

Andrzej Nils Ugglå

PARALLELLER INOM TEATERLIVET I TVÅ SKILDA KULTURKRETSAR

Denna studie har för avsikt att presentera en relativt udda gren inom receptionsforskningen och är baserad på polskt och svenskt teatermaterial. Undersökningen fokuseras på en jämförelse mellan vissa likartade fenomen inom teaterlivet som skapats i två helt skilda politiska system och olika kulturmiljöer.

1. Teaterlivet i skuggan av andra världskriget

Den tyska ockupationen drabbade den polska teatern hårt. Den slutade praktiskt taget att existera i sin officiella form då skådespelarna bojkottade de av tyskarna understödda scenerna.

Teaterlivet, liksom all övrig kulturverksamhet, gick under jorden. Av största betydelse för den illegala verksamheten blev återupprättandet av det polska Skådespelarförbundet ZASP (Związek Artystów Scen Polskich). Förbundets första åtgärd var att införa ett förbud för sina medlemmar att uppträda på de av den tyska administrationen stödda scenerna. Redan i december 1939 öppnades åter illegalt scenskolan PIST (Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej), samtidigt med att Warszawas universitet startade sin underjordiska undervisning.

Teaterföreställningar arrangerades i privata våningar, man uppträdde på sjukhus och i skolor, ja praktiskt taget överallt där risken att bli upptäckt var liten. Bland de aktörer som var mest aktiva återfanns bl.a. Karol Adwentowicz och Stanisława Wysocka, kända för sina Strindbergs- och Ibsenroller.

Tyskarna betraktade all seriös teaterverksamhet som något utomordentligt farligt och teatern förföljdes därför mycket systematiskt. Ett stort antal skådespelare avrättades, andra, som t.ex. den store teaterpedagogen och regissören Leon Schiller, internerades. Stanisław Marczak-Oborski noterar i sin monografi *Teatr czasów wojny 1939-1944* (Teatern under krigstiden...)¹ att ett antal illegala teaterföreställningar t.o.m. ägde rum i koncentrationslägren, i akt att stärka medfångarnas psykiska motståndskraft. I fångelser upprättade för de internerade fick man däremot stundom uppträda legalt. Bland de mest intressanta legala

föreställningarna märks *Peer Gynt*, *Faust* och *Förfädernas afton II* av Adam Mickiewicz.

Ännu en annan form av teater var "fältföreställningar" under bar himmel, särskilt populära under warszawaupproret 1944. I den intervju Tadeusz Kantor gav svenska journalister inför premiären på *Den döda klassen* i Stockholm 1979 framgick det att hans grupp använde en form av happeningsteater i det ockuperade Kraków.²

I Sverige berördes teatern också av den politiska situation som uppstod i landet under andra världskriget, fast på ett ojämfoligt mindre dramatiskt sätt än i Polen. Den avvek i stort sett inte från den allmänna samhällsdebatt som var en följd av Per Albin Hanssons koalitionsregerings neutrala politik.

Ämnet har behandlats i olika sammanhang, även om större intresse ägnats åt lyrikernas engagemang i politiska frågor - senast av Bengt Landgren³ och Håkan Attius.⁴ Teaterdelen har belysts av P. G. Engel och Leif Janzon i *Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet*.⁵

Ett av de mest utmärkande sätten att demonstrera sitt ställningstagande i viktiga politiska frågor var att aktualisera pjäser som skrivits före kriget, då man börjat känna oro inför den anstormande nazismen och ännu kunde skriva utan censurhinder.

I detta sammanhang bör främst nämnas premiären på Bertil Malmbergs drama *Excellensen* på Dramatikerstudion i Stockholm år 1942 i regi av Per Lundberg. Pjäsen skrevs före kriget och handlingen utspelas i det av Nazityskland hotade Österrike, men först nu kändes dess problematik aktuell. Den moraliska konflikten består i det omöjliga val en kvinna ställs inför: lojaliteten till fadern som sitter i ett koncentrationsläger och kärleken till den äkta mannen, lägrens kommandant.

