

# Lulu-journalen

Nr.8

”Vad kostar järnet?” En rapport av Agentur”

Jan 2021

Christoffer Paues, *Trea nr 5 för folkfronterna*, 2021

## → Innehållsförteckning

*Introduktion till Vad kostar järnet?*

Rikard Heberling

Sida 2

*Vad kostar järnet?*

John Kent (pseudonym för Bertolt Brecht)

Sida 4

*Ruth Berlau och arbetarteatern*

Ingela Johansson

Sida 10

*Försök att leva i regi av Brecht*

Martin Högström

Sida 12

*Begreppet ”neutralitet” och några  
noteringar om svensk neutralitetspolitik  
kring andra världskrigets inledning*

Emma Kihl

Sida 13

*Läsanteckningar om en pjäs*

Elof Hellström och Samuel Richter

Sida 16

*Lulu-brev*

Ulla Rhedin

Sida 23

*Vad kostar realismen?*

Jörgen Gassilewski

Sida 25

*Det odelade folket*

– Om den radikalt demokratiska  
hypotesen hos Peter Weiss (Del 1)

Kim West

Sida 34

*Författarpresentationer*

Kolofon

Sida 41-42

→ *Introduktion till*  
*Vad kostar järnet?*  
Rikard Heberling

Utgångspunkt för detta nummer av Lulu-journalen är den tyska dramatikern Bertolt Brechts enaktare *Vad kostar järnet?* (*Was kostet das Eisen?*), som vi här publicerar i en första fullständig svensk översättning. Pjäsen är en allegori över Sveriges handlande vid tiden för andra världskrigets utbrott. I fokus är den svenska exporten av järnmalm, som bidrog väsentligt till Nazitysklands mobilisering samtidigt som Sverige förklarade sig neutralt inför den militära utvecklingen.

Pjäsen tillkom under perioden då Brecht bodde i Sverige mellan april 1939 och april 1940. Dessförinnan hade han bott sex år i Danmark, dit han hade kommit som politisk flykting efter nazisternas maktövertagande i Tyskland 1933. I Danmark levde Brecht med sin familj, skådespelaren Helene Weigel och deras två barn, samt medarbetarna Ruth Berlau och Margarete Steffin.

Den aggressiva expansionspolitik som Nazityskland förde under året 1938 gjorde Brechts tillvaro i Danmark alltmer osäker. Nazityskland annekterade Österrike i mars, och i oktober införlivades Sudetenland från Tjeckoslovakien. I mars 1939 ockuperades ytterligare områden i Tjeckoslovakien. Brecht sökte visum i USA men besked dröjde. I stället vände han sig till Sverige. Hans kontakter i svenska Spanienkommittén, bland andra författaren Henry Peter Matthiis och den socialdemokratiska riksdagsledamoten Georg Branting, hjälpte honom med ansökan. Sveriges restriktiva flyktingpolitik och den rådande kommunistkräcken var inte till Brechts fördel, men till slut beviljades han visum genom en officiell inbjudan från Amatörteaterns Riksförbund och Stockholms studentteater. Brecht fick en förfrågan om att hålla föredrag om "folkteater, amatörteater och experimentteater" och att tillsammans med Weigel arbeta med amatörteatergrupper. I slutet av april reste han med familjen, Berlau och Steffin till Sverige, där de bosatte sig på Lidingö utanför Stockholm.

En första version av *Vad kostar järnet?* låg färdig i juni 1939. Under sommaren arbetade Berlau och Brecht med en uppsättning av pjäsen inom ramen för en kurs för amatörteaterledare på Tollare folkhögskola utanför Stockholm. Berlau stod för regi. I sina memoarer menar hon att Brecht fann resandet till repetitionerna ansträngande och därför överlät ansvaret till

henne. Att Berlau talade danska underlättade arbetet eftersom pjäsen skulle uppföras på svenska. Till omständigheterna hör också att Brechts uppehållstillstånd var villkorat med att han inte fick uttrycka något som kunde irritera den pressade relationen mellan Sverige och Nazityskland. Med tanke på pjäsens innehåll är det begripligt att Brecht distanserade sig till uppsättningen. Detta speglas även i valet att låta pseudonymen John Kent – den förmodade "engelsmannen" i pjäsens inledning – stå som författare. Enligt Arne Lydén, som deltog i uppsättningen, framkallade pjäsen också reaktioner som kunde hota Brechts uppehållstillstånd. "Va fan, ska en utlänning komma och lägga sig i våra affärer!", lär någon i publiken ha uttryckt sig. Liknande åsikter hade yttrats i dansk press några år tidigare i samband med uppsättningen av *Rundskallarna och spetskallarna*, en satirisk skildring av Nazityskland och rasbiologin. Flera röster, i såväl nazistiska som borgerliga tidningar, menade att pjäsen äventyrade dansk-tyska relationer och begärde att Brecht skulle utvisas.

*Vad kostar järnet?* hade premiär på Tollare folkhögskola i augusti 1939. En av åskådarna, Sture Bohlin, skulle senare beskriva föreställningen som "smått chockerande. De agerande uppträdde i stora pappermachémasker, rena karnevalsfigurerna, vilket gjorde varje försök till personlig rollgestaltning tämligen omöjligt. Meningen härmed var, att den enskilde aktörens sätt att ge karaktär åt sin roll inte skulle föra in något ovidkommande element i konfliktens matematiskt klara konsekvenser. Den enskilda rollen representerade icke någon enskild typ av människa, den representerade en kollektiv faktor i händelseutvecklingen."

Samtidigt som pjäsen spelades var förberedelserna inför kriget i sitt slutskede. Den 23 augusti undertecknades den tysk-sovjetiska ickeangreppspakten, som banade väg för invasionen av Polen och andra världskrigets början den 1 september. Den svenska järnmalmsexporten till Nazityskland pågick fram till 1944.

Uppsättningen i augusti 1939 var den enda som gjordes under Brechts livstid. Utkast till pjäsen hittades efter Brechts död och publicerades först 1966 i *Gesamtausgabe: Stücke 13*. Utgåvan innehåller även enaktaren *Dansen*, som tillkom samtidigt som *Vad kostar järnet?* och handlar om Danmarks relation till Nazityskland vid samma tid. I samband med enstaka uppsättningar i Sverige har det gjorts adaptationer till svenska av bland andra Ingegerd Bergström och Gustaf Dannstedt. I Herbert Grevenius och Ulla Olssons

tolkning uppfördes *Vad kostar järnet?* som hörspel i Sveriges Radio 1980. Men en fullständig svensk översättning av den tyska originalutgåvan har hittills inte funnits tillgänglig, vilket har motiverat den föreliggande tolkningen av Jörgen Gassilewski.

#### Litteratur:

Sture Bohlin, "Bert Brechts sverigetid", *Stockholms-Tidningen*, 10/9 1959.

Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Stücke 5*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

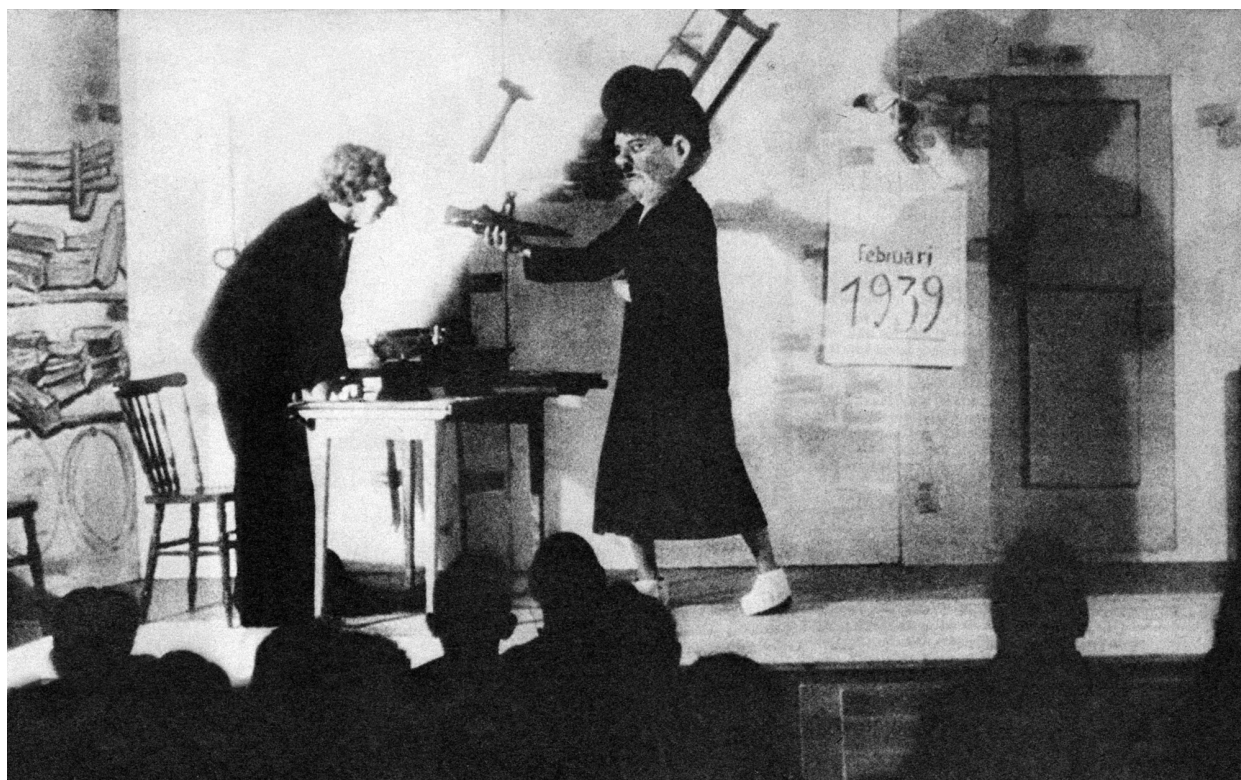
*Brecht-Handbuch 1: Stücke*, red. Jan Knopf, Stuttgart: Metzler, 2001.

*Brechts Lai-tu: Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, red. Hans Bunge, Darmstadt: Luchterhand, 1985.

Herbert Grevenius, *Brecht – liv och teater*, Stockholm: Sveriges Radio, 1964.

Jan Olsson, "Kontakte Brechts mit schwedischen Theatergruppen", *Nerthus*, vol. 3, 1972.

Willmar Sauter, *Brecht i Sverige*, Stockholm: Akademitlitteratur, 1978.



Uppsättningen av *Vad kostar järnet?* på Tollare folkhögskola i augusti 1939. Bilden publicerades i *Folket i bild*, nr 50, 1959 (i samband med Erwin Leisers artikel "Brecht i svensk landsflykt"). Okänd fotograf.



→ *Vad kostar järnet?*

John Kent (pseudonym för Bertolt Brecht)

Personer:

*Svensson*

*Kunden*

*Tobakshandlaren*

*Skohandlaren*

*Herrn*

*Damen*

#### INLEDNING

Kära vänner, följande lilla parabel tog en engelsman ur sitt lager. Han drog den i en pub vid Old Vic för två svenska studenter när de pratade politik. Trots otaliga ale och många brandyn sågs inget spår av någon samsyn så kom det sig att engelsmannen nästa dag i några enkla blyertsdrag tecknade sin bild av det politiska läget: Han gav dem sin liknelse och vi får nu träget ta del av den. Scenen, en järnhandel, kan ni  
nog gissa.  
Och handlarn, det tror jag, kan anas av vissa. Handlarn i tobak, frun med skorna de sköna, de känns igen av min halvblinda höna. Kunden med järnet och känsla för takt känner ni säkert i vår sista akt. Och liknelsens mening är rakt ingen grynna. Nu är det verkligen dags att begynna.

*En järnhandel, bestående av ett träbord och en trädörr.*

1

*På träbordet ligger järnstänger, som järnhandlaren polerar med en duk. På ett målarstaffli står en jättelik kalender med årtalet 1938. En tobakshandlare kommer in, med cigarrlådor under armen.*

TOBAKSHANDLAREN: God morgon, herr Svensson. Önskas tobak? Härliga cigarrer, trettio öre stycket, äkta Austrillos!

SVENSSON: God Morgon, herr Österrikare.

Låt se! Det doftar minsann. Ni vet hur oerhört gärna jag röker era cigarrer. Tyvärr går inte min järnaffär så bra som jag skulle vilja. Det betyder röka mindre. Nej, jag ska inte ha något. Det går inte. Bli inte arg, herr Österrikare. Nästa gång kanske.

TOBAKSHANDLAREN: Det gör mig lite besviken.

Men jag förstår naturligtvis. *Han packar ihop.*

SVENSSON: Har ni haft en trevlig tur, herr Österrikare?

TOBAKSHANDLAREN: Inte bara trevlig, herr Svensson. Er affär ligger ju ganska långt bort.

SVENSSON: Långt bort? Det har ingen sagt förut.

TOBAKSHANDLAREN: Det har jag aldrig tänkt på tidigare heller. Vi bor ju alla en bit ifrån varandra. Men på vägen hit idag träffade jag på en man som gjorde ett väldigt märkligt intryck på mig.

SVENSSON: Vad nu då, blev ni påhoppad?

TOBAKSHANDLAREN: Nej, tvärtom. Mannen pratade med mig som om jag var en gammal bekant. Han tilltalade mig med mitt förnamn och sa att vi var släkt. Det hade jag ingen aning om, säger jag. Visste du inte det, säger han och ser på mig som om jag vore något katten släpat in. Sedan berättade han i detalj på vilket sätt vi var släkt och ju längre han förklarade desto mer släkt blev vi.

SVENSSON: Men, var det så farligt?

TOBAKSHANDLAREN: Nej, men han sa att han snart skulle komma och hälsa på mig.

SVENSSON: Ni får det att låta som ett hot?

TOBAKSHANDLAREN: Ni förstår, själva orden var helt alldagliga, han sa att han kanske har ett fel och det är en alldeles kolossal släktkänsla. När han upptäcker att han på något vis är släkt med någon kan han helt enkelt inte leva utan honom eller henne längre.

SVENSSON: Är det så hemskt?

TOBAKSHANDLAREN: Nej, men han röt när han sa det.

SVENSSON: Och det skrämde er?

TOBAKSHANDLAREN: Ärligt talat, ja.

SVENSSON: Men ni darrar ju, människa. I hela kroppen.

TOBAKSHANDLAREN: När jag tänker på honom.

SVENSSON: Nerverna. Ni borde flytta hit upp till vår friska luft.

TOBAKSHANDLAREN: Kanske det. Det enda goda med det är att han verkar obehäpnad.

Annars skulle jag verkligen bli orolig. Nå, alla har sin börda att bära, det kan ingen hjälpa

en med.

SVENSSON: Nej.

TOBAKSHANDLAREN: Det kändes också egendomligt att han, innan han lät mig gå vidare, föreslog att vi skulle ingå ett avtal om att han aldrig skulle säga något negativt om mig och jag aldrig skulle göra det om honom.

SVENSSON: Men det låter ju rättvist. Det är ju helt ömsesidigt.

TOBAKSHANDLAREN: Tycker ni det?

*Paus.*

TOBAKSHANDLAREN: Jag borde kanske bevärna mig.

SVENSSON: Absolut. Det skadar aldrig.

TOBAKSHANDLAREN: Tyvärr kostar det pengar.

SVENSSON: Så är det.

TOBAKSHANDLAREN: Ja, adjö då, herr Svensson.

SVENSSON: Adjö, herr Österrikare.

*Tobakshandlaren går.*

*Svensson ställer sig och gör Ling-gymnastik med sina järnstänger till långtråkig musik. En kund kommer in. Han har illasittande kläder.*

KUNDEN *med hes röst*: Vad kostar järnet?

SVENSSON: En krona stängen.

KUNDEN: Dyrt.

SVENSSON: Man måste ju leva.

KUNDEN: Så.

SVENSSON: Ert ansikte verkar så bekant.

KUNDEN: Ni kände min bror. Han var ofta här.

SVENSSON: Hur är det med honom?

KUNDEN: Död. Jag fick ärva hans affär.

SVENSSON: Det var tråkigt att höra.

KUNDEN *hotfullt*: Jaså?

SVENSSON: Jag menar naturligtvis inte att ni nu har affären, utan att han är död.

KUNDEN: Ni verkar ha varit riktigt nära vänner.

SVENSSON: Inte så nära. Han var helt enkelt en bra kund.

KUNDEN: Och nu är jag er kund.

SVENSSON: Till er tjänst. Ni vill väl också ha två järnstänger, som er bror.

KUNDEN: Fyra.

SVENSSON: Det blir fyra kronor.

KUNDEN *fiskar upp några sedlar ur fickan*.

*Tvekande*: De har några fläckar. Det kom lite kaffefläckar på dem. Gör det något?

SVENSSON *granskar sedlarna*: Det där är inga kaffefläckar.

KUNDEN: Vad är det då?

SVENSSON: Det är rödaktigt.

KUNDEN: Då måste det vara blod. *Paus*. Jag skar mig i fingret. *Paus*. Vill ni ha pengarna eller inte?

SVENSSON: Jag tror inte jag kommer att ha några svårigheter att göra mig av med dem.

KUNDEN: Nej. Inga alls.

SVENSSON: Då är allt som det ska. *Han stoppar ner sedlarna i kassalådan, medan kunden tar sina järnstänger under armen. I lättare ton*: Jag kom på en sak. För en stund sedan pratade jag med en tobakshandlare som jag känner sedan länge. Han klagade över att han hade blivit stoppad och besvärad av en främling på vägen hit. Har ni stött på någon som besvärat er?

KUNDEN: Nej. Mig har ingen besvärat. Ingen har ens tilltalat mig, vilket förvånade mig en del. Er bekante verkar vara en lögnare av värsta sort.

SVENSSON *illa berörd*: Så får ni väl inte säga.

KUNDEN: Världen är full av lögnare, rövare och mördare.

SVENSSON: Det tycker jag verkligen inte. Min bekant verkade riktigt bekymrad. Jag funderade till och med på om jag inte borde ge honom en järnstång så att han kunde försvara sig om det skulle behövas.

KUNDEN: Det skulle jag inte råda er till. Det skulle utan tvivel väcka ont blod här i trakten om ni bevärnade alla människor gratis. Jag säger ju att det bara är rövare och mördare. Och lögnare.

Tro mig, det bästa för er vore att ni undvek varje tecken på att ni blandar er i stridigheterna istället för att helt enkelt och fredligt sälja ert järn. Jag säger det till er som en fridens man. Sätt inga vapen i händerna på sådana människor! De är allihop hungriga stackare och när folk som svälter får vapen i händerna...

SVENSSON: Jag förstår.

KUNDEN: Förresten, är inte vi släkt?

SVENSSON *förvånad*: Vi? Hurså?

KUNDEN: Det slog mig bara. Våra farföräldrar eller så?

SVENSSON: Det tror jag är ett misstag.

KUNDEN: Jaha. Då går jag då. Det är bra, ert järn. Jag måste ha det. Dyrt som det är. Vad kan jag göra, när jag måste ha det. Tror ni inte att det blir billigare?

SVENSSON: Det tror jag knappast.

*Kunden vänder sig mot dörren. Ett kurrande hörs.*

SVENSSON: Sa ni något?

KUNDEN: Jag? Nej. Det är bara min mage som kurrar. Jag har ätit för mycket fet mat på sista tiden. Så nu fastar jag.

SVENSSON *skrattar*: Jaha! Ja, adjö då!

*Kunden går.*

SVENSSON *ringer*: Är det du, Dansen? Du, den nye har varit här. – Jaha, har han varit hos dig också? Han handlade hos mig. – Jaså, han handlade hos dig också. Ja, så länge han betalar räcker det för mig. – Så länge han betalar räcker det för dig också, naturligtvis.

*Det blir mörkt.*

## 9

*Kalendern i järnaffären visar årtalet 1939. En kvinnlig skohandlare med skokartonger under armen kommer in.*

SKOHANDLAREN: God morgon, herr Svensson. Önskas skor? *Hon packar upp ett par stora gula skor.* Vackra, slitstarka lågskor, elva kronor paret, äkta tjeckiskt hantverk.

SVENSSON: Goddag, fru Tjeck. Om ni visste hur mycket jag gläds åt era besök. Min affär går ju inte riktigt lika bra som den skulle kunna göra, så just nu kan jag inte köpa några nya skor, men jag beställer alltid bara hos er. Men ni verkar lite upprörd, fru Tjeck?

SKOHANDLAREN *ser sig då och då oroligt omkring*: Inte att undra på. Har ni inte hört den förskräckliga historien om tobakshandlaren?

SVENSSON: Vilken historia?

SKOHANDLAREN: En tobakshandlare, en viss Österrikare, har ju blivit överfallen på öppen gata. Mördad och rånad.

SVENSSON: Vad säger ni! Det är ju fruktansvärt!

SKOHANDLAREN: Folk i trakten pratar inte om annat. Nu vill de bilda en poliskår. Alla måste vara med. Ni också, herr Svensson.

SVENSSON *illa berörd*: Jag? Men det går inte.

Jag passar inte som polis, fru Tjeck, absolut inte. Jag är alldeles för fredlig av mej. Och min järnaffär ger mig ingen tid till det. Jag vill sälja mitt järn i lugn och ro och därmed punkt.

SKOHANDLAREN: Mannen som överföll tobakshandlaren måste ha varit väl beväpnad.

Jag vill också ha ett vapen, jag blir verkligen

orolig. Ger ni mig en järnstång, herr Svensson.

SVENSSON: Gärna det. Med största nöje, fru Tjeck. En järnstång, det blir en krona.

SKOHANDLAREN *letar i portmonnän*: Få se, här måste väl finnas en krona.

SVENSSON: Era händer darrar ju, fru Tjeck.

SKOHANDLAREN: Där var den. *Hon har fiskat upp kronan.* På vägen hit tilltalade en man mig

och erbjöd mig sitt beskydd. Det gjorde mig riktigt förskräckt.

