PETER WEISS FILMER

Jan Christer Bengtsson

Peter Weiss filmer

från de korta små lekfulla kopparslagen
till kommersiell långfilmsdebut
filmer — filmidéer — utkast

Jan Christer Bengtsson

Stockholm University

©Jan Christer Bengtsson, Stockholm 2010

ISBN 978-91-7447-022-2

Printed in Sweden by Universitetsservice US-AB, Stockholm 2010
Distributor: Stockholm University Library
Omslagsbild: Teckning av Peter Weiss till hans femte kortfilmsstudie.
Foto: Jan Christer Bengtsson

Tillägnas
hustru Anna
dotter Louise
son Fredrik

Innehållsförteckning

Förkortningar

Förord 10

I Inledning

Problemställning — avgränsning — metod 11

II Avhandling

II: A Kortfilmer:

Experimentfilmer

Studie I 19

Studie II 32

Studie IV 50

Studie V 62

Ateljéinteriör 70

II: B Kortfilmer

Dokumentärfilmer:

Ansikten i skugga 81

Enligt lag 91

Ingenting ovanligt 104

Vad ska vi göra nu då? 108

Ungt rådslag 128

Bakom de monotona fasaderna 138

II: C Långfilmer:

Hägringen 150

Svenska flickor i Paris 195
II: D Filmfragment
Oavslutade inspelningsarbeten 243
Studie III 243
Anna Casparsson 253
Öyvind Fahlström 255
Ricke Langhammer (En narkoman) 256
Två nakna kvinnor 258
II: E Filmfunderingar
Filmutkast i form av idéer, punkter, synopsis och manuskript 260
Början och Förföljd 260
En sprängning 262
Staden 262
Nisse Jonsson 274
Episkt panorama 277
En film om Gällivare kommun 278
Marockofilm 280
Husmandssted 283
Den skrattande Messias 283
En adelsman 284
Hölderlin 285
Motståndets estetik 285
III Slutord
Sammanfattning och slutsatser 289
Zusammenfassung und Schlussfolgerung 293
Bihang: Om återgivning av filmografiska uppgifter 298
Källor 338

Förkortningar

A.B.B.	Aspegren-Burman-Burman (Efternamn på filmproducenter involverade i filmen **Svenska flickor i Paris**.)
AFF	Arbetsgruppen för film (Experimentfilmgrupp i Stockholm 1954-1960.)
DDR	Deutsche Demokratische Republik (Förkortning på tyska för en östtysk statsbildning: Tyska Demokratiska Republiken, som existerade mellan 1949 och 1990.)
IPWG	Internationale Peter Weiss Gesellschaft e. V. [Eingetragener Verein] Berlinbaserad stiftelse med särskilt intresse för Peter Weiss och dennes konstnärliga skapande.
SEF	Svensk Experimentfilmstudios stencilerade ”medlemstidning” 1952.
SEFS	Svensk Experiment Film Studio (Experimentfilmgrupp i Stockholm 1949-1954.)
SSSR	De Socialistiska Rådsrepublikernas Union — i kortare form benämnd Sovjetunionen. (Förkortning av en statsbildning, som existerade mellan 1922 och 1991.) Med kyrilliska alfabetstecken: СССР = Союз Советских Социалистических Республик. Translittererat: Sojuz Sovjetskich Sotsialistitjeskich Respublik.
SSU	Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund

Förord

Vägen fram till att kunna skriva att jag nu genomfört ett vetenskapligt arbete inom filmvetenskap har varit lång och tidsödande. Mitt intresse för ämnet som sådant sträcker sig över fyra årtionden tillbaka i tiden. Jag är därför mycket nöjd med att nu definitivt sätta en slutpunkt för den avsedda examensnivån.

Jag har under arbetets gång haft samröre med många människor och organisationer, ja till och med institutioner i stater som omvandlats och till och med försvunnit under tiden jag hållit på med min forskning. Det skulle ta flera sidor i anspråk att räkna upp alla organisationer och personer jag haft kontakt med, men det framkommer i fotnoter och källförteckning vilka jag syftar på, när jag här på detta sätt utan namns nämnande framför mitt tack för att man ställt upp och stöttat mig. Alltså — tack alla ni, som på olika sätt bidragit till att jag kunnat genomföra och gestalta mitt arbete.

En som jag måste nämna vid namn i detta sammanhang är min handledare, professorn i filmvetenskap Astrid Söderbergh Widding, som kritiskt granskat mina ord och kommit med värdefulla synpunkter och ändringsförslag vid utarbetandet av avhandlingen.

Den möjlighet användandet av den digitala tekniken medför har underlättat vid utarbetandet. Utkast har snabbt och enkelt kunnat ändras. Men rent praktiskt har det inneburit mycket sittande vid en dator. Men nu är det äntligen slut med det. Det finns så mycket annat att göra i livet också. Avhandlingen tillägnas därför min hustru Anna och våra barn.

Till sist således ett hjärtinnerligt tack till mina käraste, dvs. min familj.

Spånga den 7 mars 2010
Jan Christer Bengtsson

I Inledning:
Problemställning — avgränsning — metod

Mot slutet av Peter Weiss liv började det bli mer och mer känt att han under vissa perioder ägnat sig åt att skapa i bild. Utställningar över hans måleri visades i flera större städer i Europa och böcker över detta kom ut.

Som ett mera kuriost bihang uppmärksammades — ofta i samband med retrospektiva utställningar över Weiss måleri — ett mera ofullständigt skapande, nämligen det som tog sig form i den kinematografiska bilden. I det följande vill jag belysa filmens funktion i hans skapande. Min hypotes är att filmen där spelat en positiv roll som komplement till och utvikning från det litterära skapande som alltmer kom att inta huvudrollen.

Peter Weiss inspelade och färdigställde åren 1952-1961 fjorton filmer, varav två långfilmer och resten kortfilmer.

De första filmer Peter Weiss åstadkom var ett slags korta surrealistiska och fantasifulla bilddokument som ett slags försök att i rörlig bild visualisera funderingar kring livet så som det kunde te sig för en man ett bra stycke över de trettio, med andra ord ett slags övningsstycken i bild och ljud. Att de var korta och kvalitetsmässigt närmast undermåliga var med all sannolikhet beroende av att de ekonomiska förutsättningarna var starkt begränsade. Men kanske kan det också skönjas något av det ofärdigas estetik i sammanhanget, åtminstone vad beträffar dem som gjordes allra först.

Weiss hämtar sina motiv till en början i den egna upplevelsesfären och bygger i många avseenden på innehållsliga element han med stor sannolikhet hämtat inspiration i den psykoanalys han lät sig behandlas i. I sina första studier ställer han därför frågor rörande sin egen existens som konstnär, sin relation till kvinnor och till sina föräldrar. [Studierna **I - V**, **Ateljéinteriör**]

De första dokumentära filmerna blir till ett slags miljödokumentationer av Weiss näraliggande områden. Inom ramen för ett slags

hemskhetens estetik förevigar han bitar ur några ölgubbars vardag i Gamla Stan i Stockholm samt några brottslingars tillvaro på ett modernt ungdomsfängelse i Uppsala. Skräcken för att bli en loser och instängd som en råtta i ett hörn gestaltas på detta sätt. [**Ansikten i skugga** , **Enligt lag**]

Det är först efter det att Weiss lärt känna fotografen Gustaf Mandal i samband med färdigställandet av ungdomsfängelsefilmen tanken på en mera företagarmässig verksamhet med film kommer till stånd. Åt Försäkringsbolagens Upplysningstjänst gör man en beställningsfilm, vars enda krav var att den i slutändan skulle uppmana till att teckna en försäkring vid något försäkringsbolag. [**Ingenting ovanligt**]

Kontakterna med det socialdemokratiska ungdomsförbundet SSU sköttes så väl att det resulterade i ytterligare två beställningsfilmer: En film om ungdomars situation och som tog upp problematiken med droger samt en dokumentation av SSU:s 1958 hållna kongress i Stockholm. [**Vad ska vi göra nu då?**, **Ungt rådslag**]

Den film som mest har en löpande tråd bak till tidigare verksamhet och Weiss ursprungliga strävan till att en dag eventuellt bli en erkänd författare är en långfilm Weiss inspelade 1958-59. Till stora delar byggande på en av Peter Suhrkamp refuserad text på tyska, som Weiss översatte till svenska och gav ut på eget förlag 1949, inspelas filmen **Hägringen**, som i dess egenskap av lång- eller spelfilm ingår i ett särskilt kapitel tillsammans med en annan spelfilm om tre svenska flickor i Paris.[1]

För den frankofilt lagde Weiss förvånar det inte att han engagerade sig i en långfilmsinspelning i Paris. Om den filmen, bakgrunden och dess öden florerar en mängd rykten och Weiss förvånade kritikerkåren genom att offentligt ta avstånd från den när filmen visades i Stockholm 1962. [**Svenska flickor i Paris**] Filmen var en kommersiell spelfilm och ingår inte i denna undersökning av Weiss filmverksamhet.

[1] För den som är intresserad av att ta del av det jag har att säga om filmen **Hägringen** vill jag hänvisa till sidorna 48-66 (Kapitel 4: ”Mit einer unfertigen Faust — Der Spielfilm Fata Morgana”) i ett arbete — angivet som D-uppsats eller ”Magisterarbeit” — jag försvarade i januari 2006 inom ämnet tyska vid Södertörns Högskola: *Fäustchen, Faust, Fäuste und Faustan bei Peter Weiss Das gehobene Fäustchen — Doktor Faust — vom unfähigen Boxer bis zum Kampf mit dem Fremdpräfix anti- als eine Art Faustan*. Uppsatsen kan laddas ner bland annat via IPWG:s hemsida under grå litteratur (Graue Literatur).

Den sista film Weiss helt färdigställde var en diskussionsfilm om några moderna och välplanerade områden i Köpenhamns förorter. [**Bag de ens facader**]

Ännu något år in på 1960-talet fanns det ansatser inom filmen från Weiss sida. Med en egen 16-millimeterskamera dokumenterade han personer han fann intressanta. Men några mera fullvärdiga resultat blev det aldrig av dessa små försök.

Åren gick och Weiss upplevde sitt genombrott som författare — först med tre mycket personligt präglade romaner — och sedan som dramatiker. Allt detta skedde på tyska. Hans visade intresse för film renderade honom ett erbjudande att bygga upp en filmakademi i det västra Berlin. Men hans håg stod till det tyskspråkiga området i sin helhet. Han fann anklang även i öst och Folkteatern i Rostock kom att ta sig an hans verk. Weiss reste mycket. Han besökte det revolutionära Kuba och det för sin frihet kämpande Vietnam — den del som betecknade sig som den Demokratiska Republiken Vietnam eller också kort benämndes Nordvietnam. Han gick med i demonstrationer mot kriget i Vietnam. Han deltog i en tribunal rörande krigsförbrytelser utförda av USA.

Det var ordkonstnär Weiss hela sitt liv hade strävat efter att bli. Han lyckades i sitt uppsåt att ägna sig åt det han ville — att författa — men han tvingades inse verkningarna av tidens tand avseende modersmålet och ett icke-deltagande i detta som levande språk. ”Verktygsspråket” hade rostat samman så mycket att det måste smörjas innan maskinen kunde sättas igång.

Svenska var aldrig Weiss eget språk. Han talade med relativt stark brytning, som lätt gick att härleda till hans tyska modersmål. Hans såväl perfektionistiska pedanteri som vaga lekfullhet vad beträffar det tyska språket kan exempelvis ses som en språklig variant av den tidige målarens närmast pedantiska detaljåtergivningar.

Peter Weiss intresse för olika konstriktningar har medfört att han av många har upplevts som ett slags allkonstnär. I denna avhandling avgränsar jag mig till att fokusera på hans praktiska sysselsättning med film. Detta medför att den tidsperiod det huvudsakligen handlar om är 1950-talet, då han både gjorde film själv och därtill skrev en hel del om film.

Peter Weiss författarskap omspännande ungefär den period hans filmande pågick har på ett intressant sätt presenterats av Sven Hugo

Persson i en doktorsavhandling framlagd vid Göteborgs universitet 1979 — *Från grymhetens till motståndets estetik*. Den kan i många stycken fungera som en kompletterande läsning till min avhandling.

Om Peter Weiss sysselsättning med film har jag själv lagt fram två akademiska uppsatser vid Institutionen för Teater- och Filmvetenskap 1978 samt en masteruppsats 2008. 1990 tillerkändes jag en filosofie licentiatexamen för en avhandling om Peter Weiss.[2]

Därtill har jag publicerat ett flertal artiklar om Peter Weiss framför allt i tidskriften *Filmrutan*. I Tyskland har jag dessutom publicerat en del bidrag i till exempel tidskrifter och publikationer.[3]

Utöver detta finns det två mindre, men uppmärksammade bidrag av professor Sverker R Ek.[4]

Att arbetet med film också påverkat skrivandet hos Peter Weiss hävdar exempelvis Genia Schulz i sin doktorsavhandling *»Die Ästhetik des Widerstands« Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman* 1986, ett verk jag refererar till.

Jag utgår i mitt förhållningssätt till Peter Weiss och filmen från begreppet ”biografisk legend”, så som det av David Bordwell överförts till och senare använts inom filmvetenskapen.[5] Det är alltså inte en till

---

[2] *Peter Weiss och filmen* (Institutionen för Teater- och Filmvetenskap, Stockholms universitetet 1978), *Peter Weiss och kamerabilden — från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte* (Stockholms universitet 1990) samt en i februari 2008 försvarad masteruppsats i filmvetenskap (*A.B.B.1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion* Akademisk magisteruppsats, Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, höstterminen 2007).

[3] *Das Argument*, *die horen, Ausblick — Zeitschrift für Deutsch-Skandinavische Beziehungen* och diverse bidrag, artiklar och intervjuer i *Peter Weiss und der Film — Materialien zur Retrospektive der Nordischen Filmtage Lübeck* 1986. Ett föredrag om temat ”Peter Weiss och storstaden” jag höll vid ett seminarium organiserat av ”Deutsche Auslandsgesellschaft” i Lübeck i november 1986 publicerades såväl i *Filmhäftet* 3-4 1986 och som ett av flera bidrag i en tysk bokutgåva *Peter Weiss — Werk und Wirkung* (Sammlung Profile, Bouvier, Bonn 1987).

[4] Ett publicerades året Weiss dog i tidskriften *Film & TV* 4/82 i innehållsförteckningen betitlat *Peter Weiss som filmskapare* och i samband med artikeln *att VIDGA VÅR FÖRMÅGA att UPPFATTA TILLVARON*. (sid. 8─22) Det andra publicerades i en såväl svensk som tyskspråkig bok- och utställningsutgåva i samband med en utställning om Peter Weiss liv och verk 1991 — *Peter Weiss Leben und Werk / Peter Weiss Liv och verk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991 — arrangerad med anledning av att Peter Weiss hade blivit 75 år om han hade fått leva fram till det året. Eks bidrag har titeln: *»Eine Sprache suchen« Peter Weiss als Filmemacher / »Att söka ett språk« Peter Weiss som filmskapare* och är ett förkortat bidrag av det Ek skrev i *Film & TV* 4/82.

[5] Bordwell, David, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1981, sid. 9-24; Lars Gustaf Andersson, *Änglarnas barn*, En studie i Pier Paolo Pasolinis filmer, Lund: Boxbox 1992, sid. 18.

sina delar regelrätt biografi över Weiss jag skrivit. Inte heller ser jag filmerna som isolerade företeelser, skilda från upphovsmannen. I stället har jag tagit i beaktande den ”Weiss” som framträder både i verken och via omvärldens förståelse av hans person, där biografin utgör den ena polen medan den andra utgörs av den legendflora som oundvikligen kommer att omge det strikt biografiska. Till denna legend kan upphovsmannen själv ha bidragit, så som jag i vissa fall påvisar nedan, men den formas även i filmernas publika reception och den offentliga debatten kring dem och kring upphovsmannens person. Denna debatt ägnar jag särskild uppmärksamhet i de fall filmerna väckte en sådan.

För att skaffa mig en bild av det arbete Weiss utförde inom sin filmverksamhet har jag sökt upp levande källor, som på olika sätt stått Weiss nära inom det av mig behandlade området: personer som varit fotografer i hans filmer, andra som känt Weiss och flera familjärt närstående. Där vid lag har jag konfronterats med frågor kring källornas tillförlitlighet. Jag har brottats med frågor kring trovärdighet, tillförlitlighet, rimlighet och eventuella andra yttringar som stött olika påståenden eller motsagt dem. Jag har naturligtvis varit tvungen att vara observant på eventuella minnesluckor och kritisk mot skönmålningar av mera anekdotisk art. Framförallt har jag med skepsis sett på dem som uppenbarligen känt sig hedrade av att ha vistats i närheten av en person, som med tiden visade sig bli en världsvida berömdhet. På ett snarlikt sätt har jag försökt vara kritisk gentemot dem som tydligt signalerat en extremt negativ hållning gentemot personen Weiss på grund av dennes politiska ställningstaganden.

Redan 1969 hade jag kontakt med Peter Weiss och jag hade två längre samtal om hans filmverksamhet med honom.[6] Självklart tog jag över tio år senare efter det jag lagt fram en akademisk uppsats om hans filmande tacksamt emot hans erbjudande att låta mig ta del av det han hade samlat i en pärm om denna sin verksamhet. På liknande sätt har jag kunnat få ta del av ljud- och bildrapporter hans fotograf i flera filmer — Gustaf Mandal — ställt till mitt förfogande. I mitten av 1980-talet samarbetade jag med en av huvudfiguranterna i Weiss långfilm **Hägringen** — Staffan Lamm, som då gjorde en personlig filmbetraktelse — **Strange Walks In And Through And Out** — rörande Weiss liv och bildvärld. Detta medförde att jag kom i åtnjutande av ytterligare betraktelser och synpunkter på Weiss liv. Denna tid tillför-

[6] Bengtsson, Jan Christer, ”Samtal med Peter Weiss” — ”Dom som inte varit med om 50-talet kan inte föreställa sig under vilka förhållanden vi gjorde film då”, *Filmrutan* 3─1986.

de aspekter, som kommit mig till del i min analys av Weiss som person och jag åberopar vid några tillfällen de källor Lamm är i besittning av.

Jag har inte underordnat mig något bestämt teoretiskt system utan jag har låtit varje films egenart bestämma valet av teoretiska resonemang. Peter Weiss sade klart ut i ett samtal jag hade med honom 1969 att i den mån man ska ha en analytisk angreppspunkt så återspeglar de experimentella filmerna något av den erfarenhet han hade av att ha gått i psykoanalys.[7] Det är en mer eller mindre medveten drömvärld som presenteras. Och den dokumenterade verkligheten — dokumentärfilmerna — kanske kan sägas återspegla en extrem form av livsvillkor på olika sätt.

De filmer som kan räknas till kategorin färdiginspelade oavsett längd och filmformat presenteras och tolkas sedan i kronologisk ordning, först kortfilmer och sedan spelfilmer. Där psykoanalysen lyser igenom låter jag det återspeglas i mina förklaringar och tolkningar. De dokumentära upptagningarna återspeglar ofta ett inre obehag i det de på ett tankemässigt plan går tillbaka på Weiss själv och den livs- och existensångest han plågades av.

För att underlätta vid den elektroniska läsningen har jag angivit filmtitlar i fetstil och övriga titlar på till exempel böcker, namn på tidskrifter och tidningar och även så artiklar i desamma kursiverat. Fotnoter har jag — även då dessa är omfattande — lagt i anslutning till texten på samma sida. Under förkortningar tar jag endast upp akronymer eller initialförkortningar.

I ett bihang över vilka filmer Weiss gjort i sin helhet eller bara delvis nöjer jag mig inte med en sedvanlig filmografisk presentation. Jag försöker få fram omfattningen av olika inblandades insatser och skeenden kring filmerna och diskuterar ur ett historiskt perspektiv olika filmografiska presentationer såväl under Weiss levnad som tiden efter.

Det Peter Weiss skrivit om film har jag på grund av att omfånget annars blivit för stort i denna avhandling tvingats förhålla mig restriktiv till och jag har enbart tagit med artiklar eller utsagor som direkt kan hänföras till hans praktiska filmverksamhet. Det Peter Weiss i övrigt skrivit om andras filmer har därför endast berörts till erforderlig del enligt ovan och på intet sätt i sin helhet.

---

[7] Ibid.

Under rubriker som ”experimentfilmer” och ”dokumentärfilmer” har jag tagit upp de filmer som i sin form kan anses vara avslutade. En kortfilm — den tredje studien — är i sig ett undantag och jag sorterar den under begreppet ”fragment”. Den kan i nuvarande sönderklippta version betraktas som en förstudie till Weiss fjärde filmstudie och finns idag enbart i en gestaltning, som var ett till synes misslyckat försök att finna fram till något som sedan i en helt ny omgestaltning således fick en mera fullgången form.

Jag redogör för kontexten kring filminspelningarna, för filmernas bild- och ljudmässiga uttryck och gör jämförelser med sätt Weiss uttryckt sig på inom måleri, teckning och collage.

Jag har i den mån det varit av betydelse återgivit aspekter kring receptionen av filmerna samt i vissa fall kring deras aktuella distribution eller arkivdata.

Om den filmintresserade Peter Weiss erfar idag den intresserade exempelvis i en på tyska utgiven lätt redigerad version[8] av Karen Hvidtfeldt Madsens doktorsavhandling (ph.d. afhandling) *Modstand som æstetik & æstetik som modstand Peter Weiss og / Die Ästhetik des Widerstands* i det inledande kapitlet ”Der junge Peter Weiss — Kunst und Opposition” att Weiss gjort 14 filmer av olika slag: experimenterande kortfilmer som dokumentär- och spelfilmer. Man erfar också att ”Arbetsgruppen för film” gav ut en månatlig tidskrift ”Tidningen S.E.F.” i vilken Weiss huvudsakligen publicerade analyser av de av honom beundrade surrealistiska filmerna. Därutöver skrev han essäsamlingen *Avantgardefilm*, vari han fogade in samtida experimentella filmer i sina historiska och estetiska sammanhang.[9] Vissa missuppfattningar är uppenbarligen här för handen.

För trots att Weiss bok *Avantgardefilm* på ett utmärkt sätt översatts till tyska av schweizaren Beat Mazenauer[10] och försetts med kommen-

[8] Karen Hvidtfeldt Madsen skriver i ett e-mail till mig 2008-01-25 att utgåvan på tyska av hennes år 2000 utgivna och försvarade doktorsavhandling är ”en let redigeret udgave”, som ”blevet oversat af Monika Wesemann og Ursula Kleinen”.

[9] Karen Hvidtfeldt Madsen skriver: ”Er produzierte in den Jahren 1952-60 vierzehn Filme, und zwar sowohl experimentierende Kurzfilme als auch Dokumentar- und Spielfilme. ‚Arbetsgruppen för film’ gab die monatlich erscheinende Filmzeitschrift Tidningen S.E.F. heraus, in der Weiss hauptsächlich Analysen der von ihm bewunderten surrealistischen Filme veröffentlichte. Außerdem schrieb er die Essaysammlung Avantgardefilm, in der er die zeitgenössischen experimentellen Filme in ihren historischen und ästhetischen Zusammenhang stellte.” I *Widerstand als Ästhetik / Peter Weiss und die Ästhetik des Widerstands,* sid. 24.

[10] Weiss, Peter. Avantgarde Film, edition suhrkamp 1444, Neue Folge Band 444, Frankfurt am Main 1995.

tarer i ett bihang[11] är det vanligt med övergripande sammanfattningar i stil med de Hvidtfeldt Madsen gjort. På grund av att det inte finns något mera överblickande verk över filmpublicisten Peter Weiss förmedlas det ofta en inte helt korrekt bild av denna hans verksamhet. Vid sidan av föreliggande avhandling — som begränsas till filmerna — vore även Weiss filmpublicistik i relation till hans övriga verksamhet inom filmen i behov av grundlig genomlysning.

[11] I en kommentar på sidan 195 till det som står att läsa på sidan 144 om ”Arbetsgruppen för film” skriver Mazenauer: ”Arbetsgruppen för film (AFF): Am 23. Februar 1950 wurde in Stockholm von Mihail Livada, Henry Lunnestam und anderen das Svensk Experimentfilm Studio (SEFS) gegründet, mit dem Ziel, ein eigenständiges experimentelles Filmschaffen in Schweden zu fördern. Nachdem das SEFS am 17. I. 1952 in SEF umbenannt und zwischen Januar 1952 und Januar 1953 zehn Nummern der Zeitschrift SEF herausgegeben hatte, wurde es am 9. 2. 1954 auf einer Jahresversammlung nochmals umbenannt in Arbetsgruppen för film (AFF), welche bis 1960 wirkte. Peter Weiss wurde 1952 Mitglied der SEF/AFF. Für einen Großteil der auf S. 145f. erwähnten FilmerInnen — allesamt Mitglieder der SEFS und/oder AFF — bedeutete die experimentelle filmische Arbeit lediglich Studienobjekt und Nebenbeschäftigung, während sie daneben einem andern (oft nichtkünstlerischen) Hauptberuf nachgingen. (Vgl. Dazu Jan Christer Bengtssons umfangreiche Studie arbetsgruppen för film. Experimentell filmverksamhet 1950-1960.” Weiss, Peter, *Avantgarde Film* (Aus dem Schwedischen übersetzt und herausgegeben von Beat Mazenauer), sid. 195f. Läser man min ”omfångsrika studie” från 1970 får man på sidan 7 veta att ändringen i januari 1952 inte var en namnändring, utan endast ett beslut om att förkortningen av föreningen ”SVENSK EXPERIMENTFILMSTUDIO” ändrades från SEFS till SEF och att SEF också var namnet på en stencilerad medlemstidning. I min licentiatavhandling Peter Weiss och kamerabilden— från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte kan man i not 32 till kapitel 4 på sidan 181 bland annat läsa: ”Utöver filmproduktion ägnade sig ”Arbetsgruppen för film” åt filmvisningar, 1951-52 i samarbete med Konstakademiens elevkår och 1953-55 med Konstfackskolans filmstudio, och åt publicistisk verksamhet i form av en stencilerad medlemstidning SEF, som kom ut i 10 nummer 1952. I nr 7 återgavs utdrag av ett radioföredrag av Peter Weiss under rubriken ”Om filmens konstnärliga uttrycksmedel”. SEF övergick 1953 i den tryckta tidskriften ”Filmfront”, som kom ut i 12 nummer 1953-56. Många medlemmar i gruppen medarbetade i den och bland annat Weiss tidiga studier presenterades och analyserades här.” För utförligare information om ”Arbetsgruppen för film” hänvisar jag sedan till min trebetygsuppsats vid Lunds universitet och uppger dess omfång i sidor till ett antal av 188.

II Avhandling

II: A Kortfilmer: Experimentfilmer

Studie I

Denna film gjord av Peter Weiss och med Peter Weiss i huvudrollen — om man nu kan tala om någon sådan — är ett försök, en studie med en klassisk teatralisk rumslig scen arrangerad i en högst personligt inredd lägenhet. Den är bara några minuter lång. För att ge en efterhypnagog okoncentration i samband med en uppstigning upprepas handlingssekvenser.

Vilken tid på dygnet handlingen utspelas på är inte på något sätt angivet. Spelhandlingen är rumsligt förlagd till en lägenhet på Flemminggatan 37 i Stockholm. Det är den lägenhet, där Weiss själv bor som han säger sig ha använt som kombinerad bostad och ateljé vid inspelningstillfället en söndag våren 1952.

Med några trevande kliv med sina nakna fötter vandrar den 35-årige författaren och fd målaren, den filmbitne Weiss själv med sina fötter över ett lakan med texten: **Studie I**. Det var hans första försök att konkret skapa något inom ett område han ivrigt skulle ägna sig åt fortsättningsvis under det innevarande årtiondet. I det fick han ett utlopp för ett bildskapande, som i många avseende säkert var till hjälp i den psykoanalytiska bearbetningen av traumatiska existensupplevelser.

*

Livet har i sitt alldagliga förlopp monotona trista handlingar som rutiner. Till en sådan morgontristess hör uppvikandet av den filt man hyllt sin kropp med under sömnen. I nästa scen förtydligar Weiss ännu mer i det han viker upp filten och stiger upp. Bredvid på en madrass ligger det en naken kvinna och sover. Weiss stiger upp och hela sekvensen avslutas med en panorering och fixering vid hans fötter. Det gäller att kunna gå. Kan han det?

Weiss kommer i nästa sekvens gående mot en dörrpost. Denna öppning blir närmast symbolisk i det han smeker den som han borde ha smekt den kvinna han just upplevde vid uppstigandet. Nästan glosögt ihåligt stirrar mannen framför sig i rummet. Man kan ana en inre otillfredsställelse. I rummet står en cykel med hjulen i vädret. Weiss går förbi. Han går ut i en avlång hall. Han rör sig mot bilden och försvin-

ner. I rummet med den upp och nedvända cykeln ligger det en massa osorterade papper på golvet. På en vägg sitter en teckning uppsatt — en teckning som antingen är originalet till (eller en mycket snarlik) till den som med signaturen ”W” [Obs. utan punkt!] publicerats på sidan 25 i kulturtidskriften *utsikt* 6-1948. Den teckningen kan antingen tolkas som en explosion eller en implosion. Från en stor mörk mittpunkt kastas sönderdelat splitter rakt ut i något okänt, eller så dras alla osammanhängande detaljer mot en mitt- eller brännpunkt och faller på plats. Mitt i allt detta har livet sin gång och varje dag ska rulla vidare enligt ett svårtydbart tidshjuls sätt att verka. De otecknade, obemålade och oskrivna arken vittnar om en stark tro på ett framtida uppdrag som konstnär och författare. Men de ligger där orörda och osammanhängande i en kaotisk form i väntan på att ingivelsens stund ska inträffa. Det drömska betonas i att det repriseras som förlopp. För så är det ju inte i verkligheten. Där inträffar inte samma sak nästan exakt lika omgående.

Sedan går Weiss ut i ett kök. Här tittar han sig i rakspegeln. Skäggstubben lyser inte med sin frånvaro. Den nätmönstrade undertröjan anger det halvfärdiga i uppstigningsmomentet. Nu inträffar tvagnings- och putsningsproceduren. Gurglande och tandborstgnid vidtar.[12] Närbilder gör situationen mardrömskt trist och enahanda. Men mitt i allt detta hänger några damstrumpor i nylon. Och därtill visas på några urdruckna vinflaskor från ett besök i drogernas land.

Men en riktig konstnär tillkommer också ett vid den här tiden vanligt annat drogmissbruk. Weiss tar en cigarrett och stoppar den i sin mun, tar en tändsticka, tänder och och drar några djupa bloss.

I bild visas sedan fötter i aktion. Weiss ställer sig vid dörröppningen. Röker. Sedan repriseras gurglandet.

Antingen är det av allmän trötthet i den långsamma uppvaknandeprocessen eller på grund av naturen påkallade behov Weiss i nästa scen sitter på en toalettstol och röker vidare på den tända cigarretten. En naken kvinna kommer upprepat gående förbi honom i hallen och försvinner med sin kropp uppslukad av bilden i en sista tagning.

---

[12] Att sekvensen med bilder av tandborstning av olika anledningar är minnesvärd vittnar omnämnanden av f. d. sekreteraren i ”Arbetsgruppen för film”, tandläkaren Arne Lindgren, och kulturpolitikern Harry Schein om. Då jag förevisades filmen första gången 1969 med assistens av Arne Lindgren påpekade denne det felaktiga i sättet att utföra borstningen. I Harry Scheins memoarbok *Schein* kan man på sidan 177 läsa om hur Schein från det tidiga femtiotalets Stockholm minns beskådandet av en kortfilm om ”Peter Weiss när han borstar tänderna”. Hur som helst kan man konstatera att både minnesmässigt och yrkesmässigt engagerar uppenbarligen Weiss första filmstudie några som var med när det begav sig.

*

Studie I gjordes helt utan något som helst manuskript. Den verkar vara en i hast tillkommen produkt avseende upplägget. Den är tematiskt mycket jagcentrerad och det ligger en viss anmärkningsvärd prestation i den omständigheten att Weiss lyckades engagera de inblandade avseende råfilmsanskaffning och fotograf.[13]

Miljön är Weiss egen. Det som uppvisas är han själv i en vardaglig situation inskränkt till uppvaknadets vedermödor. I det rum handlingen utspelas finns en slags oordning. Men livets krav för sin fortgång gör att halsen ska rensas och fräschas upp. De urdruckna flaskorna vittnar om en festandets nedbrytande process. Och det är med verkliga kopparslagare Weiss stiger upp till den dag han beskriver i filmen. Han är oförmögen att visa minsta ömhet gentemot den kvinna han tillbringat natten med och antydningsvis utövat en heterosexuell kärleksakt med. Hon blir kvar och går i slutscenerna förbi honom medan han nedstämd röker vidare på sin nytända cigarrett medan han sitter nedåtböjd på toalettstolen.

Antagligen är det så att Weiss endast beskriver kvinnan som oåtkomlig. Han är alltså oförmögen att upprätta en vuxen mans fria och ansvarsfulla relationer till en kvinna. Och det är detta dilemma han beskriver i dessa sekvenser. Det värsta är att denna situation länge plågat honom och cykelhjulets sakta rörelser visar inte på någon evig rörelse,[14] utan en länge existerande upprepat oförlöst bindning ledande till oförmåga till ett självständigt och vuxet liv som man med ansvar för sig själv och sin omgivning. Han smeker kvinnor likt han smeker en dörrpost — ett dött ting. Kvinnorna saknar ansikten och förblir känslolösa objekt. En sådan man är inte i stånd till en äkta kärleksrelation.[15]

Och bakom detta döljer sig något av en faustsk modersproblematik — den livslånga fjättring den medför. Den utmanande nakenheten gick inte heller hem hos Peter Weiss egen mor. Snarare fann hon att

---

[13] Mihail Livada skaffade genom kontakter den råfilm som behövdes. Den sammanlagda kostnaden beräknades till 100-150 kronor. (Samtal med Mihail Livada 1969-04-28) Inspelningen skedde med hjälp av Stockholms Filmamatörer, som ställde kamera och fotograf till förfogande. Bengtsson, Jan Christer, *Arbetsgruppen för film Experimentell filmverksamhet 1950-1960 och filmer*, sid. 43.

[14] Metaforen med ett sakta rullande cykelhjul kan upplevas som sökt, men ingår på det sätt den här är komponerad i en surrealistisk framställningsform. Idémässigt är det bland de första gånger Weiss pekar på ett rullande hjul som i sin rotation uttrycker ett cykliskt kretslopp.

[15] Ett sådant tolkningsperspektiv anlägger psykoanalytikern Lajos Szekely i ett samtal sedan jag sett filmstudierna tillsammans med honom 1985-04-04.

han inte skulle ha någon vidare framgång med detta sitt verk. Hon blev allvarligt oroad.[16] Och kanske kan man bakom detta weisska förstlingsverk inom filmen ana något av en protest mot moderns dominans i hans liv.

*

Av Weiss biografi framgår att han hade uppenbara problem att upprätta och hålla en blomstrande kärleksrelation vid liv. Kanske är den nakna kvinnan i **Studie I** enbart ett uttryck för något av alla relationer Weiss hade med olika kvinnor? Den tolkningen är inte helt främmande. I synnerhet om den sätts i samband med beskrivningen av en bakfylleångests plågor tillsammans med morgonens inlärda tvångsritualer. Skulle detta vara hans dagar i en framtid också?

Ångesten lyser igenom. Med den borgerliga uppfostran och den nästan principiella hyllning till arbetets plikter Weiss sedermera kom att göra var denna films innehåll tecken på en upprorisk attityd. Den var en protest mot inordnandet i en mallad tillvaro. Bladen finns ännu inte väl förpackade i chiffonjé eller kortlådemöbel eller i skrivbordslådor. De ligger löst utströdda på golvet — på samma sätt som kvinnan han drömt om eller sovit tillsammans med. De verkar båda som något slags blad för vinden — ännu obearbetade och oordnade. Denna motsägelsefullhet skulle Weiss framledes motiviskt beskriva i sitt skapande. Hela hans tillvaro är ett upproriskt barns och över alltihopa sänker sig moderns gestalt som en skyddande ängel.[17]

Om det hos Weiss i det verkliga livet handlar om endast en enda morgon och endast ett enda tillfälle menade han själv att det hela var ett försök att uttrycka en evighetsrytm och en alltid återvändande morgon. Han ville återge en drömstämning och blanda den med en sjaskighet han upplevde i verkligheten.[18] Men härvid framkommer det i hans dröm om ett slags evighet en skräck för förgängelse och död, även om dessa senare företeelser logiskt sett måste kunna ses som ingående delar i det som opreciserat kallas för evighet.

Att visa nakna kvinnor på film på det sätt Weiss här gör var inte så vanligt och det fanns de som menade att ordet pornografi kunde kännetecknа det som visades, men man skrev även uppskattande om den

[16] Detta framgår av ett samtal jag hade med Peter Weiss styvbror Arwed Thierbach 1984-04-10.
[17] I *Faust II* resonerar Faust med Mefistofeles om mödrarna i världen och den vandring in i ensamhet denna tvångströja leder till. Raderna 6212ff.
[18] Peter Weiss i *Nordisk Tidskrift för Fotografi* nr 2 1953.

blanding mellan realism och uppförstorade element Weiss själv menade att han avsåg att återge.[19]

Inom den grupp där Weiss snart kom att ingå som experimentfilmare — ”Arbetsgruppen för film” — skrädde man inte orden i det man faktiskt hävdade, att filmen beskrev ”morgonens monotoni i grå dagenefterstämning”.[20] Och just denna omständighet är nog värd att betona, för Weiss var ingen ensling, utan snarare en person med relativt brett umgänge och han hade lätt till kontakter och var därför med där det hände saker och ting.[21]

Och varför kunde inte det som hände hemma hos honom i hans egen lägenhet — också kallad ateljé — vara av intresse också för andra?

*

Att **Studie I** kom till byggde mycket på den aktiva och positiva socialitet Weiss utövade. Tillkomsten verkar i mångt och mycket ha varit en lek — kanske något mera planerad än den vackra sommardag 1945, då Weiss fick låna en kamera av Jan Brazda ute på den henschenska ön Medfjärd och därvid förfärdigade sju fotografiska bilder vid en övergiven brygga med några kvarglömda gamla fiskredskap. Bara detta att använda sig av utgången film visar på ett risktagande av mera lekfull art. Att resultatet av här anfört filmåldersskäl blev något gråaktigt skulle man senare tillskriva något positivt i samband med återgivningen.[22]

På det hela taget börjar Weiss nu tangera det tillåtna. Filmen vill i sina scener överträda gränser. Den är en beskrivning av ett livsmörker, en tristess, en monotoni. Sexualiteten är kylig och frånvarande som positiv kraft. Den åskådliggörs enbart som ett enda stort problem — en outhärdlig plåga vid morgontidigt fekalerande på en toalettstol med den som penis symbolbelastade morgoncigaretten — brinnande och försvinnande — lika försvinnande som kvinnan som upprepat går fram mot och försvinner in i och därmed ur bilden. Det framstår som juckande coitusrörelser i sitt upplägg.

Weiss första hustru — Helga Henschen — har berättat, om hur kvinnorna på 40-talet inte ens vågade vistas i samma rum som de manliga konstnärskollegorna. Underdånigt fann de sig i att skuffas

[19] Patera, Paul, ”Avantgardist i skymundan”, *Göteborgs-Tidningen* 1955-07-28.
[20] Program — *Svenska Experimentfilmer. AFF 1950-60.*
[21] Jan Brazda menar i ett samtal med mig 1984-08-01 att Weiss närmast var att beteckna som en ”playboy”.
[22] Detta hävdar filmens fotograf Ingvar Larsson i ett samtal med mig 1974-05-07.

undan till köket. Det är därför kvinnan i **Studie I** snarast är ett bihang — ett ting bland andra. De blir till något av utnyttjade föremål. Weiss är uppenbarligen ännu inte medveten om hur han ska förhålla sig till kvinnor. Moderns gestalt styr honom med fast hand som det överjag hon vid filmskapandetillfället är och också förblir för honom ända fram till sin död. Sina föräldrar beskriver Weiss i inledningen till den i många avseenden självbiografiska romanen *Diagnos* som ett slags portalfigurer på vägen in och ut i livet. Han tycks uppleva dem som märkligt stela figurer på en hindrande mur ut till livet. Och det liv han själv väljer utanför den socialt skyddade mur föräldrarna gärna såge att han valde är något av det omvändas trots — på samma sätt som den unge Weiss i skolan vägrade svara på frågor och gjorde sig dum av den enkla anledningen att han fann så många saker rent odrägliga och outhärdliga. Så formade sig hans protest nu också i form av en kort filmstudie. Det var en protest gemene man svårligen kunde förstå. Överheten i form av läraren reagerade aggressivt nedlåtande.[23] Weiss svarar med tystnad och gör sig därigenom dum.

Det finns i hela denna filmskapelse en protest mot ett borgerligt inordnat liv. Weiss visar upp den oordning som inte tolereras av modern och med kraftfull arrogans hämnas han kvinnan som sådan i en självcentrerad och upprepad gurgling iklädd tidstrendig nätmönstrad undertröja. Är det så konstnärer lever? Klichébilden odlas.

Och den tycks på något sätt ha tagits väl emot i det att det enkla berättarmönstret byggt på upprepandeprincipen sägs vara ett försök att återge morgonens monotoni och en uppochnedvänt stående cykel med svagt rullande hjul ges innebörd av evighetsperspektiv. För det är det Weiss tillskriver detta korta filmiska övningsstycke utan ljud. Han säljer idén och får till och med priser. Filmen delade andra plats i Årets Smalfilm 1952 med motiveringen, att den hade ”stora tekniska förtjänster”, och att den hade ”en enhetlig stämning i sitt ljusgrå foto, sitt långsamma, sugande tempo och sitt miljömåleri av sjabbig ateljé.”[24] Där ser man vad tillfälligheter och små resurser kan ge till resultat!

*

En annan sida av hela denna filmhistoria är ljudet och dess roll. Ursprungligen lär det mest ha berott på bristande resurser — brist på

[23] Om Weiss skolerfarenheter berättade hans psykoanalytiker Lajos Szekely för mig efter att ha sett filmstudierna 1985-04-04.
[24] *Nordisk Tidskrift för Fotografi* nr. 11 – 1952.

pengar att använda i sammanhanget. Förhållandet är antagligen likartat, då Weiss året därpå försöker sig på sin tredje studie. Men det kan därtill vara så att Weiss inte hade någon högre ambition att förse filmen med ljud. Att gå över från en statisk bild till en rörlig bild i den konstnärliga framställningen kan i sig ha varit intressant nog. Och försöken som prosaförfattare hade ju inte varit särskilt lyckade de allra senaste åren. Refuseringen av *Dokument I* och svårigheterna med *Duellen* gjorde ju inte saken bättre. Även om Weiss envist insisterade på att inte låta sig hindras i sina försök förblev de i så måtto försök i det han tvingades ge ut sina alster på eget förlag — en omständighet, som kåren av kollegor närmast fnyste åt. Innehållsligt var ju dessa alster mycket introverta och appellerade enbart till en mycket snäv krets. Weiss skrev de facto för sig själv och om sig själv och för en trängre elitistiskt inriktad grupp. Och uppenbarligen var det samma sak det handlade om i hans första filmförsök. Han filmade om sig själv för sig själv.

Den mest fräna tolkningen av den omständigheten att Weiss själv inte insisterar på att tillfoga filmen något slags magnetiskt ljud hänför sig kanske på en medveten vilja att ur en konsnärlig synpunkt vilja framhäva det bilden visar. Bilderna förblir på detta sätt helt och hållet utan någon som helst ljudlig kommentar.

Studie I är som en lapp till modern, en lapp Peter Weiss skrev varje vecka då han skickade färdigbearbetade färgmönster till fabriken i enlighet med den anställning pappan ordnat åt honom.[25] Och mycket riktigt reagerade modern tvivlande och ifrågasättande efter att ha sett **Studie I** i Göteborg.[26]

Om nu Weiss hade problem med att hitta en egen väg som konstnär och vinna det erkännande han strävade efter så tycks han ändå envetet ha arbetat vidare med olika saker. Någon slags arbetsdisciplin fanns det hos honom. Han klarade av att skicka mönster till Alingsås. Han klarade av att skriva ner såväl en pjäs — *Försäkringen* — och en s k mikroroman — *Skuggan av kuskens kropp*. Och detta i en miljö av

[25] Styvbrodern Arwed Thierbach berättar i ett samtal med mig 1984-04-10 att Peter Weiss fick en anställning vid faderns fabrik i Alingsås med uppgift att färdigbearbeta mönster till tyger. Ett pensum utarbetades och varje vecka skickades dessa alster. Samtidigt medföljde en lapp till modern, där Peter Weiss uttryckte önskemål om att få sig tillsänt diverse saker förutom sedvanlig smutstvätt. Därför kallades Peter Weiss skämtsamt inom familjen för ”Skicka mig!”.

[26] I samtal med Arwed Thierbach 1984-04-10 berättar han hur han hade all möda att lugna modern efter det att hon sett filmen ”där Peter sitter på toaletten och det vandrar omkring en naken kvinna”.

relativt beskedlig art. Men det var inte prestationer, som nådde ut och därför inte kunde legitimera den för familjen i övrigt som märklig uppfattade existens han framlevde. Fortfarande var han sonen, som var olydig och inte ville rätta in sig. För övrigt klarade han inte det som kunde förväntas av en ordinär familjefar. Dottern han hade med sin första hustru Helga Henschen — Randy — hade tagits om hand av modern och vistades långa tider i Alingsås. Hur han än försökte hamnade han fel och kom till korta. Det är säkert inte för inte han i sina notisböcker på en toalett på Arlanda årtionden senare skriver av en graffittiinskrift på engelska: ”Here I sit broken hearted / I tried to shit but only farted”[27] — ett nödrim så gott som något annat i brist på annat. Kriserna kom att avlösa varandra i hans liv. Böjelsen för förändring är dock uttalad. Protesten. Det är som om modern stode bakom toalettdörrkarmen full med förebråelser. Allt luktar självanklagelse, är sjabbigt och skitigt.

*

Det upprepat flyktiga återfinns hos Weiss exempelvis i temat om den döda systern, som dyker upp såväl i prosalyriken, romanskrivandet, dramatiken och filmen. Ett annat tema är sexualiteten som något äckligt och avskyvärt. Inom måleriet gestaltat med vaginor och erigerade penisar. Inom författarskapet med ordbildningar och beskrivningar av sexualiteten som frånstötande och fantiserande om sig själv som pervers aktör. Inom dokumentärfilmen genom återgivande av bilder, som befanns vara anstötliga.

Sysslandet med utsöndringar, drifter och ”fula ord” kommer hos Weiss också till uttryck i den postumt utgivna romanen *Situationen*, där Weiss beskriver det vederkvickande med ett toalettbesök, ett textavsnitt som antyder kommande filmiska symboler som drivande på en luftmadrass i **Hägringen** färdandes från ö till ö (vilket var titeln på Weiss debutsamling av prosadikter) för att slutligen landa på ”fast mark” som det heter:

> Hans kropp luckrades upp; tarmarna som förberedde sig till en uttömning, spridde en mjuk, vällustig plåga, han stegrade förnimmelsen i det han höll emot; han reste sig, men han gick inte ut ännu, han stod framåtböjd och väntade på vågrörelserna som ilade genom ändtarmen, han pressade ihop sig, njöt av tillbakahållandet; först när det redan var besvärligt att gå begav han sig ut på toaletten. Innan han satte sig lade han en bit tidningspapper på vattenytan nere i avloppshålet — alla dessa toalettstolar är felkonstruerade, vattnet stänker upp när skiten faller i. Och så gav han efter, inifrån tarmarna

[27] Weiss, Peter, ”Buch 33 12.2.75-2.9.75”, *Notizbücher 1971-1980* Band 1, sid. 415.

trängde det mot kroppsöppningen, han tryckte pekfingret djupt in i stussen för att klämma åt exkrementmassan, dämma upp och reglera dess tryck mot tarmöppningens slemhinna. Lättad satt han sedan kvar en stund, torkade sig makligt och såg ut genom den öppna dörren mot ateljén. Han kunde se staffliet som stod tomt — han hade lyft undan tavlorna — och en bit av bordet. Nu kunde han föreställa sig den nya målningen som skulle ta gestalt; svävande figurer i ett blåvitt rum, omgivna av hårda kantiga föremål. Det var som om den kroppsliga processen av tillbakahållandet och lättandet samtidigt eggat och befriat hans produktivitet; slaggen hade stötts ut. När han reste sig och gick in i arbetsrummet kände han redan rörelserna i handen, rörelserna som han nu med ritstiftet skulle utföra på papperet; skisserna började ta form; med krita, kol, gouache, skrapande, ristande, slipande, gnidande, pastost och tunt arbetade han fram bildblad efter bildblad; cigaretten hade slocknat i mungipan; den breda flodbädden av dy låg bakom honom, han hade uppnått land, fast mark, en kust som endast var hans, en kust där han kunde röra sig obehindrat och där formationerna bredde ut sig ända mot horisonten, fria, vilda, ännu oupptäckta. [28]

*

Men tystnaden är också något som kännetecknar den uppstudsige och kritiske. Jag kan mycket väl tänka mig att Weiss tillskrev den en innebörd — en gnolande molande mening i sig själv. Men han föraktade uppenbarligen inte ljud i sammanhanget. Då man inom ”Arbetsgruppen för film” lät göra en kopia för visningar klistrade man på en magnetremsa på denna kopia. Ljuden är i sig odefinierbara — mycket liknande den konkreta musik Daniel Helldén skapade till några av Weiss filmstudier.[29] Den består bildassociativt i ett fall av härmande gurgelljud och kan i många avseenden betecknas som det dåliga samvetets smärtsamt hamrande kopparslagare efter en genomfestad natt.

Denna ljudsättning görs av entusiastiska konstnärliga kolleger knutna till den experimentella filmgruppen. Detta samarbete på frivillig basis accentuerades och utvidgades under den första hälften av 1950-talet. Det är att anta att Weiss såg detta sitt första konkreta filmförsök som en ren övning. Det är som om han lämnat den bakom sig som film efter framkallning och klippning. Att han inte någonsin reagerat negativt på att någon annan försåg filmen med ljud tyder på detta. Därtill den omständigheten att ljudet var mycket likt det ljud som han använde sig av i andra studier. I vilket fall som helst kände inte Weiss så starkt för sin första filmprodukt att han reagerade med någon känslighet på ingreppet i denna hans skapelse. Han ville ju irritera inom de uppställda ramarna. **Studie I** var ett gott och relativt lyckat försök i

[28] Weiss, Peter, *Situationen*, sid. 111f.
[29] Daniel Helldén komponerade musiken i studierna II, IV och V.

den riktningen. Idag kan den delvis också sägas vara något av ett dokument från en inre värld Weiss levde fram i det yttre ”arbetsrum”[30] han hyrde på översta våningen i ett stort hyreshus på Fleminggatan med ingångsport nummer 37.[31] Weiss sitter 1952 på sin toalettstol i sin lägenhet. En dag ska han som världsberömd dramatiker tala om ett ”världens arsle” — dvs. den plats han som den deljude han betraktades vara tillhörde och han själv ansåg sig vara bestämd för: Koncentrations- och förintelselägret Auschwitz-Birkenau.[32]

Peter Weiss första filmstudie gick övervägande i en gråtonig skala mellan svart och vitt. Schwarz och Weiss hette handräckningsfångarna i ”Sången om fenolen” (*Rannsakningen* sid. 223 ff) — Schwarz höll fast fången i axlarna — Weiss tryckte sin hand mot fångens mun. Allt var lika tyst som i den stumfilm Weiss gjorde sitt första filmförsök. När allt hade klarnat visade det sig att en som hette Klehr hade kört in den dödande sprutan i hjärtat. Men det grådaskiga skulle en dag nästan tio år senare klarna i en väggdekoration på *Wennergren Center* förfärdigad 1961 och med förkärlek likt en Faustfilm från 1956 engelskklingande ges titeln: *Black and White*. I detta avseende är den gråmelerade skalan i den svart-vita kortfilm Weiss började sina filmförsök med ett uttryck för den kamp han skulle föra med sig själv för att om möjligt kunna frigöra sig från föräldrarna. Den är därför ett högst påtagligt uttryck för den psykoanalys Weiss gick i vid den här tiden. Sammanfattningsvis kan sägas att det vilar något somnambult trevande över detta första filmförsök.

Jag har intrycket av att skrivandet eller författarskapet var det område Weiss i första hand ville blomma inom. Och därvid spelade bruket av modersmålet tyska den avgörande rollen. Samtidigt som han försökte sig på texter på svenska skrev han på tyska. En sådan text från omkring 1950 publicerades i tidskriften *Sinn und Form* (Zweites Heft, März/April 1997 [Berlin]) under titeln ”Diese überstürzte Art des Erwachens” med den genremarkerande undertiteln ”Tagebuchblatt (um 1950)”. Den sjusidiga texten verkar vara en stundens nedteckning med funderingar kring livet och vardagens tradighet och trista upprepning.

---

[30] Weiss, Peter, *Brännpunkt*, sid. 93.

[31] I *Staden mellan pärmarna — Litterära friluftsessäer i Stockholm* beskriver Magnus Bergh i kapitlet *Via Herkulesgatan — Peter Weiss och Stockholms fängelseöar* denna Weiss vistelseort på följande sätt: ”Högst upp i huset på Fleminggatan 37, alldeles under taket och med utsikt över S.t Eriks sjukhus och sjukhusparken huserade Peter Weiss mellan 1943 och 1956 i en kombinerad ateljé och bostad.”, sid. 122.

[32] I dramat *Rannsakningen* från 1965 säger vittne 2: ”Redan när jag kom till lägret / sade regementsläkaren till mig / Här befinner vi oss / vid världens arsle” *Rannsakningen*, Weiss, sid. 214.

Men den är samtidigt en klagosång över en oförmåga att hitta fram till någon sysselsättning som övertygar och tillfredsställer. Weiss skriver om hur han växlar uttrycksmedel. Han går från skrivande på papper till tecknande på papper. Han skriver om känslor av tomhet som förlamar en aktiv verksamhet, om en letargi och stunder av läsande. Han säger sig sakna vilja och tro. Han säger sig uppleva ett inre antagonistiskt tillstånd, som leder till en tillstånd med en känsla av att vara förlorad och utan makt. Det är antagligen i syfte att nå fram till en kraft av triumferande vilja och en stark tro på sig själv Weiss försöker sig på filmmediet och då börjar med ett tema han redan sysslat med utkastsvis i skrift. Lätt igenkännliga är köket, där han tvättar sig, marmorbänken med de odiskade tallrikarna och glasen, de urdruckna flaskorna och de kvarlämnade smulorna efter en intagen frukost.

Därför tror jag att det första försöket med film var en tillfällighet, som i mångt och mycket avsåg att dokumentera Weiss egen tillvaro. Därvid var den rörliga fotografiska bilden lämplig. På detta sätt kunde han historiskt fästa en del av sin tillvaro på filmduken. Det fanns två problem han kunde dra fram i ljuset i denna filmbildskomposition:

1) Han kunde visa på sina inre brottningar med sig själv som konstnär genom att visa på konstnärslivet som en bohemtillvaro. Han levde upp till klichébilden: smutsigt, ovårdat, ostädat, stökigt, enkelt och påvert.

2) Naturligtvis hade han som konstnär relationsproblem. I texten skriver han om saker som utspelar sig i familjen. Det var lättare att antyda en problemställning i den erotiska sfären. Han vill antyda att han hade problem i sin samvaro med åtminstone för ögat attraktiva unga kvinnor. I texten skriver Weiss om flickor han i smyg tittar på när de klär på sig och beskriver dem som tjocka och av vanligt utseende och antar att de kanske var expediter i en fisk- eller grönsaksaffär.[33]

Det är tydligen en mera ovanlig kvinna Weiss själv vill umgås med. Hon ska både vara vacker och kunna diskutera Bachs Fuga med honom. Och det kan ju inte ha varit det lättaste, då Peter Weiss enligt Le Klint inte fann sig vara tillräckligt manlig.[34]

---

[33] Weiss skriver på tyska: "...und beobachtete zwei junge Mädchen beim Ankleiden. Sie waren dick und vom gewöhnlichem Aussehen, vielleicht Verkäuferinnen in einem Fisch- oder Gemüsegeschäft..."

[34] Le Klint skriver att Peter Weiss för henne hävdat: "Jeg er ikke mandig nok, jeg har for meget feminint i mig." Klint, Le, *Erindringstråde*, sid. 75.

Le Klint har annars bara goda omdömen att förtälja om Weiss som älskare. Hon skriver, att

> ....om aftenen elskede han min krop mesterligt, han elskede, som en lystsejler leger med sin båd, med godt overblik og rytmisk deltagelse, og når vandet stod i skumsprøjt om forstavnen ja, så stod simpelthen op. Han forklarede, at jeg skulle spytte på fingeren og forsigtigt lade den bevæge sig hen over indersiden af hovedet på penis, der hvor der sidder en lille streng, og samtidig skulle jeg meget let berøre hans brystvorte. Jeg fik undervisning som i musik af en ypperlig komponist.[35]

Jag tolkar den sista sekvensen, när Weiss sitter och röker på en toalettstol samtidigt som en naken vacker kvinna upprepat kommer gående mot kameran förbi den rökande Weiss som ett uttryck för den självkritiska inställning Weiss hade till sig själv avseende hans möjligheter att upprätta relationer med det motsatta könet med längre giltighet än en eller flera korta stunders tillfälliga ögonblick av njutningskaraktär. Detta var Weiss första försök att inom film visa på det problem han hade avseende sina kontakter med kvinnor.

Det som jag anser ska betraktas som hans verk fullt ut är den version, som är stum. Den ger oss alltså ingen ljudillustration att försöka tolka i sammanhanget. **Studie I** är ett i många avseenden ofullgånget verk, som hamnar i en genre mellan ett dokument och ett konstverk. Det är ett försök att återge inre problem. Att Weiss med en dylik film inte kunde vända sig till en större publik säger sig självt. Filmen visades i mindre klubbar. Filmens karaktär av att syssla med en konstnärs inre kamp med vardagen kan knappast sägas vara allmängiltigt. Snarast är denna film ett uttryck för vad som kan ha behandlats under de samtal Weiss hade när han gick i psykoanalys och ett sätt att meddelst ett uttryck lösgöra sig något lite från något som upplevdes som ett överhängande och förlamande problem. De korta övningstexter Weiss skrev vid denna tid och som i många fall övergavs i ofullständiga skick visar också på att olika sätt att uttrycka sig i sitt mångfacetterade konstnärskap tjänade det frigörande syfte jag antytt ovan. Med tiden skulle Weiss envisa vilja hos honom leda fram till både en tro på sig själv och kulminera i en triumf som världsberömd författare. Så vet vi att det gick med facit i hand. Men vid tiden för det första filmförsöket var det ännu inte så.

Detta att ta fram en med ljud försedd filmkopia kan med det facit, som talar om filmen som stumfilm, få högst oanande konsekvenser vid tolkningsförsök. Tyngdpunkten kan då lätt förskjutas till att handla

[35] Ibid, sid. 82.

om reminiscenser från tiden under Weiss första äktenskap och då förekommande utlevelser av mera extrem art så som hans första hustru beskriver dem i *Åren med Peter*.

I Statens ljud- och bildarkivs databas över film och video ges en träffande beskrivning av vad som antagligen egentligen utspelar sig under den sex minuter långa "spelfilmen" av ”experimentfilm”-karaktär. Handlingen i filmen verkar nämligen enligt innehållsbeskrivningen i all sin enkelhet återge två ångerfulla och ansatta festares plågsamma återvändande till ett någorlunda normalt liv i det att de försöker samla sina tankar efter en natts orgiastiska utsvävningar: ”Om en mycket grå morgon för en man och en kvinna som vaknar upp efter en fest.”, heter det nämligen i en beskrivning av innehållet i filmen.[36]

Den version av filmen arkivet visar är en som sig bör vid ett arkiv som handhar såväl ljud som bild, nämligen en version försedd med ljud. Ursprungligen var ju filmen inte försedd med ljud — kanske som en antydan om försöken att döva de inre plågande kopparslagsljuden.

[36] http://www.ljudochbildarkivet.se

Studie II

Peter Weiss låter i denna sin andra kortfilm gestalta tolv efter varandra hallucinatoriska bilder. Det kan med stor sannolikhet hävdas att han i dem vill poängtera det identitetssökande han befinner sig i. Peter Weiss är nu i mer än en bemärkelse på väg in i en relativt dunkel period i sitt liv, som präglas av en svart fond och några ljusare rispningar i schatteringar ända upp till klart vitt ljus som möjliga utvägar. Från att ha målat och tecknat och kapitalt misslyckats med att skriva ner ord börjar han rispa i den filmiska svartvita bilden återgivande rörelser utifrån ett statiskt mönster.

Det är den livsuppehållande textilfabrikörskooperativt brödfödeintjänande ”kusken” Weiss, som kör vagnen med de färgade textilmönstren framåt och åter tillbaka för förnyad bearbetning. Varje vecka levereras uppgjort antal färgkombinationer. Kartonger lastas och skickas iväg. Nya kommer, bearbetas och sänds iväg. Det är i denna värld den negativa delen av Weiss existens får sina alldeles högst personliga uttryck som ”skugga”.[37]

Weiss författar på tyska vid denna tid också en ”mikroroman” — *Skuggan av kuskens kropp* — en roman som i trots sin litenhet i texthänseende skulle kompletteras med sju — fullkomlighetens och totalitetens tal — förtydligande collage och med vilken Weiss därtill en dag skulle få sitt genombrott som författare inom det tyskspråkiga området. I denna roman, som kapitelvis är uppbyggd på skapelseparadigmet tio — det fulländade talet, återgången till enhet — beskriver Weiss i ett kapitel sin dagliga rutin avseende klädning och tvättande av sig själv — den trista monotoni som vidhäftar varje dag.[38] Men därtill berättar han om hur han ligger och tänker ut bilder.[39] Weiss be-

[37] Jag har här hämtat inspiration i mitt resonemang utgående från C G Jungs *Det omedvetna*, kapitlet om *Det kollektiva omedvetna.*

[38] *Skuggan av kuskens kropp*, Weiss sid. 20.

[39] Ibid. Weiss berättar om hur han sträcker sig efter en tallrik med salt och i en bildbeskrivning säger han sig strö saltkorn i ögonen. I överförd mening blir detta till en renhetsakt och en flykt. Weiss skriver om hur hans tårkörtlar retas och hur hans blick blir suddig, ljuspunkter och ljuskilar växer och löses upp och denna bild blir allmer tydlig och fjärmar den realt existerande omgivningen. Man kan mycket väl anta att de beskrivna ”saltkornen” står för någon typ av hallucinogen. Annars står ju salt för odödlighet, oförstörbarhet och beständighet — något Weiss tematiskt skulle ägna sig mycket åt att försöka beskriva och kanske nå fram till på något sätt. Att Weiss inte använder sand är säkert mycket medvetet. Dels skulle det anknyta alltför mycket till hans tyska bakgrund och uppväxt. Därtill brukar sand står för obeständighet och flyktighet. Innerst inne sökte Weiss det motsatta.

rättar om fladdrande skuggor, strålar, prismor[40] och så ett plötsligt påkommande fullständigt mörker. Han beskriver ballonger och glaskulor, sköten och kvinnokroppar. Allt detta visar sig vara illusioner. Och det är dessa illusioner — eller snarare hallucinationer — han beskriver i sitt andra kortfilmförsök. De är en återgivning i bild och ljud av en återkommande tematik hos Weiss vid denna tid.

*

Problemet ligger i att någorlunda logiskt kunna dechiffrera de bilder baserade på s k associativa teckningar Weiss ritat som ett slags manuskript. Bildbehandlingen är ny. Bilden är inte längre statisk. Som förtydliganden fungerar nu rörelsen i bilden och ackompagnerande ljud. I avsikt att såväl räta ut vissa frågetecken som att likaså vilja skapa intresse för både sig själv och sina bilder beskrev Weiss själv sina bilder som associativa, erotiska känslor i olika stadier.[41]

När Weiss inledningsvis presenterar sin andra filmstudie gör han det med fyra tafatta och förgäves gripande manshänder ovanför titeltexten. Det hela kan mest liknas vid spindlars på stället marsch-aktivitet. Och det är många trådar Weiss vid den här tidpunkten vill spinna vidare på. Men icke förty är det händerna Weiss nu sätter sin tillit till. Händerfyrtalet kan mycket väl stå för att hålla i en pensel eller en ritpenna, ett tangenttryckande vid skapandet av ordformuleringar, eller ett klippande i en filmremsa (framdeles även redan tryckta bilder i collageartade sammanställningar) och en längre fram konkret ofta med händerna åstadkommen ljudassociativ musikalisk bearbetning i filmsammanhang. Men sökandet inom olika uttrycksmedel kräver i all sin lustbetonade verksamhet en allt större insats — i synnerhet då Weiss hade svårigheter med att etablera sig som den konstnär han på något sätt ville bli. Det är alltså med dubbel styrka och en närmast övermänsklig kraft Weiss griper sig verket an att med detta redskapens redskap händerna utgör i avsikt att skapa utifrån personliga bekymmer under en tid präglad av det kalla krigets inledande och i mångt och mycket frustrerande fas. Ett yttre hot verkade överhängande.

Weiss väljer således följdriktigt att fly undan och tränga in i sig själv. Han problematiserar sig själv i sin konstutövning med klar referenskälla i det egna livet och sin närmaste omgivning. Hans vandring in i det konkret filmiska konstnärskapet är flegmatisk och trevande.

---

[40] Prismor och teckningar av olika slag är illustrerande beståndsdelar i den i många avseenden självbiografiska romanen *Duellen*, som Weiss gav ut på eget förlag 1953.
[41] ”En film av Peter Weiss — Regissören” *Filmfront* 1 - 1953, sid. 8.

För hade Weiss under våren 1952 i sitt första filmförsök använt sig av sina fötter i samband med titelangivelsen och den betydelse av ringhet denna symbol förmedlar har han nu gaskat upp sig och vill tro på möjligheten av att kunna påverka en plågande situation — det är nämligen detta det fyrhändiga inledande gripspelet med händerna pekar på. Några märkligt gurglande strupdjupa ljud inleder en kakafoniskt disciplinerat återgiven ljudbeledsagning. Möjligen vill Weiss i den ge uttryck för den besvikelse han känner efter alla tillkortakommanden han gjort med sina senaste textförsök — ofta försedda med tecknade bildförtydliganden. Otydbara grymtanden blir här inledningsvis till oförståelsens protestsång. Till de rörliga bilderna vidhängs tolv eruptivt kokande ljudbubblor — ettriga och lugnande på samma gång. De är förklaringsförsök, som misslyckas med avsikten att förklara, därför att den som hör dem inte har något direkt att knyta upp dem till för en entydig tolkning. De fungerar som urmoderns hjärtslag vid diandet av den nyfödde, som enbart förnimmer utan att någonsin förstå.[42] De enskilda bilderna är tydligt avskilda eller inramade genom upp- och nedtoningar med ytterligare markering i det beledsagande ljudet. Det är som ett medeltida erotisktassocierande (kvinnan som förlösande) mysteriespel med förstärkande ljudeffekter beskrivande ett personligt lidande (Kristusnarren) parat med drömmar om ett ur kval framväxt framgångsrikt författarskap.

*

I första bilden sitter en naken kvinna närmast i profil och hennes ansikte syns i en spegel. Weiss ger alltså denna kvinna ett ansikte. Hon drar högra handen upprepat genom sitt hår, ett hår som i och med att det sitter på huvudet står för livskraft, styrka, vitalitet. Från henne strömmar tankekraft och sexuell lust. Hon är fri. Hon framkallar extas. Hon inger fruktan. Hon står för den näring och det beskydd och den kärlek han så innerligt behöver, men trotsigt motsätter sig.

En arm sträcks in från höger i bilden och en hand griper förgäves efter en boll, som en naken skäggprydd man håller upp med sin högra arm. Att bollen står för något eftersträvansvärt är klart. Därtill verkar den onåbar. Det flexibla gripandet efter den blir mekaniskt trist. Den nakne mannens nedre kroppsdel döljs av två från vänster inträckta

[42] I *Filmfront* 1-1953 berättar fotografen Arne Lindgren, att de ljudeffekter, som beledsagar de tolv scenerna dels åstadkommits med vanliga musikinstrument, dels genom att t. ex. tuta i trädgårdskanna eller genom att gnida fuktiga korkar mot en fönsterruta. Rent praktiskt gick man till väga så att man tog upp ljudet på magnetofon och Lindgren avslutar sin berättelse genom att berätta om den precision som krävdes i samband med synkroniseringen av ljudet till bilderna. ”FOTOGRAFEN: Arne Lindgren”**,** *Filmfront* 1-1953, sid. 8.

nakna mansben. Eftersom ben ibland kan vara en fallisk symbol och antalet här i bilden är två dyker ett antagande om en plågande bisexuell läggning ånyo upp här hos Weiss. Eftersom Weiss själv talar om olika stadier av känslolägen bör man nog se denna bild som en inledande förklaring till en problematik av sexuell art. Kvinnorna är därför också hos Weiss många gånger skrämmande i sin otygelbarhet och framstår närmast som frihetsdemoner, som han vill placera i bakgrunden. Själv vill han innerst inne drömma om dem som fulländade i alla avseenden och inte bara bekräftande hans manlighet, utan kompletterande honom som den människa han önskade han kunde bli. Men han säger sig inte kunna se deras ansikten.

Weiss är endast i stånd att se en spegelbild — en omvänd och på så sätt förvrängd bild av kvinnan. Ljudet förtäljer också om något irriterande och gnagande.

*

I den andra bilden spritter och skär ljudet. Det bubblar och fräser. En kvinna blåser förföriskt såpbubblor, som försvinner — först i rörelse och sedan tycks bubblorna upplösas i intet — likt den drömbild Weiss hade av kvinnan.

Kvinnan på bilden har en mycket blodfylld mun och putar varje gång hon blåser munnen i en mycket inbjudande form. Men som kontrast till detta rör sig två män rytmiskt i övre högra hörnet av bilden. Weiss vill själv få det till att handla om kamp — en brottning.[43] Men dessa rörelser som männen utför är närmast vaggande — inledande till något coitusialt.

Svarta och vita höftskynken döljer de stora krafter naturen har i sin livsuppenbarelse. Här är Yin — den kvinnligt passiva delen, instinktsbundna och intuitiva, det mörka och det våta. Här är Yang — den aktiva delen, anden, förnuftet — ljust och torrt och högt. Själv menar Weiss att det ska visa på någon slags inre oro.[44] Eftersom man kan anta att det var tabu att ta upp denna aspekt av mänsklig samvaro i det weisska hemmet kan man anta att detta motiv var förenat med en känsla av oro.

---

[43] Weiss, Peter, "Regissören", *Filmfront* 1 – 1953, sid. 8.

[44] Ibid. Weiss skriver: "Det första sceneriet uttrycker ett viloläge, den glittrande glaskulan i den liggandes hand tonar över i ett spel av såpbubblor som, tillsammans med de båda brottande figurerna i bakgrunden, visar en inre oro."

Som en motvikt pendlar ett mansben bakom kvinnan och bakom hennes mun stannar foten till i ett sökande. Det är som om den begärde hennes totala underkastelse.

*

I tredje bilden slår klockan — eller gongongen om man så vill. Den ene är underkastad — vilket symboliseras av de inramande benen. Den utsträckta armen med den aktivt gripande handen greppar i luften. Det som skulle ge liv åt situationen — vattnet i det sig rytmiskt höjande och sänkande glaset förblir orört. Weiss vet vad som kan vara en möjlig väg i det läge han befinner sig. Men konventionerna tvingar honom att hejda sig. Men det kan ju också vara så enkelt som att det handlar om en önskan om ett upplyftande samlag. I *Erindringstråde* berättar Le Klint om hur Weiss beskrev ett sådant lyckat samlag: ”»Et godt samleje,« sagde Peter, »skal være som at læske sig med et glas vand, når man er tørstig.«” och Klint tillägger självkritiskt: ”Og det var mange glas vand, Peter havde læsket sig med. Jeg var ikke nogen læskende drik, men forpint og udtørret.”[45]

Även om Peter Weiss i sin sexualitet var heterosexuell är han väl medveten om sin böjelse. Det är en mans hand som lockar med det vattenfyllda glaset. Det i profil visade ansiktet i mitten på övre delen av bilden gapar clownlikt efter den omöjligt intagbara saften. Och det vatten han inte kan dricka är källan till de möjligheter livet kan ge. Weiss är en vågandets balansör, som inte vågar ta de verkligt nödvändiga stegen. Han vet att möjligheterna finns, men han har inte kraft att greppa dem. Denna bild är mycket tragisk i sin insiktsfullhet.

*

I fjärde bilden hörs ett stötande, juckande gnissel. På ett fat i mitten ligger en död fisk. En mans hand lyfter upp den döda fisken för att riktigt tala om att den är livlös. Petandet med kniv och gaffel i den döda fisken leder till absolut ingenting. Den accepterade heterosexuella inriktningen värnas på detta sätt genom det omöjliga i inträngandet. Två mäns ansikten — ett i nedre vänstra hörnet och ett i övre högra. De når inte ögonkontakt trots att det underkastande benets tecken lyser som ledstav i mitten av bilden. Weiss vill själv mena att bilden uttrycker en olustförnimmelse.[46]

*

[45] Klint, Le, *Erindringstråde*, sid. 190.
[46] Ibid.

I femte bilden vill Weiss se något groteskt och skrattretande. Han menar att man hänger i trådar och är osjälvständig som en sprattelgubbe.[47]

Det må så vara. Men inledningsvis betonade ju Weiss att det handlade om erotiska känslor. Och utgår man från det kan man se det som om underkastelsens fötter givit sig hän åt de aktivt agerande händerna. Aktiviteten är av febril karaktär. Något homofobt visar sig i den skräck mannens ansikte uttrycker i det ryckiga grinandet.

Ljudet återger något av järnvägsskenors droppande klang — en meningsassociativ beledsagning i ljud, som knyter an till insikten om att Weiss själv hade kunnat vara en av bödlarna. Det är till detta djup i omedvetenhetens skrymslen en analys kan föra.[48] De måste inte det. Men de kan göra det.

*

I den sjätte bilden blir Weiss plötsligt mycket klar och uppriktig. Den vill antyda en klyvning, ett inre motsatsförhållande, menar han. Och jag har svårt att se att Weiss själv inte skulle ha velat uppträda i en sådan här bild präglad av en i högsta grad egen problematik. Han valde nämligen ofta att i det lilla delta som agerande i mycket symboliska sammanhang.[49]

Till irriterande bakgrundsljud rör sig fingrar pekaktigt. Det är som om man inte fick lov till något.[50] Bakom finns kanske något av en protest.

*

Den sjunde bilden vill Weiss själv ge innebörden av en vilopaus. I en skulptural närmast klassisk pose ligger en man vänd blickande in mot kameran. Håret på huvudet tyder på en intensiv tankeverksamhet.

---

[47] Ibid.

[48] Professor Alfons Söllner hävdade vid ett seminarium i Väst-Berlin 1986-11-21--23 att de många avhuggna lemmarna i denna studie mycket väl kunde associera till Auschwitz — en ort Weiss skulle ta upp som ”sin hemvist” 1964. Lemmarna är visserligen mekaniska i sina rörelser, men de rör sig. När de flesta tänker på Auschwitz tänker de på redan avlivade människor — döda, orörliga lemmar. Jag vill snarare se att Weiss i dessa bilder kämpar med det förgångnas hemska minnen så som de kan verka gnagande på ett dåligt samvete uti fall man skulle ha varit en av de andra — om man nu hört till dem!? Och det homofoba är ju också en bit av detta. De minnena fanns ju med såväl irriterande som lockande.

[49] Detta gör han redan i **Studie I**, där han agerar i egen sak och egen person. Likaså i **Studie III**, i **Hägringen**, där han lägger sig framför sopkvasten för att sopas bort, och i **Svenska flickor i Paris**, där han agerar i en liten biroll som världsvan älskare.

[50] Styvbrodern Arwed Thierbach berättade i ett samtal med mig i Berlin 1984-04-10 att brodern Peter allt som oftast sa emot och uppträdde emot saker och ting.

Aktivitetsunderstrykande händer gör vaggrörelser samtidigt som underkastelsens egenkönsinriktade manliga ben är overksamma i bildens nedre vänstra hörn. Utan huvudet synligt går bakom mannen-ynglingen en naken kvinna. Hon går från vänster mot höger ut ur bilden. Man ser hennes överarm och bröst och när hon är borta i övre högra hörnet av bilden visar hon stjärten i det att hon försvinner ut ur bilden. Denna kvinna är den kvinna Weiss ofta i text har beskrivit. Hon är ansiktslös. Hon består enbart av eggande könsattribut som bröst, stjärt och anad vagina. Här är det de livgivande brösten som intar en central position.

Att vaggas till lugn i utövad gossekärlek kan vara en utväg och lösning på problemet. Åtminstone tycks Weiss kunna mena det med den här bilden. På ett visst sätt har han här placerat både sig själv och sin sexualproblematik i centrum. Den pose mannen-ynglingen intar är en vilopaus i det han som Weiss själv ofta gjorde i liggställning intar viloläge och ägnar sig åt gnagande inåtvänd tankeverksamhet — en sak som också understryks i den beledsagande musiken.

Och det kan ju mycket väl vara något förbjudet och tabubelagt tankarna ägnas. Kanske är det någon form av gränsöverskridande inom kulturen i form av ett könsöverskridande det handlar om? Kanske rör det sig om ”förbjudna” homoerotiska drömmar hos en heterosexuellt utövande? Kanske är det en kombination av en tankeerotisk dimension och ett verkligt livs erotiskt-konkreta form? Kanske kommer här fram en bit av drömmarna om modern och den frigörande modersersättande kvinnan och en viss laddning i egenkönlighet i erotiskt hänseende? För en hel man är ju en man med ett stort mått integrerad kvinnlighet. Han är fortfarande helt och fullt man, men med förståelse och kunskap om sin inre kvinnlighet. Här skönjer man något av mannens inre kvinna — hans anima. Och kombinerar man denna kvinna med den skrivmaskinsskrivande unge mannen i nästa scen har vi något av det som framkommer i en sats i *Dokument I* / (Der Vogelfreie) *Der Fremde*:

> Ein blondes schmalhüftiges Fräulein trippelt mit auf- und abwippendem Haarschopf, trippelt schon auf den Tangenten der Schreibmaschine, schwänzelt schon vorm Chef, kokett und verlegen hüpft sie über ein Sprungseil, das kichernde Buben ihr in den Weg halten.[51]

[51] *Der Fremde*, Weiss., sid. 34.

> En blond smalhöftad fröken trippar fram med vippande frisyr, trippar redan på skrivmaskinens tangenter, svansar sig för chefen, kokett och förlägen hoppar hon över hopprepet som fnittrande pojkar håller i vägen för henne.[52]

*

I åttonde bilden sitter Weiss själv i mitten och skriver texter. Nu är det den flera gånger refuserade författaren — inte bara av Peter Suhrkamp utan även av andra förläggare — och en självförläggande besviken arbetsmyra, som ihärdigt bearbetar sitt redskap i det han trycker ned skrivmaskinstangenterna svartklädd som det svarta får han är i den högborgerliga familj han stammar från. Eller så kan man se det mörka i klädedräkten som en symbol för det negativa, mjuka och böjliga, närmast kuschade.

Framför honom närmar sig två uppenbarligen självbelåtna gestalter varandra. De är ljust draperade och har pösmunkeaktigt knäppta händer över sina magar. De följs av underkastelsens följsamma ben. Det är som den embryonala författaren och skribenten Weiss pressas i denna bild samman mellan dessa åskådningsmässigt som portala gestalter återgivna figurer, som i viss mening här kan sägas stå för förintelseinstitutionerna[53] familjen (fadern) och skolan (läraren).[54] De representerar ett slags skenhelig elakhet, en förgörande kvävning. Weiss gick som många andra borgerliga konstnärligt utövande outsiders vid denna tid i psykoanalys, där han försökte bearbeta och komma ur de svårigheter och besvär han upplevde sig ha. Därtill tvingades han av fadern att bearbeta färgtryck åt textilfabriken. Detta för att få ett livsuppehållande understöd. Detta färgtrycksarbete upplevdes troligtvis som ett auktoriteternas och oförståendets förtryck.

I den beledsagande musiken till denna bild har Weiss funnit "hackandet" bli centralt. Han är förödmjukad och beredd till angrepp. Man kan bland allt svart och vitt i filmverksamheten redan nu ana den röda färgen på hans huvud. Och det är med den skrivmaskin han här så febrilt hackar och knackar på som han en dag ska gå till angrepp mot förtryck och orättvisor i större sammanhang. Hittills hade Weiss hackspettstillvaro fått honom till att låta lura sig av de mekaniska vibratio-

---

[52] *Dokument I*, Weiss., sid. 22.

