

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 144 2023

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda H. Rugg

Berlin: Stefanie von Schnurbein

Göteborg: Åsa Arping

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Torbjörn Forslid

München: Joachim Schiedermaier

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anna Albrektson, Thomas Götselius

Tartu: Daniel Sävborg

Umeå: Maria Jönsson

Uppsala: Torsten Pettersson

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Ingeborg Löfgren (uppsatser) och Tim Berndtsson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2024 och för recensioner 1 september 2024. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–43–8

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2024

Att skapa sida vid sida

Gunilla Palmstierna-Weiss i samtal om liv, konstnärskap och samarbete med Peter Weiss

AV STURE PACKALÉN

I slutet av mars 1991 intervjuade jag Gunilla Palmstierna-Weiss inför den Peter Weiss-utställning som gick av stapeln detta år.¹ Bakgrunden var den att jag på uppdrag av Akademie der Künste i Berlin under ett års tid satt i Peter Weiss ateljé högst upp på vinden på Grevgatan 26 i Stockholm. Här gick jag igenom och ordnade Weiss litterära kvarlåtenskap, korrespondens, klipp och anteckningar. Gunilla kom ganska ofta till sin egen ateljé som låg vägg i vägg och hon tittade då också in till mig. Ibland åt vi lunch tillsammans. Vi pratade mycket om Peter, men lika ofta om hennes liv som konstnär. Vi fick väldigt god kontakt och när jag frågade Gunilla om hon kunde ta sig tid för en intervju, sade hon: ”För din skull gör jag det gärna.” Det blev en lång intervju och när den sedan var klar skickade jag den med Gunillas goda minne till *Bonniers litterära magasin*. Intervjun accepterades direkt, men publicerades ändå aldrig. Varför? Gunilla var av någon anledning inte längre med på en utgivning. Hon sade det inte direkt, men förmodligen tyckte hon att intervjun handlade för mycket om henne själv. Tiden var då ännu inte mogen för en berättelse om hennes eget konstnärskap. Den berättelsen kom ju långt senare i boken *Minnets spelplats* (2013).²

Så hon sade till mig, då 1991: ”Du får ge ut intervjun senare”. ”Senare” får väl ändå sägas vara nu. Här återges intervjun i den version som Gunilla själv godkände för publicering för mer än trettio år sedan.

SP: Vi sitter här i din stora och ljusa vindsateljé högst upp i ett gammalt Östermalmshus. Vägg i vägg satt din man Peter Weiss och skrev i sin ateljé. Ni hade bokstavigt talat en ömsesidig och fruktbar konstnärlig närkontakt. Härifrån utgår nu också vad du kallat för ert ”sista gemensamma arbete”, nämligen den utställning om Peter Weiss liv och verk, som i dagarna öppnas på *Moderna Museet* och som du har utformat. Den ger en tillbakablick på ett mångsidigt och levande konstnärskap, som har stor aktualitet i en tid av nytänkande i europeiseringens tecken. Du är själv skapande konstnär med en i högsta grad europeisk bakgrund. Du levde trettio år tillsammans med Peter Weiss och har under de senaste nio åren ägnat nästan all din tid åt att ta vara på din mans konstnärliga och litterära kvarlåtenskap. Det är nästan fyrtio år av liv och samar-

bete med Peter Weiss. Det ligger nära till hands att börja med en fråga om vad som var utmärkande för detta ert samarbete?

GPW: Det jag uppskattade mest, var att när vi utarbetade idéer tillsammans, så fanns det egentligen inte någon *jalousie de métier*, någon prestige eller något översitteri. Man måste naturligtvis se det här från utgångspunkten att Peter trots allt var en man från en äldre generation, som dessutom hade en, ska vi säga centraleuropeisk uppfostran. Ändå släppte Peter på ett mycket tidigt stadium inställningen att en kvinna ur tanke-synpunkt inte var likaberättigad. På det hela taget var vårt samarbete oerhört stimulerande. Man skulle kunna dela upp det här gemensamma arbetet i olika delar. Mitt område var konsthantverk och stora reliefer, Peter hade sitt måleri och sitt skrivande. Gemensamt hade vi teatern och filmen. Peter intresserade sig inte bara för mina reliefer, utan också för de tävlingar jag deltog i. Det gällde också de scenbilder jag gjorde, inte bara för hans pjäser, utan också för andras. Han hade då, vilket man kanske inte skulle tro, ett mycket konstruktivt pedagogiskt sätt att kritisera och stimulera och han kom också med nya idéer.

Jag tror att min insats när det gäller hans arbete låg på ett liknande plan. Jag läste hans pjäser och böcker utifrån en konstnärlig princip, en idé eller ett mål. Språket, alltså tyskan, kunde jag naturligtvis inte bedöma, däremot innehållet och rytmen. På så sätt tror jag att vi har tagit och givit och stimulerat varann på många sätt. Nackdelen för mig med det här samarbetet har varit att det utifrån alltid har betraktats – eftersom vi nu ändå inte lever i ett emanciperat samhälle – som om Peter alltid hjälpte fram sin stackars fru och att jag också underordnade mig hans idéer och hjälpte honom för att han skulle få mera tid för sitt arbete.