Ingemar Bergmans iscensättning 1943 på Dramatikerstudion av Rudolf Värnlunds förkrigsdrama *U-39* kändes ännu mer aktuell. I centrum hade författaren ställt människans dilemma om vilken livsform hon skall välja: skall hon slåss för höga men svåruppnåeliga ideal eller skall hon begränsa sina ambitioner och leva ett konfliktlöst liv? Bergman lyfte istället, vilket påpekas av Agne Beijer⁶, fram en annan fråga - en soldats ära. Han gjorde en omvärdering av de vedertagna normerna, desertören blev här framställd som hjälte.

Regissörerna utnyttjade även nyskrivna verk i politiskt syfte men sådana där den aktuella udden doldes bakom en historisk dräkt. Med stor framgång uppfördes t.ex. Vil-

helm Mobergs dramatisering av romanen *Rid i natt*. Den politiska debatten på de svenska teatrarna fördes också med hjälp av utländska dramer, som t.ex. Kaj Munks *Niels Eb-besen*. På privata föreställningar visade man Axel Kielands *Om ett folk vill leva*, som handlar om det ockuperade Norge, då officiella visningar hade förbjudits av censuren.⁷

2. Kvardröjande krigsproblematisering

Både i den svenska och i den polska dramatiken från de första efterkrigsåren kan en viss kvarlevande atmosfär från det nyss upplevda kriget iakttagas.

I Sverige var den dominerande stämningen pessimism, vilken främst kommer till uttryck i Stig Dagermans författarskap. I dramerna *Den dödsdömde* och *I skuggan av Mart* (båda tryckta 1948) finns tydliga spår av de moraliska följderna av Sveriges eftergiftspolitik gentemot nazismen. Det första dramat handlar, enligt Gunnar Brandell, om en människa som är skuldbelastad och som väntar på sitt straff; i det andra skildras en svag individ som inte vågar opponera sig mot inkräktarna i ett ockuperat land. Själva kärnan i Dagermans dramatikk, liksom för övrigt även i hans romaner, är, enligt Brandell, att "ingen springer ifrån sin dom eller sitt öde". Särskilt kommer detta fram i Dagermans teaterstycket, där "den som inte trodde sig skyldig så småningom blir medveten om sin skuld, den som hade hoppats slippa greppet om strupen upptäcker att det blir allt hårdare".⁸

Det var just genom en uppsättning av denna pjäs år 1947 i regi av Alf Sjöberg, som man i Dagerman upptäckte en betydande dramatiker.

Den kvardröjande krigsproblematisering man finner i den polska litteraturen är av naturliga skäl av helt annan art. Ett återkommande motiv är reflektioner över en människas agerande när hon utsätts för svåra prövningar under en ockupation. Czesław Miłosz uttrycker t.ex. en skuld-känsla över att hans lyriska jag överlevde och undslapp att gasas ihjäl i ett koncentrationsläger. Tadeusz Borowski, Zofia Nałkowska liksom Jerzy Andrzejewski ställer i sina prosaverk frågan om människan äger rätt att under krigets terror, då hennes existens är hotad, handla mot de vedertagna mänskliga normerna.

Inom dramatiken behandlade man oftast anpassningsproblem efter återkomsten från ett koncentrationsläger eller från utlandet. Denna tematik återfinns bl.a. i Michał Rusi-

neks *Kobieta we mgle* (En kvinna i dimman), Maria Mrozwicz Szczepkowskas *Powroty* (Återkomster) och Feliks Ostrowas (pseudonym för Ewa Bonacka) *Spotkanie po wojnie* (Mötet efter kriget). Men samtidigt skapades dramer av en starkt politisk karaktär i vilka agiterades för en kommunistisk nyordning, bl.a. Flora Bieñkowska, *Wiosna 1944* (Våren 1944), Adam Ważyk, *Stary dworek* (Den gamla lilla gården), Juliusz Wirski, *Inżynier Saba* (Ingenjör Saba).

