

Från Intiman till Intiman Privatteatrarna och den nya scenen

Hans Eklund

Kampen för tillvaron

Privatteatrarna förde en hård kamp för tillvaron under den mycket brokiga tiden mellan 1918 och 1938. Det var ändå deras egen epok, de tjugo år som alltmer framstår som den stora övergången mellan hantverk och industri, mekanik och elektronik, bundenhet och frigörelse – forntid och nutid. De privata teaterdirektörerna, vanligen kallade cheferna, kände sig knappast som kämpar utan som ekvilibrister, vars ekonomiska balansgång ibland kunde liknas vid en promenad över Tännforsen på slak lina. Åsyna vittnen var flera av Stockholms mest kända privatdiskontörer (utlånare), som i stort sett stod för stadens enda och inofficiella teaterstöd, att återbetalas med rejäl ränta.

Cheferna var dessutom branschens mångsysslare. De översatte och skrev pjäser, gjorde planer på scengolvets uppställningar, skisserade reklamdeviser och skyltar. Blanches mjuka kursiv från 1916, ibland med de två hopfogade maskerna ovanför, skymtade in i det sista som väggtexter på den gamla teatern vid Västra Trädgårdsgatan.

Man stred om publikens ynnest. Den betydde ju allt när biljettintäkterna var helt avgörande, och ännu inget som helst offentligt stöd var påtänkt; endast kungliga scener kom i åtnjutande av sådant. Tvärtom skulle varje vecka minst en skatt levereras till myndigheterna.

För en intim teater

”Om man nu frågar, vad en Intim Teater vill, och vad som åsyftas med Kammarspel, så kan jag svara så här: I dramat söka vi det starka betydelsefulla motivet, men med begränsning. I behandlingen undvika vi all flärd, alla beräknande effekter, applådställen, glansroller, solonummer. Ingen bestämd form skall binda författaren, ty motivet betingar formen. ---” (August Strindberg i ”Memorandum till medlemmarna av Intima Teatern”, Stockholm 1908.)

En sorts modell för mellankrigstidens privatteatrar blev Intima teatern, den första med namnet, vid Norra Bantorget. Ordet kammarteater började därmed bli ett begrepp som oavsett salongens volym inneslöt intimiteten. ”Ingen bestämd form skall binda författaren, ty motivet betingar formen.” Många regissörer skulle anse detsamma och att det lilla och stora ordet, litterärt eller ej, var det väsentliga. Därmed förstods även att den samtida verkligheten skulle kännas närvarande, som motiv – och tolkning. I en samtida debatt om kammarteatern framhöll en blivande teaterdirektör att de fina nyanterna och underfundigheten tillhörde en teater med små distanser till scenen, även om den skulle anses representera *den låga genren* i någon form. Nationalscenen företrädde givetvis *den höga genren*, oavsett i vilken utsträckning den kände sig vilja förvalta sina egna, kungliga traditioner.

Teaterchefen August Falcks kamp för sin teater hade börjat långt innan premiärkvällen den 27 november 1907, i tiden opassande nära Dramatenbyggets förestående invigning nyåret 1908. Falck, som var en skicklig regissör, aktör och turnéledare, hade som ung blivit Strindbergsentusiast och inriktat sig på att få fram en ny och specialiserad scen med den livligt omdiskuterade författaren som utnämnd skyddsherre. Först sökte han sig till Djurgården men avvisades bestämt av dess förvaltning. Ambitionerna koncentrerades därefter på ett nybygge vid Norra Bantorget. Det gällde att erövra en någorlunda fast ekonomisk plattform, även om kampen om ett etableringstillstånd länge stod främst på dagordningen. Till en början rönt den blivande teaterdirektören hårt motstånd inom den kommunala förvaltningen, där en bemärkt företrädare, utom tjänsten men eftertryckligt, brukade framhålla att Stockholm inte behövde flera teatrar, och "i synnerhet ingen Strindbergsteater". – Året innan hade August Falck till mångas förfäran hyrt den efter en kritisk brandsyn restaurerade Folkteatern och där "f.f.g" i huvudstaden presenterat "Fröken Julie".

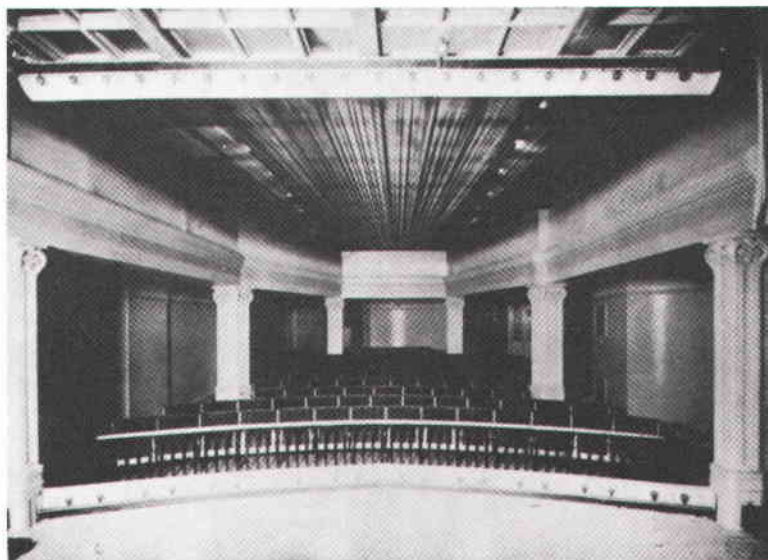
En förfinad teatermiljö

August Falck hade lyckats pressa in 160 platser i nya hyreshuset, Barnhusgatan 28 i kvarteret Läraren. Han hade vad man menar med mycket god smak, som bla kunde utläsas i salongens hemtrevnad under en belysning som silades genom veckat siden. Hela scenöppningen fylldes emellanåt av landskapsframställningar. Signaturen Kaifas (Erik Ljungberg) i Scenisk konst lovordade de "läckra foajéerna". För herrarna hade, i stället för ett annars oundgängligt teaterkafé, färdigställt ett elegant rökrum med fasta skinnklädda bänkar och Strindbergs fotografiska porträtt. Damernas egen foajé i grönt rymde förutom vacker golv- och väggklädsel i äkta material, ett slags chippendaleinspirerat jugendmöblemang,



Intima teatern vid Norra Bantorget.

Intima Teaterns salong sedd från scenen. Lokalen hade först utannonserats som samlings- eller utställningslokal.





Falk (kamratporträtt).

en gustaviansk kristallkrona samt en överdimensionerad gipsbyst signerad Max Levi.