Ibland har det här naturligtvis influerat våra arbeten negativt, till exempel när han självsvåldigt, efter påtryckningar från de tyska förläggarna, kom att stå som ensam författare till böckerna om Vietnam och flera andra saker, fastän vi faktiskt skrev dem tillsammans. Det gällde bland annat *Mordet på Marat* där vi också arbetade mycket nära tillsammans.

Trots allt var han ändå ganska framsynt i de här frågorna. Han sade alltid att han aldrig skulle kunna tänka sig att leva med en kvinna som inte var yrkesverksam, som inte hade egna idéer och som man inte kunde få en gemensam intellektuell stimulans tillsammans med. Det låg så klart ett väldigt krav i detta. Han sade också att han egentligen bara kunde älska någon som stod i centrum, alltså någon som gjorde karriär och var någonting. Det var stimulerande för honom. Å andra sidan kan man nog säga att just det är något mycket ovanligt för en man, eftersom de flesta – i alla fall i min generation – inte skulle ha klarat av att ha en yrkesmässigt stark kvinna vid sin sida.

SP: När jag inventerade ditt och Peters bibliotek, kunde jag konstatera att det fanns omkring 120 böcker som handlade om emancipations- och kvinnofrågor. Det måste

ju ha varit så att Peter faktiskt läst många av de här böckerna eftersom det i dem fanns många anteckningar och förstrykningar av hans hand? Och att ni diskuterat en hel del kring de här frågorna?

GPW: Ursprunget till den här litteraturen ligger i min egen bakgrund. Jag kommer från ett hem, där min mamma hade en mycket klar tanke om att jag, hennes dotter – hon var läkare och psykoanalytiker – aldrig skulle hamna i en liknande situation, som den hon själv befann sig i och som ledde till att hon gick under som person. Därför hade vi mycket tidigt diskussioner om såna här saker. Hon var väldigt sträng min mamma, jag menar intellektuellt sträng, inte fysiskt. Jag fick läsa mycket och hon krävde också att jag skulle analysera det jag läste och framförallt göra det ur kvinnosynpunkt.

Jag tror att emancipationslitteraturen intresserade och stimulerade Peter, den passade in i hans politiska tänkande. Jag tror inte det är förmätet av mig att säga, att hans intresse för Kata Dahlström, Rosa Luxemburg och Alexandra Kollontaj och för kvinnans ställning i det socialistiska samhället har sin upprinnelse i alla de här klassikerna som jag hade med mig hemifrån. Det är helt klart att läsningen av dessa författare på ett avgörande sätt påverkade hans kvinnosyn när han sedan skrev sina pjäser och böcker.

Det är ju självklart så att Peter i sin tur påverkade mig rätt mycket. Man skulle kunna säga att vi under de positiva perioderna av vårt liv levde väldigt mycket via litteraturen. Det gick till så att Peter skaffade böcker som passade till mitt arbete. Jag i min tur köpte eller lånade någonting som jag stött på utomlands, i en bokhandel eller på ett bibliotek, något som jag visste passade in i det som han just då sysslade med. Samtidigt så hade vi diskussioner via böckerna. Han strök för och jag strök för och när vi hade våra uppgörelser, så gick det många gånger via det vi fann i litteraturen.

SP: På den kommande utställningen kan man se hur Peter Weiss arbetar i växlande stilar och man anar påverkningar från skilda håll. Vilken roll anser du att de kvinnor han levde med, spelade för utvecklingen av hans konstnärliga stil?

GPW: En mycket stor roll. Det är också något som jag medvetet framhävt i utställningen. Till exempel i avdelningen som visar tiden med Helga Henschen finns det en lång målning som heter "I trädgården" och den ligger väldigt nära Helgas sätt att arbeta. Samma sak gäller bokomslagen som Peter gjorde för Artur Lundkvist. Där de ligger bredvid varandra i montern ser man tydligt hur påverkad han är av Helga Henschen. Hennes blommiga, mera svenska sätt att uttrycka sig, skiner igenom. Påverkningar kan man också se från konstnärinnan Le Klint som han levde en tid med.

Det här kan man jämföra med den oerhörda, nästan tvångsmässiga stramheten som kommer senare i hans liv och som på många sätt passar direkt in i mitt oerhört konstruktiva och förenklade sätt att göra konst, scenbilder osv. Å andra sidan måste man säga att den förenklade formen som var vår gemensamma, verkligen passade Peter. Vi

hade ju, inte att förglömma, också på femtiotalet undervisat gemensamt i Bauhausteknik och utvecklade sedan dessa idéer för teatern. Man skulle kunna säga att den här likartade konstnärliga målinriktningen var förutsättningen för att vi skulle kunna leva och arbeta tillsammans.

SP: Klarhet och förenkling, var det då målet för ert gemensamma skapande?

GPW: Det skulle man kunna säga. Det är självklart så att Peter också hade den här sidan i sig och börjar man sedan leva med någon som har den så påtagligt som jag, ja då förstärks den sidan förstås. Peter hade ju redan tidigt ett intresse för den här förenklingen. Det kan man se i typografin till *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) då han samarbetade med Willy Fleckhaus, en mycket skicklig och produktiv formgivare på Suhrkamp Verlag.

Det här märks förstås också i *Motståndets estetik* som är skriven i stora block. Idén till det fick Peter när vi – innan han börjat skriva på *Motståndets estetik* – var på en amerikansk utställning med bland annat en skulptur av bildhuggaren Don Judd. Den bestod av absolut fyrkantiga block av rostfritt stål med tomrum emellan. När man gick förbi dem, gjorde de ett kallt och fyrkantigt intryck, men man kunde spegla sig själv i dem. Det var mycket fascinerande och Peter sade då: ”Om jag skriver någon mera bok så ska jag skriva den i block.”

