
HJALMAR BERGMAN TEATERN

DE UITVINDING VAN EEN DECORUM VOOR COLLECTIEVE ERVARING. ERIK EN TORE AHLSÉNS MEDBORGARHUS IN ÖREBRO

Christoph Grafe

In 1955 brak een jonge Zweedse filmregisseur internationaal door met een verfilming van het oude motief van de midzomernachtsdroom. De protagonisten van *Sommarnattens leende* (in Engeland uitgebracht onder de titel *Smiles of a Summer Night* en later door Steven Sondheim bewerkt tot de Broadwaymusical *A Little Night Music*) van Ingmar Bergman staan voor een kleinstedelijke bourgeoisie, een stel blasé aristocraten en hun onvermijdelijke bedienden, die verstrengeld raken in een reeks confrontaties met elkaar en met hun eigen verlangens en ambities. Op het terrein van een neoklassiek landhuis, omringd door een Engels landschapspark met zwanen, wilgen en doorkijkjes op rococopaviljoens, lossen opvattingen over fatsoen en morele stabiliteit op in bedrieglijke ervaringen, nachtelijke kluchten en een visuele ode aan ambiguïteit, ironie en melancholie. De filmcriticus van *Time Magazine* schreef: 'In het zachte, romantische beeldkader van zijn [Bergmans] camera vallen contouren weg, worden objecten herinneringen en vinden gebeurtenissen plaats in een onbestemde tijd tussen heden en verleden.'[1]

Bergmans film kwam uit in een periode waarin het Zweedse model van de verzorgingsstaat in de werkelijkheid verankerd begon te raken. Al tien jaar eerder dan in de rest van Europa waren in Zweden de mechanismen ingevoerd van een sterk gecollectiviseerde samenleving die de hele bevolking zekerheid en een meer dan minimale levensstandaard bood. De ironische, soms aan Oscar Wilde herinnerende toon van de film en de welwillende weergave van oude aristocratische waarden – privileges, aan libertinisme grenzende vrijheid en elegante distantie – lijken een kritiek in te houden op de consensus van collectief gesanctioneerde en anti-elitaire maakbaarheidsidealen waarop de welvaartsstaat was gebaseerd.[2] Maar deze kritiek wordt nergens oppositioneel of direct. De film is allesbehalve een pamflet waarin een sociaal systeem wordt aangevallen. De omkering, hoe subtiel ook, van de zekerheden van de personages kan hoogstens worden opgevat als een suggestie, een implicatie dat de aspiraties – en misschien de sociale behoeften – van menselijke wezens toch wat minder voorspelbaar zijn dan het aan de verzorgingsstaat gerelateerde, gerationaliseerde discours lijkt te suggereren. *Sommarnattens leende* lijkt vooral een lans te willen breken voor het individu – en impliciet dus ook voor de vrijheid van het individu van de kunstenaar Ingmar Bergman – om andere, onderdrukte visies op de wereld te ontdekken. Worden de beperkingen van een cultuur die op het collectief is gebaseerd aan het licht gebracht via de conventies van een oudere, aristocratische cultuur?

1 *Time Magazine*, 27 januari 1958.

2 Een van de zeer interessante aspecten van de ontwikkeling van de naoorlogse Zweedse cultuur is dat een groot deel van de leidende figuren van de sociaal-democratie, onder anderen de latere premier-minister Olof Palme, afkomstig was uit een oude elite van aristocratische of grootburgerlijke families.

Medborgarhus, noordoostgevel / north-east façade (2007)

INVENTING A DECORUM FOR COLLECTIVE EXPERIENCE. ERIK AND TORE AHLSÉN'S MEDBORGARHUS IN ÖREBRO

Christoph Grafe

In 1955 a young film director from Sweden launched his international career with a take on the old motive of the Midsummer night's dream. The protagonists of *Sommarnattens leende* (released in Britain as *Smiles of a Summer Night* and reworked into Steven Sondheim's Broadway musical *A Little Night Music*) by Ingmar Bergman represent the provincial bourgeoisie, a spoilt aristocracy and the inevitable servants, all of whom are drawn into a set of confrontations with each other and their own desires and ambitions. In the grounds of a neoclassical manor house, the English landscape garden redounding with swans, willows and views of Rococo pavilions, the ideas of a respectable life and moral firmness dissolve into deceptive realities, nocturnal farces and a visual celebration of ambiguity, irony and melancholy. As the film critic of *Time* magazine noted: 'In the soft, romantic focus of his [Bergman's] camera, outline fails, objects become memories, events transpire in a precarious tense neither past nor present.'[1]

Bergman's film appeared in a period when the Swedish model of the welfare state was becoming a firm reality, the mechanisms of a highly collectivised society that offered security and a more than minimal standard of life having been established a decade earlier than in most other parts of Europe. The ironic, at times Wildean tone of the film and the sympathetic display of old aristocratic values of privilege, freedom verging on libertinage and elegant detachment, seem to imply a critique of the consensus of collectively sanctioned social engineering and anti-elitism upon which the welfare state was constructed.[2] This critique, however, was neither oppositional nor direct. The film is anything but a pamphlet attacking a social arrangement. The inversion, however subtle, of the certainties of the characters can merely be taken as a suggestion; an implication that the aspirations – and perhaps social needs – of human beings were somewhat less predictable that the rationalised discourse associated with the welfare state seemed to suggest. *Sommarnattens leende* appears as a defence of the individual – and by implication also of the individual artist Ingmar Bergman – to detect other, suppressed views of the world. The conventions of an older, aristocratic, culture revealing the limitations of a culture based on the collective?

Architectural Practice as Collective Activity

Bergmann's excursion to the elegance of the country manor as the site for a comedy of contemporary manners was not an isolated phenomenon. A

1 *Time Magazine*, 27 January 1958.

2 It is one of the extremely interesting particularities of Swedish post-1945 culture that many of the figureheads of Social Democracy, including the later prime minister Olof Palme, came from very established families with an aristocratic or *haut bourgeois* background.



Ingmar Bergman, *Sommarnattens leende* (*Glimlach van een zomernacht* / *Smiles of a summer night*, 1955)

De architectonische praktijk als collectieve activiteit

Bergmans uitstapje naar de elegantie van het landhuis als locatie voor een modern zedenspel was geen geïsoleerd fenomeen. Een zekere nostalgie naar de sfeer van de achttiende en negentiende eeuw is een vast, steeds terugkerend element in de Zweedse cultuur van de twintigste eeuw en is misschien nog het duidelijkst zichtbaar in de architectuur, bijvoorbeeld in de gebouwen in traditioneel Zweedse stijl van Gunnar Asplund of Nils Tesch, maar ook in de meubels die in de jaren dertig van de twintigste eeuw door de jonge architect Erik Ahlsén werden ontworpen. Ook in de opzet van het Medborgarhus in Örebro, dat Ahlsén aan het eind van de jaren vijftig met zijn broer Tore zou ontwerpen, is deze nostalgie zichtbaar.