Genom att så få betalande åskådare kunde få plats måste man något höja biljettpriserna, men kompenenserade detta genom att gratis erbjuda publiken sodavatten ur stora sifoner och fri garderob, det senare en viktig nyhet. Att man före Bratt-systemets tid avstod från ett teaterkafés utskänkningsmöjligheter innebar en ekonomisk förlust.

Även den kände teater- och kulturskribenten Carl G. Laurin i Ord och Bild tilltalades mycket av de eleganta lokalerna, inte minst av det sk konversationsrummet, där dessutom levande grönska ytterligare kunde friska upp atmosfären. Han tyckte sig kunna förstå varför regissören Falck lagt in så mycket finess, för att inte säga välbehag i hela denna teaterlokal, själva scenen inte oräknad: åskådaren fick en miljö som motverkade allt det maniska och överrealistiska, som erbjöds dem av författaren via de smala, vänligt tillyxade tiljorna. Inte ens Strindberg önskade sig mer av den fränhet som kammarspelens texter mycket väl medgav. "En dame skall aldrig bita och vara vresig, även om hennes roll i pjäsen är oppositionell, utan en dame skall alltid vara behagfull även i vredens ögonblick." Så heter det i en av de otaliga instruktioner i form av kortradiga sk biljetter som den redan berömde dramatiker likt ett

snöfall lät falla över sin och Falcks lilla ensemble, men även över andra berörda.

När Anders Österling nästan tjugo år senare satt insvept i den värmande atmosfären på Komediteaterns, tidigare Nya Intimans, parkett, gjorde han mer än en reflektion som påminde om Carl G. Laurins i gamla Intimans herrfoajé. – Här sitter kväll efter kväll Stockholms solidaste medelklass väl uppklädd i Carl Bergstens intimt komponerade teater med sina uthängande möblerade loger, griljerade väggstycken och välarrangerade röda draperingar, alltmedan scenen levererar ett musikaliskt men fränt budskap från Berlins undre värld: en bister förmaning från herrarna Brecht och Weill, överlämnad genom Eklunds lyriskt väldrillade ensemble, vars tänkvärda textprojektioner reflekterar något av föreställningens naivistiska övertoner. Skulle inte budskapet ha blivit för svåruthärdligt utan den förfina infattningen som Komedin här i sin helhet står för?

Intima teatern vid Norra Bantorget var på sin tid en av Nordeuropas exklusivaste teatrar, vars interiör hade klätts med det mest moderna och utsökta material som stod till buds. Bortsett från den stoffliga praktens fanns i bakgrunden Carl Kylberg som målare, dekoratör och grafisk hjälprea. Det säger något om den lilla teaterns konstnärliga spännvidd, när därtill reflexer av den tyske romantikern Arnold Böcklin gav sig till känna, bl a i form av finalfonden till "Spöksonaten", som en förstorad kopia av dennes "Dödens ö". Böcklin var för övrigt en av den svenska nationalromantikens stora förtjusningar, numera nästan helt glömd. Kylberg hade kopierat både "Livets ö" och "Dödens ö" som permanent utsmyckning på vardera sidan om scenöppningen.

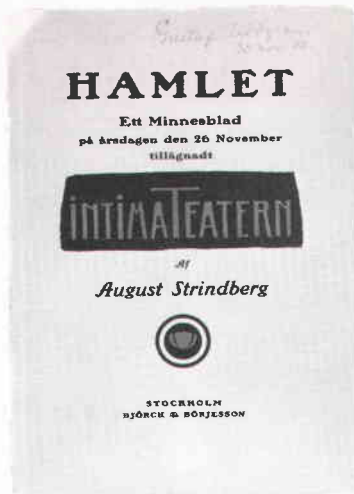
"Ja, ordet, det är allt"

Det utsökt moderna utan- och innanverket var ju i det långa loppet av mindre vikt än pjäserna; det förra

var ju avpassat till de senare. Det nya dramat krävde både en ny teknik och en ny akustik. Man hade sökt och funnit "en liten lokal, därför att man ville att rösterna skulle höras i var vrå". – De teatrar som annars stod till buds var "så stora, att det måste talas med forcerad stämma --- och där måste man hojta fram kärleksförklaringar, meddela ett förtroende som ett gevärssrop ---". Orden är Strindbergs.

Få anade den hemliga infallsrikedomen och groddkraften i det som Carl G. Laurin och många andra menade vara Intimans "enerverande, patologiskt intressanta och entoniga, Strindbergska småpjäser". Hösten 1910 började man förnimma slutet på allas gemensamma ansträngningar. Ekonomin började bli undergrävd. En viss misstämning uppstod inom den tvåhövdade teaterledningen. Man hade kommit överens om att åtminstone de två första åren av teaterns existens, enbart ge Strindberg-pjäser. Så skedde också. Men när Falck efter ytterligare ett halvår kom att kasta ögonen efter Henning von Melsteds och andras enaktare, började författaren rynka ögonbrynen. För att neutralisera verkningarna av en repertoar blandad med utomståendes verk, valde teaterdirektören att till utfyllnad ta ett inslag av en bland Europas mest kända signaturer, vilket i stället resulterade i en öppen schism. Sista föreställningen hade sålunda som förpjäsa till "Fordringsägare" fått en enaktare av Maurice Maeterlinck. Den ägde rum den 11 december 1910. Falck kunde blicka tillbaka på tjugofem hela program. Trots teaterns ringa volym kunde flera pjäser spelas ovanligt länge. "Fröken Julie", "Påsk" och "Svanevit" räknade var för sig etthundrafemtio kvällar. Märkvärdigt höga siffror med tanke på att ungefär tjugofem föreställningar per pjäs var vad man allmänt räknade med.

Teatern fortsatte omgående att leva vidare under ledning av den kände filmaren Mauritz Stiller med kompanjon, U. Brander, som gav den namnet Lilla teatern eller Lillan. Övertogs nästan två år senare av den barske teatermannen Justus Hagman. Efter



Intima teatern. Ettårsjubileet firades bla med denna skrift som Strindberg gav sin vän Gustaf Uddgren, symbolistpoet, målare och författare av Strindbergsmonografier. Till höger: August Strindberg. Anonym miniatyr i Puck, 1901.

ytterligare ett år stängdes den för att bli kontorsutrymmen (1913).

Albert Ranft konkurrerade inte

Nya Intiman stod färdig 1911 vid Engelbrektsplan med grön och vit interiör som lätt påminnelse om föregångaren vid Norra Bantorget: den nya scenen blev både gediget intim och rymlig. Carl Bergsten stod för mästerverket. Strindberg var lättad över att ha sluppit "falla i Ranfts händer". Men varken inför den ena eller andra Ranft-scenen skulle han behöva tömma "den bittra kalken".