[53] I ”Bok 40 16.2.78-15.5.78” benämner Weiss mentalsjukhusen och fängelserna som förintelseinstitutioner och den rädsla han hyser över att råka hamna i någon av dessa och han menar att detta i sig då kan vara en följdverkan av det man upplevt i skola och det militära. Jag skulle här vilja mena att det Weiss syftar på är ett disciplinerat liv och dess inskränkta utformning så som det också kan te sig i stigfinnarverksamheter.

[54] I *Diagnos* beskriver Weiss hur han möter övermakten ”läraren” i skolan och hur fadern agade honom som liten.

ner och ljud i den samhälleliga murväggen ”hemmet” och ”skolan” förbjudit honom. Envist och närmast besatt hade han fortsatt att hacka upp förutsättningar för någon form av bohål. Målandet och tecknandet hade inte gett honom någon direkt större framgång. Skrivandet hade gläntat något på en dörr pekande framåt. Men så kom bakslagen — det ena efter det andra. Refusering i Tyskland. Refusering i Sverige. Eget förlag med *Dokument I*. Och 1951 författandet av *Duellen*. Och inför 1953 ånyo eget förlag. Tidnings- och tidskriftsartiklar. En flykt till filmen medan han samtidigt övade sig i pjäs- och romanskrivande.

*

Nästan en tredjedel av bilden upptas till höger i den av en naken kvinnokropp sedd från halsen ned över brösten, magen, över naveln ned mot en anad trekant. Kraftlös ligger en mansperson med överkroppen och huvudet mot en bordsyta strax därbakom. Från vänster sticker en arm in med en sig knytande och öppnande näve. På samma sätt förhåller det sig bakom mannen. Det är det frenetiska gripandet efter något tydligen ouppnåeligt. Om man objektiverar utgående från den vinkel bilden betraktar skeendet är en kvinna eller det sexuella mål som den nakenhet kvinnan uppvisar ska antyda ur den hjälplöse och förtvivlade mannens perspektiv endast att betrakta bakifrån.

Det handlar om en fortsättning på den i bild sju sig i slutet mot betraktaren vridande nakna kvinnostjärten. Ljudet antyder något närmast entonigt lågt gnisslande — ett gnyende och en uppgivenhet. Den håglöse mannens högerarm försvinner ut till vänster i bilden. Den har ingen hand. Den kan bara anas. I stället är det två från dennes kropp lösryckta armar, som ger uttryck för en aktivitetsönskan. Nedborrandet av mannens ansikte i bordsytan gör att man hos honom kan ana en strutsmentalitet — ett insjunkande i en egen problemsfär. Mansarmskompositionen antyder en del av en svastika. Det är som om armarna stode för en till hälften alstrande kraft, som inte kan ge liv eller produkt — vilket man nu vill.

Bilden andas oförmåga, ensamhet, bortvändhet, förtvivlan och ett gnyende som uttryck för något i stil med ”fy fan!”. Vem kan älska en författare — en målare — en tecknare och illustratör, föredragshållare och textilmönstersamordnare!? Självförebråelser döljer sig lika säkert här som hopp och drömmar. Man kan alltså också skönja något av ett fan anamma! Det är en bit kvar på vägen från det inre motstånd Weiss säger sig själv uppleva i denna bild och det estetiska motstånd han längre fram ska drömma om i en romantrilogi.

*

Och så har den efterlängtade kvinnan äntligen fått ett ansikte i bilden. Det är figurant Gunilla Palmstierna, som står naken i halvbild med ett sprattlande ludet litet djur — något musliknande — i sina händer. Det är ett råttdjur — en hamster. Det är mjukt och lockande samtidigt som det är farligt. Djuret kan i sig ses som symbol för övervinnande — besegrandet av ett hinder. Men den kvinna som finns med i bilden är kanske närmast att se som något fatalt. Närmast vulgärt och förallmänneligat kunde man se det som om kvinnan känslokallt lockar män (nu är de två i bilden), men de anspråk på högstämdhet som det konstnärskap Weiss ägnar sig åt ger mera anledning att som han själv gör: betona känslorna och ett febrilt sexuellt begär.[55]

Kvinnan kommer här genom den sprattlande musen att inbegripa något av mörkrets krafter och det är hon som är anledning till den sexuella upphetsningen, rastlösheten, oron och förvirringen. Hon kan stå för såväl djävulens inverkan som hyckleri och dubbelspel. Hon framträder heller inte här som särdeles attraktiv. Hon stirrar stelt med sina ögon rakt framåt. Hennes blick är kyligt och känslolöst riktad mot kameran — kontaktlös — avslagen. Två män luktar intensivt i hennes hår. De dras som två drönare till bidrottningen, som i sin tur iskallt avvaktar vad som ska ske. Kvinnan är i denna bild härskarinna. Hela bilden uttrycker trots sin vissa rörlighet något stelt och fruset. Benet, som ska stå för aktivitet — är i viloläge.

Det måste ha varit en skrämmande upplevelse för Peter Weiss att i denna ansiktsgivning spegla sin egen själs ödsliga nakenhet och totala utanförskap i förhållande till det motsatta könet. Det är inte den välvilliga och skyddande Weiss ser i henne. Snarare tycks han framställa henne som illvillig och nedbrytande. Därför blir det instuckna benet till ett varningstecken. Två drönare svärmar ovetande om ett förgörande kommande sting. Benet säger: Rör henne inte! Men de båda männen — drönarna låter sig ivrigt förföras av det doftande långa lösa kvinnohåret. Ljudet beskriver något häxigt vansinnigt — något i stil med det ljud Weiss använder sig av fyra år senare då han beskriver sin upplevelse av att vara i Doktor Fausts ateljé. Det är den lurandes skratt. Det är hånskrattet. Det är ett smärtsamt skratt. Det är ett förledande ljud. Det vilar något otäckt över den här bilden. Den uttrycker ett motsägelsefullt intresse för kvinnan utgående från ett manligt per-

[55] ”En film av Peter Weiss, Regissören”, *Filmfront* 1 1953 sid. 8.

spektiv. Kanske står kvinnan i den här bilden för någon av de kvinnor Weiss moder fann så hemska!?[56]

Bilden handlar om kärlek — men en kärlek enbart en Peter Weiss hade förmåga att uppleva i all sin rädsla och extremt starka modersbundenhet. En könlig och känslig Weiss demaskerar sin rädsla i det han försöker återge en kvinnas ansikte. Han varnar sig själv för att han riskerar att förgöras och förföras.

*

Befinnande sig någonstans inne i mörkret lyssnar han med slutna ögon till den närmast entoniga snäckans sövande brus. En livets hand följer hans huvuds vaggande rörelser. Bakom honom närmast roterar svastikaantytt två nakna ben i ett närmast mekaniskt arbete att kuva jordelivets olika impulser och känslor. Det är något av den skapande processens mödosamma och gudomliga natur satt i ett uttröttande och till vila krävande kretslopp. Här är han nu. Det är som ett urverk — kuggar — hävben. Evigheten. Utslocknandet. Utanför långt borta någonstans ligger världen. Den kan han inte se. Och visst är temat med kvinnan som centralt problemkomplex ett upprepat tema i olika variationer. Hon är ständigt på flykt — undflyende och ständigt på nytt och på nytt uppdykande. Det är som om det handlade om en flykt undan erövraren själv. Hon irriterar och tröttar ut. Hon behärskar och skrämmer. Hon lockar och flyr undan. Sövande och drönande vaggas den drömda centralgestalten till ro.

*

Konvulsiviskt gripande med sina händer och armarna utsträckta mot ett mörkt fjärran ligger kvinnan huvudlöst på rygg med bara bröst. En likaså huvudlös man ligger på magen snett ovanpå henne. Hans bakdel är täckt av ett mörkt skynke. En mansarm sticker nedifrån något böjd upp mot stjärten och griper med kratsande rörelser med fingrarna över det som kan dölja sig därunder — nämligen analöppningen hos centralgestalten. Ben och armar. Lemmar. Lemmar. Fjättrandet. Inlem-

[56] I *Ur Köpenhamnsjounalen* skriver Weiss i det han citerar vad hans mor skrev om honom och en kvinna han uppträdde i sällskap med på hans 30-årsdag den 8 november 1946: ”Till Göteborg för Ps vernissage. P med en fruktansvärd kvinna.” *Rapporter*, sid. 45. I *Brännpunkt* nämner Weiss denna kvinna och samma datum. Han namnger henne i denna sin bekännelseroman som Cora, vilket i det verkliga livet ger namnet Kerstin Raabe vid handen — en känd skådespelerska. Här beskriver Weiss just en misslyckad anstormning och tio år senare en mera lyckad förening. (Sid. 149ff) Ungefär mitt emellan dessa båda möten gör han filmen **Studie II**.

mandet. Lemmarna blir i lösryckt form till en enda stor svastikiad — sönderslitna delar i ett spindelhakkorsliknande inferno.[57]

Men man kan också tyda denna insjunkande bild som en enda stor längtan tillbaka till moderlivet. Inbakat i bilden skönjer man Weiss egen moder, som fått honom så kraftlös. Och därmed i någon form av ödesmättad stämning spinns i bilden den livets tråd han hela tiden vill klippa av. Här ligger han hjälplöst invävd i ett större sammanhang han inte kan påverka. Han brottas med sina skuldkänslor i det han på detta sätt ställer ut sin egen förtvivlan till beskådande. Han lägger sig ner som en utmattad segrare över kvinnan han aldrig nått fram till. Huvudlösheten pekar på en total maktlöshet och oförmåga att kunna påverka sin situation.

*

Den 5 september 1974 besökte Daniel Helldén mig på mitt dåvarande studentrum i Stockholm och vi gick tillsammans utgående från en inspelning jag gjort i samband med att jag tittade på filmen igenom ljudet till de olika tablåerna och försökte identifiera ljudet i de olika avsnitten. Jag vill nu här försöka återge en associativ tolkning av bilderna och hur de kompletterats i det beskrivande och förtydligande ljudet i den karaktär det fått av kompositören Daniel Helldén.[58]

---

[57] Magnus Bergh har i *Mörkrets litteratur* visat på olika möjligheter att tyda målningar och teckningar av Weiss från 1940-talet som berättelser om ett verkligt nödläge i det han bland annat hänvisar till en teckning av Weiss från 1946 med spindelhakkors. Sid. 17 respektive 96.

[58] Peter Weiss underströk själv vikten av association mellan de enskilda bilderna och pekade på den ordning de återges — således handlar det om ett mycket medvetet komponerat motiv. Den nyligen på modet komna konkretmusikaliska kompositionen (Termen musique concrète hade 1950 lanserats av fransmannen Pierre Schaeffer i tidskriften Polyphonie. Med termen avses en typ av musik, som till skillnad från traditionella ”abstrakta” musikstycken når lyssnaren direkt, dvs. utan någon interprets förmedling. Kompositören av ett konkret musikstycke sammanställer ett ljudmontage dels av ”vanliga” toner eller musikfragment, vilka återges förändrade med varierande tonhöjder, tempo, klangfärger och kan bestå av att man spelar ljud baklänges på en bandspelare. Ljud och buller av det mest skiftande slag ingår.) Och det är i denna musikform Weiss låter kompositören Daniel Helldén göra ljud till sina tolv separata filmbilder eller tablåer som han också kallade dem.
Man kan även läsa mer om ljudets roll i **Studie II** i en artikel av Markus Huss i *Tidskrift för litteraturvetenskap* med titeln ”EXILENS LJUDSPÅR Mot en intermedial tolkning av Peter Weiss litterära verk med utgångspunkt i Der Schatten des Körpers des Kutschers.”. I det Huss stöder sig på en artikel av Richard Langston (”Peter Weiss and the Exilic Body” *Modernism/modernity* 14.2 [April 2007]: 273-290) framhåller Huss det ”akusmatiska ljudets” roll i **Studie II**, varpå han citerar Langston i egen översättning till svenska med hänvisning till originaltexten i en fotnot. I det ”exilerfarenhetens inneboende brutenhet” behandlas blir det hela till en konfrontation och bearbetning. Härvid lyfts det ”akusmatiska ljudets” roll särskilt fram: ”Detta akusmatiska ljuds helt icke-språkliga karaktär i ’Studie II’ är avgörande, dess höga tonhöjd och kusliga klang förmedlar ren affekt, en känsla av obehag [»uncanny«, *das Unheimliche* i Freuds mening], för att inte säga fasansfullhet, som hemsöker bilden.« Detta

I den första tablån återges något entonigt i handlingens upprepning, som mycket väl kan tolkas som sökandet efter en fulländning — ett harmoniskt tillstånd och ljudet återger något mullrande, något uppdämt vulkaniskt. Ljudet kommenterar den rörliga bilden på så sätt att det uppstår en spänning och en förväntan.

Om den första tablån återger en önskan så hamnar man i den andra tablån i ett verkligt tillstånd, där det chimära i önskan visas i såpbubblornas skörhet och korta livslängd. Det är de tafatta försöken att nå fram till ett lycksalighetens tillstånd de kan sägas symbolisera. Weiss själv vill gärna framhålla skeendet som en kamp utgående från en inre oro. Det må vara hänt, men ordet kamp borde vara tillräckligt belastat vid den här tiden — jag vill föredra att beskriva det som medvetna försök med bara delvis framgång. Önskad harmoni visar sig i verkligheten bestå av en konkret disharmoni och i denna verklighet bubblar det och tjuter det som ett alarm. Så hemskt är livet! Såpbubblorna kan också mycket väl i sig stå för något terapeutiskt läkande. Weiss — som levt i ett längre förhållande med Le Klint — kan mycket väl ha hört om det som en själsligt läkande metod.[59]

I den tredje tablån kan vattnet i glaset ses som en symbol för sexuella önskningar. Det kan också tolkas som symbol för ett syndigt liv eller ett hopp om en övermänsklig förmåga — att kunna gå på vatten. Det gäller hur som helst att kunna röra på sig — att få ändan ur vagnen och komma någon vart. Gonggongslagen kallar till start och galoppljuden visar på vad som bör göras.

I den fjärde tablån tar döden sin plats i tankevärlden. Döden fungerar som en kontrast till livet och är en olustig förnimmelse. De två männens förhållande till varandra vittnar om insikt om rangordning. Det är något som måste brytas sönder och därför återger ljudet ett drillande i ordets äldre betydelse — knullande — ett sågklingeliknande krasande sammanfall och destruktion.

I den femte tablån visar Weiss på den mänskliga oförmågan — det hjälplösa offret för okända makter. Ett bullrande och ett sågklingeljud förmedlar en känsla av eruptiv förbannelse.

---

ljudspår, »som kringgår det symboliska språkets betydelsekedja«, läser Langston enligt lacansk terminologi som »återkomsten av det reala […] exilens 'fläck', det ursprungliga våld som slitit sönder kroppen.«" (TFL 2009:3-4, sid. 74f, webbappl.sh.se/C1256E5B0040AD9B/0/…/huss_artikel.pdf ; 2010-02-09)

[59] Jfr. Klint, Le, *Erindringstråde* sid. 100.

I den sjätte tablån fortsätter eller visar Weiss på en form av dissonans mellan livs- och dödsdrifter. Och med ljudet har Daniel Helldén velat återge dissonans och klyvning i ett försök att vilja beskriva ett slags motsatsdrifter.

I den sjunde tablån visar och talar Weiss i bilden om tillfälliga erotiska tillfredsställanden. Det är de erotiska upplevelserna som titt som tätt kommer och går i Weiss liv. Den är en avslappnad stämning efter en ejakulativ utlevelse, som återges med en lugn framtoning i ett sågljud — den malande handling erotiken blivit i den form Weiss uppenbarligen plägar gestalta den.

I den åttonde tablån är det konstnären Weiss stora önskan om att bli en erkänd författare och hans hittills relativt modesta framgångar inom detta område som läggs fram till beskådande. Två stora oformliga gestalter får symbolisera de olika makthavarna i detta sammanhang — förläggare och redaktörer. Ljudet återger ett envetet klapprande — något djävlar anamma i sig.

I den nionde tablån säger sig Weiss vilja återge ett inre motstånd mot något han tydligen inte vet vad, men ett är säkert — erotiken upplevs återigen här som en förbannelse. Och vad är inte bättre än att beledsaga detta med ett humlesurr — ett möjligheternas konststycke om att trots allt att kunna flyga och drömmen om ljuv söt lycka.

För att sedan i tionde tablån bryta ut i en driftsutlevelse av djurisk art äcklad av råttan som symbol — ett pestens, dödens, förruttnelsens och förfallets tecken — ett samlag i förbifarten likt det sätt Weiss inleder en förbindelse med Mildred så som han beskriver det i *Köpenhamnsjournalen* 1960 (*Rapporter* sid. 55). För att betona det flyktiga har man i ljudet försökt återge ljudet från en rangerbangård. Kvinnan är som ett tåg som tillfälligt stannar till hos honom eller är det omvänt — han som tillfälligt stannar till hos en kvinna för att omgående bege sig till nästa blomma.

I den elfte tablån återger ljudet ett dovt blåsljud och den symboliskt i bilden återgivna jagpersonen Weiss vaggar lugnt i takt med tiden. Ben rör sig likt vevstakar och i lugn takt går livet vidare. Men det går tydligen inte an med ett så relativt lyckligt slut ovanpå den mentala drömutfärden.

En veklagan sätter i stället i den tolfte tablån punkt för upplevelsen.

*

Filmkritikern Bengt Idestam-Almqvist fann i en recension i Stockholms-Tidningen[60] att den av ”filmskriftställaren” Peter Weiss gjorda studien II baserades på intryck Weiss hämtat från Watson och Webbers **Lot in Sodom**. Weiss skriver själv om den filmen i sin bok *Avantgardefilm* och lokaliserar handlingen till ett ”kropparnas landskap”.

Weiss skriver bl. a. om nakna lemmar, grymma smekningar, sexuella perversioner, lustmord, samlag.[61] I den mån Weiss själv lyckades med konststycket att som han menar Watson-Webber gjort — nämligen att via hisnande visuella sensationer åstadkomma någon slags estetiserad apokalyps[62] ska här vara osagt.

Men det av Idestam-Almqvist myntade epitetet "filmskriftställare" är inte helt oävet, för antingen har Weiss inte lyckats i sin avsikt att beskriva något enbart i bild, eller så vill han styra åskådarens intryck i det han till varje filmatiserad bild inte helt stringent — snarare något diffust — tolkar det han återgivit som filmmakare och som hans tolkningar av de tolv filmtablåer[63] han gjort och som han uppgav vara hans andra ”filmstudie”. Detta kan antagligen mest hänföras till de scenframställningar och de teaterförsök Weiss redan vid det här laget hade påbörjat, men de något valhänta prosaskisserna och romanförsöken inte heller att förglömma.[64]

Weiss talar själv om en inre kontinuitet mellan bilderna.[65] Han betonar att det inte finns någon som helst yttre handling och att det enbart handlar om känslor. Gemensamt för de flesta bilderna är att de på något sätt kan sättas i samband med erotik. Men på ett plan håller inte Weiss hänvisning. Det yttre samhället dyker upp med oroande och tillplattande figurer som i åttonde bilden. Filmskriftställarens tappra försök att åstadkomma texter framkallar ångest och obehagskänslor.

*

[60] "Filmskott", signaturen Robin Hood, *Stockholms-Tidningen* 1953-06-01.
[61] *Avantgardefilm***,** Weiss, sid. 103.
[62] Ibid, sid. 104.
[63] I min licentiatavhandling *Peter Weiss och kamerabilden* visar jag på denna omständighet och pekar också på det faktum att Weiss tolkar en av bilderna på olika sätt. Jfr. sid. 182.
[64] Redan 1950 hade *Rotundan* spelats på Studie-Scenen i Stockholm och samma år som Weiss spelade in sina båda första studiefilmer skrev han dramat *Försäkringen***,** där han också avsåg att begagna sig av journalfilmer i samband med eventuella uppsättningar och mikroromanen *Skuggan av kuskens kropp*, den sista en bok som senare skulle bli hans genombrott som författare inom det tyska språkområdet, som också bygger mycket på textuella skriftställarbilder och vilka Weiss också senare skulle göra i form av collage.
[65] ”Regissören”, Weiss. *Filmfront* 1-1953 sid. 8.

Studie II genomsyras av en märklig kyla. Den lockande och förförande kvinnan blir till en isstod i det hennes blick inte möter betraktarens — den är fixerad vid en okänd punkt bortom honom. Man kommer därför inte heller henne riktigt nära. Hon blir därigenom till ett gäckande oroande element i den tolftedel av bilderna hon agerar uti. Den ”splittrade” huvudaktören — som löper som ett dolt Weisskt ego genom alla tolv bilderna — är till sin natur adolescent: frånvändheten och utanförskapet i sitt agerande i bilden och de upprepade uteblivna beröringarna är tecken på detta.

Råland Häggbom gick på linjen om en hypnagog upplevelse och att det egentligen inte finns någon mening att ge sig in på tolkningsförsök, om man inte kan se det hela i ett större och vidare sammanhang.[66] För åskådarna var vid den här tiden antagligen föga medvetna om de problem Weiss brottades med avseende sin starka modersbundenhet och den märkliga hatkärleken till fadern, den senare en person, som å ena sidan gav efter samtidigt som han ställde krav.

Det kan inte vara fel att drömma. Det kan inte vara fel att försöka. Peter Weiss hade efter det närmast förgörande misslyckandet med att få ut *Dokument I* fortsatt att skriva på såväl tyska som svenska. Tecknandet var numera mera sporadiskt och kom i vissa delar att knytas till den filmiska verksamheten. Detsamma gällde måleriet. Att Weiss började göra film själv som experimentfilmare berodde säkert på hans möjligheter att inom filmen ta upp jagcentrerade teman han redan tagit upp som motiv i måleriet och i sina texter. Han ville i möjligaste mån ha hel bestämmanderätt och kontroll över den produkt han förfärdigade. Att resultaten inom film verkade påvra beror på de betingelser under vilka han accepterade att närma sig detta medium som skapande konstnär. Detta pekar också på att det bör mera ha varit en lek än blodigt allvar, när han överlät till kameran att registrera de bilder han skapade.

Jag hänför således den omständigheten, att Peter Weiss i en gemensam nämnare kallade sina löst sammanhållna bilder med en ”inre kontinuitet” för ”hallucinationer”, till det faktum att de riktade sig till en bestämd målgrupp: Det hallucinos, som Weiss säger sig vilja återge i sina bilder tillsammans med särskapat ljud, har enligt min mening[67] en mycket medveten konstnär som upphovsman.

---

[66] ”Hypnagogt filmexperiment”, Råland Häggbom. *Filmfront* 2/1955.

[67] Och för övrigt också enligt vännen Jan Thomaeus sätt att se det. (”Filmkonstnärens svåra läge”, Jan Thomaeus. *Expressen* 1953-07-07.)

Det kan bestämt konstateras, att det inte finns någonting, som tyder på att Peter Weiss brukade hallucinogener, även om han hade en nyfikenhet på människor, som hängav sig den lasten.[68] Något oprecis var den information professor Gösta Werner gav i en bok 1970 om filmaren Weiss, där han hävdar att Weiss ”experimenterade med växlande rytmer, associationer[69] och hallucinationer”.[70] Visserligen talar Weiss själv om att filmen bygger på ”associativa teckningar” och han hävdar därtill något diffust uttryckt att det finns en ”inre kontinuitet” mellan bilderna. Och det är antagligen detta Jan Thomaeus menar är det i sammanhanget medvetet tillrättalagda. Detta stämmer alltså inte med den omständigheten, att hallucinationer som upplevelsetillstånd är uttryck för förvirring. Den av Weiss framförda insikten skulle närmast kunna tala för att det är frågan om pseudohallucinationer. Weiss var enligt min mening mycket väl medveten om det han gjorde och detta gäller också de tolv ”associativa” filmbilderna från 1952. Och avseende associationer bör Weiss här närmast syfta på Freuds ”fria associationer” i syfte att komma åt den tidiga barndomen.

De föreställningar, som i sig kan upplevas som fristående och här återges till antalet tolv är föreställningar som uppträder vid insomnandet[71] genom avslappning av en viss avsiktlig aktivitet och yttrar sig i

---

[68] Detta tyder ett av hans sista filmfragment från i början av 1960-talet — en senare sammanklippt version av tillståndet i en narkomans bostad i Gamla Stan i Stockholm — på.

[69] I den vid den här tiden också av Weiss författade *Skuggan av kuskens kropp* beskriver Weiss själv ett nästan hypnotiskt tillstånd vid framkallande av bilder, vilka tydligen kan ha till syfte att beskriva det som utspelar sig i en persons inre. Det är en metod, som syftar till självförståelse. Freud använde sig av en så kallad associationsmetod i sin klinik och den förutsätter aktiva störningar i en experimentsituation, där Weiss är patient. Härvid frammanas så kallade komplex av känslobetonade föreställningar. (*Det omedvetna*, C G Jung, sid. 27 /Erosteorin/) Det är föga troligt att Weiss själv kunnat genomföra dylika experiment. Möjligen har han återgivit bilder som ett slags källmaterial från dylika experiment ledda av en psykoanalytiker. Det är dock fel att hävda att Weiss själv utförde dylika experiment med sig själv och sedan återger dem i en filmprodukt. De bilder Weiss återger är minnen från i dylika situationer frammanade bildformationer. Det handlar om en psykoanalytisk teknik, där Weiss är patient. Eftersom **Studie II** inte alls experimenterar i tekniken är enligt Werners sätt att se definitionen av experimentfilm (Vad är experiment? — *Filmfront* 1-1953 sid. 7) att söka i motivvalet. Sedan måste man kunna kräva att motivet **—** inte sättet att närma sig ett motiv (associationsmetoden — framkallande av vanföreställningar i form av hallunicationer) — anges. I den mån det skulle handla om ett experiment i den mening Werner vill hävda bör en konkret metod och ett mål anses ingå i dess betydelse. Därför borde det filmexperimentella motivet rätteligen ha angivits som upphovsmannens försök till ”självförståelse” — inte som via olika droger framkallade bildföreställningar.

[70] *Den svenska filmens historia — En översikt*, Gösta Werner. Svenska Filminstitutet/ Norstedts förlag, Stockholm 1970, sid. 134.

[71] *Drömtydning*, Sigmund Freud (Drömtydningens metod). MånPocket — Bonnier Fakta Bokförlag AB, Stockholm 1987, sid. 10.

visuella och akustiska bilder.[72] Peter Weiss andra filmförsök är en konstnärlig produkt inom filmsektorn, som återger tillstånd han övats upp att minnas i samband med den psykoanalys han gick i vid tiden för färdigställandet av denna hans andra filmprodukt. Rörande kortfilmen **Studie II** hävdade Weiss själv så sent som 1961, att ”surrealismen” för honom var en arbetsmetod, som han värderade mycket positivt, då man i den stängde av förnuftet och ägnade sig åt att ”arbeta med” rent emotionella idéer.[73] Således en bekräftelse på att det handlar om medvetet sorterade emotioner av något spontan karaktär.

[72] Det är denna teori Råland Häggbom företräder. ”Hypnagogt filmexperiment”, Råland Häggbom. *Filmfront* 2/1955.
[73] **Berlin stellt vor: Peter Weiss**, Peter Weiss i samtal med Walter Höllerer. http://www.youtube.com/watch?v=JoP5mcN1na8.

Studie IV

Den version av Studie III som förevisas idag motsvarar på intet sätt den version, som förevisades offentligt i filmstudioklubbar 1953. Peter Weiss var själv aldrig nöjd med filmen som sådan.

Den tredje filmstudien eller ursprungsversionen om man så vill var antagligen likt den längre fram av honom författade berättelsen *Vandring för tre röster* mycket inspirerad av den experimentella stumfilmsgenren. Kanske hade Weiss fått utstå kritik för den närmast eviga vandring han var stadd i i filmen. Men hur som helst tycks han inte ha varit nöjd med den.

*

Den kanske upplevda evighetsvandringen[74] med ett ”gammalt jag” och det något långsamma tempot kan i mångt och mycket ha bidragit till att han efter intern kritik han fått upplevde sin tredje filmövningsstudie som ett misslyckande. Detta i synnerhet då det genomgående temat intimt hängde ihop med hans psykoanalys och den otillfredsställelse han antagligen kände med sig själv i och med att han hittills inte nått den framgång, som den äregirighet han begåvats med krävde av honom.

Peter Weiss försökte därför klippa ner och om sin första version, men kände sig inte nöjd med den version eller de versioner han åstadkom och övergav till slut projektet. Weiss hade ju i de många exteriörscenerna låtit tillfälligheter inverka på olika rörelser i bilden i och med att upptagningarna gjordes utomhus och i offentlig miljö. Eftersom materialet var begränsat kan också möjligheterna att finna en ny och stramare framtoning — en stringens i berättelsen ha varit i det närmaste omöjligt. Därför kan endast den version, som visas i dag betraktas som en relik av det misslyckade försök till omgestaltning den nu var. Temat förblev dock vad det var i den konkreta omgestaltning Weiss företog i sin fjärde filmstudie.

*

Weiss fjärde filmförsök var resultatet av ett antal tagningar ett tiotal gånger i maj månad 1954 och den förelåg färdig för visning med beledsagning av separat uppspelat ljud till hösten samma år.[75]

---

[74] Samtal med Lennart Johansson 1974-09-10.
[75] Ibid.

Studie IV hade för övrigt enbart denna numerära angivelse fram till att den ett år senare försågs med optisk printning av ljudet, dvs fick ljud som skapats av Daniel Helldén och färdigställdes som konkret musik till filmen och bildhastigheten gjordes om till att passa till en bildhastighet av 24 bilder per sekund. I samband med detta förfarande — som bland annat innebar att Föreningsfilmo distribuerade filmen under ett antal år — försågs filmen med den förklarande titeln ”Frigörelse”.[76] Ursprungligen hade den alltså inte denna klargörande och för tolkning vägledande titel. Den var liksom två av de tre tidigare försöken utan någon beskrivande titel.

*

Ursprungligen spelades **Studie IV** in med stumfilmshastighet.[77] Ljudet spelades till en början upp separat vid visningar.[78]

Liksom vad gäller tidigare kortfilmer av studiekaraktär var det ”Firma: Peter Weiss” som låg bakom produktionen.[79] Denna gång hamnade hans film i ”Grupp: Nöje”.[80] Filmen angavs vid granskningen den 6 maj 1955 som ”16 mm stum smalfilm”.[81]

Inspelningarna gjordes huvudsakligen på Gamla Konstfack i närheten av Hötorget.[82] Man var nere i något utrymme, som Kursverksamheten vid Stockholms Högskola disponerade.[83] Vid något enstaka tillfälle var man i Gamla Stan i något som beskrivs som en antikvitetsaffär. Som ett slags fond använde man sig av svarta draperier — en modell Weiss redan prövat på i sin andra filmstudie. Hans manuskript eller anvisningar bestod av små enkla skisser av vykortformatsstorlek, som sattes upp på ett plakat på väggen.[84]

---

[76] Ibid.
[77] Ibid. Detta framgår av det samtal jag hade med Lennart Johansson den 10 september 1974. Johansson berättade att det var först, när Föreningsfilmo övertog filmen för distribution som den printades till 24 bilder per sekund.
[78] Ibid.
[79] Ibid, Weiss hade varit uppe på Gaevert-film och tiggt ihop en antal filmrullar för ändamålet. På Statens Biografbyrås granskningskort står Peter Weiss angiven som ”Tillverkn.-firma”.
[80] Granskningskort nr. 86.163 vid Statens Biografbyrå (6 maj 1955).
[81] Samtal med Lennart Johansson 1974-09-10.
[82] Detta uppgav såväl Lennart Johansson (1974-09-10) som Lennart Arnér (1974-10-14), när jag samtalade med dem.
[83] Samtal med Lennart Johansson 1974-09-10.
[84] Detta erinrar sig såväl Lennart Johansson som Lennart Arnér. Jag vill poängtera detta alldenstund det hittills aldrig visats några som helst instruerande teckningsförlagor i något som helst sammanhang, varken i böcker eller på utställningar och man kan kanske anta att de gått förlorade, men detta strider mot den uppfattning jag fått av Weiss i det att det tycks mig som om han tog vara på allt han såväl tecknat som antecknat.

*

Efter den förklarande titelinformationen om att filmen som tema har ”frigörelse” och angivande av filmsort — antagligen krävd av bolaget som gentjänst för att man kostnadsfritt ställde några rullar film till förfogande — sträcks en mans hand fram från det övre högra hörnet. Den griper i luften. En tång öppnas och stängs. En naken mansarm vrider sig i bilden. Ett stycke trä i rörelse. Rökutveckling. Ur detta stiger det fram en hammare.

En massa bråte antyder outvecklat material, som ska kunna formas. Och då just av den som sedan kommer in i bild, nämligen jagpersonen — och härmed syftas det helt säkert på Weiss själv — spelad av Carlo Derkert.

Här återvänder Weiss indirekt till sin verksamhet på Medfjärd nästan tio år tidigare. Han använder sig av upphittade föremål. Gärna från naturen själv. Han tar en halvrutten gren och låter den spela en central roll. Ett dött förbrukat föremål statt i förruttnelse. Det är något av en Kristusgestalt släpande på ett naturens förbannade kors. Han blir alltmer naken — åtminstone om överkroppen. Nakenhet och flagellantism paras tillsammans med ett gnisslande ljud likt ett evighetens osmorda hjul. Huvudpersonen förflyttar sig genom olika rum. Gestalter med masker[85] omger honom. Omväxlande är han naken om överkroppen, sjaskigt klädd eller med mörk skjorta. Allt detta anger en ton av hårt arbete och utslitenhet. Här vandrar han fram bland Venusliknande gestalter — kvinnan och modern som dröm och mardröm samtidigt. Den onanistiskt hermafroditiske ynglingen med konsten med stort K som kärleksobjekt.

I nästa scen kommer huvudpersonen bärande på en ursprunglighetens dekorativa mask. Under masken går den vanliga, reala och riktiga människan. Bakom och i masken tillåts de ohämmade drömmarna att florera. Efter denna utflykt i fantasin återvänder huvudpersonen till den västerländska individualismens varma famn — så som maskanvändningen mycket väl går att återföra till influenser från en Brecht, som Weiss upptäckt sedan länge och som han var mycket imponerad av på många olika sätt. Masken bärs av det andra jaget och det hela blir till en önskan om avstjälpning av en barlast bestående av det bor-

[85] Masksymboliken använder Weiss sig också av i en självuppgörelse i den ungefär vid den här tiden författade *Duellen*. På sidan 49 skriver han: ”Han föreställde sig att han skulle måla en vild, avskräckande mask i sitt ansikte, göra sig till ett uttryck för det onda, han skulle springa gatlopp med denna mask för att straffa sig för sin brottslighet, han skulle springa tills han stupade – men sen – vad skulle han göra sen?”.

gerliga inordnandets tyngd. Samtidigt står masken för något dekorativt och förledande. Men kanske är det den som gör just det borgerliga livet uthärdligt? Det är något av den borgerliga diskreta charmens mask avklädd till ursprunglighet. Händer sträcks uppåt. De sträcks mot en manstorso. Det är kärleken till sig själv poängterad i bild. Manshuvuden överhängda med djurskelettshuvuden. Tydligare än så här kan en djurisk drift in i döden inte återges. En rygg med muskler på en staty. Konsten och kraften. Arbetet. En kvinna i långt mörkt hår sitter och väver med harpospelande händer på en vävstol. Här sitter hans andra hustru — Carlota Weiss, född Dethorey — som den förlösande dröm kvinnan var för honom.

*

Scenen associerar till teckningen ”Vävstolen I” från 1947, där en människa med stor ansträngning intensivt är sysselsatt med att väva samman olika trådar. Det är som om den unge Weiss var beredd att ta varje chans att sammanfoga det han sysslade med till något. Vad detta något består i kan man bara ana eller sia om. 6-7 år senare befinner sig konstnären Weiss i en djup svacka och då dyker på detta sätt den drömda kvinnan upp som sammanknytande element.

Här sitter nu hon alltså — hans andra hustru — och väver ihop den tid som skulle bli hans på denna jord. Det är ännu ett oskönjbart mönster. Det är intressant att konstatera att i denna nya version har ett piano — ett verkligt instrument — ersatts av en vävstol. Kvinnan nästan smeker trådarna och i en närmast goethesk anda sätts tidens alla trådar samman. Det är samtidigt något häxigt fatalt över kvinnan. Men eftersom tolkningsmöjligheterna är obegränsade kan även den ofta som motiv använda som tolvåring förolyckade systern vara en möjlig intolkning av en märklig kvinnogestalt i det weisska persongalleriet.

Carlota Weiss är i denna sekvens gestaltad som en ”sinnlig kvinna” i en stil av Fin de siècle. Hon påminner något om Edvard Munchs ”Madonna” från 1894. Det blir något av mannen som offer för kvinnan. Och omedelbart tänker den initierade att det handlar om en inre uppgörelse med plågande minnesfragment. Det är det hastigt påtvingade äktenskapet, vilket föregicks av ett våldsamt uppträde.[86] Här satt Peter

[86] Peter Weiss styvbror Arwed Thierbach berättade för mig, att Carlotas far uppträtt tydligt och klart krävande i det han begärde att Peter Weiss skulle gifta sig med hans dotter efter det att han gjort henne med barn. Det hade ju vid denna tid sina vissa juridiska konsekvenser för ett barn att födas utom äktenskapet. Även om Peter Weiss aldrig kom till att sammanbo med sin andra hustru var han således på ett mycket direkt sätt tvingad att ingå ett formellt äktenskap och juridiskt inom ett äktenskap påta sig föräldraansvaret. Det var i detta sammanhang den i Italien semestrande hustrun fick ett telegram med en önskan om att skiljas. På detta sätt

Weiss infångad i nätet och spindelhonan avvaktade den begärliga fångsten.

Men man kan också hitta en betydelse Weiss själv ger ”vävandet” i boken *Situationen* han skrev i mitten av 1950-talet. På sidan 129 kan man läsa följande: ”Vilken besynnerlig tillvaro, vilken egenartad sysselsättning, att sitta här i tillbakadragenhet, i en mussla, i en kokong, och spinna fram ord och fästa dem på papperet, medan utanför människor och maskiner sjuder i en våldsam aktivitet. Målare, skulptörer, författare, musiker i sina rum, överallt, i alla städer, inneslutna i sitt underliga behov att åskådliggöra några tankar och känslor, vävande, spinnande, hamrande och polerande på ord, klanger, färger, former, isolerade i sin egen inre värld, medan utanför dem livet pågår med börsnoteringar, snurrande turbiner,/...” Här har Weiss i några få ord tecknat det han fragmentariskt låter lysa fram i bilder i denna studie.

Än är kvinnorna motbjudande, än är de förlöserskor och kvinnan kan även vara en närmast religiöst inspirerad madonnagestalt påminnande om den yngre systern. Weiss skapar på detta sätt själv en tröst och en mening i kulturens ordning och återupprepar temat så ofta att det förekommer att en del tar det på allvar. En av de legender Weiss återkommer till är just den döda systern som föremål för ett incestuöst förhållande från hans sida. I ett utkast skrivet på svenska berättar Weiss något han agnade sitt första drama med och som i något bearbetad form i *Diagnos* mycket väl kunde tydas som ett incestuöst förhållande. Men ett första utkast visar snarare på något nyfiket rörande sexualitet under ungdomsåren i det Weiss skriver:

> Beatrice satt upprätt i sängen, jag trevade på henne, kittlade henne, kröp till henne i sängen, gned mina ben mot henne. Hon skrattade, formade en hög välvd bro med sin kropp, och jag drog hennes nattlinne tillbaka. Jag lade mig på henne, tryckte mig mot henne, och hon frågade, kan du det också, det där som Leo kan, han kan få sin att sticka upp —
>
> Jag frös till någon sekund. Var han redan med — min yngre bror, Leonard —
>
> Långsamt drog jag mig undan. Jag kunde inte röra vid henne mer. När jag senare smög mig in till mina sustrar (sic!) då var det för att hämnas, för att hota och skrämma dem. Jag dansade vilda danser för dem, utklädd med skynken och pälsverk. Paltorna föll av mig under dansen tills jag var nästan naken, Irma och Beatrice, efter den första skräcken, stod på knä i sängen, skakande av skratt och upphetsning. Jag dansade het och besatt som inför en fruktbar-

---

hade borgerlighetens trådar vävt in Peter Weiss i ett handlingsmönster, som kunde ta sig relativt drastiska uttryck.

hetsdemon, samtidigt lyssnade jag — om det hördes ljud ute i korridoren, om steg närmade sig — [87]

*

Huvudrollsfiguranten Carlo Derkert fortsätter genom olika rum och hamnar så plötsligt just bland två äldre människor — en man och en kvinna. Mannen läser en tidning så som Peter Weiss far läste tidning ritualmässigt varje dag. Han är en endast observerbar gestalt — ogenomtränglig i sin fasta kroppshållning. Militärisk. Ordentlig.

Peter Weiss hade som liten svårt att ge fadern en identitet. Inte ens en officiell sådan var han i stånd att ge ifrån sig. När lekkamraten och grannpojken Frederik berättar att hans far var generaldirektör visste inte den lille Peter hur han skulle kunna vinna någon ynnest hos denne genom att imponerande yrkesbenämna sin far.

Bakom det mesta döljer sig gnagande svåra minnen som till exempel, då "lekkamraten" Frederik kastat upp Peters sjömansmössa i ett träd och hånat honom för att han inte kunde läsa vad som stod på den och modern plötsligt fick syn på dem och fick den lille Peter att påstå att de båda lekte fint, för den uppfattningen hade hon fått. En sådan lögn sätter sig djupt och många år senare nedtecknades det av honom i *Diagnos*.[88]

Kvinnan sitter och virkar. I det verkliga livet var det stickande Peter Weiss mor ägnade sig åt.[89] Hela tiden ett gnisslande ljud. Det är uppenbart att tankarna och minnet gör ont. Modern var en gestalt, kring vilken allt svallade. Inför henne kände han som liten en vanmäktig vrede, något oändligt överlägset. Hon hade ett ansikte, ett ansikte som tog upp den lille Peter och stötte honom ifrån sig.

I *Diagnos* beskriver Weiss ansiktet som en stor varm massa med mörka ögon och som plötsligt förvandlades till en vargkäft med hotande tänder. (sid. 11) Modern fick i barnets föreställningsvärld en ofantlig betydelse. Hon tillskrivs tre fantastiska och kringgärdande egenskaper: Hon visste allt. Hon kunde allt. Hon bestämde allt. (sid. 13)

Jagpersonen Derkert kommer nu gående förbi det äldre paret. Den äldre mannen sitter nu och tittar i en bok. Jagpersonen släpar på sitt andra jag som han drömskt symboliskt släpper ner efter att ha passerat

[87] Manuskriptet förvaras på Akademie der Künste i Berlin och jag läste den fotokopia som finns på Kungliga Biblioteket i Stockholm. Det har fått titeln ”Kindheit”, sid. 61.
[88] Weiss, Peter, *Diagnos*, sid. 17.
[89] Samtal med Peter Weiss äldre styvbror Arwed Thierbach 1984-04-10.

gamlingarna. Det gamla jaget ska dö och lämnas i den märkliga tillvaro och bakgrund Weiss sade sig uppleva ha bakom sig. Längre fram skulle han inte bara drömma om, utan till och med tidsmässigt fiktivt drömma om föräldrarnas liv. Det är alltså inte för inte Weiss ger denna filmstudie titeln ”Frigörelse”.

Det är i den här filmen Weiss betonar sin längtan och stakar ut sitt mål. Här är brännpunkten. Han gör en visserligen fiktiv framställning av sitt liv, men med en klar och relativt tydlig målangivelse.

I sekvensen med de båda äldre tömmer Weiss underkastelsens bittra kalk. Endast naturen och livets ändliga gång skulle få honom att delvis distansera sig från sina båda föräldrar. I sig skulle Weiss aldrig lyckas att frigöra sig från sina föräldrar.

*

Han går fram till en byrå och tar ut en massa oskrivna pappersblad ur en låda han drar ut och i en exteriörbild av en husvägg med många fönster ser man honom sedan i ett grodperspektiv kasta ut pappren. Här får vi alltså ta del av det ”ingenting” — en benämning Weiss masochistiskt ofta använde om sig själv — han lyckats åstadkomma. Och skuld till detta ”ingenting” är just föräldrarna, som enligt hans mening inte släppt honom fri att välja konsten som sin enda väg i livet. Och av hans författarskap — författare som han ju innerst inne ville bli — har det just blivit ett ”ingenting”.[90] Det är som han ville säga: Ta dessa papper med ingenting skrivet på och använd dem på ett ställe, där jag i min inledande studie satt i min ensamhet och drömde om kvinnan, som han skulle kunna diskutera Kunst der Fuge med — inte bara tillfälligt kopulera med. I den postumt utgivna och självbeskrivande romanen *Situationen* skriver Weiss: ”Jag känner mig ibland som en övermogen europé, uppfylld av färdiga former, av katedraler, orgelkonserter, tavelgallerier; jag är ett enda stort maskätet skåp med bräddfulla lådor.”[91]

Som den dömande gudom han tycks vilja vara över sig själv låter han därför i nästa scen sitt öga bli allseende i det att det visas för-

[90] Jag vet inte om Weiss kände till den episod Sven Stolpe beskriver i tredje delen av sina memoarer *Krigstid*, där Stolpe berättar hur han tillsammans med Jean Cocteau besökte Nobelpristagaren i litteratur Roger Martin du Gard och denne vid en högläsning ur ett av sina manuskript överväldigades av tvivel på sin egen förmåga att skriva och plötsligt därför grep manuskriptbunten, steg ut på sin balkong och vräkte alltsammans i luften. Hur som helst finns det en slående likhet i tillvägagångssättet. Stolpe, Sven, *Krigstid*, Askild & Kärnekull, Stockholm 1976, sid. 245f.

[91] Weiss, Peter, *Situationen*, sid. 25f.

vrängt förstorat i en kristall. För att visa på det kraftfulla inåtvända arbetets betydelse låter Weiss en hammare som verktyg symbolisera det utförda arbetet i det att den slår till och därpå faller det andra förbrukade gamla jaget ned bakom honom efter att ha släppt sitt grepp. Ett visslande ljud ackompagneras av ett tickande. Det är tiden. Hemmet. Klockan tickar. Tiden — en såväl underlig som förunderlig företeelse, samtidigt skrämmande och lockande. När huvudpersonen blivit av med sin märkligt hindrande last av ett andra jag är stolarna där föräldrarna suttit tomma. Tydligare än så kan inte deras betydelse i Weiss liv ha uttryckts. Det är nästan så att man kan börja undra över hur de betett sig för att få ett så starkt inflytande på sin avkomma. Och upplevas så negativt!? I nästa sekvens ser man huvudpersonen knåda lera. Kontakterna vid Kursverksamheten vid Stockholms högskola kan här mycket väl ha varit inspirerande. Det är något lekfullt över det hela. Weiss tredje livspartner ägnade sig ju huvudsakligen vid denna tid åt arbete med keramik. Weiss första hustru, konstnärinnan Helga Henschen hade också delvis sysslat med keramik. Hon gjorde bland annat små figurer av sin dåvarande man och deras dotter.

Armar bearbetas och mjukas upp. Det handlar om någon som utvecklas för att kunna stå på egna ben och kunna gå vidare. Det handlar om en frigörelse i vardande. Instängande trådar löses upp. I samband med frigörelsen växlar huvudpersonen mellan påklädd och naken överkropp. Det är som om han ville visa på hur han lösgör sig ur en livmoderhinna och tvingas stå naken och dra in luft. För att ytterligare accentuera att arbetet är slutfört upphör en hammare att slå. Bearbetandet är över. Med naken överkropp står han och tittar på en träskulptur på en hyvelbänk, träklossar, svarvade träbitar påminnande om ett slags fallussymboler. Det är något som ska befruktas. Månne det är Konsten med stort K!?

*

Intresset för Peter Weiss liv och verk odlas med särskild intensitet i den internationella Tysklandsbaserade stiftelsen ”Internationale Peter Weiss Gesellschaft e.V.”, förkortat IPWG, där den i redaktionen ingående Martin Rector i sällskapets årspublikation *Peter Weiss Jahrbuch - Band 10* (2001) gör en ingående presentation av **Studie IV**.[92] Utgående från ett närmast som bihang tryckt ”klipprotokoll”[93] försöker Rector dra fram vissa enskildheter i filmen i en inledande presenta-

[92] Rector, Martin, ”Peter Weiss’ Experimentalfilm »Studie IV / Befreiung«”, *Peter Weiss Jahrbuch*, Band 10, 2001, sid. 28-53.
[93] Ibid, sid. 41-53.

tionstext vederbörligen försedd med noter.[94] I mångt och mycket påminner Rectors uppställning och presentation om den modell som Sven Åke Heed och Jan Olsson begagnade sig av, när de i bokform presenterade John Fords **The Searchers** efter en notationsmodell,[95] dvs. Rector gör en detaljerad och noggrann analytisk efterhandskonstruktion. Enda skillnaden är att Heed / Olsson har exemplifierande bilder där Rector i ord enbart beskriver bildinnehållet. Olika kamerainställningar och bildövergångar anges. Sekvenserna är sekundexakt återgivna. Ljudbeskrivningarna är likaså detaljerade. Dock finns hos Weiss ingen dialog att referera till. Gnissel och brummanden beskrivs, men tolkas inte ingående i detalj, till skillnad från bildbeskrivningarna, som ytterst detaljerat tolkas, trots att det är helt tydligt att det är olika känsloförlopp som gestaltats. Rector säger sig ha funnit fyra stora semantiskt sammanfogade tonföljdsled: en sfäriskt klingande flöjt och pipor med höga toner, ett metalliskt gällt, dissonant skrapande och gnisslande och ett lätt slående och ringningar och strängknäppande samt blåsanden och finner liknelser med verk av Carl Orff. (sid. 29) Och det är inte så illa träffat. Kompositören Daniel Helldén var ju den som introducerade Orff-metoden i Sverige. Med stor sannolikhet kan man anta att Daniel Helldén av Weiss instruerats om olika känslolägen. Därefter har han utifrån artificiellt framställda ljud försökt återge de ångestkänslor och de kampmotiv som finns inbyggda i filmen, ävenså den känsla av lättnad huvudaktören känner efter den över sig själv vunna segern och efter mötena med det förflutnas gestalter som föräldrarna och kvinnan / den döda systern.

I övrigt tycks Rector följa ett av Weiss själv antytt mönster att se skeendena på. En slarvig klädsel med skjortan hängande över byxorna tolkas som en antydan om att vilja frigöra sig från ”en borgerlig bakgrund”.(sid. 33) Det är dock märkligt att han förhöjer vissa faktiska omständigheter som till exempel då han menar att föräldrarna sysslar med lektyr eller manikyr — en förfining som annars aldrig ens påstått vara förhanden ens av Weiss själv. (sid. 34) Det handlar i själva verket helt enkelt om vanlig dagstidningsläsning och virkning.

Weiss brottades uppenbarligen med sina hämningar och sin oförmåga att uttrycka sig i ord. Hos Rector blir dessa återgivningar i bild till verkliga intellektuella djupdykningar. De vita pappren som kastas ut som ”snöflingor” ger han betydelsen av ett svävande fall och menar

[94] Rector omnämner bl. a. i den första noten min C1-uppsats ”Peter Weiss och filmen” från 1978 som ett ”pionjärarbete”.
[95] Heed, Sven Åke / Olsson, Jan, ”The Searchers. En filmanalys”, Liber Förlag, Malmö 1983.

att de är en symbol för innehållslöshet och en hyllning till ett ingenting. Må så vara, men själv ser jag det dock snarare som enbart ett uttryck för en oförmåga att på ett större plan vinna gehör som författare.

I sin struktur är filmen närmast klassisk till sin form. I en första akt presenteras kontrahenterna. Färgskalan är i svart-vitt. Huvudaktören är påklädd eller naken på överkroppen. Målet att bli bar och ren ställs upp. Katharsis.

I den andra akten presenteras några karaktärer från psykoanalysen Weiss gått i. Här har vi de hämmande faktorerna i mamman och pappan och som någonstans hägrande i ett förflutet och i framtiden kvinnan / den döda systern.

I tredje akten åskådliggörs den så ofta hos Weiss omhuldade kampen. Ett släp och slit i bilder och bojor som stora block.

I den fjärde akten så peripetin — en antydan om förändringens möjlighet. Här lyfts i bild det mentala inhägnande stängslet bort i det ståltråden runt huvudet fjärmas.

I den femte akten lyckas Weiss att skapa liv ur döden. Den nya människan hägrar i Weiss egen person.

Från den 19:e april 2006 och fram till och med januari 2007 visades **Studie IV / Frigörelse** bland ett antal andra konstfilmer från det förgångna på en konstvideoutställning på fyra monitorer i Skanstulls tunnelbanestation i Stockholm under den samlande rubriken ”Tillbakablick”. Björn Larsson skrev då om filmen, att den ”har utan tvekan visuella kvaliteter som når ut. Det övertydliga symbolspråket, inspirerat av stumfilmsregissörer som Sergei Eisenstein och Fritz Lang, kan idag visserligen kännas pedagogiskt i överkant. I sina sekvenser är ”IV/Frigörelse” fullständigt njutbar, och det svartvita femtiotalsfotot ger associationer till en tid när folkhemmets kulturklimat präglades av expressionistiska experiment, kallt krig och oavslutade ideologiska diskussioner.”[96]

Uppenbarligen kan **Studie IV** tillföra en åskådare en hel del än i våra dagar. Offentliga visningar och närstudier ger detta vid handen. Man finner i den symboler för innehållslöshet, hyllningar till ett ingenting samt associationer till oavslutade ideologiska diskussioner. I bild kastas tomma blad ut i svävande fall. En del skulle längre fram

[96] ”Nästa…Skanstull Konstvideo i Skanstulls tunnelbanestation”, Larsson, Björn (http://www.omkonst.com/06-skanstull-video.shtml) (2007-01-23).

fyllas med text. Drömmen om frigörelse och den oavslutade ideologiska diskussion, och som förhoppningsvis skulle föra till en mening i livet,[97] skulle föras vidare i romantrilogin *Motståndets estetik* och embryonalt hade den egna frigörelsen som en dröm ju redan kommit till uttryck i enaktaren *Rotundan*, där centralfiguren Pablos envetna kamp med sig själv för att nå fram till en personlig frigörelse gestaltats fem år tidigare.

Studie IV är en filmisk gestaltning av utbrytaren Peter Weiss, en drömd önskan av den ”olydige” och ”dresserade” gossen Peter att bryta sig loss från bortskämdhetens borgerliga familjeband,[98] en dröm om att kunna acceptera sig själv som yrkesutövande konstnär och författare. Kort sagt acceptera sin egen roll som levande människa i ett ständigt sig förändrande samhälle.

För det möjliga i de av mig här framförda slutsatserna talar också ett brev Peter Weiss skrev till Peter Suhrkamp den 29 september 1948 (förvarat i Peter-Weiss-Archiv i Berlin), där han skriver, att han vill komma i beröring med andra, att han vill meddela sig och att ingen och ingenting är honom likgiltigt. Han skriver om sin önskan att kunna hålla något kvar, som har en tendens att försvinna. Han säger sig önska vilja förklara något och han skriver om sin önskan om att få lov

---

[97] Sture Packalén har i ”Peter Weiss — brevskrivaren” översatt och återgivit en text Weiss författade och avsände till universiteten i Rostock och Marburg endast 8 dagar före sin död, där Weiss frånsade sig erbjudna mottaganden av akademiska hedersdoktorstitlar:

”Och även om det ser ut som om »Motståndets estetik» vore en stort anlagd roman om en historisk epok med en medvetet genomförd psykologisk och politisk utvecklingslinje, så är det för mig dock snarare uttryck för en metod, som har sin grund, inte i motsättningarna och kollisionerna i den yttre realiteten, utan i drömmens svårfångade element.

För att fortsätta detta förehavande och för att kanske även kunna fördjupa det, som ger min tillvaro en mening. Jag har lärt mig att allt, som inte överensstämmer med mina avsikter, helt hänger ihop med mina erfarenheter, blir till konstruktion och alltså måste misslyckas. Därför är jag tvungen att utestänga saker som åstadkommer störningar för mig, hur glädjande de i sig än må vara.

I och med mottagandet av hedersdoktorsvärdigheten skulle jag vara tvungen att ta avstånd från de bevekelsegrunder, som hittills har möjliggjort min arbetsuthållighet. Jag ber alltså Er och Era medarbetare, framförallt herr prof. Dr. Manfred Haiduk att ta emot mitt hjärtliga tack för Ert initiativ, men att även i fortsättningen betrakta mig som en utanförstående, som en företrädare för dem som utanför de erkända bildningsvägarna försöker formulera något som angår det mänskliga samlivet.” (Packalén, Sture, ”Peter Weiss — brevskrivaren”, *Samlaren 1990*, Svenska Litteratursällskapet, Uppsala 1991, sid. 27.)

[98] Peter Weiss hade långt upp i vuxen ålder kunnat lita på sina föräldrar långt utöver vad som är vanligt. Sture Packalén beskriver exempelvis Peter Weiss som ”en tämligen bortskämd gosse” efter att ha läst korrespondens mellan honom och föräldrarna från sent 1930-tal: ”Ur breven till föräldrarna framgår det att Weiss vid den här tiden nog var en tämligen bortskämd gosse, som alltid tog föräldrarnas stöd i praktiska och penning-frågor för givet.” (Packalén, Sture, ”Peter Weiss — brevskrivaren”, *Samlaren 1990*, Svenska Litteratursällskapet, Uppsala 1991, sid. 6.)

att leva. Ingen väg tycks leda någon vart eller så upplever han olika vägar som stängda eller återvändsgränder. Han uttrycker en önskan om att fritt kunna få andas. Och samtidigt känner han att han omslutes av hämmande kedjor och hindras av tyngder, som i sin tur verkar hindrande för hans frigörelse.[99]

Weiss visar i denna film upp en mängd ”egenfrågor” och ouppnådda ”egenbegär”. Det var just en sådan återvändsgränd bokförläggare Peter Suhrkamp hade varnat för då han refuserade samma år som ovan nämnt. Upplevande sig mållös i mer än en bemärkelse engagerar denna introverta problematik Weiss ännu sex år senare — nu dock enbart i bild. Och det föregående årets ”misslyckade” försök att gestalta samma problematik har nu fått en mera strikt form, vilket kanske hjälpte Weiss något i hans önskan till en dialog med omvärlden. Den skulle komma och kanske hjälpte det honom att få inblickar i en mera krass verklighet via de dokumentära kortfilmer han kom att göra. Men ännu är Weiss egen introverta problematik inte helt avklarad. I sin nästa kortfilm skulle han närmare försöka åskådliggöra kärleken som såväl glädje som problem. I sökandet efter Kvinnan med stort K hade verklighetens erfarenheter talat sitt mycket konkreta och tydliga språk. I drömmen tog hon en annan gestalt. Och då inte heller helt problemfritt.

---

[99] Brevet är publicerat på sidan 214 i *Studia Neophilologica* 67 1995 (Packalén. Sture, ”Peter Weiss und das dialogische Prinzip”) och har följande lydelse på originalspråket tyska: ”Selbst wenn das persönliche Leben hinter allem liegt, so will ich doch in Berührung mit anderen kommen, ich will mich mitteilen, niemand und nichts ist mir gleichgültig. Darum geht auch das was ich bisher geschrieben habe. Dieser Wunsch: etwas festzuhalten — und es verschwindet doch wieder. Der Wunsch: etwas erklären zu können — und man kann es doch auf so verschiedene Weise benennen. Der Wunsch: leben zu dürfen — und die Wege werden einem doch überall verstellt. Der Wunsch: frei atmen zu können — und es werden einem Ketten und Gewichte aufgelegt.”

Studie V

Den modersupproriske nu medelålders Peter Weiss står 1955 stum inför den kvinnoproblematik han upplever sig satt i så fort han rör sig i riktning mot något som skulle kunna betecknas som relation. Oförmögen att beskriva vad han vill ha framfört återger han i symboltyngda bildbeskrivningar det han vill ha sagt om sitt kärleksliv i 24 teckningar han gör som en förstudie till denna hans femte filmförsök. Att det handlar om en självavbild framgår tydligt av teckningarna. Det gäller helt klart mannen i honom med alla de frågetecken som kan resas kring en sådan bild.

Men det är svårare att identifiera kvinnan i Weiss eller i hans närhet. Det troliga är att den i teckningarna återgivna kvinnan får stå för erfarenheter med ett flertal kvinnor. En viss likhet med Weiss andra hustru Carlota föreligger dock — men eftersom problematiken är generell hos honom har han antagligen inte velat engagera en relationsmässigt så närstående person vid själva filminspelningen. Det hade däremot gått bra i den föregående studien, som mera hade delade problemsfärer vad gäller faderns och moderns roll, hans egna kontakter med kvinnor och konstnärskapet som sådant. Nu inskränker sig Weiss till att enbart behandla sina problem med kvinnor i de olika former de kan förekomma i hans liv. Åt sidan kan vi alltså nu lämna den antagligen som fordrande och auktoritär upplevda fadern. Kvar är den kvinnliga delen i hela problemformationen — som moder och livgivare — som sexuell partner — som dödens sändebud och ett fantasibolande med någon i det förgångna — den ouppnåeliga — och symboliskt återgiven i den döda systern.

*

Växelspel är uppbyggd på ett slags levande tablåer — människor i bild — och på sätt och vis en fortsättning på en form Peter Weiss redan försökt sig på i sin andra studiefilm. Tekniskt-praktiskt spände man upp trådar, berättar fotografen i filmen, Tony Forsberg.[100] Man rullade bland annat i gestaltningssyfte kulor. Manspersonen är en inåtvänd figur — ett slags Kafka-figur — en Peter Weiss i sina ungdomsdar. Vid inspelningstillfället 1955 var Forsberg assistentfotograf på Europafilm och passade på att låna lampor på Europafilm. Man spelade in mycket av filmen i Gunilla Palmstiernas våning i Gamla Stan på Köpmangatan. Peter Weiss bodde ännu på Fleminggatan. Forsberg

[100] Tony Forsberg i samtal med mig den 18:e april 1974.

berättar vidare, att filmen kostade i stort sett råfilmen man filmade med. En italienare — Celo Pertot — som huvudsakligen arbetade på restaurang[101] engagerades i rollen som man och Erik Strandmarks fru Ena Strandmark[102] spelade kvinnan.

Tony Forsberg vill minnas att man gjorde filmen på cirka tio kvällar, vilket bekräftas av Pertot. Vissa bilder tog det väldigt lång tid att ta — trådar och olika arrangemang — och dylikt. Det var inget projekt som rusade i väg och krävde snabba lösningar. Forsberg minns, att det tog ett par månader innan filmen var helt färdig med texter och så vidare.

*

Filmen **Studie V** har den förklarande undertiteln ”Växelspel” — en film av Peter Weiss med Ina (det står Ina, men ska vara Ena) Strandmark och Celo Pertot — och är försedd med ljud av Daniel Helldén (Observera: det står inte musik!). Den bygger mycket på variationer i svart och vitt. Linjer rör sig och vatten strömmar — livets oklara och oförutsägbara linjer med livgivande vätska. Ljudet har något av djungelliknande lockrop och meddelandeformer över sig: Statiskt rytmiskt — det är som ett dolt rop på en extatisk upplevelse i den vilda naturen. Två kontrapoler i bild — ansikts- och halvbild — i profil — kontrasterande belysning i svart och vitt. Från en zon utanför bilden strålar linjer av sammankoppling — en slags frånvarande och utanförstående brännpunkt. Ett par — de agerandes respektive — händer reser sig i mitten. En femhörning sedd framifrån ger intryck av en kista. Både mannen och kvinnan är svartklädda. Mannen och kvinnan är mörkhåriga. Mannen är en tydlig identifikation av Peter Weiss

[101] I ett telefonsamtal med mig den 1 februari 2001 berättade Celo Pertot att han kom i kontakt med Peter Weiss för rollen i filmen via Gunilla Palmstierna. Pertot — som var utbildad skulptör från akademierna i Rom och Wien — hade fått engagemang som bronsgjutare på Skansen och kontaktades där av Gunilla Palmstierna, som arbetade i krukmakeriet därstädes. Pertot fick ingen ersättning för sin figurantroll. Han kom ihåg, att Peter Weiss var mycket noga med sina instruktioner — närmast att beteckna som en pedant. Inspelningarna omfattade tidsmässigt cirka 10 kvällar och med tanke på det långa tidsavståndet mellan filminspelningen och samtalet om filmen — som Pertot för övrigt aldrig sett — ville Pertot endast minnas hur ”man satt med händerna i olika ställningar”.
I *Konstrevy* 2 1957 demonstrerar den då 33-årige skulptören Celo Pertot från Trieste bronsgjutning av en skulptur. (”Att gjuta i brons”, Foto: Lennart Olsson; Text: B.L. / Bo Lindwall). I ett sex sidor långt reportage med tretton bilder beskrivs tillvägagångssättet. Slutresultatet förvånar inte: Framför en man med en styvnande penis går en kvinna med stora spända bröst och uppsträckta armar ner på knä med ena benet och det andra benet snett utsträckt välkomnande mannen till en kärleksakt.

[102] I ett samtal med mig den 18 april 1974 beskrev Christer Strömholm Erik Strandmark som ”en i gänget” bland dem som man umgicks med på kaféer. Det var alltså i en trängre vänkrets Weiss rekryterade sina figuranter.

själv. Kvinnan är mörkhårig — så som såväl modern en gång var och likaså den tragiskt omkomna systern.

Omväxlande från vänster och höger växlar mannen eller det manliga position med kvinnan eller det kvinnliga, om man så vill. Figuranterna är omväxlande klädda antingen i vita eller svarta trikåer. Förbindelsens streck söker ange ett slags sammanlänkning. Kvinnan badar i sitt eget hår i en dubbelexponering. Man ser ett öga, en blinkning, en upp-och-ner liggande kropp. Kvinnan och mannen är vända mot varandra. Förberedda till det Weiss även skriver om i den ungefär samtidigt författade och upprepat refuserade romanen ”Situationen” (1956).[103] Symbolbilderna är många: blommor och blomblad, spindelnätsformationer, kristalliknande former, exploderande spjutformationer. Ett möte mellan en man och en kvinna. Mun och ögon rör sig collageaktigt i bilden. Man skönjer kristaller upphängda i trådar. Det tonas upp-och ned. Kvinnans bröst är sensuellt återgivna. Likt en klocka som går återges kroppsrörelser likt en pendels. Allt detta bland klot, kuber, pyramider och koner.

I en annan scen visas kvinnan osensuellt iklädd tröja väl täckande hennes bröst. Anima och animus. Medvetet och omedvetet korsas. Det bongotrumliknande ljudet verkar pockande. Vaderna rör sig som ett tidsinstrument — en klocka — tiden — en tidsinställd bomb. Revolutionären. Sprängaren. Upplösaren. Droppliknande pendylslag i taktfast frammarsch.[104] Kvinnohänder håller i en glimmande kristall. Reflexer på mannens ansikte. Ett vattenbedränkt kvinnoansikte med erotiskt uppsvällda läppar. Mottagandeberedskap. Deformationer av skrattspegelskaraktär. Gråt. Trevande händer. Kvinnan tittar genom en fyrhändigt formad blomma mot mannen. Mannen undviker kvinnans blick. Kvinnan har en öppen blick. Mannens blick är närmast stängd. En inåtvänd blick. Upp-och-ner. Från vänster till höger. Från höger till vänster. Möte. Svindlande. Kon och kub. Det kantiga och det mjukt runda. Det hårt inträngande och det mjukt mottagande. Weiss skriver i en notisbok från 1955 på sidan 103 att filmen och — syftar då antagli-

[103] Som exempel vill jag nämna hur Weiss i *Situationen* bl a beskriver en coitusakt som ett slags knullcirkulär tomgång: ”och vi roterar till sängen, sängen alltid obäddad, lakanen stela av svett, piss, sperma, att komma hem det är att rotera till sängen, nånting annat finns inte, vi talar inte längre med varandra, vi äter inte tillsammans, går inte ut tillsammans, vi är så fruktansvärt uttjatade på varandra att bara knullcirkelns tomgång finns kvar.” (*Situationen*, Weiss sid. 51f).

[104] I *Situationen* beskriver Weiss själva könsakten bl a med en tidsdimension: ”knullberäkningar, knulltabeller, pumpverket fortsätter, ha, ho, ha, ho” (Sid. 52).

gen på film i allmänhet — fungerar som en dröm och att tingen får liv och väggarna skälver.[105]

Frågorna Weiss vill ställa rör sig kring den mänskliga tidsuppfattningen. Om sexualakten har något mekaniskt över sig i förhållandet mellan man och kvinna i den weisska framställningen så kontrasteras denna återgivning av den tidsupplevelse Weiss tycks vilja förmedla. Ibland går tiden snabbt, ibland går den långsamt och ibland tycks den inte finnas alls. Avslutningsvis upplyses man om att filmen är inspelad av medlemmar i ”Arbetsgruppen för film — Ciné Workshop” / Stockholm / och så gruppens emblem — och så tonas det ned till helt mörkt och man befinner sig i ett ingenting.

*

Växelspel är uppbyggd på de fyra elementen: form, färg, rörelse och ljus. Vattnet flyter — är ständigt i rörelse. Filmen har en starkt stiliserad framställning i en närmast expressionistisk form — de skeva vinklarna är typiska för expressionismen. Den är symboltyngd avseende manligt och kvinnligt som exempelvis i en kristall som talar från en källa någonstans i bilden — något undergörande — erinrande om en tidig Leni Riefenstahl. De nakna kropparna är eggande för sin tid. Det är tydliga och väl genomtänkta positioneringar i bilden. Ansiktsuttryck i jump-cuts anger en okänslighet och marionettillvaro. Diagonalen är den bärande kompositionen i filmen. Världen och livet är inte vad den är — den är annorlunda — uppochnervänd och spegelvänd. Varje sekvens kan om man så vill ses som en tavla — filmen bygger ju också på ett antal mindre målningar i en gråton.

*

Som i en dröm beskriver Weiss i *Diagnos*[106] hur han på cykel åkte omkring på alléer i Berlin och tittade efter flickor. Han säger sig ha upplevt dem undflyende och säger sig verka närmast oförstående inför deras röster, som han nästan med avsky beskriver som ”fnittrande”. Han säger sig i stället till och med bli förälskad i de kvinnliga dragen hos sig själv i ett slags hermafroditisk kärlek. Vid beskrivningen av sig själv upprepar han attributet ansikte, som han beskriver ”utan drag”. Denna nästan hermafroditiska självförälskelse blir till ett tvingande måste — en kontrast till det klocktickande som finns i den realt

[105] ”filmen – dröm / teaternaturalism död / genom filmen där / alla ting lever. / skälvande väggar”, Källa: *Peter Weiss — Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006, Notizbuch 1956, sid. 382.
[106] *Diagnos*, Weiss sid. 33.

existerande världen. Det intressanta är att Weiss inte ser något ansikte hos varken det kvinnliga hos sig själv eller i andra verkliga kvinnor han möter.

*

Att modern var den egentliga relationen, som Weiss hade svårt att frigöra sig från och som han ständigt återkom till bekräftas av Weiss tredje hustru, den adligt ättade friherrinnan,[107] keramikern och sedermera scenografen Gunilla Palmstierna-Weiss. Hon ser inte grunden till de många tillfälliga och lösa relationer han hade med kvinnor i någon slags hemlöshet, utan pekar på den omständigheten att han alltsedan sin barndom haft sin mor, som skänkte honom trygghet. Och hon antar till och med att hon var den som övertog moderns roll.[108]

Att Peter Weiss förblev vid Gunilla Palmstierna-Weiss sida kan således mycket väl ha berott på den senares förmåga att ersätta modern. Ännu en sak som talar för denna hypotes är den omständigheten att de båda formellt kom att ingå äktenskap först efter flera år, nämligen 1964 — och efter en naturlig sorgeperiod — efter moderns död 1958. De hade alltsedan i början av 1950-talet haft en relation och bodde sedan mitten av 1950-talet båda i Gamla Stan några kvarter från var-

[107] Efter det att Peter Weiss vunnit världsvida berömmelse erbjuds han möjlighet att presentera sig själv i boken *Vem är det — Svensk biografisk handbok 1965* (Redaktör Ingeborg Burling, P.A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1965). Bland 9300 biografier över 1965 levande kända svenska män och kvinnor står att läsa:
”Weiss, Peter U, *konstnär*, Sthlm, f i Berlin 8/11/16 av textilfabr Eugen W o Frieda Hummel. Konstakad Prag 36-37, utst Sthlm o Gbg, repr i Nat:mus. Sv medb 46.
Utf bokomslag, illustr t Tusen o en natt (57), filmer.
Skr bl a: Från ö till ö (47), De besegrade (48), Dokument I (49), Rotundan (49), Duellen (50), Avantgardefilm (56), Der Schatten des Körpers des Kutschers (60), Abschied von den Eltern (61), Fluchtpunkt (62), Das Gespräch der drei Gehenden (63), Nacht mit Gästen (63), Die Ermordung Marats (64). Gm 64 keramikern, frih:an Gunilla Palmstierna, f 28, dtr av överläk, frih Kule P o med lic Vera de Monchy-Herzog.”
I senare upplagor togs hustruns friherrinnetitel bort och året för giftemålet ändrades till som ingånget 52.

[108] Så Gunilla Palmstierna-Weiss i **Fluchtpunkt Malerei — Der Maler Peter Weiss**, Deutschland 1986, Produktion: Norbert Bunge Filmproduktion, Berlin, in Koproduktion mit dem Westdeutschen Rundfunk, Köln; Regie: Norbert Bunge, Christine Fischer-Defoy; Drehbuch: Norbert Bunge, Christine Fischer-Defoy; Kamera: Norbert Bunge, Ron Orders; Musik: Arpad Bondy; Ton: Ron Orders; Schnitt: Norbert Bunge, Arpad Bondy; Länge: 44 min (500m); Fassung: 16 mm, Farbe - Fernsehfilm über Peter Weiss und seine Malerei mit Interviews, der PW's Lebensweg nachgeht und die Lebenssituationen des Künstlers aufsucht. I ”*Ord alltid bara ett matt eko av gärningar*” Om evenemang och publikationer kring Peter Weiss under år 1986 — Materialsammanställning inför seminariet den 6 april 1987 av Jan Christer Bengtsson under rubriken ”TV och film”: 3. Peter Weiss Fluchtpunkt Malerei: Ein Film von Norbert Bunge & Christine Fischer-Defoy. Sammanställning av text med förteckning över använda bilder och målningar. STOCKHOLMS UNIVERSITET Institutionen för teater- och filmvetenskap Filmhuset Box 27 062 - 102 51 STOCKHOLM 27, sid. 14.

andra — hon på Köpmangatan — han på Västerlånggatan. Gustaf Mandal och Johnny Samuelsson, som gjorde film med Peter Weiss, bekräftar att Peter Weiss var mycket noga med sin integritet. Och den var ju på sätt och vis också en förutsättning för att han skulle kunna leva fram i sexuella relationer till olika kvinnor samtidigt som han ägnade sig åt olika former av konstnärligt skapande. Den kvinna som på många olika sätt kunde axla den avlidna moderns lott i konstnären Peter Weiss liv blev alltså den sista officiella levnadspartner han äktade och den som också därför skulle axla en förvalterskas egenskaper.[109]

*

Växelspel — detta Peter Weiss bidrag till den samtida sexualiserade kulturen vidhänger i mångt och mycket hans starkt modersbundna överjag. Hans framställningar är lama försök att i bild återge något av en ekivok svordom.[110] Hans erotiska framställningar kunde i dess retande skepnad kanske på lång sikt ha fått formen av en kommersialiserad erotik, men hans känsla av att verka i ett mera elitistiskt konstskapande sammanhang bidrog snarare till att röra vid det vågade — det enda slags mod han kunde framkalla hos sig själv — och även det i en anpassad form i ett samhälle, som genomsyrades av ett begär efter varor, pengar eller kroppar.

Helt säkert ville Weiss i sin konstnärliga uppstudsighet utmana tabun i det han ibland snuddade vid det förbjudna. För ordningens skull fanns samhällets väktare i form av censur bakom hörnet. Och kanske är det inte bara en tillfällighet att just hans femte filmstudie aldrig någonsin kom att granskas av Statens Biografbyrå. Som det filmiska försök dessa några hundra 1955 inspelade celloluidmetrar utgör blir Weiss konstnärliga ambitioner till ett slags köttets poesi i motsats till ren och rak pornografi. Det blir därför svårt att skilja på den som begär och det som begärs. I sökandet efter en vara av human art blir Weiss själv till en vara. Han gör i sin framställning begäret till en drift och samtidigt blir driften till en instinkt. Som grädde på moset underordnar han den loja tillfredsställelsen och komponerar bildföljderna så

[109] Att Palmstierna-Weiss kanske var och också blev det något Peter Weiss sökte hos en kvinna bekräftas av den benämning han använder sig av på sin moder. Weiss använder sig nämligen av epitetet förvalterska i sin självbiografiskt psykoanalyserande pjäs från i slutet av 1940-talet, *Rotundan*, där en av rollerna är en ”förvalterskas”.

[110] I *Situationen* kommer Weiss i ord nära det han vill säga med denna sin femte filmstudie i det han beskriver kopulationen som en enda stor oljefylld fitta: ”...fittoljan rinner till; men mer blir det inte. Jag har aldrig lärt känna kvinnor, bara fittor. Skulle kunna skriva en topografi om den kvinnliga könsdelen.” (Sid. 57)

att dessa som segment och kompositoriska element endast förmedlar en känsla av äckel och smärta. Han framställer sexualiteten som en söndrande och nedbrytande kraft.

Det mest försonande draget i framställningen utgörs av att Weiss låter sitt eget sexuella aktörsjag lika lite som den agerande kvinnan vara subjekt. De bådas sexualitet framställs som rent tvångsmässig och utan återvändo. Sexualiteten tycks i sig själv ha blivit till en intetsägande besvärjelse. Snarare betonas det repliklösa, det svagt artikulerade och som helhet det vällustlösa i den särskilt komponerade musiken. Den mörka fonden meddelar en gravlik tomhet. Ett par kopulerar med en sammanbiten energi som i sin symboliska ansiktslösa form och mekanik blir till en bön om närvaro och tillblivelse. Men längtan efter att förkroppsligas är samtidigt en längtan efter att förtingligas — och kan just därför inte känna något annat mål än utslocknandet och förintelsen. Det Peter Weiss i denna filmstudie uttrycker är närmast en klassisk förbindelse mellan kön och död.[111]

Växelspel är en befrielseövning från den egna fjättrande kroppen — den kropp som Weiss upplever vara så starkt i vägen — det är hans egen kropp som vidhäftar ett outtömligt begär utan botten, en drift fylld med kval driven av skräcken för den egna tillfredsställelsen. Hur mycket mera avigvänd kan sexualiteten bli?

*

Jan Thomaeus presenterade **Växelspel** i *Expressen* onsdagen den 19 oktober 1955. Han inledde sin artikel, som försetts med titeln ”Peter Weiss nya film”, med att peka på utmärkelse och lovord rörande Weiss föregående studiefilm. Den hade fått första pris i ”Årets smalfilm” och när den hade visats av Photographic Society of America i 1955 års internationella filmtävling hade den betecknats som ”en utomordentlig prestation”.[112] Thomaeus fann att **Växelspel** i viss yttre mån anknöt till Weiss andra filmstudie **Hallucinationer**. Men han upplevde **Växelspel** som betydligt mer enhetlig och samlad, bland annat på grund av att den klarare höll fast vid ett enda ämne: ”kärlekens olika faser hos en man och en kvinna” och Thomaeus menade att Weiss visade sig ”här stå flera av surrealisterna nära, i sin syn på kär-

[111] Här kan det vara av värde att påminna om det Weiss skriver om i den mycket självbiografiskt anstrukna pjäsen *Rotundan*, där han säger att den lärdom modern bibringat honom var just det, att man måste döda sig om man ville komma fri. Manuskript till *Rotundan*, sidan 16, där det ordagrant heter: ”Du lärde mig att man måste döda sig om man ville komma fri!”
[112] Thomaeus, Jan, ”Peter Weiss nya film”, *Expressen* 1955-10-19.

leken som en ceremoniell rit” — en rit Thomaeus menade bestod först och främst av skönhet, men också grymhet. Thomaeus fann dock att den sidan kom mera till uttryck ”indirekt” hos Weiss.[113]

Thomaeus avslutar med några ord, som minst sagt visar på en hög uppfattning om Weiss som filmare: ”När Ingmar Bergman gjorde det inledande avsnittet till ”Gycklarnas afton” framstod han som svensk films intressantaste konstnär. Men i dag, i dag är det nog inte längre någon av långfilmsregissörerna. I dag är det nog Peter Weiss.”[114]

För Peter Weiss hade det praktiska målandet ännu inte upphört helt. Efter avslutad inspelning av femte filmförsöket målade han 14 mindre tavlor i olja i övervägande gråaktig färgton erinrande om filmförsöket, vilket hade skett i svart-vitt. Endast de båda första har inflikningar av färgerna gult, grönt och rött.