De inventieve verwerking van elementen zowel uit *vernacular* als klassieke tradities, los of in gesynthetiseerde vorm, kan worden aangemerkt als een belangrijke, en in zijn soort unieke, Zweedse bijdrage aan de moderne architectuur. Anders dan de architecten van de reformbeweging elders (bijvoorbeeld in Duitsland), die vooral oog hadden voor de eerlijkheid en authenticiteit van de materialen van de architectuur van vroeger (vooral van het classicisme van 'Um 1800') kwamen de Zweedse architecten met heel andere associaties: charme, elegantie, humor, nostalgie – zelfs sentimentaliteit. Het vermogen van een aantal van deze Zweedse architecten, die door zichzelf en door anderen als 'modern' werden beschouwd, om de motieven en symbolen van de traditie en de burgerlijke conventie te accepteren en actief te gebruiken, was niet alleen voorbehouden aan buitenbeentjes die een cultureel reactionair deel van de middenklasse bedienden. Sterker nog: deze gevoelsmatige associaties hadden zelfs een plek in het werk van de sociaal betrokken, collec-

certain faint nostalgia for the atmosphere of the eighteenth century pervaded Swedish culture throughout much of the twentieth century, and it was most visible in architecture; in the vernacular buildings of Gunnar Asplund or Nils Tesch, but also in the furniture designed in the 1930s by the young architect Erik Ahlsén and in the scheme for the Medborgarhus in Örebro that Ahlsén was to design with his brother Tore in the late 1950s.

The inventive absorption of elements of *both* vernacular and classical traditions, separately or in synthesised form, could be identified as one important, and quite unique, Swedish contribution to modern architecture. Unlike the references to the honesty or authenticity of material which reform architects elsewhere had found in older architectures, especially the classicism of *Um 1800*, the Swedish references introduced a fundamentally different set of associations: charm, elegance, humour, nostalgia – even sentimentality. The capacity of some of the Swedish architects, who saw themselves and were seen as 'modern', to accept and actively employ motifs and symbols of tradition and bourgeois convention was not a prerogative of mavericks catering for the culturally reactionary sections of the middle classes. Rather these sensibilities had a place even in the work coming from the socially committed, collectively run offices of KF architects, the architectural department of the Cooperative Association (Kooperativa Förbundet), from which Erik and Tore Ahlsén, the architects of the Medborgarhus in Örebro, emerged.

Buildings as Collective Expression

In the same year that *Sommarnattens leende* was released to enchanted – and scandalised – audiences, the brothers Ahlsén won the competition for the reconstruction of the working-class town of Örebro. In Söder, a central area of the town, the existing low-rise wooden buildings were to be replaced by a commercial centre with mixed-use slabs on top, all constructed in concrete and with a landscaped roof terrace. Erik and Tore Ahlsén established a studio in the neighbourhood and invited the local shopkeepers and inhabitants to participate in drafting the brief of the new building. The result of this consultation process was an early example of combining existing small businesses with a new larger shops, one of the clients reporting that he had never had 'such a good collaborations with architects, consultants and builders before'; Harald Aronsson, chair of the communal housing foundation and main client of the job, praises the Ahlsén brothers for their 'ability to listen'.[3]

As the project reached completion, Erik and Tore Ahlsén were commissioned to design the *Medborgarhus*, a ceremonial and cultural centre for the town, incorporating the municipal theatre, the *Folkets Hus* with rooms for adult education and political associations, the local trade unions headquarters, rooms for the association of handicapped citizens and a youth hall.[4] The first sketches for the building were made in 1957 and the scheme, prepared in a frenetic effort over a weekend, was presented by Erik Ahlsén with 'great pleasure and performing talent', to apparently immediate acclaim.[5] This building was conceived as a single and compact urban block housing a large variety of functions – educational, cultural and commercial – around a core occupied by the two main spaces, the theatre auditorium and the youth hall.

The buildings at Örebro were the largest projects their architects had managed in their separate and joint careers since the 1930s. In contrast to the aristocratic or middle-class antecedents of Sigurd Lewerentz, Peter Celsing and other Swedish architects of the period, the Ahlséns' background was decidedly working class or artisan and provided the basis for their life-long association with social reform movements.[6] Erik Ahlsén (1901-1988) had started his career with KF architects as a building engineer while studying architecture. It was only upon his graduation in 1933 that Ahlsén was employed as an architect and appointed head of the department responsible for furniture and housing two years later. The experience of his younger brother

3 Harald Aronsson, 'I Örebro', *Arkitektur*, (1980) 6 (thematic issue on Erik and Tore Ahlsén), 41.

4 Ibid.

5 Claes Caldenby, *Erik och Tore Ahlséns Medborgarhus i Örebro*, (Stockholm, 1990), 6.

6 *Arkitektur*, (1980) 6, 4.

tief geleide architectuurafdeling van het *Kooperativa Förbundet* [coöperatieve verbond], waaruit Erik en Tore Ahlsén, de architecten van het Medborgarhus in Örebro, voortkwamen.

Gebouwen als collectieve expressie

In hetzelfde jaar dat *Sommarnattens leende* werd uitgebracht en door een betoverd (maar ook verontrust) publiek werd ontvangen, wonnen de gebroeders Ahlsén de prijsvraag voor de reconstructie van de arbeidersstad Örebro. In Söder, een centraal gelegen stadswijk, werd de bestaande houten laagbouw vervangen door winkels met daarboven torens, opgetrokken uit beton en met boven op de plint een als tuin ontworpen dakterras. Erik en Tore Ahlsén openden een kantoor in de buurt en nodigden plaatselijke winkeliers en bewoners uit mee te denken over het ontwerp van het nieuwe gebouw. Dit meedenkproces resulteerde in een vroeg voorbeeld van een combinatie van bestaande kleine bedrijfjes en nieuwe grote winkels. Een van de opdrachtgevers verklaarde dat hij 'nooit eerder zo'n goede samenwerking met architecten, adviseurs en aannemers had meegemaakt. Harald Aronsson, voorzitter van de plaatselijke woningbouwstichting en de grootste opdrachtgever in het project, prees de gebroeders Ahlsén voor hun 'vermogen te luisteren'.[3]



Kooperativa Förbundets Arkitektkontor, afdeling Ahlsén, leunstoel / department Ahlsén, arm chair (1943)

Toen het project zijn voltooiing naderde, kregen Erik en Tore Ahlsén de opdracht het *Medborgarhus* te ontwerpen, een stedelijk ceremonieel en cultureel centrum dat onderdak zou bieden aan de stadsschouwburg en het Folkets Hus, met ruimtes voor volwasseneneducatie, politieke organisaties, vakbonden, een plaatselijke gehandicaptenorganisatie en een jongerenzaal.[4] De eerste schetsen voor het gebouw werden in 1957 gemaakt, waarna het plan, dat in één zenuwslopend weekend in elkaar werd gezet, door Erik Ahlsén met 'veel plezier en acteertalent' werd gepresenteerd. Het oogstte meteen veel bijval.[5] Het gebouw werd ontworpen als een enkel, compact bouwblok met daarin een grote verscheidenheid aan functies – educatief, cultureel en commercieel – rond een kern met daarin de twee belangrijkste ruimtes, de theaterzaal en de jongerenzaal.