En och annan liten pil som kämpen i Blå tornet sköt mot teaterkungens breda ryggtavla förfelade sitt mål. Albert Ranfts ambitioner när det gällde August Strindberg hade varit sympatiska och vitt-

omfattande. Hade Strindberg fått leva, skulle han däremot ha tvingats möta verkliga besvikelser: Knut Michaelson kom direkt från Dramatens direktionsstol till Nya Intiman, där han utan misskund degraderade den chockade August Falck till vanlig andraplansaktör och uteslöt på sin spellista all Strindbergs dramatik för en tid av hela tre år. Därefter, och i stort sett under Gustaf Collijns sexåriga cheftid, gavs endast "Oväder" och tre enaktare.

Falcks förhoppningar hade grusats. De blev nätt och jämnt början av det broyge han hade tänkt sig mellan den gamla och den nya Intiman, som han själv lyckats få "godkänd av myndigheterna".

Varken Falck eller ännu mindre Strindberg skulle

Edith Erastoff och Karin Molander i "Pompadours triumf". Intima teatern, 1915.



Eigil Schwab. Tre sängar, tre teatrar. Albert Ranfts rekvisitasängar valda till tre teatrars repertoar och publik.

i första hand ha kallat Albert Ranfts teatrar privata. De var redan i hög grad institutionspräglade; i deras krets hade ju tom Operan och Dramaten för en tid varit indragna! Teaterkungens tronstol stod sannerligen inte på en liten vacker intim scen utan i ett stort direktionsrum, vars angränsande utrymmen hade snabba förbindelselinjer med Göteborg, Wien och Paris. Men Albert Ranft, "denne trustmagnat med bekymmersam uppsyn" (Beyron Carlsson), var en hårt skolad turnéledare, sjöng bra och gjorde utmärkt ifrån sig som driven farsör.

Det finns ännu teaterfolk som väl kan minnas detta sekels tidigare år, och de påstår enstämigt att "Albert Ranfts största förtjänst var att han skänkte Sveriges skådespelarkår en social ställning som den före hans tid saknat..." (Barbro Stribolt). Lumpighet och bohemi hade naturligtvis inte kännetecknat medlemmar av familjerna Schwartz och Stjernström... Men lite till mans hade man med hovman-

nen och kungliga teaterdirektören Erik af Edholm nedlåtande talat om "det besynnerliga folket" så länge det gällt skådespelarkåren. Den var ömsom tyckmycken, "pepprig och förargerlig".

Ranfts upprustning

Som den generösa person han var tog Ranft emellanåt ett grepp i sin egen kassa för att så med några slantar hjälpa en sk sugett till en ny paletå eller "robe". (Varje teaterledare använde ordet sugett om medlemmarna i sin ensemble, och utan den minsta nedsättande betydelse: man var som en familj.) Hela kåren upprustades, inte bara med yttre medel. Med ansvar och organisation fick scenens värld ett växande fast underlag. Med kunnighet och intuition tog han ut rätt person till rätt roll. Ett engagemang hos Ranft var trygghet, och ingen hade något emot att efter en kort säsong på gamla Svenskan, ta ett sommarjobb på Djurgårdsteatern för att sedan framåt hösten börja repetera i Göteborg---. Detta ekonomiskt bärkraftiga system togs upp i en annan form på 1930-talets privatteatrar, då revyer och gästspel tog hand om vissa scener sommartid. Givande utbyten och koordinationer löstes annars inte lika lätt som på Ranfts tid; därtill var olikheterna alltför stora mellan vars och ens ekonomiska status.

Med eller utan Ranft blev Harriet Bosse på sin tid en veritabel "championne de goût". Enstaka gång skymtar redan i fotografierna spåren av hennes avancerade smak. Den märks alltifrån interiörerna från Furusund till draperingarna i rollen som Indras dotter, allt annat oräknat för den som inte personligen upplevde henne omkring 1930 i stram taylor-made och en torr eau de cologne med rysslädersdoft. Tora Teje kom sedermera på Svenska Teatern, och i någon mån i Mauritz Stillers filmer, att personifiera begreppet leading lady, även utanför scenen. Inte bara hennes klädsel, utan även attityder och gester blev normgivande på den fåfångans marknad, där

nobiliteten nu från scenens värld tog emot det slags förebilder som den själv en gång levererat. Tollie Zellman blev tidigt en koryfé, som jämte Oscar Levertin och prinsparet på Parkudden väckte ett helt nytt intresse för det gustavianska. På 20-talet uppenbarade sig Margit Rosengren och Alice Eklund i sådana modeller att firmorna bakom deras hantverk

Harriet Bosse i "Kvinnans vapen". Svenska Teatern, 1908. Till höger: Tora Teje i Otto Erlers "Struense". Svenska Teatern, 1920.



började annonsera i programmen, framför allt de tre huvudleverantörerna Augusta Lundin, Edman och Andersson och NK:s franska, i den mån varorna inte kom direkt från Paris.

Att uppträda privat i sina scenkläder var nästan otänkbart. Dräkterna fick de agerande kosta på sig själva, givetvis hade Ranft ordnat med löneförhöjningar. Det väcker emellanåt indignation när någon gammal subjett berättar att man inte vågade gå på bjudning i en aldrig så vacker scenklänning. Men så var moralen. "Den skådespelerska skulle ses med ogillande av kamraterna som använde scenens toaletter även utom densamma." (Beyron Carlsson.)

Det låter sig sägas att en elitpräglad kostymering av såväl scen som salong inte enbart förslår som lyftning av teatervärldens status. Men den var ett tecken på att en nivåhöjning en gång för alla kommit till stånd, inte bara på ett socialt plan.

Det som hände var att teaterlivet nästan med en gång lyftes från en vagabondliknande situation eller lågt klassat institutionsplan till en högt värderad nivå. – Här har den förblivit, i okvald besittning av sin nya rang och rättighet. Trots alla sk fria grupper, gycklaruppträdanden och demonstrativt skrangliga Thespiskärror, kommer man aldrig ner till 1800-talets småborgerligt uppiffade *vaganter* (resande sällskap) eller nationalscenernas hovnarrar med irrationella streberfasoner.

Idag hjälps stat och kommun åt att hålla Thalia under armarna. Dessförinnan: det blev de fina privatdiskotörerna som gärna hjälpte till i nödens stund, om det inte rentav var Ivar Kreugers eller Enskilda Bankens bästa förmågor som ordnade med rembouser och sinnrika ackordsystem.

Två privata hävarmar låg bakom denna kolossala förändring till det bättre; den ena hade hanterats av Falck och Strindberg, den andra av Ranft, något som de båda förra skulle kunna ha velat förneka. Det stora lyftet ligger dock förborgat i två begrepp: ordet och omsorgen.