År 1948 hade två dramer premiär, vilka psykologiskt, idémässigt och konstnärligt sett stod högre än de andra, men tematiskt tillhörde den politiskt engagerade gruppen, nämligen Tadeusz Hołuj's *Dom pod Oświęcimiem* (Huset vid Auschwitz) och Leon Kruczkowski's *Odwety* (Vedergällningar). I det förstnämnda ställs två livsideal mot varandra, ett samhällsengagerat contra ett småborgerligt. Kruczkowski hade valt att kontrastera två frihetskämpar, som slåss mot samma fiende men ideologiskt står på motsatta sidor.⁹

3. Existentialismen på teatern - en likartad reaktion på två skilda diktaturer

Teaterlivet i Sverige och det i Polen var under de första efterkrigsåren baserat på olika förutsättningar och deras yttringar skilde sig åt. Håller man sig inte så strikt till kronologin kan man dock skönja några gemensamma drag, något som kan ha haft betydelse både för svenska teatrars sätt att tolka polsk dramatik under senare tid och för publikreaktionerna.

Fascinationen inför en existentialistisk dramatik och ett behov hos teatrarna att tolka den genom ett prisma av inhemska aktuella politiska och etiska problem är ett sådant gemensamt drag.

I Sverige uppstod detta behov direkt efter kriget, vilket framkommer av teatrarnas stora intresse för franska pjäser. Den tidigare "kämpande teatern" - Göteborgs stadsteater - stod nu i främsta ledet beträffande en existentialistisk repertoar. År 1946 uppförde den fyra dramer av Sartre, däribland *Flugorna* och *Inför lyckta dörrar*. Regissörerna Sjöberg och Bergman gav var sin berömd iscensättning av en existentialistisk pjäs. 1945 satte Sjöberg upp *Flugorna* på Dramaten och året därpå gav Bergman *Caligula* av Camus på Göteborgs stadsteater.

I recensionsmaterialet kan utläsas att Sjöberg gav politisk aktualitet åt Sartre, vilket bl.a. även framkommer i Dramatens förhandsinformation. Agne Beijer anser att det mest aktuella inslaget i Sartres drama ryms i Orestes ord

"(...) går vägen till ett rättfärdigt leverne genom underkastelse under gudarnas deklarerade vilja, eller har människan rätt att med svärdet i hand skipa sin egen rättvisa, efter bästa samvete".¹⁰ Detta dilemma skulle alltså anspela på Sveriges passiva ställningstagande gentemot nazismen.

I Polen kom detta intresse för en existentiellistisk problematik först ett helt decennium senare, d.v.s. i slutet av 1950-talet, och var ett led i den politiska och kulturella islossningen.

Den polske marxistiske filosofen Adam Schaff har i en rad essäer från 1957 skildrat detta plötsliga engagemang i existentiellismen och förklarar det vara en följd av en politiskt betingad, moralisk kris i samhället. Schaff menar vidare att det i Polen vid mitten av 1950-talet fanns ännu starkare förutsättningar för att existentiellismens idéer skulle vinna spridning än vad som tidigare varit fallet i Väst:

Hos oss kom samhället att kännetecknas av en allmän upplösning av alla moralnormer, en allmän värdekras, en utbredd känsla av tillvarons osäkerhet och det meningslösa i konstruktiv verksamhet. Dylika sinnesstämningar följer efter svåra omvälvningar.¹¹

Schaff ser dessa destruktiva stämningar som en följd av den allmänna besvikelse det polska samhället upplevde när stalinismens rätta avsikte avslöjades av den internationella kommunistiska rörelsen.

Men Schaffs teori om att intresset för existentiellismen endast uppstått som en följd av att tron på den marxistiska ideologin krossats, gällde bara den obetydliga grupp som ärligt och blint försvurit sig till denna lära. Den representerades av en extrem minoritet och var alltså ingalunda representativ för den polska intelligentsian överhuvud.

Denna spontana process bör istället förklaras med att den enskilda människan - i och med den politiska liberaliseringen - fann en ideologi som gav henne möjlighet att äntligen ge uttryck för den negativism hennes trista tillvaro var fylld av och att slippa uppifrån påtvingade, osanna optimistiska skildringar av livet i socialismen. Samtidigt erfor många ett slags skuld-känsla för att de mer eller mindre frivilligt anslutit sig till vad Miłosz kallar "Den nya tron". Denna ansvarsproblematik fick i och med Tadeusz Konwickis *Lilla apokalypsen* 1977 förnyad aktualitet.