[113] Ibid.
[114] Ibid.

Ateljéinteriör

”En mänska felar så länge som hon strävar där.”

Yttrande av Herren till Mefistofeles i ”Prolog i himmelen” om livet på jorden.
Faust del 1 av Johann Wolfgang von Goethe[115]

*

Peter Weiss hade börjat sin konstnärliga bana som tecknare och målare och i sin ungdom av Hermann Hesse avrådts från en yrkesmässig hantering av sin förmåga att uttrycka sig i bild och framför allt text. Det är därför inte direkt förvånande att Weiss i sin självuppgörande lek med film gör en nyskapelse som kan sägas ha hämtat inspiration från Hesse, som till exempel kunde göra ett självporträtt där han satt i sin hem- och skaparmiljö: Hesse tryckte upp sin självbild som ett vykort. Den bild från Weiss hemmiljö eller skaparateljé han gör 1956 kan ses som ett dokument från en inre och yttre verklighet som var Weiss högst egna — ett egocentrerat ”filmkort” i färg[116] för eftervärlden att begrunda och försöka tyda.

---

[115] *Faust* — Sorgespelets första del i översättning av Britt G. Hallqvist, sidan 22 — Bokförlaget Forum, pocketutgåva, Stockholm 1969.

[116] Att Peter Weiss skulle ha någon djuplodande estetisk förklaring till varför han inte gärna ville göra film i färg har jag inte funnit något konkret belägg för. Det enda jag kan påpeka är att fotografen i filmen, Ragnar Kihlstedt, framhöll att han enbart kunde tänka sig att arbeta i färg och jag antar att detta fråntog Weiss en valsituation. Till en kortfilm om vad som utspelar sig i det inre hos en konstnär som arbetat i färg kan ju tanken på att filma i färg på ett sådant tema inte förefalla främmande. Att jag vill framhålla detta beror på att professor Sverker R Ek tagit upp Weiss förhållande till film i färg i samband med realistiska filmupptagningar. I tidskriften Film & TV 4/1982 citerar Ek i en artikel om filmskaparen Peter Weiss (*Att vidga vår förmåga att uppfatta tillvaron*) på sidorna 13f ett yttrande av Peter Weiss källhänvisat till morgontidningen *Dagens Nyheter* den tjugonde februari 1958: ”Som dokumentär-filmare framhöll han (Weiss, min anm.) i en samtida intervju att han var rädd för den (färgen, min anm.), därför att de dokumentära kvaliteterna gick förlorade med den tidens färgfilm. ”Realismen kvävs i det kolorerades struptag. Möjligen kan regnväder och grådis göra sig i färg, stämningsmässigt sett.” (DN 20/2 1958.)”. Ek anger inte motparten i samtalet eller den rubrik man använt sig av i samband med en publicering. Då jag våren 2003 kontaktade Ek för att kunna finna den källa denne åberopat — det hade nämligen visat sig att det inte fanns någon artikel innehållande en intervju med Weiss i *Dagens Nyheter* den angivna dagen — förklarade denne att han funnit artikeln i ”någon klippsamling” samtidigt som han översände en kopia av artikeln. Ek förklarar samtidigt att dateringen inte är gjord av hans hand. Att det är viktigt att kontrollera källorna visar nu detta exempel, för det förhåller sig i verkligheten så, att under den samlande temarubriken ”Teater, musik och film” publicerades på sidan 11 i *Svenska Dagbladet* torsdagen den 20 februari 1958 en osignerad artikel med titeln ”Realistisk film skall göras i svart vitt”. Artikeln handlade om beställningsfilmen **Ingenting ovanligt** Peter

Då Peter Weiss vistades hos Hermann Hesse i slutet av 1930-talet i olika omgångar hade han likt en Eckermann i ordnad form för hand nedtecknat texter av Hesse som *Kindheit des Zauberers* och *Anton Schievelbeyn* och samtidigt illustrerat innehållet i dessa med utgående från texten lämpliga bilder. Och kort efter ankomsten till Sverige målar han en tavla han kallar ”Der Hausierer” (gårdfarihandlaren eller dörrknackaren). Han målar sig själv i en stads utkant invid en cirkus. Där står han utbjudande olika tingeltangelvaror. I tavlans nedre vänstra hörn sitter ett äldre par märkligt okontaktbara. Det är som om de tog avstånd från den vandrande handlaren. Jag tolkar det som om det är sina egna föräldrar Weiss syftar på med denna gestaltning. De såg antagligen med förfäran på den varjehanda inom konstens värld erbjudande sonen. Än så länge handlade det om teckningar och målade tavlor samt smärre texter. Johann Wolfgang von Goethes hjälpreda hette Johann Peter Eckermann och den senares pappa hade varit just en vandrande handelsman. Fram till 1956 skulle Peter Ulrich Weiss hinna med att debutera som författare på svenska samt att inleda en smärre karriär som avantgardistisk experimentfilmare. Någonstans inom honom tycks en dröm om att en dag kanske bli betraktad som en det tjugonde århundradets Goethe ha hägrat. Rollen som Hesses Eckermann hade han för länge sedan lämnat bakom sig. Nu gällde det att som filmskapare i möjligaste mån hämta stoff någonstans där drömgestalten Goethe hämtat sin inspiration.

På jakt efter ära och berömmelse — Weiss skilde sig i detta avseende inte från alla andra — började han mer och mer att tro att han hade misslyckats med att bli en genuin konstnär inom något av de av honom åtrådda områdena. Sporadiska framgångar var honom inte nog och inte det ena eller det andra erkännandet i Sverige heller. Ännu

---

Weiss gjort för Försäkringsbolagens upplysningstjänst. Den okände artikelförfattaren skriver att Weiss öppet erkänner att han är ”rädd för färgen” och förtydligar detta med orden: ”Rädd därför att det är oerhört svårt att få fram en realistisk stämning i färgfilmerna. Realismen kvävs i det kolorerades struptag. Möjligen kan regnväder och grådis göra sig i färg, stämningsmässigt sett”. Men den värld Weiss året före återger i färg är en inre värld — som sådan kanske upplevd som ett regnväder eller ett grådis — och den konstnärliga verksamhet han ägnat sig åt.

Ek lät i början 1990-talet i en smärre omarbetad form trycka om sin artikel från 1982 och därtill översatte man den till tyska med den felaktiga källangivelsen (*Eine Sprache Suchen / Att söka ett språk*, sidan 145 i *Peter Weiss — Leben und Werk*, red. Gunilla Palmstierna-Weiss och Jürgen Schutte). Så när akademikern Arnd Beise uttrycker sig inom området Weiss i en utgåva över tio år senare (Peter Weiss, Reclam 17633, 2002, sidan 53) har han sin fulla tillit till det Ek framfört om Weiss inställning till att arbeta med färgfilm och hänvisar till Eks 1991 publicerade bidrag. Detta är bara ett exempel på hur en felanteckning kan fortplanta sig och det är på plats att uppmana till att leta efter och finna källorna, vilka till syvende och sidst ska kunna verifieras.

hade det stora genombrottet — alla ansträngningar till trots — uteblivit.

Inte ens på ett personligt plan hade Weiss önskningar infriats. Fortfarande letade han febrilt efter Kvinnan med stort K och ett ansikte. Ett självsäkert, till och med tufft, yttre till trots förblev han alltid den patriarkaliske tysk-romantiske ynglingen för vilken kvinnan skulle vara *allt*: älskarinna, moder med praktiskt handlag och gudinna på en och samma gång. Den kvinna Weiss längtade efter var ingen mindre än Hölderlins Diotima.

1956 väljer Weiss, när han försöker hitta en mening i livet, den egna boende- och arbetsmiljön med sig själv som tecknare och målare som utgångspunkt. Han låter sin tyska kulturbakgrund färga hela uppgörelsen och inbjuder därigenom till nya tolkningsmöjligheter. Den egna målarverkstaden framstår i optisk förvrängning och bjuder på ett scenario i vilket katastrofala kemiska experiment förvrider världen omkring honom. Han fördjupar bildens absurditet med eget ljud — musik av konkret art. Han själv är allkonstnären i tvekans labyrint. Kanske kan han bli upptäckt också som kompositör och musiker. Han spelar igenom alla till buds stående tekniska möjligheter. Han vill pröva allt, en modern Faust som vill uppfylla den gamle företrädarens krav.

Med ökad berömmelse skulle Weiss med tiden få ett mycket intressant och omväxlande liv — ett i många avseenden avundsvärt sådant. Men ännu 1956 tvivlade han på sina möjligheter att få uppleva detta. Och han gav uttryck för sina tvivel genom att förflytta sig tillbaka i den tyska kulturhistorien och ställa sig jämsides med den vittberyktade trollkarlen och svartkonstnären — doktor Johannes Faustus. Denne framställs i folkliga legender som ett avskyvärt exempel, som i efterlämnade skrifter försett sig själv med en varning åt alla ”högmodiga, frågvisa och gudlösa människor”.

Den fyrtioårige Weiss upplever nu att han förhävt sig mot någon slags överhet (eller ett överjag) — släktskapet även med Franz Kafka är uppenbart. För det antydda av honom begångna brottet skulle Weiss, som han själv såg det hela, straffas med fågelfrihet i storstadens rännsten. Var hela hans konstnärskap bara ett klumpigt — och upprepat misslyckat — försök att ställa sig in hos högt uppsatta och inflytelserika personer? Vilket pris betalade den mänskliga själen för sitt envisa fastklamrande i konstnärstillvaron?

Det är sådana frågor som Weiss ställer och bearbetar i en liten och närmast i marginalen hopsnickrad kortfilmsprodukt som har sin ut-

gångspunkt i den tyskhet i vilken han har sina rötter, nämligen den som — hur man än vrider och vänder på saken — är djupt förankrad i något specifikt inom kulturen och språket: Faustmyten med sitt centrala tema ”Tvenne själar — ack — bor i mitt bröst...”

*

Nu sällar sig även Weiss till raden av många Faustuttolkare, som om han med detta opus ville säga: Jag kan aldrig glömma mitt ursprung, tyskan är och förblir *mitt* språk. Och han ställer frågan: Vilket är priset för ett konstnärskap — om än utövat i främmande land? Man kanske kan se Weiss önskan att bli erkänd som en variant av den diskussion som förs i Thomas Manns roman *Doktor Faustus* om Tysklands moraliska isolering och längtan efter ”ett genombrott i världen”. Den Weisska filmversionen av Fausttemat skulle måhända kunnat vara den trollerilåda, som skulle öppna hans av kaoset inom och kring honom förblindade ögon.

Även om man mycket väl skulle kunna betrakta Weiss som en 1900-talets Volksbuch-Faust med den höga ambitionen att återupprätta humanismen i det största tyskspråkiga området i Europa (dvs i de båda tyska staterna som uppstod efter andra världskriget), kan man i honom även se en minst sagt tveeggad personlighet: halvt vetenskapsman (Weiss gick vid sitt dramatiska författande enligt professor Manfred Haiduk vetenskapligt tillväga.[117]), halvt alkemist och astrolog.

*

Weiss Faustfilm står öppen för de mest skiftande tolkningar. Om det avtal Doktor Faust[118] alias Peter Ulrich Weiss ingår med Mefistofeles — spelad av vännen Carlo Derkert — är inspirerat av Goethe eller inte gör, när allt kommer omkring, detsamma. I lyckobringarens gestalt lovar Mefistofeles Weiss att ge honom allt han begärde av upplevelser och njutningar. Villkoret var dock att Mefistofeles den dag då Weiss inte längre var fylld av längtan skulle få inkassera dennes själ. Och visst levde Weiss upp till Faustdramats centrala budskap att männi-

[117] Så professor Haiduk i en film av Tone Bengtsson — **Revolutionen måste omfatta hela människan** — sänd i TV2 den 20 maj 1976. Så också Kerstin Derkert om Weiss författarskap i programmet ”Eftersnack” TV2 den 8 december 1986.

[118] Den omständigheten att Weiss i filmtiteln inte använder sig av den medeltida benämningen Faustus, utan som Goethe skriver Faust talar snarare för Goethe som en stark influens — åtminstone kommer det till uttryck i den engelska titeln. Vid översättning till svenska av denna titel utelämnar Weiss anknytningen till Faustmotivet. Han förblir vid sig själv i det han kryper in i sin egen ateljé — **Ateljéinteriör** — där interiören återspeglar en fiktiv världs upplevelser av yttre omständigheter i det att brottstycken ur den egna målade produktionen förvrängt skymtar i bakgrunden.

skans oavlåtliga strävan och verksamhet är tecknet på hennes höghet. Ännu hade ingen uttalat ordet geni i samband med Weiss namn. Hur avlägset detta ämne tedde sig vid denna tidpunkt, skulle en sådan tid bidas. Men när den var inne hade sanden i timglaset nästan hunnit rinna ner.

I vilket fall som helst besvärjer han i kortfilmen **Ateljéinteriör** den lidelse och det kaos han bär inom sig inför det skenbart statiska han upplever inom förändringens dynamik som på olika sätt omsluter hans och många andras liv. I konstnären Weiss händer blev **Ateljéinteriör** ett utlämnande inre självporträtt och vittnesmål om en medelålders konstnärs både upplevda och i drömmen skådade lidanden. Kanske var han bara en Pelle Jöns på konstnärernas estrad? Frenetiskt ägnade han sig åt att hitta en väg ut ur det nät han upplevde sig ha fastnat i. Det var som om han behövde lära sig tala på nytt. Var det i denna situation inte det mest naturliga att återvända till det förtrogna och hemvanda modersmålet? Under uppbådande av all den ”borgarklassens diskreta charm” som han hade fått med modersmjölken lyckades han knyta de behövliga kontakterna inom det tyska språkområdet. Det skulle bli på tyska han i en inte alltför avlägsen framtid skulle ge sig i kast med att bemästra allt det som tyngt hans barndom.

*

Just den omständigheten att titeln associerar till ett drama av Johann Wolfgang von Goethe har bland annat medfört att man då man presenterade och tillkännagav filmens existens vid ”Harvard Film Archive” på ett kanske ganska svårförståeligt sätt satte in filmen under rubriken ”Theater into Film”. Det är en tolkning av Goethes text i en märklig snabbversion. Som i filmens begynnelse, då litteraturens stora verk kunde klaras av på film på några få minuter. I den tolkning man gör ser man bland alla ting en liten bomb.[119]

Det är som om Peter Weiss stående mitt uppe i sitt skaparliv stode vid sin eviga natts stundande och likt Goethes Faust med självkännedom ville försöka summera sitt liv på följande sätt:

> Ack, nu har jag läst filosofi
> och medicin, juristeri
> och dessvärre också teologi

[119] Den på internet utlagda texten har följande lydelse: “The Studio of Dr. Faust explores a modern — and mad — Dr. Faust who doubles as Mephisto as he dabbles in his laboratory with colors, shapes, and perhaps a little bomb, laughing at it all.” (http://www. harvard filmarchive.org/calendars/02marapr/theater.htm)

från början till slut, med frenesi.
Och ändå är jag lika klok
som jag var förut, stackars tok!
Magister kallar man mig dock,
ja, rent av doktor — min lärjungaflock
drar jag vid näsan sen tio år,
i krokar och i krumbukter det går.
Att vi intet kan veta förstår jag och märker,
och jag förtvivlar, mitt hjärta värker.
Väl har jag mer vett än dumma doktorer,
magistrar, skrivare, påvar, pastorer;
jag känner ej skrupler, ej tvivlets plågor
och räds varken fan eller helvetets lågor.
Men så har också min glädje försvunnit,
inte förmenar jag att jag har vunnit
visdom av värde, kan inte föra
andra till bättring och saliggöra.[120]

Man kan i den mån man vill tolka in något i det framförda se filmframställningen som en genreexperimenterande konstnärs våndor. Ljud utan tolkningsbara ord kan ses som uttryck för de tvivel Weiss hyste på sin egen förmåga som författare. Förbiilande fragmentariska egentillverkade bilder i en magisk experimentverkstad i form av en inre upplevelse av en konstnärsateljé gör det hela till en filmpoetisk upplevelse. Man kan lätt få en känsla av något psykotiskt. Weiss valde Fausttemat som intellektuell, konstnär och filmare. Heinrich Heine valde att som författare skriva ett danspoem på samma tema något över hundra år tidigare. Heinrich Heine lär ha betraktat sin poetiska Faust-version som en av sina allra största högpoetiska produktioner.[121] I vad mån kortfilmpoeten Peter Weiss såg sin Faust-variant i liknande superlativa former förtäljer inte historien.[122] Hur som helst — en

[120] *Faust* — Sorgespelets första del i översättning av Britt G. Hallqvist, sidan 34 — Bokförlaget Forum, pocketutgåva, Stockholm 1969. Weiss hade strax före sin död avstått från tvenne världsliga akademiska hedersdoktorstitlar. Och visst hade han under sina livs dagar varit i lag med fan och inte heller skytt helvetets plågor. För den som vill läsa ytterligare tolkningar på Faust-motivet satta i samband med Peter Weiss vill jag hänvisa till en artikel av mig i filmtidskriften *Filmrutan* 1 2001: ”Ritual, magi, världsscen — Faustmotivet hos Peter Weiss”, sid. 14 – 20, samt ett akademiskt uppsatsarbete från en fördjupningskurs i det tyska språket framlagd och försvarad vid Södertörns högskola den 31 januari 2006: ”Fäustchen, Faust, Fäuste und Faustan bei Peter Weiss. Magisterarbeit im Fach Deutsch”.

[121] I efterordet (Nachwort) till Heine, Heinrich, *Der Doktor Faust / Ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst*, Herausgegeben von Joseph A. Kruse, Philipp Reclam jun. Stuttgart 2002, sid. 90 kan man där författaren citerar Heine läsa, att det ”handele sich um ein »Gedicht welches vom Ballett nur die Form hat, sonst aber eine meiner größten und hochpoetischsten Produktionen ist.«”.

[122] Peter Weiss skrev inte som Heinrich Heine några förklarande kommentarer (Erläuterungen) till sitt verk.

gammal sägen framställd i högst egenformad tappning hade han förvisso ägnat sig åt — en alldeles högst egen Faustiad.

När Heiner Gimmler översätter den avslutande meningen i Weiss prosadikter *Från ö till ö* (1947) till tyska 1984 får han texten om ”mållöshet” att entydigt handla om Weiss svårigheter att finna fram till ett eget språk (”Sprachlos gehst du,…”[123]) utan att på minsta sätt antyda det dubbeltydiga med en möjlig antydan om svårigheter med en målinriktning i livet självt.

Det kan det mycket väl ha handlat om för den form- och genreexperimenterande konstnären Weiss. Redan 1947 visar Weiss på en sådan inriktning i form av målet i en brännande punkt som i bildlig mening också kan ses som en syftpunkt på en framsida — ett omslag till andra numret av *Biografbladet*. Fokuserande såväl streckade som hela ljuslinjeinfall strålar samman i en brännande och befriande punkt.

De i kortfilmen **Ateljéinteriör** antydda streck- och linjeangivelserna är motsägelsefulla. Man kan högst ana att de kan leda fram till en bränn- eller syftpunkt. Bland målningar och teckningar — om vilka man inte vet om de är gjorda av Weiss själv eller av några andra kursdeltagare (kursdeltagaren Ragnar Kihlstedt stod som nämnts för fotot) — syns plötsligt en skalbagge som ett meddelsamt tecken. Detta tecken skulle Weiss återvända till i spelfilmen **Hägringen** två år senare. Den gången satte han tecknet på sin fotografs kind som en av många bland förbiilande människor. Över ett decennium hade förflutet sedan Weiss på 1940-talet drack ”kafka” — en intern jargongbenämning man hade på kaffe enligt konstnären och vännen Jan Brazda i samtal med mig 1984-08-01, och som hade en konstnärsateljé nära Weiss. Antagligen en egenhändig Gregor Samsa (Kafka beskriver det som förvandlar honom som ohyra — Ungeziefer —) i mera vedertagen mening, men använd och placerad på svårtydbara sätt. Kanske var användandet av denna typ av tecken i tiden så att säga det som fick Bengt Idestam-Almquist att epigonförklara spelfilmen **Hägringen** under vinjetten ”Filmskott” i *Stockholms-Tidningen* den 7 december 1959.

Kanske var den negativa benämningen ”epigoneri” ett skällsord i konstvärlden som låg i tiden på samma sätt som ”antiintellektuell” blev en gängse och förklenande benämning inom den akademiska världen vid tiden för Berlinmurens fall och den förvandling det innebar i världen. För Weiss skulle hans personliga förvandling (Manfred

[123] Weiss, Peter, *Von Insel zu Insel*, Verlag Frölich & Kaufmann, Berlin (West) 1984, sid. 79.

Haiduk benämnde det som hans Damaskus i ett samtal med mig den 2 maj 1984) komma först 1965 efter Weiss genombrott som dramatiker i april 1964 i Väst-Berlin med pjäsen *Marat/Sade*. Då pjäsen sattes upp på Volkstheater Rostocks scen 1965 skrev vännen Manfred Haiduk i *Dialog* (Blätter des Volkstheaters Rostock — ”Peter Weiss Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade” Beiträge zur Inszenierung) att den samtida västtyska dramatiken omskrevs som anfäktad av epigoneri och provinsiell trångsyn i såväl samtida facktidskrifter som dagspress.[124]

Weiss förvandling består nu i att han med sitt verk om ”Marat” tillsammans med två andra dramer — Hochhuts *Ställföreträdaren* och Kipphardts *Oppenheimer* — räknas som en politiskt engagerad författare. I samtal med Thomas von Vegesack talar Weiss i juni om det omöjliga i att förhålla sig neutral i *Stockholms-Tidningen* och i augusti i Tysklands Socialistiska Enhetspartis centralorgan *Neues Deutschland* trycks samma intervju med honom, där han förklarar sig sympatisera med marxismen-leninismen, därför att den krävde förändring. Men vägen fram till denna omvändelse daterad till 1965 är delvis törnebeströdd. Av experimentfilmandet återstod bara ett längre epos baserat på tidigare skrivna texter — **Hägringen** (1959). Ett försök att göra spelfilm i den nya vågens anda blev totalt nedgjord av kritiken — **Svenska flickor i Paris** (1960).

Från en gratis kortfilmsafton i Z-salen i ABF-huset på Sveavägen i slutet av augusti 1961 rapporterar signaturen ”Göran” i *Dagens Nyheter* om bland annat filmen ”Doktor Faust” av Peter Weiss. Signaturen ”Göran” karaktäriserade filmen som ”ett artistiskt bildmontage” och fick det till att det var Carlo Derkert som fungerade som doktor Faust i filmen: ”Genom lianer av regnbågsfärgat mjukt glas dök då och då hans ansikte fram i bilden — gummiaktigt förvridet, hoppressat till neanderthalmått eller speglat i klirrande isbitar.”[125] Avslutningsvis sammanfattar signaturen ”Göran” sina intryck genom att lakoniskt meddela, att det handlade om ”en experimentfilm, som de brukar vara.”[126]

---

[124] ”Über die Situation der westdeutschen Dramatik, über deren Epigonentum und provinzielle Enge wurde in den letzten Jahren in den westdeutschen Fachzeitschriften wie in der Tagespresse viel geschrieben.” Haiduk, Manfred, ”Peter Weiss’ Drama „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats”, Dialog Blätter des Volkstheaters Rostock Beiträge zur Inszenierung, Sonderheft Nr. 1 Spielzeit 1966/67, sid. 8.

[125] Signaturen ”Göran”, ”Jag hamnade igår kväll…”, *Dagens Nyheter* 1961-08-30, sid. 17.

[126] Ibid.

Redan ungefär 1956, när Weiss spelar in sin egen film om en uppgörelse med den ondes tjänare Mefistofeles med utgångspunkt i sin egen konstnärsateljé, finns personligheter som Brecht och Kafka med i Weiss register. Detta tyder en uppräkning i den postumt utgivna *Situationen* på.[127] En ännu drömd samhörighet. Känslan av att befinna sig utanför eller vid sidan om är dock ännu förefintlig.[128]

---

[127] Peter Weiss räknar upp ”dem vars meddelanden hade nått honom, Artaud, Beckett, Ionesco, Adamov, Henry Miller, Jean Vigo, Luis Bunuel, Carl Dreyer, Sidney Peterson, Cocteau, Man Ray, Léger, Picasso, Ernst, Nerval, Lautrémont, Dali, Klee, Gris, Magritte, Giacometti, Matta, Varèse, Stravinsky, Klebe, Henze, Stockhausen, Messiean (Sic! Ska vara: Messiaen. Min anmärkning), Pierre Henri, Schönberg, Nono, Breton, Jarry, Rimbaud, Apollinaire, Redon, Van Gogh, Gauguin, Henri Rousseau, Blake, Philipp Otto Runge, Büchner, Stifter, Conrad, Kafka, Wright, Patchen, Jahnn, Michaux, Céline, Brecht – ”, Weiss, Peter, *Situationen*, sid. 64. Denna uppräkning tyder på att Weiss minst sagt kan se sig som en del av en grupp, som man på tyska brukar kalla ”Bildungsbürgertum”.

[128] Gunilla Palmstierna-Weiss hävdade i samtal med mig 1985-10-27 att Staffan Lamms engagemang i spelfilmen **Hägringen** berodde på ”något judiskt”. Weiss far, som var mosaiskt bekännande, hade konverterat till protestantismen i början av 1920-talet och dolde så länge han kunde inför barnen den omständigheten att han därför av nazisterna kategoriserades som jude och hans barn som delar därav. Systern Irene Weiss-Eklund berättar: ”När Jenö och Frieda gifte sig 1915 i Berlin skedde det enligt mosaisk ritual. Vigseln var på hebreiska i en synagoga. Jenös föräldrar var djupt religiösa och han ville gå dem till mötes i denna fråga eftersom han annars hade riskerat en brytning. Att ge sitt ”ja” till ett äktenskap med en frånskild icke-judisk kvinna var för dem en stor uppoffring. Först när familjen flyttat till Bremen lät Jenö döpa sig. I samband med Arweds konfirmation 1920 eller 1921 döptes Peter och jag av en pastor Bode i den evangeliska kyrkan Angari-Kirche. Margit och Alexander döptes hemma i Markusallé i Bremen vid födelsen.” (”Frieda Weiss ― Född Hummel ― Ett levnadsöde”, Weiss-Eklund, Irene, sid. 6f.)

Detta att definiera det judiska tycks vara en svår fråga, eftersom en närmare definition ofta saknas ― bortsett från den ofta förekommande rent religiösa. Att uppleva sig som utsatt tycks vara ett gängse sätt att se på problemet och i den mån man gör så passar definitionen i någon mån in på huvudpersonen i filmen **Hägringen**. Professorn i kriminologi Jerzy Sarnecki framhåller t. ex. i *Judisk Krönika* nr. 4 september 2003 (Stockholm) att egenskapen att kunna räkna sig som jude inte grundar sig på en religion eller en ras och liknar det vid en ryggsäck: ”Det är den här ryggsäcken. Den innehåller också fantastiska saker: ett liberalt, humanistiskt, intellektuellt förhållningssätt, men också ett stort medvetande om utsattheten...” , [”Min liberala hållning har att göra med mitt judiska arv.”— ’Michaela Agoston har träffat Jerzy Sarnecki’, *Judisk Krönika*, 4 (september) 2003]. I den mån en sådan känsla utgör grunden för att räknas som jude gjorde Peter Weiss det. För om man ser till Peter Weiss bakgrund var han inte direkt van vid att umgås med judar, även om han uppenbarligen inte tog avstånd från dem som betraktar sig som judar (Gifte sig med såväl Helga Henschen och Gunilla Palmstierna, som vad jag förstått anser sig ha judiskt påbrå.) Fadern ville dock inte alls ha med judar att göra. Systern Irene skriver: ”Mein Vater wollte mit Juden überhaupt nichts zu tun haben.” [Weiss-Eklund, Irene, *Auf der Suche nach einer Heimat: das bewegte Leben der Schwester von Peter Weiss* — (Aus dem Schwedischen von Gabriele Haefs) Scherz Verlag Bern, München, Wien 2001, sid. 71.] Men man kan — om man vill — förenkla hela problematiken med en oerhört vid definition av begreppet som Irene Heidelberger-Leonard gör i sitt bidrag ”Peter Weiss und sein Judentum”, där hon konstaterar, att det att vara jude för Peter Weiss faktiskt inte var något annat än de villkor under vilka han ägnade sig åt litteratur. Dvs. med litteratur förstår jag de sammanhang då han skrev och förhoppningsvis syftar Heidelberger-Leonard också på allt det han skrivit och läst ― inkluderande filmmanuskript. Men detta framgår inte av sammanhanget och den tyska originaltexten lyder: ”Peter Weiss’ Judensein ist — in der Tat — nichts weniger als die eigentliche Bedingung seiner Literatur.” [”Peter Weiss und sein

Det är hur som helst som om Peter Weiss nu 1956 rent tematiskt börjar leva sig in i ett goetheinspirerat faustskt liv. Förgängligheten och det definitiva slutet eller en delvis skrämmande ålderdom försöker han besvärja vid betraktandet av vilsekomna ensamma existensers väntan på döden vid bordet på något ölkafé i Gamla stans gränder i Stockholm i sin första korta dokumentärfilm **Ansikten i skugga**.

Likt en Faust närmar sig nu Peter Weiss ungdomar. Han betraktar instängdheten i konkret bemärkelse i ungdomsfängelsefilmen **Enligt lag**. Han skärskådar ungdomars drogproblematik i diskussionsfilmen han gjorde för SSU — **Vad ska vi göra nu då?**. I den sista filmen är han därtill aktör som figurant vid en föräldrafri tillställning och dansar till vild rock-and roll-musik. Han dokumenterar därtill en socialdemokratisk ungdomskongress — **Ungt rådslag**.

I sin första spelfilm — **Hägringen** — vänder Weiss tillbaka till sin egen ungdom vid en filmbildsgestaltning av en text han först skrivit på tyska för att sedan översätta denna till svenska. Som den unge stadsarrivisten Faust närmar han sig i Staffan Lamms gestalt stenstaden, där han ständigt gäckas av märkliga upplevelser. Drömmen om kvinnan som något förlösande leder honom genom staden och vidare bort från den mot fortsatta mål i ett fjärran land.

I hans andra spelfilm — **Svenska flickor i Paris** — skymtar en variant av den njutningslystne Faust i form av en älskare, som spelas av honom själv. Ett slags Gretchen inkarneras av den håglösa, förförda och fallna Barbara, vars livsöde ska tjäna androm till varnagel.

I ett sista — icke realiserat projekt och av vilket idag endast fragment återstår — vänder sig Weiss mot en faustsk tematik: Han besvär åldrandet i några dokumentära upptagningar av den då 99-åriga konstnärinnan Anna Casparsson. Han besvär därtill sin egen verksamhet med bilden som sådan i det han låter egna verk gå upp i en annans — vännen Öyvind Fahlströms. Den missledda ungdomens vindkantring i njutningssammanhang åskådliggörs vid hanterandet av narkotiska preparat vid filmandet av en narkoman i Gamla Stan.

Vid filmandet av två kvinnor försöker Weiss sig på något som i sig tycks vara obeskrivligt inom kärlekens ram. Som ofullbordat och för-

---

Judentum", *Peter Weiss Jahrbuch* Bd 11 2002 sid. 53.] Intressant är dock att konstatera, att den omvittnat store svenske Weiss-experten Magnus Bergh vid betraktande av "det judiska" hos Peter Weiss vid en sammankomst på biografen Zita i Stockholm den 7 februari 2002 sade sig inte ha funnit något som kan förknippas med det som sägs avses med judiskt i filmer gjorda av Weiss. När det går från språk till bild avklingar tydligen "det judiska" hos Weiss. Detta om man utgår från vad expertisen har att framföra i ärendet. Vid samma möte pläderade professor Lars Dencik för att det till "något judiskt" hör att känna sig utanför. Utgår man från en sådan definition avseende "något judiskt" är det många filmer av Weiss, som lever upp till kravet — inte minst kortfilmen **Ateljéinteriör**.

svunnet alster minner dessa fragment om vår otillräcklighet i en skapelseakt av förgänglig karaktär:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewigweibliche
Zieht uns hinan.[129]

Om det var det evigt kvinnliga var det som hade intresserat Weiss i hans femte kortfilmsstudie var det rollen av en Faust han själv iklädde sig i den sjätte. Kontrahenten Mefistofeles lät han vännen Carlo Derkert spela. Det är därtill otvetydigt att han låtit sig inspireras av Gustaf Gründgens Mefisto. Att den som experimentfilm 1961 verkade svårtolkad må vara hänt. Med mera vetskap om Weiss liv ingår den som en av flera pusselbitar i hans liv.

[129] Goethe, Johann Wolfgang, Faust Der Tragödie erster und zweiter Teil / Zweiter Teil, sid. 351.

II: B Kortfilmer:

Dokumentärfilmer

Ansikten i skugga

Peter Weiss hade 1956 blivit något av en centralfigur i experimentfilmgruppen *Arbetsgruppen för film*, som sedan 1954 inriktade sin verksamhet på att kunna göra film av experimentell art. Det var den organisationsbas han hade.

I övrigt riktade sig Peter Weiss alltmer utåt — om än med bävan. Sedan 1952 hade han ett förhållande med Gunilla Palmstierna och hon bodde i Gamla Stan i Stockholm. I syfte att hålla något kvar av denna verklighet dokumenterar han den. Kanske är det ingen tillfällighet att Weiss väljer att samarbeta med Christer Strömholm, som liksom han själv hade en borgerlig bakgrund och som i sin ungdom — det gäller i synnerhet Strömholm — visat sympatier åt det politiska högerhållet.[130]

[130] Christer Strömholm anges i ingressen till filmen med efternamnet Christian. Själv säger han att han begagnade sig av detta namn i Frankrike eftersom Strömholm inte alls gick hem där. (Christer Strömholm i samtal med mig 1974-04-18) Christer Strömholm hade ett förflutet i den nazistiska ungdomsorganisationen Nordisk Ungdom och hans politiska karriär beskrivs som besynnerlig — ömsom nazist och antinazist. Jfr. *Svenskarna som stred för Hitler — Ett historiskt reportage*, Schön, Bosse, Månpocket 2000 sid. 206, 386. Strömholm hade deltagit i Finska vinterkriget och hängett sig åt skumraskverksamhet, vilket medförde att han för att undgå rättvisans långa arm enligt egen uppgift tvingades vistas utomlands ett antal år. Så namnändringen kanske har fler än ett skäl. Peter Weiss var mycket väl medveten om Strömholms förflutna och säger sig tro att Strömholm bär på en hemlighet och att detta gör honom intressant. I Strömholms utställningsbok *Till minnet av mig själv* och som består av Strömholm valda foton hämtade från utställningen finns det tryckt ett utdrag från ett samtal mellan den ävenså med nazianstruket förflutet i sin ungdom, sedermera kände författaren Per Olof Sundman, vännen Tor-Ivan Odulf och Peter Weiss själv, där den sistnämnde bland annat säger följande om Strömholm: ”Vi känner till bitar av hans [dvs. Strömholms, min anmärkning] rätt mörka förflutna. Vi känner till de vägar som han gick, som han i dag inte själv accepterar längre, men som han gått. Han har en hemlighet, som han bär på, som gör honom intressant.” Och det är antagligen något av igenkännandets intresse i en slags samhörighet av upplevelsekaraktär Weiss enligt min mening syftar på. Båda hade på olika sätt famlat i det här åsyftade politiska mörkret och det är antagligen detta som gör att Weiss finner Strömholm intressant. Det blir för Weiss till en hemlighet — den hemlighet han själv klätt i ord i sin psykoanalys. Weiss själv bar inom sig ett antagligen mycket plågsamt minne av att iklädd Hitler-Jugenduniform med rakt upphöjd utsträckt arm och handen flat, dvs. gjort den s. k. Hitlerhälsningen (Deutscher Gruß), och på detta sätt ha visat sig inför sin familj och sina närmaste.
[Lamm, Staffan, 1985-01-03, ”Peters bilder, småbitar”, sidan 0, anteckningar gjorda i samband med researcharbete till filmen **Strange Walks In And Through And Out** — efter ett samtal med psykoanalytikern Lajos Székely.]

Samma år — 1956 — som Weiss gör detta filmdokument från Gamla Stan i Stockholm tillsammans med Christer Strömholm gör Weiss författarövningar på svenska i den först postumt utgivna *Situationen*. Det är som vore det noteringar av mera självbiografisk och självprövande art, dock är beskrivningen av ansiktena igenkännbara från denna skuggtillvaro — en tillvaro Weiss både räddes och samtidigt drogs till:

> Ölfiket därborta. Bevakat. Att man ska vara utsatt för dessa jävla förmyndare vart man än kommer. Att man inte kan gå in som man känner sig. Skulle vilja slå den där guldknäppta jäveln på käften. Fan också — och nu är jag tacksam att han släppte mig igenom, släppte mig igenom med min stela gång, med min portföljvärdighet. Det snusbruna, rökiga rummet, lördagskvällens slammer och sorl. Genom röken skimrar väggmålningars matta oljereflexer. Där skymtar de gamla frihetskämparna. Gubben i slokhatten, gubben med träbenet, gubben med fiolen, sångaren under midsommarstången. Målade i olja till evig påminnelse om friheten. Och vi är bevakade här, bevakade av utkastaren, värden i skjortärmar, kallskänkan. Fröken, en pilsner! Pengarna skramlar på bordet. Aska, tändstickor, ölpölar på bordskivan. Utspottade matrester, flottiga fingeravtryck. Detta snusbruna rökiga rum är vårt vardagsrum, de hemlösas vardagsrum, fyllt med tjockt sävligt sorl. Snacket går som en havsbränning, stiger och sjunker i vågor, med tobaksrökens skum. Ett hav filmat i ultrarapid. Långsamma tunga rörelser, härjade grå ansikten som visioner i dimman. Jag är inne i detta hav, i detta tröga snack. Ett snack om tillfällighetsjobb, om halvpannor, om sovställen nere i tunnelbygget, om resor till havs. Dessa havsresor är deras drömmar. Med glasaktiga ögon stirrar de genom ölvågorna och drömmer om havet. Vi snackar med varandra genom dimman, vi är alla i samma båt. Ett insjunket ansikte, tandlöst smackande. Ett ansikte nästan svart av smuts, av skäggstubb, med ögonvitorna lysande. Fårade ansikten med hårda muskelknutar; domnade ansikten med formlösa munnar; ivriga skrytsamma ansikten och ansikten där allt liv är förtärt, där endast en torr säckig hud hänger kring skelettet. Men även frodiga ansikten, med glittrande rödsprängda ögon, vädrande näsborrar, silvrig jovialisk skäggstubb. Jag är hemma här. I en klubblokal i London vräker sig Lord X. i skinnfåtöljen. Här gnäller de snusbruna stolarna på stengolvet. Glasen klirrar vid disken. Kassaapparaten smäller och pinglar. Folk går förbi bakom den stora glasrutan. Bussar och spårvagnar glider skramlande av och an. Nu ska jag gå ut. Jag är helt fri och utan mål. Du kan gå, du kan vända ditt ansikte mot natten, ingen håller dig tillbaka, du kan vandra ut i stadens elektriska natt, med dina kläder ännu i behåll, med dina kläder som snart kommer att garvas av väder och vind. Jag är helt fri, jag är fullständigt lösryckt.[131]

*

Filmen börjar med en angivelse av produktionskälla och upphovsmännens namn: *Arbetsgruppen för film* visar **Ansikten i skugga** — en studie av Peter Weiss och Christer Christian. Sedan kommer en äldre

[131] Weiss, Peter, *Situationen*, sid. 206f.

man och går mot ljuset — det är morgon — speglingar i strömsvattnet — en gatlykta — panorering åt vänster och utesovare kommer in i bilden — ur en mängd tidningar varseblir man långsamt en människa, som reser sig sakta upp från sitt tillfälliga övernattningsställe och långsamt skakar av sig dammet och rättar till sin vita skjorta.

En annan man sätter sin hatt elegant på sitt huvud. Som bild kan den påminna om sekvenser hos Chaplin understrykande den lille mannens gestbetonade värdighetsrörelse — en antydan som blir komisk med tanke på den krassa verkligheten bakom.

Ännu en annan man kammar sig. I brist på rinnande vatten spottar han i sin hand och stryker sedan saliven i sitt hår för att få fason på det. Ännu en knyter en sko. Ännu en sitter på en säng.

Det är alltså morgon. Alla samhällets olycksbarn av utesovarskrå, som inte fallit ifrån under natten, vaknar och stiger upp och genomför sina enkla morgonbestyr. I ett litet kyffe vaknar tvenne av dessa livets baksidesgamänger. Den urdruckna brännvinsflaskan står på bordet. Askkopp. Cigarretter. Ett emaljerat fat. Miljön är påver. Ett draperiliknande skynke blir till öppnandet av en teatral ridå i denna dokumentära livstragedi av Weiss och Strömholm.

Tills nu har vi befunnit oss i logen före uppträdandet på den världsscen, som är clochardens. Ut på filmens tiljebild träder nämligen nu två äldre herrar in i sammanhanget för att uppträda på den scen som är deras — Gamla stan och ölkaféet. Weiss håller sig till det klassiska dramats form. Ett dygn. En plats. På Prästgatan står en man klädd i basker och med ett stort vitt skägg och spelar fiol.[132]

Tre pojkar kommer springande i gränderna och svingar träsvärd. En av pojkarna heter Mikael Sylwan och är son till särbon Gunilla Palmstierna i ett tidigare äktenskap med Mark Sylwan. På en bakgård slåss pojkarna med sina träsvärd som vapen samtidigt som ”gubbar” står vid en mattpiskställning och piskar mattor. Det var nämligen mycket vanligt vid den här tiden att snedseglare i livet fick ihop lite pengar för stunden genom att antingen underhålla med musik eller att piska mattor åt boende i grannskapet.

Bilder på ölgubbar, som samspråkar, delar på pengar eller har andra uppgörelser för sig. Som åskådare upplever man sig mycket som en

[132] Peter Weiss hävdade i ett samtal med mig 1969-04-29 att Olle Nordemar på Artfilm hade låtit lägga på ”fiolgnisslet” i efterhand. Detta ljud skulle således inte tillhöra de autentiska ljudinspelningar, som teamet Weiss-Strömholm gjorde.

betraktare på avstånd och detta understryker känslan av rent dokumentär upptagning.

Eftersom ljudet togs upp i efterhand finns det inga verkliga och autentiska repliker, som fälls. Peter Weiss bekräftade också i ett samtal med Walter Höllerer 1961 att man vid filminspelningen använt sig av teleobjektiv i en kamera man haft gömd i en korg. På liknande sätt hade man tagit upp ljudet i smyg.[133]

Sedan flyttar man in på ett ölkafé. Askkoppar. Kaffekoppar. Ölglas. Hårt infallande ljus utifrån. Skarpa silhuettbilder, vilka kanske givit upphov till att filmens titel ger associationer av mera poetisk art. De dokumenterade aktörerna är således konkret återgivna som skugglika figurer och i överförd mening är dessa gestalters existens med stor sannolikhet i samtliga fall ett slags skugga av ett bättre fordomt jag.

Ljudet togs som påtalats ovan inte upp synkront och det hade till följd att de som är i bilden inte talar. De talande hörs bara. De som syns sysslar med någonting, tittar, röker, och om de samtalar med någon eller säger något är det tydligt att det inte hör ihop med det som är filmens ljud. Weiss har koncentrerat sig på att återge ansiktet hos äldre män på kaféer. Uppbyggnaden är starkt rytmisk och består av direkta klipp. Inga övertoningar. Detta bidrar till att det finns ett tempo i denna återgivning av långtråkighet en masse, dvs ren tristess.

Huvuddrycken är öl. Ett skeende kan bestå av fingerkroksdragning. En snusdosa. En man sjunger en högst egen version av Gällivarevisan. Den fiolspelande mannen faller in i melodin. De två äldre männen vi träffade i början vandrar hem och går och lägger sig. Ridån i denna tristessteater går ner genom att spegla ljuslyktornas sken i det rinnande strömsvattnet. Det är som om ville man säga, att det nu är kväll och att alla dom som inte under dagen fallit ifrån — i stället för att stiga upp — går och lägger sig. Cirkeln är sluten. Tristessen är total.[134]

---

[133] **Berlin stellt vor: Peter Weiss** Peter Weiss i samtal med Walter Höllerer. (http://www.youtube.com/watch?v=JoP5mcN1na8).

[134] Notizbuch 1956 sid. 24 i Weiss noteringar:

”Indiskretion — Självbespegling — rörighet”

De ovan antecknade tre orden visar på Weiss vilja att återge en naken och obehaglig verklighet samtidigt som han i bildurvalet visar fram sig själv och en kaotisk tillvaro, som inte endast i själslig mening är ölgubbars, utan lika mycket berör Weiss egen.

Källa: Weiss, Peter, *Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006, Notizbuch 1956, sid. 417.

*

Bildvalet kan i vissa fall upplevas som relativt typiskt strömholmskt, exempelvis en detalj — som en hand som sticker fram ur en hög bråte — som liksom växer fram ur den — en mumifiering i ett dödstillstånd — som visar sig vara en bild ur livet självt och i högsta grad en levande sekvens ur det. Det kan bli till något av en grymhetens estetik i de bilder man tagit, som i vissa fall associerar till bilder av Christer Strömholm från Indien (Likbålsbränningar) och clocharder i Paris.

*

Ljudet försöker följa bilderna. Porlande, rinnande vatten i inledningsscenerna. Trafikljud. Maskinljud. Borrar. Gamla Stan byggdes om i vissa delar och en tunnelbana drogs genom den vid den här tiden.

Ljudet består av hårda bankningar vid pålanden, barnröster, lek på bakgårdar. En morgongäspning — det luftintag som rensar för den dagliga andningen. Hostningar. Allt detta varvat med barnröster — hummanden — lösryckta ord. En fiol.

En mixtur av alla dessa ljud sätts ihop i en peripeti, som föebådar inträdet i den lokal, som upptar det mesta av livet hos dessa existenser. Här övergår det till ett överhögt drunknande samtalssorl, ur vilket bara enstaka ord kan skönjas. Det är förbiflygande ord fragmentariskt uppfångade.

Det framgår att många är före detta sjömän, som samspråkar. Ord som ”durk” och ”lämpare” blandas med ordet skit. Och minnen av fyllesjuka går över i Gällivarevisan — inte den version som nedtecknats från 1904 och publicerats i *Hundra Svenska Skillingtryck*[135] — utan en högst personligt tillyxad sådan. Den handlar om brusten kärlek[136] och tragiska olyckor[137] och lemlästning.[138] Sången slutar med att

---

[135] Topelius, Stephanie och Christer, *Hundra Svenska Skillingtryck*, Tidens Förlag, Stockholm 1995 sid. 87f

[136] ***Ansikten i skugga*** / sång:
jag älskar dig min tärna
i mina unga år
hon gav sin tro mig gärna
hon gav mig nya sår

jag bittra kalken tömde
och sedan så var det slut
jag mera sedan drömde om kärlek som förut

[137] **Ansikten i skugga** / sång:
Vi skulle till att bränna
ett hål i sjutton port
när jag med käppen

den sjungande i den vänder sig till ”rikemannen” och ber om en slant till öl.

*

Gamla Stan är i mångt och mycket en mytomspunnen och besjungen stadsdel. I mitten av 1950-talet var Gamla Stan i Stockholm en stadsdel stadd i snabb förvandling. Det fanns de som förfasade sig över denna utveckling. En av dem var Sussie Bjuvstedt, som i en artikel i *Afton-Tidningen*[139] såg hur de gamla våningarna efter en nydaning övergick till främlingar med yrkesbeteckningar som ”artist”, ”arkitekt” eller ”skriftställare”. Hon fann dem oförmögna att uppskatta och vidmakthålla det som gav den gamla staden dess charm. Hon fann visserligen att de nyinflyttade med god näsa för det originella hade letat upp en pittoresk ateljélya, men att deras hjärtan var kalla och att staden för dem bara skulle bli den ram som skulle ge relief åt artisteriet.

Gamla stan var på väg att tappa delar av sin befolkningsmix: jobbare, hantverkare, gamlingar, även här boende konstnärer kunde tvingas att flytta, och en skock gubbar och lodisar, lazzaroner, som kan karaktäriseras som ganska så ramponerade personer hade bara en kort tid kvar. De alternerade ännu mellan sina enkla lyor eller ungkarlshärbärgen och vid denna tid vanliga ölkaféer.

Som en mycket aktiv medlem i ”Arbetsgruppen för film” erhåller Peter Weiss några rullar film. Som fotograf engagerades den då relativt nyligen från Paris återvände Christer Strömholm. Denne berättar nästan 20 år efteråt för mig att det var lätt att arbeta tillsammans med Peter Weiss — ”löst och behagligt”[140] som han uttryckte det.

Strömholm berättar att man följde två pensionärer från en tidig morgon till kvällen. Det var ramen för berättelsen — en klassisk sådan. Han vill också minnas att Peter Weiss med denna film ville dokumentera något i samtiden. Strömholm beskriver de två männen som ”två bofasta ölmänniskor”. I sig hade de ganska ordnade förhållanden. De tillhörde de människor, som hade ölkaféet som sitt hem.

---

[138] patronen for för fort
Ansikten i skugga / sång:
när plötsligt skottet brinner
jag ej ur — undan hann
och strax min syn försvinner
och borta är min hand

[139] Bjuvstedt, Sussie, ”Vi som var Gamla stan”, *Afton-Tidningen* 1954-08-03.

[140] Så vill Christer Strömholm minnas det i ett samtal med mig 1974-04-18.

Peter Weiss ville att de båda männen skulle göra som de brukade göra. En helt vanlig dag skulle återspeglas. Man rekonstruerade hur de steg upp. Scenerna togs i befintligt ljus. Man försökte så att säga utnyttja ”den volym som fanns i rummet”.[141] Mycket få alternativtagningar gjordes. Tryckte man på inspelningsknappen var det meningen att det skulle bli någonting.[142]

---

[141] Ibid.

[142] Det finns noteringar gjorda av Weiss rörande upplägget. De tycks dock vara gjorda efter ljud- och bildupptagningar och fungerar mera som idéutkast:

Notisbok 1956

sid. 20:

soluppgång		morgonljud Ända till	
sovaren i underjorden		dovt ljud m. tåg som rullar	
tåget åker förbi		tågljud kraftigt går över i pål- ningsmaskinen	
utesovarna när samtalet börjar		[pålningsmaskinen] svagare plus snack	
pan. mot gubbarnas rum	snacket		
		långsamt ner	

sid. 21:

i gubbarnas rum		Bjurs morgon- snack _____	(Via hyperlänk ges meddelande om att Bjur är ”einer der Darsteller [rollinnehavare, anmärkning JCB] in »Ansikten i skugga« [Anhang 13.467])
gubbarna ut		snack om mattpiskning	
på gränderna		bakom gatu- ljud	
ölfiket		ölfiksljud diffust	
St. Göran Sen 1. gubbens tills andra gubben börjar	 _____	snack om atomer sång 2. gubbens sång	(Via hyperlänk ges följande meddelande: ” **Sankt Görans sjukhus**. Krankenhaus in der Gemeinde Sankt Göran; S:t Göransplan, Stockholm Kungsholmen; gegründet 1888 *Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 20779]* ” Det är föga troligt att Weiss med sin notering om ”St. Göran” syftar på ett sjukhus. I Gamla Stan finns nämligen en staty på Sankt Göran och draken och för scouterfarne Weiss är legenden om skyddshelgonet antagligen välkänd. En kopia av Bernt Notkes träskulptur i Storkyrkan i Gamla Stan i Stockholm står uppställd alldeles i närheten på Köpmantorget. På Köp-
tills barn kommer springande		sången fortsätter + barnskrik o förbirusande fötter	

sid. 22:

barn på gård		barnljud (möjligen sången	

*

Ungefär samtidigt som Peter Weiss befinner sig i Moskva och förevisar **Ansikten i skugga** sätter sig Carl-Eric Nordberg ner och skriver en artikel, där han angriper filmansvariga personligheter för att syssla med ”insmickrande verklighetsflykt och smakförsämring” i tidningen *VI* nummer 36 1957 (pressläggningsdatum 1957-08-27), där Nordberg refererar till **Ansikten i skugga** i positiva ordalag:

> Låt oss också tänka ett ögonblick på den ensamma åldringen, vars frusna främlingskap i det moderna effektivitetssamhället väl inte ens den mest varmhjärtade socialhjälp kan tina upp. Om hans övergivenhet gav Vittorio de Sica ett gripande och oförglömligt vittnesbörd i »Umberto D». Och även i Sverige har nyligen en film inspelats i samma anda — men typiskt nog på privat initiativ. Nästan helt med egna resurser upptog nämligen Peter Weiss »Ansikten i skugga», en dokumentär kortfilm från Gamla stan som ger

---

	i bakgrunden långsam nerton.)	mangatan bodde Gunilla Palmstierna och hennes son Mikael Sylwan lekte i intilläggande gränder och detta finns dokumenterat i filmen.) [Anmärkning av JCB]
mattpiskning	ligger på barnskrik	
	_____	
gatu bilder	stadsljud	
pan (överstruket) trafik-borr- maskin osv.		
ölkaféet (i originalet står: ”ölkafét” (anm. JCB)		
_____		
Utanför ölkkaféet (orig. ”ölkafét”) (Anmärkning JCB)	Stålberg bakgrundssnack bakgrund sorl	(Via hyperlänk ges meddelande om att Stålberg är ”einer der Mitwirkenden [medverkande, anmärkning JCB] am Film »Ansikten i skugga« [Anhang 18.407])
	_____	
sid. 23:		
	sorlet upp då o. då som vågsvall	
mot slutet av kafét	bara sorl	
	_____	
tåget på bron	tågljud motorbåt Vattenljud	
till frälsis	1. gubbens snack 2. gubbens snack vattenljud	
Bjur	barndomssnack	
sid. 24		
Stålberg	slutsnack	
slut	stadsljud snacket ner	

Källa: Weiss, Peter, *Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006, Notizbuch 1956, sid. 413-417.

chockartade inblickar i den värld av mänsklig misär som kan dölja sig bakom de pittoreska turistfasaderna.

»Ansikten i skugga» borde givetvis ha kommit i rampljuset men under sin rundvandring till olika filmkontor blev Weiss överallt bara artigt avvisad. Och anledningen är tämligen uppenbar: darrhänta gubbar som bor i mörka grändkyffen och vilkas enda förströelse är att halsa pilsner på kaféet har ju inget publikt attraktionsvärde. Nej, ska man besöka samhällets källarvåning måste kameran få ett mer ungdomligt och glamoröst klientel att arbeta med. Dekorativa glädjeflickor och demonögda sutenörer finns det onekligen också mycket gott om i sådana spekulativa sensationshistorier som »Nattbarn», »Flamman» för att inte tala om »Aldrig i livet».[143]

Och så exemplifierar Nordberg längre fram i artikeln Peter Weiss som en typ av begåvning, som inte finner någon plats:

Men den anda av kommersiellt betingad rädsla som nu av allt att döma besjälar alltför många producenter, direktörer och biografägare ger knappast några möjligheter för nya begåvningar (av typ Peter Weiss) att på allvar pröva sina vingar. Och ändå måste väl just detta vara ett livsvillkor för svensk films fortlevnad![144]

Utflykten med filmen **Ansikten i skugga** till världsungdomsfestivalen i Moskva i augusti 1957[145] skulle medföra — förutom en uppskattande bronsmedaljering — dessutom en för tiden visserligen vanlig, men mera märklig notis av hemlig art.[146]

---

[143] Nordberg, Carl-Eric, ”Var finns senapen?”, *VI* nr. 36 – 1957, sid 8.

[144] Ibid., sid. 8.

[145] I de sovjetiska filmhistoriska annalerna dyker inte personen Peter Weiss namn upp. Från Moskva-exkursionen 1957 kan man till exempel i svensk translitterering i *Iskusstvo-Kino* nr 9-1957, Moskva, SSSR, på sidan 33 återfinna ”«Litsa v teni» (Sjvetsija)” [Ansikten i skugga — Sverige] under avdelningen ”Bronzovyje medali” [Bronsmedaljer] [Бронзоеые Медали: «Лица в тени» (Швеция)] och i kategorin ”Po dokumentalnym i nautjno-populjarnym filmam na uzkoj 16- i 18-mm plenke” [Dokumentära och populärvetenskapliga filmer på format 16- och 18mm] — [По документальным и научно-популярным фильмам на узкой 16- и 8-□□ пленке.]

I den tidning, som var organ för centralkommittén i Sovjetunionens kommunistiska parti — *Pravda* (Правда) — skriver man på sidan 6 osignerat den 11 augusti 1957 om att man vid festivalen visat 125 filmer från 30 länder (”Lutjsjie filmi festivalja”, [De bästa filmerna vid festivalen] [ЛУЧШИЕ ФИЛЬМЫ ФЕСТИВАЛЯ]). De guldmedaljerade filmerna räknas upp med angivande av titel och det land filmen gjorts uti. Ävenså påtalades att 14 filmer erhållit silvermedalj och 10 bronsmedaljer. En gång nämns landet ”Sjvetsii” [Швеции / Sverige]. Det var Peter Weiss och Christer Strömholms film **Ansikten i skugga** som var anledning till landets omnämnande i detta sammanhang i *Pravda*.

[146] Rapport å Försvarsstaben: Dnr 986 - 1957-10-02 ; Wahlund, Olof. Man behöver egentligen inte förundras över Weiss sätt att röra sig i de allmänt icke accepterade politiska utmarkerna. Den ifrågasättande oppositionslusten kunde ta sig många uttryck som till exempel i det han inför år 1951 under brinnade Koreakrig och McCartyism lät publicera nyårskåseriet *Nyårsfantasi: Fred, allmän avrustning!* (*Afton-Tidningen* 1950-12-31). Texten innefattar element överensstämmande med vad som framfördes av den 1948 bildade ”Världsmedborgarrörelsen” avseende internationalistiska och federativa politiska lösningstankar. Både avrustnings- och antikärnvapenidéer var politiska åsikter som uppfattades som mer eller mindre landsförrädis-

I det ena fallet var det det svenska kommunistpartiets huvudorgan som i en osignerad artikel skrev om och även i rubriken förklarade att ”Svenskarna tog pris med film”.[147]

Den andra notisen var av säkerhetspolitisk art och bestod i att resan till Moskva uppmärksammades av spionagenten Olle Wahlund, som inkom med en rapport till Försvarsstaben. I den omnämndes bland andra konstnären Peter Weiss. Det var mera resenären Weiss, målet och syftet med resan än filmen eller filmaren som var intressant. Om denna resa säger Christer Strömholm sig i ett samtal med mig 1974 inte ha den blekaste aning, och att han höll en sådan resa för utesluten.[148] Mer än så kände de båda filmdokumentatörerna inte varandra.

---

ka. Därför noterades Weiss intresse för östblocket. Wilhelm Agrell anger i sin bok *Övrig illegal verksamhet Övervakningen av svenska kärnvapenmotståndare 1958-1968* (Wahlström & Widstrand, Stockholm 1999, sid 95) att Peter Weiss den 30 juni 1958 var på tal att ingå i en ”Kulturdelegation, som skulle vistas i Rostock (Tyska Demokratiska Republiken eller DDR) mellan den 4:e och 13:e juli 1958. Vid denna tidpunkt avhölls årligen sammanträffanden under en vecka i juli månad i DDR:s största hamnstad vid Östersjön, där man förespråkade Östersjön som ett ”fredens hav”. Det var till en sådan sammankomst Weiss funderade på att åka. Att Weiss likväl inte deltog vid ”Östersjöveckan” i Rostock 1958 ger den dokumentation Gustaf Mandal (bild- och ljudrapporter) gjort över inspelningsarbetet med filmen **Hägringen** sommaren 1958 vid handen. Fyra av Östersjöveckans dagar finns rapporterade för gjorda filminspelningar. Fotografen i **Hägringen**, Gustaf Mandal, bekräftar i ett telefonsamtal med mig den 12 april 2002 att en möjlig Rostockvistelse nämnts av Weiss, men att den aldrig blev av. Hur Weiss hamnat i säkerhetspolisens register är oklart, men Agrell redovisar ”Ang kommunistiska konferenser i Österskland sommaren 1958”, 10. sept 1958, AMSA (Aktionsgruppen mot svenska atomvapen)-dossiern som källa.

[147] ”Svenskarna tog pris med film”, *Ny Dag* 1957-08-20, osignerad.

[148] Christer Strömholm i samtal med mig 1974-04-18.

Enligt lag

Det finns ett ryskt ordstäv som säger, att lagarna är som spindelns nät; där getingen tar sig igenom och flugan fastnar. Spindlarna står för den statliga och samhälleliga makten och maktutövningen; getingarna är de skyddade överklassmänniskorna och flugorna den lilla, vanliga och enkla människan. Femtiotalet vävde i Sverige sin egen tids väv eller nät. I mönstret avtecknade sig såväl de välsituerades som de mindre bemedlades situation.

Kortfilmen **Enligt lag** handlar om något som med amerikanska termer skulle kunna kallas ”the punishment industry”. Som titeln anger finns det en stats lagar, som reglerar förehavandena i samband med en straffåtgärd grundad på domar. I detta fall är åtgärderna fokuserade på ungdomar och hur de tas om hand av en rättsvårdande instans.

*

Filmen inleds symboltungt med en ung grabb — spelad av Ulf Lovén — , som försöker kravla sig upp ur ett sandtag. Nästa tydliga symbolik är hämtad från en i närheten av Uppsala ungdomsfängelse liggande barnklinik. Det pillas och dras i en bit av navelsträngen i ett dödfött foster. Och den tredje symbolbilden är tagen inne på fängelset. Det handlar om plantor, som tas om hand, som bärs och fraktas och bevattnas. Detta är ett anslag, som i ett slags treenighetens trekant i en kortfilm, som sedan i slutändan formas till ett frågetecken.[149]

Om man letar efter något av det självupplevdas autenticitet i den film Peter Weiss och Hans Nordenström gjorde om några ungdomars tillvaro bakom inneslutande fängelsemurar är det — utgående från de båda filmande kreatörerna — inte berättigat att tala om något sådant. Det fängelse Weiss skildrar är endast ett motiv och en ram kring det egna jagfängelse han inbillade sig uppleva. Peter Weiss måste under alla förhållanden ha upplevt sig som en tillfällig och utvald gäst på Uppsala ungdomsfängelse, även om det förekom att han av praktiska skäl övernattade på fängelset. Det fanns nämligen inget tvång, som krävde att han befann sig där.

*

I boken *Avantgardefilm* förklarar Weiss redan 1956 hur han ser på en sådan sak som filmcensur. Han jämför denna censur med ett begrepp

[149] Ingrid Esping använder sig om dessa symbolbilder av den filmteoretiska termen ”extradiegetiska bilder”; *Kampen om verkligheten*, sid. 246.

han hämtat från psykoanalysen — nämligen en statlig inrättning av något slags över-jag.[150]

Då han året därpå själv spelade in kortfilmen **Enligt lag** drabbades han själv av ett statligt ingrepp. Hans egen erfarenhet av filmcensuren ger honom anledning att som kämpe mot denna institution ägna sig åt att verka för och i en mindre krets av med honom införstådda likasinnade: ”Då dessutom den offentligt tillåtna filmen fortfarande behärskas av statens förmyndaraktiga förhandscensur, har jag inget annat val än att tills vidare arbeta för en liten sluten krets. Jag kan, för principens skull, provocera och angripa censurens diktatoriska institution. Men jag vägrar att i framtiden utsätta mig för dess översittaraktiga ingripande. Det är bara att hålla på. Det är bara att fortsätta gestalta den egna visionen. Låt den bli så naken, så intensiv, så engagerad som möjligt, hur sårande för tukt och sedlighet som helst!”[151]

Så uttrycker sig Peter Weiss i ett programhäfte till en avantgardefilm-festival som ägnades film som modern bildkonst mellan den 13-21 maj 1958, då man visade en rad experimentfilmer i det nyetablerade Moderna Museet i Stockholm. Man visade omkring 70 kortfilmer och bland dem fanns en av Hans Nordenström och Peter Weiss — **Enligt lag** — den dokumentärfilm, som den statliga svenska filmcensuren tidigt på våren samma år fjärmat några meter ur och som i sin tur ledde till att Nordenström och Weiss efter framgångslösa protester och regeringens gillande av Statens Biografbyrås beslut lade till en förklarande text om censuringripandet med följande ordalydelse: ”Denna film har censurerats av staten. Vi, som gjort filmen, har hindrats i vår yttrandefrihet. Ni, som ser filmen, ansågs kunna ta skada av vissa verklighetsdetaljer.”[152]

*

I januari 1958 besöker Peter Weiss Paris tillsammans med den kvinna som gestaltade den drömda ogripbara gestalten i den långfilm han just var i färd med att avsluta inspelningsarbetena med — **Hägringen**. Det måste ha varit en mycket lustfylld period med lekfulla konstnärliga

[150] ”Censuren: denna filmens överjags-inrättning, som slår till, när temat blir alltför brännbart!” *Avantgardefilm*, Weiss, Peter, sid. 69.
[151] ”Att gå under jorden”, Weiss, Peter. Programhäfte från maj 1958 utgivet av Moderna Museet i Stockholm: *Apropå Eggeling: - avant - garde - film - festival*, Sid. 22.
[152] Nordenström, Hans och Weiss, Peter, inledande text till dokumentärfilmen **Enligt lag**.

sammanträffanden. Hos Ghérasim Luca kreerades under en ”happening”[153] den 12 januari olika fotografiska alster.

I *Dagens Nyheter* rapporterade signaturen ”Veve” den 21 januari från en visning av några experiment- och dokumentärfilmer av Peter Weiss. Som kvällens ”pièce de résistance” beskrevs urpremiären på Weiss senaste dokumentärfilm gjord på ungdomsfängelset i Uppsala i samarbete med Artfilm och Hans Nordenström. Filmen karaktäriserades som en ”bildberättelse om fångvården när den är som bäst och som på sitt sätt nog gör reklam för svenskt fängelseväsen”. Den omnämndes samtidigt som ”ett skrämmande naturalistiskt dokument om fångvård över huvud taget”.[154] ”Veve” tycks ha haft onda föraningar rörande den franska censuren: ”Om den franska censuren inte i sista minuten grips av tvivel, så bör den [filmen, min inskjutning] hitta vägen till en större publik.”[155] Men det skulle längre fram visa sig att den franska censuren hade sina tvivel.

I en intervju gjord av Simone Dubreuilh och som trycktes i *Les lettres françaises* den 30:e januari 1958, berättar Weiss: ”Jag ville spela in en realistisk film (återge verkligheten på ett sådant sätt att inte verkligheten i sig blev det väsentliga i sammanhanget) i ett gammalt fängelse. Men jag fick inte tillåtelse till det.”[156] Det gamla fängelse Weiss talar om var just fängelset på Långholmen i Stockholm, där han i mitten av 1950-talet (1956-59)[157] ledde ”grupper i stafflimålning”.

---

[153] Som stammande från en ”happening” beskrivs två fotografiska bilder återgivna i *Notizbücher 1960-1971, 1. Band*, sid. 20f. På det ena ser man Gunilla Palmstierna som ”Ma Belle-Mère” eller ”Je suis réussi” — en anspelning på den frigörelseproblematik Weiss sysslat med i sina experimentfilmer. På den andra bilden ser man Peter Weiss sittande bland en mängd disparata föremål. Jag tolkar det som detta är en bild gjord av Gunilla Palmstierna med titeln ”La voiture est toujours ouverte” eller ”L'Enfance perdue”.

[154] ”Dokumentärfilm av Peter Weiss gör Parissuccé”, *Dagens Nyheter* 1958-01-21, signaturen ”Veve”.

[155] Ibid.

[156] ”Peter Weiss, jeune réalisateur suédois, révèle les secrets des prisons-modéles”,Dubreuilh, Simone, *Les lettres françaises* 1958-01-30 (Min översättning.)

[157] Dessa preciserade årtal finns angivna i Gunnar Olofgörs doktorsavhandling *Scenografi och kostym: Gunilla Palmstierna-Weiss*, sid. 279f. Aktiviteten beskrivs som ”deltidsengagemang”. Den som ”parets vän” beskrivna Anna-Lena Wibom tjänstgjorde vid sidan om högskolestudier som fritidsassistent på fängelset, vilket innebar att hon hade ansvaret för vad som av Olofgörs beskrivs som ”utbildningsverksamhet” och till vilken hon rekryterade många vänner och bekanta som lärare och cirkelledare. Åberopande en varken form- eller tidsangiven ”intervju” gjord av Olofgörs med Anna-Lena Wibom ”berättar hon om det ambitiösa kursprogrammet med bl a litteraturcirklar ledda av Lars Gyllensten och poesigrupper med Olof Lagercrantz”. Carlo Derkert hade hand om konstkurserna och hans hustru Kerstin stod för teaterhistoria och Gunilla Palmstierna ”engagerades till att börja med för en drejarkurs. Den fick emellertid avbrytas därför att kursdeltagarnas-internernas taktila kontakter med den mjuka och formbara leran väckte till liv alltför mycket av uppdämda sensuella känslor”. I

*

När jag besökte Weiss i hans dåvarande ateljé på Västerlånggatan 44 den 29 april 1969 såg jag att han hade något, som kallades ”fångpasset” hängande på en vägg, vilket kan betraktas som ett slags fribrev. Detta pappersark på grov kartong skulle beskydda honom från ogärningar utförda av personer inne på brottets bana.[158]

*

Peter Weiss hade således på detta sätt varit verksam med måleri för internerade under cirka ett år när han gavs möjlighet att göra en film från fängelsevärlden — men då i ett mönsterfängelse för ungdomar i Uppsala. Och tiden på fängelset Långholmen minns Weiss fyra år före sin död som ”Tiden som lärare på fängelset (Långholmen, Sthlm): något bistå dem som alltjämt hade en gnista hopp inom sig, som ännu inte ville godta att de skulle malas sönder”.[159]

*

Efter bilder från trädgårdsarbetande interner dyker ännu en typisk Weissk symbolik upp. Bakom ett nät står hotfullt gnyende och skällande hundar.[160] Dessa hundar kan hos Weiss stå för det som betecknas som förintelseinstitutioner, t. ex skola och familj.

Sedan följer bilder från fängelsegård och tjänstemäns rum. En detalj som visas är en tjänsteman som upprepat drar ut en skrivbordslåda och askar i ett i den stående askfat. Detta bara som iakttagelse av en ovanlig handling. Fångar flaggar — en klappa far ut för att meddela en fångvaktare att man vill något.

Bilder på nakna kvinnor uppklistrade på en cellvägg. Matsal. Diskning. Interner gående över en fängelsegård. Fängelsekorridorer. En svensk flagga. En tatuerad intern läser en bok med titel ”Blodshämnd”. Kortspel. Schackspelande.

---

stället blev Gunilla Palmstierna assistent i ett teatersammanhang och ansvarig för scenografi och kostym.

[158] I ett samtal jag hade med Peter Weiss personlige vän professor Manfred Haiduk i Rostock den 2 maj 1984 berättade denne om Weiss reaktion efter ett inbrott ute på hans sommarnöje och man kan konstatera att värdet på utfästelsen måste ha avklingat med åren, för det hindrade inte att en sommarstuga familjen hade på Ljusterö under 1970-talet drabbades av inbrott. Att en del saker av för honom personligen — kanske inte ekonomiskt men mera emotionellt — värdefulla saker försvann på detta sätt gjorde Weiss djupt beklämd.

[159] Weiss, Peter, Bok 40 16.2.78 - 15.5.78 i *Notisböcker 1975-80*, sid 196.

[160] Att livet kan vara dödfött understryker Weiss också i sitt sista drama *Nya processen*. Hjälten i den i dramat beskrivna Hades-vandringen dör i slutscenen ”som en hund”. Den citerade repliken uttalas av Willem. (*Nya processen*, sid. 50)

Det konstateras, att det ser riktigt trevligt ut här, då en grupp från samhället utanför beser fängelset. Brevcensur. En kurator, som inte ens kan stava till censur — hon skriver "cencur"! — på brevet från 4318 Karlsson Fångvårdsanstalten i Uppsala.

En mur med ett träd bakom ger associationer till Weiss målning på Patologen på Karolinska Sjukhuset i Solna. Där är trädet också utanför. Bakom husväggen. Nu är trädet i filmen bakom fängelsemuren. Trädet, som det livgivande, starka, obändiga, långt där borta. Ogripbart. Som en hägring.

Några sekvenser från uppsalastudenternas valborgsmässofirande utanför fängelsemurarna satta i kontrast till tristessen inom fängelsemurarna vittnar om klasskillnader i samhället. Samhällets lyckobarn och samhällets olycksbarn. Studenterna sjunger om lagrar som gror och hurrar över sin egen lycka.

Mot detta visar Weiss internernas nakna kroppar i duschen. Kanske är det att övertolka Weiss, men jag finner att denna ”dusch- och desinfektions”-scen visar på ett slags levande död — en scen som mycket väl kan föra tankarna hos en Weiss till historiska förintelseläger.

Hyckleriet uppmärksammas i klipp från en bild på en på ett bord utvikt "Hemmets vän" — en ”kristlig veckotidning” till en bild på en batong hängande i ett skåp. I bilder från en fritidslokal visas boxning mellan ungdomar. Denna typ av rå kraftmätning är ju också ett kraftfullt inslag i den långfilm — **Hägringen** — han skulle påbörja följande år.

Nycklar och inlåsning. Nakenbilder på kvinnor på en cellvägg. Kvinnonamn. Tatuerande. Prydnadspåskkäring antyder viljan att fly(ga) bort från det hela. Sammanfogade tändstickor antyder en avrättningsplats — en galge där det hänger en tändsticksgubbe och dinglar — allt i form av sammanfogade tändstickor. Hängning. Död. Livlöst.

Hopplöshet antydd i ett sisyfoskravlande i en jättestor sandgrop. Ett malande vasst ljud beledsagar de avslutande bilderna. Nedtoning och ett litterärt citat hämtat från Henry Miller: ”Rättvisa skild från kärlek blir hämnd.”[161]

*

[161] Ingrid Esping betecknar detta som en ”litterär intertext”; *Kampen om verkligheten*, sid. 246.

Det är uppenbart att Weiss skildrat en av honom som kärlekslöst tillstånd uppfattad situation. I dessa fragment — för annat kan det inte vara — från vardagslivet i ett ungdomsfängelse med dess olika aktiviteter — med trädgårdsskötsel och yrkesinriktad verksamhet som svetskurser — har Weiss byggt in flera av sina högst personliga metabildsymboler och temata: döden — livlöshet — hopplöshet — sexualnöd — nakenhet — medvetenhet om sociala skillnader.

Men framför allt har Weiss fogat ihop hela sin symbolik till ett angrepp på en omständighet han uppenbarligen på något sätt upplevde sig själv satt uti: Han tycks starkt ogilla denna praktiska tillämpning av begrepp som ofrihet och fångenskap. Fast hos Weiss rör det sig mera om en ofrihet på ett inre plan.

Ibland dikterades bildstrukturen av överenskommelser som gick tillbaka på en diskretion. Som enbart ”huvudlösa” uppträder till exempel i bild — enligt en överenskommelse mellan teamet Nordenström-Weiss och fängelseledningen — de interner som medverkar.[162]

När Dubreuilh frågar Weiss, om vilka personerna är i filmen svarar Weiss syftande på internerna att de är ungdomar, som begår stölder och preciserar sig till bilstölder. Då säger Dubreuilh att hon trodde att det inte förekom några stölder i Sverige![163] Weiss svarar instämmande och förtydligar med att detta förhållande att inte begå stölder råder kanske bland den vuxna befolkningen.[164]

Olle Nordemar vid Artfilm hade satsat 30.000 kronor på projektet.[165] Weiss berättar för Dubreuilh, att det tog sex månader att göra filmen. Man åt med internerna och man sov till och med någon gång i fängelset.[166]

---

[162] I ett samtal med Walter Höllerer 1961 bekräftar Weiss att ”huvudlösheten” det var en förutsättning för att man skulle få lov att filma på ungdomsfängelset. Han säger att han ”naturligtvis” fann detta krav berättigat och att detta krav resulterade i en ”arbetsmetod”, som medförde att man bara ser rörelser av händer och fötter i en bestämd rytmisk följd och att det hela blev till ett ”poetiskt reportage” eller en ”poetisk dokumentärfilm”. (**Berlin stellt vor: Peter Weiss**, Peter Weiss i samtal med Walter Höllerer. http://www.youtube.com/watch?v=JoP5mcN1na8.

[163] Dubreuilh säger: ”Jag trodde, att det inte längre ägde rum några stölder i Sverige?” ”Peter Weiss, jeune réalisateur suédois, révèle les secrets des prisons-modéles”, Dubreuilh, Simone, *Les lettres françaises* 1958-01-30 (Min översättning.)

[164] Weiss svarar: ”Ja, kanske förhåller det sig så bland vuxna, men bland svensk ungdom råder det en stark frustration.” ”Peter Weiss, jeune réalisateur suédois, révèle les secrets des prisons-modéles”, Dubreuilh, Simone, *Les lettres françaises* 1958-01-30 (Min översättning.)

[165] Anteckningar från ett telefonsamtal med Olle Nordemar den 9 september 1974.

[166] Dubreuilh, Simone, “Peter Weiss, jeune réalisateur suédois, révèle les secrets des prisons-modéles”, *Les lettres françaises* 1958-01-30.

Hans Nordenström berättar att man från fängelseledningens sida var mycket tillmötesgående och inte gjorde några som helst svårigheter. När man visade den färdiga filmen för fängelsechefen hade denne inga invändningar. Problemen uppstod först senare. Det enda kravet man haft var att man inte skulle visa internernas ansikten av integritetsskyddande skäl.[167] Så när Ingrid Esping i *Kampen om verkligheten* skriver om att "fotografen" i filmen och därmed syftar på Hans Nordenström ser det som en filmiskt konstnärlig lösning genom att beskriva förfarandet som en ”halshuggning” (sid. 296) baserar sig hennes förklaringsmodell på något som ej varit en verklig grund till en åtgärd. Det var nämligen förutsättningen för att man över huvud taget skulle få filma på fängelset.

Gustaf Mandal lärde känna Peter Weiss i samband med att filmen klipptes. Han minns Peter Weiss som en ”väldigt svår, svårtillgänglig person” och att man måste vara på ”precis samma våglängd” som han för att få det precis som denne ville.[168] Mandal beskriver Weiss som ”envis, men alltid rättvis”.[169]

*

När filmen enligt gällande bestämmelser i Sverige granskades av Statens Biografbyrå beslöt den att klippa bort två scener, som uppenbarligen irriterade denna.

Det var temat — onani — som irriterade, för enligt Hans Nordenström omfattar bildavsnittet rörande onanin enbart genom kroppen antydda rörelser hos en intern, som står med ryggen mot kameran.[170]

Torsdagen den 13 februari 1958 kunde man på sidan 12 i *Dagens Nyheter* läsa följande rubrik: ”Weiss-protest mot censurbeslut”. I den osignerade artikeln stod att läsa:

> Peter Weiss dokumentärfilm från ungdomsfängelset i Uppsala, ”Enligt lag”, gjord i samarbete med Hasse Nordenström, har godkänts av censuren på villkor att det görs vissa klippningar. Men det är ändå inte säkert att filmen kommer att visas på biograferna. Weiss anser nämligen att klippningarna skulle innebära ett alltför stort ingrepp mot dess konstnärliga syften.[171]

---

[167] Samtal med Hans Nordenström den 9 september 1974.
[168] Kulturradion: Sveriges Radio 31/10 2000 P1.
[169] Ibid.
[170] Samtal med Hans Nordenström den 9 september 1974.
[171] ”Weiss-protest mot censurbeslut om fängelsefilm”, *Dagens Nyheter* 1958-02-13, sid. 12, osignerat.