Intimans ensemble upplöses

En inte alltför bemärkt ensemble upplöstes. Direktören-aktören fann så småningom nya vägar, och hans minst lika kända fru, Manda Björling, förblev Strindbergsmindet lika trofast livet ut. När inte engagemangen räckte till ägnade hon sig åt recitation för bildningsförbund m m.

Annars spred sig sujetterna åt olika håll. Endast Gösta Gustafsson kom så småningom efter Falck till Intiman II, men han skulle fortsätta med Strindbergstolkningar på andra håll. Från Intiman I medförde han rollhäftet från "Påsk" och gjorde med tiden sin Benjamin sexhundra gånger. Anton de Verdier gick till danska filmen och förblev i Köpenhamn. Nils Johannisson fortsatte att studera och blev sedan regissör vid en rad privatteatrar. Karin Alexandersson stannade kvar i lokalen under Stiller och Haggman. På 20-talet hamnade hon signifikativt nog i Blancheteaterns lilla krets, för att sedan sluta som väkänd talpedagog. (Ingen knöts till nationalscenen, utom fröken Alexandersson som lärare.)

Detta var några på måfå valda. I den mån de kom med ett slags budskap var det vanligen identiskt med något av de memoranda som Strindberg hade tillställt de agerande, och som mestadels trycktes. Falck utgav 1918 en stor bunt sk biljetter i faksimil med tillhörande scenskisser.

Impulser

Impulserna gick till yngre generationers teaterfolk på de mest skilda vägar. Gustaf Uddgren, Sveriges förste symbolistpoet och Strindbergsskildrare, delade sin entusiasm för författaren i Blå tornet med hustrun Anna Hoffman, som bl a filmade "Fadren". Noga räknat fick han ensamrätt på allt som gick att "kinematografera" enligt Strindbergs manuskript, egentligen en ensamrätt som han aldrig hävdade. Paret blev svärföräldrar till Ernst Eklund, som på sina 20-

Gösta Ekman som Essex i Brita von Horns "Kring drottningen". Svenska Teatern, 1917. Foto Ferdinand Flodin.



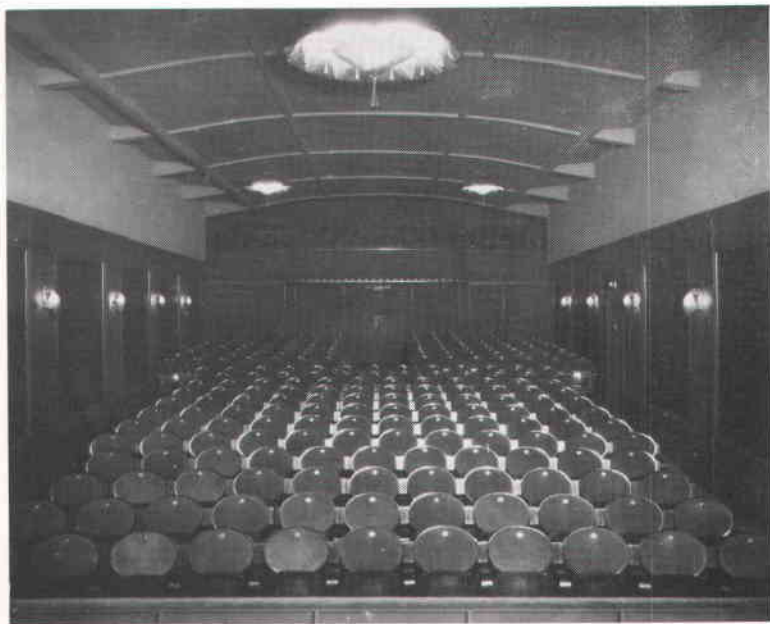
Tora Teje och Gösta Ekman i "Gamla Heidelberg". Svenska Teatern, 1916. Foto Jæger.



Tora Teje och Gösta Ekman
i Gamla Heidelberg.

Intima teaterns fasad. Birger Jarlsgatan 26.





talsscener Komedin, som var nästan identisk med Intiman II, Blanche och Djurgårdsteatern sökte realisera en ny intim teater.

I upplösningens schism hade August Falck velat reservera de större dramerna och de historiska styckena för framföranden på nya Intiman eller eventuellt en ännu större teater. Strindberg ansåg att kamarscenen förslög till sk större skådespel.

Den tanken var en av många som levde vidare bland privatteatrarna, som nu mer oförskräckt vågade ta för sig av dramatiska mästerverk. Å andra sidan började man sätta alltför stor tilltro till enaktare – som inte hade ursprungets kvaliteter. Härvid var man påverkad av de obehagligt framgångsrika kvartersbiograferna, som kväll efter kväll buntade ihop enkla enaktare till helaftonsföreställningar.

Intimans mest välgående arvegods fanns naturligtvis i den problematiska teatern, dess drag av öververklighet, där perspektiven försköts långt bakom det som varit Falcks eleganta jugendfond och Strindbergs summariska scenrum.

Förnyade privatteatrar

Privatteatrarna fortsatte att leva sitt våghalsiga liv även efter första världskrigets slut, under minst två decennier. Ranfts sk imperium började visserligen rasa ihop efter Svenska Teaterns brand 1925, men den internationella fredslucky gjorde att man kunde "satsa lite mer på hasard", som en stor affärsman uttryckte sig. Finansmannen Ivar Kreuger kröp diskret in bakom Oscars dyra och förstklassiga ensembleruppställningar. Här stod också John och

Blanches lokal blir Blancheteatern. Henrik Ibsens "Ett dockhem" inleder en scenepok 1916. Ernst Eklund och Hilda Borgström. Foto Ferdinand Flodin.

Blanche omkring 1920 efter ombyggnaden, med slutande golv och toaletter.

Pauline Brunius med Gösta Ekman för en enastående produktion på ett ganska smalt scenutrymme, som övertagits efter Ranft, och det nästan på skådespelarkårens begäran.

Blancheteatern blev genom Ernst Eklund en riktig helaftonsscen 1916 efter att ha varit kabaré- och filmlokal. Teaterhusets skyddspatron blev samtidigt, i stället för Theodor Blanch, grundaren, August Blanche, vars teaterstycken alltid blev kassapjäser och därmed mången gång räddaren i nödens stund.

Sedan Michaelssons och Collijns teater blivit annex till Dramaten övertog Ernst Eklund lokalen, men då han inte tilläts återta namnet Intiman, kallade han den Komediteatern. Djurgårdsteatern blomnade stort till eldsvådan sommaren 1929. Omkring 1920 hade en teater uppstått ur en biograf med namnet Edison: Lilla teatern. Den blev sedermera välkänd som Nyan under Sandro Malmquist, därefter Per-Axel Branner. Redan på 20-talet hade Karl-Gerhard börjat ge nytt liv åt gamla Folkteatern vid Östermalmstorg.