De existentiellistiska dramer som framför allt blev publiksuccéer i Polen var, liksom tidigare i Sverige, *Flugorna*

och *Caligula*. I dessa dramer fann både teatern och publiken dagsaktuella problem och därför rönt de stora framgångar. Så var t.ex. fallet med Erwin Axers presentation av *Flugorna* på Teatr Narodowy i Warszawa 1957. I programbroschyren gjordes klart gällande, att man med *Flugorna* avsåg att skildra hur en människa plötsligt kommer till insikt om att det ligger i både gudarnas och härskarnas intresse att få undersåtarna att känna skuld och ånger för att på så vis få dem undergivna.¹²

Vid uppförandet av *Caligula* på Tadeusz Byrskis teater i Kielce 1957 föreföll publiken ej så mottaglig för de idéer i dramat som rörde frågan om hur man uppnår lycka utan mer för den psykologiska belysningen av tyranniets väsen. Man reagerade spontant på scener och repliker, som alluderade på frihetsinskränkningar, terror och förtryck.

Redaktionssekreteraren för tidskriften *Teatr*, Andrzej Wróblewski, skrev efter premiären, att Camus' ord "lät som ett eko av våra egna upplevelser".¹³ Som exempel på ställen i dramat där man "kände igen sitt eget av pina präglade förflutna", citerar Wróblewski den förste patrieciens ord: "Allt försvinner inför rädslan. Rädslan, vad, Cesonia, vilken vacker känsla, den rena oblandade, egenlyttiga rädslan".

Även dekoren framkallade associationer till stalintiden. En spegeldörr hissades t.ex. upp och ner vid in- och utgående och skulle påminna om en giljotin.

Av denna undersökning kan man dra slutsatsen att existensialismen i Sverige var en reaktion mot nazismen och den egna passiviteten gentemot Hitlers terror, i Polen en reaktion mot stalinismen.

4. En förnyelse av den svenska och polska teatern byggd på skilda grunder

De teaterstycken som uppfördes i Sverige vid slutet av 1940- och i början av 1950-talet, d.v.s. under det kalla kriget, var väsensskilda från den av en påtvingad optimism behärskade polska repertoaren. I Polen var den socialistiska realismen allenarådande vid denna tid.

Det svenska kulturklimatet dominerades av negativistiska stämningar. Gunnar Brandell ger följande karaktäristik av perioden: "Minnena från andra världskriget började förklinga i medvetandet och istället anmälde sig en ny verklighet, präglad av atombombshot, kallt krig och u-landsproblem".¹⁴ Nihilistiska tendenser behärskade den sven-

ska lyriken, prosan och dramatiken. Vi finner den hos Werner Aspenström i *Skuggorna*, som är en makaber drömvision, eller i *Huset* av samme författare.

Det var just under denna tid då de negativistiska eller med Brandells ord "nihilistiska" stämningarna dominerade bland de svenska författarna, som intresset för Ionescos och Becketts absurdistiska dramatik vaknade.

Detta sammanfaller tidsmässigt även med den debatt som uppstod i Sverige om behovet av att reformera den traditionella realistiska scenen. Ett av de första bidragen kom från Lars Forsell som år 1953 i en artikel protesterade mot den "nära nog kompakta traditionen av psykologisk realism i regi och spelstil" vilken kändes "som ett hinder för den som drömde om en ny teaterkonst". Forsell fortsätter:

Huru länge skall det förskräckliga psykologiska dramat, likt den omusikaliska klumpiga björnen med en kedja om sin fot, tillåtas dansa på den svenska scenen? Ni känner alla detta förfärliga psykologiska drama... där skådespelare uttalar sina respektive sanningar och repliker med en så krystad och halvsonor naturlighet att varken replik eller sanning kan uppfattas längre än till fjärde bänk?...¹⁵

