



TEATER I STOCKHOLM 1910–1970

TEATER I FÖRÄNDRING

av

SVERKER RÆK

Acta Universitatis Umensis

i distribution av

Almqvist & Wiksell International, Stockholm, Sweden

TEATER I FÖRVÄNDLING

Acta Universitatis Umensis

Umeå Studies in the Humanities. 45:1:2

TEATER I STOCKHOLM 1910–1970

Sverker R. Ek

TEATER I FÖRVÄNDLING

Diskussionen kring Dramaten som "nationalscen" och "folkteater" från **Guds gröna ängar** hösten 1932 till **Vår ära och vår makt** våren 1937.

Summary in English

Tryckt med bidrag från Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond

© Forskningsprojektet Dramatik på svenska scener 1910–1975
och Humanistiska fakulteten, Umeå universitet

ISBN 91-7174-100-3 (Hela verket)

ISBN 91-7174-102-X (Vol I:2)

Tryckt av Graphic Systems AB,
Göteborg 1982

Till Marianne

För all hjälp under det arbete som lett fram till denna rapport vill vi tacka personalen vid följande institutioner:

Drottningholms teatermuseum

Kungliga Biblioteket

Kungliga Dramatiska teaterns arkiv och bibliotek

Göteborgs teaterhistoriska museum

Riksarkivet

Stockholms parkteater

Stockholms stadsarkiv

Stockholms stadsbyggnadskontor

Stockholms stadsmuseum

Stockholms stadsteater

Svenska teaterförbundet

Umeå Datacentral (UMDAC)

Umeå universitetsbibliotek

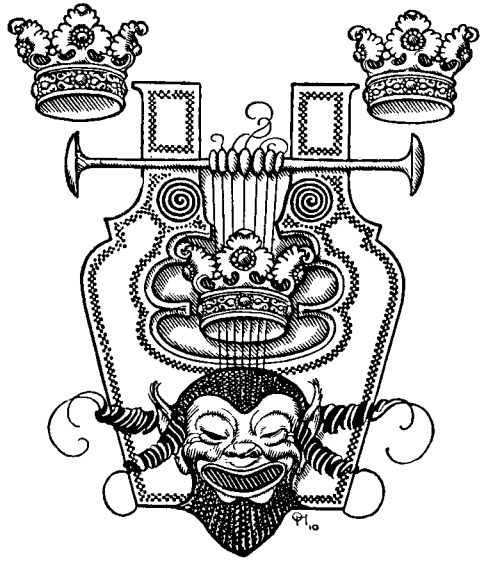
m fl

Åke Sörlin har gjort reprofotot till illustrationerna

Forskningsprojektet Dramatik på svenska scener 1910-1975
har bekostats av Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond.

Följande personer har verkat vid projektet:

Vassilis Bolonassos	1975
Sverker Ek	1974-80
Lennart Forslund	1974-80
Ingemar Hellsten	1975-77
Birgitta Jansson	1976-79
Gerd Lilljegren	1974-80
Veijo Nikkinen	1975-76
Kent Olofsson	1976
Per Ringby	1974-80
Cleas Rosenqvist	1974-80
Barbro Wikberg	1975-80
Eva Vikström	1974-80
Angelica Öhman	1974-75



DE KUNGLIGA TEATRARNAS PROGRAM.

Teatern av i dag kan icke fordra att få leva i någon förnäm tillbakadragenhet. Teatern av i dag är ett led i kulturapparaten vid sidan av de andra. Den är intet konstens tempel. Det är ett ställe där det skall förhandlas och dryftas, ett ställe där det utföres ett hårt, allvarligt arbete för att klargöra meningen med det liv som vi lever.

Thomas Mann 1936

INNEHÅLL	Sida
Förord	13
I. <u>En teaterhändelse med långtgående konsekvenser</u>	15
Gud Fader gör entré på den svenska nationalscenen	15
Svartrockarna - och Hinke beträder Guds gröna ängar	30
Brunskjortorna intar scenen för ett kort mellanspel och Ärlig svensk talar fritt ur hjärtat	35
Teaterchefen förklarar sig, högre makter ingriper och styrelsen gör sorti	42
Det politiska spelet kring Dramaten - slutspel i riksdagen: "Panem et circenses"	48
II. <u>Nationalscenen i skarven mellan riksteater och folkteater</u>	55
En man och hans konstsyn	55
Strömningar i tiden	61
Den seriösa teatern i det framväxande massmediasamhället	80
Den Engbergiska teaterutredningen - stridiga viljor och skiftande idétradition	91
Teater ut över landet	101
"Vi vill göra nationalscenen till hela nationens scen"	112
Grand final	125
III. <u>"Teatern tjänar den nya morgondag som skall gry sedan rampljusen slocknat"</u>	136
Debatten kring den "kämpande teatern"	136
Mot en antifascistisk kulturfront	141
<u>Vår ära och vår makt</u> - ett agitationsdrama kring klass- kamp och pacifism	152
Sjöbergs scenbildsmontage	162
"Här är om något ett program för den stora folkteater, som teatern vill bli"	181
Teater i förvandling	185
IV. <u>Noter</u>	191
En teaterhändelse med långtgående konsekvenser	193
Nationalscenen i skarven mellan riksteater och folkteater	196
"Teatern tjänar den nya morgondag som skall gry sedan ljusen slocknat"	208
V Personregister	211
VI Källor och Litteratur	215
VII Summary	221

FÖRORD

Denna studie var ursprungligen tänkt som en uppsättningsanalys av Alf Sjöbergs iscenering av Nordahl Griegs drama Vår ära och vår makt våren 1937. Det visade sig dock snart att denna hade många av sina förutsättningar i den debatt, som under de fem föregående åren fördes kring Dramatiska teatern som "nationalscen" och "folkteater". Denna diskussion utlöstes ursprungligen av Olof Molanders uppsättning av Gud gröna ängar hösten 1932, även om debatten senare kom att röra sig kring många skiftande frågor. En naturlig uppläggning visade sig därför vara att ta sin utgångspunkt i Molanders uppsättning och därifrån slå en brygga till Sjöbergs iscenering. Den mellanliggande perioden låter sig i ett avseende just beskrivas som en av de vitalaste teaterdiskussioner som förts i Sverige. Undersökningen blev därigenom så omfattande att den måste brytas ut ur sitt ursprungligen tänkta sammanhang och bli en självständig volym. I två avseenden anknyter studien dock an till de övergripande principerna för den första volymen av denna forskningsrapport. Den önskar teckna en väsentlig teaterhändelse under mellankrigstiden som ligger mellan uppsättningarna Hoppla vi lever! (1928) och Fångarna i Altona (1960). För det andra vill den belysa teaterns både estetiska och sociala funktion genom att ange hur ett scenkonstverks både stilmässiga och ideologiska gestaltning speglar en bestämd historisk period, samtidigt som den vill engagera teaterpubliken till egna ställningstaganden inför de frågor i tiden den aktualiserar.

I och med färdigställandet av denna rapport - Teater i Stockholm 1910-1970 - avslutas forskningsprojektets arbete. Det har finansierats av Riksbankens Jubileumsfond. För några specialuppgifter har bidrag också lämnats av Konung Gustaf VI Adolfs minnesfond samt från humanistiska fakulteten vid Umeå universitet. Arbetet skulle inte heller ha kunnat genomföras utan en generös attityd, förståelse och hjälp från personalen vid en rad arkiv och bibliotek.

Samtidigt skingras ett forskarlag, som under många år haft glädjen att samarbeta kring en uppgift som vi upplevt som meningsfull och intresseväckande. Till alla medverkande, ingen nämnd och ingen glömd, vill jag därför till sist rikta ett tack inte bara för en engagerad och väsentlig arbetsinsats utan också för ett gott och stimulerande kamratskap. Att ha deltagit i projektets arbete har för mig personligen inneburit en ständig vitalisering både som forskare och människa. Till Lennart Forslund, som läst verket i korrektur samt Barbro Wikberg som upprättat personregistret vill jag rikta ett speciellt tack.

Marianne, som helhjärtat stött mig under denna undersöknings tillkomst och som med säker hand gått över manuskriptet, tillägnas boken.

Umeå den 6 oktober 1981.
Sverker R. Ek

EN TEATERHÄNDELSE MED LÅNGTGÅENDE KONSEKVENSER

Gud Fader gör entré på den svenska nationalscenen

Quel grand spectacle! Den 6 oktober 1932 gick ridån upp vid premiären på Marc Connellys succépjäs The Green Pastures, som i svensk tolkning kallades Guds gröna ängar. Det lär ha varit första gången som Gud Fader gjort sitt inträde på den svenska nationalscenen.¹⁾ Från sin första magnifika entré under ett responsorium behärskade han - som sig bör - helt scenen. Faderligt välvillig vandrade den reslige negergestalten över sina gröna ängar iförd svart redingot och bredbrättad mörk hatt, med käpp med silverkrycka i handen och stor guldkedja på magen. Fryntligt smuttade han på sin äggmjölk, där han vandrade uppe bland molnen för att då och då ta sig ett bloss på sin 10-cents cigarr. Den imposanta gestalten vill ge en idealbild av en ömsom jovialisk ömsom förgrymmad negerpastor, som med fast hand försöker hålla ordning på sina bångstyriga församlingsbor. Jämförelsen finns antydd i Connellys text men betonades uppenbarligen i den sceniska gestaltningen på Dramaten. I programhäftet framhölls det, att "den gamla negerpastorn" hade den dubbla funktionen av såväl "herde för en hjord som krävde enkel förkunnelse och extatisk sång"²⁾ som ledare för den politiska kampen för bättre sociala villkor.

GAMLA TESTAMENTET I NÄRBILDER

Fig 1. Från vänster till höger: Gud fader - Georg Blickingberg, ärkeängeln Gabriel - Carl Barcklind, en kerub och en fet ängel - Tyra Dörum. (AB 6/10 1932)

Tolkningen av denna förmänskligade gudsgestalt blev en stor personlig framgång för skådespelaren Georg Blickingberg, som annars hade sin hem-

vist vid Lorensbergsteatern i Göteborg. Under det närmast följande året fick han på en rad olika scener om och om igen ikläda sig rollen. Som han själv framhöll skedde det dock var gång med personlig tillfredsställelse. "När jag spelar Gud Fader är det som jag lyftes upp över min jordiska tillvaro, mer och mer känner jag inom mig hur mina andliga krafter för var dag stärkes /---/ hela mitt arbete med teatern är blott en enda uppriktig och oskrymd önskan att få vara med och förverkliga kärlekens och godhetens seger över det onda - omkring oss - i oss".³⁾

Uppsättningen gav inte bara exempel på ett troskyldigt solospel. Sven-Erik Skawonius hade gjort en festlig scenografi med ett medvetet naivistiskt formspråk. I sin stilerade, lätt maniererade linjeföring erinrade de olika scenbilderna om Ejnar Nermans samtida bokillustrationer. Denna stilsträvan underströk att skeendet på scenen egentligen inte var något annat än levandegjorda bilder ur en sydstaternas Biblia Pauperum. De många tablåerna, av vilka dramat var uppbyggt, erinrade om filmsekvenser som i snabb följd återgav centrala teman ur Gamla Testamentet - från skapelsen till Kristi ankomst. Scenografin lyckades att kontrastera och parallellisera de olika scenbilderna, så att växlingarna dem emellan fick karaktär av djärvt stumfilmsmontage. På så sätt fick den annars rätt lösa händelseförknippningen en mer sammanhållen mening. Även sceneffekterna i övrigt genomfördes med en lekfull charm, som lika mycket vädjade till publikens barnasinne som till dess barnatro. Fåglarna kvittrade, vinden susade, regnet strilade, åskan dundrade och blixterna genomkorsade scenhimlen på ett troskyldigt, illusoriskt sätt. Med oförställd glädje lekte man med den gamla illusionsteaterns alla beprövade effekter. Änglar fick flyga ut och in från scenen, upphissade i kraftiga linor. Dessutom ökades sceneffekterna med hjälp av en och annan mer modern scenteknisk finess. En rad djurlåten spelades upp via grammofon och gick ut till scenen genom "några knepigt placerade högtalare här och var i kulisserna". (SvD 8/10 1932.) Så skapades en illusion av alla de vilda djur som embarkerade Noaks ark, och som publiken för övrigt endast hade att föreställa sig. Förvisso var Guds gröna ängar en spektakulär föreställning, signerad Olof Molander.

Trots allt skulle uppsättningen nog knappast ha gått till hävderna, om den inte framkallat häftiga och olikartade reaktioner i den samtida debatten. Detta gav upphov till en ingående diskussion i pressen om Dramatens roll som nationalscen, vilket i sin tur fick långtgående kulturpolitiska konsekvenser. Uppsättningens betydelse ligger just däri, att den blev en katalysator, som avslöjade djupgående organisatoriska och produktionstekniska svårigheter inom den samtida svenska teatern och inte minst blottlade kritikernas och publikens skiftande regelsystem. Därigenom utgör denna

teaterhändelse ett utmärkt åskådningsexempel på, hur den teatrala institutionen fungerade under det tidiga 30-talet i Sverige. Som jag i annat sammanhang närmare diskuterat vill begreppet ange både de materiella produktionsförhållandena och de ideologiska bestämningarna⁴⁾, så att teaterns estetiska och samhällsliga funktioner närmare kan belysas. Samtliga i systemet ingående delfaktorer är historiskt föränderliga. En omvandling av någon komponent innebär därför en successiv förskjutning inom hela den teatrala institutionen. Den debatt kring Dramatens traditionella roll som nationalscen och dess nya uppgift som folkteater, som följde på uppförandet av Guds gröna ängar, illustrerar på ett konkret sätt en sådan process. I sin tur generade denna mångåriga diskussion kring Dramatens konstnärliga och sociala funktion Olof Molanders djärva satsning på att radikalt bredda Dramatens sedvanliga verksamhet under spelåret 1936/37. Både ett generellt studium därav samt en mera djupgående punktanalys av Alf Sjöbergs uppsättning av Nordahl Griegs drama Vår ära och vår makt, som ingick som en representativ del av Molanders program för att omskapa nationalscenen till en modernt fungerande folkteater, kan till sist kartlägga drag i det slutande 30-talets svenska kulturklimat. Inte minst gäller det kultursyn, bildningsideal, moraliska och politiska värderingar om scenkonstens uppgift endast två år före det andra världskrigets utbrott. Även om de materiella produktionsförhållandena inte kom att förändras så radikalt, som Molander åsyftat, hade dock de ideologiska förutsättningarna för en teater, engagerad i nuet, väsentligen förskjutits i förhållande till 1932, då Guds gröna ängar iscensattes.

Marc Connelly tillhör förvisso inte nydanarna inom det moderna amerikanska dramat under 1900-talet. Istället måste han betecknas som en habil pjäs- och revyfabrikant, som gjorde sina bästa saker i samarbete med George S Kaufmann. The Green Pastures var en lyckträff som tillkom, sedan han med inlevelse läst Roark Bradfords återberättelser av kända scener ur Gamla Testamentet i Ol' Man Adam an' Hjs Chillun. Verket väckte hans intresse för att dramatiskt

framställa vissa sidor av en levande religion sedda med de troendes egna ögon. Det är den religion som hyllas av tusentals negrer i de nordamerikanska sydstaterna. Med en skakande andlig hunger och med den största ödmjukhet ha dessa olärda svarta kristna - av vilka många icke ens kunna läsa den bok som är deras tros skattkammare - anpassat bibelns innehåll efter de förhållanden, som känneteckna deras dagliga liv.⁵⁾

Connelly, som själv var av irländsk härstamning, kom med detta verk att inordna sig i raden av vita dramatiker i Amerika, som efter första världskriget började ge en förstående bild av "blacks" på scenen. Det skedde i medveten opposition till gängse schabloner av negern som dum, rädd och

Bild borttagen
Image removed

Fig 2. Sitt konstnärligt mest betydelsefulla bidrag till uppsättningen gjorde scenografen Sven-Erik Skawonius med en mellanaktsridå utförd i applikation. I stora, enkla linjer bygger han upp en suggestiv komposition, som i en bild sammanfattar uppsättningens grundstämning - "marschen till Himlen". Ett långt följe av mörka gestalter rör sig snett uppåt från höger - bort från förnedringen i Faraos land upp mot det himmelska Jerusalem. Som ett tecken i skyn på Gud Faders nya förbund med människorna låter han en färgstark regnbåge välva sig över Noaks ark, tryggt vilande på berget Ararat. På balustraden ovanför satt Wiggerskvar-tetten tillsammans med några musiker och utförde de många negro spirituals som interfolierade tablåerna. Bild och musik samverkade alltså till att uttrycka negerernas naiva gudsförtröstan.

vidskeplig, vilka odlades inom samtida teater och film. Märkligast i genren var O'Neills The Emperor Jones och All God's Chillun Got Wings samt Du Bose och Dorothy Heywards Porgy, som senare omarbetades till Gershwins berömda musical Porgy and Bess.⁶⁾ Genom att i sitt relativt löst sammanfogade verk lägga in en rad negro spirituals knöt Connelly likaså an till en aktuell trend i amerikansk teater. Skådespelet kunde därigenom upple-

vas som ett sångspel. Det var uppenbarligen just dessa element i det episka skådespelet, som omedelbart slog an på publiken. I de passagerna kändes gestaltningen av negerkulturen mest äkta. "Vad negrernas liv äger av djup hängivenhet, av överväldigande känsla har fått uttryck i hymnens skönhet och kraft", skrev Gösta Attorps i sin presentation i programhäftet, och det var en värdering som gick igen i många recensioner, enkäter och insändare. Mer osäker var opinionen inför Connellys försök att gestalta negrernas naiva föreställningsvärld utifrån moderna religionspsykologiska aspekter. Från den generella tesen, att människor ur de mest skilda kulturkretsar formar sina föreställningar om det skapande och högsta väsendet efter sitt eget beläte - dvs till en antropomorf gudsbild - tolkar författaren sitt socialantropologiska stoff. Han vill utifrån sydstatsnegrernas föreställningsvärld ge en bild av Guds utveckling från Moseböckernas välvillige skapare och vredgade Jahve till evangeliernas allt förlåtande fadersgestalt. Häri finns en röd tråd som löper mellan de nitton relativt heterogena tablåerna, som utgör skådespelet Guds gröna ängar. "Guds eget drama" kallade Rudolf Värnlund med rätta verket och angav dess inre struktur på följande sätt:

I begynnelsen framstår han /Gud Fader/ såsom en bastard av välvillig farbror, stor humoristiskt lagd trollkarl, och allmäktig farmare i det soliga Virginien, en lite tankspridd och skämtsam slösare som skapar jorden med allt vad däruppå är, mer av slump än avsikt. Men människorna på jorden gå inte hans vägar; de utveckla sig enligt sin egen natur på gott och ont. Under denna gigantiska brottning med det egna verket koncentreras en allt tyngre atmosfär av tragik omkring den välvillige farbrodern; han växer, han blir en stor gestalt, en vredens Gud som slungar åskvigar mot jorden. Men förgäves. Ty verket växer samtidigt med honom: jorden är inte längre en lekstuga för enkla naturbarn, utan en stridsplats för vuxna individer. Till sist under krigets tid (världskriget eller Nebudkanesars stormning av Jerusalem), under trycket av lidandena här nere skapar sig människan Adam en ny Gud: barmhärtighetens, medlidandets Gud. Den gamle Herren Gud där uppe i himlen måste böja sig, han måste bli - Kristus. Det ligger ett hot, en varning, till den vite mannen, Herren, i denna grandiosa fantasi. (Våra Nöjen 14, 20/10 1932.)

Värnlunds tolkning av slutet med dess sociala vinkling får sägas vara högst personlig. Den har inget direkt stöd i Connellys text.

I sin introducerande artikel i programbladet framhöll Gösta Attorps, att det i Sverige fanns en motsvarighet till sydstatsnegrernas tolkning av Gamla Testamentets historia i de svenska naiva bondemålningarna från 1700-talet, bl a från Dalarna. Dessa hade - som bekant - även fått en modern, sofistikerad omtolkning i Erik Axel Karlfeldts pastischer Dalmålningar på rim. Ett decennium senare skulle också svensk dramatik få en motsvarighet till Connellys verk i Rune Lindströms Ett spel om en väg som till himla bär. Med utgångspunkt i en landskapstradition - och möjligen

Bild borttagen
Image removed

Fig 3-4. Scenografin till Guds gröna ängar utarbetade Sven-Erik Skawonius i en genomförd naivistisk stil. Himmelriket är vackert och idylliskt såsom det anstår en sagoboksbild. Nattklubbsmiljön i Babylon blir tillräckligt depraverad - med dess lustiga blandning av saloon och cirkus - för att suggerera fram ett oskuldsfullt sinnes uppfattning av en infernaliskt syndfull miljö.

Connellys skådespel - skildras här, hur Bibelns profeter och härskare omskapas till myndiga sockenmän i Dalom. Många kritiker tog fasta på Attorps påpekande. Särskilda artiklar om svenska bondemålningar skrevs i anslutning till Guds gröna ängar. John Landquist fördjupade analogin genom att också hänvisa till några av Pär Lagerkvists samtida verk, där denne

har framställt Vår Herre som en gammal man, tveksam och undrande inför den värld han skapat och nedslagen att hans välvilja så föga lyckats. Men likheten sträcker sig djupare. Själva den panteistiskt religiösa känslan, som är det gripande och patetiska momentet i Marc Connellys stycke, har överensstämmelser med den svenska diktarens stämningsvärld; och de tankar, i vilka stycket utmynnar att människan i viss mån hjälper Gud till insikt, att jordens lidanden få sin särskilda mening och adel, att, som det stort säges, barmhärtigheten endast vinnes genom lidande, till alla dessa föreställningar finnas anklanger både i dennes och annan modern svensk litteratur. (AB 7/10 1932.)

De rika hänvisningarna till en ursprunglig eller pastischerande tradition inom svensk ordkonst och bildkonst vittnar om, hur angelägen man var att undanröja en eventuell kritisk opinionsbildning hos publiken. Detta betingades av ett uppmärksammat censuringripande mot pjäsen i England, och av en uttalad tveksamhet hos några teaterchefer ute på kontinenten rörande möjligheten att spela Guds gröna ängar med vita skådespelare. I USA hade ensemblen varit helsvart, vilket vid den tiden var något unikt. Det strålande mottagande som pjäsen fått på Broadway ansågs bli bero just på detta förhållande. Den hade haft premiär i New York i februari 1930. Originaluppsättningen gick fortfarande, då stycket hade svensk premiär. (SvD 2/10 1932.) Connelly hade belönats med Pulitzerpriset med motiveringen, att Guds gröna ängar var spelårets bästa dramatiska verk. Framgång smittar, och Dramatens repertoarval måste vara framgångsrikt hösten 1932 efter ett katastrofalt teaterår i Stockholm 1931/32. (Se sid 72f.). Teaterchefen Erik Wettergren framhöll därför demonstrativt: "Verket har betecknats som det enda verkligt starka alster, som den dramatiska litteraturen av idag presterat. Det lär eljest vara ganska pauvert just nu inom den dramatiska produktionen." (SvD 3/9 1932.)

Hur seriös satsningen på pjäsen var, framgår av att man denna gång använde sig av sin avtalsenliga rätt att under en halvtimme göra reklam för den i radio strax före premiären.⁷⁾ Men det var inte bara jakten efter en kassapjäsa för Dramaten - en förhoppning som i och för sig skulle gå i uppfyllelse över förväntan - som gjorde att man fann det angeläget att ta upp stycket på repertoaren. Olof Molander såg i uppgiften ett konstnärligt kraftprov. I samband med premiären framhöll han inte bara, att satsningen inneburit "den största iscensättning jag haft hand om" (SvD 2/10 1932.) utan även: "Vad själva stycket beträffar anser jag det vara det största mysteriet i nutida dramatisk konst. Det har stor räckvidd inte bara

2, HIMLEN

Olof
 Plåsa nytt av gamla material.
 De rolar sig ned i imaginära rummet.

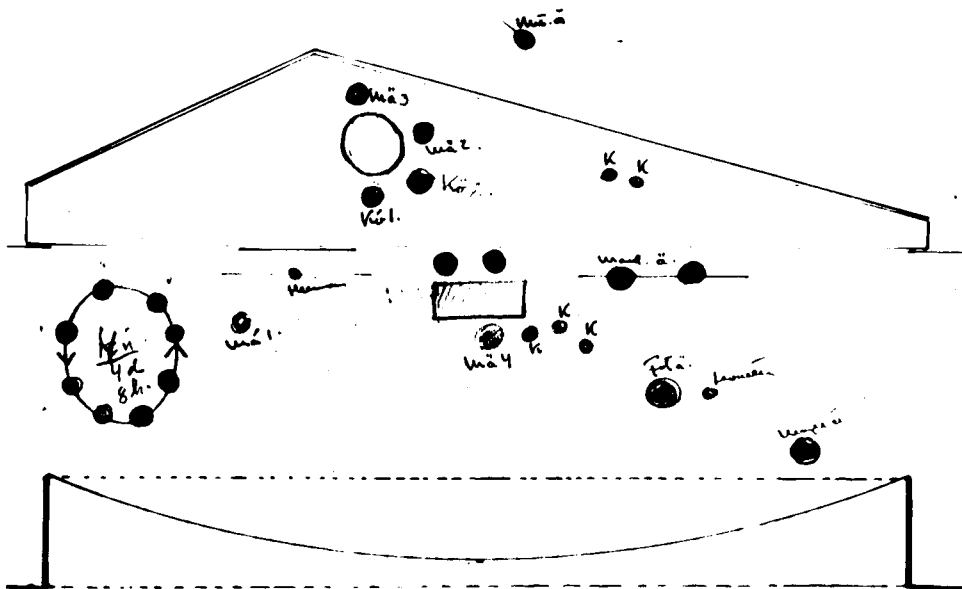
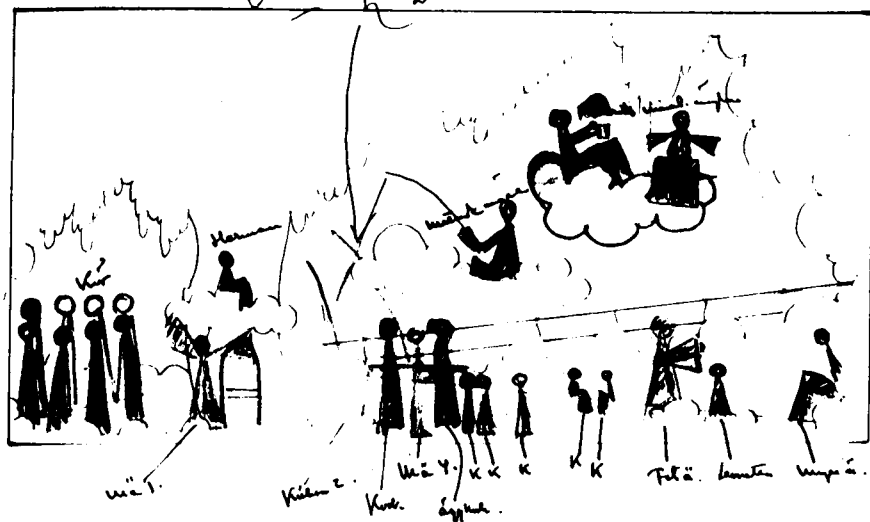


Fig 5. Olof Molander utarbetade med stor detaljprecisering sitt sceneri både som rörelseschema och stiliserade teckningar till hela uppsättningen av Guds gröna ängar. I inledningssekvensen av fiskfesten i himlen var han noga med att balansera den dansande körgruppen t.v. med de många stimmande festdeltagarna t.h., för att skapa både livfullhet och värdighet åt aktionen.

för svarta, utan lika mycket för vita. Det är lärorikt, inte bara roande, utan en besk medicin, även om den serveras med munterhet." (DN 8/10 1932.)

Går man igenom Molanders regiexemplar⁸⁾ av Guds gröna ängar framgår det klart, i vilken utsträckning man har anledning att ta honom på orden. För varje tablå har han utarbetat ett antal skisser som i detalj anger scen-eriläggnngen. Lika seriöst genomarbetad är personinstruktionen till flertalet repliker. Uppenbart har Molander också velat problematisera texten. Han vill inte bara i gestaltningen av de olika tablåerna lyfta fram negerernas barnafromma omtolkning av den bibliska historien. Han vill också belysa, hur negererna för in smärtsamma upplevelser, hämtade från den egna sociala verkligheten. På samma sätt som de senmedeltida skulptörerna i altarskåpens teatervärld gestaltar grymheten och brutaliteten i sin samtid genom realismen i skildringarna av passionshistoriens plågsamma scener, underströk Molander fenomen som prostitution, kriminalitet, gangstermentalitet m m, som finns antydda i texten. På så vis ville han markera, att den dramatiska konflikten speglade erfarenheter från de svarta slumkvarteren i den mörkaste södern.

Med stor ömsinnet framtonar det ljusa och luftiga i visionen av himlen, medan våldet och cynismen kommer till uttryck i scenerna vid Noaks ark och från kabarén i Babylon. Dessa två tablåer - tillsammans med den där Noak uppträder drucken - ansågs av kritikerna liksom av olika röster ur publiken som de "ömtåligaste", "mest sedlighetssårande" eller "mest hädiska" allt efter kynne och ideologi. Många av Bellmans landsmän ville inte heller i nådens år 1932 bli påmind om, att Gubben Noak även enligt Bibelns ord tagit sig ett rus.

Genom att fördela skuggor och dagrar på ett mera distinkt sätt än Connelly kunde Molander ge en fördjupad och mer komplex scenisk gestaltning av Guds gröna ängar. De syndfulla bilderna gjorde Herrens vrede fullt förståelig, samtidigt som pastischen fick en samtidsanknytning. Ännu 1932 var man benägen att ge en allmänt positiv bild av den svarta minoritetens situation i USA. Så t ex framhöll Attorps i sin artikel de förändringar till det bättre som skett.

I närvarande stund kan man ju tala både om en medelklass och en överklass hos negrer; de ha trängt fram i de flesta intellektuella yrken, och vad man i detta sammanhang särskilt kan ta fasta på är att en avsevärd trupp av färgade skriftställare och författare sedan länge är i stånd att föra talan för sin ras.⁹⁾

Viss information om de djupgående sociala problem som diskrimineringen av den svarta minoriteten utgjorde i USA, började väl tränga fram till Sverige. När Richard Wrights roman Son av sitt land kom ut på svenska i

början av andra världskriget, slog den dock ner som en bomb på bokhandelsdiskarna och utlöste häftiga reaktioner. En mer inträngande vetenskaplig kartläggning av problemet skulle låta vänta på sig till 1944, då Gunnar Myrdal på uppdrag av Rockefeller Foundation publicerade sitt två band mäktiga verk An American Dilemma. Molanders förutsättningar att ge en trovärdig bild av negrernas sociala svårigheter kan därför ha varit begränsade.¹⁰⁾ Hans psykologiska intuition har dock lett honom rätt, då han i den sceniska gestaltningen kraftigare underströk de i texten implicita spänningarna.

Den första tablån, som är förlagd till ett missionshus, anger dramats ramberättelse. En negerpastor och några barn försöker tolka olika texter ur Genesis utifrån ungarnas fattningsnivå och referensram. Den andra tablån återger enligt scenanvisningarna "himlen före skapelsen". Övergången från en scen till en annan genomförde Molander i detta fall - liksom i de flesta andra - så att en mellanaktsridå drogs för scenen. Ljuset koncentrerades samtidigt på den läktare som var speciellt uppbyggd ovanför scenen. Där satt Wiggerskvartetten som tillsammans med en sångkör utförde de olika musikaliska inslagen i föreställningen. Skawonius märkligaste scenografiska insats i föreställningen var just denna mellanaktsridå, som stiliserat återgav en grupp negrer tågande framåt och snett uppåt från höger till vänster i en mäktig procession. Sannolikt återgick kompositionen på den företeelse som Attorps beskriver i sin programartikel: "Det kanske kan verka löjligt att bevittna inledningen till en predikan av den typ som kallas 'marschen till Himlen': predikanten börjar marschera fram och tillbaka på estraden och församlingen marscherar på stället; men så gör man halt vid morgonstjärnan, så nalkas man Pärlexportarna, och det är inte längre ett barnsligt upptåg: det är stort och gripande."⁹⁾ Ridåns tåg blev på en gång Moses uttåg ur Egypten och de svartas dröm om att sjungande kunna slå in på vägen till en mer människovärdig tillvaro - ett himmelskt Jerusalem.

Som inledning till himlascenen lät Molander först en ängel i svag belysning flyga över scenen i olika riktningar för att sedan tona upp ljuset. Därvid avslöjades en scenbild som anknöt till den kristna föreställningen om himlen som en lummigt grön och pastoral ängd, där sjungande änglar sitter på molntapparna. Molander hade med viss ironi gett en del av änglarna metspön att sitta och meta ned i tomma intet. Det pågick nämligen enligt texten en fiskfest uppe bland molnen. I sceneriläggnigen markerar Molander en klar uppdelning av de agerande i en mer rörlig grupp och en mer statisk. Den första bestod av "moderänglar", kockar, köksor och änglabarn. Den senare utgjordes av en kör, vilken sjungande rör sig i stilla

Efter Gissinger

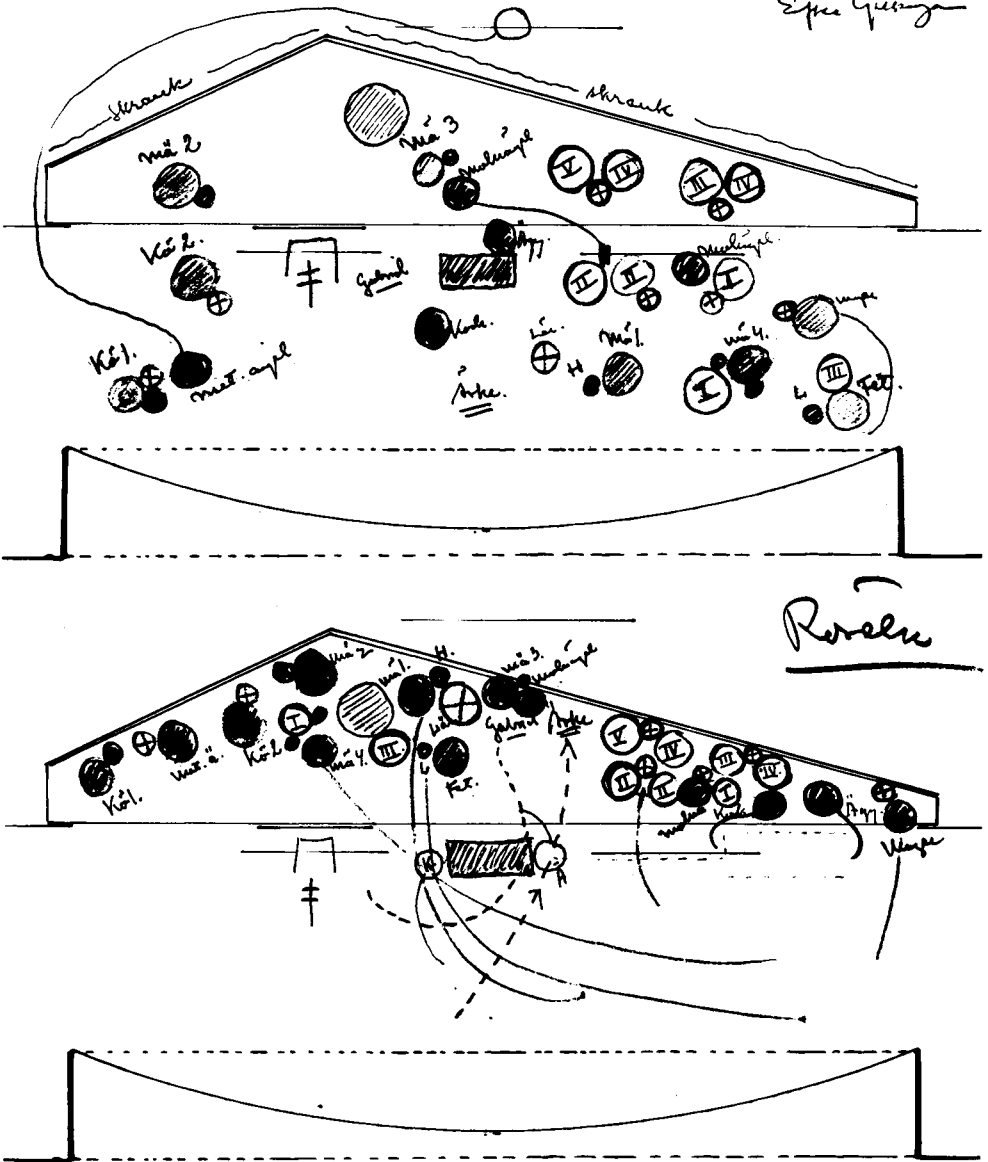


Fig 6-7. Olof Molander ville med sin regi i slutet av andra tablån understryka scenens karaktär av gudomligt under, när Gud Fader avskärmar Himlen från den nya planeten Jorden. I massans reaktionsmönster vill han först ange stillhet och förundran under själva skapelseakten. Omedelbart därefter tar han fram det naiva draget hos himlens härskaror genom att låta dem nyfiket rusa fram till räcket, för att få sig en första titt på den nya tummelplatsen.

kedjans och återspeglar sannolikt en minnesbild av Fra Angelicos naiva målning av den dans änglarna trår på de grönskande ängarna i himlen. Gud Faderns intåg på scenen fick en operamässig triumfatorisk utformning. Alla de församlade stod uppställda på två led kring hans väg. I slutet av tablån understryker Molander karaktären av under genom en mycket detaljerad sceneriuppläggning. När Gud Fader - mest av en slump - skapar jorden, avtecknar sig hans gestalt mot bakgrunden av en mäktig ek, vars krona omsluter hela scenen. Kring hans tron i scenens mitt har himlens härskaror samlats i spontana gruppbildningar. Efter själva skapelseögonblicket reser sig ett skrank, som för all framtid skall avgränsa himlen från den nyfödda planeten jorden. Alla rusar till för att se ner i djupet och ta i betraktande Guds underverk. Ensam står denne i scenens mitt och bjuder ånyo tystnad för att kunna koncentrera sig på sitt andra underverk. "Ingen rör sig. Gud /går ned på scenen/ med ansiktet uppåt och sträcker armarna upp över huvudet." Han säger med bjudande stämma: "Varde människan!". (s 39.) Under ett tilltagande åskmuller mörknar det över scenen. I ett viktigt avseende har Molander ändrat Connellys scenanvisningar: genom att låta Gud Fader stiga ner från tronen och vända sig mot publiken vid människans skapelse. Den bjudande gesten får därmed större tyngd och samtidigt en viss prägel av ödmjukhet inför det skapade. Författaren hade tänkt låta honom stå kvar vid tronen och "vända sig om" med ryggen mot publiken. Molanders sceneri blir ett mera verkningsfullt teatralt tecken för ett av dramats mest väsentliga men också mest svårge-staltade moment - människans skapelse.

I den nionde tablån besöker Gud Noak, som har gestalt av en negerpas-tor. Liksom Gud oroar han sig för sina församlingsbors tilltagande syndfullhet. I en lång monolog förkunnar då Gud Fader syndafloedens ankomst för Noak. Molander för härvid in ett pastischartat drag genom att låta en blixst sätta ett utropstecken efter varje sats enligt traditionen i 1700-talsoperan i samband med gudauppenbarelser. Därmed markerar han en road distans till skeendet på scenen. I den följande scenen ges ett belysande exempel på människans stigande kriminalitet. Två män - Kain den sjätte och Plattfot - rivaliserar om samma fala jazzböna, Zeba. Av en tillfällighet slår de samman i den folkflock som samlats för att begäpa arken, vilken Noak och hans söner nu håller på att färdigställa. Molander låter det hela bli en uppgörelse männen emellan i enlighet med filmens gangsterscener. När männen och kvinnorna i folkmassan hör de hårdnande rösterna "blir de nyfikna och rädda" står det i regianmärkningarna. Under allmän "dödyst undran" följer de hur Zeba undersöker om Kain har någon revolver på sig. När så inte visar sig vara fallet, inskjuter Molander att "männen och

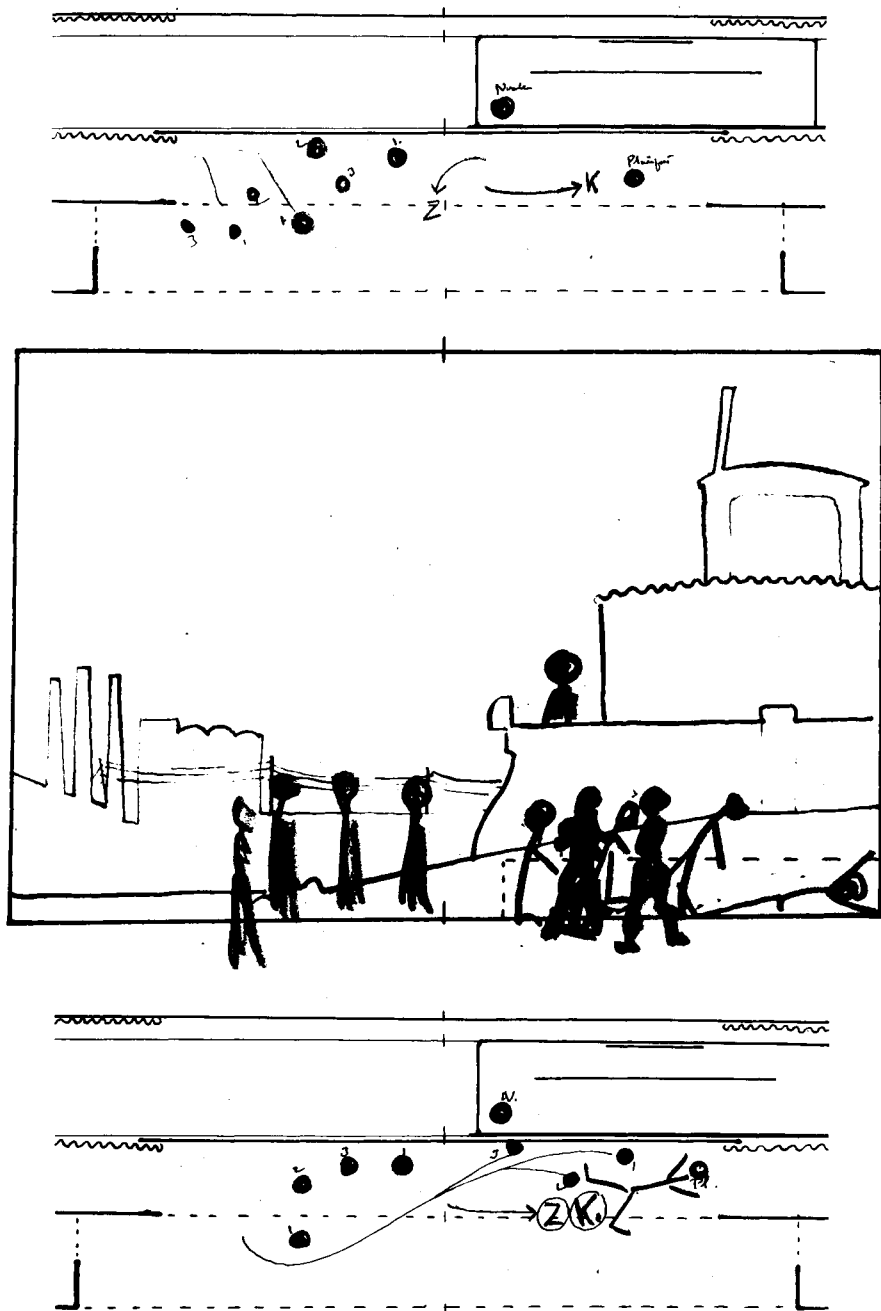


Fig 8. Kain den sjättes mord på Plattfot framför Noaks ark utformade Molander moment för moment efter ett mycket genomtänkt rörelsemönster för att på en gång understryka det rituellt stiliserade i den underliggande myten och den psykologiska realismen som speglade en social verklighet i de samtida negerkvarteren i sydstaterna.

kvinnorna skrattande" kommenterar sin lättnad med korta utrop som: "Han hade ingen!"; "Det var det jag sa"; "Hon var rädd, förstås!". På så sätt får folkscenen mer liv. Molander låter sedan Kain skjuta "Z åt sidan med v. hand och /han/ fortsätter långsamt fram mot Pl/attfot/. Pratet och skrattet fortsätter medan Kain den sjätte /är/ framme hos Pl." Därefter följer Molander författarens egen scenanvisning: "Kain den sjätte trycker snabbt sitt bröst mot Plattfots, ena armen sveper runt Plattfots kropp, hans andra hand höjer sig mot Plattfots rygg i trakten av veka livet. Lugnt men triumferande". Han säger: "Jag har en liten kniv åt honom." (s 103 - 104.) Skrattet från de omkringvarande stiger till ett crescendo, när Plattfot faller död omkull. "Alla stelna till med gapande munnar! Någon springer!" Därefter låter Molander män och kvinnor fälla olika kommentarer som: "Å fan! Tänk va! - Han hade kniv, du! Där fick han! - Ett jack i ryggen!". Folkmassan blir på så sätt delaktig i händelserna. Molander skärper dramatiken i skeendet genom att dels markera samspelet mellan massan och de tre individerna, dels framhålla såväl det modernt cyniska som det uråldrigt rituella i själva mordhandlingen. Kain den sjättes handling är en upprepning av det första människomordet - Abels död. Med full kraft spelar Molander sedan upp temat om skuld och straff. Den otrogna Zeba kysser mördaren, just när han kastar den blodiga kniven ifrån sig och paret lämnar scenen hånande Noak, som hon kallar ett gammalt sjölejon. Enligt inspicientens exemplar (s 107.) framtonas då de första tecknen på den annalkande syndaflo den. "Grön åska" och "gul åska" avlöser varandra, samtidigt som mörkret faller, då och då genomlyst av blixtrar.



Fig 9. Håkan Westergren, Märta Ekström och Torsten Winge fångade av en tidningstecknare i sina roller som Kain den sjätte, Zeba och gubben Noak. (StT 7/10 1932.)

"Optiskt regn" börjar också falla. Scenen mynnar ut i Noaks ord: "Herren förintar världen." (s 113.) Molander utnyttjar alltså alla de möjligheter den moderna scentekniken har för att understryka undergångsstämningen.

På ett likartat sätt rytmiseras den sextonde tablån som mynnar ut i en effektfull klimax. Den blev också den i pressen mest omskrivna. Enligt scenanvisningarna skulle scenen föreställa en kabaré i Babylon. Därmed skulle Israels barns förnedring under den babylonska fångenskapen illustreras. Scenografin antydde en tvivelaktig nattklubbslokal, som vissa kritiker i allt för hög grad associerade till samtida miljöer i Berlin. (jfr fig 4). Av maskinmästarjournalerna framgår att Molander just i denna scen använt mer än halva vridscenen för att skapa en spelplats, som var rymlig nog för en skiftande och dynamisk aktion. I sceneriläggnigen var Molander noga med att framhålla spänningen mellan å ena sidan en grupp av horor som flockade sig kring kungen i Babylon, gestaltad som en brutal och lynnig gansterkung, och å andra sidan Guds profet och senare, när denne kallblodigt skjutits ner, Gud själv. Mellan dessa två poler sprider Molander ut de övriga gästerna i smågrupper över hela scenen för att ange det inre skeendets olika kraftfält. Så markerar han, hur människorna hellre söker sig till den profana makten än till religionen och tron på Gud. För att understryka cynismen och brutaliteten i miljön låter han de olika gästerna göra kommentarer och utrop till de två dramatiska höjdpunkterna i scenen: profetens död och Guds oväntade entré i mörkret. Inför den sista händelsen gör regissören följande uttrycksfulla grupperingar: "Alla vika tillbaka i stelnade gester av högsta fasa, i vilken de stå när ljuset tänds. Kungen har sprungit upp och kring honom ha flickorna grupperat sig, dels stående, dels liggande på golvet skräckslagna. Alla stirra på Gud" (s 214.). Man tycker sig här förmärka hur bildkonstens gestaltning av motivet "Mene tekel" inspirerat Molander till den emfas och patetik som präglar slutet av tablån. Här finns inget av distansering till skeendet. När scenen är slut, blir tystnaden så mycket mer talande. Den är ännu fylld av smärtan i människornas ångestrop om nåd, när Gud beslutat överge dem. Samtidigt låter Molander publiken höra ljudet av åska och "jordskred". Först efter en markerad paus börjar kören uppe på läktaren sjunga sången "Döden lägger sin iskalla hand på mig". (Inspicientens ex, s 215.) Här har uppsättningen sin ödesmättade tyngdpunkt. I ljusare och lättare färger skildras därefter, hur Gud till sist ändrar sinnesstämning. Kanske var det så att Molander hade större förståelse för Gamla Testamentets vredgade Jahvegestalt än för andra sidor av Connellys gudsgestalt. Hans egen misantropi och troskamp kan här ha spelat in. Konstrasten mellan den brutala nattklubbsmiljön och de mytiska gestalterna i Babylontablån förebå-

dar andra akten i Lagerkvists Bödeln från året därpå, som bygger på liknande kontraster. Den apokalyptiska stämning, som vid tiden för Hitlers maktövertagande började växa fram i Sverige, utgjorde i bägge fallen den väsentliga tidsbakgrunden.

Innan Olof Molanders uppsättning av Guds gröna ängar blev en publikmässig skandalsuccé, hann den bli en konstnärlig kritikerframgång. En gammal garvad recensent som Bo Bergman konstaterade:

Det var förmodligen någon av de egendomligaste teaterkvällar Stockholm bevittnat - ett drastiskt experiment som lyckades. Jag tror inte att någon med en smula uppfattning kunde gå chockerad ifrån teatern; om stycket sedan förtjänar sitt rykte som väckelsepredikan blir en annan sak. Säkert är att föreställningen gav en betydande behållning som konstnärlig inspiration och gediget arbete. (DN 7/10 1932.)

Därmed sammanfattar han en i stort sett enad kritikerkårs allmänna uppfattning, även om arten och graden av berömmet varierade efter en politisk skala från höger till vänster. Carl Björkman i den ärkekonserverativa Nya Dagligt Allehanda krystade fram sitt erkännande om ett "sceniskt kraftprov" men han uppehöll sig hellre vid att "den påsmetade svarta färgen /verkade/ som mask, vilken reste sig emellan publiken och de diktade figurerna" (NDA 7/10 1932.). Han frågade sig också, om det överhuvud taget kunde anses lämpligt att ta upp ett skådespel som Guds gröna ängar på en europeisk scen.

Den gamle, stridsglade ateisten Hinke Bergegren kände sig upplivad och skrev i Kilmankommunistens organ Folkets Dagblad Politiken, att det var "en bragd av Dramaten att i går våga det djärva försöket, och en storbragd av regissören". (FDP 7/10 1932.) Framgången kröntes säkerligen av att publiken i så hög grad rycktes med av de många musikaliska elementen i uppsättningen. Musikanmälaren i Aftonbladet hade följande fundering kring detta, som även den speglar vad man i allmänhet ansåg i recensionerna. "De dansanta bland oss ha för länge sedan accepterat negermusikens sprittande rytm - varför skulle vi inte också kunna för en stund acceptera den naiva andlighet som kommer till oss i dessa negro spirituals?" (AB 7/10 1932.).

Premiären blev alltså en framgång för i första hand Olof Molander och huvudrollsinnehavaren Georg Blickingberg. Anders Österling talade avslutningsvis i sin recension om "det obetingat imponerande och i varje detalj färdiga resultatet" (SvD 7/10 1932.). John Landquist beundrade främst "den artistiska fantasi, med vilken stycket gestaltats". (AB 7/10 1932.)

Svartrockarna - och Hinke - beträder Guds gröna ängar

I sin positiva anmälan karakteriserade Herbert Grevenius Dramatens upp-

sättning av Guds gröna ängar som "ett kraftprov" och Connellys pjäs som "ett stycke, som borde kunna roa och uppbygga både ärkebiskopen och Hjalmar Söderberg". (StT 7/10 1932.) Det är möjligt att den bibelkritiske författaren till Jahves eld och Den förvandlade Messias skulle ha känt sig road av styckets lätt blasfemiska scener, om han sett uppsättningen. Det är också tänkbart att inte heller den blide Erling Eidem i sin egenskap av svenska kyrkans primas skulle ha tagit anstöt, när han betänkte dramats huvudsyfte. Därom veta vi intet. Det var däremot uppenbart förmädat av Grevenius att tro följande: "I England, där prästerskapet stundom har mer gudsnådighet än humor, har pjäsen förbjudits. Någon liknande reklamstorm kan knappast väntas här hemma". Spänningarna inom det svenska teologiska kraftfältet visade sig nämligen vara vida större. De första tecknen härpå gav sig till känna i insändarspalten i Svenska Dagbladet. I anslutning till en nyligen publicerad understreckare av Manfred Björkquist om Kaj Munks drama Ordet¹¹⁾ utvecklar en skribent där tanken, att teatern även i Stockholm:

i ett märkligt fall blivit kyrka - visserligen icke grundtvigiansk menighetskyrka, ej heller "Fädernas kyrka i Sveriges land", men ett missionshus och en söndagsskola för amerikanska negrer. Skillnaden kan synas stor men saken är densamma. Och även om operettens glada musa dansar i par med den steppande negerkomikern eller med Bellmans Gubben Noak - så kan man dock i allt buller och glam höra den späda rösten av ett barn som gråter och ler i Gud Faderns gemenskap och man tycker sig, här som i "Ordet", se en skymt av ett barns himmelrike. Det hela blir till en underligt gripande predikan, ej minst för den som en gång bland söndagsskolebarnen i ett svenskt missionshus sjungit om och levat med "den lilla svarta Sara". (SvD 11/10 1932.)

Så långt existerar det alltså god överensstämmelse mellan regissörens vision och åskådarens tolkning. Redan dagen därpå kom dock helt andra tongångar till uttryck i samma spalt. Även om man vill se den judiska skapelsehistorien som "sagor, emanerande ur folkfantasin", bör man - menar skribenten - komma ihåg att dessa Gamla Testamentets

berättelser i årtusenden ändå ingått bland de religiösa föreställningar och kanske ännu hos en ej ringa del av vårt folk framstå som sanna händelser, så är det en grov hädelse i hela denna framställning som måste på det djupaste såra dessa människor. Men de finnas ju icke i Dramatiska teaterns salong? Nej, men pressen utbasunerar saken till varje stuga i hela Sveriges land och låter dessa "stilla i landena" veta, vad som går an i Stockholm och inför den fina världen. (SvD 12/10 1932.)

Den strida ström av insändare "som dagligen dugga på redaktionens bord" visade en spännvidd från "högsta avsky till uppriktig tacksamhet inför den upplevelse som pjäsen berett". (SvD 16/10 1932.) Fenomenet föranledde Svenska Dagbladets redaktion att vända sig till fyra statskyrko-präster och be dem redogöra för sina intryck av föreställningen. Även

dessa redovisar en glidande skala av åsikter, som naturligt nog är förankrade i olika samtida teologiska strömningar. Pastor Evert Palmer i Storkyrkan ansåg det vara "betecknande för tidens villrådighet", att någon kristen kunde känna sig oviss om, huruvida pjäsen skulle betecknas som hädelse eller inte. Enligt hans uppfattning utgjorde den inte blott ett utslag av samtidens "relativism och nivellering" utan även ett verksamt medel för att befrämja dessa tendenser. I tre punkter slog han fast sitt fördömande. För det första var pjäsen "ett foster av ett försvagat västerländskt Gudsmedvetande". Han ville inte heller se dramats gestaltning som ett uttryck för en "negerkultur" utan för en "negerromantik", som tidigare existerat i Sverige "huvudsakligen på dansens område men nu synbarligen även på religionens". (SvD 16/10 1932.) För det andra vände han sig - utifrån denna sin kritik - mot dramats sammanblandning av "en naiv fromhets stora och troskyldiga allvar med respektlös modern spexstämning". För det tredje var - enligt Palmer - det mest "religiöst orimliga och anstötliga", att Gud Fader av människor låter omvända sig från den stränge Jahve till Hoseas förlåtande och lidande Gud. I detta fick han medhåll av sin ämbetsbroder pastor Gustaf Ankar i Gustav Vasa församling som menade, att "Hoseas religionshistoriska roll förutsätter ett vetenskapligt studium", som man varken kan tilltro dramats naiva gestalter eller merparten av den svenska publiken. Föreställningen "att Gud i ömkansvärd hjälplöshet inhämtar råd av en människa, är religiöst sett otillständig för varje kristen". Men även han fann behag i några scener med "inslag av äkta religiös känsla".

Kyrkoherden i Högalids församling - Bertil Mogård - undvek de teologiska blindskären genom att främst ge en estetisk bedömning. Han fann att dramat hade en satirisk udd, men att den sceniska gestaltningen ofta mildrade tendensen. Det gällde främst Blickingbergs finstämda tolkning av Gud Fader, ty "under spelets fortgång lyfte den sceniske konstnären rollen till en förandligad och ändock äkta mänsklighet, som värmdes och predikade på en gång, vilket som bekant inte är så lätt". Mest positiv var dock kyrkoherde J Källander i Hedvig Eleonora församling. Visst fann han "några scener verkligt motbjudande". Han ansåg dock detta konstnärligt motiverat: "Synden måste i varje fall ha en markerad plats i stycket, om eljest Guds vrede och smärta skulle motiveras." Källander redovisar i första hand en djup gripenhet och rörelse inför föreställningen och motiverar detta främst med det element i dramat som fått flera av hans bröder i Kristo att reagera så negativt.

Den lidande och den i historien kämpande Guden är en jämförelsevis modern tanke av mycken bärkraft. Till det starka och sköna i detta skådespel hör kanske framför allt, att den tanken, trots naiviteten och primitivitet,

där få kött och blod. Skulle man här kunna åberopa det gamla profetordet: 'Av barns och spenabarns mun har du upprättat en makt'. Ps. 8:3." (SvD 16/10 1932.)

Källanders uttalande väckte så stark reaktion hos många präster och församlingsbor, att han kände sig tvingad att senare skriva ett längre postscriptum. I den artikeln utvecklade han närmare sin inställning. Han vidhöll fortfarande sin ursprungliga, positiva upplevelse och vänder sig framför allt mot den uppfattningen "att gudsförakt och religionsfiendskap här fått vatten på sin kvarn". För att komma till rätta med dessa tidsfenomen gäller det för kristendomens försvarare icke minst att en verklighetstrogen insikt om den bibliska uppenbarelsen blir allmän, vartill hör klar uppfattning om uppenbarelsens mänskliga och historiska förmedling, däri inbegripet t ex att gudsbilden visst icke är färdig på en gång i Gamla testamentet och att bibeln icke är bokstavsinspirerad. (SvD 30/10 1932.)

Redan Svenska Dagbladets enkät angav alltså klart var gränsen inom den svenska statskyrkan gick mellan en gammaltroende och en mer liberal kristendomsuppfattning. Fraktionsbildningen upplevdes som så vital, att pastorerna Ankar och Palmer samlade ytterligare tio stockholmsprästers namn under en skrivelse, som var en "allvarig gensaga" mot att man på landets "statsunderstödda talscen" uppfört ett drama som Guds gröna ängar. Motiveringarna var främst hämtade från Palmers tidigare uttalande. Enligt de tolv prästerna innebar teaterhändelsen "en profanering av det heliga och ett förlöjligande av en undertryckt folkgrupps religiösa föreställningar". Längre i sin fördömelse gick en rad fri- och lågkyrkoorganisationer i Stockholm som fordrade, att "de myndigheter under vilka Kungl. Dramatiska Teatern som statsunderstödd /scen/ sorterar" skulle ingripa mot uppförandet av pjäsen. Enligt undertecknarnas mening undertryckte dramat helt "helighets- och rättfärdighetsdraget i den kristna gudsbilden". Man tog också avstånd från författarens sätt att gestalta negrernas religiösa föreställningsvärld. I dramat hade - menade man - en sammanblandning skett mellan "negerns enkla, men dock djupa uppfattning och den psykologiskt skolade nutidsmänniskans spekulationer". (Svenska Morgonbladet 27/10 1932.)

Detta explicita krav på censuringripande utlöste omedelbart en kraftig politisk motreaktion. I regeringsorganet Social-Demokraten förklarade ledarskribenten, att man självfallet inte "förmenade de frireligiösa rätt till opinionsyttringar". Han vände sig dock mot att "samfund, som en gång själva nödgades kämpa hårt för sin existens mot en hänsynslös religiös intolerans, /---/ nu kommit dithän, att i samlad trupp uppträda som den religiösa ofördragsamhetens förkämpar". Med hänvisning till rätten till fri opinionsbildning och utifrån nödvändigheten för konsten att fritt få verka utan censur var den frireligiösa aktionen "i nådens år 1932" - enligt

ledarskribenten - inte ägnad "att befästa Sveriges anseende som kultur-land". (Soc-Dem 28/10 1932.) De frireligiösa samfundens upprop blev kulmen på den religiösa debatten kring Guds gröna ängar. Både kyrkliga bildningsförbund och enskilda präster och församlingsbor fortsatte dock att förse tidningarnas spalter med sina intryck och värderingar.

Företeelsen ger på några punkter intressanta inblickar i samtidens syn på teaterns och speciellt Dramatens opinionsbildande funktion. Det ansågs genomgående vara "en ömtålig sak" för den sant troende att se det högsta väsendet framställt på scenen i konkret gestalt. Dramatens ledning försökte bemöta den religiösa kritiken på denna punkt genom att före varje föreställning projicera en text på annonsskärmen, "där man hänvisade till medeltidens religiösa spel". (NDA 18/1 1933.) Från kyrkligt håll invändes då, att de medeltida spelen främst framställt passionshistorien. Debatten kom bl a att gälla, huruvida det kunde anses mer hädiskt att sceniskt gestalta Gud än Kristus, båda manifestationer av treenigheten. Den moderna scenkonsten hade dessutom genom alla sina suggererande uttrycksmedel helt andra möjligheter att ge gudsbilden konkretion och uttrycksfullhet än vad som gällt under äldre tider. Den kunde därför verka mer påträngande än t ex bildkonstens framställningar av samma motiv. Man kunde acceptera avbildningen av Gud i t ex Gustave Dorés illustrationer till den gamla familjebibeln. Den schartauanske prosten Per Pehrsson talade sig i det sammanhanget varm för Michelangelos takmålningar i Sixtinska kapellet som konstverk "vilka besitta oändliga skönhetsvärden". (NDA 18/1 1933.) Den gode prosten glömde i sin upprördhet inför Guds Gröna ängar, att även den italienske renessanskonstnären hädiskt låtit Gud Fader visa ändan bar i en av de mer dynamiska skapelsescenerna. Djupast sett var reaktionerna ett utslag av det teaterförakt som hade gamla traditioner inom prästerskapet och även ute bland de mer renläriga församlingsborna.¹²⁾ Detta blev speciellt brännbart, då en pjäs med religiösa motiv uppfördes på "den nationella talscen, som dock till avsevärd del existerar på allmänna medel". Den allmänna prestige och genomslagskraft som budskapet därmed fick förstärktes genom pressen och radion och kunde därmed ytterligare verka för upplösningen av den kristna tron och den kristna moralen. Den aktuella teaterhändelsen betraktades därför av de ortodoxa som ett utslag av den ökade sekularisering som alltmer grep omkring sig.

Den religiösa debatten kring Dramatens succépjäs fick den gamle ateistiske förkämpan Hinke Bergegren att vädra morgonluft. Redan i sin teateranmälan framhöll han: "Dramatens uppförande av det originella skådespelet hade teatern heder av." Efter att också ha följt tidningspolemiken kallade han till "en aftonunderhållning i gammal klassisk A-salsstil" kring temat:

"Guds gröna ängar och dumheten". (Arbetaren 28/10 1932.) De kristnas reaktioner betecknade han som "illvrål av ilska snöpnigar". Detta gav honom ett kärkommet tillfälle att "göra en våldsam attack på religionen och dess försvarare", så som han många gånger tidigare gjort vid seklets början i ungsocialisternas kristendomsfientliga agitation. Även om salen tycks ha varit fullsatt och applåderna många, uppfattades tillställningen av de flesta mer som underhållning än som ett seriöst inlägg i kulturdebatten. Ny Dag kallade Hinke lite nedlåtande för "en av dagspressens konservativaste kritiker, som aldrig kan fatta att någonting har hänt sedan 1880-talet". (Ny Dag 25/1 1933.) Den ende som tog honom riktigt på allvar var tydligen prosten Per Pehrsson. När han läste om mötet i tidningen, fick han uppslaget till en riksdagsmotion (se s) (NDA 18/1 1933.)

Brunskjortorna intar scenen för ett kort mellanspel och Ärlig Svensk talar fritt ur hjärtat.

Dramatens ledning var tydligen medveten om, att vissa missförstånd kunde uppstå kring ett drama som sa sig vilja presentera religiösa föreställningar bland amerikanska sydstatsnegrer. Det var en kultur som svenskarna i allmänhet vid den tiden bäst kände från jazzen, som bröt igenom i vårt land under senare delen av 20-talet. Gösta Attorps ombads därför, att i en essä teckna den socialantropologiska bakgrunden till dramats idéinnehåll. Kanske skall man inte lasta författaren för att framställningen numera ter sig föga informativ. Den intressantaste aspekten utgör ett citat ur Fredrika Bremers klassiska reseskildring Hemmen i den nya världen från 1853-54, som belyser hennes spontana fascination inför sydstatsnegrernas sånger: "Banas, negrer och negersång är det mest verderkvickande för sinnet som jag funnit i Förenta Staterna. /---/ Men negrerna framför allt! De äro söderns liv och goda lynne." Attorps beklagar själv svårigheten att bilda sig en riktig uppfattning om de samtida förhållandena. Han menade, att den i och för sig rika, samtida amerikanska litteraturen i ämnet genomgående visade sig utgöra partsinlagor från antingen vita eller svarta. Målsättningen med artikeln var trots allt välvillig både från författarens och direktionens sida. Om man får tro Herbert Grevenius, så byggde nämligen såväl svensk publik som svenska skådespelare sina allmänna "föreställningar om hur det ser ut i en negersjäl /---/ på Onkel Toms stuga, amerikansk film, där svarta som bekant äro lustiga prissar, och vad man trott sig avlyssna ur jazzen". (StT 7/10 1932.) I Nya Dagligt Allehanda erkände man visserligen, att det ytterst var vars och ens ensak, om man ville

falla på knä för den negerkult, som i 'Guds gröna ängar' presenteras

på Dramatiska teatern; man kan också ställa sig kritisk mot genren och mot den fortsättning på jazz och skrällmusik, jolmig sentimentalitet och andra negerföreteelser, som under senare år transporterats över världshaven till Europa. (NDA 7/10 1932.)

För ett så reaktionärt nationalistiskt organ var det självfallet lika tvivelaktigt att man 1932 gav Guds gröna ängar på Dramaten, som att man 1928 hade gett Ernst Tollers Hoppla, vi lever på samma scen. Bägge satsningarna var utslag av tidens allmänna moraliska dekadens och kulturförfall.

För John Landquist innebar uppsättningen av Guds gröna ängar en öppning, när det gällde att vidga vår erfarenhet av världen. "När den stockholmska publiken i det transatlantiska dramat igenkände negrernas drömmar om livet som till en del sina egna, då firade konsten den erövning: människornas samförstånd, som livet stängt av tusen skrankor så sällan vinner." (AB 7/10 1932.) Dessa intryck av premiärpublikens reaktioner visade sig i längden förhastade och alltför idealistiska. Den fortsatta debatten demonstrerar i stället, hur fördomar, främlingsskräck och rasism kunde utlösas inför föreställningen.

Nationalism och rasism var nyckelbegrepp även för de svenska nazisterna. De såg självfallet därför en chans att föra ut sitt politiska budskap i samband med diskussionen kring "niggerglädjen på Dramaten". (NDA 5/10 1932.) Tillfället kom för dem synnerligen lägligt i en tid då landet tyngdes av depression och stigande arbetslöshet, och då regeringsmakten just övertagits av de förhatliga socialdemokraterna. Tidningen Social-Demokraten kunde senare avslöja, att den del av nazistpartiet i Sverige, som leddes av veterinären Furugård, i samband med premiären beslöt sig för att demonstrera mot nationalscenens pjäsval, eftersom de agerande i pjäsen inte bara representerade negrer utan ytterst skulle föreställa judar "och sålunda i dubbel bemärkelse /var/ föremål för det bornerade nazistiska rashatet". (Soc-Dem 26/10 1932.) Att det tyska moderpartiet vid samma tid genom våldsamma demonstrationer försökte skapa opinion kring ideologiskt misshagliga teaterföreställningar vittnar bl a Bertold Brechts biografi om. Efter högsta utländska föredöme prövade sålunda hemmanazisterna sina politiska kampmetoder lördagen den 15 oktober. Åtta personer kastade ruttna tomater och stenkulor från tredje radens sidor ner mot scenen. Samtidigt singlarde flygblad ut över salongen. Det visade sig senare att man även planerat att som kulmen kasta en ammoniakbomb, men att denna av misstag knäcktes i attentatorns ficka, varför numret måste utgå.

Med sedvanlig precision i planläggningen utlöstes demonstrationen inför tablå 16, som gav inblickar i Babylons gangster- och glädjekvarter. I de gröna flygbladen som kastades ut, innan demonstranterna hastigt flydde

undan tillströmmande vaktmästare och tillkallad polis, kunde publiken ta del av följande politiska appell:

"Sverige vakna! Till protest mot det system som tolererar religions-smädelser av sådan art, som vi här bevittna, ha vi känt oss tvingade till demonstration. Vi protestera mot kulturförfallet och dekadensen och slå vakt om de andliga värden, som givits oss i arv av våra fäder."

Den var undertecknad "Närvarande Nationalsocialiser". (StT 17/10 1932.) Protesten hade alltså inte i första hand en rasistisk tendens. I stället ville den markera, att partiet slog vakt om nationella och religiösa värden. Man tog avstånd från en depraverad samtid och ytterst från det slappa demokratiska samhällssystem som - med hänvisning till opinions- och yttrandefriheten i landet - kunde tillåta uppförandet av Guds gröna ängar. Visst ville man gärna åstadkomma ett censuringripande mot pjäsen. I förvissningen om att en sådan politisk seger knappst var möjlig nöjde man sig - på samma sätt som sina meningsfränder i Tyskland - med att via demonstrationen och bevakningen därav i pressen främst rikta uppmärksamheten mot vad man kallade demokratins handlingsförklanning. Detta ideologiska motiv framgår ännu tydligare av en insändare i Nya Dagligt Allehanda signerad av en organiserad nazist. Denne ville inte förneka det berättigade i tidningens principiella avståndstagande från de aktuella kampmetoderna men försvarade trots allt det inträffade med statsmakternas brist på handlingskraft. Han tillägger smått hotfullt: "Fordras det ytterligare och långt kraftigare demonstrationer från ärliga svenska medborgare, de må nu vara organiserade nationalsocialister eller icke, för att äntligen beslut måtte fattas för att förbjuda pjäsen?" (NDA 17/10 1932.)

Även om presskommentarerna över lag var bitska inför nazisternas första framträdande, gav partiet inte helt upp aktionen. Ytterligare en gång sågs uniformerade nazister på Dramatens parkett då och då snegla upp mot tredje raden. Den gången fick man i brist på villiga deltagare dock i sista minuten inställa den planerade demonstrationen därifrån, som skulle ha genomförts av arbetslösa, lockade till deltagande med en summa av 20 kronor per person. Även denna gång skulle flygblad kastas ut, i vilka man vädjade till kyrkliga och kulturella organisationer att göra gemensam sak med nazisterna för att förmå statsmakterna att ingripa mot den förhatliga pjäsen. Enstaka flygblad uppsnappades av alerta journalister och kom på så sätt att publiceras i pressen.¹³⁾ De prästerliga protestskrivelserna - som ovan behandlats - offentliggjordes visserligen i tidningarna endast några få dagar efter denna händelse. Det är nog trots detta vanskligt att förutsätta ett direkt samband mellan de olika aktionerna, även om ett sådant i något enstaka fall kan ha förekommit. Bägge aktionerna var uttryck för den starkt konservativa oppositionen i landet. Tidens alltmer

polariserade politiska klimat gjorde därför frågan om teaterns funktion som debattforum för samtida problem och ideologier speciellt känslig och väsentlig.

Den nya kulturvakten.



Fig 10. "Surrealistisk bild av demonstranterna på Dramaten. Att döma av själsyttringarna måste herrarnas andliga jag se ut på detta sätt." menade tidningstecknaren Gösta Chatham. (SvD 18/10 1932.)