Man kan också se det här i hans manus som är estetiska på ett nästan puritanskt sätt. Han skrev aldrig på vanligt papper utan på papper i folioformat. Tittar man på dem så kan man se hur noga han räknat ut hur sidorna skulle se ut rent optiskt. Manusen var aldrig slarviga eller slumpartade. Han skar ut remsor ur texten, klistrade över och skrev sen om allt, så att det blev ett enda block. Tyvärr kastade han för det mesta bort alla manuspapper där han gjort ändringar, så bara det renskrivna finns kvar.

SP: Du och Peter har ju verkligen arbetat sida vid sida. Man har ibland jämfört dig och din situation som författarhustru och självständig konstnär med Helene Weigels relation till Bertolt Brecht. Hur ser du själv på denna dubbla roll och på Helene Weigel?

GPW: Helene Weigel var ju naturligtvis i det samhälle hon levde tvungen att med otrolig kraft genomföra det hon ville. Jag har ett väldigt varmt hjärta för Helene Weigel och har också haft förmånen att få lära känna henne. Man har kallat henne Xantippa och förfärlig ragata. Men om man vet hur hennes liv gestaltat sig bredvid Brecht, så har det inte varit enkelt. Till slut kom det naturligtvis fram en hårdhet som blev en mask, det ser man ju i hennes ansikte. För att kunna överleva med en sådan man som Brecht, att få ett eget ansikte och dessutom under långa perioder klara familjen ekonomiskt. Det kräver sist och slutligen mycket energi. Och hela det här livet med Brechts alla kvinnor... Så småningom skaffade hon sig en egen maktposition, hon var ju tvungen att göra det, men någon förskräcklig ”författaränka” (”Autorenwitve”) som ju är ett skällsord i Tyskland, var hon inte. Utan henne hade Brecht säkert inte överlevt.

För egen del tror jag att det först med den här utställningen börjar gå upp för folk hur förhållandet mellan Peter och mig har varit. Det gäller även för Tyskland, nu när man också där börjat få ett nytt, mera demokratiskt sätt att se på kvinnor. Att för mig som kvinna arbeta i Tyskland har till 90 procent varit en mardröm. Om jag får säga något mer om emancipationen så var det så att jag en gång för många år sedan skrev jag en artikel i en bok som heter "Kvinnor som konstnärer" (1975).³ Efter det anklagade man mig – som ju var jämställd i min konstnärliga yrkesutövning – för att i hemmet vara totalt oemanciperad. Det var ju så att jag skötte allt, faktiskt var tvungen att sköta allt, för Peter tog aldrig i en dammsugare eller en trasa, aldrig. Min syn på det hela var den, att om man ser till den bakgrund Peter hade och hur han sedan blev i emancipationens tecken, så nådde han visserligen inte ända fram men ändå väldigt långt. Men jag tycker det hade varit orimligt att ställa upp mål och krav på honom som till slut skulle ha gjort hemlivet till ett rent helvete.

Låt mig ta ett litet exempel på hur det kunde vara. När vi hade gjort färdig *Nya processen* 1982, så var det i samma veva en diskussion om jag skulle bli chef för Dramaten, men det var också så att jag redan blivit föreslagen som chef på Göteborgs stadsteater, men tackat nej till det. En förklaring till att det blev som det blev gav jag i *Svenskan* och *DN*. Då dök Sveriges radio på mig i en intervju och frågade: "Vad gör du just nu?", varpå jag säger, "Vill ni veta exakt vad jag gör just nu? På tre månader har jag inte kunnat sköta hemmet, eftersom vi har repeterat och det ser ut som ett skithus. Just nu står jag med famnen fulla av kalsonger, skitiga strumpor och skjortor som ska tvättas och strykas, för om inte jag gör det, så blir det inte gjort." Det är så att jag alltid skött allt därhemma *plus* den manliga delen, för medan andra män brukar snickra, laga bilen osv., så gjorde Peter aldrig något i den vägen. Hans verkligt stora svängning när det gällde familjelivet kom först när han var 56 år och Nadja föddes, då deltog han och delade verkligen allt.

SP: Det verkar som om Peter, när er dotter Nadja föddes, hade kommit igenom en mognadsprocess som gjorde att han inom sig kunde öppna fördämningar av kärlek och omsorg, men även av kreativitet. Eller var det kanske så att de yttre omständigheterna i ert liv då var väldigt lämpliga?