De twee gebouwen in Örebro waren de grootste projecten die de twee architecten sinds de jaren dertig in hun afzonderlijke en gezamenlijke praktijk hadden gerealiseerd. In tegenstelling tot voorgangers als Sigurd Lewerentz, Peter Celsing en andere Zweedse architecten uit die periode, die allemaal uit de hogere kringen of uit de gegoede middenklasse stamden, kwamen de Ahlséns uit een milieu van arbeiders en ambachtslieden, een achtergrond die de basis vormde voor hun levenslange betrokkenheid bij sociale hervormingsbewegingen.[6] Erik Ahlsén (1901–1988) begon zijn loopbaan tijdens zijn studietijd, toen hij als bouwtechnisch tekenaar bij KF arkitektkontor in dienst trad. Pas na zijn afstuderen in 1933 kon Ahlsén er als architect aan het werk en twee jaar later werd hij benoemd tot hoofd van de afdeling die verantwoordelijk was voor meubels en woningen. Zijn jongere broer Tore (1906–1991) volgde een gangbaardere route en werkte van 1933 tot 1936 bij een particulier bureau, dat van Gunnar Asplund, om enkele jaren later bij KF arkitektkontor in dienst te treden. In de tijd dat Erik en Tore Ahlsén er werkten, was KF arkitektkontor het grootste architectenbureau van Noord-Europa. Het had een belangrijke rol gespeeld bij de ontwikkeling van ontwerpmethodes en formele oplossingen voor de moderne architectuur in Zweden in de jaren dertig. Tegelijkertijd was het stevig ingebed in het Kooperativa Förbundet, een van Zwedens belangrijkste volksbewegingen die vanuit de coöperatieve gedachte winkels, fabrieken, banken en attractieparken runde. Een groot deel van het werk van de architecten was rechtstreeks verbonden met activiteiten van de coöperatieve beweging, zoals het initiëren van volkshuisvestingsprojecten. De functionele stoelen en tafels die Ahlsén ontwierp waren speciaal bedoeld om te verkopen in coöperatieve winkels in heel Zweden.[7] Hoezeer de architecten zich identificeerden met de doelstellingen van de coöperatieve vereniging

3 Harald Aronsson, 'I Örebro', *Arkitektur*, nr. 6, 1980 (themanummer over Erik en Tore Ahlsén), p. 41.

4 Ibidem.

5 Claes Caldenby, *Erik och Tore Ahlséns Medborgarhus i Örebro*, Stockholm 1990, p. 6.

6 *Arkitektur*, nr. 6, 1980, p. 4.

7 Een reeks meubelontwerpen van Erik Ahlsén werd gepubliceerd in een boek over de eerste 24 jaar van de architectuurafdeling van KF. Eskil Sundahl et al. (red.), *Kooperativa Förbundets Arkitektkontor 1925–1949*, deel 2, Stockholm 1949.



Foyer onder de theaterzaal / Foyer under the theatre auditorium (1965)

Tore (1906–1991) with the established pattern of working in private practice was more direct; he worked in Gunnar Asplund's office from 1933 to 1936, and joined KF architects for a few years only. At the time that Erik and Tore Ahlsén worked as its employees, KF architects was Northern Europe's largest architectural firm and had been instrumental in establishing the design methods and formal solutions of modern architecture to Sweden in the 1930s. At the same time the office was virtually embedded in the Cooperative Association, one of the country's most important popular movements, running shops, factories, banks and entertainment parks according to cooperative principles. A large part of the work of the architects was directly connected to the cooperative movement's activities in initiating housing projects; and the sensible chairs and tables Ahlsén designed were designed for sale in the cooperative's shops across Sweden.[7] How deeply the architects identified with the aims of the cooperative movement becomes clear from a remark Erik Ahlsén made in 1974: 'The cooperation's significance was tremendous and in certain parts of the country people saw a visit from the cooperative and also from its architects office as a sign of hope in a difficult situation.'[8] The close collaboration with the leaders of the popular movement provided the ground from which new technological solutions as well as artistic inventions drawing from tradition had to emerge.

The cultural centre in the Stockholm suburb of Årsta, the first project the Ahlséns realised in their own private practice between 1946 and 1954, could be described as an exercise in the modern picturesque: buildings presenting themselves as halls with dark tin roofs in the vernacular tradition of rural Sweden and reflecting the informality of the plan by their 'organic' shape. Throughout the scheme the materials and their assemblage display the contrast between controlled elegance – staircases enclosed by delicately detailed



Theaterrestaurant / Theatre restaurant (1965)

7 A series of furniture designs by Erik Ahlsén are published in a book on the first 24 years of KF architects. *Kooperativa Förbundets Arkitektkontor 1925-1949*, edited by Eskil Sundahl et al., part 2, (Stockholm, 1949).

8 Erik Ahlsén, minutes of the Swedish Academy of Architecture, 30 September 1974, Arkitekturmuseets arkiv (Stockholm), file 1 Eskil Sundahl, acc. no. 89-17.

wordt duidelijk uit een opmerking die Erik Ahlsén in 1974 maakte: 'De coöperatie was van onschatbare betekenis en in bepaalde delen van het land zagen de mensen een bezoek van het Kooperativa Förbundet en het daarmee verbonden architectenbureau als een teken van hoop in een moeilijke situatie.'[8] De nauwe samenwerking met de leiders van de volksbeweging moest voor de basis zorgen waaruit nieuwe technische oplossingen, maar ook op de traditie geënte artistieke vindingen konden voortkomen.