I det sista flygbladet inbjöd nazisterna till ett protestmöte i Kungsholms läroverk. Mötet kom till stånd och skildras i Social-Demokraten på följande sätt:

Det var fullt hus. Publiken var synnerligen blandad. De inbjudna /statsministern, ecklesiastikministern samt präster/ lyste med sin frånvaro. Det hela började med en psalm 624, första versen. ["Gud, i mina unga dagar, Lär mig alltid tjäna Dig, Göra det, som Dig behagar, Städs gå på livets stig!"] Sedan intågade en trupp nazister med två svenska flaggor. Efter kommandorop delade sig truppen i olika avdelningar som placerades ut runt i salen, estraden och läktaren. Med andra ord, publiken blev omringad och bevakad. (Soc-Dem 22/10 1932.)

Det politiska budskap, som förkunnades av en uniformerad yngre man, var enligt journalisten av mycket grumlig natur. Mötet upplöstes i tumult, därför att några studenter gjorde en motdemonstration. De kastade ut flygblad som parodierade nazisternas egna.

Dagen därpå kunde Social-Demokraten också berätta, hur fyra uniformerade nazister på öppen gatan förföljt och okvädat den negervaktmästare som Dramaten anställt för att ge teaterevenemanget en viss autentisk touche. När negern vände sig om, sprang en av förföljarna fram och sparkade honom i ljumsken. Denne kunde dock snart inta försvarsposition - eftersom han tidigare varit boxare. Nazisterna tog då snabbt till harvärjan.¹⁴⁾ Därmed sattes punkt för fortsatta nazistdemonstrationer. Hur bred opinionen bakom aktionerna var, är svårbedömt. Även om eftervärlden vet, att de organiserade partimedlemmarna var få, så var sympatisörernas antal under dessa första verksamhetsår inte obetydligt.¹⁵⁾ De partitrogna sammansmälte också med en bredare skara av allmänt konservativa med uttalet nationella värderingar, som gärna betecknade sig som Årlig Svensk. De gjorde sin andes stämma hörd i stockholmstidningarnas insändarspalter. I första hand gällde detta Nya Dagligt Allehanda, där man tydligt ohämmat publicerade merparten av alla insända bidrag, och Svenska Dagbladet, vars redaktion dock var mer oroad av företeelsen och därför mer restriktiv. Även andra borgerliga och socialdemokratiska pressorgan tog då och då in inlägg från allmänheten i debatten kring Guds gröna ängar. Opinionsyttringen är anmärkningsvärd redan genom omfattningen. Inalles publicerades mer än 50 insändare.

Man har ofta anledning att fråga sig, vilka opinioner dylika insändarstormar speglar. I det här fallet återfinns vid sidan av rent individuella ställningstaganden, främst till den religiösa problematiken, också ett antal rent nazistisk-rasistiska inlägg. Vid det här tillfället kom också en stor grupp individer till tals, som sällan eller aldrig annars engagerade sig i kulturella evenemang. Man finner genomgående belägg för att teaterproduktionen i likhet med olika massmediabudskap fick återverkningar långt utanför den krets som direkt nåddes av den. Många skribenter säger uttryckligen, att de inte sett pjäsen men ändå anser sig kunna ta ställning till dess budskap. Här må endast några få belysande exempel anföras. Från Leksand kommer följande analys av det kulturklimat, i vilket Guds gröna ängar ingick som en signifikativ del: "Amerikaniseringen och kulturbolsjevismen göra snabba framsteg i borgerliga läger medan Sovjets gudlöshetspropaganda gör sig bred i de arbetarhem, som för länge sedan vände den neutrala kyrkan ryggen." Insändaren vill visserligren inte frånkänna de röda "hänförelsens glöd och trons kraft" men fruktar dem därför inte

mindre. "Och borgerligheten ger dem syn för sägen genom mångahanda förfallssymtom /som/ Guds gröna negerkultur och sensationshunger, Kreugerlyxen och Ekmanskandalen, charmörkulturens lättfärdiga revyspektakel och nattdansen på Cecil, det andliga kloakvattnet på bokhandelsdiskarna (exempel hr Stolpes 'Feg' och Agnes von Krusenstjernas 'Fröknarna von Pahlen')." Denne domedagsprofet anser sig med sitt inlägg uppfylla "en kristens plikt /---/ att driva ut både neger- och bolsjevikkulturen" ur Sverige. (NDA 22/10 1932.)

Ingen var för hög och ingen för låg för att inte känna sig manad att delta i denna debatt om kultur i allmänhet och nationalscenens teaterkultur i synnerhet. Följande signifikativa avsnitt har saxats ur en längre epistel skriven av överste Arvid Böklin, mantalsskriven i biskopsstaden Skara.

Då jag för en vecka sedan i ett par goda vänners sällskap tog i besittning min i förköp erhållna fåtölj på Dramatiska teaterns parkett såsom en integrerad del av en fortfarande efter ett tjugotal föreställningar fullsatt salong, var det med föresatsen att ej låta några som helst förutfattade meningar influera på mitt omdöme, och jag vill ej sticka under stol med, att jag bad en stilla bön till den Högste, att Han ville inspirera mig att på kvällens upplevelse se klart och utan fördomar. (StT 26.11.1932.)

Han blev tydligen bönhörd, för han fann att Guds gröna ängar inte kunde karaktäriseras som "en anstötlig pjäs", även om den var något naiv. Till sist klarnade tydligen blicken så, att översten kunde avge följande vitsord om nationalscenens verksamhet:

Alla framställningar av översinnliga ting komma alltid att ligga på gränsen mellan det sublimala och det banala, för att ej säga det hädiska. Det har därför vissa risker att framföra ett sådant skådespel som det här avhandlade. Allt beror härvidlag på framställningskonsten och sinnenas fantasi och mottaglighet. Vad den förra beträffar har vår dramatiska huvudscen åstadkommit allt vad man i detta avseende kan begära, och att vår svenska nutid är fullt kompetent, att ej blott icke låta sig neddragas utan även låta sig andligen höjas av en föreställning som denna, detta vågar jag påstå alla protesterande huvudstadspräster till trots, sedan jag fått bevittna en fullsatt salongs inställning till stycket i fråga. (StT 26/11 1932.)

En mer traditionell kulturkonservatism omfattar en "Familjefader", som brukade besöka Dramatens premiärer:

När jag helt nyligen tecknade abonnemang å Dramatiska teatern för ett rätt stort antal biljetter, så var det för att bereda min hustru och mina barn tillfälle att njuta en hög dramatisk konst i vackra, upplyftande, förädlade eller glada, men givetvis oförargliga teaterpjäser, ej för att se antireligiösa, nedbrytande, omoraliska, slippriga pjäser. Lovar ej ledningen för vår nationalscen att ändra sin smakriktning och med ansvarskänsla välja sina program, får man tydligen vara på sin vakt, när man planerar att besöka den teatern! (NDA 21/10 1932.)

Man tycker sig känna igen typen från Strindbergs mästerliga karikatyr av Håkan Olssons besök på gamla Dramaten - "en nationell bildningsgestalt" - i Det nya riket från 1882. Att insändarens teatersyn dock speglade en

bredare opinion, än vad man hade kunnat vänta sig femtio år senare, visar den fortsatta händelseutvecklingen. Kungliga Dramatiska teaterns stil- och normbildande funktion - i dess egenskap av svensk nationalscen - var ännu i Herrens år 1932 så betydelsefull, att publik och statsmakter ansåg sig ha anledning att ställa speciella etiska krav på dess verksamhet.

När man utforskar vad som i Svea rike sig tilldragit haver, bör man inte underlåta att studera det blad, som utkommer i den goda staden Grönköping. Såsom i en skrattpiegel låter sig förloppet där ofta fångas i en karikatymässig syntes. Det värda bladet har även denna gång visat sig journalistiskt vaket och gjort en enkät bland det ärevördiga samhällets stöttepelare. Tidningen publicerade också en insändare från skolgossen Emanuel Björnberg, där han gav utlopp åt sin svallande ynglingaharm i följande stolta fraser: "Hur länge skola vi fördraga ej germanska negrer på vår nationalscen? Vak upp! Må de ruttna tomaterna röja rent. Res dig upp, Sverige, tvinga Wettergren att lägga ner! Slå värn kring tomatkastarna!" Lite nymornat kommenterar också kyrkoherde Hilarius Boklund händelsen i kungliga huvudstaden.

Till min ousägliga fasa har jag försport att de allra ruskigaste och mest sedesårande saker lära förekomma i ifrågavarande pjäs, så skulle t ex Vår Herre röka cigarr, av tvetydigt märke /---/ Något ruskigare lär väl icke ha förekommit på det sedesårande området sedan litteratören Strindbergs hätska utfall mot nattvardsvinet.

Kyrkoherden har dock inte tappat tron på det godas seger utan utbrister: "Låt om oss hoppas att vi sedlighetsivrare på strängt kristlig grund denna gång vinna processen." Denna tilltro omfattades inte av borgmästare Mårten Sjökvist som fann, att pjäsen tyvärr inte föll under hans jurisdiktion. I så fall hade han inte tvekat att ta till ett censuringripande. Demokratins och samtidens allmänna sedesupplösande tendenser framhölls även av nationalisten och reservlöjtnanten Nap. Jonsson som för att stärka sin argumentation uppådade flertalet av Sveriges kända hjältekonungar. (Grönköpings Veckoblad 15/11 - 15/12 1932.)

Kanske hade medarbetaren i Grönköpings Veckoblad uppfattat opinionen i landet rätt. De många meningsyttringarna i tidningarnas insändarspalter under oktober - november vittnar om existensen av antidemokratiska, nationella och ortodoxt kristet präglade stämningar blandade med allmänt puerila och rasistiska inslag. Under tiden lyste de röda lyktorna vid Nybrokajen kväll efter kväll som ett tecken på att Marc Connellys pjäs i Olof Molanders tolkning lyckades fångsla och förarga en månghövdad publik. Man kan förstå Nya Dagligt Allehanda, då den inför detta tidens tecken resignerat suckade: "Dramatens pjäs 'Guds gröna ängar' får ständigt ny reklam. Nulla dies sine linea." (NDA 31/10 1932.)

Teaterchefen förklarar sig, högre makter ingriper och styrelsen gör sorti

Förvisso låg det en sanning i Nya Dagligt Allehandas kommentar att det inte gick en dag, utan att man återfann en eller annan rad i den svenska pressen om Guds gröna ängar. Tidningen hade inte minst sig själv att skylla, eftersom den inlett skallet på pjäsen och Dramatens affärer genom att redan på premiärdagen införa en notis under den lika långa som alarmerande rubriken:

Guds gröna ängar på Dramaten - ekonomiskt äventyr. Dyr uppsättning - dyr statistmedverkan - 1 000 kronor per kväll extra.

Ett fiasko ger stor förlust - Succès knappast mindre. Ingen teater i Europa har vågat ta upp stycket.

(NDA 6/10 1932.)

Detta journalistiska påhopp alstrade självfallet under den närmaste tiden en rad notiser, ledare, insändare, kåserier, marginalpoesi och karikatyrteckningar. Förvisso fick uppsättningen därigenom en mördande reklam. Det var dock något, som dramatenchefen Erik Wettergren på det bestämdaste undanbad sig: "Vi ha alla här inom teatern gått till vår uppgift med mycket snygga sinnen, och vi äro övertygade om, att både författarens och vårt eget arbete är så mycket värt, att det gör sig gällande utan andliga eller materiella stinkbomber." (SvD 17/10 1932.) Visst hade Wettergren efter premiären även kunnat glädja sig åt "många gratulationer till ett vågspel som lyckats." (DN 8/10 1932.)

De fina recensionerna - säger han - "överträffade verkligen alla våra högst ställda förväntningar. Jag kan inte minnas att någon pjäs vare sig på Dramaten eller på någon annan svensk scen tillförne fått ett sådant mottagande." Detta må vara sant eller inte. Glädjen däröver gjorde honom så mycket villigare att ikläda sig teaterchefens alltid lika viktiga roll: att ställa sig solidarisk bakom sin ensemble. Med verklig tillfredsställelse talade han om, hur nära han följt repetitionsarbetet. Han uttryckte beundran för Molanders förmåga att locka "fram de svartas mentalitet ur den väldiga människoskara han haft att röra sig med, och dessutom har han på ett lyckat sätt löst de många tekniska problem som den stora föreställningen inneburit". Huvudaktören Georg Blickingberg nämnde han som den "som inte bara i pjäsen utan även i kulissen rört sig som en god ande bland oss alla", så att spelglädje och entusiasm inför den krävande uppgiften "även gripit de extra anställda statisterna och de många barnen som spelade med". (DN 8/10 1932)

Som aldrig förr tvingade dock satsningen på Guds gröna ängar Wettergren att kritiskt begrunda sin ställning som Dramatens chef. Sitt konstnärliga program för teaterns verksamhet hade han redan tidigare på våren haft anledning att skriftligen kommentera i ett yttrande över en riks-

dagsmotion av Nils Flyg.¹⁶⁾ Han gav sig därvid in i en ganska utförlig diskussion av de intentioner, som varit utslagsgivande för Dramatens repertoarpolitik under hans egid. Kritikerna av Dramaten som stil - och normbildande kulturinstitution kunde - enligt Wettergren - grovt uppdelas i två grupper. Till den förra hörde regeringen, riksdagen och statsrevisorerna. Deras kritik gick huvudsakligen ut "på ett ökat aktpågivande av de ekonomiska synpunkterna". Den andra gruppen av kritiker återfanns i pressen - antingen som insändare eller kritiker. Den samtida teaterkritiken intog dock långtifrån någon entydig hållning till Dramatens verksamhet. Kritikernas "flesta och mest vägande bidrag intaga ingalunda en till Dramatiska teaterns repertoarpolitik och konstnärliga prestationer avvisande hållning".¹⁶⁾ Wettergren är angelägen att framhålla, att de flesta produktionerna under de senaste spelen mötts av "en enhälligt lovordande press". Han avvisar också den kritik, som gick ut på att man inte bevakade den inhemska dramatiken i tillräcklig utsträckning. Under det senaste året hade "39% av samtliga uppföranden på teatern" bestått av svensk dramatik. På en punkt ville han dock ge motionären rätt i kritiken - August Strindberg hade spelats i alltför liten utsträckning. Som förklaring angav Wettergren, att de försök som gjorts hade gett förödande publikmässiga resultat. Inte minst gällde detta ett så krävande stycke som kammerspelet Pelikanen. Han antog därför att Strindberg omkring 1930 varit "underkastad en vågrörelse inom publikens intresse och sympatier".

Samma sak gällde den sedvanliga frågan, att nationalscenen inte i tillräcklig utsträckning spelade klassiker. Wettergren kunde visa, att man under hans chefstid gett både antika tragedier, Shakespeare, Molière, Schiller och Goethe. I de allra flesta fall hade dock dessa konstnärliga satsningar resulterat i nedslående publiksiffror, vilket i sin tur medfört att produktionskostnaderna överstigit de influtna recetterna. Skulle Dramatens uppdragsgivare - staten - ge teatern fastare direktiv i den riktningen än vad som gällde i dagsläget, skulle detta omedelbart utlösa ökade krav på "allmänna medel" från Wettergrens sida. Ytterligare en svårighet när det gällde uppsättningar av klassiker var, att "inga föreställningar bedöms med en så kritisk skärpa". Recensenternas nagelfarande avskräckte i dessa fall oftare "publiken från att taga del av dessa föreställningar" än tvärtom.

Klagomålen - som dem från motionären Nils Flyg - gällde att "Dramatiska teatern misskött sin plikt som nationalteater". Svensk och klassisk dramatik hade inte i tillräckligt hög grad fått dominera utbudet. Denna kritik grundade sig, menar Wettergren, på värderingar "som med sitt nationalistiska och aristokratiska avståndstagande från den aktuella utländska dra-

matiken är en kvarleva från de gamla hovteatrarnas dagar". Detta ger honom osökt anledning att precisera sin egen grundläggande ståndpunkt. Han utgick därvid från ett generellt uttalande av en samtida teaterkritiker rörande repertoarval:

En teater skall vara som en tidning, aktuell. Där bör naturligtvis helst också finnas kulturella understreckare, klassisk repertoar, men framför allt bör den spegla ögonblickets liv och med rapphet servera färsk nyheter. Även om jag icke helt kan ansluta mig till denna åskådning i den paradoxala tillspetsning, som den här fått, hör det enligt min mening till en av den statsunderstödda scenens skyldigheter att hålla dörren öppen för de nya betydande dramatiska verken i andra länder och därmed för de kulturströmningar, som giva vår tid dess prägel.¹⁶⁾

Wettergren propagerade inte bara för en aktuell och internationellt inriktad spelplan. Han visade också med en rad konkreta exempel, att Dramaten under senare år verkligen introducerat en rad moderna utländska och skandinaviska dramatiker. Att några av dem visat sig vara "betydande publikframgångar" behöver inte betyda, att de äro nationalteatern ovärdiga". Tvärtom, menar Wettergren, har den moderna dramatiken ofta "en ideell betydelse, som gör att den kan jämföras med den klassiska och således göra samma krav på understöd av det allmänna".¹⁶⁾

Ett halvår senare var Wettergren väsentligen mer aggressiv i sitt försvår, då han kommenterade de första nazistiska demonstrationerna mot Guds gröna ängar. Ytterst gjorde han Nya Dagligt Allehanda ansvarig för händelsen, som han såg som en följd av "den häftiga agitation som från visst håll drivits mot pjäsen och teatern ända från premiärkvällen". Med intresse tog han del av de fyra prästernas olika ställningstaganden till pjäsen, även om han självfallet med störst tillfredsställelse stannade vid Källanders tolkning. "Men diskussionen har kommit igång och tvingar ju var och en att skaffa sig en egen mening. Och just detta att väcka eftertanken och diskussionen till liv är kanske teaterns största uppgift." (SvD 17/10 1932.) Tonen blev dock bistrare efter de tolv prästernas protestskrivelse. Denna demonstration ansåg Wettergren vara den första som gav anledning till verkligt genmäle i sakfrågan. Han sade sig visserligen i högsta grad vara part i målet, eftersom han ensam var "ansvarig för att legendspelet i fråga införlivades med Dramatiska teaterns repertoar". Trots allt räknade han med att bli trodd på sitt ord, då han framhöll:

Det är, tänkte jag, kanske inte helt värdelöst för vår tids religiöst förströdda och villrådiga människor, om de få komma i en direkt kontakt med den goda makten i hans bekymmersfyllda kamp mot det onda. Jag blundade naturligtvis inte för att styckets hittills osedda bildspråk både kunde förtvåna och chockera dem som själva saknade dess egen naivitet, men övertygad om det goda och väckande i pjäsens innersta syftning, hyste jag gott hopp om att vinna en vidsträckt förståelse icke minst inom religiöst betonade kretsar." (SvD 20/10 1932.)

Gång på gång ansåg sig Wettergren även i fortsättningen ha anledning att

"bryta den tystnad jag ålagt mig i striden om Guds gröna ängar" (Sv Morgonbl 22/10 1932.) och ge sig in i polemik med olika protesterande präster m fl. Kanske erinrade han sig då gamle Sjövalles klassiska replik: "Det ska fan vara teaterdirektör."

Värre för Wettergren var det att Nya Dagligt Allehanda gjort det till en prestigesak att driva i bevis, att hans ekonomiska kalkyler inte skulle hålla. Tidningen furnerades hela tiden i hemlighet med nytt material av Gösta Settergren, en av bolagets revisorer. Teaterchefen gav tidigt offentligen uttryck för sina misstankar i den riktningen. Settergren hade god insyn i Dramatens arbetsrutiner och ekonomi, även om han självfallet tolkade siffrorna så negativt som möjligt utifrån sin avvisande inställning till modern scenkonst. Bl a ansåg han "att teaterns tekniska resurser bringas till bristning av en högt driven regikonst".¹⁷⁾ I slutet av november 1932 stod det klart att spelåret 1931/32 för Dramaten - liksom för de andra stora talscenerna i Stockholm - inneburit en katastrofal nedgång i recettmedlen. (Se s 73f). Nya Dagligt Allehanda kunde alltså förnöjt konstatera, att dess ekonomiska kritik visat sig vara korrekt. Som lök på laxen tillade tidningen: "Ledningen har följt parollen 'Handla svenskt', men svenska författare gingo icke." (NDA 22/11 1932.) Wettergren replikerade "att förlustsiffran icke är exceptionellt stor och att den bör ses mot bakgrund av de exceptionellt abnorma förhållandena som under föregående spelår voro rådande inom allt ekonomiskt liv, dock framförallt inom teaterlivet". (SvD 23/11 1932.) Diskussionen övergick senare i ett bollande med siffror, som skulle belysa Dramatens ekonomiska svårigheter från spelåret 1927/28 och framåt. Den gjorde kanske inte alltid allmänheten så mycket klokare men tillfredsställde tydligen vissa behov hos de inblandade. Ytterligare en ekonomiskt sinnad part blandade sig i leken. Den 16 september kunde nämligen samtliga stockholmstidningar publicera statsrevisorernas bedömning. Många statliga institutioner kom detta år i skottgluggen, men "främst hade man kastat sig över de kungliga scenerna - det blev värst för Dramaten". (StT 16/12 1932.) Man hade funnit att föregående spelår hade inneburit en nedgång med i runt tal 200 000 kronor av recettmedlen eller 30% i förhållande till spelåret dessförinnan.

Alltsedan Wettergrens första, konstnärligt mest expansiva chefsår 1928-29 hade statsrevisorerna varit på bettet, när det gällde hans fögderi. Även om inget av de följande spelåren blev lika kostsamt, företog Dramaten och ecklesiastikministern 1928 en gemensam utredning om teaterns interna verksamhet. Departementet tillkallade dessutom 1931 en enmansutredare för att ytterligare se över teaterns affärer.¹⁸⁾ Utredningen gav vissa förslag i syfte att rationalisera driften. Detta ledde dock inte till några genomgri-

pande åtgärder från statsmakternas sida.

Det allvarliga med statsrevisorernas förnyade anmärkningar mot Dramatens skötsel 1932 var dock, att man denna gång inte bara stannade vid att granska den ekonomiska sidan av Dramatens verksamhet utan även underkastade repertoarens konstnärliga lödighet en värdering. I mångt och mycket överensstämde den med vad som tidigare presenterats i Nya Dagligt Allehanda. Indirekt gav man ledningen en elege att den satsat på svensk dramatik men framhöll samtidigt, att den klassiska dramatiken varit alltför klen presenterad. Slutklämmen var ett förödande dråpslag.

Repertoaren i övrigt under det sista spelåret avvek icke i nämnvärd mån till sin konstnärliga halt från den repertoar, som samtidigt framfördes å konkurrerande privatteatrar i Stockholm. Med hänsyn härtill synes det kunna ifrågasättas, huruvida Dramatiska teatern under spelåret på ett tillfredsställande sätt fullföljt den kulturella uppgiften att för allmänheten vara landets främsta bildningsanstalt på den dramatiska konstens område, vilken uppgift får anses utgöra ett av de mera viktiga motiven till att teatern erhåller statsunderstöd.¹⁹⁾

Överskridandet av de årliga anslagen var självfallet i och för sig allvarligt vid en tidpunkt, då landet befann sig i en svår ekonomisk och social kris. Ifrågasättandet av Dramatens konstnärliga kompetens vittnade om, att man ansåg det möjligt att ånyo aktualisera den gamla tanken att driva nationalscenens verksamhet i privat regi. Presskommentarerna var dock blandade. Några ondgjorde sig över förhållandena vid teatern, andra ironiserade

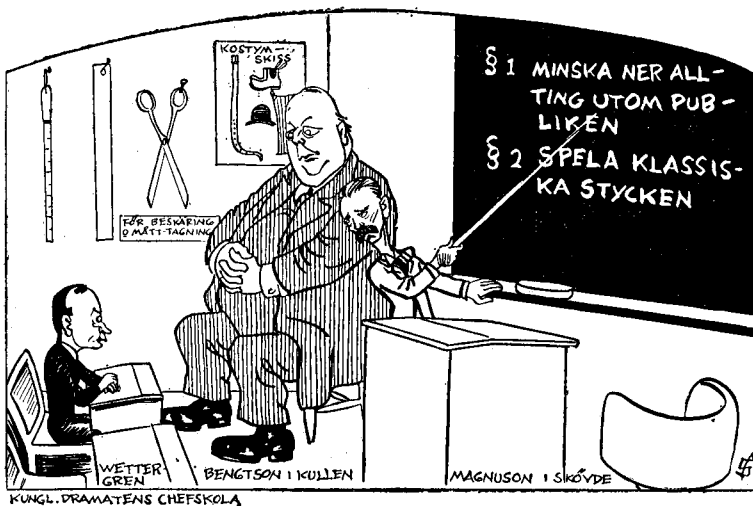


Fig 11. En marginalpoet framlade följande förslag "för att få slut på statsrevisorernas gnat på Dramatiska teaterns skötsel". Både censor och lärare är självfallet hämtade ur bemälda kår. Eleven Wettergren undervisas i klassisk sparsamhetslära. (SocDem 19/12 1932.)

över statsrevisorernas självpåtagna roll av teaterkritiker. I sin svars-skrivelse hävdade Wettergren, att denna typ av kritik skadade Dramatens intressen. Han ansåg att teatern utsatts för en "fortgående impopulariseringsprocess /---/ inte minst från riksdagens revisorers sida". Den innebar att nationalscenen "förr eller senare helt undandrages det som är all teaters livsluft, nämligen allmänhetens förtroende och sympati".²⁰⁾ Därför var det nu nödvändigt, att riksdagen antingen fattade beslut om att helt nedlägga verksamheten eller ge den "ett med förtroende givet moraliskt stöd från det allmännas sida". Dramaten måste, framhöll Wettergren som så ofta förr, äntligen få arbetsro för att kunna genomföra sina maktpåliggande konstnärliga uppgifter.

Den samtida pressen antydde mer eller mindre öppet sambandet mellan opinionsstormarna mot Guds gröna ängar och statsrevisorernas kritik. (Se nedan s 47f). Det samlade trycket på Erik Wettergren blev nu besvärande. Han kände sig därför tvingad att sammankalla teaterstyrelsen till ett extra sammanträde, för att samtliga ansvariga gemensamt skulle kunna ta ställning till den uppkomna situationen. Resultatet blev att hela styrelsen påtog sig ansvaret för en eventuellt bristfällig ekonomisk och konstnärlig skötsel av teatern. Det noterades även att en av statsrevisorerna i pressen "fällt uttalanden som synas innebära ett förnekande av teaterstyrelsens goda vilja att söka uppnå bättre resultat".²¹⁾ Teaterchefen och såväl de av bolagsstyrelsen som av staten utsedda styrelsemedlemmarna beslöt därför att i två relativt likartat avfattade skrivelser hemställa om att bli befriade från sina uppdrag. Det skedde med motiveringen att de inte ville "äventyra en sådan omdaning, som skulle göra det möjligt att överlämna teaterns ledning åt krafter, som anses skickade att leda teatern efter de konstnärliga och ekonomiska intentioner, som överensstämmer med statsrevisorernas åsikt".²¹⁾ Därmed stod Dramaten utan ledning. I konsekvens härav beslöt den avgående teaterchefen också att säga upp alla kontrakt från och med spelårets slut.²²⁾ Detta ledde till att personalen tämligen omgående ingick till ecklesiastikminister Arthur Engberg med en skrivelse, där den förklarade, "att arbetet inom Dramatiska teatern /-/ under teaterchefen Wettergrens ledning vunnit en fasthet och homogenitet, som mer än någonsin förr stabiliserat detta interna samarbete". (FDP 21/12 1932.) Man bad därför ministern tillse, att den nuvarande ledningen kvarstod. I annat fall skulle "det ovärderliga arbete, som under de gångna åren nedlagts" på att förbättra den interna arbetsmiljön gå till spillo. Dessutom skulle det medföra "oöverskådliga konstnärliga och ekonomiska risker" för Dramatens framtid. Det stod också relativt snart klart att Wettergren, skulle ombedjas kvarstå som chef åtminstone så länge som hans ursprungliga kontraktstid löpte,

d v s fram till den 30 juni 1934. Styrelsens medlemmar fick däremot avgå. Detta ledde till hätska kommentarer från åtminstone en av de avgående styrelseledamöterna - Oscar Wieselgren - som kände sig klart lurad. Förvånningen i pressen var också stor.²³⁾ Wieselgren skrev i början av januari till Martin Lamm:

Eljest har jag ingenting direkt att meddela utom att jag igår kallades till Engberg, vilken förmälde sitt livliga beklagande av att jag skulle lämna ledningen av Dr. T. och uttalade den förhoppningen att jag som konsult i regifrågor och litterära angelägenheter fortfarande vill stå till teaterns förfogande. Jag svarade att jag naturligtvis alltfört skulle bistå mina vänner vid teatern, framförallt Olof Molander, men att varje samarbete med E.W. vore uteslutet efter hans handlingssätt mot sina kollegor i styrelsen. Till min häpnad svarade då E. att han väl förstode detta och att han också ansåg, att E.W. betett sig högst olämpligt. Då gick det verkligen runt i huvudet på mig, ty E.W. har hela tiden sagt sig handla på direkt order av E. Har han nu ljugit också på denna punkt, var tar det hela då slut? Det förefaller som om han redan från början snärjt in sig i ett nät av lögner och halvsanningar att han numer icke vet varken ut eller in.²⁴⁾

Brevet får självfallet ses som en partsinlaga, vars uppgifter inte gått att kontrollera mot andra samtida dokument. I den mån utsagorna är korrekta, ger brevet onekligen en intressant belysning av händelseutvecklingen. Som flera samtida tidningskommentarer antyder, fanns det nämligen ingen direkt anledning för styrelsen att avgå - åtminstone inte innan statsrevisorernas kritik hunnit prövas. Följande rubriksättning gav självfallet dock större dramatik åt spelet kring nationalscenen: "Teaterchefen Wettergren går. Dramatens styrelse solidarisk. Revisorerna få dramatisk replik." (DN 18/12 1932.)

Det politiska spelet kring Dramaten - slutspel i riksdagen: "Panem et circenses"

I och med att teaterledningen inlämnat sin begäran om entledigande från sitt uppdrag, lyftes diskussionen kring Guds gröna ängar och nationalscenen upp på regeringsnivå. Det politiska spelet kring Dramaten hade dock börjat långt tidigare. Redan på själva premiärdagen framförde Nya Dagligt Allehanda sin kritik av repertoarvalet och dess konsekvenser för teatern. Tidningen syftade till två saker. För det första ville man komma åt kostnaderna för den statligt finansierade teaterverksamheten under en ekonomisk krisperiod. För det andra vill man i första hand slå vakt om andligt-religiösa värden, som inte ytterligare fick profaneras under en tid, då sekulariseringen grep omkring sig bland statskyrkans medlemmar. En vansklig uppgift var självfallet att utåt ge sken av trovärdighet utan att förblandas med ett ytterlighetsparti som nationalsocialiserna, och inåt inte stöta sig med läsare, som kunde tänkas sympatisera med denna ideologi.

Bekännelsens stund var kommen i samband med nazisternas demonstration på Dramaten. I en ledare med överskriften "Stinkbomber" prövar tidningen följande balansgång. Det tar först klart avstånd från nazisternas populistiska kampmetoder: "Den svenska allmänheten sympatiserar nu en gång inte med våldet och den har svårt att förlika sig med att publik och skådespelare lömskt skola överfallas av personer, som sedan inte ens ha modet att stå för vad de gjort." (NDA 17/10 1932.) Därmed hade vän av lag och ordning fått sitt, och man kunde övergå till frågan, vem som kastade de värsta stinkbombarna, nazisterna eller Wettergren med sitt "respektlösa spexmakeri" kring "våra högsta religiösa värden". Därmed hade man delvis gjort nazisternas aktion sympativärdig. Till sist lyfter skribenten ett varningens finger: "Statsrevisorerna ha tidigare haft sin uppmärksamhet riktad på Dramatens stora underskott; man måste för teaterverksamhetens skull beklaga att ledningen trots givna varningar försatt teatern i den situationen, vilken måhända kan få en menlig inverkan på bestämmandet av de framtida statsunderstöden." (NDA 17/10 1932.) Den kulan visste var den tog.

Tidningen Social-Demokraten ansåg sig i sin tur flera gånger ha anledning att på ledarplats kommentera händelserna kring Dramaten. Den vände sig självfallet mot varje form av åsiktsförtryck, rop på censurirgripanden och utomparlamentariska demonstrationer som "nationalsocialisternas skamlösheter". Kanske var det rädslan för att denna missnöjesideologi skulle gripa omkring sig bland de många arbetslösa, som kom även regeringsorganet att med oväntad kraft ropa på krafttag från myndigheterna. Man menade att alltför länge hade "de fascistiska upptågen fått onäpsta pågå". Dramaten och pjäsen tog visserligen ingen skada av "pöbelaktiga demonstrationer av förvildad överklassungdom, som sluppit för tidigt från riset. Men vårt lands kulturella anseende förlorar ohjälpligt om dylika fasoner skola tolereras." (Soc-Dem 17/10 1932.) Även Dagens Nyheter fann det angeläget, att i samband med Guds gröna ängar lufta sin allmänt antiklerikala hållning, även om detta skedde utan större åthävor.²⁵⁾ Svenska Morgonbladet ställde sig å sin sida i allt väsentligt solidarisk med de protester som inflöt från olika religiösa samfund utan att engagera sig alltför djupt. Tidningen försvarade deras rätt "att få säga sin mening" inför stötande element i den pjäs, som med statliga medel uppfördes på nationalscenen, gentemot Dagens Nyheter och Social-Demokraten "sura miner" över att de framförda protesterna sällan byggde på förstahandsupplevelser.²⁶⁾

Riktig fart på de politiska kommentarerna blev det dock först, när statsrevisorernas årliga granskning förelåg. Svenska Morgonbladet undrade

försynt: "Huruvida det förnämligast är den omstridda Guds gröna ängar som statsrevisorerna därvid har i åtanke, framgår ej, men otänkbart förefaller detta ej." (SM 16/12 1932.) Aftonbladet var däremot upprört över samma förhållande. "Det ligger något förstucket i denna kritik, som inte berör [en] trevligt." Efter att kortfattat ha redovisat Freuds teorier om sublimering, drar ledarskribenten (John Landquist?) följande slutsats:

Skulle det verkligen vara möjligt att hrr statsrevisorer utövat en liknande censur på sina känslor och överflyttat sina protesterande affekter mot en storartad framgång teatern i år haft, nämligen med representationen av "Guds gröna ängar", och förlagt dessa affekter till det likgiltiga stället, nämligen till vad som föreföll i fjol, för att komma teatern till livs? Öppna förmodanden har redan varit synliga i den riktningen. Ett sådant uppträdande anstår icke statens höga förtroendemän. (AB 17/12 1932.)

Wettergrens och styrelsens avgång kommenterades i en ledare i Dagens Nyheter:

Den brist på sakkunskap och logik som framgår ur revisorernas utlåtande om teaterns konstnärliga skötsel och som gör det mesta till pappersfraser, torde annars knappt ha påfordrat ett så pass uppseendeväckande steg som avskedsinlagan. Teaterchefen har haft ganska lätt att redan nu bemöta en god del av kritiken, särskilt beträffande repertoaren. (DN 18/12 1932.)

Tidningen ansåg därför att Wettergren även i fortsättningen borde få medverka till det reformarbete som Dramaten i vissa avseenden behövde. I det avseendet anmälde Folkets Dagblad Politiken en avvikande mening. Tidningen sade sig visserligen inte vilja komma åt Wettergren men "när han nu självmant avgått, för att inte stå i vägen för att nya friska initiativ skulle kunna tas, borde man ta honom på orden". Erbjudandet om chefskapet borde gå vidare. "Det finns en teaterman i denna stad med kvalifikationer större än de flesta övriga. Har vi råd att ej använda honom? Han är för dyr, säger man. Det kan ordnas. Bestämda ekonomiska direktiv och en stark karl vid hans sida så klaras det bekymret." (FDP 19/12 1932.) Den åsyftade var självfallet Per Lindberg, känd både för sin lysande modernistiska regikonst och sitt bristfälliga ekonomiska sinne.

Därefter lägrade sig julhelgen över tidningsredaktionerna. Endast en och annan kommentar inflöt rörande det lämpliga i att, medan Dramaten saknade ledning, företa en förutsättningslös utredning om dess verksamhet. Efter trettonhelgen började man dock undra över, varför regeringens ingripande dröjde. Den 16 januari 1933 bröt regeringsorganet sin tystnad i ett principuttalande i en stort upplagd ledare, sannolikt skriven av Fredrik Ström. Rubriken "Teaterkrisen" antyder att tidningen såg den uppkomna situationen på Dramaten som ett symptom på en mer genomgripande strukturförändring, som drabbat landets samtliga teatrar och som också hade internationella motsvarigheter.

Sverige har också en teaterkris, framkallad av filmens segertåg, depressionens härjningar och bristande intresse från statsmakternas sida för teaterns organisatoriska problem. Om man undantar de få städer, som ha stående statsunderstödda teatrar samt Skådebanans och folkparkernas även av krisen drabbade teaterverksamhet, är den goda dramatiska teatern död i svensk landsort. Genom förhållandenas makt har värdefull svensk teater praktiskt taget stadigvarande hemvist blott i rikets två större städer.

Den uppkomna situationen bedömer ledarskribenten utifrån en grundläggande värdering av teaterkonstens funktion i en demokrati. Liksom i andra kulturländer måste man i Sverige vara beredd att med allmänna medel stödja denna konstart. I utlandet gällde sådant stöd många gånger mycket större ekonomiska åtaganden. Teatern hade - säger ledaren - "ofantlig betydelse som bildningskälla, idéförmedlare, språkskola, smakodlare, skönhetsfrämjare, som en glädjekälla åt folket av hög valör". Även om verksamheten vid Dramaten inte varit klanderfri, anser tidningen dock att statsrevisorerna "uppenbarligen skjutit över målet". När det gäller skallet på Wettergren, tar tidningen helhjärtat avstånd från detta, ty "allsidighet, obundenhet, gott omdöme, konstnärlig ambition, litterär vakenhet, friskt mod ha utmärkt honom" som chef för Dramaten. Språkröret för "landets unga demokrati, dess proletära och intellektuella elit" uttrycker den förvisningen "att ingen bestämmande instans kan vilja offra en teaterledare, därför har hr Ljunglund [NDAs redaktör] går till anfall mot honom på högst dubiösa grunder". Den senaste månadens pressdebatt och de förklarade skrivelser som kommit både från teaterns styrelse och dess teaterchef hade dock visat, att det fanns stora problem såväl med "organisationsformer, reglementen och arbetsvillkor" som med själva teaterbyggnaden. Den var tungarbetad och drog stora kostnader om den skulle kunna motsvara de krav som en modern scenkonst ställde. Till sist vidgar ledarskribenten perspektivet och går utanför de kungliga teatrarnas verksamhet. Landsortens teater höll på att "totalt tvina bort". Om detta ostört fick pågå, skulle "stora kultur- och bildningsvärden" gå förlorade. Man måste därför inrikta sig på en totallösning, där alla de olika delfrågorna beaktades, avslutar Social-Demokraten sin ledare. Den fick många instämmanden från olika borgerliga presskolleger under de följande dagarna. Därmed var marken väl förberedd för Engbergs diktamen till statsrådsprotokollet den 19 januari 1933.

Engberg hade i denna skrivelse kopplat samman två påtalade missförhållanden inom det svenska teaterlivet: Det hopplösa läget "för den ambulering teaterverksamheten" i landsorten med statsrevisorernas mångåriga kritik av de kungliga scenerna. Det gällde därför att knyta dessa statsfinansierade teatrar verksamhet närmare till "det levande teaterin-

tresse som finns i olika delar av vårt land." Detta skulle ske medelst "en betydande utvidgning av det register, inom vilket de för närvarande röra sig. I detta vidgade program från Operan och speciellt Dramaten finner man den ideologiska kärnan i Engbergs program:

"Skola de träda ut ur sin isolering och bli en folkteater i ordets bästa mening, så tarvas onekligen en expansion på både bredden och djupet i fråga om de konstnärliga programmen. Det är genom att stå i en intim växelverkan med hela nationens andliga liv, aktualisera tidens stora sociala och psykologiska problem, anpassa sig efter olika miljöer och deras förutsättningar, kultivera, förfina och fördjupa deras syn på scenens skapelser - det är genom sådant teatern kan bli en verklig folkteater. Det konstnärliga registrets omfattning röner enligt sakens natur en bestämd påverkan av den publikmiljö, till vilken den vänder sig. Endast det bästa är gott nog. - Det gäller att göra teatern till ett betydelsefullt led i det folkliga bildningsarbetet."²⁷)

Publiceringen härav ledde till åtskilliga kommentarer på tidningarnas ledarplats. Aftonbladet var helt lyriskt: "Hr Engbergs planering av en riksteater, som skulle stimulera teaterintresset inom hela folket, är det första stora initiativ till teaterns bevästande inom nationens liv, som gjorts allt sedan Gustaf III:s dagar." (AB 21/1 1933.) Tidningen framhöll att den "kulturuppräckning" som skett genom de olika folkbildningsorganisationernas insatser, utgjorde den bästa garantin för att de storstilade planerna skulle kunna förverkligas. "Borgen för framgång av det stora projektet är landets egen kulturmognad." Under rubriken: "Den stora folkteatern" prisade Fredrik Ström i en signerad ledare i Social-Demokraten statsrådets planer "att förankra nationalscenen hos folket självt" och menade, att både svensk teater och svensk folkbildning är "att lyckönska till det initiativ som tagits och som ligger makt uppå att föra till ett gott resultat". (Soc-Dem 21/1 1933.) Folkets Dagblad Politiken uttalade sin tillfredsställelse över att "teaterstriden har lösts" och att kritiken "från reaktionärt håll" inte fått några konsekvenser. (FDP 21/1 1933.) Nya Dagligt Allehanda hade, naturligt nog, svårt att dölja sin besvikelse. Tidningen ansåg att Arthur Engberg hade gjort "en teaterrevolution i ordets både bokstavliga och bildliga bemärkelse". Att Wettergren fått kvarstå berodde enligt tidningen på att "Herr Wettergren har, just som bolsjevikorganet Folkets Dagblad framhåller, den ovanskliga förtjänsten av att i vårt land ha introducerat århundradets främsta dramatiska alster 'Hoppla vi lever' och 'Guds gröna ängar' - och 'mycket är honom förlåtet' genom detta." Tidningen ställer sig också skeptisk till "den samtidigt framlagda stora planen på de kungliga scenernas omvandling till en riksteater, som under samverkan med folkliga organisationer och kommunala organ skulle bli vårdare av det allmänna teaterintresset". (NDA 21/1 1933.) StockholmsTidningen, som tidigare krävt Wettergrens avgång, kunde till nöds försona sig med att han

återinsatts som Dramatens chef, även om "detta väl får tolkas som en rent interimistisk åtgärd i avvaktan på utredningens resultat". Engbergs huvudtankegång accepterade tidningen däremot helhjärtat. "Den som lett teaterkonsten som sådan in i en kris, är nämligen icke endast en isolering skapad genom biljettpriser vilka tvinga en allt större del av publiken att söka sin andliga spis på annat håll. Det är även en inre isolering, vilken i repertoaren yttrat sig som ett ängsligt parasiterande på minnen från teaterns fornstora dar." (StT 21/1 1933.)

I kören av pressröster var Svenska Dagbladet surast i sina två ledare, vilka ägnades åt Engbergs "frasfeta manifest", som endast ansågs innebära "att alla verkligt svåra frågor ställts på framtiden". Dessutom insinuerade tidningen, att Engberg plagierat sin bärande idé "att modern svensk teaterverksamhet nödvändigt måste söka intimt samarbete med folkbildningsinstitutioner och yrkeskorporationer av skilda slag" från ett förslag som "en stor grupp med dr Per Lindberg som initiativtagare" arbetat med under föregående höst. Därtill kom det kärva budgetläget som utgjorde "ett oöverkomligt hinder för den Engbergska generalplanen". (SvD 21/1 1933.)

Engbergs direktiv för teaterutredningen granskades alltså utefter den sedvanliga vänster - högerskalan. Under den talande titeln "Bröd och skådespel" försökte Nya Dagligt Allehanda bakom en galghumoristisk mask dölja sin djupa oro i en ny ledare. Efter den första socialdemokratiska statsverkspropositionen fick det svenska folket - menade tidningen - börja inrätta sig efter "proletariatets diktatur". Förändringen skulle ske genom den "planhushållning", som drabbat landet "enligt Wigforssens fullt nationella och sociala recept". Ecklesiastikministerns utspel för svensk teater låg helt i linje med regeringens övriga åtgärder till förfång för sådana "straffvärda personer, som envisas med att driva företag och spara pengar". Vad syftade

den nya demokratiska statsteatern till, om icke till att göra nutidens teaterspelare lika underhållande för massan, som Roms gladiatorer voro, fastän narurligtvis mycket mera dels amerikaniserade och dels lämpade för folkets parker i våra Grönköpingsamhällen? Vilken utmärkt hävstång för en verkligt god politik och en verkligt effektiv konst, som statsteaternarna i Moskva utgöra, är ej obekant för världen. (NDA 23/1 1933.)

En teater i den socialistiska propagandans tjänst var alltså vad tidningens fruktade skulle komma ut av den Engbergiska utredningen. O tempora, o mores!, skulle man kunna säga och falla den klassiskt bildade tidningen i talet.

Den mångskiktade teaterdebatten under året fick sitt efterspel i riksdagen. Vid motionstidens utgång förelåg två motioner som direkt anknöt

här till. Den ena inlämnades i likalydande formulering till bägge kamrarna. Den mynnade ut i en hemställan, att riksdagen hos Kungl Maj:t skulle anhålla om "att frågan om möjligheten för en avveckling snarast möjligt skulle utredas av den ny tillsatta teaterutredningen." På grund av det ansträngda statsfinansiella läget borde man försöka hyra ut Dramatiska teaterns lokaler - menade motionärerna - så att verksamheten kunde genomföras "under en privat ledning".²⁸⁾ Motionen föranledde ingen inressantare debatt i någon av kamrarna. Ett undantag utgör en längre monolog av herr von Heland i första kammaren. Utifrån Juvenalis välkända "Panem et circenses" - bröd och skådespel - utvecklade han följande argumentering. Under årets riksdagsarbete hade talaren iakttagit "ett stort intresse icke blott för kontantunderstöd åt de arbetslösa, utan även ett understödande av nöjestemplen". Förhållandet gav honom osökt anledning till en "jämförelse mellan statsmakternas åtgärder i våra dagar och åtgärderna i romarväldet för 1 800 år sedan". Eftersom han rätt läst sin Gibbon, varnade han för att den svenska nationen skulle "gå mot liknande undergång, som drabbade romarväldet". När han kommer in på själva sakfrågan, undrar han dessutom om inte radion vore ett lämpligare medium för "en vidgad dramatisk teaterverksamhet". Historien har lärt oss, att "som penningsslukare har teatern /Dramaten/ kunnat tillfredsställa de största krav, och aldrig har det gått så dåligt ekonomiskt, som då den firade sitt 25-årsjubileum genom en andlig väckelse medelst ett amerikanskt neger-spektakel".²⁹⁾ Motionen avslogs i bägge kamrarna.

Polariseringen i det kulturklimat, i vilket Engbergs förslag att förvandla Dramaten från hovteater till folkteater framfördes, belyses ytterligare av motion nr 375 i andra kammaren. Den syftade till att få riksdagen att besluta om "åtgärder till motarbetande av den antireligiösa propagandan". Den hade skrivits av den stridbare prosten Per Pehrsson i Göteborg, som lyckats samla inte mindre än ytterligare tjugo undertecknare. Motionären vände sig mot samtidens "gudlöshetspropaganda"³⁰⁾, som enligt hans konspiratoriska synsätt bedrevs i många sammanhang men främst inom den kommunistiska ungdomsrörelsen. Samma företeelse "med uppenbart samma ursprung" kunde iaktas i ett flertal länder. I Tyskland hade man dock genom rikspresident von Hindenburgs försorg fått sådan verksamhet belagd "med allvarliga straffbestämmelser. ---/ Genom statsmaktens klara och bestämda ställningstagande mot denna propaganda har dess illegitimitet och kriminalitet blivit tydligt förklarad." Som exempel på angrepp mot "de livsvärden, som släktleden igenom utgjort vårt folks styrka" anförde motionären, "skådespel /som/ framföres på teatrarna, vilka är ägnade att såra religion och sedlighet, och även här går det framför allt ut över

ungdomen".³⁰⁾ Förslaget föranledde ingen åtgärd i riksdagen.

Kungliga Dramatiska teaterns uppsättning av Guds gröna ängar blev alltså en teaterhändelse med mycket långtgående konsekvenser. I Aftonbladet ansågs Connellys drama ha den förtjänsten, att det framställde "hur barmhärtighet vinnes genom lidande och antyder Guds föreställningens växt - som också innebär människoandens egen växt - från den gammaltestamentliga till den nytestamentliga sfären". (AB 21/10 1932.) Olof Molanders uppsättning blev en katalysator för spänningar i tiden mellan kristna och sekulariserade opinioner, mellan en nationell konservatism och en reformistisk socialism och mellan "nazism" och "bolsjevism". Även på det rent estetiska planet blottade uppsättningen spänningsförhållanden inom teaterkonsten. Å den ena sidan existerade en strömning, som var inriktad mot en individualistisk och deklamatorisk skådespelarkonst, och å den andra en, som syftade till totaltolkningar av den dramatiska texten med hjälp av regikonst och ensemblespel. Även om Connellys drama varken kunde anses ideologiskt progressivt eller formellt avantgardistiskt, provocerade det en bred allmänhet till att delta i en häftig kulturdebatt. Modern scenkonst och modern dramatik kunde alltså fungera som vitaliserande faktorer i samtidsdebatten. Ett första belägg för detta utgör - vilket Dag Nordmarks studie visar - Dramatens uppsättning av Ernst Tollers Hoppla, vi lever! vid tiden för det politiskt konfliktladdade valet 1928. Nästa gång det stormade kring Dramaten var alltså 1932, då man under en djupgående ekonomisk och social kris uppförde Marc Connellys Guds gröna ängar. En tredje gång skedde detta, när nationalscenen i linje med sitt då proklamerade handlingsprogram uppförde Nordahl Griegs Vår ära och vår makt. Denna gång hade landet börjat övervinna den ekonomiska krisen samtidigt som en kulturfront mot fascismen upprättats. Trots att dramat både till form och innehåll var vida mer radikalt än de två tidigare, och trots att Alf Sjöberg utformade sin uppsättning som ett direkt inlägg i den samtida politiska debatten, blev reaktionen den gången inte alls lika häftig. Tiden hade verkat för att nationalscenen nu kunde göra ett av sina första helhjärtade försök att "träda ut ur sin isolering och bli en folkteater i ordets bästa mening".³¹⁾

NATIONALSCENEN I SKARVEN MELLAN RIKSTEATER OCH FOLKTEATER

En man och hans konstsyn

Arthur Engbergs generalplan för att lösa "Sveriges teaterfråga" har i sin uppläggning något storsvenskt över sig. Engberg hade djärvheten att dra upp riktlinjer både för en ny övergripande organisation och för en ny målsättning för teaterverksamheten i Sverige. Samtidigt som han angav förutsättningarna för distributionen, ville han utreda sociala trygghetsfrågor och skådespelarutbildningens uppläggning. I mycket bar verket prägel av sin upphovsman.

Arthur Engberg var en begåvad bondestudent från Hassela i Hälsingland med en aldrig stillad bildningstörst. Hans karriär beskriver därför den sedvanliga bildningsgången av framgångsrika skolstudier, som han förenade med omfattande insatser som skicklig debattör i olika föreningar. Målmedvetet fortsatte han efter studentexamen med akademiska studier, och även vid Uppsala universitet var framgången påtaglig. Han blev en uppskattad lärjunge till så framträdande professorer som Axel Hägerström och Henrik Schück, men någon disputation för doktorsgraden blev det varken i filosofi eller litteraturhistoria, eftersom "denna obetvingliga äventyrlust, som är min natur egen" grep honom¹⁾. Han tog därför språnget ut i politiken. Han kom snart att stå Branting så nära, att man länge räknade med honom som en av de främsta kandidaterna till dennes efterträdare som partichef.²⁾ Som redaktör i olika socialdemokratiska tidningar gjorde han sig känd som en dräpande ideologisk debattör som vände sig med lika stor skärpa mot både högerkrafter och vänsterrörelser. När Per Albin Hansson skulle bilda en rent socialdemokratisk regering efter valsegern hösten 1932, valde han att erbjuda Arthur Engberg en taburett, tydligen i första hand för att därmed "pacificera en besvärlig opponent".³⁾ Denne vrenskades dock något i portföret, eftersom han inte ville ta den föreslagna posten som handelsminister utan krävde att få bli just ecklesiastikminister. Han hade tidigt engagerat sig i kyrkligt-politiska frågor och ägde dessutom ett brett kulturintresse. En av samtidens bästa karikatyrkonstnärer gjorde långt senare följande profilteckning av honom:

Arthur Engberg var en utmärkt ecklesiastikminister. Kyrkan och teatern var de två pelare han lutade sig emot. Hans sonora stämma lånade sig lika villigt till psalmsång tillsammans med prelater som till nubbevisor i sällskap med scenens glada barn. Han skydde aldrig mödan att efter en supé med nachspiel, som varade till fram på mognokröken, lägga dragen i prästerliga veck och ta en bil till Centralen för att ta emot ett par biskopar. Skriftens ord hade han på sina fem fingrar och han tvekade aldrig att föja den klassiske teaterföreståndaren Sjövalles recept: "Alla rövare skall klä om sig till präster!"⁴⁾

Porträttet är signerat Karl Gerhard och fångar i ett nötskal såväl ar-

betskapaciteten som mångsidigheten hos denne minister som ingående läst både sin bibel och Das Kapital. Att det emellanåt kunde bli något av skådespelare över honom även i vardagslivet, gjorde honom inte mindre färgstark i det annars ganska gråmelerade politiska livet. Tar man del av hans talekonst - och han framträdde gärna som retor - finner man dessutom att han hade ett sant klassiskt bildningsideal både som mål och medel. Han kämpade för de klassiska språkens plats i den svenska gymnasieutbildningen och hämtade gärna citat och bilder i sina tal från antik litteratur. Hans konstsyn var också traditionellt klassicistisk. Hans uppfattning av konstens och konstnärens funktion i samhället hade präglats av den idealistiska platonska erostanken, så som den utvecklades i den kända dialogen Symposion, ett verk som Engberg gärna hänvisade till i tal och skrift.

Där vetenskap och forskning lämna oss i sticket, där gränsen för den intellektuella begreppsbildningen uppnås och spränges, vidtar ett rike, där ord bli eländiga skiljemynt, där aning, vision, dröm och längtan få vingar som bredas till flykt mot oändligheten. Så blir konstnären en hjälpare och tröstare. Han förstår vår nöd och står oss bi. Han tolkar och yppar vår förtegenhet. Han utlöser och befriar. Han förråder oss, vad intet öga sett och intet öra hört. Gåtorna få sin tydning. Det utsägliga kommer till tals. Det skenbart meningslösa blir meningsfullt.⁵⁾

Äger konstnärens intuitivt fattade visioner en sådan själsläkande kraft, och inger konstverket sådana vitaliserande impulser att lyfta individen över dagens strid och kvalm, så mycket viktigare var det då, menade Engberg, att möjligheten till dessa konstupplevelser bereddes så många som möjligt. Liksom många av sina generationskamrater inom arbetarrörelsen omfattade han den tron, att om bara samhället gav alla människor lika förutsättningar att få tillgång till den traditionella konsten, så skulle dess inneboende kraft verka av sig själv. Engberg liksom socialdemokraterna i övrigt ställde sig avvisande till en klassbunden konst, direkt framsprungen ur arbetarnas egna erfarenheter och med uttryck för deras specifika behov och ideal. Sådana idéer diskuterades under mellankrigsperioden med positiva förtecken inom den marxistiska arbetarrörelsen men betraktades med lika negativa ögon från borgerligt håll.⁶⁾

Engberg, liksom så många andra kulturreformatorer vid denna tid, bortsåg i alltför hög grad ifrån, att det konstnärliga arvet ställde höga krav på sin publik i fråga om ett aktivt medskapande, för vilket det krävdes både kunskaper och träning. Drömmen att föra ut konsten till folket bottnade självfallet i den egna bildningstörsten. Merparten av det svenska folket hade i början av 30-talet dock endast genomgått en sexårig obligatorisk folkskola. De grupper i samhället som inte av tradition sökte sig till bibliotek, museer och teatrar fick - skolans övriga förtjänster till trots - oftast inte tillräckliga impulser för en aktiv tillägnelse av konst.

Diskrepensen mellan drömmen om en nationalscen som skulle förverkliga folkteater tanken och de förutsättningar som fanns i Sverige omkring 1933 var därför självfallet stor. Det krävdes i första hand ett ihärdigt och långvarigt informationsarbete inom publik- och folkbildningsorganisationer,



Fig 12. Ecklesiastikminister Engberg grubblande över teatersituationen i landet. (FDP 10/1 1933)

inom skolans och universitetens undervisning och via radioprogrammen. Det är möjligt att Engberg var medveten om detta, men han tog inte upp problemet i direktiven till teaterutredningen. Detta hindrade honom dock inte från att lägga upp arbetet på genomförandet efter storvulna linjer, ty reformen var tänkt som en naturlig uppföljning av det demokratiska genombrottet i början av seklet och ett fullföljande av den aktuella folkhemspolitik. Därför löd programmet:

Endast det bästa är emellertid gott nog. Men just för att nå och förverkliga det bästa måste den sceniska konsten oavlatligt hämta kraft till förnyelse ur kontakten med den stora publiken. Det är min övertygelse, att den konstnärliga fostrargärningen, som i alla skiften måste vara nationalscenens ledstjärna, kan på ett helt annat sätt utföras, därest det sker på de vägar som folkteateridén utstakat.⁷⁾

Ifråga om kravet på en demokratisering av kulturlivet var Engberg alltså radikal. Genom sin klassicistiska konstsyn kom han dock att ställa sig avvisande till modernistiska formexperiment och avantgardistiska omprövningar av den estetiska traditionen inom olika konstarter och genrer. Både när det gäller modernt måleri och modern scenkonst, finns det uttalanden av Engberg som vittnar om att han ställde sig på de kulturkonservativas sida. Stort rabalder väckte det då han som minister inte godkände Nationalmuseums inköp av en tavla av Carl Kylberg 1937. Tavlans brist på fast och ren linjeföring gjorde bl a att den för Engberg saknade det harmoniska skönhetsvärde, som borde ankomma på ett verk som skulle tillhöra statens samlingar av samtida konst. Händelsen föranledde Dramatens stora tragedienne Tora Teje, som hade sinne för effekten av den stora gesten,

att omedelbart inköpa den och som gäva överlämna den till museet.⁸⁾ Ungefär tio år tidigare hade Engberg i en riksdagsdebatt 1928 i anledning av uppförandet av Ernst Tollers samtidskritiska drama Hoppla, vi lever! - som Dag Nordmarks uppsats i denna rapport ingående behandlar - förkastat de dekadenta dragen som han såg i en rad skiftande kulturyttringar som måleri, folkmusik och modern sällskapsdans (!). Samtliga dessa fenomen vittnade enligt Engberg om "futuristiska" eller "bolsjeviserande tendenser", som innebar "upplösning av det intellektuella, sanning, natur, vederhäftighet och klarhet fordrande momentet i konsten". Med skärpa vände han sig därför mot liknande tendenser inom den modernistiska "regissörskonsten" som under de senaste åren utbredd sig vid nationalscenen. Även denna konstriktning föreföll honom vilja

ersätta det historiskt och sakligt tillförlitliga och det kulturellt vederhäftiga med alla slags /---/ påhitt, som avleda uppmärksamheten från verkligheten, vilseleda i stället för att orientera, förbrylla i stället för att upplysa, skapa dimma i stället för att bringa ljus, klarhet och ren luft.⁹⁾

Inte minst de sista orden anger hans krav på klassicismens rationalitet och formstränghet, vilka ställdes i opposition till den aktuella modernismens subjektivitet och traditionsbrytande formspråk. Självfallet var kritiken inte enbart estetisk utan lika mycket ideologisk. Tollers allmänt marxistiska samhällssyn och formexperimenterande agitationskonst var därför Engberg förhatliga av flera skäl. Trots denna fadäs i radikal riktning uppfattade han annars att Dramaten förfallit till att vara "en liten societetsteater, ett tempel för östermals societeten". För att kunna leva upp till det förpliktande epitetet nationalscen menade Engberg att "vägen fram till folkteatern /var/ den enda riktiga". Verksamheten måste bättre knyta an till "en gammal vederhäftig och, tillåt mig säga det, konservativ, men kanske därför god tradition".⁹⁾

I detta sammanhang kommer Engberg också in på vad som fem år senare skulle bilda stommen i hans direktiv till teaterutredningen. Den aktuella situationen 1928 vittnar nämligen om, menade Engberg, att statsmakterna "bör taga ett krafttag för att lösa icke bara huvudstadens utan rikets teaterfråga". Hans förslag till lösning anknöt uppenbart snarare till dåvarande Oscarsteaterns än till Dramatens sätt att arbeta.¹⁰⁾ Med utgångspunkt i erfarenheterna av Skådebanans turnéverksamhet ville Engberg, att man skulle skapa "en central teater här i Stockholm, utrustad med hela 'registret' inom den dramatiska konsten, en centralteater, som på samma gång kan tillgodose huvudstadens och landsortens behov". Redan i denna riksdagsdebatt framförde Engberg alltså in nuce förslaget till en riksteater om än i en något annan och kanske lyckligare utformning än vad som

senare blev fallet. När Arthur Engberg väl fick möjlighet att som minister genomföra sin diktamen till statsrådsprotokollet den 19 januari 1933, så var tanken på en riksteater alltså inte ny hos honom, men tillfället då den framfördes inför offentligheten var nog tvångsmässigt framkallat. Han hade självfallet känt sig tvingad att observera "den kritik, som offentligen i den allmänna dagspressen och annorstädes riktats mot /de kungliga/ teatrarnas skötsel och verksamhet", även om han påstod att syftet med utredningen i första hand inte var att omdana målsättningen och organisationen för dessa scener. "Vad jag avser är i stället en omprövning av spørsmålet ur större synpunkter." Väsentligare ansåg han det vara att läget "för den ambulande privata teaterverksamhet, som gjort sitt bästa för att tillgodose landsortens teaterbehov" var hopplöst. Som gammal styrelseordförande för publikorganisationen Skådebanan var han sannolikt delvis medveten om att det svenska teaterlivet som helhet stod inför en genomgripande och nödvändig strukturrationalisering. Engbergs förslag till lösning var nu liksom tidigare utformat enligt principerna för en bättre "planhushållning". Landets samlade teaterresurser borde genom statsmakternas ingripande omfördelas, så att de kunde utnyttjas rationellare och komma flertalet av befolkningen till godo.

Förslaget låg i linje med de grundläggande omfördelningsprinciper, som finansminister Ernst Wigforss angett i 1933 års finansplan. I ett samtida brev hade denne dock framhållit, att de yttre förutsättningarna för detta års underbalanserade statsverksproposition var återhållsamhet med statens medel. "Ska man våga sej på ett stort program för offentliga arbeten, där pengarna lånats, får budgeten i övrigt göras bombfast mot kritik och panik." I sina Minnen tolkar Wigforss själv sitt handlande som en samförstånds lösning.¹¹⁾ För att inte alltför hårt utmana den borgerliga oppositionen, ville han undvika ett mer uttalat socialistiskt handlingsprogram, som kunde ha verkat avskräckande inte minst på böndernas representanter. Att man i press och riksdag dock klart uppfattade de nya signalerna som samhällsomdanande, finner Wigforss belägg för bl a i en ledare i Dagens Nyheter 19/1 1933 - en tidning som enligt honom dock inte tillhörde de mer extrema, borgerliga kritikerna.

Själva principerna i regeringens program synes innebära en bestämd brytning med det nuvarande systemet. Vad man vill är i själva verket en omfattande nydaning, ett experiment i jätteformat. Man söker ju inte heller dölja, att det förhåller sig så.¹¹⁾

Den ekonomiska politiken med dess förankring i den engelske nationalekonomen Keynes teorier, ingav stark oro hos stora borgerliga grupper i landet. Under sådana förhållanden fanns det inte något större utrymme för en handlingskraftig ecklesiastikministers satsning på allför expansiva, resurs-

krävande lösningar av den aktuella teaterkrisen. Man fick alltså hålla sig inom de existerande ekonomiska ramarna även om vissa omprioriteringar kunde göras. Riktigheten i denna Engbergs bedömning framgår med all tydlighet av 1932 års riksdagsdebatt i frågan. (Se ovan s 57 ff.)

Strömningar i tiden

En enda individs kultursyn bör självfallet inte tillmätas alltför stor betydelse för utformningen av ett historiskt förlopp, även om hans värderingar kan ta formen av statliga utredningsdirektiv och därmed få en påtagligt styrande funktion. Ingen arbetar i ett vakuum. Engbergs idéer, där viljan till demokratisk folkbildning går hand i hand med en klar kulturkonservatism, kan inte heller sägas vara särdeles originella. De låg i tiden. Själva tidpunkten då de presenterades och den politiska vilja med vilken Engberg var mäktigt att genomdriva dem blev därför avgörande för förloppet.

Under början av 30-talet hade Sverige nåtts av den ekonomiska depressionen från utlandet. Dess allvarligaste konsekvens blev en arbetslöshet av en omfattning som aldrig tidigare drabbat landet under dess relativt kortvariga industrialiseringsperiod. Åren före 1930 hade antalet arbetslösa legat mellan 10 000 och 15 000 personer, men siffran steg under de följande åren fram till dess man i mars 1933 nådde kulmen. Den offentliga statistiken hade då att inregistrera 186 561 arbetslösa. Redan tre månader tidigare saknade inte mindre än en tredjedel av de organiserade arbetarna i olika fackförbund inom LO arbete.¹²⁾ Även om arbetslösheten var det allvarligaste symptomet på den sociala kris som depressionen framkallade i Sverige, så var effekten av den även mycket genomgripande för jordbruksnäringsen. Jordbruken var ofta små och i ringa grad rationaliserade till följd av bristande investeringar i maskiner etc. Den internationella konkurrensen kunde genom frihandeln också pressa priserna på jordbruksprodukterna.¹³⁾ Ytterligare en dramatisk följd av den internationella, ekonomiska instabiliteten inträffade, när Sveriges s k "andra ekonomiska stormaktsvälde" hastigt raserades genom Kreugerkraschen i mars 1932 - en händelse som fick långtgående konsekvenser åtminstone i borgerliga finansskretsar och för enskilda medlemmar i den sittande regeringen.¹⁴⁾

Kampen mellan kapital och arbete framträdde alltså med speciell påtaglighet vid denna tid i det svenska samhället. I maj 1931 fick den sin mest dramatiska och smärtsamma kulmen, då fyra arbetare och en kvinna bland åskådarna under de s k Ådalskravallerna sköts ned av militär, som inkallats för att skydda strejkbrytare i det av krisen hårt drabbade Ångermanland.¹⁵⁾ Mot bakgrund av den Ekmanska ministärens bristande handlingskraft, såväl i detta fall som när det gällde att häva arbetslösheten i stort,

var det naturligt att socialdemokraterna vann en stor framgång i valet hösten 1932. Partiet kunde bilda regering även om det inte hade majoritet i riksdagen. Hos borgerliga väljare aktualiserades därmed skräcken för socialisering, inte minst genom en propaganda som från konservativt håll drivits med stor framgång redan under valstriden 1928. Perioden upplevdes därför av många som en svår brytningstid, där frågan om den bestående samhällsordningens möjligheter att klara de akuta påfrestningarna ställdes. I ett efterhandsperspektiv kan debatten te sig väl panikartad. Även sentida vetenskapliga analyser av den svenska 30-talskrisen går dock i olika riktningar.¹⁶⁾ En del forskare menar att krisåren innebar "ett nytt skede i svensk samhällsutveckling". Andra vill i första hand se skeendet som en dramatisk parentes i en relativt följdriktig utvecklingsprocess som pågick under hela mellankrigsperioden. Erik Lundberg¹⁷⁾ har framhållit att det under dessa två decennier skedde en "jämn utveckling inom den reala nationalinkomsten totalt och per capita". Den medförde visserligen en relativt hög arbetslöshet, men penningvärdet var stabilt. Under 20-talet ägde dessutom en starkt rationalisering rum inom svenskt näringsliv under trycket av internationell konkurrens och ökade fackliga krav. Detta möjliggjorde en expansion efter 1934. Krisen kunde, enligt Erik Dahmén¹⁸⁾, ses som en parentes, eftersom den industriella omvandlingen hade genomförts redan under 20-talet. Efter några år av partiella driftsinskränkningar kunde man sedan fullt ut utnyttja kapaciteten, vilket innebar att svensk industri snabbt kunde inta en ledande position på världsmarknaden. Två undersökningar från 1976¹⁹⁾ gör också gällande, att den socialdemokratiska krispolitiken i första hand var ett fullföljande av fackföreningsrörelsens kritik mot det dittills rådande AK-systemet och endast i mindre grad var inspirerat av Keynes expansionistiska, nationalekonomiska teorier. Möjligheten att påverka den totala efterfrågan genom en underbalanserad budget måste dessutom ha varit liten, eftersom den offentliga sektorn vid den tiden var obetydlig, och amorteringen av de upptagna statslånen skedde så snabbt att den tänkta expansiva effekten inte fick tillräcklig tid att verka.

I sin undersökning av arbetslösheten under början av 30-talet finner Thomas Fürth att denna endast i undantagsfall orsakades av driftsnedläggelse. Den berodde i stället i huvudsak på driftsinskränkningar.²⁰⁾ Dessutom menar han att förloppet bör ses mot bakgrund av att det under hela mellankrigstiden existerade en tämligen hög säsongsarbetslöshet. En, även för teaterverksamheten väsentlig slutsats är, att Fürth utifrån sitt material anser sig kunna konstatera, att

den sociala krisens hårda verkningar men snabba förlopp förde med sig en mentalitetsförändring som förde samhällsklasserna närmare varandra. Denna förändring, även om den först på sikt fick reella effekter,

måste ses som ett brott i samhällsutvecklingen och detta trots att 1930-talets allmänna ekonomiska utveckling i huvudsak överensstämmer med motsvarande utveckling under 1920-talet.²¹⁾

Vad som åsyftas är självfallet i första hand socialdemokraternas och bondeförbundarnas uppgörelse i maj 1933. Den innebar att bondeförbundet skulle acceptera regeringens arbetslöshetspolitik och den därav orsakande statliga upplåningen, om bönderna å sin sida fick garantier för avsättning och priser på olika jordbruksprodukter.²²⁾ Denna samförståndslösning - den s k kohandeln - inledde ett politiskt samarbete som varade ett par decennier och som medförde, att en handlingskraftigare regeringsmakt återupprättades. Även under senare hälften av 30-talet syftade den socialdemokratiska ledningen till breda parlamentariska samförståndslösningar. Avlyssnar man t ex Per Albin Hanssons slutanförande i socialdemokraternas valfilm 1936, finner man att han inte bara var angelägen att understryka det egna partiets förmåga att lösa den tidigare krisen med hjälp av den förda ekonomiska och sociala politiken. Han framhöll också att man inför det framväxande internationella hotet borde sträva efter en nationell samlings i försvarsfrågan samt söka nå samförstånd över klassgränserna ifråga om en fortsatt socialpolitik. Denna strävan att tona ned klasskampsideologin och föra fram utopin om folkhemmet ledde i och med andra världskrigets utbrott fram till samlingsregeringen under Per Albins ledning. Ett exempel på i vilken utsträckning denna strävan präglade det politiska livet under senare delen av 30-talet är LOs och SAFs gemensamma förklaring 1936, att man i första hand önskade samfälliga lösningar i arbetsmarknadsfrågor genom centrala förhandlingar utan statsingripande.²³⁾ Detta ledde två år senare till det s k Saltsjöbandsavtalet som reglerade formerna för arbetskonflikter och avtalsrörelser, en uppgörelse som väckte stor uppmärksamhet inte bara inom landet utan även utomlands.