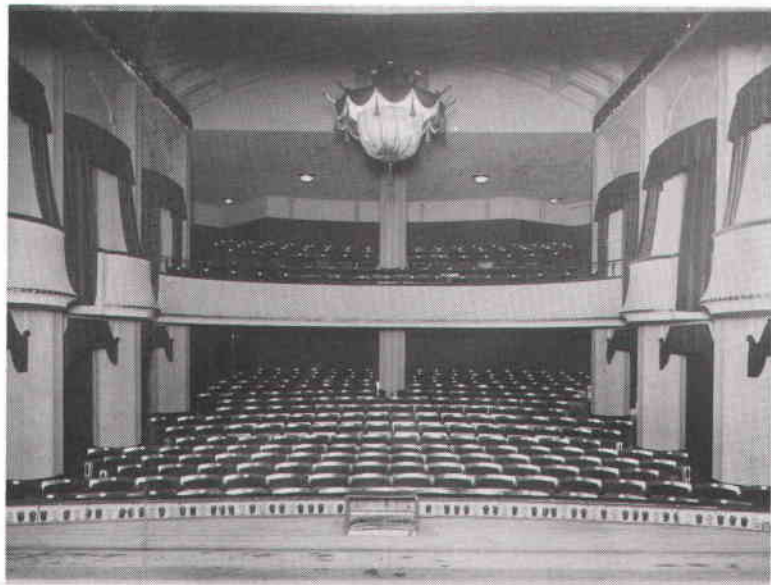
Varje afton klockan åtta, året runt alla dagar utom julafton, juldag och långfredag, gick en mäktig sammetsridå till våders med eller utan tofsar och fransar i guld. Efter tre tunga dunkningar hissades den upp med en kätting i kuggkransat hjul. Först ett stilla sus inför scenbilden, sedan varseblevs i den utjämnande gula belysningen en eller två gestalter; till en början helt stilla lösgjorde de sig ur helheten. Glittret i deras ögon och accessoarerna tindrade ända mot bortre parkett. Efter hand började de röra sig. Ridån hade gått upp. Bakom den osynliga väggen: ett avslöjande tittskåp, ett förlovat land, en uppenbarelse inom det profilerade prosceniets tavelram.

I sin helhet tycks privatteatrarna ha förblivit intima. Även Oscarsteatern i sin stora volym som talscen försåg sig med kammarspel. (To m operetten på samma teater, med sin både alldagliga och exotiska romantik, representerad av den lätta musan, var ju en intim lyrisk motpol till Operans episka



Semmy Friedmann, Ernst Eklund och Maria Orska i Strindbergs "Leka med elden". Blancheteatern, 1922. Foto Almqvist & Preinitz.

Komediteaterns salong, 1924. Foto A Wiklund.



musikdramer, dvs den tunga musan bakom både Wagner och Puccini.) Oavsett de inte alltid uppenbara relationerna till gamla Intiman använde Anders Österling i all välmening ordet *kleinkunst* om en privatteaters prestationer. Aktörerna blev förtretade; skulle inte deras utspel vara mera värt än småttigheter och konsthandverk i liten skala? Uteslöt verkligen kammarteatern storverk av hög kvalitet? – Realismen skulle vara Strindbergs, dvs av den flertydiga sorten. Enbart *juste-milieu* (korrekt saklighet) fick inte räcka till, även om man, som författaren själv, kunde återfalla i sådant. Harald Molander hade ställt i ordning Hauptmanns "Vävarna" på gamla Svenskan med utstuderad saklighet.

Efterföljare mot nya mål

Om de intima privatscenerna hade så många slutna och öppna relationer till gamla Intiman borde rimligtvis fler Strindbergspjäser återfinnas på deras gamla repertoarlistor än vad som är fallet. Anledningen är dubbel. Den döde författaren föreföll underligt nog stå för ett stycke nationalromantik som inte längre var aktuell. Under tiden hade den lilla svenska teatervärlden efter Versailles-freden börjat tro på en fredlig samexistens och raserade gränsmurar, något som de utbyggda kommunikationerna i Europa synbarligen gav stöd åt. På Stockholms Central tycktes ständigt stå ett flertal wagon

Juste-milieu. Tiden inemot 1920 excellerade i naturtrogna panoramalikhande scenbilder. Till en nyårsrevy 1919 (Södran?) framställde Karl Grabows ateljé en vy från restaurant Metropols hörna mot Norrmalmstorg och Berzelii park.



lit-tåg, redo för avgång till Wien, Berlin och Paris. Den styrande pjäsagenten Carl Strakosch hade nu fått konkurrenter ute i Europa, där man skaffade sig nya goda vänner i branschen.

Det blev angeläget med internationellt orienterad teater med gäster från grannländerna och Europa i övrigt. Ambitionerna kostade mycket pengar. Agenten begärde omgående 10 000 kronor på bordet som handpenning för den första "Tolvskillingsoperan". En firad gästskådespelare måste ha tillstånd av socialstyrelsen för att få uppträda. Så småningom hade vederbörande teater att betala sin skatt för gästen, inte bara ordinarie inkomstskatt utan en extra artistskatt, utgörande 10 % av dennes bruttobehörigheter.

Den europeiska folkteatern

Drömmen om den stora folkteatern tillhörde efterkrigstiden, och den fick färg och volym av såväl socialister som futurister. "Stora verk till små priser" var ibland en paroll tom på 10-talet, och när Max Reinhardt satte upp Kung Oidipus 1911 på Cirkus var detta ett varsel, en svala som inte gjorde någon sommar, särskilt som Deutsches Theater i Berlin stod för en tysk text.

Den stora folkteatern var en helt internationell produkt av 1910-talet. Den rymde gemenskapstankar. Dess futuristiska scener eller symmetriskt förenklade fonder ägnades dramats och ibland socialismens förkunnelse. Den tog sig först ut som regissören Adolphe Appias och scenografen Gordon Craigs gotiska sättstycken, för att på 30-talets slut ta formen av talkörer utplacerade på olika ställen i en stor vanlig teater; så gjorde Per Lindberg på den av Ernst Eklund utlånade Oscarsteatern.

I Stockholm började man efter hand betrakta folkscenen som den stora teatern med de små biljettpriserna. Följaktligen såg man den då som en tänkbar

konkurrent till filmen, en hotfull fiende som ännu inte hade ordet i sin makt.

Redan 1920 konkretiserade Ernst Eklund i samarbete med arkitekten Sven Wallander en idé som åtminstone nådde de färdiga planritningarnas stadium. Det gällde ett bygge på blivande Centrumhusets tomt mellan Sveavägen och Kungsgatan som just höll på att färdigbildas genom Wallanders ritbord. Här skulle rymmas en folkteater, en folkbio för vinterbehovet samt inspelningsateljéer, byggda för att ta emot skådespelare under sommaren, den del av året då teatern eljest vilade.