SVENSSON: Varför då?

SKOHANDLAREN: Jo, ni förstår, bland de jag känner har jag inte en enda fiende. Men den här mannen kände jag inte igen. Och han ville komma hem till mig och beskydda mig. Är det inte hemskt. Känner ni er inte hotad?

SVENSSON: Jag? Nej. Ni förstår, alla måste ju hålla sig väl med mig, eftersom alla behöver mitt järn i dessa osäkra tider. Även om de allihop råkar i luven på varandra, måste de ta med mig i beräkningen. Eftersom de behöver mitt järn.

SKOHANDLAREN: Ja, ni är lyckligt lottad.

*Adjö, herr Svensson. Hon går.*

SVENSSON *ropar efter henne*: Adjö, fru Tjeck! Jag skickar stängen!

*Han ställer sig upp och gör åter Ling-gymnastik till långtråkig musik.*

*Kunden kommer in. Han har något gömt under rocken.*

KUNDEN: Vad kostar järnet?

SVENSSON: En krona stängen.

KUNDEN: Fortfarande lika dyrt. Ge hit.

SVENSSON: Fyra stänger igen?

KUNDEN: Nej, åtta.

SVENSSON: Det blir åtta kronor.

KUNDEN *långsamt*: Jag skulle vilja föreslå er något, med tanke på det faktum att vi trots allt är lite besläktade.

SVENSSON: Det är mer än jag visste, herr...

KUNDEN: Det visste ni inte, precis. Jag skulle vilja föreslå att vi från och med nu övergår till byteshandel, vara mot vara. Ni röker säkert cigarrer. Nå, här finns cigarrer. *Han drar fram en låda med stora cigarrer.* Ni får dem väldigt billigt, eftersom de inte kostade mig något. Jag ärvde dem av en släkting. Och jag röker inte.

SVENSSON: Ni röker inte. Ni äter inte. Ni röker inte. Och det är Austrillos.

KUNDEN: Tio öre styck. Det blir tio kronor för lådan med hundra. Men kusiner emellan ska ni få den för åtta, precis som för järnet. Överenskommet?

SVENSSON: Jag kände tobakshandlaren. Hur dog han?

KUNDEN: Lugnt och stilla, min vän, lugnt och stilla. Stilla och fridfullt. En fridens man. Han kallade mig plötsligt till sig. Och sedan kallade den Högste honom till sig. Det gick mycket fort. Han hann bara säga: låt inte tobaken torka, så gick han bort. Kransen, som han hängt på

dörren för att hälsa välkommen, lade jag på hans grav. *Han torkar en tår ur ögat. Då faller en revolver ur hans ärm. Han stoppar snabbt tillbaka den.* Han kallades bort från en usel värld. En värld där alla misstror varandra. En värld av överfall och otrygghet på gatorna. På sista tiden bär jag alltid med mig ett vapen. Oladdat, bara för att avskräcka. Hur blir det med cigarrerna?

SVENSSON: Jag kan inte unna mig några cigarrer. Om jag hade råd med något, skulle jag köpa mig skor.

KUNDEN: Jag har inga skor. Jag har cigarrer. Och jag behöver järnet.

SVENSSON: Vad ska ni göra med allt järn?

KUNDEN: Åh, järn är alltid bra att ha. *Det kurrar ihåligt från hans mage igen.*

SVENSSON: Ni kanske hellre borde köpa något att äta.

KUNDEN: Det kommer, det kommer. Nu måste jag ge mig av, det ser ut att bli regn och jag har en kostym i självuppfunnet ylle som inget regn klarar av. Kanske får jag erbjuda en bal av detta utsökta material i utbyte mot ert järn?

SVENSSON: Nåväl, jag tar era Austrillos. Min affär går inte så bra som jag skulle vilja. *Han tar lådan.*

KUNDEN *skrattar hånfullt och lastar på sig de åtta jämstängerna:* Adjö, herr Svensson.

SVENSSON *ringer medan han njutningsfullt röker en Austrillo:* Dansen, är det du? Vad säger du om de senaste händelserna? – Ja, det tycker jag också. Jag säger ingenting. – Jaha, du ligger också lågt? Ja, jag ligger också lågt. – Så, han får fortfarande köpa av dig? Ja, han får fortfarande köpa av mig. – Så, du är fortfarande inte orolig? Ja, jag är fortfarande inte orolig.

*Det blir mörkt.*

### 3

*I järnaffären står det februari 1939 på kalendern. Svensson sitter och röker en Austrillo. En dam och en herre kommer in.*

HERRN: Kära herr Svensson, fru Fransk och jag skulle vilja rådgöra lite med er, om ni har tid en stund.

SVENSSON: Herr Britt, ni kan vara övertygade om att för mina största kunder står jag alltid till förfogande.

*Damen och herrn sätter sig.*

HERRN: Det handlar om det fruktansvärda överfallet på fru Tjeck.

SVENSSON: Ett överfall på fru Tjeck?

HERRN: Igår natt blev vår granne fru Tjeck överfallen, mördad och rånad av en tungt beväpnad man, ni-vet-vem.

SVENSSON: Va? Fru Tjeck mördad? Hur kunde det hända?

HERRN: Ja hur? Vi är också helt utom oss och kan fortfarande inte förstå det. Fru Fransk stod henne särskilt nära. Igår kväll hördes plötsligt ett rop på hjälp från hennes hus. Fru Fransk sprang genast över till mig och vi överlade i flera timmar om vad som kunde göras för henne. Sedan begav vi oss till den olyckligas hus och fann henne mycket riktigt i häftig dispyt med ni-vet-vem. Han krävde något som han menade tillhörde någon av hans släktingar, och vi rådde henne att ge honom det, om han i gengäld lovade att lämna henne ifred i fortsättningen. Hon gick med på det och han gav sitt ord. Men senare på natten tycks han plötsligt ha kommit tillbaka och helt enkelt mördat den stackarn.

DAMEN: Vi hade naturligtvis aldrig gått iväg om vi inte litat på hans ord.

HERRN: Nu handlar det om att alla grannar måste sluta sig samman i en förening, så att något sådant aldrig mer kan hända. Nu frågar vi er också om ni vill gå med i en sådan förening för upprätthållandet av ordningen och skriva ert namn på medlemslistan. *Han räcker fram en lista.*

SVENSSON *tar emot den tvekande, orolig:* Ja, men jag är ju bara en liten järnhandlare. Jag kan inte blanda mig i när de stora firmorna slåss. Om jag gick med i en sådan förening skulle det kunna reta en del av mina kunder.

DAMEN: Jaså, ni vill förstås sälja ert järn i alla lägen och till vem det vara må.

SVENSSON: Inte alls! Hur kan ni säga något sådant! Jag har lika mycket samvete som ni, skulle jag tro. Jag har helt enkelt inte något krigiskt sinnelag, förstår ni. Jag tänker överhuvudtaget inte på min affär. Låt oss anslå en lite vänligare ton. *Till herrn:* Röker ni?

HERRN *tittar på cigarrerna:* Austrillos!

DAMEN: Jag skulle vara tacksam om herrarna inte rökte.

SVENSSON *irriterad, stoppar undan lådan och cigarrerna:* Jag ber om ursäkt.

DAMEN: Ni talade om ert samvete, herr Svensson.

SVENSSON: Gjorde jag? Ja, just det. Jag kan berätta för er att för mig är varje våldshandling djupt motbjudande. Efter de senaste händelserna



sover jag inte på nätterna. Det är på grund av nervositet som jag röker så mycket nuförtiden, madame.

DAMEN: I grunden är ni alltså inte så främmande för en förening mot våldsanvändning?

SVENSSON: Främmande eller ej: i vilket fall som helst är mina bevekelsegrunder de allra mest ideella man kan tänka sig.

HERRN: Vi är naturligtvis övertygade om er rent ideella ståndpunkt, det är klart att ni inte säljer ert järn till ni-vet-vem för att ni sympatiserar med hans beteende!

SVENSSON: Inte alls. Jag fördömer det.

HERRN: Och ni känner er heller inte besläktad med honom, som han lär påstå?

SVENSSON: Absolut inte.

HERRN: Ni säljer helt enkelt för att det betalas och så länge det betalas.

SVENSSON: Så är det.

HERRN: Och ni menar att ni-vet-vem inte längre skulle ha något att göra med ert järn om ni var med i vårt fredsförbund, som garanterar säkerheten för er och alla andra?

SVENSSON: Det är klart att han gör något med mitt järn. Jag vet verkligen inte vad han tillverkar av det...

DAMEN *älskvärt*: Kulsprutor!

SVENSSON *låtsas inte ha hört*: Som sagt. Jag vet det inte, men han skulle väl vara tvungen att köpa det då också. Men, som sagt, det skulle kunna reta upp honom och vet ni, jag är nu en gång fredligt lagd. Uppriktigt sagt väntar jag honom just nu och jag skulle helst se att han inte träffade på er i min affär. Han är nämligen oerhört finkänslig och enormt lättstött. Så, skulle ni vilja göra mig en tjänst och...

*Kunden kommer in, ett paket under armen.*

KUNDEN: Vad kostar järnet?

SVENSSON: En krona stängen.

KUNDEN: Åh, här är ju rena folksamlingen.

Vänner till er, Svensson?

SVENSSON: Hm. Ja. Nej. På sätt och vis. Ett affärsbesök.

KUNDEN: Vi stod just och pratade om mordet på fru Tjeck, som ni begått, min herre.

KUNDEN: Jag?

DAMEN: Ja.

KUNDEN: Lögn! Hets! Förtal!

HERRN: Vad, ni förnekar mordet på fru Tjeck?

KUNDEN: Om jag förnekar det! Fru Tjeck, som lämnades i mina händer av nära släktingar som var inneboende hos henne, bad mig att jag skulle ta henne under mitt beskydd. På grund

av mina släktingars enträgna böner gav jag efter och åtog mig hennes beskydd igår. Det var hennes sista stora glädje här på jorden.

Kort därpå avled hon stilla i mina armar av ålderdomssvaghet. Det är sanningen och detta förvandlar ni och andra människor sedan till ett mord! Dessutom var det ju ni själv som övergav fru Tjeck! Ni lämnade henne i sticket och ni kommer att lämna alla era vänner i sticket! Herr Svensson, det borde ge er något att tänka på!

DAMEN: Ni tog alltså bara hand om fru Tjeck?

KUNDEN: Varför skulle jag ha gjort henne något? *Hans mage kurrar.*

HERRN: Och ni förnekar verkligen att ni är ett hot mot alla som bor inom räckhåll för er?

KUNDEN: Som jag förnekar det! Jag har kommit hit för att köpa sexton järnstänger, herr Svensson. Men jag ser att här råder en fientlig atmosfär. Självklart kan ingen begära att ni ska sälja järn till någon som uppträder hotfullt mot er. Jag frågar er alltså, tänk noga igenom ert svar: känner ni er hotad av mig?

SVENSSON: Jag? Varför frågar ni det? Hur många stänger ville ni ha? Sexton? Om jag känner mig hotad av er? Jag tror knappast att man skulle kunna påstå det om mig. Vill ni verkligen att jag ska svara på det?

HERRN, DAMEN OCH KUNDEN: Ja.

SVENSSON *packar in stängerna*: Då blir mitt svar: nej. Jag känner mig inte hotad.

*Herrn och damen går upprörda sin väg.*

KUNDEN *medan Svensson torkar av järnstängerna med medlemslistan*: Bravo. Det där kallar jag ändå mod. Vi har ändå lite släktttycke, Svensson. Även om ni förnekar det. Man förnekar ju så mycket. Förresten: skulle inte vi båda, som så helhjärtat älskar freden, kunna sluta ett litet avtal om att ni kan gå lös med järnstänger osv på alla utom mig och jag kan gå lös på alla utom er?

SVENSSON *med kvävd röst*: Det vill jag inte gärna göra. Min största kund...

KUNDEN: Men jag måste ha mer järn, Svensson. Man smider ondsinta planer mot mig. Man vill överfalla mig. Alla vill överfalla mig. För att de inte står ut med att se hur bra det går för mig. *Hans mage kurrar igen.* Att jag skulle ha gjort mig av med den där människan! Lögn! Lögn! Lögn! Och vet ni vad jag hittade hos henne efteråt? En järnstång! Hon tänkte gå lös på mig! Ni gör verkligen rätt i att hålla er borta från alla dessa motbjudande handgripligheter. Ni är järnhandlare och inte politiker, Svensson. Ni säljer ert järn där ni får betalt. Och jag köper



det hos er eftersom jag tycker om er och eftersom jag ser att ni lever på er affär. Eftersom ni inte är emot mig och inte låter er hetsas av mina fiender, därför köper jag ert järn. Varför skulle jag annars köpa det? Mig vill ni inte ha till fiende! Ni sa nyligen att ni ville ha skor? Här har jag tagit med skor till er. *Han packar upp ett par stora gula lågskor.* Precis vad ni behöver, Svensson. Ni kan få dem billigt. Vet ni vad de kostade mig? SVENSSON *svagt*: Vadå?

KUNDEN: Ingenting. Och nu, förstår ni, får ni glädje av det, Svensson. Ja, vi kommer helt säkert att bli de bästa vänner, särskilt när vi blivit helt överens om priset på järnet? Men det kommer vi att bli, det kommer vi att bli. Är ni snäll och hjälper mig med stängerna, Svensson.

*Svensson hjälper med att lasta på honom stängerna. Han tar sex under varje arm och resten över axlarna och går hukande under bördorna ut.*

SVENSSON: Adjö!

KUNDEN *vänder mödosamt i dörren. Leende*: Snart.

9  
4

*På kalendern i järnaffären står det 19??. Svensson går omkring i fru Tjecks stövlar och röker Austrillo. Plötsligt hörs kanondån. Svensson blir mycket orolig och försöker förgäves ringa. Telefonen är död. Han skruvar på radion. Radion är död. Han tittar ut genom fönstret och ser eldsken.*

SVENSSON: Krig!

*Han rusar till sin prislista, suddar ut siffran 3 med en svamp och skriver blixtnabbt dit en 4. Kunden kommer in, med lite av varje under rocken, ansiktet är kritvitt.*

SVENSSON *lyssnar*: Vet ni varifrån kanondundret kommer?

KUNDEN: Det kommer från min kurrande mage. Nej vet ni, nu går jag och hämtar lite mer mat. Men då behöver jag mer järn. *Han öppnar rocken och visar två kulsprutor.*

SVENSSON: Hjälp! Hjälp!

KUNDEN: V a d k o s t a r j ä r n e t ?

SVENSSON *bruten*: Ingenting.

ANMÄRKNING:

Det lilla stycket bör spelas i slapstickstil. Järnhandlaren bör ha en peruk som kan resa sig på ända; skorna bör vara mycket stora och även cigarrerna. Den bästa sceniska inramningen vore citat ur nordiska statsmäns tal.

Översättning av Jörgen Gassilewski

-----

9

→ *Ruth Berlau och  
arbetarteatern*  
Ingela Johansson

Ruth Berlau, som regisserade *Vad kostar järnet?* i Sverige, träffade Bertolt Brecht i Danmark. I självbiografen *Living for Brecht: The Memoirs of Ruth Berlau* beskriver hon sitt eget engagemang för arbetarteatrar i sitt hemland och det inflytande det ska ha haft på Brechts fortsatta verksamhet. Det skulle också visa sig att det var genom samarbeten med arbetarteatern och amatörteatern som Bertolt Brecht var som mest verksam under sin fortsatta exilperiod i Sverige. Förutom *Vad kostar järnet?* som spelades på Tollare folkhögskola 1939, samarbetade Brecht även med Amatörteaterns Riksförbund i Västerås. De senare realiserade en pjäs kring det spanska inbördeskriget, skriven några år tidigare, 1937, *Fru Carrars Gevär*.

Ruth Berlau kom i kontakt med Bertolt Brechts arbete när hon 1930 spelade Anna Balicke i hans drama *Trummor i natten*. Berlau var vid den här tiden elev vid Det Kongelige Teaters elevskole och begick denna debut i egenskap av skådespelare på Per Knutzons Forsøgsscenen. Berlau grundar sedan tillsammans Knutzon och Lulu Ziegler det fria kommunistiska Revolutionært Teater 1932.<sup>1</sup> Något år senare träffar Berlau Brecht i Skovbostrand och tar utan hans vetskap med sig hans drama *Modern* för att sedan översätta och sätta upp det vid Revolutionært Teater 1935. Pjäsen bygger på Maxim Gorkijs roman *En mor* från 1905 och beskriver en mors revolutionära radikaliserings. Det är ett experimentellt och till stora delar tonsatt så kallat "lehrstück", lärospel. Berlau får tveklöst efter hand en mer framträdande roll i Danmarks första arbetarteater och söker stöd hos Brecht i egenskap av lärare. Inledningsvis rör sig deras mellanhavanden om översättning, men så småningom blir utbytet kring regi och produktion mer och mer framträdande.

Brecht var erkänt beroende av kollektiva arbetsprocesser och får under exilen i Skandinavien allt svårare att samla människor kring sitt teaterarbete. Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin och hans hustru Helene Weigel är namn på kvinnor som i större eller mindre utsträckning på ett markant sätt varit inbegripna i Brechts verksamhet som författare, dramatiker och regissör. I Danmark ansluter Ruth Berlau och blir även hans älskarinna.

I Herbert Grevenius *Brecht: liv och teater* framstår Berlau som den som introducerar Brecht till den danska kultursocieteten. Här finns en krets av kända tecknare, skådespelare och författare. Enligt Grevenius har Berlau en artikulerad och utpräglad roll. Journalisten Sture Bohlin beskriver henne som en eldfängd kvinna på motorcykel iförd svart smokingdräkt, silkesstrumpor och högklackade skor. Skådespelaren Naima Wifstrand uppmärksammar att hon kör runt i Brechts Ford i en sliten skinnjacka. Brecht får möjlighet att handgripligen göra teater igen efter många år, i Köpenhamn får han tillgång till Revolutionært Teater, där såväl amatörer från arbetarklassen som yrkesskådespelare ingår.

I *Living for Brecht: The Memoirs of Ruth Berlau* gestaltar Berlau hur Brecht samlar material genom att människor återberättar egna och andras historier och levnadsöden för honom. Av sig själv och andra har hon beskrivits som en orädd person, "hands-on" och en förtrogen kommunist med en äkta och djupt känd empati för den arbetande klassen. I sin självbiografi skildrar hon hur hon och Brecht 1937 deltar i en författarkongress som får sin fortsättning i Madrid. Brecht åker hem och Ruth Berlau engagerar sig på ett allt mer påtagligt sätt i det spanska inbördeskriget.

Hon återvänder till Danmark och Brecht uttrycker besvikelse över att hon inte kan redogöra för de mer övergripande politiska sammanhangen, vilket är av större intresse för hans arbete. Det Berlau framför allt säger sig ha förmågan att förmedla är *det enskilda ödet*, det individuella lidandet hos dem som på olika sätt drabbats av kriget.

Herbert Grevenius beskriver det emellertid i sin bok som att denna resa var mer arbetsrelaterad än vad Berlau ger sken av i sina memoarer. Ruth Berlau skulle ha åkt i syfte att göra research inför arbetet med *Fru Carrars gevär*, men gick istället ut i fronten med gevär i hand.

Hjälpt av Berlaus efterforskningar skrev Brecht tillsammans med Margarete Steffin sedan pjäsen och den handlar, precis som *Modern*, om en kvinna som lämnar passiviteten för den gemensamma kampen. Efter att tidigare ha förhindrat sina söners deltagande i kriget, tar hon, vid en avgörande vändpunkt i slutet av pjäsen, till vapen och marscherar ut till fronten.

Med det uttalade syftet att stödja den republikanska sidan i det spanska inbördeskriget, satte Ruth Berlau upp *Fru Carrars gevär* på den socialdemokratiska Arbejdernes Teater 1937 och på Borups Højskole 1938 med blandad skådespelarensemble från Arbejdernes Teater och Revolutionært Teater.

På olika orter i Sverige satte skilda regissörer, däribland Ruth Berlau, upp pjäsen. 1938 hade den svensk premiär på Odeonteatern i Stockholm, i regi av Hermann Greid. På ett fotografi från Odenteatern i Grevenius bok, ser man Brecht omgiven av Naima Wifstrand, Carlo Derkert, Berlau och ett antal andra personer. Året därpå sattes dramat upp av den tyska skådespelaren och regissören Curt Trepte, som arbetade som instruktör för Västeråsamatörerna. Uppsättningen framfördes sedan i flera städer, bland annat på en friluftsteater i Eskilstuna Folkets park under Socialdemokraternas ungdomsdagar.

I samband med framförandet uttalar Brecht följande:

Alltsedan jag sysslade med amatörteater i Berlin har jag varit intresserad av den formen av teater. En vanlig yrkesskådespelare har ju inte mycket kontakt med vardagslivet i butiker och fabriker, med massorna och arbetslivet.

Berlau skriver i sina memoarer att hon hade svårt att översätta Brechts originalmanuskript av *Modern* och *Fru Carrars gevär*. Om hon lyckades läggas sig nära något som kunde uppfattas som att det närmade sig en tekniskt tillfredsställande eller ännu hellre fulländad tolkning av Brechts språk, upplevde hon att resultatet blev platt. Först genom att skådespelarna själva justerade språket efter hand vid repetitionerna, blev det levande igen. Genom själva praktiken och prövandet av texten realiserades manuset på allvar. Översättningen av *Modern* korrigerades under det att de agerande uttalade sina repliker, berättar Berlau. Det är lockande att föreställa sig hur repetitionerna av agitprop-pjäsen *Vad kostar järnet?* gick till. Justerades replikerna allt eftersom när Berlau regisserade? Och hur kom det komiska elementet att förstärkas på ett så kraftigt vis? Ämnet var högst allvarligt, men att kunna skratta var livsviktigt.