GPW: Nej, jag skulle tvärtom vilja säga att de yttre omständigheterna då överhuvudtaget inte lämpade sig för att få barn. Vi hade då en mycket stor kris som hängde ihop med att Peter inte precis alltid varit den trofastaste. Han hade haft sin hjärtinfarkt, varit nästan död och jag menar att det faktiskt var jag som fick honom på fötter och räddade livet på honom. När han sen äntligen kommit så långt att han kunde resa igen och pjäsen *Hölderlin* hade urpremiär i Berlin 1971, så etablerade han – i något slags behov att visa sig som en karlaktig karl – ett förhållande med en kvinna där – Maria Augstein. Allt det där kunde jag väl acceptera och också begripa, men när förslaget kom att

vi skulle leva i ett *ménage à trois*, halvårsvis i Stockholm och halvårsvis i Hamburg, då gick det över alla gränser. Hon var ju fru till chefredaktören för *Der Spiegel* och levde oerhört förmöget. Vi bodde just då i en av gästvåningarna på Akademie der Künste i Berlin. Något *ménage à trois* tänkte jag inte gå med på. Då sade Peter: ”Eftersom du är en emanciperad kvinna borde du ju kunna acceptera detta!” Och då sade jag: ”Just på grund av att jag är en emanciperad kvinna och har min egen inkomst, så behöver jag inte acceptera en sådan sak. Nej, nu får Frau Augstein ta hand om dig!” Och då skrek han någonting om att: ”Mitt hjärta, du vet att jag har dåligt hjärta, vad gör jag med det?” Och då sade jag: ”Det är din och hennes sak.” Så lämnade jag honom mitt i natten och for till Paris. Självfallet var jag väldigt ledsen. Det hela var en kris som Peter hade och som sedan blev min kris.⁴

Sen träffades vi kort när jag var tvungen att hämta min utställning i Berlin. Ja och vad gör man när man ändå tycker hemskt mycket om varandra, men tänker skiljas. Man går och lägger sig med varann, det blir ju ofta så där... Och sen till min stora förvåning, alla hade sagt att jag inte kunde få barn. Vad händer? Jo, jag blir gravid! Ett par månader senare kommer Peter hemlommandes från Berlin. Frau Augstein ville inte ha honom för hon tyckte han var för krånglig. Och jag talade inte om att jag var gravid förrän det gått en tid. Sen langade jag fram det här pappret och sade: ”Vare sig du vill eller ej, så behåller jag det här barnet, för mig är det sista chansen. Jag gör ingen abort och jag kan klara det här själv. Vill du stanna, så är det ok, vill du inte stanna, så kan du åka.” Jag har aldrig sett en människa som..., han bara satte sig ner och sade: ”Det här har jag drömt om”. Det blev en omsvängning, inte bara i relationen, utan i hans eget liv, hans egen koncentration. Det var en rätt fantastisk period sen, hela det här havandeskapet. Det var kanske så att han var färdig med en typ av gammalt liv. Han var färdig med att inte engagera sig i barn. Han hade precis påbörjat *Motståndets estetik* och det är därför han jämförde detta arbete med koncipieringen av Nadja.

SP: Du måste ju ändå ha haft en mycket stor tolerans och kärlek till honom för att kunna acceptera allt det här?

GPW: Jo, det är klart, det där fanns ju någonstans och det är självklart att det har varit många kriser, men de blev kortare och kortare. Jag trodde inte den här sista krisen i Berlin skulle komma. Jag trodde vi redan var färdiga med det. Det var en period på ett halvår som gick hit och dit. Jag spelade med höga kort och det hade precis lika gärna kunnat gå åt ett annat håll. Peter skulle som vanligt bosätta sig i Berlin, men sen avsåg han sig alla våningar och kom tillbaka. Det intressanta i det här är ju den enorma kärlek han fick till detta barn. Hon blev älskad till vanvett, men jag vet inte om han hade klarat Nadja som tonåring, för han var ju också så enormt ångestladdad.

SP: Av *Notisböckerna* framgår ju hur rädd Peter var för att han visste att han en gång skulle komma att dö ifrån Nadja.

GPW: Ja, men så länge jag har känt honom har dödsmotivet funnits där. Nästan alltid har han trott att han snart skulle dö och det värsta är att jag tror att just det blev hans öde. Att läkarna på Karolinska helt enkelt inte tog honom på allvar därför att han var så pass hypokondrisk och alltid talade om döden. Så när den verkligen kom så passade de inte upp i tid, tror jag. Det här med döden fanns alltid inom honom. De sista åren när Nadja började bli medveten om det hela var verkligen inte lätta, för nästan varje kväll sa han till henne: ”Titta in till mig och se om jag lever i morron bitti.”

SP: Är det inte så att både besattheten av döden och den stora kärleken till Nadja på många sätt hänger ihop med Peter Weiss älskade lillasyster Margits död i en bilolycka när hon bara var tolv år?

GPW: Det stämmer, Peter sysselsatte sig mycket med Margit, men det gjorde också syskonen Alexander och Irene. Alla tre fick de lida lika mycket för Margits död därför att Margit blev något av helgonförklarad av föräldrarna. Peter hade en nästan incestuös förälskelse i den system. Hon var för honom ett djupt dåligt samvete, en känsla som bara blev starkare med åren. Margit kom att bli något av en ledstjärna för honom, ja hans musa. Det märker man inte bara inom måleriet utan också i de första sakerna han skrev. Hon återkommer också senare i Beatrice-gestalten i *Divina Commedia*-projektet och dödstatematiken som ständigt sysselsatte honom.

På sätt och vis tror jag att Peter och hans båda syskon var lika orättvisa när det gäller föräldrarnas engagemang i denna döda, för ingen av dem kunde riktigt sätta sig in i föräldrarnas situation. Jag tror att det inte är förrän man själv får ett barn som man älskar, som man inser vad det betyder om ens barn dör.