Het culturele centrum van Årsta, een voorstad van Stockholm, het eerste project dat de Ahlséns tussen 1946 en 1954 voor eigen rekening realiseerden, kan wordt gezien als een oefening in 'moderne schilderachtigheid': gebouwen presenteren zich als zalen met donkere plaatdaken in de traditionele stijl van het Zweedse platteland, met een 'organische' vorm die het informele karakter van de plattegrond weerspiegelt. Overal in het plan benadrukken de materialen en de constructie het contrast tussen gecontroleerde elegantie – trappenhuizen omsloten door fijn bewerkte glazen schermen, vensters die in één vlak liggen met de marmeren en granieten gevelbekleding – en opzettelijk harde confrontaties tussen verschillende constructiesystemen en materialen. Zo zit bij de ingang van het theater de simpele en robuust geproportioneerde dakconstructie van het portaal op bewust laconieke, ja zelfs lompe wijze tegen de kroonlijst van het gebouw; dit nadrukkelijk tonen van botsende tektonische ideeën doet in de verte denken aan sommige latere gebouwen van de Smithsons.



Årsta, cultureel centrum, detail entree theater / cultural centre, detail of entrance to theatre (2005)





Trap in hoofdfoyer / Main foyer staircase (2007)

Le Corbusier of neo-liberty?

Vergeleken met dit expliciet pittoreske vroege project komt het Medborgarhus in Örebro op het eerste gezicht over als een ambachtelijke, maar ook rationele illustratie van de 'vijf punten' van Le Corbusier. *Pilotis*, deels zichtbaar en deels aan het gezicht onttrokken door afscheidingen, maken een vrije indeling van de begane grond mogelijk. De vensters op de bovenverdiepingen zouden als *fenêtres en longueur* kunnen worden beschouwd en op het dak van de grote publieke ruimtes is een daktuin aangelegd, zij het dat die geen uitzicht op een uitgestrekt groen landschap biedt maar op een binnenplaats. In werkelijkheid is er echter geen groter verschil denkbaar dan tussen dit gebouw en de vrijstaande villa met zijn onafhankelijke inwendige leven die Le Corbusier inspireerde tot de formulering van zijn 'vijf punten'. Het Medborgarhus presenteert zich aan zijn omgeving als een massief stedelijk bouwwerk, met een grote gehoorzaal die aan het oog wordt onttrokken door een rand van aaneengesloten kleinere ruimtes en een gevel die is opgebouwd uit vier lagen en naar boven toe naar buiten uitspringt.

Elke verdieping heeft zijn eigen gevelbehandeling waarin de soorten ruimtes die erachter liggen worden weerspiegeld. De begane grond is een soort collage: lege wanden bekleed met rode zandsteen en met openingen voor achteringangen, glazen etalagewanden voor de winkels langs de hoofdstraat, waarbij de *pilotis* een arcade vormen voor de ingang naar het theater. De eerste verdieping heeft het karakter van een *piano nobile* met grote glazen vensters en daarachter vergaderruimtes die zijn voorzien van gebogen schermen. De tweede verdieping, die ongeveer dertig centimeter naar buiten uitsteekt, biedt ruimte aan hotelkamers en vakbondskantoren; hier wordt de gevel een gordijnwand met afzonderlijke vensters in verticale gordijnpanelen van teak, gerangschikt in drie lagen, waardoor het schijnbaar zeer regelmatige repetitieve patroon een ritmisch serieel thema krijgt. De derde verdieping ten slotte is uitgevoerd als een grote geprofileerde kroonlijst onder een gebogen koperen dak. De roodachtige zandsteen boven grote glazen vlakken verleent het gebouw een zekere gewichtloze plechtstatigheid.



Detail vloer foyer / Foyer, floor detail (2007)

De indeling rond een binnenplaats en de gevel met zijn horizontale lagen in reeksen gerangschikte vensters roepen associaties op met Le Corbusiers veel soberder La Tourette, maar de aandacht voor visuele esthetiek en het vrije

8 Erik Ahlsén, notities van de Zweedse Academie voor Architectuur, 30 september 1974, Arkitekturmuseets arkiv (Stockholm), dossier I Eskil Sundahl, dossiernr. 89-17.

glass screens, windows set flush into marble and granite façade coverings – and explicitly rough confrontations of different structural systems and materials. At the entrance of the theatre, for example, the simple and robustly dimensioned roof structure of the porch meets the cornice of the building in a consciously laconic, even brutal fashion, vaguely reminiscent of some of the later buildings of the Smithsons, in its mannered display of conflicting tectonic proposals.



Jeugdcentrum / Youth hall (2007)



Restaurantkeuken / Restaurant kitchen (2007)

Corbusier or Neo-Liberty?

Compared with the explicit picturesqueness of this early project, the Örebro Medborgarhus at first sight comes across as a crafty, but also rational illustration of Le Corbusier's Five Points. *Pilotis*, partly exposed and partly hidden by partitions, allow for a free development of the ground floor. The windows on the upper floors could be described as *fenêtres en longueur* and on the roof of the large public spaces there is a roof garden, albeit not overlooking a vast green landscape but contained in a courtyard. In reality, however, the building could not be more distant from the model of the freestanding villa with its independent internal life that had prompted the formulation of the Five Points. The Medborgarhus presents itself to its surroundings as a solid urban building, the main auditorium concealed by a rim of repetitions of smaller rooms and a façade composed of four layers, stepping forward from bottom to top.

Each of the floors has its own façade treatment, reflecting the types of rooms inside. At ground level there is a collage of different conditions: blank walls covered in red sandstone with openings for back entrances, glass shop windows for the shops along the high street, the *pilotis* forming an arcade for the entrance to the theatre. The first floor is present as a *piano nobile* with large glass windows behind which appear meeting rooms with curved internal screens. The second floor, projecting by about 30 cm, is occupied by hotel rooms and trade union offices; here the façade becomes a curtain wall of individual windows set into vertical teak curtain wall panels, organised in three layers establishing a rhythmic serial theme in the apparently highly regular repetitive pattern. The third floor, finally, is treated as a large profiled cornice below the curved copper roof, the reddish sandstone placed above large glass sheets lending weightless gravitas to the building.



Nevenentree naar kantoren / Secondary entrance to offices (2007)

The courtyard type layout and the façade with its horizontal layers of serialised windows recall Le Corbusier's much more austere La Tourette, yet the celebration of sensual pleasure seems to locate the building nearer Italian Neo-Liberty of the late 1950s and its free use of historic patterns. The critic Per Olson likened the building to a Florentine palazzo dominating the high street of Örebro;[9] an association evoked not so much by the typological solution as by the echoes of Italianate sophistication in the details.