Det var först och främst små teatrar i Stockholm som vågade sig på att genomföra några nya teaterexperiment. Enligt uppgifter i P. G. Engels & L. Janzons bok *Sju decennier* kan till de avantgardistiska räknas bl.a. sådana som Teatern i Gamla Stan, Munkbroteatern, Maryasteatern och Studentteatern.¹⁶

Men även de stora scenerna försökte befria sig från den tunga psykologisk-realistiska stilen. Den av kritiken mest omtalade iscensättningen var Ionescos *Stolarna* på Malmö stadsteater 1956. I denna teaterns förnyelsevåg deltog även Sjöberg och Bergman. Sjöberg genomförde sina experiment med verk av C. J. L. Almquist: *Amorina* 1951 och *Drottningens juvelsmycke* 1957. I en intervju, gjord vid ett senare tillfälle, förklarade Sjöberg valet av Almquist med att det i dennes verk fanns "en brytning mellan realism och irrationalism", som svarade mot stämningarna i början av 1950-talet.¹⁷ Båda iscensättningarna kom med nya scentekniska och speltekniska inslag.

Bergmans insats i denna stora förnyelsevåg var en iscensättning av Kafkas *Slottet* på Malmö stadsteater 1953. I teaterprogrammet nämns inget namn på någon scenograf - scenen var helt tom med undantag av ett minimum av rekvisita som ett bord och ett par stolar.

På några väsentliga punkter sammanfaller denna våg av förnyelse med en parallell företeelse i Polen. I båda länderna var det de återupptagna kontakterna med teaterlivet i Västeuropa som inspirerade till detta nytänkande. Sverige gästades under åren 1953-1956 av Piccolo Teatro från Milano och Theatre Workshop från London, medan Polen besöktes av Théâtre Populaire från Paris. Ur olika källor framkommer det just hur stimulerande dessa besök verkat på de inhemska teatrarna. Både i Sverige och Polen började år 1956 teatertidskrifter ges ut: *Teater* respektive *Dialog*. Dessa skulle vara ett forum för teater- och dramadiskussioner förda i en anda av förnyelse.

Vidare möttes Teatr Kameralny från Warszawa och Dramaten på Nationernas festival i Paris år 1954, efter vilken Jan Kott skrev en utförlig artikel om bl.a. Dramatens uppsättning av *Fröken Julie* och *Fadren*.¹⁸ Samma år började de första avantgardescenerna dyka upp i Polen.

Vågen av modern västerländsk dramatik svepte över Polen nästan samtidigt med att den hade kommit till Sverige. Den polska premiären på Becketts *I väntan på Godot* ägde rum våren 1956. Den svenska premiären hade ägt rum 1954 på stadsteatern i Uppsala.

Men trots alla dessa mer eller mindre yttre likheter kvarstår den väsentliga skillnaden att medan man i Sverige önskade bryta sig ur den psykologisk-realistiska traditionen, önskade man i Polen befria sig från den av Sovjet påtvingade socialrealistiska tvångströjan.

Chefredaktören för tidskriften *Teatr*, Edward Csató, motiverar i en artikel teaterns och publikens längtan efter en pessimistisk repertoar med att den var en kontrastreaktion mot den socialistiska realismen med dess optimistiska verklighetsskildringar, de enda som varit tillåtna att uppföra.¹⁹ Och det var just i den moderna dramatiken från Väst med Ionesco och Beckett, samt de tidigare diskuterade existentialistiska dramatikererna Sartre och Camus, som teatern nu kunde ge uttryck för sin pessimism och dessutom tillfredsställa ett uppdämt behov att experimentera med en modern dramatisk teknik.

En annan väsentlig skillnad var också det tempo med vilket denna förnyelseprocess genomfördes och processens omfattning. Marczak-Oborski skriver:

På oerhört kort tid skedde en fullständig omvandling: den polska teatern förvandlades från att ha varit en bortglömd provinsiell sådan någonstans i Europa till att bli ett verkligt repertoareldorado. Över affischerna strömmade en lavin av nya namn och titlar. Teatrarna tävlade som i feberyra för att ta igen det förlorade.²⁰

Man kan i detta sammanhang tillägga att reformvägen berörde så gott som alla polska teatrar, både de mest representativa i storstäderna och de i den mörkaste provinsen. Antalet premiärer i Polen på modern västerländsk dramatik uppgick år 1957 till 90% av hela repertoarutbudet.