Jag glömmar aldrig när vi var i Bremen och Peter skulle ha premiär på *Nya processen*. Min styvmor ringer klockan fem på morgonen och säger att det har hänt något fruktansvärt. Jag vaknar av att Peter skriker i en ångest som är obeskrivlig: ”Nadja!” Men det var inte henne det gällde utan min bror Hans som hade drunknat. Peter fick genast fruktansvärt dåligt samvete över att han kände en sån fullständig lättnad över att det var Hans och inte Nadja som dött. Jag tror att han inte förrän då, när han redan närmade sig de sextio, förstod sina föräldrars förtvivlan över Margits död.

SP: Du talar i utställningskatalogen om Peter Weiss egocentricitet.⁵ Skulle du kunna utveckla det lite närmare, till exempel vad gäller hans sätt att arbeta?

GPW: Jag tycker den här egocentriciteten uttryckte sig som den gör hos många män. Jag tror det har med uppfostran och en manlig samhällsstruktur att göra. Nämligen att man är mycket nära och god vän med en människa så länge som man har yrkesmässig nytta av det. Man tror då att detta är den stora vänskapen, men det är bara ens egna konstnärliga intressen som står i förgrunden och som man diskuterar kring. När man sen är färdig och lämnar den personen som ett skal efter sig, så finns inte vänskapen var, men man har tagit hela den människans ”material”, som man sedan bearbetar.

Det tror jag är en rätt vanlig konstnärlig levnadsform, som också Peter ägnade sig åt, särskilt under Berlinperioderna. Då levde han verkligen turbulent. Han slukade då inte bara material, utan han slukade också kvinnor, slukade människor för att riktigt fylla sig och sen komma tillbaka till Stockholm. Han kunde nämligen inte arbeta i denna turbulens, men han kunde heller inte vara utan den. Det var helt enkelt hans sätt att leva.

SP: När du talar om det här med att man som konstnär i vissa fall bara tar av någon annan och sen går vidare, skulle jag vilja fråga hur det egentligen var med *Mordet på Marat*. Varifrån kom idén till pjäsen ursprungligen?

GPW: Peter var 1962 eller 1963 en längre tid i Berlin och umgicks då mycket med författaren och publicisten Alexander Koval. Koval var känd för att kunna inspirera människor, men mycket sällan själv få något ur händerna. Det var mycket av det som Koval sade om Dante, som gick in i Peters huvud. Sen var det också så att Peter hade fått i uppdrag – av Radio Hamburg tror jag – att skriva en pjäs om Marat, som skulle gå som ”Hörspiel” i radion. När han får det här uppdraget börjar han studera den Franska revolutionen och söker, men hittar ingen motpol till Marat.

Det är här Koval kommer in. Han hävdade sedan att det var han som gav Peter uppslaget att de Sade höll bårtalet vid Marats begravning, men jag är inte säker på att det var så. Peter hade nämligen ända sen han var mycket ung och långt innan han träffade Koval, intresserat sig för de Sades filosofier, men också för sadism, tortyr och grymheter. Under hela femtio- och sextioalet var de Sade dessutom ett av de stora diskussionsämnen inom den här gruppen som vi var del av i Stockholm. Vi tjejer var förbannade, för vi tyckte det här var bara skit, medan Carlo, Peter, Öyvind och allihopa nästan hade de Sade som sin bibel.

Sen kom då de Sades alla böcker ut i Frankrike – på engelska – på Olympic Press, fast de egentligen var förbjudna. Peter köpte de här böckerna och man kan se att de är luslästa allihopa. Så de Sade hade funnits länge som en viktig figur i Peters liv. Någon gång under den här tiden kom Koval till Sverige och besökte oss. Det blev ett fullständigt kaos av det. Om han nu var periodsupare eller vad det nu var. Vi blev i alla fall tvungna att förskansa oss bakom en dörr med två byråar, för han tänkte knivhugga oss. Ja, efter det här verkliga och faktiskt inte fingerade mordförsöket var det förstås slut med vänskapen. Långt senare, när *Mordet på Marat* blev en succé och det kom in pengar på det hela, så tror jag att Peter fick ett par fruktansvärda kravbrev från Koval. Han skrev att han ville ha pengar, för annars skulle han avslöja att Peter var en nolla och att det var han som hade skrivit pjäsen.

Koval var säkert en inspirationskälla, men det fanns också andra. Jag kommer ihåg att Peter och Micke,⁶ som då väl var tio år gick och såg *Madame Sans-Gêne*, en halvdålig film med Sophia Loren och de blev mycket intresserade av Franska revolutionen.

Jag hade fyra-fem tjocka böcker om just den i bokhyllan och ur de här böckerna satte sig Peter och Micke och läste blodiga historier högt för varandra. I en av de här böckerna förekommer också Marquis de Sade och hans tal vid Marats bår. När Peter fick syn på det hoppade han upp och ropade: ”Här är det – nu har jag motpolen!”