Gold Leaf and Brick Walls

The architects' description of planning the building, the construction methods, sound control, thermal zoning and provision for people with handicaps position the design in the perfectionist tradition of Swedish functionalism in which they had been trained.[10] The intricate plan of the public areas is organised according to the best functionalist principles and commercial common sense. The theatre auditorium was designed as a single box with a steeply sloping seating arrangement; 'almost like a Brecht-theatre – directly from the stage,' as the architects later said.[11] Yet the design of the Medborgarhus is blissfully free of the 'provocative schematism',[12] of which according to Olsson the pre-war Swedish avant-garde was culpable. Within the clear geometry of the block and the grid of columns, the planning of the public areas is relaxed, even hybrid. Where the restaurant and the shops need extra space and exposure they are allowed to break through the perimeter of the block, where

9 Per Olsson, 'Medborgarhus I Örebro', *Arkitektur*, (1965) 5, 138.

10 Erik and Tore Ahlsén, 'Byggnaden' (Medborgarhus), *Arkitektur*, (1965) 5, 139.

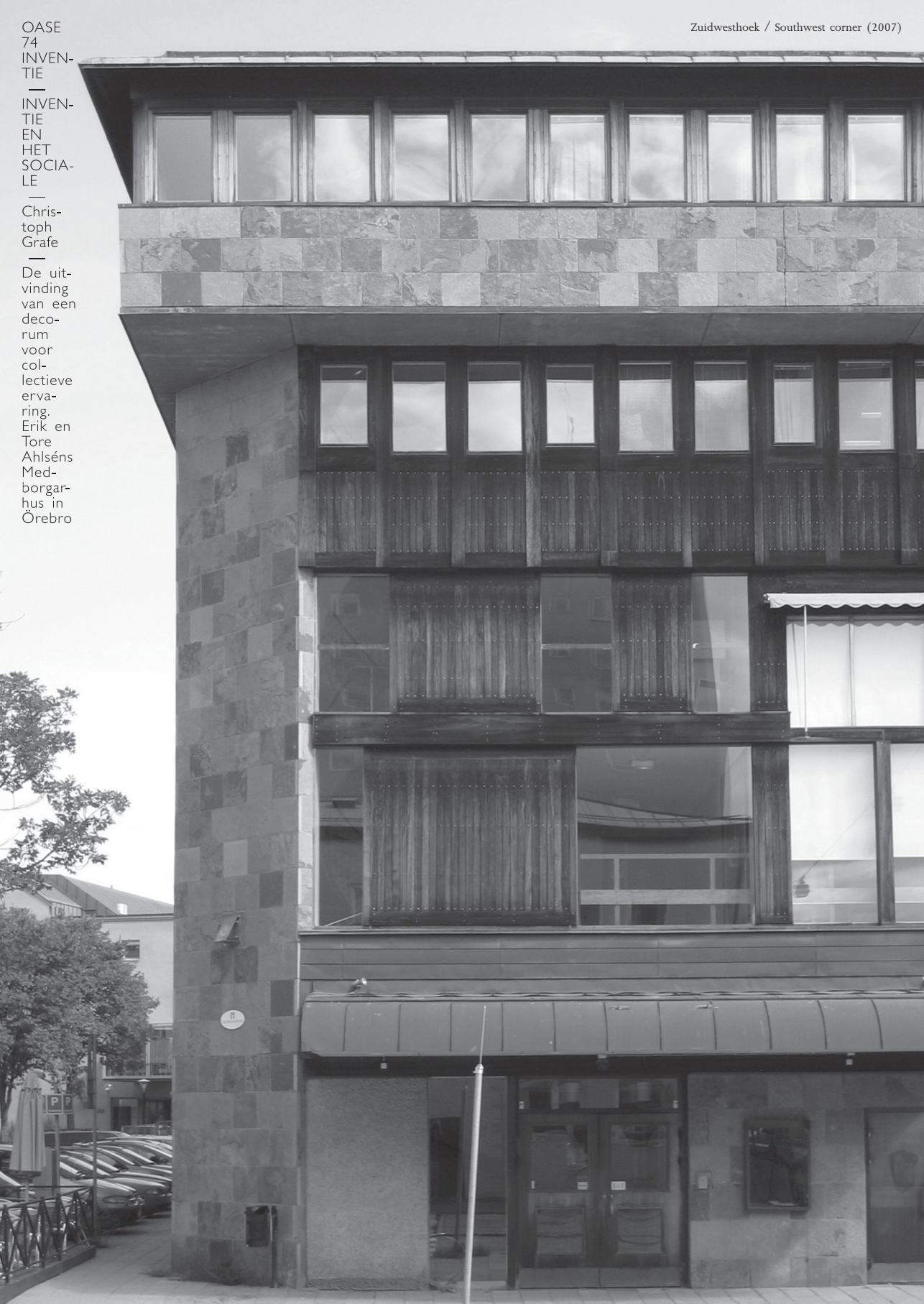
11 'Erik och Tore Ahlsén i samtal', *Arkitektur* (1980) 6, 18. Ingmar Bergman was unimpressed by the auditorium, identifying the architecture as a factor in the unsuccessful performance of the *Dramaten* ensemble shipped in for the inauguration of the building, in his memoir *Laterna Magica*, Bergman was critical of the spatial form of the auditorium and, especially the steep seating arrangement. See Caldenby, *Erik och Tore Ahlséns Medborgarhus*, op. cit. (note 5), 8.