Jag började arbeta med några medlemmar i en svensk socialdemokratisk arbetarteater, och Brecht deltog sedan för att hjälpa oss. I hans händer förvandlades vårt agitprop-spel till något närmare en slapstick-komedi. Brecht insisterade på att håret på skådespelaren som spelade järnhandlaren skulle få stå ut som på en clown. Vi lyckades med hjälp av en peruk.

– Ruth Berlau (min översättning)

Not:

1. Olika källor anger olika grundare av den fria kommunistiska Revolutionært Teater, de som nämns i *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950* är Per Knutzon, Lulu Ziegler och Ruth Berlau.

Litteratur:

Bertolt Brecht, *Journals 1934–1955*, London: Routledge, 1993.

Ruth Berlau, *Living for Brecht: The Memoirs of Ruth Berlau*, red. Hans Bunge. Övers. Geoffrey Skelton, New York: Fromm International Publishing Corporation, 1987.

Herbert Grevenius, *Brecht: liv och teater, Handbok till Radioteaterns huvudserie 1964/65*, Halmstad: Sveriges Radio, 1964.

”Passiviteten blir Europas undergång”, *Eskilstuna-Kuriren*, 1939-08-07.

”Senora Carrars gevär”, *Eskilstuna-Kuriren*, 1939-08-07.

Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg, och Tania Ørum. *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950*, Leiden: Brill / Rodopi, 2019.

”Ruth Berlau (1906–1974)”, Dansk Kvindebiografisk Leksikon. <https://www.kvinfo.dk/side/170/bio/128/>

→ *Försök att leva i regi av Brecht*  
Martin Högström

Jag befriar platsen från allt magiskt så att inga hypnotiska fält uppstår. Med en tydligt demonstrerande gest. Mitt sätt att tänka, är det viktigt? Förgreningar av kemiskt graderade fält. Och samlar in, styr idéer och handlingar. Får dem att koagulera. I tjocka moln jag lägger i vågskålen. Också mitt eget beteende prövar och förstår jag i all egendomlighet. Ingenting tar jag för givet som något som "absolut inte kunde bli annorlunda" eller som man "måste vänta sig av en person med en sådan karaktär". Jag memorerar det som förvånar mig, tänker mina tankar så äkta som möjligt, så långt min människokänedom tillåter. Med en undrande och motsägande hållning. Jag uttalar inte orden som en improvisation utan som ett citat. Och drar med mig allt som inte finns, som blir sin egen motsats. Ett mörker, en dold plats. Kastar ut något som sticks och sätter mig bakom henne, håller om hela hennes kropp. Liksom hukar över. Framförallt med höger hand. Och det är svårt att styra när det guppar i utförslutningarna. Men vi håller oss kvar. Tills farten inskränks. Några andetag. En påbjuden rädsla kommer farande ikapp bakifrån. Och slår till med en dunk i ryggen. Mot det fjädrande system som är kroppen. Massan av tid som ständigt tycks komma åkande bakifrån. Och slå in i lungorna. Vi andas. Avlägsna röster. Ett intryck av lätthet uppstår som är de besegrade svårigheternas. Eftersom jag inte identifierar mig med den jag är kan jag uppmana dig, som inte heller inbjudits att identifiera dig, att kritisera den person du nu har framför dig. Och hoppas att det som fallit ska ligga kvar en stund innan det förtvinar i alltför hög värme. Den ståndpunkt jag intar är en *samhällskritisk ståndpunkt*. I avstånd till det förflutna. Ett täcke vars ovansida uppenbarar mer än vad som finns där under, som inte betyder mycket, mest utgör en ansamling namngivna enheter, formationer. Grenar. Prat. Bevis.



→ *Begreppet "neutralitet" och några noteringar om svensk neutralitetspolitik kring andra världskrigets inledning*  
Emma Kihl

Vad innebär det att vara neutral?

Kanske är det som Isabelle Stengers provocativt föreslår: Att bemöta en situation neutralt, och då inte från en rationell objektiv position, är ett av de mest riskfyllda försöken eftersom det innebär ett inneboende praktiskt åtagande. Det medför inga föreskrivna metoder, utgår inte från en dömande position, utan provocerar snarare tanken att besvara och aktualisera den särskilda situationens möjligheter.

Funderar vidare på det att vara varken eller. Är det att ge tillit till möjligheten? Att ge pragmatisk omsorg till det som artikuleras genom en händelse? Eller är det snarare att ge vika för det generella intresset, i tron på att det finns något som kan vara både relevant och samtidigt avskilt?

Att vara neutral är att bejaka fördröjning utan uttalad lojalitet. Enligt Stengers innebär det fördelning av roller och att aktivt ta del i iscensättandet av problemet eller konflikten.

Det vi vet är att med de flesta "varken eller" så finns det få som kan vara neutrala. I alla fall över tid.

Neutralitet handlar om politiska linjer och starka kulturella traditioner.

\*

Neutralitet är ett diplomatiskt och folkrättsligt begrepp som står för icke-deltagande i militära allianser och krigiska förvecklingar. Det centrala för neutralitet är militär opartiskhet i krig och därmed även en uttalad vilja att respektera de folkrättsliga regler som med verkan från ett krigsutbrott fördelar rättigheter och förpliktelser mellan krigförande och neutrala stater. Sverige har valt att stå utanför militära allianser för att själva kunna välja neutralitet i krig mellan andra länder. Schweiz har valt permanent neutralitet vilket har accepterats av andra länder.

Svensk neutralitet har en lång tradition. Det är en självvald temporär neutralitet som inte inbegriper några folkrättsliga krav på neutralitetspolitikens innehåll under fred.

Strax efter att landet upphör att vara stormakt i norra Europa kring 1800-talets början utfärdas neutralitet som en möjlig position i ett krig, som aldrig äger rum, mellan England och Ryssland. Sedan dess har det varit fred.

Sverige intar en neutral hållning i kriget mellan Österrike och Preussen 1866.

Och även i det fransk-tyska kriget 1870-1871.

Fredag 1 september 1939 deklarerar Sveriges dåvarande statsminister Per Albin Hansson, vilken jag föreställer mig återges över en knastrande radiovåg, att det förfärliga har inträffat. Tyskland har invaderat Polen och för "svenskar gäller det nu att med lugn beslutsamhet endröktligen samlas kring den stora uppgiften att hålla vårt land utanför kriget, att vårda och värna våra omistliga nationella värden och att på bästa sätt bemästra den onda tidens påfrestningar. Den vilja till fullständig neutralitet, som besjälar och enar vårt folk, har [...] idag kungjorts."

På morgonen 30 november samma år öppnar sovjetiskt artilleri eld och infanteriet går över gränsen vid Karelska näset norr om sjön Ladoga.

Då ändrar Sverige sin "vilja till fullständig neutralitet" och förklarar landet som icke-krigförande part i kriget mellan Sovjetunionen och Finland. Och en känslomässig våg drar genom Sverige och opinionen får inverkan på regeringens beslut, att i tysthet stödja Finland genom frivillhetskåren utan något vidare stöd från regeringen. Ett skifte som både öppnar upp för toleransens vana, det Stengers skulle kalla det hegemoniska maskineriet som tillbakavisar skillnader. Men också samtidigt visar hur ett problem kan samla människor att tänka tillsammans genom motstånd.

Icke krigförande part, istället för neutralitet, ger Sverige möjlighet att välja att stödja Finland genom exempelvis materielltillförsel, flygflottilj och frivilliga förband som blir anställda i finska armén.

I april 1940 anfaller Tyskland Sveriges neutrala grannländer Danmark och Norge. Länder som omgärdar nästan hela Sveriges västra del på ca 1500 kilometer, med ett sund som delar Danmark och Sveriges gränsmöte. Norges gräns går från Idefjordens västra strand i Bohuslän upp till Treriksroset och varken vid Riksgränsen eller i Kiruna finns militär närvaro vid denna tidpunkt.

Men genom en kombination av pragmatisk realpolitik och geopolitisk position undgår Sverige att bli anfallet av Tyskland. I det ingår som exempel att Sverige tillåter tyskarna att använda sig av svensk järnväg längs den norska gränsen för att komma längre upp i landet, dit de norska

järnvägarna inte når. I december 1940 sluter Sverige även ett handelsavtal med Tyskland. De råvaror Sverige har säljs och bidrar på så vis till Tysklands upprustning.

Det är i förhållande till denna verklighet som Brecht 1939 kan skriva följande i pjäsen *Vad kostar järnet?*:

SVENSSON *tar emot den tvekande, orolig*:  
Ja, men jag är ju bara en liten järnhandlare. Jag kan inte blanda mig i när de stora firmorna slåss. Om jag gick med i en sådan förening skulle det kunna reta en del av mina kunder.

Alla håller sig väl med Sverige, skriver Brecht, eftersom Sverige är ett av de få europeiska länder som kan leverera tonvis med järnmalm. Svensson säger: "Även om de allihop råkar i luven på varandra, måste de ta med mig i beräkningen. Eftersom de behöver mitt järn." Svensson i pjäsen lyckas väl i att hålla sig undan konflikten, förbli till synes lojal med grannarna som upplever hot och mördas, samtidigt som Svensson håller sig vänligt inställd till kunden.

Det här är också vintern då det i norra Europa uppstår ett kraftigt kallluftsutbrott i kombination med kraftig vind, vilket resulterar i rekordlåga temperaturer. En kraftig kall vind är något att ta personligt, säger en vän upprört.

En annan röst förklarar den militära neutralitetens centrala element. Neutralitet uppstår i konflikt mellan parter. Syftet med neutralitet är att hålla sig utanför konflikten. Neutralitet är ett politiskt medel för att uppnå detta syfte. Det innebär alltså att om det uppstår svårigheter med det syftet så ändrar man politiken.

SKOHANDLAREN: Folk i trakten pratar inte om annat. Nu vill de bilda en poliskår. Alla måste vara med. Ni också, herr Svensson. SVENSSON *illa berörd*: Jag? Men det går inte. Jag passar inte som polis, fru Tjeck, absolut inte. Jag är alldeles för fredlig av mej. Och min järnaffär ger mig ingen tid till det. Jag vill sälja mitt järn i lugn och ro och därmed punkt.

[...]

HERRN: Och ni menar att ni-vet-vem inte längre skulle ha något att göra med ert järn om ni var med i vårt fredsförbund, som garanterar säkerheten för er och alla andra? SVENSSON: Det är klart att han gör något med mitt järn. Jag vet verkligen inte vad han tillverkar av det...

DAMEN *älskvärt*: Kulsprutor!

SVENSSON *låtsas inte ha hört*: Som sagt. Jag vet det inte, men han skulle väl vara tvungen att köpa det då också. Men, som sagt, det skulle kunna reta upp honom och vet ni, jag är nu en gång fredligt lagd. Uppriktigt sagt väntar jag honom just nu och jag skulle helst se att han inte träffade på er i min affär. Han är nämligen oerhört finkänslig och enormt lättstött. Så, skulle ni vilja göra mig en tjänst och...

I Sverige definieras neutralitetsbegreppet efter hand. Åtgärderna kamoufleras för att skydda neutraliteten. Jag läser en text om att beslutfattare i Sverige under denna tid uppfattar teknik som neutral, vilket gör att alla teknologiska beslut uppfattas vara synonyma med neutralitet, vilket gör att kamouflagemetataforen blir missvisande. Istället framför teknologiska system nationell politik som neutral säkerhetspolitik, vilket formar svenskars uppfattning om sig själva. Som Brecht skriver: "jag är nu en gång fredligt lagd" och "mina bevekelsegrunder de allra mest ideella man kan tänka sig".

Kring 1942 när Tyskland börjar få motgångar i kriget minskar Sverige successivt sin handel och börjar istället materiellt stödja de allierade med järnmalm, kullager och trävaror.

I Sverige är det nämligen så att tekniskt materiel och politik inte hör inte ihop.

Januari 1946 utlämnar Sverige till Sovjetunionen 146 baltiska soldater som stridit för Tyskland och flytt till Sverige.

Efter kriget vidhåller Sverige att man varit neutralt.

Efter kriget vill landet få till en nordisk försvarsallians.

Efter kriget vill Sverige varken vara del av Warszawapakten eller Nato. För om man är med i Nato då är man bunden av paragraf 5, som stipulerar att om ett land blir angripet så är alla Natoländer involverade i kriget.

Sedan 1948 är Sverige inte neutralt. Landet är sedan dess inte med i någon försvarsallians för att i händelse av konflikt kunna välja att vara neutral.

Svensson ställer sig upp och gör åter Linggymnastik till långtråkig musik, skriver Brecht. Detta land med mycket samvete och utan krigiskt sinnelag.

Litteratur:

Isabelle Stengers, *Cosmopolitics II*, övers.  
Robert Bononno, Minneapolis: University of  
Minnesota Press, 2011.

Hans Weinberger, "The Neutrality Flagpole:  
Swedish Neutrality Policy and Technological  
Alliances, 1945–1970", i *Technologies of Power*,  
Cambridge: MIT Press, 2001.

---

→ *Läsanteckningar om en pjäs*  
Elof Hellström och Samuel Richter

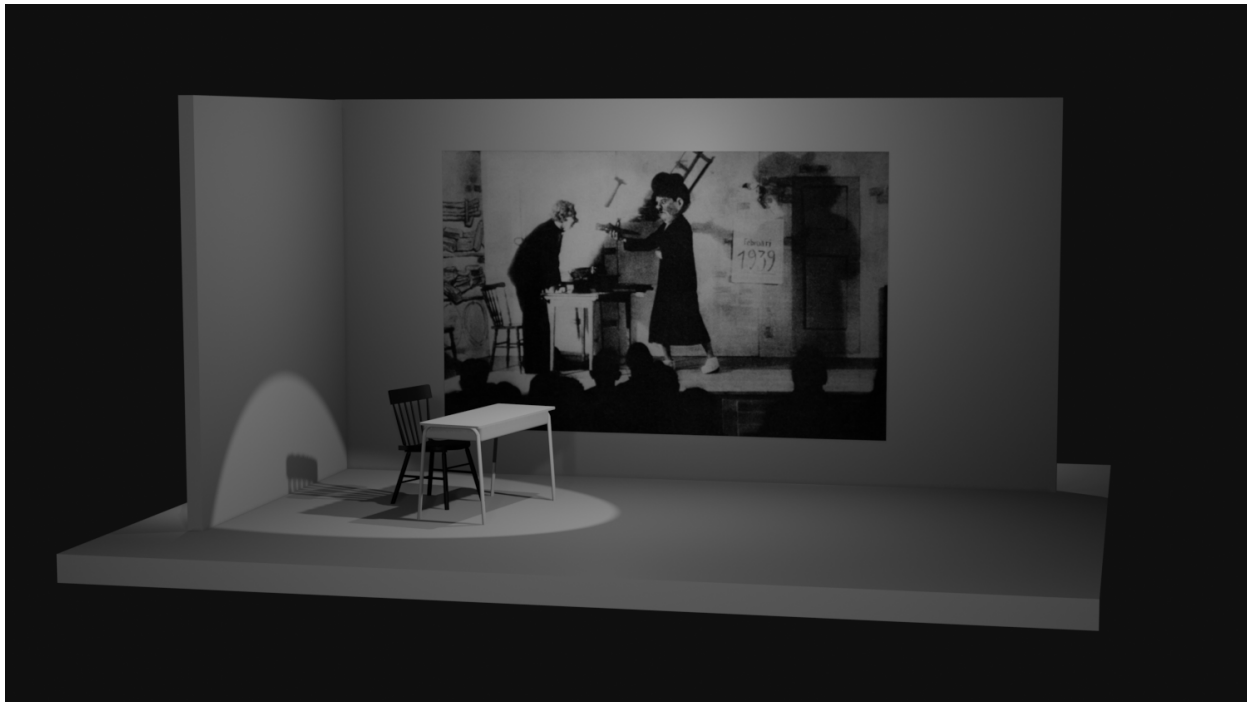


Bild i scenmodell: uppsättning av *Vad kostar järnet?* på Tollare folkhögskola 1939.

16

I början av pjäsen *Vad kostar järnet?* är året 1938. Mot en järnhandel med ett tillhörande bord och stol som fond avtecknar sig ett händelseförlopp mellan butikens ägare och kunder. Genom parabelns förenklade form representeras den geopolitiska utvecklingen i Europa som snart ska leda fram till andra världskrigets utbrott. Relationen mellan rollerna – i pjäsen förkroppsligade nationer: Herr Svensson, Fru Tjeck och så vidare – är den mellan ekonomiska aktörer. Låt oss här påminna oss om Brechts iakttagelse från början av 1930-talet om att ett fotografi av Krupps eller AEG:s fabriker är oförmöget att säga någonting om dessa institutioner. Brecht syftade då på att ett fotografi av industrifamiljen Krupps eller Allgemeine Electricitäts-Gesellschafts vapen- och elektronikfabriker varken kan säga någonting väsentligt om företagets roll i de militära och ekonomiska spänningsförhållandena i Europa vid denna tidpunkt, eller om de samhälleliga produktionsförhållandena som reifieras i dessa institutionsbyggnader. Kritiken bör dock inte likställas med ett avfärdande av möjligheten till realistisk avbildning som sådan. "Den egentliga realiteten har glidit ner i det funktionella", skriver Brecht, och fortsätter: eftersom fabriken själv inte låter denna realitet avläsas, finns det behov av en konst som kan "bygga upp någonting", någonting som är "konstlat" eller "arrangerat".<sup>1</sup>

\*

16

"För oss svenskar gäller det nu att med lugn och beslutsamhet endräkteligen samlas kring den stora uppgiften att hålla vårt land utanför kriget, att vårda och värna våra omistliga nationella värden och att på bästa sätt bemästra den onda tidens påfrestningar". Så säger statsminister Per Albin Hansson i Sveriges Radio hösten 1939. Samma höst täcker den svenska malmen närmare hälften av det tyska järnmalmens behovet. Från hamnarna i Oxelösund och Luleå skeppas bruten malm för att sluta som fartygsplåt och järnvägsräls på andra sidan Östersjön. Den höga fosforhalten gör malmen otjänlig för vapenproduktion, men för tyska infrastrukturella satsningar är den outhärlig. För svensk del är de pågående fartygslasterna till Tyskland en bytesaffär som innebär omistlig import av kol och koks.

\*

"Att de stora affärerna under kriget inte sköts av småfolket. Att kriget, som är affärernas fortsättning med andra medel, gör de mänskliga tjänsterna dödliga, även för deras ägare. Att det därför måste bekämpas".<sup>2</sup> Citatet finns att läsa under rubriken "Vad ett uppförande av *Moder Courage* huvudsakligen borde visa" i Berliner Ensembles publikation *Theaterarbeit*, en tegelsten med skisser, illustrationer, fotografier, scenanvisningar och kommentarer från teaterkompaniets konstnärliga produktion 1949–1967.





Fr. v. Oxelösunds hamn; uppsättning av *Vad kostar jernet?* på Tollare folkhögskola 1939; Thyssenkrupps högkvarter i Essen; Bertolt Brecht.

Ovanför texten är sex fotografier uppradade i två led: ett bombplan bredvid ett sjukhus; en grupp pansarvagnar bredvid ett bostadskvarter; ett krigsfartyg bredvid en fabriksanläggning. "Byggnadskostnaderna är desamma", står det att läsa i anslutning till bilderna.

Vid första anblicken går det att läsa detta bild- och textkollage som retorisk och humanistisk antikrigspropaganda: vore det inte till större nytta för mänskligheten om det byggdes sjukhus istället för bombplan? Ett dröjande vid textraderna tydliggör att det är någonting annat som står på spel: "Att de stora affärerna under kriget inte sköts av småfolket. Att kriget, som är affärernas fortsättning med andra medel, gör de mänskliga förtjänsterna dödliga, även för deras ägare". Att byggnadskostnaderna är desamma syftar alltså inte på att det skulle finnas ett (rätt) val att göra mellan pansarvagnar eller bostäder, utan snarare att de är totalt utbytbara: det handlar om en likställning snarare än en differentiering. Medan likställningen i detta fall är ekonomisk är en differentiering moralisk. Det väsentliga är att det förra alltid föregår det senare, eftersom skapandet av likheter är inbyggt i den kapitalistiska varulogiken som sådan. En grupp pansarvagnar och ett bostadskvarter är här i första hand kristalliseringar av mänskligt arbete under kapitalistiska produktionsförhållanden, varor som skapats för en marknad på vilken den ägande klassen kan göra affärer. För denna klass är således också kriget en affärsmöjlighet. Hur dygden, moralen, förhåller sig till detta faktum förkroppsligas av titelrollen i *Moder Courage*: den fattiga kvinnan

som försörjer sina älskade barn med pengar hon sniket tjänar på kriget, samtidigt som det i slutändan är kriget som tar barnen ifrån henne. Samhälleliga ekonomiska och moraliska aspekter motsätter här varandra, men snarare än att peka mot en möjlig syntes visar det tragiska ödet att motsägelsen bebor det kapitalistiska samhällets själva grund. I pjäsen är det förvisso fråga om krig, men den olösliga konflikten mellan kapitalismens destruktivitet och borgerlighetens dygder är en välkänd och återkommande figur i Brechts författarskap. I kollagets två sista bilder redovisas motsägelsen med all önskvärd tydlighet: ett krigsfartyg bredvid en fabriksanläggning. Inte endast likställs de genom att ha samma "byggnadskostnader", ett aktivt moralisk val mellan dessa ter sig paradoxalt: inget krigsskepp utan en fabrik, ingen fabrik utan produktionen av en vara, exempelvis ett krigsskepp.