En kvardröjande skepsis från det borgerliga hållet finner man ännu, våren 1934, då den engbergska teaterkommittén lägger fram sitt slutförslag om ett mer demokratiskt och geografiskt rättvisare fördelat teaterutbud. Misstron kvarstår även under Riksteaterns allra första år. Under 30-talets senare hälft råder däremot en påtaglig enlighet bland aktiva teaterarbetare - oberoende av politisk hemvist - om behovet av att med samhällets stöd demokratisera teaterverksamheten för att därigenom försöka lösa den förtroendekris scenkonsten hamnat i. Man vill skapa en aktuell teater, som syftar till att bredda publikunderlaget utöver det begränsade borgerliga skikt, som tidigare främst burit upp teaterlivet både i huvudstaden och i landet i övrigt.

I vilket förhållande stod teaterbranschen till den allmänna ekonomiska och sociala utvecklingen i Sverige under mellankrigsperioden? Vad som

skedde under början av 30-talet visade sig inte bara innebära en svår tillfällig belastning för all teaterverksamhet utan blottade också en allvarlig underliggande strukturkris. Denna är avläsbar på flera nivåer och inbegriper såväl landsortsteatern som teaterlivet i huvudstaden. Utvecklingen är dock tydligast och tidigast avläsbar inom det förra området. Det nära sambandet mellan teaterverksamheten i Stockholm och ute i landsorten berodde på att de resande teatersällskapen av hävd oftast bildades där samt att deras turnéverksamhet gärna avslutades eller startade i den kungliga huvudstaden.

Genom ett unikt initiativ kom dock teaterverksamheten i Göteborg att uppvisa en avvikande utveckling än landet i övrigt, något som gör skeendet där mer besläktat med investeringsviljan och strukturrationaliseringen inom den svenska industrin vid samma tidpunkt.^{23a)} I denna snabbt expanderande sjöfarts- och industristad hade man från privat håll bildat ett teaterbolag som från början var avsett att leda fram till uppförandet av en blivande stadsteater. Man ägde där såväl de ekonomiska förutsättningarna som viljan att satsa på en framsynt verksamhet som man inrymde i en nybyggd teaterlokal utrustad med modern scenteknik. Det konstnärliga program som Per Lindberg och Knut Ström, senare även Torsten Hammarén, genomförde syftade till en otraditionellare repertoarpolicy och till ett modernt regi- och ensemblespel. Därigenom lyckades man motverka de för teatern negativa tendenser i samtiden och redan från starten vinna en relativt bred publikanslutning. Inför den analkande ekonomiska krisen tvingade donatorena staden att påbörja byggandet av den nya stadsteatern. Då 30-talsdepressionen var över stod man därför rustad för att kunna följa upp den tidigare gjorda satsningen på en vital och konstnärligt allsidig verksamhet vid Lorensbergsteatern. 1934 kunde den nya kommunala teaterbyggnaden vid Götaplatsen invigas. På så sätt lyckades man svara upp mot ett breddat teaterintresse från nya publikgrupper, som växte fram vid denna tidpunkt.

Det mest dramatiska symptomet på att en genomgripande strukturkris inom den svenska teatern blev akut p g a depressionen i början av 30-talet utgjorde en rad större och mindre konkurser - främst i Stockholm - under åren 1932 och 1933. I motsats till vad som i allmänhet gällde berodde alltså den stora arbetslösheten bland skådespelare under denna period i minst lika hög grad på drifts nedläggelse som drifts inskränkning. Var själva depressionen alltså den utlösande faktorn för en allmän teaterkris så var dock denna kulmen på en relativt lång utvecklingsprocess, som pågått under de tre första decennierna av detta århundrade men som tagit en accelererande fart under 20-talet. En rad skiftande faktorer av ganska

olika art bidrog till det komplexa förloppet. De ökade vanskligheter som mötte en privat ledd, seriöst syftande teaterverksamhet under denna period var dels de oftast bristfälliga och föråldrade teaterlokalerna samt avsaknaden av modern scenteknik, dels de ökade kraven från skådespelarna på bättre lönevillkor och större anställningstrygghet. Dessa växande interna svårigheter gjorde den privata teatern mindre väl rustad att möta det moderna dramats och scenkonstens krav under mellankrigstiden. De samverkade med två övergripande samhällsfaktorer. Den samtidigt pågående inflyttningen till städerna från landsbygden samt den förbättrade och breddade skolutbildningen för hela befolkningen visade sig på längre sikt vara gynnsamma faktorer för en ökad teaterverksamhet. Det förra innebar ju ett breddat potentiellt publikunderlag, det senare att allt fler i samhället hade den erforderliga referensram som upplevelsen av den seriösa teaterkonsten krävde. Före och strax efter första världskriget upplevdes dock den genomgripande samhällsförändringen, som främst en uppsplittring av en tidigare relativt stabil och homogen borgerlig kultur. Tillkommande komplicerande faktorer under den aktuella perioden var till sist den konkurrens om den stora publiken som rådde på de nyetablerade massmedierna: film och radio. En närmare analys av samspelet mellan de olika involverade delelementen i denna utveckling, som ledde fram till ett allt större ansvarstagande från det allmännas sida för att trygga en välutvecklad teaterkonst i landet, vore självfallet värt ett eget studium. Här skall endast anges några huvudlinjer i detta skeende för att belysa hur detta kom att påverka just Dramatens verksamhet.

Vid sekelskiftet existerade ännu en rad ambulerande teatersällskap, som under längre perioder hölls samman under en seriös konstnärlig ledning, och som hade skaffat sig en trogen publik utmed de turnévägar de brukade följa i landsorten. Nästan omedelbart efter starten 1894-95 hade dock Svenska Teaterförbundet haft anledning att diskutera ett bekymmersamt fenomen, de s k teaterbandens uppseendeväckande framfart. Dessa hopkraftrade och ofta dåligt utbildade teatersällskap, som saknade en egentlig konstnärlig målsättning, bildades tydligen lika snabbt som de upplöstes.²⁴⁾ Vilka förhållanden som i allmänhet rådde inom både seriösa och mindre seriösa sällskap framgår indirekt av de krav på förbättringar som fördes fram i debatten kring ett förslag till normalkontrakt. Man ville att anställningen skulle omfatta årets samtliga tolv månader och inte bara själva spelsäsongen, att en minimilön skulle fastställas, att teaterdirektören skulle bekosta alla resor även till och från Stockholm vid säsongens början och slut, samt att extra ersättning skulle utgå för matinéföreställningar de dagar man spelade två gånger.²⁵⁾ Ofta uppfattades dessa krav på föränd-

rade arbetsvillkor som alltför vittgående. Eftersom teaterförbundet omfattade både teaterdirektörer och skådespelare kunde det inte heller verka som facklig organisation. De många krascherna för olika resande teatersällskap med mindre nogräknade direktörer fortsatte alltså, trots att man i skrivelse efter skrivelse till Kungl Maj:t från 1911 och framåt försökte få staten att uppmärksamma de otillfredsställande förhållandena. Inom Svenska Teaterförbundet försökte man bl a intressera statsmakterna för att inrätta en institution - ett slags teaterråd - som skulle ha "till ändamål att ur såväl estetisk som kulturell och ekonomisk synpunkt stödja teaterverksamheten inom den svenska landsorten".²⁶⁾ Genom enskilda motioner aktualiserades också frågan i riksdagen inte mindre än tre gånger under 20-talet. 1926 framfördes ett förslag om "en utredning beträffande den sceniska konstens allmänna tillstånd och behov" samt de åtgärder och bidrag som statsmakterna kunde ikläda sig för att främja teaterverksamheten i landet.²⁷⁾ Debatten i riksdagen upplevdes av motionärerna som positiv, även om den inte ledde till några konkreta beslut. Redan året därpå beslöt man därför att återkomma i saken. Den gången framhöll utskottet att Kungl Maj:t självfallet borde "ägna all nödig uppmärksamhet åt berörda fråga", även om riksdagen inte gjorde någon direkt påstötning därom. Myndigheterna var dock uppenbart rädda för att staten skulle tvingas till större ekonomiska åtaganden än tidigare för scenkonsten. Man framhöll därför att den ekonomiska konkurrensen var nyttig och nödvändig för teaterverksamhetens såväl ekonomiska livskraft som konstnärliga utveckling. Under den nytillträdde dramatenchefen Erik Wettergrens ledning sammankallades i december 1928 ett konfidentiellt möte mellan intresserade personer från olika delar av landet för att genom en samfällid aktion inte bara försöka göra en analys av det aktuella läget utan även framlägga konkreta förslag till åtgärder. Mötet resulterade i en skrivelse till Kungl Maj:t daterad den 27 februari 1929. Den blev dock liggande utan åtgärd ända till dess den fick bilda konseljakt till Arthur Engbergs diktamen till stadsrådsprotokollet den 19 januari 1933.²⁷⁾ Skrivelsen syftar i första hand till att förmå statsmakterna att stödja ett förslag om att inrätta kretsteatrar på tre platser i landet och att med lotterimedel stödja verksamheten med 100 000 kronor per teater och ort. Kretsteatrarna skulle verka inom en region med var sin centralort samt göra vissa gästspel inom varandras områden för att på så sätt öka teaterutbudet i landsorten. Tankegången var delvis hämtad från Helsingborgs stadsteaters dåvarande verksamhet.

Argumenteringen utgick från den värderingen, att "teaterns kulturella betydelse" alltmer framstod som odiskutabel i hela västerlandet, samtidigt som "teatern i våra dagar genomlever en svårare kris än kanske någonsin

förr". Detta paradoxala förhållande tycks enligt undertecknarnas bedömning för Sveriges del bero på tre faktorer. För det första rörde det sig om en konstnärlig kris: "Den förvirring och den splittring inom det kulturella livet, som blev en naturlig följd av världskriget och revolutionerna, synes endast mödosamt kunna reda upp och stadga sig."²⁷⁾ Formuleringen tyder på en uppfattning av att den radikala omvärderingen av alla traditionella värden - såväl ideologiska och etiska som estetiska - medfört svårigheter både för den aktuella scenkonsten och dramatiken att "finna en stil, som kan anses giva uttryck för tiden". Den aktuella modernistiska strömningen med dess allmänna traditionsförnekande och formexperimentrande inriktning sågs alltså mera som symptom på förvirring och sökande än som ett adekvat uttryck i samtiden för vad man kallade "en övergång från en utpräglad kulturell tidsepok till en annan". I ett efterhandsperspektiv framträder konturerna klarare av just ett markerat traditionsbrott med tydliga stilförändringar inom drama och teater.

Som en andra betydande faktor för den uppkomna krissituationen pekar man på uppkomsten av "filmen, radion och den tekniska utvecklingen över huvud taget". Kontexten ger tyvärr små förutsättningar att närmare tolka vad man åsyftade därmed utöver en i den långa skrivelsen flera gånger påtalad oro för den publikmässiga och delvis även konstnärliga konkurrensen från filmen. I vilket avseende man såg radion som ett problem är svårare att utläsa. Teaterverksamheten inom det relativt nystartade Radiotjänst hade ännu en ganska blygsam omfattning. Per Lindberg skissade visserligen just vid den tiden i tankarna ett expansivt program för spelåret 1929-30, något som dock ännu inte var allmänt bekant.

Man fruktade kanske att introduktionen av ett massmedium, som så påtagligt ingrep i familjelivet, skulle verka allmänt hämmande på teaterns förmåga att dra till sig publik. Konkurrensen med film och radio gjorde dessutom att man nu började uppmärksamma, vilka genomgripande effekter den snabba utvecklingen på det scentekniska området hade på scenkonsten som helhet. Den sista huvudfaktorn som man anför för den uppkomna situationen är

en allvarlig ekonomisk kris. Denna har haft till följd icke bara många teatrars död utan också ett ibland mer, ofta mindre nödvändigt prutande på den konstnärliga nivån. Det rena underhållningsmomentet har blivit det avgörande.²⁷⁾

Eftersom skrivelsen tillkommit under en högkonjunktur, är det alltså främst en strukturkris inom teaterbranschen man åsyftar. Tolkningen av skrivelsen tyder på att när drift- och investeringskostnaderna visat sig bli för höga, kunde det privata kapitalet inte längre bemästra teaterbranschens svårigheter. Nödvändigheten av att snegla på recetterna hade bidragit till

en kvalitetssänkning i teaterutbudet, vilket hos den bildade publiken medfört en allmän förtroendekris för teatern.

Dessa tre samverkande huvudfaktorer utgör bakgrunden till att teaterarbetarna under den senare hälften av 20-talet upprepade gånger försökte få samhället att känna ett ökat ansvar för att teatern som konstform skulle kunna överleva. Man framhöll att verksamheten var starkt hotad till följd av en rad genomgripande sociala och ekonomiska förändringar, vars genomslagskraft blivit påtaglig först efter första världskriget. Krisen hade också många internationella paralleller, menade man. Utan att det direkt sägs i skrivelsen kände man intuitivt, att den enda vägen ut ur den djupgående strukturkrisen var en utbyggd statlig bidragsgivning, som kunde garantera fortsatt teaterverksamhet i landsorten i acceptabel omfattning och på en konstnärligt tillfredsställande nivå. Skräcken för socialisering var annars så utbredd vid denna tid, att man knappast skulle ha tillgripit en sådan åtgärd på ett område, där den enskilda företagsamheten dittills fritt fått verka. Traditionen i Sverige med statsbidrag till "kungliga teatrar" och stadsteatrar i Hälsingborg, Lorensbergsteatern i Göteborg samt Skådebanans turnéverksamhet verkade dock efterföljansvärd, eftersom statsmakterna varit ganska återhållsamma med att ingripa i den rent konstnärliga verksamheten.

För att i denna kris kunna säkra och befästa sin ställning som kulturellt betydelsefull faktor behöver den konstnärligt kännande och viljande teatern ett oegennyttigt givet och rikligt materiellt stöd. Det har man mångenstädes insett. Därvidlag är det emellertid nödvändigt, att de hjälpande makterna utgå ifrån och även se till, att de teatrar, som uppbära bidrag, oundvikligen fylla vissa konstnärliga mått. Frågan gäller icke att till varje pris spela teater, utan problemet är, till vad pris en teater kan fylla sin kulturella uppgift.²⁷⁾

Ett samhällsstöd - oavsett om det var statligt eller kommunalt - skulle på sedvanligt sätt kopplas till ett kvalitetskrav. Den beskrivningen som görs i skrivelsen bekräftas av de slutsatser, som även den engbergiska utredningen senare kom fram till. Svårigheten låg - förutom i de ovan beskrivna ökade kraven på social och ekonomisk trygghet för personalen - i att merparten av teaterbyggnaderna i landsorten var av gammalt datum med trånga och ofunktionella scenutrymmen. Oftast fanns endast mycket begränsad fast rekvisita tillgänglig, och man saknade likaså modern belysningsteknisk utrustning.

De ofta ålderstigna lokalerna /---/ motsvara icke de krav man rimligtvis kan ställa utan sprida en stämning av otrevnad och bristande skönhetssinne. Scenen är ej sällan för liten, även om platsen omedelbart bakom ridån är någorlunda god, saknas utrymmen utanför själva den uppsatta dekorationen. Det egna dekorförrådet är ofta ytterligt inskränkt och belysningsmöjligheterna otillräckliga. Oftast saknas uppvärmningsanordningar på scenen. Bristen på kunnig arbetskraft för scenarbetet vållar stora svårigheter. Möbler och rekvisitaförråd äro

otillräckliga.²⁷⁾

En tillkommande svårighet under efterkrigstiden var att dessa lokaler på de bästa speldagarna också hyrdes ut för filmvisning, något som medförde stora svårigheter även för välrenommerade sällskap att göra upp vettiga turnéplaner.²⁸⁾ Antingen fick man lösa ut biografägarna eller endast spela på publikmässigt ofördelaktiga dagar. I och med de nya användningsmöjligheterna bortföll det egentliga motivet för landsortens teateruthyrare att förbättra den scentekniska utrustningen eller renovera och bygga ut scenutrymmena. Samtidigt höjdes den kritiska förmågan och de konstnärliga förväntningarna hos publiken på fullödigt spel och påkostade uppsättningar. Den hade vant sig vid filmen, som ofta anlidade förstklassiga skådespelare och förlade sina händelser till lyxiga eller exotiska miljöer. Detta var märkbart redan omkring 1920.²⁹⁾

Under 20-talet tycks den konstnärliga nivån på de sällskap som turnerade i landsorten många gånger ha varit medioker. "En starkt bidragande orsak till det konstnärliga förfall, som dess värre kännetecknar mycket av våra dagars inhemska teaterverksamhet", heter det litet urskuldande i skrivelsen, "är att söka just i bristen på välutbildade skådespelare. Det måste finnas en oavslätlig strävan att hålla bildningsnivån inom teatern så hög som möjligt, och det grundläggande härför är en god elevskola."²⁷⁾ Skrivelsen ger alltså en entydig bild av att de privata teatersällskapen inte längre mäktade tillfredsställa landsortspublikens kvalitativa krav på god scenkonst. Skådebanans statsunderstödda turnéverksamhet brukade dock uppta några klassiker eller "värdefullt modärna pjäser". Likaså lovordades det växande utbudet av seriös teater i Folkparkernas centralstyrelses arrangemang. Förhållandena 1929 gav dock anledning till följande kritiska totalbedömning: "Landsortsällskapens repertoar omfattar revyer, farser, lustspel samt, ehuru sparsamt, även allvarliga skådespel. Ofta är det någon huvudstadssuccé, som är enda pjäsen på repertoaren, t ex någon revy som slagit an eller någon uppsluppen fars."²⁷⁾ Fem år senare kunde teaterutredningen konstatera att den privata ambulerande teaterverksamheten i allt väsentligt var utdöd.³⁰⁾

I princip existerade inga djupgående skillnader mellan de svårigheter, som rådde inom landsortsteatern och de som de privata scenerna i Stockholm brottades med omkring 1930. Den moderna scenkonstens genombrott och därmed sammanhängande ökade iscensättningskostnader fick självfallet en väsentligen större genomslagskraft och betydelse för det mer utvecklade teaterlivet i huvudstaden. Konkurrenten med den statliga talscenen med dess ekonomiska resurser kom därigenom att bli alltmer kännbar. Den ofta

påtalade bristen på välutbildade skådespelare i landsortssällskapen var däremot självfallet mindre allvarlig i Stockholm, eftersom de mer framgångsrika artisterna sökte sig dit. Engagemang vid en av huvudstadens scener gav högre konstnärlig prestige. Under mellankrigsperioden erbjöds dessutom i huvudstaden vissa möjligheter att få uppgifter inom radion och filmen. Dessa förhållanden medförde i sin tur, att det var här man kraftfullast försökte förverkliga kraven på en reglering av skådespelarnas arbetsförhållanden och lönevillkor. Den första rent fackliga organisationen var Svenska skådespelarföreningen, som dock fick en kort livslängd från 1918 till 1925.³¹⁾ Den bildades för att undanröja de sociala verkningarna av spanska sjukans härjningar under det sista krigsåret, som ironiskt nog fick till följd, att en rad landsortsdirektörer med omedelbar verkan avskedade sina skådespelare, eftersom den tidens kontrakt stipulerade att ingånget avtal kunde brytas på grund av pest. De arbetslösa strömmade till Stockholm och föreningen bildades. Man inriktade sig då främst på att förmå Stockholms teaterdirektörer till att anställa skådespelare enligt ett av föreningen fastställt normalkontrakt. Detta ledde i längden till en konflikt med bl a Albert Ranft, den teaterdirektör som då ännu dominerade Stockholms teaterliv. Den bristande solidariteten mellan stjärnartisterna och de mer ordinära skådespelarna omintetgjorde till sist det fackliga arbetet. När trettiotsalsdepressionen blev kännbar för skådespelarkåren under våren 1932, gjorde man dock ett nytt försök. Sociala sektionen inom Svenska Teaterförbundet bildades. Den skulle fungera som en fristående facklig organisation enbart för skådespelare, regissörer och sufflörer.³²⁾ I Social-Demokraten intervjuades både regissören Gunnar Klintberg och skådespelaren Anders Henriksson. Av deras uttalanden framgår det med all önskvärd tydlighet under vilka högst osäkra villkor den ordinära skådespelaren, som inte tillhörde den glamorösa stjärnklassen, arbetade ännu år 1932:

... flertalet aktörer få repetera, ofta månadsvis, både dag och natt, utan någon som helst ersättning ... och vara tacksamma till (mena teaterdirektörerna). Man får engagemang per pjäs, men ingen ersättning för repetitionen och i en del fall inte ens ersättning för generalrepetitionerna. Kommer det folk till föreställningen får skådespelaren sin dagspenning, blir det inställt, har han arbetat kanske veckotals utan någon lön. Det har hänt att "extra" skådespelare fått spela ett 20-tal föreställningar under loppet av två och en halv månad, men ändå repeterat så gott som varje dag. (Soc-Dem 15/4 1932.)

Det var återigen kravet på normalkontrakt vid de privata teatrarna man ville verka för. Vid Dramaten existerade redan en typ härav, vilket innebar betald repetitionstid samt extra ersättning för de gånger en skådespelare spelade både i en matiné- och i en kvällsföreställning. Kravet på minimilön måste man däremot arbeta för över hela fältet. Dessutom ville man generellt införa en begränsning av arbetstiden samt förmå staten att ta

ansvaret för skådespelarutbildningen. Kraven belyses av ett fall som relateras i den citerade artikeln i Social-Demokraten. Oscarsteatern hade vid den aktuella tidpunkten utnyttjat personalen utan ersättning för instudering av operetten Vita hästen - en produktion som var ämnad att rädda teatern ur dess akuta ekonomiska bekymmer. Den skulle genomföras i samarbete med Ernst Rolf. Förberedelserna avbröts emellertid och det förefaller i det närmaste omöjligt att ta reda på vad som egentligen passerat. Uppgift står mot uppgift. Produktionen kom aldrig till stånd och skådespelarna stod utan löner, varför Oscarsteaterns bolag begärdes i konkurs. Skulderna uppgick till drygt 400 000 kronor, och tillgångarna uppkattades till ca 25 000 kronor. De utestående lönerna till personalen uppgick till ca 56 000 kronor.³³⁾ Händelsen väckte stor uppmärksamhet i Stockholms teatervärld, i all synnerhet som teatern ansågs vara huvudstadens förnämsta talscen vid sidan av Dramaten. Egentligen belyser det inträffade bara den ohållbara situation, som även den seriöst syftande privatteaterverksamheten i Stockholm hade hamnat i vid denna tid.

Oscarsteatern hade 1926 uppstått som en fågel Fenix ur askan efter Albert Ranfts konkursdrabbade teaterimperium. Denna konkurs utgjorde en första varning till privatteatrarna i huvudstaden. Oscarsteaterns konstnärliga ledning bestod till en början av skådespelartriumviratet Gösta Ekman, Pauline Brunius och John W Brunius. Verksamheten hade stor framgång till dess Gösta Ekman bröt sig ur 1930 och begärde att få bli utlöst ur bolaget med 73 000 kronor.³⁴⁾ Enligt Pauline Brunius innebar detta ett svårt bakslag, eftersom "hela repertoaren ju var planerad för honom".³⁵⁾ Både ensemblen och Ivar Kreuger skall då ha uppmanat paret Brunius att fortsätta trots allt. Deras sparkapital, som vid starten uppgått till ca 300 000 kronor,³⁴⁾ hade nu i allt väsentligt försvunnit genom olika investeringar i teaterverksamheten. Kreuger, som hela tiden stått som "passiv garant" för årshyran för teatern på 142 000 kronor "erbjöd sig t o m att gå in i styrelsen" för att ge teatern större ekonomisk stadga.³⁵⁾ Pauline Brunius' skildring av de två sista spelåren ger en god inblick i, hur lätt driften kunde störas även vid en välkött privatteater, då de ekonomiska och personella resurserna var begränsade och hårt belastade.

Säsongen 1930 - 1931 gick ihop, fastän tiderna började försämrans. Vi tog ett gästspel av Max Reinhardt och hade en konstnärligt god säsong. Men höstsäsongen 1931 blev oss dyr. Anders de Wahls gästspel blev ett ekonomiskt fiasko, och dessutom rev han sönder hela spelplanen för oss genom att han inte ville repetera in något nytt så länge han höll på att spela. I januari 1932 underhandlades livligt med Dramatiska teatern om samarbete, och vi blevo allt säkrare på att det skulle ordnas, vi hade ju så mycket fördelar att bjuda för det lilla ekonomiska stöd, som krävdes. Samgåendet såg ut att bli så fördelaktigt för båda teatrarna. Men så strandade det och dessa underhandlingar

försvagade naturligtvis vår teaters ställning, då de icke ledde till något resultat. Vi arbetade emellertid vidare, fick en sista konstnärlig succes i Pagnols (Fanny) /---/. Men sedan kom olyckorna slag i slag. Barcklind blev sjuk, måste opereras i höften. Fru Karin Svanström blev halssjuk för en längre tid, Adolfsson måste opereras för blindtarmen och Inga Tidblad, som väntande en baby, kunde inte heller spela. Vi voro fullkomligt strandsatta, kunde varken ge nytt eller gammalt och vi ringde Skandinavien runt för att skaffa ersättare. Så kom Kreugertragedien i Paris, just den premiärdag, vi till sist lyckats pressa fram. Premiären blev ett fiasko naturligtvis, publiken som möttes vid teaterns portar av extrabladen om Kreugers död, kom inte ens in till premiären. Det var utsålt, men halva salongen stod tom, och ingen vågade skratta riktigt.³⁵⁾

Med en viss patetisk överdrift kan man påstå, att denna händelse innebar det definitiva slutet för all seriös privatteaterverksamhet i Stockholm. Det är symptomatiskt, att man därefter försökte rädda Oscarsteatern genom att för första gången spela en operett som inte heller den kunde förhindra att teatern gick i konkurs.

Eftermälet till teaterns sexåriga verksamhet blev däremot välvilligt, både vad det gällde ensemblens konstnärliga standard och repertoarens utformning. Bo Bergman betonade att jämnheten i spelet varit teaterns styrka. Vid sidan av Gösta Ekman framhöll han främst Inga Tidblads och Edvin Adolfssons individuella insatser. Han var dock medveten om att "den drivande kraften har fru Brunius varit. Hon har varken sparat sig själv eller sina sujetter". Tydligt var det också hon som vid sidan av Gösta Ekman ansvarade för repertoarvalet, där "tyngdpunkten väl har legat inom den moderna karaktärs- och samhällskomedin men annars äro de flesta sorter representerade. Det är egentligen endast det antika dramat man gått ur vägen för." (DN 11/4 1932.)³⁶⁾ I en ledare i Social-Demokraten, signerad Fredrik Ström, nöjde man sig inte bara med att prisa ensemble och repertoar utan framhöll även det märkliga i, att regeringen inte varit handlingskraftig nog att ingripa för att rädda denna "första rangens scen, jämbördig med nationalscenen", där samtliga de involverade hade satsat "arbete, hängivenhet, konstnärlig strävan och materiella tillgångar för en betydande kulturuppgift". (Soc Dem 12/4 1932.) Saken blev än obegripligare med hänsyn till att teatern dessutom som första scen i landet startat en skolteaterverksamhet. Tidningen Arbetaren underströk att "Skolteaterns idé är ju att av det uppväxande släktet skapa fram en ny och stor publik. Direktionen har för skoleleverna framfört de bästa pjäserna spelade av teaterns bärande krafter." (Arbetaren 12/4 1932.) Redan samma dag som ridån gick ned för den sista föreställningen på Oscars under herrskapet Brunius ledning tog Erik Wettergren dock upp initiativet och lovade att Dramaten för framtiden skulle genomföra skolteaterns målsättning.³⁷⁾

Det är symptomatiskt att det just var en statsfinansierad institution,

som tog över denna kulturuppgift från den seriöst verkande privatteatern. Häri skönjs det mönster som innebar att den traditionella privatteatern redan under 30-talets senare hälft i ännu större utsträckning än tidigare fick sin huvudsakliga uppgift inom sällskapskulturen. Den kom främst att ge spirituella men dagslände betonade stycken, som roade men inte oroade publiken före en teatersupé. Det är därför ett tidens tecken att Oscarsteatern, när den upphörde som talscen 1932, typiskt nog blev hemvist för operettens lättfärdiga musa under Hjalmar Lundholms ledning 1932 - 1938. Redan Strindberg påpekade: "Teaterns värsta konkurrent är nog fortfarande operetten." Som kännare av genrens egenart tillade han: "Man hör inte ostraffadt en operett, ty den är suggestiv som det onda;"³⁸⁾ I de kärva teatertider som rådde under 30-talet, blev operetten dock inte längre den övermäktiga konkurrenten utan den återstående räddningsplan-kan för privat teaterverksamhet.

Spelåret 1931/32 innebar generellt en sista hektisk uppblomstring för den seriösa, privata teaterverksamheten i Stockholm, innan den därefter nästan helt försvann. Det spelåret hade Gösta Ekman hyrt de bägge scenerna i Konserthuset under medverkan av Per Lindberg och Sandro Malmquist.³⁹⁾ Malmquist blev konstnärlig ledare för verksamheten i Konserthusets lilla sal, medan Lindberg tydligen skulle försöka upprepa sin ambitiösa satsning från spelåret 1926/27 på den stora konserthusscenen. Även här blev det visserligen en operett - Franz Lehárs Glada änkan med Gösta Ekman och den unga blodfulla Zarah Leander i huvudrollerna - som blev det stora slagnumret som drog recetterna. Direktionen gjorde dock även en rad mer eller mindre ambitiösa pjäsval. Den konstnärligt största segern inhöstade Ekman/Lindberg med den påkostade uppsättningen av John Masefields En japansk tragedi, som inledde höstens seriösa program. Det var en medveten satsning på att visa, vad modern regi kunde åstadkomma av växelspel mellan sceneri och scenografi, diktion och koreografi i en genomarbetad helhetstolkning. Lite maliciöst men förutseende konstaterar Oscar Wieselgren, medlem i Dramatens styrelse, inför de rykten som var i svang kring teaterföretaget under sommaren 1931:

Dylika /minskade utgifter/ lär man däremot ej kunna påräkna på den Ekman-Lindbergska scenen, ty får man tro ryktena har Lindberg fått tämligen fria händer och är visst redan i full fart. Vad det betyder veta vi, som haft honom under ögonen i liknande situationer, enbart alltför väl.⁴⁰⁾

I detta fall, liksom när det gällde Lorensbergsteatern och radioteatern⁴¹⁾, hade Lindberg renommé om sig att inte kunna genomföra sin regikonst inom rimliga kostnadsramar. Trots detta förfäktade han tesen, att teatern skulle utvecklas i ekonomisk konkurrens och inte ta emot statliga bidrag för sin

verksamhet. Även denna gång slutade satsningen med att AB Gösta Ekman teater gick i konkurs. I detta fall gällde det dock endast ett mindre belopp på ca 4 000 kronor, eftersom Gösta Ekman personligen ersatt skådespelarna för deras löner. Fordringarna gällde "de dyrbara strålkastaranläggningar", som man låtit AEG installera i Konserthuset. (NDA 11/8 1932.) Det unika förhållandet, att man försökte driva tre stora talscener samtidigt i Stockholm under vikande konjunkturen, uppfattades allmänt som ohållbart.⁴²⁾ En garvad teaterkritiker som Bo Bergman kallade den uppkomna situationen för en "fullkomligt vanvettig överspekulation i Stockholmspublikens möjligheter att räcka till". (DN 11/4 1932.) Dramatenchefen Erik Wettergren klagade inför statsmakterna att "spelåret 1931/32 var ett av de mest katastrofala i Stockholms teaterhistoria".⁴³⁾ Publiktillströmningen under detta spelår var också ovanligt liten medan satsningen på Guds gröna ängar under det följande innebar ett aldrig senare uppnått toppenresultat under mellankrigsperioden.⁴⁴⁾ Fredrik Ström menade i den ovan citerade ledaren, att den mördande konkurrensen mellan de tre stora talscenerna borde ha kunnat undvikas: "I det sammanhanget bör sägas rent ut, att varken Dramatiska teaterns styrelse eller Ekman-teatrarna visat den solidaritet med en likvärdig kulturinstitution, som varit på sin plats." (Soc-Dem 12/4 1932.)

Väsentligast är kanske dock den analys som Sociala utskottet gav av förhållandena i en skrivelse 1933 till Arthur Engberg personligen.

I detta sammanhang tillåta vi oss framhålla, att de sedan åtskilliga år otillfredsställande teaterförhållandena i Stockholm ytterligare försämrats under tiden efter det teaterutredningen 1933 trädde i funktion, och mot flera av de härvarande teaterledarna hava allvarliga anmärkningar av såväl ekonomisk som moraliskt art kunnat framställas. Vi våga påstå, att de allra flesta enskilda teatrar härstädes hava att dragas med sådana ekonomiska svårigheter, att man tyvärr nog måste utgå från att ytterligare teaterkrascher kunna inträda under innevarande säsong. /---/ Samtliga dessa för teaterfolket, såväl anställda som teaterledare, synnerligen ödesdiga falissemang hava avvecklats eller hålla på att avvecklas genom konkurs eller ackordsuppgörelser - i en del fall sedan skådespelarna fått övertaga rörelsen och "spela på delning".⁴⁵⁾

Det väsentliga i fackets bedömning var, att man såg det inträffade mindre som ensartade händelser än som en pågående process, vilken påverkade hela branschen. Att så verkligen var fallet framgår av att den privata teaterverksamheten fortsatte att ha svårigheter, även sedan den ekonomiska depressionen i landet övervunnits. Under spelåret 1936/37 ingick sålunda teatercheferna för Komedi-, Vasa- och Blancheteatrarna samt Nya teatern med skrivelser till Stockholms stadsfullmäktige, där de hemställde om ekonomiskt stöd för sin verksamhet. Efter en motion i ärendet av Fredrik Ström beslöt stadsfullmäktige under våren 1937 att avsätta

100 000 kronor årligen för att i efterhand utdela vissa bidrag till konstnärligt förtjänstfulla satsningar inom privatteatern.⁴⁶⁾ Dessa medel gav de existerande privatteatrarna vissa möjligheter till enstaka seriösa satsningar. Följande bedömning av Carlo Keil-Möller 1937 syns dock i allt väsentligt vara fullt korrekt.

Den utveckling, som den moderna privatteatern genomgått det sista decenniet, dess ständigt växande svårigheter både vad program, skådespelare och publik beträffar, gör det högst antagligt, att privatteatrarna om icke allt för många år tillhöra en förfluten epok. Detta öde torde endast revyteatrarna undgå. Tendensen härvidlag går ju tydligt mot ett inskränkande av teaternas antal. Snart skönjes den dag, då endast statsunderstödda scener existera - sådana scener alltså, som icke till varje pris måste sätta tanken på kassalådan i högsätet utan kunna tillåta sig att någon gång föra fram ett program av uteslutande ideella skäl.⁴⁷⁾

Det kapital som direktörerna för de olika privatteatrarna hade möjlighet att investera visade sig alltså under 30-talet ofta vara för litet. Direktionerna blev därför hela tiden tvungna att snegla på dagskassan och rätta repertoaren därefter. De ökade fackliga kraven på rimliga arbetsvillkor och förbättrade löner gjorde det självfallet än svårare att göra driften lönsam. Därtill kom även, vad det gäller stockholmsteatrarna, svårigheterna med att rusta upp scenutrymmena och investera i modern scenteknik för att kunna motsvara de krav som modern dramatik, aktuell scenkonst och en medveten publik ställde. Merparten av Stockholms teaterbyggnader var uppförda före första världskriget och flera ledande scener t o m före sekelskiftet.⁴⁸⁾ Det är därför naturligt, att teatrarna endast motsvarade den traditionella kulissscenens behov. Under mellankrigstiden började dessa förutsättningar för det skapande arbetet verka ofunktionella och hämmande. De många internationella gästspelen i Stockholm gjorde såväl aktiva teaterarbetare som kritik och publik medvetna om, att en modern scenkonst ställde helt andra och mer kostnadskrävande krav. Visst gjorde privatteatrarna nyinvesteringar - det finns enstaka uppgifter därom i press och arkivmaterial - men att mer heltäckande dokumentera dessa förhållanden och konsekvenserna därav är tyvärr omöjligt.

Helt naturligt är materialtillägget ett annat, då det gäller en statlig institution som Dramaten. Här kan man - om än med viss svårighet - följa försöken till teknisk förnyelse från den tiden före första världskriget fram till den mer genomgripande ombyggnaden 1936. När teatern med sin imponerande fasad invigdes 1908, var den för publiken avsedda interiören visserligen magnifik. Dess hjärtpunkt - den grunda scenen - var däremot konventionellt och närmast påvert utrustad. Först Max Reinhardts engagemang som gästregissör för Strindbergs Ett drömspel framvingade 1921 investeringen i en första högst primitiv och tillfällig vridscen. När Operan

samma år införskaffade en rundhorisont, uppmärksammades denna innovation som "ett nytt krav på illusion beroende på filmteaterns utveckling".⁴⁹⁾ När Molander och Lindberg under 20-talets senare hälft arbetade med scenlösningar, som krävde tredimensionell scenografi med snabba scenbyten för att ge föreställningen rytm, visade sig Dramatens gamla scen helt ofunktionell, vilket medförde kraftigt ökade kostnader inte minst för extraanställd scenpersonal.

Den engbergska utredningen kunde därför konstatera, att driftskostnaderna för scenmaskineri- och belysningsavdelningarna ökat med över 100 % under en 10-årsperiod räknat från spelåret 1923/24. Detta faktum fick de sakkunniga att göra följande mindre sakkunniga kommentar: "Även med beaktande av de tekniska förändringarna inom scenmaskineriet och belysningen, som under denna period ägt rum, kunna sakkunniga ej undgå att finna ökningen oförklarlig."⁵⁰⁾ Självfallet var inte utredningens medlemmar de första som uppmärksammat dessa förhållanden. Både statsrevisorerna och teaterbolagens egna revisorer hade tidigare diskuterat saken. En av de senare, Gösta Settergren, var visserligen oftast starkt kritisk till modern scenkonst men besatt samtidigt en ingående förtrogenhet med arbetsrutinerna inom Dramaten. Han ger följande mer insiktsfulla syn på den uppkomna situationen och sätter in den i ett meningsfullt sammanhang.

Inom ramen för de krav han /teaterchefen/ och vederbörande regissör ställt på utstyrsel, kostymer och dekorationer har han iakttagit, att för teatern förmånligaste avtal träffats, och utgifterna kunna under nämnda förutsättningar icke skäligen klandras. En annan fråga är om det åberopade kravet varit skäligt med hänsyn till teaterns ekonomiska möjligheter.

I sin iver att på Kungl. Dramatiska Teatern nå en så konstnärligt fulländad prestation som möjligt har teaterchefen bl a åt sina betrodda regissörer lämnat största möjliga handlingsfrihet. Ingen kan förtänka regissören, att han under dessa förhållanden disponerar de för sin uppgift bästa skådespelarkrafterna till alla roller oberoende av andra pjäsers behov av kvalificerad arbetskraft, att han för en fullständig inövning disponerar erforderlig tid utan egentlig tanke på den ekonomiska risk, som tidsutdräkten kan medföra: att han använder scenutrymmet för repetitionerna såsom han finner bekvämast och för sin uppgift ändamålsenligast, men utan tillräcklig hänsyn till teaterns andra erforderliga arbeten.⁵¹⁾

Redan detta representativa uttalande visar klart, vilka fördelar en statssubventionerad teaterverksamhet erbjuder. När kreativa arbetsrutiner bedöms enbart utifrån lönsamhetsprinciper, kan detta lätt leda till att ett konstnärligt experimenterande med sceniska uttrycksmedel hämmas. Man vågar inte förutsättningslöst utnyttja personella resurser och nya tekniker för att fritt kunna ompröva etablerade estetiska värderingar. Förhållandet kan ytterligare belysas. Under sommaren 1936 genomfördes en tämligen genomgripande ombyggnad av Dramatens scen, vilket också innebar att

teatern fick en väsentligt bättre scenteknisk utrustning. När man efter ett år utvärderade, vad reparationerna inneburit ifråga om ekonomiska besparingar och konstnärlig vinning, gjorde styrelsen följande bedömning. Man hade klart bättre än tidigare kunna leva upp till de krav, som borde kunna ställas på en nationalscen.

Förhållandet är med andra ord att teatern numera har väsentligt större möjligheter att uppnå konstnärligt bättre resultat vid uppsättningen av pjäser än tillförne, samtidigt som i det enskilda fallet betydande besparingar uppstå därigenom att en tillnärmelsevis liknande uppsättning före scenombyggnaden skulle dragit betydligt större arbetskostnader. Saken belyses bäst med ett exempel: Antag att man före scenombyggnaden sökt åstadkomma en uppsättning av tillnärmelsevis den konstnärliga effekt, som "Folkungasagan" nyligen gjorde, så hade detta i vart fall efter maskinmästarens beräkningar fordrat icke mindre än sex scenarbetare mera än nu och vidare, genom omöjligheten att magasinera vid sidan av scenen, minst fördubblat repetitionskostnaderna. Besparingen ligger med andra ord däri, att teatern genom scenombyggnaden är i stånd att prestera avsevärt förnämligare uppsättningar till arbetskostnader betydligt lägre än dem som konstnärligt icke jämförliga uppsättningar före scenombyggnaden skulle ha dragit.⁵²⁾

Man kan utifrån erfarenheterna av Dramatens verksamhet under mellankrigsperioden generellt belysa privatteaterns dilemma. De snäva ekonomiska ramar som den seriöst arbetande privatteatern hade att leva med under samma tid ledde oftast fram till ett val mellan ekonomisk överlevnad och konstnärlig stagnation. De fackliga kraven på bättre och tryggare arbetsförhållanden för skådespelarna och den moderna scenkonstens krav på funktionellare scenutrymmen och modern scenteknisk utrustning innebar redan de ett ekonomiskt hot mot den privata teaterverksamheten. Därtill kom de för recetterna viktiga förändringarna i publikens sammansättning, teatervanor och förväntningar, som den allmänna samhällsutvecklingen medfört. Strindberg, som var snabb att observera betydelsefulla trender i tiden, skrev redan 1908 på tal om det samtida stockholmska teaterlivet:

En annan sak är den, att teatern icke är folklig. Den är gammal-aristokratisk i sitt sätt att ordna människorna efter egentliga vikten eller debetsedeln, så att bättre folk sitter bäst och de mindre bemedlade hissas upp, där de hvarken se eller höra. Det är nog så hela lifvet igenom men här på teatern är det för tydligt. /---/ Följden har också blifvit att radpubliken först försvann, och begav sig till biografen. Denna moderna inrättning kallad Biograf låg väl i tidsandan och tog en förfärlig fart. Den är demokratisk; alla platser lika bra, samma pris, inga rockpengar. Och för ett mycket lågt pris, kan man välja sin lediga stund på dagen, till en liten distraktion, också en bit krönika eller en ren förlustelse.⁵³⁾

Den uppfattning, som Strindberg här gör sig till tolk för, blev under mellankrigstiden allt mera omfattad. Den traditionella teatersalongen, som den existerade vid de flesta då verksamma teatern i Stockholm, var uppbyggd med rader, loger och parkett och speglade mer eller mindre tydligt ståndssamhällets hierarkiska maktstruktur. I den allmänna debatten utgjor-

de därför den moderna biosalongens utformning ett slagträ mot teatern, som belyste dess bristande tidsanpassning. Detta gav i sin tur upphov till en allt livligare diskussion under 30-talet, om hur man arkitektoniskt skulle lösa relationen mellan scen och salong på ett funktionellt och värderingsfritt sätt. Man grep då naturligt tillbaka på principer, som varit normgivande för teaterbyggnader under perioder, då scenkonsten haft en bred folklig förankring. Ibland var det endast detta reformkrav som åsyftades, då man under mellankrigsperioden diskuterade folkteatern, men oftast åsyftade något mer ideologiskt övergripande.

Intimt förknippat med teatersalongens utformning var det s k klädttvång-
et, som ännu under mellankrigstiden utgjorde ett reellt psykologiskt hinder för många, som inte av tradition sökte sig till teatern. Fenomenet stammade självfallet ur det förhållandet, att teaterföreställningar sedan renässansen varit intimt förknippade med en feodal fest- och sällskapskultur, som under 1800-talet övertogs av en borgerlig publik. Ett regelsystem, som existerade också i mellankrigstidens teatrala institution, föreskrev festligare klädsel, när man gick på teatern. Ett teaterbesök upplevdes därför som artskilt från ett biobesök. Under den ödesmättade rubriken "Hovteatern är dömd att fösvinna" publicerade Dagens Nyheter den 22 januari 1937 en enkät, som främst rörde sig kring detta problem. Korrespondenten Siri Clason, som enligt tidningen fick anses "företräda en i Stockholms stora kontoristvärld ganska utbredd uppfattning", ansåg att hon hellre gick på teater än såg film, ifall hon hade möjlighet att välja. Men det var "lättare att slinka in på en biograf. För det behöver man inte klä om sig och inte skaffa biljett i förväg, vilket man i regel blir tvungen till när det gäller teater." Därför blir det ofta filmen som "får fylla vårt behov av omväxling och förströelse". Fil mag Sten af Geijerstam ansåg för sin del, att en radikal förändring måste till för att häva den aktuella teaterbaissen, och för att nationalscenen skulle mäktat dra till sig nya publikkategorier.

Och så vill man som på film kunna sticka in i en lokal utan förberedelser och utan besvär - och bekymmer - för klädfrågan. Vi skola bryskt slopa gamla konventionella föreställningar (från hovteaterstilen) om att en teatersalong skall ge feststämning förmedelst evening-dress och klänning från Augusta Lundin. Fest skall scenen ge. Och vi som kanske ha råd att klä oss få offra glädjen att visa detta just för teaterns skull.

Frågorna om teatersalongens utformning och publikens klädsel aktualiseras självfallet av att publikunderlaget för den seriöst syftande teaterverksamheten visade en vikande tendens. Samtidigt var publiksammansättningen mycket mer heterogen än tidigare. Man kunde inte heller längre räkna med en relativt enhetlig teatersyn hos åskådarna. Simultant hade man i en teatersalong att räkna med rätt skiftande bildningssyn och smak-

riktning. För att närmare belysa denna fråga skulle man behövt ha tillgång till en publikstatistik, som teater för teater redovisade åskådarnas socialgruppsstillhörighet, på grundval av inkomst, yrke och utbildning. Något sådant material existerar emellertid inte. Den fragmentariskt bevarade publikstatistiken är ganska svårtolkad och ger inga förutsättningar för att besvara så komplexa frågor som publikens sociala stratifiering under de fyra första decennierna av 1900-talet. I brist härpå tvingas man acceptera mjukdata.

Strax efter första världskriget med dess hektiska teaterliv vände sig författaren Hjalmar Bergman med hetta och ironi mot det allmänna talet om att publiken på de borgerliga teatrarna höll på att demokratiseras:

I sanning en rätt enkel bluff. Är det verkligen "folket" som köper parkettbiljetter till 8 - 12 kr? I så fall måste välmågan i landet vara större och allmännare än man vågat hoppas. Tyvärr är det icke så. Vill man på Dramaten eller Svenskan träffa "folket", så får man nog fortfarande klättra upp på hyllan. Det är icke demokratien som fyller de ekonomiskt bärande platserna: det är plutokratien. En plutokrati som till stor del är mer än vanligt osympatisk, krigets plutokrati. /---/ middagsvarma applåder och dästa skrattsalvor komma ej från "folket". Det är krigets marodörer, som skrattar.⁵⁴)

Under mellankrigsperioden skedde dock vissa förskjutningar mot en mer sammansatt teaterpublik. En vittnesgill person i det avseendet var Olof Molander. När han 1937 jämförde det slutande 1800-talets publik med sin samtids, tyckte han sig kunna iaktta en för scenkonsten och teaterns reper-toarpolitik väsentlig skillnad.

Socialt sett var den tidens teaterpublik också jämförelsevis enhetlig. Den bestod av samhällets högre skikt, dels det högsta, konungafamiljen, hovet och ämbetsmannakåren i spetsen, dels det breda borgerskapet, som medvetet eller omedvetet tog intryck av det högsta samhällsskiktets levnadsform och imiterade den.

Av stor betydelse är att man i detta sammanhang erinrar sig, att bildningstypen i dåtidens samhälle i allt väsentligt var enhetlig. Normerna för det man beundrade i litteraturen voro relativt få och betydelselösa. Den teaterkritik som fanns, accepterade det erkända och gjorde sällan eller aldrig något allvarigare försök till revolt. Därför blev den publik, som påverkades av pressens kritiska uttalanden, inriktad på i stort sett samma vis, och teaterledarna borde knappast ha haft några större svårigheter att övervinna vid repertoarvalet.

Av egen erfarenhet trodde sig Molander veta, att "teatern kan icke längre, vilka linjer den än följer i sitt programval, räkna på en predestinerad sympati. Den är tvärtom underkastad omdömen av varierande art och varierande sakkännedom, och den publik, som tar intryck av denna kritik, får därför en känsla av osäkerhet och förvirring, som måste komma att väsentligt inverka negativt på dess intresse för scenens konst i dess helhet." Denna förskjutning och splittring av det estetiska regelsystemet för den seriösa teaterkonsten såg Molander som en följd av den historiska process som innebär, "att det gamla ståndssamhället undergår en snabb upp-

lösning och redan till stor del har ersatts av en helt olikartad samhällsstruktur, baserad på en allmän motsatsernas utjämning och en genomgående känsla av inbördes gemenskap och samhörighet". Den sociala och ekonomiska utveckling som det svenska samhället undergått till följd av det demokratiska genombrottet fick, menade Molander, genomgripande konsekvenser för kulturlivet i allmänhet och teatern i synnerhet. "Denna sociala omdaningsprocess måste få sitt gensvar också inom teaterns värld om icke teatern skall sluta med att stå i det nya samhället som en museimässig gen gångare från en förfluten epok."⁵⁵⁾

Det låg en utmaning i att försöka häva den allmänna förtroendekris teatern försatts i menade till sist Molander. Situationen var förvisso inte unik i teaterns historia ty den hade under "sina största epoker /---/ hört samman med folket och utgjorde en funktion av dess andliga liv". Det sista påståendet borde kanske ha konkretiserats och på samma gång relativiserats för att kunna ge en sann historisk bild. Väsentligare i detta sammanhang är dock att ställa den uttalade målsättningen i relation till den fortsatta historiska utvecklingen. I anslutning till en tes hos den amerikanske forskaren Jack Poggi har Per Ringby och Claes Rosenqvist velat göra troligt att utvecklingen i Göteborg under perioden från 1900 till mitten av 60-talet inneburit att en större andel av den totala teaterpubliken hämtats ur arbetarklassen vid sekelskiftet än senare. Orsaken därtill skulle enligt Ringby-Rosenqvist bl a ha varit att "under 40-talet försvann gradvis folkklustrepertoaren från det göteborgska teaterlivet och friluftsteatrarna började få problem". Vid mitten av 50-talet menade de att "den folkliga teatern var död i Göteborg". Det är istället ett framväxande mellanskikt i det svenska samhället som kommer att utgöra underlaget för den ökning som sker med teaterpubliken under efterkrigstiden. Accepterar man de bestämningar som författarna gör av arbetarklass och mellanskikt kan nog samma antagande göras även för Stockholms teaterliv under samma tid. Varför det uttalade engagemang för folkteatertanken från en rad olika scenkonstnärer samt statsmakernas kulturpolitiska åtgärder för att socialt bredda publiken för teaterkonsten inte fick den åsyftade effekt man hoppats på, har nog två klart urskiljbara orsaker. En är att söka i själva programmet att vilja föra ut en etablerad konstform till arbetarklassen med andra värdesystem än den traditionella borgerliga publiken. Lika relevant är nog att ställa dessa strävanden i relation till det framväxande massmediasamhället under 30-talet.

Den seriösa teatern i det framväxande massmediasamhället.

Hittills har främst de interna svårigheter berörts, som den seriösa teatern

hade att kämpa med i ekonomiska, organisatoriska, arkitektoniska och tekniska avseenden. När det gällde konkurrensen om den breda publiken, påverkade olika externa förhållanden dess möjlighet att göra en utbrytning ur sin sociala isolering och realisera drömmen om att bli en hela folkets teater såväl i Stockholm som i landet i övrigt. En grundförutsättning för realiserandet därav var, att befolkningen under detta sekel koncentrerats till städer och andra tätorter. I kalla siffror innebar detta, att stadsbefolkningen från sekelskiftet och fram till år 1960 ökade från 22% av befolkningen till 52%. Om man tar begreppet tätortsbefolkning i vid bemärkelse stiger andelen från 31% till 73%.⁵⁶⁾ Lika väsentligt för ett ökat teaterintresse inom industriarbetargruppen - som 1920 utgjorde 43% och 1930 45% av samtliga yrkesverksamma - var självfallet den i lag reglerade arbetstidsförkortningen. Det principiellt avgörande beslutet om åtta timmars arbetsdag för denna kategori togs av 1919 års urtima riksdag. Normen växte snabbt in i det allmänna medvetandet under mellankrigsperioden.⁵⁷⁾ I och med att detta väsentliga krav genomdrivits, räknade man inom arbetarrörelsen med att arbetarna i större utsträckning än tidigare skulle komma att använda den ökade fritiden till etablerade kulturella och konstnärliga aktiviteter vid sidan av det fackligt-politiska arbetet. När dessa förhoppningar inte i förväntad utsträckning infriades, kunde man ibland märka en viss besvikelse bland dem som kämpat för att göra den etablerade konsten tillgänglig för dem som inte tidigare kunnat ta del av den. Den framväxande idrottsrörelsen kom därvid ofta att attackeras i kampen om själarna. Arbetarrörelsen var tydligt splittrad i sin bedömning av idrottens verkningar, men det fanns uppenbart många som i den såg en farlig konkurrent till ideella, konstnärliga och politiska verksamheter.⁵⁸⁾ År 1931 skickade Ivar Lo-Johansson ut en pamflett med den provokativa titeln "Jag tvivlar på idrotten", där han i en högst personlig tappning utvecklade denna kritik. Han vänder sig inte vara mot olika missförhållanden inom idrottsrörelsen utan stämplar den närmast som okultur. Mothuggen blev som väntat många. Men en hel del generationskamrater bland författarna instämde i Lo-Johanssons kritiska åsikter, både i fråga om förenings- och elitidrotten. Man menade dock i första hand att väsentliga arbetsuppgifter här väntade, om man skulle lyckas engagera den yngre generationen, som flydde in i idrottens olika aktiviteter. Arthur Lundkvist vände sig mot denna passivisering av ungdomen och betecknade idrottsspelens jämlikhet som "en demokratisering på dumhetens grund."⁵⁹⁾ Vilken effekt det ökade intresset för föreningsidrott och tävlingsidrott under 30-talet kan ha haft på teaterlivet är svårbedömt. I tidens teaterdebatt nämns idrotten endast i förbigående bland många andra uppräknade orsaker till teaterns vikande

popularitet. Alf Sjöberg tog dock i en artikel från 1935 upp just idrotten och teatern till närmare diskussion. Hans uppfattning var, att man borde acceptera både idrott och teater som viktiga kulturfenomen. "Idrottsplatsen har föregripit och försvagat nödvändigheten av den kollektiva spelplats för dramatiska lekar, som folkteaterns ivrare drömmer sig. En större gemenskap än den som skapas av de 20 000 i den ändlösa spänningen inför ett framdrabbat måltillfälle, bjuder ingen teater. Och mera demokratiskt rör sig aldrig mänskligheten än på kolstybben, där Jompan lubbar ikapp med von Wachenfeldt." För Sjöberg innebar detta, att man genom amatörteaterverksamhet borde försöka väcka intresse och förståelse inom arbetarrörelsen för teatern som ett medel att göra mänskliga konflikter och problem gripbara. "Vilken verkan kalasknuckouten på Cirkus, den spännande sprinterduellen eller det svindlande stavhoppet än utlöser hos åskådaren på Stadion, prövningens luttring och ångestens förlösning förmår den icke."⁶⁰⁾

Mer avgörande för teaterverksamheten än idrottsrörelsens utbredning i landet var framväxten av nya massmedia som film och radio. Filmen introducerades i vårt land redan 1896, och en inhemsk produktion påbörjades 1907. Försöksverksamhet med radiosändningar påbörjades 1922. Tre år senare - den 1 januari 1925 - tog ett statsreglerat monopolföretag över driften. Antalet radiolicenser i Sverige steg rekordartat från ca 50 000 år 1925 till drygt 700 000 år 1934. Utvecklingen innebar att Sverige låg på tredje plats bland de ledande 15 länderna i Europa ifråga om licenstäthet.⁶¹⁾ "Biografen är den första spiken i teaterns kista".⁶²⁾ Detta epigrammatiska påstående formulerade August Strindberg 1908. Endast drygt ett decennium efter det mediet introducerades i Sverige, kunde man ganska allmänt skönja att filmdistributionen hade tagit sådan fart, att den började utgöra ett hot mot den traditionella teatern. Det gällde i första hand konkurrensen om publiken, ty filmen ansågs inte konstnärligt jämbördig. Biografdramat sågs som en bilderbok fylld med verklighetsschabloner för den stora massan. Till en början betraktades det snarast som en teknisk märkvärdighet, som jämställde det med primitiva marknadsnöjen. Filmen betecknades däremot allmänt som ett klart mera demokratiskt nöje än teatern. Det fanns dock även de som försökte tillerkänna den ett visst konstnärligt värde.

En författare som tidigt intreserade sig för filmen som ett fängslande och egenartat tidsfenomen av Anders Österling. Men var den konst? Han besvarade den än så länge hypotetiskt ställda frågan nekande. "Framtidens teater är biografen icke, men som underordnad företeelse fyller den ofta redan nu icke en föraktlig uppgift vid sidan om den verkliga teatern, där

lifvet speglas i levande material och människor tala direkt till människor." ⁶³⁾ Den direkta kontakten mellan scen och salong ger teatern en karismatisk utstrålning, enligt Österling, som inte kan ersättas med en aldrig så effektfullt avfotograferad verklighet. Tankegången återkommer i de många tidnings- och tidskriftsartiklar, diskussionsaftnar och skoluppsatser, som försökte belysa temat teater och film under de följande tre decennierna. Att filmen var en självständig konstart att räkna med, stod redan tio år senare klart för en av våra ledande samtida dramatiker - Hjalmar Bergman - då han 1920 såg sig om i Stockholms teatervärld. Bergman hade förstahandskännedom om mediet och var övertygad om dess uttrycksmöjligheter. Han samarbetade nämligen som den svenska stumfilmens mest seriösa manusförfattare sedan flera år intimt med Victor Sjöström. ⁶⁴⁾ Med en högst personlig, satirisk lekfullhet, som var Bergmans egen, gör han en liten betraktelse över "den fruktade busen - filmen - den omoraliska filmen, den okonstnärliga filmen", som hotar "den förnämliga, konstnärliga, anrika talscenen". Sedan han på så sätt angett de gängse elitistiska schablonerna, ber han läsaren begrunda följande frågor - men absolut tyst - "ty ämnet är så gränslöst ömtåligt. - Hurudan var den svenska filmen för tio år sedan? Hurudan är den nu?" Frågorna hopade sig för Bergman, och när jämförelsen skulle göras, tänkte han att "det rörliga, framåt rörliga, väcker alltid större intresse än det stillastående". ⁶⁵⁾ Då gav sig svaret av sig självt.

Nu var det förvisso inte bara författare som vände och vred på temat teater kontra film. Redan 1918 - när han gjorde ansatsen till att bli regissör - analyserade Olof Molander de väsentliga distinktionerna mellan stumfilmens och scenkonstens sätt att arbeta. Filmens konstnärliga egenvärde var enligt honom möjligt att vidareutveckla. Även om stumfilmen saknade "det talade ordet och den målade dekorationens färgsymfoni" - två vitala element i varje teaterföreställning - så förfogade den över två andra väsentliga uttrycksmedel. För det första hade filmen "möjlighet till en tydligt åskådliggjord, i hög grad naturligt levande och subtilt analyserade mimik". Närbildens förmåga att spegla rollgestaltens känslö- och tankevärld hade ingen motsvarighet på scenen, menade han. Växlingarna i filmhandlingen innebar också en "brytning av rummets och tidens enhet i oerhörd omfattning". ⁶⁶⁾ Den gamla fransk- klassiska doktrinen om de tre enheterna hade motiverats av en önskan att koncentrera den dramatiska konflikten. Värderingen präglade ännu vid den tiden svensk dramaturgi, även om de första avantgardistiska tecknen på det moderna dramats revolt däremot visat sig i Strindbergs post-infernodramatik. Filmens djärva hopp i skeendets tidsföljd och dess snabba förflyttningar från en spelplats till en annan

fascinerade därför Molander. I den allmänna debatten uppfattades filmen därför vid denna tid oftast som mer besläktad med den episka romanen än med det konfliktcentrerade dramat. Molander var en av de första scenkonstnärerna på svensk botten, som mera distinkt angav det särpräglade i filmens narratologi. I takt med den snabba utvecklingen av filmspråket kom dock allt fler att under 20-talet observera, att filmens egenart låg i dess uttrycksfulla bilduppbyggnad och i organisationen av de olika sekvenserna till övergripande betydelsebärande enheter. Dessa estetiska effekter medförde också att förmågan att avkoda och tolka nog så komplexa och sofistikerade meddelanden uppodlades hos den breda publiken. Detta måste få återverkan på den del av publiken som även sökte sig till teatern, menade Sven Stål⁶⁷⁾, en samtida kontroversiell teaterkritiker.

Filmen vädjar till fantasien och bygger sin framgång på att minst nittio procent av åskådaren skall medverka med sin mottaglighet för intryck och sin, genom andra filmer uppövade, förmåga att tänka snabbt och av antydda situationer draga de riktiga slutsatserna. Filmen gör teatern en tjänst så stor, att den kan inte uppskattas på annat sätt än genom att omlägga programmen, fördjupa ämnena.

Stumfilmens sätt att berätta med hjälp av välstrukturerade bilder och en allt mer förfinad montageteknik gjorde att den övergång till ljudfilmen som i Sverige skedde åren 1928 - 1930, kom som en estetisk chock. Med sin sedvanliga lust till absoluta formuleringar deklarerade den unge Sven Stolpe 1927: "Den talade filmen har ingen som helst konstnärlig framtid."⁶⁸⁾ Med sin lika sedvanliga förmåga att som en kameleont byta åsikt förklarade han två år senare lika frankt, att en förening "av gammal god stumfilmsteknik med en ny dramatisk dialog i vissa konstnärligt motiverade scener" var försvarbar. Elisabeth Liljedahl, som ingående studerat debatten kring stumfilmen, kan summera sin studie med påpekan-

Vid stumfilmens slut hade filmteoretiker och avantgardistiska film-skapare enats om att film var bild, rörelse och rytm - en visuell konst olika alla andra konstarter. Dess styrka låg i den exakta verklighetsåtergivningen och den fria förflyttningen i tid och rum. /---/ Ljudfilmen fick den filmteoretiska byggnaden att skaka i sina grundvalar. /---/ När man hämtat sig fann man emellertid att teoribygnaden ännu höll. Den behövde bara restaureras med ljudet som nytt byggnads-material.⁶⁹⁾

Förflyttar man sig fram i tiden till mitten av 30-talet blir förhållandet mellan film och teater kontrastriktare belyst. Ljudfilmen hade då vuxit ifrån de första barnsjukdomarna, vad gällde arbetet med tonbandets tekniska och konstnärliga möjligheter. Debatten gällde även den gången både frågan om den inbördes konkurrensen om publiken och de särskiljande konstnärliga egenskaperna hos de båda dramatiska konstformerna. En enkel tabellarisk sammanställning av omfattningen av biobesöken i Stockholm under perioden 1928 - 1938, visar, att antalet sålda biljetter länge låg och segdrog mellan

sju och åtta miljoner per år. En radikal förändring inträdde dock under åren 1935 - 1936 med en ökning av en miljon sålda biljetter per år, en trend som höll i sig under de följande åren.⁷⁰⁾ Självfallet har den allmänna depressionen i början av 30-talet verkat hämmande på frekvensen av biografbesöken. Lika väsentligt för den senare ökningen var det nog ändå, att talfilmen som konststart successivt accepterades av allt fler. Detta innebar både att nya kategorier vanns för filmen och att varje individ gjorde fler biobesök per år. Statistiken vittnar alltså om att filmen seglade i medvind, samtidigt som man inom den seriösa teatern sökte en lösning på den aktuella krisen genom en demokratisering av sin publik. Att olycksprofetsiorna till en början varit många vid introduktionen av ljudfilmen framhöll Herbert Grevenius i en artikel med den talande titeln "Teaterskymning?" (StT 19/2 1935.) "Farlig för teatern blev filmen först när den fick tunga" menade han men ansåg att när nu den första sensationen lagt sig kunde man urskilja distinkta skiljelinjer mellan de bägge konstarterna. "Filmen skärper öga och slöar örat. Det är inte ett polemiskt utfall. Det är ett försök till sakligt påpekande. Man kan inte klart se och klart höra en förfärlig massa saker på en gång och filmrepliken blir därefter, kraftig och onyanserad. Men just därför finns det ingen anledning att spela ut film och teater mot varandra." Grevenius perceptionspsykologiska resonemang kanske inte verkar helt övertygande medan däremot hans beskrivning av den faktiska relationen mellan de två konstarterna syns vara korrekt. För denne kritiker ter sig teaterns framtid därför inte särdeles mörk. "Ordets konst, stödd och förstärkt av bilden, skall än en gång visa sig lika stark, om inte starkare, i position än bildens konst, stödd och förstärkt av ordet." Kampen av själarna blir därför beroende av var och ens personlighetstyp och intresseinriktning ty film respektive teater är "i längden ägnade att tillfredsställa helt skilda kategorier av människor."

Resonemanget är intressant inte minst därför att det under ett tidigt skede av det svenska massmediasamhällets framväxt särskiljde hur ordkultur och bildkultur själva definierar sin publik på sin respektive berättarteknik. Eftersom tolkningen av dialogen hos den traditionella teaterkonsten upplevdes som mer krävande av individen än avläsningen av bildstrukturen hos samtidens filmkonst skedde en uppdelning av den potentiella publiken delvis efter bildningskriterier. Filmen blev även i fortsättningen i sitt förhållande till teatern den tidens biblia pauperum på samma sätt som TV blivit det mest populistiska mediet i Sverige i förhållande till press och radio, efter 1955.

Svensk filmindustris chef Olof Andersson, som enligt gängse uppfattning hade "en övervägande kommersiell inställning till filmproduktionen",

kunde inför den stora nordiska teaterkongressen i maj 1937 presentera ytterligare talande siffror som belyste relationen mellan teater och film.

Vi räkna i Stockholm med i runt tal 85 biografier och 12 teatrar. Om vi ta en tidsrymd av 6 månader, så gavs på biograferna cirka 30 600 kvällsföreställningar och 2 400 matinéer, på teatrarna gavs 2 160 föreställningar på kvällarna och 200 matinéer, eller tillsammans 33 000 filmföreställningar och 2 360 teaterföreställningar. Det är siffror som ha något att säga om den plats filmen intar i stockholmarnas nöjesliv.⁷¹⁾

Vad han ytterst ville säga var, att "filmen har den stora publiken, ja den har all publik" med undantag för dem som av religiösa skäl avstår från varje form av dramatisk konst. Filmen var alltså "de mångas konst, eller låt oss säga förströelse, en beteckning som alla kan vara med om". Filmens funktion i samhället kan enligt den mäktige SF-chefen beskrivas som väsentlig, även om den ur kvalitetssynpunkt många gånger måste betecknas som "enkel vara". Den bereder dock "så mycket av avspänning från en trist tillvaro: så mycket ljus och glädje och näring åt fantasien, att man med fullt fog kan säga att den gör livet lättare och innehållsrikare för människorna". Olof Anderssons kommersiella evangelium "I som arbeten och ären betungade kommen till mig" genomsyrade också merparten av de produkter som den svenska filmbranschen framställde. Av de 241 filmer som under åren 1930 - 1939 tillkom i Sverige hade inte mindre än 224 otvetydigt "lyckligt slut" och elva s k neutrala. Endast sex vågade oroa sin publik med en tragisk upplösning, som Jurgen Schildt visat. Solen, hjärtevärmerna och tomtebolyckan präglade denna billighetsvariant av folkhemsdrömmen. Människans vanföreställningar och tankeschabloner om klasser, judar, tjänstefolk, akademiker göddes kritiklöst.⁷²⁾

Alf Sjöberg, som fascinerades av mediet, kunde 1935 likväl inte avhålla sig från följande anatema över den svenska filmens drömvärld.

Verkligheten är hemsk, snedvriden och förfelad, så giv massan drömverkligheter, fulla av sagor om pengar, makt, kvinnor och mer pengar. Eller åtminstone lätt retuscherade tavlor ur Det Sanna Livet, med hederliga och pålitliga figurer: förförda flickor, gamla grevar, och plåtslagare med hjärtat på rätta stället. Massan anses dum som ett spån och den skall trivas. Den vill trivas i en föreställningsvärld utan problem och neuroser.⁷³⁾

Så såg det ut på de bägge sidorna i det skyttegravskrig som ständigt pågick mellan den svenska filmens och teaterns män under 30-talet. Olof Andersson hade vid sitt framträdande inför teaterkongressen inte hunnit glömma den drabbning, som bara några månader tidigare försiggått i Konserthuset. Svenska författareföreningen hade arrangerat en debatt den 25 februari samma år, vilken inleddes med ett inlägg av teater- och filmkritikern Carl Björkman, som gått till historien. Han började med en fråga: "Svensk film - kultur eller kulturfara?" som han själv enligt retorikens lagar besvarade med slutorden: "Svensk film - en skamfläck för vår kul-

tur."⁷⁴⁾ Kanske är orden det äreminne som den tidiga svenska talfilmen i stort förtjänat, även om sentida filmforskare nyanserat bilden en smula. Den samtida internationella 30-talsfilmen hade däremot påvisat de möjligheter som ljudfilmen ägde. Det gällde inte minst fransk film, som kunde erbjuda en komplex och analyserande tidsskildring och en fördjupad människogestaltning i verk signerade t ex René Clair, Jean Renoir och Marcel Carné. Olof Molander kommer parentetiskt in på detta, när han i sitt tal vid teaterkongressen konstaterade "att filmen redan genom sin internationella karaktär har möjlighet att utnyttja verkningsmedel, som den till sina resurser lokalt begränsade teatern blott sällan och med svårighet kan nå upp till".⁷⁵⁾ Detta hindrade dock inte att teatern hade unika möjligheter - menade Molander - att inom sin repertoar gestalta dramatiska konflikter, som aldrig skulle kunna återges på en filmduk.

Man kan helt visst inte förstå något filmbolag att fabricera en film av Drömspelet eller av Till Damaskus. Men teaterns företrädare i detta avseende får ju reell betydelse bara i den mån som teatern kan draga till sig en publik, som äger intresse just för sådan och likvärdig dramatik.⁷⁵⁾

När temat teater och film kom upp vid den nordiska teaterkongressen var det naturligt att debatten inleddes av två regissörer: Alf Sjöberg från Dramaten och Ragnar Hyltén-Cavallius från Operan. Bägge hade dessutom i större eller mindre utsträckning arbetat med film tidigare. För Sjöberg var de bägge konstarterna nära besläktade, även om de hade olika tekniker att arbeta med. Detta borde kunna leda fram till ett fruktbart växelspel i analogi med konsten, där "målaren, /---/ inte förnekar sina penslar därför att han studerar grafikens konst".⁷⁶⁾ Som teaterregissör var Sjöberg därför villig att hämta impulser från det nya mediet utan att därför förneka teaterns egenart. Den djupast liggande släktskapen mellan konstarterna som gör en dialektisk samverkan fruktbar dem emellan såg han däri, att "både film och teater i den grad de vilja ge uttryck för sin tids idéer och innehåll också präglas av sin tids sätt att uttrycka sig. M a o att bägge dessa konstformer dikteras av samtidens reaktionstyp." Sjöberg tillhörde en generation som vuxit upp med filmen. Han hade fått en skolning i att tolka verkligheten med hjälp av filmens kategorier och därigenom kunnat berika sitt eget teaterarbete.

Ragnar Hyltén-Cavallius, som var nära 20 år äldre, närmade sig filmen med mer kritisk distans. Han ville kvarhålla stumfilmsetetiken. "Filmen får nöja sig med att ge andra värden av oerhörd, teatern kanske överlägsen slagkraft, men som konst måste den gå fram mot stegrad bildverkan, bildkomposition, montage: alltså på en teknisk fulländning av bilden."⁷⁷⁾ Han gör sig här skyldig till en oväntat stark reducering av de semantiska möj-

ligheterna hos filmspråket. För honom innebär ljudfilmen enbart en fråga om "teknisk fulländning" som "ovillkorligt framtingar känslan av fotograferad teaterpjäs, en reproduktion av riktig teater och man börjar längta efter originalet".⁷⁷⁾ En liknande fara hotar också teatern, om den tar för djupa intryck av filmen, menar han. Om teatern "vill härma filmens bildväxlingsteknik har den varit och är den på avvägar". Istället skall teatern vidareutveckla sin speciella egenart - människostudiet - genom en "individuell", fint nyanserad skådespelarkonst".