12 Olsson, 'Medborgarhus', op. cit. (note 9), 139.

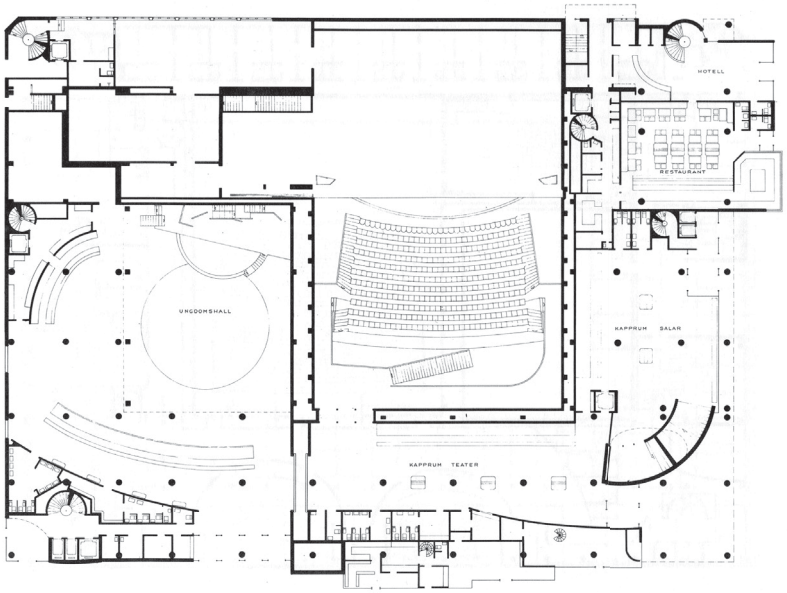
INVEN-
TIE
EN
HET
SOCIA-
LE

Chris-
toph
Grafe

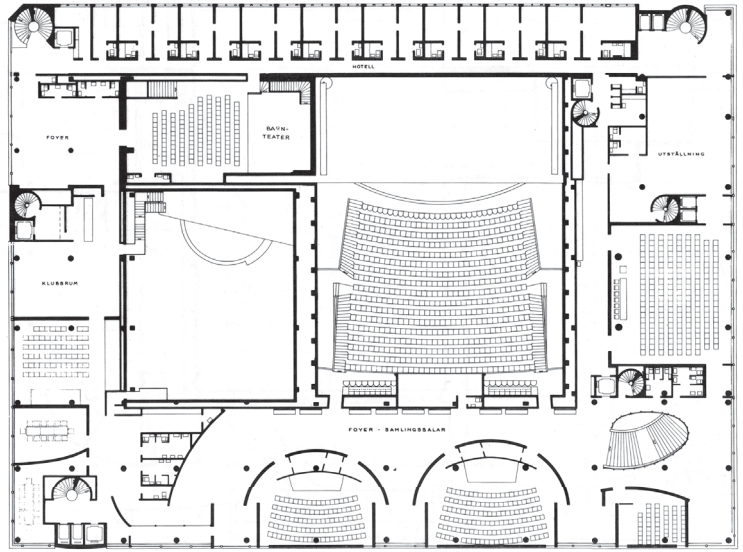
De uit-
vinding
van een
deco-
rum
voor
col-
lectieve
erva-
ring.
Erik en
Tore
Ahlséns
Med-
borgar-
hus in
Örebro



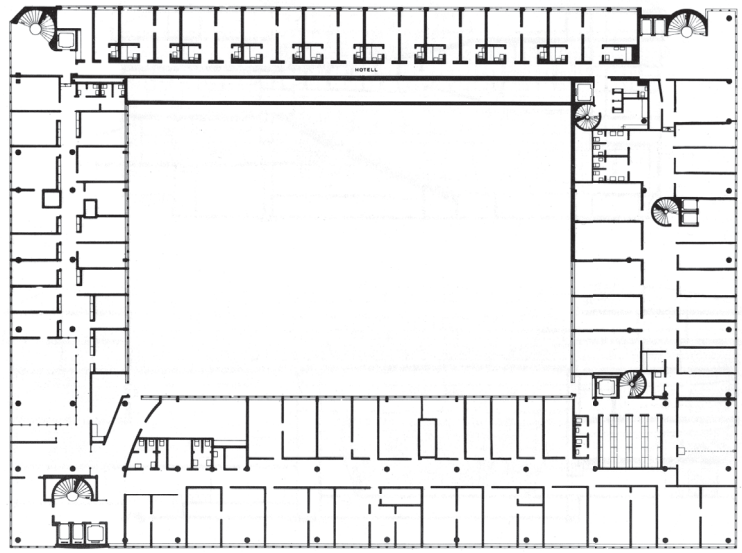
Zuidwesthoek / Southwest corner (2007)



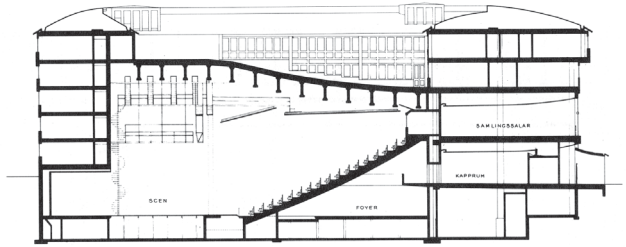
Plattegrond begane grond / Ground floor plan



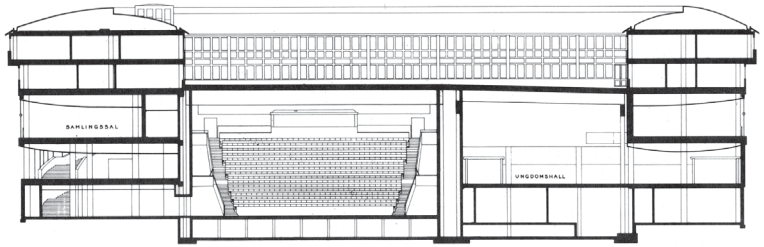
Plattegrond eerste verdieping / First floor plan



Plattegrond derde verdieping / Third floor plan

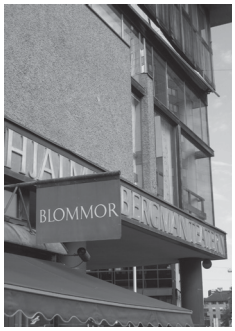


Dwarsdoorsnede theater en jeugdcentrum /
Cross section through theatre and youth hall



Langsdoorsnede theater / Longitudinal section theatre

gebruik van historische patronen lijken het gebouw eerder in de lijn van de Italiaanse neo-liberty van de late jaren vijftig te plaatsen. De criticus Per Olsson vergeleek het gebouw met een Florentijns palazzo dat de hoofdstraat van Örebro domineerde;[9] een associatie die niet zozeer werd opgeroepen door de typologische oplossing als wel door de detaillering, waarin een Italiaanse verfijning doorklonk.



Winkels en entree theater / Shops and theatre entrance (2007)

Bladgoud en baksteenwanden

De beschrijving door de architecten van de planning van het gebouw, de bouwmethoden, de geluidsdemping, de warmte-isolatie en de voorzieningen voor mensen met een handicap, plaatsen het ontwerp in de perfectionistische traditie van het Zweedse functionalisme waarin de architecten waren opgeleid.[10] De publieke ruimtes zijn georganiseerd volgens de beste functionalistische principes en op basis van commercieel gezond verstand. De grote theaterzaal werd ontworpen als een enkelvoudige doos met steil oplopende zitplaatsen, 'bijna als een Brechtiaans theater – meteen vanaf het podium', zoals de architecten later verklaarden.[11] Maar het ontwerp van het Medborgarhus was 'godzijdank vrij van het provocatieve schematisme',[12] waaraan de vooroorlogse Zweedse avant-garde zich volgens Olsson had bezondigd. Binnen de heldere geometrie van het bouwblok en het zuilenpatroon was er plaats voor ontspannen, zelfs hybride publieke ruimtes. Op plaatsen waar het restaurant en de winkels extra ruimte of meer zichtbaarheid behoefden, mochten ze door de omtrek van het blok heen breken. Op de plaats waar een verbinding met het ondergrondse theatercafé moest komen, wordt het patroon doorsneden door een grote gebogen trap met de allure van een Hollywoodfilm.