Kombinationen, skulle jag vilja säga, av Koval och den plötliga Lidnerska knäppen när han läste de här böckerna, gör att bitarna faller på plats. Efter det börjar forskningsarbetet och det är där jag kommer in i bilden, för när Peter började skriva blev det ont om tid. Då åkte jag till Paris och satte mig på Bibliothèque Nationale och tog fram allt bildmaterial om de Sade, om tortyr och om Franska revolutionen. Jag kom hem med 300 bilder och mycket annat material. Utifrån det gjorde jag sedan teckningarna till scenbilden och kostymerna, medan Peter fortfarande satt och skrev färdigt. Sen kom regissören Swinarski och kompositören Majewski till Stockholm. Swinarski, Peter och jag satt i fjorton dagar och bara läste stycket högt. Det gjordes många ändringar. Bland annat fick jag i första versionen med en radikal ändring, nämligen den att figuren Jacques Roux läser Fader vår baklänges. Det tyckte Swinarski som hade en katolsk uppfostran, var skitroligt. Peter däremot som inte hade en aning om religion uppfattade inte poängen med detta. Vi diskuterade mycket samtidigt som scenbilden och kostymerna växte fram. Eftersom Swinarski var med hela tiden som regissör kunde Peter lägga in regi-, kostym- och scenanvisningar direkt i manuset. Det var ett givande gemensamt arbete.

Därför ruttar jag sen fullständigt ner när jag så småningom får programbladet, där det står att Peter gjort allt och bara Swinarski avtackas. Då sade jag att det här var ett jävla sätt, här har jag förlorat ett helt år av yrkesarbete för att bara vara en liten fjolla som hjälper sin man. Först då insåg han det vansinniga i det han höll på med och gav mig så småningom ”credit for it”. I andra upplagan av *Mordet på Marat* rättades det här till och jag fick erkännande för det jag gjort.

SP: I DDR var man ju väldigt intresserad av Peter Weiss och han fick sätta upp *Mordet på Marat* och andra pjäser på teatern i Rostock. Kan du säga något om det?

GPW: Ja, det var ju det här med Marat och marxismen, att man i DDR gjorde Marat till huvudperson, men det är en efterhandskonstruktion. Peter själv var ju så glad över att man spelade hans pjäser. När östtyskarna sade: ”Ser du inte vad du har gjort? Det är ju en riktigt marxistisk pjäs!” Så gick Peter på det här, han var en väldigt *naiv* person, en emotionell intellektuell. Han skrev *Mordet på Marat* ungefär som en forskare som har en vision och som skriver fram mot målet. Det här gjorde han på mycket kort tid, med mycket intuition. Det är i alla fall min teori om det hela.

SP: Ja och i *Notisböckerna* kan man ju läsa hur Peter i sitt skapande går från vision och dröm till efterforskning och skrivande. Var det verkligen så att drömmen betydde så mycket för honom?

GPW: Drömmarna spelade en kolossalt stor roll. Han hade till en början alltid små papperslappar att notera på, men de försvann ofta. Så då gick han över till små anteckningsböcker som han skrev ner några meningar i när han vaknade på natten.

SP: I det allra sista brevet, då han tackade nej till två hedersdoktorat – i Rostock och Marburg – skriver han ju om betydelsen av ”drömmens svårfångade element”...

GPW: Just det, jag tror att framförallt psykoanalysen lärde honom att fånga drömmarna. Han hade naturligtvis drömmar när han var ung, men detta att verkligen fånga upp dem, skriva ner dem och analysera dem, det har han nog psykoanalysen att tacka för.

SP: Om jag inte kommer ihåg fel fick Dramaten som första teater erbjudandet att sätta upp *Mordet på Marat*, men då förstod man sig inte alls på pjäsen och ville inte befatta sig med den. På sätt och vis var väl detta betecknande för Peter Weiss situation i Sverige. Ja, för hela den problematik som hängde ihop med hans identitet och hans språk. Han sade ju själv att han betraktade det tyska språket som ett rent arbetsinstrument. Men kan man betrakta ett språk så förenklat? Ett språk har ju också sina egen-svängningar i form av traditioner, associationsflöden och historiska kopplingar. Kan du säga något om hur Peter såg på de här sakerna?

GPW: Svårigheterna med språket var ju att vi aldrig talade tyska med varandra. När jag lärde känna Peter så var han målare och förnekade sitt tyska språk. Och jag hade krigsupplevelserna i Holland bakom mig och ville inte alls bli inblandad i något tyskt. Därför var det logiskt att vi talade svenska. Med alla vännerna talade han svenska och han försökte ju också assimilera sig i Sverige genom att skriva på svenska. Det var bara ett fåtal personer som han talade tyska med, bland andra Endre Nemes, brodern Alexander och föräldrarna, som han hade mycket mera kontakt med än vad som framkommer ur hans *Notisböcker*.

Visst upprätthöll han tyskan, men det var ett språk som inte vidareutvecklade sig som ett språk gör när man är bosatt i ett land. Han läste otroligt mycket för att hålla igång tyskan, men egentligen var den instängd. Problemet var, att det mesta han läste var klassisk litteratur, historisk litteratur utan förbindelse med det dagliga livet. Visst läste han Böll, Grass och Frisch, men den problematik de behandlade intresserade inte honom särskilt och därför kunde hans tyska inte utvecklas genom den moderna litteraturen.

SP: Som ett exempel på att han hade svårt att skriva ett ”naturligt”, levande språk kan man väl se att det knappt finns någon dialog i hans böcker. Dialog förekommer egentligen bara i pjäserna och där är den ju rimmad. Visst låg det också ett nött rimlexikon på hans skrivbord, när vi för några år sedan började gå igenom hans efterlämnade papper?