\*

*Under 1930-talets slut ägs 163 gruvor i Sverige av tyska stålföretag. Varje gruva innebär betydande ekonomiska förlustaffärer, men ägandet syftar främst till att garantera en pågående malmexport. Som en del av detta säkerställande restaureras nu gruvor som legat nere sedan decennier, och stora investeringar görs i bland annat teknisk utrustning och arbetarbostäder. Någon kritik från fackförbunden vid gruvorna riktas under den här tiden inte mot ägarförhållandena. Detta kan möjligtvis förklaras med både de nya faciliteterna och de socialdemokratiskt ledda*



Fr. v. Tensta; uppsättning av *Vad kostar jämet?* på Tollare folkhögskola 1939;  
Herman Hennemann; Malmberget.

fackförbundens sympati med regeringens malmexportspolitik. Den enda kritiken kommer från syndikalister när SAC våren 1938 skriver till berörda LO-förbund och föreslår en blockad vid Sveriges samtliga exportgruvor av järnmalm. I skrivelsen framträder också en medvetenhet om de svårigheter som kan komma med att agera mot den hand som föder en: "Vi representanter för de syndikalistiskt organiserade gruvarbetarna vid elva malmexportfält, rikta en flammande maning till de reformistiskt organiserade gruvarbetarna att gemensamt med oss se till, att malmexporten från Sverige till de nazistiska staterna förhindras. Vi är fullt medvetna om, att vi därmed träffa oss själva genom driftsinställelser och arbetslöshet, men dessa offer måste tagas för att därmed bidra till att förhindra att mänskligheten indrages i ett nytt världskrig". Skrivelsen röstas dock ned och den socialdemokratiska pressen konstaterar att förslaget är verklighetsfrämmande.

Under tiden som upproppet formuleras och röstas ned är konjunkturläget gott för svensk gruvindustri och Lekombergsgruppen (en konstellation av företag där bland annat tidigare nämnda Krupp ingår) är Ludvikas största arbetsköpare. Förutsättningarna för den lokala arbetsmarknaden ändras dock radikalt när den svenska malmexporten till Tyskland helt upphör 1944. Samma år arrangerar de allierade en konferens för penning- och finansfrågor i Bretton Woods i USA. Här antas en resolution som kräver att svenska regeringen ska "vidtaga omedelbara åtgärder i syfte att förebygga undangömmande med svikliga medel eller annorledes av egendom i Sverige, som

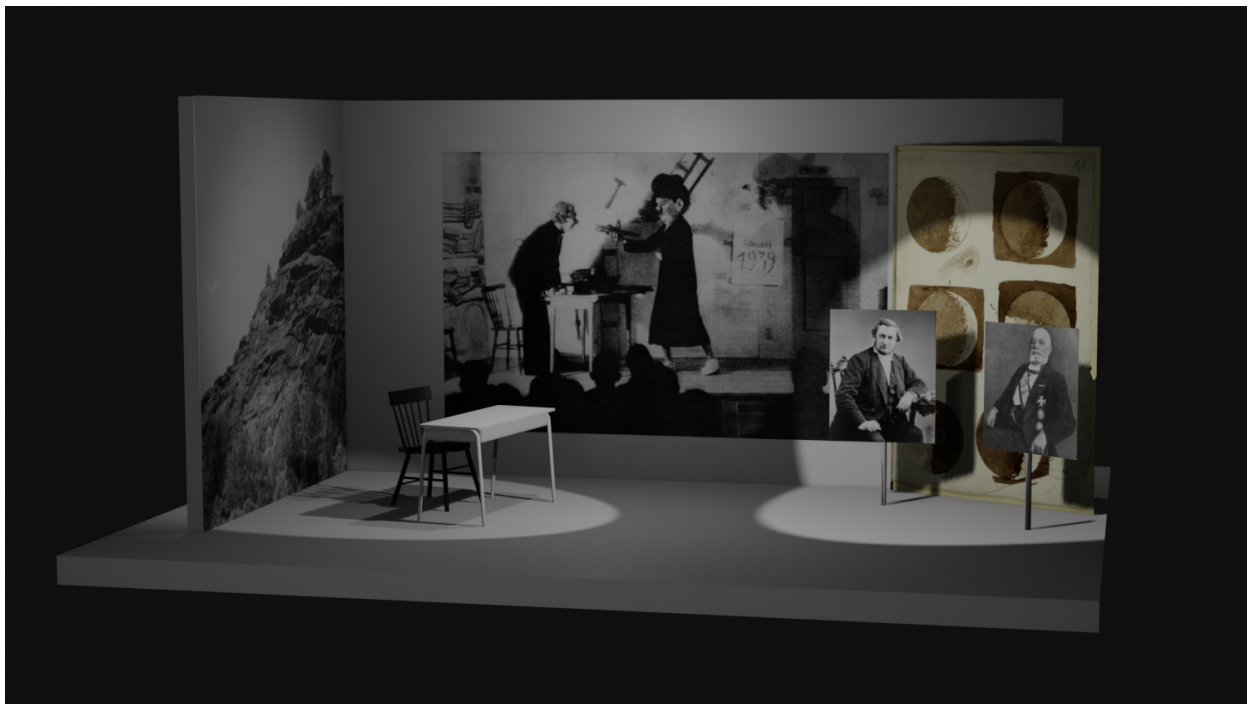
tillhörde eller kunde förmodas tillhöra antingen regering, enskilda eller institutioner inom fiendeländer eller fiendens ledare och dessas medhjälpare". Inte långt senare skapas den svenska myndigheten Flyktkapitalbyrån, med syfte att kartlägga tysk egendom i Sverige.

Flyktkapitalbyrån beslutar att de så kallade tyskgruvorna ska hamna under statlig administration genom AB Statsgruvor, som också tar över de gruvor som anses ha förutsättningar för fortsatt vinstskapande drift. I Stollberg, öster om Ludvika, pågår malmbrytning ända fram till 1982, och tretton år senare, 1995, arvecklas tillslut företaget AB Statsgruvor.

\*

"Produktionsökningen ökar fattigdomen och vid exploateringen av naturen tar bara några få hem vinsten och detta genom att exploatera människor", konstaterar Brecht i *Liten hjälpreda för teatern*.<sup>3</sup> Brecht skriver vidare om "vetenskapens dödliga uppfinningar", och hur behärskandet av naturen bidragit till en klass herravälde över den andra.<sup>4</sup> Men detta betyder samtidigt att den vetenskapliga blicken också kan riktas mot sakförhållandena i den sociala verkligheten, vilket öppnar för den förtryckta klassen att studera, förstå och slutligen behärska denna verklighet.

Denna vetenskapliga ansats sträcker sig från början till slutet av Brechts tänkande och utgör en av de viktigaste grunderna ur vilken den episka teaterns konstnärliga experiment springer. Det är med andra ord mot denna vetenskapliga



Fr. v. Taberget; uppsättning av *Vad kostar jämet?* på Tollare folkhögskola 1939;  
Galileo Galileis teckning av månen; André Oscar Wallenberg; Axel Johnson.

intentionen som Verfremdungstekniken måste förstås, vilket Brecht gör tydligt redan i en av de första texterna som behandlar ämnet.<sup>5</sup> Med andra ord är denna teknik inget ändamål i sig. Inte heller är det en formalistisk estetisk princip vars primära mål skulle vara *negativt*: att *bryta* med, att *inte* upprätthålla, den illusionistiska inlevelsen som den aristoteliska teatertraditionen bygger på, eftersom denna skulle utgöra en ideologisk "överbyggnad" i det borgerliga samhället eller liknande. Tvärtom är Verfremdungstekniken i första hand ett tekniskt redskap med vilket världen kan betraktas, förstås och behärskas, det vill säga *förändras*.<sup>6</sup> Mot denna bakgrund frågar sig Brecht: "Varför skulle inte konsten, givetvis med sina medel, kunna behärska livet?"<sup>7</sup>; Skulle inte Verfremdungstekniken kunna användas i en "revolutionär teater" med "bestämda sociala syftemål"?<sup>8</sup> Att betrakta den sociala verkligheten i en sådan revolutionär teater genom distanseringens optik skulle huvudsakligen innebära att händelser och företeelser från den sociala verkligheten som annars framställer sig som självklara *historiseras*.<sup>9</sup> Anspelningen på vetenskap handlar således inte så mycket om dess teoretiska sida (till exempel framställningen av absoluta lagar), utan snarare om dess praktiska aspekt: *att kunskap möjliggör ett ingripande i verkligheten*.

Brecht vidareutvecklar den vetenskapliga ansatsen i flera av sina texter under 30-talet, inte minst i sitt föredrag "Om experimentell teater", som han håller för studentföreningen i Stockholm 1939. Trots att vetenskapen har låtit

människan avmystifiera naturen, är människans egen natur fortfarande outforskad, argumenterar Brecht i denna text. En socialt inriktad teater bör därför skapa "modeller av människornas samlevnad, vilka skulle kunna göra det möjligt för åskådaren att förstå sin sociala omgivning och att förståndsmässigt och känslomässigt behärska den".<sup>10</sup> De modeller den episka teatern försöker framställa har därför rent praktiska och materiella syften. Men snarare än att vara en instrumentalisering av konsten, är det frågan om ett bejakande av konstens kognitiva sida liksom dess förmåga att skapa kritiska representationer som åskådliggör sociala sammanhang.

\*

*Under början av 1930-talet är arbetslösheten utbredd bland svenska gruvarbetare, i slutet av decenniet får konjunkturläget beskrivas som gott. På flera platser återupptas brytning i gruvor som länge legat i träda. I Tabergs massiva malmkropp, med en topp på 140 meter över havet, alpina växtsorter och unika fladdermusarter, så återupptas dagbrottsbrytningen efter att bristande lönsamhet inneburit en långvarig paus. Berget i norra Småland består delvis av titanomagnetitlivinit, som endast finns här och på Rhode Island i USA, och det sägs att de gamla pistolsmederna i Paris utbrustit "C'est fer de Takaberg" när de varit särskilt nöjda med sitt arbete. Samarbetet som möjliggör ett återupptagande av dagbrottsbrytningen är mellan Stora Långviksgruppen (en gruppering av tyskgruvor i Mellansverige) och de*

svenska finansfamiljerna Wallenberg och Johnson. De sistnämnda har dock fler strängar på sina lyror. Medan Johnsons rederiverksamhet under den här tiden spelar stor roll för lejdtrafiken från Göteborg så har Wallenberg under samma tid även ett samarbete med det tyska företaget Bosch där man låtsas köpa deras företag runt om i världen för att på så sätt undvika konfiskering vid ett eventuellt krig. Marcus Wallenberg är även styrelseordförande i Norsk Hydro samtidigt som Wallenberg-ägda Enskilda Banken är Norsk Hydros viktigaste handelspartner. Storägare i Norsk Hydro är kemi- och läkemedelskoncernen IG Farben, som gör sig kända bland annat för att stötta den tyska nazistregimen med kapital, råvaror och arbetskraft och för att tillverka nervgiftet Zyklon B.

\*

I sitt föredrag "Författaren som producent", vid Institutet för studiet av fascismen i Paris 27 april 1934, framhåller Walter Benjamin att en av den episka teaters stora förtjänster är dess förmåga att *kritiskt situera* den estetiska produktionen inom de härskande produktionsförhållandena med syftet att *omfunktionera* dessa. Frågan vilken relation ett verk och författaren intar till dessa produktionsförhållanden är givetvis inte ovidkommande, men, noterar Benjamin, så föreligger det en avgörande skillnad mellan "det blotta matandet av en produktionsapparat och förändringen av den". Även "i de fall där stoffet som apparaten matas med tycks vara av revolutionär natur är det en högst tvivelaktig handling att lämna bidrag till en produktionsapparat utan att så långt som möjligt förändra den".<sup>11</sup> Mot denna bakgrund imploderar den skarpa uppdelningen mellan konstnärer som "tar parti" och konstnärer som ägnar sig åt "fritt skapande", då liknande kategorier inte blir avgörande för att åskådliggöra vilken typ av konst som kan bidra till sin samtids emancipatoriska projekt.<sup>12</sup>

Att erkänna att den konstnärliga verksamheten inte står över eller utanför dessa produktionsförhållandena kan sägas vara en förutsättning för att förändra produktionsapparaten, det vill säga att omfunktionera den. Konstnärerna förfogar inte över produktionsapparaten, utan produktionsapparaten förfogar över dem. Alltså: produktionsmedlen ägs av någon annan. Följaktligen kan dessa konstnärer betraktas som producenter (ordet definierar en klassposition inom rådande produktionsförhållanden snarare än ett specifikt arbete<sup>13</sup>), och som producenter står de sida vid sida med proletariatet i klasskampen.

Dessa producenter bör därför sträva efter att utveckla en teknik i klasskampens tjänst, som inte endast lämnar "bidrag till produktionsapparaten utan att samtidigt så långt det är möjligt förändra den i socialistisk riktning", eller, för att återigen göra bruk av det begrepp Benjamin hämtar från Brecht, "omfunktionera" den.<sup>14</sup> Konstnären, författaren, kan därför inte enbart vara inriktad på arbetsprodukten, utan arbetet måste alltid vara "ett arbete med medlen för produktionen". Med andra ord: konstnärens eller författarens produkter "måste vid sidan av sin verkkaraktär besitta en organiserande funktion som är viktigare än den. Och deras organisatoriska användbarhet bör ingalunda vara uteslutande propagandistisk."<sup>15</sup>

\*

Om den brechtianska produktionens politiska ansatser ska tas på allvar, så bör nog dessa ansatser aktualiseras i dess reception. Denna produktion har inte i första hand lämnat texter eller avbilder som vi utifrån samtidens förstahorisont ska "tolka". Vad Brechts verk tillhandahåller är istället något mycket mer konkret: en repertoar av estetiska bruksvärden, modeller och tekniker som kan användas för att med konstens medel begripa den sociala verklighet som är för handen.

Enaktaren *Vad kostar jämet?* kan sägas erbjuda en både underhållande och upplysande modell som åskådliggör motsägelsen i det kapitalistiska samhället i allmänhet och omöjligheten i den svenska neutraliteten i synnerhet. Om vi skulle ställa frågan vad verket har att säga vår samtid riskerar vi att förbise modellkaraktären i Brechts verk, och därför kan den kompletteras med ytterligare en fråga om hur modellerna kan användas idag. En sådan fråga har också fördelen att den implicerar att Brechts projekt inte är avslutat. För vad omfunktioneringen – med sin omförhandling av relationen mellan åskådare och medverkande – ytterst strävade efter var en socialisering av produktionsmedlen.

En fråga rörande på vilket sätt samtiden kan använda sig av Brechts modeller kastar dock ljus över en fundamentalt annan aspekt av Brechts samtida "aktualitet": har inte exempelvis senkapitalismens deltagarkultur inkorporerat och neutraliserat själva uppluckringen av relationen mellan konsument och producent? En fortsatt kritisk användning av Brechts repertoar av estetiska bruksvärden, tekniker och modeller skulle därför, paradoxalt nog, kunna innebära att



rikta denna repertoar mot sig själv: går det till exempel att föreställa sig ett förfrämmande av uppmaningen till deltagande? Skulle ett sådant försök hjälpa oss att få syn på hur begäret efter en omförhandling av roller inkorporerats i det senkapitalistiska samhället? Vad som skulle kunna komma ur en sådan ansats vet vi inte, men möjligtvis skulle en text om hur Brecht kan komma till användning idag kunna ta sin början i denna åtminstone dubbla aktualitet.<sup>16</sup>

Noter:

1. Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß*, i *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, red. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, Bd. 21 (Berlin och Frankfurt am Main: Aufbau Verlag, 1988), s. 469. I detta sammanhang kan vi påminna oss om Marx kritik av de borgerliga ekonomerna i sina förstudier till *Kapitalet*: "Det tycks vara det riktiga att börja med det reella och konkreta, den verkliga förutsättningen, alltså t.ex. att i ekonomin börja med befolkningen, som är hela den samhällsliga produktionsaktens grundval och subjekt. Men detta visar sig vid närmare skärskådande vara falskt. Befolkningen är en abstraktion om jag t.ex. bortser från de klasser den består av. Dessa klasser är i sin tur ett tomt ord om jag inte känner de element de beror på. T.ex. lönearbete, kapital." Karl Marx, *Grundrisse: ett urval*, övers. Sven-Eric Liedman och Erik af Edholm (Stockholm: Tankekraft, 2010), s. 58. Kapitalismens konkreta samhällsliga verklighet är av relationell natur, varav den mest centrala relationen är den mellan arbete och kapital. Isolerade är dessa begrepp godtyckliga abstraktioner, men som moment i en kritisk (dialektisk) framställning åskådliggör de konkreta samhällsliga sakförhållanden.

2. *Theaterarbeit – 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, red. R. Berlau, B. Brecht, C. Hubalek, P. Palitzsch, K. Rüllicke (Berlin: Henschelverlag, 1967), s. 284. Översatt till svenska av Jörgen Gassilewski.

3. Bertolt Brecht, "Liten hjälpreda för teatern", i *Liten hjälpreda för teatern och andra skrifter i samma ämne*, övers. Herbert Grevenius (Stockholm: Aldus/Bonniers, 1966), s. 24.

4. Citatet fortsätter så här: "produktionsökningen ökar fattigdomen och vid exploateringen av naturen tar bara några få hem vinsten och detta genom att exploatera människor. Vad som kunde vara ett framsteg för alla, blev ett försprång för få, och en allt större del av produktionen används för att skapa förstörelseredskap för världiga krig. I dessa krig står alla nationers mödrar med sina barn tätt tryckta intill sig och spanar lamslagna mot himlen efter vetenskapens dödliga uppfinningar". Brecht, "Liten hjälpreda för teatern", s. 24.

5. I denna text – som skrevs 1936 och bär titeln "Distanseringseffekten i kinesiska skådespelarkonsten" – ställer författaren den kinesiska skådespelarkonsten mot den europeiska teatern. Om skådespelaren inom

den senare strävar efter en restlös förvandling, att mystiskt uppgå i sin roll, så nöjer sig skådespelaren i den kinesiska teatern med "att blott och bart citera den figur som ska framställas". Med ett sådant förfarande, som utförs på ett ytterst medvetet och kontrollerat sätt, genererar skådespelaren en distans till händelsen och karaktären han framställer: "artisten är sin egen åskådare", som Brecht skriver. Vidare hejdar artistens självdistansering åskådarens fullkomliga inlevelse i händelseförloppet, det vill säga en distans upprättas även mellan skådespelare och publik. Men, fortsätter Brecht, inlevelsen är inte helt och hållet upphävd: åskådaren lever sig fortfarande in i skådespelaren, men inte i den figur skådespelaren söker framställa, utan *skådespelaren som betraktare*. På så vis odlar skådespelet åskådarens förmåga att betrakta. Men denna distanserade betraktelse tycks inte vara reserverad den kinesiska skådespelarkonsten. Återfinns den inte också, noterar Brecht, hos vetenskapsmannen då denna låter sig förundras över det som andra ser som självklart? Samtidigt som detta "självklara" historiskt sett har upprätthållit människans underkastelse under naturen, kan vetenskapsmannens förundran leda till ett behärskande av denna. Med anspelning på Galileos berömda experiment skriver Brecht: "Han som första gången med undran betraktade i en lina svängande från lampa och inte fann det självklart utan högst egendomligt att den pendlade av och an och att den pendlade just så och inte på annat sätt, han närmade sig med detta konstaterande i hög grad förståelsen av fenomenet och dess behärskande." Bertolt Brecht, "Distanseringseffekten i kinesiska skådespelarkonsten", i *Liten hjälpreda för teatern och andra skrifter i samma ämne*, övers. Herbert Grevenius (Stockholm: Aldus/Bonniers, 1966) s. 61-62.

6. Är det inte anmärkningsvärt att Brecht författar några av sina viktigaste texter om *förfrämmandet* som estetisk metod under en tid då han själv är en *främling* (inte minst i Sverige där han var utestängd från de etablerade teaterinstitutionerna, misstänkliggjord i egenskap av kommunist och omgärdad av ett språk han inte behärskade)? För en kort men insiktsfull redogörelse för hur Brechts författarskap transformerades under exilen i Norden, se: Rikard Schönström, "A Nordic Verfremdung: Bertolt Brecht's Exile in Denmark, Sweden and Finland 1933-1941", i B. Hjartarson, A. Kollnitz, P. Stounbjerg, T. Ørum (red.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950* (Leiden: Brill/Rodopi, 2019).

7. Brecht, "Distanseringseffekten i kinesiska skådespelarkonsten", s. 60.

8. *Ibid.*, s. 59-60.

9. Brecht demonstrerar det hela med ett exempel: en ung flicka flyttar från sin familj för att ta arbete i en större stad. Den borgerliga teatern hade framställt en sådan scen som en oansenlig del i ett större narrativ, en början på en berättelse vars självklarhet i det den representerar gör den närmast obetydlig. Men för en teater som använder sig av förfrämmandegörandets teknik, skulle denna scen generera en rad frågor av högsta kritiska relevans: "familjen släpper ur sin hand

en medlem, som i fortsättningen själv och utan hjälp ska försöka tjäna sitt uppehälle? Kan hon det? Vad hon här har lärt sig om familjemedlemmen, ska det hjälpa henne att förtjäna sitt uppehälle? Kan familjer inte längre behålla sina barn? Har det alltid varit så? Är det världens gång, som det inte går att göra någonting åt? När frukten är mogen, faller den från trädet. Gäller den satsen här? I så fall och om det har något med biologin att göra, händer det alltid på samma sätt, av samma skäl och med samma följder?”. Brecht, ”Distanseringseffekten i kinesiska skådespelarkonsten”, s. 61-62.

10. Bertolt Brecht, ”Om experimentell teater”, i *Om teater*, övers. Leif Zern (Stockholm: Pan/Norstedts, 1975), s. 81.

11. Walter Benjamin, ”Författaren som producent”, i *Essayer om Brecht*, övers. Carl-Henning Wijkmark (Lund: Bo Cavefors förlag, 1971), s. 98.