Det är en något provocerad censurchef, som enligt tidningsnotisen meddelar:

> — I allt väsentligt kommer filmen att få visas i sitt ursprungliga skick, säger chefen för statens biografbyrå, Erik Skoglund, efter onsdagens visning för filmgranskningsrådet. Det är endast ett fåtal scener av alltför påträngande realistisk karaktär som vi ansett det nödvändigt att klippa.[172]

I övrigt meddelar notisen att Weiss än så länge inte vill kommentera beslutet och att han har förhoppningsfulla utsikter att eventuellt kunna lyckas med en förhandlingslösning samma dag man publicerade nyheten. Ett sammanträffande med Skoglund är noterat. Men Weiss understryker att han ”omöjligtvis kan acceptera klippningarna”. Notisen avrundas med konstaterandet att i den mån en överenskommelse skulle kunna komma till stånd skulle det bli den första film av Weiss som visades offentligt. Som slutkläm meddelas att **Enligt lag** ”för närvarande” går som förspel till en långfilm i Paris, där ”den rönt stor uppskattning”. Filmens tendens beskrivs som ”utpräglat kritisk”.[173] I vilken mån det är med sanningen överensstämmande att filmen visades offentligt i Frankrike som förspel till en långfilm kan inte här beläggas.

Weiss tog dock tillfället i akt att hävda sin konstnärliga frihet. Han skrev en inlaga till censurmyndigheten.[174] Han talade i radio och han demonstrerade tillsammans med Nordenström och andra vänner mot filmcensuren i demonstrationståg den 1 maj 1958.[175]

---

[172] Ibid.
[173] Ibid.
[174] Detta gjorde inte Hans Nordenström, som ändå i princip stödde Weiss. Samtal med Hans Nordenström den 9 september 1974.
[175] Torsdagen den 27 mars 1958 under ”Filmfronten”: ”Enligt lag” — Peter Weiss och Hasse Nordenströms omdiskuterade dokumentärfilm från Uppsala ungdomsfängelse — skall visas på biograferna fast i beskuret skick. Censuren godkände filmen på villkor att det gjordes vissa klippningar, som Weiss och Nordenström först inte accepterade. De ansåg detta innebära ett alltför stort ingrepp och klagade hos regeringen utan resultat.
— Nu har vi i alla fall bestämt att filmen skall visas, vi har inte råd att låta den ligga ospelad, säger Peter Weiss. Men i förtexten kommer vi att säga ifrån att den ges med våra uttryckliga protester mot censurens och regeringens beslut som vi anser vara ett grovt ingrepp i yttrandefriheten.” ”Enligt lag” visas med protester”, ”Filmfronten”, *Dagens Nyheter* 1958-03-27, sid. 18.
Mycket av förfarandet i samband med censuringripandet har jag beskrivit i tidskrifter i såväl Sverige som Tyskland:
”Filmcensur är diktatur!” I *Perspektiv KBS Medlemsblad för kriminalvårdens boksamlare* Nr. 1 1981 sid. 4-14.
”Peter Weiss och filmcensuren” I ”Drama film och bild” *Svensklärarföreningens Årsskrift* 1985 sid. 123-134.
”Peter Weiss und die Filmzensur” I *Das Argument* Heft 2 März/April 1989 sid 259-270.

Producenten vid Artfilm — Olle Nordemar — var mån om att komma till en uppgörelse med myndigheterna. De investerade pengarna ville man helst på något sätt få tillbaka.[176]

Det är en marknadsorienterad Peter Weiss, som tillsammans med sin kompanjon Nordenström till slut officiellt går ut med ett beslut om att man släpper filmen i beskuret skick för offentlig visning. Men man understryker att en protest mot censuringripandet kvarstår och tillkännager att visning ska ske tillsammans med en i inledningen informerande text om förfarandet.

*

Om man med tanke på Simone Dubreuilhs i ”*les lettres françaises*” publicerade intervju med Weiss kunde ha fått den uppfattningen att man i Frankrike visade större förståelse för Weiss bilder från ungdomsfängelset så togs den villfarelsen bort under samma vår som den statliga filmcensuren i Sverige nöjde sig med att klippa i några scener. I ett brev till Peter Weiss[177] beklagade Pierre Braunberger vid firma ”Les films de la Pleiade” att Centre National de la Cinématographie beslutat att totalförbjuda filmen **Enligt lag** för visning i Frankrike.

Då Peter Weiss erhöll meddelandet skrev han syftande på livet i en totalitär stat fyra siffror på det: en etta, en nia. en åtta och en fyra. I Sverige levde filmen dock fortsättningsvis under två decennier fram sitt liv i den något litet klippta versionen.[178]

Men vad som föranlett Peter Weiss att i en intervju hävda att filmen visades oklippt utomlands står inte att finna orsaken till. Möjligen har den visats oklippt då Dubreuilh såg den. Men i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* lördagen den 18 april 1959 står som generellt gällande omständighet följande att läsa: ”I filmen Enligt lag har dessutom svenska statens filmcensur varit och rotat och klippt bort ett antal meter. Man anser nämligen inte att svensk biopublik skall få veta hela sanningen, utan endast vad censuren själv anser kan gå an. Utomlands

---

”„Filmzensur ist Diktatur“ Über die Freiheit der Kunst und ihren Freiheitsbedarf — mit einem Beispiel aus dem Filmschaffen von Peter Weiss” I *die horen* 149 1988 sid. 75-87.

[176] Anteckningar från ett telefonsamtal med Olle Nordemar den 9 september 1974.

[177] Daterat den 17 mars 1958.

[178] Möjligheterna att få se de i filmen borttagna avsnitten förefaller obefintliga. I ett meddelande till mig skriver direktören Gunnel Arrbäck vid Statens Biografbyrå (Filmcensuren) att inga klipp gjorda i Weiss film Enligt lag 1958 finns bevarade. Detta har kontrollerats av byråns tekniker. Skrivelse daterad 2000-05-17 Dnr 99/1999

visas den däremot oklippt."[179] Man bör notera att artikeln i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* publicerades över ett år efter meddelandet om totalförbudet i Frankrike kommit till Peter Weiss vetskap.

Rune M. Lindgren faller så sent som 1959 in i klagosången om den svenska filmcensuren och berättar bland annat om flera oklippta visningar i Paris: "Peter Weiss, ung och intressant experimentfilmare härhemma, har också varit föremål för observation [av filmcensuren, mitt tillägg]. Hans »Enligt lag», en film med starkt kritisk tendens, som behandlade anstaltstillvaron i Sverige, »topphöggs». Det var närmast två scener med sexuellt tema som fick saxen att löpa. I Paris visades den oklippt dels för universitetsungdom, och gick som förspel till en långfilm på en biograf i Paris. I svensk TV har den gått helt nyligen. Inga hinder hade mött, om den visats ocensurerad i TV. Inkonsekvent nog är inte TV-filmerna satta under censur så det finns möjligheter visa ocensurerade långfilmer i TV. Filmer i TV faller inte under begreppet offentlig visning utan betraktas som en de slutna sällskapens."[180] Censurchefen Erik Skoglund blev inte Rune M. Lindgren svaret länge skyldig. I nästa nummer av *Filmrutan* förklarade han situationen på följande sätt: "Ur Peter Weiss' film »Enligt lag» bortcensureras några få meter (onani, pinuppornografi) av biografbyrån. Filmen visades i sitt **censurerade** skick i TV och kunde inte heller visas annorlunda. Av censuren förbjudna filmer får nämligen inte visas i TV, ej heller andra filmer i annat skick än de av biografbyrån har godkänts."[181] Frågan var under utredning, avslutar Skoglund.

*

Peter Weiss var mycket kritisk mot den uppfostran och den vård samhället bestod sina medborgare med. Han drog sina högst egna slutsatser av det han såg. Och denna kritik låter han återge med sina högst egna symboler vid betraktandet av de korrektionsåtgärder samhället använde sig av rörande ungdomar i ett fängelse i Uppsala 1957. 1964

---

[179] "Mannen som gör obehagliga filmer", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, signaturen IBE.

[180] Lindgren, Rune M, "Fiskalt, filmiskt, förbjudet", *Filmrutan* 2-1959, sid. 11.
Längre fram kom filmen tydligen att spela en roll som debattfilm i skolor. Barbro Bondestad och Irma Jansson skrev en lärarhandledning, där Hans Nordenströms medverkan i filmen inte omnämns! (*film och tv*, Lärarhandledning till Peter Weiss **Enligt lag**. Skolförlaget, Gävle AB 1969)

Med tiden skulle även andra saker falla bort i samband med denna film. Den inledande upplysningen om censurförfarandet togs i samband med förfärdigandet av en kopia vid Svenska Filminstitutet helt enkelt bort — troligtvis för att texten ansågs inaktuell. Därmed gick ett historiskt dokument till spillo.

[181] Skoglund, Erik, "Censurviljans apostlar siktar fel!", *Filmrutan* 3-1959, sid. 17.

antecknar han: ”Där det finns ouppfostrade barn och dålig service mår jag bra. Ingen disciplin. Koncentrationsläger är en konsekvens av uppfostrarsamhället.”[182]

*

Enligt lag är ett dokument och som sådant ett mycket intressant i flera avseenden — om dock sammanfogat i bitar av en konstnär med en högst personlig symbolvärld. Man bör kunna framhäva vissa enskildheter som i större avseende kan relateras till personen Weiss själv och den högst personliga problematik han brottades med som t. ex. onaniproblematiken, den i bild återgivna instängdheten, det påträngande högljutt kaotiska samt fragmentariseringen som uttryck för en inre splittring.

Jag har kommit fram till att Peter Weiss utnyttjade en omkringliggande verklighet om instängdskap för att ge en bild av sig själv. Det ingick i hans personliga utveckling. Man anar något av samhällskritikern i denna film. Men man ska inte glömma att han inte var ensam om att göra denna film. Själv var Weiss mycket noga med att Hans Nordenströms insats skulle bedömas likvärdigt.[183] Det är möjligt att Nordenström påverkat Weiss så att skildringen inte blev så weisskt accentuerad. Men visst finns det mycket av den avantgardistiske konstnären Weiss i filmen **Enligt lag**, åtminstone om man ska tro det filmaren Bo Widerberg skrev om filmen 1962: ”Peter Weiss som, obunden av industrihänsyn som han är, borde tilltros möjligheter att i stället för att skapa avantgardegimmicks genomföra en filmsyn över hela bredden, låter i början och slutet av ”Enligt lag” människan — eller bara ungdomsbrottslingen? — symboliseras av en figur som kryper uppför ett grustag. Detta plock från den surrealistiska allmänningen gör att filmen, som i övrigt är en inifrånskildring av isoleringen, flicklösheten, ledan inom ett fängelses murar, förlorar i giltighet. Genom att söka göra den allmängiltig genom en lös anknytning till Människan förlorar den sin enhetlighet.”[184]

På ett märkligt sätt tycks det mig som om Peter Weiss tagit Widerbergs kritik till sig. I ett samtal med mig 1969 sade Weiss sig uppleva såväl inledningen som avslutningen som alltför symbolbelastad och han sa att i den mån han vid tidpunkten för samtalet med mig skulle ha

[182] Weiss, Peter, Notizbuch 5 1.1.54-26.4.64 *Notizbücher 1960-1971*, 1. Band sid. 234 (Min översättning)
[183] Peter Weiss i samtal med mig den 29 april 1969.
[184] Widerberg, Bo, *Visionen i svensk film*, Bonniers förlag 1962, sid. 101.

gjort filmen skulle dessa sekvenser inte ha funnits med.[185] På så sätt kan filmen **Enligt lag** också ses som ett dokument över en konstnär i förändring.

Veckan före pingst 1958 visades **Enligt lag** i ett ocensurerat skick för en grupp ungdomar på Bommersvik, Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbunds förbundsskola, belägen vid sjön Yngern i Södermanland. Detta framgår av en osignerad artikel i den socialdemokratiska ungdomstidskriften *Frihet* nr. 6 1958. De borttagna filmmetrarnas motiv anges föreställa ”en badscen med nakna pojkar, en fransk pin-up-bild på en vägg och en onaniscen”[186]. Kursledningen ställde frågan till de deltagande, om de ansåg censurens ingrepp motiverat och den okände artikelförfattaren meddelar att frågan besvarades med ett ”entydigt nej”. Sammanfattningsvis framförs att filmen var ett gott underlag för debatt, en debatt som just hade förts på Bommersvik och resulterat i ett ja till filmen, dess ärende och utformning, och ett klart nej till censurens ingripande.[187] Även om de klippta delarna inte längre kan finnas borde således en ocensurerad kopia vara förefintlig. Och med lite tur man kanske en dag finner just en oklippt kopia, för en sådan har uppenbarligen visats efter censurens ingripande.

Det verkar som om Peter Weiss och Hans Nordenström i denna film lyckats med att beskriva ett kaos i den mån detta nu någonsin varit deras avsikt. Exempelvis påstår Wiebke Annik Ankersen i sin doktorsavhandling om Peter Weiss roman *Situationen* i en not numrerad till 382 följande syftande på **Enligt lag**: ”In diesem Film sind Anfang und am Ende symbolische Bilder eingefügt, darüberhinaus ist keine Handlung konstruiert worden.”[188]

Jag finner dock att det i filmen snarare finns ett försök till återgivande av en dagsrytm, en inramning i en form påminnande om ett klassiskt drama. Man avbildar i en viss — visserligen inte tydlig tidsföljd — men ändock — vardagens enkla ständigt återkommande göromål slutande med inlåsning och jag tänker därvid på det starkt sociala inlägget med bildkontrasteringen med studenternas firande och livet på fängelset, vilket är ett direkt pekande på ett klassamhälle med överklassbarn på den ena sidan och samhällets olycksbarn inspärrade och omhändertagna på den andra. Även ”flaggningen” blir till en symbol

[185] Samtal med Peter Weiss den 29 april 1969.
[186] ”Censuren fick bakläxa”, i SSU:s månadstidskrift *Frihet* nr 6 1958, sid 15. Osignerat.
[187] Ibid.
[188] Ankersen, Wiebke Annik, *Ein Querschnitt durch unsere Lage: die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2000, sid. 208.

för önskan att komma ut från den mycket konkreta instängdheten och instängandet på fängelset.

*

Sylven Katz Schmidt hette den kvinna, som förekommer i filmen och som arbetade som kurator på fängelset. Hon beskriver Peter Weiss som ”en osedvanligt begåvad, enveten, trevlig drömmare”.[189] Hon beskriver honom vidare som ”litet tung”. Han hade inte mycket humor, men han var ”en god och eftertänksam människa som aldrig pratade smörja; ett slags mild ångvält som utan brådska genomförde exakt det han ville”.[190] Denna flit och idoghet hänför jag till Weiss kulturella och familjära bakgrund. Ett medkännande kan skönjas hos Weiss, menar Katz Schmidt i det hon skriver: ”Peter var naturligtvis på olycksbarnens sida. Han ville med sin film visa hur orättvist samhället bestraffade småsyndarna, medan de stora fiskarna går ur nätet, som alltid, i alla samhällen.”[191] Det är alltså som om Peter Weiss letade efter roten till något ont. Det är som om världen vore upp-och-nervänd. I en relativt mörk målning från 1940 — ”Ångvälten och draken” — har Weiss förtingligat sig i ett självporträtt som ångvält och bakom ett upp-och-nervänt varningsmärke för väjningsplikt svävar symbolen för det onda i form av en vit drake. Peter Weiss skulle också framgent föra en enveten kamp mot orättvisor han upplevde nära och fjärran.

[189] Sylven Schmidt Katz i brev till mig 1988-03-09.
[190] Ibid.
[191] Ibid.

Ingenting ovanligt

Gustaf Mandal kom i kontakt med Peter Weiss i samband med klippningen och ljudläggningen av **Enligt lag** och det var nu Peter Weiss en dag berättade att han hade en idé. Fast denna idé tillskriver Weiss å sin sida vännen Carlo Derkert.

Och den idé det handlar om är närmast chaplinesk med tyngdpunkten lagd på det allvarliga i samtiden. Att det handlar om den moderna teknikens förtingligande av människan framgår i en intervju, där Weiss förklarar sin syn på ljudbehandlingen i filmen och uppdragsgivarens roll i samhället: ”Just försäkringsbranschen, som ju hunnit långt på automationens område erljuder (Sic!) en uppsjö på sådana effekter. Filmen bygger för resten på idén om branschen som institution i samhället.”[192]

Den som förverkligade idén på ett filmiskt verklighetsplan var Peter Weiss. Fotografen Tony Forsberg, som i mitten av 1950-talet såväl spelade in en film med Weiss — **Studie V** — och ledde kurser i praktisk filmverksamhet vid Kursverksamheten tillsammans med honom berättade i ett samtal jag hade med honom 1974, att en person Weiss sågs med i många olika sammanhang var Carlo Derkert, som ju hade figurerat i Weiss fjärde filmstudie — **Frigörelse** — 1954 och i Faustfilmen — **Ateljéinteriör** — 1956.

Derkert var såvitt jag vet själv inte någon skapande konstnär, utan en museiman, som efter akademiska studier i konsthistoria fungerade som studieledare vid Nationalmuseum. I Nationalencyklopedin skriver man, att han gjorde sig känd för sitt ”dramatiska och engagerade presentationssätt”.[193]

Uppenbarligen hade Derkert funnit att det fanns möjliga samarbetsformer med den person, som hjälpt till att få **Enligt lag** färdigställd, nämligen den blivande fotografen i flera av Weiss kommande filmer — innovatören Gustaf Mandal. Och Weiss tackar inledningsvis i denna film från staden Stockholm han gör just vännen Derkert för den idé han kommit med. Tydligen har Derkerts stöd i detta sammanhang betytt mycket för Weiss.[194]

---

[192] ”Realistisk film skall göras i svart vitt”, *Svenska Dagbladet* 1958-02-20, sid. 11, osignerat.
[193] Nationalencyklopedin, Bokförlaget Bra Böcker 1990, sid. 513.
[194] Det är oklart hur de initiala kontakterna med Försäkringsbolagens Upplysningstjänst, dvs. beställaren, först togs — av Derkert själv, Weiss eller någon annan. Enligt Gustaf Mandal skrev Peter Weiss en synopsis (Samtal med Gustaf Mandal 1974-05-06), dvs ett kortare utkast

*

Filmen börjar med bilder från trafik i staden Stockholm. En kvinna kommer gående med en barnvagn till en lekplats, där man ser att flera barn leker; i en sandlåda; bollsparkande, gungande, rutschkaneåkande.

Plötsligt ser man den barnvagn man först ser i inledningssekvenserna moderslöst rullande på en trottoar och vidare ut på gatan. Mamman har tydligen blivit varse den hotande situationen och kommer springande till undsättning och lyfter geschwint upp barnet.

Utryckningsfordon: en ambulans kommer körande; en bärgningsbil. En skadad man ligger under en spårvagn. Omkring olycksplatsen står människor. Den skadade bärs in i en ambulans. Bilder från stadstrafik.

Speglade i ett skyltfönster går människor — vilka som helst — du eller jag kunde det vara. Sedan ser man en polisbil, som stannar till vid en restaurang. En man stiger ur bilen och går in.

Inne i restaurangen sitter människor och äter. Mannen går fram till en disk — det är en restaurang med självbetjäning — och släpps in genom en dörr. Han frågar sig fram till en kvinna för att meddela henne — en fru Hilda Svensson — att hennes man dött i en olycka.

Denna ”fru Hilda Svensson” ses sedan i en lång bildsekvens sittandes nedsjunken på en stol med ett miserabelt och mycket plågat ansiktsuttryck. Två andra kvinnor kommenterar hennes situation i filmens enda dialog:

— Hur många barn har dom?
— Två barn...jag tror hon har två.
— Får hon ut någon försäkring efter honom?

I filmens sista sekvenser ser man bilder från ett försäkringsarkiv och en speakerröst meddelar lakoniskt att det saknades en försäkring för den omkomne Gustav Svensson. Det är människans litenhet och sår-

---

utan repliker till den tilltänkta filmen. I vilken mån Carlo Derkert har haft något inflytande över denna synopsis — eller om dennes insatser kanske enbart hade med de rent affärsmässiga förbindelserna att göra — kan jag inte svara på. Men det är troligt att den växande automatiseringen i samtiden varit ett samtalsämne mellan Carlo Derkert och Peter Weiss i deras flitiga umgänge.

Att jag enbart kan komma med antaganden beror på den omständigheten att Carlo Derkert vägrade att på något som helst sätt uttala sig om saker som hade med Peter Weiss att göra och jag antar att det berodde på deras nära vänskap. Dock var Carlo Derkert med då jag på 1980-talet fick några av dem i kretsen kring Weiss (Carlos hustru Kerstin Derkert, med vilken Carlo alltsedan 1974 levde i ett särboförhållande med, och teckningsläraren och konstteoretikern Jan Thomaeus) att titta på en aldrig färdigställd film, som bland annat upptog ett avsnitt om konstnären Öyvind Fahlström.

barhet — skörheten och förtingligandet av livet som sådant Weiss vill visa på i denna informationsfilm, för så kallades denna typ av film — inte reklamfilm. Ljudet är en slags konkret musik hämtad från en maskintillvaro — en robotisering i handhavandet av liv — som Weiss i samklang med den utsagda uppmaningen får att verka som ett hot. Och därmed var syftet med filmen uppnått. Att väcka till eftertanke och att uppmana att i medvetande om livets alla riskmoment teckna en försäkring för alla eventualiteters skull.

Under den samlande temarubriken ”Teater, musik och film” publicerades på sidan 11 i *Svenska Dagbladet* torsdagen den 20 februari 1958 en osignerad artikel med titeln ”Realistisk film skall göras i svart vitt”. Artikeln handlade om beställningsfilmen **Ingenting ovanligt** Peter Weiss gjort för Försäkringsbolagens upplysningstjänst och filmen beskrevs inledningsvis trots sin titel vara av mera ovanligt slag. I artikeln berättar Weiss i ett direkt återgivet intervjuavsnitt om sin syn på ljudets och färgens roll i film. Om det sista skriver den okände artikelförfattaren att Weiss öppet erkänner att han är ”rädd för färgen” och förtydligar detta med orden: ”Rädd därför att det är oerhört svårt att få fram en realistisk stämning i färgfilmerna. Realismen kvävs i det kolorerades struptag. Möjligen kan regnväder och grådis göra sig i färg, stämningsmässigt sett”.[195]

*

När jag träffade Peter Weiss den 29 april 1969 undrade jag, om sekvensen med kvinnan och barnvagnen kunde föras tillbaka till Eisenteins **Pansarkryssaren Potemkin**. Weiss själv förnekade inte en sådan möjlighet, utan fann det visserligen möjligt[196] att se det så, men jag tolkar i efterhand hans svar som artigt undvikande.

Fotografen Gustaf Mandal förklarade i ett samtal jag hade med honom 1974 att visserligen kunde Eisenstein ha tjänat som en möjlig influens, men att han i så fall snarare ville betrakta sekvensen som ett ”tafatt Odessatrappklipp”. Kvinnan, som figurerade mamman var en bekant till Carlo Derkert och barnet i barnvagnen var hennes eget. Den räddande ängeln — som här är en man — figureras av Helge Bylund — en ingenjör och ljudtekniker som länge arbetat på *Svensk Filmindustri*. Det hade tagit tio dagar att spela in **Ingenting ovanligt**.[197] Den

[195] ”Realistisk film skall göras i svart vitt”, *Svenska Dagbladet* 1958-02-20, sidan 11, osignerat.
[196] Samtal med Peter Weiss den 29 april 1969 på Västerlånggatan 44, Gamla Stan i Stockholm.
[197] Samtal med Gustaf Mandal på Finnbergsvägen 22 i Nacka den 6 maj 1974.

blev inkörsporten till ett flerårigt filmsamarbete mellan Peter Weiss som regissör och Gustaf Mandal som fotograf. Den gav också Peter Weiss en möjlighet att delvis leva på sitt intresse för och att arbeta med film. Jämte den filmiske modernisten Weiss kunde man nu börja skönja en realistisk dokumentärfilmare. Den borgerligt ideologiska kulturella introvertism Weiss huvudsakligen ägnat sig åt under femtiotalets första hälft började nu under den andra hälften ersättas av hans kritiska hållning till en överdriven tro på en teknologisk rationalism — en sak som skulle komma ännu tydligare till uttryck i en kortfilm om livet i nybyggda Köpenhamnsförorter några år senare. (Se vidare kapitlet om filmen **Bakom de monotona fasaderna**)

Vad ska vi göra nu då?

I en skrivelse från det Sociala utskottet i Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund den 12 september 1957 undertecknad Ulla Britt Nordlander påminns det om att det gått två år sedan motboken avskaffades. Hon efterlyser sedan i skrivelsen en attitydförändring i det att hon skriver att ”svenska folkets spritseder blir aldrig annorlunda förrän inställningen till nykterhetsfrågan förändras”.

Från 1920-talet fram till i mitten av 1950-talet hade man i Sverige endast medelst rekvisitionsblanketter i en motbok[198] kunnat köpa alkoholhaltiga drycker. En sådan åtgärd fungerade restriktivt. Men nu — efter att man 1955 släppt försäljningen fri — befarade en del att fördärvets portar hade öppnats. Att propagera för nykterhet upplevdes dessutom som en sak som låg i tiden. Det framgår av skrivelsen att man redan använde sig av statiska bilder på ett bildband med tillhörande text vid diskussioner om alkoholens inflytande över sociala sammanhang. Men det fanns ju också den rörliga bilden — filmen — att ta i anspråk.

*

I ett protokoll fört vid verkställande utskottets sammanträde fredagen den 27 juni 1958 redogjorde Paul Söderström under rubriken ”Nykterhetsverksamheten” för planerna till en stor nykterhetskampanj inom SSU 1959. Kostnaderna för kampanjen beräknades till omkring 75.000 - 80.000 kronor och i ”detta kostnadsförslag ingår även en film av Peter Weiss”. Söderström meddelade också att en framställan om

---

[198] Varje motbok var försedd med ett nummer och utställd på en enskild innehavare och på omslagets 2:a sida i motbok 3609 gällande vid Systemaktiebolaget i Karlskrona — Minutaffären, N. Kungsgatan 10 — och tryckt i Malmö 1954 stod exempelvis följande att läsa:

”Motboken gäller för inköp endast vid visst utminuteringsställe.

Upplysningar angående tillvägagångssättet för erhållande av inköpsrätt vid annat utminuteringsställe hos bolaget eller vid annat bolag lämnas vid hänvändelse till bolagets motboksavdelning.”

Sedan hänvisar man i en text till ”vissa bestämmelser ur Kungl. Maj:ts förordning angående försäljning av rusdrycker”:

”Utminutering av rusdrycker må äga rum allenast till den, vilken av systembolaget i det detaljhandelsområde, som omfattar hans kyrkobokföringsort (hemortsbolag) erhållit tillstånd att inköpa sådana rusdrycker.

Kan det av särskild anledning befaras, att inköp av rusdrycker skall lända till skada för köparen eller annan, må inköp ej medgivas eller ock de inskränkningar i inköpen stadgas, vilka finnas påkallade.

I fråga om spritdrycker skall hemortsbolaget, med hänsyn till köparens ålder och levnadsförhållanden, fastställa den högsta myckenhet som må av honom inköpas. Denna myckenhet må ej överstiga tre liter för varje kalendermånad. Den må uttagas jämväl efter månadens utgång, dock ej senare än tre månader därefter.”

anslag för iordningställande av programsats gjorts till CFN (Centralförbundet för nykterhetsundervisning, min anmärkning). Verkställande utskottet beslutade att godkänna de riktlinjer Söderström redogjort för och ”gav honom i uppdrag att i detalj utforma kampanjens uppläggning”.[199]

*

Då man vid Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund (SSU) uttryckt önskemål om att i en kortfilm få ungdomars drogproblem belysta var detta en möjlighet för Peter Weiss att med delar av inspelningsteamet i långfilmen Hägringen, som inspelades samtidigt, tjäna lite pengar på filmandet.[200] Eftersom arbetet var beställt av en politisk ungdomsorganisation ville man antagligen ha någon slags grund i form av ett manus och det skrevs därför också ett sådant.

Weiss sökte därför efter en person, som hade erfarenhet från denna typ av problem. Han fick kontakt med en socialarbetare — Johnny Samuelsson och utarbetade tillsammans med honom ett manuskript till filmen, som redan på manuskriptstadiet i titeln angav den tristess bland ungdomar, som ibland leder till drogmissbruk — ”Vad ska vi göra nu då...”.[201]

Johnny Samuelsson kunde ungdomarnas språk och han visste hur man skulle närma sig dem. Och manuset innehåller i flera fall enbart direktiv till ämnesområden och anvisningen om hur man ska tala eller prata står angivet med slanguttrycket ”snack”:

Några flickor i en annan grupp:	Snack om knuttar, motorcyklar.
En flicka:	Äsch — Kalle har bil nu —
En annan flicka:	Det har vi också — vi har köpt en

[199] SSU — protokoll fört vid verkställande utskottets sammanträde fredagen den 27 juni 1958. Närvarande: Bertil Löfberg, Sture Hollmann, Olof Palme, Lars Marcus, John Löfblad, Rune Molin, Paul Söderström och Erik Nilsson.

[200] I SSU:s ekonomiska förvaltningsberättelse för tiden 1 januari - 31 december 1958 tas i samband med posten ”Nykterhetsverksamheten” (sid. 6) och som särskild delpost upp området ”Film” med särskild angivelse **Vad ska vi göra nu då?** och den siffra för kostnaden som anges är 40.798:02. De fyrtiotusensjuhundranittioåtta kronorna och två örena utgör den summa som SSU betalat till ”Firma Mandal/Weiss”. I vilken grad den täcker utlägg och ger utrymme för plus i kontot framgår inte. Men man får anta att Weiss och hans kumpaner inte gick helt lott- eller kronlösa ur sammanhanget.

[201] I ett stencilerat manuskript till filmen, som jag lånat av Gustaf Mandal, finns två angivelser rörande Samuelssons aktiviteter i detta filmsammanhang. I det ursprungliga manuset anges manus som utfört av såväl Johnny Samuelsson och Peter Weiss. På ett försättsblad kan man läsa: ”Ett reportage av Peter Weiss, Foto: Gustaf Mandal, Ljud: Helge Bylund, Rådgivare: Johnny Samuelsson, Teknisk utrustning: Bylund produktion, Filmens längd: 20 min., Initiativ och produktion: Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund (SSU)”. På manuset: ”Tvärsnitt genom en lördagkväll, Kortfilm. Längd 20 min. Svart-vit. Manus av: Peter Weiss och Johnny Samuelsson.”

för hundra spänn — ska trimma upp
den över lördag söndag —
Snack om — båtutflykt och
andra fritidsalternativ. — [202]

Detta manus — det vågar jag med bestämdhet påstå — är till största delen en produkt av Johnny Samuelsson. Även om filmen sedan anges som ett reportage av Peter Weiss var det i själva verket Johnny Samuelsson, som öppnade dörrarna in i denna för Weiss så främmande värld. Och en annan som redan visat sig vara en både duktig och pålitlig person att samarbeta med var Gustaf Mandal, som redan varit Weiss fotograf i beställningsfilmen **Ingenting ovanligt**. Man hade tillsammans under våren påbörjat inspelningen av långfilmen **Hägringen**. Det var alltså helt naturligt att Mandal skulle vara fotograf även i denna beställningsfilm.

*

Filmen bygger på tre parallella handlingar. Vi möter Berra, som innan han lämnar jobbet på eftermiddagen, i verkstadens omklädningsrum tar sig några rejäla supar tillsammans med arbetskamraterna.[203] När Berra kommer hem sitter fadern och dricker och är allmänt störande. Berra anser ”att hemma kan han ju inte vara” och går därför ut på stan. I det här sammanhanget figurerar en kvinna, en hunsad betjänande moder,[204] som har svårt att hävda sig gentemot de drickande männen och inte alls tycks ha förmåga att ta hand om sonen Berra.

Nästa gång man möter Berra befinner han sig i en ungdomslokal, där dansen går till vilda rock- and rollrytmer. Här och var halsas några buteljer. Berra hänger med ett gäng i en bil till ”Morsans” motorgård i Skarpnäck.

Nästa centralgestalt är Sonja, som håller ihop med en kille vid namn Jan.[205] Här har vi skolungdomen — gymnasisterna eller ungdomar från överklass eller övre medelklass. De var de som vid denna tid bar vit skjorta och slips med tabbkrage.[206] Vi befinner oss sent om kvällen i en

[202] Källa: manuskript: Johnny Samuelsson och Peter Weiss
[203] De inledande sekvenserna är tagna på Mjölkcentralens verkstad på Dalagatan i Stockholm. (Anteckningar gjorda av mig i samband med en visning i ”forskarrummet” på Filmhuset av filmen **Vad ska vi göra nu då?** för Johnny Samuelsson den 1 juni 1985.)
[204] Scenen är tagen i ett slags övergångsbostäder, som var belägna i Enskede. Kvinnan var också i det verkliga livet något alkoholiserad och arbetade bland annat som städerska hos Peter Weiss, Carlo Derkert och Jan Thomaeus. Ibid.
[205] I en sekvens besöker Jan hemmet på Villagatan i en av stadens mera mondäna stadsdelar och tar ur faderns spritlager. Tagningarna är gjorda hemma hos en viss professor Sjöstrand. Ibid.
[206] Ibid.

stor lägenhet (f. ö. inspelad i medarbetaren Staffan Lamms morfars — professor Martin Lamms bostad — en 12-rummare vid Skeppsbron i Gamla Stan i Stockholm. Man hade inga grannar och det var alltså fritt fram för allsköns ståhej.[207]) där under stoj och glam en föräldrafri (en FF) fest går av stapeln. Innan dess har Jan tullat alkohol bland faderns förvaringar i ett skåp i den överklassiga bostaden i en av Stockholms finare stadsdelar. Väl försedda med denna typ av dryck inombords hamnar mycket på festen snett. Svartsjukedramer och avvisanden mynnar ut i en gråtande och förtvivlad Sonja.

En tredje centralfigur, som filmen bygger sin handling kring, är Hasse. Han bor på ett ungdomshem och har många av sina kompisar i Kungsträdgården — en träffpunkt för ungdomar. För att lura sin övervakare[208] på några kronor till sprit försöker han slå i denne att han avser att börja jobba från påföljande måndag. Han får bara en liten slant, men när alla i gänget samlat ihop vad de har räcker det till en pava. Den delar man på i en undanskymd del av parken.

Som ett positivt alternativ dyker Tummen upp. Han begagnar sig av uttrycket "moppa sig", dvs. styrka sig. Utan att ange vilka ”andra intressen” han har nuförtiden i det han avvisar erbjudandet att få deltaga i drickandet går han helt enkelt vidare:

> En grabb passerar förbi. Han
> är i samma ålder men hans hållning är säkrare, han verkar mera
> medveten.
>
> 4. HASSE: Dra åt skogen — de e ju Tummen!
>
> 5. TUMMEN: Jaså ni grabbar — ni sitter här å
> moppar er —
>
> 6. SAFFRAN: Ja visst fan — ska du vara med å —
>
> 7. TUMMEN: (skrattande) Nej tack ni grabbar —
> jag har annat för mig nuförtiden —
> Han går skrattande vidare.
> De andra grabbarna fortsätter halsa.
>
> 8. SAFFRAN: Det var fan vad den har blivit miljöskadad —
> HASSE tar sista klunken ur flaskan och slänger den med en suverän gest i busken bakom bänken.

[207] Ibid.
[208] Övervakaren var en professionell övervakare vid ett hem för kriminellt belastade ungdomar. Ibid.

Hela Hasse-sekvensen avslutas sent på kvällen i Kungsträdgården, där Peter Weiss lagt in ett kontrastklipp. En direktör mer eller mindre bärs ut till en taxibil och en omsorgsfull vakt undrar, ”om direktören klarar sig hem nu då?” Den repliken finns inte med i manuskriptet, utan verkar vara just så improviserad på ett sätt som man arbetade vid inspelningstillfället. I manuskriptet återges detta parti på följande sätt:

SCEN 19.

HASSE sitter hopsjunken på en parkbänk. Det är mörkt nu. Han sover.

Två poliser närmar sig, granskar honom. Den ene polisen ruskar honom i axeln. Hasse tittar upp,

POLISEN: Hur är det här då?

HASSE svarar inte. POLISEN: Du verkar visst lite lurig du. Det är nog lika bra du följer med oss.

HASSE reser sig apatiskt. De två konstaplarna leder bort honom.

SCEN 20.

Kameran svänger från parkbänken mot ingången till en restaurang där hovmästaren och en tamburmajor just förekommande hjälper en överförfriskad gäst till en väntande taxi.

SCEN 21.

Kameran svänger tillbaka mot parkallén där HASSE leds bort av de båda poliserna. [209]

*

Man kan om man så vill tolka in en musikalitet i bildernas kompositionella element. Det gör Charlotte Rossland i sitt akademiska uppsatsarbete *Unga käcka viljor och cylinderhattar*. Rossland upplever att

[209] Manuskript: Johnny Samuelsson och Peter Weiss.

rytmen är påtaglig och att den förstärks genom att nästan alla scener avslutas med att någon eller några fysiskt avlägsnar sig. Rossland menar att rytmen understryks av de olika scenernas tidsintervaller, som hon benämner utgående ifrån de olika huvudaktörerna:

> 1. Verkstadskillen (1 min.); 2. Sonja (1,25 min.); 3. Verkstadskillen (0,25); 4. Sonja (0,5 min.); 5. Hasse (0,75 min.); 6. Sonja och medelklasskillen (0,75 min.); 7. Verkstadskillen (1,0 min.); 8. Medelklasskillen och Sonja (2,5 min.); 9. Hasse (2,25 min.); 10. Sonja och medelklasskillen (0,25 min.); 11. Hasse (1,5 min.); 12. Knarkartjejen (1,75 min.); 13. Verkstadskillen (2 min.); 14. Sonja och medelklasskillen (1,5 min.); 15. Hasse (1 min.) [210]

*

Peter Weiss utsattes emellanåt för olika ändringar i sina texter och bilder. Det klipptes och kortades exempelvis i hans filmer (**Enligt lag** och **Svenska flickor i Paris**). När **Vad ska vi göra nu då?** visades i tysk TV endast en vecka före Weiss bortgång den 3 maj 1982[211] hade man översatt den avslutande repliken: ”Du verkar visst lite lurig du. Det är nog lika bra du följer med oss.” med ”Ich glaube, du kommst jetzt besser mal mit uns..!” och uppenbarligen fantasifullt och utan egentlig grund i filmen lagt till: ”Die Jungs sind jetzt nach Hause gegangen...” Tillägget om de hemanländande ungdomarna och utelämnandet av den omtänksamma restaurangvaktrepliken rörande en direktörs förmåga att klara sig hem fungerar faktiskt som ett märkligt ingrepp och missvisande i förhållande till de ursprungliga avsikterna.[212]

---

[210] Rossland, Charlotte, *Unga käcka viljor och cylinderhattar*, C-uppsats i historia, vt 1997, Historiska institutionen, Stockholms universitet, sid. 21ff.

[211] Westdeutsches Fernsehen (WDR III) 3.5.1982.

[212] I Jens-Fietje Dwars *Und dennoch Hoffnung — Peter Weiss Eine Biographie* åberopas Axel Schmolke i ett textavsnitt som behandlar slutsekvenserna i den dokumentära kortfilmen **Vad ska vi göra nu då?**. Efter att ha dömt ut dialogen i filmen som svag (En dialog som i praktiken föreslagits av socialarbetaren Johnny Samuelsson och som godkänts av Weiss, eftersom denne varken kände till eller praktiserade det då samtida ungdomsspråket.) och hävdat att Weiss de facto inte förmådde bättre skriver Dwars: ”Nur der Schluss des Films hatte bitteren Witz: Während ein jugendlicher Arbeitsloser wegen Trunkenheit von einer Parkbank aufgelesen und abgeführt wird, bringt die Polizei den gleichfalls betrunkenen Direktor seines Jugendheims zu einem Taxi. Ein Bild, in dem eigene Polizeierfahrungen mitschwingen: Bei Milieustudien im Kungsträdgården, wo der Film zum Teil spielt, war er in einen Einsatz gegen die dort versammelten Jugendlichen geraten, die mit Hunden und Säbeln überfallen wurden.” Filmen kan för den intresserade i ett ytmässigt beskuret tillstånd (så som den visades 1982 i Västtyskland) beskådas på nätet med den märkliga översättningen till tyska av den till direktörsrollen i filmen riktade undran om förmågan att kunna klara sig hem. [http://www.ubu.com/film/weiss.html] 2007-12-13.

På sidan 529 i Axel Schmolkes *»Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern« Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss' Abschied von den Eltern* kan man läsa följande om en händelse under förberedelsearbetena med filmen **Vad ska vi göra nu då?** i Kungsträdgården och om den berusade Hasse Engman på en parkbänk

När jag berättade om det uteslutna partiet i dialogen och den här märkliga tilläggskommentaren på tyska för medmanuskriptförfattaren Johnny Samuelsson fann denne tillägget vara helt oförståeligt. Han ville minnas att det var just de sociala orättvisorna i samhället och livet som man avsåg att framhäva med det slut man försåg filmen med. Den berusade direktören blir hjälpt till en bil för vidare transport hem. Den unge Hasse leds bort till arresten för vidare åtgärder, som kommer att verka hämmande för honom vad avser hans framtida möjligheter att kanske få arbete eller bostad.

Men filmen visades också som ett av flera kortfilmsbidrag vid festivalen i Oberhausen. Filmen betraktas i ett programblad på tyska som en ovanlig film.[213]

---

kontra en påstruken direktör, som lämnar en restaurang: ”zu vorbereitenden Milieustudien für den Dokumentarfilm über Alkohol- und Drogenprobleme unter Jugendlichen: *Vad ska vi göra nu då? (Was machen wir denn jetzt?)*, einen der beiden Auftragsfilme, die er für den sozialdemokratischen Jugendverband ebenfalls 1958 dreht. Während dieser Erkundungen vor Ort wird er im Stockholmer Kungsträdgården selbst zu einem Opfer der Polizeiübergriffe gegen die Jugendlichen: Säbel über dem Kopf, am Bein einen bissigen Hund, wird er in horizontaler Lage in einen Fahrradständer gezwängt. Das Erlebnis versetzt ihn für mehrere Wochen in einen Schockzustand (Bengtsson, a.a. O., S.83). Auch in diesem Film verweist die Schlußszene auf die Klassengesellschaft: Der arbeitslose, im Jugendheim wohnende Hasse wird in angetrunkenem Zustand von zwei Polizisten von der Parkbank zur Ausnüchterungszelle geführt, der Direktor in derselben Verfassung vom Restaurantpersonal zum Taxi, mit der Frage, ob Herr Direktor zurechtkomme.”

På sidan 83 i min licentiatavhandling *Peter Weiss och kamerabilden* kan man läsa följande om vad som inträffade vid ett besök i Kungsträdgården: ”För att göra researcharbeten till *Vad ska vi göra nu då?* begav sig Johnny Samuelsson, Staffan Lamm och Peter Weiss en kväll till Kungsträdgården, som ligger nära Gamla Stan, där Peter Weiss bodde. De vandrade omkring bland ungdomarna för att registrera miljön. Plötsligt gjorde polisen chock. Med svängande polissablar över huvudet pressades Peter Weiss i horisontalläge i ett cykelställ. Hotad av slag och med en skällande polishund som närmsta granne upplevde Peter Weiss stundens aggressivitet. En nafsande hundkäft hotade att bita honom vilket ögonblick som helst. För Peter Weiss innebar denna chockupplevelse, att han råkade i ett chocktillstånd i flera veckor”, berättar Johnny Samuelsson i ett samtal med Jan Christer Bengtsson den 5 april 1986, vilket hänvisningen i kapitlets 35:e not meddelar.

På sidan 81 erfar man följande om Hasse, direktören och den assistans den senare får: ”Nästa gång träffar vi Hasse i slutscenen, då han sitter apatisk på en bänk oförmögen att för egen maskin ta sig därifrån. Två poliser tar hand om honom och för honom, inte till ”hemmet” utan till arrestlokalen för att sova ruset av sig. Men den slutsatsen får åskådaren dra. Som kontrast i slutscenen hjälps en direktör från en restaurang till en taxi. Någon frågar: ”Klarar sig direktören hem nu då?” Det handlar om klasskillnader och olika behandling, kort sagt orättvisor. (Dwars, Jens-Fietje, *Und dennoch Hoffnung — Peter Weiss/ Eine Biographie*, sid. 106. I en not hänvisar Dwars till sidan 529 i Axel (som av Dwars till råga på allt felaktigt angivits med förnamnet Alexander!) Schmolkes doktorsavhandling *»Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern«. Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss' Abschied von den Eltern*. St. Ingbert 2006.)

[213] I detta programblad stavas Peter Weiss efternamn mig veterligen för första gången med esszett (ß) och Gustaf Mandal — introduceras felstavat med efternamnet *Mandel*: Das Problem der Jugendlichen ist in Schweden ebenso aktuell wie in anderen Teilen unserer Zivilisa-

*

Peter Weiss gjorde ett tillägg i filmen, som inte fanns med i det ursprungliga manuskriptet. Det är ett avsnitt, som bygger på en upplevelse Johnny Samuelsson råkade vara med om en natt under den tid man höll på med inspelningen. Det är bilder från en dåtida knarkarkvart och scenen rekonstruerades i efterhand på Samuelssons muntliga beskrivning.[214] Den ursprungliga händelsen hade utspelats hos en både mytisk och mystisk man, som kallades ”kinesen” och närmast kan betecknas som en amatörfilosof och hade någon form av ”knarkarkvart” vid Mosebacke. Johnny Samuelsson gick direkt från en närvaro hos ”kinesen” till ateljén på Västerlånggatan och berättade det inträffade för Peter Weiss, som blev eld och lågor och genast ville att man gjorde en rekonstruktion av det inträffade. Man bad aldrig om något särskilt tillstånd om att få ta med scenen. Och ingen tycks heller ha haft några invändningar. Snarare var det så att när man skrev om filmen framhävdes just denna sekvens som särskilt intressant.

När man sedan skapade ett eget ”knarkarkvartsgäng” för en filminspelning gick man till den nära bekantskapskretsen eller helt sonika till människor man råkade stöta på vid Tetley-huset i Kungsträdgården. Mannen som spelar schack är till exempel filmproducenten Anna-Lena Wiboms bror. En ung kvinna med en docka i trådar är konstnärinnan Lo Herzman-Eriksson, som spelar en slags dockteater för sig själv. Kommunikationslösa sitter de båda ”Tetley-tjejerna”. Den ena tar sin spruta genom att sticka nålen rätt igenom byxan. Det

---

tion. Es reizt jeden Künstler, darüber zu schreiben, es zu fotografieren oder gar zu filmen. Um möglichst echte Aufnahmen zu erhalten, sicherte sich Regisseur Peter Weiß die Mitarbeit einiger Jugendlicher, die sich dann unter die anderen mischten und zum Teil indirekt Regie führten. Ein besonderer Trick war der, die Kamera, eine Arriflex, zwischen Hüfte und Arm eingeklemmt zu betätigen. Dirigiert wurde durch einen Jugendlichen, der sich in der Gruppe befand, indem er ein Zeichen gab, sobald er nicht in das Objektiv sehen konnte. Nach einiger Übung klappte es wirklich und manche Szenenbilder bewiesen die Wirkung dieser Einstellung.

Der Inhalt des Films zeigt als Hauptthema das „gequälte Nichtstun” und dann nach einigen Tanzszenen den Treffpunkt der Jugendlichen mit ihren Mädchen in einer sturmfreien Bude. Diese akustisch sehr gut gemachte Szene ist fast unerträglich echt. Die Kameraführung von Gustaf Mandel (Sic!) ist ausgezeichnet, der Schnitt ebenfalls. Dieser Film (550 m) würde in Farbe völlig verlieren. So unterstreicht das Grau des Schwarz-weiß-Tri-X-Films die Atmosphäre und genügt für solche Reportagefilme vollkommen. Über seinen Film, der auch in Oberhausen anläßlich der Kurzfilmtage gezeigt wurde, sagt Peter Weiß: „Es ist ein Film, den wir für den Sozialdemokratischen Jugendverband Schwedens ohne Schauspieler hergestellt haben. Er soll das aktuelle Problem des Alkoholismus bei den Jugendlichen aufzeigen. Dieser Film kommt nicht mit Vorschlägen und Patentlösungen. Er will nur Reportage sein, höchstens noch eine Grundlage für eine Diskussion. (”SCHWEDEN: Mit der Kamera in der Hüfte”, signaturen ”K.”)

[214] Johnny Samuelsson i brev till mig 1977-02-21.

som skildras är en konstlad samhörighetskänsla som inte finns egentligen. Ljudets återgivande av stönanden är uttryck för någon slags upplevd abstinens. Om man uppmärksammar den kontrasterande ljussättningen ser man att ljuset kommer från vänster och att det är mycket mörkt till höger i bild. Kanske kan detta vara ett uttryck för två sidor av saken — det goda i en tillfällig och kort lösning och det onda som överskuggande helhet? Man spelade in scenen i Siri Derkerts våning på Järntorget i Gamla Stan i Stockholm.[215]

*

Finns det då några typiska ingredienser man ofta återfinner hos Peter Weiss i denna film? Svaret blir obetingat ett: Ja, det finns åtminstone två.

Där finns figuranten Weiss själv i en kort sekvens. Uppenbarligen kände Weiss sig något mera hemtam i den högborgerliga miljö, som under den samtida inspelningen pågående figuranten i **Hägringen**, Staffan Lamm, umgicks i vid Skeppsbron. Som en äldre ”polare” till Hasse i Kungsträdgården hade en halsande Weiss varit en mycket främmande fågel. Men det är han inte på Skeppsbron, för på FF-skivan dansar även — om något klumpigt — Peter Weiss själv bland ungdomarna.

I de välfyllda Lammska litteraturprofessorbokhyllorna låter Weiss objektivet, dvs. kameraögat fastna på Kafkas *Processen*! Och just det kan inte enbart vara en tillfällighet i en film av Peter Weiss. Det anger en känsla av tillhörighet och hemmahörighet i miljön. Det är överklassmiljöns djupsinnighetskoder — den för de vanliga arbetarungdomarna ogenomträngbara muren är förhanden. En mur byggd inte av tegelstenar, utan av böcker och tolkningar.

*

Att Peter Weiss fick lägga upp filmens utformning relativt fritt framgår av en presentation i tidskriften *Frihet* 1-1959. Sven O. Andersson beskrev bakgrunden till filmprojektet på följande sätt:

> SSU har i flera år bedrivit en aktiv nykterhetsverksamhet, Paul Söderström reste kring på en filmturné och visade den mästerliga Ib Schönberg-filmen Café Paradis och efter honom har Ulla-Britt Nordlander turnerat och haft stora ungdomsträffar över hela landet. I sociala utskottet diskuterade man en möjlighet att få ett mer aktivt och handgripligt intresse för nykterhetsfrågorna och så föddes idén att låta en filmkonstnär göra ett reportage, som

[215] Anteckningar gjorda av mig i samband med en visning i ”forskarrummet” på Filmhuset av filmen **Vad ska vi göra nu då?** för Johnny Samuelsson den 1 juni 1985.

skulle kunna användas som inledning till samtal, diskussioner och arbetsgrupper inom klubbarna. Filmen »Vad ska vi göra nu då» kom till. [216]

I övrigt presenteras Weiss skiftande bakgrund med många rottrådar men samtigt som rotlös — kosmopolit, europé och främling — allt detta begrepp som med tiden skulle vidhäftas personen Weiss. Det nya är att Weiss mest beskrivs som aktuell samhällsskildrare. Antydningsvis förmedlar Andersson ett intryck av att Weiss hamnat i en för honom hittills okänd miljö och Johnny Samuelssons insats dras fram i ljuset:

> Med all sin skiftande bakgrund hade Peter Weiss tidigare inte ägnat ungdomen och spriten något speciellt intresse. Tillsammans med Johnny Samuelsson skrev han utkastet till filmen.
>
> — Egentligen är det för en kortfilm, den måste med naturnödvändighet bli full av antydningar och snabba skisser, säger Peter Weiss, men inspelningen har gett impulser som jag skulle vilja plantera om i en långfilm. [217]

Det är uppenbart att Peter Weiss inte är främmande för att arbeta med film i det större och längre formatet. Han höll just på med sin experimentella långfilm **Hägringen**. Men även som social samhällsskildrare kunde han alltså tänka sig att arbeta med en långfilm.

I en skrivelse riktad till Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund den 22:a augusti 1958 hade Peter Weiss gjort sig till talesman för sitt filmteam.[218] Skrivelsen var undertecknad av Peter Weiss (Västerlånggatan 44, Stockholm C). Av skrivelsen framgår också att man varit överens om en ekonomisk kalkyl redan i början av juni månad.

Sven O. Andersson anser avslutningsvis i sin artikel att det initiativ SSU tagit förhoppningsvis ska bereda opinionen för ett mera aktivt stöd åt filmkonstnärer. Det var ju inte vanligt att ett politiskt ungdomsförbund, någon annan organisation, något filmbolag eller annat företag

---

[216] Andersson, Sven O., ”jag söker jag söker jag söker”, *Frihet* 1-1959, sid. 17.

[217] Ibid., sid. 29.

[218]
> I anslutning till vårt samtal med Paul Söderström av den 20.8.1958 ber vi härmed få bekräfta att vi åtar oss inspelning av en kortfilm om ungdomsalkoholism, med titelförslag, VAD SKA VI GÖRA NU DÅ.
>
> Vi förbinder oss att hålla den tidigare (9.6.1958) detaljerade kalkylen på kr. 32.930:- (33.000:-). Eventuellt överskridande av nämnda belopp kan ej ske utan medgivande av SSU:s verkställande utskott.
>
> I denna summa är ej inberäknat kostnader för de medverkande personerna, tillfällig hjälp (tekniska assistenter, medverkan vid manusförfattandet), ersättning för lokaler, el-energi, och stillbilder. Dessa kostnader finns preciserade i ett särskilt avtal upprättat mellan SSU och undertecknad.

gav en filmare möjlighet att göra film så som SSU nu gjort. Men SSU hade nu givit Peter Weiss denna möjlighet och det hela hade naturligtvis grundats på ett förtroende: ”På förtroende och medvetenhet om att just det man ville ha sagt skulle sägas bäst av just honom och hans filmspråk.” [219]

Tisdagen den 2:e december 1958 utgick från Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund i Stockholm ett cirkulärmeddelande. Den maskinskrivna texten är stencilerad, men under de två manliga personernas namn står en i skrivstil återgiven namnteckning alldeles under Söderströms: Mona Eriksson, som uppenbarligen fungerat som en sekreterare på kansliet.[220]

Det förefaller nästan som om författaren och filmkritikern Hanserik Hjertén varit närvarande vid denna förhandsvisning, för redan den 12:e december samma år publicerar denne den första mera övergripande presentationen av filmaren Peter Weiss i *Expressen*, där han särskilt uppmärksammar den narkotikasekvens som tillförts filmen utanför det ursprungliga manuskriptet:

> Hur nära denne ”milde” samhällskritiker (Syftar på Weiss, min anm.) ändå har till de svarta källorna känner man i den nya, utomordentliga kortfilm han just färdigställt för SSU — den heter ”Vad ska vi göra nu då” och handlar om ungdomen och dess alkohol- och narkotikavanor. Där finns en just i sin behärskade saklighet kallklibbig scen från ett narkotikanäste: ett par killar i skjortärmar och pyjamas spelar schack, tystnaden bryts bara av de lågmält stönande andetagen från en av de drogade kvinnorna.[221]

---

[219] Andersson, Sven O., ”jag söker jag söker jag söker”, *Frihet* 1-1959, sid. 17.

[220] Kamrat!

> Vi inbjuder härmed till en förhandsvisning av en dokumentärfilm, gjord för SSU av Peter Weiss. Filmen är ett diskussionsinlägg i frågan om ungdomens alkoholproblem. Framförallt vill filmen belysa bakgrunden till det ökade spritbruket bland ungdomen. Filmen bygger helt på realistiska underlag och några skådespelare förekommer inte. Den är tänkt att användas som underlag för diskussioner på föreningsmöten, ungdomsgårdar, skolor, regementen och liknande platser.
> Filmens speltid är 20 min.
> Visningen äger rum på Reginabiografen, Drottninggatan, torsdagen den 4 december kl. 15.00.
>
> Med förhoppning om att Du har möjlighet närvara, tecknar vi
> med hälsning
> SVERIGES SOCIALDEMOKRATISKA UNGDOMSFÖRBUND
> Owe Lundevall Paul Söderström

[221] Hjertén, Hanserik, ”Européen Peter Weiss blev folkhemmets främmande filmare — Har vi inte plats för konstnärligt avancerad film”, *Expressen* 1958-12-12, sid. 4.

I ett protokoll fört vid det sociala utskottets sammanträde den 10:e februari 1959 på restaurang Bocken rapporterade Paul Söderström att filmen **Vad ska vi göra nu då?** visats för socialvårdstjänstemän vid en sammankomst på Medborgarskolan och att den hade fått god kritik samt att ytterligare en visning vid en familjerådgivningskonferens på Hotell Malmen anordnats.

*

Till filmen hade SSU:s sociala utskott givit ut ett diskussionsmaterial. Det hade dragits ut på stencilpapper i olika färger — gult, ljusgrönt, vitt och rosa.

Ett gult på sex sidor med titel ”Alla pratar vi om ungdom som spritar”. Det sexsidiga materialet innehöll mycket statistik med jämförelser rörande fylleriförseelser. Det talas om mera fylleri i städerna än på landsbygden. Sex frågor skulle mjuka upp dem som sett filmen — frågor om de själva smakat sprit, när och hur? Resultatet verkar hotfullt och nedslående så till sist frågar man vad man ska göra åt det hela för att få en bättring till stånd.

Ett ljusgrönt papper tar upp ”klubben — gänget — ligan”. Man skulle diskutera, om klubben var ett bra alternativ, definiera och skilja mellan gäng och liga och bestämma vad som var bäst.

På ett vitt papper tar texten upp ”föräldrar och hem”. Ett sådant underlag till en diskussionstext kunde vid den här tiden — omkring 1959-1960 — visa på skillnader och betydelsen av utbildning: ”Risken för fyllerianhållanden är 8 gånger större för en pojke som bara gått i folkskola än för en som gått i gymnasium. Gymnasieutbildad ungdom har den lägsta risken, därefter de folkhögskoleutbildade, realskoleutbildade och enbart folkskola har största risken.”

Den sociala biten kommer också fram på ännu ett gult papper, där man diskuterar ”sprit på jobbet”: ”Ungdomar med låg inkomst förekommer mindre i fylleristatistiken än de ungdomar som utan yrkesutbildning i unga år söker sig ut i förvärvslivet och till relativt goda inkomster.”

På ett rosa papper meddelar man att man vill prata om ”hur vi roar oss” och ”den blonda flickan i filmen”: ”Hennes sätt, ställning i gänget, hennes reaktion i olika situationer.” Man frågar: ”Har ni perioder av den där vad-ska-vi-göra-nu-då-stämningen?” och ”Förstår ni henne när hon rusar ut från skivan?”

Ett ljusgrönt blad tar till sist upp ”det där med narkotika”. Det var den utanför det ursprungliga manuskriptet inspelade sekvensen från ett knarkarparty, som givit anledning till följande upplysning, en observation i tiden:

> Vet ni att:
> redan efter en vecka är de som använt narkotika mindre effektiva än innan de började stimulera sig med konstlade medel.
> Efter en kort tids användning av narkotika känner man en tvångsmässig hunger efter medlet. Gäller det morfin blir det inte bara en oemotståndlig hunger efter mera utan ett förfall i kroppsligt och psykiskt hänseende.
> Läkare säger: Experimentera aldrig med tablettmissbruk i tro att det inte är farligt. Helt normala människor löper risken att bli narkomaner när de en gång börjat stimulera sig med narkotika.
> Under sista halvåret 1958 är det tydligt att det tillfälliga narkotikamissbruket bland ungdom i Stockholm har ökat. Mycket allvarligt är, att det blivit svartabörs på narkotika och att svartabörshandlarna inte skyr några medel för att arbeta upp en kundkrets. Detta är KRIMINELLT i högsta grad. Dessa figurer bör av allmänheten sättas fast för att förhindra en vidare ökning.

Papperet avslutas med två diskussionsfrågor: ”Är detta bara en storstadsföreteelse? Några erfarenheter på er egen plats?”

*

Filmen gjordes i omkring 250 kopior och i ett diskussionshäfte berättade Peter Weiss om själva inspelningsarbetet och om varför han valt att arbeta på det sätt han gjort.[222] Filmen presenterades också i SSU:s

[222] ”Filmen är ett försök att låta en grupp ungdomar spela ut sin egen livssituation. (I den neorealistiska filmen, främst i Italien, har det gjorts liknande arbeten. Fackfolk i Sverige är av den åsikt att det inte går hos oss att arbeta efter dessa principer. Vi visar i vår film att det går mycket väl. Överallt där det finns problem och konflikter finns det människor som kan uttrycka dem. Man behöver inga aktörer och inget ”spel”.) Vi har velat fånga det autentiska i varje situation. Personerna uppträder i sin egen vardagsmiljö. Efter ingående studier har vi fixerat en arbetslinje, vi har hållit oss till det väsentliga i ämnet men låtit personerna röra och uttrycka sig fritt. Ämnet har diskuterats med de medverkande men inga dialoger har varit fastlagda. Vi har hela tiden föredragit det spontana i stället för det förutbestämda. Den realistiska bildstilen fordrade en realistisk ljudbehandling. Vi har inte, som det brukas i vanliga spelfilmer, dämpat ner bakgrundsljudet till en knappt hörbar kuliss under dialogerna, utan hellre låtit orden drunkna i sorlet och stojet omkring. Det är inte så viktigt att man uppfattar varje ord. Man gör det inte i vardagslivet heller. En inspelning som denna fordrar ett litet, sammansvetsat arbetsteam. En stor teknisk apparat är här bara hindrande. Det fordras en nära och kamratlig kontakt med de medverkande. Så växer arbetet fram på ett självklart sätt. Utan undantag har de medverkande känt en positiv och stimulerande uppgift. De har varit medvetna om att de bidragit till en levande diskussion.” I *Vad ska vi göra nu då...* Stöd för samtal om ungdom, föräldrar och samhälle. Utgiven av SSU, 1959, Stockholm.

organ *Unga örnar*.[223] Artikeln var skriven av Bengt Melin, som i samma nummer av *Unga örnar* undrade, om det var på grund av ”Trots eller oförstånd” (Sid. 5+16) ungdomarna reagerade som de gjorde. Melin vill lägga något av ansvaret på den äldre generationen. Under den mindre rubriken ”Föräldrakärvhet” beskriver Melin föräldrarna så som de återges i filmen som ”stora, vuxna, främmande och kärva” givande uttryck för ”tjat och förmaningar, med hårda och värderande blickar”. Melin finner att de uppmanar till trots och då ett trots som ”det ungdomliga oförståndet kan skärpa till handlingar”. Han konstaterar också att filmen inte har något ”budskap” och med det menar han att det inte finns någon ”patentmedicin”. Han menar att man alltför lätt gör som strutsen i det man tenderar att alltför lätt vilja glömma den tillvaro filmen behandlar. Han finner att man ställt en del problem på sin spets och konstaterar om filmen, att den är ”naken, våldsam och omskakande” samt att den är ”nyttig”.

*

Tisdagskvällen den 24 februari 1959 visades ”några filmglimtar” ur **Vad ska vi göra nu då?** då nykterhetsrörelsen debatterades i TV. Signaturen ”Sven O.” (Sven O Andersson) beskrev filmens bakgrund i *Stockholms-Tidningen* den 25 februari och avslutade med orden: ”Filmen har i början av februari visats vid en kortfilmsfestival i Tyskland och över huvud taget väckt stort uppseende även som fristående

---

[223] ”Peter Weiss är ingen slätkammad filmmakare. Tillsammans med den utomordentlige fotografen Gustaf Mandal har han trängt människorna in på livet, fångat stämningar och situationer med en realism som inte backar för något. I filmen "Vad ska vi göra nu då? har han valt att gå direkt på verkligheten — filmen är nästan genomgående autentisk. Ungdomsbrottslingar, gymnasister, högreståndsföräldrar och arbetarhem — överallt har Mandals fotoöga trängt in och avslöjat.

Miljöer: Här finns gänget i ”Kungsan” som fördriver sin sysslolöshet med sprit. Här finns gymnasisterna som stjäl sprit för att ha på röjarskivan i en Östermalmsvåning. Här finns superiet på arbetsplatsen och i det trista arbetarhemmet.

Situation: Filmens kusligaste avsnitt skildrar ett ”knark”-party i en mörk våning där sprutorna går laget runt. Där några schackspelandes pjäsflyttningar endast illustreras med ljudet av stönande, nakna och narkotikaberusade flickor.

Avsikten: Weiss och Gustaf Mandal — och givetvis SSU:s idéman Paul Söderström — har inte velat väcka sensation. De har försökt att ge en ny form av diskussionsunderlag och kompletterat filmen med annat material.

Resultat: ”Filmen har just börjat visas ute i landet. På sina håll har den mötts med entusiasm, på andra med bisterhet. Rektorer för olika skolor har stoppat filmen — ”vår ungdom är inte sån, de skall inte lära sig det heller” är den självbegränsade motiveringen.”
Unga örnar nr 3 (mars) 1959: ”Vad skall vi göra nu då? Fin debattfilm om spriten”.

produkt. Men dess avsikt är debatten och i direkt anslutning till filmen har utarbetats ett speciellt material för diskussioner och samtal."[224] Som exempel på några röster från den debatt filmen utlöste publicerades några tyckanden från Norrköping, (efter det att filmen visats där under en vecka och "väckt uppmärksamhet" som det hette), i kvällstidningen *Expressen* torsdagen den 26 februari 1959.[225]

Eric Blaustein återkom i en artikel i *Expressen* den 5 mars[226] med en kortare artikel om en visning av filmen på ungdomsgården i Danderyd. Föreställningen hade utmynnat i att ungdomarna ställde kravet att föräldrarna skulle komma och se filmen, för "de här är ju precis som det är".

Samma dag — dvs. torsdagen den 5 mars 1959 — hade *Expressen* i sin insändarspalt "Expressbrev till Redaktionen" samlat några synpunkter under rubriken " 'Chockfilm' vållar debatt: Vad ska de äldre göra nu?". Epitetet "chockfilm" hade filmen förlänats i samband med att *Expressen* på sin löpsedel onsdagen den 25 februari i stora bokstäver lockade sina läsare med det man satt som rubrik till Blausteins artikel om inställda visningar vid skolor och som också blev en benämning på löpsedeln: "STOPP i skolor FÖR CHOCKFILM OM UNGDOM"[227] .

En som aktivt reste runt och debatterade filmen var den som hjälpt Weiss med manuskriptet och som angavs som "rådgivare" i förtexten

---

[224] Andersson, Sven O, "Peter Weiss ungdomsfilm gav TV-chock", *Stockholms-Tidningen* 1959-02-25.

[225] "Britt-Marie Lundh, 7 A: I en skola — med ålderstigna elever visserligen — lottas en halvliter ut med elev och lärare som lottköpare!!! Hur skall ungdomen i dag få kontakt med "sammanträdesföräldrar"?
Rektor Mauritz Erlandsson säger: Föräldrarna vet ofta inte hur deras sätt att vara inverkar på de unga. Här kan föräldrarna få se det. De bör se och diskutera filmen.
Annica Jörnberger, 7 A: I hem där man varken överdriver faror eller bannlyser t ex alkohol, tror jag att ungdomarna får den vettigaste synen på tillvaron. Balanserade föräldrar!
Birgitta Stenberg, 6 A: Narkotikascenerna var otäcka. Sådana erfarenheter har inte vi, men i kamratkretsen är det nog många som lär sig dricka sprit — enbart för att hävda sig.
Ingemar Färm, A II3: Familjegemenskapen där man kan få förståelse tror jag är det allra viktigaste för livets skola. Spriten . . . ämnet bränns!
Margaretha Sörlin, 7 A: En utmärkt film. Den är naturlig. Den moraliserar inte. Den är inte uppstyltad. En "naturlig" kontakt mellan unga och äldre är eftersträvansvärt." Yttranden av ungdomar publicerade i anslutning till Eric Blausteins och Arne Svedbergs artikel "Kritiserade ungdomsfilmen "väckte" i Norrköping — Har visats en dryg vecka och utlöst livlig debatt" i *Expressen* 1959-02-26, sid. 12.

[226] Blaustein, Eric, "Danderyds ungdom inbjuder föräldrar till sin gård — måste se filmen om oss", *Expressen* 1959-03-05.

[227] Löpsedeln finns återgiven i bild på sidan 80 i min licentiatavhandling *Peter Weiss och kamerabilden — från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte*.

— socialarbetaren Johnny Samuelsson. Av dennes synpunkter i sammanhanget återfinns idag bara en insändare i *Expressen* denna dag. I den första av tre tryckta insändare försöker Samuelsson besvara den i filmens titel ställda frågan. I stället för att sammanfatta återger jag Samuelssons ord in extenso, då jag anser det mera rättvist tar upp den behandlade problematiken och då speciellt av någon som mycket direkt varit med i sammanhanget:

> ”Vad ska vi göra nu då?” är namnet på en kortfilm som för närvarande visas och debatteras över snart sagt hela landet. Filmen talar naket och öppet om hur en genomsnittslördag ter sig för den initiativlösa och viljesvaga delen av vår tids ungdom.
>
> Den berättar om ungdom som försöker fly från verkligheten genom att döda osäkerhetskänslan i ett tillfälligt rus av alkohol eller narkotika. Obarmhärtigt avlöjas också den alltmer växande motsättningen och svårigheten hos de båda generationerna att närma sig och förstå varann.
>
> Jag kunde därför låta titeln på filmen bli en frågeställare för oss vuxna i samhället. ”Vad ska vi (samhället) göra nu då?” Ja, inte får vi göra som två eller tre olika skolors rektorer har gjort. Skaka på huvudet och säga någonting i stil med att ”detta berör inte oss och är inte aktuellt för vår skola”. Eller: ”Våra elever kommer från ombonade hem och har inga problem.”
>
> Denna naivitet trodde jag tillhörde en förgången tid. Vad värre är: det är personer som handhar och lever i ständig kontakt med ungdom som yttrat detta. Utan att darra vill jag ifrågasätta deras lyhördhet, känsla och förståelse för ungdomen.
>
> Ärade rektorer! Vi som jobbade med filmen (undertecknad har stått som rådgivare vid filmens tillblivelse) visste redan från början om att det var ett brännande problem vi arbetade med och att publikens förståelse för filmen skulle bli delad. Detta har ju också besannats, men att folk som har med ungdom att göra skulle ställa sig oförstående för de problem filmen tar upp hade vi nog inte räknat med.
>
> Nej, nog finns det ungdomsproblem i det ombonade nutidssamhället. Lyckligtvis är det en liten grupp ungdomar som utgör ett allvarligt bekymmer för samhällets ungdomsvårdande organ. Den gruppen bör vi hjälpa till rätta. Samtidigt får vi dock inte glömma bort den stora gruppen av ungdomar som inte utgör något större problem, men som kan komma att göra det om inte vi vuxna i samhället möter denna ungdom på ett lämpligt sätt. [228]

Signaturen ”Elisa” ville att de unga skulle lära sig hedra sina föräldrar för att det skulle vara en mycket bra medicin i sammanhanget.[229] Och signaturen ”Med god vilja” påpekade i ett tredje anförande att föräldrarna borde ta sitt ansvar och vårda sina barn och på så sätt bli

[228] Samuelsson, Johnny, ” ’Chockfilm’ vållar debatt: Vad ska de äldre göra nu?”, Insändare: Bidrag I, *Expressen* 1959-03-05.
[229] Signaturen ”Elisa”, ” ’Chockfilm’ vållar debatt: Vad ska de äldre göra nu?”, Insändare: Bidrag II, *Expressen* 1959-03-05.

till en lättnad för samhället.[230] Allmäntyckandet och sakkunskaper varierar stort och ger ibland en bild av påfallande aningslöshet.

I en osignerad artikel i *Expressen* tisdagen den 17 mars skriver man om en kommande ”torsdagsmatch” den 19 mars i Danderyds ungdomsgård. Det framgår att ”filmrådgivaren” Johnny Samuelsson tillsammans med ungdomsgårdsföreståndaren Sigge Björk medverkat till att det kom till en diskussion om — som det hette — ”vår tids kanske mest brännande problem”.[231]

Eric Blaustein var också på plats i Danderyd och skrev för *Expressen* den 20 mars i det han inledde med orden:

> Det var fullt hus på ungdomsgården i Danderyd på torsdagskvällen. Grabbar i skinnjackor och unga flickor kom i sällskap med mamma och pappa. Det var premiär i Sverige för gemensamt snack ungdom-föräldrar om Socialdemokratiska ungdomsförbundets chock-ungdomsfilm ”Vad ska vi göra nu då” — filmen om generations- och ungdomsproblem.

Av artikeln framgår det att det pratades om fylleri, disciplin och om att passa tider. Och värnpliktstjänstgöringen skulle minsann göra folk av dem till slut i alla fall. En advokat — Åke Wrängö — tyckte inte att filmen var någon vidare chock och menade att verkligheten kan vara mycket värre än den filmade verkligheten. Och lade sedan till några förnumstiga ord om att ungdomen minsann inte borde få allt serverat. Lite ansträngning skadade minsann inte.

Och en annan förälder bidrog med en självbekännelse om skottkärredragande av kompisar som var för fulla för att kunna gå på egna ben. Johnny Samuelsson presenterade lite statistik genom att berätta att det allt som allt fanns hela 850 000 ungdomar i landet i åldern 15-21 år och att det inte var mer än 4 procent — ungefär 35 000 — som skulle kunna kallas för problemungdomar. Slutligen citeras bland andra Sigge Björk, då han fann detta möte mellan föräldrar och unga mycket givande. Uppenbarligen upplevdes det som om det fanns en mur mellan generationerna för en av pojkarna citeras avslutningsvis: ”Det spränger föräldravallen” lär denne yngling ha yttrat.[232]

*

[230] Signaturen ”Med god vilja”, ” ’Chockfilm’ vållar debatt: Vad ska de äldre göra nu?”, Insändare: Bidrag III, *Expressen* 1959-03-05.
[231] ”Danderydsföräldrar möter de unga kring chockfilm ”Vi ska prata helt öppet — men ingen gnälldebatt””, *Expressen* 1959-03-17, osignerat.
[232] Blaustein, Eric, ”Sånt här snack spränger föräldravallen! Premiär för familjeprat i ungdomsgård om chockfilm”, *Expressen* 1959-03-20, sid. 10.

Peter Weiss hade i samband med censurklippen i fängelsefilmen **Enligt lag** i rent trots uttryckt sin fasta beslutsamhet att som filmare fortsättningsvis irritera. Weiss, som alltsedan ingripandet från den statliga censurmyndigheten i **Enligt lag** våren 1958 befunnit sig i det mediala strålkastarljuset kan på sätt och vis nu sägas ha blivit van vid att väcka uppmärksamhet och känslor.

Att dessa mynnade ut i undanhållanden av censurkaraktär tycks mera ha haft en stimulerande verkan på honom, för när **Vad ska vi göra nu då?**, som under någon veckas tid visats vid olika skolor i Norrköping skulle visas för några elever vid läroverket i staden visade det sig att visningen av någon outgrundlig anledning kolliderade med ett idrottslov.[233]

I en artikel i kvällstidningen ”Expressen” berättade Paul Söderström, ombudsman i SSU, att rektorn i en flickskola sagt, att ”våra flickor kommer från så ombonade hem. I vår skola förekommer inte sådana här svårigheter.”[234]

Och en rektor i ett läroverk sa: ”Eleverna i *min* skola har inga problem. Det vore bättre att visa filmen på yrkesskolorna.”[235]

Och av detta fick man igång en ganska så intensiv debatt, som kom att pågå i mer eller mindre stark omfattning under de närmaste åren och för vilken jag redogjort utgående från Johnny Samuelssons erfarenheter.

*

Uppgiften att skapa en diskussionsfilm i dess rätta bemärkelse kan sägas ha varit framgångsrik i Weiss fall. Arbetet med den hade fått honom att upptäcka sidor av livet han kanske anat, men de facto var mindre konkret insatt i. Av ett fortsatt samarbete med Johnny Samuelsson återstår idag bara ett starkt nedklippt fragment om en narkoman i Gamla Stan. På något sätt hade samröret med Samuelsson fått Weiss att se den omkringliggande världen med andra ögon.

*

I en artikel i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* i april 1959 rekommenderar Peter Weiss en så kallad gruppterapi som den företagare

[233] Blaustein, Eric, ”Chockfilm om ungdomsproblem stoppas av rektorer”, *Expressen* 1959-02-25, sid. 6.
[234] Ibid.
[235] Ibid.

och entreprenör han själv på olika sätt är och då i synnerhet när den sociala grupp han själv tillhör kommer på tal:

> Ingen skall tro att Peter Weiss tycker att det är en bra verklighet han skildrar — men att censuren skall säga att det är för mycket verklighet är något helt annat. Tvärtom anser han att det är en verklighet som måste ändras på. Både de alkoholiserade och narkotiserade ungdomarna i Vad ska vi gör nu då? betraktar han som ett problem som det måste finnas en lösning till. Vad han reagerar mot — och reagerar starkt — är den idélöshet, den oföretagsamhet som vilar över dessa ungdomar som varje lördag ställs inför samma fråga — vad skall vi göra nu då?
>
> Peter Weiss tror i det fallet på en s k gruppterapi, fast det är en term han aktar sig väldigt noga för att säga i all dess avskräckande torrhet. Han kan inte inse att det är det allena saliggörande att en FF-tillställning måste resultera i allmänt drickande bara för att det är det enda man kan hitta på att göra för tillfället. Han vill ha mer självverksamhet i stället för underhållning serverad på bricka men kanske framför allt vill han ha mer kärlek till livet. [236]

*

Det tycks ha legat i tiden att under senare hälften av 1950-talet och i början av 1960-talet ta upp teman om ungdom på glid. Till exempel inspelas vid den här tiden den med inledande varningstext försedda filmen **Die Halbstarken** (1956), vilket var det begrepp man använde sig av på tyska och också var titeln på en västtysk film i regi av Georg Tressler med Horst Buchholz i huvudrollen. Ungdom på glid i den östra delen av Tyskland behandlas i den 1957 inspelade filmen **Berlin Ecke Schönhauser** i regi av Gerhard Klein och med Ekkehard Schall i en av de centrala rollerna.

Det kan kanske ses som en väl avvägd tematisk anpassning i tiden att Peter Weiss som regissör nu hade kommit att ägna sig åt temat ungdom på glid och detta i ett klart politiskt sammanhang och stödd och uppbackad av en socialdemokratisk ungdomsrörelse.

Carl-Eric Nordberg gjorde i en artikel om att göra film om storstadsungdom upp med krassa spekulationsavsikter, som man t. ex. enligt Nordberg möter ”i en rad svenska filmer som gett glamorösa inblickar i storstadens undre värld med hårdkokta hallickar i tjusiga blazers och raffiga gatflickor i förföriska dessouer”.[237] Mot den bakgrunden såg Nordberg i **Vad ska vi göra nu då?** ett välkommet undantag. Och undantag från vad? Jo, den klischéartade uppbyggnaden i många ungdomsfilmer. Och Nordberg gick särskilt in på och kritisera-

[236] signaturen IBE, ”Mannen som gör obehagliga filmer”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, lördagen den 18 april 1959, sid. 12.
[237] Nordberg, Carl-Eric, ”Att göra film om storstadsungdom”, *Frihet* 6-1959, sid. 23.

de Marcel Carnés **Storstadsungdom**. (Man kan också parentetiskt notera, att när Carl-Erik Nordberg recenserade **Storstadsungdom** — i ett av majnumren av tidningen *VI* nr. 21-1959, sid. 4 — gav han den det föga strålande omdömet av två stjärnor av fem möjliga samtidigt som han framhöll **Vad ska vi göra nu då?** som en film att jämföra med: ”Det kan vara lärorikt att jämföra med Peter Weiss’ »Vad ska vi göra nu då?». Utan fraser men med varsam inlevelse berättar Weiss i sin dokumentära kortfilm om storstadsgatornas kringsströvande pojkgäng och tonårsflickor som efter veckans slit på kontor och i fabriker går på lördagsjakt efter nöjen men bara kan pumpa upp livsglädjen med hjälp av halvpannor och grovhångel.”)

Nordberg såg i filmen gathörnens nöjeshungrande tonårsgäng satta i centrum. Han observerade ”den medvetslöst berusade pojken på parksoffan” och ”den omtöcknade flickan i narkotikahålan”. Nordberg berättade sedan om de ”upprörda röster” som protesterat mot att deras ungdomar minsann inte var sådana. Sedan förklarade Nordberg att filmens avsikt var att visa att ungdomsfylleriet bara var ”symptom på en annan och svårare livstörst”.