Men ekonomin i staden var ännu två år efter krigets slut inte tillräckligt stark för ett dylikt experiment.

Harriet Bosse och Albert Ståhl i "Drottning Kristina". Konserthusteatern, 1928. Foto Almgren & Preinitz.



Hur vore det om du tog upp
 Strindbergs Kristina i hösten?
 Skall då den pjäsen aldrig se
 dagens ljus på en snygg teater
 i Sthlm? Jag är säker om lika stor
 framgång på den pjäsen som
 Gustaf III på sin tid var det å
 samma scen.

"Hur vore det om Du tog upp Strindbergs Kristina till hösten? Skall då den pjäsen aldrig se dagens ljus på en snygg teater i Sthlm? Jag är säker om lika stor framgång på den pjäsen, som Gustaf III på sin tid var det å samma scen."

Harriet Bosse var, liksom Strindberg, mycket intresserad av att få "Kristina" framförd. Dessa rader ur ett brev till Ernst Eklund daterade 17/7 1925 resulterade i att pjäsen sattes upp på Konserthuset våren 1928 i stället för på Komedin.

Hösten 1926 gjorde Ernst Eklund och Per Lindberg ett storstilat försök med folkteater, då Konserthusets stora sal hyrdes för att där, mot Ivar Tengboms klassicerande originalfond, ibland uppbackad av breda sättstycken, leverera de stora teaterpjäserna till små biopriser. De bästa krafter engagerades, från Isaac Grünewald med Nordens mest färgmättade palett, till Ingolf Schanche, norrman och redan berömd Hamlet-tolkare.

Företaget avslutades glansfullt våren 1928 med Strindbergs "Drottning Kristina", där Harriet Bosse framträdde i en huvudroll som hon nästan bett om: hon ville göra något av en förbisedd gestalt i ett värdigt teaterhus. Ingen fortsättning följde, eftersom alla ekonomiska resurser blivit uttömda. Man hade kunnat notera en sk succès d'estime, trots att en litterär kritiker hänfullt och skeptiskt uttalat sin misstro till det hela redan under förberedelserna våren 1926. Men allt gick väl i lås, så när som på publiktillströmningen. Både Dramaten och Gösta

Ekman-teatern ville fortsätta att göra folkteater i Konserthuset, trots att 90-talsromantikern Hugo Alfvén fnös åt teaterpaketet, och trots att Eklund nästan ruinerat sig på sina heroiska försök.

Folkteatern sökte under tiden nya experimentella vägar, bl a genom Sandro Malmquist, som var nära att lyckas så sent som på 40-talets mitt genom en serie fina föreställningar på Djurgårdens Cirkus.

Läsdramer och spelpjäser

Ordet kleinkunst eller sceniskt konsthantverk anspelade också på det faktum att privatteatrarna helst tog sådana stycken som lättast lät sig förvandlas till attraktiva föreställningar, som åtminstone kunde ge teaterledarna tillbaka det mesta av deras insatser. Med fog kunde dessa säga att Strindberg inte gjorde annat än spelpjäser. Spelpjäserna utgjorde vanligen internationellt allmångods. Oscars-teatern under den sk Brunius-Ekman-epoken startade 1926 med ett storslaget utbud som breddade det anglosaxiska inslaget och kom tom att introducera en engelsk regissör. Denna teater kunde dessutom beställa en spelpjäsa av Hjalmar Bergman; det blev "Patrasket" som senare skulle ge än mera glädje på Vasateatern, där också "De två Thompson" skulle reflektera något av de uppträdandes situation bakom ridån och cirkustältet.

Spelpjäsernas författarnamn glömdes ofta bort för föreställningarnas skull; en del var litterära, andra tålde att bli kallade pekoralisti, om än med orätt. Blancheteaterns föreställning av den litterära Lilian Hellmans "De små råvarna" lade en vardaglighet till dödsdansomotivet som gjorde stycket mera livsnära och kanske intressantare än filmens glansfulla motsvarighet. "Till främmande hamn" av Sutton Vane (pekoralist) på gamla Komedin gav sin publik en riktig minnesbeta: spänning och eftertanke kring den båt som sakta men säkert ångade in i evigheten med sina passagerare. Läsdramerna var klassiker

som funnits så länge på de litteraturhistoriska bokhyllorna att de behövde renoveras, men det fanns nyheter med motsvarande anspråk: att bli lästa men inte hörda.

Enande band

Filmen hade på 30-talet triumferat med ljudtekniken. Det som kallades kunglig Svensk Filmindustri (med prins Wilhelm i facket, program med prins Eugen, egen symfoniorkester för inspelningar och festouvertyrer, kungliga invigningar och notväxlingar med nöjesvärldens största namn, Noel Coward t ex) kunde erbjuda åtminstone ett par teaterdirektörer sommarjobb, så att de för sina välförtjänta pengar kunde driva små scener vidare.

Oscarsteaterns lysande framfart under John och Pauline Brunius, som av hela skådespelarkåren känt sig uppfordrade att slå sig ned i Albert Ranfts direktörsstol, hade en oslagbar ekonomisk position. När de under ett möte med andra teaterchefer tillfrågades om de inte kunde tänkas gå med i ett lönsamt samarbete blev svaret en berömd replik: "Vi har Kreuger".

Gemensamma intressen inneslöt de flesta ansvariga teaterledarna i en liten union. Det var en liten, rätt informell klubb av teaterdirektörer som brukade sammanträda under 30- och 40-talen. Redan i februari 1930 hade de konstituerat sina möten under namnet förening. Medlemmarna hette John Brunius, Ernst Eklund, John Forsell (för Operan), Torsten Hammarén (Göteborg), Martha och Axel Hjalmar Lundholm (för Vasateatern), Harry Roeck-Hansen (för Blanche) och Rudolf Wendbladh (Helsingborg). Erik Wettergren fick vara med, trots att han stod för Dramaten. Ragnar Klange slöt sig till sällskapet, även Karl-Gerhard efter sin göteborgssejour.

I sin gemenskap ville man vara "kollegial" och stå för en "gentlemannamässig konkurrens". Att man dessutom i 30-talets kristid ville bibehålla systemet med att endast engagera per säsong och spelår, är



Ernst Eklund och Maria Orska i "Lulu" (Erdgeist) av Frank Wedekind. Foto Almberg & Preinitz.

inte ägnat att förvåna. Stockholmsteaterns förening anslöt sig först till Arbetsgivareföreningen, därefter till Handels Arbetsgivareorganisation. Några egentliga konflikter blev det inte tal om, även om det vid ett tillfälle såg hotfullt ut i scenarbetarfoajén på Gustav Wallys Oscarsteater.