Waar de gevels van het gebouw op inventieve en subtiele wijze verwijzen naar andere stedelijke architectuur van het verleden en het zuiden, wordt voor wat betreft de materialen van het interieur een heel repertoire aan effecten, van Moulin Rouge tot neobrutalisme, uit de kast getrokken. De geribbelde betonnen oppervlakken van de dragende muren rond het theater blijven vrij in het zicht, net als de baksteenwanden van de tweede zaal waarin het jongerencentrum is gehuisvest. Alle intensief gebruikte publieke ruimtes hebben robuuste houten vloeren en de gangen en bijruimtes bevatten veel timmerwerk van onbewerkt hout. De meeste keuzes passen binnen het vocabulaire van de naoorlogse moderne architectuur (te vergelijken met de nadrukkelijk ruwe lutherse kerkgebouwen van Sigurd Lewerentz en Peter Celsing), maar er zijn ook voorbeelden van materiaal- en kleureffecten met geheel andere associaties. Het plafond van de theaterfoyer is behandeld met glanzende verf in het felle, gepolitoerde rood van revuetheaters en musichalls, en verleent het geheel een sfeer van vrolijke stedelijke glamour, neigend naar het vulgaire. In contrast met de ruwe betonnen muren weerspiegelen de glanzende oppervlakken het licht dat wordt verspreid door lampen van Venetiaans glas in standaarden van teak en verguld metaal; een moment van intens visueel plezier. In de jongerenzaal worden de bakstenen muren verlicht door enorme stalen ventilatoren met gloeilampen erop, die iedere mogelijke associatie met zondagsschoollessen verdrijven. Het restaurant heeft met zijn weerspiegelende plafond, zijn geruite vloerbedekking en zijn rijen bruine, zachtleren bankjes een verfijnde stedelijke uitstraling, die doet denken aan de sfeer van brasseries en grootstedelijke hotelbars van halverwege de twintigste eeuw.

Het scala aan associaties, van een Italiaansachtig palazzo tot een naoorlogse Le Corbusier en van een volks attractiepark tot een exclusief stedelijk interieur, getuigt van de inventiviteit van deze twee architecten die, aldus Claes Caldenby, 'via een lange weg bij de architectuur waren uitgekomen',[13] en die op een vanzelfsprekende wijze artistieke inventiviteit wisten te combineren met een praktische neiging tot probleemoplossing, waartoe ze zich vanaf hun tijd bij het Kooperativa Förbundet geroepen voelden. Tegenwoordig zijn

9 Per Olsson, 'Medborgarhus I Örebro', *Arkitektur*, nr. 5, 1965, p. 138.

10 Erik en Tore Ahlsén, 'Byggnaden' (Medborgarhus), *Arkitektur*, nr. 5, 1965, p. 139.

11 'Erik och Tore Ahlsén i samtal', *Arkitektur*, nr. 6, 1980, p. 18. Ingmar Bergman was niet onder de indruk van de theaterzaal. Het tegenvallende optreden van zijn *Dramaten*-ensemble bij de inwijding van het gebouw schreef hij ten dele toe aan de architectuur van de zaal, zo blijkt uit zijn memoires *Laterna Magica*. Bergman kritiseerde vooral de ruimtevorm van de zaal en de steile helling van de tribune. Zie Caldenby, op. cit. (noot 5), p. 8.

12 Olsson, op. cit. (noot 9), p. 139.

13 Claes Caldenby, 'The time of the Large Programmes', in: Claes Caldenby, Jöran Lindvall en Wilfried Wang (red.), *Sweden. Twentieth Century Architecture*, München 1988, p. 152.

the connection to the underground theatre café has to be established a large bending flight of stairs worthy of a Hollywood film set cuts through the grid.

If the façades of the building are inventive and subtle in their play with references to urban architectures of the past and of the South, the material treatment of the spaces inside covers the full repertoire of interior effects from Moulin Rouge to neobrutalism. The ribbed concrete surfaces of the load-bearing walls enclosing the theatre are left exposed, as is the brickwork in the second hall devoted to a youth centre. Robust wooden floors appear in all heavily used public spaces and carpentry in untreated wood can be found in the corridors and auxiliary spaces. While these choices may have been within the vocabulary of post-war modern architecture – they coincide with the explicitly rough Lutheran church halls of Sigurd Lewerentz and Peter Celsing – there are incidents of material and colour effects that draw from altogether different sources. The ceiling in the theatre foyer is treated in 'wax-polished' gloss paint, in the brightest red of popular theatres and music-halls, and contributes a hint of urban glamour cheerfully verging on vulgarity. Contrasting with the rough concrete walls, the shining surfaces reflecting the light from Venetian glass crowns held up by teak and gilded metal lampposts provide a moment of visual pleasure. In the youth hall enormous steel fans equipped with light bulbs illuminate the brick walls contravening every possible association of the exposed masonry with Sunday-school lessons, and the restaurant with its reflecting ceiling, tartan patterned floor carpeting and rows of soft brown leather banquettes displays a considerable urban sophistication, reminiscent of the atmosphere of brasseries and metropolitan mid-century hotel bars.

The range of associations, from Italianate palazzo via post-war Le Corbusier, and from the popular entertainment park to exclusive urban interiors, testifies to the inventiveness of these two architects who, as Claes Caldenby noted, 'had come to architecture along a lengthy road',[13] and who naturally seemed to combine artistic invention with the hard-nosed problem solving they felt committed to from their days in the office of the Cooperative movement. Today we may be used to a bric-a-brac aesthetic combining the rough, the shiny and the precious. In the early 1960s the solutions the Ahlséns devised were different from what anyone had done in Sweden, at least since the war. As Claes Caldenby noted, the 'double movement' of functionalist planning and sensual realism anticipated many of the themes later identified in Robert Venturi's *Complexity and Contradiction* published in the year after the building's inauguration.[14] Yet none of the inventions is altogether new; their nature is that of fearless appropriations of images, types or tropes that had been rejected by modern progressive architects for at least two decades.

Its undemonstrative confidence and craftsmanship make of the Medborgarhus a building which both subscribes to egalitarian principles and eliminates the reductionist and puritan traits which are associated with many of the designs rooted in the movements for social reform. According to Caldenby, the Ahlséns 'stand for a straight line in the development of Swedish functionalism', incorporating the 'intimism' and references to tradition of the 1940s and the professionalism of the 1950s, a uniquely 'Swedish functionalism with its roots in Swedish poverty, free of machine romanticism and academic formalism'.[15] In its use of a well-established urban type and the tectonic proposal of the façade, the Örebro building seems to have influenced Peter Celsing's design for the Kulturhus in Stockholm (1966–1974), as a counter model for the reduced repertoire which both he and Lewerentz had employed in the projects for churches in this period. At the same time, the comparison of the two public buildings shows significant differences: the Ahlsén project has a sensual richness, which in the Kulturhus is replaced by a more robust sense of material and structure. Where the

13 Claes Caldenby, 'The time of the Large Programmes', in: *Sweden – Twentieth Century Architecture*, edited by Claes Caldenby, Jöran Lindvall and Wilfried Wang, (Munich, 1988), 152.14 Caldenby, *Erik och Tore Ahlséns Medborgarhus*, op. cit. (note 5), 18-20.