Allra sist kom Nordberg med ett förslag han i grunden tvivlade på vara genomförbart. Han menade nämligen, att det ”skulle vara välgörande om Peter Weiss film med dess verklighetsfräna doft av sprit, svett och håglöshet placerades som förspel till Carnés storstadsskildring med dess insmickrande och parfymerade atmosfär. Då skulle publiken få en avskräckande lektion i verklighetsförfalskning. Men vilken biografägare äger väl ett sådant moraliskt mod?”[238]

Filmen **Vad ska vi göra nu då?** visades som ”extra” (som det hette i bioannonserna) eller förspel till Weiss egna första långfilm, den experimentella filmen **Hägringen**, när den under en vecka i november månads slut 1959 visades på biografen Terrassen på Birger Jarlsgatan i Stockholm. Då skrev man att filmen var ”omdiskuterad”. Det var förvisso sant.

[238] Ibid.

Ungt rådslag

Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbunds (SSU:s) 15:e kongress sammanträdde i Stockholm mellan den 24:e och 28:e augusti 1958. På plats var filmregissören Peter Weiss med sin filmfotograf Gustaf Mandal och Staffan Lamm som assistent och dokumenterade händelseutvecklingen. Man filmade och tog upp ljud kring scenframträdanden, politiska tal, utflykter och festliga sammankomster.

Det är tydligt att man arbetat under viss tidspress. I ett cirkulärmeddelande från ”SSU:s Programråd” den 12 september 1958 meddelar Rune Molin och Paul Söderström att de filmbilder, som togs under kongressdagarna nu ”håller på att klippas ihop till en kort reportagefilm kring kongressdagarna. Filmens speltid blir cirka 7 minuter och kommer att återge glimtar från öppningsspelet, kongressen i arbete, utflykten till Björknäs, festen i Blå Hallen samt en kort presentation av den nye ordföranden.”

*

Filmen börjar med dokumentära upptagningar från ett spel för kongressen, som byggde på ett spel av Stig Carlson och Stig Sjödin, där dikten *Till kommande släkten* av den nyligen bortgångne Bert Brecht lästes och Jan Malmsjö sjöng.

Inspelningen består av originalupptagningar, men det kan vara av intresse att se hur den speakertext Weiss lät lägga på lyder. Språkbruket är nämligen väldigt oweisskt — om man nu kan tala om ett särskilt språk hos Weiss. Det förefaller som om han mest ville ägna sig åt att vilja uppröra och äckla, vilket nu framkommit i den postumt utgivna romanen *Situationen* — författad vid den här tiden.

Frågan är vilket språkbruk Weiss kunde acceptera i ett sammanhang av politisk art som detta. För mycket i själva språkbruket tyder på att det är någon annan, som varit framme och friskat upp formen i det utsagda. Många uttryck används, som man har svårt att förknippa med Weiss och därför blir denna text till dessa dokumentära filmupptagningar ett stilbrott både i de detaljerade meningsutsagorna och som förklarande följetext filmen rakt igenom.

Under tystnad meddelar förtexten, att ”SSU visar **Ungt rådslag** — ett reportage från SSU:s XV kongress” i Stockholms konserthus. Jan Malmsjö varvas med deltagare i salongen sjungande Lars Forssells till svenska tolkade ”Snurra min jord” (Original: ”Elle tourne...la terre” av

Léo Ferré). In kommer sedan en förklarande speakertext, som anger den konkreta bakgrunden:

> Redan i den femtonde SSU-kongressens första inslag fick de 500 deltagarna och gäster en skakande och gripande påminnelse om den världssituation mot vilken kongressens förhandlingar skulle ses. I spelet ”Snurra min jord” gav Jan Malmsjö, Gunnel Sporr, Kerstin Isedal, Rune Ottosson och många andra i sång, i dikt, i etsande repliker skärvor ur en splittrad värld, i detta sammanhang var Britt-Mari Berggrens robotbalett till elektronisk musik inte obegripligt modern utan högg tag i den unga publiken.[239]

---

[239] I *Peter Weiss — Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006, finns en hel del märkliga och ifrågasättansvärda forskningsresultat redovisade. Just beträffande filmen **Ungt rådslag** ges hyperlänkade hänvisningar av i sammanhanget felaktig art och jag finner mig i anledning av detta nödsakad att rätta och komplettera det i åberopade verk hävdade.
I hyperlänkar delges man följande:
”Jan [1] – Figur in »Vad ska vi göra nu då?« [Was machen wir jetzt?] (1958)
[Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 15586]
Rune – Figur in »Vad ska vi göra nu då?« [Was machen wir jetzt?] (1958)
[Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 17897]
Gunnel – Figur in »Vad ska vi göra nu då?« [Was machen wir jetzt?] (1958)
[Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 15002]”
Kerstin hamnar på — märk — ” **Rune** – Figur in »Vad ska vi göra nu då?« [Was machen wir jetzt?] (1958)” *[Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 17897]* Det finns en ”andra” — ej här hyperlänkad — nämnd i bihanget: ” **Kerstin, syster [2]**. Mitarbeiterin von Prof. Karlén an der Sophiaklinik in Stockholm (1978/79) *[Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 15836]*. För någon Kerstin 1 finns inget angivet. Med namnet Kerstin syftar Weiss med stor sannolikhet på Kerstin Isedal, som medverkade i ett spel. För Isedal finns inte heller någon länkning.
Med ”Rune” avses troligtvis inte en Rune från SSU — Rune Molin — eller någon som heter Rune bland figuranterna i **Vad ska vi göra nu då?**, utan skådespelaren Rune Ottosson, som tillsammans med Jan Malmsjö (Jan), Gunnel Sporr (Gunnel), Kerstin Isedal (Kerstin) uppträdde och sjöng i en robotbalett av Britt-Mari Berggren.
Tre sidor från Weiss anteckningar 1958 ger vid handen att det handlar om filmen **Ungt rådslag** och siffermarkeringarna anger troligtvis en sekvensordning.
Notizbuch 1958 sid. 15:
23/8

1. blick över tom salong
2. Olika dansmoment Robotdans, utan grupp i bakgrund m. starkt ljus, utan vantar.

24/8

3. Jan sjunger, kraftigt ljus
   snurra min jord slutrefräng
   a framifrån
   b. bakifrån

---

under GEN-rep.

4.
Rune: Slumpen skonade mig ⌈4⌋
«Zp» «Ap» Fanborg
Kerstin: Jag ska kväva automaterna med
negressernas svarta bomull ⌈10⌋

[Kerstin] Jag hoppar hellre från det dödsdömda
tornet

under mörkret med projektionsbilder i bakgr. "Hur
många människor svälter idag"⌈12⌋
[Notizbuch o. Nr u. Dat. [1958], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 534]

Notizbuch 1958 sid. 17:
- världens mödrar protesterar! ⌈15⌋
_____
a. Gunnel: – O säg ni som är här – ⌈16⌋

b.”vem spelar detta spel –

c– O gör som jag sagt –

– negerdansen –
_____
Rune – häng också undan din gitarr – ⌈20⌋
_____
hallåmansröst medan kvinnan vid mittmikrofonen
Hjälp oss – rädda oss osv. – ⌈22⌋
_____
Kvinna: – Imre Nagy har avrättats – ⌈23⌋
_____
Rune: Det kräver en personl. insats ⌈29⌋
mot diktatur
[Notizbuch o. Nr u. Dat. [1958], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 536]

Notizbuch 1958 sid. 19:
Jan – natt blir kanske dag ⌈37⌋

_____
bild över salongen mot Erlander
några panoreringar
_____
fanborgen tågar in
_____
negerdansen
_____
slutapplåd
_____
1. talaren fr. salongen över scenen mot salongen
Erlander
tysken.
[Notizbuch o. Nr u. Dat. [1958], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 538]

Sedan följer elektronisk musik till en balett. ”Snurra min jord” ljuder bakom speakerrösten, då han fortsätter:

> Men mot vanvettet i världen står även idag all världens demokratiska socialistiska ungdom. Stark är dess dröm om ett bättre samhälle, stark dess protest mot kriget, mot diktatur och rasförtryck, mot svält, fattigdom och nöd...

*

Weiss visar bilder på statsminister Tage Erlander och som originalröster återfinns såväl dennes som Kurt Wards. Bland de utländska gästerna visar Weiss i bild och låter nämna namnet på den gäst som deltar för ”de tyska kamraterna”, dvs. den som i det delade Tyskland och med anspråk på ensamföreträdande representerar den västra statsdelen Förbundrepubliken Tyskland. Förutom bilder från konserthuset visar Weiss bilder från en skärgårdsbåtsutflykt till Björknäs, där det sjöngs och dansades och tal hölls av förlagschefen vid Tidens förlag Alfons Gidlund[240] och författarinnan Barbro Karabuda berättade, innan ”dansen tråddes till senan kväll” — som speakern uttrycker det.[241]

Här har Peter Weiss — om det nu är han som formulerat speakertexten — använt ett språkbruk, som man inte förväntar sig av en väl så politiskt medveten Peter Weiss. Det som utsägs verkar väldigt ruschigt och hurtfriskt. Speakern hävdar bland annat, att flera stora frågor fick sin grundliga gnuggning och att den mest uppmärksammade debatten behandlade försvarsfrågan med krav på nej till svensk atombeväpning och ett krav på total avrustning.[242]

---

[240] Att Peter Weiss hade goda kontakter med Tidens förlag vittnar den omständigheten om att han åt detta förlag 1956 gjorde omslag till två böcker av Artur Lundkvist: *Indiabrand* och *Vindingevals*, och därtill *Berget och svalorna* av Artur Lundkvist 1957. Han illustrerade också de två första delarna av *Tusen och en natt* med collage. Det ligger därför kanske också en egenmotivation i att — som Weiss här gör — låta speakern nämna Gidlund vid namn och med titel och arbetsplatspresentation.

[241] Jag bygger det jag här framför på ett av Weiss i efterhand konstruerat 4-sidigt manuskript *Ungt rådslag...* med bild- och ljudanvisningar.

[242] Det kan inte vara en ren tillfällighet att Peter Weiss betonar dessa krav, för det måste ha tilltalat Peter Weiss, som nästan 8 år tidigare, den 31 december 1950, i den socialdemokratiska *Aftontidningen*, AT (gavs ut 1942-56) under rubriken ”Nyårsfantasi” skrev om fred och allmän avrustning och jag tillåter mig att här citera de inledande orden:

> Vid ett sammanträde i natt som hållits fullständigt hemligt, t.o.m. för dem själva, beslöt president Truman, generalissimus Stalin och general Mao vapenstillestånd med omedelbar verkan.
>
> De tre herrarna sade sig plötsligt ha blivit medvetna om det oerhörda ansvar som vilade på dem, och inför det alltmer växande hotet om ett vidgat internationellt krig ansåg

Efter bilder på klubbslag och kvinnliga som manliga talare avslutas filmen med några bilder från en avslutningsfest i Blå hallen i Stadshuset med dans av operaparet Gerd Andersson och Veith Bethke samt en presentation av Ragnar Edenman som högtidstalare.[243] Och alldeles i slutet spelas det valsmusik samtidigt som det visas bilder på dans och på fanor. Samtidigt som speakern meddelar att ”allvar och glädje gått hand i hand” under de olika tillställningarna meddelar denne avslutningsvis att kongressen åstadkommit ett skifte i förbundsordförandeskapet. Bertil Löfberg hade avgått och efterträtts av Kurt Ward. Och i en sista sekvens riktar sig Ward ”till alla landets klubbister” så som man kan förvänta sig det av en politiker med en fot i framtiden. Han talade just om hopp och tro på framtiden.

Den avslutande sekvensen med Ward togs efter kongressen och inspelades vid ett särskilt tillfälle i SSU:s lokaler på Sveavägen i Stockholm. Ward är inte helt påläst och hans blick glider då och då ned i ett manuskript, som inte syns i bilden.[244] I det tal Ward nu riktar sig till övriga medlemmar säger han:

> En SSU-kongress är både redovisning och upptakt för framtiden — mest det senare. Och nog har vi fått vara med om inspirerande dar för det fortsatta jobbet. Och det finns så mycket att jobba för — både internationellt och här hemma — arbete för ett snyggare samhälle — där vi unga och människor

---

> de att inga som helst politiska, ideologiska och ekonomiska problem kunde rättfärdiga den förintelse av människovärden som det stundande kriget skulle innebära.
>
> I sin märkliga deklaration, som med ens kommer att förändra hela mänsklighetens psykologiska struktur, nämns som punkt ett en desarmering av alla befästningar och explosivvapen, samt en nerskrotning av alla nationers krigsflottor och ammunitionsfabriker.
>
> Som punkt två ska samtliga i tjänst befintliga trupper vända hem efter att som en symbolisk gest ha bränt sina vapen. Alla på jordklotet befintliga kaserner ska utrymmas och tills vidare användas som nödbostäder för hemlösa.

Weiss, Peter, *Afton-Tidningen* 1950-12-31: ”Nyårsfantasi: Fred, allmän avrustning!”

[243] Edenmans ministära titel är överstruken i manuskriptet — ecklesiastikminister — och detta kanske inte enbart på grund av otympligheten i den, utan det kanske finns en reminiscens i förhållande till personen i fråga. Edenman hade bara några månader tidigare fastställt Statens Biografbyrås klipp i filmen **Enligt lag**.

[244] Charlotte Rossland beskriver i en akademisk uppsats från vårterminen 1997 denna sekvens på följande sätt: ”Ward filmas i närbild, omväxlande visas ansiktet och överkroppen. Han sitter lätt framåtlutad och talar övertygande rakt in i kameran och inte till någon kongresspublik.” *Unga käcka viljor och cylinderhattar*, C-uppsats i historia, vt 1997, Historiska institutionen, Stockholms universitet, sid. 21.

över huvudtaget kan leva bättre tillsammans. Ni har valt mig och en rad andra klubbister att leda SSU:s öden under en treårsperiod. Men förbundet — det är vi allesammans — klubbister runt om i landet. På oss alla ankommer det att kämpa vidare. Vi skiljs efter kongressdagarna, men bär med oss inspirationen hem. Och vi träffas åter i klubbarna till aktivt jobb för socialdemokratin och ungdomen. Ett större och starkare SSU — det är det jobbet gäller.

Nästan som sig bör visas avslutningsvis SSU:s emblem. Det förekommer dock inga som helst texter med uppgifter om vad filmarna bakom heter — Weiss och Mandal — och det anges inte heller vem som lånat ut sin röst till den text som beledsagar filmen.

*

Denna 7 minuter långa film bär typiska drag man vant sig vid att påträffa i en film av filmaren Peter Weiss. Filmen skiljer sig i så måtto att den bygger på direkta realistiska såväl ljudliga som bildliga upptagningar, som därefter försetts med en tillrättalagd text, som inte verkar vara direkt typisk för Weiss, men som är direkt anpassad till den kutym som gällde vid den här tiden i reportage- och beställningsfilmer. Kommentarerna förklarar det som inte bilderna utsäger tydligt nog i sammanhanget. Och i den komprimerade form det har som reportage fungerar speakerns ord som ett slags överlappande klister.[245]

*

Men i övrigt är det direkt andras ord Weiss laborerar med — en teknik han skulle finslipa i sina dokumentärpjäser. Men än är detta tillvägagångssätt embryonalt och i ett filmiskt sammanhang som detta har det blivit svårhanterbart och kanske lite väl valhänt tillyxat i hopp om att detta skulle motsvara vad beställaren förväntade sig. Men att Weiss erbjudit sig att dokumentera den socialdemokratiska ungdomskongressen och därtill fått förtroendet att göra detta visar hur som helst att han inte var så kritisk mot en rådande socialdemokratisk politik eller att den bekom honom illa. Snarare verkar han agerat i ett tyst samförstånd. I ett samtal jag hade med professor Manfred Haiduk i Rostock 1984 sa denne, att han hade den uppfattningen att Peter Weiss i mångt och mycket ända till tiden för uppförandet av pjäsen om *Marat/Sade* i Rostock i mars 1965 företrädde något han ville se som socialdemokratisk politik. Och det var i Rostock Weiss enligt Haiduk ”upplevde sitt politiska Damaskus”.[246]

---

[245] I ett telefonsamtal med Gustaf Mandal 2002-02-02 menar denne att han tror att mycket av speakerns text var författad av redaktör Paul Söderström vid SSU i Stockholm. Enligt Mandal var Söderström en mycket idog person och kan mycket väl ha varit den som fört pennan vid nedtecknandet av speakertexten till filmen.

[246] Anteckningar från samtal med professor Manfred Haiduk i Rostock 1984-05-02.

Intressant att notera är att professor Sture Packalén i den ansedda forskningstidskriften *Studia Neophilologica* 67 endast 13 år efter Weiss död bland tre av Weiss inspelade dokumentärfilmer tar med den mycket (förutom av mig själv) sällan till Weiss och hans medarbetare associerade filmen från SSU:s kongress i augusti 1958 som ett indicium för eller ett tecken på att Weiss via tre av sina dokumentärfilmer från 1950-talet visade sig öppen för sociala frågor och därmed inlett en utvecklande fas i ett dialogiskt språk. Weiss hade ju i sina experimentfilmstudier ägnat sig åt en i många avseenden introvert monolog.[247] I en fotnot betecknade den tyske germanisten Nils Göbel i sin som bearbetad bok utgivna magisteruppsats *„Wir können keine Form erfinden, die nicht in uns vorhanden ist" Gattungsfragen, Intertextualität und Sprachkritik in „Abschied von den Eltern" und „Fluchtpunkt" von Peter Weiss* ännu tolv år senare de av Packalén uppräknade filmerna som filmer belysande sociala problem i det svenska samhället och lägger i sin fotnot från 2007 till även kortfilmen **Ansikten i skugga**.[248] Jag vill dock understryka att Weiss mera är att betrakta som en lyssnare och vittne avseende språk och engagemang. Men helt klart är sysslandet med de dokumentära filmerna erfarenheter, som för Weiss vidare. Att just kortfilmen och reportaget från SSU:s kongress **Ungt rådslag** skulle ha bidragit till utvecklandet av en dialogisk färdighet i Weiss förhållande till språket ställer jag mig dock tvivlande till. Den beskrivande speakertexten i filmen kan i så fall betraktas som mycket ovanlig för Weiss sätt att uttrycka sig och ses som en starkt servil anpassning till ett språkbruk som var mycket vanligt vid den här tiden i dokumentära kortfilmer. Frågan är om Weiss skulle kunna sträcka sig så långt avseende den profil han ville lämna efter sig i språkliga avseenden?

*

[247] Sture Packalén skriver: " Ein wichtiges Indiz für das sich während der fünfziger Jahre langsam entwickelnde dialogische Sprechen Weiss' ist seine Offenheit für das Spektrum der sozialen Fragen der schwedischen Gesellschaft: der Malkurs im Stockholmer Gefängnis Långholmen, der Film über Häftlinge "Enligt lag" ("Im Namen des Gesetzes"), die beiden Dokumentarfilme "Vad ska vi göra nu då?" ("Was machen wir jetzt") über Drogenprobleme und "Ungt rådslag" ("Rat der Jugend") im Auftrag des schwedischen sozialdemokratischen Jugendverbands." Packalén, Sture, "Peter Weiss und das dialogische Prinzip". I *Studia Neophilologica* 67: 209-227, 1995, sid. 214. Scandinavian University Press (Oslo-Copenhagen-Stockholm-Boston) Vol. LXVII 1995 (A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature)

[248] Fotnot 134 på sidan 41 i Göbel, Nils, i *„Wir können keine Form erfinden, die nicht in uns vorhanden ist" Gattungsfragen, Intertextualität und Sprachkritik in „Abschied von den Eltern" und „Fluchtpunkt" von Peter Weiss*.

Med tiden har minnet och exaktheten vid betraktandet av Peter Weiss politiska ställningstaganden suddats ut. Så tolkar jag det Gunilla Palmstierna-Weiss säger i ett radioprogram arton år efter Peter Weiss död, där hon vill ge bilden av en person med sökande, osäkra och villande ståndpunkter:

> Jag skulle vilja säga att han var det (socialdemokrat, min kommentar) ett par månader — tredje-ståndpunktare — och sedan försvann det. Och det är ju det intressanta med en tänkande intellektuell när det gäller politik. Dom är trogna mot sig själv och uppfattas som trolösa, därför att dom undersöker allt och vandrar vidare. På sextiotalet så tror jag Peter var en vecka socialdemokrat och sedan vandrade han vidare längre vänsterut. Det finns ju någon, i en uppsats i en Rowohlt-bok som är socialdemokratisk — men den... — jag har den någonstans ...det var den veckan han var socialdemokrat.[249]

Det må förhålla sig så eller inte, konstateras kan dock, att Peter Weiss hade en mycket god kontakt med Paul Söderström[250] på *Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund* och att denna kontakt ledde fram till en beställningsfilm av den sort jag här redogjort för.

*

Men någonstans låg denna kongress helt i linje med vad Weiss vid den här tiden företrädde inom politiken. Avrustningsfrågan var central för kongressen och icke anammande av kärnvapen. Inom detta område blev kongressen början till en svängning i den svenska politiken — en omständighet som måste ha tilltalat den sedermera som ”fredskämpe” betecknade Peter Weiss. Men dessa aspekter jag här nu påtalar kommer inte fram i filmen.

Ungt rådslag är en mycket konventionell film och i vissa avseenden kan den mycket väl upplevas som ett hafsverk. Weiss var van att helt och hållet arbeta utifrån högst egna idéer. Här gällde det att fånga en verklighet som arrangerats av andra och gestalta den så bra som möjligt — åtminstone så långt att den accepterades av beställaren. Weiss fick ihop det så långt, men i övrigt tycks han inte ha velat gå till historien som den som satte ihop verket.

*

Charlotte Rossland har i sin tidigare nämnda uppsats mätt aktiviteter i bild av speltid och funnit att filmen **Ungt rådslag** utgörs av 29% ”umgänge”, 11% ”politiska aktiviteter”, 25% ”politiskt betonade framträdanden” samt 33% ”underhållning”. Inaktiva bildavsnitt om-

[249] Pamlstierna-Weiss, Gunilla, *Kulturradion: Situationen*, Sveriges Radio, P1, 2000-10-31.
[250] Så Gustaf Mandal till mig i ett telefonsamtal 2002-02-02.

fattande 2% förekommer tydligen inledningsvis och i avslutningen, då det visas texter och emblem i bild. Man kan alltså konstatera att Peter Weiss i denna sin film relativt jämnt fördelat återgav bilder speglande mänskligt umgänge, politiska handlingar och underhållande moment. Rossland placerade filmen i en kategori hon benämner ”självbespeglande”. Den ungefär samtidigt inspelade filmen **Vad ska vi göra nu då?** fann Rossland vara mera debattinriktad och omfatta upp till 98% umgänge![251]

Peter Weiss och Gustaf Mandal bidrog genom att förbli anonyma som verkställande aktörer i denna film till en viss historielöshet.[252] Rossland har därför haft svårt att finna källor till denna film. Filmen

---

[251] Rossland, Charlotte, *Unga käcka viljor och cylinderhattar*, C-uppsats i historia, vt 1997, Historiska institutionen, Stockholms universitet, sid. 39.

[252] Att filmen gjorts bekräftas av den ”Ekonomiska förvaltningsberättelse” för tiden 1 januari - 31 december 1958 som SSU sammanställde. Där upptas under ”Programverksamheten” under ”Kostnader” en post benämnd ”Film ”Ungt Rådslag”” (Sic!). Vad som kanske är anmärkningsvärt är att inga siffror är förefintliga. Bland kvarlämnade notiser hos Peter Weiss finns dock en antydan om fördyrningar i samband med färdigställandet av filmen som det dokument som förvaras vid Peter Weiss-arkivet i Berlin (76/86/7029-4°, Mappe 5 - Ungt rådslag) och utgörs av en detaljerad räkning med bl. a. ”Extrakostnad för komplettering med synkronljud av Kurt Ward”, en rund summa av 100 kronor på grund av ”Materialfördyrning gm synkrontagning”, som ovanpåläggs med en summa av 50 kronor. Med all sannolikhet har en detaljerad räkning sammanställts och avsänts från ”Firma Weiss”.

Vad som ligger bakom att kortfilmen **Ungt rådslag** inte ger några träffar på Svenska Filminstitutets ”Svensk Filmdatabas” kan jag endast spekulera i. Trots att filmen i flera olika filmografiska sammanhang tagits upp av mig som en av flera Weiss-Mandal-produktioner har den av någon outgrundlig anledning sållats bort. I min licentiatavhandling *Peter Weiss och kamerabilden — Från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte* lämnar jag följande filmografiska upplysningar om filmen:

Sammanställning:	Peter Weiss
Fotograf:	Gustaf Mandal
Klippning:	Gustaf Mandal och Peter Weiss
Ljud:	Helge Bylund
Speaker:	Gustaf Mandal
Teknisk assistent:	Staffan Lamm
Längd:	190 meter
Speltid:	7 minuter
Filmformat:	35 millimeter och svartvit
Inspelningsort:	Stockholm (1958)
	Produktion: Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund

Den enda uppgift jag idag skulle ställa mig något frågande till är den jag lämnat om speakern. Vad jag förstår är det inte Gustaf Mandal som läser och det är inte heller Mandal, som skrivit texten som läses upp till de olika bildsviterna. Ingen för- eller eftertext till filmen ger någon information i detta avseende.

kom heller aldrig att lämnas in för ”benägen granskning” som det hette vid Statens Biografbyrå.

Bakom de monotona fasaderna

I den danska dagstidningen *Politiken* den 19 februari 1959 presenteras och intervjuas i en artikel ”maleren, forfatteren og filminstruktøren” Peter Weiss. Efter en presentation av den familjära bakgrunden beskrivs hans övergång från författarskapet till filmen som naturligt och hans dokumentära filmstil som personlig: ”Fra rent abstrakte og surrealistiske eksperimenter er Weiss naaet frem til en social, staerk personlig dokumentarisk filmstil.”[253]

Weiss berättar vidare bland annat i intervjun, som gjordes på Det Danske Filmmuseum, om sin senast inspelade film, långfilmen **Hägringen**, som vid intervjutillfället fortfarande nämndes under arbetsnamnet ”Dokument I”, dvs. samma titel som den på eget förlag 1949 utgivna boken, som filmen bygger på. Weiss beklagar sig över sin svåra situation som fri filmproducent och menar att han är bojkottad av de stora filmbolagen. Eftersom dessa också äger biograferna kommer fria filmskapares produkter följdriktigt inte heller att visas där.

Weiss nämner att inga av hans dittills gjorda kortfilmer visats offentligt i Sverige. Den danska staten, till skillnad från den svenska, stödjer kortfilmproduktion, menar Weiss. Och denna åsikt hade han redan tre år tidigare givit uttryck för i de avslutande raderna i sin bok *Avantgardefilm*: ”Om inte svensk film skall stagnera fullständigt måste det inrättas någon institution där nya förmågor som har film som sitt konstnärliga uttryckssätt får sin chans. Det borde även finnas en offentlig biograf (en motsvarighet till Det Danske Filmmuseums visningar) där man kunde försöka vinna en ny publik för filmer av avantgardekaraktär. Ännu så länge finns inom den 100%-igt kommersiellt inriktade produktionen i Sverige endast en bottenlös rädsla för allt som luktar experiment.”[254]

Trots att **Hägringen** enligt Weiss vid intervjutillfället hade blivit antagen för distribution av tre stora produktionsbolag i Sverige, har Weiss sin blick riktad mot Danmark: ”Alligevel taenker jeg mest paa at emigrere. Jeg har i mange aar ønsket at komme til at lave film i Danmark. Det aandelige og menneskelige klima i København tiltaler mig meget. Jeg har flere ideer liggende, saa fik jeg en chance for at lave en film her, ville jeg straks springe til.”[255]

---

[253] sign. Hr. Bert, ”Ingen af mine film er vist offentligt”, *Politiken* 1959-02-19.
[254] Weiss, Peter, ”Några filmexperiment i Sverige”, i *Avantgardefilm* sid. 148.
[255] sign. Hr. Bert, ”Ingen af mine film er vist offentligt”, *Politiken* 1959-02-19.

Och så kom det sig att Det Danske Filmmuseums grundare hjälpte Weiss med de första kontakterna: ”Ove Brusendorff havde naeppe hørt om Peter Weiss’ ønske, før han fik arrangeret en samtale mellem Dansk Kulturfilms nye produktionsleder Werner Pedersen og den svenske instruktør. Efter at Dansk Kulturfilm har ligget i dvale i flere aar kan man kun haabe, at der kan komme et samarbejde i stand med Peter Weiss. Det ville vaere et vaerdifildt incitament for den hjemlige kortfilmproduktion.”[256]

*

Av anteckningar, som Werner Pedersen gör den 30 maj 1959 i samband med beställningen av ett förarbete och en planläggning av projektet och som beställdes av ’byplaneingeniør’ Erik Kaufmann Rasmussen och journalisten vid Danmarks Radio Eva Rée Hinrichsen, framgår att det som det planerade projektet ”sigtede imod, er en poetisk-dokumentarisk miljø-film”.[257]

*

I maj 1960 vänder sig Peter Weiss i två brev till Werner Pedersen. Av dessa framgår det att projektet redan tidigare måste ha berörts relativt ingående muntligt. Flera olika alternativ har tydligen diskuterats, för i ett brev den 24 juni till Weiss skriver Pedersen, att det står fast att Eva Rée Hinrichsen ska vara med på manuskriptet.

I ett brev den 6 juni hade Weiss frågat Pedersen om vad denne ansåg om att ha Gustaf Mandal som fotograf i det tilltänkta projektet. Mandal hade sedan 1957 varit fotograf i Weiss filmer och våren och sommaren 1960 spelade de in en långfilm i Paris. Weiss antydde också, att det sedan över två år tillbaka inarbetade filmteamet kring honom också kunde tänka sig att stå för produktionen.

Pedersen svarar, att han å sin sida varit i kontakt med produktionsledaren Axel Jepsen, och att de enats om att lägga produktionen hos Laterna Film. I ett brev den 30 juni skriver Weiss, att han också anser Laterna Film vara lämplig att överta produktionen av ”Forstad”, vilket projektet kallades. Mandal är dock fortfarande principiellt intresserad av att medverka som fotograf. På grund av oenigheter mellan Weiss och en av producenterna till filmen i Paris, Lars Burman, i samband med klippningen och färdigställandet av filmen går budet till den

[256] Ibid.
[257] Anteckningar gjorda av Werner Pedersen den 30 maj 1959, Statens Filmcentral, Köpenhamn.

danske fotografen Rolf Rønne, som Weiss kontaktar. I augusti lämnar Peter Weiss Frankrike för Köpenhamn, där han tillsammans med Eva Rée Hinrichsen gör research- och manusarbeten till den film, som såsom färdig produkt skulle få titeln **Bag de ens facader**. I ett brev till Gustaf Mandal i Paris daterat den 20 augusti i ”København” skriver Peter Weiss — i det han samtidigt visar på en enastående förmåga till språklig ekvilibristik i vandringen mellan de båda språken svenska och danska, även om man ibland anar det bakomliggande tyska språket — om det aktuella inspelningsläget och om de villkor, som återstår vad gäller Gustaf Mandals möjligheter att få vara med som fotograf:

> bäste Gustavo -
> alla farhågor har bekräftats, det har inte gjorts mer med förberedelserna till forstadsfilmen än att jag själv måste sätta igång helt från början. Jag kom inte heller igång redan första dan som jag ville utan måste vänta till på måndag, och då har vi redan den 22. Ja, och sen ska jag med Ewa Ree Henrichsen jobba på manuset, och det kommer ju i alla fall att dröja minst 10 - 14 dar. Förrän omkring den 10 september kan inspelningen alltså inte komma igång, för man måste räkna med att det kommer att dröja även några dar tills manuset är godkänt osv. Man har också svårt att kunna helt ränna omkull det danska saktmodet, även om jag hela tiden är inne på att det för mig gäller att jobba undan så intensivt som mogligt (Sic!).
> Du ser situationen. Hur är det nu för dig. Skot sa idag till mig, jag skulle skriva dig — som svar på ditt Brev till ham (Sic!).
> Om vi räknar med att inspelningen i gynnsammaste fall kan gå igang (Sic!) den 10 september — så får vi nog räkna med att vi måste ha en månad till förfogande — med möjlighet att kanske kunna färdigställa filmen redan under tre veckor — men med en vecka alltså som extrautrymme.
> Läget är alltså så: om du kan hålla dig kvar här till ca. 15 oktober kan du göra filmen, om det är definitivt att du måste vara i London den 1 oktober, då går det inte. I så fall skulle Rönne fotografera åt mig. Själv skulle jag naturligtvis helst jobba med dig, men om din tid är så begränsad då tror jag det blir för pressande. Du vet ju själv hur det är när man vet att man måste sluta en begränsad termin.
> Meddela alltså med det snaraste hvordan du vill göre. Meddela Skot. Eller skriv till mig c/o Laterna.

*

Ett besök i det nybyggda förortsområdet Vällingby utanför Stockholm hade hos Eva Rée Hinrichsen väckt en idé om att undersöka förortsområden till Köpenhamn. Hon skrev därför till Werner Pedersen och föreslog honom att få göra en film om människor, som bodde i något som upplevdes som ett bikupesystem.

Rée Hinrichsen ville ta reda på om de människor, som bodde i sådana här områden, blev lika lika varandra som husen föreföll vara.

Ovanpå detta utförde hon ett researcharbete och skrev en synopsis. Hon kontaktade människor, som bodde i hög- och låghusbebyggelse, i rad- och parcelhus.[258] Hon frågade dem vad de tyckte om idén. Efter förarbetet skrev Eva Rée Hinrichsen och Peter Weiss manuskriptet ”Forstadsmenneske”, vilket inkom för registrering till Dansk Kulturfilm den 15 september 1960.

*

I september 1960 antecknar Peter Weiss, att den dokumentärfilm han nu står i begrepp att göra handlar om ”bostadsproblem i de så kallade sovstäderna utanför Köpenhamn”.[259] Vidare skriver Weiss: ”Det arbete, som jag fått i uppdrag att utföra, består i att göra en filmisk dokumentation över de levnadsförhållanden som råder i de nyuppförda boendekollektiven utanför staden. Tillsammans med mina medarbetare bedriver jag förberedande fältstudier. Det område vi utforskar består av en trehundra meter lång sexvånings huvudbyggnad, ett bostadsområde täckt med trehundra nästan likformade radhus och en samling sexton våningar höga höghus, som reser sig på den kala slätten. Ingångsdörrarna och fönstren till lägenheterna i betongenheterna och i raderna av låghus ser likadana ut. Boendecellerna, som vi besöker och väljer ut av en slump, kan endast återfinnas med hjälp av noggranna planbeskrivningar.”[260]

*

Rent känslomässigt hade inspelningsteamet på förhand tagit ställning till de nybyggda bostadsområdena. Man hade en slogan: ”Man bygger modern slum.” Frågan: ”Bor Ni i en sovstad?”, motsvarar frågan: ”Bor Ni i slum?”[261] Under inspelningstiden flyttade man för en kortare period in i servicehuset i Carlsro, därför att man ville få ett begrepp om hur det förhöll sig med kommunikationer, affärer o. dyl. Man ville helt enkelt ta reda på hur det var att bo i en så ’likformad miljö’.[262]

*

Fotografen Rolf Rønne vill minnas, att direktören för produktionsbolaget Laterna-film, Mogens Skot-Hansen, var ”en mycket stark man”.[263] Rörande intrång från produktionsbolagets sida i filmens slut-

[258] Parcelhus är fristående villor på en tomtmark omfattande 700 m^2 enligt definitionen. Samtal med arkitekt Arne Gaardmand den 16 april 1985.
[259] Weiss, Peter, ”Unnumeriertes Notizbuch 1960”, i *Notizbücher 1960-1971*, 1. Band, sid. 32. (Min översättning.)
[260] Ibid., sid. 34.
[261] Samtal med Rolf Rønne den 1 oktober 1974.
[262] Samtal med Eva Rée den 3 oktober 1974.
[263] Samtal med Rolf Rønne den 1 oktober 1974.

liga utformning funderade Eva Rée inte på om det fanns några kontroverser, eftersom det, som hon uttrycker det, ”inom radion var något helt naturligt”.[264] Ann-Lis Lund, som klippte filmen, minns att ”producenten var mycket svår att göra med, att han blandade sig i allting och ville ändra”. Vidare minns hon hur Peter Weiss verkade alltmer plågad och hon hade intrycket av att han mer eller mindre gav upp eller resignerade. Men i det stora hela företogs inte några förändringar vad beträffar de idéer Peter Weiss hade.[265] Det är med detta som bakgrund man ska läsa Weiss anteckningar från december 1960: ”På morgonen beger jag mig till visningsrummet, jag tvingas förställa mig och sätta på mig en mask, jag är smutsig och svettig. Den färdigklippta filmen ska visas för beställarna. Det kändes som om min kropp skulle gå i bitar. Jag kunde inte stå på benen. Då och då svartnade det för ögonen och känslor av yrsel överväldigade sig mig. Då försvann plötsligt svagheten. Det jag såg var ett starkt, enhetligt arbete, vilket jag utfört med hjälp av någon slags reservkraft. Medvetandet om detta arbetes funktion hade löpt vidare självständigt, allt medan jag befann mig i ett bottenläge. I mitt eget liv var allt förvirrat, den prövande blicken för form och kontinuitet i arbetet hade emellertid förblivit intakt.”[266]

Men Ann-Lis Lund kommer ihåg att några sekvenser i filmen förkortades: ”Med hensyn til forkortelser af filmen, kom jeg i tanker om, at der er blevet noget forkortet af jordmoderen fru Dohn, samt fødselsklinikken.”/.../”Jeg mener også at kunne huske at vi klippede en del ud af den magre dame, der stod med et barn på armen, og et ensomt siddende barn (synd at det blev gentaget), jeg tror, at vi følte at vi udleverede hende for meget, fordi det var så tragisk med hende, det var hende der aldrig kom nogen steder.”[267] I ”Ur Köpenhamnsjournalen” beskriver Weiss den sista sekvensen Ann-Lis Lund berättar om och jag har funnit det mycket intressant att jämföra den texten med den realt utväxlade fråga-svardialogen:

> I en annan våning stöter vi på en arbetarfru. Hon står med sitt minsta barn på armen bredvid TV- apparaten. Ovanför henne hänger en bild av bondgården, som hon härstammar ifrån. Hon står orörlig, skranglig, med sönderarbetade händer, avtärda armar, knotigt ansikte, och svarar sakligt på våra frågor. Vid

[264] Samtal med Eva Rée den 3 oktober 1974.
[265] Samtal med Ann-Lis Lund den 3 oktober 1974.
[266] Weiss, Peter, ”Unnumeriertes Notizbuch 1960”, i *Notizbücher 1960-1971*, 1. Band, sid. 48. (Min översättning.)
[267] Brev från Ann-Lis Lund till mig daterat den 8 oktober 1974. I ”Ur Köpenhamnsjournalen” (I Rapporter, sid. 54) beskriver Weiss den sista sekvensen Ann-Lis Lund berättar om på sidan 54.

bordet bredvid henne sitter hennes åttaårige son, med astmatiskt väsande andetag. Mittemot henne på en stol sitter hennes halvvuxna dotter, med gapande mun och stelt stirrande ögon. Kvinnans man är på sitt arbete. Varje kväll ser hon TV-programmet. Bara under teater- och balettföreställningar stänger hon av apparaten. Vid sidan av sysslandet med barn och hushåll förfärdigar hon som hemarbete stickkontakter, vars delar hon får från en fabrik. På ett bord ligger propparna, skruvarna och hylsorna ordnade i högar. De färdigmonterade kontakterna är förpackade i askar. Bland arbetsmaterialet står ett handmålat fotografi med spräckt glas. Fotot föreställer kvinnan i yngre dagar. Anletsdragen är ännu fylliga, men antydningar finns redan till skuggor under ögonen och på kinderna. Till påsk och jul besöker hon föräldrahemmet, som syns i fågelperspektiv. Häckar, vägar, träd och stall omger gården. Böcker läser hon inte. På vår fråga om vad hon tänker på när hon är ensam svarar hon, på ingenting. I hennes entoniga, tydliga ord, i pauserna mellan orden i vilka man hör sonens rosslande andetag och i hennes stela hållning framträder hennes tillvaro hårt och skarpt för oss. [268]

I filmen frågar Eva Rée Hinrichsen (E) och arbetarfrun (P) svarar:

E: Omgås de deres naboer?
P: Nej.
E: Det gør de ikke?
P: Nej - det gør jeg ikke, ikke andet end at jeg hilser på dem.
E: De kender ikke ret mange?
P: Nej kun to familier.
E: Hvorlaenge har de boet her?
P: Fire år.
E: Er det sådan at de gerne vil holde dem for dem selv?
P: Nej, det er det ikke, jeg vil gerne lidt ud.
E: Er det svaert at komme i kontakt med folk?
P: Nå, det ved jeg ikke, men man vil gerne blive hjemme for børnenes skyld.
E: Hvormeget sidder de herhjemme?
P: Hver aften.
E: Alene?
P: Ja — aeh, den ene uge er min mand på eftermiddagsarbejde — den anden uge er han hjemme om aftenen —
Lille dreng: Mor hvor er mine sko?
E: Det kan godt blive lidt ensomt.
P: Ja.
E: Engang imellem
P: Ja det kan det godt.
E: Hvad sidder de så og taenker på?
P: Ingenting — sidder og strikker eller laeser.
E: Og lader tiden gå?
P: Ja.
E: Er de født på landet?
P: Ja i Døllefjelde Musse.
E: Interesserer de dem so for fodbold?
P: Ja, det gør jeg — meget.

[268] Weiss, Peter, ”Ur Köpenhamnsjournalen”. I *Rapporter*, sid. 54.

E: Ser de fjernsyn hver aften?
P: Ja det gør jeg.
E: Det går aftenen vel også med?
P: Ja, det gør den, hver aften ser jeg fjernsyn, undtagen når der er sådan opera eller tv eller ballet, det
bryder jeg mig ikke om.
E: Ville de heller bo på landet end her i forstaden?
P: Ja, det vil jeg.
E: På landet der kendte de vel også en masse?
P: Ja, der er al min familie jo nede.
E: De ser ikke deres familie ret meget mere?
P: Nej, kun jul og påske og sommerferien, der kommer vi på landet.[269]

*

I denna poetiska textdokumentation lyfter Weiss fram associativa moment av personlig karaktär. En kvinnas något ynkliga gestalt förstoras. Andetagen förstärks. En tristess förmedlas. En känsla av påtvingad flykt och otillfredsställelse. Hemlängtan. Det är några av de stöttepelare, som Weiss använde sig av såväl före som efter sitt genombrott som författare. När han i ett fall enbart laborerar med andras ord — som i dramat *Rannsakningen* — stannar det vid en sammanställning av ord och antagligen på grund av svårigheten att i bild förmedla ordens innehåll om tortyr och mänsklig förnedring.

*

Annars var konkreta bilder som utgångspunkt vid en beskrivning av en situation i ord ett sätt Weiss använde sig av vid t. ex. författandet av *Motståndets estetik*. Det är det sätt jag vill tolka författaren Weiss sätt att öva sig på att uttrycka sig i ord. En förutsättning är att andras ord är förhanden som ett slags inspirationskälla. Ett ljud förstärks som den lilla pojkens astmatiska andetag förstärks i texten ungefär som på det sätt Weiss hade arbetat i sina kortfilmer **Enligt lag**, **Ingenting ovanligt**, **Vad ska vi göra nu då?** och i vissa partier, t. ex. hjärtslagen i **Hägringen**.

*

Svårigheten att återge våld stannar ibland hos Weiss som notiser: ”600 barn pryglade till döds i BRD”.[270] Det är det hemska som notat. Och ofta finns döden med som en del i ett sammanhang. I **Bag de ens facader** låter Weiss kamerans faktiska registreringar av kulturutbudet förmedla denna tematik hos honom. Några boktitlar talar om ond bråd död: Agatha Christies ”ABC mordene”, ”Døden lurer”, ”Mordet i Ori-

[269] Speaker og dialoger til: Bag de ens facader.
[270] Weiss, Peter, *Notisböcker 1975-80*, sid. 192.

ent Expressen", samt Maria Langs "Mordet". Weiss riktar i övrigt in sig på kriminalromaner av trivialkaraktär, vidare en bok om psykologi av Freud, en religiös bönebok samt några pojk- och flickböcker. Men det saknas en större variation i urvalet. Så kan åtminstone speakerns ord i filmen tolkas, då han i en förtydligande kommentar säger: "Jovist skal det vaere lettere før alle. Hvis det altså kan kaldes en fordel, at der kun er en forretning for hver varegruppe. Forstaden mangler konkurrence. Konkurrence i priser — konkurrence i smag."[271]

*

På ett annat ställe i filmen får man ta del av olika verksamheter i en ungdomsklubb. Man dansar, spelar biljard, utövar olika hobbyaktiviteter. En flicka berättar, att hon bara är hemma en kväll i veckan och en yngling säger, att han aldrig är hemma. Flickan åker aldrig in till Köpenhamn. Ynglingen åker däremot in till stan, därför att det bara finns en enda biograf i Rødovre med tre föreställningar i veckan. Han dansar själv mycket och det finns ju fler ställen inne i stan, där man kan göra det. Man berättar också, att man brukar diskutera nästan allt mellan himmel och jord, bara inte politik. De förklarar också, att de inte kan tänka sig att bo inne i stan. Som kontrast har Weiss satt in bilder från en pensionärssammankomst före bilderna från ungdomsklubben. Förbi flimrar också bilder från ett barndaghem med kontrasterande kommentar med term hämtad från affärsvärlden: "Børn og unge er her nok af. Men før at skabe et normalt bysamfund, har man måttet importere de gamle. De samles til hyggesaftener når tiden falder lang."[272]

*

Bildsekvenserna i filmen byggs upp i ett slags kontrastmontage. Ljud som oljud registreras som vore det ett stycke konkret musik. Frågor ställs. Korta och långa svar avges. Bilder kommenterar uttalanden. Ord och bilder samverkar, kontrasterar, bildar synteser.

Dessa kompositioner, dessa uttryck för Weiss egna tankar, åsikter, känslor, pendlar mellan en subjektiv och objektiv framställning, där gränsdragningar är svåra att göra. Ibland skapas en känsla av klaustrofobi: framhävandet av stängsel, taggtråd syns i bild då ordet "lejr" uttalas, tomma betongytor, facettartade fönster och dörrar på byggnaderna.

Den sociala verkligheten blandas upp med en subjektiv estetisk betraktelse med tendens åt det hemska. Exemplifierande bilder har

[271] Speaker og dialoger til: Bag de ens facader.
[272] Ibid.

ibland klippts in till de tillfrågades uttalanden. På ordet buss har blivit en bild av en buss som kör. På ordet natur har det klippts in bilder på natur. Weiss bilder blir ofta ett slags kommenterande parallellmontage i förhållande till det som sägs. Han visar på en känslobarometer som säger att frun i huset är hysterisk. Klockors tickande är i de tidiga experimentfilmerna av Weiss tecken för inordnad tristess. Därför tar Weiss inte om scenen med den äldre damen, då pendylen slår hårt. Vad som för en vanlig betraktare är störande blir till tecken i en personlig symbolvärld. Weiss visar på en mängd vanliga föremål som tavlor, släktfoton, medaljer, vaser och liknande, alla saker normala i genomsnittliga hem.

*

Bag de ens facader mynnar i sin helhet ut i ett frågetecken. Filmen observerar. Den frågar. Genom bilder på barn frågar den in i framtiden. I bildvinklar, som framhäver stängsel och murar, ifrågasätter den miljön. Den frågar hur det till synes monotona och likartade ska återverka på människan, som bor och växer upp i dessa förortsområden. Den ifrågasätter det nödvändigt onda i den arkitektoniska utformningen i det man snabbast och billigast vill bygga ifatt bostadsbristen. Frågan är bara vilket pris man kommer att bli tvungen att betala på det mänskliga planet?

Arkitekt Arne Gaardmand, som arbetade på bostadsdepartementets kontor för stadsplanering, skrev en vägledning till filmen. Gaardmand konstaterar i den att befolkningstalet i Danmark växer kraftigt, att folk flyttar från landet in till städerna, och att behovet av nya bostäder därför är mycket stort. Frågan är bara var och hur de nya stadsfamiljerna ska bo och arbeta. Gaardmand menar, att det rör sig både om ett tekniskt och ett mentalt problem. Tillväxten är koncentrerad till de stora städerna. Tanken att upprätta små stadsenheter är i sig god, anser Gaardmand, men den måste nog ändå förkastas av praktiska skäl. Uppgiften är dubbel: det gäller *både* att samla befolkningen i stora stadsenheter *och* att ge städerna sådana kvaliteter, att de mänskliga behoven kan tillfredsställas.[273]

*

Den 27 februari 1961 godkändes filmen **Bag de ens facader** efter en förevisning på Laterna Film för Statens Filmcentral for Dansk kulturfilms styrelse. Men redan i januari hade Peter Weiss i ett brev till Werner Pedersen vid Statens Filmcentral bett om att få låna filmen för

[273] Gaardmand, Arne, *Statens Filmcentral vis film med plan - 18 - Bag de ens facader*, 1964.

visning på Moderna Museet i Stockholm.[274] Detta med anledning av att man där beslutat att tilldela Peter Weiss ett filmstipendium. Visningen avsågs att vara intern för särskilt inbjudna och pressen. Och det är antagligen som en följd av detta man den 3 juli i *Dagens Nyheter* kan läsa en recension av Eivor Burbeck, där hon bland annat konstaterar att det ”man upplever när man ser filmen är svårt att översätta i ord, men den berör många problem i modern storstadskultur, människornas isolering, den ringa kontakten mellan de olika generationerna, vantrivseln med en fantasilös och i all sin komfort livsfientlig miljö, som präglas av tristess, neuros och rotlöshet, liksom missbrukad rationalism, uniformering, massutfordring.”[275] Weiss subjektiva betraktelse av förortens förbannelser hade i Burbeck funnit en god jordmån. Över två år efter filminspelningen kommenterar Weiss sin balansgång mellan ett subjektivt och ett objektivt betraktelsesätt: ”Man kan återge en sak med en subjektiv stil, men man måste också kunna betrakta detta jag utifrån andra. T. ex. vid besöken i de danska lägenheterna — att också kunna kalla stilen objektiv —”.[276]

*

1959-61 författar Weiss sina båda i många avseenden självbiografiska romaner *Diagnos* och *Brännpunkt*. Den 1952 på tyska författade *I skuggan av kuskens kropp* kommer ut på Suhrkamp Verlag 1960. Dessa verk innebar Weiss genombrott på sin kulturella hemmaplan och en språngbräda till en internationell sådan. Trots att Weiss uttryckt förhoppningar om att få utföra nya uppgifter åt Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm kom **Bag de ens facader** att bli hans sista helt färdigställda film.

Men de erfarenheter Weiss gjort och det han ger uttryck för i sina dokumentärfilmer har säkert påverkat honom och gett honom impulser i sitt senare skapande inom dramatiken. Om den dokumentära teatern skriver Weiss 1968: ”Den dokumentära teaterns styrka ligger i att den förmår sammanställa ett användbart mönster, en modell av de aktuella skeendena av verklighetsfragmenten. Den finns inte i skeendets centrum, utan intar en iakttagande och analyserande ställning. Genom sin

[274] Brev från Peter Weiss till Werner Pedersen vid Statens Filmcentral for Dansk kulturfilm daterat den 28 januari 1961.
[275] Burbeck, Eivor, ”Bakom fasaderna”, *Dagens Nyheter* 1961-07-03.
[276] Weiss, Peter, “Notizbuch 2 (15.12.1962-20.4.1963)”. I *Notizbücher 1960-1971* 1. Band, sid. 98. (Min översättning.)

klippteknik framhäver den tydliga detaljer i den yttre verklighetens kaotiska material.”[277]

Ännu i **Bag de ens facader** arbetar Weiss intuitivt i sina observationer och registreringar av omvärlden. Om detta emotionella arbetssätt i motsats till ett kallt och sakligt sådant vid valet av sätt att uttrycka sig antecknar Weiss 1961: ”det intellektuella arbetet med ord contra emotionell hängivelse då man använder sig av bildspråk”.[278] Och i december samma år tycks medierna smälta samman: ”Jag befinner mig i förrummen till ett ’Gesamtkunstwerk’, i vilket ord, bild, musik och filmisk rörelse är omöjliga att skilja från varandra, i vilket det inte finns några avslutade stadier, utan bara ett fortsättande, ett upprepande, en mängd olikartade, förvandlingsstadda tecken från min existens.”[279] Även filmen **Bag de ens facader** bär inom sig dessa tecken.[280]

Detta kaotiska tillstånd i Weiss egen verklighet som konstnärligt skapande, detta mediernas inträngande i varandra, ger som skapande process upphov till ständigt nya försök. Mediet film kom han alltmer att avlägsna sig ifrån. I en intervju i den danska dagstidningen *Politiken* i oktober 1965 hävdar Weiss slutligen att teatern är ett bättre medium än filmen: ”Jeg har laenge ment, at filmen var tidens udtryksmiddel — og mulighed, men efter at ha’ arbejdet med teatret, synes jeg, det har en meget staerkere og mere levende kontaktmulighed. Filmen er så vaeldig anonym. Jeg stimuleres mere af teatret nu end af film. Til gengaeld kan film bruges til ting, hvor teatret må give op — f. eks. dokumentariske framstillinger.” [281]

Men det behövdes ett genombrott som konstnär på världsnivå för att Weiss skulle kunna konstatera det om sig själv. Framgången på ett intilliggande konstnärligt område gav honom en självinsikt, som gav vid handen att det egentligen inte var film han borde fortsätta att göra — åtminstone inte för tillfället.

---

[277] Weiss, Peter, ”Anteckningar om den dokumentär teatern” (1968), i *Rapporter* sid. 163.
[278] Weiss, Peter, ”Unnumeriertes Notizbuch 1961”. I *Notizbücher 1960-1971* 1. Band, sid. 54. (Min översättning.)
[279] Ibid., sid. 55.
[280] Den 5 juni 1985 lade jag fram en uppsats vid Kulturgeografiska institutionen vid Stockholms universitet. Det var inom ramen för en grundkurs i stadsgeografi — nordiska storstäder — och där jag bland annat mera ingående presenterar omständigheterna kring filmen **Bag de ens facader** utgående från manuskript, speakertext och recensioner i såväl Danmark som Sverige. Uppsatsen har titeln: *RØDOVRE KOMMUN — FÖRST BLAND DE FÖRSTA — Kollektivbyen Carlsro — Egegårdskvarteret — Filmen ”Bag de ens facader”,* 52 sidor.
[281] Signaturen NINKA, ”Jeg har aldrig i mit liv vaeret tysker”, *Politiken* 1965-10-17.

Jag har inte hittat några som helst recensioner av filmen **Bag de ens facader**. Det förefaller som om den fallit i glömska under en längre tid. Dock tycks den uppsats jag lade fram vid ett seminarium den 5 juni 1985 vid Kulturgeografiska institutionen, Stockholms universitet, ha bidragit till nytt lokalt intresse för filmen.[282]

[282] Stadsbibliotekarien i Rødovre kommune, Lis Lindegård, skrev den 17 oktober samma år till mig och berättade att man efter att ha erhållit ett exemplar av min uppsats beslutat beställa ett exemplar av filmen som ett bidrag till att fylla intresset för den lokala historien.

II: C Långfilmer:

Experimentfilmen

Hägringen

Att Peter Weiss alltmer började framstå som en filmare tyder den omständigheten på att han skrev ett manuskript[283] baserat på romantexterna *Der Vogelfreie / Dokument I.* Antagligen syftande på dessa romantexter vände han sig någon gång under 1956 eller senast i början av 1957 till Svensk Filmindustri och bad om att i deras produktion få göra en film. Detta tyder en skrivelse från SF-chefen Carl Anders Dymling till Weiss på. I skrivelsen säger sig Dymling upprepat ha läst manuskriptet, men att han varje gång kommit till resultatet, att man inte hade möjlighet att producera ”en film av denna karaktär” just då. Dymling skriver, att han anser att ”huvudintrycket hos en som ser filmen måste bli övervägande trist”. Sedan menar Dymling, att han är rädd att tristessen kommer att uppfattas som tråkighet och det är ju icke meningen, skriver han i det han med bläckpenna satt ett streck över den avslutande punkten i meningen så att det blivit ett utropstecken. Dymling fortsätter: ”Med andra ord: det kan diskuteras, om ett ämne av denna art över huvud taget lämpar sig för film; sannolikt skulle man få ut mycket mera av temat i en kort novell.”[284] Vad Dymling uppenbarligen inte visste var att temat redan presenterats i en kortroman på eget förlag och att det i en tysk version refuserats av ingen mindre än Peter Suhrkamp själv.

*

År 2000 utkom en av författaren Peter Weiss i mitten av 1950-talet på svenska skriven roman i tysk översättning — *Die Situation*. I den gör den sedermera som författare och dramatiker världsberömde Peter Weiss en lägesbeskrivning av livet inom och kring sig själv. Det är den tredje av Weiss böcker, som skrivits på svenska av honom själv med det gemensamma att de centreras kring det egna jaget och i mångt och mycket är avhängiga en psykoanalys Weiss gick i under

[283] Manuskriptet består av 16 maskinskrivna blad med bild-, aktörs- och ljudanvisningar. Det saknar rubricerande titel, men innehållet följer tätt det i *Der Vogelfreie* och *Dokument I* beskrivna.

[284] Skrivelse från Carl Anders Dymling, Aktiebolaget Svensk Filmindustri till ”Regissör Peter Weiss, Bergsprängargränd 3, Stockholm. Sö” daterat Stockholm, Kungsgatan 36, den 26 juli 1957.

1940- och 50-talen. En annorlunda och embryonal ”trilogi” till det verk som slutligen skulle skriva in Weiss namn i litteraturhistorien: trilogin *Motståndets estetik*. Det första verket, som Weiss först författade på tyska — *Der Vogelfreie* — refuserades av Peter Suhrkamp 1948, för att därpå översättas till svenska av Weiss själv för utgivning på eget förlag — *Dokument I*. Det är troligt att Weiss försökte få även denna bok antagen hos Bonniers också, där han debuterat 1947 med *Från ö till ö* och året därpå på samma förlag fått ut boken *De besegrade*. Det lyckades honom antagligen inte heller att få ut den någon annanstans och det måste vara detta som drev honom till att 1949 ge ut den på eget förlag. Sammalunda gjorde han 1953 med den 1951 författade *Duellen*. Ett ännu starkare måste gjorde att Weiss efter att som konstnärlig delsysselsättning under ett par år ha ägnat sig åt att inspela några korta experiment- och dokumentärfilmer 1958-59 gör sin första långfilm — den som skulle få titeln **Hägringen**. I ett samtal med mig 1969 sade Weiss sig även som embryonalt filmutkast räkna in kortfilmskissen *Början*, tryckt i *Biografbladet* 2-1947. Men vid läsningen av skissen framgår det dock att det bara är delvis som den kan ses så. Men skeenden som födsel, amning och vandring mellan olika rum finns med redan där.

Av de två långfilmer Peter Weiss medverkat i som regissör är den 1958-59 inspelade **Hägringen** den som allra mest präglas av Weiss sätt att låta sig inspireras av Franz Kafka. I likhet med lantmätaren som kommer till byn för att utöva sitt yrke i den senares roman *Slottet* anländer HAN i Weiss film till staden, men alla hans ansträngningar att bli hemmastadd där är lönlösa, den vänder honom helt sonika ryggen och förblir honom, liksom världen för övrigt, främmande och i slutet av filmen lämnar HAN staden med oförrättat ärende. På sitt sätt kan man se den här filmen som ett med små medel framställt mästerverk från den genre som omfattar psykoanalytiska filmer. Rent allmänt, jämförd med dåtidens svenska filmer, är den ett unikum.

Det var säkerligen inte bara en ren tillfällighet att Weiss försåg den svenska versionen av den text, som han något år dessförinnan erbjudit förläggaren Peter Suhrkamp, när han gav ut den på eget förlag 1949, med en titel som syftar på det dokumentära i innehållet, han kallade den nämligen på svenska *Dokument I*. Numreringen kanske antyder avsikten att låta den följas av flera liknande dokument. Den tyska titeln *Der Vogelfreie* (sv. Den fågelfrie) understryker mera en rotlöshet i tillvaron med en tillhörande social osäkerhet. I överförd mening ville Weiss troligtvis berätta om de ständiga tvister och strider han hade

med föräldrarna och om det hopp han hyste om att kunna lösgöra sig från sitt beroende av dem. Det är hjältens heta önskan att hitta sig själv som för honom till storstaden — då var det till Prag, nu Stockholm.

*

De inledande bilderna i filmen **Hägringen** med långsamma kameraåkningar i tidig morgonstund längs lagerlokaler, skjul, oljecisterner och gigantiska silos för tankarna till Alain Resnais experimentella dokumentärfilm **Natt och dimma** (Nuit et brouillard, 1955). Berättaren uppträder i jagform såväl i den ursprungliga på tyska författade romanen *Der Vogelfreie* (1947, den som 1980 i något kortad form gavs ut under titeln *Der Fremde*) som i den till svenska översatta *Dokument I* (1949). I sitt på svenska skrivna filmmanuskript objektiverar Weiss detta jag till HAN. Han närmar sig en icke namngiven, men dock som Stockholm igenkännlig storstad. Koldammsbelagda husväggar och ”förstenade” fasader (Gasverket i Stockholm låg i närheten av inspelningsplatsen) förmedlar en känsla av grådaskig tomhet och främlingskap — sådant som skavde och gnagde i Weiss själ ända sedan han kom till Sverige. Weiss ger här inte bara uttryck för det stigma hans av den tyska naziregimen bedömda ”judiska bakgrund” innebar för honom i det han som livshungrig yngling tvingades i ett ingenmansland som exil, utan snarare är det så att han visar hur det känns för honom att vara outsider och individualist bland alla dem, som till synes var välanpassade. Efter att ha haft vissa svårigheter att finna en passande rollinnehavare för sitt alter ego, valde Weiss Staffan Lamm, vars mor var judinna. Den äldre Weiss såg i den yngre Lamm (som bodde bara runt några hörn i Gamla Stan) en själsfrände och idealisk rollgestaltare. HAN (Staffan Lamm) rör sig inledningsvis över en oändligt lång bro (Lidingöbron) mot staden. HANs monotona framskridande ger känslan av att HAN är på väg mot något okänt mål. Det hela är en stum framställning — en berättelse uttryckt i bild — ett samtal med sig själv av en person som är den ende vandraren[285] i ett

[285] Peter Weiss som ”fragment” betecknade kortroman *Vandring för tre röster* (författad 1962) bygger i sin konstruktionsform för övrigt på en mycket filmisk, särskilt inom stumfilmen använd, stil. Detta förhållande bekräftas också av Günter Hartung, som antar att *Vandring för tre röster* som den avantgardistiska prosa det är inspirerats av stumfilm: ”...seine wohl vom Stummfilm angeregte, avantgardistische Prosa: *Das Gespräch der drei Gehenden*.” *Deutschsprachige Literatur im Überblick*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, DDR 1973, sid. 332. En annan, som också tycks vara inne på samma linje, är Kathleen Ann Vance, som i sin doktorsavhandling från 1980 *The theme of alienation in the prose works of Peter Weiss*, The Faculty of Graduate Studies, The University of British Columbia, (January 1980) skriver följande på sid. 165f: “However, as in a film where a requence of discrete moments forms the illusion of motion, so in *Das Gespräch der drei Gehenden* a series of discrete moments rapidly piled on top of one another only appears to develop ”characters”. As I have already

absurt samhälle. Det sparsmakade ljudet utgörs av en av hjälten frammumlad version av en då populär negro spiritual, ”Oh Freedom”. Det som i bild gestaltas utan ord får sin språkliga formulering genom sången som uttrycker längtan efter frihet och lyckan bortom alla problem! Dit är vägen lång bland alla gråa höga murar, bland vilka HAN går vilse. En mörk, spöklik sol speglas i döda fönster, som kantar vägen. Kameran sveper förbi byggnader som utgör maktens arkitektur. Fönstren lurpassar på honom som storebrors spionögon. Silon är i sin yttre form uttryck för tvånget att arbeta, samtidigt som den ger en känsla av att vara innesluten. En grym symfonisk dikt om de till buds stående varianterna i en framtida slavtillvaro. Just undkommen en lägertillvaro blir han nu fångad i den främmande och kalla stadens koncentrationsläger. De korsande högspänningsledningarna är ett spindelnät, i vilken nykomlingen oundvikligen trasslar in sig. Högalidskyrkan — sakral och samtidigt hotande som på en expressionistisk målning av Lyonel Feininger — associerar till mänskligt lidande. Berättaren — Weiss själv — spelar i själva verket huvudrollen som en Jesusgestalt. Gud. Överheten. De som kräver en förklaring inför en slutgiltig uppgörelse. De båda tornspirorna reser sig som åldrade, förtorkade fingrar mot himlen — till vems lov? Weiss namnlöshet är det ok HAN ställföreträdande får bära. Är Weiss korsbärare eller enbart Kristusnarr? Ett tåg rullar förbi och förbinder okända platser med varandra. Livet som en resa utan början och slut. En mardröm utan ände. En dödsbringande utmattning utan död.

Hägringen skiljer sig mycket från den samtida svenska filmen. Weiss begagnar upprepade gånger subjektiva kameratagningar som korsklipps med beskrivande bilder. Det är både uttryck för det egna själslivet som för reminiscenser från den gamla tyska filmen som med förkärlek återgav tillstånd i det omedvetna, till exempel i **En själs hemligheter** (**Geheimnisse einer Seele**, (1926) av G. W. Pabst. Den

---

suggested in regard to the inclusiveness of each section of the work and to the fact that it is both possible and superfluous to identify the speakers for each of these sections, each one of these moments is both individually distinct yet interchangeable. For these reasons and because I do not find it possible to discern any causal connections between the episodes or within any one episode it may be more appropriate to speak of the sections as describing features of ontological states of being. An understanding of the work as being composed of elements which are both discrete and interchangeable emphasizes the fragmentary nature of the work and in this context it is possible to draw a parallel between the work and film. In *Literature in the Vicinity of the Film*: *On German and nouveau roman Authors* Hans-Bernhard Moeller identifies ”the cutting process...fragmentation”, as a predominant cinematic structure which occurs in literature.” Ytterligare en som framfört en uppfattning om en ”filmisk åskådlighet” i *Vandring för tre röster* är Per Drougge i en presentation i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1964-03-19 — ”Vandring med Peter Weiss” —, sid. 3.

mera påtagliga verklighetsåtergivningen är besläktad med filmer som **Berlin — en storstadssymfoni (Berlin — Die Sinfonie der Großstadt**, 1927) av Walter Ruttmann och sekvenser ur Piel Jutzis **Mamma Krause far till lyckans land** (**Mutter Krausens Fahrt ins Glück**, 1929).

Fotografen Gustaf Mandal erinrar sig över fyrtio år senare: ”Filmen börjar med morgonbilder. Det var Staffan Lamm som fick spela nyckelrollen, vilket han gjorde övertygande bra — fast man inte förstod det då. Staffan är ju Peter som kommer till civilisationen efter kriget. Det är honom Staffan gör. Han är på flykt och går mot staden — i gryningen. Vi var redan uppe vid ett-tvåtiden och lånade Gunillas bil och gjorde åkningar, mjuka handåkningar, medan solen just steg upp och började trolla reflexer in i fönstren.”[286] Fascinationen över den tidiga morgontimman, som grep tag i såväl inspelningsteamet och rollinnehavaren, har satt sina spår i det filmiska resultatet. En liknande stämning var förhärskande under Ingmar Bergmans inspelningsarbeten av **Det sjunde inseglet** (1956). Det rör sig om den kända scenen i slutet av filmen, där aktörerna rör sig som skuggestalter längs horisonten. Bergman sade en gång, att den bilden uppstod under inverkan av det magiska ljuset på inspelningsplatsen.

*

Det i Weiss verk upprepat förekommande lejonmotivet dyker upp tidigt i **Hägringen**. Det gör det i form av en staty. För filmkännaren går genast tanken till ”lejonporten” i den berömda trappsekvensen i Eisensteins agitationsfilm **Pansarkryssaren Potemkin** (1925). Lejonet uttrycker kraft och beslutsamhet. Weiss återger det även i sina teckningar. I teaterpjäsen *Rotundan* besvärjer han genom lejonet uppenbarligen något som fanns slumrade i honom själv: styrka förvisso, men också tvivel och svaghet.[287] I de båda versionerna på svenska[288] för Weiss samman lejonets roll med den döda systerns. Hennes tragiska död i en bilolycka symboliserar maktlöshet och en känsla av att vara utlämnad till ett obarmhärtigt öde, medan åkallandet av lejonet är

[286] *Kulturradion*, Sveriges Radio P1 2000-10-31.
[287] Pablo säger: ”Der Löwe. Das Starke. Das Wilde. Das Eingekerkerte. Das Erschlagene. — Löwe! Ich werde dich wiedererwecken! Löwe! Komm heraus!” (*Der Turm*, sid 20) ”Lejonet. Det starka. Det vilda. Det inburade. Det dräpta.” Manuskript ”Rotundan” sid. 15.
[288] Den tyska versionen är av senare datum. Två svenska versioner tillkom i slutet av 1940-talet. Till de båda sistnämnda finns två maskinskrivna manuskript. Det ena är försett med många blyertsanteckningar i form av strykningar, tillägg och scenanvisningar av en sådan karaktär att det förefaller troligt att det använts vid scenframförande. Det andra är försett med personförteckning och titelblad. Jfr. Persson, Sven Hugo, *Från grymhetens till motståndets estetik*, sid. 147f.

ett skrik efter mod och lust att kämpa. Weiss söker just den kraft, som ska ge honom möjlighet att ensam och utan hjälp utifrån kunna befria honom från känslan av hopplöshet.[289] Denna kraft fanns ursprungligen hos det barn han var, skänkt av naturen själv som ett skyddande pansar. Genom uppfostran skavdes den alltmer av; den ”förintades” till slut av ”familjeinstitutionen”.

I bilden en staty: en kvinna med ett lejon vid sina fötter. Det kan eventuellt ses som ett smärtans rop riktat till den egna modern, den ”tämjde” lille Peter hängande i kjolen? Kanske är det också en allegori över en hård livs- och överlevnadskamp, ur vilken den starke utgår som segrare — här symboliserat av lejonet. En affärsgata. Den bildintresserade Weiss går här över i ett avsnitt, där han uttrycker sig på ett logografiskt sätt t. ex. i det han visar en butiksskylt i form av en handske. Här arbetas det. Hantverk som utförs av mästare. Kännetecken för det slutna gillet. Här har du, lille främling där, inget att göra! Köp och dra vidare! Ett jättestort öga stirrar mot åskådaren. Big Brother. Fanns det förresten inte detta vakande öga långt, långt tidigare på filmduken? Visst — i Karl Grunes (Jeßner-elevens) stumfilm **Die Straße** (Gatan) från 1923. Weiss, den store filmälskaren, var gammal nog för att ha kunnat tillgodogöra sig den tyska filmhistorien och den expressionistiska symbolvärlden.

Så sluts cirkeln för filmkännaren. Ögat som en symbol för optikerskrået, Guds öga och ögat som den anklagande blicken som fångar in den verkligt eller förment skyldige. I ett skyltfönster huvudet av en mansdocka med glasögon. Betraktarens dvs. Weiss önskan att kunna skaffa sig ett slags ansiktsmask — en persona. Hans önskan om att kunna *se* livet och världen på ett helt nytt sätt. I en fönsterruta speglas ett fartyg som lockande och lovande tecken medan en till avfärd manande lur tjuter uppmanande i det inre örat. Längtan till uppbrott, till fjärran, till att uppleva länder, kontinenter, till att ta sig igenom drömlandskap dygnet runt — från ö till ö.

En leksaksaffär väcker barndomsminnen till liv. En osynlig hand tycks röra vid tingen. Andra händer leder det oskyldiga barnet redan in i krigets helvete. Lägger grunden till en framtida soldat. För en dag ska det skamligen bli utnyttjat. Det är som en varseblivningens kolli-

[289] Svensk manuskriptversion: ”Pablo: Lejonet. Det starka. Det vilda. Det inburade. Det dräpta. (Här följer en överstruken frågesats: — Och Nelly — vad var Nelly för mig?” I den andra versionen står den kvar med all sin tydlighet.) ” — Lejon! — Jag kan återuppliva lejonet. (Vid källartrappan.) Lejon! Kom fram!” Källa: (Sidorna 19 och 17 i de två svenska manuskriptversionerna.)

sion med en stor, obegriplig och lockande värld. Något av den nyårsdröm Weiss hade i början av årtiondet.[290] Leksaksbilar. Söta dockor som sinnebild för den lyckliga familjen. Eller handlar det om ett avståndstagande från det som han kanske ville uppnå men hindrats till?

Allt man ser går att föra tillbaka på honom själv, på hans ouppfyllda önskningar, som snart skulle få sina utlopp i två självbiografiska romaner. I ett annat skyltfönster kvinnofötter, behandskade kvinnohänder. En splittrad värld som fragment i en spektakulär ”show”. En hund avbildad på en gobeläng. En personlig hälsning till ungdomsvännen Robert Jungk? I Prag ”ägde” de en hund tillsammans, en hund som endast existerade i deras fantasi.[291] Ett paraply som metafor för det borgerliga skyddet. När det regnar fäller man ut det och man förblir torr. Dess spets kan också användas som vapen.

Ett mansansikte i form av en skyltdocka som vrids runt i ett skyltfönster. Det är den perfekte unge sonen. Snygg. Elegant. Formfulländad. I takt med vad som ska vara. Men det är också kontradiktoriskt i det att det korrekta visar på en alienation. HAN speglas i ett skyltfönster på vilket det sitter en sked avbildad. Det är som ett hån. Äta bör man — annars dör man, som man brukar säga. Skyltfönstret tränger sig in i hans inre jag.

HAN står plötsligt framför ett flyttlass. Han möter bärarnas misstänksamma blickar. Han tillfrågas, om han gjort något, stuckit från något eller så? Möbler. Tavlor. En pendyl. Klockslag påminner honom om tidens flykt.

---

[290] Jfr.: ”Nyårsfantasi: Fred, allmän avrustning”, Weiss, Peter, *AT* (*Aftontidningen*) Söndag 31 dec. 1950.

[291] Jfr. **Fluchtpunkt Malerei — Der Maler Peter Weiss** (1986). Kortfilm av Norbert Bunge och Christine Fischer-Defoy. I denna dokumentär- och intervjufilm präglad av postuma hyllningar och lovord till Peter Weiss förmedlar framtidsforskaren och kärnkrafts- och atombombsmotståndaren Robert Jungk en åskådlig berättelse om den utstrålning hans vän Weiss hade. Så snart denne trädde in i ett rum förtrollades världen av en underlig glans. Det var bara i Peters sällskap — med undantag av en kvinna — som Jungk i hela sitt liv upplevt något dylikt. Det var som om världen fick en helt ny betydelse. Senare pratade han mycket om det här med Peter, över andra världar, drömvärldar. Vid ett sådant tillfälle hade de båda vännerna funnit på något som enbart skulle tillhöra dem och som skulle binda dem till varandra, nämligen en hund. Den ”var” än hos den ene, än hos den andre och man pratade med varandra om den som om den verkligen existerade. Jungk ville med denna berättelse antyda den stora betydelse fantasin hade i umgänget med Weiss. Vem av vännerna som hittat på det där med hunden kan man med stor sannolikhet gränsande intill visshet anta. Man behöver bara tänka på Kafkas novell *Blumenfeld, ein älterer Junggeselle*. Om Weiss läst den får vi aldrig veta. Man kan ändå slå fast, att Weiss och Kafka vad gäller deras rika fantasi tycks ha varit andligen besläktade.

Så ljuder klockor från kyrktorn — stadens och gemenskapens ljud. Det är Peter Weiss eget hem och hans dröm om en skyddande omgivande borg i skarp dissonans till hans verkliga tillvaro. Det kan också mycket väl tolkas som en reminiscens från hemmet. Det kan vara golvuret med soltavlan, som enligt Peter Weiss hade tickat sig in i hans tidigaste drömmar.[292] I en annan bildsekvens går HAN fram till ett bord och smeker det med ena handen — en erinring om det matsalsbord Weiss som liten byggde grottor under.[293]

Spädbarnsskrik påkallar HANs uppmärksamhet. HANs blick glider längs husfasader. Det hungriga barnets otåliga skrik blir allt starkare. Och plötsligt är det kraftiga och saftiga kvinnobröstet där. Barnet tas till bröstet. Skriket upphör medan barnet ammas.

I *Diagnos* beskriver Weiss moderns vita bröst, där det just funnits droppande mjölkkörtlar, förvandlade till ett bo för framringlande ormhuvuden.[294] Modern står samtidigt för trygghet som hon är ett hot. Ett barn strävar hela tiden efter att tillfredsställa sina primära behov via bröstet. När det inte får det, känner det instinktivt sitt hjälplösa beroende av modern i längtan och hat på samma gång.

Återigen smeker HAN bordet, driven av ett inre begär. Skriket från det ammade barnet tonar bort. HAN sätter sig utmattad på en stol. Tillbaka till flyttkarlarna. Bakom dem ser man ett uttorkat träd — dvs. något livsodugligt: HAN!

Känslan av utanförskap ställs nu på sin spets: ”Har du inte gått än?”, säger en av flyttkarlarna. Innerst inne vet HAN att han inte har något att göra här. Även om HAN skulle lyckas med att hitta tillfälliga kyffen att leva i som de gamla männen i **Ansikten i skugga** skulle det inte bli något riktigt hem. Kanske var det just det tillståndet — att aldrig känna sig hemma någonstans — som var Weiss verkliga hem.

Nya skyltfönster och nya förbiilande bilder. En kvinna med barn. Familjelyckan. I ett skyltfönster står ett lejon — makten. HAN känner kraven på sig själv. Handlar det om underkastelse eller uppmanas HAN att identifiera sig med makten?

I ett fönster skakas ett lakan — en symbol för sömn, dröm och sexualitet. Men lakanet betyder även svepning. En vajande flagga med döden i sitt sköte. Tolkningsmöjligheterna är många.

---

[292] Jfr. *Diagnos*, sid. 8.
[293] Jfr. *Diagnos*, sid. 8.
[294] Se *Diagnos*, sid. 11.

*

En kvinna tömmer en hink vatten i rännstenen. En ung man (Hasse Engman, som figurerar en av ungdomarna i **Vad ska vi göra nu då?**) bär en äldre korpulent man (vännen Tor-Ivan Odulf, fotograf med författarambitioner) på sina axlar på Västerlånggatan i Gamla Stan, i närheten av Weiss konstnärsateljé. Den äldre mannen har en hatt på huvudet och en käpp i sin hand och som den despotiske Pozzo i Samuel Becketts pjäs *I väntan på Godot* (1953) dompterar den enfaldige Lucky. Maktsymboliken är uppenbar (Weiss hade redan 1947 utfört en teckning på samma tema.). Den ene utnyttjar den andre — tydligare än så kan det inte uttryckas. En renhållningsarbetare sopar rännstenen med en kvast. Framför kvasten kryper en man. Han som kryper är Peter Weiss själv. Sekvensen återger den rädsla Weiss kände över att aldrig någonsin ”bli något eller någon”. Kanske skulle han räknas till ”de obehövliga”. En kvinna putsar fönster högt uppe i ett hus. Och Weiss sopas vidare i smutsen. Om Kafka i novellen *Förvandlingen* ser sig som ”ohyra” betraktar sig Weiss — vulgärt uttryckt — som skit. Båda hade de det gemensamt att föräldrar och omgivning på olika sätt misshandlat dem. Ett själsligt tuktande är inte uthärdligare än ett kroppsligt sådant.

En byggarbetsplats antyder ett perpetuum mobile — en febril verksamhet som återger något som är i ständig förändring. Detta skapar förvirring. Bilder på broar och tåg förstärker känslan av att oupphörligen vara på väg någonstans. Tid och rum, som tidigare generationer hade ett naturligt förhållningssätt till, ifrågasätts nu. *Din* punkt och *min* låter sig i längden inte bestämmas trigonometriskt. Man hamnar någonstans mellan ordning och kaos. Emellan dessa ytterligheter rör man sig tufft och sätter sina vassa armbågar i varandras sidor. Det är massans kraft som räknas. En påtvingad gemenskap som försvinner i allt det hektiska. Det av klockan och tidtabellen dikterade slaveriet. Den konstlade resegemenskapen. I koordinerad rörelse sammanpressade kroppar. Mitt uppe i detta befinner HAN sig på en mållös Hadesvandring utan att komma i närmare kontakt med de övriga som inte tycks se HONOM överhuvudtaget.

I sin bildåtergivning visar Weiss upp likheter med Ruttmann och Eisenstein. Idé- och tidsmässigt bygger Weiss på expressionismen — den typiskt tyska konst- och litteraturriktning, som ”ser” verkligheten genom en ”vision”. Även en surrealism av Buñuelsk prägel hör hit, en riktning som Weiss också räknade sig till. Från expressionismen låter sig Weiss influeras av ljuset, silhuetterna, reflexerna i vattnet och i

synen på staden som en kokande häxkittel. På en öppen torgliknande plats med rutiga plattor sitter en man och spelar med tre tärningar: det är ödet, det oåterkalleliga, nyckfullheten. Man kommer att tänka på de romerska soldaternas tärningskastande om Kristi efterlämnade mantel. Måtte HAN kunna undgå att tvingas tömma denna kalk.