Mot en ny ekonomi och en ny tid

När Ivar Kreuger sköt sig i Paris kom nyheten till Stockholm först senare på dagen, så att teaternas

På 20-talet byggdes en stor mängd biografier men inga teatrar. Svenska Teatern tilläts inte ens återuppstå, inte heller Djurgårdsteatern. Södermalmsteatern blev biograf. Teaterdirektörerna kände sig hotade, inte minst sedan ljudfilmen hade tillkännagivit sin ankomst genom Western Electric (USA). Redan vintern 1930 hade man konstituerat sig under rubriken Stockholmsteatrarnas Förening, och redan på hösten samma år när krissignalerna från New York-börsen nått huvudstaden fick sammanhållningen karaktär av arbetsgivarklubb.

under kvällens lopp fann sin publik bli uttunnad till ett fåtal kvarsittande, hängivna. Dagen därpå ställde Oscars in, och kursen svepte sedan bort de intimt arbetande Ranftefterträdarna på denna stora scen, som nu ett tag blev operetteater. Allmänt sett var "det dystra spelåret 1932" ett faktum. Denna kris följdes 1937 av en annan i skuggan av det kommande kriget, och denna gällde såväl byggmästare som teaterdirektörer. Kunde man inte få tillbaka litet av de stora penninghögar som nöjesskatten av-satt?

Två saker pressade privatteatrarna. Den ena var oförmågan att kunna ackumulera vinsten av en succé, eftersom skattesystemet kapade de stora topparna som skulle fylla vågdalarna. Den andra var nöjesskatten 1919. (Som en av anledningarna härtill skymtar en "forlystelseskatt" i Danmark från 1911.) På fyra och ett halvt år tillfördes härigenom de större svenska städernas kassor ett belopp på 27 miljoner. Detta var ändå bara en beskedlig början.

Påfallande är att 1900-talets märkligaste folkteaterförsök sopades in under beskattningsrubriken "offentliga nöjen" tillsammans med "baler, vaxkabinett, menagerier och panoramor". Om allt detta nu inte ansågs direkt vådligt eller farligt, så var det i alla fall tillräckligt onyttigt för att beläggas med skatt.

Nöjesskatten trädde i kraft den 1 oktober 1919, enligt en förordning av den 30 maj 1919. Detta var en *kommunal* skatt – den skulle utgöra 15 % på teatrar-nas biljettintäkter och även fribiljetter, dvs från både "scen och kabaré". Skatten uttogs givetvis även på intäkterna från biografier, danssalonger, boxnings-evenemang, konserter m.m. 1939 infördes också en *statlig* nöjesskatt på 15 %, att uttas på samma sätt och på samma gång som den kommunala skatten. Alltså på varje nöjesbiljett uttogs 15 + 15 %, dvs 30 %. 1963 upphörde nöjesskatten (SFS 1963: 168, 169).

Skatterna blir returnerade

Konjunkturerna dalade kraftigt 1937, efter att ha beskrivit en stigande linje efter Kreugerkraschens år 1932. Fyra framträdande privata teaterdirektörer insände en gemensam skrivelse till stadsfullmäktige, där de anhöll om restitution på sin erlagda nöjesskatt. Den upptogs välvilligt av det radikala borgarrådet Fredrik Ström. Han motionerade genast om ett noga beräknat understöd som skulle utdelas efter prövning. Han fick på sin sida ett likaså radikalt och kulturvänligt borgarråd, Oscar Larsson, och båda ansåg att ett kvalitetsstöd i efterhand vore det bästa: så skulle man inte "ens skenbart öva något inflytande på teatrar-nas ledning".

Sett i tidsperspektivet kunde denna efterbedömning verka ogenerös eller snäv, särskilt som de första årens anslagna 100 000 kronor slutligen inte utdelades helt och hållet. Återstoden fonderades i alla fall och kommunstyrelsen fann sig då, 1940, föranlåten att reducera utdelningen till 60 000. Föregående år hade dessutom bestämts att nöjesskatten skulle fördubblas: staten skulle också ha 15 procent. Men det kommunala stödet började komma, det var pålitligt, och det växte till sig. Det var storartat, men på sätt och vis för senkommet.

”Erfarenheten visar, att denna enskilda teaterverksamhet fyller en betydande uppgift, såväl genom sina ofta högt stående konstnärliga initiativ som genom sin strävan att på ett värdat sätt sörja för den lättare men för den skall icke värdelösa förströelse, som teaterpubliken söker.” (Uttalande av borgarrådet Oscar Larsson i stadsfullmäktige 1937.)

De båda borgarrådens klokhed och förmåga till klarsyn skulle framgent ännu tydligare dokumenteras.

1 december 1937 hade tillsatts en sk speciell teaterdelegation, där Oscar Larsson satt ordförande ända till 1947. Tio år senare övertog kulturdelegationen arbetet att utdela kommunens teaterstöd eller -anslag.

De som skrivit brevet till stadsfullmäktige var Martha Lundholm för Vasan, Ernst Eklund för Komedin, Harry Roeck-Hansen för Blanche och Sandro Malmquist för Nya teatern. Dessa bildade utan vidare en representativ kärntrupp av de privata teaterledarna. De blev också uppmuntrade för 1937 års verksamhet. Eklund mottog 24 000:- för driften av Komedin (halva året), Oscars (talscen återstående årshalvan) samt Skansenteatern. Martha Lundholm fick 15 000:- för prestationerna på Vasateatern, medan Sandro Malmquists 10 000:- för Nya teatern även avsåg hans ansträngningar att värva en ny publik. Att Roeck-Hansen inte tilldelades någonting sammanhängande med den gedigna ekonomiska draghjälp han fick genom sina Kar de Mummarer. Dessa tycks i varje sammanhang ha fungerat som en attraktiv, stabiliserande faktor, ungefär som en gång varietéerna när det gällde Södran och Mosebacke. Utdelningen för 1938 blev i stort sett densamma.

Oscar Larssons teaterdelegation visade i fortsättningen samma fina omdöme, dvs den följde utvecklingen. Den kom att gynna barnteater och sk engagerad dramatik, även Fri Norsk Scene under kriget och Dramatikerstudion. Anslag beviljades Per



M:o. 10

För teaterförest. & Komediteatern

har Dir. Ernst Eklund

erlagt **nöjesskatt** enligt självdeklaration för tiden

1 JAN - 7 JAN 1934 med **903** kronor **50** öre.

Avgår: För mycket inbet. enl. p. m. nr. " " "

Tillkommer: För litet inbet. enl. p. m. nr. " " "

Kvittering i Stockholms stads kassakontor verkstalles enligt drätselnämndens beslut den 20 dec. 1927. *dast* i kassaregister, varsid kvittot skall vara försedd med stadens kontrollstempel och stadskassans namnteckning i facsimil. I annan ordning utfärdat kvitto äger icke giltighet.