De bägge regissörernas attityd till problemkomplexet teater och film återger på ett representativt sätt de två huvudattityder, som brukade luftas under 30-talet. För en äldre generation, liksom för Hyltén-Cavallius, låg det unika i teaterns förmåga att etablera djup personlig kontakt mellan scen och salong - vilket bygger på skådespelarens fysiska närvaro - hans diktion och aktion. Filmen kan i det avseendet aldrig sägas vara annat än en reproduktion av originalet och förblir därför en sekundär konstform. Å andra sidan får teatern något maniererat över sig, om den med den moderna scenografins och scenteknikens hjälp försöker efterlikna filmens båda huvudelement - montaget och bildkompositionen. För Sjöberg - liksom för många i den yngre generationen - framstod filmen och teatern som jämbördiga konstarter, vilkas olika formspråk på ett fruktbart sätt kunde korsbefrukta varandra. På så vis kunde de bägge medverka till ett adekvat återgivande av en tidsperiods speciella erfarenhet och därigenom bli tidsdokument i ordets egentliga betydelse. Under 30-talet då man upplevde att teatern befann sig i kris, var filmens popularitet inte bara en ekonomisk provokation. Dess förmåga att med sin berättarkonst fånga en större och mer demokratiskt sammansatt publik utgjorde också en konstnärlig utmaning. Däri låg ett vitalt konstnärligt problem för teatern, om drömmen om den stora folkteatern skulle kunna förverkligas. För en av dess främsta tillskyndare, Arthur Engberg, var problemet dock tämligen enkelt.

Den mycket omtalade fara, som skulle hota teatern från filmens sida, är enligt min mening i högsta grad överdriven. Ty huru tekniskt fulländad filmen än må bli i fråga om bild och ton, så kommer den dock städse att förbli något av kopia och reproduktion, något som mitt i all teknisk fulländning likvisst kommer att sakna det som ger teaterföreställningen dess säregna charme: mötet med verkliga människor, verkliga personligheter, som omedelbart smitta oss själva med sitt sätt att leva, röra sig, hava sin varelse och ge uttryck i minspel, tonfall och åthävor, åt känslor, sinnesörelser och tankar. Slikt ligger utanför filmens förmåga.⁷⁸⁾

Var den allmänna opinionen under 30-talet delad beträffande filmens inverkan på teaterns ställning, så var den desto mer entydig i fråga om ett annat nyintroducerat massmedium - rundradion. Redan under försökssändningarna sändes dramatik, oftast kortare dialoger. Under Radiotjänsts

första verksamhetsår sändes på påskdagen 1925 en fullständig teaterföreställning - von Hofmannsthal's moralitet Det gamla spelet om Envar. Gunnar Hallingberg har i sin stora undersökning av radiodramat ingående belyst den dynamiska utvecklingen av radioteatern under mellankrigstiden, dess programutbud och dess plats i den allmänna debatten. Han har bl a visat, att radioteatern 1932 hade 4,69 % av hela programutbudet. Siffran sjönk dock redan under 30-talet, även om antalet föreställningar radikalt ökade efter 1935.⁷⁹⁾ Även om motsvarande internationella statistik är svårtolkad, eftersom den är starkt beroende av vad som räknats in i begreppet dramatik, finns det anledning att tro, att Sverige i ovanligt hög grad satsade på radiodramat under mellankrigstiden. Man blev nämligen mycket snart klar över, att detta medium på ett ovanligt framgångsrikt sätt kunde föra ut den dramatiska konsten. Detta skedde i förvissningen om, att man därmed skulle nå lyssnarkategorier som aldrig tidigare kommit i kontakt med drama och teater. Även genom föreläsningsverksamhet och cirkelverksamhet kunde man sprida välbehövlig information om dess konstformer. Att utvecklingen för radioteatern blev så gynnsam berodde dels på en målmedveten satsning av radioteaterns båda första chefer, Per Lindberg och Carl Anders Dymling, dels på att denna satsning i utomordentligt hög grad låg i linje med den socialdemokratiska regeringens kulturpolitik. Det uppstod heller aldrig något konkurrensförhållande mellan den nya radioteatern och den traditionella scenkonsten. Man blev i stället tidigt medveten om värdet av den draghjälp man kunde få genom den allsidiga information som mediet kunde sprida. Det var därför inte heller någon svårighet att knyta betydande konstnärliga krafter till radioteaterns verksamhet. Ett speciellt och omfattande samarbete inleddes mellan radioteatern och Dramaten.

Den enhetliga opinionen kring radioteatern under 30-talet kan belysas med några representativa uttalanden. Efter sin första säsong som chef skrev Per Lindberg en understreckare i Svenska Dagbladet, 10/5 1930, där han ganska ingående presenterade dramaturgin bakom det nya radiodramat. Liksom scendramat byggde den på att spelet skulle fånga publiken med hjälp av ett yttre och inre skeende. Detta skulle gestaltas medelst "direkt framställning, d v s genom de däri deltagande människorna själva". Såväl direktheten som spänningen var alltså nödvändiga förutsättningar för bägge konstformerna. Det specifika för den nyetablerade genren var däremot, att skeendet gavs "en friare rytm" som ofta ledde till "en rörlig berättardramatik". Visserligen kunde lyssnarna sakna visuella element som ljus, färg och form, men samtidigt frigjordes spelet från bundenheten vid scenen. De snabba förflyttningarna från en spelplats till en annan måste dock anges så noga, menade Lindberg, att lyssnaren gavs möjlighet att

skapa sig en inre visuell föreställning därav. Det ankom dessutom på författaren och regissören att få fram en "tidsillusion", som noga angav de olika tidsbrotten i händelseförloppet. Gav alltså det nya mediet möjlighet att bryta med den traditionella dramaturgins förkärlek för rummets och tidens enheter, så ställde det ett så mycket starkare krav på handlingens enhet, "eller rättare koncentrationen i intresset". Eftersom det dramatiska skeendet förmedlades enbart via hörseln, "måste radiodramat nöja sig med att föra in i vårt medvetande endast så mycket som vi bekvämt kunna hålla samlat i fantasien på en gång utan ögats hjälp". Ett följdkrav var att de uppträdandes antal inte får bli så stort, att lyssnaren inte klart kan särskilja de olika rösterna i den dramatiska konflikten. Det är till sist också viktigt, att författaren eller regissören i dialogen skapar förutsättningar för kommentarer, som ersätter skådespelarens mimik och kroppsspråk på scenen. "Med andra ord författaren måste forma hörbara speglingar till gestalternas stumma reaktioner." Måste radiodramatiken, enligt Lindberg, med nödvändighet bli en speciellt utvecklade form av ordets teater, så innebär detta inte att gestaltningen av skeendet skall sakna möjligheter till en rik verklighetsåtergivning:

Radioteaterns avsaknad av visuella moment och den betydelse som de akustiska impressionerna spela däri, kan ju göra en benägen att vilja förlägga radioteatern till en helt självständig uttrycksvärld, mera lik musiken än teatern. /---/ men det vore att felbedöma ordets betydelse. Ordet är kött, en realitet av helt annan bundenhet än instrumentala klanger.

Var hörspelets dramaturgi det som kanske mest engagerade Per Lindberg, så kom hans efterträdare Carl Anders Dymling inte minst att intressera sig för själva kulturdistributionen. 1937 kunde han konstatera, att "som den folkteater radioteatern är, omfattar dess repertoar snart sagt alla arter av dramatiker".⁸⁰⁾ Han hade också tagit initiativet till en teatercirkelverksamhet, där lyssnarna gavs "tillfälle att sluta sig tillsammans i smärre grupper och sedan genom läsning och diskussioner förbereda avlyssning av vissa av radioteaterns viktigaste föreställningar". Detta ledde till att Radiotjänst ställde "till en början stencilerade, sedan tryckta pjäs-exemplar till cirkeldeltagarnas förfogande mot en ytterligt liten avgift". 1937 existerade cirka 200 sådana cirkelar, och deltagarna uppgick till 2 000 personer.

Genomslagskraften i denna teaterverksamhet i förening med informationen kring teater och drama, belyser han med ett av de svar som influtit på ett frågeformulär som regelbundet efter avslutad spelsäsong sändes till de olika cirkelmedlemmarna. Brevet lär ha kommit från Norrland.

Ty härigenom blir teaterkonsten med tiden en tillgång för alla. Man lär sig älska och förstå det man förr ansåg endast avsett för fint folk.

För vår egen del skulle vi vilja säga, att genom Radiotjänsts teater-serie, minst tio nya teatervänner vunnits, tio, som förr betraktat teatern såsom en konstform icke avsedd för dem. De ha icke trott att det fanns så mycket att få, så mycket att njuta av, lära av och se upp till.⁸⁰⁾

Dymling konstaterade att det visserligen är möjligt, att man inte skall se radiodramatiken som "en självständig konstform" men att man för den skull inte bör förneka, att den "blivit en bildningsfaktor av nationell betydelse, ett verksamt medel bland andra att föra teater ut över landet". De som arbetade med radioteatern kunde inte bara känna stödet från en trogen lyssnarskara utan också av statsmakternas välvilja. Den engbergiska teaterutredningen gick visserligen mycket flyktigt förbi det nya mediet, men 1935 års radioutredning artikulerade sig desto tydligare.

Det sätt varpå radioteatern, trots konstformens relativa svårtillgänglighet, mottagits av allmänheten synes vara ett levande bevis för förekomsten av ett allmänt utbredd intresse hos lyssnarna, om icke för teater i egentlig mening så dock för de komplex av mänskliga problem och konflikter, inom vilka dramat sedan gammalt har sina naturliga fotfästen. Med alla sina ofullkomligheter har radioteatern såsom här ovan påvisats - bortsett ifrån dess inneboende utvecklingsmöjligheter som självständig konstform - stora förutsättningar att tillfredsställande tolka betydande delar av den befintliga dramatiska litteraturen.⁸¹⁾

Man pekade dock på en svårighet som radioteatern i sitt programutbud borde beakta. Även om man avvisade ett från vissa håll framfört krav på censur mot "dramatik med tragiskt händelseförlopp", ansåg man att rimlig hänsyn borde tas till att "radioteatern söker sin publik i hemmen". Även om tragiska konflikter kunde få förekomma borde man på det etiska planet ta en viss hänsyn till dekorum enligt den tidens uppfattning. Inom ett framväxande massmediasamhälle existerade alltså ett vittförgrenat kraftfält, vars olika element kunde ses som hinder eller stöd för den krisdrabbade teaterverksamheten och dess möjligheter att länkas in i nya banor och införlivas i den demokratiska utopin: det svenska folkhemmet.

Den Engbergiska teaterutredningen - stridiga viljor och skiftande idétradition

På grund av sitt årliga anslag av lotterimedel kom självfallet verksamheten vid Dramaten att inte lika negativt beröras av de ekonomiska och sociala förändringarna i det svenska samhället under mellankrigsperioden som vid de privatägda teatrarna i huvudstaden och på landsorten. Detta innebar dock inte att teatern förblivit opåverkad av behovet av moderna ändamåls-enliga teaterlokaler och förbättrad scenteknik eller av skådespelarnas krav på förbättrade löne- och anställningsvillkor. Tvärtom. Som landets ledande scen hade dessa kvalitetshöjande fordringar på verksamheten likaväl som de fackliga kraven drabbat Dramaten med speciell styrka. Opåverkad blev

man inte heller av de förändrade yttre villkor under vilka man hade att driva teaterverksamhet i Sverige. Arthur Engbergs beslut att tillsätta en allsidig teaterutredning hade till synes utlösts av bråket kring Dramatens uppsättning av Guds gröna ängar. Den var dock i lika hög grad den logiska konsekvensen av statsrevisorernas mångåriga kritik av Kungl. Dramatiska teaterns ekonomiska svårigheter, som 1932 övergått i en debatt om dess rent konstnärliga kvaliteter. Ytterst gällde frågan, vilken målsättning som skulle genomföras för att nationalscenen skulle kunna sägas ha gjort sig förtjänst av de statliga medel, som utgjorde grundförutsättningen för dess verksamhet. Detta inträffade vid en tidpunkt, då en allmän strukturkris inom teaterbranschen blivit helt uppenbar på grund av den ökade press som den samtida depressionen försakade. I det läget föredrog ecklesiastikministern att försöka ta ett samlat grepp om hela det aktuella problemkomplexet. Många av de involverade faktorerna hade belysts i de skrivelser, som under årens lopp inlämnats till departement och riksdag. Engberg kom dock att i alltför hög grad bortse från de interna svårigheter som de bristfälliga teaterlokalerna och avsaknaden av modern scenteknik utgjorde för att realisera en modern scenkonst för att istället desto mer beakta de övergripande samhälleliga aspekterna och deras konsekvens för repertoaren och distributionen. I sina direktiv ville Engberg ange en lösning, som grundade sig på det socialdemokratiska partiets allmänna folkbildningsideal. Engberg var däremot inte road av att stödja konstnärlig aktivitet som utgick från arbetarnas egna erfarenheter för att användas i den politiska kampen. En sådan klassbunden konst diskuterade under mellankrigstiden med positiva förtecken av den marxistiska delen av arbetarrörelsen och med negativa från borgerligt håll. Kulturen skulle stå ovanför klassgränserna, menade Engberg, när han iakttog "bolsjeviserande" tendenser inom olika konstformer. De verk som traderats genom seklen till nutiden var ett resultat av allas skapande verksamhet, inte av någon speciell klass. Den borde alltså göras tillgänglig och kännas angelägen för alla kategorier. Det var därför ganska naivt av en del borgerliga förhandskritiker att påstå, "att teaterutredningen syftar efter statsmonopol på teaterverksamheten i landet och socialisering av scenkonsten".⁸²⁾

De många förväntningarna och problemen kring den samtida teatern gjorde alltså, att det var synnerligen viktigt att den kommitté som skulle förverkliga intentionerna fick en så allsidig sammansättning, att den maktade konkretisera Engbergs idéskiss i praktiska handlingsförslag. För detta ändamål tillkallade ecklesiastikministern i januari 1933 åtta personer: professor Martin Lamm, riksdagsman Nils Christiernsson, teaterchef Gustaf Collijn, DN:s kulturchef Torsten Fogelqvist, regissör Per Lindberg, kon-

trollör Oskar Lokander, riksdagsman Fredrik Ström samt redaktör Harald Åkerberg.⁸³⁾ Till sekreterare valdes Lamms teaterengagerade och kunnige elev fil kand Gösta M Bergman. Till utredningen om koncessionsfrågan adjungerade man regissör Gunnar Klintberg från Svenska Teaterförbundet, som beklagat sig över att inte vara representerat. I ett tidningsuttalande uttryckte Engberg sin stora tillfredsställelse över att ordförandeposten kunnat besättas med Martin Lamm, eftersom han däri såg "en garanti för att utredningsarbetet skall komma att bedrivas med all önskvärd energi och skyndsamhet". (AB 23/1 1933.) Martin Lamm svek honom inte heller i det avseendet. En av utredningens medlemmar, Nils Christiernsson, målade vid arbetets slut upp denna efterföljansvärda bild av svensk utredningsflit. "På de 16 månader, som vi varit till, har hållits ett 100-tal sammanträden med hela utredningen eller dess arbetsutskott och dessemellan ha skilda medlemmar av utredningen haft att göra specialundersökningar." (StT 6/6 1934.) Han tillägger "att främst dess ordförande är värd en honnör. Han har jämte sekreteraren burit den ojämförligast tyngsta bördan. /---/ Han har bokstavligt talat ägnat hela sin tid åt utredningen." Så långt var allt frid och fröjd, men Christiernsson avslöjade vid ett par tillfällen också att arbetet inte skett utan friktioner medlemmarna emellan. Redan i maj 1933 betonade han i riksdagsdebatten att "meningarna inom utredningen äro delade",⁸⁴⁾ och efter avslutat verk gav han dessa inblickar i stridigheterna: "Det är givet att diskussionens vågor ofta gått mycket höga, och de sakkunniga ha rymt mycket av starka temperament, som ställt oss inför situationer, vilka i det parlamentarisktiska livet måste betecknas såsom krisartade. Kabinettsfrågor ha ställts, men till til syvende og sidst har man kommit till ett samförstånd i stort." (StT 6/6 1934.) Att arbetsklimatet verkat pressande kan möjligen förklara, att två av kommitténs medlemmar - Fogelqvist och Lokander - relativt tidigt begärde att bli entledigade från uppdraget.⁸⁵⁾

Det var främst tre personer som kom att dominera det fortsatta utredningsarbetet, Martin Lamm som ordförande samt Per Lindberg och Fredrik Ström. De två förstnämnda utgjorde de antagonistiska polerna, medan Ström delvis fungerade som en förmedlande länk. Martin Lamm var samtidsens ledande litteraturhistoriker. Hans forskarseminarium var känt för sina engagerande och briljanta diskussioner. Vid sidan av sin beundrade lärare Henrik Schück intog Lamm en stol i Svenska Akademin. Även om hans forskning främst rörde den svenska litteraturen under 1700- och 1800-talen, hade han redan under 20-talet dokumenterat sitt starka engagemang för den dramatiska genren genom sin tvåbandiga undersökning - Strindbergs dramer - en klassiker i svensk litteraturhistoria. För samtiden fick

verket bl a den betydelsen, att det blev impulsgivande för de sceniska gestaltningarna av Strindbergs dramatik. Inte minst gällde detta Olof Molanders tolkningar. I slutet av sitt liv sammanfattade Lamm sitt mångåriga intresse för den samtida dramatiken i ett större översiktsverk, Det moderna dramat (1948).



Harriet Bosse, Thelma, Albin Johansson, Arthur Engberg, Poppevist, Collin, Ström, Per Lindberg, Christiernsson, Åkerberg, Lokander, Martin Laumon.

Fig 13. Harriet Bosse hade tidigare begråtit Thalias död. Nu öppnar hon grinden för den nya Engbergska teaterutredningen, som med rivstart börjat sitt arbete. Kooperativa förbundets dåvarande chef Albin Johansson kör bilen i sin egenskap av ordförande i den gemensamma styrelsen för Dramaten och Operan. Man hoppades respektive fruktade att den ideologi som låg bakom hans dagliga gärning också skulle prägla hans nya insats. Ur Söndagsnisse -Strix, februari 1933.

Lamm hade också haft mer direkt kontakt med praktiskt teaterarbete under några år på 20-talet då han satt i Dramatens styrelse. Man kan förstå att Engberg gärna ville se honom som ordförande i den beredning, som skulle reformera svenskt teaterliv. Lamm var en representativ gestalt ur den samtida kultureliten, och de bägge männen ägde dessutom en värdegemenskap i sin akademiska konstsyn. Av ett samtida brev från Oscar Wieselgren⁸⁶⁾ framgår det, att Engberg på ett tidigt stadium kontaktat Lamm, och att han tagit intryck av det längre brev rörande den uppkomna situationen som han fått till svar. Tyvärr syns brevet ha förkommit. Av en rätt ingående korrespondens med Fredrik Ström under sommaren 1933⁸⁷⁾ kan man däremot utläsa, att Lamm i sitt utredningsarbete i första hand inriktat sig på att försöka rädda de bägge kungliga teatrarna genom att främst göra besparingar på utgiftssidan. På detta sätt räknade han tydligen med

att kunna föra verksamheten tillbaka till det mer ekonomiskt-organisatoriskt balanserade läge som rådde före 1928 - alltså den period som Lamm kände till från sin tid i styrelsen. Han analyserade det uppkomna läget huvudsakligen efter sin bedömning av de olika teaterchefernas kompetens eller brist på kompetens. Han förstod däremot inte, att den aktuella krisen egentligen var beroende av en djupgående strukturförändring. Någon diskussion av de krav, som modern scenkonst ställer ifråga om såväl materiella som personella resurser, förekommer inte alls i hans argumentation. Lamms förståelse för dramat gällde i första hand den litterära texten och inte det självständiga konstverk som den sceniska gestaltningen utgör. Detta framgår klart av den kritik han riktade mot Dramatens repertoar under den senaste femårsperioden samt av det huvudmål han satte upp för nationalscenens verksamhet. I nära anslutning till det program Gustaf III våren 1788 utstakade för teatern, formulerade Lamm i utredningen den egentliga uppgiften för Dramaten: "Kungl. Dramatiska teaterns uppgift är att främja svensk scenkonst genom att på ett förebildligt sätt uppföra dramatiska verk av konstnärligt värde med särskild hänsyn till den inhemska och klassiska dramatiken."⁸⁸⁾ Erik Wettergren, som visserligen var part i målet, inspirerades då till några bitska kommentarer. Utredningen, och då främst Lamm, hade visat sig vilja "stänga in vår främsta talscen inom snävt nationalistiska och litteraturhistoriska gränser".⁸⁹⁾ Bristen på förståelse hos utredningen för den moderna scenkonstens ökade resurskrav och hans egen önskan att bredda repertoaren internationellt fick Wettergren att till sist fråga sig, om Dramaten på detta sätt skulle berövas "några av dess viktigaste verkningsmedel" för att i stället fungera som "en påbyggnad av Stockholms högskolas litteraturhistoriska seminarium". Lamm hade visserligen de bästa ambitioner både ifråga om ekonomisk stabilitet och konstnärlig kvalitet. Men som teaterman såg Wettergren djupare in i problemen.

Lamms grundläggande oförståelse för de egentliga, djupliggande strukturproblemen inom svenskt teaterliv var nog orsaken till att det ganska omedelbart kom att skära sig mellan honom och Per Lindberg. Därtill kom temperamentsolikheter. Lindberg strävade i sitt praktiska regiarbete och i sin teaterteori, som framfördes i en aldrig sinande ström av pamfletter, artiklar och böcker, efter att omdana svensk teater i linje med samtida internationella mönster. När utredningsarbetet var slutfört betecknade han därför i ett brev Lamm som "vår något Hitlerianske ordförande".⁹⁰⁾ Offentligen sparade han inte heller på de kritiska aspekterna. De räckte till en intervju och två understreckare i Svenska Dagbladet. Speciellt den förra är starkt känsloladdad. I sak framkallade Lindbergs polemik ingen gensa-

ga, även om man från några håll vände sig mot hans affektladdade utspel i den första artikeln.⁹¹⁾ I de två senare tycks Lindberg dock ha eftersträvat en mer rigorös sanningshalt även ifråga om detaljer. Även om de tre artiklarna alltså får betecknas som partsinlagor, kan de ge en konkret inblick i de svårigheter som uppstått inom kommittén.

För Lindberg sönderföll utredningsuppdraget i tre delfrågor. För det första gällde det vad man skulle kunna göra med de kungliga teatrarna. Lindberg förefaller inte att ha intresserat sig speciellt mycket för Operans verksamhet. Desto mer negativt inställd var han till det arbete som bedrevs inom Dramatens murar. Kanske speglar attityden hans förbittring över att ha tvingats lämna nationalscenen efter två år. Inom kommittén upplevde man i varje fall hans kritik som alltför personlig för att kunna tas riktigt på allvar.⁹¹⁾ Det andra problemet gällde, hur man skulle kunna organisera teaterverksamheten i landsorten, och det tredje om man skulle kunna realisera drömmen om folkteatern genom att bygga en jätteteater med ca 2 000 åskådarplatser. Den fråga som Lindberg syns ha drivit hårdast från början var den andra. Redan i februari 1933 hade han lagt fram ett första förslag, där han i polemik mot Engbergs idéer önskade, att man "vid organiserandet av en riksteater icke /skulle/ utgå från de kungliga teatrarnas anslagsbehov utan från publikens intresse för teater". (SvD 16/6 1934.) Han ville förankra turnéteaterverksamheten lokalt genom att starta med amatörteater- och studiecirkelverksamhet, dit aktiva scenkonstnärer kunde inbjudas för att presentera sin konst eller diskutera med publiken. Grundtanken förefaller i ett efterhandsperspektiv både naturlig och sympatisk. I fråga om genomförandet tycks Lindberg ha varit ganska vag, även om han utgått från tanken att bilda tre kretsteatrar, som skisserats i den underliggande konseljaktens. (Se ovan s 66f.) Detta förslag daterade sig från 1929 och var kanske svårrealiserbart 1933, eftersom kommunernas budget var hårt pressad och privatkapitalet inte upplagt för donationer. Den teater som närmast hade försökt genomföra den tänkta målsättningen - Helsingborgs stadsteater - drogs också vid den tiden både med ekonomiska och konstnärliga svårigheter. Lindbergs förslag gick dock på längre sikt ut på att den ursprungliga, centrala turnéverksamheten skulle övergå i lokalt förankrade kretsteatrar.

Per Lindbergs styrka låg i hans idériakedom och hans stora teaterkunnande, hans förmåga att se i stora perspektiv och hans vilja att arbeta nära publiken. Hans begränsning låg i bristande sinne för ekonomi och administration i teatersammanhang. Där hade Lamm i motsvarande grad sin starka sida. När Lindberg lade fram sina storvulna planer,

ville teaterutredningens ordförande inte höra på det örat. Mot mina

varningar slog han i stället in på en annan väg. Han lät Olof Molander uppgöra den plan till Dramatens riksteater, som sprack - därför att Dramaten har andra uppgifter - och han lät Gösta M. Bergman och Skådebanan göra den Riksteaterns centralorganisation, som hastigt och lustigt utrustades med K. M:ts auktoritet, många månader innan teaterutredningens betänkande avfattades. (SvD 8/6 1934.)

Självfallet röjs här ett stänk av jalousie de métiers i förhållande till Olof Molander, som våren 1933 hastigt utnämns till "överregissör" och turnéledare för den av honom planerade verksamheten i Dramatens regi. Oturen var dock framme, och två av Molanders fyra planerade produktioner måste inhiberas. I sin reservation till utredningen framhöll därför Lindberg själv säkert:

Det skapas icke en riksteater genom några turnéer från teatrar, vilka ha svårt att reda sig själva. /---/ Det går icke att, utan stora ekonomiska offer och största konstnärliga olägenheter, flytta ut vare sig de kungl. huvudstadsteatrarna eller de övriga subventionerade teatrarna till det övriga landet.⁹²⁾



Fig 14. Lindberg: - Det är nödvändigt att den är stor - den skall fanna hela riket.
Lamm: Det är viktigare att den är liten - så får den rum i den här krukans.

Teckning av Chatham. (SvD 8/6 1934.)

Bitterheten låg nog djupare än så och bottnade uppenbarligen i förhållanden som delvis låg utanför utredningsarbetet. I ett annat sammanhang har jag försökt teckna bilden av hur Lindberg under sin Lorensbergssperiod började utforma programmet för en svensk folkteaterrörelse, som under mellankrigstiden successivt fylldes med ett skiftande innehåll. När samarbetet med Gösta Ekman på Konserthusteatern upphörde efter spelåret 1931/32, stod Lindberg utan fast jobb. Detta fick honom att tillsammans med en del andra kulturpersonligheter börja arbeta på en plan för en publikorganisation med bland andra bokförläggaren Johan Hansson på Natur och Kultur som tänkt sponsor. Förebilden för den tänkta organisationen var Theatre Guild i New York. Den ursprungliga idéskissen omarbetades visserligen under hösten och vintern 1932, men arbetet hade ändå tagit allt fastare form, då man i december nåddes av rykten om att Engberg kände sig tvingad att ingripa i den aktuella krisen på Dramaten. På Per Lindbergs initiativ beslöt sig arbetsgruppen då för en uppvaktnings hos Engberg, eftersom man ansåg att det vore "bättre att samarbeta och tänka oss vår publikorganisation som en motsvarighet till Folkteaterförbundet i Oslo d v s stödja nationalteatern och därmed minska dess krav på statskassan, intill dess bättre tider medgäve, dels de statsunderstödda teatrarna att klara sig själva, dels folkteatern att få sitt eget hus".⁹³⁾ En uppvaktnings inför Engberg skedde också den 20 december, fast Lindberg den gången inte var med. När så ecklesiastikministerns direktiv till teaterutredningen publicerades i pressen i januari 1933, upplevde Lindberg några av de där framförda tankarna som idéstöld, en misstanke som också framfördes offentligt i en ledare i Svenska Dagbladet 21.1.1933, den tidning i vilken Lindberg brukade skriva. Några dagar senare kunde Engberg helt sanningsenligt dementera påståendet med ett visst eftertryck.⁹⁴⁾ Förloppet fick uppenbara konsekvenser för utredningsarbetet. Per Lindbergs version löd så här:

Jag hade ju erfarenheter om såväl folk- och riksteater, närmast från ett påbörjat organisationsarbete hösten 1932, ett arbete som lojalt avbröts, just för att inte föregripa teaterutredningen, som tillkom mitt därunder. Men ordföranden i denna kunde inte finna någon möjlighet att inarbeta mina erfarenheter på dessa områden i utredningens arbetsplan. Han utgick nämligen från Dramatiska teatern, icke från folkteatern eller riksteatern. Det är denna olyckliga utgångsställning, som orsakat så många svårigheter. (SvD 8/6 1934.)

Svårigheterna att kommunicera inom kommittén blev självfallet inte mindre av att Lindberg under flera perioder var borta från Stockholm för tillfälliga regiuppgifter. Själv upplevde han ordförandens agerande så diktatoriskt, att han kände sig alltför modstulen för att kunna påverka utredningens slutliga förslag. Sina åsikter ville han därför föra ut i en pamflett

under själva utredningsarbetets gång, något som fick Lamm att hota med att avgå.⁹⁵⁾ I stället lät Lindberg sina olika aspekter komma till uttryck i en reservation i del I och några bilagor till del II av utredningens betänkande. Kanske hade utredningsarbetet tagit en annan vändning, om vad som stod i Nya Dagligt Allehanda för den 21 januari 1933 visat sig vara sant, nämligen att Fredrik Ström skulle leda den tilltänkta engbergska teaterutredningen. Säkerligen låg det något i ryktet, ty en önskedröm skulle ett sådant val knappast inneburet ur tidningens synpunkt. Engberg och Ström var partikamrater, och i en intervju⁹⁴⁾ framhåller den förre också, hur hans tankegångar vuxit fram under diskussioner med Ström. Detta är klart märkbart, om man jämför den ideologiska kärnan i direktiven med ett programuttalande av Ström i Skådebanans årsbok för 1927.

I sina memoarer⁹⁶⁾ har Ström berättat som sitt engagemang i olika socialdemokratiska kultursatsningar, såsom ABF och Skådebanan. I hela sitt liv var han en engagerad förkämpe för litteratur och teater. Det var därför helt naturligt att det blev han som 1926 övertog posten som Skådebanans direktör efter grundaren, Valter Stenström. Det fick honom att vid ett par tillfällen presentera idéprogram för organisationen. Det gällde att få en bred proletär uppslutning kring en aktuell och medveten teater, som ställde samtidsfrågorna under debatt. Garvad av partiarbetet på gräsrotsnivå var han dock klart medveten om de svårigheter, som en sådan kulturkamp kunde innebära.

Till en del ligger förklaringen i tiden. Tidsandan är på grund av den skärpta kampen för tillvaron materialistisk i hög grad. Den goda scenkonsten fordrar för att kunna blomstra ett visst mått av idealitet hos människorna eller om inte idealitet, så i varje fall sinne och intresse för de ideella värdena, för andras strider, för människoödet.⁹⁶⁾

Det finns dock ingen anledning till misströstan, menade Ström. Man hade all anledning att tro, att "arbetarrörelsens olika grenar och med dem förknippad bildnings- och ungdomsverksamhet /skulle/ kämpa en stor strid, som en gång skall ge ett resultat även ifråga om den goda teatern". Det är inte heller mycket att förvånas över, ansåg Ström, att många arbetare efter en lång arbetsdag säger sig:

Skall man gå på teatern, så vill man ha roligt, fly bort från den grå eller svarta vardagen, glömma bekymren för en stund. /---/ Går man därför på en teater, så går man helst på ett lättsmält lustspel eller en revy. /---/ Trots detta skall dock alltid ett skådespel om livets stora konflikter och öden samla människorna, om pjäsen är gripande och rik som livet självt och om konstnärerna på scenen förmå ge en tolkning, som kommer hjärtat att skälva.⁹⁷⁾

Kanske skulle det ha varit bra för möjligheterna att förverkliga drömmen om folkteatern, om utredningsarbetet hade genomsträvt av förtröstan på förmågan hos drama och teater att "roa, väcka tanke och energi, skapa

lust till handling, men icke predika och moralisera. Det skall verka genom eget konstnärligt innehåll och egen skapande kraft. Och det skall spelas så, att det mänskliga över allt framträder." Fredrik Ström arbetade alltså i linje med det socialdemokratiska partiets kulturaktiverande program. Han gjorde det med än större tillförsikt, sedan den gamla parollen "8 timmars arbete, 8 timmar fritid, 8 timmars sömn" hade blivit mer av en realitet. Som Nils Beyer⁹⁸⁾, som tidigare tecknade bilden av arbetarrörelsens förhållande till teatern, sammanfattningsvis framhåller, hade man inte velat åstadkomma "någon arbetarteater i ordets politiska betydelse". Man syftade i stället till att göra "den goda teater, som redan fanns i större utsträckning åtkomlig för de stora massorna. Det har vidare gällt att höja publiksmaken och väcka ett teaterintresse i största allmänhet." Därmed har teatern fått en delvis ny publik, vilket inneburit "att arbetarrörelsen gjort mer för teatern än vad teatern gjort för arbetarrörelsen".

Beyers analys är kanske riktig. Den kan ytterligare belysas av de idéer som Fredrik Ström stod för inom teaterutredningen. Han lade fram ett konkret förslag, som bör ses som ett första utkast till Stockholms stadsteater. I bilaga III till utredningens andra delbetänkande gör Ström sig till tolk för tanken på "folkteatern som nationalscen"⁹⁹⁾ - alltså en inverterad ståndpunkt till Engbergs vision. Förslaget har uppenbarligen vuxit fram ur en idé, som Ström i ett brev tycks ha framkastat för Lamm redan sommaren 1933. Han ville tydligen, att man skulle undersöka möjligheterna att radikalt bygga om Dramaten, så att teatern kunde ta emot den jättepublik som krävdes för att förverkliga en prisbillig folkteater. Även Lamm var tydligen vid denna tidpunkt villig att gå in på ett sådant förslag. Det gällde att få statsmakterna att fondera de medel man sparat genom nedprutningar av olika utgifter i de kungliga teatrarnas budget. På så sätt skulle man - säger Lamm i ett svarsbrev - få pengar "för en folkteaterombyggnad och /om/ dessutom Sthlms stad gäve ett handtag, så är jag säker på att man skulle ha klarat de K. teatrarnes problem för en ganska lång framtid."¹⁰⁰⁾ När utredningen sedan bad arkitekten Eskil Sundahl att skissa på ett sådant förslag visade det sig snart att en så genomgripande ombyggnad skulle medföra för stora kostnader och ändå endast innebära en halvmesyr. Utredningen stannade därför för ett annat av de sex framlagda alternativförslagen. Ströms idé hängde troligen samman med att han vid denna tid var 2:e vice ordförande i Stockholms stadsfullmäktige. Som framträdande kommunalpolitiker visste han, att krav från staten på att kommunen skulle bidra till utgifterna för Dramaten på samma sätt som för Operan kunde bli aktuella. Han ville därför värna om stadens intresse genom att gripa initiativet. Även om staten skulle bidra till den ombyggnad av Dramaten

som utredningsmajoriteten föreslagit, så menade Ström i sin bilaga, att man på så sätt ändå inte skulle lösa "frågan om en stor och modern nationalscen, som motsvarar tidens behov". Eftersom Storstockholm vid den tiden hade bortåt 700 000 invånare men teaterlokaler endast "avpassade för sekelskiftets invånarantal", så hade det uppstått en alltför stor diskrepans mellan det verkliga teaterbehovet och de tillgängliga lokalerna.

För teaterns del medför detta dels att stora, verkligt krävande pjäser av modern läggning svårligen kunna uppföras eller komma till sin rätt, dels att en teater, som har framgång med ett skådespel, icke kan taga emot den publik, som strömmar till utan att låta en och samma pjäs fylla teaterlokalen under en hel säsong, till förfång för omväxling och konstnärlig förnyelse. Allt detta inverkar menligt på intresset för scenkonsten. Härtill kommer att den nutida publiken trivs bäst och rycks med mest i stora lokaler. /---/ Vi leva i massornas tidsålder och vi behöva stora teaterbyggnader. Tiden kräver i varje fall i Stockholm en stor och högmodern folkteater, som kan mottaga två à tre tusen åskådare och ge även de största program. En kombination av en stor, modern folkteater och moderna pjäser som speglar tidens egen rytm och framför dess egna problem, synes vara den väg som leder till teaterns renässans.⁹⁹⁾

Detta visionära program fick i sista stund även Lindberg att agera. Gösta M Bergman hade som sekreterare till honom förmedlat konceptet till Ströms skrivelse. Lindberg skrev därvid tillbaka, att "det skulle bli mig en stor glädje, om jag fick skriva under den [skrivelsen]".¹⁰¹⁾ Av brevet framgår att han också ville inarbeta en kalkyl över vad driftskostnaderna för en dylik folkteater skulle belöpa sig på. En sådan kalkyl finns också med i utredningens text, där den ger en illustration till Lindbergs i liknande sammanhang ekonomiska önsketänkande. På ecklesiastikministern liksom i den samtida debatten gjorde förslaget som helhet föga intryck. Den nytillträdde dramatenchefen Olof Molander gömde dock allt detta i sitt hjärta och begrundade det noga. Han skulle snart låta planen återuppstå i ny form.

Teater ut över landet

De båda delbetänkandena, som den Engbergska teaterutredningen presenterade vid två skilda tidpunkter under våren 1934, bar delvis spår av de inre stridigheter som präglat gruppens arbete. Den förhoppning om ett totalgrepp om teaterverksamheten i Sverige som man hyst infriades inte. I stället framlades en rad mindre delförslag, som i allt väsentligt saknade djärvhets. Det konkreta resultatet bestod i att man visserligen effektuerat Engbergs förslag om en riksteater men i allt väsentligt reducerat det till en distributionsmekanism. Med minimal budget skulle en rad turnéer från de statsfinansierade teatrarna administreras vid sidan av en likartad verksamhet genomförd på privat initiativ. Till sist hade man inrättat ett te-

Thalia och teaterutredningen.



Fig 15. Teckning av Söndagsnisse-Strix februari 1934.

aterråd som skulle handha lotterianslagen och kontrollen över de statsunderstödda teatrarnas ekonomi.

Presskommentarerna var genomgående avvaktande. De konstruktiva förslagen verkade föga övertygande. Man hade väntat sig radikalare lösningar. Det väsentligaste misstaget var självfallet, att utredningen inte föreslagit någon producerande enhet, som kunde tillförsäkra teaterverksamheten i landsorten en fastare och konstnärligt mer bärkraftig struktur. Därmed kom det också att saknas ett målsättningsdokument för den nya riksteatern. De kungliga teatrarna gavs med de nya förslagen inte heller några egentliga förutsättningar att bryta den isolering, som Engberg påtalat. Intresset i utredningen koncentrerades alltså till Dramaten och dess verksamhet inom Riksteaterns publikorganisation (RPO). Utredningens kritik av nationalscenen var som sådan hovsam, även om Nya Dagligt Allehanda ansåg sig kunna konstatera, att utredningen på "punkt efter punkt

har gett anledning till anmärkningar". (NDA 30/1 1934). När det gällde teaterns publikunderlag konstaterade utredningen generellt, att det var "lika viktigt att ej släppa kontakten med den gamla borgerliga publiken, som nu måst inskränka kostnaderna för sina teaterbesök, som att knyta nya förbindelser med de folklager, vilka hittills stått främmande för teatern".¹⁰²⁾ Man uttalade sig därför uppskattande om det abonnemangssystem som Wettergren infört i och med spelåret 1929/30. I princip innebar detta, att den som vid spelsäsongens början tecknade sig för åtta föreställningar fick en rabatt på 30 %.¹⁰³⁾ Med små förändringar bestod systemet under hela Wettergrens cheftid. Publiktillströmningen till att teckna abonnemang ökade också stadigt för varje år. Detta sätt att "till sin verksamhet knyta en fast publik av intresserade" prisade utredningen men framhöll samtidigt, att det vore önskvärt att teatern för framtiden anordnade fler föreställningar till populära priser i samarbete med Skådebanan, så kallade "folkföreställningar". Därigenom skulle Dramaten komma i bättre kontakt med "en bred, obemedlad publik".¹⁰⁴⁾ Per Lindberg var kritisk på denna punkt. Häri förmärks hans gammalliberala syn på teaterverksamheten. Han ansåg inte systemet vara så utformat, att det effektivt nog bidrog till "att trygga vissa teatern värdiga program /eller/ att värva en ny stampublik".¹⁰⁵⁾ Arrangemanget innebar i praktiken en "biljettrealisation" till de produktioner som skulle ha dragit publik i vilket fall som helst. Lindberg menade nämligen, att de statliga medel som tilldelats Dramaten inte hade "sporrat denna teater till den för varje teater nödvändiga kampen för tillvaron, eller gjort den till en verklig nationalscen".

Utredningen var däremot mer benägen att dela Lindbergs kritiska inställning till repertoaren. Det första och det femte året av Wettergrens tid som chef uppfyllde bäst de krav man kunde ställa på en nationalscen, menade man. Allmänt beklagade man dock, att Strindbergs dramatik spelats i så ringa utsträckning, och att "det klassiska elementet i repertoaren" varit av så ringa omfattning. Beträffande den satsning på modern internationell dramatik, som Wettergren själv gärna framhöll, ansåg utredningen, att Dramatens repertoar i alltför hög grad bestått av "undermåliga societetspjäser" samt av skådespel "tryckta i år". Dessa omskrivningar utgör en slags summering av debatten kring Guds gröna ängar. Dessa dagslände betonade verk borde ha ersatts av exempelvis rysk eller irländsk dramatik, som helt saknats på repertoaren.¹⁰⁶⁾

På en väsentlig punkt gick man direkt emot statsrevisorernas kritik och framhöll i stället det värdefulla i Wettergrens initiativ att i samband med Oscarsteaterns konkurs knyta skolteaterverksamheten till Dramaten. Man var däremot inte nöjd med de arbetsrutiner som präglade Dramaten under

hans fögderi. Man saknade främst en på förhand uppgjord repertoarplan, där tider för verkstadsarbeten, repetitioner, premiärdagar etc var noga fastlagda. Även om relativt fria arbetsformer varit tradition vid Dramaten, och dessa planer även i framtiden kunde komma att förskjutas till följd av sjukdomsfall och andra förutsebara händelser, så borde sådana rutiner införas. Detta krävdes främst med hänsyn till att teatern i framtiden skulle svara för en svåradministrerad turnéverksamhet inom riksteaterns ram.

I sin analys av landsortsteaterns situation, kunde utredningen bekräfta tidigare gjorda analyser. Med hjälp av en i tabellform presenterad statistik sammanfattades situationen på följande sätt:

En utpräglad tendens till tillbakagången fanns redan före världskriget och fortsatte även under dettas första år. Under den s k inflationstiden, då varje form av nöjesliv hade högkonjunktur, kom ett tillfälligt uppflammande, men sedan 1920 har utvecklingen nedåt gått desto kraftigare. Även om de relativt goda åren efter 1925 i någon mån höjt siffrorna kvarstår det allmänna intrycket av en hopplös tillbakagång.¹⁰⁷⁾

Därtill kunde man lägga iakttagelsen att "revy och lättare operetter vinna terräng på operans och det högre taldramats bekostnad".¹⁰⁸⁾ Självfallet pekade även utredningen på de menliga verkningar som konkurrensen från filmen och idrotten haft på teaterverksamheten i landsorten. En ljuspunkt i den annars mörka bild man målade upp var de turnéer, som anordnats av Skådebanan och Folkparksteatern, samt "det folkliga bildningsarbete" som bedrevs inom ABFs amatörteaterverksamhet.

Utredningens kanske väsentligaste uppdrag var, att i den besvärliga situationen genomföra planerna på en riksteater. I mars 1933 tog gruppen - sannolikt genom Lamm - kontakt med Olof Molander och bad denne skissera en plan för, hur "en till Dramatiska teatern knuten produktionscentral för den svenska landsorten" skulle kunna fungera. Molanders idé var, att man skulle "engagera ett inkom för detta ändamål bildat sällskap, i de betydelsefullare rolluppgifterna stärkt med framstående förmågor från modersscenen". Detta sällskap skulle bestå av "sex manliga och kvinnliga skådespelare". I första hand skulle de väljas ut bland dem som "detta år uppsagts från sina anställningar vid Dramatiska teatern".¹⁰⁹⁾ Därigenom skulle man undvika att belasta Dramatens ordinarie personal mer än nödvändigt, samtidigt som man "på ett humant sätt" överförde "övertalig personal" till turnéverksamheten. Lindberg reserverade sig mot att förslaget skulle praktiskt prövas, men utredningens majoritet accepterade det. Molander sammanträffade under sommaren med Lamm i Båstad och vidareutvecklade planerna. Tyvärr misslyckades de två första produktionerna. Alf Sjöbergs uppsättning av Oväder blev ett fiasko, och den andra planerade insceneringen kunde aldrig realiseras på grund av sjukdomsfall.

Däremot ansåg utredningen det vara "en kulturgärning att förse det i teaterhänseende synnerligen vanlottade övre Norrland med god teaterkonst"¹¹⁰⁾, vilket skett med en av Alf Sjöberg regisserad uppsättning av norrmannen Sigurd Christians drama Resa i natten. Det ekonomiska utfallet av försöksverksamheten visade, att "själva turnéerna tillfört Dramatiska teatern ökade inkomster, vilka överstiga de direkta merutgifterna för dem". Därmed var saken klar - den speciella ensemblen ströks, och man förelade Dramaten att under nästa spelår "ge fyra turnéer".¹¹⁰⁾ De skulle omfatta ca 14 dagar vardera och förläggas till olika delar av landet, främst till de större städerna. Olof Molander - som under tiden blivit Dramatenchef - fick i remissvaret på utredningen sin styrelse med sig i kravet på att verksamheten skulle genomföras enligt de av honom uppgjorda ritningarna. Samtidigt framhölls i skrivelsen till Kungl Maj:t den 15 november 1934:

Då styrelsen är av den meningen, att Dramatiska teaterns turnéer böra utgöra stommen av riksteaterns turnéverksamhet, torde det enligt styrelsens uppfattning för övrigt väl förtjänas att tas i övervägande, om icke ordnandet av samtliga talsceners turnéverksamhet för riksteatern lämpligen borde knytas närmare till Dramatiska teatern.

Detta motförslag till den organisation som redan hade börjat verka förverkligades dock aldrig. I januari 1934 hade man nämligen samlat representanter för de olika lokalavdelningarna av RPO, som snabbt bildats ute i landet, till ett möte i Stockholm. Det gällde i första hand att välja en centralstyrelse för RPO, som skulle ansvara för turnéplaner och förvalta de lotterimedel som tilldelats verksamheten. Till verkställande direktör valdes fil kand Gösta M Bergman, ett sedermera mycket omstritt personval, som inte kunnat ske utan Engbergs och sannolikt även Lamms direkta tillskyndan. Man ansåg tydligen, att Bergman tjänat så troget som sekreterare i utredningen, att han skulle belönas med att ställas i spetsen för den nya verksamheten.¹¹¹⁾ På detta något tillfälliga sätt introducerades Riksteatern - en statlig institution - utan något formellt riksdagsbeslut. I detta sammanhang kan självfallet ingen fullständig bild av riksteaterns verksamhet tecknas. Jag vill endast helt kortfattat ange, hur relationerna mellan Dramaten och riksteatern utvecklade sig under de fyra år som Molander var chef. Utgår man från de sifferuppgifter som kan tas fram ur RPOs och Dramatens årsberättelser för den aktuella perioden, kan man konstatera att Dramatens insats under våren 1934 uppgick till hela 39 % av den totala verksamheten. Under det följande spelåret sjönk den till 9 % för att under de därpå tre följande spelåren successivt öka till 14 %. Dramatens insats inom RPO blev därmed inte alltför betungande för dess övriga verksamhet. Turnéerna utgjorde ca 10 % av den totala programverksamhe-

ten under det första ordinarie verksamhetsåret. Under de tre följande åren utgjorde den ca 15 %. Det medförde att Dramaten under två år fick tillräckliga resurser för att även kunna organisera turnéer inom ramen för Folkparksteatern.¹¹²⁾

Den verksamhet inom RPO som privatteatrar och tillfälliga sällskap svarade för under våren 1934 uppgick endast till 12 %. Andelen låg där- efter genomsnittligt på ca 55 %. Som ledare för dessa privata produktioner återfinns man namn som Pauline Brunius, Per Lindberg och den siste mer seriöse landsortsdirektören Allan Ryding. Våren 1938 drog dessutom svensk teaters nestor Albert Ranft en sista gång genom landet med sin trespis- kärra. En snabb genomgång visar också, att Operans insatser var nume- rärt högst obetydliga, medan operetts scenen Stora Teatern i Göteborg fick dra ett tungt lass för att göra Sverige till leendets land. Redan dessa siffror visar alltså, att Engbergs intentioner att få de kungliga scenerna att bryta sig ut ur sin isolering och bli en hela nationens egendom knap- past hade förverkligats. I stället hade man skapat en administration för turnéverksamhet, som till en viss grad kunde sägas tillfredsställa ett traditionellt borgerligt teaterintresse ute i landet. Molanders och Lindbergs olika förslag om självständiga produktionsenheter inom riksteatern visade sig i längden inte oväntat vara nödvändiga för att uppnå större konstnär- lig lödighet och organisatorisk stabilitet i verksamheten.

Den första utvärderingen av RPO skedde den 3 mars 1935, då Svenska teaterförbundet hade utlyst ett diskussionsmöte kring dess verksamhet under det första arbetsåret. Pressen överlag sammanfattade den tre och en halv timme långa och stundtals mycket fräna debatten på följande sätt: Riksteatertanken var i och för sig god men dess genomförande var så diskutabelt, att den nya institutionen kunde "bli till allvarlig skada för teaterlivet i stället för till dess gagn". (StT 4/4 1935.) RPOs unge direk- tör försökte besvärja den annalkande stormen genom att i ljusa färger utmåla verksamhetens omfattning och det positiva mottagande den fått ute i landet. Han pekade på att RPOs turnéer hade nått 70 större städer och platser, och att man kunnat genomföra ca 500 föreställningar, varav 230 med hjälp av de statsfinansierade teatrarna och resten av privata sällskap. Man planerade nu också att utvidga verksamheten med "skol- och folkföre- ställningar" under det närmaste året.

Teaterförbundets militante ordförande Per-Axel Branner gick till ett frontalangrepp i debatten. I första hand vände han sig mot det sätt, på vilket RPOs abonnemangssystem var uppbyggt. Det innebar en subventio- nering av biljettpriserna men krävde inte av sina abonnenter, att de skulle binda sig för ett visst antal föreställningar och därigenom ge organisa-

tionen som helhet en önskvärd stabilitet. Detta hade bl a medfört, att de privator organiserade turnéerna inte kunnat genomföras under betryggande ekonomiska garantier. Cheferna för de statsunderstödda teatrarna hade dessutom tvingats arbeta inom organisationen under hot om att de statliga lotterimedlen annars skulle dras in. Detta hade lett "till ömklig underkastelse, som jämte utredningens och RPO:s diktatoriska krav medfört ett monopoliserande av teatern till fromma för staten men i strid med företagares och anställdas intresse". (StT 4/4 1935.) Med sin fackligt vinklade kritik vände sig Branner inte bara mot den illojala konkurrens som drabbade de kvarvarande landsortsällskapen utan även mot det förhållandet, att endast ett fåtal av de många skådespelare, som gick arbetslösa, engagerats inom RPOs verksamhet. Branner fordrade därför, att organisationen skulle använda sina tilldelade lotterimedel till egen produktion, ty först då kunde man uppnå ett vidgat teaterintresse. Självfallet hänvisade han också till samma princip som Lindberg, att teatern måste drivas efter sunda affärsprincipier "till gagn för staten och dess ekonomiska intressen, till gagn för en sund konkurrens och för teaterns folk. För då kan det uträttas något till gagn för konsten och för den publik, som måste vinnas och bevaras för teaterns kulturella mål." (StT 4/4 1935.) Principiellt rörde sig diskussionen alltså kring frågan om fri företagsamhet gentemot vad man uppfattade som statlig monopolbildning. Den efterföljande debatten i pressen förstärkte intrycket. Landsortsdirektörer som John Botvid, Olof Hillberg och Allan Ryding¹¹³⁾, vittnade alla om, hur svårt de upplevde hotet från RPO. Den tidens Aristofanes - Karl Gerhard - hade i en uppläst skrivelse till diskussionsmötet varit inne på samma tankegång. Han menade att den nya organisationen inte heller inom de statsfinansierade teatrarna var så välrenommerad, som deras tystnad kunde ge anledning till att tro. "Riksteatern har kommit på avvägar, blivit en självgod stat i staten och kan bli scenkonsten till stort förfång." Antingen skulle staten överta all teaterverksamhet i landet, menade Karl Gerhard, eller så skulle den privata teaterverksamheten inte utsättas för denna illojala konkurrens. Detta kom honom till sist att häckla själve Engberg, som annars endast omnämndes med respekt i debatten. "Skall varje saklig opposition, varje logisk invändning klubbas ner med hot om indragning av anslag, äro vi ute i en kunglig svensk teaternazism, där konstens fanbärare förbjudas att öppna munnen annat än till ett 'Heil Engberg'." (StT 4/4 1935.) Att det låg något i den kritiken kom snart att visa sig. Med anledning av den kritik som riktades mot RPO beslöt centralstyrelsens ordförande, borgmästare Gunnar Fant att begära styrelsens stöd för en utredning angående möjligheterna att ombilda RPOs lokalavdelningar till sedvanliga abonnementsföreningar. Till en början fick

han enligt Edvard Alkmans initierade berättelse¹¹⁴⁾ också detta stöd men Gösta M Bergman vägrade expediera skrivelsen och sammankallade på nytt styrelsemedlemmarna utom Fant till en ny sammankomst, där han lär ha fått dem att ändra mening. Fant blev djupt upprörd inför denna aktion. Han tog fasta på den kritik som framförts, bl a under debatten mot Gösta M Bergman, som organisationens verkställande direktör. Man menade tydligen ganska allmänt att han vid administreringen av turnéerna alltför drastiskt använt sig av de maktmedel som RPO erbjöd. På så sätt hade han påverkat pjäsval och val av skådespelare etc, till förfång för teaterns ordinarie verksamhet. Man talade också om hans bristande teatererfarenhet och ansåg, att han led "av en konstitutiv brist på förmåga att kunna 'ta' teaterns folk". (SvD 19/5 1935.) Fant föreslog därför vid ett styrelsemöte i maj, att Bergman skulle entledigas från sitt uppdrag. Styrelsen ansåg visserligen, att Bergman uppträtt osmidigt men att detta delvis kunde förklaras av de svårigheter det inneburit att få igång verksamheten. Bergman vände sig i detta läge till Engberg, som avsatte Fant. Inför pressen förklarade han helt kallt: "Hr Fant erhöll icke ordförandeposten i riksteatern för att utan bemyndigande lägga om verksamheten." (DN 15/5 1935.) De flesta tidningar rasade och talade allmänt om "riksteatereländet". Så gjorde även Svenska teaterförbundet, men Engberg höll Bergman om ryggen.¹¹⁴⁾

Vid nästa års riksstämman med RPO kunde Engberg konstatera: "Riksteatern har fått vind i seglen, och kritiken har bara gjort gott." (DN 23/3 1936.) När Engberg väl anslagit tonen, fortsatte förhandlingarna i denna positiva anda. Man kunde bl a inregistrera att "parkettpubliken" i Växjö som till en början hållit sig borta från RPOs föreställningar, eftersom den "vädrade politik" i verksamheten, "nu utgöra /---/ medlemsstockens kärna". (DN 23/3 1936.) Om Engberg ansåg att detta sakernas tillstånd överensstämde med hans ursprungliga vision, förmäler inte historien.

Konsumentbladet inbjöd några månader senare ett antal personer inom RPO och Folkets parkens centralorganisation till ett runda bordssamtal. Man kunde då bl a notera att Pauline Brunius sade sig tro att "landsortsteatern är framtidsteatern", eftersom kritiken och publiken i Stockholm blivit för sofistikerad. Ute i landsorten var man däremot fortfarande tillräckligt "naiv" för att visa sin uppskattning av skådespelarna och ge dem spelglädje. (Konsumentbladet 10/10 1936.) Litet senare skrev hon ett uppskattande och omtänksamt brev till Engberg, där hon bad om ursäkt "för att jag - en kvinna - blandar mig i mäns initiativ". Hon ägde dock en sådan "brinnande entusiasm för den framgångsrika idén", att hon trots allt vågade sig fram med ett förslag till förbättring.¹¹⁵⁾ "Riksteatern behöver

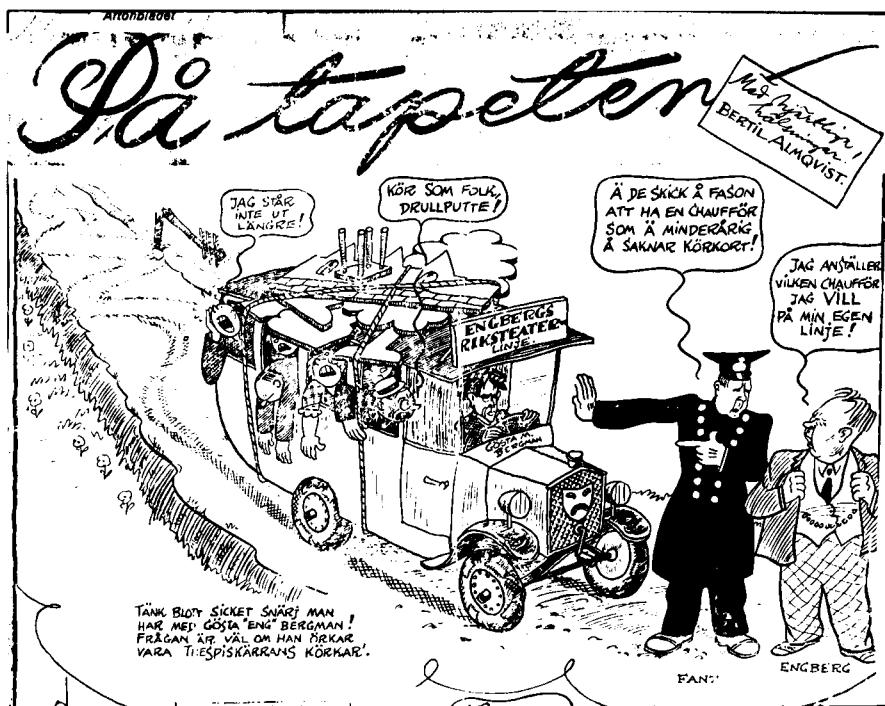


Fig 16. Bertil Almqvists tolkning av den uppkomna situationen inom Riksteaterns turnéverksamhet. (AB 19/5 1935.)

en fast Stockholmsscen." Där skulle man, menade hon, kunna repetera in turnéerna, innan de sändes ut i landet. Vid turnéernas början eller slut skulle varje produktion också kunna visas för stockholmspubliken och engagera huvudstadens teaterkritiker till att mera medvetet följa Riksteaterns utbud. "Det skulle bli den öppna, gästfria teatern. En konstens frihamn." Hon spinner vidare på drömmen: "En direktör - (eller direktis?) skulle med Riksteaterns Publikorganisations hjälp - och - naturligtvis - under dess ledning kunna sköta denna speciella scen."¹¹⁵). Engberg kunde alltså konstatera, att Riksteatern på kort tid vunnit många anhängare. Vid teaterkongressen i maj 1937 framhöll Gustaf Collijn i sin

presentation av Riksteatern, att det var honom "en glädje att konstatera huru allt flera krafter velat sluta upp kring Riksteatern och arbeta för dess sak". Engberg själv betonade, att man i Norge höll på att organisera "en riksteaterorganisation av i stort sett samma typ som den svenska".¹¹⁶⁾ Vad den senare angick förklarade han helt frankt: "Även om föret, såsom naturligt är, varit vanskligt i portgången, så har dock företaget utvecklats och konsoliderats och erbjuder i detta ögonblick den enda möjliga, praktiskt framkomliga linjen för folkteatertankens förverkligande."¹¹⁶⁾ Samma tankegång utvecklade han än mer reservationslöst i sin pamflett Demokratisk kulturpolitik året därpå. Riksteatern hade snabbt förvandlats till ett nationalmonument över en god vilja att föra ut konsten till folket - och är så än idag.

Även om förhållanden i USA inte omedelbart låter sig jämföras med dem i Sverige visar dock en jämförelse med en samtida amerikansk motsvarighet till Riksteatern vad som brast i det svenska förverkligandet av folkteater-tanken. Federal Theatre ingick som ett led i de stödåtgärder och den reformlagstiftning, som president Franklin D Roosevelt tog initiativ till i syfte att häva och lindra depressionens verkningar i USA. Under den första perioden av "The New Deal" tillskapades Civil Works Administration, som bl a hade till uppgift att försöka skaffa beredskapsarbeten till det stora antalet arbetslösa skådespelare som fanns i landet i dess helhet och inte minst i New York. Man har beräknat att de - när krisen var som värst - uppgick till ca 40 000. Efter drygt ett år gjorde man en första utvärdering av effekten och hävdade därvid: "Work was to be offered within their own skills and trades; unemployables were to get returned to the care of the states."¹¹⁷⁾ Det meningsfullaste sättet att sysselsätta skådespelare var självfallet att ge dem en teater eller rättare sagt en landsomfattande organisation för teaterproduktion och -distribution. Federal Theatre förverkligade just dessa idéer och utvecklade under sin korta livstid av ca fyra år en oväntad vitalitet.

Både kvantitativt och kvalitativt svällde New York Regional Theatre ut mest - beroende på närheten till Broadway. Varje del av USA berördes dock av Federal Theatre's verksamhet. Projektets uppgift var inte bara att producera teateruppsättningar utan också att ge information och service i teatrala frågor. Man stödde och uppmuntrade lokala teateruppsättningar och amatörverksamhet och hade ett centralt organ, som skrev, översatte och informerade om dramatik. Man studerade dessutom in hörspel, som sändes över lokala radionät och initierade psykodrama på skilda sjukhus. Federal Theatre genomförde under de fyra år som organisationen existerade ca 1 200 produktioner. När teatern var som störst hade den 13 000 anställ-

da, och när den upplöstes 1939 fanns ännu 7 500 kvar i organisationen.¹¹⁸⁾ Genomslagskraften i denna helt unika teatersatsning i USA berodde delvis på projektets storskalighet. Mycket av den konstnärliga kraft och det engagemang som verksamheten utvecklade var dock i hög grad beroende av eldsjälarna bakom projektet. Hallie Flanagan var regissör och chef för en icke-kommersiell teater - Vassar College Experimental Theatre - när hon fick erbjudandet att leda projektet med Federal Theatre. Eftersom drama och teater utgör en integrerad och nödvändig del av samhället, fick en obunden organisation som Federal Theatre inte väja för att bland sina produktioner ta upp och belysa sociala problem, menade hon. "In terms of theatre art, she announced, the project would not confine itself to the 'painted box set'. She believed that the theatre had to experiment 'with speech and rhythm forms, with dance and movement, with color and light'. She also planned revivals of stage classics."¹¹⁹⁾

Hallie Flanaganens beredvillighet att på repertoaren ta upp socialt inriktade dramer ledde omedelbart till att Federal Theatre anklagades för att vara dominerad av kommunister, som använde teatern för att sprida marxistisk propaganda. Sådana anklagelser ventilerades i den amerikanska senaten redan 1936. Morgan Y Himmelstein, som studerat projektet just ur politisk synvinkel, anser att de pjäser som uppfördes av Federal Theatre i några fall kunde sägas spegla en marxistisk ideologi. Han menade dock, att de som attackerade teatern för den sakens skull starkt överdrev tendensen. Vad som främst kom att dra uppmärksamheten till sig var några produktioner som gick under namnet "the living newspapers". Dessa behandlade aktuella politiska inrikes- och utrikeshändelser. Den första, som kallades Ethiopia, handlade om fascisternas krig i Abessinien 1935-1936. Den kom aldrig att spelas, eftersom State Department fruktade att vissa länder skulle kunna uppfatta teatern som språkrör för den amerikanska regeringen. En annan produktion som helt enkelt kallades 1935 försökte, som titeln markerar, ge en analys av det år som just gått till ända. Den behandlade speciellt "the theme of justice as it is applied to such groups as criminals, workers, negroes and politicians!"¹²⁰⁾ Konservativa krafter i USA såg med oro, att så vanskliga teman ventilerades utanför etablerade fora. De fann i denna verksamhet argument för sin kritiska uppfattning att teatern fungerade som ett instrument för ideologin bakom The New Deal. Himmelstein menar, att "the living newspapers" stod helt fria i förhållande till den sittande administrationen, även om det självfallet fanns en viss politisk färgning av stoffet. "Although the living newspaper was founded on documented facts, the authors revealed a clear editorial sympathy for the victims of the Depression."¹²¹⁾ Detta var rätt naturligt, eftersom även

scenkonstnärerna till viss del måste uppleva sig själva som arbetslösa. Det var sådana pjäser som 1935 och vissa andra mer traditionella samtidsdramer som till sist kom att fälla utslaget bland politikerna. Den 30 juni 1939 beslöt kongressen att dra in alla anslag till Federal Theatre. Därmed avvecklades den amerikanska statens ansvar för konst i allmänhet och teater i synnerhet. Lite cyniskt kunde man från motståndarnas sida hävda, att verkningarna av depressionen och arbetslösheten vid slutet av 30-talet i mycket var övervunna, varför den temporära satsningen borde avvecklas.

Gerald Rabkin, som ingående har studerat Federal Theatre, gör följande summering: "Perhaps the Federal Theatre was unable to reconcile its commitment to the principle of economic relief with its commitment to a viable, socially-conscious theatre. Perhaps the two commitments were essentially irreconcilable. The significant fact, however, is that for a brief moment in American theatrical history there were many who felt they were not."¹²²⁾

Den svenska riksteatern och dess amerikanska motsvarighet Federal Theatre hade alltså likartade utgångspunkter i samtidshistorien, även om de till omfattningen skilde sig mycket. Riksteatern kom att inom ett nytt distributionsorgan i allt väsentligt bevara en traditionell scenkonst och ett konventionellt repertoarval. Efter introduktionsåret blåste inga politiska stormar kring denna skapelse, som därför blev långlivad. Federal Theatre däremot försvann snart från den amerikanska samhälleliga scenen men lämnade efter sig tomrummet efter en engagerad, tidsmedveten och samhällskritisk teater. Ytterst berodde det nog på att de som arbetade inom Federal Theatre ville något med sin konst. Då Hallie Flanagan hördes inför representanhusets kommitté för oamerikansk verksamhet, fick hon frågan: "Do you believe that the theatre is a weapon?" Hennes svar löd trovisst: "I believe that the theatre is a great educational force. I think it is an entertainment. I think it is an excitement. I think it may be all things to all men."¹²³⁾

"Vi vill göra nationalscenen till hela nationens scen"

Riksteatern blev inte det instrument som Arthur Engbergs direktiv syftat till. De kungliga scenernas verksamhet knöts inte fastare samman med "det levande teaterintresse som finns i olika delar av vårt land". Däremot kom debatten kring Dramaten som nationalscen att på längre sikt verka som en konstnärlig utmaning. Det faktum att dess verksamhet blivit ifrågasatt, ledde till självrannsakan och bättre självförståelse. Att krav restes på att teaterns skulle "stå i intim växelverkan med hela nationens andliga liv, artikulera tidens stora sociala och psykologiska problem"¹²⁴⁾ gav ökad

konstnärlig och social prestige. Som bildningsinstitution fick Dramaten därmed breddad uppgift, vilken krävde konstnärlig anspänning och vidareutveckling av de sceniska uttrycksmedlen. Helt följdriktigt blev det Olof Molander som inom teatern drog upp riktlinjerna för ett handlingsprogram i enlighet med de nya signalerna. Han mäktade också förverkliga dem så länge som han hade statsmakternas förtroende.

Mellan två betydande konstnärliga segrar - uppsättningarna av Eugene O'Neills antikiserande Klaga månde Elektra med premiär i mars 1933 och Euripides Medea, som gavs f f g i februari 1934 - utnämndes Olof Molander till Dramatens chef. Det skedde två dagar efter det att Erik Wettergren, under trycket av att inte ha teaterutredningens förtroende förklarar, att han inte önskade "komma ifråga vid återbesättningen" av chefsposten. (SvD 30/11 1933.) Trots den rekordsnabba utnämningen hann tidningarna med att spekulera kring vem som skulle efterträda Wettergren. Många namn nämndes, med det stod omedelbart klart, att striden skulle komma att stå mellan Molander och Lindberg, de två regissörer som företrädde den moderna scenkonsten i Sverige.¹²⁵⁾ Lindberg hann inför Svenska Dagbladet förklara sig villig att åta sig uppdraget "på vissa villkor". Tidningen stödde helhjärtat hans kandidatur. I en specialartikel förklarade Gotthard Johansson:

vill Dramaten verkligen förvandla sig till den stora folkteatern, kan den inte göra det utan Per Lindberg, som inte bara är denna teaterforms upphovsman, i vårt land utan, så vitt man kan se den ende av våra nu verkande teatermän, som kan tänkas konstnärligt realisera den, helt enkelt därför att den varit målet för hela hans teaterbana, det ideal, som han alltid strävat efter. Vill teatern avstå från denna personliga kraft, bör den också avstå från tanken att bli den stora folkteatern. (SvD 1/12 1933.)

Dessa locktoner var självfallet i första hand avsedda för Engbergs öron. Lindbergs scenkonst hade dock aldrig roat ecklesiastikministern, och hans meriter för chefsposten hade säkerligen inte stärkts i dennes ögon genom det sätt på vilket han agerat inom teaterutredningen. Sannolikt stödde Lamm Engberg i en sådan bedömning, och vad viktigare var, denne hade sedan länge i Olof Molander sett inte bara en synnerligen kunnig och kreativ regissör utan även en handlingskraftig teaterman. Att man gav honom uppdraget att utarbeta turnéplanerna för utredningens försöksverksamhet vittnar därom.

Det var inte av opportunistiska skäl som Molander arbetade för teaterutredningen. Hans mål var närmast att utvidga och stärka Dramatens verksamhet genom att tillskapa en fristående ensemble för landsortsturnéer. Även om han förvisso inte i skrift hade agiterat lika häftigt som Lindberg för teaterns demokratisering, så vittnar hans fortsatta handlande om att folkteatertanken inte alls var honom främmande. När han väl kommit i kon-

takt med denna strömning i tiden, engagerade han sig helhjärtat för dess förverkligande.



Fig 17. Chefsskiftet vid Dramaten 1934 fångat av en tidningstecknare. (AB 9/12 1933.)

Som nytilträd Dramatenchef gällde det för Molander att vid sidan av den ordinarie produktionen genomföra de turnéer som åvilade Dramaten inom PROs ram. Hans satsade stort. Under våren 1934 förde han ut sin egen uppsättning av Klaga månde Elektra och försökte även med Medea på hösten samma år. Samtidigt lät han sin unge regissörskollega Alf Sjöberg iscensätta Sheridans klassiker Rivalerna och Sigfrid Siwertz uppmärksammade samtidsdrama Ett brott.¹²⁶⁾ Med insikt om vilka krav den moderna scenkonsten ställde på en funktionell scen, blev hans främsta insats under de första två chefsåren att skapa drägliga arbetsförhållanden inom den gamla institutionens väggar. Under sommaren 1934 moderniserades salongen. Logesystemet togs bort på första raden, och rummet gavs en annan färgsättning. Under sommaren 1936 genomförde han en väsentligare ombyggnad, som bl a innebar att scenen genom en sidoscen fick avlastningsmöjligheter och utrustades med ett modernt belysningsssystem. Arbetet kom också starkt att påverka verkstadslokalerna.