14 Caldenby, *Erik och Tore Ahlséns Medborgarhus*, op. cit. (note 5), 18-20.

15 Claes Caldenby, 'Ahlsénarna', *Arkitektur* (1980) 6, 3.

INVEN-TIE EN HET SOCIA-LE

Chris-toph Grafe

De uit-vinding van een deco-rum voor col-lectieve erva-ring. Erik en Tore Ahlséns Med-borgar-hus in Örebro



Medborgarhus, dakterras / roof terrace



Medborgarhus met Krämarengebouw / Medborgarhus with Krämaren building

earlier building seems to be designed to please, the later one is more of a challenge to accepted ideas about decorum.

The Ahlén's approach implied a formidable mastering of a large range of architectural and technical solutions; in the extension of the PUB department store in Stockholm, completed in 1960, the architects reworked curtain wall technology into contextual gestures and subtle proportional variations. While some architects in Western Europe expressed their social allegiances in variations of a kitchen-sink aesthetic and the designs for people's palaces in the East drew from fantasies of Versailles, and while Morris Lapidus pandered to the supposed tastelessness of the American mass audience by giving them unmitigated kitsch, at Örebro the Ahlséns' achieved a solution for the decorum of a public building in a social democracy by re-inventing and synthesising modern *and* older architectural means of expression – and, almost in passing, made every room in the building accessible to wheelchair users.[16] Swans and willows in *A Little Night Music* for all.

The author would like to thank White arkitekter (Örebro office) for providing research material for this article.

16 According to Erik Ahlsén, the Medborgarhus was probably the first building in Sweden in which the concerns of handicapped users was taken seriously in the design. So much so that the architects located the rooms for the association of people with disabilities on the top floor of the building. *Arkitektur* (1980) 6, 18.

we gewend geraakt aan een bric-à-brac-esthetiek waarin gemakkelijk ruwe, glanzende en kostbare elementen met elkaar worden gecombineerd, maar aan het begin van de jaren zestig waren de oplossingen waarmee de Ahlséns kwamen totaal anders dan wat elders in Zweden werd gedaan, in ieder geval sinds de oorlog. Zoals Claes Caldenby opmerkte, liepen ze met hun 'dubbele beweging' van functionalistische planning en sensueel realisme vooruit op veel van de thema's die later door Robert Venturi werden gedefinieerd in zijn *Complexity and Contradiction*, dat een jaar na de ingebruikneming van het gebouw verscheen.[14] Toch is geen van de architectonische vindingen helemaal nieuw: de gebroeders Ahlsén waren niet bang zich beelden, typologieën en stijlfiguren toe te eigenen die al sinds minstens twintig jaar door moderne progressieve architecten waren verworpen.

Het onnadrukkelijke zelfvertrouwen en het getoonde vakmanschap maken het Medborgarhus tot een gebouw dat de egalitaire principes onderschrijft, maar afwijzend staat tegenover de reductionistische en puriteinse trekken die kenmerkend zijn voor veel sociale-hervormingsbewegingen. Volgens Caldenby staan de Ahlséns voor 'een rechte lijn in de ontwikkeling van het Zweedse functionalisme', waaraan ze 'intieme' elementen, verwijzingen naar de traditie van de jaren veertig en het professionalisme van de jaren vijftig toevoegen en zo komen tot een puur 'Zweeds functionalisme met wortels in de Zweedse armoede, vrij van machineromantiek en academisch formalisme'.[15] In zijn gebruik van een bekend stedelijk type en in de tektonische behandeling van de gevel lijkt het gebouw in Örebro van invloed te zijn geweest op Peter Celsings ontwerp voor het Kulturhus in Stockholm (1966–1974), als een tegenmodel voor het minimalistische repertoire dat hij en Lewerentz voor kerken in dezelfde periode hadden ontwikkeld. Tegelijkertijd zijn er ook duidelijke verschillen: het gebouw van de Ahlséns kenmerkt zich door een zintuiglijke rijkdom, die in het Kulturhus plaats maakt voor een robuuster materiaal en constructief concept. Waar het eerdere gebouw schijnt te willen behagen, formuleert het latere een uitdaging aan gevestigde opvattingen over decorum.

De benadering van de Ahlséns vereiste een uitstekende beheersing van een breed scala aan architectonische en technische oplossingen. Bij de uitbreiding van het warenhuis PUB in Stockholm, dat in 1960 werd voltooid, gebruikten de architecten bestaande gordijnwandtechnieken en pasten die zo aan dat subtiele contextuele gebaren en proportionele variaties mogelijk werden. Terwijl bepaalde architecten in West-Europa uitdrukking gaven aan hun sociale betrokkenheid via variaties op een volkse esthetiek, en de ontwerpers van volkspaleizen in het oosten zich lieten inspireren door fantasieën over Versailles, en terwijl Morris Lapidus inspeelde op het vermeende gebrek aan smaak bij het Amerikaanse massapubliek door ze onversneden kitsch voor te schotelen, wisten de Ahlséns in Örebro een oplossing te vinden voor het decorum van een publiek gebouw in een sociale democratie, door moderne én oudere architectonische uitdrukkingsmiddelen opnieuw uit te vinden en samen te voegen en, bijna en passant, iedere ruimte in het gebouw toegankelijk te maken voor rolstoelgebruikers.[16] Zwanen en wilgen in *A Little Night Music* voor iedereen.



Slot Örebro / Örebro castle (2007)



Peter Celsing, Kulturhus, 1966–1974, Stockholm (2005)



Erik & Tore Ahlsén, warenhuis PUB / PUB department store, Stockholm

De auteur wil graag zijn dank betuigen aan White arkitekter (kantoor Örebro) voor het verstrekken van het benodigde researchmateriaal om dit artikel te kunnen schrijven.

Vertaling: Olaf Brenninkmeijer, Bookmakers

14 Caldenby, op. cit. (noot 5), p. 18-20.

15 Claes Caldenby, 'Ahlsénarna', *Arkitektur*, nr. 6, 1980, p. 3.

16 Volgens Erik Ahlsén was het Medborgarhus waarschijnlijk het eerste gebouw in Zweden waarbij al in de ontwerpfase serieus rekening werd gehouden met de behoeften van gehandicapten. Zozeer zelfs dat de architecten de ruimtes voor de vereniging van mensen met een handicap met opzet op de bovenste verdieping van het gebouw planden. *Arkitektur*, nr. 6, 1980, p. 18.