GPW: Det är riktigt det där med rimlexikonet och det här med dialogerna var nå-

got som vi diskuterade väldigt mycket kring. Precis som du säger finns det inga ”riktiga” dialoger i Peters pjäser och böcker. Han måste konstruera sig ett språk som skulle kunna uttrycka det han ville säga, både intellektuellt och emotionellt, fastän dialogen inte var verklig. I *Mordet på Marat* till exempel, är ju dialogerna monologer, två monologer som går parallellt. Samma gäller också för *Hölderlin*. Man skulle kunna säga att han gjorde en konst av detta språkliga verktyg, en konst som var egen för honom. Att hans språk passade så bra i Tyskland tror jag beror på att det var så fullständigt befriat från det nazistiska språkbruket. Därför uppfattades hans språk i Tyskland som nästan klassiskt rent och lite arkaiskt.

SP: Skulle man med en bild från vårt moderna, datoriserade liv kunna säga att hans språkverktyg visserligen var tyskt, men att själva programvaran på många sätt var svensk med allt vad det innebär?

GPW: Ja, varför inte, det är ju självklart så att man inte kan leva i ett land i fyrtio år utan att bli influerad känslomässigt, kulturellt och på annat sätt. Framför allt om man tänker på att Peter en gång *ville* assimilera sig och att han umgicks med Fyrtioaliserna. Det var ju under den tiden han skrev *Från ö till ö* och *De besegrade* under starkt inflytande, bland annat från Dagerman. Väldigt mycket av de svenska influenserna har flutit in i hans böcker och det fascinerar ju naturligtvis tyskarna. Här kan man också komma tillbaka till det emancipatoriska med starka kvinnogestalter som till exempel Lotte Bischoff i *Motståndets estetik*.

SP: Men i Tyskland kan man förmodligen inte alltid skilja på vad som svenskt och vad som är Peter Weiss?

GPW: Nej, just det. Vi däremot som till stor del kan se båda sidorna, uppfattar precis vad som är vad. Jag menar till exempel att jag i Peters böcker återfinner 80% av den trettioåriga diskussionen, som vi hade i gruppen med Carlo Derkert, Öyvind Fahlström, Gustav Jonsson, Jan Thomaeus och CH Hermansson. Det här gäller också den svenska synen på psykologi, pedagogik och politik. Jag uppfattar därför *Motståndets estetik* som ett tyskt språkhantverk, men i övrigt som en mycket, mycket *svensk* trilogi.

SP: Som ett lite symboliskt exempel på den här ”svenskheten” kunde man kanske nämna att Peter i *Notisböckerna* talar om hur ”visionen bryter sig i kökslampans sken”. Man kan riktigt se framför sig hur ni båda och era vänner sitter i någons kök i Stockholm och diskuterar.

GPW: Javisst, det var ju alltid i köket vi satt, vilket man ju inte alls gör i Tyskland på samma sätt. Det finns verkligen mycket svenskt i *Motståndets estetik* och jag tycker det är så barockt när man i Tyskland ibland låtsas som dessa Peter fyrtio år i Sverige inte existerat.

SP: Hände det att ni vid de här diskussionstillfällena också läste högt ur *Motståndets estetik* eller något annat som Peter skrivit?

GPW: Ja, det hände. Eftersom vi alla på sätt och vis levde lite puritanskt och inte gillade skvaller, så tog vi ofta upp och diskuterade olika teman ur *Motståndets estetik*. Peter blev ju på något sätt katalysatorn för alla de här diskussionerna. Det kan låta som om allting gick på en hög nivå, men så var det inte, utan vi hade också väldigt trevligt och åt och drack en hel del.

SP: Får jag bara kort återknyta till det här med högläsningen. Jag har själv ibland läst högt ur *Motståndets estetik* och då slagits av hur jämnt och fint texten löper. Det verkar som om Peter Weiss utgick ifrån att texten fick sin slutliga och egentliga kvalitet först i högläsningens rytmiska form?

GPW: Det är nog alldeles riktigt. Det var också så att han läste allt det han just skrivit högt för mig, sida för sida. Och jag måste säga att när jag läser texten, så får jag ut mindre av den, än när jag hör den. När Jan-Olof Strandberg och Johan Rabaeus gjorde en högläsning på svenska ur ett avsnitt om Pergamonaltaret i *Motståndets estetik*, så slog det mig att det här partiet var uppbyggt som ett musikstycke. Hela *Motståndets estetik* är som ett enda långt prosapoem. Peter var *mycket* musikalisk. Han kunde inte läsa noter, men han spelade och trummade. Ja, mycket bygger på rytm hos honom. Så jag har egentligen *hört* hela *Motståndets estetik*, innan jag sen i samlad form läste allt från de här stora foliobladen som Peter alltid skrev sina manus på. Ja, jag tror nästan att uppläsningstakten är den man bör ha för att verkligen kunna fatta vad som står i romanen.

SP: Efter den oerhörda belastningen med *Motståndets estetik* under nio års tid, satte du och Peter upp *Nya processen* på Dramaten. Du har sagt någon gång att den här pjäsen skulle ha inlett en ny fas i Peters skapande?