Bägge byggnadsarbetena var dock mycket modesta i förhållande till de omfattande ombyggnadsförslag den engbergiska utredningen hade lagt fram. Molanders återhållsamhet förklaras av, att han utgick från att Dramaten från början varit ämnad att vara "en komediteater och icke menad att bli landets främsta scen". (Scenen nr 11, 1936.) Han kände sig därför "vanlottad", då han såg sig om i Skandinavien där nya teaterbyggnader byggts eller projekterades. I Göteborg hade Knut Ström vid uppförandet av Stads-teatern fått möjlighet att konstruera ett scenhus utrustat med all modern scenteknik. Utrustningen gav här den moderna scenkonsten ett effektivt konstnärligt instrument.¹²⁷⁾ Inför dessa nyskapelser tedde sig Dramatens relativt grunda scen hopplöst omodern, eftersom det inte heller längre gick att bygga ut den. Teatern hade vid ett tidigare tillfälle sålt bort den bakomliggande marken. "Somliga verk är ibland nästan omöjliga att framföra på ett tekniskt tillfredsställande sätt", förklarade därför Molander. Förbättringar gick visserligen att göra inom Dramatens marmorfasader. Men dessa visade sig alltför tunga för att man skulle kunna expandera så att funktionella spelplatser för en modern scenkonst kunde förverkligas. För det krävdes en nybyggnad, menade Molander. Efter sitt andra spelår, som varit lika framgångsrikt i konstnärligt som ekonomiskt hänseende, var han beredd att sätta planen i verket i samband med en pågående översyn av stadsplanen: "Dramaten ligger nämligen enligt min åsikt icke där den borde ligga för att bli medelpunkten för Stockholms teaterintresse", förklarade Molander, våren 1936. "Nybyggnaden borde vara belägen någonstans mellan Hötorget, Stureplan, Norrmalmstorg och Gustaf Adolfstorg. Inte på Östermalm om vi skall kunna räkna på intresse från hela huvudstaden." (Scenen nr 11, 1936.) Uttalandet vittnar om att det inte enbart var det besvärande marmorskalet vid Nybroplan han ville krypa ut ur. Han ville helt bryta med den samhällsliga isolering som teaterns läge bidrog till. Teaterns verksamhet hade av tradition allt för ofta karaktäriserats som ett nöje för östermalmssocieteten.¹²⁸⁾

Molander gick metodiskt till väga och arbetade efter olika handlingslinjer: Ett "organ för Dramatiska teatern" skaffade han sig under spelåret 1936/37 med informationstidskriften Dramaten spelar. I den utvecklade han närmare sina tankegångar:

Den moderna tiden kräver nya lösningar av teaterproblemet, litterära, teaterkonstnärliga, arkitektoniska, men den kräver framför allt en publik, som känner det andliga och konstnärliga spelets regler, en publik som inser att den inte utan skada för sig själv kan förbigå teaterns sammanhang med aktuella konstnärliga, sociala och politiska spørsmål. Om teatern skall kunna bli folkets egendom och inte en lyxvara för en minoritet, måste förutsättningarna för detta samband och samarbete ständigt hållas vid liv, det är djupast sett avsikten med denna publikation. (Dramaten spelar nr 1, 1936.)

Molander hade alltid ägnat stor omsorg åt repertoarvalet. Han var nu villig att låta publiken direkt påverka detta arbete genom att bilda en publikorganisation. Denna skulle i sin tur bilda underlag för verksamheten och ge den stadga. I många sammanhang underströk Molander, att teatern ursprungligen varit en folklig konstform. Den historiska utvecklingen hade senare rest "psykologiska hinder", som medförde att folk inte sökte sig till teatern.

Om man under ett par, tre århundraden avstänger folket från teatern får man inte förvåna sig över att folket blir mer eller mindre främmande för teatern. Lyckligtvis är behovet av den andliga reningsprocess, som är teaterupplevelsen, så spontant att ett levande teaterintresse utan svårighet kan spåras i mycket vida kretsar. (Frihet 15/12 1936.)

Skulle en gammal institution som Dramaten återigen kunna bli en angelägenhet för en bred publik, krävdes det en medveten satsning på en folkteater, i den mening Fredrik Ström skisserat i sitt förslag, och som Per Lindberg skrivit under. En publikorganisation var en grundförutsättning för att tanken på en stor folkteaterbyggnad skulle vara försvarbar. I det sammanhanget gör Molander en insiktsfull samhällsanalys, som starkt bryter mot de gängse, ofta yvigt retoriska utläggningarna i den samtida debatten.

Folkets teater kan endast bestå i samband med organiserandet av dess publik. Behovsproduktionen måste avlösa marknadsproduktionen. Teaterns föreställningar måste upphöra att vara en handelsvara, vilken med konstlade medel måste locka den mer eller mindre hugade spekulanten, publiken. (Dramaten spelar nr 2, 1936.)

Det är inte utan att man här tycker sig finna intryck från det sovjetiska teaterliv, som Molander mött under en teaterkongress i Moskva samma sommar. Självfallet är det inte så, att Molander skulle bedriva någon marxistiskt argumentation. Liksom så många andra svenska scenkonstnärer vid denna tid fascinerades han dock av det allmänna, väl organiserade teaterintresset i Sovjet. Schackrandet med den konst han satte så högt, hade alltid varit honom förhatligt. Nu ville han med statliga medel och med hjälp av en publikorganisation bygga upp en folkteater som skulle fungera som nationalscen. Han var dock inte blind för att kravet på att organisera publiken kunde upplevas som "en viss subordination av den enskilde medlemmen". Han betonade samtidigt att friheten i ett spontant teatergående egentligen var illusorisk. På samma sätt vände han sig mot en tänkt invändning, nämligen att "en publikorganisation med krav på inflytande i repertoarfrågor blir en hämsko på teaterledningens konstnärliga frihet". (Dramaten spelar nr 2, 1936.) Även den friheten var blott imaginär, menade Molander. Vad den egentligen innebar, beskriver han drastiskt:

Den teaterledning, som har att räkna med en s k fri publik, måste

löpa efter en massa, som till nio tiondelar består av konstnärligt indifferenta, en samling individer som söker förströelse - icke nöje, som är något större - och sensation - icke själslig uppräckning, som är något ädlare. (Dramaten spelar nr 2, 1936.)

Därför tycks honom valet lätt. Man har antingen att acceptera att biograferna helt tar över marknaden eller att inom teatrarna satsa på "organisation, såväl i konstnärligt som i ekonomiskt hänseende". Så radikala tankegångar hade sällan hörts i den svenska teaterdebatten, och aldrig från Dramatens chefsstol. Man kan förstå att uttalandet kom en gammal aktieägare i AB Dramatiska teatern att fatta pennan och vända sig till Dagens Nyheters insändarspalt. Detta satte i sin tur fart på en ny debatt kring Dramaten som nationalscen. Därom längre fram.

Men innan dess hade Olof Molander hunnit gå från ord till handling. Vid ett styrelsesammanträde i oktober 1936 drog han upp riktlinjerna för vad han kallade "populär- och folkföreställningar". De syftade till att nå även de folklager "vilka nu av olika anledningar icke bevista teaterns föreställningar".¹²⁹⁾ Verksamheten skulle bedrivas i form av abonnemangsföreställningar antingen på Auditorium eller Dramaten. Styrelsen sanktionerade idén och tillade, att den önskade att man dessutom "genom föredrag vid de intresserade organisationernas möten eller på annat sätt verkade för spridandet och fördjupandet av intresset för den dramatiska konsten".

Vid nästa sammanträde i november kunde teaterchefen närmare redogöra för sina kontakter med olika organisationer, såsom Stockholms fackliga centralorganisation, ABF och socialdemokratiska ungdomsförbundet. Man hade tillsammans kommit överens om att förverkliga planerna genom att ge tre folkföreställningar på Auditorium redan i november månad. De skulle ges till starkt reducerade biljettpriser av en krona respektive en och femtio, inklusive skatt och garderob.¹³⁰⁾ Dessa uppgifter slogs den 8 november upp i pressen. Genast anmälde Z Höglund att "arbetsutskottets arbetarrepresentanter handlat på eget bevåg"¹³¹⁾, och att den planerade verksamheten sågs som illojal konkurrens till de av Social-Demokraten arrangerade abonnemangsföreställningarna.

Gustaf Collijn, som var ordförande i Skådebanans styrelse, klagade i en skrivelse över den nya satsningen av samma skäl. I telefon lät han meddela att det "som inträffat vore en mycket allvarlig sak och att han omöjligt kunde underhandla utan att först ha haft ett avtalat samtal med ecklesiastikministern".¹³¹⁾ Höglund lugnade sig snart, men Collijn kom den 17 november till ett samtal med Molander. Enligt protokollet framförde Molander därvid följande indirekta kritik:

Om Skådebanan toge hand om Social-Demokraterns abonnenter och alla arbetarorganisationer med för den delen vore det bra. Men för närvarande äro 100 000-tal utestängda från möjligheten att se dramatisk

konst. Vi kunna arbeta gemensamt med Skådebanan, om det ej medför ökade biljettpriser för allmänheten. Vem som helst skall få gå på folkföreställningarna utan att behöva tillhöra någon publikorganisation. Vi hoppas med vår nu utvidgade försäljningsorganisation nå en publik som går mycket djupare ned i samhället än Skådebanan kunnat.¹³¹⁾

Collijn drog sig så småningom tillbaka för att konferera med sin styrelse. Den 21 november lät denna meddela att den "tillfullo uppskattat det initiativ, som teatern tagit gör genomförandet av folkteateriden".¹³¹⁾

Arbetarrörelsens organisationer och Dramaten hade kommit överens om att till en början ge en dramatisering av Gösta Berlings saga. Man trodde att detta episka stoff genom läsning var känt för den annars teaterovana publiken. Syftet må ha varit vällovligt. Det blev dock för mycket av det goda när även nästa produktion blev en dramatisering, denna gång av Fridas visor. Även om repertoaren valts i samråd med berörda parter, fick Molander lida smälek för detta pjäsval. Vid spelårets slut hade han dock stramat upp utbudet så att det fått en mer kvalitetsmedveten inriktning. Man hade gett Strindbergs Till Damaskus tre gånger, Nordahl Griegs socialistiska pjäs Vår ära och vår makt fem gånger och Kjeld Abells samtidsdrama Eva gör sin barnplikt fyra gånger. Av inalles 19 föreställningar kom alltså endast sju att utgöra dramatiseringar.¹³²⁾ Den mer seriösa trenden höll i sig under det följande spelåret.

Vid den ursprungliga uppgörelsen hade Molander å sin sida lovat, att teatern skulle ge pjäser, som även genom sitt ämnesval skulle kunna engagera arbetarrörelsens medlemmar. Den första pjäs som skulle förverkliga den tanken, var Rudolf Värnlunds Robespierre. Pjäsen hade en osedvanligt lång rollista och visade sig därför svår att ge som folkföreställning på Auditorium, eftersom den skulle dra alltför höga repetitions- och spelkostnader. Molander fick därför i början av januari 1937 styrelsens uppdrag att förhandla med författaren om väsentliga nedskärningar av antalet agerande.¹³³⁾ Om Molander tog någon sådan kontakt, framgår tyvärr inte av den bevarade korrespondensen med Värnlund. Vid ett nytt styrelsemöte den 20 januari föreslog teaterchefen, att styrelsen till Arthur Engberg skulle anmäla, "att teaterns ekonomiska läge måste anses utgöra en hämsko på ledningen vid planläggandet av folkföreställningar och svårigheter att ikläda sig därmed förenade risker".¹³⁴⁾ Man hoppades uppenbarligen att staten skulle skjuta till ytterligare medel för en verksamhet som ansågs ligga speciellt väl i linje med den förda kulturpolitiken.

Uppvaktningen gjordes också den 31 januari inför Teaterrådet. Man hade då att redovisa ett stort underskott. Aktionen fick inte alls åsyftad verkan. Teaterrådet frågade i stället oroad, varför halvårsresultatet för Dramaten blivit så dåligt. Styrelsen framhöll då liksom senare som främsta

orsak "förseningen av arbetena med scenombyggnaden", som medfört att spelsäsongen kommit sent igång. För övrigt tyckte man sig kunna konstatera en "påtaglig avmattning i intresset för allvarliga stycken överhuvudtaget, som med från år till år stigande styrka visat sig hos den publik, som Dramatiska teatern hittills haft att räkna som sitt väsentliga klientel".¹³⁵⁾ Avmattningen - i den mån iakttagelsen var korrekt - bör sannolikt delvis ha orsakats av den markanta uppgången i biografbesöken i Stockholm med 1 miljon per år under perioden 1935-38. Även om de bägge konstformernas publik förvisso inte var identisk, så fanns det sannolikt allt större överlappningar. Utvecklingen bör ha varit kännbar för teatern. Antagandet förstärks av att det just var spelåret 1936/37 som fyra privatteatrar begärde och fick kommunalt stöd för sin fortsatta verksamhet. (Jfr s 65) Det var bla för att möta detta ökande hot från filmen som Molander vidtog sina motåtgärder.

En olycka kommer som bekant sällan ensam. Dagen före styrelsesammanträdet den 20 januari publicerades i Dagens Nyheter den tidigare omnämnda insändaren, som gick till hårt angrepp mot Molanders kungstanke att förändra publiksammansättningen vid Dramaten. Den var undertecknad E.R. vilket - som det senare visade sig - skulle tydas Erik Rubenson, innehavare av två aktier i AB Dramatiska teatern. Denne vände sig med hetta mot Molanders programartikel "Byggstenen" och diskuterade i konservativ anda Molanders reformplaner och Dramatens aktuella repertoar. Han beklagade för det första, att Dramaten inte höll sig med en stående repertoar, trots att teatern i sin egenskap av nationalscen i det avseendet "har en stor, svensk kulturell uppgift att fylla". (DN 19/1 1937.) På så sätt har dess verksamhet "förlorat all tradition". För Rubenson framstod det dessutom "som ett oeftergivligt villkor" för att Dramaten skulle nå publikmässig framgång, "att den frigöres från allt vad riksteater, radio, film o dyl heter". I stället borde den helt koncentrera sig på sin uppgift "att åstadkomma det bästa möjliga" av skön konst. Framför allt beklagade han, att teaterchefen i ord och handling visat sig endast tro "på en folkteater, men icke på Dramatiska teatern och dess framtid". (DN 19/1 1937.)

Inför denna kritik fann sig Molander uppfordrad att försvara sitt fögderi i två avseenden. Det gällde dels repertoarvalet, dels folkteatersatsningen. Beträffande den första frågan ansåg Molander, att kritik av repertoaren utifrån en så kort tidsperiod som ett spelår inte var rättvisande. Han gjorde därför en översikt av programutbudet under hela sin period som teaterchef från hösten 1934 till våren 1937.¹³⁶⁾ Efter en uppräknig av samtliga titlar gör han en summering, där han fördelar de olika pjäserna efter ålder och nationalitet och sammanfattar: "I genomsnitt ger detta en

repertoar per spelår av: svensk dramatik 4 (egentl. 4 1/3), klassisk dramatik 3, modern dramatik 4, folkdramatik 1 (egentl. 1 1/3), repriser 1 (egentl. 2/3.)" (DN 20/1 1937.) Han vänder sig därför mot "insinuationen, att Dramatens repertoar huvudsakligen skulle bestå av dramatiseringar."

När Molander skall bemöta insändarens "erinringar mot Dramatiska teaterns strävan att - i enlighet med andemeningen i statsrådet Engbergs riksteater-tänke - omskapa teatern till en hela folkets teater", gör han först den begreppsbestämningen att "en folkteater väl icke är en klassbetonad teater utan en teater för hela folket". Han pekar på att filmen inte bara ur ekonomisk synpunkt är en allvarlig konkurrent till teatern, utan också är det "därför att den i många avseenden redan är just det slags 'folkteater' som vår tid kräver". Filmen har nämligen fått kontakt med "den stora publikmassa som nu finner en nödortförlig utlösning för sitt teaterbehov i biografernas tidsenliga, bekväma och ofta på ett mycket tilltalande sätt demokratiskt utformade salonger". Den publiken kan inte "erövrast" bara genom "god konst". Det gäller inte minst att angripa problemen med "pris-sättning" och tillskapande av den "demokratiska miljö /---/ som tiden kräver". Det var detta mål Molander så sig vilja förverkliga, "så länge jag äger statsmakternas förtroende att handha den svenska nationalscenen". (DN 20/1 1937.)

Två dagar senare följde tidningen upp Molanders artikel med en brett upplagd enkät, som slogs upp på första sidan. Den speglade olika opinioner till Dramaten som nationalscen och folkteater. De bägge ytterpolerna i debatten kan beskrivas med följande två inlägg.

Idrottsbladets excentriske redaktör, Torsten Tegnér - T.T. - utvecklade som vanligt en allmänt konservativ attityd.

Teaterbaissen byts inte i hausse genom organiserade förändringar. Det hjälper inte att man i det oändliga tjuvar om socialt ansvar eller brukar lika urtråkiga ordkonstellationer eller att kritiker skriva beundransvärda utredningar, så att bokdammet nästan kväver de arma läsarna. Därigenom skapas bara detta förfärliga tillstånd att folk går på teater för att fylla en kulturell plikt! Just detta att man inte längre går med glädje till teatern det är det sorgliga. (DN 22/1 1937.)

Annat var det i T.T.'s ungdom omkring 1910. "Vi hade nämligen underbart roligt och Rolf och Ringvall, de Wahl, Emma Meissner och Personne hade roligt med oss. Vi drucko punsch i mellanakterna, men det var inte detta med punschen som gjorde oss glada, den hörde bara ihop med vår känsla av frihet och oberoende." Därför trodde inte T.T. på något "organiserat teaterintresse".

Advokat Sonja Branting-Westerståhl gav däremot en medveten socialistisk analys. Hennes insikter i Molanders reformprogram för Dramaten förefaller dock att ha varit vaga.

Jag har haft fullkomligt klart för mig att alldeles på samma sätt som bevisligen det mesta av de miljoner, som staten anslår till den högre undervisningen, går till uppfostran åt de privilegierade klassernas barn så går det mesta av bidragen till de sedan gammalt statsunderstödda teatrarne till förbilligade biljetter åt samma klassers vuxna.

Hon räknar med att något liknande även gäller den nystartade riksteatern. Trots allt bekänner hon sig till folkteater tanken, som en självuppfyllande kraft: "Jag tror på en folkteater, men elden måste först komma inifrån scenen, värma och upptända publiken, ju större och bredare den är, desto bättre." (DN 22/1 1937.)

Några dagar senare sammanfattade Dagens Nyheter ledande teaterkritiker Bo Bergman den förda debatten och framhöll vikten av att kvantitet inte fick ersätta kvalitet. Artikeln avslutades med ett program för framtiden, som gav stöd åt Molanders försök att reformera den gamla hovteatern.

Att göra allt vidsträcktare samhällslager delaktiga av denna glädje är meningen med de strävanden, som gå in under begreppet folkteater rörelsen. Den vill underlätta möjligheten för de många - de möjligheter som ännu i alltför hög grad varit förbehållna eller åtminstone åtkomligast för de privilegierade. Härtill fordras samling och för samling fordras organisation och för organisation fordras tro och tålmodig energi. Det syns vara den enda framkomliga vägen. (DN 24/1 1937.)

Frågan var därmed utagerad för Dagens Nyheter del, men den togs upp till förnyad behandling i Svenska Dagbladet i tre större artiklar, signerade Vilhelm Moberg, Per Lindberg och Sten Selander. Moberg gör en intressant och fördjupad analys av några framträdande drag i den aktuella teaterdebatten. Han ser den inte som en konstruerad pseudohändelse, föranledd av "en modern spalthingrig press", utan som ett äkta uttryck för "dem som räknar teaterkonst till andens oundgängliga upplevelser". I diskussionen kring Dramatens satsning urskiljer han vissa intressanta mönster.

Men varifrån kommer nu motståndet mot detta Dramatens närmande till en ny publik? Det kommer tydligen från representanter för en publik, som utsett sig själv till enda existerande kännare och vårdare av den stora konsten. Denna krets tode lyckligtvis vara ganska liten, men då dess medlemmar i allmänhet är skrivkunniga, så kan den ju i en diskussion göra sig bemärkt på ett sätt som icke alls motsvarar dess betydelse. (SvD 28/1 1937.)

Bakom denna reaktion hos den borgerliga, välartikulerade publiken finner Moberg en tendens, att se dramat och teatern som konstater, helt bestämda av ett oföränderligt regelsystem. Detta system har utbildats under många sekler i linje med den feodala och senare borgerliga publikens känsla för dekorum och krav på festlig underhållning. Den artificiella uppdelningen i olika repertoarer för skilda målgrupper bottnar självfallet i ett klasstänkande, där den etablerade publiken vill utestänga den proletära massan från teaterns konstupplevelser. Att publiken uppfattar den sce-

niska konsten som statisk hindrar dessutom denna från att finna ett nytt formspråk, nya ämnesområden och nya funktioner i samhället, menar Moberg.

Är Moberg främst intresserad av att kartlägga attityder och värderingar hos den etablerade teaterns traditionella publik, så går Per Lindberg till direkt angrepp på Molander. Han gör först en snabbskiss av sina egna insatser för att förverkliga folkteatertanken under det senaste decenniet. Mot den bakgrunden kan han inte se Molanders senkomna intresse för saken annat än som ett servilt effektuerande av Engbergs idéer. Dessa betecknar Lindberg som idéstöld av Ströms och hans eget förslag, att Stockholms stad skulle bygga en ny, stor teaterlokal.

När nationalteaterns chef startar sin folkteater, ger han - stödd på goda statsanslag och vad han själv kallar "statsmakternas förtroende" - föreställningar på Auditorium av de program på Dramatiska teatern, som han själv med lätt föraktfull accent kallar "folklustspel". Man tyckes vilja försvara en rad missgrepp i nationalscenens repertoar med att den nya publiken behöver vänjas till teatern med enkla folklustspel. Detta är det mest oansvariga som på länge skett inom svensk teater. De stora folkorganisationernas medlemmar behöva sannerligen icke betraktas som analfabeter. Grundar Dramatiska teatern sin folkteater på sådana principer, så kommer den att för lång tid framåt hindra teaterns demokratisering. Det är skäl att i tid varna för dylik cynism. (SvD 5/2 1937.)

Hur antagonistiska de bägge ledande teatermännen än kunde förefalla i sin uppgörelse om rätten att förvalta den samtida teaterns materiella resurser, så var det i allt väsentligt överens i sin grundsyn på dess funktion i tiden. Skulle teatern äga en framtid krävdes det att konststartens ursprungliga, folkliga förankring återupprättades. I ett modernt industrialiserat samhälle som Sverige under 30-talet borde detta ske i organiserade former. Verksamheten måste garanteras av olika samhällsliga organ - stat eller kommun. Teaterns publik måste knytas närmare till scenen, så att repertoaren kunde väljas i ett direkt växelspel mellan teaterledningen och publikorganisationer. Även för Lindberg stod det nog 1937 klart, att det privata kapitalet för teaterns del i huvudsak hade spelat ut sin roll. Detta hindrar inte att han ännu trodde på den fria konkurrensens betydelse för teaterverksamheten.

För att en publikorganisation skulle fungera krävdes dock i första hand, framhöll främst Molander att man lyckades bryta det psykologiska motstånd mot teatern som århundraden av klassmässig isolering skapat hos de småborgerliga och proletära delarna av befolkningen. Att denna isolering så effektivt hade bevarats, berodde även på utformningen av den traditionella teatern, som "i alla avseenden behållit hovkulturens och den borgerliga kulturens karakteristika, radsalongens klassystem och barockteaterns lyx". (Frihet 15/12 1936.)

Den satsning som skulle kunna bryta denna onda cirkel var i första hand - enligt både Lindberg och Molander - en ny folkteater. I sin arkitektoniska uppbyggnad skulle den ta fasta på principer som gällt under perioder då teatern haft en bred folklig förankring. Det gällde också att göra scenen till ett instrument som i samspel med den dramatiska konflikten kunde medvetandegöra och aktivera publiken. Man fick inte därför förneka sådana ursprungliga egenskaper hos scenkonsten som sensualism, drastisk lekfullhet och satirisk drift. Alltför länge hade teatern, det gällde tydligen både de privata scenerna och nationalscenen - enligt Molander - spelat "en repertoar som i mycket ansluter till ideal, som är folket främmande och motbjudande". (Frihet 15/12 1936.)

Ville man demokratisera teaterlivet, måste man komma ihåg att satsningen innebar att teaterpubliken därmed förlorade sin tidigare homogena karaktär. "Det periodiskt återkommande kravet på att teatrarna i stor omfattning skola spela klassiska program utgår från den förutsättningen att denna allmänna bildningsfiktion alltjämt fortlever", framhöll Molander.¹³⁷⁾ Skillnaden i bildningsnivå och värdenormer medförde, att teaterrepertoaren på ett helt annat sätt måste differentieras och ges en starkare samtidsanknytning. Detta innebar inte att man skulle upphöra att spela klassiker. I stället skulle man tolka och sceniskt gestalta dem utifrån aktuella förutsättningar. Skulle teatern kunna återföras till ett rikt liv i centrum för samhälls- och kulturdebatten måste repertoaren vara engagerande och mångsidig utan att förfalla till masskulturens spekulation i förströelse och sensation. Om detta var de två kombattanterna helt överens.

I en avslutande artikel i Svenska Dagbladet sammanfattade tidningens teaterkritiker Sten Selander debatten. Han instämde i allt väsentligt i Lindbergs krav på en kommunal folkteater, men i ett signifikativt avseende var han av annan mening. Det gällde tanken, att den blivande kommunala folkteaterns

verksamhet skulle stödjas av organisationer sådana som ABF och HSB etc. De organiserade delarna av vårt folk är så pass genompolitiserade, att ett skådespels konstnärliga, mänskliga värde för dem betyder mindre än den smakliga tendensen i stycken som 'Bödeln' och 'Melodien som kom bort'. (SvD 7/2 1937.)

Här satte Selander fingret på en öm punkt i teaterdebatten. Många av folkteaterns belackare och även dess mer moderata tillskyndare hyste en outtalad skräck för, att teatern skulle bli politiserad och därmed ett vapen i den pågående samhällsförändringen. På så sätt menade bl a Selander, att teatern förlorade "sin konstnärliga egenart". Selanders argumentation ger det mest belysande exemplet på, hur kravet på en kvalitativt högtstående form ställs upp som ett skydd mot kravet på ett kontroversiellt innehåll.

Molandere ståndpunkt kunde därför upplevas som farlig: "Folkets teater kräver först och främst en folkteater, därefter en dramatisk litteratur, byggd på folkets ideologi." (Frihet 15/12 1936.) Mot sådana krav på medvetandegörande dramatik ställde den borgerliga kritiken upp estetiska krav till försvar för nationalscenen. Molandere svar kom i två etapper. I det tredje och sista numret av Dramaten spelar, som kom ut i mars 1937, lät han på den inledande sidan, där han i eget namn tidigare gjort sina programförklaringar, publicera ett allmänt uttalande. Det rymmer många av de centrala idéerna i debatten, som här ställs i relation till Molandere eget handlingsprogram.

Vi vill skapa en folkteater.

Vi vill därmed inte ersätta en gången tids klassteater med en ny klass-teater.

Vi vill ordna vår verksamhet så, att var och en skall kunna gå på teatern till ett för honom överkomligt pris.

Vi vill inte göra teaterbesök mindre festligt, men

Vi vill att festen främst skall bero av skådespelet, framförandet och den andliga kontakten mellan scen och salong och att ett teaterbesök skall kunna ske lika bekvämt som ett biografbesök.

Vi vill inte ge folkföreställningar efter en mindre lödlig repertoar.

Vi vill genom folkföreställningarna ge så mycket som möjligt av teaterns hela repertoar.

Vi vill inte dölja att Dramatiska teaterns nuvarande lokaler icke äro tidsenliga.

Vi vill ha ett teaterhus, som motsvarar tidens krav.

Vi vill göra nationalscenen till hela nationens scen.

VI VILL GE TEATERN ÅT HELA FOLKET.

Numret som helhet bar prägel av nya kampsignaler och inriktade sig främst på kravet på en nybyggnad för Dramaten. Merparten av utrymmet upptogs av en insiktsfull artikel av Gotthard Johansson: "Den stora folkteaterns arkitektoniska problem." Dessutom publicerade Molander skrivelsen till Stadskollegiet, där han och styrelsens ordförande Harald Nordenson begärde att få ny tomtmark om ca 7 000 kvm upplåten för en tänkt folkteater på "nedre Norrmalm". I framställningen anges att man tänkt sig en teaterbyggnad, vars salong skulle rymma 1 800 - 2 000 personer, och vars scenhus skulle utformas efter moderna krav. Man framhöll "önskvärdheten av att i byggnaden inrymmas en mindre scen för intimare skådespel och såsom försöksteater med ett platsantal av ca 100 - 500". Av skrivelsen

framgår att denna idéskiss var en vidareutveckling av arkitekt Eskil Sundahls sjätte alternativ i teaterutredningen, vilket hade tagits fram på Fredrik Ströms initiativ. Kravet på en folkteater motiverade man med hänvisning bl a till folkföreställningarna på Auditorium: "Resultatet visar med stor tydlighet att tiden är mogen för denna form av teaterverksamhet."¹³⁸⁾

Nästa gång Olof Molander tog till orda var på Nordiska teaterkongressen i maj 1937. Han talar där om sin bedömning av möjligheterna att finna en väg ut ur den aktuella teaterkrisen. Han börjar med den analys av förändringarna i teaterpublikens sammansättning, som ovan citerats. (se s 63f). Han gör också en genomgång av scenkonstens utveckling - främst under mellankrigsperioden - och konstaterar att 20-talets många "djärva sceniska hugskott och experiment" i efterhand kanske ter sig som ett övervunnet stadium. Det har dock inte varit utan betydelse. Dessa satsningar "löste teatern ur den slentrianmässiga naturalismens band". Som speciellt värdefullt i den aktuella scenkonsten framhåller Molander dess förmåga att "återspegla just det själsliv, som våra dagars fördjupade psykologiska forskning avslöjar för oss". Människor kan engageras för teatern, om den erbjuder "en människoskildring, så sann, så äkta och så klar att den på åskådaren måste verka med det självupplevdas oemotståndliga kraft".¹³⁹⁾ Detta konstnärliga program hade Molander redan förverkligat under sina år som Dramatens chef i sina märkliga tolkningar av Strindbergs Ett drömspel och Till Damaskus.

Om Engberg läste Dramaten spelar eller åhörde talet är inte bekant. Sannolikt gjorde han det. Molanders sätt att fördjupa, konkretisera och arbeta vidare med de idéer Engberg själv en gång stått upp för övertygade honom tydligen ändå inte. I stället oroades han starkt när Molander i slutet av maj anmälde, att ett överskridande av ordinarie stat hade skett med ca 160 000 kronor. Detta utgjorde drygt 50 % av de sedvanliga lotterimedlen. Den försenade starten av spelåret - till följd av reparationen - hade givetvis gett ett inkomstbortfall. Detta till trots tyckte Engberg, att spelårets ekonomiska utfall var "anmärkningsvärt dåligt".¹⁴⁰⁾ Troligen för att förekomma eventuella anmärkningar från statsrevisorerna beslöt Engberg impulsivt redan i juni samma år att tillsätta en ny utredning om Dramatens affärer. De sakkunniga hade denna gång också till uppgift att överväga om verksamheten vid Dramaten och Operan kunde slås samman. Tydligen började Engberg bli så till den grad trött på de kungliga scenernas ständigt återkommande problem, att han ville ha utrett, om man också kunde tänka sig att låta "enskilda teaterföretagare" överta driften. En förutsättning var att staten i så fall fick garantier för att man skulle

spela "en repertoar av svensk och internationell dramatik av hög kvalitet".

Grand final

Inför spelåret 1936/37 hade Molander - som vi sett - blåst nya kampsignaler; säsongens teaterarbete skulle föra nationalscenen mot allt djärvare mål. Efter spelåret kände han sig dock så helt missförstådd, att han fick en djup depression med svåra sömnrubbingar. I ett brev till Martin Lamm daterat juli 1937 har han demonstrativt strukit över brevpapperets huvud med Dramatens emblem och titeln Teaterchefen. I brevet säger han:

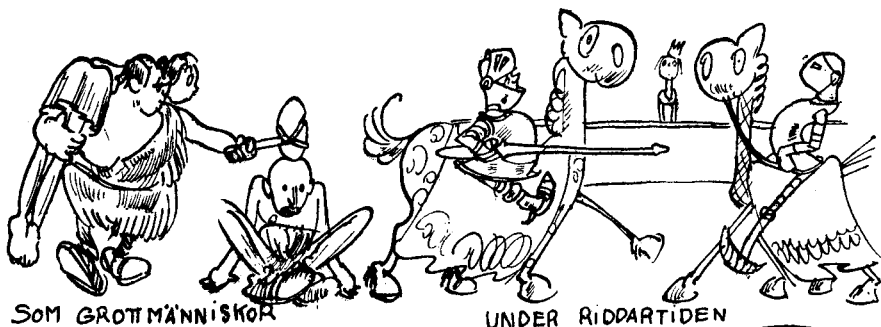
Jag har mina svarta dagar, då jag knappt tål mig själv. Reaktionen efter vårens händelser har kommit sent, men så mycket kraftigare. Jag är fullständigt ur gängorna. /---/ Ack, käre vän, jag är inte gjord av så starkt virke som många trott och kanske jag själv också. Jag är mycket nere och mycket modlös och vet inte hur jag skall återvinna förlorat förtroende, bli hos Engberg och Nothin. Jag har så svårt, nu som förr, att antichambra och göra mig till. Jag har alltid tyckt att arbetet skall tala för sig självt.¹⁴¹⁾

Bilden blev inte ljusare i minnets dagar. I ett brev till Rudolf Värnlunds änka 1955 betecknar Molander "chefskapet för Dramatiska Teatern /som/ ett uppdrag som övertygade mig om att kanske inte helvetet, men en replik av helvetet finns på jorden".¹⁴²⁾

De patetiska orden är inte helt obegripliga, om man ser till hur Molander behandlades under åren 1937 och 1938. Efter uppvaktningen inför Teaterrådet vägrade Engberg under hela våren 1937 att meddela förlängning av mandatet för såväl styrelsens medlemmar som teaterchefen. Styrelsen men inte teaterns chef kallades också till ett "hemligt" möte med Teaterrådet, där kritik mot Molander lär ha framförts. Den skall ha tillbakavisats av styrelsemedlemmarna.¹⁴³⁾ Principen att inte ta direkt kontakt med Molander tillämpades även av utredningens medlemmar - enligt vad Molander själv framhåller i ett par samtida artiklar i Aftonbladet.¹⁴⁴⁾

Molander uppvaktade till sist Engberg för att få veta, om han kunde räkna med förlängt förordnande som chef utöver det interimistiska han hade för det aktuella spelåret. Engberg sa sig inte vilja ta ställning till detta, så länge utredningsarbetet pågick. Molander drog sina egna konklusioner av den uppkomna situationen och inlämnade i mitten av februari 1938 en skrivelse, där han förklarade sig inte längre vilja "ifrågakomma för ett fortsatt förordnande efter den 1 juli 1938". Genom styrelsen fick han senare besked om, att ministern även beslutat skilja honom från den fasta tjänst som regissör - "från min konstnärliga verksamhet vid nationalscenen, vilken jag tillhört såsom elev, skådespelare, escensättare och teaterchef i sammanlagt 26 år", säger han själv med märkbar bitterhet. Bakgrunden till det unika beslutet skulle enligt Molander ha varit hans "grundmurade

STRID OM DAM.



Tvekampen mellan Engberg och Molander om den av båda lidelsefullt älskade Thalia närmar sig nu slutet. Tecknaren har här roat sig med fantasier om hur tvekampen tagit sig ut om den förts under andra tider och på andra platser.

(CHATHAM)

Fig 18. Gösta Chathams kunde ofta i den snabba skissens form fånga upp det väsentliga i ett samtida förlopp. I denna korta serie av dueller ger han kanske inblick i vad som verkligen skedde i det som syntes ske när Engberg lät Molander gå som chef för Dramaten. Molanders slutreplik syftar på att han efter sitt frånträde skulle spela med i Mark Reeds komedi Älskling' jag ger mig.

impopularitet hos hela personalen". (AB 1/8 1938.) I Arthur Engbergs efterlämnade papper finns inga dokument som kan kasta ytterligare ljus över förhållandena. När utredningen väl kom, visade den sig vara helt uddlös. Någon mer seriös kritik kunde den inte presentera beträffande

teaterns skötsel. Dess djupsinnigaste bidrag till förklaringen av, varför publiken svikit Dramaten under det avgörande spelåret 1936/37, var följande utläggning. Dramatens ensemble prisades för ett arbete som låg på "hög konstnärlig nivå". Skådespelarna sades vara inte bara talangfulla utan även sin konst "hängivna". Trots detta hade det

från olika håll ofta framhållits, att orsaken till det bristande publikintresset för Dramatiska teatern åtminstone delvis skulle bero på att föreställningarna på teatern, ehuru ytterst omsorgsfullt genomarbetade, stundom föreföllo livlösa och mekaniserade. Denna uppfattning saknar icke ett visst berättigande. Förhållandet kan måhända förklaras så, att skådespelarnas skapande förmåga hämmats genom en alltför inträngande och minutiös regi. Det har icke sänkts vittnesbörd om en viss under senare tider vid Dramatiska teatern framträdande tendens att ställa regin alltför mycket i förgrunden. Långt driven betoning av det regimässiga kan lätt ifråga om skådespelarnas insatser leda till jämnstrukenhet och konstnärlig ofrihet, när det gäller tolkningen av en roll, samt förminskad inspiration och arbetsglädje. Detta i sin tur medför otvivelaktigt ett minskat teaterintresse hos allmänheten. Enbart ensemblespel, det må vara aldrig så välgjort, får gärna något maskinmässigt och tvunget över sig, och publiken får icke sin önskan tillfredsställd att glädja sig åt och beundra skådespelarnas individuella talanger och prestationer.¹⁴⁵⁾

Detta förtäckta porträtt av Olof Molander som regissör och teaterchef bär i allt väsentligt Anders de Wahls signatur.¹⁴⁶⁾ Det utgör ett klassiskt försvar för det traditionella stjärnspel, som bygger på den uppburna skådespelarens karismatiska utstrålning, timbren i hans röst och gracen i hans aktion. Den estetiska njutningen ligger i upplevelsen av skådespelarens kunnande. Denna inställning till skådespelarkonsten, omfattades främst av den borgerliga publiken vid sekelskiftet och fram till första världskriget. Den bör ställas mot de tankar om den moderna skådespelarkonsten, som Molander formulerade i maj 1937. Där betonades som det väsentliga att skådespelarnas tolkning av den mellanmänskliga konflikten gav åskådaren en fördjupad människosyn. Utredningens slutord: "Det är, synes det de sakkunniga, väsentligt på skådespelarna, all teaterkonst måste bygga"¹⁴⁶⁾ blir i det sammanhanget antingen en truism eller ett instämmande i en förlegad teatersyn. Självfallet skulle Anders de Wahl och kanske andra skådespelare som hörts av utredningen, inte ha kunnat vinna ett sådant gehör för sina åsikter, om det inte varit allmänt känt att Molander av många upplevdes som tyrannisk. Agne Beijer beskriver detta förhållande 1940:

"Molanders regi har ofta varit tyrannisk, och han har förvisso icke undgått att stöta på hårt motstånd bland skådespelarna, då deras och hans vilja skurit sig mot varandra. Det lönar sig inte att försöka hemlighålla detta, eftersom det inte är någon hemlighet. /---/ Men denna diktatoriska regissörsvilja är samtidigt andra sidan av en konstnärlig skaparkraft som manifesterat sig i en rad ytterst märkliga föreställningar och som, jag upprepar det, verksammare än någon annan bidragit att forma den spelstil som ännu två år efter hans avgång som chef är

förhärskande inom nationalscenen."¹⁴⁷)

Den interna kritiken från vissa skådespelare och den externa kritiken från den borgerliga opinionen - som i satsningen på att utveckla Dramaten till en modern folkteater såg ett svek mot nationalteatertanken blev alltså Molanders fall. Arthur Engberg kunde med den tendens till ministerstyre, som inte minst utmärkte hans agerande i teaterfrågor, självfallet ha ingripit för att rädda det förnyelsearbete som Molander hade påbörjat. För Engberg var tydligen genomförandet av riksteatern en tillräcklig manifestation av en demokratisk kulturpolitik inom denna del av den konstnärliga sektorn. När folkteatertanken tog sig sådana uttryck som hos Olof Molander blev reformkraven både för konstnärligt vittgående och för ekonomiskt kostsamma.

När utredningen väl förelåg, vände sig Molander mot den förtäckta kritiken om "regissörstyranni och annat tyranni". Allt prat därom ansåg han falla på sin egen orimlighet, eftersom han vid många tillfällen gett uttryck för sin uppfattning att "skådespelarens arbete /måste sättas/ i första rummet". Dock tillägger han:

om med tyranni menas intensivt arbete, då svarar jag: Ja! Ty det föreligger en stor arbetsuppgift om svensk teater skall kunna likvidera sin skuld till svenska folket. /---/ Den löses endast genom hängivet och envist konstnärligt arbete i den nya tidens anda. (AB 1/8 1938.)

Med sitt val av ny teaterchef menade Molander, att Engberg "hämmat den utveckling som stunden oeftergivligt kräver". Dramatens verksamhet borde ha fått en utveckling, som stod i relation till tidens konstnärliga ideal, både vad gäller repertoalval och scenisk gestaltning. I fråga om "skådespelarkonstens innersta väsen" vänder sig Molander med hetta mot den historionism som Anders de Wahl och andra av hans generation representerade. "När blir det tid", frågar han,

att rensa ut ur skådespelarkonsten slentrianen från en förgången epok, det dunkla känslotänkandet, den ytliga, schablonmässiga karaktärsteckningen, det perversa poseraandet i scenerna, den falska och affekterade mimiken utan affekt? Det otidsenliga och föråldrade dominerar alltså i så hög grad scenen och den betalningskraftiga publikens smak, att det unga och nya, som man nu i mer än två decennier med våld och list bjudit till att hålla tillbaka, löper fara att förintas i den ojämna striden. (AB 1/8 1938.)

Med denna stolta och självmedvetna utläggning lämnade Molander det reformarbete han ansåg sig endast "i ringa mån" ha hunnit påbörja. Han gjorde det i förvissningen om, att teatern endast hålls "levande och aktuell och begärlig genom en ständig förnyelse inifrån". Exit Olof Molander.

"Det är en skam att inte Per Lindberg givits en chans att göra sin insats nu!" (AB 1/8 1938.) De orden slungade Molander i ansiktet på Engberg som avskedsreplik. Även om de två ledande teatermännen hade svårt

att samtidigt trivas inom Dramatens väggar, var Molander ärlig nog och tillräckligt uppskattande för konstnärlig kvalitet för att både i december 1933¹⁴⁸⁾ och på sommaren 1938 offentligt uttala sig för att Lindberg skulle knytas till nationalscenen.

Nästan omedelbart efter det att Molander i mars 1938 inlämnat sin avskedsansökan, uppvaktade Pär Lagerkvist Engberg med ett brev. Han be-tecknade där Lindberg som "den ojämförligt mest betydande kapaciteten" i Sverige och ansåg, att denne "nu borde bli ledare för vår national-scen".¹⁴⁹⁾ Lagerkvist uttryckte dessutom sin förvåning över att så inte redan tidigare skett, utan att "andra, långt ringare förmågor har beretts tillfälle att pröva sina krafter på uppgiften". Vänskapen till Lindberg drev honom alltså att på ett otaktiskt sätt ta den sensitive ecklesiastikministern i upptuktelse för hans tidigare försyndelser. Han tillhöll honom att omgå-ende utnämna Lindberg till Dramatenchef. Brevet slutar med orden: "Jag ber Er för svensk teaters skull anförtro denna uppgift åt den värdsligaste och kompetentaste."¹⁴⁹⁾ Några veckor senare kunde han i samma syfte överlämna en petition undertecknad av representanter för fackliga organi-sationer och folkrörelser samt en lång rad prominenta svenska intellektuel-la.¹⁵⁰⁾ Men Arthur Engberg lät sig inte påverkas denna gång.

När en framträdande teaterkritiker som Herbert Grevenius 1938 jämförde Lindberg och Molander framhöll han:

Lindberg utpekades redan från början som mannen som skulle göra det och blev sedan lika hastigt mannen som hade gjort det. Inte att undra på förresten. Han hade en förmåga att omedelbart entusiasmera som Molander aldrig haft, en i vår teatervärld högst ovanlig förmåga att sätta aktörer och publik i begeistrad rörelse, tyvärr bara av alltför tillfällig art. Han är varm och tillgänglig och dessutom en framstående publicity man. Lindberg har rört upp. Molander har byggt. För att hålla sig till vackra jämförelser, så är den ene en Alladin, som åtskil-ligt fallit i turbanen, den andre en Nureddin, som segt och envetet prövat sig fram till moget konstnärskap. (StT 13/6 1938.)

Det rastlösa verksamhetsbegär som kännetecknade Lindberg under 30-talet gjorde att han självmant valde, delvis tvingades välja, en rad skiftande engagemang. Hans konstnärliga insats kom därför vid denna tid att te sig splittrad, ja, för många bedömare även ojämn och förlegad.¹⁵¹⁾ Det var kanske därför inte helt förvånande, att Engberg - trots Pär Lagerkvists patetiska ord och en stor grupp av tillskyndare inom partiet - inte lät Lindberg inta Dramatens chefsstol, som denne hyste en sådan hat-kärlek till. Exit Per Lindberg.

Olof Molander och Per Lindberg hade alltså gjort sorti. Kvar på scenen stod Arthur Engberg. Vilket skulle hans nästa utspel i förvecklingsintrigen kring Dramatens scen bli? Namnförslagen var många. Först av alla lansera-des Anders de Wahl, Molanders argaste kritiker. Sigfrid Siwertz som inte

bara var medlem av Svenska Akademien och Dramatens styrelse utan även av samtiden ansågs som en betydande dramatiker var ett av de namn som nämndes. Radiochefen Carl-Anders Dymling fördes också fram som en möjlig kandidat. Mest fruktade man för att Riksteaterns chef Gösta M Bergman skulle hamna på chefsstolen med Engbergs nåde.¹⁵²⁾ Den verkliga upplösningen kom som vanligt från Engbergs sida lika snabbt som oväntat även om den ägde en inre logik.

Det fanns en aktris, som då och då personligen eller per brev uppvak- tate Engberg med böner om, att han måtte utverka en anställning vid Dramatiska teatern åt henne.¹⁵³⁾ Nästan omedelbart efter det att Molander inlämnat sin avskedsansökan kunde hon också bekräfta för pressen att hon var medveten om "att mitt namn nämns i samband med den väntande omorganisationen av Dramatiska teatern". Hon passade då också på att vädra sin besvikelse över att ha haft sin verksamhet förlagd utanför Stockholm under de senaste åren även om hon visst haft erbjudande från Dramatens styrelse om att få spela på nationalscenen - "men ett sådant arrangemang har tydligen stött på motstånd från teaterchefens sida". Skulle tillfälle nu verkligen ges vore hon självfallet beredd att låta udda vara jämt "för jag längtar till min stockholmspublik, från vilken jag nu varit utestängd i fem år" (SvD 19/2 1938.) Sent en natt i mars 1938 ringde alltså Engberg upp Pauline Brunius efter en turnéföreställning för riksteatern i Hudiksvall. På sitt vanliga patriarkaliska sätt förklarade han, att han beslutat erbjuda henne posten som chef för Dramaten. Inför den chockverkan detta uttalande tydligen utlöste i andra änden av telefonrån- den, tillade han: "Det är icke något skämt. Jag är både stolt och glad att få varaktigt knyta dig till Nationalscenen på det enda sätt som är dig värdigt. Chefskapet har du nu i din lilla hand, om du bara säger ja".¹⁵⁴⁾ Det låter som en saga - i så fall en saga diktad av Engberg själv. Efter konseljen den 18 mars kunde han chevalereskt inför det svenska folket förklara, att hans val fallit på Pauline Brunius, "den svenska scenkonstens leende lady". (Scenen 9/2 1924.) Vilken underbar entré på nationalscenen för denna teaterprimadonna efter år av segt motstånd, att stå där som svensk scenkonsts leading lady "och gammaldags var stilen, i airen och profilen." En del av den borgerliga publik, som tidigare flockats i Oscars- teatern och Dramatens foajéer kände sig nu åter hemma i nationalteaterns salong. Teaterreformernas tid var kanske lyckligen överstånden?

Kritiken i pressen lät däremot inte att vänta på sig och man ironiserade öppet över utnämningen, som man fann inte bara säregen utan också ett svek från Engbergs sida att fullfölja en reformering av svenskt teaterliv. Man ifrågasatte mer eller mindre Brunius förutsättningar som konstnärlig

ledare. Hennes insatser både inom Oscarsteatern och Riksteatern vittnade om hennes alltför stora kärlek till lätta engelska komedier.¹⁵⁵⁾ Stockholms Tidningen slog upp nyheten under rubriken "Tora Teje går när fru Paula kommer" och Nya Dagligt Allehanda rubriksatte sin ledare "Sköna tanke, var fick jag dig ifrån?" Bland de få som fann utnämningen innebära "ett lyckat val" var Torsten Tegner, som kavaljersmässigt konstaterade att Pauline Brunius "psyke är lyckligtvis icke till dysterhetens gräns litterärt överbetonat". (AB 18/3 1938.) Mindre salongsfäbig men mera entydig var Vilhelm Mobergs tanke att "förutsättningarna för en lycklig utgång av fru Brunius chefskap på Dramaten enligt min åsikt icke äro så stora. Och inte heller hyser jag i det sammanhanget några större förhoppningar för den svenska dramatiken i fortsättningen." (NDA 19/3 1938.) Själv var Pauline Brunius inte alls osäker dels därför att hon "varit teaterledare i många år och jag tror att jag känner yrkets svårigheter ganska väl" dels därför att hon "kan säga att jag älskar teatern över allt annat på jorden." (AB 18/3 1938.) Sitt konstnärliga program sammanfattade hon med orden "Teater skall hålla våra hjärtan varma, teater är först och främst känsla." (SvD 19/3 1938.)

Den avgående Dramatenchefen hälsade dock en av de första kvinnliga cheferna i Sverige med orden:

Att statsrådet genom sin chefsutnämning skänkt teatern en energisk och lagom hänsynslös ledare är satt utom allt tvivel. Över diskussionen står även fru Brunius' tidigare insats i svensk teater. Men ecklesiastikministern har genom sitt chefsval hämmat den utveckling som stunden oeftergivligt kräver. Ty den generation, som teaterns nya ledare tillhör, har i sin verksamhet visat att hon bekänner sig just till de konstnärliga ideal, som måste utrotas för att en utveckling skall komma tillstånd. (AB 1/8 1938.)

I sin kritik anknöt Molander till sitt eget konstnärliga program för den moderna scenkonsten, som byggde på en psykologiskt fördjupad skådespelarkonst. (se s 124) Det var förvisso inte den typ av komplimanger Pauline Brunius var van att erhålla. Molander visade sig dock framsynt. Visserligen fick statsrevisorerna för framtiden föga att erinra beträffande Dramatens affärer, men så mycket mer den samlade svenska pressens teaterkritiker. Många gånger ansåg de sig under andra världskriget ha anledning att framhålla, att många av nationalscenens produktioner både ideologiskt och konstnärligt var klart underlägsna dem som vid samma tid genomfördes vid bl a Göteborgs Stadsteater, landets då ledande teater.¹⁵⁶⁾ Pauline Brunius sätt att leda nationalscenen föranledde såväl Gustaf von Platen som Ragnar Josephsson till var sitt generalgrepp.¹⁵⁷⁾ När hon till sist självmant lämnade Dramaten 1948, kunde hon dock av Hjalmar Gullberg hälsas som "svensk teaters drottning". Med viss rätt - ty hon hade till

delar lyckats bibehålla nationalscenen som kungligt nöje.

Var då restaurationen total? Som alltid visade det sig att någon fullkomlig återgång till ett tidigare tillstånd inte längre var möjlig. Både de interna förändringarna inom Dramatens verksamhet samt den vilja till förnyelse av repertoaren vid nationalscenen och demokratisering av dess publik, som diskuterats i den externa kulturdebatten under perioden hösten 1932 till våren 1937, visade sig äga en inneboende livskraft. Den påbörjade processen kunde visserligen delvis stoppas upp genom ett chefsbyte vid teatern men inte helt och hållet elimineras.

Ett oväntat tecken därpå fick man omedelbart då ett organ som Nya Dagligt Allehanda vid tillsättningen av Pauline Brunius fann det angeläget att inte bara efterfråga olika kulturpersonligheters åsikter om "den överraskande chefsutnämningen" utan även göra en enkät om behovet av "en ny, modern folkteater", vars ledning skulle lämna "större garantier för insikt om teaterns kulturella betydelse i vår tid" än den nya vid nationalscenen. (NDA 19/3 1938.) Självfallet fick man nu liksom vid senare, likartade tillfällen det svar man begärde. Pär Lagerkvist t ex framhöll att det "vid Dramatiska teaterns folkföreställningar visat sig, att det finns en stor publik med levande intresse för allvarligt syftande pjäser." Detta påfordrade dock enligt hans mening nya lokaler och en brett förankrad publikorganisation för att i längden ge projektet de utvecklingsmöjligheter som krävdes. Detta gjorde frågan om en "fritt arbetande folkteater" synnerligen aktuell. Vilhelm Moberg var självfallet också en vän av den tanken: "En kommunal teater, en stadsteater i Stockholm således, har aldrig varit mer välkommen än nu". En representant för folkrorelsen, Ernst J Lundkvist, var starkt upprörd över att den väsentliga satsning som Dramatens folkföreställningar inneburit nu inte skulle få fullföljas efter de linjer som Molander dragit upp. Liksom Moberg menade han därför att man nu måste gå utanför nationalscenen och fann därför tiden vara mogen för att Stockholms stad själv tog teaterfrågan i egna händer och "bringade den till en lösning". Även om en bidragande orsak till Nya Dagligt Allehandas agerande var att Per Lindberg numera medarbetade i tidningen så var det dock ett tidens tecken på hur djupt folkteater tanken var förankrad, att även ett sådant nationellt-reaktionärt organ ställde sig i bräschen för en sådan opinionsbildning.

Väsentligare för förståelsen av samtidens analys av det uppkomna läget är dock den kommentar som infördes på ledarplats i regeringsorganet Social-Demokraten när betänkandet förelåg från den teaterutredning ecklesiastikministern i hastigt mod tillkallat för att utreda Dramatens organisation och ekonomi. Ledaren (Soc-Dem 4/7 1938.) var signerad av Fredrik Ström

och riktade sig uppenbarligen direkt till partikamraten Arthur Engberg. Varje personfråga hölls dock utanför resonemanget varför argumentationen utgick enbart från principiella ståndpunktsantaganden. De besparingsåtgärder om en gemensam ekonomisk administration som var utredningens huvudförslag för de bägge teatrarna fann Ström närmast håfull eftersom "konsten kräver självständiga initiativ, oberoende ledning och fri väg för alla dugliga konstnärliga krafter".

Staten måste lära sig begripa att sådana "kulturinstitutioner" som Dramaten och Operan kräver ordentliga resurser och det gäller därför inte att "småsnåla" utan "att öka inkomstsidan" för deras respektive verksamheter. Däremot är det i längden ytterst konsekvensrikt - även rent ekonomiskt - att låta teatrarnas arbete ideligen störas av "statsrevisorernas ofta småaktiga anmärkningar och de ständiga kommittéernas fruktlösa projektmakeri". Vid flera tillfällen i ledaren underströk Ström behovet av att teaterarbetet fick pågå i fred "under skickliga ledare och ensembler". Dramaten borde eller kunde inte heller "vinna publiken genom att sänka nivån på sin repertoar, den förlorar då sitt existensberättigande".

Statens uppgift var alltså inte att småsnålt nagelfara varje utgiftspost. Dess kulturpolitik borde syfta till "att odla den goda dramatiska konsten och fostra medborgarna att förstå och uppskatta den. Något sådant konsekvent försök har ännu icke gjorts i Sverige. Man har genom de senaste årens folkföreställningar tagit ett första steg på den vägen". Demonstrativt undvek alltså Ström att i detta sammanhang nämna Riksteaterns verksamhet medan han framhöll Molanders insats som progressiv. Hur Engberg upplevde den kritiken vet man tyvärr inte.

Som en konsekvens av sitt resonemang tog Fredrik Ström också upp Stockholms stads ansvar för teaterfrågan och framhöll att stadsfullmäktige redan gjort en insats genom att stödja seriös verksamhet vid de privata teatrarna i huvudstaden, som nu råkat in i ekonomiska svårigheter. Kommediateatern tvingades t ex just vid den tiden att lägga ner sin verksamhet och låta lokalen förvandlas till biografialong. Ström avvisade däremot teaterutredningens krav på att stadsfullmäktige skulle bidra mer än tidigare till de statsfinansierade teatrarnas drift. Istället luftar han sin gamla tanke att "staten och staden tillsammans [skulle] bygga och driva en ny, stor modern folkteater med garanti för en stor publikorganisation, billiga priser, en gedigen ensemble och en folkfostrande, konstnärlig repertoar samt med en självständig teaterledning utan onödig inblandning från icke kompetenta granskare". Denna idéskiss följde tidningen upp under de närmaste dagarna med enkäter. (Soc-Dem 5-6/7 1938.) Ordföranden i Dramatens styrelse Harald Nordenson ventilerade det tidigare

framförda förslaget att förlägga en sådan ny teater vid Hötorget, - "där nu Saluhallen och gamla Tekniska skolan ligga". Teaterkritikern Bo Bergman höll med: "Ett nytt teaterhus är därför av behovet påkallat och förslaget att förlägga detta vid Hötorget finner jag också sunt och bra."

Drömmen om en stor folkteater blomnade alltså en sista gång under sommaren 1938. Det politiska klimatet var dock då för orosladdat för att man på allvar skulle våga satsa på att genomföra ett så vittsyftande projekt. Idéerna kring en kommunal jätteteater fick därför övervintra. Först när man tyckte sig skönja ett annalkande slut på andra världskriget aktualiserades de återigen i en stort anlagd artikel Den saknade Teatern av Vilhelm Moberg (SvD 15/12 1943.) I sin analys av dagsläget tycker han sig finna att den svenska huvudstaden endast ägde två fasta talscener för seriös dramatik - Dramaten och Vasateatern - medan Blanche - och Nya teatern huvudsakligen odlade en likartad repertoar dock starkt uppblandad med revyer. Trenden att privatteatrarnas seriösa verksamhet alltmera hotades höll alltså i sig.

Konsekvenserna därav liksom det förhållandet att man inte byggt några nya teaterlokaler i kungliga huvudstaden sedan Dramaten byggdes i början av seklet innebar att "Göteborg numer är rikets främsta teaterstad och har erövrat den ställningen icke i första hand genom sitt ändamålsenliga Thaliatempel utan främst genom den konstnärliga kvalitet, som präglar repertoarval och föreställningar." I och med den förestående invigningen av Malmö Stadsteater under år 1944 "sjunker således Stockholm ned till tredje platsen bland svenska städer ifråga om ändamålsenliga och tidsenliga teaterbyggnader". Även om en sådan experimenterande teaterverksamhet som tillkomsten av Svenska dramatikers studio innebar var ett glädjande tidens tecken på ett ökande teaterintresse i huvudstaden krävdes dock krafttag för att bygga en ny stadsteater i Stockholm.

Svenska Dagbladet följde självfallet upp förslaget med en rad enkäter (SvD 16-17/12 1943.) Alla de gamla debattörerna från 30-talet, Harald Nordenson, Fredrik Ström, Bo Bergman etc stod också upp och vittnade med nygamla argument om det nödvändiga och väsentliga i Mobergs förslag. Landshövdingen i Örebro, Arthur Engberg tillät sig också den spydigheten: "Det har länge varit nästan retsamt att huvudstaden genom de kungliga scenerna ansett sig befriad från den naturliga skyldigheten att själva bekosta en fullt modern, teknisk förstklassig och tillräckligt rymlig teaterbyggnad." Helt spårlöst hade dock inte krigsåren förflutit. Gösta M Bergman, riksteaterns chef, menade att tiden nu var mogen att överge tanken på att bygga en jätteteater för 2 - 3 000 personer. "Vad Stockholm skulle behöva är en ny, efter moderna principer inredd teater av ungefär

Göteborgs stadsteaters storlek, med 1 200 - 1 400 platser och med en mindre studioscen, där Dramatikerstudion på ett naturligt sätt skulle bli inlemmad." Folkteatertanken som bildningsideologi och som arkitektonisk dröm som totalteatern hade blivit förlegad. Tidsmedveten scenkonst och dramatik liksom små studioscener för experimenterande verksamhet var tidens nya lösen i teaterfrågan.

När Stockholms stadsfullmäktige till sist gick från tanke till handling och tillsatte en arbetsgrupp ett år senare valde man därför att börja sitt arbete med en studieresa till Göteborgs stadsteater, som så många i samtiden framhöll som ett i allo efterföljansvärt exempel. Denna teaters erfarenheter av att utforma en engagerande repertoarpolicy, av teatertekniska resurser och inte minst av ett utbyggt och välorganiserat abonnemangssystem ville man bygga vidare på när man drog upp linjerna för en stadsteater i Stockholm - men det är en annan historia.¹⁵⁸⁾

"TEATERN TJÄNAR DEN NYA MORGONDAG SOM SKALL GRY SEDAN
RAMPLJUSEN SLOCKNAT"

Debatten kring den "kämpande teatern".

Olof Molander hade i sin programartikel i Frihet betonat, att om tanken på en folkets teater skulle kunna genomföras, krävdes inte blott en ny slags teaterlokal utan även "en dramatisk litteratur, byggd på folkets ideologi". Ett klarläggande av vad Molander åsyftade framgår av följande yttrande från våren 1937: "På den rena propagandateaterns och den sceniska agitationsverksamhetens livskraft är det väl knappast någon som längre tror,¹⁾ även om en dramatik som var engagerad i samtidens sociala problem var värdefull. Påståendet är insatt i ett sammanhang, där Molander allmänt diskuterade strömningar under 20-talet. Sannolikt syftade han i första hand på den svängning inom sovjetiskt teaterkonst, som en rad olika observatörer vid denna tid uppmärksammat. Den marxistiske, tyske regissören Erwin Piscator gjorde efter en Moskvaresa 1934 följande analys av läget:

I och med statssystemets befästande, dess bredare förankring bland massorna liksom hos individerna, har också teatern blivit friare. Denna så att säga följer med i varje utvecklingsfas. Från propagandastadiet, den ändamålsenliga aktualiteten, den tribunmässiga verkan, strävar den redan till en högre form, ja till estetisk nivå. Ett exempel härpå är den diskussion, som för närvarande pågår kring Meyerholds uppförande av Kameliadamen. Detta gamla slagnummer av Dumas i det nya Ryssland! /---/ Det ryska omdömet lyder: 'formellt storslagen iscensättning', men oppositionen invänder framför allt att tiden ännu inte är kommen att frångå de politiska principerna om en utpräglad kampbetonad klassupplysning på scenen! (FDP 12/5 1934.)

Bara en månad senare redovisar Nordahl Grieg en likartad uppfattning efter två år i Sovjet. Han understryker framför allt mångsidigheten i teaterutbudet på Moskvas scener: "Ingenstädes i världen finns en teater med så skiftande prägel, en sådan rikedom på individualitet." (DN 3/6 1934.) Samtidigt framhåller Grieg som en av sina väsentligaste upplevelser: "Vid sidan av pressen är teatern det viktigaste medlet som diktaturen äger för att inpränta sina mål hos människorna. Och sedan Hellas tid har teatern aldrig så tagit del i ett folks liv som här är fallet." Sammanlänkningen mellan teater och liv i Sovjet kom att få djupgående konsekvenser för Nordahl Griegs följande dramatik.

Ett år senare var det Alf Sjöbergs tur att bilda sig en uppfattning om sovjetiskt teaterliv. Inför Meyerholds Kameliadamen, som enligt Sjöberg kännetecknades av "den konkreta spelbilden",²⁾ frågar han sig om denna iscenering bör uppfattas så, att den store regissören efterkommit "den Stalinska generalordern". Även för Sjöberg står det klart, att "efter den konstruktivistiska perioden har kommit en reaktion: den socialistiska rea-

lismen. Från högsta ort önskas populärare konstformer, som lättare kan accepteras av massorna: konstruktivismen utdöms följaktligen såsom varande borgerlig."²⁾ Trots att Meyerhold alltså lämnat bakom sig sina biomekaniska och konstruktivistiska uppsättningar från 20-talet, som t ex Ostrovskijs Skogen vilken dock då och då ännu gavs i oförändrad form på teatern, blev hans nya instuderingar inte några exempel på mekanisk ideologisk följsamhet. "Man kommer dock snart underfund med hur enkelt regissörerna undgå diktatorernas missnöje och under det nya slagordets maskering följa sina egna ingivelser."²⁾ Alf Sjöberg kunde sammanfatta sin upplevelse av sovjetisk teater i mitten av 30-talet på följande vis:

Rysk teater är extas. Samlar man sina intryck från alla dessa kvällar, från samtalen med de stora ledande regissörerna, med skådespelare ur den röda arméens teater, från besöken på elevskolorna, målarateljéerna och verkstäderna, teaterklubbar och chefsbyråer - över allt frapperas man av den extatiska hängivenheten till konsten.²⁾

Den impulsen blev betydelsefull för Sjöbergs regikonst livet igenom, även om den satte sina mest påtagliga spår under de närmast följande åren.

Upplevelsen av teaterns engagerade samhällsfunktion i Sovjet delade alltså Nordahl Grieg och Alf Sjöberg. På Sjöberg var det föreställningarna på den statliga judiska teatern och på Meyerholds scen som gjorde de starkaste intrycken, medan Grieg främst fascinerades av Meyerhold.

Den märkligaste gestalten i rysk teater för ögonblicket är kanske Meyerhold. Han är 60 år, men det kan vara en sjudande lidelse över den böjda figuren, när han vid repetitionerna står nere i salen och driver fram skådespelarna. Det är vildhet i det groteska ansiktet under det tovigga vita håret. Han har hela sitt liv varit upprorsmannen, hans uttrycksform är tigersprånget, han måste alltid ha något att hugga klorna i. (DN 3/6 1934.)

Inte heller Molander blev under sitt sommarbesök i Moskva 1936³⁾ opåverkad av sovjetteaterns sjudande liv och engagerande kraft. Upplevelsen utgjorde en aldrig helt uttalad motivation bakom hans programskrivning för "folkets teater" under spelåret 1936/37. Även Molander hade alltså haft möjlighet att på platsen avläsa svängningen från "en scenisk agitationsverksamhet" till en fördjupad människoskildring, ofta i form av personliga och samtidspräglade tolkningar av den klassiska dramatiken.

När Molander presenterade sitt projekt med "folkföreställningar på Auditorium i samarbete med fackföreningarna", framhöll han för Social-Demokraten, att om projektet slog väl ut vore "det alls ej uteslutet att pjäser speciellt lämpade för Auditorium komma att instuderas". Därmed avsåg han dramatik med ämnen, som speciellt vände sig till en arbetarpublik. Den första satsningen i den riktningen var - som tidigare nämnts - en planerad uppsättning av Rudolf Värnlunds Robespierre. Den kapsejsade tydligen definitivt i samband med uppvaktningen inför Teaterrådet den 30 januari

1937.⁴⁾ Under tiden pågick som häftigast debatten kring Molanders folkteaterprojekt och speciellt repertoarvalet för folkföreställningarna i Dagens Nyheter och Svenska Dagbladet. Samtidigt drabbades Dramaten av svåra repertoarproblem, eftersom premiären på Till Damaskus I ånyo försenades genom sjukdomsfall. Det gällde därför att handla snabbt för att inte råka i total repertoarnöd. Alf Sjöberg hade just den 30 januari haft premiär på Sigfrid Siwertz tidsaktuella drama Skönhet och var i princip tillgänglig för en ny regiuppgift. Säkerligen medverkade han själv aktivt till den slutliga lösningen. Sedan cirka ett och ett halvt år tillbaka hade han en utarbetad regitolkning av Nordahl Griegs då nyskrivna, samhällskritiska drama Vår ära och vår makt. Skådespelet hade skrivits direkt efter Griegs hemkomst från Sovjet speciellt för Den nasjonale Scenen i Bergen. Urpreniären ägde rum den 5 maj 1935. Redan den 25 april samma år sände författaren "et exemplar av Vår Aere og Vår Makt til gennemlaesning" till Molander personligen, tydligen efter tidigare överenskommelse. Manuset återsändes den 7 juni samma år, dock utan att teatern angav om pjäsen antagits för uppförande eller ej. Den 31 augusti 1935 tecknade Dramaten dock ett kontrakt om spelrättigheten, som förlängdes ett år senare.⁵⁾

Av en uppgift i teaterprogrammet vid pjäsens uppförande på Göteborgs Stadsteater hösten 1935 framgår det, att premiären på Dramaten var "nära förestående". Varför den inte blev av är inte fullt klart, men följande tidningskommentar från april 1937 återger nog ganska väl den bakomliggande orsaken till dröjmsålet: "För några månader sedan talade undertecknad /Owe Key-Åhusen/ med en av Dramatiska teaterns styrelsemedlemmar och fick då en aning om den försiktighetspolitik som bedrivits, innan pjäsen antagits till spelning." (FDP 28/4 1937.) Den socialistiska samhällssyn som präglar dramat tillsammans med de relativt kraftiga publikreaktionerna i Bergen och Göteborg hade tydligen gjort styrelsen osäker om det lämpliga i att satsa på en sådan typ av "agitationsteater" för den svenska nationalscenen. Samtidigt hade teatern ett uttalat tryck på sig att spela dramat. Per Lindberg framhöll i olika sammanhang under spelåret 1936/37, att han hindrats att uppföra pjäsen i Stockholm genom att Dramaten köpt spelrättigheterna till den.⁶⁾ Att man verkligen haft långt drivna planer på att uppföra Vår ära och vår makt redan under spelåret 1935/36 bekräftas av ett uttalande av Sjöberg: "Det var nämligen redan för 1½ år sedan tal om, att den skulle upp på Dramatiska teatern, och regiarbetet hade jag därför klart på papperet redan förra året. Till repetitionsarbetet behövde vi nu bara fyra veckor." (SvD 26/4 1937.) Beslutet att pjäsen skulle få uppföras fattades tydligen av teaterchefen själv⁷⁾ mellan den 1:a och 11:e februari. För Molander gällde det också att kunna hålla överenskommelsen

med de fackliga organisationerna om att ge en tidsmedveten repertoar för de s k "folkföreställningarna". Även om Molander kände det pressande att ta beslutet att låta Sjöberg sätta upp Nordahl Griegs drama, hade dock tiden mellan 1935 och 1937 verkat till förmån för pjäsvalet.

Europas kultursamvete - den tyske författaren Thomas Mann - presenterade 1936 ett brett upplagt program för teaterns uppgift i samtiden i den norska tidskriften Veien frem:

I en kämpande tid blir teatern mer kämpande än estetisk, mer upplysande än formande, mer etisk än psykologisk; en primitiv, grundläggande teater, som har större skyldigheter i fråga om innehållet än i fråga om formen som innehåll i nutidens teaterarbete kan man fastslå två punkter: Teatern har att verka för att desillusionera och för att aktivera människorna.⁸⁾

Den avslutande meningen syfta alltså på teaterns förmåga att få publiken att genomskåda och bearbeta sina schablonföreställningar och illusioner om verkligheten. Konstens egentliga uppgift var att medvetandegöra åskådaren/läsaren och få denna att aktivt ingripa för att skydda hotande demokratiska rättigheter och ideal och gå till motangrepp mot destruktiva och subversiva krafter. Öppet skulle teater demaskera missförhållanden i samtiden genom att sceniskt gestalta dem och därmed kasta offentlighetens ljus på problemen.