I en intervju år 1970 konstaterade chefredaktören för *Dialog* i Warszawa, Konstanty Puzyna, att intresset i Västvärlden för 50-talsavantgardisterna hade helt andra orsaker än i Polen. I Väst låg det på ett filosofiskt-estetiskt plan medan det i Polen växte fram ur de egna realiteterna.²¹

5. Svenskt sextiotal - polsk socialrealism

Engel och Janzon karakteriserar den svenska kulturdebatten vid mitten av 1960-talet som en företeelse, som mer än under någon annan tid under 1900-talet vuxit fram ur samhällsdebatten.

Den började redan vid decenniets upptakt med en våldsam diskussion kring begreppet kulturdemokrati och vidgades efterhand. I boken *En orättvis betraktelse* 1969 ställde Göran Palm en rad debattfrågor och samma år ledde Göran Sonnevis dikt om kriget i Vietnam till en diskussion om litteraturens politiska funktion. En hel rad skönlitterära författare började behandla inrikespolitiska och utrikespolitiska frågor: Sara Lidman, Per Wästberg, P. O. Enquist, Sven Delblanc, Jan Myrdal m.fl.²²

Den svenska teatern rycktes med och engagerade sig åtskilliga gånger i de politiska och sociala diskussionerna: "Från att ha varit en angelägenhet för experter och överklasspublik eller bara för nöjeslystna blev teatern nu betydelsefull för de breda lagren av publiken i Sverige."²³

Ett av de viktigare diskussionsämnena var den institutionella teaterns förbrukade roll i samhället. Vid sidan av den bildades ett stort antal s.k. fria teatergrupper som oftast själva skapade sina speltexter, vilka direkt handlade om politiska och sociala missförhållanden i Sverige och ute i världen.

Den mest kända var Kent Anderssons och Bengt Bratts fria teatergrupp vid Stadsteatern i Göteborg, som bl.a. uppförde *Flotten*, en samhällssatir om myten om den allomfattande välfärden. En annan fri grupp, som fungerade vid Stockholms Stadsteater under ledarskap av Jan Bergquist och Hans Bendrix, kritiserade i *Ivar Kreugers svindlande affärer* det kapitalistiska samhället. En utpräglat samhällsengagerad teater var Norrbottensgruppen, som leddes av Gunnar Ohlander.²⁴ I boken *Pjäsen om Norrbotten* presenterade den sina arbetsmetoder och det material den

använt sig av: bl.a. intervjuer med de bönder och arbetslösa arbetare som stycket handlar om samt utdrag ur politikernas utlåtanden om regionen Övertorneå.²⁵

Handlingen i de nyskrivna pjäserna utspelades ofta i fabriker, t.ex. *Katterna* av Walentin Chorell som handlar om kvinnliga arbetare på ett företag i Väst. Om det kollektiva arbetet i det kommunistiska Kina handlar *Kvinnorna i Shanghai* av Tore Zetterlund.

Den store impulsgivaren i 1960-talets Sverige var Brecht och hans Berlinerensemble. För Brechts teateridé propagerade bl.a. den nystartade tidskriften *Dialog* (1965).

I Polen hade teatern och dramatikererna redan tio år tidigare, d.v.s. under den socialistiska realismens tid, engagerat sig såväl samhälleligt som politiskt. Detta hade inte skett på eget initiativ som i Sverige utan på myndigheternas befallning.

Redan år 1947 lanserade landets president Bolesław Bierut parollen "kultur åt massorna" som början till ett officiellt program. Två år senare skulle teatern få konkreta direktiv som offentliggjordes av dåvarande kulturministern Sokorski på en teaterkonferens: "Författarskapet är ett politiskt yrke i likhet med all annan ideologisk verksamhet. På teatern får konst och politik ej åtskiljas."²⁶ På samma konferens tillkännagav Sokorski teaterns målsättningar i fyra huvudrubriker: teater skall befrias från "småborgerlig struntlitteratur" och från "formalistiska utväxter"; man skall inleda en kamp för en socialistisk konst; den moderna dramatiken skall vara en produkt av kampen "mellan det gamla och det nya"; scenen skall befrämja rysk och sovjetisk dramatik.