Kvittens för Komediteaterns inbetalning av nöjesskatt nyåret 1934. Även för fribiljetter gällde skatten som erlades varje vecka året runt.

Edströms ungdomliga teater på Gröna Lund och en hel rad nyare försök och experiment.

Blanche kämpade vidare genom Harry Roeck-Hansen, vars förtidiga bortgång 1959 också betecknade slutet för denna teater. Vasan erbjöd ett större och tyngre teatermaskineri, men detta manövrerades mycket skickligt av Martha Lundholm, inte minst med hjälp av väl valda gästspel.

Per-Axel Branners ekonomiska påskjutare till sin Nya teater var den poetiska revyform som han själv lanserade med revytidningen Taggen 1941. Som få förmådde han hålla uppe en rikt varierad repertoar.

Utvecklingen, som vi sett, skulle nästan indirekt kunna avläsas i stadens, eller kommunens, anslag, och den gick inte i riktning mot intima kammarspel, saklighet (juste-milieu) och klassiker.

Av de gamla privatteatrarna, vars trupper och

ledare nästan bildade en klubb, återstår idag nätt och jämnt Vasan, mycket tack vare Karl-Gerhard som kunde överta teatern 1952 och att Per Gerhard lyckades fortsätta med en så attraktiv och välskött repertoar, även den väl uppblandad med gästspel. Men samhällets ekonomi har också ändrat sig, så att en teater idag med mindre volym än Vasan får det ytterligt svårt att klara sig på egen hand. Den gamla sammanhållningen finns antagligen kvar från den tid då truppen eller ensemblen bildade en stor familj – med snickarna och inspicienten, men den låter sig inte längre besväras av den kombination som var den gamle privatteaterdirektörens fiende nummer ett: filmen och radion som ideligen kom med frestande kontraktsförslag till de allt fåtaligare intima skådespelarna.

Ester Roeck-Hansen och Anders de Wahl i Emlyn Williams "Sol i dimma". Blancheteatern 1942. Foto Uggla.



Andra vägar

Ett växande produktionsstöd, särskilt det som kommunen frambar, hade börjat utgå efter ett alltmer komplicerat fördelningssystem. Vasan fick visserligen i november 1960 Stockholms stads pris för bästa privatteaterföreställning, som denna gång avsåg William Gibsons "Miraklet" med Maj-Britt Nilsson och Helena Nyblom i de bärande rollerna, men nya hus- och ridålösa teaterformer var på väg – pantomimer, fria grupper, dansdramatik, politiska grupper utan scen, marionetter---. Vasan såldes 1985 till Sandrews, dvs Göran Lindgren och Sandrewskedjan. Därmed hamnade den i en sorts ny Ranfttrust.

Betecknande är att just detta skillnadsår 1960, Stadsteatern blivit invigd en månad tidigare, efter att vid nästan trettio års planeringar ha blivit utlagd än här, än där, också i Slussens närhet, innan man äntligen och provisoriskt valde Folkets hus på Barnhusgatan. I den första föreställningens program ryms ett förväntansfullt ord av regissören och teaterdirektören Lars Levi Laestadius, som antyder att inte ens institutionsteatern längre sitter i eget bo som de gamla privatteatrarna kunde och ville göra. Den får inte tänka sig *en* enda scen, utan måste vara uppsökande i utkanter, skolor, föreningar, to m på arbetsplatserna. En ny folkscen.

"Stockholms stadsteater är en verklighet. Den scen som generationer av skådespelare och teatermän drömt om, är tagen i besittning. Salongen ligger redo att mottaga sina gäster.

Det är icke i eget hus spelet börjar. Men de lokaler som ställts till förfogande genom de fackliga organisationernas intresse och de kommunala myndigheternas framsynhet torde dock erbjuda ett både skönt och ändamålsenligt hem åt teaterkonsten och en stödpoint för vår verksamhet i ytterstaden.

Vi, vilka som de första fått ta detta hem i besittning, är uppfyllda av glädje, stolthet och bävande förväntan."

Efterskrift

Intiman, den tredje med namnet, även kallad Nya Intima teatern, inreddes i en fd biograflokal (Royal, 1920) Vattugatan 5 (senare 11), som 1925 blev liten revy- och folkteater och 1928 blev en experimentscen under Sandro Malmquist. 1929 ändrades namnet till Centralteatern och 1930 till Nya Intiman, som under Ingeborg Mattsson fick ett expressivt liv i nästan tre år. Åter biograf 1934 (Svarta Katten).

Intiman, den fjärde med namnet, existerar än idag nära Odenplan (Odengatan 81). När ett bostadshus från 1897 skulle renoveras 1943 planerades i tur och ordning ett garage och en biograf. Av den senare utförde AB Terrafilm i stället en ny teater, som inte fullbordades förrän 1950, allt enligt tidsenlig standard.

Litteratur

Ernst Eklund: Sicksack. Stockholm, 1962.

Hans Eklund: Från Humlan till Intiman.

Något om Stockholms privatteatrar. Utställningskrift. Stadsmuseum-Kulturhuset, Stockholm, 1983.

August Falck: Strindberg och teatern. Bref till medlemmar af Gamla Intima teatern från August Strindberg. Faksimilupplaga. Inledning och kommentarer av August Falck. Stockholm, 1918.

Carl G. Laurin: Från Stockholms teatrar. Ord & Bild, årgång XVI, s 290. Stockholm, 1907.

Carl G. Laurin: Från Stockholms teatrar. Ord & Bild, årgång XVII, s 120. Stockholm, 1908.

Albin Roosval (utgivare): Tidskrift för scenisk konst. Stockholm, 1907-1911.

Barbro Stribolt: Stockholms 1800-talsteatrar.

En studie i den borgerliga teaterbyggnadens utveckling. Stockholm, 1982.

August Strindberg: Otryckta berättelser och dikter. (Samlade otryckta skrifter II.) Stockholm, 1919.

August Strindberg: Kammarspel I-V. Samlade skrifter 45 (Landqvistupplagan). Stockholm, 1923.

Göran Söderström: Strindberg och bildkonsten. Stockholm, 1972.



Aino Taube och Georg Rydeberg i Hjalmar Bergmans "Patrasket". Vasateatern, 1946.

Claes Thelander, Karl Gerhard och Ullabella Frid i André Roussins "Pappa, mamma, barn". Vasateatern, 1952. Foto K G Kristoffersson.