12. Den ofrukta uppdelen mellan ställningstagande och icke-ställningstagande konst artikuleras i Benjamins samtid som en differentiering mellan konstens ”tendens” och dess ”kvalitet”. Som Benjamin uppmärksammar är dock detta endast en modernare variant av det odialektiska förhållandet mellan ett verks ”innehåll” och ”form”. Med andra ord betecknar ett verks ”tendens” på vilket sätt dess innehåll relaterar till sin samtids produktionsförhållande, medan ”kvalitet” får sägas utgöra en svepande beteckning för verkshöjden sett utifrån verkets förmässiga (modernistiska) avancemang. I kontrast till en sådan

åtskillnad mellan tendens och kvalitet, söker Benjamin påvisa hur verkets politiska tendens nödvändigtvis *inbegriper* dess litterära form (argumentet sker dock inte utan en viss begreppslogisk förskjutning): verkets form, materialistiskt betraktat, bestämmer verkets funktion inom de rådande produktionsförhållandena och därmed dess egentliga politiska tendens (följaktligen bestäms den politiska tendensen inte primärt av verkets innehållsliga ställningstagande). Med detta klarlagt introducerar Benjamin ordet teknik som det adekvata begrepp med vilket en fortsatt materialistisk analys kan föras (ett begrepp som därmed också upphäver motsättningen mellan innehåll och form). Benjamin, ”Författaren som producent”, s. 92.

13. Maria Gough, ”Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde”, i *October*, Nr. 101, 2002, s. 69.

14. Benjamin, ”Författaren som producent”, s. 97-98.

15. Ibid, s. 102.

16. Med detta sagt kan vi också påminna oss om hur Brecht själv förhöll sig till kanoniserade föregångare, genom att återge det Herr Keuner en gång sa om ”stilen”: ”Den bör vara möjlig att citera. Ett citat är operosligt. Vilka är de bästa sönerna? De som gör fadern bortglömd!”. Bertolt Brecht, *Historier om herr Keuner*, övers. Ulf Gran (Lund: Celanders förlag, 2014), s. 90.

## → *Lulu-brev* Ulla Rhedin

Jag har nu gjort en spännande resa med Brecht i olika riktningar och vill gärna berätta hur mina tankar har löpt. Det är ju ett ovanligt upplägg för mig att lämna det trygga begreppstugget och vara friare. Oj, så svårt för en som förlorade sitt språk i avhandlingssammanhangen för flera decennier sedan, när jag förgäves försökte skriva läsbar prosa för en intresserad läsekrets.

Jag har stannat för tanken att vara kvar i min mångåriga jordmån som bilderbokskritiker/forskare och tidigare drama-teater-film-lärare. I min nuvarande lärarroll på en konstnärlig högskola har vi ju under tio år hållit fortbildningskurser för yrkesverksamma illustratörer och grafiska formgivare i konsten att bilderboksberätta (där jag är med) och i konsten att skapa serier och grafiska romaner (där jag bara dyker upp som gäst någon gång av ren lust). I de förra kurserna har vi arbetat med att bryta upp befintliga stilar och manér hos deltagarna genom en rad grepp: få dem att bli just lekfulla, fria och vilda genom att välja och vraka inom konstvärlden efter förebilder och grepp som de kan citera, parafrasera och stjäla ifrån eller referera till och alludera på i hommager och intertextuella blinkningar. De har i ett uppföljande projekt fått välja föregångare bland mer eller mindre bortglömda bilderboksklassiker, som de skulle kunna damma av och lyfta till ny aktualitet och verkshöjd genom remediering (i "läkande" syfte). Väldigt kul och lärorikt att följa!

Min tanke med Brecht och *Vad kostar järnet?* är att vi skulle planera en ytterligare nivå, en "transmediering". Nu kunde vi göra allvar av allt vårt prat om att bilderboken som performativ konststart är nära släkt med teatern; nu får studenterna i uppgift att undersöka detta prat genom att göra bilderbok av en enaktare av Brecht! Hur kan ett medium förstås av ett annat medium? Vad vinner man i omgörningen? Hur ersätter man det akustiska bidraget i perceptionen? Vilka konstnärliga utmaningar skulle en sådan transformation kunna innebära? Vilka pedagogiska utmaningar om man vill hedra Brechts didaktiska ambition och kritiska/politiska syfte? Och hur ser utmaningarna ut beroende på vilka implicita läsare de väljer till sitt projekt?

Om de vill göra en ganska bokstavlig transmediering av pjäsen, så kanske boken ska rikta

sig till unga läsare, som kognitivt befinner sig på en nivå av begynnande abstrakt tänkande, och till en läsande vuxenpublik. Då kan de prova på en inscenering/bildsättning för traditionellt 32-sidigt bilderboksformat eller göra sin storyboard för en grafisk roman.

Vill man ha större utmaningar kan man vandra neråt i läsaråldrar: tweens (10-13), skolålder (7-9), förskoleålder ner till pek- och bildberättelsenivå (med mycket undertext för de högläsande vuxna).

Ju yngre åldrar på de implicita läsarna desto större utnyttjande av Brechts humor- och gyckeldrag och spelande på hans naivitet i olika sorters barnperspektiv. Här finns ju spännande förebilder hos Barbro Lindgren, Gunna Grähs, Anna Höglund, Eva Lindström, Anna Bengtsson, Tidholms o.s.v. Och även folksagor och konstsaor har goda bidrag för inlån och citat (*Mäster skraddare*, Grimms *Kloka Elsa*, H.C. Andersens *Tordyveln...*).

Här kommer ju intressanta frågor in, om vilka Verfremdungseffekter i bild och text som kan tjäna storyn? Hur fungerar antropomorfering av djur och leksaker som distanseringsgrepp? Camera-looks och spel och tilltal mot publiken/läsaren. Olika humorgrepp enligt t.ex. Arthur Koestlers humortrappa? Om detta har jag skrivit en del tidigare bl.a. i hyllningsskriften *Först och sist Lennart Hellsing* (1989), då jag undersökte hur hans illustratörer löste ut hans ofta vilda ordvitsande i tolkande bilder i artikeln "Hellsings bildvärldar".

Inte minst måste ju studenterna ta ställning till var de ska lägga ribban på det tematiska och moraliska planet: Brecht skrev ju sin enaktare i en akut samtida, politisk situation i det som blev upptakten till andra världskriget (typ väcka och medvetandegöra naivt sovande svenskar). Fungerar det innehållet med avsedd effekt idag? Eller ska man fundera på vad Brecht skulle finna ännu angelägnare och brådskande idag? Det finns ju dessvärre en del att välja på. Och vad kunde här engagera mindre barn av orättvisor, orättfärdigheter på lekkamrats- och syskonnivå?

Här kommer ju sedan alla viktiga estetiska val in; konstnärliga tekniker och uttryck och eventuella anknytningar till det teatrala ursprunget hos Brecht med den stiliserade karaktärsskildringen och "regianvisningen" att rollerna ska spelas i "slapstickstil". Hur just detta skall översättas till dagens estetik – och för barn och ungdomar – blir ju intressant att ta del av.

## → Vad kostar realismen? Jörgen Gassilewski

1.

Vad är det för fråga?

Man kunde lika gärna fråga sig: "Vad kostar modernismen?", "Vad kostar poststrukturealismen?" eller "Vad kostar posthumanismen?" Vad är man ute efter? Och för att överhuvudtaget ha någon relevans måste frågan sättas in i en samtida kontext: "Vad kostar det eller vad skulle det kosta att anlägga realismbegreppets perspektiv på den egna eller andras konstnärliga praktik idag?" En anledning till att rubrikens fråga klingar något bättre än endera av de föreslagna alternativen, är att det genom realismens tradition finns en uttalad ambition att med konstnärliga medel sätta sig i förbindelse med de verkliga produktionsförhållandena och bytesvärdets reella konsekvenser, på en individuell såväl som på en samhällelig och universell nivå. För en realist är det självklart att allting kostar och att allt på en avgörande nivå är utbytbar, i kapitalismens – och i om möjligt ännu högre grad nu i den allomfattande varufieringens och algoritmernas tidevarv. Konstnären bör på ett så konkret och handfast sätt som möjligt integrera de omedelbart förhandenvarande sociala, ekonomiska, politiska, tekniska och vetenskapliga förhållandena i verk och verksamhet. Men inte nog med det, kvarstår plikten att med etisk, politisk och kognitiv kompass förmedla, kommunicera och klargöra konsekvenserna av detta till en så socialt sammansatt grupp av mottagare som möjligt. I liv och arbete konkret sträva efter att åstadkomma förändring och rättvisa (se t.ex. Walter Benjamins klassiska text "Författaren som producent" från 1934, som Elof Hellström och Samuel Richter tar upp i detta nummer).

Men den konstnärliga autonomin då? Den okorrumpade plats varifrån den samtidsmedvetna kartläggningen och gestaltningen utgår? Den ska kartläggas, kritiskt granskas och ifrågasättas den också. Låter det omöjligt? Instrumentellt? Övermaga? Antikverat?

Klart är att realismen med marxismen delar ett utopistiskt drag i sin strävan efter att belysa, förmedla och därefter förbättra de konkreta förhållandena med ett alltigenom jämlikt samhälle som mål. Det handlar om ett gränslöst bemyndigande av såväl proletären, staten som konstnären. De tillmätts alla en potentiellt obegränsad förmåga till receptivitet, agens, överblick, organisation, reflektion och osjälviskhet. Och i detta

möts de och tycks på något magiskt vis ha ett gemensamt mål.

Finns det en kraft här att återaktivera? Går det att hitta nya möjligheter, en bredd och komplexitet som ännu inte frilagts i en allt mindre manligt och västerländskt dominerad nutid, där ordet realism inte längre tycks ha förmågan att kunna hårbärgera fröet till förnyelse?

Ett sätt är att söka utmed oförsonade brott-tytor i dess historia.

Den tyskspråkiga så kallade realismstriden börjar med att litteraturteoretikern Georg Lukács publicerar texten "Expressionismens 'uppgång och fall'" i den Moskvabaserade exiltidskriften *Internationale Literatur* 1934.

Texten är ett ideologiskt fördömande av 20- och 30-talens litterära expressionism. Lukács menar att fascismen och nazismen är en naturlig följd av expressionismens affektladdade subjektivism, dess brist på kontextualisering, dess beskrivning istället för berättande, dess aningslösa pacifism. I centrum för Lukács angrepp står en modernistisk teknik som montage. Lukács anser att expressionismen har ett olösligt stilproblem som förebådar dess "slutliga öde", det vill säga dess slutpunkt i den nazistiska ideologin: "den skriande motsättningen mellan den utomordentliga torftighet i innehållet" som blir följderna av dess abstraherande drag "och det överspända och uppjagade subjektiva patos som kommer till uttryck i framställningssättet". Expressionismen får "just genom sin abstrakta innehållslöshet ett mycket bestämt klassinnehåll. Eftersom den inte söker sig till fenomenens samhälleliga rötter, utan snarare *abstraherar bort från dem*, skapar den i första hand – avsiktligt eller oavsiktligt – en *avledningssideologi*, som leder bort från kampens kärnpunkt och inte kan undgå att slå om i reaktion när kampen skärps."

De ideologiska motsättningarna inom den tyska litteraturen och konsten söker sig tillbaka till den misslyckade tyska revolutionen 1918 och den ödesdigra splittringen och fiendskapen mellan kommunister och socialdemokrater.

Lukács stilideal är den "progressiva" borgerliga sena 1700- och 1800-talslitteraturen, med namn som Goethe, Balzac, Tolstoj. Detta ska kombineras med ett "klassmedvetet" innehåll. "[I]ngen stor litteratur kan uppstå utan världsåskådning" och "Utan världsåskådning inget riktigt berättande, ingen riktigt uppbyggd, omväxlande och fullständig episk komposition" som han skriver i "Berätta eller beskriva", publicerad i *Internationale Literatur* 1936.



”Det gäller realismen’ – men därunder, bortom de dåvarande estetiska stridslinjerna, avtecknar sig en alltjämt aktuell motsättning mellan marxismen som ’världsåskådning’ och en marxism som försöker göra ’realiteten gällande gentemot ideologierna’”, skriver Lars Bjurman i en inledande not till en antologi med samma namn, som samlar de viktigaste bidragen i den tyska realismstriden på svenska.

Georg Lukács fick månghövdat svar på tal, bland annat av konstteoretikern och filosofen Ernst Bloch i den likaledes Moskvabaserade tidskriften *Das Wort* 1938, liksom av åtskilliga vapendragare under åren som följde. Det rör sig om en serie sinsemellan sammankopplade debatter och utbyten, vilka sträcker sig långt fram i tiden och vari förutom de nämnda även till exempel Bertolt Brecht, Walter Benjamin och Theodor Adorno, engagerade sig.

Rodney Livingstone, Perry Anderson och Francis Mulhern samlade centrala bidrag i antologin *Aesthetics and Politics – Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács* (NLB 1977). I sitt efterord till volymen är den amerikanske litteratur- och kulturteoretikern Fredric Jameson något på spåren. Han skriver att ”estetikens egen historia tyder på att några av de mer paradoxala vändningarna i den marxistiska debatten inom den tyska kulturen springer ur inneboende motsägelser i realismens själva begrepp, en entitet som på ett svårhanterligt sätt skiljer sig från traditionella estetiska kategorier som komedi och tragedi, eller lyrik, epik och dramatik. De senare är rent estetiska begrepp – vilken social funktionalitet de än aktiveras för i det ena eller andra filosofiska systemet – vilka kan bli analyserade och värderade utan någon referens bortom det sköna som fenomen och den konstnärliga lekens aktivitet” (min översättning). Realismen däremot, fortsätter Jameson, kräver både kognitiv och estetisk status. Ett nytt värde under kapitalismens sekulariserade era. Realismens ideal förutsätter en form av estetisk upplevelse som inte desto mindre hävdar ett fast förhållande till verkligheten själv. ”Men det är extremt svårt att samtidigt göra rättvisa åt båda dessa egenskaper hos realismen”, som Jameson konstaterar.

Fredric Jameson kommer själv att röra sig vidare genom realismens genealogi, kartlägga den bakåt och söka efter en substantiell status och framkomlig väg åt den som begrepp i samtiden

och i framtiden. En modell för att skapa förut-sättningar för en förnyad relevans skisserar han 1988 i texten ”Cognitive Mapping” (”kognitiv kartläggning”, vilket Stefan Jonsson tog upp i # 7 av denna tidskrift). Här skriver Jameson att för honom är figuration och representation synonymmer. Varje konstnärligt uttryck, oavsett hur det ser ut, strävar efter att representera både sig självt och sin plats i världen. Under de tre faser av kapitalismen Jameson tecknar upp har det blivit alltmer omöjligt att med någon koherens uppnå båda dessa mål. Den klassiska marknadskapitalismens era tillåter den koppling mellan individuell erfarenhet och övergripande ekonomiska och sociala krafter som gestaltas i de borgerliga realistiska romanerna. I det följande imperialistiska och koloniala stadiet bryts sambandet mellan förnimbar orsak och verkan (värdetransaktionerna blir alltför komplexa och sker över för stora avstånd i tid och rum), vilket resulterar i en naturalism som övergår i modernism. Det går inte att samtidigt vara sann mot den levda erfarenheten och de bakomliggande styrande krafterna. Antingen eller. Brottets tradition inleds. Oöverblickbarheten och oförutsägbarheten kulminerar slutligen i Fredric Jamesons egen era, den sena kapitalismens, det nationella nätverkets och postmodernitetens tid. En tid av måttnad där allt är samtidigt, omedelbart tillgängligt och varje avstånd utplånats. Det somliga kallat ”subjektets död”.

Georg Lukács och Fredric Jameson befinner sig på olika punkter i tidens och rummets kontinuum och det vore konstigt om den senare lika konsekvent såg modernismens och modernitetens olika uttryck som exempel på förfall och världsfrånvärdhet, som den förre. Tvärtom är såväl det förflytnas som samtidens avantgardism och experiment i sina bästa stunder minst lika föredömliga exempel på en kvalitativ och konstruktiv kamp med de ovan nämnda omständigheterna, som de mer försiktiga generaler som på Lukácskt vis kombinerar en klassiskt igenkännbar ”form”, med ett ekonomiskt, socialt och politiskt relevant ”innehåll”. Jameson insisterar på att skilja på form och innehåll, men det är bara för att först raljera över det ”innehållsligt” allomfattande temat konspiration och paranoia i samtiden och sedan – i slutet av ”Cognitive Mapping” – profetiskt påstå att ”den fullbordade kognitiva kartläggningen kommer att vara en fråga om form” (min översättning).

”I vilket fall är det klart att realism/modernismstriden förlorar sitt intresse om en sida är

företbestämd att vinna”, skriver Jameson i efterordet till *Aesthetics and Politics*. I texten med samma namn berättar han att visionen om en ”kognitiv kartläggning” grundar sig i upplevelsen av en analogi mellan Louis Althusser's definition av ideologi som ”den imaginära representationen av subjektets relation till hans eller hennes reella existensvillkor” – och den amerikanske arkitekten och stadsplaneraren Kevin Lynch's bok *The Image of the City* från 1960. I en cybernetisk tradition demonstrerar Lynch här med en rad konkreta exempel vikten av att individen, för sitt välbefinnande och sin livskvalitet, omedelbart kan orientera sig och vet var, i förhållande till staden som helhet, hon eller han befinner sig.

*The Antinomies of Realism* (Verso 2013) är Fredric Jameson's senaste stora försök att ta ett helhetsgrepp om realismen som historiskt fenomen och om dess giltighet och eventuella potentialer i samtiden. Enligt Nationalencyklopedin betyder antinomi ”par av logiskt oförenliga påståenden eller åsikter (tes och antites) som båda på goda grunder kan förefalla vara sanna.” En av dessa antinomier kan man anta är realismens nämnda roll som ”gökunge” bland de traditionella estetiska kategorierna, dess hävdande av estetisk och kognitiv status. I själva verket tycks det vara så att det är realismens samlade antinomier som hos Jameson är själva argumentet för dess existens som begrepp. I god hegeliansk och marxistisk tradition präglas realismens hela historia av kriser och omöjligheter. En sann bild av människans belägenhet under kapitalismens epok. Vad behöver då människan, konstnären, författaren för redskap för att ta sig fram till en sann realism (och därmed också till förutsättningarna för förverkligandet av en socialistisk utopi vilken består i en draglig tillvaro för alla människor)? Jameson's svar, liksom Lukács, är narrativet. Men det är ett mycket komplext narrativ, ridet av motsättningar och paradoxer, antinomier. Här är Jameson, liksom sin lärofader, i hög grad bunden av prosan och romanen. Han gräver djupt i detta myllrande och mycket stimulerande verk. Han börjar i berättelsen och sagan, visar hur det från den klassiska litteraturen och framåt kränger mellan berättandet och beskrivandet, hur den nya tidens avmystifiering träder in, hur förfluten tid kämpar mot nutid, första person mot tredje person och den kronologiska tiden och ödet mot det eviga nuet – och att realismen kanske är sprickan mitt emellan allt detta. Prosans protagonist sidställs och avlöses alltmer av andra

gestalter med osäker status i texternas universum. En dialektisk rörelse mellan obenämbar affekt, namngiven emotion och steril fras börjar i Émile Zolas saluhall, dränkt i sensoriska onämbarheter och obeskrivbarheter.

Men vad kan utvinnas ur denna enkönade, eurocentriska och i stor utsträckning monokulturella tradition? I *The Antinomies of Realism* tas Virginia Woolf oundvikligen upp, och Hilary Mantel, men den enda kvinnliga författare som består en mer omfattande läsning är George Eliot, pseudonym för Mary Ann Evans. Perspektiv ut-  
anför det västerländska lyser i stort sett helt med sin frånvaro. Vad har vi att hämta i realismen, här och nu? En sak skulle kunna vara något som just liknade en modell, en prototyp för ett kritiskt redskap vilket kunde möjliggöra en genomgripande alternativ läsning av modernismen och det som kommer efter och som även i värderingen av enskilda verk tog hänsyn till det avgörande ömsesidiga beroende mellan masskultur och modernism, som Fredric Jameson tycker sig se. Och som genom det och förutom detta kunde ge utrymme och impulser åt hittills osedda aktiviteter på det konstnärliga fältet. Men kanske skulle man då behöva tillsätta en ganska rejäl dos av något i stil med ”en marxism som försöker göra ’realiteten gällande gentemot ideologierna’” snarare än ”marxismen som ’världsåskådning’”, som Lars Bjurman så träffande beskrev det ovan. Å andra sidan är realismen som begrepp möjligen så kontaminerad av sin förmenta ”vetenskaplighet”, sin europeiska dialektik och sina självutropat etiska totalitetsanspråk (som ger intryck av att vara mer än en aning kolonialistiskt anstrukt) att den är oanvändbar i en framtid som sträcker sig utanför occidenten. I *The Antinomies of Realism* skriver Fredric Jameson att etiska kategorier bara fungerar inom homogena klasser. Vad är konsekvensen när det resonemanget t.ex. sträcks ut till att även gälla homogena kulturer?

Bland de sentida som Jameson i *The Antinomies of Realism* ägnar en del uppmärksamhet och som arbetar med en framåtpekande ”form” – montage, preparerade dokument, approprierat material, destabiliserade författarsubjekt och protagonister osv – återfinns den Alexander Kluge som med sitt ”glaciala intellekt” gett upphov till verk som *Slaget* (om den tyska sjätte arméns undergång vid belägringen av Stalingrad), *Massdöden i Venedig* och *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* (”Bombningen av Halberstadt”, förutom arbeten inom andra genrer och konstarter

som film, radio och sociologi). Kluge griper tillbaka på en annan produktionsinriktad, tvärkonstnärlig landsman, med kollektivistisk och didaktisk tendens, som också han arbetat i upphovsrättens gränsland och i gråzonerna mellan fiktion och icke-fiktion och bokstavligt och figurativt språk – poeten, dramatikern och regissören Bertolt Brecht.