Artikeln observerades även i den svenska pressen. I många liberala och socialistiska kretsar i Sverige klingade orden engagerande, ja närmast välbekanta. Per Lindberg kunde i en artikel i Kulturfront med fog hävda, att det för honom alltid gällt att "agitera för den agiterande teatern /---/ sådan har teatern egentligen alltid varit, när det varit något med den. /---/ Det har endast varit sällan som teatern helt nöjt sig med att vara en estetisk lek på sidan om tidens problem."⁹⁾ Hans unge regissörskollega på Dramaten - Alf Sjöberg - hänvisade visserligen inte direkt till Thomas Mann. I en radiodiskussion i februari 1937 gjorde dock även han Manns program till sitt med formuleringar som dessa:

Först och främst /---/ strävar man att ge svensk teater en plats som kulturinstrument för hela folket. Teatern vill bli vad en gång de stora folkteatrarna i antiken, under medeltiden och upplysningstidevarvet voro: sitt folks stora andliga samlingscentraler. Den vill sätta in sin verksamhet i idékampen. I det uppstånd av kulturfrämjande krafter, som nu kräves för att värna västerländsk frihet och västerländskt tänkande, vill teatern få chansen att göra sitt.¹⁰⁾

Att radikala intellektuella engagerades för en sådan målsättning är knappast förvånande. Thomas Manns stämma avlyssnades dock med beundran och respekt i många läger, och hans idéer trängde ut i vidare kretsar än vad man först kunde haft anledning att vänta sig. Hans manifest för teaterns funktion i samtiden fick t ex en konservativ svensk kritiker som Sten Selander i Svenska Dagbladet att mer förutsättningslöst ta upp till

diskussion temat teater och politik. Hans ställningstagande är i all sin ambivalens av intresse för förståelsen av den teatersyn, som existerade inom en stor del av den svenska kritikerkåren. I princip beklagade Selander naturligtvis det faktum, att den allvarligt syftande dramatiken "av idag" blivit politiserad. Konstnären "skall inte vara träl åt verkligheten utan skapare av nya verkligheter i tankens värld, som framtiden sedan får realisera". Går han i de politiska ideologiernas tjänst, blir han lätt "en effektiv gramfonskiva som inspelats av andra". Det värsta är dock inte att en politiserande konstnär "i regel" skapar dåliga konstverk, menar Selander. "Han presterar också utan undantag dålig politik", som oftast är "naiv politik, i det blå". Trots denna sin grundinställning fann han det ganska naturligt, att samtidens teater såg ut som den gjorde. Han accepterade att den måste vara ett instrument för en idédebatt kring det samhälle, som allt mera intensivt påverkade och styrde individens liv, även i enskildheter.

Social och politisk tendensdramatik måste alltid hos åskådaren och alltså även hos kritikern utlösa intensivare känslor av gillande eller ogillande än de allra flesta skådespel som främst har estetiskt syftning. I teaterstycken av det senare slaget tar man parti för eller emot de enskilda scengestalterna, inte, utom i fråga om den konstnärliga kvaliteten, för eller mot författaren och stycket i dess helhet. Helt annorlunda förhåller det sig med aktuell tendensdramatik, som tar sikte på en viss samhällsform eller samhällsklass; den varken kan eller bör räkna på samma välvilja a priori. (SvD 7.2 1937)

Tankegången är något glidande men syftar tydligt till att särskilja två huvudtyper av dramatik. I det ena fallet vill författaren få åskådaren att intressera sig för de psykologiska eller moraliska komplikationerna i det individuella ödet. I det andra koncentreras intresset till den övergripande maktkonflikt som gestaltas på scenen, i vilken de historiskt betingade samhällsformerna avslöjas. Det säregna i Selanders ståndpunkt ligger däri, att han i det första fallet vill skilja på den konstnärliga bedömningen av verkets helhetsstruktur och den psykologisk-moraliska tolkningen av de enskilda rollgestalterna. I det senare fallet räknar han tydligt inte med en likartad åtskillnad mellan en formell, estetisk och en innehållslig, ideologisk bedömning. Selander vill tydligt inte acceptera att stoffet i bägge fallen förutsätter en helhetsverkan hos verket, och att tolkningen av ett konstverks mening är beroende av det sätt på vilket materialet är strukturerat. Därför kan han liksom många andra kritiker avvisa sådana verk som Nordahl Griegs Vår ära och vår makt såsom "upprepningar av Karl Marx lilla katekes". Hur pass verkningsfullt som den marxistiska samhälls- och samtidsanalysen gestaltats blir helt ovidkommande. Kan Selander alltså till nöds acceptera att samtidens seriösa teater blivit politiserad, så har han dock lättare att uppskatta Pär Lagerkvists Mannen utan väg på Riksteatern

än sådana verk som Kjeld Abells Eva gör sin barnplikt och Helge Krogs Uppbrott, på Dramaten, vilka samtliga getts under spelåret 1936/37. De senare uppfattar han som partipolitiska inlägg i samtidsdebatten, medan Lagerkvists "förkunnelse står inte i tjänst hos något parti, bara hos den fria, västerländska humanismen: han kämpar inte för något program bara för andens liv i världen". Så långt var alltså en konservativ kritiker villig att bejaka de allmänpolitiska ställningstagandena.

Mot en antifascistisk kulturfront

Selander utgick från att Europa ännu inte var helt "uppdelat mellan fascism och kommunism". I de västerländska demokratierna fanns av tradition en kultursyn, vars ideal det var väsentligt att hävda som ett tredje alternativ gentemot diktaturerna, och som Selander betecknade som humanism. Många radikala intellektuella upplevde däremot det politiska tidsläget så handlingsförlamat, att de likt Artur Lundkvist ville "ge ny halt åt vår ordrika humanism". Spänningen mellan dessa båda attityder är klart tidspräglad. Under året 1936 och 1937 hade man i Sverige försökt upprätta, vad man kallade en kulturfront mot nazismens och fascismens alltmera öppet visade aggression. Det rörde sig oftast om de ganska tillfälliga grupperingarna som gick utöver partigränserna kring någon konkret handlingsaktion som Spanienhjälpen eller om något allmänt debattforum, där man samlades kring gemensamma demokratiska och humanistiska ideal. Partipolitiskt hade dessa rörelser en marginell effekt men deras allmänna opinionsbildande funktion i samtiden var dock inte obetydlig.¹¹⁾

En första ansats till en iedologisk kulturfront mot det framväxande fascistiska hotet blev märkbar i Sverige i direkt anslutning till Hitlers maktövertagande den 30 januari 1933. I den samtida svenska pressen kan man, som Bengt Landgren¹²⁾ närmare visat, skönja hur man från socialdemokratiskt och liberalt håll från allra första början markerar ett totalt avståndstagande mot denna populistiska massrörelse. På konservativt borgerligt håll höll man sig däremot oftast reserverat avvaktande inför den snabba politiska förändringen i Tyskland. Fredrik Ström i Social-Demokraten tvekade inte i sin ekonomiskt-politiska analys. Han var visserligen osäker om den tyska arbetarrörelsen skulle mäka att vända utvecklingen och kunna rädda demokratin men han var desto mer övertygad om nazisternas agerande. "Hitler är som kansler junkerdömets och börsens fånge. /---/ Han kommer till makten genom en enhetsfront av agrar- och finanskapital. Han kommer att lyda sina herrars order." (Soc-Dem 31/1 1933). Torgny Segerstedt skrev i Göteborgs Sjöfarts- och Handelstidning föraktfullt att Adolf Hitlers maktövertagande i Tyskland innebar en föro-

lämpning som tvingade "all världens politik och press att sysselsätta sig med den figuren". (GHT 3/2 1933). Herman Göring, som presenterade sig som "als aufrichtiger Freund des schwedischen Volkes" (GHT 8/2 1933) protesterade kraftigt i ett telegram till tidningen däremot något som gav Segerstedt anledning att närmare presentera sin inställning. Även om segermakternas politik gentemot Tyskland efter Versaillesfreden, som präglats av "orättfördighetens kostsynthet", gör uppkomsten "av det ursinne, som i nationalsocialismen funnit sitt politiska uttryck, psykologiskt begripligt innebär dock detta inte att man därför kan finna denna massrörelse mer tilltalande. "Dess väg till makten har gått genom barbariskt tumult, skrån, slagsmål och dråp. Rörelsen är ett hån och en utmaning mot rätt och vett. De som böja sig för våldet även i dess rääste former må hylla denna rörelse." (GHT 8/2 1933). För Segerstedt kvarstår det därför som "förödmjukande att världsoptionen och världspressen dag ut och dag in skall behöva syssla med en företeelse som denna. Det är beklämmande, att det politiska livet skall ha hemfallit åt ett slikt barbari." Detta sitt moraliska ställningstagande utvecklade han närmare i sin skrift Demokrati och diktatur från 1933, där han bedömde nazismen som ett kollektivt hot mot de vinningar som demokratins successiva tillväxt inneburit av frihet för individen. "Det är det andliga arvet från Hellas och Rom, som hotas, när frihet och rätt trampas under fötterna. Det arvet har förkovrats under sekler, värjts under årtusendens strider, ökats med varje ny teg som kulturen underlagt sig."¹³⁾ En likartad humanistiskt präglad inställning besjålade också Johannes Wickman, när han hissade sina kampsignaler mot "de tyska kraftkarlarna, som dagligen pröva sina knyt-nävar och ridpiskor på värnlösa människor" (DN 20/4 1933) så att "de medborgerliga rättigheterna motståndslöst mejas ned i en av Europas främsta kulturnationer". (DN 18/2 1933). Från vänsterradikalt håll var man dock ännu inte beredd till en "demokratisk samling" inför hotet. Stellan Arvidsson varnade därför för socialdemokraterna: "En nationell samlingsregering är den säkraste vägen till fascismens seger. Det visar med önskvärd tydlighet utvecklingen i Tyskland." (Clarté nr 4-5 1933, s. 21).

Ett av de första och mest konstnärligt fullödiga uttrycken för en slagkraftig opposition mot den nazistiska våldsregimen i Sverige var Pär Lagerkvists Bödeln, som utkom i december 1933. Författaren tolkar här nazismen utan att dock nämna den vid namn som en atavistisk kulturföreteelse i samtiden. För honom framstår den samtidigt som ett utslag av en allmän primitiv drift hos varje människa. Detta dubbla synsätt aktualiserade för honom frågan om ondskans psykologiska natur och om dess skiftande manifestationer under historiens gång. Verket är som bekant uppdelat i

två avsnitt, ett som tilldrar sig under medeltiden och ett som utspelas i samtiden. I det senare gestaltas hur våldsmentaliteten avslöjar sin driftsmässiga närmast sexuella karaktär bl a i en scen då en negerorkester blir lynchad. Vid detta tillfälle hälsar en av de deltagande "eldröd av hänförelse" och "svängande sin browning i luften" som en extra fallos den närvarande bödeln med orden.

Och på denna stolta dag då vi hävdade vår ras överlägsenhet över alla andra har vi lyckan och glädjen att se ibland oss representanten för det som vi sätter högst av alla i livet! Bödeln är här mitt ibland oss! Vi är stolta över att ha honom här, för det visar, om vi inte vetat det förut, att vi lever i en stor tid. Att vanärans och verklighetens tidsålder är förbi och en ny morgon fyller oss med tillförsikt och mod! Den skall leda oss - den enda vi tänker följa.¹⁴⁾

Scenen belyser värtaligt hur Lagerkvist upplevde nazismens våldsideologi som ett utslag av kulturfientlighet, som gjorde försvaret av humanismens värden desto angelägnare.

Symptomatiskt var det att just dessa ord citerades som en programmatisk ingress till den första antifascistiska tidskriften i Sverige, som utkom med två nummer under 1934 och bar det talande namnet Mänsklighet. Det var dock inte bara en "kämpande humanism" i Pär Lagerkvists anda man där ville föra fram. Både i ord och bild underströks också ett socialistiskt perspektiv. Man upplevde nazismen som det kapitalistiska klassamhällets sista desperata försök att säkra sina sviktande maktpositioner. Thure Nerman framhöll därför att endast införandet av socialismen skulle medföra en väg "ut ur den smutsigt blodiga, barbariska återvändsgränd dit kapitalismen i sin nazistiska skymning har fört människorna". Närmare den politiska verkligheten var också den slagkraftiga teckning, som tidskriftens initiativtagare, konstnären Albin Amelin lät beledsaga citatet ur Bödeln. Kompositionen framhäver i likhet med Lagerkvist just det politiska våldets driftsmässighet och vilken central roll som huvudskalleplatsen alltid varit i mänsklighetens historia. Däremot angav bilden sitt samtidspolitiska budskap med större entydighet.

Slagkraften i Lagerkvists avslöjande gestalning av sin tids allt över-skuggande internationella problem framträdde dock med större skärpa då det politiska budskapet överfördes till scenen och direkt konfronterades med en teaterpublik. Dramatiseringen av romanen hade skett på Per Lindbergs direkta uppmaning. Han genom förde också isceneringen av verket så att det blev en konstnärlig seger vid urpremiären den 23 oktober 1934 på Den Nationale Scene i Bergen. Pjäsen verkar där som en väckelse men när Lindberg ett par månader senare försökte upprepa denna uppsättning på Vasateatern i Stockholm blev mottagandet däremot inte lika positivt

Bild borttagen
Image removed

Fig 19. Albin Amelin. De sista ariernas kamp.

- trots en lysande skådespelarinsats av Gösta Ekman i huvudrollen. Ulla-Britta Lagerroth¹⁵⁾ som närmare studerat förloppet menar att det blev ett publikfiasko främst därför att det fanns en öppen och dold opposition mot det politiska budskapet även om man prisade uppsättningens konstnärliga förtjänster. Teddy Nyblom framhöll öppet i Scenen "att något vidrigare än Bödeln icke förekommit på svensk scen" men även en sansad kritiker som Herbert Grevenius i Stockholmstidningen beklagade att den samtidssatiriska tendensen blivit så grov. Det är därför knappast att förvåna sig över att legationssekreterare Brunhoff vid tyska legationen uppvaktade UD och beklagade sig över "pjäsens antityska tendens" även om han denna gång inte hade något konkret yrkande.

När pjäsen hade premiär den 2 april 1935 i Göteborg på den då ny-startade stadsteatern med Sven Milliander blev mottagandet klart positivare även om uppsättningen inte gick mer än 9 gånger. Regissören Torsten

Hammarén hade tolkat Bödeln som "en pjäs om eviga värden och icke ett politiskt budskap" och dessutom var man nog bland publiken van vid skärpan i satiren och den därmed sammanhängande humanistiska grundsynen från Torgny Segerstedts antifascistiska "idag"-betraktelser. "Med denna våldets makt kan ingen fred slutas. Här gäller det, som sagt, livet. Allt kan fördragas utom detta ena: Frihetens förkvävande. Friheten, tankens och ordets, är livsnerven i mänsklig tillvaro. - De som begripa vad striden gäller, ha att stå rygg mot rygg." (GHT 6/10 1934). Segerstedt manade på detta sätt till en allmänpolitisk samling över partigränserna i kampen mot nazismen eftersom dess politik måste leda till krig. Därför kunde man lättare acceptera det politiska budskapet i Lagerkvists Bödeln i Göteborg. Den tyska legationen å sin sida kände hotet öka och följde därför upp sin diplomatiska aktion och beklagade sig ånyo hos UD i anslutning till bl a en recension i Ny Tid, där man talade om att uppsättningens gestaltning av "den bestialitet, som är Hitlerdömet heliga ande". Denna gång gick tyskarna så långt att de undrade "om icke Bödelns uppförande i Sverige kunde hindras"¹⁶⁾ enligt en anteckning av presschefen Fritz Henrikssons hand.

Mottagandet av Pär Lagerkvists drama Bödeln ger tyngd åt Thomas Manns vädjan till samtidens scenkonstnärer. "Teatern har att verka för att desillusionera och för att aktivera människan". Orden skulle få ytterligare aktualitet genom två händelser som tilldrog sig på den internationella scenen. 1936, i maj kunde Mussolinis Italien definitivt besegra den fria abessinska staten och förvandla den till en italiensk koloni.¹⁷⁾ Det skedde under synnerligen brutala och folkrättsligt vidriga former. Detta politiska och militära övergrepp avslöjade också den totala maktlösheten hos Nationernas Förbund. Kort därefter inledde general Francisco Franco i Spanien, sommaren 1936 ett uppror mot den nyvalda folkfrontsregeringen, som bestod av en koalition mellan republikaner, socialister, syndikalister, anarkister och kommunister.¹⁸⁾ Därmed var spanska inbördeskriget ett faktum. I bägge fallen väckte händelserna starka internationella reaktioner. Det fanns gamla förbindelser mellan Sverige och Abessinien. I kriget deltog svenskar som frivilliga i en ambulansbrigad på den afrikanska sidan. Gaskrigföringen och de italienska bombningarna ledde därför till kraftiga protester i landet. Under det spanska inbördeskriget deltog ca 500 svenskar i den internationella brigaden. Av dessa kom ca 95% från arbetarklassen, medan resten var tjänstemän och intellektuella.¹⁹⁾

I fråga om Spanien var den inhemska opinionen dock inte entydig. Som Bengt Landgren och Bertil Lundvik²⁰⁾ kunnat visa var de tidiga presskommentarerna relativt splittrade. Per Albin Hansson deklarerade den 22

juli i Social-Demokraten: "I striden mellan en svart diktatur och en folklig regim är vårt ställningstagande på förhand givet, även om den folkliga regimen i Spanien icke vunnit fasthet och ännu icke tycks kunna ge säkra garantier för en demokratisk ordning." Redan under augusti 1936 anslöt sig Sverige till den överenskommelse om nonintervention, som innebar totalt förbud mot handel med vapen och annan krigsmateriel till Spanien. Flertalet europeiska stater hade skrivit under deklarationen, som tillkommit på franskt initiativ. Ett borgerligt organ som Dagens Nyheter intog till en början en oegengagerad attityd till inbördeskriget. Enligt tidningen var det "likgiltigt vem som vinner. /---/ Det är frågan om det är en svart diktatur eller en röd som skall framgå ur kampen." (DN 21.7 1936) Flera borgerliga tidningar som Göteborgs Sjöfarts- och handelstidning och Dagens Nyheter modifierade dock successivt sin hållning och vände sig mot noninterventionspolitiken, som man ansåg endast tillfredsställde europeiska handelsintressen, inte humanitära krav. Dock kvarstod som ett faktum att "den stora skiljelinjen gick mellan å ena sidan de borgerliga partierna och å den andra arbetarpartierna"²⁰) Efter tyskarnas bombangrepp mot Guernica, baskernas äldsta stad och centrum för deras traditionella kultur den 26 april 1937 blev dock indignationen mer odelad och fick bredare förankring hos inte minst intellektuella och arbetare. "Bombardemanget av denna öppna stad, som befann sig mycket långt från fronten, varade i tre och en halv timme. Under hela denna tid upphörde inte eskadrar av tyska Junker- och Heinckelmaskiner att kasta ned explosiva bomber på ända upp till 300 kilogram" skrev en korrespondent i Times, 29/4 1937. "Guernica brann från ena änden till den andra. Reflexerna av eldsvådan syntes på himlen över bergen 20 kilometer därifrån. Bombardemangets ändamål var tydligen att demoralisera civilbefolkningen och förstöra den baskiska rasens vagga."²¹) Inför 1 majdemonstrationen det året skrev Zäta Höglund följande flammande paroll.

"Staden Guernicas ödeläggelse för några dagar sedan genom brandbomber från luften äver värnlösa var främst ett verk av tyska mördare i flygmaskin. /---/ Spanien är icke längre ett namn, ett land, ett folk. Det är en symbol för mänskligheten. Det är ett hjältepos, en dikt, en sång, som skall ljuda på alla språk i alla tider. /---/ Därför demonstrera vi idag för Spanien, det är: för frihet, för demokrati, för freden. I obrottslig solidaritet med det spanska folket och med alla, som vilja värna den mänskliga kulturen mot det anstörmande barbariet". (Soc-Dem 1/5 1937)

Men Zäta Höglund var något av en radikal särpling. Sådant tal oroade i viss mån partiledningen, eftersom man i regeringsställning eftersträvade breda samförståndslösningar främst inom den ekonomiska politiken och utrikespolitiken med de borgerliga. Samtidigt stod man undrande inför att kommunistpartiet i anslutning till Kominterns nya signaler tonade ner klasskamps-

ideologin till förmån för en antifascistisk enhetsfront. Kommunisterna ville samarbeta med Socialdemokratiska organisationer, men den socialdemokratiska partistyrelsen upplevde sådana trevare till bl a gemensamma protestaktioner som försök till infiltration av den svenska arbetarrörelsen. Däremot deltog en rad enskilda socialdemokrater på vänsterkanten direkt eller indirekt i den antifascistiska kampen, även om denna från olika håll stämpades som kryptokommunistisk verksamhet. Lundvik som studerat spaniernörelsen i Sverige menar, att det främst var kommunisterna som var anhängare av folkfrontstanken, men att "socialdemokratiska partiet visade inget intresse av att vilja släppa fram kommunisterna till något etablerat samarbete".²²⁾

Louise Drangel, som undersökt övriga antifascistiska gruppbildningar under 30-talet kommer fram till en likartad ståndpunkt. Hon talar om "det starka motstånd som de antifascistiska folkfrontssträvandena mötte från ledande socialdemokratiskt håll". Hon förklarar detta med att Per Albin Hanssons folkhemstanke "betydde samarbete med de demokratiska borgerliga grupperna till höger, inte med de odemokratiska till vänster".²³⁾

I detta partipolitiska kraftfält fanns det en grupp radikala intellektuella - konstnärer, författare, scenkonstnärer, akademiker - med skiftande partitillhörighet som kände ett behov av att sluta sig samman. De upplevde att modernistiska strömningar inom olika konstarter mötts av en konservativ traditionalism ja, t o m av krav på censuringripande.²⁴⁾ De kände också nödvändigheten av att låta sin konst direkt eller indirekt få verka för demokratiska och humanistiska värden. En sådan organisation blev föreningen Kulturfront, som också under 1936 i två nummer utgav en publikation med samma namn. Av tidskriftens egen presentationsartikel framgick hur de två tendenserna var tänkta att samverka:

Kulturfront riktar sig särskilt mot nazismens och fascismens förhärli-gande av våldsandan och kriget, förfälskning av rasbegreppen och rasförföljelse, förnuftets degradering och den fria forskningens undertryckande, och hävdar istället humanitet och internationalism, rasernas och könets likaberättigande, forsknings- och yttrandefrihet, fred och kultur.

En likartad målsättning, som redan präglat tidskriften Mänsklighet, återfinns i olika publikationer till förmån för den Svenska hjälpkommittén för Spanien.²⁵⁾ De ofta retoriska kampparollerna var många i författarnas artiklar och dikter. Bildkonstnärernas bidrag utgjordes av agiterande konst av stark slagkraft. Grundsynen i publikationerna var dock ganska enhetlig. Det aktuella läget krävde, menade man, att de intellektuella slog vakt om det fria ordet och inte hängav sig åt tron, att man kunde vara neutral i den pågående ideologiska kampen mellan demokratiska och totalitära strömningar. Det gälde att som fri människa ta parti för eller emot



Julklapp



till barnen



VÅR TIDS BARN hava mähända tröttnat på den gamla hederliga leken med tennsoldater, kanske ej att undra på då den äldre stelt tråkiga tennsoldattypen i längden ej förmått tillfredsställa moderna barns högt ställda fördringar. — I förvisning om att kunna återuppväcka det gamla intresset för krigiska bragder även hos de små hava vi låtit gjuta helt nya tennsoldattyper — som vi hoppas — ägnade att bli minst lika populära som någonsin äldre tiders. • Naturligtvis komma vi även i fortsättningen att tillhandahålla den gamla typen. • Vår tillverkning representerar resultatet av vår tids högst uppdrivna tennsoldatkultur.

Giv Edra barn denna trevliga och instruktiva leksak till julen!

$\frac{1}{8}$ FOSTERLÄNSKA LEKSAKSAFFÄREN

FOLKFRONTEN



FÖRFREDDEN

Fig 20-22 Hur central den pacifistiska inställningen var inom olika antifascistiska organisationer illustreras värtaligt av följande tre bilder: ett fotomontage kring spanska inbördeskriget i Solidaritet, 1938, Simon Sörmans satiriska annons för mer naturtrogna krigsleksaker i Mänsklighet, 1934 samt ett fotomontage från tidskriften Folkfronten, 1936.

våldsideoologier och åsiktsförtryck. Trots att städer "jämnas med marken, främmande soldater förvandla hela kvarter till bordeller", kunde samtidsmänniskan lätt uppleva verkligheten med sådan distans, som vore det en spelfilm. Alltför lätt suggererades hon av "det sublima i ett opartiskt ställningstagande", menade t ex Stig Ahlgren.²⁶⁾ Liksom många andra framhöll Eyvind Johnson, "att striden inte endast gäller den spanska republikens vara eller icke vara. Utgången av striden angår även oss i högsta grad."

Föreställningen att kriget i Spanien bara var en förövning till ett kommande världskrig mellan fascistiska och antifascistiska krafter låg uttalad bakom attityderna. Hitlers och Mussolinis interventioner på Francos sida gav skrämmande inblickar i, vad det totala kriget skulle kunna innebära för de västerländska demokratierna.²⁷⁾ En kraftfull opposition i landet krävde därför att Sverige direkt skulle bistå den spanska regeringen med vapen för att slå ned upproret. Det var inte bara konstnärer och författare som Arthur Lundkvist²⁸⁾ som närde aktivistiska drömmar. Även ledande socialdemokrater som Georg Branting agerade för vapenhjälp till regeringsidan. Redan hösten 1936 gav han denna målande bild av det politiska läget:

Det demokratiska Europa stirrar för närvarande mot Tyskland som den hypnotiserade kaninen mot ormen. Mot sin egen vilja kryper det ynkligen allt närmare odjurets öppna gap. Men i stället för förlamningens politik måste demokratierna äntligen återfinna sitt självförtroende och sin handlingskraft. Vi måste med de socialistiska arbetarinternationerna säga vad vi måste tänka - att de tyska och italienska vapenleveranserna återgivit demokratierna deras frihet. /frihet att leverera vapen/ Vi måste säga vad vi måste känna, att blockaden mot spanska regeringen nu är bliven till en revolterande orimlighet.²⁹⁾

Fränare och mer klarsynt i sin materialistiska analys var en marxist som Per Meurling, som i boken Den blodiga arenan från hösten 1937 förklarade det tyska engagemanget för rebellernas sak med följande resonemang

"Tysk politik av idag är krigspolitik. Man behöver kolonier för att kunna rusta, man rustar för att man behöver kolonier.

Båda dessa synpunkter måste tagas med i räkningen, om man vill förstå den tyska fascismens medelhavspolitik. Kriget mot den spanska republiken avser icke blott att ge tredje riket tillgång till de spanska naturtillgångarna utan det är även ett led i de tyska rustningarna. Först när man förstått detta, inser man vilken oerhörd fara för världens fred den tyska politiken på spanskt territorium för närvarande är. Vad man kämpar för är fördelaktiga militärgeografiska utgångspunkter i ett kommande krig.³⁰⁾

Denna långtgående aspekt var självfallet inte någon som allmänt omfattades av den svenska opinionen eller av politikerna. Meurlings attack blev därför häftig mot både den svenska och övriga demokratiska regeringars handlingsovilja för att skydda egna handelsintressen genom att krypa bakom noninterventionsöverenskommelsen. Attityden avslöjade en klyfta mellan en

formell demokrati och en reell.

De demokratiska regeringarna ha ådragit sig ett fruktansvärt ansvar genom sin noninterventionspolitik. För att rädda freden ha de förberett kriget. I sin kärlek till demokratin ha de föraktat folkets kampvilja. Isolerade från arbetarklassen ha de kommit att uppfatta den politiska verkligheten som ett tekniskt maskineri, som en speciell miljö, förlagd till riksdagskamrar och plenisalar, skild från politiken på gatan, som det heter, där de mest entusiastiska elementen ur arbetarklassen, dag för dag, vecka för vecka, månad för månad på möte efter möte, i demonstration efter demonstration ge uttryck för sin uppfattning.³¹⁾

Till den svenska antifascistiska kulturfront, som inom sig rymde både en liberal-humanitär och en socialistiskt-kampberedd inriktning, anslöt sig Alf Sjöbergs uppsättning av Nordahl Griegs Vår ära och vår makt. Själva inrepeteringen hade dock skett före anfallet på Guernica, som inneburit en så väsentlig brytningspunkt för den svenska opinionsbildningen. I det spänningsfyllda ideologiska kraftfältet gjorde Sjöberg en tolkning av dramat som i sin sceniska gestaltning närmade sig den sovjetiska teaterns formspråk, en tradition som även präglade den dramatiska texten. Med klar anknytning till den aktuella tidsproblematiken betonade Sjöberg i sin tolkning speciellt uppgörelsen med kapitalismens profithunger, när det gällde att göra svindlande affärer på krigsindustrins område. Hans uppsättning blev därför i första hand en manande pacifistisk appell inför hotet av ett annalkande andra världskrig. På Dramatens scen hade han på så sätt upprättat en kulturfront mot de fascistiska krafterna i samtiden. Delvis i tidens anda tonade Sjöberg däremot ner den klasskampsideologi, som tydligt finns inskriven i dramat. Insceneringen blev därigenom en mer allmänpolitisk manifestation, där den marxistiska samhällsanalysen i viss mån undertrycktes. Själv förklarade Sjöberg: "Klasskillnaden är av underordnad betydelse. Den stora frågan är: vad har vi gjort med människan? Icke bara med arbetaren utan också med kaptenen? Vi måste röra vid själva livsnerven." (FDP 28/4 1937).

I detta uttalande hemfaller Sjöberg till en något "ordrik humanism", där han pekar ut ondskan som ett allmänt existentiellt problem i Lagerkvist - Segerstedtanda än han följer upp Griegs socialistiska aspekt att se den aktuella politiska situationen som en följd av krigsindustrins profitbegär. Uppsättningen i sig var dock mer nyansrikt uppbyggd och kom dessutom att verka i ett opinionsklimat då det totala kriget hade avslöjat sin obehagliga natur att inte blott gå ut över män utan även kvinnor och barn för att snabbt tvinga dem till underkastelse. Därigenom kom dess pacifistiska budskap att få en bred resonans.

Bild borttagen
Image removed

Fig 23-24.

En ofta anlitad symbol under spanska inbördeskriget blev den stolta, jordnära, modern- det utsatta livets beskyddare och garant i männens hårda och aggressiva värld, fylld av knivar och andra förintelsevapen (jfr fig 22); Federico Garcia Lorca hade redan i sitt spanska allmogedrama Blodbröllop (1933) gett hennes gestalt en klassiskt tragisk resning. Bert Brecht hade i sin enaktare med ett ämne, som direkt anknöt till den aktuella spanska situationen, Fru Carrars gevär (1937) tecknat hennes slitning mellan underkastelse och uppror mot manssamhällets riter och våldshandlingar. John Heartfield hade placerat in klassiska bilder av moder med barn i två av sina fotomontage med motiv från det spanska inbördeskriget: Noch immer

kein "Fride auf Erde" (1936) och Baskien (1937). Den sista kampbilden är ett av de många konstnärliga uttrycken för den våldsamma indignation, som bombanfallet mot den baskiska staden Guernica utlöste hos Europas intellektuella. Mäktigast av dem alla är dock spanjoren Pablo Picassos jättemålning i svart, grått och vitt från 1937. Den centrala gestalten i denna sammansatta komposition utgörs just av en moder begråtande sitt döende barn. I ett tidigt utkast till denna figur (bilden) tecknade han henne fångad i en smärtans paroxysm, som dock i nästa ögonblick kan vändas i sin våldsamaste motsats, upproret mot det totala kriget som vill bryta civilbefolkningens motståndskraft och tvinga till underkastelse. Ett adekvat uttryck för sin humanitära medkänsla med det kämpande Spanien fann till sist Pär Lagerkvist i den urgamla föreställningen om smärtornas moder. Det är inom denna vittförgrenade idétradition som Alf Sjöberg tolkade Nordahl Grieg, då han i epilogen för en kort stund bröt av de ekonomiska transaktionerna och krigspelen, släckte ner ljuset för att låta endast en ljusknippe skulptera fram den ensamma kvinnan för att scenen helt skulle behärskas av hennes bjudande replik: "Jag är livet.."

Mater Dolorosa.

Beslöjad, stilla hon handen stöder mot mörk och hotande katefalk.
I hennes hjärta ett folk förblöder.
Änjo tömmer hon samma kalk.

Mot aftenhimlen gestalten tiger och ingen ser hennes anletsdrag.
Men genom rynderna blicken stiger och ber för jorden, för morgondag.

Pär Lagerkvist.

Vår ära och vår makt - ett agitationsdrama kring klasskamp och pacifism.

Det var arbetet på en samling studier över engelsk lyrik 'De unge Döde', där jag lever i unga engelska krigsdiktarens tragiska idévärld, som först och främst gav mina sociala och politiska intressen deras inriktning. Från krigskyrkogårdarna i Nordfrankrike reste jag till Sovjetunionen för att följa byggandet av en ny socialistisk stat. De bägge åren därborta räknar jag till de rikaste och mest väsenliga i mitt liv.³²⁾

Så beskrev Nordahl Grieg själv sin utveckling under åren före tillkomsten av dramat Vår ära och vår makt. Vad som främst fascinerade honom i Sovjet var "en enda järnhård vilja: konstruktion, positiviteten. Man möter denna skapande stränghet från det ögonblick man öppnar tidningen om morgonen. /---/ Här finns blott två saker: politik och uppbyggnadsarbete." (DN 3/6 1934.) En besökare kunde sakna "förnimmelse av livets fruktbara rikedom" och uppleva det andliga klimatet som "is och lågor". Det innebar, menade Grieg, att man i den tidens Sovjet kunde tåla kritik "men aldrig skepsis". Västerlandets spleen var övervunnen till förmån för en järnhård framstegstro.

Relationen mellan liv och teater var väl utvecklad i Sovjet. Ryssarna älskade sin teater, där man kunde möta alla typer av människor, "arbetare, rödgardister, kontorsfolk, GPU-kommandörer (alltid med de vackraste flickorna i Moskva), tartarer, kineser, georgiskor med rådjursögon." Med hänsyn till anspänningen inför den väldiga, målmedvetna arbetsinsatsen, som i så hög grad präglade livet i Sovjet, kunde man ha förmodat - menar Grieg - att scenkonstens mål i första hand skulle vara att "skänka åskådaren tillfälle till glömska, en flykt från verkligheten". Men istället finner man även här en samstämmighet mellan liv och konst. "Teatret tjenaer den nye morgendagen som skal gråne efter at rampelysene er slukt." (Tidens Tegn 2/6 1934).

Den bild av Sovjet som Nordahl Grieg tecknar speglar visserligen mer av den officiella myten av det unga sovjetsamhället än den ger någon djupgående, personlig analys därav. Vid ett konstverks tillblivelse är det dock upplevelsens realitet, som i första hand är giltig. Det var naturligt för Grieg att nästan omedelbart efter hemkomsten till Bergen gripa sig an med Vår ära och vår makt, ett verk fyllt av vital kampkänsla mot ett kapitalistiskt samhällssystem som det norska. Dramat har också en påtaglig livsvilja, som speglar mentaliteten i det Sovjet han upplevt. Ytterst präglas det av en sensuell "förnimmelse av livets fruktbara rikedom". (DN 3/6 1934.) I en intervju i mars 1935, framhåller Grieg, att kontakten med Bergen plötsligt gav honom en förnimmelse av "byens tone, den dramatiska spänning som ligger under dagliglivets mylder så intenst at det temmelig raskt vokste frem i ham et stort motiv." (Bergens Aftenblad 25/3 1935.)

Verket, som blev "det største og mest volumiøse arbeid jeg har gjort", anknöt till den sjömansmiljö, som Grieg genom egna upplevelser kände sedan gammalt, och som han skildrat redan i verket Skipet går videre. Även om det är riktigt att skådespelet handlar om "jobbetiden", så är det dock främst ett drama "med to hovedgrupper tegnet mot hverandre: skibsrederne og sjøfolkene". Det som gjorde att stoffet pockade på konstnärlig gestaltning var dock ett ungdomsminne av en spionrättegång i hemstaden 1917. Med en 13-åringens känslighet hade Grieg upplevt "hvoradn barnene til de impliserte blev forfulgt. Senere i livet har denne prosessen stadig dukket op hos mig, og jeg besluttet mig til å studere den naermere."

Dessa bakgrundsstudier låg nu till grund för det nya dramat. Grieg ville visa hur den katastrofstämning, som växte fram varje gång det kom budskap från havet om båtar som sprängts och manskap avleddes med hjälp av spionrättegången. "Dissen følelsene vilde ellers ha fått en farlig sosial karakter, men nu blev de penset inn i en pogromstemning." (Bergens Aftenblad 25/3 1935.) I förordet till dramat är Grieg också noga med att belägga, hur han i en rad fall direkt övertagit repliker från olika historiska personer. Det är inte i första hand för att ge dramat historisk autencitet som han använder denna metod. Han menar tvärtom "att verkligheten på det området som jag skildrar är åtskilligt mer fantastisk i sin råhet och cynism än en enskild man kunde sätta sig ner och dikta".³³⁾ Genom metoden att nära knyta skildringen till verkliga händelser menade han, att hans angrepp klart upplevdes om riktat mot norska förhållanden och norsk mentalitet av igår och av idag. I en studie av dramat framhåller Berit Erbe,³⁴⁾ att den tryckta texten är renskriven efter premiären, och att många repliker ser helt annorlunda ut i det manuskript, som användes under repetitionsarbetet. Framför allt har förändringarna gått ut på att utplåna alltför påtagliga likheter med kända bergensare, främst medlemmar av de två ledande skeppsredarfamiljerna. Denna självcesur kan vara ett resultat av den häftiga diskussion som ägde rum i teaterstyrelsen under början av april 1935, och som fick stor publicitet i norska tidningar. Grieg kanske också hade insett, att syftet med verket skulle äventyras om det blev för mycket av ett nyckeldrama. Publikens intresse skulle då kanske i alltför hög grad inriktas på att identifiera de historiska personerna bakom rollgestalterna. Denna farhåga besannades i de många kåserierna "Fra parkett" som inflöt i olika bergensiska tidningar i samband med premiären.

Vid en genomgång av det norska tidningsmaterialet har jag funnit att Den nationale Scenes chef Hans Jacob Nilsen personligen spelat en avgörande roll för omarbetningen. "Bearbeidelsen er foretatt av teaterchefen eller på dennes initiativ, idet han har lagt vekt på å få det fremført som

et angrep på krigen og krigspsykosen." (Bergens Aftenblad 11/4 1935.) Omarbetningen har uppenbarligen skett under själva repetitionsarbetet och hade accepterats fullt ut av författaren, "Nu, da en ny krig truer verden, har jeg villet ta op problemene fra den forrige. /---/ Jeg har ville vise dette billedet fra krigsårene, som hver dag atter kan bli aktuelt, for å stille spørsmålet: hvad er vi som folk, hvad vil vi, hvad er vår fremtid?" (Tidens Tegn 6/5 1935.) Förändringen av styckets uppläggning från en rent social pjäs, där klasskampsmotivet dominerar, till ett drama om det norska folkets andliga beredskap inför ett nytt världskrig, får kanske i någon mån uppfattas som ett försök att lugna en borgerlig opinion.

Teaterstyrelsen var uppenbarligen uppbragt och dess ordförande konsul Ameln menade, att även om mycket av den samhällskritik som dramat förde fram var berättigad, så hade det i sin form överskridit "sømmelighetens grenser". (Morgenavisen 11/4 1935.) Konsul Ameln, skeppsredare Engelsen och doktor Smith ville i styrelsen hindra teaterchefen att sätta upp Vår ära och vår makt, medan två professorer Helland-Hansen och Shetelig röstade för pjäsen. Skepperedare Engelsen förklarade, att dramat var "et snikangrep under liberalitetens maske", (Bergens Aftenblad 12/4 1935.) Medan professor Shetelig framhöll, att även om "selve formen er rett kraftig propaganda", så är dock slutet "en sterk fredsagitorisk scene". (Dagbladet 10/4 1935.) Hans Jacob Nilsen satte då allt på ett kort och förklarade att han skulle avgå, om han inte ensam fick ansvara för den konstnärliga ledningen av teatern.³⁵⁾ Efter ett nytt stormigt styrelsemöte fick han dessa utökade befogenheter och det nedlagda repetitionsarbetet kunde återupptas.

Rubrikerna till recensionerna talar sitt tydliga språk: "Vår aere og vår makt fikk strålende success og blev avgjørende slag i teaterstriden. En forestilling som åpner nye veier for scenekunsten." (Arbeidet 6/5 1935.), "Teatret hadde plantet politi i alle opganger, men publikum var opriktigt begeistret" (Tidens Tegn 6/5 1935.) och "En oplagt sukses for dikteren, for teatret, instruksjon og skuespillere - og et nytt nederlag for styret." (Bergens Aftenblad 6/5 1935.) När kritikern från Tidens Tegn fångade in konsul Ameln bakom scenen vid premiären sade denne: "det er synd å se så megen tallentfull skuespillkunst kastet bort på et skuespill som dette." (Tidens Tegn 6/5 1935.) Angreppet på samfundets støtter hade denna gång träffat sitt mål.

Vår ära och vår makt är ett kollektivdrama utan någon egentlig huvudperson. Finns det en hjälte, så är det den okände norske sjöman, som vilar i den kista man för en kort stund sedan ser i den ordlösa ingressen till dramat. På samma sätt som den okände soldatens grav är en samlande

symbol för alla de hundratusentals stupade under första världskriget, utgör kistan svept i den norska flaggan en sinnebild för alla de tusentals norska sjömän, som sprängdes i luften av minor och ubåtstorpeder i skuggan av samma krig. Under den symboliska ingressen behärskas scenen helt av den flaggsmäckade kistan endast prydd med en "krans av tång och vass". Orkestern spelar den norska sjömanspsalmen "Syng mig hjem". Dramat kan som helhet ses som ett äreminne över de många norska sjömän, vilka offrades som bricker i ett cyniskt spel om människor och kapital i krigets skugga. Den inledande vinjetten tänks ligga kvar i läsaren-åskådarens medvetande som ett memento under tolkningen av de följande brokiga tablåerna. Inledningsscenen utgör därigenom ett väsentligt element och pekar också fram mot de avslutande sekvenserna i epilogen. Samtidigt utgör den dess antites. Ingressen präglas av stillhet och värdighet. Epilogen är däremot en enda dynamisk eruption, en ohygglig kakafoni av "vilda trumvirvlar" som blandar sig med maskingevärens monotona knatter. Scenanvisningarnas gruppering av de agerande markerar kampen mellan arbete och kapital. Spelmässigt understryks dramats grundstruktur - det genomförda klasskampsmotivet. I en allegoriskt stilerad pantomim blottläggs kapitalismens cyniska spekulation i krigsindustrins uppgång, när krigets masslakt åter börjar. Det är inför detta faktum som de norska sjömännen ropar sitt rungande "Nej!" från fartygets akterdäck - dramats avslutande replik. Samtidigt blåser fabriksvisiorna till generalstrejk - proletariats revolutionära motåtgärd till kapitalets brutala krigsspekulation. Mellan de starkt stilerade inledande och avslutande scenerna existerar ett logiskt samband, som gör dramat till en sluten cirkel. Däremellan utspelar sig själva handlingen i en rad tablåer som har en helt annan realism.

Vid utformningen av den dramatiska konflikten har Grieg varit noga med att förlägga händerlserna både till intimsfären och till offentligheten för att kunna belysa den politisk-ekonomiska maktkampens djupgående verkningar på alla plan. Den berör inte bara skeppsredarkretsarnas slutna kontor och handelsfartygens trånga skansar utan tränger också in till de enskilda människorna, såväl i de flotta direktörsvillorna som i de "små husen vid de trånga gatorna, som sluttar ner mot hamnen". Den dramatiska konflikten belyses därigenom både ur en individuell och ur en mer övergripande samhällelig aspekt. En direkt konfrontation mellan de båda klasserna sker endast på ett ställe - i handlingens hjärtpunkt - hamnen. Dit har Grieg tre gånger förlagt händelserna, och för var gång utmejslas klasskampsmotivet allt tydligare. Det sker första gången i sista scenen i akt I, vilken gestaltas som en typisk genrescen, där redare och kaptener,

Bild borttagen
Image removed

Fig 25. I Den Nationale Scens uppsättning i Bergen av Nordahl Griegs Vår Aere og Vår makt präglades slutsekvensen av en mycket medveten stilsträvan. I textens scenanvisning beskrivs detta moment på följande sätt: "Under skjutandet ökas belysningen långsamt och visar järnkonstruktionen mellan de två grupperna. Det är ett stiliserat akterskepp, med en norsk flagga smällande i vinden. Däruppe står nu Ottar, Vingrisen och den unge arbetaren". De utslungar sitt "Nej!" till kriget och profitörerna medan fabriksvisslan blåser in generalstrejken. Hans Jacob Nilsen har varit än strängare i sin vilja att anknyta till den sovjetiska teaterkonstruktivismen och till Meyerholds biomekanik med dess hårt reglerade sceneriläggning. Alf Sjöberg har i allt väsentligt valt en annan lösning (se fig 33), även om hans scenbild kvarhåller grupperingen av de två antagonistiska klasserna. Han låter dem dock skiljas genom den ramp på vilket krigets destruktiva krafter agerar i ett våldsamt krigsspel.

sjöfolk och deras anhöriga drar sig mot kajen för att ta avsked av varandra i medvetande om vad en seglats på Nordsjön bland minor och ubåtar kan innebära. Det är en livfullt upplagd vardagsskildring i krigets skugga. Den andra hamnscenen - andra scenen i akt III - ger i några korta se-

kvenser den förtätade stämningen, när dödsbuden genom prästens förmedling når sjömanskvarteren. Här skildras också hur vreden och sorgen vänds mot sonen till den fängslade och misslyckade spionen. Scenen ger glimtvis en inblick i de olika uppfattningar om sjöfarten hos å ena sidan de äldre sjömännen, som gått iland och slagit sig till ro, och å den andra de yngre som ännu känner kravet att återigen ge sig ut till havs. Det är en bitter uppgörelse med den sjömansromantik som återfinns i Bjørnstjerne Bjørnsons sjömanssång "Vor aere og vor magt, har hvite seil os bragt". För att ytterligare stegra den dramatiska konflikten, låter Grieg skeppsredaren Mathiesen gå förbi. Han är aktad av många för sitt kraftfulla angrepp på spionerna men också känd som en cynisk arbetsgivare. Malvin, den upproriske men politiskt medvetne sjömannen, säger samtidigt som han hindrar några från kvarteret att stena spionens pojke: "Ska ni stena någon så stena hellre den där". Han pekar därvid på redaren. Många förvånar sig över att han kan säga något sådant om en aktad man i staden, känd som en "hjärtemänniska" och god familjefar. På detta replikerar Malvin bittert: "Men mot oss har han ett hårdare hjärta. Vad är det nu det heter? Ett hjärta av guld." Mathiesen replikerar omedelbart: "Jag förstår att det finns element ibland oss som helst vill dölja spionerna. /---/ Jag vill bara säga, att till mitt sista andetag vill jag kämpa mot dem som sänder våra hjältemodiga sjömän i kvav." I dramats slutvinjett förläggs för sista gången handlingen till hamnen. Den dynamiska epilogen fryses i en bild av "ett stiliserat akterskepp, med en norsk flagga smällande i vinden". Börsmäklaren utropar: "Det ljusnar på marknaden. Blir det krig i östern?" De tre sjömännen svarar med ett skrik: "Nej!" Därmed bryter det undertryckta proletära hatet mot den cyniska rederinäringen fram och övergår i revolutionär handling. Det blåses till generalstrejk. Den successiva upptrappningen i de olika hamnscenerna markerar dramats rytm. Kulmen nås i epilogens slutbild. Tidigare har händelseförloppet enligt sedvanlig teaterpraxis utspelats på spelplatsen bakom prosceniebågens omslutande ram. Endast för en kort stund har spelet förlagts till salongen, varifrån scenen apostroferas i en retorisk monolog av en fingerad åskådare. Nu vänds aktionen bort från spelplatsen ut mot salongen. Med sina appeller vänder sig skådespelarna frontalt mot publiken för att provocera den till ett eget ställningstagande. Dramat har i detta avseende uppenbart präglats av traditionen från den sovjetiska agit-prop-teatern.

Nordahl Grieg hade ursprungligen tänkt utforma stoffet som ett filmmanuskript.³⁶⁾ I sin slutgiltiga form bär verket ännu spår av denna första idé. Rent formellt har författaren dock delat in den dramatiska konfliktens många scener i tre akter, varav den mellersta omfattar fem scener och de

två andra tre scener vardera. Därtill kommer epilogen som utgörs av ett antal sekvenser, vilka snabbt glider över i varandra.

Efter den inledande symboliskt stämningsskapande scenbilden med kistan, presenterar den första akten tre för handlingen centrala miljöer. Först förs vi in på ett rederikontor, där vi får en inblick i affärsverksamhetens vida förgreningar ut mot ren spionverksamhet för den engelska handelspartnerns räkning. Den andra scenen är förlagd till ett sjaskigt, proletariserat hem. Där möter vi den misslyckade försäljaren Olsen som skall revanschera sig genom att för en futtig dusör gå i det tyska spionagets tjänst. I den sista tablån förläggs handlingen för första gången till hamnen. Denna akt är alltså en typisk exposition. Den berättande karaktären hos den första akten gäller dock enbart ytplanet, medan textens djupstruktur från början framhäver den underliggande konflikten mellan kapital och arbete, ett latent spänningsförhållande som i det följande succesivt kommer upp till dramats ytplan.

Den andra akten har den mest filmatiska utformningen. I den sovjetiska stumfilmens efterföljd kombinerar Grieg scener med starkt konträrt innehåll till en sammanhållen enhet. Denna får genom montagetekniken en mångtydig mening, där de olika elementen växelvis belyser varandra. Akten inleds med en kort genremässig gatuscen framför ridån, där de hemmavarande kvinnorna i tidningarna ängsligt följer sina mäns öden till havs. Därefter förläggs handlingen till manövertornet på en tysk ubåt. Åskådaren får därigenom uppleva den diskussion för och emot, som föregår avskjutandet av en torped mot det neutrala norska handelsfartyget Varjafjell, som man i första aktens slutscen sett lämna hemmahamnen. Medvetenheten om de risker man utsätter sig för, då man skeppar malm och kontraband, gör stämningen i den följande scenen ombord på fartyget forcerad och uppripen. Varje man i den lilla skansen sitter på helspänn, även om alla utom den nyligen påmönstrade skeppspojken försöker dölja sin oro. Ljudet av utkikens steg i masttoppen inregistreras hela tiden, tills ubåtslarmet går och den torped, som åskådaren hela tiden vet skall komma, exploderar i fartygets skrov. Om denna effekt var väntad, så utsätts åskådaren omedelbart för en ny chockeffekt, då gestaltningen av katastrofen oförmedlat övergår i ett revynummer framför ridån. Orkestern klämmer i med en känd norsk melodi från jobbartiden, samtidigt som "'chorus-girls' maskerade som muntra gaster" gör sitt sedvanliga bensprattel. Handlingen förflyttas strax därefter till ett avskilt sällskapsrum på ett flott hotell, där skeppsredare och börsjobbare kopplar av från sin stressade spekulationsstillvaro i sällskap med de lättfotade revyflickorna. Lika abrupt kastas åskådaren därefter tillbaka ut till havs och får uppleva de skeppsbrutnas lidanden i livbå-

ten. Växlingen från den ena scenen till den andra sker genom samma replik - "ös, ös" - upprepas i slutet respektive i början av tablåerna. I det första fallet gäller det att ösa i vin i de lättfärdiga flickornas glas, i det senare gäller det livet; de skeppsbrutna måste hela tiden ösa livbåten för att hålla sig själva varma och båten flytande. Under dessa fyra scener kontrasteras alltså först de krigförande tyskarna mot de s k neutrala norska sjömännen, som därefter i sin tur ställs mot krigsprofitörerna i hemlandet. I det förra fallet förs kriget brutalt men på lika villkor som en kamp för tillvaron, där det gäller att döda eller dödas. I det senare fallet sker ingen direkt konfrontation, men den ojämlika maktkampen är inte mindre brutal och destruktiv för det.

Den tredje akten har mer uppsplittrad uppbyggnad än de två första. Den inledande tablån återger ett kort samtal framför ridån mellan skeppsredarna om avslöjandet av spionen. I den nästa förläggs handlingen till hamnkvartieren för att skildra reaktionerna inför dödsbuden. Akten avslutas med en scen från Mathiesens magnifika hem. En fest skall hållas, där skeppsredaren i kretsen av sina beundrande vänner skall mottaga St. Olofsorden. Detta som ett tack från nationen för att han donerat en samling moderna franska tavlor till stadens konstmuseum, inköpta för en del av krigsprofiten. Den retoriska dialogen flödar av schabloner, som speglar den borgerliga kretsens självförståelse. I växlande, - men hela tiden snabbt - tempo spelas därefter epilogens revymässiga sekvenser upp. Från middagstalens retorik går skeendet mjukt över i den scen, där en man ur publiken med några väl valda ord vänder sig till de övriga åskådarna. Han berör helt flyktigt "de bittra och mörka tavlor" från krigsårens Norge, som man just sett utspela sig på scenen och säger sig samtidigt vara övertygad om att man inte glömt sjömännens insatser. Han manar därför publiken att hedra dessa "tidens okända hjältar". Det publikaktiverande utspelet ger en satirisk association till de många officiella talen vid den okände soldatens grav runtom i världen. Plötsligt ljuder en gonggong. Man påannonserar att händelserna förflyttat sig till år 1935. Först följer en genrescen, som speglar den materiella och andliga misären hos de gamla sjömän, som nu flyttat till ett ungarshotell. Därefter övergår den realism som hittills kännetecknat tablåerna i epilogens surrealistiska skräcksyn. Till vänster på scenen bildar representanter för storfinans och småsparare en grupp kring "en man med en iskall, opersonlig hemsighet över sig". Han symboliserar börsjobbaren och den cyniske spekulanten, som till synes oberörd av världen, inregistrerar hur aktiekurserna stiger. Till höger från publiken sett står en klunga sjömän, samlade kring sin ledare Vingrisen, en ung arbetare och en kvinna. Mellan de båda grupperna bryter sig

plötsligt soldater in och utför pantomimiska krigslekar. Därefter upphör den våldsamma aktionen för en stund, och tystnad lägrar sig över scenen. En mjuk och uttrycksfull stämma talar om livets värde och skönhet. Röstén tillhör en ung kvinna i gruppen av arbetare och sjömän. Hon inkarnerar det evigt kvinnliga - modern och älskarinnan - livets källa. I enkla men laddade ord vill hon värna om livets grundläggande värden. Hennes ord bär prägél av den samtida primitivistiska strömningen med dess höga uppskattning av sexualiteten som livets försonande kraft.

Jag är livet
 jag har groende stjärnor inne i mig
 och andra stjärnor ska strömma dit in
 och jag ska ge nytt liv.
 /---/ jag vill fullbordas, så
 som säden drömmer under vårregnet
 och sommarsolen. (s 128)

Här bryts hennes ord av ett kort intervall av hektisk börsspekulation och brutala krigslekar, innan hon åter höjer sin stämma för att fråga:

Men vi i vårt land, vi ska väl inte drabbas?
 Vi vet vad fred är. (s 128)

Bakom hennes rent fysiologiska upplevelse av att förvalta livets fortbestånd finns också en mytisk känsla av att genom ett vittförgrenat rot-system vara sammanvuxen med landets natur, ett naturmytiskt motiv som gärna gestaltas i norsk konst från Edvard Munck till Henrik Sörensen. Närheten till jorden gör henne mäktig och villig att ställa de stora existentiella frågorna.

Var snöflinga under fjällens frostklara stjärnor
 varje brun tångklase som vaggas i sunnanvindens
 dyning, så långt som landet går --
 det har lärt oss --
 den längtan, fred. (s 129)

Trots Nordahl Griegs entusiasm inför det järnhårt genomförda uppbygg-nadsarbetet kunde samma längtan ibland gripa honom själv i Sovjet, när han plötsligt drömde sig till "livets fruktbara rikedom". I epilogen till dramat bryter den alltså fram som en kontrast till västerlandets teknokratiska konkurrenssamhälle och ekonomiska maktkamp, som lätt leder till totalkrig. Det naturnära livet öppnar istället en möjlighet för människan att leva i fred med sig själv, sina medmänniskor och världen, enligt livets grundlagar.

När lyrikern Nordahl Grieg i detta parti av pjäsen tar över gestaltandet från agit-propdramatiken frågar läsaren-åskådaren sig om dramatets komplexa struktur mäktar integrera även detta element. Ronald Fangen har i sin bedömning av verket framhållit att Grieg denna gång intar "ett mera fruktbart förhållande till verkligheten". Dramat har fört honom bort från hans tidigare benägenhet att "vilja erövra verkligheten i ett enda deklamatoriskt

nafs".³⁷⁾ Även denna gång har Grieg haft ett väldigt stoff att gestalta, och i kvinnans deklamation har han velat dra upp de stora livsperspektiven. Som kontrapunktiskt insatt, musikalisk effekt i epilogens surrealistiska skräckvision får orden bärighet och mening. Scenen är väsentlig för helhetstolkningen av dramat. Efter det att manuskriptet genomgått den överarbetning, som gjorde det till en appell mot det hotande världskriget, blir det här som författaren för fram verkets centrala budskap.

Det är uppenbart att filmens metod att sekvensera det episka stoffet verkat förlösande på Griegs förmåga att gestalta sitt heterogena stoff. Både när det gäller montageteknikens djärvt kontrasterande effekter och den snabba rytmen i sekvenseringen är han klart inspirerad inte minst av sovjetisk film.

Samtidigt ser man spår av att dramat under repetitionsarbetet utformats i nära samarbete med en aktiv teaterman, Hans Jacob Nilsen. De korta mellanscenerna framför ridån ger förutsättning för dekorationsbyten på spelplatsen utan att handlingen bromsas upp. Även de snabba övergångarna i epilogen är helt teatralt tänkta, däri att de i så hög grad bygger på en hårt formaliserad sceneriläggning och en stiliserad konstruktivistisk dekor. Här finner man exempel på, hur lärdomar från Meyerholds teater har utnyttjats.

I Vår ära och vår makt koncentreras intresset till en övergripande maktkonflikt, genom vilken de historiskt betingade samhällsformerna avslöjas. De mellanmännsliga relationerna dominerar alltså inte det dramatiska skeendet. Det är därför följdriktigt att Nordahl Grieg genomgående använder sig av representativa typer. Dessa blir dock - genom att författaren oftast mäktat ge deras repliker en personlig egenart - till levande scenegestalter. Främst gäller detta skeppsredare Mathiesen och sjömannen Vingrisen. Den senare utgör en sammansatt men sympativärdig arbetargestalt. Än mer komplex är gestaltningen av hans antagonist. När Ronald Fangen i den tidigare citerade artikeln i BLM 1935 presenterade det nyutkomna dramat, gjorde han följande inträngade analys av skeppsredarens rollgestalt:

Var och en som har sett sig omkring en smula och tänkt lite över tidens sociala kris måste erkänna, att Grieg i denna typskildring rör vid samfundsorganismens mest inflammerade nerv. Griegs skeppsredare är ett socialt väsen, har ett socialt inflytande, han hör i själva verket till dem som dominera det sociala livet, men har ingen social känsla. Vi ha sett typen på alla områden - en jättelik cynisk spekulation i människor och möjligheter, en spekulation som obehindrat har tillåtits prostituera det kulturella, ja till och med det religiösa livet. Alltsammans är symptomatiskt för en social inställning, som kräver sociala rättigheter, samhällets beskydd, men som inte innehåller något annat element av social känsla än vad som behövs till en smula demagogisk deklamation vid festliga tillfällen.³⁷⁾

Ditlef Mathiesen blir prototypen för en potentiell nazist. Härmed ges en tidsanknytning som var lika väsentlig för tolkningen av gestalten som det sätt, på vilket han företräder den nakna kapitalismen.

Sjöbergs scenbildsmontage

Det gäller att uppenbara teatern för massan, att göra klart för den, att teatern icke är en trist tvångsföreställning, en gammal konvention utan kontakt med tiden. Men det gäller också för författarna att ta upp de stora livsfrågorna, som sysselsätta denna massa, konflikter som äro dess egna. Om man bara hade denna folkteater så skulle kanske dess diktare också komma! Sofokles och Euripides skrevo icke ut i tomma luften för sina stora folkscener. Varje generation och varje tid har sitt ansikte. Man kommer ingenstans utan att experimentera sig fram. Det går inte att låsa sig fast i en gång givna former.³⁸⁾

Uttalandet härstammar från hösten 1936 och anger i hur hög grad Alf Sjöberg engagerade sig i sin chef Olof Molanders satsning på att förändra Dramatiska teaterns verksamhet under just det spelåret. I vilken utsträckning Sjöberg själv varit med och utformat programmet, är det numera svårt att närmare belysa. Molander och Sjöberg kunde alltid samarbeta friktionsfritt, ofta vänskapligt. Det finns både tidiga och sena uttalanden av Molander, som vittnar om hans stora uppskattning av Sjöbergs regikonst och vice versa. Bägge var dock helt klara över att de både till temperament och i fråga om konstsyn i mycket skilde sig åt. Det är inte uteslutet att den äldre och mer erfarne scenkonstnären kan ha lyssnat på sin yngre, entusiastiske kollega i vissa avseenden, när det gällde att i mitten av 30-talet bredda målsättningen för nationalscenen. Uppenbart är att Alf Sjöberg sedan länge hade verkat för att informera en bredare allmänhet om att teatern var något mer än ett "nöjestempel" och därmed bryta det sekelgamla, psykologiska motstånd som även andra likartade schablonföreställningar byggt upp. Liksom Molander hade Sjöberg ivrigt engagerat sig i radioteatern. Han hade också fungerat som lärare och sceninstruktör i en rad ledarkurser inom ABFs Arbetarteater, som under 30-talets första hälft strävade efter att aktivera och bredda amatörverksamheten.

Sjöberg hade därvid fått tillfälle att för en arbetarpublik informera om den nya scenkonsten och verka för att dessa teaterentusiaster skulle spela modern svensk idédramatik - helst med sociala eller politiska teman. Han hade också vid ett par tillfällen i den offentliga debatten vänt sig till de samtida författarna och förklarar, att det rådde stor brist på aktuell dramatik vid de professionella teatrarna, trots att "vår tid är så upprörd, så fullad av dramatiskt stoff". Självfallet var han medveten om de svårigheter det erbjöd att nå tillräcklig konstnärlig distans till samtidens "motsägelsefyllda händelseförlopp", för att därur kunna skapa livskraftig och med-

vetandegörande dramatik. Sjöberg var nämligen helt inriktad på att tidens teater måste "finna en ny form att betrakta tingen på".³⁸⁾ Den måste slå en bräsch i åskådarnas vardagsmyter, illusioner och schablonföreställningar. Scenen borde vara samtidens naturliga forum, när det gällde att ta upp "tidens andliga problem till diskussion". Från sin resa i Sovjet visste Sjöberg, vilken vitaliserande kraft teatern kunde vara för en bred proletär publik. Skulle det myckna talet om att förmå de stora scenerna att bryta sig ut ur sin isolering och bli till något som var värt namnet folkteater, då var programmet givet: "I vårt moderna samhälle, där de s a s andliga dialogerna mer och mer förträngas, borde teatern kunna fylla en uppgift som en slags central för själsliga upplevelser."³⁸⁾

I Nordahl Griegs drama Vår ära och vår makt tycks Sjöberg ha funnit en text, som gjorde det möjligt för honom att till vissa delar realisera den engagerande scenkonst han drömde om. Författare och regissör var i det närmaste jämgamla. De kom visserligen från skiftande sociala miljöer men omfattade bägge en socialistisk samhällssyn, även om Sjöbergs aldrig var marxistiskt-revolutionärt inriktad. Bägge var något för unga för att tillhöra den generation, om vilken Remarque en gång skrev, att den "förstördes av kriget - även om den undkom granaterna". Under sin känsliga pubertetstid hade de dock inte kunnat undgå att uppleva den radikala omvärdering av alla traditionella värden, som första världskriget inneburit. För bägge hade mötet med sovjetiskt teater fått livsavgörande betydelse. Sjöberg började arbeta med Griegs text direkt efter sin hemkomst från Sovjet.

Förutsättningarna för att den sceniska tolkningen av texten skulle utveckla sig till ett fruktbart samspel mellan författarens och regissörens intentioner var därför goda. Inte minst betydelsefullt var det, att Sjöberg denna gång genom tillfälligheternas spel fått möjlighet till en så lång förberedelsestid. Regissör och författare var nämligen överens om att en av de viktigaste betingelserna för den sovjetiska teaterns konstnärliga genomslagskraft var, "att regissören får arbeta obegränsat med ett stycke, det kan vara i några månader eller ett par år. /---/ Och så tar mannen vid, regissören, han som skall signera föreställningen med sitt namn. Först när den står osvikligt säker lämnar han den ifrån sig." (DN 3/6 1934.) Orden är visserligen Griegs, men kunde lika gärna ha varit Sjöbergs, för i mycket uttrycker de även hans ideal för teaterarbetet under 30-talet. Hans bevarade regibok till Vår ära och vår makt vittnar också om, hur i minsta detalj han tänkt igenom uppsättningens scenografi, sceneri och rytmisering. Som åtskilliga samtida kritiker framhöll, lämpade sig Griegs drama i ovanligt hög grad för en modern, spektakulär regikonst. Rollistans många gestalter

Bild borttagen
Image removed

Fig 26-27 I sin tolkning lät Alf Sjöberg tema liv contra död bli ett bärande ledmotiv, som slingrade sig genom hela uppsättningen. Som ett stämningsskapande anslag lät han projicera ett barnansikte på ridån för att ange att det följande spelet gällde den kommande generationens framtid. Bilden lät han sedan övergå i en snabb växling av krigsfotografier innan aktionen på scenen förlades kring den flaggprydda kistan på en katafalk. Polariseringen mellan liv och död anger alltså hur det totala kriget väckt en fruktan hos samtiden för hur en annalkande världskatastrof skulle gå ut över alla, barn såväl som gamla. Efter upplevelsen av föreställningen lät regissören barnansiktet ligga kvar, som en anklagelse och en appell. Det gällde att göra motstånd mot de krigsskapande krafterna i tiden för att den yngsta generationen skulle möta en morgondag.

var oftast så starkt typiserade, att skådespelarna inte gavs tillfälle till någon mer psykologiskt individualiserad rolltolkning. En intensiv instuderingsperiod om fyra veckor gav därför tillräckliga förutsättningar för att förverkliga regissörens helhetsvision.

Ledmotivet i Sjöbergs tolkning är hämtat från kvinnans prosalyriska monologer i epilogens slutsekvenser. Redan från början anslog han detta tema genom att låta raden av annonser - som under 30-talet normalt visade sig på en skioptikonskärm framför ridån före föreställningarna eller under mellanakterna - övergå i bilden av ett babyansikte med stora undrande ögon. Texten löd: "Ert barns framtid?" Frågan skulle inte, som publiken först hade anledning tro, besvaras med reklam för någon livförsäkring eller något liknande. Det var istället en existentiell fråga riktad till de församlade åskådarna. Pjäsen skulle provocera var och en till ett ställningstagande: Vilken framtid väntade den yngsta generationen av år 1937? Vad hade samtiden gjort av världen för att trygga livets fortbestånd? Det var frågor som det kändes naturligt att ställa för Alf Sjöberg som nybliven far. Eller för att travestera Griegs ord: "När nu ett nytt världskrig hotade, vad vill människorna göra? Hur kommer de att utforma världens och sin egen framtid?" (jfr s 140) Bilden av barnansiktet är ett av de många visuella tecken Sjöberg inför i sin uppsättning för att anknyta den dramatiska konflikten till 1937 års apokalyptiska stämning. Ett bärande tema i förställningen var den unga kvinnans strävan att värna om livets fortbestånd, trots den industriella och ekonomiska maktkamp, som såg ut att enbart leda till nya förstörelsemedel och nya krigsskådeplatser.

Sjöberg låter bilden av det mjuka barnansiktet ligga kvar till dess scenljuset, riktat mot den flaggprydda kistan, sakta växer fram ur mörkret. Därmed åstadkommer han en stark kontrast i övergången från verkligheten i salongen till spelet på scenen - en övergång från liv till död. Temat går som ett bärande element igenom hela uppsättningen. Sjöberg arbetar i det avseendet helt i linje med Griegs egna verkningsmedel. I det följande markerar han vid en rad tillfällen det potentiella krigshotet samtiden upplevde, genom att mot en skioptikonskärm eller mot själva rundhorisonten projicera krigsbilder från första världskriget. Regissören arbetar på så sätt medvetet med att understryka relationen mellan den dramatiska konflikten då och teaterupplevelsens nu samtidigt som han också anger ett perspektiv in mot en möjlig framtid. Vid övergången till ingressen använde han sig av följande bildsvit: "torpedering, död soldat, masskyrkogård." Det sista fotografiet visar en krigskyrkogård över de otaliga offren från skyttegravskriget på västfronten. Bilden av "masskyrkogård med kors försvinnande ända vid horisonten" ligger kvar mot rundhorisonten under

Bild borttagen
Image removed

Fig 28-29 Varietéscenen i andra akten gav Alf Sjöberg det olyckliga uppslaget att låta lättklädda revyflickor påannonsera de bägge ödesåren 1917 och 1937, för att ge föreställningen karaktär av politisk revy. Effektiv var däremot hans grepp att spela upp flera scener framför ridån, medan dekorationsbyte skedde på scenen. Dessa tablåer gavs en affischmässig slagkraft genom att aktionen på scengolvet provokativt kontrasterades mot projicerade bilder på ridån. Klädseln och gesten är densamma i revyscenen både i bild och aktion men innebörden är dock helt motsatt.

Av Alf Sjöbergs egen teckning till den första tablåns scenbild framgår det klart hur han byggt samspelet mellan olika scenografiska element:
A. den extra omfattningsbågen utformat som ett söndersprängt jordklot,
B. exteriörbilden från hamnen med de uppankrade fartygen, som projiceras mot rundhorisonten - ett ikoniskt tecken för den fredliga norska skeppsfarten och C. den tredimensionella interiören föreställande redarkontoret. Spellet på scen visar hur krigsprofiten driver människorna att sälja allt - skeppslaster, människoliv, ja, den egna nationen - ifall bara förtjänsten är tillräckligt stor. De tre skiftande dekorelementen var tänkta att tillsammans med aktionen samverka till ett mångtydigt teatralt tecken, som angav ett övergripande perspektiv på kapitalismen i nuet.

den stumma ingressen, och tonades bort först så kistan sakta sänkts ner. Under den scen som förläggs framför ridån då människorna drar sig ned mot hamnen, där ett fartyd just skall ge sig ut på Nordsjön, har Sjöberg projicerat en bild av en ubåt. Från början var det tänkt att den skulle återge, hur "granater lastas ombord för utskeppning". Före andra aktens korta inledningsscen - där två hemmakvinnor i ljuset av en gatlykta försöker hitta notiser om fatrygens öde - har Sjöberg satt in en bild av en "torpederad båt med stäven i vädret". Genom bildprojektionerna har han associativt förberett de tre centrala scenerna i denna akt: ubåttornet, skansen och livbåten. Efter den dramatiska kulmen i livbåtsscenen har Sjöberg lagt in förställningens enda mellanakt. Därefter följer en ny bildmässig upptakt. Denna gång belyser han ett av dramats grundteman: spionrättegången och dess spionavledande funktion. Hela tiden medan skeppsredare Ditlef Mathisen och hans svåger Freddy Bang framför ridån analysera spionprocessen - som utgör både ett hot mot och ett medel för deras verksamhet - ser man ovanför deras huvuden bilden av en hängd krigsspion. Därigenom uppstår en spänning i tablån, som avslöjar det som sker i det som synes ske, ett grepp som Sjöberg använde även vid andra tillfällen. Han ger t ex en samtidshistorisk bakgrund till scenen med de avmönstrade sjömännen på ungarshotellet genom att projicera en bild av arbetslösa köande i köld, en verklighet som inte kändes avlägsen 1937. För den svenska publiken fick därefter det fräfsfeta talet i den fiktive åskådarens retoriska monolog strax innan en kontrastrisk belysning.

Under epilogen projiceras ytterligare några bilder mot rundhorisonten. Först framtonas bilden av ett slagfält samtidigt som soldaterna genomför sina krigslekar på scenen, därefter ett hotfullt gasmoln mot himlen, medan börsmänniskan ropar ut "Kemiska koncernen 600 %". Till sist ser man "flygmaskinerna komma svarta fr/ån/ horisonten och upp i oändlig eskader". Det senare fotografiet erinrade i sin bildverkan om masskyrkogårdarnas kors. Samtidigt såg publiken på scenplanet, hur en attrapp av en tank hotfullt klättrar upp ur fonden. Cirkeln sluter sig genom att fotografiet av krigskyrkogården med sina rader av kors på nytt projiceras mot rundhorisonten. Detta sker parallellt med att de sista krigspantomimerna utspelas, och de agerande utslungar sitt "Nej!" till kriget. Till sist tonas barnansiktet åter fram, en bild som ligger kvar även sedan ridån fallit. Sina frågande ögon vänder barnet mot publiken. På detta sätt rytmiserar Sjöberg sin uppsättning inte bara genom att utnyttja textens egen filmatiska montageteknik, utan även genom att låta två nya ledmotiv - livets och krigets - kontrapunktiskt bryta sig mot varandra med hjälp av visuella tecken. Därefter vill han fastare knyta de många tablåerna samman till

en sluten struktur.