De nya dramerna skulle vara lättförståeliga för de breda publiklagren och de skulle i första hand handla om produktionen. Handlingen utspelades vanligen i fabriker eller på landsbygden. De var schematiska och i själva verket konfliktlösa. I regel uppträdde helvita eller helsvarta karaktärer och ett psykologiskt plan var så gott som obefintligt. En känd utpräglad socialrealistisk pjäs var *Brygada szlifierza Karhana* (Sliparen Karhans arbetslag) av Wašek Kania från 1949; som ett exempel på en pjäs om böndernas kamp mot kulakerna kan nämnas *Kąkol i pszenicy* (Klint och vete) av Tadeusz Łomnicki.

Teatern skulle vara "ett socialistiskt samhälle i miniatyr" och för individuella rolltolkningar fanns det inget utrymme. Man var helt inriktad på ett kollektivt spel, inga stjärnor fick finnas i ensemblen. Skådespelaren skulle främst sträva att efterlikna människor i deras vardagsmiljö

i verkstäder, gruvor eller på kolchoser.²⁷

Den store impulsgevaren åt den svenska 60-talsscenen, Brecht, fick inte uppföras på polska teatrar under dessa år. Då Berlinerensemblen äntligen besökte Warszawa vid årsskiftet 1952/53 blev den nedgjord av den regimtrogna kritiken. Brechts teaterform var för lite realistisk, hans ideologi var fientlig mot socialismen då han visar att människan är liten och hjälplös. Den starkaste anklagelsen mot Brecht var att han visade sig vara en fullständig pacifist medan han borde ha kunnat skilja på ett orättvist och ett rättvist krig.²⁸ De stora polska klassikerna Adam Mickiewicz och Julius Słowacki fick inte heller uppföras. Förbudet gällde även Shakespeares kungadramer.

60-talets samhällsengagerade och politiserade teater minskade under 1970-talet sin aktiva verksamhet i Sverige; de fria teatergrupperna integrerades mer eller mindre med de institutionella scenerna.

Den socialrealistiska teatern i Polen försvann i och med den politiska islossningen vid mitten av 1950-talet.

6. Mottagarlandets fullständiga rätt att tillämpa egna utomlitterära kriterier vid bedömningen av ett främmande kulturfenomen?

När Alf Sjöberg år 1970 uppförde S. I. Witkiewicz' drama *Modern* på Dramaten, försökte de progressiva svenska kritikerna vid sin bedömning av författaren och pjäsen tillämpa de för 1960-talet karaktäristiska kriterierna. Man kunde inte acceptera att Witkiewicz satsade på intelligentian som den samhällsgrupp, vilken skulle rädda världen från den undergång som närmade sig i form av en revolution. Han ansåg ju dessutom att en revolution betydde människans återgång till ett djuriskt tillstånd.

Witkiewicz' åsikter var enligt den nya kritiken "reaktionära", "konservativa", "nihilistiska", ja till och med "prefascistiska". En recensent hävdade även att *Modern* utgjorde en risk för svensk ungdom, då pjäsen kunde få pedagogiska skadeverkningar.²⁹

År 1948, då man i Polen började införa den socialistiska realismen på teatern, hade frågan huruvida Strindbergs *Fadren* skulle få spelas tagits upp till diskussion. Dramat granskades noggrant och på censurens katalogkort står det att läsa under rubriken "En bedömning av pjäsens värde och samhällsuppfostrande syfte": "Pjäsen lämpar sig för närvarande inte att uppföras på grund av sin föråldrade problematik".