Från 28 februari 1933, dagen efter riksdagshusbranden i Berlin, befinner sig Bertolt Brecht i landsflykt. Han rör sig mellan Tjeckoslovakien, Frankrike, England, Sovjetunionen, Danmark, Sverige, Finland, Sovjetunionen, USA och Schweiz innan han först 1948 återvänder till Tyskland. Under vistelsen i Sverige mellan april 1939 och april 1940 arbetar han (i olika utsträckning tillsammans med sina medarbetare hustrun Helene Weigel, samt Margarete Steffin och Ruth Berlau – se bland annat introduktionen av Rikard Heberling och Ingela Johanssons text i detta nummer) med dramat *Mor Courage* och enaktarna *Dansen* och *Vad kostar järnet?* (den sistnämnda har i det här numret för första gången i sin helhet översatts till svenska). Men kan en sådan här parabel, allegori eller sedelärande historia i juvenil slapstickstil, regisserad av Ruth Berlau tillsammans med en svensk amatörteatergrupp, betecknas som "realism"? Ett ögonvittne vid premiären i augusti 1939 berättar att de agerande uppträdde i "stora papier-machémasker, rena karnevalsfigurerna". Och Ruth Berlau drog sig till minnes att de efter Brechts anvisningar lyckades få håret att resa sig på clowners vis på den svenske järnhandlaren, med hjälp av en peruk. Om man tittar på den ena noden i Fredric Jamesons kognitiva kartläggning, skulle nog han, men även Georg Lukács, skriva under på det: här är de bakomliggande effekterna av arbetsdelning, bytesvärde och kapitalackumulation fullt synliga. När det kommer till den andra noden eller ändpunkten för kognitiv, estetisk och etisk orientering i människovarat, blir det svårare. Gestaltningen på individnivå kan ju sägas lämna en hel del i övrigt att önska (här kan man emellertid dra sig till minnes Lukács text "Till frågan om satiren"). Jameson, med utsikt från sin hemvist i historien, skulle nog vara ganska generös. Brecht själv har en genial lösning, montage och *Verfremdung*. Den är ju där, mitt framför ögonen på publiken, verkligheten. De enskilda fritidsskådespelarna i sin begränsade ekonomiska och sociala svenska krigsridna trettio-talstillvaro, de enkla lokalerna, den billiga scenografin, de snabbt ihopfixade maskerna.

Publiken återkallas till realiteten och får tänka själva, samtidigt som de lär sig något.

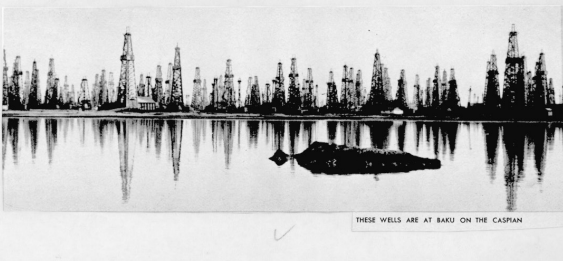
Från 1938 till 1955 för Brecht en arbetsdagbok, som döps till *Arbeitsjournal* av Helene Weigel och ges ut i något redigerat skick av Surhkamp 1973, två år efter hennes död (Brecht dör 1956). "Begreppet *Arbeitsjournal* är i själva verket helt och hållet berättigat om man ser till det verkliga arbete – i hantverksmässig, konstnärlig, begreppslig mening, eller i termens psykiska och freudianska innebörd – som bedrivs i detta märkvärdiga verk. Det är en dagbok där alla dimensioner av Brechts tänkande konstrueras tillsammans, om så för att motsäga varandra. Det är ett ständigt *work in progress*, en *working progress*, för reflektion och föreställning, forskning och fynd, skrift och bild." Så skriver den franske filosofen och konstteoretikern Georges Didi-Huberman i boken *När bilderna tar ställning – Historiens öga, 1* (2007). Det handlar om en form av montagearbete som inte i första hand är tänkt för offentligheten. Tidningsklipp och andra bilder, citat, egna notiser, reflektioner, polemik, poesi och prosa, dramaskisser, vardagstrivia kontrasterar, harmonierar och delar arkens rumslighet.

På en sida i *Arbeitsjournal*, daterad 28.8.40, samsas en anteckning om de klassiska grekiska epigrammen, där alla av människan tillverkade ting är självklara föremål för poesin, även vapnen – med en bild av cockpiten i ett bombflygplan. Dagen efter, 29.8.40: ett montage med några klassiska grekiska epigram, hyllningsdikter till pilbåge och spjut – och ett tidningsklipp med bildtexten "bomber och granater i var mans hand". Ett tredje montage, från 16.5.42, består av två urklipp: ett av Hitler i samtal med en överste på östfronten och ett av oljekällor i Baku vid Kaspiska havet. Georges Didi-Huberman refererar till en iakttagelse av Philippe Ivernel när han letar efter nycklar med ledning av den därpå följande sidan – en teckning efter en grottmålning som föreställer en uroxe med ett schematiskt markerat hjärta som träffas av en pil: "för att träffa Hitler i hjärtat, för att fälla honom, måste man först rikta pilen mot oljeindustrin, denna krigets nerv".





Hitler, photographed in conversation with Col. Engel on the Russian Front, seems agitated. He should be—he's not winning.



THESE WELLS ARE AT BAKU ON THE CASPIAN

16.5.42  
ich finde, neherbei, bei STIERER magdalenens drawings of bison with arrows embedded in the heart, from the cavern of Neux on the Ariege.



Das sind gute exemplare praktikalber definitionen in der kunst. wenn der mensch der steinzeit wirklich geglaubt hat, dass "the mere representation of these animals, in the act of being slain, might result in their falling within his power", so war das ein recht leicht erklärlicher sberglauben. das wissen, wo das herz des biffels sitzt, gibt dem jäger allerdings magische kräfte.

17.5.42  
kortner erzählt, wie beim haarschneiden ein neger ihm die schuhe putzte und sagte: I dont like communism, I like the russian system.

Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 maj 1942.

Bertolt Brecht deltog i offentlig mening inte i den tyska realismdebatten, eftersom hans inlägg publicerades först i DDR 1966. I texten "Kommentar till en formalistisk teori om realismen" skriver han: "Kampen mot litterär formalism är utomordentligt viktig och får inte begränsas till någon särskild 'fas'. Den måste utkämpas både på bredden och på djupet, dvs. inte bara 'formellt', om litteraturen ska kunna fylla sin samhällsfunktion." Brecht kritiserar boskillingen som görs mellan "form" och "innehåll" och bristen på förståelse för att kampen med traditionen, såväl traderandet som förnyelsen av den, måste ske parallellt, på båda dessa "områden": "Många anser att en åskådlig beskrivning kan åstadkommas endast på sensualistisk grund, allt annat kallar de reportage - som om det inte fanns åskådliga reportage. 'Gestaltningen' framställs som ett rent formproblem. I sin förkastelsedom över montaget kommer många farligt nära Blut

und Boden och likartad organismmetafysik därför att de i själva verket aldrig har analyserat montaget, inringat dess verkningsfält eller följt med vad som gjorts på området." Brecht ger igen med samma mynt och associerar Georg Lukács förhållningssätt med fascism och nazism: "När vissa människor får syn på nya former bölar de anklagande: 'Formalism!', men de är själva de värsta formalisterna, dyrkare av de gamla formerna till varje pris."

Fredric Jameson menar i sitt efterord till *Aesthetics and Politics* att det blev en rikare litterär realismdebatt i Tyskland än i Frankrike, eftersom själva realismaspekten inte aktualiserades i det senare landet, då surrealisterna skrev poesi och förkastade romanen som form. De mer specifika konfrontationerna vad gäller det rent narrativa tar generellt emellertid förvånande liten plats även i den tyska debatten, inte minst hos Brecht. Jameson pekar på det faktum att till exempel Lukács utgår från romanen och Brecht från teatern och att paradoxala vändningar i diskussionen springer ur att skillnader i medium spelar en större roll än kontrahenterna vill medge. Brecht arbetar med dramatik, iscensättning, kollektiv praktik och Lukács utför solitära läsningar av romaner med en individualiserad borgerlig publik.

Mycket frustration väcks av att Lukács tvingar in de andra debatttagarna i sin diskurs. Det finns en enighet kring att Lukács bidrag till den marxistiska litteraturteorin bör betraktas som centralt. Medieringsteorin frilägger politiskt och ideologiskt innehåll i vad som tyckts vara formalistiskt och estetiskt – och "avkodandet" av bland annat naturalismens "statiska beskrivningar" bedrivs i termer av reifikation. Men det är användandet av dessa begrepp som får Brecht att beskriva Lukács metod som "formalistisk", ett förment vetenskapligt tillvägagångssätt tillämpat på konstområdet (synd att Lukács inte vänder detta analysinstrument mot sina egna analyser).

## 2

Skvadern realism kan i en mening sägas ha införlivats som ett element i hela det estetiska fältet. Den proletära romanen och dramat, vittneslitteraturen i tryck och på scen, den emancipatoriska, aktivistiska, performativa dikten, såväl som den objektivistiska, konkreta, konceptuella poesin, teatern och prosan, för att ta några exempel från ordområdet – alla hävdar de sin exklusiva tillgång till realismen (verkligheten, sanningen, det i empirisk mening verifierbara och i moralisk mening rätta) – och det till dels som ett immanent

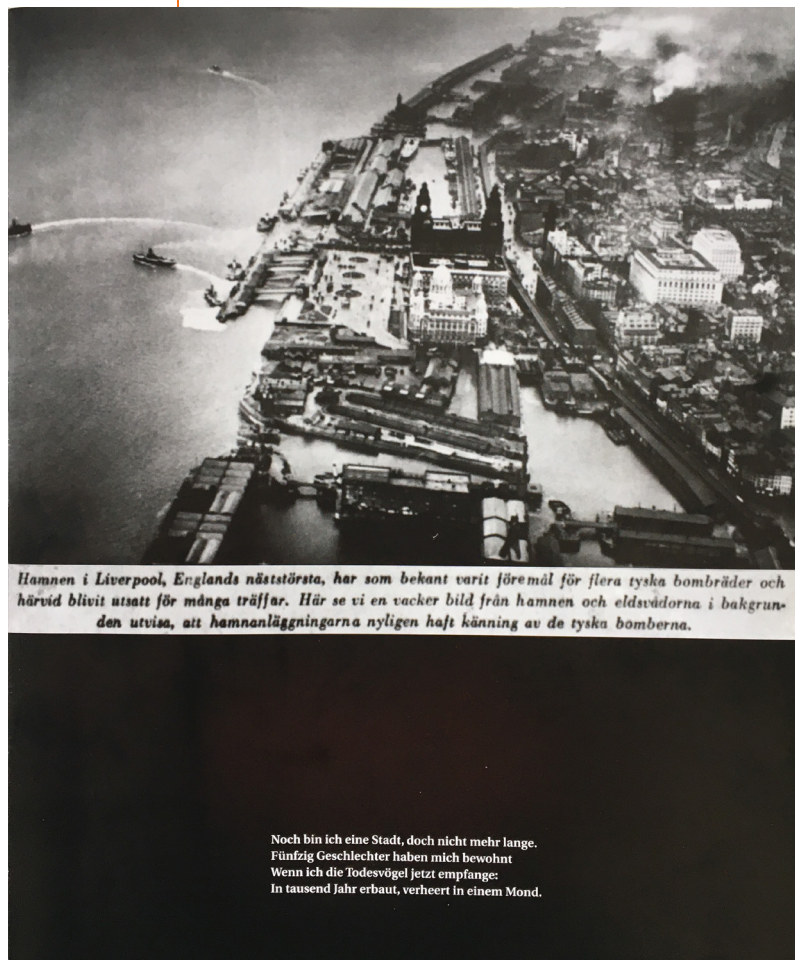


estetiskt värde. Och det samma skulle med visst fog kunna hävdas om humaniora i stort. Åtminstone anser Fredric Jameson 1977 att "Assimileringen av realismen som ett värde i det gamla filosofiska mimesisbegreppet, hos författare som Foucault, Derrida, Lyotard och Deleuze, har omformulerat realism-/modernism-debatten i termer av en platonsk attack mot representationens ideologiska effekter." Det torde betyda, menar historiematerialisten Jameson, att dessa tänkares angrepp på representationen, sedan de tagit stöd hos "verkligheten" bortom de platonska skuggorna, inte kan bedömas innan vi förvärvat förmågan att situera denna framstöt – och post-strukturalismen som helhet – inom själva det fält som rör just ideologiernas teori. Över fyrtio år senare bör ju detta arbete åtminstone ha tagit sin början och låt oss hoppas att det, på dialektiskt vis, resulterat i eller kommer att resultera i en mognare och mer sammansatt bild av vad såväl "representation" som "verklighet" är och kan vara. I och utanför det konstnärliga fältet.

Georges Didi-Huberman är kanske den sentida tänkare som mest oförblommerat – och i motsats till Georg Lukács – beskrivit montage som oundgängligt i arbetet med att avtäckta verkligheten. Det uttalat politiska inslaget i Didi-Hubermans bok *När bilderna tar ställning*, visar sig i att ett av de bärande inslagen är förhållandet mellan "att ta ställning" och "att ta parti" – där montage, som verk, som arbetsform och som princip för kritisk och historisk analys, blir till själva inbegreppet av "att ta ställning", en form av nutida levande dialektik eller "dialektik i stillestånd", med Walter Benjamin. Bertolt Brecht är idealfallet i det här sammanhanget, dels genom hans klassiska begrepp *Verfremdung* och dels genom att han under och i allt högre grad efter kriget också "tar parti", blir en partigångare i Stalins och DDR:s sold. Brecht lever konflikten.

*Kriegsfibel* är en ABC-bok för vuxna om kriget. Den är ett montage-arbete där tidningsurklipp samsas med fyrradiga epigram av Brechts hand. Ofta är de anknutna bildtexterna med som ett tredje element, antingen i originalform under bilderna ifråga eller avskrivna och/eller

i översättning, Allt sammanställt mot en svart bakgrund. Arbetet med *Kriegsfibel* har en mer offentlig karaktär än *Arbeitsjournal*, det påbörjas 1940 och en första version slutförs 1944–1945 i USA. Tre andra versioner följer, den tredje trycks i Östberlin 1955 och omfattar 69 blad. En ny variant, med ytterligare 20 blad, som tidigare censurerats bort av DDR, publiceras 1985 och sedan 1994 av Eulenspiegel. *Kriegsfibel* är ett kollektivt arbete: layouten är gjord av Peter Palitzsch, de korta kommentarerna till de fotografiska dokumenten är skrivna av Günther Kunert och Heinz Seydel. Ruth Berlau har huvudansvaret för formgivning och presentationen av verket. De östtyska myndigheterna var ytterst motvilliga när det gällde att publicera *Kriegsfibel*, den betecknades som "fullkomligt opassande" och alltför pacifistisk – och det var först efter att Bertolt Brecht fått Stalinpriset, plockat bort ett antal blad och utlovat en andra del vilken tydligare hyllade det kommunistiska samhället, som boken kunde ges ut.



Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, blad 18.

Ett blad ur *Kriegsfibel* består av ett klipp ur en svensk tidning, med en bild av ett krigsdrabbat Liverpool – och bildtexten: "Hamnen i Liverpool, Englands näst största, har som bekant varit föremål för flera tyska bombräder och härvid blivit utsatt för många träffar. Här ser vi en vacker

bild från hamnen och eldsvådorna i bakgrunden utvisa, att hamnanläggningarna nyligen haft kännning av de tyska bomberna." Brechts epigram lyder så här på tyska:

Noch bin ich eine Stadt, doch nicht mehr lange.  
Fünzig Gechlechter haben mich bewohnt  
Wenn ich die Todesvögel jetzt empfangen:  
In tausend Jahr erbaut, verheert in einem Mond.

I min provisoriska svenska prosaöversättning, utan rim:

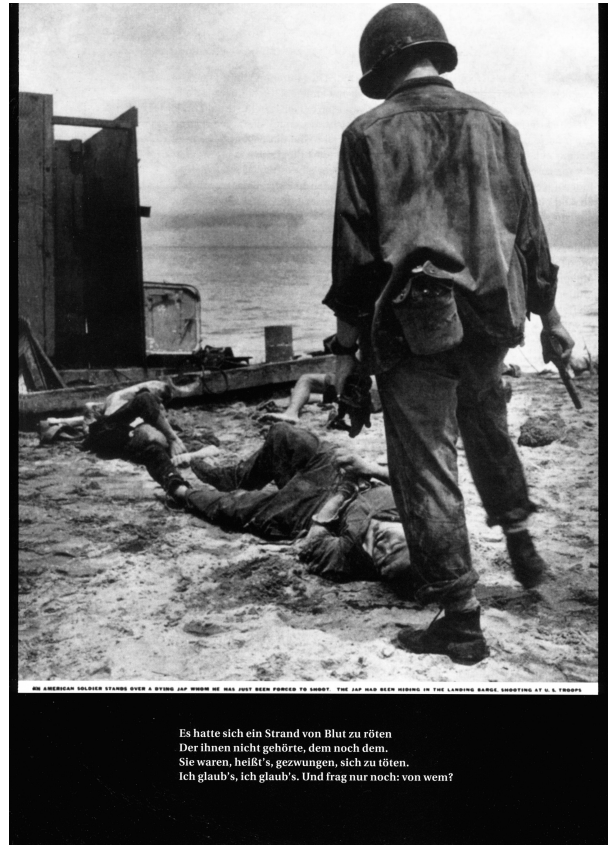
Ännu är jag en stad, men inte länge till.  
Femtio generationer har befolkat mig  
När dödsfågeln nu tas emot:  
Bebyggd i tusen år, förhärjad på en månad.

Hos Georges Didi-Huberman är montage ett universalexir, som verk, som handling, som läsning. En avgörande investering här är mottagaren, läsaren, betraktaren. Liksom i relation till det besläktade och med Brecht förknippade *Verfremdung* (med bakgrund hos en rysk formalist som Viktor Sklovskij och dennes begrepp "främmandegöring", *priëm ostraneniija*). Vad kan förväntas av den individ eller de individer som tar del av verket? Didaktik, belärande, är en nyckel (i Tyskland var huvuddelen av medlemmarna i kommunistpartiet under 20- och 30-talen utbildade, medan majoriteten av medlemmarna i det socialdemokratiska partiet hade en kortare eller längre utbildning).

Vad händer när någon exponeras för Bertolt Brechts *Verfremdung*, när någon betraktar/läser montagearbetet i *Kriegsfibel*? Får mottagaren tillgång till en oändlig rymd av betydelser med estetiska, etiska, kognitiva, politiska implikationer från såväl konstens som verklighetens fält, med ett fullständigt mandat att själv hålla uppmärksamheten levande, orientera sig, upptäcka, erhålla genomgripande upplevelser och dra slutsatser av vilket slag det vara månne? Eller är det hela determinerat, "riggat", står läraren/pedagogen Brecht där vid slutet av vägen med alla svar?

I *När bilderna tar ställning* beklagar sig Georges Didi-Huberman över att Brechts poetik ofta reducerats till "en ren och simpel pedagogik – utan att ge akt på det faktum att en pedagogik, inte mer än poesin, varken kan vara 'ren' eller 'simpel' – att man mycket dåligt har förstått den avgörande roll som montage spelade som heuristisk procedur både för den lyriska texten och för teaterstycket". Han tar upp den sene Roland Barthes sätt att placera Diderot, Brecht och Eisenstein på samma nivå: "i hans ögon verkar alla tre för en 'representationens makt'"

och "det *avbrytande* som är avgörande för montage" kommer "att uppfattas som en auktoritär *uppklippning*, och dess värde som fragment att återföras till 'det klippande subjektets enhet'". Barthes menar att det i grunden handlar om en klassisk tablå "med den 'ideala mening' som detta förutsätter – 'Det Goda, Framsteget, Målet, den goda Historiens ankomst'".



Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, blad 47.

Ett blad ur 1955 års utgåva, återutgiven senast 2008: En bild från Stillahavskriget ur en amerikansk veckotidning, med bildtext, i svensk översättning: "En amerikansk soldat står över en döende japansk soldat som han varit tvungen att skjuta. Gömd i landsättningsbåten sköt japanen mot de amerikanska trupperna". Bertolt Brechts epigram lyder:

Es hatte sich ein Strand von Blut zu röten  
Der ihnen nicht gehörte, dem noch dem.  
Sie waren, heißt's, gezwungen, sich zu töten.  
Ich glaub's, ich glaub's. Und frag nur noch: von wem?

I översättning av Gustav Sjöberg:

En strand måste färgas röd av blod  
Vilken inte tillhörde någon av dem.  
Ni måste döda varann, sa man: fatta mod.  
Det tror jag, det tror jag. Men frågar: av vem

Georges Didi-Huberman kommenterar stillhavsscenen och epigrammet ovan som följer:

Med denna dikt höjer sig en röst i den dödsöken som bilden presenterar för oss. Men med den höjer sig också ett starkt tvivel i vårt sätt att betrakta bilden. Man lägger märke till att själva bladet i sin helhet har blivit scenen för ett möte mellan tre heterogena rymder eller tidsligheter. Den första rum-tiden är den hos händelsen, en dag 1943, genom vilken en japan – men man noterar att det finns åtminstone två andra lik på denna vackra strand – hamnar i den amerikanske soldatens våld. Den andra är den hos veckotidningen som fotografen arbetade för och där bildbehandlingen går hand i hand med en propagandaaktivitet (som blir påtaglig i den icke-verifierbara uppgiften att amerikanen dödat japanen i ett legitimt självförsvar: 'Gömd i landsättningsbåten sköt japanen mot de amerikanska trupperna'). Den tredje operationsscenen är den som Brecht organiserar för sin egen räkning: det är den svarta rymden hos själva det blad ur vilket diktens text framträder, på ett sätt som påminner om textskyltarna i gamla stumfilmer.