När Sjöberg byggde upp de enskilda scenbilderna till tablåerna gick han till väga på ett högst traditionellt sätt. Tekniken kan med fördel studeras i hans bevarade regibok. Övergången från ingressen till händelserna i skeppsredare Mathisens kontor sker samtidigt på två plan. Fotografiet av masskyrkogården mot rundhorisonten övergår i en tecknad bild av "skepp i hamn (silhuetter)". Den ligger sedan kvar under hela den följande scenen. På själva spelplatsen sker en övertoning. Kistan befinner sig på en katafalk, och vid den står en sörjande kvinna. Som emblematisk accessoar återfinns också ett ankare, den stående symbolen för hoppet enligt kristen ikonografi, liksom för sjöfarten.

Scenförändringen tillgår så att medan orkestern spelar "Syng mig hjem", sänks kistan ner i katafalken. Diflef Mathiesen kommer långsamt fram i ljuset och sätter sig med sin cigarr vid katafalkens kortända". Kvinnan vid katafalken reser sig för att därefter snabbt övergå till "att knacka maskin. /---/ Fullt ljus och vi är på redarkontoret, katafalken är skrivbordet". Scenförändringen sker alltså inte lika oförmedlat som i dramatexten. I stället har Sjöberg här infört ett absurdistiskt element genom att låta den stilerade ingressen övergå i den följande realistiska tablån med utnyttjande av Strindbergs berömda drömspelsteknik. En och samma accessoar förvandlas och förtätas och får skiftande funktion och symbolik vid olika tillfällen. Förskjutningen från katafalken till skrivbordet aktualiserar det av Sjöberg anlagda krigskapitalmotivet; skeppsredarnas verksamhet vilar på andras lidande och död.

Till expositionens tre scener har Sjöberg för övrigt utarbetat ett realistiskt sceneri, som främst grundar sig på en psykologisk analys av den dramatiska konflikten. Scenografin använder han däremot som en teatral kod för att belysa de sociala implikationerna i själva skeendet. På så sätt understryks kontrasten mellan yta och djup, mellan sken och verklighet. Ovanför det magnifikt inredda direktörskontoret projicerar Sjöberg en stilerad bild av fatygssilhuetter i hamn. Han kontrasterar alltså medvetet scenbildens övre halva mot dess undre för att markera skillnaden mellan, vad skeppsfarten synes stå för och vad den i verkligheten innebär. Därigenom förstärks cynismen i dialogens affärssamtal. På ett likartat sätt arrangerar Sjöberg den följade scenbilderna från spionen Olsens hem. På spelplatsen utformar han en sjaskig, proletariserad miljö, där några udda prydnadsföremål - som det stora dryckeshornet med silverbeslag - ännu vittnar om ett borgerligt förflutet. För att ytterligare markera miljöns mångtydlighet projiceras mot fonden bilden av en monoton arbetarkasern, där fönsterkorsen lyser skrämmande vita, som ett memento mori. Den

Bild borttagen
Image removed

Fig 30. Sjöberg utformade scenbilden till epilogen som en korsning mellan en allegorisk spelplats och en jättelik cirkusarena under ett valv av nedhängande flaggor. Börsroboten, som han gett övermänskliga dimensioner, är den allt dominerande accessoaren. Denne tänks också dirigera människorna som marionetter till grymma krigslekar, gestaltade på rampen mellan de två antagonistiska grupperna - kapitalister respektive arbetare. Bara för en kort stund avbryts detta kaotiska vansinnesspel av en kvinnas vox humana och - slutligen - av kollektivets rungande nej-rop.

sociala miljöns determinerande inverkan på brottslingen - som finns antydd redan i texten - får därigenom ett ökat eftertryck. Synen på spionaget problematiseras på så sätt. Det finns alltså en betydelseskapande växelverkan mellan scenografin och sceneriet, mellan dekoren och aktionen.

Ytterligare ett par gånger har Sjöberg använt olikartade element i sitt scenbildsmontage. Det politiska budskapet får därmed en spänningsfylld uppbyggnad. Förutom den redan beskrivna tablån med bilden av den hängde krigsspionen ger han ytterligare accent åt en annan scen framför ridån - den där den jovialiske estradören och hans revyflickor, utklädda till sjömän, sjunger en känd visa från gulaschtiden. Han projicerar som bakgrund därtill en bild av vinkande marinsoldater, som tar farväl innan de ger sig av till okända öden.

Den sista scenbild, där Sjöberg med hjälp av disparata element åstadkommit ett komplext montage, är slutscenen. Dess grundkonstruktion består av några praktikabler: en trappa, en estrad och en bred och djup ramp. Ovanför trappan står en jättestaty av en man i citydress, utan ansikte, med meterlånga telegrafremsor i handen. Ur hans tomma inre hörs börsnoteringarnas mekaniska ljud. Av Griegs "börsmänniska" har Sjöberg gjort en hörsrobot, som talar genom en megafon. Nedanför honom grupperar sig på trappan redarna, gulascherna, småprofitörerna m fl. På den tribunliknande estraden samlas sjömän och arbetare, och på rampen däremellan rusar gång efter annan soldater fram och utför sina våldsamma krigspantomimer. Maskinmästarjournalerna visar att Sjöberg här arbetat med hela scendjupet för att ge scenografin rymd.

I slutscenens början projicerar Sjöberg en bild av ett stort antal av den tidens nationsfanor, som bildar ett dekorativt, färgrikt mönster. Längst fram och lättast identifierbara syns stormakternas flaggor - Sovjets, Japans, Englands, Frankrikes, USA:s - men även skandinaviska korsfanor är klart synliga. I scenbildens mittpunkt återfinns Nazitysklands och Italiens flaggor. Arrangemanget är självfallet ingen tillfällighet. Man var 1937 väl medveten om vilka länder som inifrån ville spränga den bräckliga nationella sammanhållning, som världsfreden byggde på. Befriande ren från all dekor var sekvensen, där Märta Ekström tolkade den unga kvinnans prosalyrisk vädjan för livets fortbestånd. Endast ett ljusknippe skulpterade fram hennes gestalt ur mörkret, där hon stod uppe på tribunen.

Sjöbergs egna idéskisser finns bevarade till varje scen - många gånger både på lösa blad och i regiboken. När det omfattande dekorbygget under en osedvanligt kort repetitionstid slutligen skulle förverkligas, fick den unge scenografen Härje Ekman delta i arbetet. Detta skedde helt i enlighet med Sjöbergs intentioner. I sin bilduppbyggnad anknyter Sjöberg till

Bild borttagen
Image removed

Fig 31-32 Den tyske konstnären Georg Grosz arbetar i denna politiska teckning (NMH 96/1965) från 20-talets Tyskland med en antitetisk bildkomposition för att framhäva kontrasten mellan arbete och kapital. För att belysa likartade motsättningar mellan sjöfolk och krigsprofitörer i Griegs text har Alf Sjöberg byggt in en spänning yta och djup, mellan interiör och exteriör i sina scenbildsmontage för att framhäva hur aktionen rör sig mellan sken och verklighet på scenen. Grosz' nära vän John Heartfield har i sina fotomontage ibland också använt sig av likartade grepp. I en kampbild *Die Freiheit selbst kämpft in ihren Reihen* från början av spanska inbördeskriget sätter han samman ett reportagefoto från Madrid i juli 1936, med en inklippt allegorisk bild av den franske konstnären Eugene Delacroix' kända tavla *Frihet på barrikaden*. Samspelet mellan de olika bildelementen ger även här ökad slagkraft åt det politiska budskapet.

Bild borttagen
Image removed

Fig 33. Det kanske uttrycksfullaste scenbildsmontaget, som Alf Sjöberg genomförde i samarbete med Härje Ekman, var den till tablån i spionens hem. Växelspelet mellan exteriörens ödsliga fasad och interiörens nedslitna tristess bildar ett ovanligt suggestivt teatralt tecken för de miljöfaktorer som driver en man med en allmän social mindervärdeskänsla till att bli en landsförrädare, ett motiv i dramat som enligt författarens eget uttalande var mycket centralt. Scenografin äger alltså en likartad bildstruktur som i Grosz' och Heartfields agitationskonst.

fotomontaget, som under 30-talet var en mycket spridd konstform, inte minst när det gällde att föra ut ett politiskt budskap.

Den surrealistiske konstnären John Heartfield hade vid denna tid i sina marxistiskt inspirerande samtidsbilder drivit genren till konstnärlig fulländning. Även om montage tekniken var lika gammal som fotografiet, så hade ingen tidigare arbetat med så sammansatta bildkompositioner och med ett så suggestivt formspråk som Heartfield. Även i Sovjet användes fotomontaget på ett expressivt sätt i affischkonst och bokillustrationer. Under 30-talet gjordes - som Inger Fredriksson visat³⁹⁾ - i Sverige intressanta experiment i tidningar som Bris, Arbetarkultur och Konsumentbladet. Det är väl inte minst med dessa alster, man skall jämföra Sjöbergs scenbildsmontage. I likhet med dem ville han åstadkomma en spänning mellan de heterogena bildelementen för att i den nya kombinationen åstadkomma ett rikt associationsfält. Överförandet av den inom affischkonsten använda bilduppbyggnaden till scenografin var ingen innovation av Sjöberg. Redan under slutet av 20-talet hade Erwin Piscator använt sig av likartade grepp. Oftast hade det rört sig om filmsekvenser, som han inarbetat i sina uppsättningar, inte stillbilder, Sjöberg hade 1932 använt sig av den tekniken vid uppsättningen av Rudolf Wärnlunds sociala drama Den heliga familjen. Fem år senare arbetade han med djärvare och konstnärligt självständigare grepp. Kanske var det intrycken av den sovjetiska teaterns formexperimenterande i olika riktningar, som inneburit en frigörelse av hans uttrycksmedel. Den del av kritikerkåren som framförde politiskt motiverade invändningar mot pjäsen, betecknade också uppsättningen förklenande som "affischkonst".⁴⁰⁾

Sjöberg uppfattade säkerligen i likhet med sin samtid fotomontaget som en av surrealismen uppfunnen konstgenre. Bakom valet av scenmontage till Vår ära och vår makt låg också en medveten konstnärlig prioritering, som han utvecklade hösten 1936:

Det är inte för inte som surrealismen inom konsten i vår tid vunnit förståelse. Frågan är om inte det mest abstrakta återgivandet skänker det starkaste realistiska intrycket. Det är ett misstag att tro att dessa framkallas genom en påtaglig realistisk bild⁴¹⁾.

I resonemanget bör man nog även lägga in hans erfarenheter av den sovjetiska konstruktivistiska teater, vars formalism han här liksom annars försvarar mot en illusionistisk socialrealism: "Tvärtom! En viss abstraktion, en verklighet, som på scenen är behandlad med frihet, ger en mycket friskare och spontanare verklighetsupplevelse än den realistiska".⁴¹⁾

Sjöberg höll sig dock inte konsekvent till denna gestaltungsprincip. Det är uppenbart att han velat ta fram rymden och enkelheten i de båda realistiskt utformade hamnbilderna. Projektioner saknas i dessa fall helt och hållet. På samma sätt har han låtit miljön tala för sig själv i de tablåer,

Bild borttagen
Image removed

Fig 34-35 Det var väsentligt för Alf Sjöberg att låta spelplatsens utformning växa fram ur sceneriläggningsen. Scenografin till tablån på hotellet är uppbyggd av en rad tecken på miljöns vräkiga lyx, så att den ger atmosfär kring orgien mellan de unga revyflickorna och de medelålders skeppsredarna. Rummets mittpunkt domineras dock av en Venusstaty av J.T. Sergel. Den antika gudinnan på en gång döljer och framhäver sin kroppsmånga behag genom sin lekfulla draperingskonst. Denna sant erotiska sensualism hos skulpturen kontrasterar mot firmafestens köpta kärlek. När festen senare övergår från Venus till Bacchus lägger regissören ett sceneri som framhäver det slappa och dekadenta. Som kulmen reser sig en av de berusade flickorna från golvet för att ösa i mer vin i sitt glas. Just då övergår denna tablå i nästa, där händelserna förläggs till en stormpiskad livbåt i sjönöd. Det upplevdes trots allt som en frisk fläkt, som sopade undan den förra scenbildens instängda kvalm.

Bild borttagen
Image removed

Fig 36-37 För att ange stämningläget under krigets vardag har Sjöberg angett följande ingress till den första av de tre hamnbilderna: "Det snöslaskar med tunga, långsamma flingor. Scenen spelas dämpat: gäster före en begravning. Gruppen t.v. tyst, stilla med snö på axlarna". Människornas aktion är präglad av det ödesmättade i skeendet, något som understryks av grupperingen. Redarna bildar en grupp tillsammans med den engelske konsuln, som dock i ord och handling tar avstånd från sina forna norska vänners cyniska spel med människor och landsförrädiska handlingar. Grupperna av sjömän respektive skeppsredare ställs antitetiskt emot varandra, den ena är homogen och sluten, den andra är uppsplittrad. Den förra avtecknar sig mot en fri himmel, den andra agerar i skuggan av skeppen och neutralitetsmärket. Sceneriläggning och scenografi samverkar alltså här liksom oftast hos Sjöberg till ett komplext mönster av tecken.

som återger hotellets pråliga sällskapsrum och vardagsrummet i strikt engelsk herrgårdsstil i Mathiesens hem. I och för sig står dessa miljöer i ett intressant motsatsförhållande till varandra. Det som går an på en affärsfest bland vänner ute på stan, är därför inte *comme-il-faut* i den högborgerliga familjekretsen. Sådana spänningar har Sjöberg än mer vinnlagt sig om att utmejsla med hjälp av ett uttrycksfullt kroppsspråk. Detta finns noggrannt angivet i ord och bild i det detaljerade sceneriet i regiboken. Man märker hur han slitit med att ge rytmisering och nerv åt aktionen i dessa två tablåer, som i sig är dramats vanskligaste.

I detta fall utgår Sjöberg från sin grundinställning, att regikonsten i ett avseende kan beskrivas som "en visualisering av ett material". Det är dock inte i första hand bildkonstnären-scenografen som skall utforma dekoren.

Bilderna ingå i gestaltuppfattningen och måste skapas fram ur verkets inre förutsättningar. Scenbilden är projektionen av ett inre tillstånd. Detta i sin tur gör att byggandet av scenplatsen sker sent och som ett resultat av den emotionella skapelseakten. Scenbilden skall passa alla dramatiska situationer och skall vara avvägd för att ge resonans åt de olika konfliktsituationer som utgör spelet.⁴²⁾

Av uttalandet framgår att Sjöberg, som under det första decenniet av sin regissörsbana ofta själva genomförde scenografin till sina uppsättningar, först ville utforma ett sceneri - ett rörelseschema. När detta var i grova drag fastlagt visste man, vad som krävdes av spelplatsen i fråga om rymd eller begränsning, av skiftande spelnivåer etc. Detta utgjorde scenografins grundkonstruktion, som sedan kunde fyllas ut med dekorativa emblematiska, symboliska eller allegoriska accessoarer. Detta fick dock inte ske i större utsträckning än vad som var oundgängligen nödvändigt för att föra fram tolkningens nyanser. "Den moderna scenbildens första karaktäristicum är bildens enhetlighet, dess känsla för en form", menade Sjöberg. Hans scenbilder utgör därför ett system av tecken som oftast skall avläsas så, att de dels ställs i relation till varandra, dels till scenbilden som helhet, dels till den dramatiska konflikten. På så sätt blir scenografin en integrerad del av den sceniska helhetstolkningen.

I den första hamnbilden har Sjöberg låtit högra scenhalvan helt domineras av siluetterna av några lastkranar samt det jättelika skrovet av ett fatyg med neutralitetsembellet - den norska flaggan - uppmålad i gigantisk skala. På vänstra sidan ser åskådaren en sluttande ramp, ett skjul och en ensam lyktstolpe. Redarnas lilla grupp avtecknar sig mot fatygsskrovet och flaggan, som de ständigt förråder. Sjöfolket står och trycker kring skjulet eller hänger ledigt på rampens räcke. Den andra hamnbilden återger några typiska norska trähus på förscenen, inklämda vid foten av den branta fjällsluttning som utgör en kraftfull kontur mot rundhorisonten. Här träng-



Fig 38-39 Av Alf Sjöbergs egna skisser till scenerna ute till havs framgår hans strävan att ge dessa två scenbilder ett drag av heroiserande realism. Bladen är präglade av hans egen glädje åt båtar och vida havsytor. Men han har säkerligen tolkat Griegs text rätt, när han låter scenografin bilda teatrala tecken för sjöfolkets slit och gemenskap såväl i det dagliga arbetet som i nödsituationen. I den första tablån lät regissören projicera på väv en bild av stäven på ett norskt handelsfatyg för att genom en snabb ljusförändring förlägga spelet till fartygets inre - skansen i fören. Den oro som alla gestaltningen ger uttryck för i denna scen förverkligas i den dynamiska tablå, där man ser livbåten som en bräcklig farkost, kastas upp och ner bland vredgade vågor.

er sig människorna samman för att gemensamt dela sorgen eller gräla om skeppsfartens ära och makt. Följer man i regiboken de många personinstruktionerna, finner man hur Sjöberg just utnyttjar scenbilden för meningsfulla grupperingar och för att låta miljön ange förutsättningarna för den dramatiska konflikten.

Den märkligaste serien scenbilder skapade Sjöberg dock för tablåerna ute till havs. I den första antyds genom en blåtonig ljussättning den hajliknande siluetten av en ubåt. Man ser den genom en slöja, som täcker hela scenen, och på vilken projiceras ett filmat "vattenflimmer", en effekt som Sjöberg möjligen lånat från Knut Ströms uppsättning Vår ära och vår makt i Göteborg.⁴³⁾ Aktionen koncentreras dock till ett ytterst begränsad del av scenen. Inom en blekgul kägla av "ovanljus" står alla de agerande med nakna överkroppar "hopträngda" för att markera den fysiska trängseln och det psykiska trycket i ubåtens manövertorn. När handlingen senare förs över till skansen på handelsfartyget, projiceras först bilden av fartygsstaven, som avtecknar sig som en silhuett mot himlen. När spelet börjar i själva skansen, tonas fartygssiluetten bort. Den dramatiska höjdpunkten är dock scenen med de skeppsbrutna. En livbåt med ett råsegel kastas upp och ner mellan vågorna och avtecknar sig som en mörk silhuett mot en stormpiskad himmel. Man märker här hur Sjöbergs hela scenfantasi har engagerats i arbetet på att ge illusion och rytm åt dessa sekvenser. Teaterscenens statiska karaktär utgjorde det motstånd, "som måste övervinnas", inte bara med tekniska lösningar utan främst "genom en spelutveckling som upplöser fixeringen vid något fast och orörligt".³⁶⁾ Den filmatiska montageteknik som fanns i Griegs text har Sjöberg därför helhjärtat kunnat bejaka. För deras generation "var filmen en uttrycksform som vi omedelbart accepterade därför att den slog med vår egen puls".³⁶⁾ Efter tidiga kontakter med Griffith och Sjöström, Pudovkin och Eisenstein menade Sjöberg, att hans teatrala verkningsmedel måste präglas av filmens formspråk. Det hade lärt honom "att arbeta i snabba tempi, i plötsliga övertoningar, i stora överblickar; på en och samma gång förnimma vi de våldsamma motsättningarna: det gränslösa avståndet och den oändliga närbilden, ambivalent och motsägelsefylld är vår föreställning av verkligheten".⁴⁴⁾ Det är denna mångfald i den moderna tidens verklighetsupplevelser som även teatern måste mäktat återge. Den konstnärliga konkurrensen med det moderna filmspråket upplevdes därför som en stimulans och en utmaning, (se s 73ff).

Sjöberg har dessutom velat hålla samman scentolkningen av Vår ära och vår makt genom två övergripande element. Det första är en extra infattningsram bakom prosceniebågen. Den har formen av ett jordklot, på vilket

projiceras en Europakarta, där såväl Englands och Skandinavien som Sovjets och Sibirens landkonturer är lätt identifierbara. Handlingens fixering till norska förhållanden ges därigenom en större räckvidd och allmängiltighet. Själva klotet är dock sprängt, som av en inre explosion. Den sargade jordskorpan är uppfläkt i vassa flikar, en formgivning som delar scenbildens i en övre och en nedre del. Genom det uppkomna hålet kikar åskådaren in på själva spelplatsen, där de olika tablåernas bilder matas fram. På så sätt har Sjöberg velat hålla samman skeendet i tid och rum. Samtidigt skapar han en symbol för det aktuella världsläget. Den extra omfattningsbågen kunde dessutom ibland associera till en varietéscen. Då lät Sjöberg belysa klotet med ett regelbundet mönster av glittrande stjärnor. Ovan klotet hängde en bild av Apollo di Belvedere, som med en stiliserad konferenciégest visade på jorden. Detta arrangemang förekom i samband med de två redarfesterna samt i slutvinjetten. Det var alltså inte en ljus och uppbygglig bild av världen den antike solguden hade att visa sin publik av 1937.

Denna scenografiska symbol var nog också upphovet till den omredigering av själva slutet som Sjöberg gjorde. Han har slopat slutvinjetten - den stiliserade fartygsaktern från vilken sjömännen utslungar sitt nej. Han behåller givetvis repliken som en viktig protest mot börsrobotens cyniska förhoppning om "krig i östern", men har strukit fabriksvisslorna som blåser in generalstrejken. Hans slutvinjett har inte en revolutionär utan en humanistisk karaktär. "Alla medverkande (arbetare, eldare etc) kvinnor o män o barn in på 3 led med händerna i varann mot publiken/. De ropa Nej!" Med detta kollektiva rop förstärks negationen av krig och kapital och en antifascistisk folkfront bildas. Det var inte minst på denna scen Sjöberg syftade, när han i en intervju i Svenska Dagbladet framhöll: "Jag har försökt ta fasta på den humanism, som Griegs pjäs är genomtänd av, kampen för ett sant människovärde. Styckets styrka är, anser jag, att det inte främst visar en politisk felsyn hos de figurer, som författaren bekämpar, utan, att det ger en ett gripande intryck av att det är någonting galet med människan som sådan." (SvD 25/4 1937.) Sjöbergs intention att tona ned den socialistiska samhällskritiken till förmån för en idealistisk humanism i sin tolkning av Griegs drama får på så sätt en långtgående konsekvens för insceneringens appell till publiken. Det undrande barnansiktet, som vänder sina frågande ögon ut mot publiken blir ett teatralt tecken på hur människovärdet 1937 upplevdes hotat i en ond värld.

Nils Beyer, som var den ende kritiker som observerade Sjöbergs förändring säger:

Allt folket ställde till sist upp sig och ropade sitt nej till krigets or-

ganisatorer. Det var oerhört verkningsfullt, om än "generalstreckens sirener", som i skådespelet sätta punkt för det hela, här utbytt mot en mera pacifistisk anda. Det betydde inteting för det enastående mäktiga intrycket av dramat. Ingen kan vara tveksam om tendensen, som Maxim Gorkij en gång formulerat i den oförglömliga satsen, att det finnes ingen mera lönande affär i världen än att förvandla människor till krymplingar och lik. (Soc-Dem 25/4 1937.)

Sjöbergs andra grepp i syfte att hålla samman den långa raden av tablåer utföll inte lika väl. Han lät som i en nummerrevy några docksöta revyflickor påannonsera de olika scenerna. Tydligt hade han inspirerats härtill av andra aktens korta sjömansrevy. Elementet upplevdes av samtliga kritiker som störande. Agne Beijer kommenterade vasst, att Sjöberg kunde ha besparat sig de billiga varietétricken, ty "det smakade litet väl mycket av Berlin av anno Toller och Piscator". Själv gav Sjöberg den förklaringen, att hans intention varit att göra uppsättningen till vad han kallade en "journalistisk revy", ett begrepp som sannolikt syftade på de samtida experimenten i USA med "levande tidningar". (se s 114) eller så hade han sett likartade teaterformer i den unga sovjetstaten.

I övrigt fick Sjöberg ett översvallande erkännande i pressen för sin regiinsats, vilken upplevdes om både fantasifull och medvetet genomförd. Som så många gånger annars var det Agne Beijer som mest allsidigt genomförde kritiken.

Sedan måste det också sägas att regissören behandlade sagda orkester med stor bravur. Flera av de scenbilder han komponerat tillsammans med Härje Ekman hade redan i sig själva ett agitatoriskt patos helt i författarens egen anda. Även i fråga om dem gällde det att de episoder där båtarna och havet spelade med gjorde den starkaste verkan. Sjöberg har i umgänget med den expressionistiska dramatiken odlat ett slags teknisk fantasi som fångslar genom sin egen flykt och i lyckliga fall skapar rymd över i sig själva ganska triviala agitationsnummer. Visionen av proletärkasernen över agenten Olsens vedervärdiga snuskhål till hem och den effektfulla slutscenen med sina flämtande projektionsbilder voro dylika moment, där scenbilden lade något väsentligt till dramat. (GHT 26/4 1937.)

"Här är om något ett program för den stora folkteater, som teatern vill bli"

Den mångfasettade opinion som uppsättningen av Guds gröna ängar på Dramaten väckte under hösten 1932, belyser på ett klargörande sätt hur mötet mellan en publik och en scenisk gestaltning av ett drama fungerar som kommunikationsprocess. Det teatrala tecknet appellerar eller repellerar till skiftande samtidspräglade konventionsbildningar. Bakom kommunikationsprocessen spårar man alltså ett samhälleligt system. Även ett drama som Vår ära och vår makt ger intressanta belägg för, hur teatern kan fungera som en katalysator för den politiska opinionsbildningen i samhället. Uppenbart är att verket redan vid urpremiären i Bergen utlöste reaktioner

utefter en sedvanlig ideologisk skala från vänster till höger. Att vissa utslag blev speciellt kraftiga, berodde säkerligen på att stoffet var så lokalt förankrat. När dramat för första gången gavs på en svensk scen - Göteborgs Stadsteaters uppsättning hösten 1935 - utlöste föreställningen så negativa reaktioner hos den göteborgska redarsocieteten, att man allmänt i staden talade om en tyst men organiserad bojkott mot teaterns verksamhet. Samtidigt ledde satsningen till att teatern genom organiserade abonnemangsföreställningar fick ökad kontakt med en arbetarpublik.⁴⁵⁾

När dramat ett och ett halvt år senare gavs på nationalscenen, framhölls i Folkets Dagblad Politiken:

Dramatiska teatern har med 'Vår ära och vår makt' gjort avbön för alla tidigare synder. Skådespelet borde likväl ha kommit tidigare - här är om något ett program för den stora folkteater, som teatern vill bli. Ingen bör försumma att se detta program. Det måste komma åter till hösten - det borde ut på riksteaterturné, trots de stora svårigheter, som den långa rollistan samt de många scenbilderna utgör". (FDP 25/4 1937.)

Kritikern pekar här på den sårbarhet som vidlådde riksteaterns dåvarande organisation, eftersom den enbart var distributör av turnéer. Moderscenerna kunde inte tömmas på merparten av sin ensemble. De lokala scenerna som - med några få undantag - genomgående var dåligt rustade kunde inte heller ta emot angelägna men scentekniskt krävande produktioner som Vår ära och vår makt. När man väl funnit ett drama som täckte målsättningen för den verksamhet som man sa sig vilja verka för och även mäktat ge detta en fullödlig scenisk gestaltning, räckte inte resurserna till för den institution, som blivit resultatet av Arthur Engbergs idéskiss. Det fanns dock de som gladdes åt denna tingens ordning, som förhindrade att dylik agitationsteater spreds ut över Sveriges avlånga land. Neander-Nilsson sammanfattade i Nya Dagligt Allehanda i ett enda ord sitt helhetsintryck: "Beklämmande". Ett sådant verk som Vår ära och vår makt kunde endast "öka den politiska hetsen och pogromstämningen i världen". (NDA 25/4 1937.) Kritikern hann dessutom i sin eljest magra anmälan med att slunga ut två insinuationer. Han menade att Nordahl Griegs möjligheter som författare var helt beroende av att han var bror till chefen för Norges största bokförlag. Han framhöll dessutom som en ekonomisk vansklighet, att "Dramaten för tillfället engagerat sjutton skådespelare extra, och regien var av sådan art, att den måste ha kostat förmögenheter". Den sista typen av argumentation känns igen från tidningens agerande i fallet Guds gröna ängar och 20-talets debatt om teatermodernismen. Visste man på tidningen, att Engbergs hand redan vilade tungt över Dramatens konstnärliga ledning?

Erik Lindorm var inte lika indignerad som sin kollega i Nya Dagligt

Allehanda. Med sin sedvanliga fryntlighet framhöll han:

Inte ens den illrödaste bolsjevik kan jämra sig över bristande frisinne hos ett samhälle som på sin fina hovteater låter uppföra ett sådant knallande spektakel. Det är synd att inte Hinke Bergegren fick uppleva den kvällen, han skulle myst eld och svavel så att förgyllningen på kungliga logen svartnat. (VJ nr 17, 1937.)

Gemensamt för de bägge kritikerna i Folkets Dagblad och Vecko-journalen var, att de såg uppsättningen av Vår ära och vår makt som en väsentlig markering från Dramatens sida, när det gällde att följa upp intentionerna i det nya programmet för teaterns verksamhet. I vilken mån denna förändring var naturlig och angelägen för den svenska nationalscenen, var man inte lika enig om. Satsningen på Griegs drama var ett avgörande prov på om teatern skulle lyckas med sin målsättning att på en gång hålla kvar den traditionella borgerliga publiken och nå ut till de breda arbetarmassorna. Agne Beijer utvecklar tanken utifrån sin borgerliga ideologi och förklarar, "att propagandadramatik av detta slag fyller sitt syfte först då den träffar en publik vars vanetänkande den ställer på huvudet". I annat fall rör det sig - menar han - enbart om uppbyggelse för likasinnade eller total brist på förståelse. I det sammanhanget förvånar han sig över att

den eleganta premiärpublik som - överraskande nog förresten - hänfört hyllade honom /Grieg/ efter sista ridåfallet, tycktes även ha bestämt sig för att ana så litet argan list som möjligt under hans fördelning av ljus och skugga i pjäsen. Kanske var den angelägen att tydligt ge tillkänna sin ovilja att kännas vid någon bekantskap med de fula finanshajars vilkas liv och leverne Grieg så vällustigt utmålar för oss. Applåderna lära icke bli mindre starka när pjäsen nu fem kvällar framåt /---/ spelas för en ren arbetarpublik. Den publiken lär nog inte bråka sin hjärna med så fina distinktioner.

Snobbismen hos Beijer är uppenbar och vittnar om det motstånd som kulturetablissemangen hyste mot de nya signaler Dramaten sände ut. I olika schatteringar återfinns man liknande attityder i Bo Bergmans och Sten Selanders anmälningar i Dagens Nyheter och Svenska Dagbladet.

Självfallet fanns det också många bland publik och kritik, som tog till sig stycket. Liksom Folkets Dagblad Politiken anbefallde Ny Dag varmt sina läsare att gå och se pjäsen. Denna gång stod vänstertidningarna inte ensamma i sin uppfattning utan kunde bilda en kulturfront gemensamt med Social-Demokraten. Ingressen till Nils Beyers engagerade recension löd:

Vi ha fått vänta syndigt länge på Dramatens ideligen uppskjutna presentation av Vår ära och vår makt, det märkliga skådespel, med vilket Nordahl Grieg för två år sedan avlade sin diktningens mästerprov. Men då det nu frampå vårkanten äntligen fick sin stockholmspremiär, blev det en föreställning, vars make inte på nio år, har skådats i denna stad. Så skall ett modernt drama se ut, och så skall det spelas, då kan teatern åter komma att betyda något väsentligt för oss.

Beyer syftade självfallet på Dramatens uppsättning av Ernst Tollers Hopp-la, vi lever nio år tidigare, och det är intressant att märka att jämförelsen

återkom även i de flesta borgerliga recensionerna. De senare ville göra Grieg den rättvisan att hans verk enligt deras mening var konstnärligt mer betydande än den typ av förenklad agitationsteater som Toller representerade. Beyer menade däremot: "Grieg har liksom Ernst Toller lärt av filmens montage som i snabba scenväxlingar med realistisk dialektik kan framställa de skärande sociala motsättningar, vilka det är den borgerliga konstens uppgift att maskera och den revolutionära konstens uppgift att maskera och den revolutionära konstens uppgift att avslöja." (Soc-Dem 25/4 1937.) Han avslutade därför sin anmälan med att kraftigt anbefalla stycket: "Passa nu på, Stockholms arbetare, och fyll nationalscenen från golv till tak vid de kommande folkföreställningarna!" Och visst kom arbetarna till denna Alf Sjöbergs märkliga gestaltning av Griegs drama. Olof Molanders vision: "Vi vill ge teatern åt hela folket" var dock redan utdömd, ty den som hade ansvaret för teatern och kyrkan i Sverige må ha haft partibeteckningen socialdemokrat men i detta fall fick hans kulturkonservatism fälla utslaget.

TEATER I FÖRVANDLING

Inom den händelseutveckling kring och inom Dramatiska Teatern som vi försökte följa från början av 30-talet till spelåret 1937-38 med hjälp av en rad skiftande dokument gäller det att isolera och gruppera olika delprocesser så att man ser hur dessa bryter sig mot varandra och bildar ett delvis diskontinuerligt mönster. Utvecklingen fördelar sig på åtminstone tre skiftande nivåer. Skeendet som helhet genereras för det första av en intern, livlig konstnärlig debatt inom teatern kring dramaturgiska och teaterteoretiska problemställningar som modernismen aktualiserat. För det andra inträder en allt större medvetenhet hos både scenkonstnärer och en kulturintresserad allmänhet om den samtida teaterverksamhetens sociala funktioner under intryck av de nyetablerade massmedierna film och radio. För det tredje sker en mer dold förskjutning inom statsmakternas styrning av verksamheten vid de gamla kungliga scenerna från en mer öppen men i sak *laissez-aller*-artad maktutövning till en mer indirekt men desto mer detaljreglerad administration. Brytningspunkterna i dessa tre delprocesser infaller inte simultant och äger inte heller en lika dramatisk utformning i alla tre fallen. Samtidigt är skeendet på samtliga tre nivåer intimt inbördes relaterade, eftersom de alla tre är beroende av den allmänna ekonomiska och tekniska utvecklingen i landet.

Inom varje konstart pågår ständigt en kritisk granskning av konstnärliga uttrycksmedel och nedärvda konventioner - en process som oftast leder fram till nya ställningstaganden angående dess estetiska och sociala funktion. Därigenom upprätthålls ett fruktbärande spänningsförhållande mellan mer traditionsbundna och mer avantgardistiska strömningar och gruppbildningar. Under mellankrigsperioden fanns i Sverige ett uttalat sådant motsatsförhållande mellan en äldre och yngre generation av scenkonstnärer. För den äldre innebar det individuella skådespeleriet oftast ett utövande av en skön konst, som antagonisterna gärna betecknade som histrionism. "Histrionismen är inom teatern vad frasen är inom dikten" ansåg Agne Beijer 1940. "Orden och åthävarna, som äro där för sin egen skull; den trista rutinen, som ersätter fantasi och inlevelse med yrkesknep, ibland i brist på bättre, ibland för att förbluffa och imponera, smeka ögon och öron, kanske till och med för att överrösta dramats inre röst, när den hotar att göra sig hörd på skådespelarens bekostnad."⁴⁶) För en yngre generation innebar den moderna scenkonstens genombrott att varje skådespelarinsats skulle inordnas i ett nyanserat ensemblespel för att uppnå en fördjupad psykologisk realism. Uppsättningens många olika element som diktning, scenografi, belysning och sceneri etc skulle medelst en

genomtänkt regi dessutom samverka till en helhetsverkan från scen. Samtidigt skulle denna totaltolkning av ett drama syfta till att vara opinionsbildande i samtiden inte bara avnjutas som skön konst.

Vid landets ledande talscen hade denna konfrontation mellan olika konstuppfattningar ibland lett till inre personliga slitningar men också inneburit en fruktbärande konstnärlig spänning som resulterat i fullödiga modernistiska uppsättningar under Erik Wettergrens och framförallt Olof Molanders chefsperiod. Denna utveckling kom att delvis brytas i och med Pauline Brunius' tillträde som konstnärlig ledare eftersom hennes teatersyn i mycket innebar en regression. Ett sådant konstnärligt förnyelsearbete kan dock aldrig helt upphöra även om processen som i detta fall förpuppas under ett mer passivt stadium.

Det var dock inte på denna nivå som de allvarligaste problemen inom svenskt teaterliv låg. Den teaterkris, som man ofta talade om, härleddes ytterst ur den allmänna ekonomiska och tekniskt-industriella utvecklingen i landet även om den från ansvarigt håll gärna beskrev den som en förtroendekris från publikens sida i ett framväxande massmediasamhälle. Den finansiella krisen var dock så reell att den till sist tvingade statsmakten att ingripa för att trygga en fortsatt verksamhet och konstnärlig utveckling för den seriösa scenkonsten i Sverige. I direktiven för detta reformarbete drog man upp storvulna planer för en framtida expansiv teaterpolitik. När Arthur Engberg 1938 i en pamflett gav en övergripande analys av den förda kulturpolitiken utgick han från att

kulturpolitikens grundsatser hör på det närmaste samman med den allmänna politikens. Med fullt fog kan man därför tala om en demokratisk kulturpolitik. Det är ett uttryck för strävan att i olika riktningar göra medborgarna skickade att fylla de krav som det folkliga självstyret ställer på dem. Det ställs krav på hans [medborgarens] ömdöme, hans ansvarskänsla, insikter och duglighet. Folkstyre och folkbildning kunna därför icke skiljas från varandra. De förutsätter varandra. Ty intet folkstyre kan varaktigt bestå och lyckas, därest det icke uppbäres av upplysta, ansvarsmedvetna och självständiga medborgare. Och ingen folkbildning utgör ett hållbart underlag för folkstyret, därest den icke fått sin daning och växt i det andliga klimat, för vilket tankens, ordets och kritikens frihet är en garanterad verklighet. I den gamla överhetsstaten var bildningsmomentet naturligt. I folkstaten är den en orimlighet. [---] Men det gäller icke blott att trygga medborgarnas tillträde till förvärvet av färdigheter och insikter. Det gäller även att skapa allmän delaktighet i de andliga skatter, som bildande konst, musik, teater och skönlitteratur representera. Det räcker icke med att dugliggöra sig för livets praktiska uppgifter. Människan vill också tillfredsställa sin skönhetslängtan, sin konstnärliga åtrå, sitt behov av det som övergår tidens och rummets gränser.⁴⁷⁾

Konstnjutandet kopplar dock Engberg inte direkt samman med en uppfattning att t ex scenkonsten kan verka kritiskt medvetandegörande så att medborgaren tvingas ta ställning till tidens frågor. Han inskränker sig en-

bart till det nyktra konstaterandet att "som ett led i folkbildningsarbetet får man betrakta teaterverksamheten"⁴⁸⁾. Därefter övergår han raskt till att beskriva organisatoriska och praktiska frågor i samband med Riksteaterns utformning. Han betecknar själv denna satsning som "en obestridlig framgång" eftersom han anser sig finna att dess verksamhet "hälsats med tacksamhet av den stora teaterintresserade publiken". Han befinner sig då långt från sin ursprungliga vision av teaterns mission i ett demokratiskt samhälle. Tillnyktringen i ord speglar väl en ökad medvetenhet hos Engberg om att anpassningen mellan hans tidigare idéer och verkligheten inneburit påtagliga kompromisser. Reformen hade visserligen inneburit en rättvisare geografisk fördelning av teaterutbudet i landet men den seriösa teatern hade däremot inte lyckats forcera klassbarriären till arbetarna i den utsträckning som man ursprungligen drömt om. Andra samtida iakttagare talar ett tydligare språk i det avseendet. Författaren Johannes Edfelt hade i början av kriget anledning att spekulera över konstens roll i det samtida svenska samhället. Han fann visserligen att den då aktuella tidsandan fick många människor att naturligt söka sig till litteratur, konst och teater som en möjlighet till fördjupad livs- och självförståelse. Dock kände han sig tvingad att konstatera "att vår omskrutna folkbildning till trots folkets stora, arbetande massor sakna den bildningsbasis, den kulturella standard och tradition som föder respekten för andliga värden och förmåga att tillägna sig dem på rätt sätt. Vår demokratiska reformpolitik har på många praktiska områden kunna peka på resultat som är värda all aktning; men ännu skall man hos folkets breda lager förgäves efterspana tecken till någon kulturell nyorientering."⁴⁸⁾ Hur pass generaliserbar är då en sådan uppfattning? Svaret är självfallet svårbedömt men uttalandet skall dock inte ses som ett utslag av en total kulturpessimism eller av en konservativ samhällssyn. Att även många andra kunde komma till likartade slutsatser kan belysas med ytterligare ett exempel. När man i slutet av kriget återigen började diskutera större teaterprojekt - det gällde en stadsteater i Stockholm framhöll vid ett offentligt möte - redaktören för LO-organet Aftontidningen Folke Thunberg. "Folkrörelsernas kulturbehov vet man alltså ganska litet om. Är Sverige som teaternation ungt så är arbetarklassen som teaterpublik ännu yngre. Det betyder inte resignation. Man måste bara känna sig fram steg för steg." (StT 20.10.1944).

Realiserades alltså folkteatertanken aldrig i sin egentliga form vare sig som folkbildningsideal eller som arketektonisk dröm om en jätteteater fick dock den livliga debatten kring dess målsättning väsentliga konsekvenser. Medvetnare än någon gång tidigare i dess historia började den konstnärliga ledningen för Kungliga dramatiska teatern att försöka definiera nationalsce-

nens publik och relatera denna analys till en medvetnare utformning av teaterns repertoar. Olof Molanders kraftfulla utspel under de två sista åren som Dramatenchef syftade till att dels skapa vidgade konstnärliga förutsättningar för den modernt inriktade scenkonsten dels låta den seriöst syftande teatern bryta sig ut ur en ofrivillig social isolering. Programmet mötte visserligen oväntat stort motstånd både inom och utanför teatern. Dess livskraft låg dock däri att den stringentare och mer allsidigt än den föregående diskussionen tog fram innebörden i den förvandling som svenskt teaterliv genomgick under 30-talet. Visserligen kunde Molander personligen stoppas men programmet som sådant fortsatte att verka norm- och stilbildande både innanför och utanför Dramatens väggar. I en aldrig uttalad opposition till den konstnärliga ledningen för nationalscenen kom Göteborgs stadsteater under andra världskriget att tillämpa dessa grundvärderingar för sin verksamhet. Inom Dramaten fortsatte Alf Sjöberg som regissör en personlig linje som innebar ett fullföljande programatiska tankar för teaterarbetet som han utvecklade i anslutning till sin uppsättning av Nordahl Griegs Vår ära och vår makt. Inom den teatrala institutionen i Sverige framträdde alltså under den senare hälften av 30-talet en allt mera dominerande värdenorm att man bör bestämma - både den existerande och den eftersträfvade - publiken för att effektivare kunna verka för ett engagerande och tidsmedveten repertoar och scenkonst. Därigenom kom teaterns såväl sociala som estetiska funktioner i samhället att framhållas i en utsträckning som aldrig tidigare i svensk teaterhistoria.

De mest långtgående konsekvenserna av 1933 års teaterutredning ter sig dock i ett historiskt efterhandsperspektiv inrättandet av teaterrådet och centralstyrelsen för Riksteaterns publikorganisation vara. Dessa administrativa organ skulle ju handha och detaljreglera statens ökade åtaganden ifråga om både de gamla kungliga scenerna i huvudstaden och landsortens teaterliv. Ansvar för Dramatens och Operans verksamhet hade statsmakten sedan länge ärvt från det kungliga enväldet. Den ökade omsorgen som staten successivt påtagit sig under hela mellankrigstiden för olika teateraktiviteter i kommunal regi eller i samarbete med olika folkrörelser var däremot en följd av demokratins genombrott i början av seklet. I det förra fallet dröjde ännu traditioner om en representativ konstform kvar från en feodal kultur, i det senare fallet sökte man alltså realisera ett folkbildningsideal inom en demokratisk kulturpolitik. Det var därför en logisk utveckling när staten i slutet av mellankrigsperioden beslöt samordna sina åtaganden och tillskapa ett vittförgrenat mer effektivt administrativt system för att behärska detta kulturella subsystem. Detta gjorde dess direkta inflytande över teaterlivet visserligen mindre synligt inför offentligheten

men samtidigt blev dess insyn desto mera påtaglig för själva verksamheten. Den mest påtagliga följd blev, som Arthur Engberg 1938 själv framhöll "att göra turnéskyldighet till villkor för statsunderstödet åtnjutande".⁴⁹⁾ Inom existerande kostnadsramar skulle Dramaten alltså till viss del ansvara för att "fullgod teaterkonst kunde göras tillgänglig riket över, varhelst lämpliga teaterlokaler stode till buds".⁴⁹⁾ Kritiken mot denna form av vidgat statligt maktövertagande visade sig ganska omedelbart under den offentliga diskussionen som Svenska teaterförbundet anordnade 1935 kring formerna för Riksteaterns turnéverksamhet. När Molander som Dramatenchef senare verkligen tog till sig tanken att reformera även verksamheten inom teaterns väggar i linje med folkteateridén och detta förde med sig ett artikulerat krav på en helt ny teaterbyggnad stoppades dock den tanken. Vad 1938 års teaterutredning lyckades kartlägga var just statsmaktens vilja och möjlighet att allt mera detaljreglera såväl Dramatens administrativa rutiner som dess konstnärliga verksamhet. Kritiken av denna centralistiska tendens framfördes den gången skarpast i själva regeringsorganet eftersom det innebar en konflikt med principen om demokratin som garant för att varje konstart skulle fritt kunna verka.

Det gamla kungadömetets föråldrade, rituella former för maktutövning över de sköna konsterna ersattes alltså av ett allt mera finfördelat nät av administrativa förordnanden vars konsekvenser ånyo visade sig under andra världskriget i en diskret men bestämd politisk styrning av Dramatens repertoar.⁵⁰⁾ I och med de bägge teaterutredningarna under 30-talet lyckades det staten att upprätta ett "härskandets teknologi" för att låna en expressiv term från Michel Foucault. Denne franske forskare har på ett kreativt sätt studerat hur statsmakten under de senare seklen vad det gäller en rad olika sociala- och kulturella subsystem i det västerländska samhället övergått från att bruka mer synliga former av maktmedel till att använda mer dolda och finförgrenade styrmekanismer. Ett väsentligt moment i en sådan successiv omstruktureringsprocess genomgick den teatrala institutionen i Sverige just under 30-talet.



NOTER

NOTER

En teaterhändelse med långtgående konsekvenser

1. Uttalande av Olof Molander, SvD 2.10.1932.
2. Gösta Attorps essä "Sydstatsnegrer" i Dramatens teaterprogram. Ett apropå till Dramatiska teaterns framförande av Marc Connellys negerpjäs Guds gröna ängar.
3. "Gud Fader intime". En timme med Georg Blickingberg, Våra Nöjen nr 1, 1933.
4. En närmare diskussion av begreppet den teatrala institutionen har genomförts i forskningsrapporten Teater i Göteborg 1910-1975. Acta Universitatis Umensis 20, del I s 14 ff. (Förkortas i det följande Teater i Göteborg.)
5. Marc Connelly hänvisar till verket i sitt företal till Guds gröna ängar, avtryckt i Dramatens teaterprogram. Även Olof Molander upplevde läsningen av Bradfords novellsamling som ett värdefullt förarbete till insceneringen, enligt ett intervjuuttalande i SvD 2.10.1932.
6. Oscar G. Brockett-Robert R. Findlay, Century of Innovation. A history of European and American Theatre and Drama since 1870, 1973, s 506.
7. Gunnar Hallingberg, Radiodramat. Svensk hörspelsdiktning - bakgrund, utveckling och formvärld, 1967, s 66. Enligt ett internmeddelande uppfördes några scener ur pjäsen. Wiggerskvartetten sjöng däremellan några negersånger.
8. Olof Molanders regiexemplar finns i Dramatens arkiv. Hit hänvisas i det följande endast med en sidangivelse. Det omfattar tre band interfolierade med skisser till sceneriläggnigen. Molander framhåller själv i SvD 2.10.1932. "Det är nog den största iscensättning jag haft hand om. Regiboken har svällt ut till det tredubbla mot vad den brukar vara. Och så gott som hela personalen är ju med. Personalistan har icke mindre än 71 roller /med flera barnroller/. Flera av dem dubbleras." Från repetitionsarbetet berättar han: "Alla ha gripits av den religiösa stämningen och man kan överraska dem som för tillfället inte äro med utan sitta i salongen med tårar i ögenonen. Men löjet växlar med tårar i detta stycke, som också har en levande komisk kraft."
9. Ur Gösta Attorps essä i teaterprogrammet.
10. Olof Molander anger i en intervju SvD 2.10.1932, att han under det halvår som själva insceneringsarbetet pågick läst "mycken annan litteratur" för att "riktigt komma in i dess /dramats/ miljö och dess andemening".
11. Manfred Björkquist, "Där teatern blir kyrka", SvD 9.10.1932.
12. Magnus von Platen, "Djävulens bländverk. Om motstånd mot teater i gamla tiders Sverige". Ur Sättstycken och stickrepliker. Drama-och teaterstudier tillägnade Sverker Ek, 1980, s 143 ff.

13. Se AB 19/10 1932 samt StT 20/10 1932.
14. Händelsen skildras i artikeln "Nazispark på mulatt ödesdiger" i Soc-Dem 23.10 1932.
15. Åke Thulstrup, Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933-1945, 1962, s 231 ff.
16. Andra kammarens första tillfälliga utskottsutlåtande, nr 5 1932 i anledning av väckt motion nr 396, bil 3, s 5 ff. Se även forskningsrapportens repertoarregister för den aktuella perioden.
17. Gösta Settergrens anförande är bifogat styrelseprotokollet för AB Dramatiska teatern för den 5 januari 1933, bil F. Han anför där: "Den nuvarande teaterchefen synes hava tolkat reglementet så, att konstens krav, såsom han finner dem, ovillkorligt skola beaktas. Med ovillkorligt menar jag utan hinder av lokala förhållanden och oavsett teaterns manuella och tekniska resurser.
Sålunda uppföras pjäser /läs Guds gröna ängar/ under det att utsåld salong knappast eller icke alls förmår täcka uppsättnings och spelkostnaderna. Trots att teatern förfogar över en stor och i huvudsak god skådespelarkår, träffas ekonomiskt betungande gästspelsengagement /läs de många statisterna/ och samtidigt uppföras pjäser som kräva ytterligare, tillfälliga krafter för de större uppgifterna /läs Georg Blickingberg/. /---/
Exempel på denna tendens /en högt driven regikonst/, finnas, som göra, att en granskare ställer sig betänksam, i synnerhet som det dessutom kan ifrågasättas, om den stora publiken kan fatta och uppskatta den fullkomnade 'drillens' rutin, om den icke saknar skådespelarens individuella, impulsiva yttringar; fara kan ligga däruti, att publiken icke värms av den omedelbara förnimmelsen av skådespelarens konst och därför icke vardagsvis dras till Dramatiska teaterns åskådarplatser."
Citatet belyser överensställelsen ifråga om uppgifter och värderingar mellan NDA:s tidiga artiklar mot Dramaten och Settergrens anförande. Dessutom framgår tydligt, att Settergrens värdering av teatern som konstform främst utgick från den enskilde skådespelarens rolltolkning. Detta stod i motsats till den moderna scenkonstens intentioner att ge en helhetstolkning av den dramatiska konflikten utifrån ensemblespel och med en regi, som samordnade de teatrala koderna till ett mångdimensionerat budskap.
18. Arthur Engberg framhåller dessa fakta i sina direktiv av den 19 januari 1933. SOU 1934:3, s 5. Jfr utredningens framställning av samma förhållande, sid 22 ff.
19. Statsrevisorernas berättelse, 1932, s 124.
20. "PM beträffande vad i riksdagens senast församlade revisorers berättelse rörande Dramatiska teatern" ställd till bolagsstyrelsen 9.1 1933.
21. Uttalandena återges i artikeln "Dramatens hela styrelse och chef gå" i Soc-Dem 17.12.1932.
22. Händelsen skildras i artikeln "Dramaten har sagt upp sina artister från nyåret. Den avgående styrelsen vill ge den nyttillträdande ledningen fria händer. Kontrakten löper till junis utgång". SvD 18.12.1932. Se även AB 17. 12, DN 18.12 och FDP 19.12 1932.

23. Se ledaren i SvD 21.11. 1933.
24. Brev från Oscar Wieselgren till Martin Lamm 14.1 1933. Finns i KB.
25. Se ledaren i DN 21.10. 1932.
26. Se ledarna i SM 22.10 och 1.11. 1932.
27. SOU 1934:3 s 6f.
28. Motion nr 232 i första kammaren med Erik von Heland som första undertecknare och motion nr 410 i andra kammaren med Petterson i Rosta som förste undertecknare.
29. Protokoll för första kammaren onsdagen den 7 juni 1933, s 67.
30. Motion nr 375 i andra kammaren med Per Pehrsson som förste undertecknare.
31. SOU 1934:3, s 6 f.

Anmärkning

När min studie var färdigtryckt meddelade mig älskvärt Margareta Svensson, som förtjänstfullt uppordnat Dramatens samling av musikalier följande angående negro spirituals-inslagen i Guds gröna ängar. Som framgår av programmet var såväl Sune Waldimir som Björn Schildknecht - den senare teaterns egen kapellmästare - ansvariga för musikarrangemangen. Av det bevarade notmaterialet att döma har Waldimir gjort arrangemangen för Wiggerskvartetten och Schildknecht för den ackompanjerande kören och orkestern. Denna fördelning verkar helt rimlig, eftersom Waldimir även i andra sammanhang ofta anlätades av Wiggerskvartetten som arrangör och pianist.

Wiggerskvartetten var en på sin tid mycket populär manskvartett, vars medlemmar var: Gösta Bergström, Ivar Hallbäck, Folke Rydberg och Carl Winther. Av dessa var de tre förstnämnda medlemmar i operakören. Carl Winther kom troligen från Wasateatern.

Nationalscenen i skarven mellan riksteater och folkteater

1. Brev till fästmon Hildegard Blid, odat. Citerat efter Nils och Lars Beltzén, Arthur Engberg - publicist och politiker, Arbetarrörelsens årsbok 1973, s 18.
2. Se Beltzén, a.a. s 32 ff.
3. Beltzén, a.a. s 144.
4. Karl Gerhard, "Epoken Pauline", VJ, nr 15, 1954.
5. Ur talet "Skulptur i natur" hållet på Skansen i maj 1939, citerat efter Beltzén, a.a. s 200.
6. Rolf Pålbrant, Arbetarrörelsen och idrotten 1919-1939, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Historica Upsaliensia, nr 91, s 63. Se även Richard Estréen, "Spektakel, sport och politik." Häftnen för kritiska studier, nr 2, 1974.
7. SOU 1934:3, s 7.
8. Beltzén, a.a. s 197 f.
9. Protokoll för andra kammaren lördagen den 28 april 1928, s 29 f.
10. Oscarsteatern samarbetade vid denna tid med Skådebanan ifråga om några landsortsturnéer.
11. Citerat efter Ernst Wigforss, Minnen III, 1932-1949, s 28.
12. Sten Carlsson-Jerker Rosén, Svensk historia, del 2, 1970, s 549 samt Alf Åberg, Vår svenska historia, 1978, s 510.
13. Carlsson-Rosén, a.a. s 548 samt Åberg, a.a. s 513.
14. Kurt Samuelsson, Från stormaktskrig till välfärdsstat, Svensk samhällsutveckling under 300 år, 1968, s 256. Jfr Carlsson-Rosén, a.a. s 550 f samt Åberg, a.a. s 511.
15. Carlsson-Rosén, a.a. s 549 samt Åberg, a.a. s 510 f.
16. Följande framställning bygger i allt väsentligt på inledningskapitlet i Tomas Fürth, De arbetslösa och 1930-talskrisen. Monografier utgivna av Stockholms kommun nr 40, 1979, s 13 ff.
17. Erik Lundberg, Konjunkturer och ekonomisk politik. Utveckling och debatt i Sverige sedan första världskriget, 1958.
18. Erik Dahmén, Svensk industriell företagarverksamhet. Kausalanalys av den industriella utvecklingen 1919-1939, 1950.
19. Fürth, a.a. s 16 f.
20. Fürth, a.a. s 266.
21. Fürth, a.a. 267 f.
22. Carlsson-Rosén, a.a. s 555 f samt Åberg, a.a. s 514.

23. Carlsson-Rosén, a.a. s 521 samt Åberg, a.a. s 514.
- 23a Se Teater i Göteborg, ss 33ff, ss 171ff, ss 247ff samt ss 275ff.
24. Östen Groth, Svenska Teaterförbundet 1894-1969, stenciltryck u.å s 17.
25. Groth, a.a. s 6 f.
26. Groth, a.a. s 20 f.
27. Skrivelse till Kungl Maj:t 27.2.1929 undertecknad av Erik Wettergren m fl. Denna skrivelse bifogades till stadsrådsprotokollet utan speciell anmärkning. Riksarkivet.
28. Enligt en artikel i AB 9.12.1932 råkade Pauline Brunius ut för att inte kunna spela på Norrköpings teater under en planerad turné, eftersom lokalen var uthyrd till en biografägare de dagar hon ville ha den.
29. Elisabeth Liljedahl, Stumfilmen i Sverige - kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten, 1975, s 166.
30. SOU 1934:21, s 7 ff.
31. Groth, a.a. s 9 ff.
32. Händelsen skildras i artikeln "Skådespelarna bilda fackförening", NDA 27.4 1932. Se StT 28.4 samt Soc-Dem 3.5 1932. Bakgrunden till bildandet av sociala sektionen av Svenska Teaterförbundet finns angiven i artiklarna "Revolt på scenen", Soc-Dem 15.4 1932 och "Statlig teaterkontroll ...", DN 8.4 1932.
33. Enligt artikeln "Skulderna vid Oscars ..." SvD 9.5. 1932.
34. Brev från Pauline Brunius till Arthur Engberg 12.2. 1935. Arbetarrörelsens arkiv.
35. PM angående Oscarsteaterns affärer, som främst beskriver bråket med Ernst Rolf våren 1932, och som bygger på tidningsartiklar och minnesanteckningar. Det översändes tillsammans med brevet den 12.2 1935. Framställningen verifieras av ett brev från Gösta Settergren av den 9.2. 1935. Settergren deltog i uppgörelsen kring Oscarsteatern under våren 1932. Arbetarrörelsens arkiv.
36. Fullständig dokumentation av Oscarsteaterns repertoar under den berörda perioden ges i Repertoarregistret i del II av denna forskningsrapport.
37. DN 12.4.1932.
38. August Strindberg, "Om teaterkrisen och teatertrasslet" ur Julius Caesar ..., 1908, s 39.
39. P.G. Engel-Leif Janzon, Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet, 1979, s 70.
40. Brev från Oscar Wieselgren till Martin Lamm den 18.7.1931.KB.
41. Se Teater i Göteborg, s 371 f samt Hallingberg, s 72.

42. Se artikeln "Om ni vore en Mussolini, hur skulle ni då ordna Stockholms teaterfråga?" Enkät i SvD 17.4.1932. Se speciellt Axel Hirschs inlägg. I sina översikter över spelåret kommenterar också kritikerna teaterkrisen under våren 1932. Herbert Grevenius menade att man från början borde ha förutsett att den ökade konkurrensen mellan de seriöst syftande teaterna måste leda till att någon fick ge upp och att andra skulle gå stärkta ur striden. "En stor teater har visserligen stupat men någon segerherre blev för den skull inte kvar på arenan. Samtliga kämpar har dragit sig tillbaka skäligen illa tilltygade. Ha de klarat sig ekonomiskt, så har det varit på håret." Den mördande konkurrensen menar han givetvis har dock medfört att säsongen varit spännande och rik på upplevelser som få säsonger från de senare åren." (StT 18.5. 1932) Anders Österling avslutar sin översikt av teateråret med att reduceringen av antalet scener inte enbart var att beklaga. "Inskränkningens nödvändighet ligger i öppen dager av ekonomiska skäl." Trots allt menar han att teatern som sådan borde "ha fältet fritt för sina syften, de riktiga, de egentliga, även om man räknar med en hårdnande konkurrens från filmen." Vad Stockholm eventuellt skulle behöva, är en rationellt skött folkteater med billiga platser och modernt utrustad scen, stödd av en kraftig sammanslutning. Men i samma ögonblick som en dylik tanke reser sig i det blå, inses också att den f n vore utsiktslös och hör till sådant, som får hänskjutas till en ljusare framtid." (SvD 27.5. 1932) Orden äger något ominiöst över sig, eftersom Per Lindberg tillsammans med ett antal intresserade personer försöker verka för en sådan idé bara några månader senare efter Theatre Guilds förebild och drygt ett halvår senare skulle samma tankegångar ligga implicita i direktiven för en statlig teaterutredning. När Bo Bergman analyserade den uppkomna situationen fann han att många var de botemedel man anförde mot de uppkomna teaterkrisen. "Somliga påkalla en ny problemdramatik, andra en ny idédiktning, åter andra en ny romantik. Så komma kraven på den stora folkteatern och kraven på den intima scenen, på billigare biljetter, på filmens återstrykning, på att slippa klä sig i smoking, på koncession, programråd, strängare kritik, mildare kritik, kapitulation inför den s k publiksmaken eller front mot den ..." Vad Bo Bergman dock ville "önska vår svenska scenkonst inför den oroadande framtiden" var fortsatt "arbete, så ödmjukt och oegennyttigt som möjligt i det Skönas tjänst." (DN 31.5. 1932)
43. Erik Wettergrens svarsskrivelse med anledning av statsrevisorernas anmärkningar av den 9.1.1933. Dramatens arkiv.
44. Dramatens publiksiffror låg mellan 140 000 - 150 000 under spelåren 1927/28 - 1937-1938 med några markanta undantag.

1927/28	131 074	1933/34	145 457
1928/29	133 697	1934/35	153 431
1929/30	157 665	1935/36	173 431
1930/31	147 637	1936/37	134 480
1931/32	130 161	1937/38	163 602
1932/33	201 829		

(Källa: Dramatens årsredogörelser)

Spelåret 1932/33 urskiljer mig markant p g a att Guds gröna ängar det året stod på programmet. Samtidigt medförde de kraftiga nedgångarna i publiktillströmningen spelåren 1931/32 samt 1936/37 att man i bägge fallen tillsatte statliga utredningar om Dramatens affärer. Se vidare om publikens storlek i Forsslunds, Ringbys och Rosenqvists studie i Teater i Stockholm I:1.

45. Odaterad skrivelse överlämnad vid en uppvaktning den 12.12. 1933 (DN 13.12.1933) till Arthur Engberg personligen. Arbetarrörelsens arkiv. Den var undertecknad av Sociala sektionens ordf Per Axel Branner samt av Ulf von Konow, juridiskt ombud för Sv. Teaterf. Arbetarrörelsens arkiv.
46. Motion nr 22, 1937, till Stockholms stadsfullmäktige undertecknad av Fredrik Ström, april 1937. Efter att in extenso ha avtryckt Ernst Eklunds (Komediateatern), Martha Lundholms (Vasateatern), Harry Roeck-Hansens (Blancheteatern) och Sandro Malmquists (Nya Teatern) skrivelser, framhåller Ström: "Emellertid ha de senaste årens erfarenhet visat, att den privata teaterverksamheten i huvudstaden - liksom på åtskilliga andra håll i den svenska landsorten och i utlandet - haft utomordentliga svårigheter att ekonomiskt uthärda tidens ekonomiska påfrestningar. Omkastningarna inom nöjeslivet kunna på grund av sina - ur synpunkten av den långa utvecklingen - snabbt uppträdande orsaker betecknas såsom revolutionerande. /---/ Då Stockholm hotas av att dess bästa enskilda teatrar nedläggas till stort men för stadens kulturella ställning och ansvar, då härigenom stade skulle få minskade skatteintäkter men ökade arbetslöshetsuppgifter och andra kostnader /---/ så synes det vara stadens skyldighet att i eget kulturellt och ekonomiskt intresse skynda de hotande teatrarerna till hjälp." Ströms motion visar hur allvarligt man även på officiellt håll bedömde de seriöst syftande privatteatrarnas ställning vid mitten av 30-talet. För den vidare behandlingen av ärendet se Svenska Teaterförbundets Medlemsblad, november 1937, s 57 ff.
47. Carlo Keil-Möller, Teater och film i Svensk scenkonst och film red. av E. Wettergren - I. Lignell, 1937, s 190.
48. Uppslagsordet Stockholm, Teater, Svensk Uppslagsbok, del 27, 1953 sp. 638 ff. Jfr Forskningsrapporten Teater i Stockholm 1910-1970, del I.
49. Liljedahl, a.a. s 158.
50. SOU 1938:16, s 7.
51. Personlig inlägga från Göran Settergren till bolagsstyrelsens remissvar på SOU 1934:3, dagtecknad 28.3.1934. Dramatens arkiv.
52. Bilaga A till protokoll från teaterstyrelsen den 12.11.1937. Dramatens arkiv.
53. Strindberg, a.a. s 33 f.
54. Hjalmar Bergman, Teatertankar, strödda och förströdda. Tryckt ffg i Bonniers månadshäften nr 2, 1920. SS 27, s 119.
55. Olof Molander, "Teater av idag". Föredrag tryckt i Efterskrift till Nordiska Teaterkongressen i Stockholm 18-22 maj 1937. Separat skrift till Svenska Teaterförbundets Medlemsblad, s 20 f. (Förkortas hädanefter Efterskrift 1937).
56. Pålbrant, a.a. s 13.
57. Carlsson-Rosén, a.a. ss 522 och 496.
58. Pålbrant, a.a. s 61 ff.

59. Citerat efter Pålbrant, a.a. s 73.
60. Alf Sjöberg, "Teaterns chans". Svenska Teaterförbundets Medlemsblad november 1935, s 79.
61. SOU 1935:10 s 7 ff.
62. Strindberg, a.a. s 34.
63. Anders Österling, "Den tysta teatern" i GHT 31.3.1910. Citerat efter Liljedahl a.a. s 271 f.
64. Sverker Ek, Verklighet och vision. En studie i Hjalmar Bergmans romankonst, 1964 s.
65. Bergman, a.a. s 127 f.
66. Olof Molander uppsats "Svenska skådespelarkarriärer och filmer" i Scenen nr 9. 1918.
67. Sven Stål, "Teaternihilism En krönika om film contra teater". Lidingö tidning 1926. Citerad efter Liljedahl, a.a. s 290 f.
68. Sven Stolpes bägge uttalanden citerade efter Liljedahl, a.a. s 290 f.
69. Liljedahl, a.a. s 294.
70. Antalet sålda biljetter fördelar sig på de olika åren enligt följande:
(Källa: Stockholms stads offentliga statistik.)

1928 = 7 216 970 st	1934 = 7 992 822 st
1929 = 7 275 250 st	1935 = 8 953 069 st
1930 = 7 860 878 st	1936 = 10 319 283 st
1931 = 7 948 494 st	1937 = 10 606 355 st
1932 = 7 617 183 st	1938 = 12 005 968 st
1933 = 7 544 347 st	

Som synes vänder den ekonomiska krisen i början av 30-talet den uppenbart uppåtgående trenden. Det relativt konstanta antalet sålda biobiljetter beror säkerligen också på en viss tveksamhet inför det nya mediet - talfilmen - fram till 1935.

71. Olof Andersson, "Teater och film behövs båda." Efterskrift 1937, s 78.
72. S. Jurgen Schildt, Det pensionerade paradiset. Anteckningar om svensk 30-talsfilm, 1970, avsnittet "30-talsfilm som typlära", a 18 ff.
73. Sjöberg, a.a. s 79.
74. Citerat efter Schildt, a.a. s 141 f.
75. Molander, a.a. Efterskrift 1937, s 20.
76. Alf Sjöberg, "Teatermannen inför filmen". Efterskrift 1937, s 76.
77. Ragnar Hyltén-Cavallius, "Teaterns kris och filmens". Efterskrift 1937, s 80.
78. Arthur Engbergs invigningstal vid Nordiska teaterkongressen 18.5.

1937. Efterskrift 1937, s 7.
79. Hallingberg, a.a. s 81.
80. Carl Anders Dymling, "Radioteatern". Efterskrift 1937, s 35.
81. SOU 1935:10, s 33.
82. Enligt kommittémedlemmen Nils Christinersson i en intervju i StT 6.6.1934. Se även Soc-Dem 9.6.1934.
83. SOU 1934:3, s 8 f.
84. Protokoll från andra kammaren för lördagen den 27 maj 1933, s 55.
85. SOU 1934:3, s 9.
86. Brev från Oscar Wiselgren till Martin Lamm 14.1.1933.KB.
87. Korrespondensen omfattar inalles sex brev 1.7, 6.7, 26.7, 29.7, 5.8, och 18.8 1933. Göteborgs universitetsbibliotek. Flertalet av breven ger god inblick i olika detaljfrågor. Huvudvärderingen hos Lamm framkommer tydligast i hans långa brev 26.7: "Allt bör sättas in på att rädda de K. teatrarne, men man får ej offra landets teaterfolk och dess fria scenkonst för det målet." Lamm menade att alla stjärnskådespelare inte fick knytas till Dramaten, därför att denna som statlig institution kunde ge större social trygghet, förutom större prestige. Konflikten mellan statlig och privat teaterverksamhet skulle ytterligare kunna skärpas om Dramaten "dessutom genom sitt statsanslag gör en prisrealisation, som omöjliggör driften för de privata scenerna i St/-ockholm/ ...". Då skulle utredningen "stå inför en kalamitet för all ej vid Dramaten anställd personal, som åtminstone jag ej skulle vilja taga ansvaret för". Lamm vill alltså konstruera ett utredningsförslag, som gör det möjligt att på en gång rädda de kungliga scenerna och den privata teaterverksamheten.
88. SOU 1934:3, bilaga III, s 123.
89. Wettergrens personliga svarsskrivelse på utredningen 28.3 1934, bifogad bolagsstyrelsens remissvar. Dramatens arkiv.
90. Brev från Per Lindberg till Fredrik Ström 20.5.1934. Göteborgs universitetsbibliotek.
91. Uttalande av kommittéledamoten Harald Åkerberg i SvD 9.6.1934.
92. SOU 1934:3, 107.
93. Teater i Göteborg, s 315 f. Materialet till teatergillet finns i Per Lindbergs samlingar i DTM. Jfr Ulla-Britt Lagerroth, Regi i möte med drama och samhälle. Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist, 1978, s 269 ff.
94. Artikeln "Folkteaterns fader: Engberg eller Lindberg?" i AB 23.1 1933. En bredare redogörelse för diskussionen om folkteatern före 1933 och dess idéhistoriska rötter har jag gett Teater i Göteborg i avsnittet "Drömmen om den stora folkteatern", s 309 ff.
95. Uttalande av Harald Åkerberg i SvD 9.6. 1934. Jfr även brev från Per Lindberg till Martin Lamm 21.3.1934.KB.

96. Fredrik Ström, Min ungdoms strider, 1940. Se särskilt kap. "Kulturkamp", s 362 ff.
97. Fredrik Ström, Skådebanan. En bildningsorganisation och ett idéprogram, Tiden nr 4, 1927, s 2.
98. Nils Beyer, "Arbetarrörelsen och teatern" i Arbetets söner. Texter och bilder ur den svenska arbetarrörelsens saga, del II, 1946, s 474 f. Se Richard Estreen, Arbetarna och teatern. En blick på svensk folklig teatertradition, 1972, s 139 ff speciellt s 145, samt Magnus Florin, Blå blusen. Arbetarteater och offentlighet. Meddelande från forskningsprojektet Dramatik på svenska scener 1910-1975, nr 2, 1978, avsnittet "Arbetarteater - en inledande diskussion, s 1 ff.
99. SOU 1934:21, bilaga III, s 128 ff.
100. Brev från Martin Lamm till Fredrik Ström 5.8.1933. Göteborgs universitetsbibliotek.
101. Brev från Per Lindberg till Fredrik Ström 20.5.1934. Göteborgs universitetsbibliotek. I sin artikel "Folkteatern" i SvD 13.6 1934 omtalar Per Lindberg att utredningens majoritet stannat för ett modestare utbyggnadsförslag bland de sex som arkitekt Eskil Sundahl låtit skissera. "Folkteatertanken var helt och hållet borttappad. Först i sista stund tillfogades av redaktör Fredrik Ström en bilaga om folkteatern, till vilken undertecknad anslöt sig." Jfr Lagerroth, a.a. s 273.
102. SOU 1934:3, s 41.
103. Årsberättelse för AB Dramatiska teatern för spelåret 1929-1930.
104. SOU 1934:3, s 43.
105. SOU 1934:3, s 110.
106. SOU 1934:3, s 53.
107. SOU 1934:21, s 13.
108. SOU 1934:21, s 14.
109. SOU 1934:21, s 39.
110. SOU 1934:21, s 45.
111. Se Per Lindbergs: Riksteatereländet. (GHT 20.5.1935.)
112. Dramatens andel av RPO:s verksamhet under Olof Molanders fyra år som chef kan beskrivas enligt nedanstående tabell. (Sifferuppgifterna är hämtade från årsberättelserna för Dramatiska teaterns och Riksteaterns Publikorganisation.)