På en teaterkonferens 1950, då den socialistiska realismen redan hade hunnit etablera sig inom teaterkritiken, placerades *Fadren* på listan bland "prefascistiska dramer" samt bland dramer som inte lämpade sig att uppföras på grund av sin "ideologi som är fientlig gentemot arbetarklassen".³⁰

Det kan verka som en ödets ironi att denna "polska moder" och denne "svenske fader" helt oskyldigt skulle falla i onåd på främmande mark. Vi kan endast ännu en gång konstatera att mottagarlandet alltid tar sig rätten att göra sin egen föreställning om en främmande konstnärlig företeelse, att fördöma eller lovprisa allt utifrån egna kriterier grundade på det aktuella kulturklimatet.

NOTER

1. Marczak-Oborski, Stanisław. *Teatr czasów wojny 1939-1944*. Warszawa 1967.
2. Intervju - maj 1979, otryckt.
3. Landgren, B. *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen*. Uppsala 1975.
4. Attius, Håkan. *Estetik och moral. En studie i den unge Werner Aspenströms författarskap*. Stockholm 1982.
5. Engel, P. G. & Janzon L. *Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet*. Lund 1974.
6. Beijer, Agne. *Teaterrecensioner 1925-1949*. Stockholm 1954 s. 396-400.
7. Engel & Janzon, *op. cit.*, s. 99.
8. Brandell, Gunnar. *Svensk litteratur 1900-1950*. Stockholm 1967, s. 407-408.
9. Uppgifter efter Stanisław Marczak-Oborskis *Życie teatru w latach 1944-1964*. (Teaterlivet under åren... Warszawa 1968.
10. Beijer, Agne. *op. cit.*, s. 453.
11. Schaff, Adam. *Dlaczego egzystencjalizm stał się u nas modą? (Varför blev existentialismen på modet hos oss?) I: Marksizm a egzystencjalizm*. Warszawa 1961
12. *Teatr Narodowy w Warszawie. Program*. J. P. Sartre "MUCHY", prem. 25.7.1957, regi E. Axer (teaterprogram, "Flugorna").

13. Wróblewski, Andrzej. Histologia tyranii i strachu. (Tyraniiets ochskräckens histologi.) *Teatr* 1957 nr 13.
14. Brandell, *op. cit.*, s. 434.
15. Citerat efter Engel & Janzon, *op. cit.*, s. 114.
16. Jfr Engel & Janzon, *op. cit.*, s. 122.
17. Jfr Engel & Janzon, *op. cit.*, s. 118-119.
18. Kott, Jan. Na festiwalu teatralnym w Paryżu. (På teaterfestivalen i Paris.) *Przegląd Kulturalny* 1955 nr 27 och 28.
19. Csató, Edward. O samotności. *Teatr* 1957 nr 5.
20. Marczak-Oborski. *Życie...* *op. cit.*, s. 126-127.
21. Intervju gjord av förf. december 1970, otryckt.
22. Jfr Engel & Janzon, *op. cit.*, s. 140-142.
23. Engel & Janzon, *op. cit.*, s. 142.
24. Jfr Björck, Staffan, Sallnäs, Hilding & Palmqvist, Bertil. *Litteraturhistoria i fickformat. Svensk diktning från 80-tal till 70-tal.* Stockholm 1971, s. 323-324.
25. *Teatergruppen bakom pjäsen om Norrbotten 1970.* Finland 1970.
26. Szczepański, J. A. Narada teatralna w Oborach 18-19 czerwca 1949. (Teaterkonferensen i Obory...) *Teatr* 1949 nr 9.
27. Jfr Uggla, Andrzej N. *Strindberg och den polska teatern 1890-1970.* Uppsala 1977, s. 55-57.
28. Jfr Pański, Jerzy. Problemy artystyczne pracy teatrów w roku 1953. (Konstnärliga problem i teatrarnas arbete under 1953.) *Przegląd Kulturalny* 1953 nr 7, s. 1 och 3.
29. Jfr Uggla, A. N., Stanisław Ignacy Witkiewicz's Reception in Sweden. I: *Polish Theatre and Dramatic Technique*, Proceedings of a symposium held at the University of Uppsala on 23 April 1982, s.85-86.
30. Czató, Edward. Najpilniejsze zadania teatrów. (Teatrarnas mest trängande uppgift.) *Teatr* 1950 nr 11.