En dialektik verkar alltså här. Den hindrar oss från att läsa Brechts dikt oberoende av den bild den kommenterar, eller på vilken den till och med tycks 'svara'. Omvänt hindrar den att vi, när vi läser den 'ursprungliga' bildtexten, tror oss vara informerade en gång för alla om vad fotografiet representerar. Genom detta för den in ett hälsosamt tvivel på bildens status utan att dess dokumentära värde för den skull bestrids. I politiska termer springer Brechts hållning, också den, ur en dialektisk position: det var nödvändigt och bra att Amerika motverkade fascismens utbredning, men det var fatalt att denna operation tjänade sina egna expansionsstrategier i egenskap av imperialistisk makt.

Didi-Huberman belyser ytterligare en tidslighet när han talar om *Kriegsfibels* epigram: gravinskrptionernas form framför andra i det klassiska Grekland. Den döda eller döde presenterar sig för den som stannar upp framför gravstenen. Epigrammet får sin mening först genom sitt etiska värde, sin moraliska "sentens", men har samtidigt i en omkastning kommit att förknippas med skrattet, satiren, *der Witz* – en kort och koncentrerad dialektik. Här finns även en empatisk aspekt: överallt i *Kriegsfibel* talar döda till oss. Tilläggas kan att en helt central femte tids- och rumslighet agerar här: läsarens.

Så, sist och slutligen, vad har vi lärt oss när vi rört oss utmed randen av dessa huvudsakligen maskulina sprickor, förkastningar och kratrar? Vilka möjligheter uppenbarar sig? Vad kostar realismen? Och vad kan man få för den? Vad har narrativet med verkligheten att göra? Måste författaren vara god? Förnuftig? Vad har förfrämmandet eller främmandegöringen, och äkta eller synnerligen oäkta ättlingar som konceptualism, relationell estetik, dokumentteater och artefaktion, med den reellt existerande tillvaron att skaffa? Är belärandet döden för konsten? Är kartläggningen rätt sätt att angripa varat? Måste man vara socialist eller kommunist för att vara realist? Har begreppen mediering och reifikation ännu något att ge inom de sköna konsternas domän? Är en marxism som gör realiteten gällande gentemot ideologierna möjlig? Är realismens inträngande i de traditionella estetiska kategorierna en irreversibel förskjutning med oöverstigliga konsekvenser över tid? Är det äntligen dags att lägga ner konsten som institution? Måste vi allihop ut i produktionen? Är det så att det realismens "formarbete", som Fredric Jameson hoppas på för framtiden, innehåller så många oanade potentialer att vi egentligen bara befinner oss i begynnelsen av något som man faktiskt med fog skulle kunna kalla en könsöverskridande och i sanning mångkulturell och global *realism*?

Så många frågor. Och så få svar. Men man får väl tänka att just det är vad som gör det så spännande. Och eventuellt till och med relevant i en samtida kontext.

#### Litteratur:

Walter Benjamin, *Essayer om Brecht*, översättning Carl-Henning Wijkmark, Lund: Cavefors, 1971.

Lars Bjurman, *Lukács/Brecht 'Det gäller realismen' – en 30-talsdebatt rekonstruerad av Lars Bjurman*, Lund: Cavefors, 1975.

Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal I, II, Anmerkungen von Verner Hecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 6 uppl. Berlin: Eulenspiegel, 2008.

Georges Didi-Huberman, *När bilderna tar ställning – Historiens öga, 1*, översättning och efterord Jonas (J) Magnusson, Stockholm: OEI editör, 2019.

Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1989.



Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, 13 uppl.  
London: Verso, 2015.

Rodney Livingstone, Perry Anderson och Francis  
Mulhern, *Aesthetics and Politics: Theodor Adorno,  
Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg  
Lukács – with an afterword by Fredric Jameson*, 10  
uppl. London: Verso, 2007.

Georg Lukács, *Realismens seger – Litteraturkritiska  
essäer, kommentarer, urval och översättning* Lars  
Bjurman, Lund: Arkiv förlag, 1983.

Kim West, "A Form That Thinks: Knowledge  
Through Montage in Georges Didi-Huberman."  
*SITE* nr 29-30 (2010), s. 6-17.

---



→ *Det odelade folket*  
– *Om den radikalt*  
*demokratiska hypotesen*  
*hos Peter Weiss (Del 1)*  
Kim West

1. Det centrala problemet i Peter Weiss senare författarskap var den delade världens problem.

Fördelen med att använda [det tyska språket] ligger i att varje ord genast utsätts för en skärpt belysning. Tysklands uppdelning i två stater med diametralt motsatt samhällsstruktur återspeglar världens delning. En tyskspråkig författares uttalanden ligger genast på den vågskål där de båda skilda värderingssystemen ger utslag. Detta förenklar mitt arbete. Vad jag skriver råkar omedelbart i opinionernas brännpunkt. Emellertid är de problem och konflikter som jag yttrar mig om inte bundna till detta bestämda språkområde, utan bara en del av det tema som idag behandlas på alla språk.<sup>1</sup>

33 Med sina "Tio arbetspunkter i en delad värld" från 1965 ville Weiss tydliggöra sin konstnärliga och politiska position i förhållande till tidens dominerande politiska krafter. Genom att publicera dem komplicerade han sin relation till både Öst- och Västtyskland. Hans bekännelse till socialismen – "Socialismens riktlinjer innehåller för mig den giltiga sanningen", lyder hans beryktade påstående, i textens tionde och avslutande punkt – fick många av hans västtyska läsare, kritiker och kollegor att vända honom ryggen. Hans kritik av realsocialismens dogmatism och förtryck – socialismen, konkluderar han i slutet på samma stycke, skulle vinna ett "ännu mer omfattande engagemang om öppenheten i det östliga blocket vidgades och ett fritt, odogmatiskt meningsutbyte kunde äga rum" – väckte samtidigt bestörtning och vrede i den östtyska kulturpolitikens kretsar. (159)

Världens delning var alltså inte bara hans forna hemlands splittring i två, som återspeglade världens delning i det kalla krigets två maktblock. Sprickan skar genom världens båda sidor. Västblocket var nära att rämna av inre motsättningar och konflikter. Det socialistiska blocket var själv splittrat. Detta var Weiss egentliga ärende med de tio arbetspunkterna. Socialismen, skrev han, strävar efter att "världens rikedomar

i samma utsträckning skall tillhöra varje människa". Det folk vars intressen den vill tjäna är potentiellt universellt: ett odelat folk. Men för att socialismen ska kunna forma en verklig motkraft och ett alternativ till "den kapitalistiskt betingade ordningen", där "en förhållandevis liten grupp" människor "besitter jorden", måste den först övervinna sin egen splittring. (158) Den socialistiska världen måste medge att dess faktiska organisation står i motsägelse till de "grundläggande principer" den gör anspråk på att förverkliga. Endast genom sådan självrannsakan kan den på nytt bli en radikalt demokratisk rörelse, som kan samla "de positiva krafterna i världen" för motstånd och förändring.

Weiss position som en tysk författare i en sorts förlängd exil från sitt splittrade hemland, med såväl språklig som politisk tillgång till den delade världens båda sidor, gjorde att han kände ett särskilt ansvar – och kanske en särskild förmåga – att formulera denna samtidiga kritik och självkritik. Där, i "opinionernas brännpunkt", kunde han arbeta för att väcka stöd för "den ständiga öppenhet [...] för förändring och vidareutveckling" som för honom var en "väsentlig beståndsdel" av socialismen. (159) Därmed kunde han också argumentera mot den kritik som kom från västblocket, enligt vilken socialismen som idé och rörelse var oupplösligen förbunden med realsocialismens sekterism och stalinismens brott.

Det tydligaste resultatet av detta arbete var pjäsen *Trotskyj i exil*, en stark men samtidigt nyanserad kritik av Sovjetkommunismens historierevisionism, utformad som ett semidokumentärt montage av dialoger mellan den ryska revolutionens bannlyste förgrundsfigur, och en serie gestalter som korsade den landsförvisade revolutionärens väg, från Lenin, Bucharin och Antonov, till André Breton och Diego Rivera. Urpremiären av *Trotskyj i exil* i Düsseldorf 1970 blev en traumatisk erfarenhet för Weiss. Den möttes av närmast unisont negativa recensioner i västtysk och västeuropeisk press, som besvärades av dess politiska ställningstagande och fann lite att glädja sig åt i dess strama och detaljerade dramatiseringar av debatter mellan bolsjevikiska partipotenter. Samtidigt fördömdes den våldsamt av östtyska kritiker och myndigheter, som höll sig strikt till den dogmatiska partilinjens, med effekten att Weiss själv under en period blev bannlyst från östtyska territorier.<sup>2</sup>

Men den radikalt demokratiska hypotes Weiss formulerade med utgångspunkt i denna situation förblev central även för hans fortsatta arbete under 1970-talet: *det finns ett odelat folk*

i den delade världen. Det var en kategorisk snarare än en deskriptiv hypotes. Det *måste* finnas ett odelat folk: det experiment som prövar detta påstående har i uppgift att framställa det sakförhållande påståendet beskriver. I den bemärkelsen *måste* det gå att kritiskt ompröva Trotskij's betydelse i den ryska revolutionens historia, och därmed bevisa att socialismen inte kan likställas med revisionism och sekteristisk stängning, utan är en öppet självkritisk och progressiv kraft.<sup>3</sup> Att *Trotskij i exil* var ett misslyckande ogiltigförklarar inte detta projekt, utan visar bara att det endast kan genomföras antagonistiskt, i motstånd mot de krafter som vill upprätthålla världens delning.

*Motståndets estetik*, som Weiss började arbeta på i det östtyska traumats efterföljd, kan läsas som ett försök att verifiera samma hypotes på en mer allmängiltig nivå, genom att förlägga dess grundläggande konflikt till en historisk situation där minst lika mycket stod på spel, men där positionerna ännu inte hade stelnat, motställningarna ännu inte befästs.

2. Svaret på den delade världens problem fanns för Weiss i kulturen. Kulturen är det genom vilket det odelade folket kan identifiera sig som odelat i en delad värld.

När vi försöker förklara detta lands motståndskraft stöter vi ständigt på den kulturella kontinuiteten. [...] Viet Nams kulturella liv utgör grunden för folkets obrutna motståndskraft.<sup>4</sup>

Peter och Gunilla Palmstierna Weiss åkte till Nordvietnam via Paris i maj 1968. De begav sig dit för att försöka förstå hur vietnameserna kunde motstå det nordamerikanska angreppet. Hur kunde detta folk, som befunnit sig i krig i generationer och vars långa historia var en historia om ständiga angrepp och koloniseringar, inte bara överleva utan "genomföra en framgångsrik offensiv mot världens starkaste militärmakt"? "Vad är det som sätter denna nation i stånd att vidmakthålla sin produktion och sin sociala enhet trots att allting lagts i grus?" (9)

Under sin månadslånga vistelse där konfronterades paret Weiss upprepat med vitaliteten i det belägrade folkets kulturella praktiker. De såg vaktposter som läste vietnamesiska diktepos i det svaga ljuset från lägereldar. De besökte underjordiska grundskolor i Viet Congs tunnelnätverk, där undervisningen kunde fortsätta under bombernas fall. De bjöds in till improviserade

teaterföreställningar i byar, där amatörgrupper uppförde dramatiska iscensättningar av sina dagliga ansträngningar med att "vidmakthålla produktionen", trots de omöjliga omständigheterna. De intervjuade författare och konstnärer som berättade om sitt arbete med att frigöra sig från de franska och europeiska kulturmönster som generationer av koloniserare inpräglade i dem, och istället söka nya former som reflekterade deras egen verklighet.

Den kultur paret Weiss introducerades till under sin vistelse i Nordvietnam var, konstaterade Peter Weiss, en i första hand "nationell kultur". Koloniserarens och ockupationsmakternas första åtgärd hade alltid varit att försöka ointetgöra de koloniserades egen kultur, skrev han i *Notiser om det kulturella livet i Demokratiska Republiken Viet Nam*, en av de två böcker som paret Weiss publicerade om vistelsen. Sådan destruktions kunde ske genom inrättandet av kolonialt styrda institutioner, genom den systematiska nedvärderingen av inhemska traditioner och former, eller genom förstörelse av den existerande kulturens materiella infrastrukturer. Återskapandet av en egen, nationell kultur var därför ett väsentligt element i den process med vilken det vietnamesiska folket kunde övervinna sin splittring för att samlas i motstånd mot de angripande krafterna. Weiss bok om det vietnamesiska kulturlivet är till stor del en rapport om detta konstruktions- och rekonstruktionsarbete, om strävan efter att återvinna myter och berättelser, kulturhistoriska kontinuiteter och språkliga släktskap, bortträngda konstarter och bortglömda förmedlingsformer.

Men i denna process exponerades den nordvietnamesiska befrielsekampen oundvikligen för vad Edward Said har beskrivit som en av avkoloniseringens grundläggande motsägelser: för att kunna hävda en positiv natur som ett autonomt politiskt subjekt, var de koloniserade tvungna att göra anspråk på en identitet som i sig var negativt definierad och heteronom; den splittring som processen ville övervinna återskapades på en annan nivå.<sup>5</sup> En nationell kultur är oundvikligen en delad kultur, för ett delat folk: den kan bara fungera genom att befästa separationen mellan inre och yttre, mellan tillhörande och icke-tillhörande. En sådan idé borde därför göra oss obekväma, argumenterade Weiss, men det är nödvändigt att förstå den strategiskt. Den nordvietnamesiska motståndsrörelsens nationella rekonstruktion, menade han, var en nödvändig fas i ett arbete som syftade till någonting bredare, ytterst sett universellt: "detta

uppbyggnadsarbete får ingen chauvinistisk prägel eftersom det utförs samtidigt med att man upprättar en internationellt inriktad, socialistisk samhällsordning.” (17)

Men för att en sådan bredare strävan skulle kunna bli verkligt effektiv, skulle göra det möjligt för ett odelat folk att identifiera sig som odelat i den delade världen, måste den internationalism den hänvisade till också vara en verklighet och därmed ge stöd åt sådan identifikation. Detta var inte vad paret Weiss upplevde i Nordvietnam. Istället såg de hur världens delning fortfarande återspeglades i socialismens delning.

Gång på gång har vi fått höra om den hjälp som detta land får från de vänskapligt inställda socialistiska staterna. Vi har sett vapnen, maskinerna, verktygen, lastbilarna, flygplanen, vi har läst rapporterna om det omfattande ekonomiska biståndet, vi vet vilket stort värde även nationella befrielsefronten i söder sätter på det ekonomiska stödet och en världsomfattande progressiv opinions manifestationer, och liksom Viet Nams befolkning vet vi att landet utan denna hjälp inte skulle kunna hålla stånd mot det amerikanska angreppet, men ändå betraktar vi alla hjälpsatser som obetydliga, otillräckliga i jämförelse med de värden som står på spel. I Viet Nam har vi bara fått höra erkänn samma ord och tacksägelser, vi har bara hört vittnas om samhörigheten med alla dem som praktiskt och moraliskt stöder landet. Aldrig en antydning om hjälps otillräcklighet och om svårigheten att få fram varorna på grund av oenighet mellan givarna. Och ändå står Viet Nam, som talar om samhörigheten med alla socialistiska krafter, ensamt på sin framskjutna post, som ställföreträdare för den förblödda tredje världen, ensamt i vår tids väpnade klasskamp. Inför den oerhörda förödelsen i landet och inför de umbäranden och mödor som folket har fått utstå under generationer blir vi medvetna om den internationella solidaritetens bankrutt. (143f)

3. Weiss begrepp om kulturen är sammansatt. Det kombinerar uppfattningar om kulturens sociala logik, förmåga och funktion som härstammar från olika idéhistoriska sammanhang och har olika politiska implikationer. I hans texter figurerar kulturen som *en kraft för social sammanhållning*, som *ett uttryck för ett helt liv* och som *en sfär av motstånd*.

a) *Som en kraft för social sammanhållning*

Detta var, på den mest uppenbara nivån, vad paret Weiss mötte i Nordvietnam. Byborna samlades framför teaterscenen och stärktes i sin sammanhållning genom dramatiseringen och tolkningen av en gemensam erfarenhet. Konstnärer, författare och forskare strävade efter att rekonstruera ett eget, nationellt kulturarv och bidrog därmed till formandet av ett självständigt politiskt subjekt.

Idén om kulturen som ett medium för moralisk, social och politisk kohesion har en djup tradition, och teatern har ofta varit dess privilegierade konstform, eftersom den inte bara ställer fram estetiska objekt för upplevelse, tolkning och utbyte, utan också fysiskt samlar en gemenskap av människor i en delad, levande händelse. I det avseendet, har Jacques Rancière påpekat, har drömmen om en folklig scenkonst givit upphov till vad som närmast är en separat genre av institutionella experiment genom den moderna kulturhistorien, åberopad av representanter för vitt skilda konstnärliga och politiska positioner. ”Den ändlösa historien om en ’folkets teater’”, skriver han, är en historia om ”sins emellan oförenliga” försök, utförda av ”såväl konservativa som revolutionärer”, från de romantiska visionerna om en teater som skulle återuppliva de antika festspelens kollektiva anda för moderna omständigheter och därmed på nytt ge scenkonsten en central roll i samhällslivet, till de utopiska drömmarna om en teaterföreställning som skulle mynna ut i en sorts revolutionär nattvard, där skådespelare och publik skulle förenas i sång och därmed uppgå i en gemensam kropp, som en återlöst mänsklighet i en försonad värld.<sup>6</sup>

Som dramatiker placerar sig Weiss i en kritisk förlängning av denna tradition, där avgörande impulser kommer från Brecht. Teatern ska inte bara förena ”folket” genom kollektiv upplevelse av ett uppbyggligt eller skönt konstverk. Den ska förse betraktarna med medlen för att transformera sig själva och sin syn på världen, och därmed bli till ett ”folk” i en mer kvalificerad bemärkelse av ordet. ”Folkligt”, skrev Brecht 1938, är det som ”representerar den mest avancerade delen av folket på ett sådant sätt att den blir i stånd att överta ledningen, alltså på ett sådant sätt att det kan förstås också av övriga delar av folket”.<sup>7</sup> Likt den vetenskapliga undersökningen ska teatern ställa fram sociala och politiska komplex som objekt för kritisk granskning, på så sätt att betraktarna uppmuntras att själva försöka förstå det sociala sammanhang de ingår i, för att därmed kunna agera i och på det, som ett samlat politiskt subjekt.

Detta är – kan vi notera i exkurs – tydligt i den pjäs av Brecht som Agentur publicerar i detta nummer av *Lulu-journalen*, i en första fullständig svensk översättning av Jörgen Gassilewski: *Vad kostar järnet?*, skriven under författarens exil i Sverige 1939–40. Som en allegori över den storpolitiska situationen i Europa vid krigsutbrottets ögonblick, är den karikatyriskt övertydlig, med platta, psykologiska karaktärer som entydigt representerar konfliktens olika nationella och ekonomiska krafter. I sin introduktion till pjäsen i detta nummer citerar Rikard Heberling journalisten Sture Bohlin, som såg en av pjäsens få uppsättningar i Sverige under denna period. ”De agerande uppträdde i stora pappermachémasker, rena karnevalsfigurerna, vilket”, konstaterade Bohlin, ”gjorde varje försök till personlig rollgestaltning tämligen omöjligt. Meningen härmed var, att den enskilde aktörens sätt att ge karaktär åt sin roll inte skulle föra in något ovidkommande element i konfliktens matematiskt klara konsekvenser”.

Intrigens sensmoral var också närmast matematiskt tvingande: under de europeiska motståndningarnas och alliansernas yta fanns en hård verklighet av produktionsförhållanden och klassintressen. De europeiska grannarnas ”förbund” mot den hesa, hetsiga, tyska stålkunden, var bara en fåfång charad av folklig enhet, utformad för att ge en illusion av moralisk respektbarhet åt strävan efter att upprätthålla det produktionsystem som samtidigt gjorde den hesa tyskens mordiska expansionism logiskt oundviklig och historiskt ofrånkomlig. ”Svenssons” cyniskt ”neutrala” järnaffärer blottlade bara systemets inneboende motsägelser och falskhet. Endast genom att ifrågasätta profitmotivet som sådant, och de politisk-ekonomiska strukturer som uppbar det, kunde ett verkligt folk resa sig i motstånd mot de krafter som drivit Brecht i exil och ledde Europa mot undergång. Enbart kommunismen kunde representera det ”verkliga” folket, med andra ord, ingen koalition av bekymrade grannar, ingen tvärpolitisk folkfront. Klass måste stå mot klass.

Weiss följde inte hela vägen sin dramatiska läromästares politik. Hans radikalt demokratiska hypotes om ett odelat folk var oförenlig med draget av sekterism i Brechts hållning<sup>8</sup> – tydligt inte minst i skildringen av Brechts Stockholmsexil i den andra delen av *Motståndets estetik*. Men med sin ”dokumentära teater” återgrepp Weiss på den modell för en kritisk scenkonst som Brecht utvecklade. För Weiss skulle teatern fungera politiskt genom att presentera sociala problem-

komplex för granskning, genom att ”av verklighetsfragmenten” ställa samman ”användbara mönster”, på så sätt att det skulle bli möjligt för en grupp människor att identifiera sig som ett politiskt subjekt och ingripa i verklighetens utveckling.

Men samtidigt var det nödvändigt för Weiss att markera en distans till alltför direkta, oförmedlade förståelser av relationen mellan konstverkets publik och kollektiv politisk handling. ”Det som vid fri improvisation eller politiskt färgad happening leder till diffus spänning, till emotionellt deltagande och till illusionen om ett engagemang i tidens händelser”, skrev Weiss 1968, ”behandlas i den dokumentära teatern uppmärksamt, medvetet och reflekterande”.