GPW: Eller tvärsom. *Nya processen* var slutpunkten för ett sätt att skriva, för en hel, lång period av dokumentärstycken. Han hade ju tänkt skriva om *Trotskij i exil* och låta den bygga mer på dadaisterna, på det revolutionära inom konsten för att få en större motvikt mot det politiska. Sen föreslog jag en gång att han skulle skriva ett stycke med mera kvinnor i. Av flera orsaker: för det första att det finns väldigt få roller som är bra för kvinnor i en viss ålder, för det andra att huvudroller alltid är män, när män skriver pjäser. Det vi diskuterade då var tanken på en pjäs i skärselden, men det finns inga anteckningar om den. I den här pjäsen skulle kända mäns kvinnor förekomma. I skärselden skulle till exempel Freud och Marx sitta, utgångspunkten skulle vara frågan: Varför sitter inte era kvinnor här? Och då skulle Freud eller om det var Marx säga: ”De har redan gått genom skärselden i det vanliga jordiska livet.”

Den här pjäsen skulle kanske ändå bara ha blivit vid en tanke. Men vad han egentligen hade tänkt sig, var att kombinera det här politiska skrivandet med att återgå till ett mera psykologiskt tänkande, att göra en kombination av politiskt och psykologiskt, av ett inre och ett yttre plan. Det tror jag skulle ha kunnat bli en ny era i hans liv och författarskap. Jag tycker det är hemskt synd att det här aldrig blev av.

SP: Det var ju så att Peter Weiss ofta placerade sig själv i marginalen. Den här viljan till utanförstående verkar för honom ha varit ett sätt att bjuda motstånd, att visa civillikurage. Du har sagt om hans ständiga uppbrott och avståndstaganden, att det som kan synas som en ”ideologisk trolöshet” i själva verket var en ”yttersta trofasthet” mot de ”konstnärliga idéerna och de politiska visionerna”.⁷ Skulle du avslutningsvis kunna kommentera detta lite mer?

GPW: Om man ser på hans liv så här i efterhand, så var det ju så att han, efter att inte ha varit någon, får en världssuccé med *Mordet på Marat*. Han får dessutom ett erbjudande av *The Beatles* att göra en sak med dem, vilket Nadja nu är ohyggligt upprörd över att han inte gjort. I stället för att göra något med *Beatles*, så skriver han *Rannsakingen* om nazisternas människoutrotning och försöker uttrycka något som då ännu verkligen var tabu. Naturligtvis rycker han undan mattan för sig själv. Likadant är det när han med sina pjäser hade blivit en av de mest uppskattade författarna i DDR. Vad gör han? Jo, han skriver *Trotskij i exil* till firandet av Leninåret 1970 och provocerar hela den socialistiska världens maktapparat!

Peter gjorde ju alltid så här. Så fort han etablerat sig lite, så stack han ut huvudet igen. Han var på många sätt en emotionell, naiv intellektuell och inte någon petimetrisk forskare, som man velat göra honom till. Inom honom fanns det ett hat mot all korrup­tion och cynism, en oerhörd upprördhet över alla orättvisor i världen. Och det är väl det fina med honom att han aldrig var någon opportunist. Det icke-opportunistiska har också att göra med att han, precis som du säger, alltid ställde sig utanför och medvetet eller omedvetet blev en outsider. Jag tror att Peter redan som barn hade gjort sig eller blivit gjord till en outsider. Han ville heller inte se att alla som sysslade med avantgarde hade det lika svårt. Han bortsåg också ifrån det faktum att vi här i Sverige bara klarar av att ha en grupp i taget inom konst, musik och litteratur. Är man inte inne i den gruppen, så är man ute. Även Strindberg var under långa perioder ute i kylan här i Sverige eller ta Allan Pettersson som ju inte slog igenom förrän han egentligen var död. Öyvind Fahlström skulle aldrig ha blivit känd om det inte varit via Amerika och Peter blev känd genom storheten i Tyskland.

Jag anser också att Peters problematik på många sätt var en inre problematik och att han ibland hängde upp alltför mycket av sitt utanförskap och sin förtvivlan på att han var emigrant. Emigrantskapets rotlöshet var trots allt för honom som en begåvad, ung, skitsnygg man som alla kvinnor föll för, så oerhört mycket lättare än för många andra, fast säger jag så, så slår folk huvudet av mig!

SP: Mellan 1963 och 1982 hann Peter Weiss med att ge omkring 120 intervjuer. Man slås av hur tillmötesgående och tålmodig han är i dem, hur öppet han försökte ge så uppriktiga svar som möjligt för att klargöra den egna konstnärliga positionen och utvecklingen. *Dina* svar idag kastar nytt ljus över ditt och Peters liv som arbetskamrater.

Det känns även naturligt att se vårt samtal denna eftermiddag som en fortsättning på den självreflexion och dialog som Peter Weiss ständigt förde med sina läsare. Gunilla, ett varmt tack till dig för att du ville svara på mina frågor!

NOTER

- 1 *Peter Weiss, Målningar, teckningar, collage, filmer, teater, litteratur, politik*, Moderna Museet, Stockholm 13 augusti–13 oktober 1991.
- 2 Gunilla Palmstierna-Weiss, *Minnets spelplats*, Stockholm 2013.
- 3 Gunilla Palmstierna-Weiss, ”Att vara kvinna och konstnär”, i *Kvinnor som konstnärer*, red. Anna Lena Lindberg och Barbro Werkmäster, s. 203–230.
- 4 Jfr Palmstierna-Weiss 2013, 264f.
- 5 *Peter Weiss, Målningar, teckningar, collage, filmer, teater, litteratur, politik*, s. 223–228.
- 6 Mikael Sylwan, Gunillas son.
- 7 *Peter Weiss, Målningar, teckningar, collage, filmer, teater, litteratur, politik*, s. 228.