Tabell I.	våren 34	1934-35	1935-36	1936-37	1937-38
Kungl. Teatern (Operan)	1	19	15	13	10
Dramatiska Teatern	32 (39%)	44 (9%)	55 (10%)	60 (13%)	67 (14%)
Göteborgs Stadsteater	9	18	-	16	12
Göteborgs lyriska teater (Stora teatern)	15	65	141	50	58
Helsingborgs Stadsteater	15	75	62	63	51
Privata teatrar och sällskap	10 (12%)	246 (53%)	264 (49%)	274 (57%)	284 (59%)
Totala antalet	82	467	537	476	482

Turnéverksamhetens omfång i förhållande till Dramatens övriga verksamhet under samma tidsperiod kan beskrivas enligt följande tabell. (Källa = se ovan).

Tabell II.	1934-35	1935-36	1936-37	1937-38
Dramaten: Totalt antal föreställningar	439	365	395	386
Totalt antal turnéföreställningar:	97	55	90	67
varav för RPO:s räkning	44	55	60	67
RPO:s procentuella andel av Dramatens totala	10%	15%	15%	17%

113. John Botvids inlägg var infört i StT 11.4.1935, Olof Hillbergs i Soc-Dem 12.4.1935 och Allan Rydings i NDA 16.5.1935. Se Edvard Alkmans artikel, Riksteaterkalabaliken. (GP 18.5.1935.)
114. Se Edvard Alkmans artikel. Riksteaterkalabaliken (GP 18.5.1935). Styrelsemötet ägde rum den 12 maj 1935 och Fants förslag gick ut på "att fil kand Gösta M. Bergman ej skulle erhålla fortsatt förordnande" som RPO:s direktör. Ordföranden, som inom centralstyrelsen nedvoterades med siffrorna fyra mot ett, reserverade sig till protokollet med bl a följande motivering: "--- dir. Bergman enligt mitt förmenande är olämplig för ifrågavarande befattning; överkligandet av riksteaterns goda idé äventyras om chefskapet skulle ligga i hans händer. Hans saknad av erfarenhet av teaterns liv och av landsortens behov och förhållanden utgöra alltjämt en brist, som visserligen skulle kunna tänkas bli framdeles avhjälpt. Men han har visat omdömeslöshet, vilken är desto mera betänklig som hans verksamhet företett utslag av självsvåldig maktfullkomlighet." Avtryckt i Soc-Dem 14.5.1935. Se även NDA 13.5.1935 och DN 15.5.1935. Se även Per Lindbergs uttalande i artikeln Riksteatereländet (GHT 23.5.1935.)
115. Brev från Pauline Brunius till Arthur Engberg 16.1.1937. Arbetarrörelsens arkiv.
116. A. Engbergs invigningstal. Efterskrift 1937, s 8. Se samme förf:s Demokratisk Kulturpolitik, 1938, s 33 f.
117. Gerald Rabkin, Drama and Commitment. Politics in the American Theatre of the Thirties, 1973, s 98 f.
118. Rabkin, a.a. s 97 och Morgan Y. Himmelstein, Drama was a Weapon. The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941, 1963, s 110.
119. Himmelstein, a.a. s 85.
120. Himmelstein, a.a. s 92.
121. Himmelstein, a.a. s 91.

122. Rabkin, a.a. s 123.
123. Citerat efter Rabkin, a.a. s 94.
124. SOU 1934:3, s 6.
125. SvD 30.11 och 1.12.1933 samt NDA 30.11.1933.
126. Berättelse över RPO:s verksamhet under år 1934, s 6.
127. Sverker Ek - Per Ringby, "Göteborgs stadsteater - en teateruppbyggnad formad i en brytningstid" i Teater i Göteborg, s 263 ff.
128. Se A. Engbergs uttalande i andra kammaren enligt protokollet från 28.4.1928.
129. Teaterstyrelsens protokoll för den 21.10.1936 § 60. Dramatens arkiv.
130. Teaterstyrelsens protokoll för den 6.11.1936 § 64. Dramatens arkiv.
131. Bilaga B till teaterstyrelsens protokoll för den 14.11.1936 § 83 kallad "Dagbok angående visst motstånd mot folkföreställningarna". Dramatens arkiv.
132. SOU 1938:16, s 35.
133. Teaterstyrelsens protokoll för den 16.1.1937 § 140. Dramatens arkiv.
134. Teaterstyrelsens protokoll för den 20.1.1937 § 142. Dramatens arkiv.
135. Bilaga A till teaterstyrelsens protokoll för den 17.11.1937. Dramatens arkiv.
136. En fullständig dokumentation av Dramatens repertoar under perioden ges i Del II av forskningsrapporten.
137. Molander, a.a. Efterskrift 1937, s 20.
138. Skrivelse till stadskollegiet från bolagsstyrelsen dagtecknad 22.2.1937.
139. Molander, a.a. Efterskrift 1937, s 21.
140. SOU 1938:16, s 7.
141. Brev från Olof Molander till Martin Lamm, 18.7.1937.KB.
142. Signerad minnesanteckning från 1955. I Rudolf Värnlunds brevsamling. KB.
143. Olof Molanders artikel "Min kamp", i AB 1.8.1938. Styrelsen vidhöll också denna tillbakavisande attityd i sin skrivelse till Teaterrådet den 14 september 1938 (bilaga E till protokoll för styrelsemötet den 16.9.1938, Dramatens arkiv) med anledning av teaterkunnigas betänkande. "Ehuru de sakkunniga huvudsakligen skärskådat endast spelåret 1936-37 under fyraårsperioden, har betänkandet likaväl kommit att framstå såsom en generell värdesättning av den tid, under vilken Olof Molander innehade Kungl. Majt:s uppdrag att vara chef för Dramatiska teatern. Då knappast något nämndes om dennes chefs-gärning sådan den kommit till uttryck i de konstnärliga och ekonomiska resultaten under de övriga tre spelåren, framstår bedömandet av

spelåret 1936-37 som ett allmänt omdöme över teaterledningen och enkannerligen Molanders förmåga att handhava nationalscenens verksamhet. Styrelsen vill givetvis icke fritaga ledningen från misstag. Men styrelsen, som varit i tillfälle att på nära håll följa förutvarande teaterchefen Molanders arbete, anser rättvisan fordra, att styrelsen i detta utlåtande giver uttryck åt sin uppskattning av den kraft och den energi, den arbetsamhet, det levande intresse, den kärlek till den dramatiska konsten och den kunskap på området, som Molander under sin cheftid städse ådagalagt, och som resulterade i en rad scenframställningar, som enligt styrelsen uppfattning varit nationalscen och dess traditioner fullt värdiga och som också i stort sett vunnit livligt erkännande av kritik och publik."

144. Olof Molanders artikel "Den klassiska torsdagen" i AB 23.7.1938. Se även hans artikel "Dramatens affärer" i AB 26.8.1938.
145. SOU 1938:16, s 39.
146. Vilka som hörts av utredningen anger på SOU 1938:16, s 9 f. Enligt vad Alf Sjöberg muntligen meddelat mig var det en allmän uppfattning inom dåvarande Dramaten, att det var Anders de Wahl som påverkat Engbergs handlande genom flera uppvaktningar. Argumentationen överensstämmer dessutom utmärkt med vad de Wahl offentligen och brevlades brukade anföra om modern regi i allmänhet och Molanders i synnerhet.
- I en insändare i Stockholms-Tidningen 26.2.1938 utvecklade Anders de Wahl sin kritik mot Molander på detta sätt. "Ty vad annat är den moderna diktatorsregimen? Genom en person, en vilja, en tanke skola alla medverkande i ett stycke spela sin roller - vad åsikt de än själva må ha med avseende på sina uppgifter! Nej och tusen gånger åter nej - allt arbete vid teatern skall vara ett gott samarbete, en fri och glad lek - annars kan ingenting som har att göra med konst presteras - annars är det someting rotten". Olof Molander kände också väl igen sin kritiker på den famösa sidan 39 "dikterad av en för sin hysteriska irritabilitet alltför välbekanta skådespelare, som dessutom, trots sin vitalitet, tillhör en förgången generation med dess ideal och andra åskådningar än den nu levande. Ingen scenkonstnär, som i sin konst vill realisera tidens krav, torde vara benägen att sätta sitt namn under det konstnärliga program, som lanserats och signerats av teaterutredningens medlemmar." AB 23.7.1938.
147. Agne Beijer, Svensk Teater efter sekelskiftet från Stockholms horisont, ingår i samlingsverket Erik Wettergren och Ivar Lignell. Svensk scenkonst och film, 1937-40, s 609.
148. Jfr Soc-Dem 2.12.1933 (Jfr Lagerroth, a.a. s 276) och DN 2.12.1933.
149. Brev från Pär Lagerkvist till Arthur Engberg 18.2.1938. Arbetarrörelsens arkiv. Jfr Lagerroth, a.a. s 347 f.
150. Den ursprungliga petitionen är odaterad. Den är undertecknad av 29 personer, de flesta författare och konstnärer, men där återfinns både Anna Brantings och Georg Brantings namn. Därtill kommer en tilläggsskrivelse daterad 10.3.1938, undertecknad av 15 representanter för olika organisationer inom arbetarrörelsen och nykterhetsrörelsen samt av 15 enskilda personer. Arbetarrörelsens arkiv.
151. Jfr brev från Oscar Wieselgren till Martin Lamm den 9.1.1936.KB.
152. De föreslagna namnen presenterade i följande ordning: Anders de

Wahl i NDA 17.2.1938, Sigfrid Siwertz NDA 23.2.1938, Gösta M Bergman FDP 2.3.1938 och Carl Anders Dymling SvD 7.3.1938.

153. Första gången Pauline Brunius personligen uppvaktade Arthur Engberg som minister var den 4.4.1933. Man diskuterade då enligt en minnesanteckning av AE:s hand olika teaterangelägenheter. "Ledsen öfver att hon ej engagerats vid Dramaten". Nästa gång skedde det i januari 1935 (enligt brev 1.2.1935 från P.B. till A.E.). Därefter skedde en ny propos brevledes 16.11.1937. Arbetarrörelsens arkiv.
154. Boken om Pauline Brunius. Utgiven av de Kungl. teatrarna på Pauline Brunius 60-årsdag den 10 februari 1941, s 7.
155. Kommentarererna till Pauline Brunius utnämning se AB 18,4,1938, StT, DN och SvD 19.4.1938. Öppenhjärtigast i sin kritik var Stockholms Extrablad 25.4.1938 som dessutom visste att berätta följande rykte. Olof Molander hyste tydliga planer på att från hösten 1938 "återbringa Oscarsteatern på fötter som talscen" samt han skulle lyckats övertala både Tora Teje, Lars Hansson och Inga Tidblad, några av de förnämsta artisterna i Dramatens dåvarande ensemble att delta i projektet. Svårigheten låg självfallet i att få tillräckligt med riskvilligt kapital för en sådan verksamhet i en tid av vikande konjunkturer för den seriöst syftande privata teatern.
156. Se Teatrar i Göteborg, ss 390 f och 395 f.
157. Gustaf von Platen, "Fru Brunius jubilerar" i AT 21.3.1944 samt Ragnar Josephsson, "Statens officiella stämman" i SvD 11.1.1945.
158. GHT 17.2.1945 samt GT 18.2.1945. I den senare artikeln förklarar Fredrik Ström, en av eldsjälarna inom arbetsgruppen, att ledning för Göteborgs Stadsteater "har lyckats skapa den verkliga folkteatern" med hänsyn till både teaterns repertoar och abonnemangssystem. (Se Teater i Göteborg, del I, s 381.)
Abonnemangens betydelse från publikfrekvens och inkomster framgår av nedanstående tabell. Källa: PM utarbetat vid arbetsgruppen.

<u>Säsong</u>	<u>Inspelnings-</u> <u>summa</u>	<u>Antal program</u> (därav Stu- dions inom parentes)	<u>Besökarantal</u>	<u>Abonnemang</u> (inkl skol- föreställn.)
1934-35	256 607:91	10	112 142	17 (17)
1935-36	295 639:20	11	127 761	20 (10)
1936-37	261 937:15	11 (1)	133 316	39 (19)
1937-38	300 811:90	14 (3)	127 539	32 (12)
1938-39	306 855:72	14 (4)	143 997	59 (20)
1939-40	231 145:75	15 (4)	118 602	37 (24)
1940-41	277 720:60	12 (3)	142 616	53 (28)
1941-42	327 863:32	12 (4)	170 756	57 (26)
1942-43	420 704:25	12 (3)	185 401	101 (42)
1943-44	466 942:98	13 (6)	203 769	120 (39)

För att ytterligare belysa frågan är följande räkneexempel av intresse.

Under säsongen 1943-44 utgjorde de sammanlagda inkomsterna på abonnemang och skolteatrar kronor 110 467:80 (därav på skolteater kronor 43 921:60), alltså cirka en fjärdedel av årets inspelningssumma. Då emellertid av denna summa 96 300 kronor inspelats av inspelningssumman. Studion där abonnemang aldrig förekom utgjorde i runt tal den direkta inkomsten av abonnemang en tredjedel av Stora scenens intäkter.

Följande organisationer brukade mer eller mindre relegbundet abonnera på föreställningar vid Göteborgs stadsteater. (Se nedan lista).

x	Hyresgästernas centralförsamling	Livsmedelsarbetareförbundet
x	N T O	Bryggeriarbetarnas fackförening
x	I O G T	Byggnadsträarbetarnas fackförening
	Konsum	Beklädnadsarbetarnas fackförening
	Konsums kamratförening	Plåtmanufakturpersonelens förening
x	Göteborgs gymnastikförbund	Bokbindarnas fackförening
x	Göteborgs socialdemokratiska kvinnodistrikt	Typografernas fackförening
	Göteborgs arbetarkommun	x Getbergsängs socialdemokratiska förening
	Göteborgs kooperativa kvinnogille	Gamlestadens socialdemokratiska förening
	Göteborgskretsen av S S U K Göteborg	Lundens socialdemokratiska förening
	Göteborgs köpmanförbund	Gårda socialdemokratiska förening
	Affärsföreningen Kungsgatan	Kålltorps socialdemokratiska förening
	Affärsföreningen Linnégatan	Toltorps Folkets hus förening
	Grand Bazar	Andelsföreningen arbetartidningen
	Kullagers tjänstemannabund	Ny Tids ombudsmannaklubb
	Volvos tjänstemannaklubb	F I B:s ombudsmannaklubb
	Esseltes personalklubb	Hemvärnet
	Papyrus verkstadsklubb	KA 4 coh Marindistriktets manskapsresor
x	S K F:s verkstadsklubb	Kvinnliga diskussionsklubben
x	Götaverkens verkstadsklubb	A B F
	Eriksbergs verkstadsklubb	Tekniska föreningen
x	Arbetsledareförbundet	Skolföreningar
x	Postmannaförbundet	Konserthuskören
x	Handelsarbetareförbundet	
	Skomakarnas sångkör	

De organisationer som markerat med x återkommer regelbundet. Det visar sig oftast ha anknytning till arbetar- eller nykterhetsföreningar.

Att arbetsgruppen tagit starka intryck av själva byggnaden och dess sceniska utrustning framgår av ett utkast till bestämmelser för den arkitektpristävling man ämnade utlysa för Stockholms stadsteater och som finns bevarad i Fredrik Ströms samling i Göteborgs Universitetsbibliotek. Ang tillkomsthistorien för Stockholm stadsteater, se Forslund, Ringby och Rosenqvists framställning i del I:1 av denna rapport.

"Teatern tjänar den nya morgondag som skall gry sedan rampljusen slocknat"

1. Olof Molander: Teater av idag. Efterskrift 1937, s 21.
2. Sjöbergs redogörelse över "Rysslandsresan våren 1935" inlämnades till Platenstipendiets styrelse och är dagtecknad den 18 januari 1936.
3. Olof Molander berättar i två artiklar "Rysk resa" och "Arkadien 1936" i VJ 1949:29-30 om sitt besök vid Fjärde teaterfesten i Moskva och Leningrad 1-10 september 1936, dit han hade blivit inbjuden genom Madame Kollontay, Sovjets dåvarande ambassadör i Stockholm. Med rätta avfärdar han i den första artikeln uppfattningen, att han skulle ha blivit manschettkommunist och därför inlett samarbetet om folkföreställningar med Stockholms arbetarkommun. Detta hindrar dock inte att erfarenheterna av resan kan ha verkat stimulerade för programmets utformning.
4. Redan den 20 augusti 1935 hade Värnlund tecknat kontrakt med Dramaten om rätten att uppföra pjäsen Robespierre. På sommaren 1936 skrev han och påminde Molander därom, vilket tudligen fick följande spelår. Med ett brev av den 18 februari 1937 översändes ett förlängt kontrakt, där man angav att dagen för pjäsens uppförande framflyttades till den 1 mars 1938".
5. Kontraktet med Nordahl Grieg löpte från den 31.8.1935 och förlängdes den 14.10.1936 till att gälla fram till den 1.7.1937.
6. Per Lindberg påpekar i sin artikel "Agitera för den agiterande teatern" i Kulturfront II, s 61 f, att han "sökte förvärva det /dramat Vår ära och vår makt/ för Stockholms men Kungl. Dramatiska teatern kunde med sina statsanslag bjuda det dubbla". Han fick ge upp projektet, för att pjäsen endast skulle stoppas i Dramatens arkiv. Han återkommer till saken i sin artikel i SvD 5.2.1937.
7. Dramat Vår ära och vår makt var inte uppfört på den spelplan för våren, som teaterstyrelsen hade att behandla vid sitt sammanträde den 20 januari 1937. I ett brev till Nordahl Grieg den 9 februari meddelar Molanders sekreterare, som svar på en förfrågan från Grieg av den 4 februari, att premiären "beräknas äga rum omkring den 20 april". Uppvaktningen hos Teaterrådet gjorde att Molander snabbt måste lägga ner det kostsamma projektet med Värnlunds pjäs Robespierre och i stället sätta upp Vår ära och vår makt. Därmed kunde han också behålla sitt löfte till arbetsutskottet för folkföreställningarna om att repertoaren för dessa skulle uppta dramer, som genom sin miljö och problematik kunde ha speciellt intresse för en arbetarpolitik. Först efter premiären förelades teaterstyrelsen kostnadskalkylen för Vår ära och vår makt vid ett sammanträde den 5 maj 1937, något som självfallet stred mot sedvanlig praxis.
8. Citerat efter Lindberg, a.a. s 51.
9. Lindberg, a.a. s 52.
10. Alf Sjöbergs inlägg gjordes i en radiodebatt "Hur främja intresset för god teater?" den 17 februari, vilken i din helhet trycktes i Svenska Teaterförbundets Medlemsblad, februari 1937, s 160.
11. Dessa rörelser har närmare kartlagts av Louise Drangel i Den kämpande demokratin. En studie i antinazistisk opinionsrörelse 1935-1945, publicerad i serien Sverige under andra världskriget, 1976 samt av

- Bertil Lundvik i Solidaritet och paritpolitik. Den svenska arbetarrörelsen och spanska inbördeskriget, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Historica Upsaliensia 114, 1980.
12. Bengt Landgren, Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen. Studier i svensk dikt och politisk debatt 1933-1942. 1975, s 13 ff.
 13. Torgny Segerstedt, Demokrati och diktatur. 1933, s 31.
 14. Pär Lagerkvist, Prosa. 1945, s 472.
 15. Ulla-Britta Lagerroth, Regi i möte med drama och samhälle. Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist. 1978, s 314 ff.
 16. I dossien "Klagomål över teaterföreställningar, filmer o dyl 1935-jan 1938" finns så väl PM på tyska från 14.1 1935 samt recensionen från Fritz Henrikssons Ny Tid 3.4.1935 på vilken anteckningen direkt är gjord. UD:s arkiv.
 17. R.R. Palmer - J. Colton, Nya tidens världshistoria, del 2 1969 s 328.
 18. Palmer - Colton, a.a. s 329.
 19. Lundvik, a.a. s 151, jfr Göte Nilson Svenskar i spanska inbördeskriget, 1972.
 20. Landgren, a.a. s 35 ff och Lundvik, a.a. s 43 f.
 21. Times artikel citerad i svensk översättning efter Per Meurling, Den blodiga arenan, 1937, s 143.
 22. Lundvik, a.a. s 64 f. samt s 113.
 23. Drangel, a.a. s 30 ff.
 24. I Kulturfront I exemplifieras detta i två olika bidrag: Arnold Ljungdal, "Kulturkris", s 79 f, och Eyvind Johnson, "Slå vakt om det fria ordet", s 117 f.
 25. Till Madrid från svenska författare, 1937 samt Idag Spanien, 1939. Jfr Jöran Mjöberg, Dikt och diktatur, Svenskt kulturförsvär 1933-1943, 1944, s 40 ff samt Drangel, a.a. s 12.
 26. Stig Ahlgren, "En fri människa tar parti", Till Madrid, s 8.
 27. Palmer - Colton, a.a. s 329 f. Se Lundvik, a.a. s 27 ff.
 28. Artur Lundkvist, inlägg utan titel i Till Madrid, s 27 ff.
 29. Georg Branting, "Spanien - demokratiernas prov." Kulturfront II, s 33. Brantings inställning förorsakade P.A. Hanssons mycket bekymmer i valdebatten. Från högerhåll ifrågasattes nämligen socialdemokratiska partiets trovärdighet, när det gällde att genomföra en neutral utrikespolitik med en så stark opposition inom partiet. Lundvik, a.a. s 38 ff samt s 43.
 30. Meurling, a.a. s 71.
 31. Meurling, a.a. s 89.

32. Ett brev från Nordahl Grieg till Göteborgs stadsteater avtryckt i teaterprogrammet till Vår ära och vår makt, nov. 1935.
33. Ur företalet till dramat Vår ära och vår makt. Alf Sjöbergs regiex, s 2.
34. Berit Erbe, Nordahl Griegs "Vår aere og vår makt". Dramaskuespil -analyse. Publicerad i Leif Longum (red.), Dramaanalyser fra Holberg til Hoem, 1977, s 78ff. Se även Jöran Mjöberg, Nordahl Grieg. Fosterlandsvännen och revolutionären, 1947, s 160 ff samt Harald Engberg, Nordahl Grieg og Tidens Drama, 1956, s 156 ff.
35. Se Dagbladet 10.4 och 12.4 1935 samt Bergens Aftenblad 10.4, 11.4, 13.4 och 14.4 1935. Den 13.4 hade teaterstyrelsen ett extra sammanträde, vid vilket Hans Jacob Nilsen fick de av honom begärda befohgheterna att ansvara för den konstnärliga ledningen.
36. Erbe, a.a. s 82. Enligt uppgift i AB 25.4 1937 säger sig Grieg dock "först på senaste tiden ha börjat studera filmteknik".
37. Ronald Fangen, "Brev från Norge", BLM 1935.
38. Artikeln "Teater som själshygien", Teater nr 10, 1936.
39. Inger Fredriksson, Konsten spränger ramarna. John Heartfield och det politiska fotomontaget, 1979, s 165 ff. Hon framhåller också, att fotomontaget är äldre än surrealismen, s 24 ff. Se Robert Short, Dada and Surrealism, 1980, s 42 ff.
40. Det var i första hand Erik Lindorm som använde termen affichkonst i sin recension "Revolutionärt på Dramaten", VJ nr 17, 1937. Även andra kritiker gör dock likartade kommentarer.
41. "Teater som själshygien", Teater nr 10, 1936.
42. Artikeln "Ett skådespel växer fram. En intervju med Alf Sjöberg", Konsertrevy, 1941 specialnummer, s 30.
43. Knut Ström berättar om hur han gick tillväga på identiskt sätt när han satte upp scenen i Ny Tid 10.11 1935. Det är okänt ifall Alf Sjöberg sett uppsättningen.
44. Alf Sjöberg, "Teatermannen inför filmen", Efterskrift 1937, s 76 f.
45. Se Teater i Göteborg, s 379 f.
46. Beijer, a.a. s 616.
47. Arthur Engberg, Demokratisk kulturpolitik, 1938, s 3f.
48. Johannes Edfelt, Poeten och samtiden, i Horisont våren 1941, s 58.
49. Engberg, a.a. s 33.
50. En första dokumentation därav finns i artikeln Samlingsregeringen gav order om Dramateturné (DN 18.1.1947) men en mer samlad bild hoppas jag kunna ge av detta förlopp i min kommande bok om Alf Sjöbergs regikonst.

PERSONREGISTER

- Abell, Kjeld 118, 142
 Adolfsson, Edvin (71), 72
 Ahlgren, Stig 150, 210
 Alkman, Edvard, 108, 204
 Almqvist, Bertil (109)
 Amelin, Albin 144, 145
 Andersson, Olof 85, 86, 210
 Ankar, Gustaf 32, 33
 Arvidsson, Stellan 143
 Attorps, Gösta 19, 23, 24, 35, 193
- Barcklind, Carl (15), (71)
 Beijer, Agne 128, 181, 183, 185, 206
 211
 Beltzén, Lars 197
 Beltzén, Nils 197
 Bergegren, Hinke 30, 34, 183
 Bergman, Bo 30, 72, 74, 121, 135,
 183, 199
 Bergman, Gösta M 93, (96), 101, 105,
 108, 131, 135, 204, 207
 Bergman, Hjalmar 79, 83
 Beyer, Nils 99, 100, 180, 183, 203
 Björkman, Carl 30, 86
 Björkquist, Manfred 31, 193
 Bjørnson, Bjørnstjerne 158
 Blickingberg, Georg (15), 30, 32, 42,
 193, 194
 Bosse, Harriet (94)
 Botvid, John 107, 204
 Bradford, Roark 17
 Branner, Per-Axel 106, 107, 200
 Branting, Anna 206
 Branting, Georg 150, 206, 210
 Branting, Hjalmar 56
 Branting-Westerståhl, Sonja 120
 Brecht, Bertold 36, 152
 Bremer, Fredrika 35
- Brockett, Oscar G 193
 Brunius, John W 71
 Brunius, Pauline 71, 72, 106, 108,
 131, 132, 133, 186, 198, 204,
 207
 Brunhoff, Kurt 145
 Böklin, Arvid 40
- Carlsson, Sten 197, 198
 Carné, Marcel 87
 Chatham, Gösta (38), (97), 127
 Christian, Sigurd, 105
 Christiernsson, Nils 92, 93, 202
 Clair, René 87
 Clason, Siri 78
 Collijn, Gustaf 92, 109, 117, 118
 Connelly, Marc 15, 17, 18, 19,
 (21), 23, 26, 29, 30, 41, 55,
 193
- Dahmén, Erik 62, 197
 Doré, Gustave 34
 Drangel, Louise 148, 208, 209
 Dymling, Carl Anders 89, 90, 131,
 202, 207
 Dörum, Tyra (15)
- Edfelt, Johannes 187, 211
 Eidem, Erling 31
 Ek, Sverker R 201, 205
 Ekman, Gösta 71, 72, 73, 98, 145
 Ekman, Härje 171, (173), (181)
 Ekström, Märta 28, 171
 Engberg, Arthur 47, (48), 51-61,
 66, 74, 88, 91-94, 98-102, 105-
 110, 112, 113, 118, 120, 125-
 127, 129-131, 134, 135, 182,
 186, 187, 189, 194, 197, 198,

- 200, 201, 204-207, 211
 Engberg, Harald 211
 Engel, P G 198
 Erbe, Berit 154, 211
 Estréén, Richard 197, 203
 Euripides 113
- Fangen, Ronald 161, 162, 211
 Fant, Gunnar 107, 108
 Findlay, Robert R 193
 Flanagan, Hallie 111, 112
 Florin, Magnus 203
 Flyg, Nils 43
 Fogelqvist, Torsten 92, 93
 Franco, Franscisco 146
 Fredriksson, Inger 174, 211
 Furugård, Birger 36
 Fürth, Thomas 62, 197
- Geijerstam, Sten af 78
 Gerhard, Karl 56, 107, 197
 Gershwin, Georges 18
 Goethe, Johan Wolfgang 43
 Gorkij, Maxim 181
 Grevenius, Herbert 30, 31, 35, 85,
 130, 145, 199
 Grieg, Nordahl 13, 17, 55, 118, 137-
 141, 151-154, 156, (157), 158,
 159, 161, 162, 164, 166, (172),
 (178), 180, 182-184, 209, 211
 Grosz, Georg (172), (173)
 Groth, Östen 198
 Gullberg, Hjalmar 132
 Göring, Herman 143
- Hallingberg, Gunnar 89, 193, 198, 202
 Hammarén, Torsten 64, 146
 Hansson, Johan 98
 Hansson, Lars 207
 Hansson, Per-Albin 56, 63, 146, 148
- Heartfield, John (172), (173), 174,
 211
 Heland, Erik von 54, 195
 Henriksson, Anders 70
 Henriksson, Fritz 146
 Heyward, Dorothy och Du Bois 18
 Hillberg, Olof 107, 204
 Himelstein, Morgan Y 111, 204
 Hindenburg, Paul 54
 Hirsch, Axel 199
 Hitler, Adolf 29, 142
 Hofmannsthal, Hugo von 88
 Hyltén-Cavallius, Ragnar 87, 88,
 201
 Hägerström, Axel 56
 Höglund, Zäta 117, 147
- Janzon, Leif 198
 Johansson, Albin (94)
 Johansson, Gotthard 113, 124
 Johnson, Eyvind 150, 210
 Josephsson, Ragnar 132, 207
- Karlfeldt, Erik Axel 19
 Kaufmann, Georg S 17
 Keynes, John Maynard 60, 62
 Key-Ahusen, Owe 139
 Keil-Möller, Carlo 74, 200
 Klintberg, Gunnar 70, 93
 Konow, Ulf von 200
 Kreuger, Ivar 71, (72)
 Krog, Helge 142
 Krusenstjerna, Agnes von 40
 Kylberg, Carl 58
 Källander, J 32, 33, 44
- Lagerkvist, Pär 21, 29, 130, 133,
 141-144, 146, 151, 152, 206,
 210
 Lagerroth, Ulla-Britta 145, 202,

- 206, 210
- Lamm, Martin 48, 92-97, 99, 100, 104,
105, 113, 126, 198, 202, 203,
206
- Landgren, Bengt 142, 146, 210
- Landquist, John 21, 30, 36, 50
- Leander, Zara 73
- Lehár, Franz 73
- Lignell, Ivar 206
- Liljedahl, Elisabeth 84, 198, 201
- Lindberg, Per 50, 53, 64, 67, 73, 75,
89, 90, 92, 93, 95-99, 101, 103,
106, 107, 113, 116, 121-123, 129,
130, 133, 139, 144, 199, 202-204,
209, 210
- Lindorm, Erik 182, 211
- Lindström, Rune 19
- Ljungdal, Arnold 210
- Ljunglund, Lenonard (Leon) 51
- Lo-Johansson, Ivar 81
- Lokander, Askar 92, 93
- Lorca, Federico Garcia 152
- Lundberg, Erik 62, 197
- Lundholm, Hjalmar 73
- Lundin, Augusta (78)
- Lundkvist, Arthur 81, 142, 150, 210
- Lundkvist, Ernst J 133
- Lundvik, Bertil 146, 148, 210
- Mann, Thomas 140, 146
- Meurling, Per 150, 210
- Meyerhold, Vsevelod (137), 138, (157)
- Milliander, Sven 145
- Mjöberg, Jöran 210, 211
- Moberg, Vilhelm 121, 122, 132, 133,
135
- Mogård, Bertil 32
- Molander, Olof 13, 16, 17, 21-30, 41,
42, (48), 55, 75, 79, 80, 83, 87,
94, (96), 97, 101, 104-106, 110,
114-132, 134, 137-140, 163, 184,
186, 188, 189, 193, 201, 203, 205-
207, 209
- Molière 43
- Munk, Kaj 31
- Myrdal, Gunnar 24
- Neander-Nilsson, Sanfrid 182
- Nerman, Ejnar 16
- Nerman, Thure 144
- Nilsen, Hans Jacob 154, 155, 157,
162, 211
- Nilson, Göte 210
- Nordenson, Harald 124, 134, 135
- Nordmark, Dag 55, 59
- Nyblom, Teddy 145
- O'Neill, Eugene 18, 113
- Ostrovskij, Alexander Nikolajevitj
138
- Palmer, Evert 31-33
- Palmer, R 210
- Pehrsson, Per 34, 35, 54, 195
- Picasso, Pablo 152
- Piscator, Erwin 137, 174
- von Platen, Gustaf 132, 207
- von Platen, Magnus 193
- Poggi, Jack 80
- Pålbrant, Rolf 197
- Rabkin, Gerald 112, 204, 205
- Ranft, Abert 70, 71, 106
- Reinhardt, Max (71), 75
- Renoir, Jean 87
- Ringby, Per 80, 205
- Rolf, Ernst 71, 198
- Rosén, Jerker 197, 198
- Rosenqvist, Claes 80
- Roosevelt, Franklin D 110
- Rubenson, Erik 119
- Ryding, Allan 106, 107, 204

- Samuelsson, Kurt 197
 Schiller, Friedrich 43
 Schildt, Jurgén 86, 201
 Schück, Henrik 56, 93
 Segerstedt, Torgny 142, 143, 146, 210
 Selander, Sten 121, 123, 140-142, 183
 Settergren, Gösta 45, 76, 194, 198
 Shakespeare, William 43
 Short, Robert 211
 Siwertz, Sigfrid 114, 130, 139
 Sjöberg, Alf 13, 17, 55, 81, 82, 86-88, 105, 114, 137-140, 151, 152, (157), 163, 164, (165), 166, (167), 168, 169, (170), 171, (172), (173), 174, (175), (176), 177, (178), 179-181, 184, 188, 201, 206, 209, 211
 Sjöström, Victor 83
 Skawonius, Sven-Erik 16, (18), 20, 24
 Stenström, Valter 99
 Stolpe, Sven 40, 84, 201
 Strindberg, August 40, 41, 43, 73, 75, 77, 82, 83, 93, 103, 118, 169, 198
 Ström, Fredrik 50, 52, 72, 74, 92-94, 98-100, 116, 133-135, 142, 200, 202, 203, 207
 Ström, Knut 64, 101, 115, 125, 179, 211
 Stål, Sven 84, 201
 Sundahl Eskil, 100, 125, 203
 Svanström, Karin (72)
 Söderberg, Hjalmar 31
 Sörman, Simon 149
 Tegnér, Torsten 120, 132
 Teje, Tora 58, 207
 Thulstrup, Åke 194
 Thunberg, Folke 187
 Tidblad, Inga (72), 73, 207
 Toller, Ernst 36, 55, 59, 183, 184
 Wahl, Anders de (71), 128-130, 206, 207
 Westergren, Håkan 28
 Wettergren, Erik 21, 41-52, 66, 72, 74, 95, 103, 113, 186, 198-200, 202, 206
 Wickman, Johannes 143
 Wieselgren, Oscar 48, 73, 94, 195, 198, 202, 206
 Wigforss, Ernst 60
 Winge, Torsten 28
 Wright, Richard 23
 Värnlund, Rudolf, 19, 118, 126, 138, 174, 208
 Åberg, Alf 197
 Åkerberg, Harald 92, 202
 Österling, Anders 30, 82, 199, 201

KÄLLOR OCH LITTERATUR

1. Otryckta källor

=====

Arbetarrörelsens arkiv, Stockholm.

Brev från Pär Lagerkvist till Arthur Engberg, 1 st.

Brev från Pauline Brunius till Arthur Engberg, 7 st.

Brev från Sociala sektionen av Svenska teaterförbundet till Arthur Engberg, 1 st.

Skrivelse till Ecklesiastikministern från ett antal personer ang. Per Lindberg 1 st.

Göteborgs universitetsbibliotek.

Brev från Per Lindberg till Fredrik Ström, 8 st.

Brev från Martin Lamm till Fredrik Ström, 6 st.

Utkast till program för arkitekttävlan om byggnad för stadsteatern i Stockholm.

PM om Göteborgs stadsteater, 1945.

Kungl Biblioteket, Stockholm.

Brev från Olof Molander till Martin Lamm, 6 st.

Brev från Per Lindberg till Martin Lamm, 4 st.

Brev från Oscar Wieselgren till Martin Lamm, 32 st.

Kungl Dramatiska teaterns bibliotek och arkiv.

Brev till och från Rudolf Värnlund, 4 st.

Brev till och från Nordahl Grieg, 4 st.

Protokoll för styrelsen för Kungliga Dramatiska teatern 1930-1940.

Protokoll för styrelsen för Kungliga Dramatiska teaterns aktiebolag.

Riksarkivet, Stockholm.

Skrivelse till Konungen den 27 februari 1929 samt bilaga undertecknad av Erik Wettergren m fl.

2. Tidningar och tidskrifter

=====

Aftonbladet

1932: 6/10, 7/10, 19/10, 21/10,
9/12, 17/12

1933: 21/1, 23/1, 9/12

1935: 19/5

1937: 25/4

1938: 18/3, 18/4, 23/7, 1/8, 26/8

Arbetet: 1935: 6/5

Arbetaren: 1932: 12/4, 28/10

Bergens aftenblad

1935: 25/3, 10/4, 11/4, 12/4,
13/4, 14/4, 6/5

Clarté 1933: nr 4-5 s 21

Dagbladet 1935: 10/4

Dagens Nyheter

1932: 8/4, 11/4, 12/4, 31/5, 7/10,
21/10, 18/12

1933: 19/1, 18/2, 20/4, 2/12,
13/12

1934: 3/6

1935: 15/5

1936: 23/3, 21/7

1937: 19/1, 20/1, 22/1, 24/1

Dramaten spelar 1936: nr 1 och nr 2

1937: mars

Folkets Dagblad-Politiken

1932: 7/10, 19/12, 21/12

1933: 10/1, 21/1

1934: 12/5

1937: 25/4, 28/4

Frihet 1936: 15/12

Folkfronten 1936

Göteborgs Handels Tidning

1910: 31/3

1933: 3/2, 8/2

1934: 6/10

1935: 20/5, 23/5

1937: 26/4

Konsumentbladet 1936: 10/10

Morgenavisen 1935: 11/4

Nya Dagligt Allehanda

1932: 27/4, 11/8, 7/10, 17/10,
21/10, 22/10

1932: 31/10, 22/11

1933: 18/1, 21/2, 23/1, 30/11

1934: 30/1

1935: 13/5, 16/5

1937: 25/4

1938: 19/3

Ny Dag 1933: 21/1, 25/1

Ny Tid 1935: 3/4, 10/11

Social-Demokraten

1932: 19/2, 12/4, 15/4, 3/5,
17/10, 22/10, 23/10

1932: 26/10, 28/10, 17/12

1933: 21/1, 31/1, 2/12

1934: 9/6

1935: 12/4, 14/5

1937: 25/4, 1/5

1938: 4/7, 5/7, 6/7

Stockholms Extrablad 1938: 25/4

Stockholms Tidningen

1932: 28/4, 18/5, 7/10,
17/10, 20/10, 26/11

1932: 16/12

1933: 21/1

1934: 6/6

1935: 19/2, 4/4, 11/4

1938: 26/2, 19/4, 13/6

1944: 20/10

Svenska Dagbladet

1930: 10/5

1932: 17/4, 9/5, 27/5, 3/9,
2/10, 7/10, 8/10, 9/10

1932: 11/10, 12/10, 16/10,
17/10, 18/10, 20/10

1932: 30/10, 23/11, 18/12

1933: 21/1, 21/11, 30/11, 1/12

1934: 8/6, 9/6, 13/6, 16/6

1935: 19/5

1937: 28/1, 5/2, 7/2, 25/4, 26/4

1938: 19/2, 19/3, 19/4

1943: 15/12, 16/12, 17/12

Svenska Morgonbladet

1932: 22/10, 27/10, 1/11, 16/12

Söndagsnisse-Strix 1933: Febr.

1934: Febr.

Tiden 1927: nr 4 s 2

Tidens Tegn 1934: 2/6

1935: 6/5

Vecko-Journalen 1937: nr 17

1949: nr 29-30

1954: nr 15

Våra Nöjen 1932: nr 14

1933: nr 1

3. Bearbetningar

=====

- Alkman, Edvard: "Riksteaterkalabaliken", tryckt i Göteborgs Posten 18/5 1935
- Beltzen, Nils / Beltzen, Lars: Arthur Engberg-publicist och politiker, Arbetarrörelsens årsbok, 1973
- Beijer, Agne: "Svensk teater efter sekelskiftet från Stockholms horisont" tryckt i Teater i Sverige sista 50 åren. Red Erik Wettergren och Ivar Lignell, 1940.
- Bergman, Hjalmar: Teatertankar strödda och förströdda. Tryckt i Bonniers månadshäften, nr 2 1920
- Beyer, Nils: "Arbetarrörelsen och teatern". Tryckt i Arbetets söner, Teater och bilder ur den svenska arbetarrörelsens saga, del II, 1946
- Boken om Pauline Brunius, Utgiven av de Kungl. teatrarna på Pauline Brunius 60-årsdag, 1941
- Brockett, Oscar G/Findley, Robert R: Century of Innovation. A history of European and American Theatre and Drama since 1870, 1973
- Carlsson, Sten/Rosén, Jerker, Svensk historia, del 2, 1970
- Dahmén, Erik: Svensk industriell företagarkerksamhet. Kausalanalys av den industriella utvecklingen 1919-1939, 1938
- Drangel, Louise: Den kämpande demokratien. En studie i antinazistisk opinionsrörelse 1935-1945. Sverige under andra världskriget, 1976
- Edfeldt, Johannes: Poeten och samtiden i Horisont, våren 1941
- Efterskrift 1937. Efterskrift till Nordiska Teaterkongressen i Stockholm 18-22 maj 1937. Separat skrift till Svenska Teaterförbundets Medlemsblad, 1937
- Ek, Sverker: Verklighet och vision. En studie i Hjalmar Bergmans roman-konst, 1964.
- Engberg, Arthur: Demokratisk kulturpolitik, 1938
- Engberg, Harald: Nordahl Grieg og Tidens Drama, 1946
- Engel, P.G./Janzon, Leif: Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet, 1979
- Erbe, Berit: Nordahl Griegs "Vår aere og vår makt". Dramaskuespilanalyse. Publicerad i Leif Longum: Dramaanalyser fra Holberg till Hoen, 1977.
- Estéen, Richard: "Spektakel, sport och politik". Tryckt i Häftet för kritiska studier, nr 2, 1974
- Estréen, Richard: Arbetarna och teatern. En blick på svensk folklig teatertradition, 1972
- Florin, Magnus: Blå blusen. Arbetarteatern och offentligheten. Meddelande från forskningsprojektet Dramatik på svenska scener 1910-1975, nr 2 1978
- Fredriksson, Inger: Konsten spränger ramarna. John Heartfield och det politiska fotomontaget, 1979
- Fürth, Tomas: De arbetslösa och 1930-talskrisen. Monografier utgivna av Stockholms kommun, nr 40, 1979
- Groth, Östen: Svenska Teaterförbundet 1894-1969, stenciltryck u.å.
- Hallingberg, Gunnar: Radiodramat. Svensk hörspeldiktning-bakgrund, utveckling och formvärld, 1967
- Himmelstein, Morgan Y: Drama was a weapon. The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941, 1963

I dag Spanien, 1939

- Josephsson, Ragnar: "Statens officiella stämma", Svenska Dagbladet 11/1 1945
- Keil-Möller, Carlo: Teater och film i Svensk scenkonst och film, red. av E. Wettergren-I. Lignell, 1937
- Lagerkvist, Pär: Prosa, 1945
- Lagerroth, Ulla-Britt: Regi i möte med drama och samhälle, Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist, 1978
- Landgren, Bengt: Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen. Studier i svensk dikt och politisk debatt 1933-1942, Acta universitatis Upsalensis Historica litteraturum 6, 1975
- Liljedahl, Elisabeth: Stumfilmen i Sverige - kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten, 1975
- Lindberg, Per "Riksteatereländet" Göteborgs Handelstidning 20.5 1935
- Ljungdal, Arnold: "Kulturkris". I Kulturfront, 1936
- Lundberg, Erik: Konjunkturer och ekonomisk politik. Utveckling och debatt i Sverige sedan första världskriget, 1958
- Lundvik, Bertil: Solidaritet och partipolitik. Den svenska arbetarrörelsen och spanska inbördeskriget 1936-1939, Acta Universitatis Upsalensis. Studia Historica Upsaliensia 114, 1980
- Meurling, Per: Den blodiga arenan, 1937
- Mjöberg, Jöran: Dikt och diktatur, Svenskt kulturförsvär 1933-1943, 1944
- Mjöberg, Jöran: Nordahl Grieg. Fosterlandsvännen och revolutionären, 1947
- Molander, Olof: Uppsats "Svenska skådespelarkarriärer och filmer, Scenen nr 9, 1918
- Molander, Olof: "Min kamp", tryckt i Aftonbladet 1.8 1938
- Molander, Olof: "Den klassiska torsdagen" tryckt i Aftonbladet 23.7 1938
- Molander, Olof: "Dramatens affärer" tryckt i Aftonbladet 26.8 1938
- Palmer, R. R., Palmer/J. Colton: Nya tidens värdshistoria, del 2, 1969
- Platen, Gustaf von: "Fru Brunius jubilerar" i Aftontidningen 21.3 1944
- Platen, Magnus von: "Djävulens bländverk. Om motstånd mot teater i gamla tiders Sverige". Ur Sättstycken och stickrepliker. Drama och teaterstudier tillägnade Sverker Ek, 1980
- Pålbrant, Rolf: Arbetarrörelsen och idrotten 1919-1939. Acta Universitatis Upsalensis, Studia Historica Upsaliensia, nr 91, 1977
- Rabkin, Gerald: Drama and Commitment. Politics in the American Theatre, of the thirties, 1963
- Samuelsson, Kurt: Från stormaktskrig till välfärdsstat. Svensk samhällsutveckling under 300 år, 1968
- Schildt, Jürgen: Det pensionerade paradiset, Anteckningar om svensk 30-talsfilm, 1970
- Segerstedt, Torgny: Demokrati och diktatur, 1933
- Short, Robert: Dada and Surrealism, 1980
- Sjöberg, Alf: "Teaterns chans". Tryckt i Svenska teaterförbundets Medlemsblad, nov. 1935
- Sjöberg, Alf: "Hur främja intresset för god teater?" inlägg gjordes i en radiodebatt 17/2 1937, Tryckt i Svenska Teaterförbundets Medlemsblad, febr. 1937
- Sjöberg, Alf: "Teater som själshygien" Tryckt i Teater nr 10, 1936
- SOU: 1934:3. De fasta statsunderstödda teatrarna. 1933 års teaterutveckling
- SOU: 1934:21. Utredning rörande teaterförhållandena i riket, betänkande del I, del II
- SOU: 1935:10 Utredningsförslag angående rundradion i Sverige

- SOU: 1938:16 Utredning angående verksamheten vid Kungl. Dramatiska teatern dess förvaltning och ledning
- Strindberg, August: "Om teaterkrisen och teatertrasslet" ur Julius Caesar, 1908
- Ström, Fredrik: "Den svenska scenkonsten om skådebanan", tryckt i Skådebanans årsbok 1927-1928, 1927
- Ström, Fredrik: Min ungdoms strider, 1940
- Teater i Göteborg 1910-1975, Acta Universitatis Umensis 20 del 1
- Till Madrid från svenska författare, 1937
- Thulstrup, Åke: Med lock och pock. Tyska försök att påverka svensk opinion 1933-1945, 1962
- Wigforss, Ernst: Minnen III. 1932-1949, 1954
- Åberg, Alf: Vår svenska historia, 1978

THE CHANGING THEATRE

Summary in English

On the sixth of October 1932, the Royal Dramatic Theatre in Stockholm (Dramaten) saw the Swedish premiere of Marc Connelly's highly-acclaimed play The Green Pastures. This play set out to depict a naïve, religious American-negro exposition of the Old Testament story of the Creation and of the sufferings of the Jewish people. Employing a modern-day psycho-religious perspective - that people from different cultural backgrounds form their conceptions of the Creation and the Almighty based on their own experience - the playwright set himself to interpreting his socio-anthropological material. Based on a Southern-state negro value system, the playwright wanted to present a picture of the development of the conception of God from the benign Creator of the Book of Moses, through the angry Yaweh, to the Evangelists' all-forgiving paternal Lord.

The original all-black cast had been highly successful on Broadway in 1930, and the play was still running there at the time of the Swedish premiere. A number of theatre managers in Europe had been dubious of the possibility of putting the play on with a white cast, but Dramaten accepted the challenge, to some extent because it needed a modern play that would draw the public after the economic losses that had been incurred during the previous season. The organization of the project was undertaken with great care. Director Olof Molander had invested much effort in his diligent interpretation of the original, which reflected his ambition of giving a scenic representation of the religious aspect of the play and of the American negro's identification with the political repression suffered by the Jews in the Old Testament.

The scenography of The Green Pastures was designed by Sven Erik Skawonius in a style of accomplished naïvism. The Kingdom of Heaven was idyllic and beautiful, as if taken from a story-book. The night-club scene in Babylon was sufficiently depraved, with its comic mixture of saloon and circus, giving a distinct suggestion of an innocent's view of an infernally sinful milieu. Most important, the fact of providing live music on and around the stage, enabled the natural integration of a number of negro spirituals, thus underlining the basic character of the play as a musical.

Despite all these artistic efforts, the production would hardly have gone down in the annals of the drama had it not been for the virulent and various reactions that the play caused. The subsequent debate gave rise to a serious discussion in the press of the role of Dramaten as the Swedish national theatre. This in turn had far-reaching consequences for cultural

policy in Sweden. The importance of the production lies in its nature as a catalyst, revealing deep organizational and technical problems in the Swedish theatre. Not least did it lay bare the full spectrum of expectations and demands on the part of both critics and public alike concerning the contemporary drama. This provides an excellent illumination of the manner in which the institutionalized theatre operated during the early 1930's in Sweden.

The reactions to Dramaten's production of The Green Pastures were as various as they were strong. Against all odds, the critics greeted the play as an unequivocal artistic success for the theatre. The period immediately following the premiere saw a wave of letters to Stockholm's leading conservative newspapers from various religious persons who either welcomed or decried the manner in which Dramaten had allowed God himself to appear on the stage. In the face of this eruption of strong opinions, one of the newspapers concerned turned to a number of eminent clergymen for comments. This in turn led to a renewed storm of organized protest from the ranks of both the High Church and those of the Free Church. The resulting debate provided a clear demarkation line between the old-fashioned view and the modern view of Christianity. In many cases, criticism was levelled against what was felt to be Connelly's heathen or cynical interpretation of negro religious belief.

Even the Swedish National Socialist Party aired its views on the subject. Nationalism and racism being corner-stones of Swedish Nazi ideology, the Party naturally saw an opportunity to preach its political doctrine in a forum concerning a theatre production that portrayed the history of the Jews through the eyes of the black man. This opportunity arrived at a most convenient time; the country was burdened down with depression and increasing unemployment, and the despised Social Democratic Party had just assumed power. The scandal-ridden demonstrations which the Nazi's organized in and outside the theatre caused a renewed storm of protest from the public. The fifty or so letters published in the newspapers during October and November 1932 bear witness to the existence of anti-democratic, nationalistic, and orthodox Christian feelings mixed with elements of a generally puerile and racist nature.

On the very day of the premiere, the reactionary newspaper Nya Dagligt Allehanda published a long article concerning the heavy costs that the theatre had incurred in its production of The Green Pastures. The details had been obtained from one of the theatre's accountants. Thus began a political press campaign against the artistic management of Dramaten. Although an attempt was made to couch the arguments in economic terms,

it was in the final analysis the theatre's policy concerning its repertoire that was being attacked, inasmuch as it accepted modern plays of a social-critical nature. As opinions became more and more violent and polarized, the Stockholm Press began to comment on events in their editorials. This political Press debate gained real momentum when, in December, State auditors sharply criticized Dramaten's financial management. As a result of this, the Board of Directors and the Theatre Manager offered their resignations. The Government was forced to intervene, and at the beginning of 1933, the Social Democratic Minister of Religious Affairs, Arthur Engberg, appointed a Parliamentary Commission with the task of presenting proposals as to how Dramaten could free itself of its artistic and social isolation and instead develop into a theatre of the people with a broad contact with the entire population of the country, regardless of class.

The Commission's directives were steeped in Engberg's own views concerning art. He was a radical when it came to cries for the democratization of culture. At the same time, however, his classicist view of art precluded his supporting modernistic experiments with form, or avant-garde re-evaluations of the esthetic traditions of the various fields of artistic endeavour. Statements by Engberg concerning modern film, modern art, and modern theatre all indicate his adherence to the ranks of cultural conservatism. A number of other contributing factors concerning the theatre of the time were, however, of even greater importance to developments. It should also be borne in mind that the Dramaten crisis occurred at a time when the country was in the economic grips of the international depression with its concomitant unemployment. There was thus no room for expansionistic reforms in the Swedish theatre, even if these were necessary in order to solve the problems that existed. The travelling theatre companies, which had earlier provided the provinces with more-or-less adequate theatre companies, which had earlier provided the provinces with more-or-less adequate theatre, had by the early thirties all but disappeared, victims of the general increase in the level of wages and of the lack of equipment and props in the older provincial theatres, many of which lacked even rudimentary heating facilities. A number of attempts had been made, both by individuals and by organizations during the first two decades of the century to arouse the Government's interest in taking over responsibility for domestic theatre outside Stockholm. These attempts had, however, led to little or no result.

The majority of theatres in Stockholm were also built during the 19th century, or during the early years of the 20th, and these too generally lacked necessary equipment, such as lighting, revolving stages and cyclo-

ramas, which modern directors required in order to obtain artistically convincing results together with the opportunity of adopting economical and labour-saving measures. These conditions led to a crisis in the serious privately-owned theatre during the 1930's; some theatres were driven to closure by the combined pressure of union demands for regular and secure working conditions together with the demands of the modern theatre for more functional stage space and adequate theatrical equipment. In addition, another economic threat to the privately-owned serious theatre appeared in the form of a marked decline in box-office takings which depended on considerable changes in the nature of audiences, theatre-going habits, and expectations caused by wider social changes. The old theatre auditorium, with its boxes and system of rows, had been designed according to the lineaments of the bourgeois class structure. This archetectonic situation, also expressed in the construction of theatre facings, staircases, and foyers, often created a psychological resistance in the petty-bourgeois and proletarian groups that constituted the theatre's new potential public. Thanks to regulated working hours and higher wages, these social groups aquired greater opportunities to engage in theatre-going. At the same time, these changes meant that the theatre-going public became more heterogeneous than had previously been the case. It was no longer possible to take for granted such audience qualities as a certain level of education or a common frame of reference. Thus, no uniform view of the theatre could be reckoned with from the point of view of prospective public.

Further complications faced the serious theatre in Stockholm and, to an even greater extent, in the provinces. New forms of entertainment such as talking pictures and the radio were becoming more and more widespread and constituted a form of competition on two fronts: economic and artistic. Film was considered at that time to pose a serious threat to the theatre. Radio drama, on the other hand, spread from the very outset information of increasing importance concerning drama and the theatre to a wider audience through its own activities and through discussion circles which were linked to certain productions. The competition with these two new media resulted in a renewal of the traditional theatre, both from the point of view of repertoire and from that of scenic creation. Both film and radio caused an increased demand from competent actors, and also revived earlier criticism of the routine-like training at the Royal Dramatic Training Academy.

It was therefore no narrow field of activity that offered itself to the scrutiny of the Commission appointed by Engberg. Its situation was soon handicapped, however, by clashes of personalities and differences in

ideological attitudes. A reorganizer in the Swedish theatre such as Director Per Lindberg could thus see an opportunity to realize his ambitions to create a contemporary and popular theatre, an idea that he had propagated in the past. The Chairman of the Commission, Professor of Literature Martin Lamm, adopted a more traditional esthetic position aimed at a theatre of a literary nature, the chief task of which would be the production of Swedish and classic dramas. The Social Democratic Member of Parliament Fredrik Ström sought to reconcile these extreme views by advocating a traditionally educationalist ideal of a theatre of the times, presenting a plan for the establishment of a new theatre in line with the new democratic ideals.

The final proposal bore instead all the signs of a compromise. The Commission proposed the establishment of a National Theatre (Riksteater) which would answer for tours to be performed in all provincial theatres receiving State financial support. At the same time, a number of volunteer audience organizations were set up in towns throughout the country. The Riksteater was thus reduced to the status of a distributing body. Comments on this in the Press were cautious; constructive proposals seemed to be few and rather unconvincing. This caution soon proved to have been justified when the plans reached the stage of realization. Criticism was somewhat bitter from the Swedish Actors' Equity Association when public discussion was invited after the first year of activities. However, after some minor adjustments, work continued along the lines of policy that had already been drawn up. The Riksteater was soon transformed into a national monument to the laudable desire to take theatre to the people. This remains the case today. The shortcomings in the Riksteater become even more apparent when it is compared with its contemporary equivalent organizations in other countries, such as the Regional Theatre in the USA. What was missing was an independent production ensemble and a well thought-out set of goals concerning artistic activities.

When Olof Molander assumed the post of Manager of Dramaten, he attempted to reverse these weaknesses. Accepting the new signs of the time, he announced: "We want to turn the national theatre into a theatre for the entire nation". He therefore instituted an extremely ambitious repertoire programme, attempted to build up an audience organization with direct contact with a number of workers' organizations, and organized so-called "popular productions". Behind these moves to democratize the Swedish national theatre lay ultimately a vision of a new theatre house which would measure up to the demands of the time, such as had originally been proposed by Fredrik Ström. This project involved initial expenditure of a considerable size, and Dramaten exceeded its budget radically. This

caused Arthur Engberg to stop activities which he evidently considered to be in competition with his own Riksteater. He appointed a new Commission to examine the organization and activities of Dramaten. Molander resigned and was immediately replaced by Pauline Brunius, a talented actress who was, however, representative of a view of the theatre of an older generation. As usual, however, it proved to be impossible to undo all that had hitherto been achieved. The internal changes in Dramaten's organization, the desire to renew the repertoire of Sweden's national theatre, and the will to democratize its public each showed themselves to be phenomena invested with an intrinsic strength. The process that had once been started, while it could be temporarily thwarted by changes in management, could not be eliminated entirely.

One of the concrete attempts to realize Olof Molander's programme of establishing a theatre of the people where "...a dramatic literature based on the ideology of the people..." would be able to be performed was Alf Sjöberg's production of the newly-written play by the Norwegian writer Nordahl Grieg called Vår ära och vår makt [Our Glory and Our Power]. The writer himself admitted to a view of the theatre which he formulated as follows:

The theatre serves that new morning which will dawn when the foot-lights have gone down.

That he had a congenial interpreter in Alf Sjöberg is testified to by the following statement from the theatre debate of the time;

The theatre desires to lend its forces to the struggle of ideas. The theatre desires to play its part in the mobilization of the forces of culture which is now necessary for the preservation of Western freedoms and Western thought.

Both writers were anxious to make the performing arts "a fighting theatre", as the slogan would have it a few years prior to the Second World War.

Using the background of his home-town of Bergen during the First World War, Grieg had in 1935 written a work of social criticism which analysed profiteering and the class struggle and their infiltration into Norwegian shipping. He thus wanted to produce a dramatic call-to-arms against the growing armament in Europe at that time. In light of events such as the outbreak of the Spanish Civil War, a number of Swedish persons representing the arts formed in the following year a "cultural front" to fight for such threatened values as national freedom and human values, and to oppose the ever-more apparent violence and the threat of war. In his interpretation of Grieg's "agitprop" drama, Alf Sjöberg associated himself at the beginning of 1937 with these ideals. He nevertheless stressed humanitarian and pacifist tendencies in preference to those of

class struggle. His scenic presentation of the numerous tableaux formed a rhythmically woven series of scenes which had much in common with the Soviet silent-film montage. He built up a scenography that was clearly inspired by the agitprop photo-montage techniques of the time. His positioning of scenery and his directions to the actors showed evidence of the deep impression that a short visit to the Soviet Union had made on him. Among other influences from this visit was that of Meyerhold's theatre modernism. Sjöberg's dynamic stylistic strength received the acclaim of both the public and the critics who stated that "...here, if anywhere, is a programme for the great theatre of the people that Dramaten wants to become".

This study has sought to show how Olof Molander's provocative production of The Green Pastures in 1932 triggered off one of the most vital theatre debates in the history of the Swedish theatre. During the five years that the debate continued concerning Dramaten's role as a national theatre and as a theatre of the people, the way was paved for important decisions concerning cultural policy. Olof Molander's incumbency as Manager of Dramaten resulted in a tendency on the part of the national theatre to strive towards becoming a theatre of the times, and thereby to reach out to a broader public. One of the most important expressions of the movements towards this ambitious goal was Alf Sjöberg's remarkable production of Vår ära och vår makt.

It is important to attempt to isolate the individual elements that together formed this chain of events in order to be able to observe the way in which they function with each other, forming a discontinuous pattern. Developments sort into at least three separate levels. The total picture is formed firstly by an internal and lively artistic debate concerning the dramaturgical and drama-theoretical problems raised by modernism. Secondly, the social function of the contemporary theatre under pressure from the new media of film and radio becomes a subject of debate for both performing artists and the culturally-conscious public. Thirdly, there occurs a concealed shift in the attitude of the State in its control of activities in the former Royal Theatres from a more open and essentially loose exertion of power to a position of more indirect but nonetheless more highly-regulated administration. The point at which these three series of events occur is not simultaneous, neither are they equally dramatic. Nevertheless, the events on each of the levels are intimately related, since all are dependent on the prevailing economic and technical developments in the country as a whole.

Hittills utkomna arbeten i ACTA UNIVERSITATIS UMENSIS

1. **Bertil Malmbergs skolpojkabrev.** Utgivna av Sven Wallmark. 1975.
2. **Saga-Marianne Norlén o. Teut Wallner.** Skriftatlas för datering av Birger Sjöbergs manuskript. 1974.
3. **Karin Eriksson.** Studier i Umeå stads byggnadshistoria. Från 1621 till omkring 1895. Diss. 1975.
4. **Sylvia Danielson.** Läroboksspråk. En undersökning av språket i vissa läroböcker för högstadium och gymnasium. Diss. 1975.
5. **Sigurd Fries.** Svenska växtnamn i riksspråk och dialekt. 1975.
6. **Folke Nordström** Mediaeval baptismal fonts. An iconographical study. Utkommer.
7. **Sven-Bertil Jansson.** Folket, de bildade och landsmåls litteraturen. Svensk dialektdikt 1875-1900. 1975.
8. **Jan Nilsson.** Plurala ortnamn på Island. Morfologiska iakttagelser. Diss. 1975.
9. **Sylvia Danielsson.** Samuel Columbus' språkprogram i En Svensk Ordesköt-sel. 1976.
10. **Birger Liljestränd.** Strindbergs Mäster Olof-dramer. En studie i 1800-talets dramaspråk. I. Diss. 1976.
11. **Gudrun Utterström.** Tillnamn i den karolinska tidens Stockholm 1976.
12. **Dialectology and Sociolinguistics.** Essays in honor of Karl-Hampus Dahlstedt 19 April 1977. Edited by C.C. Elert, S. Eliasson, S. Fries and S. Ureland. 1977.
13. **Ann-Maria Ullsten.** Umeå-pressen 1917-1922. En studie i lokalpress. Diss. 1977.
14. **Gustaf Utterström.** Fattig och föräldralös i Stockholm på 1600- och 1700-talen. 1978.
15. **Gunnar Eriksson.** Kartläggarna. Naturvetenskapens tillväxt och tillämpningar i det industriella genombrottets Sverige 1870-1914. 1978.
16. **Irène Johansson.** Funktionella aspekter på satsintonationen i svenska. Diss. 1978.
17. **Inger Nilsson.** Grönlandsfrågan 1929-1933. En studie i småstatsimperialism. Diss. 1978.
18. **Tom Ericsson.** I fosterlandets tjänst. En studie i den svenska arméunderbefäl-kårens fackliga strävanden 1901-1922. Diss. 1978.
19. **Brit Uppman.** Samhället och samerna 1870-1925. Diss. 1978.
20. **Teater i Göteborg 1910-1975.** I-III. 1978.
21. **Dag Nordmark.** Samhället på scenen. En studie i Rudolf Värnlunds drama *Den heliga familjen*, dess litterära och sociala förutsättningar. Diss. 1978.
22. **Björn Jernudd.** The Language Survey of Sudan. The First Phase: A Questionnaire Survey in Schools. Diss. 1979.
23. **Ulf Bäcklund.** Restricted Adjective-Noun Collocations in English. 1981.
24. **Nord-Skandinaviens historia i tvärvetenskaplig belysning.** Utg. av Evert Baudou och Karl-Hampus Dahlstedt. 1980.
25. **Rolf Hedquist.** Ermotivt språk: en studie i dagstidningars ledare. 1978.
26. **Monica Loeb.** Vonnegut's Duty-Dance with Death-Theme and Structure in Slaughterhouse-Five. Diss. 1979.
27. **Algot Hellbom.** Ordbok över Njurundamålet. 1980.
28. **Kerstin Elert.** Portraits of Women in Selected Novels by Virginia Woolf and E.M. Forster. Diss. 1979.
29. **Veronica Bonebrake.** Historical Labial-Velar Changes in Germanic. Diss. 1979.
30. **Birger Liljestränd.** Strindbergs Mäster Olof-dramer. En studie i 1800-talets dramaspråk. II. 1980.

31. **Maria Bolander.** Predikativens funktion i svenskan. Diss. 1980.
32. **Konstkultur i Norrland.** En informationsskrift om forskning vid Institutionen för konstvetenskap. 1980.
33. **Internordisk språkförståelse.** Utg. av C.-C. Elert. 1981.
34. **Magnus von Platen.** Privatinformation i skolan. En undervisningshistorisk studie. 1981.
35. **Marja Sjöberg.** Brott och straff i Västernorrland 1861-90. Diss. 1981.
36. **Tvåspråkighet.** Utg. av E. Ejerhed och I. Henrysson. 1981.
37. **Svenskans beskrivning 12.** Utg. av C.-C. Elert och S. Fries. 1981.
38. **Ingeborg Nordin-Hennel.** Dömd och Glömd. En studie i Alfhild Agrells liv och dikt. 1981.
39. **Kjell Söderberg.** Den första massutvandringen. Diss. 1981.
40. **Claes-Christian Elert.** Ljud och ord i svenskan. II. 1981.
41. **Rolf Hedquist.** Språklig kommunikation med förbehåll. En studie i det politiska språkets pragmatik. 1981.
42. **Bo Sundin.** Ingenjörsvetenskapens tidevarv. Ingenjörsvetenskapsakademien, Pappersmassekontoret, Metallografiska institutet och den teknologiska forskningen i början av 1900-talet. Diss. 1981.
43. **Readings on Unbounded Dependencies in Scandinavian Languages.** Utg. av Elisabet Engdahl och Eva Ejerhed. 1982.
44. **Inger Hultgren.** Kvinnors organisation och samhällets beslutsprocess. Fredrika-Bremerförbundet och Husmodersförbundet Hem och Samhälle på rikspLANet och lokalt i Jämtlands län 1925-1975. Diss. 1982.
45. **Teater i Stockholm 1910-1970. I-III.** 1982.
 I:1 Teaterliv i helbild och närbild. Med bidrag av Lennart Forslund, Birgitta Jansson, Dag Nordmark, Per Ringby, Claes Rosenqvist.
 I:2 Teater i förvandling. Av Sverker R Ek.
 II Repertoar,
 III Register.

Försäljning och distribution:

Almqvist & Wiksell International, Box 62, S-101 20 Stockholm, Sweden

OMDÖMEN OM TEATER I GÖTEBORG 1910-1975

Den ger perspektiv. Sitter man mitt uppe i ett pågående nu kan det vara svårt att urskilja trender, tendenser, skiljelinjer. Helheten har en förmåga att drunkna i delarna. 'Teater i Göteborg 1910-1975' benär upp och förklarar, visar var gränserna gick - och ger på det sättet relief även åt dagens situation, några år efter den undersökta perioden.

Bo Lundin i Göteborgs-Tidningen

Vid läsningen av de välskrivna och intressanta studier som ingår ... får man konkreta bevis på hur genomförda repertoaranalyser kan användas.

Rut Eriksson i Svenska Dagbladet

Tyngdpunkten i den stora studien ligger på att härleda de kulturella krafter och samhällslager, som drev fram uppkomsten av Göteborgs Stadsteater 1934, och att i övergripande mening finna formerna för en framtida repertoarforskning, där största möjliga fält av påverkande faktorer spelar med i bedömningen.

Gunnar Balgård i Västerbottens-Kuriren

Som helhet är emellertid första bandet i Umeårapporten en imponerande forskningsprestation. - De båda övriga banden - utgör naturligtvis en fyndgruva för den som söker data och fakta för dramer och uppsättningar i Göteborg.

Ulla-Britta Lagerroth i Samlaren

Allerede nu kan det fastslås at det er et forebilledlig projekt set ud fra norsk horizont... En tak derfor til teamet i Umeå som forebilledlig har vist at det nytter at saette sig store mål!

Berit Erbe i Bergens Tidende



TEATER I STOCKHOLM 1910–1970 är en slutrapport i fyra delar från forskningsprojektet Dramatik på svenska scener 1910–1975. Projektet har i huvudsak bekostats av Riksbankens jubileumsfond. Forskningen har bedrivits vid avdelningen för Drama–Teater–Film vid Umeå universitet under ledning av doc Sverker Ek.

Volym I:1 inleds med en översikt av fakta om Stockholms teaterliv 1910–1970. Därefter följer fyra punktstudier kring fem uppsättningar: Hauptmanns Vävorna (1899), Galsworthys Kamp (1912), Strindbergs Gustav Adolf (1912), Tollers Hoppla, vi lever! (1928) samt Sartres Fångarna i Altona (1960).

Volym I:2 innehåller en analys av debatten om Dramaten mellan uppsättningarna av Marc Connellys Guds gröna ängar (1932) och Griegs Vår ära och vår makt (1937).

Volym II är en komplett repertoarförteckning för Stockholms teatrar 1910–1970.

Volym III är en registervolym med fem olika register. Dessa är sorterade efter författare, titel, regissör, scenograf och gästande sällskap.

Tidigare har forskningsrapporten **TEATER I GÖTEBORG 1910–1975** i tre volymer publicerats på samma förlag i serien Acta Universitatis Umensis, nr 20 (1978).

THEATRE IN STOCKHOLM 1910–1970 is the final report in four parts from the research project "Drama on the Swedish stage 1910–1975". The project, which was principally financed by the jubilee fund of the National Bank, has taken place at the Drama–Theatre–Film department of Umeå university under the direction of Sverker Ek, associate professor.

Volume I:1 begins with a summary of facts concerning the theatre in Stockholm 1910–1970. This is followed by four studies concerning five productions: Hauptmann's Vävorna (The Weavers), 1899; Galsworthy's Kamp (Strife), 1912; Strindberg's Gustaf Adolf, 1912; Toller's Hoppla, vi lever! (Hoppla! Such is Life!), 1928; and Sartre's Fångarna i Altona (The Condemned of Altona), 1960.

Volume I:2 includes an analysis of the debate concerning Dramaten (the Swedish National Theatre) that took place between the production of Marc Connelly's Guds gröna ängar (The Green Pastures) in 1932, and Grieg's Vår ära och vår makt (Our Honour and Our Power) in 1937.

Volume II consists of a complete repertoire list for Stockholm's theatres between 1910–1970.

Volume III consists of a register with five sections, arranged according to playwrights, titles, producers, scenographers and visiting companies.

The research report **THEATRE IN GÖTEBORG 1910–1975** in three volumes has been published earlier by the same publisher, as part of the series Acta Universitatis Umensis, no 20 (1978).