[E]n dokumentär teater som i första hand vill vara ett politiskt forum och som ger avkall på konstnärlig prestation ifrågasätter sig själv. I ett sådant fall skulle den praktiska politiska handlingen i yttervärlden vara effektivare. Först när den genom sin sonderande, kontrollerande, kritiserande verksamhet har omfunktionerat erfaret verklighetsmaterial till konstnärligt medel kan den uppnå verklig giltighet i uppgörelsen med verkligheten. På en sådan scen kan det dramatiska verket bli ett instrument för den politiska åsiktsbildningen.<sup>9</sup>

#### b) Som ett uttryck för ett helt liv

Den kultursyn Weiss arbetade sig fram mot i sitt konstnärskap – från de tidiga experimenten med surrealismens formspråk från 1940- och 50-talen, till de dokumentära teknikerna och det politiska ställningstagandet från mitten av 1960-talet och framåt – delade han i många avseenden med den ”Nya vänster” som utvecklades i Västeuropa under samma period. I likhet med hur Weiss nådde fram till en politisk förståelse av sin verksamhet inifrån en kunskap om konstens specifika villkor och möjligheter, utvecklade den Nya vänstern en omtolkning av den socialistiska tanketraditionen inifrån en analys av kulturbegreppets sociala och historiska definition. Strävan efter att övervinna socialismens delning fann sin vägledande princip i erfarenheten av kulturen som uttrycket för ett helt liv.

Tongivande texter var här Raymond Williams tidiga böcker, *Culture and Society* från 1958 och *The Long Revolution* från 1961, där kulturteoretikern tecknade upp konturerna av ett omfattande politiskt projekt med utgångspunkt i en undersökning av hur det moderna kulturbegreppet formades i relation till industrisamhällets framväxt



i Storbritannien, från 1700-talet och framåt. Den grundläggande idén var enkel: att detta begrepp, och de värden med vilka det associerades – vilka åberopades från ett brett spektrum av politiska ståndpunkter – betecknade det genom vilket människan kunde ge uttryck för och utveckla sitt liv i helhet, i ett samhälle kännetecknat av splittring, av intensifierad arbetsdelning och alienation. "Idén om kulturen som ett folks hela levnadssätt", som Williams skrev, stod i motsats till den delade världens stympade liv, och blev därmed, argumenterade han i en diskussion om Coleridge, "den domstol vid vilken ett samhälle som konstruerade sina relationer enbart i penningsvärdets termer kunde dömas".<sup>10</sup>

Snarare än att godta den ortodoxa marxismens reduktion av kultur till ett element av "överbyggnaden" som passivt reflekterade en ekonomisk "bas", placerade Williams därför kulturen i centrum för sin politiska analys. Vad han kallade den "långa revolutionen" var det pågående projekt genom vilket samhällets institutioner skulle demokratiseras på ett sätt som motsvarade förmågorna hos det "hela liv" som kom till uttryck i kulturen. Sådan "demokratisering" måste därmed förstås i en mer radikal bemärkelse, som gick utöver de redan vunna rättigheterna, utöver de liberala demokratiernas rösträtt och yttrandefrihet. "I ett brett område av vårt sociala liv", skrev Williams, "borde kraven nu gälla en deltagande demokrati, där olika sätt att engagera människor mycket närmare i självstyrandets processer kan förmedlas och utvidgas."<sup>11</sup> Denna process måste därför löpa parallellt med en utvidgning av kulturens fält, där kulturen inte tänktes enbart som en begränsad uppsättning konstnärliga verksamheter, utan som helheten av vad Williams beskrev som det "kreativa medvetandets" aktiviteter. En sådan utvidgning var för Williams, och för den disciplin av "kulturstudier" han bidrog till att grunda, uppenbar i populärkulturens intensiva expansion under samma period.

En föreställning om kulturen som medium för ett icke-alienerat liv går att följa genom Weiss verk, från skildringen av flykten in i det konstnärliga skapandet i de självbiografiska romanerna *Diagnos och Brännpunkt*, till hypotesen om det odelade folket i de senare pjäserna, rapporterna och *Motståndets estetik*. För Weiss är det i det konstnärliga arbetet, i "det onyttigas, det praktiskt oanvändbaras regioner", som någonting liknande ett "oberoende" faktiskt kan erfaras, och ett "helt liv" därmed kan utvecklas. Weiss diskussioner om detta utgår ofta från en personlig nivå, där den konstnärliga verksamheten

fungerar som en sorts tillflyktsort eller fristad. Skrivandet, förklarar han i sin *Konvalescensdagbok* från 1970, kan "skapa den ventil genom vilken vi kan få litet luft i en omgivning som blir alltmer kvävande". Men Weiss argument gör också oundvikligen anspråk på en mer allmän giltighet. Det var *därför att* kulturen var uttrycket för ett helt liv som det nordvietnamesiska folket var tvunget att rekonstruera en gemensam kultur för att kunna samlas i motstånd. En "rent" politisk eller militär mobilisering hade inte varit tillräcklig. På samma sätt var det *därför att* den konstnärliga verksamheten hade ett särskilt oberoende som den dokumentära teatern kunde inta en iakttagande ställning och omfunktionera verklighetens material, och därmed tjäna som ett instrument för politisk åsiktsbildning. En "vanlig" politisk samling eller åsiktsutväxling hade inte haft samma verkan. Strävan efter att försona, att förmedla mellan dessa två giltighetsnivåer – det personliga undandragandets och den sociala praktikens – genererar den spänning eller rentav konflikt som driver hela Weiss senare verk.

Av dåligt samvete över våra esoteriska möjligheter, som avhåller oss från att utesluta de vara verksamma i den sociala praktiken, har vi försökt befria konsten ur profitörernas och parasiternas händer och förklara den för allmän egendom, men detta har lyckats oss endast ofullständigt, och då vi välte konsten från dess piedestal var det bara med den hemliga önskan att man måtte förlåta oss vår subjektivitet som får oss att om och om igen söka oss till det onyttigas, det praktiskt oanvändbaras regioner. [---] När jag skriver besvärar mig min solipsistiska isolering, det faktum att jag inte deltar i de närmast liggande förberedelserna till en strejk, i de närmast förestående lönestriderna, när jag skriver vill jag på samma gång strunta i skrivandet för att inte ägna mig åt något annat än att kämpa mot de rådande produktions- och ägandeförhållandena, upplysa om de pågående sociala förbrytelserna och organisera massrörelsen för att omstörta samhället.<sup>12</sup>

Men för Weiss fanns det inte, som det gjorde i Williams tidiga texter, någon möjlig lösning på eller försoning av denna konflikt i idén om en utvidgad kreativitet, förverkligad genom populärkulturens utbredning och sociala genomslag.

c) *Som en sfär av motstånd*

Tvärtom förblev populärkulturen för Weiss nå-

gonting i huvudsak främmande, en kraft för re-  
duktiv likriktning och kommersialism mot vilken  
han avgränsade sin konstnärliga verksamhet och  
sin politiska existens. Men man kan hävda att  
det var på grund av att Weiss insisterade på att  
kulturen måste förbli en tillflyktsort, ett reservat,  
en sfär av autonomi och motstånd, som den för  
honom samtidigt kunde vara helt öppen, odelad,  
ett löfte om radikal demokrati.

Weiss ovilja eller oförmåga att engagera sig  
i populärkulturen gjorde honom i många avseen-  
den till en otidsenlig konstnär. Det är tydligast  
vad gäller hans experiment med filmen – konst-  
arten med den djupaste kopplingen till ”kultur-  
industrin”. I huvuddelen av sin verksamhet som  
filmmakare – från de tidiga kortfilmsstudierna  
från början av 1950-talet, till långfilmen *Hägringen*  
från 1959 – förblev Weiss trogen avantgardefil-  
mens ideal, med ett individuellt eller åtminstone  
ytterst småskaligt, hantverksbaserat produk-  
tionssätt och en mycket begränsad cirkulation,  
vilka på sätt och vis gick emot filmens natur som  
industriell konststart och massmedium. På nivåer-  
na av struktur och innehåll reflekterade filmerna  
denna ”mindre” status och avvisade etablerade  
berättarkonventioner, till förmån för ”laboratorie-  
experiment” som försökte, som Weiss uttryckte  
det, visa ”det sammansatta och mångskiktade i  
en liten skärva”.<sup>13</sup> *Hägringen*, Weiss mest genom-  
förda film, är delvis en avvikelse. Den skildrar  
en ung mans drömska drift genom en oroande,  
labyrintisk storstad. Dess något utnötta surrea-  
lism uppvägs av den suggestiva, nerviga energin  
i många av dess scener och den samtidigt index-  
ikala och spöklika kraften i dess bilder av ett  
Stockholm i oåterkallelig förvandling.

De filmer Weiss gjorde där han trots allt för-  
sökte tillmötesgå filmkonstens industriella och  
massmediala aspekter är däremot i allmänhet  
rena misslyckanden och kännetecknas av en visu-  
ell, berättarteknisk och språklig inkoherens som  
antyder att filmmakaren hade svårt att identifiera  
sig med sina egna projekt. En film som *Vad ska  
vi göra nu då* från 1958, gjord som en ”diskus-  
sionsfilm” angående ungdomars alkoholvanor på  
beställning av Socialdemokraternas ungdomsför-  
bund, utspelar sig i en miljö av skolkande små-  
tjuvar och raggare, skinnpajar och brylcrème,  
rock’n roll och kröken. Den stolpiga dialogen, de  
klichéartade figurerna och den banala intrigen  
demonstrerar i vilken utsträckning filmmakaren  
själv – förutom i enstaka bilder och scener – kände  
sig främmande för den miljö han avbildade.<sup>14</sup>  
Och att *Svenska flickor i Paris* från 1962 fick  
Weiss att överge filmkonsten är inte förvånande.

Den framstår som ett försök att slå mynt av ”den  
svenska synden” genom att kombinera stilgrepp  
och motiv från den franska Nya vågen, med  
en ekvok representation av tre unga svenska  
kvinnors vardag och romantiska äventyr i den  
franska storstaden. Trots några vagt roande bil-  
der av svenskar på konstresa i Paris under åren  
kring 1960 – Weiss goda vänner Carlo Derkert  
och Pontus Hultén skymtar förbi, i scener från en  
gathappening av Jean Tinguely – är resultatet  
en kombination av konstnärlig inställsamhet och  
självgod sexism.

Med andra ord: Weiss kunde inte hävda sig  
konstnärligt, kunde inte formulera sig konse-  
kvent i populärkulturens och kulturindustrins  
termer, varken affirmativt eller ironiskt. Han  
kunde inte placera sig i dess nätverk av konven-  
tioner och beroendeförhållanden, blockeringar  
och öppningar, för att inifrån denna position  
utveckla en individuellt eller kritiskt giltig håll-  
ning, med eller mot dess riktningar och energier.  
Istället förblev han förbunden till ett konstnärligt  
ideal med rötter i ett tidigare politiskt-ekono-  
miskt paradigm, där kulturen som *sådan* kunde  
förstås som någonting oberoende och helt i för-  
hållande till samhällets dominansförhållanden  
och splittring, ett paradigm där man ännu inte  
behövde förhålla sig till hur kulturen själv, ge-  
nom kulturindustrins utveckling, hade kommit  
att bli en kraft och en faktor i detta komplex.  
Utgångspunkten för Weiss konstnärliga själv-  
förståelse var en situation där ett begrepp om  
kulturens autonomi ännu inte bar på dessa inre  
antagonismer.

Vi kan notera två saker angående detta.  
Dels att det, genom en sorts ödets ironi, för-  
modligen bidrog till Weiss genomslag som  
dramatiker och romanförfattare från mitten av  
1960-talet och framåt. Radikaliteten i hans främ-  
mandeskap inför populärkulturens former och  
kulturindustrins nätverk, och hans samtidiga,  
tydliga politiska ställningstagande, synkronise-  
rade honom med den politiska radikaleringen  
av delar av den västeuropeiska kulturvärlden  
under 1960- och 70-talen. Om Weiss, som det  
ibland har hävdats, med sina dokumentära  
pjäser från denna period – *Marat/Sade*, *Viet  
Nam Diskurs*, *Sången om skråpuken* – kunde bli  
en ”talesman” för de revolutionära strömning-  
arna i tidens kulturvärld, så berodde det på att  
hans uppfattning om kulturen som oberoende  
och icke-alienerat liv, implicerade total annan-  
het, ett omstörtande av samtliga den etablerade  
kulturens former. Hans hållning var otidsenlig,  
men tiden återfann honom.

Dels, och framför allt, pekade det fram mot Weiss hypotes om det odelade folket, utvecklad bland annat i de "Tio arbetspunkterna" från 1965. Begreppet "populärkultur" kan inte definieras utan att avgränsas mot en "finkultur" eller en "elitkultur", precis som det inte går att tänka en "arbetarkultur" utan en "överklassens kultur" eller en de "intellektuellas kultur" osv. Weiss var kategoriskt motsatt samtliga sådana avgränsningar. Han var, kunde vi säga, en antipopulist, i den meningen att populism måste bygga på en på förhand given definition av det folk som tilltalas av populismens diskurs. Populismens folk är per definition ett delat folk, som bara kan beskrivas genom exklusion av någonting främmande. För Weiss måste kulturen vara något odelat, och i den bemärkelsen, kan vi notera, stod han nära den idé om en "enhetlig kultur" som var central för den franska Folkfrontens radikalt demokratiska projekt på 1930-talet – en historia som snart skulle komma att flätas in i *Motståndets estetik*. Weiss kunde inte godta att förkastandet av populism skulle ogiltigförklara hypotesen om det odelade folket.

Det sägs ofta av arbetarkulturens väktare att de intellektuella sätter sig på sina höga hästar, tror sig veta allting bättre, vill komma och lära och leda oss, medan det ändå bara är vi som är i stånd att förändra vår egen situation. En sådan uppfattning utesluter föreställningen om en utvecklingsgång, ett mognande, och skymmer perspektivet att vi alla en gång bör få tillträde till studier. Utan denna process är det inte möjligt för arbetarklassen att komma till insikt om sina uppgifter. Dessa består inte bara i att bidra till en social och ekonomisk förändring av samhället utan också i att medverka till en ny syn på uttrycksmedlen. Det har smugit sig in ett reaktionärt, bildningsfientligt drag i vår rörelse. Den som ringaktar beläsenhet och konstförstånd är emot tänkandet.<sup>15</sup>

Noter:

1. Peter Weiss, "Tio arbetspunkter i en delad värld", övers. Ingemar Wizelius, i *Rapporter* (Stockholm: Bo Cavefors Bokförlag, 1968), s. 154. Citeras i denna paragraf hädanefter med sidhänvisning i den löpande texten.

2. Werner Schmidt, *Peter Weiss: Ett liv som kritisk intellektuell* (Stockholm: Tankekraft, 2016), s. 262ff.

3. Peter Weiss, *Trotsky i exil*, övers. Karin Johannisson (Stockholm: Bo Cavefors Bokförlag, 1970), s. 164.

4. Peter Weiss, *Notiser om det kulturella livet i Demokratiska Republiken Viet Nam*, övers. Vanja Lantz (Stockholm: Bo Cavefors Bokförlag, 1969), s. 70 & 145. Citeras i denna paragraf hädanefter med sidhänvisning i den löpande texten.

5. Edward Said, "Yeats and Decolonization", i *Culture and Imperialism* (London: Vintage, 1994).

6. Jacques Rancière, "Le théâtre du peuple: une histoire interminable", i Collectif "Révoltes logiques" (red.), *Esthétiques du peuple* (Paris: La Découverte, 1985), s. 19.

7. Bertolt Brecht, "Folklighet och realism", i Lars Bjurman (red. och övers.), *Lukács/Brecht: "Det gäller realismen"* (Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1975), s. 210f.

8. Se Jacques Rancière, "Le gai savoir de Bertolt Brecht", i *Politique de la littérature* (Paris: Galilée, 2007), s. 116.

9. Peter Weiss, "Anteckningar om den dokumentära teatern", övers. Benkt-Erik Hedin, i *Rapporter*, s. 163. Översättningen modifierad. En kritisk analys av Weiss omfunktionering av Brechts begrepp "omfunktionering" vore här nödvändig, men ligger bortom denna texts räckvidd. För en klagörande diskussion, se Maria Gough, "Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde", *October*, nr. 101, 2002, som också behandlar Walter Benjamins tolkning av samma begrepp. Se även Elof Hellström och Samuel Richters bidrag till detta nummer.

10. Raymond Williams, *Culture and Society: 1780–1950* (New York: Columbia University Press, 1983), s. 63 & 83.

11. Raymond Williams, *The Long Revolution* (Cardigan: Parthian, 2011), s. 362.

12. Peter Weiss, *Konvalescensdagbok*, övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Bonniers, 1993), s. 156ff.

13. Peter Weiss, "Avantgardefilm", i *Rapporter*, s. 9.

14. Tillåt mig här hänvisa till min egen lite mer utförliga läsning av denna film: "Någonstans: Om *Vad ska vi göra nu då* och Peter Weiss beställningsfilmer", i Andreas Bertman & Anna-Karin Larsson (red.), *Filmform 1959–2020* (Stockholm: Filmform, 2020).

15. Peter Weiss, *Motståndets estetik*, övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Bonniers, 2006), s. 483. Citeras hädanefter med sidhänvisning i den löpande texten.

## Författarpresentationer:

Jörgen Gassilewski är författare. Hösten 2021 utkommer hans bok *Ballongen* (Albert Bonniers förlag), som till dels berör folkfrontsperioden och demonstrationerna i Paris 12 februari 1934.

Rikard Heberling är frilansande grafisk formgivare och doktorand i bokhistoria vid Lunds universitet.

Elof Hellström och Samuel Richter har skrivit en text tillsammans till det här numret av *Lulu-journalen* och är båda medlemmar av *Agentur*. Dessutom arbetar de tillsammans med *Radio Cyklopen* som sänds varje fredag under pandemivintern 2021.

Martin Högström är poet och översättare. Hans senaste översättning är *Den då* av den franska författaren Danielle Collobert (Faethon, 2020) och hans nästa bok är *Fängelsepalatset* översatt till franska som *Prison-palais* (Éric Pesty Éditeur, 2021).

Ingela Johansson är konstnär. Hon medverkade nyligen i *Kiruna Forever*, *ArkDes*, och är en av de medverkande konstnärerna i årets *Luleåbiennal*. 2013 gav hon ut boken *Strejkkonsten*. Röster om kulturellt och politiskt arbete under och efter gruvstrejken 1969–70 (Red. Kim Einarsson & Martin Högström, Glänta förlag).

Emma Kihl är utbildad konstnär och är sedan 2017 doktorand i litteraturvetenskap vid Södertörn högskola. Avhandlingen undersöker läsande med Isabelle Stengers filosofi.

Christoffer Paues är konstnär. Utbildad på Kungliga Konsthögskolan i Stockholm. Till varje *Agentur*-rapport under åren 2020–2021 gör han en *Trea* till *Folkfronternas* estetik.

Ulla Rhedin är författare, redaktör och kulturskribent inom det intermediala forskningsfältet med inriktning på mötet mellan olika konstarter i visuell litteratur och kultur för barn. Detta intresse utvecklar hon fortlöpande i olika undervisningsprojekt på HDK-Valands fortbildningskurser i bilderboksteori för yrkesverksamma illustratörer och grafiska formgivare.

Kim West är kritiker, verksam i Stockholm. Han är medlem av *Agentur* och forskare vid Södertörns högskola.



# Lulu-journalen

Lulu är hur Luleå benämndes i skrift första gången 1327, ett namn med samiskt ursprung som kan uttydas "östligt vatten". Det har fått ge namnet till Luleåbiennalens journal vars första nummer gavs ut i samband med Luleåbiennalen 2018. Under årets biennial ges läsarna genom fyra nummer olika ingångar till biennialens tematik kring realismens giltighet idag. Lulu-journalen görs av biennialens konstnärliga ledare och inbjudna gästredaktörer. Tidningen publiceras här och går att ladda ner för utskrift.

## Agentur

Agentur är en oberoende forskningsgrupp för kritisk kulturproduktion. Gruppen vägleds av ett ideal om social jämlikhet och strävar efter att uppfinna nya former och funktioner för progressivt kulturarbete i en ny, postdigital offentlighet och en förändrad, prekär arbetsmarknad.

Inom ramen för forskningsprojektet *Folkfronternas estetik* (hösten 2020–våren 2021) gör Agentur rapporter som innefattar publika arrangemang, televisuella program och tryckta publikationer. Publikationerna ges ut i samarbete med ett antal svenska och internationella förlag och tidskrifter. *Vad kostar järnet?* är rapport nummer fem.

Bland övriga titlar i serien finns *Historien är inte slut* (121 Press), *Måste skrivas senare* (Chateaux), *Kulturhus kulturhus kulturhus* (Stockholmstidningen), *Att skriva med arbetet* (Författarskolan Biskops Arnö), *Fabriken* (Tydningen) och *Motattack* (121 Press). För mer information se: [agentur.ooo](http://agentur.ooo)

Forskningsprojektet *Folkfronternas estetik* genomförs med stöd från Kulturbryggan.

 Kulturbryggan

# Kolofon

Lulu-journalen Nr.8:  
"Vad kostar järnet?" En rapport från Agentur"  
Januari, Luleåbiennalen 2021  
ISSN: 2003-1254

Redaktör:  
Jörgen Gassilewski  
Formgivare:  
Aron Kullander-Östling & Stina Löfgren

Bertolt Brecht, *Was kostet das Eisen?*, in: ders.,  
*Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter  
Ausgabe, Band 5: Stücke 5.*

© Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag 1988.

Svensk översättning av Jörgen Gassilewski  
© Agentur.