HAN går genom en järngrind. Den gnisslar likt en varningssignal. När sedan på nytt en bild av ett lejon dyker upp på en husfasad i en gränd, antyds återigen maktens råa styrka. HAN går nerför en trappa och kommer in i ett trångt rum. Där sitter en man med stråhatt på huvudet. Han kallas ”Lejonet”. Ett bord med en limpa. Den är ouppnåelig för den maktlöse, som plågas av hunger. Även detta motiv kunde vara inspirerat av Kafka, där en man också kommer till staden med dess outgrundliga, hierarkiska maktstrukturer. Vi befinner oss i en boxningslokal. Här lär sig människor ur underklassen boxarhantverket för att skaffa sig en grund att överleva på. I taket hänger sandsäckar och päronbollar mot vilka man prövar sina krafter. En kanske omedveten påverkan av sin ungdoms språkbruk kan ha medfört att Weiss här tematiskt hamnade i sportgrenen boxning. Man kan mycket väl ana något av kritik och obehag och den omständigheten att Weiss kommer till korta i att leva upp till ett oeftergivligt krav — i Tyskland under den senare delen av 1930-talet ett krav på att bli betraktad som ”arier”. Detta krav var för Weiss ouppnåeligt. Och försöket att passa in, dvs. iklädandet av den nazistiska ungdomsorganisationens scoutliknande uniformsklädsel må vid insikten om den verkliga omständigheten ha smärtat svårt.[295] Det det handlar om här är att chanslös försöka.

Genom en fönsterglugg tittar ett par barn in i källarlokalen och iakttar de märkliga förehavandena där. Filmens fotograf, Gustaf Mandal, berättade för mig, att det var en ren slump att barnen dök upp och blev filmade.[296]

*

”Lejonet” (spelad av yrkesskådespelaren Birger Åsander) möter främlingen med förvånad irritation. HAN säger något förläget: ” Jag trodde att det kanske fanns något jobb här.” ”Jobb — för dig!?” och så svär han till: ”Fan!”. Slutligen frågar ”Lejonet” HONOM: ”Kan du det

[295] Jämför sid. 23f i mitt akademiska uppsatsarbete från en fördjupningskurs i det tyska språket framlagd och försvarad vid Södertörns högskola den 31 januari 2006: ”Fäustchen, Faust, Fäuste und Faustan bei Peter Weiss. Magisterarbeit im Fach Deutsch”. (D-uppsats)
[296] Samtal med Gustaf Mandal den 6 maj 1974.

här?” och slår ett par knytnävslag mot honom. När HAN börjar blöda från näsan konstaterar han frågande: ”Jasså — peppra jag dej?”.

HAN tvättar sig med vatten från en hink med färg- och cementrester på. Hinken blir på detta sätt till en symbol för grovt, plågsamt arbete, vilket när det kommer till kritan inte var något som direkt tilltalade varken HONOM eller hans skapare Weiss.

På väggarna hänger bilder av boxare. HAN sträcker ut sig på en bänk.

Klipp över till en luftmadrassflotte på vilken HAN driver omkring ute på öppna havet.[297] Det rör sig om ett motiv, som ofta återkommer hos Weiss — förflyttningen från en ort till en annan via vattnet, med andra ord flykt- och räddningsmotivet.[298] Tillvaron på luftmadrassen ute på havet är det mest otrygga som finns. Den som driver befinner sig i ständig nöd, utan näring, och är utsatt för vindar och strömmar. Överlevnaden är mera beroende av tillfälligheterna än av viljekraft. Eller så kan man se det hela så som Le Klint ser det när hon berättar om psykoanalytikern René de Monchy, som inspirerade henne till följande ord: ”Havet kræver ingen opmærksomhed, og det er ikke afvisende. Det eksisterer i sin egen væren, men nede i sine dubber værner det om liv, planter og dyr. Sådan var de Monchy. Vi elsker havet og vil være som det.”[299] Kanske gav Weiss uttryck för sin längtan bort till och för ett liv på detta sätt.

I nästa sekvens jagas HAN på en sandstrand av några unga, kraftiga, välväxta män. När de slutligen kommer ifatt HONOM, frågar de hur det står till med HONOM. Jämförelsen och likheten med scenen på en sandstrand i Albert Camus roman *Främlingen* (1942) kan inte undgås, oavsett om man också kan undra över varför Weiss använder sig av samma titel när han 1980 på tyska får den redan som svensk text (*Dokument I*) utgivna och som film (*Hägringen*) inspelade versionen tryckt.

Klipp tillbaka till träningslokalen där ungdomar övar boxning. Weiss arbetar med kontraster:

Å ena sidan har vi de tränade muskulösa kropparna i febril aktivitet. Å den andra hörs tränarens anvisningar (”vänster-höger-högre upp!”) mellan hopprepsljud och boxhandskars slag.

---

[297] Jfr. fotoserien på Medfjärd sommaren 1945 återgiven i min licentiatavhandling *Peter Weiss och kamerabilden – från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte*, sid. 13-17.
[298] Jfr. romanen *Från ö till ö* [1947].
[299] Klint, Le, *Erindringstråde*, sid. 106.

Å den andra sidan den inaktive slappe HAN i hela hans hopplöshet och överflödighet. Vissa föremål blir i Weiss filmarbete till instrument. Spegeln används till exempel för att i en och samma bild återge två skeenden. Vissa föremål får fetischartade betydelser. Den nedsmutsade hinken som en sång till arbetets lov upprepas. ”Lejonet” är själv en arbetartyp. Det från Bibeln inspirerade uttrycket ”Den som inte vill arbeta, han skall inte heller äta” blir fullt ut besannat i denna filmsekvens. ”Lejonet” äter stora tuggor bröd från en limpa. Frenetiskt tuggar han i sig denna livsnödvändighet. Han gör det så intensivt att de ljud han får fram blir till grymtningar och av vilka följande kan uttydas: ”Du passar inte för det här.” HAN hade fått sin dom.

*

På en bakgård hänger tvättade kläder. HAN går uppför en trappa. Fabriksskorstenar. I en sorts slow motion förhöjer förvrängda fabriksvisslor känslan av absurditet. En inklippsbild visar en man, som putsar bladen på en vinranka. Febril aktivitet personifierad. Influensen från Eisensteins montageteknik på Weiss är uppenbar. HAN går genom en stor fabrikshall. Runtom står män vid maskiner. Svarvar med tillhörande ljud. Ett ljust sken från något klotliknande inne i en maskin antyder något oundvikligt, kosmiskt — en trollkula som förutsäger ödet. HAN står nere på golvet i fabrikshallen. I grodperspektiv syns en arbetsledare på en trappavsats. Kan möjligen ses som en högre instans på Kafkas hierarkiska trappa. HANs händer granskas för att fastställa hans arbetskapacitet. Arbetsledaren skakar på huvudet. Scenen börjar alltmer likna en dantesk Hadesvandring. Maskinerna — nu tre till antalet — med de brinnande och förbrännande ”kloten” understryker förgängelsen eller förintelsen. Är det HAN själv, som efter att ha sopats undan på gatan som ”bearbetas” (”verarbeitet wird” — ett språkbruk använt vid förbränning av mördade i koncentrationslägren i det tyska nazistiska tredje riket) på detta sätt? Eller är ljuset i maskinen en trollkula, som förvandlar ting i en kosmisk metamorfos till en kristall som i Leni Riefenstahls **Das blaue Licht** (1932), det symboliskt allomfattande ljuset — mot vilket HAN strävar, utan att någonsin nå fram till det? Eller är ljuset hoppet i en av söndermalande maskiner och outhärdliga ljud förställd stenstad? Allt slutar med att HAN blir påkörd av en truck. Haltande lämnar HAN fabrikslokalen.

I nästa scen rör HAN sig ute på en gata igen. Människor. Trafik. Tvättade lakan på tork. HAN går fram till en mattpiskställning, lägger sig ner på den för att i nästa ögonblick befinna sig på en luftmadrass. Dånande ljud från ett reaplan skär genom luften. En röst frågar: ”Hur

är det med dig? Är du hungrig? Vill du ha något att äta? Kom med mej!" HAN är upptäckt, uppskakad i sin drömvärld. Eller är han kanske på väg in i en ny sådan? En tidigare? HAN tycks gå in i och ut ur olika drömvärldar, balanserande mellan verklighet och fantasi. En liten flicka med förbundna ögon går lekandes blindbock förbi honom. Weiss hyllning till det oskuldsfullt famlande barnet. Plötsligt står en bastant kvinna framför HONOM, tittar ner på HONOM och undrar hur det står till med HONOM. Hon frågar om HAN är hungrig och säger att HAN skall följa med henne. De beträder en lokal med vitkalkade väggar. Slaktarkrokar vittnar om att det handlar om ond bråd död. På en träbänk ligger olika klädesplagg. Kvinnan ställer fram en korvsmörgås, häller upp kaffe och uppmanar HONOM att "ta sig en macka". HAN får syn på en borste med människohår på. Kvinnan börjar tvätta. Längs väggarna hänger kläder och byxbälten. HAN går in i ett angränsande rum. På sängar ligger människokroppar under vita sveplakan. Kvinnan följer efter HONOM. Med stela, uppspärrade ögon stirrar HAN på ansikten av en man och en kvinna som ligger med sammanflätade händer och rör litet grand på sig. HAN säger förvånat: "Dom lever ju!". "Va!", säger kvinnan. I en ny tagning verkar de vara stela och döda. Likt en gyckelapa hoppar en rackarunge fram bakom en pelare och börjar skratta våldsamt. Hans gester antyder att det handlar om människor, som begått självmord.

Många av dessa motiv är typiska för Weiss. Som målare dekorerade han i mitten av 1940-talet en obduktionssituation. Slaktarkrokarna erinrar om dem som användes vid avrättningarna i Plötzensee, där de sammansvurna i det som brukar betecknas som "20:e-julirörelsen" gick sina grymma öden till mötes. Det döda, men i fantasin upplevt levande paret syftar antagligen på inre föreställningar om Weiss själv och den i en bilolycka 1934 i Berlin tragiskt omkomna yngre systern Margit Beatrice, som Weiss i sina texter upprepat antytt sig haft ett incestuöst förhållande med.[300] Det hela är ett memento mori efter ett

[300] Professor Sverker R. Ek, har i ett inledande kapitel rubricerat "På spaning efter ett eget liv" till en utgåva presenterande några verk ur Weiss ungdomsproduktion — *Landskapen i drömmarna* — behandlat temat inscest hos Weiss relativt ingående i det han relaterar en ensamhetsproblematik till "en ödesdiger modersfixering och brist på faderskontakt". Ek refererar till jaggestaltens försök att bryta "denna ödsliga rotlöshet" i det han, och då syftar Ek på Weiss, återger att Weiss "berättar om sina incestuösa lekar med systern Margit. Här öppnar sig momentant en möjlighet till gemenskap, som dock grymt avbryts då den tolvåriga systern plötsligt dör i en trafikolycka", skriver Ek. Citaten hämtade från Weiss, Peter, *Landskapen i drömmarna*, Gidlunds förlag, Hedemora 1991, sid. 20f. Jag ställer mig dock tvivlande till att Peter Weiss i konkret handling utövat incest med sin minderåriga syster. I ett samtal jag hade med Sten Larsson, som var regissör vid uppsättningen av Weiss drama *Rotundan* i Stockholm 1950, berättade denne att Weiss upprepat förnekat att bland annat den incestuösa skildring

drömt famntag med den döda systern. Otillräcklighetens skuldkänslor tynger så starkt, att kvinnans skuld här inte bara representerar dödlighet som sådan, utan även liderligheten och sexualiteten: Luxuria — vällusten — en av dödssynderna. Den i sina bilder renässansinspirerade Peter Weiss hänger sig i denna sin bild åt dödens erotisering och sexualisering. Att Weiss ägnat sig åt att förföra sin lillasyster beskriver han i såväl romanen *Diagnos* som i pjäsen *Rotundan*. Är det månne ruelse, eller vad kan det annars vara? I vilket fall som helst är det

---

som finns med i pjäsen på något sätt går tillbaka på personliga upplevelser Weiss hade haft. (Samtal med Sten Larsson den 24 maj 1984.). I ett samtal jag hade med Peter Weiss syster Irene Weiss-Eklund 1985 ställde hon sig tvivlande till att brodern haft ett incenstuöst förhållande med lillasystern och hon skriver t. ex. på följande sätt i sin minnesbok *Auf der Suche nach einer Heimat: das bewegte Leben der Schwester von Peter Weiss* om systerns dödskamp och roll som inspirationskälla i Peters skapande: ”Peter hatte als Einziges von uns Weiss-Geschwistern Margits dreitägigen Todeskampf miterlebt. Er hatte sie auch auf ihrem Totenbett im katholischen Krankenhaus gesehen. Wenn ich heute an diese entsetzlichen Tage zurückdenke, dann ist mir ganz klar, dass Peters erste Konfrontation mit dem Tod, dieses schmerzhafte und aufwühlende Erlebnis, in den Bildern und Texten, die er mit Mitte zwanzig anfertigte, immer wieder auftauchte. Margit auf ihrem Totenbett, die tote zwölfjährige kleine Schwester lebte in seiner Erinnerung. Das lebensfrohe Mädchen existierte nicht auf dieselbe Weise. Der Tod hatte sie in einen Mythos verwandelt, in eine Märchenfigur, eine Traumgestalt, aber auch in eine Inspirationsquelle.” (sid. 28 i Weiss-Eklund, Irene, *Auf der Suche nach einer Heimat: das bewegte Leben der Schwester von Peter Weiss* (Aus dem Schwedischen von Gabriele Haefs), Scherz Verlag, Bern, München, Wien, 2001.

Meningarna om en utövad incest tycks av forskare uppfattas på olika sätt. Ludwig Fischer skriver t. ex. om en känsla av skuld hos Weiss för ett begånget incestövergrepp samtidigt som han kopplar ihop känslor till modern med samma skuldkänsla. Fischer skriver om ”Inszest-Schuld” och förtydligar i en fotnot: ”Die Inzest-Schuld bezieht sich sowohl auf die früh verstorbene Schwester als auch auf den Mutter-Konflikt.” (Fischer, Ludwig, ”Dokument und Bekenntnis oder von der Schwierigkeit, durchs Schreiben ein Sozialist zu werden — Erwägungen zum schriftstellerischen Weg des Peter Weiss”, i *Text & Kontext 5* (1977) Heft 1, sid. 122)

Att det rör sig om en fantasi hävdas däremot av Axel Schmolke. Då jag frågade honom, om inscestbeskrivningen i boken var att betrakta som en faktiskt genomförd handling, eller en fantasiprodukt svarade han mig: ”Om den incestuösa akten med Margit Beatrice faktiskt ägt rum eller hittats på kan med hjälp av föreliggande material inte klaras upp med all säkerhet. Peters andra syster Irene Weiss-Eklund anser den vara ”ren fantasi”. Efter allt som jag själv lyckats få ut kan källan till scenen möjligen vara en dröm han faktiskt haft. Faktum är i alla fall att han tagit med 'händelsen' i samtliga versioner till ”Diagnos”-projektet; den dyker också upp i notiser och textfragment. Man får ju också tänka på att han kraftigt idealiserat Margit efter hennes död.” (E-Mail till mig från Axel Schmolke, Ämne: Peter Weiss: ”Abschied von den Eltern”/”Diagnos” 2003-10-03. År 2008 berör Axel Schmolke det imaginära förhållandet till systern Margit i en bok som utkom på Rotbuch Verlag i det han konstaterar att Peter Weiss under många år arbetade med detta motiv inom olika konstnärliga uttrycksområden. Denna bearbetningsprocess inbegriper ävenledes närmast en besatt inriktning (”Es ist verknüpft mit obsissiven Inzestphantasien”, vilket Axel Schmolke framhåller i ett efterord (”Nachwort”) till *»Füreinander sind wir Chiffren« Das Pariser Manuskript von Peter Weiss*, sid. 144. Till ett drömprotokoll nedtecknat den 24 oktober 1950 gör Schmolke rörande de upprepat behandlade incestbeskrivningarna av Weiss och verkligheten bakom den vetenskapligt försiktiga kommentaren: ”Ob ihnen ein reales Erlebnis zugrunde liegt, muß offen bleiben; die wiederholte Heimsuchung durch die Phantasien war jedenfalls höchst ›real‹.” Ibid. sid. 126.

ett slags lov till henne efter det han förlorat henne och den kvarvarande känslan av ensamhet därefter, men det är samtidigt ett lov till det obscena. Tvättlokalen i anslutning till bårhuset blir för honom ett självmordssurrogat — en katarsis (med vattnet som renande element). Weiss själv tycks i sin vanmakt ha velat fly in i en förment rebellisk obscenitet, som han visserligen i sitt mer eller mindre intima umgänge med kvinnokönet hade tillfälle att leva ut rent fysiskt, dock utan att få del av den verkliga tillfredsställelsen och utan att nå upp till ”den gamle vises” lugn som exempelvis en åldrande Hermann Hesse. Weiss ”flykt” är del av en självuppvisning i och med att han säger: "Se, jag är på flykt! Det är mitt positiva stigma. Eller för att travestera Descartes ”Je suis refugié, donc je suis” (”Jag är flykting, alltså existerar jag”). I detta för honom hopplösa läge kan man förstå, att han längtar efter den slutliga självbekräftande akt, som innebär att till allas beskådning själv hänga uppspikad på korset: Peter Weiss — Kristusnarren!

Frågan är hur pass allvarligt man ska ta Weiss kretsande kring dödstemat vid tiden för inspelningen — cirka tio år före hans första allvarliga hjärtattack? Den beskrivna scenen i vilken det döda paret förefaller vara vid liv — visar på en psykiskt mental gränsöverskridning — ett besök hinsides, men ändå tycks han som människa och konstnär fortfarande stå med båda fötterna härstädes i livet. Weiss orubbliga tro på framgången, som med nödvändighet måste inställa sig, är obruten. Det som för honom ingick i en *personlig* frigörelseprocess som svensk medborgare och representant för den så kallade fria världen — var plågande konkret för Solzjenitsyn och Biermann, nämligen rent och skärt förtryck.[301]

[301] En som märkligt nog från en vänsterposition tog den vänstersympatiserande Peter Weiss i upptuktelse för bland annat trendiga ämnesval och falskt engagemang var författaren Göran Palm, som i *En orättvis betraktelse* (1966) skrev följande i det han kallade Weiss och hans gelikar ” ”snedtändare”: ”känsloparasiter, äventyrare, hysteriker, små sökare efter stora ämnen, folkhemsflyktingar, kvantitetsromantiker, sökare efter tillräckligt starka skäl till oproportionerligt starka aggressioner, tomgångsexperimentatorer som griper efter ett engagerat halmstrå, förnyelseegoister, kontaktvägrare som ser en chans att älska på avstånd, Belsenpornografer, godhetsexhibitionister och vanliga kvalterrorister. Därför tycks rätt sakliga litteraturkonventioner av nöden, och sådana bryter också allt starkare fram i Europa. Expressionistiska indignationspjäser ger plats för featurepjäser av typ *Rannsakningen.*” (Sid. 149ff) I ett telefonsamtal den 29 december 2001 medgav Göran Palm att han kanske uttryckt sig lite drastiskt och överdrivet vad gäller ”Belsenpornografi”. Palm beskrev Weiss som en intellektuell frigångare van att tala och skriva för sig och sin sak. Han var humorlös. Weiss hade gått egna vägar och hade bland annat gjort flera märkliga, närmast avskyvärda experimentfilmer med sig själv sittande på en toalett (**Studie I**, min anm.). Palm karaktäriserade Weiss som ”en elitist som spelar demokrat”. Fler än en var redan på ett tidigt stadium tydligen från olika synvinklar kritiska mot Weiss. En sentida är filmprofessorn Leif Furhammar, som karaktärise-

Till dödstematiken återvände Weiss upprepade gånger.[302] Han gick till och med så långt att han vid Literarisches Colloquium i Berlin ledde ett samtal om ”att dö”, där han bland annat hävdade att:

> döendet är en elementär händelse, som man kan ägna sig åt — även om man ännu inte själv har upplevt det. Över huvud taget ska vi bara tänka på att göra arbetsstudier. Att trycka det som litteratur är en senare fråga. Vi ska inte fundera på att det skall publiceras. Varför? Gäller det inte alla ämnen? Jag tror, att skeendet 'någon dör' är lika lite beaktat som 'någon går genom starkt ljus'. Det är ingen skillnad på att beskriva ett bord eller att 'någon dör'. Skildringen hänger alltid starkt ihop med ens personlighet, den har med det att göra som döljer sig inom en. Ni säger 'det okända'. Det var ett bra valt ord i detta sammanhang. Det okända är ju en väsentlig beståndsdel i detta ämne. Det är ju egentligen ett mycket eggande begrepp, det okända, tycker jag, liksom det hemska och förskräckliga.[303]

Tankar kring döden fascinerar tydligen Weiss. Systerns tragiska död måste ha berört honom djupt. Mycket av det som kommer till uttryck i litteratur och film hade sina rötter i faktiska omständigheter i familjesfären — precis som hos Kafka. Det är ju något av en familjehistoria i egen tappning som Weiss återberättar i de nästkommande scenerna, för plötsligt springer gycklarrackaren mot en dörr, öppnar den och in kommer nu ett äldre par, uppenbarligen Peter Weiss egna föräldrar, oklanderligt korrekt klädda. De böjer sig ner över ”de hädangångna tu” och i en subjektiv bild kan man uppleva det hela som om HAN från dödens sida betraktar de ännu levande föräldrarna. HAN återges både som död och betraktar sig själv som död med den levandes ögon.[304]

Denna scens symbolvärde består i att Weiss å ena sidan längtar efter döden, för att kunna förena sig med systern. Å den andra vill han förbli den objektive betraktare han är som konstnär, författare och filmskapare. Dödens yttre mening är att uppnå evig ro. Men för Weiss gäller det i minst lika hög grad att lura döden genom att i döden förbli levande i berömmelsen som överlever hans förgängliga stoft. Och

---

rar Weiss som en ”närmast orakelmässigt vördad” person, när denne i ett öppet brev (Aftonbladet den 7 april 1969) skrev om Johan Bergenstråhles film **Made in Sweden** (1969). (Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige — En historia i tio kapitel*, Förlag AB Wiken, sid. 303.)

[302] Jämför t. ex. de detaljerat beskrivna avrättningarna i *Motståndets estetik*.

[303] ”Sterben”, i *Prosaschreiben — Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin*, 1964, sid 46ff. (Min översättning.)

[304] En liknande scen med perspektiv från såväl den levandes som den dödes sida förekommer hos Dreyer (**Vampyr**, 1932). Denne regissör nämns — vid sidan om artiklar om film — i romanen *Situationen* i en uppräkning av konstnärer, som uppenbarligen betydde något särskilt för Weiss, sid. 64.

Weiss lyckades med att uppnå båda målen. Om i Weiss subjektiva skildring av HONOM på dödsbädden förekom någon aspekt som syftade på självmord är svårt att reda ut.

Självmord är enligt gamla föreställningar ett sätt att rikta aggressioner inåt när känslan av skam och ensamhet inte längre går att härda ut, mest beroende på förlust av nära och kära. När dessa inte längre finns har livet för vederbörande oftast förlorat sin mening. Den absolut starkaste örfil man enligt traditionell uppfattning kan ge livet är just att i handling genomföra ett självmord. I självmördarens kalkyl ingår det förväntade postuma medlidandet. Genom sin gärning rättfärdigar han sig själv och ger istället de efterlevande samvetskval, genom att han själv postulerar sig som den hjälplöse, medan de andra står med skammen över att de hade kunnat hjälpa honom men inte gjort det.

Ytterst rör det sig om att han utesluter livet som möjligt alternativ och i stället väljer att hata det. Utgående från dessa funderingar måste man fråga sig, hur och på vilket sätt Weiss (så långt han nu indentifierade sig med HONOM i **Hägringen**, vilket man med stor sannolikhet gränsande intill visshet kan anta) faktiskt kände sig hotad av livet eller rättare sagt av de samhälleliga normerna, eller om han bara strävar efter att bli erkänd som ett offer från de levandes sida medan han fortfarande är vid liv.

I det senare fallet skulle han lekt med döden för att få leva och komma till klarhet med livets mening. Man får anta att Eros och Död som planeter ständigt kretsar kring honom även när han är på språng att göra nya erövringar för att tillfredställa sina erotiska drifter. Minnet av den 1934 i en trafikolycka omkomna systern — som han tycks ha haft sina första erotiska upplevelser tillsammans med (om än bara i drömmen) — omformas av Weiss bokstavligen till en madonnakult. Som kvinna blir hon till något konträrt i det hon varken direkt förbinds med naken död eller plump sexualitet. Hennes lyssnarförmåga förbinds inte heller med språket. HAN är ju oförmögen att kommunicera med henne rent verbalt.

Denna oförmåga att kommunicera upplevde Weiss själv som den författare han ville vara med mer eller mindre burdusa refuseringar som avvisande och uteslutande attityder. Det är här Maria ger tröst i sin stillsamma moderssorg och tysta medlidande med alla av stumhet drabbade i ett samhälle som annars sätter ordet i centrum. HAN upplever sig som den skyldige — han själv som den äldre — måste bestraffas för den begångna synden. Straffet är inget mindre än döden.

Det duger inte för honom att lära sig och följa i faderns fotspår. Han vill ju något annat. Inte affärsman, nej, konstnär vill han bli. Franz Kafka hotade sin far med självmord, då denne beordrade honom att under en kortare tid sköta hans asbestfabrik. Visserligen går Weiss inte så långt, men han leker ändå med tanken för att skaffa sig mod att leva vidare. Ungefär så som Goethe lät det gå utför för Werther, för att själv kunna leva. Med ”leken med döden” tycks Weiss vilja ta hämnd på sina föräldrar. Han låter dem i sin film betrakta liken av de unga tu — deras egna livsfrukter — i förhoppning om att de ska känna smärta. Den miljö de befinner sig i är något oklar, vilket säkert också är avsett, för att deras smärta — liksom Weiss egen — ska verka vara utan ände. Bårhuset är också ett slakthus — ett människoslakthus. Slaktkrokarna talar sitt tydliga språk.

*

Längre än så går inte Weiss i sina filmiska spekulationer på dödstematiken. Nu följer kameran HONOM åter på en sandstrand, där HAN stannar upp och tittar ut mot havet. Vimmelkantig lägger HAN sig ner i sanden. Nästan som i en reminiscens från pojkårsläsandet av Karl May kommer tre mantelprydda personer springande med spjut i sina händer samtidigt som man hör skarpa dissonanta indiantjut. Jakten och bytet. En man griper tag i HONOM och frågar: ”Hur är det fatt?” ”Ingenting”, svarar HAN, vrider sig fri och lämnar sällskapet.[305] Mannen som frågat honom står kvar och tittar. HAN försvinner in mellan några badhytter. Från en gångtunnel genom ett hus går HAN ut på en gata med livlig trafik. Vi befinner oss nu i Gamla Stan, närmare bestämt på Kornhamns torg. Torghandel. Fiskstånd. Frukt. Potatis. Morötter. HAN betraktar aktiviteterna kring honom och går fram till några väderbitna medelålders män som sitter på en bänk och skrattar konverserande. Den ene säger: ”Öh, ska du ha dej ett bloss!?” Någon räcker över en glödande cigarrett till HONOM som tar den till sina läppar för att dra ett bloss innan HAN låter den vandra vidare. Utanförskapet understryks nu med språkliga och kommunikativa dissonanser, som består av spretiga lösa repliker på såväl svenska som tyska. De svårtolkade ljuden övergår i ett lösryckt replikerande som brukar ingå i det i dessa kretsar vanliga gemenskapsspelet: ”- - - / jasså / nehej / kära nån / du / nä-nä-nä / det var synd / du — verstehst du nicht — verstehst du nicht?”. Svårtolkade ljud stöts ut — var och en tycks

[305] ”Ingenting” var annars en benämning Weiss plägade använda avseende sig själv. I *Duellen* skriver han syftande på sig själv om en kvinnas val av honom: ”Hon hade tagit ett Ingenting.” Weiss, Peter, *Duellen*, sid. 51.

uttala sin bestämda sats — en upprepar: ”nej-nej-nej”, en ”du-du-du”, en annan: ”det var fan” och en säger om situationen: ”Bara sitta här” på denna gemenskapens bänk och över allt detta höjs avslutningsvis ett konstaterande tillägnat hin håle själv: ”Va fan!” samtidigt som en lägger upp ett kraftigt hånskratt. HAN lämnar långsamt sällskapet. Den våldsamt skrattande mannen säger upprepat i det han pekar åt HANs håll: ”Der versucht — der versucht.” HAN går bort till en taxitelefon, varifrån det hörts en signal. HAN upprepar: ”Hallå!? — hallå!? — hallå!?” Ett ekoliknande ljud — en kvinnas röst — upprepar: ”Älskade — älskade — älskade”. HAN upprepar sitt ”hallå” samtidigt som skrattandet tycks ha smittat av sig på alla männen och när skrattet avtar konstaterar en: ”Ja, du vet hur det är.” HAN går in i en pissoar. I en större byggnad står människor i fönstren och tittar ned. HAN känner sig uttittad i pissoaren. Därefter kommer en man i vit skjorta in. I detta bås för den gemensamma kroppsvätskeuttömningen börjar den sist anlände, efter det han harklat sig, en konversation med ett utropsfullt konstaterande: ”Aa fan!” HAN griper tag i denna inbjudan till dialog med en fråga och en faktaredogörelse: ”Vad ska man göra? Jag har inte ätit på flera dar.” Den medurinerande bekräftar att han uppfattat meddelandet med ett frankt: ”Jasså.” HAN går envetet vidare med sina frågor: ”Hur bär dom sej åt? — Alla dom andra?”, varpå replikeras: ”Tja, säj det.” Efter uträttat värv lämnar de båda pissoaren. HAN ställer sig bredvid Djurgårdsfärjans biljettkiosk vid Nybroviken och tigger pengar av förbipasserande: ”Skänk en slant!” De flesta avvisar HONOM bryskt.

*

Bilder på den moderna stadens hus — Kungsklippan. Ljudet påminner om bearbetning av plåt. Det övergår sedan till något som liknar fågelkvitter. På ett runt stenbord är torra brödbitar utlagda — mat till fåglar — och de blir nu mat för den ”fågelfrie”. HAN tar en bit i sin mun och försöker tugga. Men HAN överväldigas av hungerhallucinationer. På ett träd sitter ett konstgjort grishuvud. HAN börjar hoppa omkring, flaxande med armarna som med vingar. Barn följer efter honom. HAN dansar hungerdansen, håller på att förvandlas till en fågel. Han är förtvivlad. Men likväl handlar det också om ett uppbrottsförsök. Dansen blir allt vildare. Likt en schaman rör han sig tills han når fram till klimax. Också kameran vrider sig i en salto mortal. Det hela understryks av en rytmisk och hektisk musik. Sedan försjunker HAN i stillhet, inte abrupt, utan långsamt... långsamt... utmattad. Korta sekvenser av människor och trafik i staden. Ett fristående hjul. En boll. Lastbils-

hjul. En ångvält — en stark och tydlig symbol för vår tid (I romanen *Situationen* kan man läsa på sidan 133: ”ångvälten det är vår tid”) — rullar sakta fram, backar och kör fram igen — *plattar till*. Den ger uttryck för det missmod som tydligen upprepat kom över Peter Weiss. En symbol måhända hämtad från psykoanalysen? Den av överjaget tillplattade människan, drabbad av alla givna normer och värderingar som råder i skolan och i föräldrahemmet. Ständigt har det hyttande pekfingret angett en enkelriktad väg. Resultatet är vansinnets hungerdans, den till letargi förstelnade resignationen och fruktan för att bli helt och hållet tillplattad. För Weiss del fortsätter tankeaktiviteten som trots alla vedermödor pekar åt en ny sammansmältning och vidare bearbetningar av alla umbäranden. Inom kort skulle denna positiva process bära frukt inom Weiss författarskap.[306] Förmår en man, som betraktas som vansinnig, överhuvudtaget frambringa något av värde? Denna fråga börjar nu intressera Weiss i allt högre grad — i början av 1970-talet skulle den även komma till uttryck i dramat *Hölderlin*.

Nu följer ett avsnitt, som i en version i efterhand klippts bort. Det är bilder från studentkarnevalerna i Lund och Stockholm med olika märkliga figurer.[307] Ibland konstruerar Weiss sina bilder, till exempel när han på en bild visar fotografen Gustaf Mandals ansikte i profil. På kinden sitter en skalbagge. Detta om något är hämtat från Kafka.[308]

Detta att flimrande återge en folkmassa ger Weiss också prov på i den några år tidigare nedtecknade romanen *Situationen*, där han också beskriver en man med en insekt på kinden.[309]

---

[306] Jag syftar här på det drama om Marat och de Sade, som Weiss skulle skriva i början av 1960-talet. 1964 hade Weiss med det sitt stora internationella genombrott som dramatiker på Schiller-Theater i Väst-Berlin.

[307] Jag håller det för troligt att Weiss tagit bort dessa sekvenser eftersom han kanske inte upplevde dem som adekvata. Fotografen Gustaf Mandal hade tagit några bildsekvenser vid ett besök på studentkarnevalen i Lund. De och tagningarna i Stockholm kom med i en första version. I vilket fall som helst föreligger det två versioner, en som visades vid premiären i november 1959 och som är något längre än den 16mm-version Weiss lät Svensk Filmindustri distribuera längre in på 1960-talet.

[308] En uppenbarligen Kafka-inspirerad skalbaggesymbolik beskrivs också på sidan 61 i den 1953 på eget förlag utgivna *Duellen*: ”En stor, svart skalbagge kröp över gruset, stel av fruktan följde hon honom med blicken tills den försvann i en spricka i muren. Fylld av vånda sprang hon in i det ljusa rummet, i den ekande hallen av tomma förväntningar, bröt sig in i hans förskansning, skrek, jag vill inte vara här, vill inte vara här!”

[309] ”Ossians mikroskopiska iakttagelser som han förmedlade med korta antydningar och fingervisningar. De riktade sin uppmärksamhet mot de passerandes kläder; de såg ett rockuppslag, skavt vid kanten, med fransad knapphålssöm; skjortan med små strålformade skrynklor, kravatten i rött silke med bruna prickar, kragen stramade kring halsen. En blus under en öppen kappa, blått och grönaktigt oscillerande som fjärilsvingar, med linnets otydliga, rosafärgade undertoner, en rad vita pärlemorknappar, den trikåskulpterade bysten buktade ut tyget. En fjunig kavaj, en näsdukstriangel stickande ur bröstfickan, initialen synlig med ett

En polis frågar: ”Vad gör Ni här?” HAN svarar: ”Ingenting.” Polisen frågar: ”Vad heter Ni? Var bor NI?” Han sträcker ut ena handen och säger: ”Stopp!” Han visslar i en pipa. HAN avlägsnar sig och hoppar längre fram in i en stor mörk bil av typ ”sugga” — en Volvo PV 802. Två till begravning uppklädda män stirrar på HONOM. Den ene tar tag i HANS ena arm och uppmanar HONOM att gå ut. Modern sitter i sorgdräkt i baksätet. I bilen befinner sig också den drömda kvinnan — även hon klädd i svart. Tanken förs därigenom direkt till Weiss-familjens och den döda systerns tragiska bortgång.[310] Samma röst som viskat ”älskade” till honom i en taxitelefon säger nu tydligen med adress till de båda uppklädda herrarna: ”Låt honom vara!” (Möjligtvis kan herrarna tolkas som de båda äldre styvbröderna.)[311]

Bilen stannar vid en kyrkogårdsgrind. Följet med de sörjande stiger ur bilen och går sedan in på en kyrkogård. HAN står litet vid sidan om som en betraktare. Och så dyker ångvälten på nytt upp. Livets platthet och dess totala destruktion. Bilder från febril aktivitet vid byggarbetsplats påminnande om livets hårda krav. Sedan åter till kyrkogårdsgrinden. Ångvälten. Maskinljud blandat med frihetens fågelkvitter.

---

runt, melodiöst L, som spår på is efter en skridskos konståkning. En skinnjacka som en bit rå och otämjd natur, ett lerigt landskap med plogspår och spår efter kärror och hästar. En kjol som ett tält som ryckts upp och drivits iväg av vinden; händer och ben verkade otillhöriga. Här och var uppdykande märken med reliefer av små hjälmar, ormar, solar; knappar som var smyckade med blomblad, kronor, ornament, med en liten dödskalle, med en stirrande pupill. Även ansiktena verkade främmande i denna värld av kläder, tills de fick tillbaka sin mänsklighet i ett plötsligt och häftigt intryck — en svart insekt på en mans kind.” *Situationen*, sid. 143f.

[310] Peter Weiss syster Irene Weiss-Eklund nedtecknade på skrivmaskin 1979 centrerande sig kring moderns levnad — *Frieda Weiss — född Hummel — Ett levnadsöde* på händelser ur familjens liv. Om den tragiska olyckan skriver hon: ”Den 3 Augusti 1934 hade en svår olycka drabbat familjen. Margit som då var 12 år gammal, hade blivit påkörd av en bil på Heerstrasse inte långt från hemmet och dödad. Det var en svår chock för hela familjen, kanske ändå svårast för mig, som var så starkt känslomässigt bunden till henne. Margit och jag var oskiljaktiga och hennes död innebar en enorm förlust för mig. Frieda tog dödsfallet hårdast av alla i familjen.

Hon skrek och grät och doktorn måste komma för att ge henne lugnande medel. Man sade till oss barn att vara lugna ”Mutti hat Krämpfe”. Vi måste vara absolut tysta för att mamma hade gråtattacker. Jag hade mitt rum bredvid Frieda och var skakad av hennes skrin. När olyckan inträffade hade Margit och jag stått bredvid varandra vid ett övergångsställe och väntade på att en bil skulle passera. Margit som var mycket livlig stod och vippade på tåspetsarna. Innan bilen helt hade passerat tappade hon balansen och föll mot bakdelen av bilen samt kastades i marken. Jag, som hade bevittnat olyckan förlorade talförmågan av chocken. Reaktionen från vår mor gav en extra dimension åt det katastrofala i hela skeendet. Jag blev helt lämnad åt mig själv och när så småningom sorgen läktes fanns alltid kvar en känsla av att jag inte betydde något för föräldrarna. Att jag aldrig skulle komma att kunna ersätta vad Margit en gång varit för dem.” Sid. 14f.

[311] Styvbroder Arwed Thierbach gav vid ett samtal med mig den 10 april 1984 intryck av att ha varit en ”mönsterson” (Musterbube) och hjälpande modern i uppfostringssyfte. Ett märkligt konkurrensförhållande kan således ha förelegat.

Begravningsföljet. Den drömda kvinnan bär på en vit lilja i det att hon uppenbarar sig som en jungfrugudinna, en renhetens och uppståndelsens symbol. Weiss reser här symboliskt på ett högst eget sätt den gravsten över sin döda syster han inte fann vid besöket i Berlin 1947.[312] Följet stiger sedan på en spårvagn. Kvinnan tar under en sekund i HANs hand. De ser in i varandras ögon. Hon åker iväg i spårvagnen. HAN står kvar. Visionen är borta. HAN vandrar vidare genom staden. Kameran vilar en stund på en grekisk mansstaty. Ett dokument över Weiss intresse för det traditionella och bestående i konsten — skönheten i sig. Det sistnämnda står i motsats till den byggnadsplats som HAN närmar sig. Nedrivandet, uppbyggandet, utraderandet av det som åstadkommits. Historiens utplånande. Skapandet av provrörsmänniskan utanför metafysiken. Homunculus. Besvärjelsen av driften i kampen med det andliga. Faust som stadsplanerare och samhällsbyggare.

Alltmer börjar det nu stå klart för åskådaren att kvinnan i sorgkläder uppenbarar sig som en vit dröm mot en mörk bakgrund bildligt uttryckt. Drömmen förkroppsligas av den döda systern som något ljust tilldragande — som en Beatrice i Dantes *Gudomliga komedi*. Viljelöst dras den unge mannen med och mot något som borde kunna vara en paradisisk verklighet, dvs. staden. Det som återges är en drömd förfinad tillvaro. Det realistiska i bilderna gör att som en kontrastverkan framträder något av vardagens sjaskiga verklighet.

*

I en kur ropar en man (figurerad av Johnny Samuelsson) med en förlängd arm, som han pekar med, och frågar: ”Vill du ha jobb?” Sedan följer två yttranden: ”Vi behöver folk.” och ”Vi betalar bra.” Ett hus raseras. HAN vandrar sakta in på arbetsplatsområdet. En röst ropar i falsett: ”Hiiiit!”, tätt följt av sirentjut. ”Hitåt!” ropas det igen och arbetare kommer springande i rad. ”Hiiiit!” Olika ljud från byggmaskiner uppblandade med plinganden som väcker uppmärksamhet. ”Hiiit” ropas det igen, beledsagat av en larmsiren. HAN springer till en byggnad för att hålla upp en planka som ska stötta en vägg. Flera män kommer till HANs undsättning — bland dem Peter Weiss själv. Likheterna med scener i Fritz Langs **Metropolis** (1926) är uppenbara:

[312] I *De besegrade* skriver Weiss på sidan 30: ”Min döda syster lever ett magiskt liv. Hon blir aldrig äldre. Jag önskar jag kunde se henne som kvinna, men hon är dömd till evig jungfrulighet, hon är evigt knoppande, dömd att aldrig slå ut i blom.

Medan årsring efter årsring sluter sig kring mig är hon oföränderlig; hon lever inom mig som symbol för den eviga förväntningen.”

arbetarkolonnerna, den överdimensionerade klockan, vars visare hela tiden måste passas manuellt av en arbetare (som på detta sätt är ”korsfäst” vid uret), för att inte en explosion ska inträffa. Hos Weiss har visarna blivit en planka som en viktig del i den stöttande konstruktionen. De hjälpsamma arbetarna hos Weiss motsvaras i **Metropolis** av Freder, företagarens son, som av medlidande med arbetarna gör gemensam sak med dem och tar över sysslan med att sätta visaren. Man kommer ovillkorligen att tänka på Simon från Cyrene, som tvingades bära korset åt den uttröttade Jesus på dennes väg till korsfästelsen. Ljudet har dessutom något av en begabbning över sig. De påkostade UFA-studiomiljöerna i Berlin ersätter Weiss med att filma ”on location” — ett billigare sätt att spela in film, som framhäver realismen, men i symbolhänseende inte förmår konkurrera med Langs ateljétagningar. Att Weiss med denna sekvens verkligen avser en symbolisk korsfästelse — plankorna läggs i kors — bekräftas också av att HAN i nästa bild — ställföreträdande för korsfästelsen — står i begrepp att låta sig cementeras in i en vägg. Att HAN mycket väl kan syfta på en Kristusgestalt får man klart för sig, om man ser hur Weiss upplevde hur han på detta sätt själv ”kom till de sina och inte togs emot av dem”. Weiss ger dock den Kristusgestalten han själv ser sig som en chans och låter HONOM lösgöra sig ur ”kors-snaran” och springa därifrån. Scener som hos Weiss uttrycker hot är vanligtvis upplagda som antydan till en *möjlighet*. Vad hade hänt, om...? Ödet att behöva brutalt sätta ett streck under sitt liv undgår han genom den ”försäkring” hans välbärgade föräldrar och hans bildningsnivå utgör för honom.

Men han lider med de förtryckta och förföljda, ty ofta åtföljer de honom som spöken på den väg han måste vandra och de tar gestalt i hans verk. Och nästan alltid låter han öppna en symbolisk lucka åt sig — bokstavligen i slutet av dramat *Nya processen* (i egen regi på Dramaten i Stockholm på våren 1982), genom vilken han (liksom publiken) kan slinka ut. Hans verk har sitt ursprung i Hades och Döden och söker sig mot Ljuset. Det sistnämnda är för honom den eviga och omistliga konsten. Åberopande Dantes *Divina Commedia* skriver Weiss i *Motståndets estetik*: ”Det visade sig sedan i kompositionens beräknade, medvetet genomförda gång, att snuddandet vid dödstanken, detta liv med döden och de döda inom sig, väl kunde framkalla lusten att skapa konstverket, men att den färdiga produkten var avsedd för de levande och därför också måste vara utförd enligt alla regler för levande reception och reflektion. Dante visade denna dubbelhetens metod, med vilken skräcken för förgängelsen kunde övervinnas ge-

nom att han efterlämnade tecken som överlevde honom själv, och om det till en början tycktes som om denna transformering doldes under symboler och allegorier, begripliga bara för den som var förtrogen med skolastiken, så gick det ändå att i liknelsernas filigranverk leta fram fler och fler detaljer som vittnade om en verklighet, iakttagen på mycket nära håll."[313]

*

Undkommen Golgata befinner HAN sig nu i ett vindskontor (antagligen vid Weiss ateljé på Västerlånggatan), tar av sig skjortan och börjar med naken överkropp tvätta sig själv och skjortan. HAN får syn på en naken skyltdocka som står bakom ett hönsnät och viskar: "Älskade, älskade!" Medan HAN idogt håller på med sin skjorttvätt i hinken, får HAN syn på en möjlig utväg ur sin instängdhet: en taklucka (luckan som senare skulle återkomma i *Nya processen*). HAN går uppför en stege, öppnar luckan och går med naken överkropp ut på ett plåttak. HAN lägger sin skjorta till torkning på det varma plåttaket. HAN reser sig, andas djupt och tittar runt. Sekvensen påminner om det avslutande befrielsemomentet i **Studie IV** (**Frigörelse**). Efter en stunds vandring på taket lägger HAN sig ned på det. Sedan hasar HAN sig ner till takrännan. Här börjar en serie av subjektiva registreringar. Människor kryllar på gatan likt myror. Han ser en kvinna ovanför taknocken — en lindanserska. Det är Gunilla Palmstierna. Arbetet med denna scen beskrevs över fyrtio år senare i radion av Gunilla Palmstierna-Weiss i nästan mytiskt spännande ordalag: "Det finns ju bland annat en scen där kvinnan ska dansa på taket. Det är ett riktigt tak utan skyddsräcken — fem våningar högt upp. Peter hade fått tag i en skådespelerska, som skulle göra det, men hon sade: ― Tack så mycket ― det har jag inte mitt liv till ― och gick. Men jag idiot ställde upp på det där — jag skulle aldrig drömma om att göra om det. Men vi var så pass inne i arbetet med den här filmen, att jag inte insåg faran ens."[314] Nu följer direkt en kort sekvens med en man som går på lina mellan två hustak. HAN har en vision av att kunna utföra det omöjliga. Denna sekvens är trickinspelad och gjord i ett särskilt dubbelkopieringsförfarande.[315]

---

[313] Weiss, Peter, *Motståndets estetik*, del I, sid. 90

[314] Gunilla Palmstierna-Weiss i *Kulturradion*, Sveriges Radio P1, 2000-10-31. Filmens fotograf, Gustaf Mandal ville redan 1974 (Gustaf Mandal i samtal med mig 1974-05-06) minnas, att det gjordes upptagningar med Per Edströms hustru, skådespelerskan Berit Marianne Carlsson. Rent tekniskt ― enligt Gustaf Mandal i november 2001 i hans verkstad på Finnbergsvägen i Nacka — var det avseende lindanserskan ovanför taknocken frågan om ett dubbelkopieringsförfarande.

[315] Enligt Gustaf Mandal kan den staterande vara Per Edström. (Samtal med Gustaf Mandal den 21 december 2001.)

Den visionärt avlägsne lindansaren skapar ett behov av att göra ett försök att kommunicera. Weiss har i sina instruktioner till ljudläggningen (Filmen spelades in utan synkront ljud. Ljudläggningen gjordes separat och i efterhand. Denna omständighet föranledde ett visst förhållningssätt med kameravinklingen i samband med repliker. Man undvek att göra munrörelser alltför tydliga i bilden.) för en tid av 15 sekunder med lindansaren angivit följande, där S syftar på huvudaktörens förnamn Staffan: ”S: 1. skratt/ Du där borta /skratt — är det så lätt”.[316] Skrattet är närmast en vansinnigs. Visionen av kontakt är förbi i och med att skrattet tonar bort.

Lindanserskan är en idealbild. För Weiss blir Kvinnan alltmer ouppnåelig — en det motsatta könets inbillade mytfigur. En skönhet och trollkvinna på samma gång som hägrar. En luftspegling. Linan kan mycket väl uppfattas som en metafor för livet. Det första steget på den är början på en resa, det sista ett slut — döden. Och mitt uppe i livet borde man dansa, dvs. glädjas och njuta av livet. Men med den svartsyn på livet som Weiss koketterar med förblir allegorin enbart en önskan och föreställning om hur det borde vara. Likt en Philippe Petit[317] tycks Weiss vilja visa åskådaren hur man kan förvandla det skenbart omöjliga till en möjlighet. Med ett hysteriskt skratt ropar HAN med sikte mot den dansande kvinnan: ”Du där — är det så lätt!?” Skrattet går över i ett närmast imbecillt ljud. HAN försöker härma lindanserskan i det han vandrar omkring på taket. Genom en taklucka får han syn på ”det ’hemvävt’ borgerliga hemmet” där det dukats till fest. HAN ser en födelsedagstårta med sexton tända ljus. Detta antal syftar troligtvis på Weiss eget födelseår 1916. På en bonad står texten: ”God vän är alltid välkommen”. Bordet har fem stolar. (Familjen Weiss bestod förutom av föräldrarna och tre barn — ej då medräknade den döda systern och två halvbröder till Peter.) En medelålders kvinna kommer in med en bricka med porslin. Då hon får syn på HONOM skriker hon förskräckt till och tappar brickan. Anspelningen på modern är uppenbar. Inom familjen talades ibland om moderns skri i Vollmoellers pjäs ”Das Mirakel”.[318] Det är troligt att Weiss upplevde

[316] Weiss, Peter, notiser för ljudupptagningar på separata opaginerade blad.
[317] Den franske lindansaren Philippe Petit vandrade den 7 augusti 1974 på lina mellan World Trade Centers båda torn.
[318] I texten ”Frieda Weiss — född Hummel — Ett levnadsöde” beskriver Peter Weiss syster Irene Weiss-Eklund ett skri: ”[Det] spelades också en pantomim av Vollmüller ”Das Mirakel”. Scenen föreställer det inre av en katedral. Frieda — Abedissan i klostret — kommer in i katedralen just när riddaren, som spelades av den kände skådespelaren Murnau, enleverade en ung nunna. Abedissan (Frieda) upptäcker att madonna-bilden är borta och i detta ögonblick utstöter hon ett fruktansvärt skri — för övrigt det enda ljudet i pantomimen. En orkester ger

sin mor som mycket rigid och närmast förskräckt över det liv sonen Peter framlevde. Här svarar han genom att återge henne i karikerad form som en oförklarligt hysterisk kvinna, vilket hon kanske i vissa stycken var.

*

HAN fortsätter sin rastlösa vandring genom staden, till vilken han kommit från ingenstans och som vägrar att ta emot honom. Landet som jämvikt mot staden finns inte för stadsmänniskan Weiss. Många Kafkaberättelser har sitt ursprung på landsbygden, i morbror provinsialläkarens omgivning, för att inte tala om Bruno Schulz, som hämtade sin inspiration enbart från den polska ”Schtedtl” (jiddisch: ’liten stad’), som han — även han ursprungligen bildkonstnär som Weiss — förvandlade till ett färgsprakande universum.

Nej, hos Weiss finns bara storstadens hårda trottoarer och avvisande fönstergluggar. Befolkningen i 1950-talets Stockholm bestod till stora delar av till staden inflyttade. De var — om man vill uttrycka det kritiskt och tillyxat provokativt — präglade av en provinsiell och till den svenska maktstrukturen anpassad lutheranism, något som inte sällan tog sig uttryck i fördomsfullhet och inskränkthet: ”Gång på gång flyr jag ut i det metafysiska. Jag borde disciplinera mig och arbeta en tid med torra redogörelser, inte gripa till andra metoder än saklighetens stringens. Men varför? Varför befatta sig med det vardagliga, det konkreta, när man är uppfylld av det omöjliga, det absurda? [...] Efter två tre dagar i den här stan känner jag mig redan hämmad i mina rörelser. Bara att åka i en buss räcker för att låta mig digna under det allmänna själsläget. Ett skratt är omöjligt, en höjd röst har genast till följd att allas ögon förskräckt vänder sig om.”[319]

Omgivningen omslöt och stängde in nykomlingen Weiss, som för det mesta hade levt i storstäder som var mindre provinsiella än Stockholm. (Små orter och platser som Warnsdorf i Tjeckoslovakien och Alingsås i Sverige utgjorde mera parentetiska erfarenheter.) Ett expressionistiskt Berlin eller magiskt Prag med den för dessa städer ”multikulturella” atmosfären låg på ljusårs avstånd från den Stockholmska puritanismen. Weiss universum var uteslutande storstaden.

---

den dramatiska effekten och skriet måste varje gång vara i exakt samma tonläge. Denna pantomim spelades många gånger och vid ett tillfälle gav dirigenten Frieda en komplimang för hennes tonsäkerhet. Skriet kom alltid exakt där orkestern skulle falla in.” Den av Irene Weiss-Eklund nämnde dramatikern heter med sitt fulla namn Karl Gustav Vollmoeller (1878-1948). Mirakelspelet uruppfördes 1914 i Berlin. Den som spelade riddaren var Reinhardteleven och filmregissören Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931).

[319] Weiss, Peter , *Situationen*, sid. 46.

Storstadens negation — livet på landet — var just *ingenting*: ”Hade inte Knut talat om en koja i skogen? Drömmen om flykten. Ett liv utan störningar. Helt ensam med sitt arbete. Han visste hur denna dröm i realiteten tedde sig för honom. Han hade gjort sina försök men aldrig kommit längre än till ensamhetens förlamande stadium. En övergivenhet utan like. En panisk rädsla för naturen. Det fanns ingenting av samklang mellan honom och mullen, gräset, träden, vinden. Naturen förkroppsligade döden.”[320]

Detta Weiss-citat visar tydligt upp ett antirousseauanskt sinnelag. I storstaden däremot trivdes Weiss som fisken i vattnet. Här är naturens dagsrytm med solens upp- och nedgång över fälten och skogarna ersatt av något helt annat: ”Både nattens och stadens dimensioner var nu djupt förändrade. Nyss, på den gemensamma vägen, hade de varit överskådliga, där fanns tidsbegreppet, här och var lyste klockor i full tydlighet utanför butikerna, en stor roterande skyltklocka visade sina siffror högt ovanför taken, restaurangdörrar stängdes, gäster som i många timmar hade suttit i rökiga lokaler steg in i sina beställda taxibilar, nämnde adresser för chauffören, for iväg mot bestämda mål; varje gata, varje torg hade sitt namn, allting var präglat av den bofastes säkerhet, tingen gav sig inte ut för någonting annat än vad de var, vid varje steg visste man var man befann sig, man rörde sig obesvärat, omfattade med sin blick kajerna med de förtöjda båtarna, broarnas blänkande diadem [...]”.[321]

*

I nästa scen fortsätter HAN sin flykt genom staden och hamnar någonstans i ett rivningshus. Två pappdocksliknande träfigurer antyder livets platthet samtidigt som fönsteröppningar visar att det finns fler vägar att beträda. HAN hamnar i ett större rum där några personer intensivt sysslar med olika saker. En man i kavaj och slips (figurerad av Tor-Ivan Odulf) frågar HONOM avvisande: ”Vad gör du här?” Rummet är i själva verket den tolvrumslägenhet (!) där Staffan Lamms (huvudrollsinnehavarens) morföräldrar bodde.[322] Den låg i ett av den så kallade Skeppsbroadelns ståtliga palats i Gamla Stans ut-

[320] Ibid., sid. 62.
[321] Ibid., sid. 50.
[322] Dessa högborgerliga volymer i boendehänseende var på intet sätt främmande för Peter Weiss. Hans yngre syster beskriver en av familjens många bostäder på följande sätt: ”Så kom då flyttningen till Berlin 1930. Den nya bostaden Preussen Allee nr 42 var ljus och rymlig. Den bestod av 10 rum, var centralt belägen och vi barn hade nära både till skola och lekplats.” I minnesanteckningar betitlade ”Frieda Weiss ― Född Hummel ― Ett levnads-öde”, Weiss-Eklund, Irene, sid. 14.

kant. Mannen fortsätter att tjata: ”Vi bor här” — ”Vad är det för mening med att...” — ”Kan du inte gå!” — ”Du har inget här att...” — ”Men känner du inte?” — ”Är du inte känslig för grejerna, va!?”. Ett knackande, telegrafliknande ljud hörs. I bakgrunden ligger ”den drömda kvinnan” på en soffa. Genom ett fönster ser man en ångbåt som lämnar hamnen. Längtan ut på de sju haven. Mannen i slips uppmanar HONOM att försöka förstå: ”det är inte alls svårt”. Han tappar tålamodet och ryter till: ”Nu är det lika bra att du sticker. GÅ! Du har ingenting här och göra — stick tillbaka till...”

Plötsligt hoppar figuranten konstnärinnan Siri Derkert (vännen Carlo Derkerts mor) upp bakom en soffa och frågar upprepade gånger: ”Är vägen krattad?” Som en ordningens upprätthållare dyker hon upp, föreställande modern i familjen Weiss ombonade borgerliga hem. Denna scen tvingades Weiss modifiera något, enär Siri Derkert vägrade att resa sig ur en likkista, som Weiss från början hade tänkt sig. Vid jämförelsen av den färdiga filmen med manuset inser man Weiss impulsiva smidighet i inspelningssituationen:

32A — och kommer in i ett stort rum med öppen verandadörr. Han står stilla i rummet där ingen tycks ta notis om honom.	Melankolisk dragspelsmusik i radion.
En ung man sitter vid ett bord och bläddrar febrilt i en hög bilder.	
I en kista ligger en gammal kvinna, reser sig upp fäktar med en käpp och ropar:	Är vägen krattad — är vägen krattad?
Då ingen svarar, lägger hon sig ner igen.[323]	

Två män bär in en möbel och går ut igen med den. Likheten med Roman Polanskis examenskortfilm vid Filmskolan i Lodz **Två män och ett skåp** (1959) är helt säkert bara tillfällig (**Hägringen** torde vara inspelad något tidigare), men en gemensam upplevelsevärld hos de båda regissörerna kommer man inte ifrån. De är, mer eller mindre medvetet, påverkade av en kafkaesk kabbalistisk föreställningsvärld i sina respektive egensinniga uppror mot den kvävande borgerliga plyschmöbeltillvaron. Ljudet återger på nytt flyttfågelsmotivet. HAN står kvar. Mannen i slips avslutar: ”Vi är tillräckligt många.” HAN får på olika sätt veta att han är i vägen och uppmanas av mannen att ”er-

[323] Weiss, Peter, manuskript till **Hägringen**, sid. 15.

känna” (jfr. Kafkas *Processen*) och ”sticka”. Dennes sista ord understryker en ödesbestämdhet: ”Det är inte ditt fel, men det är så.”

Ett annat motiv i sekvensen är människor som rotar i en hög med fotografier. Dessa ter sig som embryot av det som längre fram skulle sammanställas till de collage som Weiss illustrerar den självbiografiska romanen *Diagnos* med. Under arbetet med **Hägringen** sysslade Weiss även med collage till de båda första banden av *Tusen och en natt*. Samtidigt som HAN körs bort ur rummet, där han ”inte har något att göra”, finns HAN (med avseende på Weiss egen biografi) således indirekt med i bilden. Kvinnan uppenbarar sig i olika former. Å ena sidan är hon hushållerskan som skalar potatis, å den andra är hon förlöserskan. Den ”drömda kvinnan” reser sig med en kristall i handen ur en fåtölj — kristallen är symbolen för renhet, andlig kunskap och fullkomlighet.[324]

Kvinnan, som på samma gång lockar och undflyr, lämnar rummet. HAN följer efter henne genom något som liknar en korridor och är ute på stan igen. Det bär iväg över stenar och broar. Trafikbilder. Människor. En man (figurerad av Pontus Hultén, Moderna Muséets blivande chef) ristar streck i ett stenblock. Man kan om man så vill tolka det som om Weiss här också ristade ett slags gravmonument över sin döda syster — ett återkommande tema hos honom. Han ansåg sig antagligen själv som ett slags ordets stenhuggarmästare anländ över haven till en tillfälligheternas ö. En stående altarsten över sig själv i vardande. En liljesten i vardande. Åskådaren kan endast fantisera om fyrklöverkors (eller kan man kanske se hakkors, vilka under 40-talet fanns med som delvis oklara dekorativa element i teckningar av Weiss) och slingrande bladrankor. Inte bara skrivtecken på papper, utan runor eller hieroglyfer skall det vara — avsedda att överleva tusentals år.

Weiss tidiga författarförsök låter ännu inte ana hans framtida förmåga att åstadkomma ett sådant verk. Den tidige Weiss var ännu för introvert och trevande och påverkad av en och annan favoritförfattare som Kafka och Hesse. Att en vacker dag kunna hugga in sig i en sten som liknar ett monument måste vid tidpunkten för inspelningen av **Hägringen** tett sig som en dröm. I romanen *Diagnos* beskriver han sin

[324] I en artikel i *Svenska Dagladet* den 9 november 2001 — till åminnelse av nazisternas ”kristallnatt” 1938 — visar chefslektören vid Bonniers förlag Magnus Bergh på många spår av ”hotande, vassa kristaller i Peter Weiss författarskap”. Bergh skriver, att själva namnet Weiss är en kristallinsk fasett: bokstävernas former, W-et och det hotfullt klingande ss, och isen som finns i det tyska ordet, men också klarsynen, vissheten, och det ännu oskrivna, vita. (Bergh, Magnus, *Kristaller bryter ljuset hos Weiss*, Svenska Dagbladet 2001-11-09).

önskan att bli en stor författare så här: ”...rispa in bokstäver i de svarta plattorna på en skifferfabriks tomt.”[325]

*

En knubbliknande fiskebåt på Strömmen — färden bort någonstans till det okända — beledsagas av en skön- och bluessjungande Peter Weiss. I sången beskriver Weiss upprepat på engelska hur han blivit sårad av en kniv: ”I’ve got a knife in my breast.” Allt detta till en takt liknande den hos kutterns kulmotor. En nattbild från Köpenhamns Tivoli understryker livets gyckelspel (jfr. Weiss målningar med detta motiv). Tagningar har också gjorts på Gröna Lund i Stockholm med lyckohjul och tävlingsaktiviteter som luftgevärsskjutande och bollkastning. Livet som ett hasardspel. Någon ropar: ”Hey, you have got to win!” (Nöjesfältsekvenserna har troligtvis Weiss själv starkt förkortat i den av Svensk Filmindustri distribuerade versionen.) I originalversionen ser man en man på lina, bärande en kvinna på sina axlar. Lustiga huset. En förvrängd, raspig röst upprepar: ”Das grosse Miserere hat begonnen.” Bilder på hundar och lejon. Äta eller ätas: makt. Tagningar från en maskerad. (De här nämnda bilderna är inte med i SF:s 16mm-version.) En människa med en hundmask framför ansiktet. En katt. En kvinna utklädd till djävul. Ljudet består av jazzmusik som illustrerar feststämningen. Plötsligt återgår ljudet till något som är mera typiskt för just Weiss — det hårt, metalliskt rytmiska. Bilderna kretsar nu kring händer och läppar, vilket leder tankarna till femte filmstudien **Växelspel**.

HAN befinner sig nu i ”Nattens palats” (den passande scenen hittade Weiss i Konstakademien). Trappor och skulpturer. Bakom pelare och statyer dyker ”kvinnan” upp och försvinner lika snabbt igen. Till häftiga trumljud dansar en rad kvinnor fram. Det är Peter Weiss stora erfarenhet i erotiska ting som gestaltas här. Kvinnor som något slags Dianafigurer. Könsstriden. En man med uppåtsträckta händer gör ett försök att värja sig.

I det manuskript Peter Weiss skrev till filminspelningen finns tre avsnitt beskrivna, som också finns innehållsligt beskrivna i boken *Dokument I*, men som Weiss inte gjorde några inspelningar av. Det rör avsnitten 36, 37 och 38 på sidorna 16 och 17 i manuskriptet:

> 36. Han kommer fram ur mörkret till Nattens Palats. Blandning av Jazz, dämpad.

[325] Weiss, Peter, *Diagnos* sid. 16.

danslokal och tivoli. Utanför entrén dörrvakten i ståtlig uniform. Vid trottoarkanten alla möjliga taskspelare, musikanter, tiggare. Tiggarna i förvridna ställningar. Dörrvakten står mäktig ovanför de nerkrypna gestalterna. Han står på gatan utanför portalen, vänder ansiktet -

Andra musikbitar tonar upp i ett blandat svall.

kameran fortsätter panoreringen längs några tivolibilder; karuseller osv. Sedan glider panoreringen åter in mot Nattens Palats, där han just går in genom dörren.

Musiksvallet. Marknadsröster

37. Han träder in i restaurant. Tar i förbigående en fiskbit från en tallrik. Kyparen tar tag i hans arm, rycker honom tillbaka. Han hostar, får fiskbiten i vrångstrupen.
Närbild hans ansikte. Hostar, spottar ut fiskhuvud, fiskben ur munnen.
Kyparens ansikte. Vrede. Talar mycket snabbt.
Han fortsätter spotta, storkna.

Sorl, slammer. Glastoner.

Talar på franska.

För hand skrivet tillägg:
Was ist los?

Kyparen trycker ner honom mot golvet.

Whats the matter with that guy

En annan kypare framrusande med sopborste, skyffel som han trycker i hans händer. Han reser sig, räcker skyffeln åt en av kyparna och springer bort genom restaurangen.

38. Han sliter upp dörren till ett dansställe. Musikanter. Danspar. Obscena rörelser. Halvklädda kroppar. Draperier som skjuts åt sidan. Inblickar i krasst sexuella situationer. Vild atmosfär av kön.
Rytmen i dessa bildsekvenser skiftar från rasande fart till mera blues-betonade takter.
Dans och kärleksbilderna omväxlande med bilder av växter, fiskar i akvarium, taggiga stenar osv.
Han åter in genom draperi till ett rum där några halvnakna flickor bjuder ut sig. Dansaktiga subjektiva rörelser kring dem. Ett spel av smekningar.[326]

Vrålande jazz.

Hela tiden atonal jazz.

Dov, långsam jazz

[326] Manuskript till **Hägringen** av Peter Weiss.

Här finns handgemänget på en restaurang med, nedslagningen och den symboliska återgivningen av känslan av att vara skräp, det frivolt sexuella tangerande pornografi. Livet som instängt och inramat finns med i den symbol ett akavarium med dess växter och fiskar står för. Det nästan motbjudande sätt som kvinnorna bjuder ut sig på finns inte med i den form det fick i filmen. Visserligen är de många som dansar fram, men bland dem utkristalliserar sig hon — den enda — den sökta — den försvinnande och ouppnåliga. Åter till filmbilderna:

Bilden på en penis förklarar vad allt det här handlar om. Weiss filmklippning åstadkommer här ett slags collage. Balettklädda kvinnor dansar på rad fram mot kameran. I bakgrunden skönjer man ”den drömda kvinnan”. HAN tittar på de dansande. De är rytmiskt-lyriskt böljande kopior av mer eller mindre lättfotade kvinnovarelser. Scenen är höljd i dunkel, ett till misslyckande dömt försök att möta den stora kärleken. Uttryck för trånad och plågsam ensamhet. Ett par svarta handskar den ”drömda kvinnan” bär för tankarna till den kvinna han tidigare sett på kyrkogården — den döda systern som förlöserska. Hon tar honom i handen och leder honom bort till en sandlår, där han med henne ingår en drömd kärleksförening — eller återförening i döden. Även denna gång upprepar hon viskande: ”Älskade”.

Natten lider mot sitt slut och en ny dag gryr. I närheten ligger ett område för avfallshantering. Sopbilar anländer. En arbetare lyfter de älskande ur låren. Plötsligt är hon borta. HAN står kvar, letande efter henne, och springer förvirrat omkring. Svarta tygbitar bland soporna blir till sorgflor. Systern är borta. För evigt? Bilder från sopstationen: en gammal cykel, möbler och andra kvarlevor från det ”borgerliga hemmet”. Alltings förgänglighet och försvinnande.

HAN lämnar staden. Mötet med den drömda döda systern är över (för denna gång). HAN vandrar över en betåker. Raderna avtecknar sig som brännpunktsstreck på marken. Över HONOM spänner sig kraftledningar. De leder bort mot en obestämd punkt. HAN nynnar ”Oh Freedom”, på väg till det land, där det inte finns någon nöd.

Allra sist hörs starkt fågelkvitter. Den fågelfrie på väg mot ett bestämt mål, utan att ha någon konkret uppfattning om det. HAN strävar vidare, bort från alla sår efter de slag han fått under resans gång. HAN — PETER WEISS — har gjort ett lönlöst försök att bli emottagen av ”stadens stora livmoder av sten” (*Diagnos,* sid 84). Generellt kan man säga att vandringen mot den praktiskt ouppnåeliga brännpunkten i slutscenen är en bildmässig återgivning av sökandet efter de ideal man

strävar efter men aldrig når fram till. Filmen visar livet i staden som ogenomträngligt och oförståeligt, en stenstad som visade sig vara en synvilla och raka motsatsen till ett romantiskt drömlandskap.

*

Många av de i filmen som omedvetna önskningar bearbetade ”hemligheterna” förblir ouppfyllda. Kanske kan de tyckas mera finslipade nu, fast de har tematiskt redan tidigare förekommit i flera av Weiss verk. Ibland förefaller de litet väl kryptiska. Det mest iögonenfallande är avsaknaden av en stram handling och en klart uppbyggd komposition. Weiss arbetar med en postexpressionistisk symbolik. Med denna film ville Weiss framför allt komma till rätta med den inre rädslan och sin märkliga drömvärld. Kort och gott var det en film i ett självterapeutiskt syfte. Detta faktum är inte självklart för vilken publik som helst och man förstår fotografen Christer Strömholms reaktion, när denne sade sig inte riktigt förstå varför Weiss överhuvudtaget spelat in denna film. Enligt Strömholm var den för Weiss uppenbarligen ”ett måste.”[327]

*

Att allt inte var frid och fröjd under inspelningens gång framgår av ett längre brev från Helge Bylund till Peter Weiss daterat den 5 februari 1959. I detta tar Bylund upp ansvarsfrågor och lån av utrustning och han vill att Weiss snarast meddelar när och hur man gemensamt kan granska verifikat, tagningsrapporter, ”ideella insatser” m.m. samtidigt som Bylund stödjande sig på § 13 [328] i ett den 10 juli 1958 tecknat avtal förklarar sig beredd att utträda ur produktionen. Det fanns uppenbarliga samarbetssvårigheter mellan Weiss och Bylund och den senare tycker inte att Weiss sätt att bete sig sammantaget kan anses ”kamratligt, förtroligt, präglat av renhårighet och samarbetsvilja”.[329]

Avslutningsvis förklarar Bylund att han anser det vid tidpunkten befintliga materialet ha stora förtjänster och tror att det bör kunna bli en ”annorlunda film” som han uttrycker det samtidigt som han säger sig inte kunna frigöra sig från uppfattningen att Weiss finner det ”besvärligt” att samarbeta med honom och begär att Weiss ska komma med skriftliga synpunkter på det han skrivit. Några sådana lär Weiss

[327] Samtal med Christer Strömholm.1974-04-18.
[328] Paragrafen:lyder: ”Om de i denna överenskommelse angivna villkoren ej uppfyllas äga intressenterna rätt att utträda ur densamma, varvid den utgående intressenten med absolut prioritet skall erhålla avräkning för hittillsvarande kapitalinsats, material- och/eller materielinsats.”
[329] Brev från Helge Bylund till Peter Weiss 1959-02-05, sid. 4.

aldrig ha kommit med och det eventuella samarbetet haltade uppenbarligen fram mot en slutprodukt. Bylund har hur som helst fjärmat sig så långt från ett samarbete att han inte nämnts som medproducent. Men helt friktionsfritt var det uppenbarligen inte.

*

I ett samtal jag hade med Peter Weiss 1969 och som i redigerad form trycktes i filmtidskriften *Filmrutan* berättade Peter Weiss bland annat om de uppoffringar inspelningen av **Hägringen** innebar och sa, att ”för mina dåvarande förhållanden var den fruktansvärt dyr. Den ruinerade oss allihopa, hela min familj, mig själv och alla medarbetare. Ingen har någonsin tjänat något på filmen. Nordisk Tonefilm övertog filmen till visning och bekostade ljudläggningen. Jag vet inte om den har spelat in några pengar. Vi har i alla fall inte fått något betalt för filmen. Så det var en film, som det var oerhört roligt att göra, men den ruinerade oss. Största delen av råfilmen fick jag från Amerika, från tidskriften ”Film Culture”. Dom fick sedan en kopia till ”Cinema 16” i New York. Gustaf Mandal, fotografen, ställde ljudapparatur till förfogande. Staffan Lamm spelade en av huvudrollerna tillsammans med min fru. Vi jobbade alla praktiskt på olika sätt. Alla som var med offrade så att säga flera månader. Hela filmen tog ungefär ett år att göra. Några biroller honorerades. Han som spelade boxaren fick ett honorar och flera andra fick också små honorar och sedan kostade själva käket varje dag rätt mycket. Jag skrev tiggarbrev, men det var blanka nej överallt.”[330]

---

[330] Samtal med Peter Weiss 1969 — ”Dom som inte varit med om 50-talet kan inte föreställa sig under vilka förhållanden vi gjorde film då”, Bengtsson, Jan Christer, *Filmrutan* 3 1986, sid. 5. I avsikt att belysa ”Arbetsgruppen för film” i Stockholm och dess verksamhet under åren 1950-1960 i en akademisk trebetygsuppsats vid Litteraturhistoriska institutionen, Lunds universitet, sammanträffade jag vid två tillfällen 1969 med Peter Weiss och samtalade med honom om hans filmverksamhet. Samtalen fördes 25/4 och 29/4 i Peter Weiss ateljé på Västerlånggatan i Stockholm. I samma nummer av *Filmrutan* trycktes även en filmografi över Weiss filmverksamhet. (Sid.11-13)

Rörande de så kallade ”tiggarbreven” är följande känt för mig genom de noteringar och den samlade korrespondens Weiss lät mig ta del av i januari 1980 i en pärm han förvarade dem i:
1958-05-03
Svarsbrev från Folke Claeson vid AB S:t Eriks-Mässan, som med beklagande avböjer.
1958-05-05
Svarsbrev från skeppsägare Sven Salén, som förklarar att han finner ett av Weiss lämnat förslag mycket intressant, men beklagar, att han inte har de ekonomiska möjligheterna att deltaga i detsamma.
1958-05-08
Svarsbrev från verkställande direktören vid Bonniers förlag, Gerhard Bonnier, som meddelar att han är ledsen att säga nej till Weiss förfrågan.
1958-05-09

I övrigt tycks det ha varit lite knackigt vid igångsättningen. En tilltänkt skådespelare för den manliga rollen — en viss Leif Hallberg — passade inte alls. Staffan Lamm, som från allra första början hjälpte till som assistent provade på att gestalta rollen, vilket han gjorde väldigt bra. Gunilla Palmstierna-Weiss gör gällande att Staffan Lamm föreslogs för rollen med anledning av det gemensamma han hade med rollfiguren rörande ”det judiska”.[331] Hur som helst kom man igång

---

Svarsbrev från verkställande direktören vid Svensk Filmindustri Carl Anders Dymling, som meddelar att han inte har möjlighet att stödja filminspelningen. Han skriver bland annat: ”Med någon kännedom om vad Ni tidigare syftat till utgår jag ifrån, att det rör sig om ett slags experimentfilm. Om vi har möjlighet att stödja sådan film, måste vi i första hand tänka på sådana regissörer och fotografer, som är anställda i företaget eller oss närstående.”
1958-05-15
Svarsbrev från Dagens Nyheters chefredaktör Herbert Tingsten, som lakoniskt meddelar Weiss att man aldrig åtar sig ”sådana saker som Ni föreslår”.
1958-05-23
Svarsbrev från förlagschef Tore Nilsson vid Åhlén & Åkerlunds Förlags AB, som meddelar att förlagsledningen tyvärr inte kunnat tillmötesgå Weiss begäran om bidrag till ”framställningen av en film om Stockholm”.
1958-06-04
Svarsbrev från ordföranden i Sveriges Förenade Filmstudios Bengt Idestam-Almquist, som meddelade att man vid ett styrelsesammanträde den 30 maj funnit att man inte kunde stödja filminspelningen åberopande organisationens stadgar.
Weiss gjorde under juni månad även förfrågningar hos tidningar som VI och Folket i Bild med likaledes negativa svar.
Breven från Peter Weiss är i sin lydelse inte kända för mig, utom ett från 1958-08-19, där Peter Weiss vänder sig till Herr Svendsen, reklamavdelningen SAS Stockholm 40. **Hägringen** kallades under inspelningens gång länge *Dokument I* som titeln på den svenska översättningen av den tyska ursprungstexten *Der Vogelfreie*. Under en kort period benämndes den också ”Stenstad”. Weiss presenterar i detta brev sina aktuella förehavanden på följande sätt: ”Filmen STENSTAD kommer att skildra en ung mans upplevelse av en anonym storstad. Han kommer tidigt på morgonen till staden och söker där en plats att vara, ett arbete, mänskliga kontakter. Han träffar på många olika miljöer och personer och en ständig ström av växlande intryck drar förbi honom. Men han förblir främling i stadens överväldigande maskineri. På kvällen ser vi honom lämna staden igen.
Filmen arbetar med ett mycket koncentrerat bildspråk. Dialoger används knappast i filmen, endast några enstaka repliker.”
Och slutligen en odaterad skrivelse avsänd från Stockholms Slott 1959 rörande ansökan av den 18 dec. 1958 till ”Konung Gustaf VI Adolfs 70-årsfond för svensk kultur”. (Ej bifallen enligt meddelande från John Lagerberg, Stockholms slott.) Det hjälpte inte att Weiss enligt gällande normer sökt stipendiet ”vördsamt”.

[331] Gunilla Palmstierna-Weiss hävdade i samtal med mig 1985-10-27 att Lamms engagemang berodde på något judiskt. Weiss far hade konverterat till protestantismen i början av 1920-talet och dolde så länge han kunde den omständigheten att han av nazisterna kategoriserades som jude och hans barn som delar därav. Systern Irene Weiss-Eklund berättar: ”När Jenö och Frieda gifte sig 1915 i Berlin skedde det enligt mosaisk ritual. Vigseln var på hebreiska i en synagoga. Jenös föräldrar var djupt religiösa och han ville gå dem till mötes i denna fråga eftersom han annars hade riskerat en brytning. Att ge sitt ”ja” till ett äktenskap med en frånskild icke-judisk kvinna var för dem en stor uppoffring. Först när familjen flyttat till Bremen lät Jenö döpa sig. I samband med Arweds konfirmation 1920 eller 1921 döptes Peter och jag av en pastor Bode i den evangeliska kyrkan Angari-Kirche. Margit och Alexander döptes hemma i Markusallé i Bremen vid födelsen.” (”Frieda Weiss — Född Hummel — Ett lev-

med arbetet i maj 1958. De sista tagningarna togs samma månad året därpå.

Redan under färdigställandet av filmen uppmärksammade Hanserik Hjertén i *Expressen* den ”samhällskritiske” konstnären i det han särskilt omnämner en utanför manuskriptets ram instoppad narkotikascen i ungdomsfilmen **Vad ska vi göra nu då?** och redan i december 1958 **—** nästan ett år före urpremiären — ger sin syn på den samhällskritiska genre Weiss arbetar med i sin första långfilm och Hjertén beskriver Weiss som en ”mild” samhällskritiker och återger den sekvens som bygger på Johnny Samuelssons upplevelser bland en grupp ungdomar som återgiven med en ”behärskad saklighet” och scenen som ”kallklibbig”. Utgående från underlaget genrepositionerar Hjertén sedan

---

nadsöde”, Weiss-Eklund, Irene, sid. 6f.) Om Weiss således ur konfessionell synvinkel inte kan räknas till jude stödde han inte heller i politisk mening den nya staten Israel. Professor Georg Klein berättade till exempel i ett samtal med mig att Weiss kategoriskt vägrade att stödja israelerna under sexdagarskriget 1967. Weiss hade sagt sig se en befriare i Nasser och en representant för imperialismen i Israel. (Samtal med Georg Klein den 17 april 2001) Detta att definiera det judiska tycks vara en svår fråga, eftersom en närmare definition ofta saknas **—** bortsett från den ofta förekommande rent religiösa. Att uppleva sig som utsatt tycks vara ett gängse sätt att se på problemet och i den mån man gör så passar definitionen i någon mån in på huvudpersonen i filmen **Hägringen**. Professorn i kriminologi Jerzy Sarnecki framhåller t. ex. i *Judisk Krönika* nr. 4 september 2003 (Stockholm) att egenskapen att kunna räkna sig som jude inte grundar sig på en religion eller en ras och liknar det vid en ryggsäck: ”Det är den här ryggsäcken. Den innehåller också fantastiska saker: ett liberalt, humanistiskt, intellektuellt förhållningssätt, men också ett stort medvetande om utsattheten...” , [”Min liberala hållning har att göra med mitt judiska arv.”— ’Michaela Agoston har träffat Jerzy Sarnecki’, *Judisk Krönika*, 4 (september) 2003]. I den mån en sådan känsla utgör grunden för att räknas som jude gjorde Peter Weiss det. För om man ser till Peter Weiss bakgrund var han inte direkt van vid att umgås med judar, även om han uppenbarligen inte tog avstånd från dem som betraktar sig som judar. Han gifte sig med såväl Helga Henschen och Gunilla Palmstierna, som vad jag förstått anser sig ha judiskt påbrå. Fadern ville dock inte alls ha med judar att göra. Systern Irene skriver: ”Mein Vater wollte mit Juden überhaupt nichts zu tun haben.” [Weiss-Eklund, Irene, *Auf der Suche nach einer Heimat: das bewegte Leben der Schwester von Peter Weiss* — (Aus dem Schwedischen von Gabriele Haefs) Scherz Verlag Bern, München, Wien 2001, sid. 71.] Men man kan — om man vill — förenkla hela problematiken med en oerhört vid definition av begreppet som Irene Heidelberger-Leonard gör i sitt bidrag ”Peter Weiss und sein Judentum”, där hon konstaterar, att det att vara jude för Peter Weiss faktiskt inte var något annat än de villkor under vilka han ägnade sig åt litteratur. Dvs. med litteratur förstår jag de sammanhang då han skrev och förhoppningsvis syftar Heidelberger-Leonard också på allt det han skrivit och läst **—** inkluderande filmmanuskript. Men detta framgår inte av sammanhanget och den tyska originaltexten lyder: ”Peter Weiss’ Judensein ist — in der Tat — nichts weniger als die eigentliche Bedingung seiner Literatur.” [”Peter Weiss und sein Judentum”, *Peter Weiss Jahrbuch* Bd 11 2002 sid. 53.] Intressant är dock att konstatera, att den omvittnat store svenske Weiss-experten Magnus Bergh vid betraktande av ”det judiska” hos Peter Weiss vid en sammankomst på biografen Zita i Stockholm den 7 februari 2002 sade sig inte ha funnit något som kan förknippas med det som sägs avses med judiskt i filmer gjorda av Weiss. När det går från språk till bild avklingar tydligen ”det judiska” hos Weiss. Detta om man utgår från vad expertisen har att framföra i ärendet.

”den snart färdiga långfilmen” till att bli något som skulle kunna kallas ”en halvt surrealistisk pikaresk”.[332]

Under våren och försommaren 1958 påbörjades inspelningsarbetet. I *Dagens Nyheter* kunde man torsdagen den 3 juli under ”Filmfronten” läsa om att storstaden var tema i ny Weissfilm.[333]

En bild på Staffan Lamm i dödens hus, dvs. ett rum med slaktkrokar i fonden delar upp texten i spalten i tvenne delar. Av texten framgår det att Lamm är den verkliga centralgestalten i filmen i det han beskrivs som den ”ende rollinnehavaren i Peter Weiss första långfilm”. I övrigt meddelas det att filmen tills vidare har arbetsnamnet ”X”.

*

Den 6 november 1959 inkom från ”Nordisk Tonefilm” en kopia av filmen **Hägringen** till Statens Biografbyrå för ”benägen censur och stämpling”. I censurbeskrivningen som bifogades och som utan ändring står återgiven i Statens Biografbyrås innehållsbeskrivning läser man: ”En ung man kommer till storstaden men kan inte finna sig tillrätta. I ett slags hungerillusioner möter han människor och händelser, och till slut vänder han åter den hägrande staden ryggen.” Filmen granskades av filmcensor Viveka Barthel. Den blev vad man kallade ”gul” (färgen på det censurkort noteringar efter granskningsförfarandet gjordes), vilket betydde att den godkändes för offentlig förevisning i Sverige, dock icke för barn under 15 år.

Hägringen hade urpremiär på biografen Terrassen[334] i Stockholm den 23 november 1959. Såväl filmens innehåll, gestaltning och distri-

---

[332] Hjertén, Hanserik, ”Europén Peter Weiss blev folkhemmets främmande filmare — Har vi inte plats för konstnärligt avancerad film”, *Expressen* 1958-12-12, sid. 4.

[333] ”Peter Weiss arbetar för närvarande med sin första långfilm. Endast fyra personer är sysselsatta med filmen, förutom Weiss filmfotografen Gustaf Mandal, ljudtekniker Helge Bylund och Staffan Lamm från Studentteatern, som gör den enda spelrollen.

— Filmens huvudtema är storstaden som den unge mannen upplever som ett stort maskineri under en dags vandring genom staden, berättar Weiss. Det är om storstaden som sådan filmen handlar — den har alltså inte någon särskild Stockholmsprägel även om alla exteriörer tas i Stockholm och vi givetvis tillvaratar filmiska effekter i stadsbilden.

Utöver rollinnehavaren förekommer i episodiska händelser även andra personer, men dialogen består enbart av enstaka repliker. Någon särskild filmmusik består sig filmen inte med, däremot lägger man ned mycket arbete på ljudeffekter, och inslag av jazzmusik förekommer bl a. Filmen produceras av fyrmannateamet ensamt, man har inget stöd från något filmbolag. Arbetet beräknas ta sommaren i anspråk. Filmen görs på normalfilm och det är meningen att den så småningom ska visas på biograferna.” ”Filmfronten — Storstaden tema i ny Weissfilm”, *Dagens Nyheter* 1958-07-03.

[334] Biografen Terrassen (ursprungligen Arcadia) övertogs 1948 av Sveriges Folkbiografer. Från januari 1953 benämndes den Studio Terrassen och visade de närmaste åren exklusiv

bution[335] och annat som kan tänkas ingå i en framgångsrik marknadsföring bidrog antagligen till att mottagandet blev relativt svalt, närmast att likna vid en klapp på axeln. Själv mindes Weiss det som om man bara hade skällt på honom, då jag samtalade med honom 1969.[336] Den ende som visade någon slags förståelse var enligt honom själv författaren Artur Lundkvist.[337]

Avgörande för det svala mottagandet är det filmspråk Weiss använder sig av och som inte alls på ett brechtskt sätt ”verfremdete” det återgivna, dvs. åtminstone genom en slags bakdörr förde verket närmare åskådaren genom en främmandegöringseffekt.

Hägringen verkade snarare fungera på ett motsatt sätt, vilket medförde att verket som sådant antagligen kunde upplevas som främmande för biobesökaren. Karl Ekwall skrev i viss mån ganska uppskattande om filmen.[338]

Carl Björkman tyckte att — även om huvudpersonen inte verkade trovärdig — Peter Weiss framstod som ”Stockholmscitys Jean Cocteau”.[339]

---

kvalitetsfilm. Den lades ned 1961. Källa: Berglund, Kurt, *Stockholms alla biografer*, Svenska Turistföreningen, 1993, sid. 231.

[335] Just bristerna avseende den kommersiella aspekten i sammanhanget underströks av Weiss fotograf i kortfilmen **Växelspel** (**Studie V**), Tony Forsberg, då jag samtalade med honom den 18 april 1974.

[336] Samtal med Peter Weiss den 29 april 1969.

[337] ”Peter Weiss första långfilm Hägringen är en glädjande överraskning: den hittills främsta svenska avantgardefilmen (utan att man då glömmer bort Hagberg och Gyllenberg). Den förtjänar allt det stöd den kan få av kritiken (och naturligtvis av publiken: särskilt den mera medvetet filmintresserade delen av allmänheten bör inte missa tillfället.”...”Hägringen är nästan förbluffande idérik. Den har inte blott en ledande grundidé (den om människans främlingskap och fruktan inför den stegrade storstadscivilisationen) utan även en mängd underordnade idéer: intensiva och originella miljöstudier, överrumplande människomöten, starka kontrasteffekter, artistiska fullträffar. Det är få avantgardefilmer som äger Hägringens vitala rikedom och täthet.” Om inte Hägringen skulle tas väl emot av kritiken i Sverige antar Lundkvist avslutningsvis att den skulle få bättre förståelse utomlands: ”Uppnår Hägringen inte full uppskattning i Stockholm skulle jag gissa att den gör det i Paris. Vid sidan om Ingmar Bergmans filmer är den det enda svenska verk från senare tid som förtjänar internationell uppmärksamhet.” Lundkvist, Artur, ”Stark svensk avantgardefilm”, *Stockholms-Tidningen* 28/11 1959.

[338] ”Så har man inte sett stan förut, men likafullt existerar den. Husen, människorna, babblet, den kakafoniska musiken, allt kryper under skinnet på en. Man tycker sig känna igen en bit här och en bit där, men har aldrig upplevt hela komplexet av ensamhet med en sådan förfärande tyngd.” Ekwall avslutar sin recension med att konstatera: ”När man talar om stora svenska nu levande filmkonstnärer så nämns bara Ingmar Bergman. Jag lovar att i fortsättningen säga Peter Weiss också.” Ekwall, Karl, ”Hägringen, Terrassen”, *Aftonbladet* 24/11 1959.

[339] ”Men sådan denna människa här är tecknad är hon inte trovärdigt tecknad. Denne vettskrämde yngling verkar vara ett rent psykopatfall, hans rädsla är sjuklig, han är rädd för allt och verkar på rent djävelskap söka upp just de miljöer som kan ytterligare skrämma honom;

Olle Grönstedt såg ingen klar linje i filmen.[340]

Lasse Bergström såg gammal skåpmat och en framtid bland filmklubbar i Paris.[341]

Carl-Erik Nordberg var av den åsikten att **Hägringen** inte var något mästerverk, men fann därför inte filmen helt omöjlig.[342] Nordberg tilldelade därför följdriktigt också filmen tre stjärnor av fem möjliga, samma antal stjärnor han gav Olle Hellboms **Raggare**.

Bengt Forslund finner Weiss film både fascinerande och irriterande.[343]

Och Weiss blivande samarbetspartner i **Svenska flickor i Paris** (1960) Barbro Boman gör medkännande djupa tolkningar i den danska ”Information”.[344]

---

ett boxningsinstitut med barkade nävar, en maskinhall av fasansfull ödslighet, ett bygge vars apparatur han uppfattar som ett personligt hot. Man känner inget medlidande med denne grabb, man vill ta honom i håret och ruska om honom.”...”När denna film är som bäst låter den Peter Weiss — en alldeles omutlig filmkonstnär — framstå som Stockholmscitys Jean Cocteau.” Björkman, Carl, ”Hägringen på Terrassen”, *Dagens Nyheter* 24/11 1959.

[340] ”Livet är ett helvete för den känslige och människans individualitet kvävs av murbruket, som limmar ihop skyskraporna vid Hötorget. Detta vill tydligen Peter Weiss säga med sina dunkla scener, som står där var för sig, men som inte limmas ihop av något ”murbruk”.” Grönstedt, Olle, ”Hägringen”, *Stockholms-Tidningen* 24/11 1959.

[341] ”För dem som fortfarande står ut med symbolik av det slaget är *Hägringen* säkert ett begåvat kompendium, som kan göra stor lycka inte minst i filmklubbarna kring Quartier Latin i Paris. Men för oss andra, som sett för mycket eller för litet, får nog Peter Weiss’ film gå under benämningen svårartad. Inte minst därför att han nu, när han äntligen fått chansen att arbeta i det stora formatet, inte siktat högre än till källarvalven och valt att spela ut redan kända kort i stället för att ta nya, friska och djärva tag.” Bergström, Lasse, ”Hägringen”, *FIB* 52/1959.

[342] ”Yttre handling och inre skeende flyter här ständigt över i varandra till ett slags vaken dröm. Och vare sig Weiss rör sig på storstadsgator eller i själslandskap utvecklar han (ypperligt sekunderad av fotografen Gustaf Mandal) ofta en mörkt visionär lyskraft. Men samtidigt hotas den inre balansen av att vissa scensviter bryter sig ut ur dramat — det gäller till exempel det i och för sig utmärkta skyskrapereportaget. Något mästerverk är alltså inte *Hägringen*. Men den bär tydliga klomärken av en egenartad begåvning som rör sig i jaguarlika språng. Frågan är nu om denna begåvning av ekonomiska skäl skall tvingas till tystnad. Det vore tragiskt. Peter Weiss hör nämligen till de utvalda som på sitt visitkort kan trycka en mycket anspråksfull yrkestitel: filmdiktare.” Nordberg, Carl-Eric, ”Hägring blir verklighet”, *VI* 50/1959.

[343] ”Det vackra i livet, en dimgrå landsväg i gryningen, en mor som ammar sitt barn, en Nikestaty och en flyende balett av unga flickor, får inte stor plats i denna ofta makabra film, där rännstenar och pissoarer är mer representativa för de sanningar Peter Weiss är på jakt efter. Är då dessa sanningar värda sitt pris, är filmen sin möda värd, får åskådarna valuta för sina pengar. Ja, därom borde inte råda något tvivel, Peter Weiss dagtingar förvisso inte med sin publik, hans konsekvens är här nästan otrolig, men han kan inte undgå att fascinera och irritera.” Forslund, Bengt, ”Hägringen”, *Chaplin* 3/1959.

[344] ”*Hägringen* är en film med ett slags oförnimbar värme. Den äger en Henry Millersk medkänsla för människornas villkor — samma slags kärlek till människan, som inte ger upp, som inte inlåter sig på kompromisser. Det finns inget lättköpt recept på dess mörka människoskildring, på hur man skall bära sig åt för att leva. Men den ger följande: Du kan neka en människa

Jag konstaterar bara att fullt så negativt som Weiss upplevde mottagandet var det egentligen inte. Ännu fanns inte de fiktivt och dokumentärt blandade självuppgörelserna i romanform som ett slags svallvågor efter den psykoanalys Weiss gått i. De kom först 1961 och året därpå. (*Abschied von den Eltern [Diagnos]* och *Fluchtpunkt [Brännpunkt]*) De gav i viss mån nycklar till just **Hägringen**.

Det var således inte så konstigt att filmen kunde upplevas som svår. Att filmen inte saknade konstnärliga värden var många kritiker eniga om. En av dem var Ellen Liliendahl, som i samband med premiären i Stockholm skrev: ”Med alla sina fel och förtjänster, sin obegriplighet och sin överväldigande bildpoesi, sin mångtydighet och sin motivrikedom, sin symbolik och sin stämningssuggestion är *Hägringen* en djupt originell filmskapelse. Det vore ynkligt om den skulle försvinna efter en vecka på grund av publikt kallsinne.”[345] Men redan efter en vecka togs **Hägringen** bort från repertoaren.

Och Hans Hederberg i *Veckotidningen Arbetaren* lyckas inte heller kort därpå få ihop det till något helt:

> Men trots alla tillgångar har Peter Weiss långfilmsdebut med ”Hägringen” blivit olycklig. Hans känsla för bildkomposition, klippning och ljudbehandling står sig bra. Men hela temat — främlingen som går vilse i storstaden — är amatörmässigt varierat och spelat. Det är 20- och 50-talens experimentfilmer som gör come back: Bunuels chocker, Maya Derens dansritual och Lindsay Andersons Tivoli-reportage.
>
> ”Hägringen” är en underlig blandning av fantasi och naturalism. Den tycks bestå av separata, hopfogade kortfilmer. Det grötar ihop sig, blir osjälvständigt och otillfredsställande.[346]

Inte heller internationellt rev filmen ner applådåskor precis. Det vittnar en osignerad artikel i en holländsk filmtidning från 1960 om, där meningslösheten i projektet underströks och man fann målgruppen väldigt snäv.[347]

---

allt — likväl har denna människa inte gett upp, så länge hon inte förnekar sig själv. Låt vara att filmens unge man går ut från staden med oförrättat ärende, den stad som mötte honom med hårdhet och kyla — han har dock sin integritet kvar.” Boman, Barbro, ”En filminstruktør af den anden slags”, *Information* 27/11 1959. (Min översättning.)

[345] Liliendahl, Ellen, ”Terrassen: Hägringen”, *Svenska Dagbladet* 24/11 1959.

[346] Hederberg, Hans, ”Hägringen”, *Arbetaren* nr. 49 10-16 december 1959, sid. 9.

[347] ”Vilken penning- och energiförspillan! Snobbarna bland journalisterna försökte sätta i gång långa diskussioner över Peter Weiss film. Svenskens film är av en avantgardism, som vi passerade för 25 år sedan, medan den så kallade surrealistiska delen sitter så fastklämd i realismen själv, att allt är ganska menlöst, förutom några väldigt sökta sekvenser, som utspelas i ett bårhus och på sophögen, där hjälten åtminstone symboliskt lämnar sin älskade, som han

Men en recension kom att väcka gamla känslor till liv hos Weiss — en känsla av att stå på barrikaderna. Det var *Stockholms-Tidningens* ”Robin Hood” (Bengt Idestam-Almquist) som under vinjetten ”Filmskott” den 7 december 1959 epigonförklarade filmen:

> Till epigonverken räknas Gyllenbergs ”Som i drömmar” (1953) och Peter Weiss’ ”Hägringen”. Jag tyckte personligen mycket om många avsnitt i Gyllenbergs Cocteau-film, men Venedig-festivalens jury mötte den med generad tystnad. Filmen diskuterades inte vid jurysammanträdet. Icke för att den skulle ha varit chockerande djärv och omstörtande, utan för att den ansågs vara ett provinsiellt epigonarbete, 25 år efter sin tid.
>
> Till Brysselutställningens tävling 1958 samlades nästan allt vad världen då hade av nyare ”avantgardefilm” och kördes inför en sakkunnig publik, som mest bestod av aktiva icke-kommersiella avantgardefilmare från många länder.
>
> Där förekom också filmer i Gyllenbergs och Weiss’ genre, men de lämnades utan avseende. Såsom representerande ett för länge sedan övervunnet stadium. Livlig applåd fick däremot det svenska spexet om en dag i storstaden Stockholm, som *drev* med ”avantgardisternas” alla kända tricks och i det oändliga upprepade standardknep. I Bryssel var det de polska ”Dom” och ”Två män med ett skåp” som tog prisen. De ansågs avantgardistiska.
>
> I somras hörde jag mig för i Warszawa. Där ansågs nu "Dom" m.m. redan vara ”föråldrade”.
>
> I höstas kördes ”Hägringen” på den internationella film-museumkongressen i Stockholm. Frågan vad de tyckte om ”Hägringen” besvarades med generad tystnad. Hur kunde Sverige — som dock äger en Ingmar Bergman — på en kongress demonstrera ett så medelmåttigt epigonverk?
>
> Jag förstår dem. Som exempel på avantgarde av i dag skulle jag vilja beteckna något helt annat: Den polska kortfilmen ”Sommarens sista dag” — visad i vår TV. Och Ingmar Bergmans ”Smultronstället”. Och Resnais ”Hiroshima, mon amour”, tills vidare sedd blott på Filmsamfundets Terrassenvecka, men inköpt för ordinarie biografer i Sverige. Tre filmer oändligt överlägsna ”Hägringen”. Denna är ingen avantgardefilm. Den är inte heller någon experimentfilm, eftersom den använder idel gamla, hundra gånger tidigare använda uttrycksmedel, och inga nya.
>
> Detta i och för sig dömer naturligtvis inte Weiss’ film. Den kunde vara bra ändå. Men det är den inte. Artur Lundkvist, gammal filmvän och recensent, måtte ha värdesatt den efter Weiss’ uppsåt, inte efter det man ser framför sig förverkligat på vita duken.
>
> ”Hägringen” är typiskt ”vilja men inte kunna”. Där finns visserligen ett avsnitt, som gör samma starka intryck som de ursprungliga franska avantgardisternas filmer. Där finns även vackert fotograferade stadsbilder.
>
> Men spelet är så dilettantmässigt, personregin så frånvarande, berättelsen så rapsodisk, longörerna så dödande, rytmkänslan så obefintlig, musikackompanjemanget så planlöst — utan varje sammanhållande konstnärlig tanke — att det är obegripligt, hur den i estetiska ting så välförfarne Lundkvist kunnat beteckna helheten som ”stark”.

---

sökt så länge.” Osignerat, ”Hagringen (Il Miraggio) (Het Waanbeeld)” *Weekblad Cinema* (Antwerpen) Nr 34, 3 september 1960. (Min översättning.)

Det finns ju ingen helhet.[348]

Weiss hade ett mycket ambivalent förhållande till att bli betraktad som en epigon. I sitt radioföredrag 1952 visar han redan på sitt förakt för just epigoneri.

Och i sin bok om *Avantgardefilm* får Gösta Werner smaka på Weiss föraktfulla beskrivning av den förres verk som epigonalt.[349] Men som den kämpe Weiss upplevde sig förfärdigande han ett svar i en skrivelse till tidningens kulturredaktion den 27 januari 1960:

> Herr Redaktör,
>
> vid min återkomst från Paris, där min film HÄGRINGEN visades på filmmuséet, fick jag läsa Robin Hoods svar på Artur Lundkvists recension av filmen i Stockholms-Tidningen.
> Robin Hoods negativa syn på min film är hans ensak, men jag protesterar mot en direkt lögnaktighet i hans svar. Han skrev att filmen togs emot med ”förlägen tystnad” på förhandsvisningen inom ramen av filmhistorikerkongressen på Tekniska muséet i Stockholm, och att den ansågs vara ”föråldrad”.
> För det första var Robin Hood inte närvarande vid denna visning.
> För det andra inbjöds filmen efter visningen till La Cinématheque Francaise. La Cinématheque Belgique och George Eastman Filminstitute, Rochester, USA, vars chefer yttrade sig mycket positivt om filmen. Henri Langlois, chef för det franska filmmuséet [sic!], jämförde filmen med HIROSHIMA MIN AMOUR.
>
> Om Robin Hood har föresatt sig att bekämpa nya försök inom svensk film så fordrar jag åtminstone en just fight!
>
> Med utmärkt högaktning
>
> Peter Weiss
> Västerlånggatan 44
> Stockholm C
> tel: 11 96 98[350]

[348] Idestam-Almquist, Bengt, ”Filmskott”; ”Artur Lundkvist tar fel”, *Stockholms-Tidningen* 1959-12-07.

[349] För Weiss var efterapandet mycket av övningsstycken och detta kommer också till uttryck i hans förstlingsverk under hela 1930-talet. Detta fastslår Weiss-kännaren Arnd Beise i sin bok *Peter Weiss*, sid. 158. Om man tänker sig att mycket av övningsstycke och ofärdighet vidhäftar såväl skrivande och bildskapande som det kom till uttryck inom film hos Weiss kan således Idestam-Almquists påstående ses som en relativt skarp iakttagelse. Jag antar att Weiss egentligen var medveten om denna svaghet och därför ytterst känslig för påpekanden av denna art. Att själv anklaga andra för samma svaghet var han som synes inte sen med.

[350] Förvarad som genomslagskopia. Akademie der Künste — Berlin — Peter-Weiss-Archiv 76/86/2574.

Och i något av en kampsituation upplevde sig Weiss ju ofta försatt uti. Det handlar således här inte om ett vanligt tillrättaläggande. Det är en i sitt inre sårad kämpe,[351] en stridstupp som galer under det han upplever sig förutan den sporre han ser hos motståndaren.

[351] Offret, kampen och ett slags förebildlighet ligger inneboende i en avantgardistisk hållning. I sitt skapande använder Weiss sig ofta av dessa tre komponenter. Än så länge är det han som är den utsatte och som offras. Det förebildliga ligger i en skenbar David-Goliat-kamp och resultatet i en drömd odefinierbar seger. Det sista uppnås genom tro — tron på en konstutövning stadd ovanför det vanliga. Och detta skulle längre fram dyka upp i en tro på vissa särskilda politiska lösningar. Arnd Beise belyser den senare aspekten då han förklarar det slags minnets poetik som arbetsform hos Weiss avseende dramatik och författarskap i det han exemplifierar: "Weiss hat diese Poetik der Erinnerung ebenfalls verfolgt. Nicht nur im *Hölderlin*, sondern schon mit *Marat/Sade* und *Trotzki im Exil*, sowie vor allem in der *Ästhetik des Widerstands*. So handelt es sich um eine Poetik, die auf eine der offen gebliebenen Fragen des Marquis de Sade und Trotzkis eine Antwort gibt. Lohnt es sich, individuelle Bedürfnisse wie Liebe, Freundschaft oder Familie den Forderungen des Kampfs für eine bessere Gesellschaft unterzuordnen? Ja, weil oder jedenfalls so lange es eine Poesie der Erinnerung gibt, die die Opfer und Mühen derjenigen aufbewahrt, die die Unterdrückung »von UrZeiten an bis / zum morgigen Tag« (Peter Weiss Werke, Band 6, Seite 257, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991) bekämpften oder noch bekämpften, selbst wenn dieser Kampf vergeblich war oder ist. An diesen Kampf zu erinnern, immer wieder (so glaubte Weiss, oder hoffte es jedenfalls) werde irgendwann doch eine Revolution hervorbringen, die alle Zwangsordnungen beendet. Das erklärt auch, warum Marat, Trotzki und Hölderlin in steigendem Maß als Märtyrer zu verstehen sind." (Beise, Arnd, *Peter Weiss*, Reclam Verlag, Stuttgart 2002, sidan 109.) Att influenser från det tredje rikets språkbruk — LTI — även som ett samtida arv kan smyga sig in i det tyska språkbruket är Beise själv ett bra exempel på. I den här ovan citerade boken *Peter Weiss* använder Beise själv på sidan 138 när han resonerar kring Weiss pjäs om Vietnam och i det Beise citerar det en kamrat, dvs. det en medlem i det kommunistiska partiet sagt använder Beise sig av det i LTI administrativa ordet ”Parteigenosse” (sid. 138) — en ordanvändning, som för den språkligt korrekte och i det tyska språket insatte endast har betydelsen av att handla om en medlem i det nationalsocialistiska tyska arbetarepartiet NSDAP. Ordet ”Parteigenosse” (LTI-förkortat Pg) varken användes eller används för att beteckna medlemskap i ett kommunistiskt parti. ”Man säger i stället endast ”Genosse”. Att en tysk språk- och litteraturkännare av Beises dignitet är väl medveten om ordvalörer ifrågasätter jag därför inte på det minsta sätt och jag tolkar det därför som om Weiss i sina politiska ställningstaganden under livets gång vandrat från den ena stora kampideologin till den andra och att Beise väl medveten om detta förhållande och vad som kan och bör sägas idag rörande Weiss på ett något kryptiskt sätt uttryckt detta förhållande. I ett brev till Beise den 1 oktober 2003 påtalar jag dessa omständigheter: ”...Sie als guter Kenner vom Leben des Weiss wissen schon Bescheid und wissen sogar — wie man heute damit und in Ihrer Position [Beise är ordförande i det internationella Peter Weiss-sällskapet, min anm.] damit umgehen muß. Das Haben Sie sehr schön gemacht seiner politischen Positionen betreffend. Genauer könnte es nicht sein! Auf dem Punkt sozusagen. Noch darf man es nicht sagen, aber Sie haben es gesagt! Mein Lob.” Att Beise inte förundrat sig över min tolkning eller tagit avstånd från den finner jag enbart vara en bekräftelse på min tolkning. Jag skrev också och frågade den svensktalande tyske germanisten Axel Schmolke om hur han upplevde användandet av ordet ”Parteigenosse”. Han svarade: ”Jag skulle först och främst tänka på en NSDAP-medlem. Enligt *Duden* används ordet mycket sällan inom socialistiska partier, eller snarare användes, ty nuförtiden förekommer benämningen knappast längre, inte i tyskan heller. Inom socialistiska partier brukar man bara tala om “Genosse“ (kamrat).” (Brev från Axel Schmolke till mig 2003-11-14.) Intressant är dock att notera att historikern och docenten vid Södertörns högskola, Werner Schmidt, i en av honom relativt nyligen utgiven bok om den av Peter Weiss uppenbarligen

*

Men även synpunkter från långt västerut såg dagens ljus. Den amerikanska film- och underhållningsindustrins tidskrift *Variety* med utgivningsdatum den 3 augusti 1960 uppmärksammade ”**Hagringen”** /**The Mirage**) med ett kortare bidrag av signaturen ”Mosk.”. Recensionen bestod av enbart sex meningar i en mera omfattande rapportering från filmfestivalen i Locarno och var datumangiven till den 2 augusti:

> Avantgarde entry takes a young man into the city looking for work and being followed by the mirage of a young girl. There are a flood of city images and some striking effects, but this also is repetitive. This is only for film clubs or specialized showings abroad.
> Director Peter Weiss has some flair for imagery but this personalized, tenuous pic seems somewhat old fashioned today. Sometimes the illusions of the non-conformist, idealistic man are there but there is also too much padding and unclear episodes. Imagery is good as is editing with some successful, conrete music and sound backgrounding.[352]

Det framgår klart och tydligt att filmen vid den aktuella tidpunkten hänvisades till specialintresserade på olika filmklubbar, att handlingen upprepade sig, att det var alltför mycket traskande i bild, en böjelse hos regissören för fantasi, som i sin framställning är otydlig. Vissa bitar av bildhanteringen fick dock beröm, men det som mest tycks ha framhävts är den konkreta musiken och bakgrundsljudet.

*

Denna starkt av självbespegling präglade filmberättelse av Peter Weiss har i sig många djupa och dunkla bottnar. De avtryck en i sin ungdom tragiskt omkommen syster gjort i ett personligt inre själsliv antyds med hela sin komplexitet. Upplevelser av att inte framgångsrikt

---

högt skattade politikern Carl-Henrik Hermansson — Schmidt, Werner, *C-H Hermansson: en politisk biografi*, 2005 — själv då han författat sitt verk använder sig av det av de svenska nazisterna då det begav sig brukade tilltals- eller samhörighetsepitetet ”partikamrat” (sid. 486). I ett åberopat och citerat privatarkiverat manuskript (Daterat den 13 juni 1970, dvs. en vecka efter Weiss drabbats av en allvarlig hjärtinfarkt.) nedtecknat av C-H Hermansson med anledning av att man i *Norrskensflamman* framfört kritiska synpunkter på Weiss och dennes förhållande till Trotskij (Weiss hade precis fått en pjäs om Trotskij — *Trotskij i Exil* — översatt och utgiven i Sverige.) använder sig Hermansson såväl av ordet ”partikamrat” som ”kamrat” som samhörighetsbenämning. Någon distans till ett i historien av nazister praktiserat språkbruk vill uppenbarligen varken en Beise, en Hermansson, eller en Schmidt hålla i det att den siste dristar sig att citera benämningen utan att kommentera. Frågan är om man vill säga något indirekt med detta? Varför betecknas Peter Weiss som ”partikamrat”? Ordet ”partikamrat” är ju historiskt sett så belastat att man vid läsningen studsar till och börjar undra vad som kan ligga bakom användandet.

[352] signaturen ”Mosk.”, ”Hagringen” (The Mirage) (SWEDISH), *Variety* 1960-08-03.

ha kunnat gestalta ett liv som konstnär kommer indirekt fram i antydanden. En uppdiktad känslighet eller bara ett spel för gallerierna? Hånskratten ekar över salutorget. Man hånskrattar över att HAN försöker! (”Der versucht”. Han där försöker.) Men Weiss problematiserar inte bara sin egen situation, utan vissa avsnitt tar även upp allmängiltiga företeelser. Livet tar formen av en gyckelmarknad, där insikter om rådande samhällsförhållanden kommer fram. En vinnare-förlorareinsikt kommer fram då man i ett gyckelmarknadssammanhang talar om att det gäller att vinna (”you have got to win”). För den intresserade finns det mycket att gräva fram ur filmen **Hägringen**. Men det gäller att ha tillgång till nycklarna. Det hade man inte då filmen var ny och färdigställd. Det var svårt för dåtidens mottagare att komma avsändaren till mötes och tolka, läsa in, försöka förstå. Kvaliteten på filmbilderna fann respons. Deras sammanställning i en story upplevdes dock som mera besynnerlig. En nutida betraktare kan med de pusselbitar som tillkommit som kitt i berättelsen få fram en mening. Då filmen var ny upplevdes filmen övervägande som rent ”nonsens” — även om just ordet ”nonsens” ännu inte användes av någon kritiker. Det skulle dock göras om Weiss nästa långfilmsengagemang, där en kritiker syftande på filmen **Svenska flickor i Paris** frågade hur man komparerar nämnda ord!

Svenska flickor i Paris

Med anledning av att det var 90 år sedan Peter Weiss föddes år 2006 uppmärksammades hans konstnärliga och politiska verksamhet i olika medier. Lars Gustaf Andersson skrev exempelvis om filmaren Weiss och konstaterade att man kunde förstå Weiss filmkonst på många sätt — som ett hemligt utrymme — en plats för drömmar — något extatiskt — något motsägelsefullt — kort sagt allt det som inte rymdes i det stora politiskt-estetiska och didaktiska projekt som kom att inledas med Marat-pjäsen 1964 och avslutas med *Motståndets estetik* i slutet på 1970-talet.[353] Andersson meddelar även att Weiss varit ”inblandad i Barbro Bomans skandalomsusade[354] produktion” **Svenska flickor i Paris**.[355] Nedan ska närmare belysas i vad mån Weiss var ”inblandad”

[353] Andersson, Lars Gustaf, ”I filmen fann han sina sanningar”, *Svenska Dagbladet* 2006-11-08.

[354] I Svenska Akademiens ordbok (SAOB) kan man läsa att ordet ”skandal” har en betydelse av att väcka anstöt eller förargelse. Satt samman med ordet ”omsusad” får det något av betydelsen av att ha givit anledning till anstöt eller förargelse i många avseenden. Mest tycks Weiss beteende i samband med visningar av filmen och den omständigheten att filmen i sig är en ganska så medioker produkt ha bidragit till att skapa en känsla av förargelse. Att filmen skulle ha väckt anstöt på grund av en visad nakenhet i bilderna motsäges av kritiken. Det envist vidhållna och förfäktade avståndstagandet från filmen Weiss själv och honom närstående gjort under årens lopp kan dock ses som något märkligt i sig, som snarast passar in i romanaktigt fiktivt skrivande av notiser tio år efter filmens tillkomst. Det som fått mig att fundera över Anderssons användande av ordet ”skandalomsusad” i samband med filmen **Svenska flickor i Paris** är den omständigheten att Andersson använder sig av samma värdeepitet då han i sin doktorsavhandling *Änglarnas barn – En studie i Pier Paolo Pasolinis filmer* skriver om Pasolinis sista film **Saló** (sid.20). Det sätt den svenska filmen salufördes på har skapat många myter kring filmen. Vari själva skandalen ligger är dock svårare att hitta fram till. Inga perversiteter eller någon oanständig nakenhet är tillstädes. Jag finner dock Anderssons sätt att benämna filmen vara mycket eggande för en fortsatt läsning om filmen.

[355] En film som lever upp till vad som kan karaktäriseras som motsägelsefullt och förvånande beteende är det sätt som Weiss kom att agera i samband med långfilmen **Svenska flickor i Paris**. Noteras bör att Lars Gustaf Andersson i artikeln om filmaren Weiss tar upp filmen **Svenska flickor i Paris** som varande ett verk av Barbro Boman, och han medger endast försiktigt att Weiss varit — som det står att läsa — ”inblandad”. Jag förmodar att inte enbart starkt negativa recensioner kan ha givit Andersson anledning till det epitet han använder sig av i artikeln, utan att det sätt Weiss gick ut offentligt och tog avstånd från filmen i samband med att filmen hade premiär i Stockholm 1962 bidragit till en föreställning om något skandalartat. Weiss försökte framgent mer eller mindre framgångsrikt slippa bli förknippad med filmen. Det är dock många år efter hans död och först under senare år de roller Weiss haft i samband med filmen **Svenska flickor i Paris** tillkomst försiktigt dragits fram i rampljuset. Jag kommer i min framställning visa på en del faktiska bakomliggande omständigheter i

i nämnda filmproduktion och i vad mån hans avståndstagande från den slutliga produkten givit anledning till omnämnande och utelämnande av hans namn i samband med filmen.

*

När Peter Weiss, Staffan Lamm, Johnny Samuelsson och Gustaf Mandal under inspelningen av filmen **Hägringen** vid ett tillfälle på en resa från Malmö till Stockholm satt i en tågvagn hade de sällskap av ett gäng unga svenska flickor, som uppenbarligen var på väg hem från en längre vistelse i Paris. Flickorna berättade vitt och brett och därtill högljutt för varandra om sina olika erfarenheter både vad gäller praktiska omständigheter och erotiska äventyrligheter i den franska huvudstaden.[356] Vilken roll åhörandet av detta samtal mellan de svenska flickorna på väg hem från Paris kan ha spelat för Peter Weiss fantasi kan man enbart spekulera om. I vilket fall som helst skulle Weiss mindre än två år senare engagera sig i ett filmprojekt i Paris, som i slutändan just skulle få titeln **Svenska flickor i Paris**.

Att Paris var en för Peter Weiss inspirerande stad vittnar Günter Schütz' doktorsavhandling *Peter Weiss und Paris — Prolegomena zu einer Biographie, Band 1 1947-1966* (2004) om. 1960 var enligt Schütz ett händelserikt år och längden för Weiss vistelser i Paris utsträckte sig till mer än fyra månader. Då Peter Weiss enligt Schütz värderat sin filmverksamhet i Paris 1960 olika under olika tider efteråt valde Schütz att lämna filmen och stora delar av filminspelningen i sin helhet okommenterad.[357]

Alltsedan Peter Weiss offentligt "distanserade sig" (1962) från filmen som ett verk av honom tycks uppgifterna om hans medverkan i sammanhanget antingen vara obefintliga eller förminskade.[358]

Dåvarande redaktören och ansvarige utgivaren av filmtidskriften *Chaplin*, Bengt Forslund, skriver i ett inledningsanförande till februa-

---

samband med arbetet på filmen, mottaganden och fiktiva framställningar. Därtill hänvisar jag till en i det närmaste fullständig manuskripttext, handskrivna notater och gör en jämförelse mellan den svenska versionen och den som visades i USA, vilken in extenso detaljerat upptas till analys i en av mig vid Filmvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet höstterminen 2007 framlagd masteruppsats — "A.B.B. 1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion".

[356] Samtal med Johnny Samuelsson 1988-03-08.

[357] Schütz, Günter, *Peter Weiss und Paris — Prolegomena zu einer Biographie, Band 1 1947-1966*, sid. 169.

[358] Svenska Filminstitutets "Svensk Filmdatabas" meddelar till exempel att Barbro Boman skrivit manus och gjort regi, medan Peter Weiss insats är rådgivarens med bildregi som specialitet. Angående Peter Weiss avståndstagande, se nedan not 419.

rinumret - 2 1960, sidan 27, i en artikel rubricerad ”Antingen — eller”, att konsten att kompromissa är svår men nödvändig och menar samtidigt att de flesta tvingas lära sig den konsten förr eller senare. Forslund fortsätter: ”Denna sanning är lika obestridlig som farlig, ty den som en gång tummat på sina ideal, han har inte lätt att i fortsättningen bevara den personliga integritet som är varje ursprunglig begåvnings särmärke. Konsten, enkannerligen filmkonsten, ger oss rika belägg för den saken. Se på Dreyer, den kompromisslöse! Se på Fritz Lang och alla de övriga emigrantregissörerna! Vad hände sedan Hollywood köpt dem?”[359] Sedan går Forslund in på aktuella regissörer i Frankrike som Vadim, Molinaro och Chabrol och menar att de är på väg in i något spekulativt kommersiellt. Forslund nämner också de då unga amerikanerna Martin Ritt och Sidney Lumet. Den sistnämndes då aktuella **Åh, dessa kvinnor** finner Forslund vara ingenting annat än ren och oförfalskad veckotidningsromantik. Forslund frågar — efter en litania om det svenska välfärdssamhällets räddhågsenhet och likriktning — om man har råd med att låta någon pröva sig fram och kanske misslyckas i det han finner att det råder en jantelag i ett motto som lyder: ”Spola ner dom bara. Dom ska väl för tusan inte tro att dom är nå’t.”[360]

Forslund har också funnit exempel inom Sveriges gränser. Utan att nämna namn påstår han att det funnits löften som inte blivit infriade. Han påstår till exempel att det funnits de som inte krökt rygg och därför tvingats in i arbetslöshet och tystnad. Och nu nämner Forslund plötsligt två namn i det han skriver: ”Se på Alf Sjöberg, se på Peter Weiss, som nu trött och besviken lämnar Sverige för att istället göra film i Danmark och Frankrike.”[361]

*

I *Dagens Nyheter* den 21 februari 1958 kan man under ”Filmfronten” läsa om Barbro Boman i en osignerad artikel rubricerad ”Kvinnlig svensk regissör hyllad i Danmark”. Artikeln tar upp filmer som **Barnet du gav oss** — en film om vården av utvecklingsstörda inspelad i Danmark och man nämner också i artikeln att Barbro Boman tidigare gjort en film om Skå-Edeby och en långfilm om generationsmotsättningar, **Det är aldrig för sent**. Det var således inte någon helt oerfaren filmregissör Weiss valde att samarbeta med i ett filminspelningsprojekt i Paris.

---

[359] Forslund, Bengt, ”Antingen — eller”, *Chaplin* 2-1960, sid. 27.
[360] Ibid.
[361] Ibid.

I februari 1960 reste Peter Weiss till Köpenhamn, där några av hans filmer förevisades. Bland gamla bekanta återser han bland andra Barbro Boman. Det blev ett återseende, som i sluttampen skulle leda fram till en färdigställd långfilm. Nu fick han höra talas om projekt ”A.B.B.” (Aspegren-Burman-Burman). Som färdig filmprodukt är det hela det nu ännu i början av 1960 embryonala projektet känt som ”A.B.B.”, ett projekt som som färdig långfilm fick titeln **Svenska flickor i Paris**.

Ansvaret för denna märkligt nog så negativt uppmärksammade film, hävdade Barbro Boman i ett samtal jag hade med henne, låg helt och hållet hos henne.[362] Och så berättade hon att hon blivit ombedd av Lars Burman att göra en film: **Svenska flickor i Paris**. Burman hade ringt henne och frågat om hon kunde tänka sig att göra en film med nämnda titel. Boman sade sig ha skrattat åt det hela och funnit det vara det dummaste hon hört. Men Burman hade insisterat och förklarat att han bara ville ha några Parisbilder och så kände han ju några ”brallisar” och Boman hade bara fortsatt att skratta åt det hela.

Sedan säger sig Boman ha undrat, varför Burman vände sig just till henne och fått till svar att Burman upplevde det som att han själv hade ett dåligt namn och därför ville han engagera henne för att hon upplevdes som ”relativt hederlig”. Barbro Boman sa då att hon uppfattade det som om hon skulle dra upp Burman och att han skulle dra ner henne. Just så skulle det förstås, lär han ha sagt till Barbro Boman, som i sin tur säger sig ha sagt att hon inte kunde ta det hela på minsta allvar. Men vid närmare eftertanke hade hon menat att man visst kunde göra en film om flickor i Paris och att den i sig inte behövde vara dålig.

---

[362] Samtal med Barbro Boman i hennes bostad i Köpenhamn den 2 oktober 1974. Jag hade dessförinnan i ett brev skrivit och presenterat mig i det jag förklarade att jag vid den aktuella tidpunkten ägnade mig åt att skriva en C1-uppsats om ”Peter Weiss och filmen” och därför gärna ville komma i kontakt med henne med anledning av inspelningen av en ”Parisfilm”. Boman förklarade inledningsvis att det första hon gjort efter det att hon tagit del av brevet var att per telefon kontakta Peter Weiss och närmare ta reda på omständigheterna bakom mina egentliga avsikter. Jag tyder den omständigheten att hon ställde upp på ett samtal med mig som om hon fått relativt positiva vitsord av Weiss. Men att det på något sätt handlade om ett brännbart ämne förstod jag av hennes reaktion. En anteckning gjord på sidan 188 i Buch 32 (23.09.1974 – 12.02.1975), som finns återgiven och i bild avfotograferad i *Peter Weiss — Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006, sid. 7235, men som inte finns med i de på tyska utgivna texterna (varken den digitala eller tryckta) eller på svenska är en kort notis syftande på Barbro Boman: ”Barbro / 11 16 05 00945-1-”. Jag antar att denna notis orsakats av att Barbro Boman varit i kontakt med Peter Weiss, då jag brevledes kontaktat henne med frågor rörande filmarbetet med honom.

Med skådespelerskor och en bra fotograf så var ju idén inte helt förkastlig. Boman drog slutsatsen att det som hände var det att när två tror att de ska lura varandra så blir de lurade bägge två. Boman säger sig ha trott att hon fått Burman på tanken att hon skulle kunna göra något som hon betecknade som en ”konstnärlig film” — ”en bra film” och samtidigt tjäna pengar på den. Hon säger sig ha trott sig om att kunna övertala Burman. Hon skrev en synopsis och fick lite pengar för det. Och så var plötsligt Peter Weiss — som hon kände sedan många år tillbaka — i Danmark. Boman säger sig ha känt sig osäker på det visuella och sa sig därför vilja ha hjälp av Weiss som ”bildregissör”. Saken diskuterades och man kom överens om att man skulle göra något i Paris. Weiss skulle vara ”bildregissör” och hon själv skulle ”ta hand om skådespelarna”.[363]

Barbro Boman berättade för mig i mitt samtal med henne i Köpenhamn den 2 oktober 1974 att idén om att göra film i Paris om några svenska flickors öden därstädes var en idé producenten Lars Burman burit på länge. Och allt tyder på att hon mindes rätt, enär Bengt Bengtsson skriver exempelvis i sin doktorsavhandling *Ungdom i fara — ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942-62* att ett bolag där Burman ingick, ”Metronome Studios”, var ett bolag, som satsade mest på ungdom på glid. Förutom musikdominerade filmer hade Lars Burman en viss konsekvens i sina satsningar, enligt Bengt Bengtsson. Burman producerade exempelvis **Simon Syndaren** och fyra av Arne Ragneborns filmer. Bengt Bengtsson fann att det efter en censurförbjuden film (**Det händer i natt,** vilken totalförbjöds av den svenska filmcensuren och längre fram i omklippt version visades med titeln **Aldrig i livet**.) helt klart fanns ”vissa orealiserade planer att fortsätta samarbetet” på.[364] I en fotnot påpekar Bengt Bengtsson, att bland annat projektet **Svenska flickor i Paris** nämndes i olika notiser i *Expressen* 1956-01-27[365] och i *Bildjournalen* 1956/3[366], men att det var först 1962 (sic!)

---

[363] Ibid.

[364] Bengtsson, Bengt, *Ungdom i fara — ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942-62*, Stockholms Universitet, Uppsala 1998, sid. 255.

[365] ”Han med ögat läste häromdagen i Mendès-Frances relativt nyetablerade husorgan ”L’Express” en presentation av regissören Arne Ragneborn, som just nu jobbar med filmen ”Svenska flickor i Paris”. I regissörens meritlista nämndes bl. a. ”91:an Karlsson”, och för att fransmännen skulle begripa vad det var för slags film, stod inom parentes som jämförelse den utmärkta tyska filmen ”08/15”.”, *Expressen* 1956-01-27, sid. 16.

[366] ”**Lars Burman** och Arne Ragneborn förbereder sin film *Svenska flickor i Paris* som ska börja inspelas i mars och håller på att kontraktera de fyra huvudrollsinnehavarna. Den förste de hade på papperet var *Michel Simon*, ett verkligt förvärv. Michel Simon blev förtjust i Ragneborns manuskript, en charmig historia som man nog kan göra något tjusigt av och som skiljer sig fördelaktigt från allt det halvdana som utländska bolag stundom spelar in i städer-

det dök upp en Burman-producerad film med den titeln i ett annat bolag och i regi av Peter Weiss och Barbro Boman.[367] Intressant att konstatera är att handlingen centrerades kring samma konstnärstillhåll ”La Ruche” (Bikupan) som Weiss och Bomans film kom att göra.

*

Att få göra film i Paris måste för Peter Weiss vid den här tidpunkten ha tett sig mycket lockande. Äntligen hade han en chans att ta klivet in i den stora filmvärlden. Redan efter några veckor — närmare bestämt den 8 mars — förelåg ett 102 sidor långt av både Barbro Boman och Peter Weiss ur ansvarssynpunkt av båda likvärdigt undertecknat filmmanuskript om tre svenska flickors öden i Paris och projektet anges som ”A. B. B. 1”. Siffran 1 anger att det handlar om det första projektet av flera kanske tänkta eller utlovade. Bakom bokstavsförkortningen fanns tre på olika sätt bakom produktionen stående personer. En läkare från Malmö vid namn Anders Aspegren, en mångsysslare vid namn Lars Burman och hans hustru Ann Burman.

Det var således två i Skandinavien relativt välkända filmregissörer, som slagit sig ihop i ett manusförfattande och som nu avsåg att dela på ett regissörskap — person- och bildregi. Båda hade under senare delen av 1950-talet gjort sig kända som dokumentärfilmare. Och bara fyra dagar innan Barbro Boman tillsammans med Peter Weiss satte sitt namn under det gemensamt utarbetade manuskriptet till en film i Paris hade Barbro Boman publicerat en artikel om sina erfarenheter som filmregissör: ”Trots som livsattityd”.[368] I den beskriver hon trotset som livsattityd och som exempelvis kan yttra sig som autism.

Filminspelningen ägde rum i Paris under månaderna maj och juni samma år. Man bodde på ”ett litet enkelt men rent och prydligt hotell i Montparnasse. Alla måltider ingick och intogs under trivsamma former på olika små restauranter.”[369]

Man hade rätt snart upptäckt att det i praktiken var omöjligt att dela upp regiarbetet på det sätt man hade tänkt sig det. Barbro Boman vill i efterhand se det som om manuskriptet ”inte heller var särdeles starkt”. Hon menar att både hon och Peter Weiss trodde att det skulle kunna bli ”en bra film mot producentens önskningar”. Hon minns det snarast

---

nas stad, tyckte han. Inspelningarna kommer till stor del att förläggas till ett konstnärstillhåll i Montparnasse som kallas Bikupan och är alldeles proppat av ateljéer, där flera av de stora har bott och verkat.” ”osignerat, ”Här hemma Film—Teater…”, *Bildjournalen* 3-1956, sid. 16.

[367] Ibid., sid. 358.

[368] Boman, Barbro, ”Trots som livsattityd”, *Göteborgs-Posten* 1960-03-04.

[369] Anita Cassmer Bergstedt i brev till mig 2004-09-09.

som en tvekamp med Lars Burman i det hon om honom säger: ”Han i sin tur tänkte att han nog kunde få in lite brallisar mot Barbros och Peters avsikter. Peter hade en underbar idé om att kalla filmen ”Våroffer”.[370] Den skulle under inga omständigheter heta **Svenska flickor i Paris**, ansåg vi.”[371] Men det visade sig att varken Peter Weiss eller Barbro Boman visste att det var producenten, som hade rätt att bestämma en sådan sak.[372] Till deras genom Barbro Boman uttryckta förvåning[373] visade det sig att de inte kunde bestämma någonting i det avseendet. Barbro Boman säger sig ha lämnat Paris ”då den del av regin hon stod för var färdig”, dvs. personregin. Hon säger sig tro, att Gustaf Mandal till största delen hade hand om klipparbetet. Peter Weiss var dock med och färdigställde hela filmen. När han tillsammans med sina medarbetare färdigställt filmen lämnade han Paris. ”Boman instruerade och därefter godkände Weiss kameramannens inställningar. Han blandade sig aldrig i personregin vad jag minns.”.[374]

Efter det att Peter Weiss lämnat Paris påstår han sig i september 1960 ha antecknat: ”Filmen är färdig. Av arbetstiteln ”Sacre du printemps” (Våroffer) har det blivit: ”Svenska flickor i Paris”. I egenskap av bildregissör har jag stått för en viss visuell kvalitet. Producenten vill ta ut biten med Tinguelys tåg. I stället ska man sätta in pornografiska scener. Planen på en Marockofilm, som jag redan har skrivit en synopsis till, går i stöpet. Efter dessa erfarenheter med kommersiellt filmarbete har jag nu en dokumentärfilm framför mig.”[375] I not 32 på

---

[370] Detta var vad Barbro Boman sa, men när Weiss talat om att filmen borde få titeln ”Våroffer” sa hon ingenting om. I ett samtal jag hade med Staffan Lamm och Gustaf Mandal den 14 februari 1986 framkom det att ingen av de båda kunde minnas att ’Parisfilmen’ nämndes under namnet ”Våroffer”. Däremot kunde de komma ihåg att man talat om ”Drömmen om Paris” eller ”Le rêve de Paris”. På sidan 81 i manuskriptet Boman och Weiss skrev till filmen framgår det att man tänkt sig att en del av Stravinskys musik skulle finnas med i filmen: ” Den våldsamma satsen ur Stravinskys ”Våroffer”.”.

[371] Samtal med Barbro Boman den 2 oktober 1974.

[372] Ibid.

[373] Ordet ”förvåning” användes av Barbro Boman i mitt samtal med henne den 2 oktober 1974 och hon tillskrev även Weiss en dylik emotionell upplevelse.

[374] Anita Cassmer Bergstedt i brev till mig 2004-09-09.

[375] ”unnumeriertes Notizbuch 1960” (Min översättning), i Weiss, Peter, *Notizbücher 1960-1971* 1. Band, sid. 32. Weiss själv påstår endast att han tror att producenten vill ta bort en sekvens med Tinguely och att denna skulle ersättas av pornografiska bilder. Med facit i hand vet vi att producenten aldrig tog bort skulpturtågs-sekvensen och att det inte förekommer några pornografiska bilder i filmen. Men det sätt Weiss beskriver situationen på har medfört att han framstår som en missledd och lidande person — en för elakheter och ränker utsatt. Det finns också de som vill läsa in ett fullbordat faktum i Weiss avsiktsantaganden. Arnd Beise hävdar i sin bok *Peter Weiss* (Reclam 17633, 2002) på sidan 59 prompt att sekvensen med Tinguely klippts bort: "Szenen, auf die es Weiss als kooptiertem Bildregisseur besonders ankam, wurden herausgeschnitten (unter anderem die Aufnahmen von Jean Tinguelys sensationellem Skulpturenzug durch die Innenstadt von Paris; vgl NB 1,9f.). Jag vet inte, om Beise

sidan 179 i sitt stora verk över Weiss och Paris *Peter Weiss und Paris — Prolegomena zu einer Biographie*, Band 1 — 1947-1966) kommenterar Günter Schütz Weiss ”Våroffer” som om att man mycket väl skulle kunna uppfatta den påstådda tänkta titeln som en elak kommentar till det som utspelat sig vid filminspelningen och Schütz sår därmed tvivel om riktigheten i att Weiss verkligen velat ge den film han var med och spelade in i Paris 1960 just titeln ”Våroffer” eller som det står på franska i Weiss text: ”Sacre de printemps”: "Ein ja nicht unanspruchsvoller Titel! Den man wohl keinem später als fremdes Machwerk eingeschätzten Film geben will.” Av texten framgår också att Weiss beskrivning börjar då allt inspelningsarbete är avslutat.[376] Intressant att notera är att även Weiss talar om sig själv i tredje person i det han räknar upp vilka som fortsättningsvis deltar i färdigställandet av filmen.[377]

Sedan talar Weiss om ”sitt team” och avser därmed flera av dem som varit honom behjälpliga vid färdigställandet av långfilmen **Hägringen** och de dokumentära kortfilmerna **Vad ska vi göra nu då?** och **Ungt rådslag**. Mera direkt syftar han på fotografen Gustaf Mandal och figuranten och assistenten Staffan Lamm. En annan i detta sammanhang medverkande var en gammal bekant från tidigare — fotografen Christer Strömholm, som i Parismiljön framträdde under det mera lättuttalade efternamnet Christian. Weiss skräder inte sina ord när han beskriver hur han menar att man bemötts och behandlats.[378] Tillbakablickande ser han det som om han tagit en chans för att kunna gå vida-

---

har sett filmen, men om han gjort det borde han då ha kunnat konstatera att sekvenserna med Tinguely och hans skulpturer finns med. Men Beise vet dock att fortsättningsvis berätta att inga pornografiska bilder ersatt de av honom påstått borttagna skulpturtågsbilderna. Det hedrar dock Beise att han kommit fram till att man aldrig haft för avsikt att spela in en pornografisk film och att det över huvud taget inte finns några pornografiska bilder i filmen.

[376] Det visade sig längre fram att Weiss gjorde dessa sina minnesanteckningar hela tio år senare.

[377] ”Vår filmtrupps huvudkvarter befinner sig i ett hotell mot gården vid Avenue du Maine. Inspelningen är avslutad, de svenska skådespelarna har åkt, bara tekniker, regissör och producent är närvarande. Vi har också inrättat ett klipprum, där vi färdigställer filmen. Barbro, den danska regissören, skrev manuskriptet och instruerade skådespelarna, det var min uppgift att komponera bilderna och sörja för en filmisk kontinuitet.” – ”unnumeriertes Notizbuch 1960” (Min översättning), i Weiss, Peter, *Notizbücher 1960-1971* 1. Band, sid.13.

[378] ”Vårt team, som har arbetat helt utanför de stora produktionsbolagen har i ett nötskal visat vad det finns av falska förespeglingar, skumrask, mutor och prostitution i denna industri. Då det förespeglades oss betalning lät vi oss fångas. När producenten under de förberedande samtalen på våren stoppade några tusen i min ficka, förklarade jag mig beredd att delta i detta projekt, som nästan omedelbart visade sig värdelöst. Jag hamnade i den vanliga cirkeln, så som det brukar vara då man korrumperar sig. Det fanns ett hopp om att överbrygga en nödsituation, och en förespegling om att ändå få med några konstnärliga kvaliteter i det kommersiella hopkoket.” Ibid., sid. 13. (Min översättning.)

re efter de inte särdeles storartade framgångarna med den jagcentrerade filmen **Hägringen**.

*

Redan den 19 mars 1960 uttalar sig Barbro Boman i en intervju i *Berlingske Aftenavis* om den ”stora spelfilmen om svenska flickor i Paris”, som är den uppgift hon närmast står inför:

> Det *finns* nämligen ett problem, och det är svenska flickor i Paris. Massor av unga flickor söker sig till Frankrike och tror, att det är en smal sak att få ett jobb och att leva i den parisiska atmosfären. Men det är inte alls på det sättet. De svenska flickorna i Paris har fått ett visst rykte: husfrun slår igen dörren framför näsan på dem, och männen ser förväntansfulla ut! Man kan kort och gott säga: flickorna byter miljö, och det är långtifrån alla, som klarar sig i de nya förhållandena. Jag har gjort många förstudier till mitt manuskript och är nu färdig att börja skriva. Filmen kommer att handla om tre svenska flickor...men det ska inte gå ut på att säga: precis så går det alla, även om jag är medveten om, att jag löper risken, att folk tror, att jag generaliserar...
> Vilka är de tre flickorna?
> 1. En borgarflicka, som ska gå på Sorbonne, och som verkar vara mycket självsäker. Det är emellertid henne, som frestelserna far fram hårdast med, miljöbytet drabbar henne hårdast.
> 2. En osäker flicka, som arbetar som barnflicka. Hon blir kvitt sin rädsla och hittar efter hand sig själv.
> 3. En flicka från en arbetarmiljö, som får alla möjliga slags jobb i Paris, och som klarar sig bäst av de tre, kanske därför att det inte är så stor skillnad på den svenska och den franska arbetarmiljön, vilket man annars skulle tro...
> Vem ska spela de tre flickorna?
> Jag vill helst hitta några unga okända förmågor.[379]

Den sista inspelningsdagen — det togs bilder på folk som anlände till stationen Gare du Nord — någon gång i juni månad finns inte enbart med som del i den färdiga filmen, utan det finns också fotografiska stillbildsdokument i kvällstidning och kolorerad veckopress.

Om många fotografiska bilder med Peter Weiss på återger en allvarlig och bister person, då är inte den bild som togs av ett ”avspänt gäng” på ett café vid midsommartid 1960 på Gare du Nord i Paris på något som helst sätt representativ. Men faktum kvarstår. Bilden publicerades i sin helhet eller åtminstone i sitt största format i publiceringssammanhang i *Aftonbladet* onsdagen den 29 juni 1960 på sidan 11, där den övergripande rubriken löd:

”I blinken — Folk i farten — Våra nöjen” och texten under bilden berättade: ”PÅ GARE DU NORD togs under helgen de sista scenerna

[379] Intervju med Barbro Boman i *Berlingske Aftenavis* 1960-03-19. (Min översättning.)

för den svenska filmen ”Tre flickor i Paris”, varpå den ansvariga kvartetten tog en barpaus. Man ser på bilden fr. v. fotografen Gustaf Mandahl (sic!), manusförf. Barbro Boman, finansiären Lasse Burman och regissören Peter Weiss, som på nyåret ska börja med en film om afrikanska Tanger.”

Texten andas optimism och meddelandet pekar framåt mot ett nytt filmprojekt för Weiss. Och att ett sammansvetsat och avspänt filmgäng tar sig en pernod efter väl förrättat värv är väl inget att förvånas över. Och till vanlig marknadsföring hör att ha blivit sedd. Det visste alla inblandade.

Günter Schütz hävdar att Weiss under sommaren 1960 på intet sätt var klar över att han inte skapat något stort inom filmen — ett mästerverk. Schütz tycks mena att Weiss snarare gick i en tro om att ha gjort något stort (”...war sich Weiss im Sommer 1960 ja keineswegs sicher, ob er nicht doch ein ”Meisterwerk” geschaffen habe.”[380]). Men en växande insikt skulle med tiden få Weiss att söka bortförklara hela denna sin film.

*

Att figurera i kvällspressen var ingenting nytt för Weiss. Och att bli uppmärksammad i den kolorerade veckopressen var inte heller något nytt. *Bildjournalen* 10 1959 hade i ett reportage av Madeleine Kats presenterat filmaren Weiss i det att man skrev om ungdomsfilmen **Vad ska vi göra nu då?**.[381]

Samma bild som den som publicerats i *Aftonbladet* dök en månad senare upp i *Bildjournalen* 29-1960 och i något beskuret skick (Gustaf Mandal saknas) i *Damernas Värld* 29-1960. Av texterna[382] framgår att

[380] Schütz, Günter, *Peter Weiss und Paris — Prolegomena zu einer Biographie, Band 1 1947-1966*, sid. 295.
[381] Kats, Madeleine, ”Man säger: ”Här finns inga problem!” Vad gör NI i kväll?”, *Bildjournalen* Nr 10 6-13 mars 1959, sid. 24-25.
[382] I *Bildjournalen* stod: ”PUH, NU SKA DET BLI GOTT MED EN PERNOD, pustade det här gänget i Paris. De är just klara med filmen »Tre flickor i Paris». Här samlar sig fr. v. fotografen Gustaf Mandahl (sic!), manusförfattaren Barbro Boman, finansiären Lasse Burman, regissören Peter Weiss.” (Världen runt i Bild — redigerad av Roger Lindh, *Bildjournalen* Nr 29 20 juli 1960, sid. 15.). I *Damernas Värld* stod: ”TRE FLICKOR I PARIS kan åka hem, filmen är färdiginspelad. Här ses manusförfattarinnan Barbro Boman, finasiären Lars Burman, reg. Peter Weiss.” (SEN SIST redigerat av Gunilla Myrberg, *Damernas Värld* Nr 29 21 juli 1960, sid. 12).
Staffan Sundin beskriver *Damernas Värld* som ”en tidning för flärd med senaste Parismodet” i boken *Konsolidering och expansion 1930-1954 — Bonniers — en mediefamilj*, sid. 309. *Bildjournalen* (uppföljare till *Filmjournalen*) hade bl. a. introducerat kändisjournalistiken i Sverige genom att fylla tidningen med intervjuer, porträtt, inspelningsreportage, bildföljetonger, skvallernotiser och frågespalter. Ibid., sid. 295.

filmen ännu går under eller benämns med en slags arbetstitel — ”Tre flickor i Paris”.

Då jag den 26 juni 2003 sammanträffade med Gustaf Mandal och visade bilden samtidigt som jag frågade honom om han mindes tillfället sade han att han inte gjorde det. Någon — kanske en kvinna — hade mycket kort varit tillstädes och bilden hade tagits.

Damernas Värld angav till och med det budskap Weiss sades skulle ha med filmen: ”Peter Weiss, ung svensk regissör känd för sina friska filmexperiment, vill varna för stadens faror.” I en pilinramad text riktad mot en fotografisk bild på en i profil sittande Peter Weiss med en tegelmur i bakgrunden uppmanas man under rubriken ”Tre flickor i Paris” att vara försiktig i kontakten med Paris: ”Åk inte till Paris i tron att man kan slå sig fram utan att kunna något eller utan att ha pengar! Det är sensmoralen i en film som spelats in av Lars Burman och Peter Weiss i autentisk miljö. »Svenska flickor i Paris» är filmens namn, och tre söta svenskor har huvudrollerna. Filmen skildrar flickornas upplevelser under en enda dag i världsstadens vimmel.”[383] Således hade lanseringen av filmen egentligen börjat så smått innan de sista bilderna tagits.

*

Man kan kanske enbart förvånas över och spekulera i vad som ligger bakom ett telegram, som vid denna tid skickades från Paris till Christer Strömholm. Denne hade ju haft till uppgift att ta kringbilder vid inspelningen. Det hade nämligen tagits andra bilder än den på caféet i Paris under inspelningsarbetena. Därför finns det i de historiska annalerna rörande denna film en mera såväl allvarlig som närmast komisk korrespondens mellan Lars Burman och Christer Strömholm rörande bilder tagna under filminspelningsarbetet. Den 27 juni avsändes från Paris ett telegram till ”Christer Christian Luntmakargatan 70 Stockholm”:

> INGA BILDER TAGNA UNDER FILMIN SPENNINGEN FAAR PUBLICERAS UTAN MITT TILLSTAAND ANNARS POLISANMAELNING —
>
> ILAJS BURMAN + [384]

[383] *Damernas Värld* 26 1960, sid. 13. De tre flickorna är avbildade tillsammans i helbild samt i tre separata ansiktsbilder under vilken texten lyder: ”Här ovan de tre unga svenskorna som spelar film i Paris. Maud Elfsiö (överst), Anita Lindohf och Ulla Blomstrand. Maud har varit med i Uppsalarevyn »Å» och i två pjäser på Intiman. Anita, 18 år, har spelat på Vasan och Ulla på Munkbroteatern.”.

[384] Telegram från Lars Burman till Christer Strömholm den 27 juni 1960.

Christer Strömholm tycks ha tagit telegrammet och hotet däri med en nypa salt och lite humor, för han svarar på ett odaterat papper enligt angivelse å huvudet härrörande från Folkuniversitetet ― Kursverksamheten vid Stockholms Högskola, vilket överstrukits. Strömholms handstil ger en anpassad hastighet vid handen och innehållet är underfundigt:

Vän Lars.
Mottaget egendomligt telegram undertecknat
Ilajs Burman— ÄR det Du?
I så fall förklara innehållet
och VARFÖR. —
Just hemkommen från
fjällen underhandlar jag dessa
dagar med ett flertal tidningar
och nyhetsbyråer om ensamrätt till mitt Parismaterial

Skriv mig omgående
— annars polisanmälan!
vännen
CHRISTER [385]

Ett brännbart ämne hade vidrörts i telegram- och brevordväxlingen mellan Christer Strömholm och Lars Burman: frågan om upphovsrätten.

Den 19:e september 1960 är Weiss självkritisk rörande sin i Paris inspelade film efter att ha sett en film Erwin Leiser gjort om Hitler:

> Die Reflektion beim Sehen von Leisers Hitler-Film. Da hat er eine Sache gemacht, die (wenn auch filmmässig nicht besonders) etwas Wesentliches aussagt. Ein Film mit Inhalt, mit ungeheurer Wirkung, geladen mit Zeitmaterial. Und ich habe in Paris eine Bagatelle gedreht, wohl sorgfältig in den Bildkompositionen und in Rhytmus ausgeführt, doch völlig nichtig: Menschlich völlig uninteressant. Es hat mir einiges Geld eingebracht und einen grossen Katzenjammer.[386]

Weiss betecknar således **Svenska flickor i Paris** som värdelös och ur en mänsklig aspekt helt ointressant och konstaterar till slut att han gjort lite pengar på projektet och fått en stor baksmälla. Detta således redan i september månad.

---

[385] Odaterat brev från Christer Strömholm till Lars Burman.
[386] Weiss, Peter, *Das Kopenhagener Journal Kritische Ausgabe*, Herausgegeben von Rainer Gerlach und Jürgen Schutte, sid. 44f.

Frågan om upphovsrätten skulle bli central för Weiss framöver. Han tar upp den i ett brev i november månad från Köpenhamn — där han markerat avståndstagande tilltalar sin fotograf i flera filmer med distanserande efternamn:

> Mandal,
> jag antar att du känner till en av de enklaste rättigheterna som regissören för en film kan fordra: nämligen, att få se sin film (som han — i mitt fall — har skrivit scenario till, gjort bildregin till, samt gjort klippningen till) när den befinner sig i ett sådant slutstadium, att hans namn skall sättas på förtexten. [387]

Weiss har tydligen gått och retat upp sig på att det förekommit klipp i filmen utan att han själv har fått vara med. Weiss upplever ett utanförskap i det han skriver om ”du och din producent” och menar sig utsatt för ”total solidaritetslöshet”. Han skriver till Mandal att han menar att dennes ”namn inom filmen efter det här knappast kan bli bättre”. Och Weiss avslutar med den hotfulla frågan, om Mandal och 'hans producent' tror, att Weiss stillatigande kommer att foga sig i deras metoder? [388]

Gustaf Mandal svarar inledningsvis i ett svarsbrev daterat den 29 november att han funnit brevet av den 12:e såväl lusigt, tarvligt som tanklöst. Mandal förklarar sedan närmare i brevet att han finner att Peter Weiss inte bara borde utnyttja människor omkring sig en tid och speciellt inte Mandal i det han beskriver sig som ”en vän, en medarbetare sedan flera år”, som gärna gått Peter Weiss ärenden och omsatt Weiss idéer i praktik — ”en människa som alltid varit lojal som satan och som fortfarande är det”.[389]

Av brevet framgår dessutom att Mandal varit i Köpenhamn och man kan anta att Peter Weiss på något sätt fått reda på det. Vidare förstår man att det varit en snärjig visit fylld av arbete. Mandal ger en något annan bild av producenten Lars Burman:

> Beträffande min solidaritet till Dig ifråga om filmens välfärd, ifråga om mixing osv är det väl inte jag som producerar filmen för helvete. Dom sakerna får Du ju prata med Lars om för det är han som betalar ut slantarna och såsom producent totalt bestämmer allt som sker med filmen. Dock har han aldrig rört eller stört filmens tillblivande. Vare sig under inspelningen eller un-

[387] Brev från Peter Weiss (Köpenhamn) till Gustaf Mandal (Paris) 1960-11-12.
[388] Ibid.
[389] Brev från Gustaf Mandal (Paris) till Peter Weiss (Köpenhamn) 1960-11-29.

der klippningen. Så ej heller under finklippningen eller ljudläggningen. Han har bara kommit med ideer eller med frågor om det kanske skulle kunna bli bättre om man gjorde så eller så. Jag har fått utnyttja alla möjligheter att göra ett bra arbete (inom den snäva ekonomiska kalkyl, naturligtvis, som präglat sista tidens jobb.) [390]

Mandal klargör för Peter Weiss avslutningsvis att han under sitt besök i Köpenhamn förstått att Weiss talat illa om honom. Men Mandal sträcker ut sin hand mot Weiss i det han visar en förstående medkänsla för personen Peter Weiss — och avslutar med orden: ”Jag hoppas att Du bara varit allmänt ledsen och känt (inte varit) Dig illa behandlad och då har det ju ingen betydelse.”[391]

Den 3 december svarar Weiss att han känt sig ”djävligt tillbakasatt i samband med slutarbetet på filmen”. Han hade känt sig överflödig. Den känslighet Weiss ofta visade för kritik kommer fram även nu. Peter Weiss skriver till Mandal: ”Det hela har ju överhuvudtaget varit så snopet, när man fick höra, att Lasse hade yttrat, allt jag hade gjort hade varit skit, och min klippning helt åt helvete osv. och att jag borde betala honom pengar tillbaka! Även med tanke på Lasses mytomani är väl det lite för mycket! Jag kanske är överkänslig på den här punkten, men jag skulle ändå be dig att söka förstå att jag känt mig både enerverad och förbannad över det hela.”[392]

Sedan menar Weiss att alla uttalanden om Mandals person präglats av en besvikelse. Och så berättar han om att Barbro Boman sagt att Lars Burman anställt Mandal med en lön uppgående till 60 000. Och därtill hade hon sagt något om en bil och att Mandal skulle stå med bland producenterna till filmen. Och till detta att han sport att man sagt att han var en skit hade medfört att han kände ”en viss bitterhet”. Weiss hoppas dock att filmen blir bra och tillskriver den omständigheten att man misslyckats med att finna en fin arbetsanda just med Lars Burman. Weiss avslutar med hopp om en bättre framtid och ett litet meddelande om att Hasse Engman (som medverkade i **Vad ska vi göra nu då?**) fått 8 månader och att han veckan därpå skulle in på Långholmen ”för att förstöras ytterligare”.[393]

*

Att inspelningsarbetet ibland lättades upp med skämtsamma inslag vittnar Staffan Lamm om i sin subjektiva minnesbetraktelse över Peter

[390] Ibid.
[391] Ibid.
[392] Brev från Peter Weiss till Gustaf Mandal 1960-12-03.
[393] Ibid.

Weiss i sin film **Strange Walks In And Through And Out**. Lamm berättar om att man efter filmupptagningarna vid Tinguelys gatudemonstration — samtidigt som han visar två bilder tagna efter händelsen: en föreställande Peter Weiss iförd soldathjälm och i sina händer hållande en yxa, på en annan bild håller han såväl fimp- som hjälmförsedd tillsammans med fotografen Gustaf Mandal i yxskaftet — inför en kamera skojande om att man skulle befria de tillfångatagna konstverken. Mitt i allt svårmod fanns det således ljusa, livfulla ögonblick.

Om Staffan Lamm tycks vilja minnas ”yx- och hjälmbilderna” med Weiss som huvudfigurant som bara ett uttryck för en önskan om att praktiskt vilja befria av den franska polisen från Tinguely beslagtagna rörliga skulpturer så tycks detta kunna vara en tillrättalagd efterhandskonstruktion. Gustaf Mandal vill minnas att man först samlades på en gård, där Tinguely hade sina skulpturer och allt ”sitt skrot”. Det är troligtvis nu — alltså före tåget — och i samband härmed som bilderna tas av Christer Strömholm. Själv har Mandal inte något mera direkt minne av bildernas komponerande och han tror att de var något av stundens infall.[394] Jag tolkar det dock som om det är medvetet gjorda kompositioner med något av kamp och strid som ett slags andemening och bärande idéelement. Konstateras kan dock, att bilderna inte har något med det som senare hände med Tinguelys skulpturer att göra.

*

I den västtyska filmbranschtidskriften *Filmwoche* nummer 27 den 1 juli 1961 presenteras **Svenska flickor i Paris**, som på tyska förlänats titeln **Verlockung** (frestelse), med uppgifter som att Barbro Boman stått för manus och regi samt en viss ”Peter Weiß”[395] stått bakom ka-

[394] Samtal med Gustaf Mandal 2005-07-15.

[395] Med tiden skulle stavningen av slutkonsonaterna bli på det sätt Weiss stavade sitt namn, men fortfarande med angivande av att han arbetat som fotograf i filmen. På den version av filmlexikonet FILMEvonA_Z.DE som förlaget Zweitausendeins lagt ut på nätet, finner man Weiss namn rätt stavat. I övrigt meddelas: ”Verlockung (1960) Eine Schwedin in Paris (Verweistitel), SVENSKA FLICKOR I PARIS (Orginaltitel), L (Land) Schweden , J (Jahr) 1960 , Drama , P (Produktionsfirma) Ann Burman / Anders Aspegren , Länge: 77 Minuten, FSK: ab 18; nf, Erstaufführung: 10.3.1961 R (Regie) Barbro Boman , B (Drehbuch) Barbro Boman , K (Kamera) Peter Weiss , M (Musik) Martial Solal , D (Darsteller) Maud Elfsjö , Anita Lindoff , Ulla Blomstrand , Gösta Alm ,
Drei mittellose junge Frauen geraten innerhalb eines Schicksalstages in Stockho...” Min internetsökning utförd 2003-08-22. Källa: FILMEvonA-Z.DE ZWEITAUSENDEINS LEXIKON DES INTERNATIONALEN FILMS Online-Paket. Och läser man vidare i *Lexikon des internationalen Films*, (Band 3 Frankfurt/M, 1:a upplagan 2002) bekräftas handlingens felplacering till Stockholm trots att "alternativtitelns" klart och tydligt anger Paris som plats för handlingen, även om det nu bara talas om en flicka: **Eine Schwedin in Paris**. Så den fortsatta

meran, dvs. fotot.[396] Skådespelarna anges till tre: Anita Ludin (sic!), Ulla Blomstrand och Martial Solal. Filmens längd anges till 2106 meter, vilket då borde ha inneburit att några meter kortats. I Tyskland fanns ju en slags frivillig självkontroll i detta avseende, men något direkt om någon kortning förevarit framkommer inte i texten. Presentationen ger vid handen att det tycks vara två flickor handlingen kretsar kring.[397]

---

texten, varom inte utan avgift upplyses om på internet lyder: ”...Stockholm ins unerbittliche Räderwerk der Großstadt: die eine kann soeben noch in die Provinz entrinnen, die zweite, ein um den Lohn geprelltes Kindermädchen, bleibt in einem Tanzlokal hängen, die dritte, eine Studentin, sinkt übers Aktmodell-Stehen zur Prostituierten ab. Eine handlungsarme, inszenatorisch klägliche Zusammenstellung von »Schicksalsskizzen« die sich fotografisch ambitioniert gibt, aber viel mehr an den eingestreuten Nacktszenen interessiert ist.” (sid. 3401) Jag är inte klar över, om den som nedtecknat dessa ord enbart vill upphöja den sedermera världsberömde författaren- och bildkonstnären Peter Weiss insats i sammanhanget i det att man helt felaktigt anför att denne låg bakom den fotografiska insatsen i filmen och beskriver den som ambitiös. Den som var fotograf hette Gustaf Mandal och inget annat. Att Peter Weiss deltog i grovklippningsarbetet hänför sig mera till dennes regiarbete. Han ansvarade ju för bildregin i filmen. Bilden ses som försvarlig, men scenmässigt är historien så som den framställts tydligen bedrövlig, vilket mera faller på Barbro Bomans ansvar. Men Peter Weiss delade hur som helst ansvaret för manuskriptet bakom tillsammans med henne.

[396] Peter Weiss hade visserligen en gång i tiden besökt en fotoskola i London, men det förklarar inte varför han vid flera tillfällen benämns som fotograf. I en bildtext anges söndagen den 6 maj 1956 i *Dagens Nyheter* ”fotograf Peter Weiss som representant för Arbetsgruppen för film” mottagande ett kuvert. ”80.000 till konstnärer” (*Dagens Nyheter* 1956-05-06, sid. 2.) Trots att Peter Weiss presenterades som fotograf hade han inte kommit med på den publicerade bilden. Och som fiktiv figur i den 1956 författade romanen *Situationen* (utgiven 2001 på Bonniers) påstår bokens jagperson att han kan sköta en filmkamera (sid. 26). Även om det i denna roman i många avseenden inte direkt handlar om Weiss själv och är en fiktiv figur så är omnämnandet av filmkameran som ett redskap att använda i livet åtminstone något, som skulle bli verklighet i Weiss liv och från vilket det idag återstår enbart filmfragment — Öyvind Fahlström, Anna Casparsson och några sekvenser tillsammans med en narkoman.

[397] Detta enligt signaturen ”GK.”, "Verlockung ("Svenska flickor i Paris"), *Filmwoche — Fachzeitschrift für das deutsche Filmwesen* 27 – 1961 och som skrev följande: ” Ohne Illusionen ziehen die beiden Hauptdarstellerinnen durch die Seinestadt. Und vor allem — ohne einen Franc in der Tasche. Man steht Modell, man beteuert, daß man eigentlich studieren wollte, daß die gnadenlose Großstadt einem aber den Lebensnerv raubt. Die Kamera ist dabei frei von jeglicher Diskretion. Viele Szenen sind von einer Körperlichkeit, bei denen die tolerante Schere der „Zensur” überrascht. Daneben spielt die Großaufnahme eine wichtige Rolle. Sie ist mit scharfen Intellekt eingesetzt und beweist einmal mehr, daß ein Bild mehr als tausend Worte zu sagen vermag. Den jungen, bei uns unbekannten Darstellern hat die Regie keine allzuleichte Aufgabe gestellt: mit sparsamsten Mitteln muß eine höchst intensive Ausdruckskraft erreicht werden. Streckenweise verwachsen Darstellung und Bild zu einer künstlerischen Einheit, die das Wort — und zu loben wäre die geschickte Synchronisation — zur bloßen Staffage macht. Glanz gibt es nicht in diesem Film. Der Touristenflitter mit dem bunten Postkarten-Paris ist ihm fremd. Hier erschließen sich die schattenreichen Rückfronten der Boulevards. Hier lauert der Zynismus der lethargischen jungen Männer, die ohne nennenswerte Taten hoffen, daß sie im Sumpf so eben an der Oberfläche leben können. Das Ende ist überall Resignation. Und hörbar — vielleicht hätte man aber einen weniger stereotypen Text für die abschliessende Moralpredigt gefunden — wird das Klagelied vom Moloch der unersittlichen Großstadt, deren Ruf sich aus den Wunschträumen immer neuer Generationen formt. — Geschäft gut.”

*

På ”Entertainment Media Verlag GmbH&Co.oHG”:s hemsida ”Kino.De” hittar man idag filmen **Verlockung** (Svenska flickor i Paris) med den genreorienterande hänvisningen ”Drama/Erotik - Schweden 1960”. Åldersgräns är 18 år, speltid 77 minuter och distributör okänd.[398]

---

[398] Min internetsökning utförd 2003-09-02. Källa: Kino.De (Entertainment Media Verlag GmbH&Co.oHG - Einsteinring 24 - 85609 Dornach/München.) Då jag i en skrivelse av den 25 februari 2005 till förlaget Entertainment Media i München förhörde mig om existensen av filmen **Verlockung** (**Svenska flickor i Paris**) svarade chefredaktör Ulrich Höcherl mig i en skrivelse daterad den 9 mars 2005, att filmen inte fanns i förlagets ägo. Jag konstaterade dock vid en sökning på internet så sent som den 15 mars 2005 att man under film får träffar på två filmer med titeln **Verlockung** och den ena av dem syftar förvisso på den film Weiss och Boman spelade in i Paris 1960. En liten notering längst upp visar dock att distribuerande firma eller organisation är okänd (”Verleih unbekannt”). Uppgifter om filmen är som följer:

Cast	Anita Lindoff	
	Ulla Blomstrand	
	Gösta Alm	
	Maud Elfvsjö	
Crew	Regie	Barbro Boman
	Drehbuch	Barbro Boman
	Schnitt	Peter Weiss
	Musik	Martial Solal

Någon fotograf — inte ens en Weiß eller Weiss — finns inte angiven. Men eftersom Peter Weiss deltog i grovklippningen av filmen är angivandet av honom som den som gjort klippningen av filmen riktigt. Fast det gjorde han i samarbete med Gustaf Mandal, vars namn här inte alls finns med i någon av de aktuella eller längre tillbaka i tiden liggande publikationerna. Och länkar man för att få veta vad den som heter Peter Weiss gjort i filmen får man veta följande:

Set people:	
Peter Weiss	
Filmographie	
1960	
Schnitt	Verlockung
	Drama / Erotik - Schweden 1960
	Freigegeben ab 18 Jahren - 77 Min.

”Kino der Piloten” i München meddelade inför en retrospektiv av Weiss filmer — som dock inte upptog en visning av **Svenska flickor i Paris** den 21 mars 2003 att Peter Weiss hade ”distanserat sig från denna film”.

Går man in på nätet och söker efter ”Verlockung (1960)” kan man idag hamna på ”Cinomat”, där man kan läsa följande:

”**Verlockung (1960)**
Eine Schwedin in Paris
SVENSKA FLICKOR I PARIS
Drama

Vem som har mest skuld till att ordet pornografi[399] vidhäftats denna film ska jag inte uttala mig om här. Peter Weiss tycks mera i vredesmod ha använt sig av det uttrycket då han skrev om ”producenten”.[400]

Det cirkulerar flera rykten om vad som hände med filmen. Klipptes det in pornografiska bilder eller inte? Man kan hur som helst fastställa att den version, som distribuerades i Skandinavien inte innehöll några inklippta pornografiska scener. Det förekommer inga bilder föreställande samlag eller avklädningsscener. Den mest avancerade bilden avseende nakenhet utspelar sig på en målarskola, där man ritar kroki och en av de tre svenska flickorna i Paris står modell. Jag kan visserligen inte med någon som helst hundraprocentig säkerhet hävda att någon pornografisk version med dylika inklippta bilder existerar på an-

---

Produktionsfirma: Ann Burman/Anders Aspegren
Verleih: Kino: Iltis
Länge: 77 Minuten
FSK: ab 18; nf
Erstaufführung: 10.3.1961
fd: 10037

Regie: Barbro Boman
Buch: Barbro Boman
Kamera: Peter Weiss
Musik: Martial Solal
Darsteller: Anita Lindoff, Ulla Blomstrand, Gösta Alm, Maud Elfvsjö
Kurzkritik
Drei mittellose junge Frauen geraten innerhalb eines Schicksalstages in Stockholm (Sic!) ins unerbittliche Räderwerk der Großstadt: die eine kann soeben noch in die Provinz entrinnen, die zweite, ein um den Lohn geprelltes Kindermädchen, bleibt in einem Tanzlokal hängen, die dritte, eine Studentin, sinkt übers Aktmodell-Stehen zur Prostituierten ab. Eine handlungsarme, inszenatorisch klägliche Zusammenstellung von ”Schicksalsskizzen”, die sich fotografisch ambitioniert gibt, aber viel mehr an den eingestreuten Nacktszenen interessiert ist. (Alternativtitel: ”Eine Schwedin in Paris”)”
(http://cinomat.kim-info.de/filmdb/filme.php?filmnr=28741; mitt sökdatum 30.03.2005)

[399] Johnny Samuelsson berättade för mig, att Peter Weiss under den tid han vistades i Stockholm efter filmandet i Paris mådde väldigt dåligt och då och då hamnade i ett förlamningstillstånd, som hämmade det kreativa skapandet. Samuelsson säger sig ha sett porrtidningar, som låg i Peter Weiss ateljé i Gamla Stan och som bl. a. innehöll bilder ur **Svenska flickor i Paris** eller kringbilder från inspelningsarbetet. (Samtal med Johnny Samuelsson den 6 mars 1988.) Vad gäller frågan om Christer Strömholm levererat bilder till något förlag svarar han själv ett bestämt nej på det. Att någon sådan leverans inte förekommit bekräftades av Villy Vilemson vid Åhlén & Åkerlunds Bildarkiv i samtal jag hade med honom den 26 april 1988. Att någon annan, vilket också skulle kunna vara möjligt, skulle ha distribuerat bilder från filminspelningen till någon pornografisk tidskrift har inte kunnat fastställas av mig, då Kungliga Bibliotekets samlingar härvidlag är ytterst ofullständiga.

[400] Kanske kan det röra sig om en av de andra producenterna som enligt Gustaf Mandal kunde uppträda väl så arrogant och burdust — Anders Aspegren. Enligt Mandal var Burman en mycket timid person, som aldrig uppträdde berusad. Mandal beskriver också Burman som en pryd person, som aldrig svor eller använde könsord. Burman var dessutom mycket sällan närvarande vid inspelningstillfällena.

nat håll, men jag har funnit att det inte finns någonting som pekar åt det hållet. Jag finner det av stor vikt att understryka det, då om ett dylikt rykte skulle vara sant förutsätter detta att fotografen Gustaf Mandal varit inblandad i något dylikt.

Två påståenden, som skulle peka i denna riktning, och som är baserade på lösa rykten har berättats för mig. För det första påstår Christer Strömholm, att han hört att det skulle finnas en ”Beirut-version” och att den då mycket väl skulle kunna innehålla pornografiska bilder.[401]

För det andra säger sig Weiss sedermera hustru, Gunilla Palmstierna-Weiss, ha hört att filmen visats som porrfilm i Israel.[402] För detta har jag inte kunnat finna några belägg.

Filmen **Svenska flickor i Paris** blev likväl till syvende och sidst inordnad som pornofilm, skriver Karen Hvidtfeldt Madsen i sin doktorsavhandling *Modstand som æstetik & æstetik som modstand / Peter Weiss og Die Ästhetik des Widerstands*.[403] Denna kategorisering har ingenting med den juridiska tillämpningen av begreppet pornografi att göra och då allraminst i Tyskland. Att visa pornografiska filmer var fram till 1975 straffrättsligt förbjudet i Tyskland (BRD).[404] Att **Svenska flickor i Paris** godkändes av den frivilliga självkontrollen FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) för visning i Tyskland 1961 bevisar bara att filmen inte sorterades under begreppet pornografi.

*

När filmen lämnades in för benägen granskning vid Statens Biografbyrå[405] tycks det mest ha rört sig om skattetekniska frågor. Lars Bur-

[401] Samtal med Christer Strömholm den 18 april 1974.
[402] Samtal med Gunilla-Palmstierna-Weiss den 27 oktober 1985.
[403] ”…doch wurde der Film letztendlich als Pornofilm eingestuft.” *Widerstand als Ästhetik / Peter Weiss und die Ästhetik des Widerstands*, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 2003, sid. 25.
[404] (http://de.wikipedia.org/wiki/Pornofilm) (2008-01-25).
[405] Den 20 januari 1961 inkom en av N. Lindholm vid A.B. Wivefilm den 14 januari 1961 undertecknad skrivelse ställd till Statens Biografbyrå. Bland de huvudtexter, som bilades nämns förutom producenterna Burman och Aspegren Gustaf Mandal som fotograf och Barbro Boman som regissör. De tre kvinnliga svenska skådespelarna nämns också. Först efter anmodad komplettering tas Peter Weiss namn upp och då får det stå för ”scenario” och ”fotografisk ledare”. (Komplettering av N. Lindholm vid Wivefilm 1961-02-02 med anledning av skrivelse från Statens Biografbyrå 1961-01-25) För övrigt hade det inte varit svårt att anta att Peter Weiss på något sätt varit involverad i denna film. Han figurerar nämligen som älskare i en sekvens, vilket Skoglund lagt märke till, för i sina minnesanteckningar inskjuter han frågan: Vem är älskaren? Det är tydligt att han känt igen sin gamle antagonist från filmen **Enligt lag**. När Staffan Lamm minns denna sekvens 25 år senare, säger han som kommentar i sin minnesfilm **Strange Walks In And Through And Out**, att Peter Weiss i den ”tedde sig som ett

man med hustru Ann Burman befanns vara utomlands bosatta och detta påverkade hur filmen skulle beskattas. Filmen granskades den 25 januari 1961.[406]

De granskande var Viveka Barthel, Per Nordenfelt och Erik Skoglund. För Nordenfelt och Skoglund tycks filmen ha tangerat gränsen för vad de ansåg vara tillåtet på den erotiska nakenhetens områden. De ansåg nämligen att en klippning av förförelsesekvensen i akt IV kunde övervägas: ”Den amorösa situationen: Flickan blir tämligen motståndslöst förförd av ung fransos, öppna blusen! bh-uppknäpp, passion på badkarskanten”.[407] Man beslöt sig dock för att inte vidta någon åtgärd.

I den mån man klippt något i filmen utan Weiss direkta medverkan rör det en sekvens från ett nöjesställe i Paris — Bal Negre. Det hade producenten funnit något långt och det hade kortats lite.[408]

*

I maj 1961 är det dags för offentligheten. I en artikel i *Expressen* säger sig Weiss ha blivit hindrad av producenterna att få se den slutgiltiga klippningen och han förklarade att han vägrade godkänna filmen i det skick den nu skulle visas. Han hävdar att början och slutet ändrats så att idén blivit förfuskad och nu verkade helt obegriplig. Han syftar på en drömsekvens, som i slutet bland annat tillförts en speakerröst[409] som

---

slags världsman. Ledigt och elegant framträdde han i rollen som älskare som om han aldrig gjort annat. Helt olikt den Peter vi andra kände till vardags.”. I vilket fall som helst hade Staffan Lamm bara ett år innan inspelningen i Paris agerat skådespelare i en bildroman i *Bildjournalen* 1959 redan — ”Bara en hund” numrena 6 - 19 i rollen som Ove och där scener av passionskaraktär ingick.

[406] Innehållsbeskrivningen lyder enligt granskningskortet: ”En film där tre unga svenskors tillvaro i Paris skisseras. Den ena är energisk och vital och lyckas ta sig fram; den andra förälskar sig i en fransman och flyttar ut på landet med honom; den tredje är för självupptagen och viljeslapp för att kunna finna sig tillrätta; hon bestämmer sig slutligen för att resa hem igen, i nödfall på konsulatets bekostnad.”

[407] Minnesanteckningar vid granskningen av filmen ”Svenska flickor i Paris”. Skoglund, Erik 1961-01-25.

[408] Samtal med Gustaf Mandal den 6 maj 1974.

[409] Speakertexten lyder: ”Här lämnar vi henne, svensk flicka i Paris, lämnar henne efter att ha följt henne ett stycke på väg. Morgondagen, den vet hon inget om, utom att den kommer att ställa nya krav på henne, krav hon kanske kan klara, kanske inte. Gare du Nord, nya ansikten, en ny flicka på väg till storstaden. Vad kommer hon att uppleva? Det vet hon inte, men ett är säkert: strömmen av unga kvinnor på väg till äventyrens stad, den kommer inte att avta. Dom dyker upp, försvinner. Nya kommer i deras ställe. Drömmen om Paris lever vidare.” I syfte att kanske med sin akademiska lans rädda något av Peter Weiss ära påstår Günter Schütz i sin doktorsavhandling *Peter Weiss und Paris — Prolegomena zu einer Biographie*, Band 1 — 1947-1966) till och med att ingenting klippts bort ur filmen, att ingenting lades till förutom en av Schütz subjektivt som mer eller mindre tokig eller dåraktig betraktad avslutningskommentar — detta trots att Gustaf Mandal under alla år jag varit i kontakt med honom hävdat att

enligt honom verkar vara ”rena pannkakan”.[410] Men Weiss erkänner producentens rätt att göra ingrepp samtidigt som han som ”konstnärlig ledare” säger sig uppleva det som om han inte har några rättigheter alls.[411] Vidare står att läsa i artikeln, att filmen distribueras av Wivefilm AB och man citerar en direktör vid namn S A G Svensson: ”Peter Weiss namn är det väsentliga i sammanhanget, det namn som så att säja bär filmen.” [412]

Det kan vara av intresse att erinra om att Peter Weiss tycks ha byggt upp förväntningar. I ett osignerat ”Kalendarium” i *Filmrutan* 4-1960 (sid. 2) drar man fram några ”udda iakttagelser” i dagsljuset. Den ena gäller en krass ekonomisk syn på filmverkligheten som det kapitalistiska eldorado en verksamhet inom filmbranschen medförde med dito krass syn på tingens ordning. Och i detta sammanhang nämns just S A G Svenson från Wivefilm.

Under delrubriken ”Udda iakttagelser” har man i nämnda tidskrift fångat upp dennes namn i dagsdebatten och om honom heter det: ”SAG-Svenson, chef för Wiwe-film, landets största filmimportör, har vid något tillfälle deklarerat, att filmbranschen till 99 procent är business och till endast 1 procent idealitet. Det ligger nära till hands att erinra sig det i anslutning till utmärkte filmkritikern Carl Erik Nordbergs notation i VI om skilda sätt att disponera tillgångar, främst då ekonomiska. »Nyligen fick Hasse Ekman utrusta en dyrbar expedition till de fattiga djungelindianernas Guatemala», skriver Nordberg. »Vad filmade han då? Sig själv, förstås. Och Sickan Carlsson. Och bananer. Tänk om något svenskt bolag gett Peter Weiss den chansen i stället», avslutar Nordberg.”[413]

*

Först den 11 september 1961 hade filmen svensk urpremiär på biografen *Fontänen* i Malmö. När filmen recenserades fann man den i allmänhet långtråkig och tre av recensenterna såg som ett positivt och något roande, räddande, och humörupplättande inslag i förspelet, som bestod av Helan och Halvan. Det var annars endast Gustaf Mandals foto som berömdes. Weiss namn nämndes i något överslätande och

---

scenen på Bal Negre var för lång och att man gjorde klipp i den och kortade den! Schütz insisterar dock på att historien förlöpt annorlunda: ”...es wurde jedenfalls nichts hinzugefügt (außer einem etwas törichten Schlußkommentar) und nichts herausgenommen.” (Sid. 178)

[410] ”Kungastipendiat får film klippt”, osignerat. *Expressen* 1961-05-24.

[411] Ibid.

[412] I den här artikeln stavat med två s. Jag har också funnit samme direktörs namn stavat med ett s. (Min anmärkning.)

[413] osignerat, ”Kalendarium — Udda iakttagelser”, *Filmrutan* 4-1960.

smått besvikna ordalag. Redan efter en vecka var det dags för filmbyte. Den 18 september visades i stället **Det vilda Serengeti** på *Fontänen*.

I tidningsannonserna inför urpremiären kunde man läsa: ”Fontänen Fridhemst. 7. o 9. Svenska flickor i Paris Hur lever de? Hur älskar de? Vad blir deras öde? En film av Peter Weiss och Barbro Boman.” Bland skådespelarna uppräknades följande: ”Anita Lindohf, Ulla Blomstrand, Maud Elfsjö, Gösta Alm”. Och ännu en fråga löd: ”Vad händer när fransmän möter svenska flickor i Paris?”[414]

I *Arbetet* den 12 september 1961 var Inger Wahlöö föga imponerad.[415] I *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* fanns samma dag en märklig namnangivelse rörande rollinnehavarna. Det påstods att det fanns en som hette Abita Londhof (sic!), som medverkade. För regi angavs endast Barbro Boman. Signaturen ”JAB” (Johan Bergengren) glömde inte att nämna Peter Weiss roll samtidigt som han lovordade en i filmen förekommande ordkarghet.[416] I *Kvällsposten* gav signaturen

---

[414] Bioannons i tidningen *Arbetet* måndagen den 11 september 1961, sid. 17.

[415] ”Här handlar det inte, som titeln måhända får mången att förmoda, om fransk syn på svenskarnas påstådda moraliska härjningar på utländsk mark. Den här filmen är gjord av svenskar och flickorna är så tvättäkta de kan vara. Duktige och prisbelönte Peter Weiss har den här gången skrivit och regisserat och kommit fram till ett exklusivt experimentresultat. Det handlar om tre snälla svenska flickors öden i den stora, stora staden. Och dom ödena går helt i den djupt upplevande stilen.

I sällskap med Barbro Boman och duktige fotografen Gustaf Mandal (från Studentteatern i Lund bl a) har Weiss begivit sig till Paris för att följa tre unga flickors öden. Filmtrion kan utan vidare hänföras till den nya vågen. Speciellt Mandal. Hans kamera tränger in på flickorna, med den får han värmen att leva, kylan att skrämma hos människorna osv.

Men ändå: filmen blir långtråkig. Flickornas öden är inte tillräckligt intressanta för att fånga mer än bitvis. Replikerna är inte vare sig djupsinniga eller roliga.

Helan och Halvan inleder och roar — som vanligt.”

[416] ””Svenska flickor i Paris” är en svensk film tillkommen utanför de vanliga sammanhangen. Av detta, av titeln och av den småsnaskiga annonseringen i biografens skyltlådor kan man möjligen föranledas att tro att filmen i första hand är en fördomsfri spekulation i den svenska omoralen. Namnen bakom den lovar emellertid något annat. Den är producerad av en läkare, malmöbon Anders Aspegren, skriven och regisserad av den exklusive experimentfilmaren Peter Weiss och den för en ambitiös problemfilm häromåret bekanta Barbro Boman och fotograferad av Weiss’ sparsmakade medhjälpare Gustaf Mandal.

Det är alltså den svenska nya vågen som begivit sig till den nya vågens stamort för att hämta stoff och inspiration till något annat än det vanliga i svensk filmproduktion. Och det finns ögonblick i deras verk då man faktiskt erinras om det bästa i både fransk och amerikansk ny våg, exempelvis ”Man begraver inte om söndagarna” och ”Shadows”. Ögonblick, då det genom Weiss’ närgånget iakttagande men kyliga reportagerealism drar några stråk av värme och förståelse, glimtar av kontakt mellan några människor eller av den besviknas oändliga ensamhet. Men det är glest mellan de ögonblicken och i övrigt har filmen svårt att fånga intresset. Det visas tre flickor som möter Paris på olika sätt, men i sin strävan att göra dem representativa och realistiska har paret Weiss—Boman gjort dem för banala. Banaliteten lyser särskilt igenom i dialogen, som är platt skriven och svagt framsagd, därtill dåligt synkronise-

”REG” **Svenska flickor i Paris** föga uppskattande två stjärnor av fem maximala.[417] Björn Winberg såg i *Expressen* samma dag ett spekulativt spöke samtidigt som han lovordade fotot.[418]

*

Den 22 januari 1962 var det dags för premiär i Stockholm och dagen efter lät Peter Weiss från Frankfurt meddela att han tog avstånd från filmen.[419] Kritiken var nedgörande och man hade inte någon förståelse för Weiss vilja att frånkänna sig sitt ansvar i sammanhanget. Jurgen Schildt ville t. ex. tveksamt acceptera Weiss delvisa avståndstagande, men ansåg ändå att den som sig i leken ger får också tåla den.[420] I *Stockholms-Tidningen* refererar man till distributören, som hävdar att Weiss sett filmen och då inte protesterat. Och man har varit i kontakt

---

rad. Lyckligtvis talas det ganska litet, och de tre flickorna är mycket bättre när de får låta sina reaktioner speglas i de känsligt fotograferade ansiktena.

En halvtimme Helan och Halvan före räddar kvällen.”

[417] ”Varför just svenska flickor — och varför i Paris? Om Barbro Boman och Peter Weiss avser att förklara, försvara eller varna för det ”fria svenska livet” i Paris stannar det vid ett försök. Och en antydning genom en homosexuell svensk maskulin.

Filmen är tråkig. Allmängiltig till likgiltighet även utanför den syndiga staden. Problemet finns för utländska flickor överallt — och även för flickor på hemmaplan. Det är fotot och den nakna skildringen som bär upp det hela. Annars hade också vi sällat oss till dem som gick före det ovissa slutet.”

[418] ”Svenskornas synder i Paris i filmspekulation”. Om filmen skrev Vinberg: ”Tack för det — nu har vi äntligen fått det ohöljda reportaget om svenska flickors hemska öden i Paris. De står modell (nakna) i konstskolor, de springer och lägger sig med främmande karlar mitt på blanka förmiddagen. Och de dricker två glas konjak i rad på den otäcka baren. Allt — trots allt — i ett mördande tråkigt tempo, där kameran glider med eviga närbilder över själfulla ögon, nervösa händer, ormande höfter, svettiga hakor.

Ämnet har verklighetsunderlag — det vet bl a Svenska kyrkan därnere att berätta — men det skall nog till andra filmmakare för att skildra det på ett trovärdigt sätt. Det kan inte hjälpas att man här anar ett stort spekulativt spöke.

Fotot är förnämligt. Gustaf Mandahl (Sic!) heter mannen som signerat det.”

[419] ”På grund av utlandsvistelse har jag icke förrän nu kunnat ta del av recensionerna av ”Svenska flickor i Paris”. Jag vill framhålla följande: Trots mina uttryckliga protester har jag nämnts som *regissör* för filmen. Min uppgift var att göra bildkompositioner, att leda scenarbetet och klippningen. Jag har på grund av meningsskiljaktligheter utträtt ur produktionen, innan filmen färdigställdes. Trots min begäran har jag inte fått inblick i filmens slutliga klippning. Jag kan eventuellt kritiseras för dåliga bilder, men inte för filmens nuvarande form, som ingenting har att göra med mina ursprungliga avsikter. Hela denna affär **—** i och för sig en bagatell **—** belyser endast de skandalösa arbetsförhållanden som råder inom en viss sektion av filmproduktionen.

Frankfurt 23/1 1962

PETER WEISS” (Weiss, Peter, ”Peter Weiss försvarar sig...”, *Aftonbladet* 1962-01-27.)

[420] ”Efter viss tvekan vill vi tro på hr Weiss’ försäkran om begränsad skuld i detta amatöristiska elände; ju mindre han haft att skaffa med ”Svenska flickor i Paris”, desto bättre kan han sova om natten. Blir sömnen ändå inte helgjuten beror det naturligtvis på en av branschens förutsättningar: Den som sig i leken ger...” (Schildt, Jurgen, ”...och här är svaret”, *Aftonbladet* 1962-01-27)

med en av finansiärerna, läkaren Anders Aspegren. Denne fann det underligt att Weiss först nu i samband med Stockholmspremiären visade missnöje med filmen.[421] På *Dagens Nyheter* hade man talat med såväl Anne-Marie Monfors och Barbro Boman. Den första tyckte inte att Weiss blivit illa behandlad. Den senare förklarar erkännande tillkortakommandet med hela projektet.[422]

*

Staffan Tjerneld ser denna ”första långfilm” av Weiss som ett enda stort misslyckande.[423] I *Aftonbladet* är Jurgen Schildt inte heller särdeles imponerad.[424] Schildt menar vidare att upphovsmännen valt den

---

[421] ”Så långt Peter Weiss. På Skandinavien film AB, distributör av filmen, säger Nils Lindholm att Peter Weiss såg filmen där utan protester. Han har av den ansvarige för filmen, Lars Burman, nämnts som bildregissör. Anders Aspegren, Malmöläkare och finansiär, säger att ”Svenska flickor i Paris” regisserades av Peter Weiss. Dessutom stod han för grovklippningen. Om han är missnöjd, varför protesterade han då inte efter filmens premiär i Malmö i höstas? Redan då fick den på de flesta håll dålig kritik.” (”Peter Weiss protesterar mot ’sin’ film”, *Stockholms-Tidningen* 1962-01-27, osignerat.)

[422] ”Filmens produktionsuppgifter innehåller inte namnet på den verklige producenten, Lars Burman, mattagent i Paris och ansvarig man för ett antal filmer som minst sagt spekulerat i sex och avkläddhet. De båda som lånat sina namn till ”produktionsledning” är fotografen Christer Christian och fröken Anne-Maja Monfors. Hon kom med i inspelningsarbetet i Paris, och hon tycker ingalunda att Peter Weiss blivit illa behandlad.

Peter Weiss medförfattare, Barbro Boman, finns i Köpenhamn.

— Jaså, har den filmen haft premiär i Stockholm, det var dystert. Det har blivit en förskräckligt dålig film, men jag vill inte förneka att vi gjort manus och regi tillsammans. Jag gjorde en synopsis på begäran av Lars Burman — trots att jag kände till hurudana filmer han gjort tidigare — och Peter Weiss hjälpte till att arbeta om det, göra det så bildmässigt som Burman ville ha det.

Peter Weiss erbjöd sig själv att sköta bildregin, och vi for till Paris. Efteråt grovklippte fotografen Gustav Mandal och Peter Weiss filmen där nere, senare har den finklippts, och då har Peter Weiss inte varit med. Han protesterade också mot speakertexten på slutet. Men inga bilder är tillagda, och kortningen berör huvudsakligen början.

Barbro Boman är högst medveten om filmens brister, men hon tycker ändå att den har några fina bildsekvenser. Mot titeln på denna ”konstiga och underligt ojämna produkt” har både hon och Peter Weiss kraftigt protesterat. När filmen kommer till Köpenhamn, dansk version finns, far hon ut på landet ett slag, säger hon ironiskt och tröstar sig med att flera allvarliga teateruppgifter väntar henne.” (”Apropå...Dålig svensk film om svenska flickor”, *Dagens Nyheter* 1962-01-28, sid. 24, osignerat)

[423] ”Det är få svenska filmmän som haft så stor publicitet som Peter Weiss. I artikel efter artikel har hans begåvning prisats. I en och annan kortfilm har man väl anat en talang. Men då han nu för första gången gjort en långfilm är den ett hopplöst amatörarbete, som inte ens har vanliga hederliga avsikter. Att en känd filmskribent som Barbro Boman medverkat gör inte saken bättre.

Någon handling i egentlig mening finns inte, men ändå har Weiss fått med praktiskt taget varje veckotidningskliché. Dessutom har han tydligen blivit fängslad av den sämsta sidan hos den franska vågen, det fåniga nojsandet.” (Tjerneld, Staffan, ”Svenska flickor i Paris”, *Expressen* 1962-01-23)

[424] ”Hedervärda avsikter resulterar ofta i dålig film. Det är tänkbart att Barbro Boman och Peter Weiss haft dessa hedervärda avsikter med sin parisexkursion. Säkert är i varje fall att det

allra bredaste vägen.[425] Ellen Liliendahl i *Svenska Dagbladet* har svårt att finna syftet med filmen.[426] I *Stockholms-Tidningen* var Olle Grönstedt emotionellt upprörd.[427] Sentida forskning delar avseende återgivningen av en ”Paris-atmosfär” inte Grönstedts kritiska syn på Weiss återgivning av den.[428] Signaturen ”Bring” (Lars Bringert) på *Dagens*

---

blivit en stöddigt dålig film, ett jönseri vars konstnärliga prestanda ligger ungefär i nivå med en smalfilmsafton på Medborgarhuset.” (Schildt, Jurgen, ”...och här är svaret”, *Aftonbladet* 1962-01-27)

[425] ”Först beklagar man sig över det parisiska djävulskapet, sen beskådar man detta djävulskap i några småsnaskiga och lagom säljbara och till intet förpliktigande varianter. Skall det gå åt helvete skall det gå med musik!

Musiken ifråga är skriven och spelad av Martial Solal och skulle vinna på att höras med förbundna ögon. Flickorna i stycket undandrar sig professionell bedömning. Peter Weiss och fotografen Gustaf Mandal svarar för några enstaka bildkompositioner som är utmärkta i den meningen att de inte hör hit. I övrigt: hur kompareras nonsens?” (Ibid.)

[426] ”Ett som publikfilm dödsdömt amatörarbete i konstnärlig bildgestaltning om vars syfte man känner sig ytterligt osäker. Är ”Svenska flickor i Paris” ett valhänt men välment försök till realistisk skildring i den nya vågens anda, rapsodiskt, vag i linjerna, bisarr och odisciplinerad i formen? Eller har dess okända producenter bara tänkt sig att på ett billigt sätt, d.v.s. med hjälp av avantgardisten Peter Weiss men för övrigt idel amatörer tota ihop någonting som går att göra pengar på tack vare ämnet och en del pornografiska inslag? I så fall har författarna-regissörerna Barbro Boman och Weiss — hon för manus och personregi, han för scenario och bildregi — saboterat spekulationerna. Det har ingalunda blivit något halvsnaskigt skämtstycke och fnittret i salongen, som började när flickorna avtäckte sina unga behag mer och mindre fullständigt, dog ganska snart bort. Historien är heller inte mycket att skratta åt, den är oändligt trist, helt igenom ointressant och odramatisk. En hel del av publiken troppade också av så småningom.” (Liliendahl, Ellen, ”Svenska flickor i Paris”, *Svenska Dagbladet* 1962-01-23)

[427] ”Det är skamligt. Det är skamligt att få chansen att göra film och så illa förvalta tillfället, skamligt att på detta sätt sälja och smutskasta det svenska namnet.

Det är inte nationalkänslan, som tar sig uttryck i mitt fördömande. Ingenting hindrar att man gör film — från film — om svenska flickors snedsteg i Paris. Men det ska göras med sinne för nyanser och det skall göras med åtminstone någon talang och i något annat syfte än penningspekulation.

Peter Weiss, som förut gjort pretentiösa men talanglösa filmer av s k experimentkaraktär, har skrivit scenariot och svarat för bildregin till denna direkt undermåliga film. Barbro Boman har manuskriptet och personregin på sitt samvete och några ungdomar har medverkat framför kameran.

Resultatet är en skandal. Det gäller såväl innehåll som utförande. Tempot är ultrarapid. Varje scen är lång som sju svåra år. Hur långa de nu än är, så säger de intet. Tomheten är total och obarmhärtigt klart framstår långtråkigheten, obegåvningen, bristen på spontanitet, värme och fantasi.

Replikerna är rena flosklerna, spelet genant dåligt, parismiljön obefintlig. Ja sällan har väl Paris fått uttolkare, som så fullständigt missat stadens karaktär och atmosfär.

För varje stund lidandet varade, trodde man att botten var nådd. Speakertexten på slutet kullkastar alla sådana förmodanden. Nu väntar vi bara på den italienska varianten om den svenska synden. Den har mig veterligen inte gjorts av folk med anspråk på att vara kulturbärare.” (Grönstedt, Olle, ”Svenska flickor i Paris”, *Stockholms-Tidningen* 1962-01-23.)

[428] Vad beträffar Olle Grönstedts recension så håller till exempel en samtida forskning på med en slags äreräddning av Weiss — åtminstone avseende den så kallade Paris-atmosfären. Günter Schütz skriver om detta i sin doktorsavhandling: ”Die Ansichten des Rezensenten über die fehlende Paris-Atmosphäre teile ich nicht.” (Schütz, Günter: *Peter Weiss und Paris — Prolegomena zu einer Biographie*, Band 1 — 1947-1966, sid. 178.)

Nyheter undrade hur det skulle gå för Peter Weiss efter denna bottennotering. Bringerts recension ger dock vid handen att Weiss betraktades som en representant för Sverige och så att säga var svensk — ett medborgarskap och kulturyttring Weiss ansåg att han inte upplevde sig räknas till efter det han börjat skriva texter på tyska. Weiss hade nämligen spelat på det lukrativa men uttjatade temat ”den svenska synden”. Att Weiss dock ännu beskrevs som en helt igenom svensk konstnär råder det här åtminstone ingen som helst tvekan om, även om han nu haft ett visst genombrott som författare inom det tyska språkområdet.[429] Bo Widerberg fann i en filmkrönika i februarinumret av *Bonniers Litterära Magasin* att Weiss förnekande i pressen vara det enda försonande drag **Svenska flickor i Paris** kunde uppvisa.[430] Widerberg fann dessutom filmen vara ”en jämmerlig produkt”. Han fann att den inte ”rafflar upp det tema som titeln pekar på, tvärtom är den nästan osannolikt sipp”. Så visade det sig alltså att mer än så fanns det inte av skabrös nakenhet och pornografiska bilder i filmen. Det var inte precis några lovord Widerberg hade att komma med.[431] Widerberg menar sammanfattande att det efter denna film är än mindre opportunt att satsa på Weiss. Men dokumentärfilmaren Weiss hade gjort intryck på honom och Widerberg avslutade med att säga att han fann det vara

---

[429] ”Att utlänningar kommer hit för att spela in spekulationsfilmer om vår synd kan väl gå an. Berör det oss illa kan vi ju alltid skylla på att de inte bättre begriper. Att ett helsvenskt gäng reser ner till Paris för att filma svensk synd och nakna flickor på driven kan väl också gå an. Det är åtminstone inget verklighetsfrämmande problem. Men gör man det på det här sättet är det bara ruggigt.

”Svenska flickor i Paris” kan omöjligen ha något annat syfte än det rent spekulativa. Skriver man ”fräna scener” i reklamen så kommer folk. Det här är en historia fylld av kvasifilosofi och floskler. En flicka ligger med första bästa och blir olycklig, en blir lycklig med en neger, en blir lycklig med en fransman och sticker till landet medan den ende svenske mannen i samlingen är homofil och tar upp pojkar på rummet. Allt instoppat i tröga bildsviter och försett med en dialog som torde notera bottenmärket i branschen.

Filmen slutar med den svenska flickan uthälld på en säng och en speakerröst som undrar hur det skall gå för henne i morgon. Peter Weiss står officiellt för scenario och bildregi, men lär ha hoppat av innan filmen var färdig. Och det får man verkligen hoppas för hans egen skull. Om inte bör kanske speakerns ord gälla även för honom.” (Bringert, Lars, ”Svenska flickor i Paris”, *Dagens Nyheter* 1962-01-23.)

[430] ”Det enda försonande med Peter Weiss ”Svenska flickor i Paris” är att Weiss i pressen förnekat den. Nu kan det sägas att det är så dags för en filmare att efteråt, när han märker att hans produkt blivit dålig, att ta avstånd från den. Men förhållandet mellan producent och filmskapare är i detta fall så ogenomskinligt att det är svårt att döma. Så länge saken inte fått något rättsligt efterspel får emellertid Weiss ta ansvaret för filmen: hans namn står ju i förtexterna.” (Widerberg, Bo, ”Filmkrönika”, *BLM* 2-1962, sid.156f.)

[431] ”Dess amatörmässiga osmidighet är hjärtskärande och tragisk, och så får vi fram det faktum som så många av svensk films schakaler (som alltid väntar ut alla nya vågor tills efterdyningarna upphäver dem, som just nu anklagar Antonioni för kvasiintellektualism och allt vad man tar till) väntat på att få svart på vitt på: att Weiss, om han inte halkar i ena diket, som i ”Hägringen”, halkar i det andra, som nu.” (Ibid.)

en försummelse att Weiss inte understötts med statliga medel inom den genren.

*

När jag den 26 juni 2003 sammanträffade med Gustaf Mandal och ställde en del frågor kring filmen framhävde denne att filmen var planerad att distribueras i Sverige och Danmark. Man hade vid inspelningen tagit upp arbetsljud, men själva ljudet till filmen lade man på efteråt och replikerna framfördes av skådespelare. I den svenska versionen betjänade man sig bland annat av Ulla Sjöbloms röst och i den danska versionen av Erik Mørk, Ulla Lock, Ann-Birgit Garde och Lise Ringheim. Att filmen skulle ha distribuerats i andra former och på annat sätt fann Mandal aldrig belagt på något sätt och enbart vara ren och skär fantasi i syften han inte kunde förstå.

Vad producenterna ville berätta med filmen beskrivs kanske bäst i den text man lät trycka i ett programblad till den danska versionen.[432]

---

[432] ”Lena og Barbara deler et sparsomt møbleret vaerelse i en gammel rønne i Paris. Huslejen er forlaengst forfaldet, og de ved ikke, hvordan de skal skaffe de nødvendige francs for at holde det hele gående. Det er også lidt småt med Barbaras studier. Der er jo mange fristelser i Paris, og nu har hendes foraeldre hverken lyst eller føler sig forpligtet til at sende hende flere penge.

Som sidste udvej tager hun et job som nøgenmodel på et kunstakademi for nogle franc pr. dag. Helt udkørt efter det uvante arbejde stikker hun lige forbi en lille studenterknejpe for at møde bekendte. Hun betages af en ung mand ved nabobordet — betages af hans kønne øjne og følsomme haender. De går hjem sammen til hans vaerelse — og grebet af øjeblikkets stemning tilfredsstiller hun et pludselig opdukkende fysisk begaer. Da hun efter denne oplevelse ser, at hun har fået et kyssemaerke på halsen, køber hun for sine sidste sammensparede penge et tørklaede for at skjule maerket — tager nogle drinks for at døve sin skuffelse og ensomhed.

Lena med den blonde hestehale har tjent nogle franc som barnepige, hun har passet en lille pige om aftenen, medens barnets mor var optaget af sin elsker. Lena reagerer kraftigt over dette, slynger det i ansigtet på moderen og får derfor sin afsked på gråt papir. I sin nød opsøger hun en anden skandinavisk pige, Marianne, for at høre, om hun kan skaffe hende et job. Marianne er forelsket, og hun og hendes franske ven tjener til livets ophold ved at opklaebe plakater. Hun er imidlertid ikke i stand til at hjaelpe Lena, men giver hende et tips om et job i et vaskeri. Lena bliver ansat — hun vil gøre hvadsomhelst for blot at blive i Paris.

Da Lena kommer hjem fra sit arbejde, finder hun Barbara nervøs og nedbrudt efter dagens oplevelser. Hun bliver rasende, da hun opdager Barbaras nyindkøbte tørklaede — de penge skulle have vaeret til huslejen. — Aergerlig går hun ud i byen og dumper lige op i et slaeng negre — jazzmusikere. De tager hende med til den lille kaelder — natklubben, hvor de spiller — og her er det Paris, Lena har drømt om...og mange med hende.

Den kattemyge Marianne og hendes forlovede er traet af maset i Paris og drager til hans onkels bondegård, hvor de er lovet arbejde. På bagladet af en bil går det for fuld fart gennem Paris’ stemningsfulde gader — på vej ud af byen. En ung pige, hvis drøm er ved at gå i opfyldelse — omend ikke på den måde hun først havde taenkt sig.

Barbara synes omsider, at hun ikke laengere kan udholde livet i Paris på den gamle måde. Hendes erotiske oplevelse og skuffelse har gjort hende bitter, og hun bestemmer sig til at tage hjem. Men heller ikke dette er så enkelt uden en øre på lommen.

Nordiske piger i Paris, som den danska versionens titel kom att bli, hade premiär i Köpenhamn i mars 1962. Kritikerna höjde inte filmen direkt till skyarna, men eftersom Peter Weiss nu inte gick ut i de danska tidningarna och tog avstånd från filmen riktade kritikerna inte heller in sig på hans person. Kritiken fann filmen vara både livlös och flat,[433] ogenomtänkt och utan röd tråd,[434] egenartad och tillgjord och endast fotot tillmättes konstnärliga kvaliteter,[435] den gav anledning till flata frågeställningar och liknades vid ett filmiskt kaos,[436] de inblanda-

---

Og ikke før er hun borte, så ser vi en ny skandinavisk pige, som ankommer til sine drømmes by med øjnene store og blanke af forundring og begejstring.

Hvad mon Paris har i baghånden til hende-?"

Programblad: "Nordiske piger i Paris", Dansk Svensk Film, Köpenhamn 1962.

[433] "Hensigten med denne film, som to ret estimerede kortfilmfolk *Peter Weiss* og *Barbro Boman* har instrueret, er ganske den samme, som man træffer i de fleste husarfilm: at advare unge piger med alt for stærk lyst på livet. Weiss og Boman demonstrerer megen angst for de erotiske fristelser og anvender til fremme af det moraliserende indhold et højtideligt og luneforladt sprog, der sammen med en træls langsommelighed gør det til ikke så lidt af en prøvelse at stå denne avanceret bedsteborgerlige film igennem. "Nordiske piger i Paris" er gjort med mange fotografiske eksperimenter; navnlig Peter Weiss er en ynder af det ekstremt avantgardistiske, og der er da også lange rader af prætentiøse billedserier, som skal give den indre stemning eller den lokale atmosfære. Alt dette virker desværre kun yderst forældet; filmen er livløs og flad." (signaturen "Stg.", "Til skraek og advarsel. Skandinavisk pariserangst på Nygade", *Berlingske Tidende* 1962-03-20.)

[434] "Det er en aldeles hoved- og haleløs film (bortset fra en pige, der står model, naturligvis). Ikke på noget tidspunkt lykkes det instruktørerne Barbro Boman og Peter Weiss at skabe interesse om de tre piger, filmen handler om, og derfor er man også rystende ligeglad med, hvordan det går dem. Man siger farvel til dem akkurat lige så upersonligt, som man mødte dem. Hertil kommer, at filmen slæber sig af sted i et tempo, så man frygter, den skal gå helt i stå, og at vi i stedet skal se lysbilleder . Det hele er så meget mere ærgerligt, som fotografen Gustaf Mandal momentvis aflægger bevis for, at han er en mand, der i højeste grad kan sit kram." ("Kedsommelig", *BT* 1962-03-20, osignerat.)

[435] "Filmens kunstneriske indsats ligger udelukkende i fotograferingen. Kameraet er dvælende, glidende, hver detalje foreviges med omstændelig, irriterende omhu. Det er sært og manieret, men hist og her opnås fotografiske effekter, og filmens dokumentariske karakter understreges." (signaturen "bm.", "Piger i Paris", *Politiken* 1962-03-20.)

[436] "Hvori bestaar det tragiske, endsige *farlige* ved, at en ung pige geraader med en homoseksuel mand op i dennas lejlighed? Men *hun* er rystet.

Hvad vil det unge bohemepar, der kun syntes skabt til at leve fra haanden og i munden og i en storby, flytte til deres onkel paa landet for?

Hvorfor skal Paris tage sig saa dæmonisk ud, at selv en skikkelig, dansende bjørn faar den første, den bedste *danoise* til at lede efter returbilletten?

Det er blot et par af de flade spørgsmaal, der melder sig under opholdet i dette almindelige filmiske vildnis. De bør vel rettes til instruktionens og dialogens Barbro Boman, hvis første spillefilm produktet er. Bortset fra en enkelt (sentimental) scene i en lejlighed af nogen rumstemning of — fantasi faar det mere søgte end søgende kamera aldrig urimelighederne til at hænge sammen — og dialogen ingen af de stive, fjerne ansigter til at sige en lyd.

Konfust simili." (signaturen "N.B.", "Jeg vil hjem!", *Information* 1962-03-20.)

de jämställs med rävaktiga amatörer,[437] som film betraktades den som misslyckad,[438] den ansågs dilettantisk och att vara rena nonsens.[439]

Vad gäller Peter Weiss insats uppfattas den mycket olika. ””Nordiske piger i Paris” er en digtet dokumentarfilm, skrevet af den kolossalt begavede Peter Weiss og instrueret af Barbro Boman, som ikke er sikker nok endnu” står det att läsa i *Ekstrabladet*.[440] I *Jyllands-Posten* är tongångarna avseende regissörerna däremot ytterst negativa och Weiss sägs ha åstadkommit några barnsliga lyriska partier. Weiss beskrivs bland annat som en övervärderad svensk experimentfilmare.[441] Filmen sammanfattas som en parodi.[442]

Även om inte Weiss insats direkt höjdes till skyarna avseende **Nordiske piger i Paris** var den dock en av de skapelser, som Ebbe Iversen kom ihåg att nämna i samband med att han nedtecknade en minnesru-

---

[437] ”Filmen synes at være lavet af amatører, der har lært lidt om montager, men ikke så meget, at de kan bruge dem på en fornuftig måde. Klippene og overblændingerne er aldeles ikke blevet et kunstnerisk virkemiddel, men simpelt hen et irritationsmoment. /.../ Det er ganske overordentlig ligegyldigt, men amatørerne har været lumske nok til at klæde deres piger af, når der var mulighed for det. Så måske kommer de udgivne penge til råfilm hjem igen. Det er ufortjent.” (signaturen ”M.L.”, ”Amatører med interesse for husarer”, *Berlingske Aftenavis* 1962-03-20.)

[438] ”De ”Nordiske Piger i Paris” burde være baade søde og rørende, men filmen er bare blevet uheldig. Dens publikummaessige aktiv er en række udpenslede model- og sengebilleder. Men det var meningen?” (”Svensk pariserotik”, *Børsen* 1962-03-21, osignerat.)

[439] ”Ganske vist er der en række scener med en afklædt pige, der er blevet model på en kunstskole. Naturligvis er der også erotik i luften. Men da filmen i det hele taget er slet og ret dilettantisk, undrer det ikke, at den ikke er til at forarges alvorligt over.
Pjat det hele!” (”Ta’ ikke til Paris”, *Kristeligt Dagblad* 1962-03-23, osignerat.)

[440] ”Friheden i Paris”, *Ekstrabladet* 1962-03-20, osignerat.

[441] Den svenska experimentfilmen hade redan i mitten av 1950-talet utsatts för stark kritik. I den danska tidskriften *Smalfilm* 4 — 1955 sågade Poul V. Thorndahl den och bland andra i synnerhet Peter Weiss med följande ord: ”...Det er ikke nok, at man vil forsvare disse film med udtryk som: ”der er gjort et forsøg på at skabe nye veje og nye linjer”. Når dette nye er uforståeligt og som oftest uskønt, så skal sådanne film ud til højre! Put dem i en rigtig kraftig afsvækker og farv dem grønne og røde. — så kan celluloiden da bruges som start- og førestrimler.

Næh, — lad os blive fritaget for disse pjattede og intetsigende film. Tag gerne fat på store og vansklige og alvorlige opgaver, men forlang ikke af os, at vi kapitulerer betingelseløst, fordi vi ser noget abstrakt eller eksperimentelt.” (Thorndal, Poul V, ”Kejsarens nye klæder”, *Smalfilm* 4 — 1955) Sådana ord föranledde en annan medlem i ”Arbetsgruppen för film”, Arne Lindgren, att ta experimentfilmen och bl. a. Weiss i försvar i ett inlägg i *Nordisk Tidskrift för fotografi* 1 — 1956 betitlat ”Amatörfilmens mening”, sid. 29 och 35.

[442] ”Værst er det imidlertid, at den er komplet dilettantisk, og allerværst, at den er det paa en pretentiøs made. *Barbro Boman*, der vil være kendt herhjemme fra flere danskproducerede kortfilm, har ikke skabt begreb om at skildre mennesker, dialogen er tændrskærende banal (og bliver ikke bedre af, at vaere blevet eftersynkroniseret med danske stemmer). Den af visse overvurderede svenske eksperimentalfilmmand *Peter Weiss* staar for den fotografiske instruktion og har spredt nogle puerilt lyriske partier ud over filmen. Filmen er flov og talentløs, og kan kun anbefales som parodi.” (”Nordiske piger i Paris”, *Jyllands-Posten* 1962-03-25, osignerat.)

na över Weiss i samband med dennes död i maj 1982.[443] Intressant att notera är att det i minnets spegel är en filmiskt experimenterande Peter Weiss som tonar fram.

*

Jag vågar inte uttala mig, om *varför* denna film i en nya vågen-anda Weiss varit med om att göra i Paris 1960 — **Svenska flickor i Paris** — och som han vid premiären i Stockholm 1962 tog offentligt avstånd ifrån — inte finns med i en sammanställning över svenska filmer fem år senare.[444] Från och med nu kan man med visst fog påstå att omnämnandet av Weiss namn i samband med **Svenska flickor i Paris** minst sagt gått i vågor. Weiss uttalade önskan om att inte figurera med sitt namn i samband med filmen tycks åtminstone delvis ha hörsammats. Periodvis nämns dock Weiss namn. Och när jag samtalade med Peter Weiss om hans filmverksamhet i april 1969 verkade han inte direkt avogt inställd till filmen.[445] Samma år utkom ånyo på Proprius förlag boken *Svenska ljudfilmer 1929-69 och deras regissörer*[446] och med Sven G. Winquist som upphovsman och här kunde man inklämd mellan uppgifter om **Svenska bilder** av Tage Danielsson och **Svenska Floyd** av Börje Nyberg på sidan 107 läsa följande uppgifter om **Svenska flickor i Paris**:

---

[443] I *Berlingske Tidende* av den 12 maj detta år skrev Iversen bland annat om Weiss verksamhet med film: "...men 1950'erne begyndte han at arbeijde med film, og han vakte en vis opsikt med dokumentarfilm om »Ifolge loven» [**Enligt lag**, min anm.] om fængselsvæsendet og stærkt eksperimenterende spillefilm som »Luftspejlingen» [**Hägringen**, min anm.] og »Nordiske piger i Paris»." (Iversen, Ebbe, *Berlingske Tidende* 1982-05-12, "Peter Weiss død", Magasin 2 / II, sid. 3.)

[444] Här syftar jag på första numret av den skriftserie, som Svenska Filminstitutets Dokumentationsavdelning gav ut: *Svenska ljudfilmer 1929-66 och deras regissörer* av Sven G. Winquist anno 1967 på Proprius förlag. Där är dock Weiss regissörsverksamhet i filmen **Hägringen** omnämnd på sidorna 44 och 155.

[445] "Jan Christer Bengtsson: *1960 spelade Du in en film i Paris — **Svenska flickor i Paris**.*
Peter Weiss: Det var mitt första försök att tjäna några pengar på film. Jag tycker inte att den är så tokig. Egentligen var det ganska fruktansvärt. Alla som ogillade mina experimentella filmer gick hårt åt mig, när filmen visades. Jag tycker inte den är så dum. Det finns säkert många filmer, som var sämre.
Jan Christer Bengtsson: *Men Du tycks inte ha haft fria händer att arbeta.*
Peter Weiss: Nej, det var Barbro Boman, som skrev manuskriptet och som egentligen stod för regin. Jag sysslade med bilden. Men det var ett försök att göra någonting kommersiellt. Jag hade inga som helst fria händer. Ändå finns det några intressanta sekvenser, t ex en där skulptören Tinguely drar alla sina rörliga skulpturer genom gatorna. Men på det hela taget är det ingen märklig film. Det är ju en kommersiell produkt."
(Samtal med Peter Weiss 1969 / Jan Christer Bengtsson, *Filmrutan* 3-1986, sid. 5.) Intressant att notera är att Weiss i detta samtal med mig helt riktigt minns att sekvensen med Tinguely och hans skulpturer finns med i filmen.

[446] (2:a utökade upplagan) utgiven av Svenska Filminstitutet och med ny serienummerangivelse: Skrifter från Dokumentationsavdelningen nr 5.)

SVENSKA FLICKOR I PARIS. Prod: Anders Aspegren/Ann Burman, Distr: Film AB Skandinavien, Regi: BARBRO BOMAN & PETER WEISS, Premiär: Fontänen (Malmö) 11.IX.1961 — Esplanad, Manhattan (Stockholm) 22.I.1962 (Inspelad i Paris) Anita Lindofh, (Sic!) Maud Elfsiö, Ulla Blomstrand, Gösta Alm, Bernard Fresson

Vi är nu åter inne i ett stadium, då Weiss medverkan i filmen får nämnas, utan att det tycks medföra några större reaktioner. 1974 tog t. ex. Hans Scheugl och Ernst Schmidt jr. i en text upp Peter Weiss filminsats för år 1960 som ”Co-Autor” och ”Co-Schnitt” i långfilmen ”*Svenska flickor i Paris* (*Paris Playgirls*) (*Schwedische Mädchen in Paris*)”, men filmen tillskrivs dock i sin helhet Barbro Boman.[447]

I mitten av 1970-talet började Weiss verksamhet som konstnär i sin helhet att uppmärksammas alltmer. Bortsett från en av mig gjord filmografisk sammanställning[448] börjar nu ett långsamt utsuddande av hans verksamhet i filmen **Svenska flickor i Paris**. Så när Jörn Donner och Berit Nordin i ett uppslagsverk från 1977 — *Svensk filmografi 1960-1969 6* — (utgiven av Svenska filminstitutet) ger sig på ett försök till en sammanställning medför detta att Peter Weiss insats nu får mera karaktären av en rådgivare med ordet ”bildregi” i en bakomliggande parentes.[449]

---

[447] Sid. 1083 i *Eine Subgeschichte des Films — Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2. Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.

[448] *Peter Weiss und der Film*, Haiduk. I *Kino- und Fernseh-Almanach 7* Herausgegeben von Horst Knietzsch. Sid. 214-216.

[449] SVENSKA FLICKOR I PARIS
Regi Barbro Boman **Rådgivare** Peter Weiss (bildregi)
Manuskript Barbro Boman
Produktion Wive Film **Beställare** Lars Burman
A-Foto Gustav (sic!) Mandal **A-Ljud** Herman Dahl (pseudonym för Gustav (sic!) Mandal), Bengt Törncrantz
Kompositör Martial Solal
Klippning Peter Weiss, Gustav (sic!) Mandal **Produktionsledning** Christer Strömholm, Anne-Marie Monfors
Regiassistent Staffan Lamm
Inspelningsplats Paris
Bildformat 1:1,33 **Antal akter** 4 (ursprungligen 8)
Censurnummer 97.082 **Datum** 25.1.1961 **Längd** 2130 m
Beteckning Gul **Antal kopior** 4
Distributör Film AB Skandinavien
Premiär i Stockholm 22.1.1962 Esplanad, Manhattan
Urpremiär utanför Stockholm 11.9.1961 Malmö (Fontänen)

Samma år som Peter Weiss dog — 1982 — utkom på Proprius förlag en bok med som det hette ”fakta om 3.485 långfilmer godkända för visning eller censurförbjudna i Sverige 1960-1969”. Boken hade titeln *Långfilm i Sverige 1960-1969 6* och var sammanställd av Bertil Wredlund och Rolf Lindfors. Boken är opaginerad, men utgående från granskningsnumret 97.082 meddelas det att **Svenska flickor i Paris** har Sverige som produktionsland och är inspelad 1960. Som regissör nämns nu enbart Barbro Boman! Som första visningsdatum anges den 22 januari 1962, dvs. då filmen gick upp i Stockholm och då Weiss protesterade i pressen för att hans namn tagits med i sammanhanget. Ungefär samtidigt med hans egen lekamliga död gick således hans så länge önskade medverkan i Parisfilmen också i graven.

På Statens biografbyrås hemsida nämns numera inte Peter Weiss namn.[450] I syfte att skaffa klarhet om synen på Weiss roll i filmen **Svenska flickor i Paris** skrev jag till Statens biografbyrå.[451] Omgåen-

---

Weiss hävdade vidare att det protestuttalande han en gång gjort fortfarande enligt hans mening var relevant. Men han tillade också att han ”framför allt blivit djupt upprörd över att man klippt bort ett stort avsnitt som skildrade en för den tidpunkten sensationell utställning med rörliga skulpturer av Jean Tinguely”. (*Svensk filmografi 1960-1969 6*, Svenska filminstitutet 1977, sid. 111.)

[450] På Statens biografbyrås hemsida kan man läsa följande:

Originaltitel:	SVENSKA FLICKOR I PARIS
Regissör:	BOMAN, BARBRO
År och land:	1960 Sverige
Distributör i Sverige:	WIVEFILM
Beslut:	Från 15 år
Beslutsdatum:	1961-01-25
Längd i tid:	1:17:51
Format:	Film Spelfilm Normalbild Svart-vit
Antal klipp:	0
Skådespelare:	LINDOFF, ANITA ELFSIÖ, MAUD BLOMSTRAND, ULLA ALM, GÖSTA FRESSON, BERNARD VINCENT, BERNARD CATH, CATHERINE
Granskningsnummer:	97082

(Statens Biografbyrås hemsida, http://www.statensbiografbyrå.hemsida.htm Aktuell tidpunkt för uppsökning: 2003-08-19)

[451] ”Det som fått mig att undra är den omständigheten att det som regissör till denna film endast omnämns Barbro Boman. Visserligen tog Peter Weiss officiellt avstånd från filmen på grund av att producenten kortade lite i scener tagna i ett danspalats. Filmen var visserligen ingen direkt höjdare, men det Weiss senare i sina notisböcker skrivit om — en bortklippning av en scen med den schweiziske konstnären Tinguely och ett antagande att producenten skulle ha tillfört som Weiss uttrycker det ”ytterligare bildsekvenser av pornografisk art” stämmer

de fick jag svar från Statens Biografbyrå, som hänvisade till gamla filmprotokoll.[452] Av dessa protokoll framgår det att det den 20 januari 1961 från AB Wivefilm inkom en skrivelse med begäran om granskning. I huvudtexterna anges endast ett fåtal personer.[453] I en skrivelse av den 25 januari från chefen för Statens Biografbyrå Erik Skoglund

---

inte. Weiss och Boman delade på regin — han stod för bildregi och hon för personregi — och han var med om att skriva ett omfattande manuskript till filmen — undertecknat den 8 mars 1960 såväl av honom som av Barbro Boman.

Peter Weiss tog egentligen inte helt avstånd från filmen. Han sade sig kunna stå för ”scenario” och ”bildregi”. Weiss var väldigt känslig för ingrepp i sina verk. Även den tredje delen av romantrilogin *Motståndets estetik* utsattes för av förlaget i Frankfurt am Main påtvingade ändringar. Weiss ville själv bekosta ett nytryck och dra in den rättade versionen. När en upplaga kom ut i DDR några år senare hade Weiss för den gjort smärre ändringar åt det håll han från början avsett. Skulle man då ha den syn Ni på Statens Biografbyrå tycks företräda skulle alltså den version Suhrkamp lät trycka upp mot Weiss önskan inte heller bära Weiss namn som upphovsman.” Sedan åberopar jag ett kortare avsnitt ur Bo Widerbergs recension i *BLM*, (artikeln ”Filmkrönika”, *BLM* 2-1962) innan jag ställer min fråga: "Nu undrar jag, om det är någon som medvetet undanhållit Weiss namn i detta sammanhang, eftersom han antagligen helst hade haft denna film ogjord och att närstående i efterhand gjort allt de kunnat för att hans namn skulle försvinna i samband med denna film. När man gav ut en bok om honom som målare och det fanns med en filmografi hade han låtit ta bort filmen *Svenska flickor i Paris*.

Ryktesfloran rörande denna film är stor. Det talas om Beirutversioner och ”porrfilm i Israel”. Det finns de som hävdar att Weiss hamnade bland ett gäng ”gangsters”. En trevlig benämning på gamla medarbetare i den experimentella långfilmen *Hägringen* samt den som en gång i tiden bidragit till att *Som i drömmar* kom till stånd.

Det jag alltså nu vill veta är vad ni grundar den omständigheten på att Weiss namn inte nämns vidare i detta sammanhang i Statens Biografbyrås officiella redovisning? För om rätt ska vara rätt borde delade arbetsuppgifter också medföra att bådas namn anges för den. Enligt mitt sätt att se det borde de av Statens Biografbyrå angivna uppgifterna vad gäller regin i filmen *Svenska flickor i Paris* ta upp två namn: Boman, Barbro och Weiss, Peter. Hur ställer Ni er till att jag föreslår att bådas namn tas med?”

(Brev från Jan Christer Bengtsson till Statens Biografbyrå 2003-09-01)

[452] ”Tack för påpekanden angående filmen Svenska flickor i Paris.

Vi registrerar granskade filmer på hemsidan i bakvänd kronologisk ordning. När det gäller äldre filmer är vi hänvisade till den information som framgår av de gamla filmprotokollen. Att Peter Weiss inte står med som regissör beror på att det inte framgår av filmprotokollet.

På vår hemsida står följande angående just den här typen av frågor:

Faktauppgifterna i detta register är dels sådana som Biografbyrån själv hämtat från de aktuella filmerna, dels kompletteringar från andra källor. Biografbyrån betraktar dessa källor som generellt tämligen tillförlitliga men kan inte garantera att de i varje detalj är korrekta.”

(Skrivelse från Statens Biografbyrå 2003-09-03 till mig. Allm. dnr. 121/2003 undertecknat Josabet Stråhle.)

[453]

Produktion:	Ann Burman
	Anders Aspegran
Fotograf:	Gustav Mandal (sic!)
Regissör:	Barbro Boman
Skådespelare:	Maud Elfsjö
	Ulla Blomstrand
	Anita Lindoff

(Skrivelse från AB Wivefilm 1961-01-14 till Statens Biografbyrå undertecknad N. Lindholm.)

inkräver denne å tjänstens vägnar kompletterande uppgifter rörande filmen.[454] Den andra februari översände nu därför AB Wivefilm till Statens Biografbyrå svar rörande den tredje punkten i Skoglunds skrivelse, där nu Peter Weiss namn är likvärdigt nämnt som regissör i filmen, som ansvarig för scenario och som fotografisk ledare.[455]

*

Det fiktiva i Peter Weiss ”självbiografiska” författarskap är förvisso något som betonats i olika sammanhang som det till exempel görs av den tyske germanisten Axel Schmolke i dennes doktorsavhandling och av hans handledare, professor Jürgen Schutte, den senare har närmare gått in på det i en festskrift.[456] Professor Birgitta Almgren stöder sig

---

[454] Under en tredje punkt kräver Erik Skoglund ”fullständiga uppgifter om vilka personer som medverkat vid filmens inspelning: a) i konstnärliga uppgifter, b) i tekniska d:o. Till ”konstnärliga” personal får räknas författare, regissör, skådespelare (ej statister), kompositör, musiker-, kör- och balettpersonal, arkitekt, A-fotograf och kostymtecknare. Till ”teknisk” personal får hänföras fotografer (exkl. A-fotograf), ljudpersonal, klippare (positiv- och negativ-), inspelningsledare, inspicienter, scriptgirl, sminkpersonal, regiassistent och ateljéchef.”
(Skrivelse från chefen för Statens Biografbyrå Erik Skoglund till AB Wivefilm 1961-01-25.)

[455] ”3. a) konstnärliga uppgifter:

Manuskript	Barbro Boman
Scenario	Peter Weiss
Regissör	Barbro Boman med handskrift tillagt: ”och Peter Weiss”
Musik	Martial Solal (Och oläsbar handskrift.)
Skådespelare:	Anita Lindoff
	Ulla Blomstrand
	Maud Elvsjö
	Gösta Alm
	Bernard Eresson (sic!)
A-fotograf	Gustaf Mandal
Fotografisk ledare	Peter Weiss

b) tekniska uppgifter:

produktionsledare	Christer Christian (Oläsbar handskrift.)
	Anne-Marie Monfors
Ljud	Herman Dahl
Regiassistent	Staffan Lamm”

(Bilaga till skrivelse från AB Wivefilm till Statens Biografbyrå 1961-02-02 undertecknad N. Lindholm.)

[456] Att mycket är starkt fiktiva påståenden i den inom Weiss-forskningen ofta som självbiografi betraktade romanen *Diagnos* hävdar Axel Schmolke i sin doktorsavhandling »*Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern*« *Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss'Abschied von den Eltern*, sid 13. Schmolke citerar professor Jürgen Schutte, som i sin tur i en festskrift menar att ”kein Zweifel darüber bestehen, daß die autobiographischen Texte von Peter Weiss, von der Erzählung *Abschied von den Eltern* über den Roman *Fluchtpunkt*, das *Kopenhagener* und *Pariser Journal*, das Tagebuch *Rekonvaleszenz* bis zu den vom Autor herausgegebenen *Notizbüchern* in hohem Maße literarische Konstruktionen sind. Die Faszination, die von diesen Texten ausgeht, verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, daß in ihnen in unterschiedlicher Weise Identität entworfen und nicht einfach Leben abgebildet wird.” (Schutte, Jürgen, ”Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden”, 'Anmerkungen zum autobiographischen Diskurs in Peter Weiss' *Abschied von den Eltern*'; in:

också på Peter Weiss *Notisböcker* som något av en faktisk källa.[457] Peter Weiss änka, friherrinnan Gunilla Palmstierna-Weiss, förklarade närmare: ”Dessa publicerade ”Notisböcker” är Peter Weiss egna utdrag ur och omarbetningar av inalles 60 anteckningsböcker han dagligen skrev i. Själv betraktade han de utgivna böckerna mera som romaner än som dagboksanteckningar.”[458]

Just den omständigheten att man alltmer börjar tala om Weiss notisböcker som något slags fiktionsblandade nedteckningar gör att många vetenskapligt sysselsatta måste revidera tidigare uttalanden om filmen **Svenska flickor i Paris**. Uppfattningen om en bortkommen och vilseledd Weiss hör alltså inte till verkligheten. Starkt subjektiva och lång tid efteråt nedtecknade är porträtt och minnen av andra medverkande.[459] Troligtvis också uppträdanden och beteenden som återgivs i Weiss texter. Det är dock tråkigt att Weiss inte redovisade sina starkt fiktivt inspirerade nedteckningar. Rubriceringen som notis är starkt vilseledande. En läsare får lätt uppfattningen att noteringarna gjorts i anslutning till det återgivna. Det är möjligt att Weiss tidvis i sitt liv ville tro att en sekvens med Tinguely klippts bort ur filmen.[460] Hans

---

von der Lühe, Irmela/Runge, Anita (Hgg.): *Wechsel der Orte*. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen, S. 334-345. Det citerarde återfinns på sid. 334.

[457] Detta framgår av det Almgren skriver i *Dagens Nyheter* den 26 oktober 2006: ”Mellan Sverige och DDR”. Almgren menar att Peter Weiss utsattes för ett politiskt tryck från företrädare för staten DDR:s sida och att han tvingades till anpassning för att få sina böcker utgivna och sina pjäser spelade i landet. En i Almgrens artikel åberopad auktoritet är den tyske professorn och nära vännen till Peter Weiss, Manfred Haiduk i Rostock, som därtill menar att notisboksutgivningarna egentligen bara syftade till en förståelse av sig själv: ”Die Veröffentlichung der Notizbücher der 70er Jahre hat einen deutlich rekonstruierbaren Grund. Peter plante so etwas wie einen Supplementband zu den drei Roman-Bänden mit Materialien und Fotos. Daraus ergab sich dann die Veröffentlichung der *Notizbücher* Nr 22 bis 46, die den Zeitraum der Arbeit an der Ästhetik umfassen und auch im Hinblick auf die Sichtbarmachung der Entstehungsgeschichte des Romans hin redigiert wurden. Dann hat er nach diesem Muster die früheren *Notizbücher* 1 bis 21 zusammengestellt, um in ähnlicher Weise auch seine frühere Werk-Entstehungsgeschichte seit 1960 zu dokumentieren. Dabei konnte er dann auf die schon erwähnten früheren Typoskripte zurückgreifen, wobei es auch hier Veränderungen, zum Beispiel Auslassungen, gab. Die Edition der *Notizbücher* läßt sich ganz allgemein mit dem spezifischen Bedürfnis von Peter erklären, sich der Welt mitzuteilen, also dem durchgängig autobiographischen Zug seines gesamten Schaffens, der ja immer auch die Funktion einer Selbstverständigung hat.” (”Arbeitshypothes Optimismus Gespräch mit Manfred Haiduk über Peter Weiss”, *Peter Weiss Jahrbuch* Bd3 1994, sid. 66f)

[458] Palmstierna-Weiss, Gunilla, ”Manipulerad sanning — Peter Weiss gick inte att tvinga till anpassning.”, *Dagens Nyheter* 2006-11-02, Kultur, sid. 7.

[459] I min masteruppsats i filmvetenskap ”A.B.B. 1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion” (2007) belyser jag i en avslutande sammanfattning det fiktiva och det faktiska i Weiss publicerade notiser rörande filmen **Svenska flickor i Paris**, sidorna 104 – 108.

[460] Den svenske Weiss-experten Magnus Bergh, skriver i sin bok *Mörkrets litteratur* (1999) [Nota bene: titeln hämtad från ett av Weiss reportage för *Stockholms-Tidningen* 1947:

notiser har fått många att tro det han nedtecknat vara ett faktiskt förhållande, inte fiktivt anpassade noteringar, vilket det senare visat sig vara.

*

Gustaf Mandal berättade i ett radioprogram 2001[461] att Peter Weiss alltmer kom att absorberas av storpolitik och i synnerhet av situationen i Vietnam. Då Weiss uppenbarligen med liv och lust givit sig in i en offentlig debatt[462] om Kampucheas öde efter det landet invaderats av Vietnam är det med viss förvåning man i efterhand kan konstatera att enbart ett litet omnämnande av den film Weiss var med om att spela in i Paris 1960 kunde få honom att associera i banor man minst sagt inte hade väntat sig.

Peter Weiss beskrev i en av de tre artiklarna[463] Jan Myrdal som en av sju uppräknade ”notoriska bekämpare av Sovjetunionen”. Jan Myrdal gick i försvarsposition i en ”Skriftställning” i *Folket i Bild Kulturfront*. Myrdal beskriver Weiss som kallt hycklande och beräknande och tillägger: "Sedan han slutade göra filmer som den om svenska flickor i Paris och blev till mästare på tyska har han hållit sig på den säkra sidan."[464]

Under rubriken ”Tarvligt!” infördes i mars Weiss genmäle på Myrdals artikel och den senares svar på genmälet rubricerat ”Föraktligt!”.[465] I tre punkter rörande det Weiss uppfattar som Myrdals påståenden ger Weiss sina egna synpunkter. Weiss börjar med att citera Myrdal. Sedan tolkar Weiss det citerade på ett sätt som medför att det framstår som om han hade ägnat sig åt filmgenren porrfilm. Weiss skriver:

”Mörkrets litteratur” 1947-08-30.] bl. a. följande: ”Våren och sommaren 1960 tillbringade Weiss i Paris för att spela in en ny långfilm, som han dock kom att ta avstånd från i dess färdiga skick. Bland annat hindrade filmens finansiärer honom att foga in dokumentära scener från Jean Tinguelys berömda skrotskulpturpromenad längs Boulevard Montparnasse samma vår. Denna manifestation av ”konst på gatan”, som låg i linje med Weiss egna estetiska ambitioner, ansågs falla utanför ramarna för det kommersiellt gångbara. ”Våroffer”, som filmen ursprungligen hette, förvandlades till den pornografiskt färgade *Svenska flickor i Paris*.”. (Sid. 42)

[461] *Kulturradion: Situationen*, Sveriges Radio Program 1 — Stockholm, 2000-10-31.

[462] Peter Weiss bidrag i denna debatt bestod av tre inlägg på *Dagens Nyheters* kultursida: ”USA vill nu vinna genom nedsvärtning”, 1978-11-29 (sid. 4); ”Lögnerna om Vietnam”, 1978-12-13 (sid. 4), ”Lyssna till Vietnam!”, 1979-01-10 (sid. 4).

[463] Weiss, Peter, ”Lögnerna om Vietnam”, *Dagens Nyheter* 1978-12-13, (sid. 4).

[464] Myrdal, Jan, ”Skriftställning: Hycklarna vid blodsfesten”, *Folket i Bild Kulturfront* 2 (13/1-31/1 1979), (sid. 31).

[465] *Folket i Bild Kulturfront* 5 (1/3-14/3 1979): Weiss, Peter, ”Tarvligt!”, sid. 23; och Myrdal, Jan, ”Föraktligt”, sid. 23.

1. Jan Myrdal skriver: »Sedan han slutade göra filmer som den om svenska flickor i Paris och blev till mästare på tyska har han hållit sig på den säkra sidan.» Vad jag anser vara citatets mening är följande: JM vill insinuera att jag ägnat mig åt tillverkning av porrfilm och att jag i brist på framgång i Sverige siktat in mig på ett nytt medium. Sanningen är att jag under 1950-talet gjorde ett dussin experiment- och dokumentärfilmer. 1960 medverkade jag som bildregissör i en film med dokumentära inslag om en del svenska ungdomars levnadsförhållanden i Paris. 1961 avslutade jag t v min filmverksamhet med en kortfilm om konstnärinnan Anna Casparsson och en dokumentärfilm om Köpenhamns moderna förstadsbebyggelse, för Statens filmcentral för Dansk kulturfilm. Vad beträffar det tyska språket torde det räcka med att påpeka att det är mitt modersmål. [466]

Jag tvingas konstatera, att hur mycket Weiss än ville föra en politisk debatt, så var han sjutton år efter inspelningen av sin och Barbro Bomans film i Paris väldigt känslig för att bli påmind om filmen ifråga och att han medverkat vid inspelningen. Själv gör han nu associationer till pornografi. Varje ifrågasättande av hans storhet som författare fick honom att gå i försvarsposition.

*

Till ett medvetet såväl som ett omedvetet handlande i fallet **Svenska flickor i Paris** har två Weiss-experter funnit fram. I Tyskland berör Rainer Rother Weiss avståndstagande och i Sverige har nämnde Magnus Bergh upptäckt omedvetna litterära inspirationer i några sekvenser i filmen.[467]

Man har i Tyskland under de senaste åren börjat ifrågasätta Weiss modell till en förklaring av orsakerna till att han ville ta avstånd från sin insats i filmen **Svenska flickor i Paris**. Rainer Rother tar i en anmälan av diverse bidrag om filmskaparen Weiss (”Literatur zum Filmschaffen von Peter Weiss. Eine Übersicht”, *Peter Weiss Jahrbuch* Band 2, Westdeutscher Verlag, Opladen 1993, sid. 172.) upp frågan och menar att det egentligen handlar om en klar efterhandskonstruktion i syfte att rättfärdiga sig själv och att händelserna från inspelningen inte har haft den utformning Weiss har velat antyda. Rother ser det som om Weiss helt medvetet velat göra ett experiment inom den kommersiella filmen. Med resultatet som ett faktum har Weiss sedan

[466] Weiss, Peter, ”Tarvligt!”, *Folket i Bild Kulturfront* 5 1979, sid. 23.
[467] I min masteruppsats i filmvetenskap ”A.B.B. 1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion” (2007) belyser jag Berghs tolkningar av en skylt med texten ”Tabac”.

med näbbar och klor velat ta avstånd från den medvetet begångna handlingen, dvs. sin medverkan i filmen.[468]

Peter Weiss hade fram till Parisfilmprojektet till större delen varit sin egen som filmmakare. För första gången befinner han sig i ett beroendeförhållande. Han leder inte längre ett projekt utan är endast en del av det med vissa specifika uppdrag.

I minnets spegel beskrevs 2004 medarbetarna som dåliga av Weiss efterlevande änka, friherrinnan Gunilla Palmstierna-Weiss.[469]

Manuskriptet till filmen skriver han alltså i samarbete med Barbro Boman. Även om grundstoryn är hennes så bär de filmiska bildornamenten i övrigt mycket av Peter Weiss idévärld. Samtidigt som Weiss står för bildregin under inspelningsarbetet läser han korrektur på den roman han skulle ha sitt genombrott med inom det tyskspråkiga området — *I skuggan av kuskens kropp* (*Der Schatten des Körpers des*

---

[468] Rainer Rother, skriver syftande på Hauke Lange-Fuchs *Peter Weiss und der Film — Eine Dokumentation zur Retrospektive der 28. Nordischen Filmtage Lübeck vom 30. Oktober bis 2. November 1986*, Nordische Filmtage Lübeck — Senat der Hansestadt Lübeck — Amt für Kultur 1986: ”Ganz ohne Frage ist dies die bislang beste Quelle zum Regisseur Peter Weiss in deutscher Sprache, in der auch die Distanzierung von dem Film *Svenska flickor i Paris* als eine wohl nachträgliche Rechtfertigung erscheint, die nicht mit den wirklichen Gegebenheiten bei den Dreharbeiten und dem Schnitt zu rechtfertigen ist — als habe Peter Weiss in vollem Bewußtsein, ein Experiment mit dem ’Kommerz’ unternommen, und dann doch, angesichts des Resultates, von diesem Bewußtsein nichts mehr wissen wollen.” (Sid. 172)

[469] ”Nous avions une amie très proche qui vivait au Danemark, Barbro Boman, et elles qui était assez connue ici en Suède comme scénariste et actrice. Elle avait écrit un scénario appelé *Svenska flickor i Paris* [4 / Des nanas suédoises à Paris 1962, exploité aux Etats-Unis sous le titre Flamboyant Sex (source Imdb)] et il y a une longue et stupide histoire avec beaucoup de mensonges dans cette affaire. Elle a demandé à Peter de faire les visuels pour tout le film. Et c’est peut-être la premiere fois qu’il faisait quelque chose un peu contre ses propres sentiment. Et ils sont allés à Paris et on peut voir dans ce film que c’est un véritable artiste qui a fait... Je ne sais pas comment dire en anglais, celui qui décide où la caméra doit être et tout cela... C’est dans le même esprit que Peter l’a fait dans son seul long-métrage. Puis il s’est fâché avec Barbro Boman et lui a dit «Ton scénario c’est de la merde.» Bien sûr, elle n’a pas été contente. Il voulait changer tout le scénario et c’était impossible parce qu’ils avaient un contrat. Il y a quelques passages dans ce film qui sont vraiment beaux. Il y a cette maison d’artistes, La Ruche, à Paris, je ne pense pas qu’elle existe encore, c’était dans le quartier des Halles. Il y a des images, on peut voir que c’est un artiste qui les a tournées. Bien plus tard, le film est arrivé ici et, bien sûr, ils l’ont jugé pornographique. Ils avaient un producteur très mauvais: il a donné le film à des studios en Amérique du Sud qui ont fait des coupures vraiment pornographiques!

Et quand on l’a vu ici, pour Peter, ça été la fin de la réalisation cinématographique. Et c’était très triste parce que n’était pas sa faute si le film était comme ça... mauvais scénario, rendu vraiment pornographique. Et maintenant, les gens qui le regardent peuvent voir quelles parties sont de Peter. C’est très intéressant. Il joue lui-même dans le film, il fait des apparitions. Comme dans *Le Mirage*, il joue un petit peu.” de Rudder, Léonie, ”Rencontre avec Gunilla Palmstierna-Weiss”. Samtal fört i Palmstierna-Weiss bostad i Stockholm 2004-11-07. (http://www.remue.net/spip.php?article1218) (2006-11-22).

Kutschers). Men han skriver också ett utkast och ett manuskript till längre fram tänkta filmproduktioner. I Köpenhamn väntar honom ännu ett kortfilmsuppdrag under hösten samma år. Här sker olika kollisioner, som inte Peter Weiss bemästrar till fullo. När Parisfilmen är grovklippt och principiellt kan betraktas som färdig lämnar han Paris.

Jag håller det inte för uteslutet att Peter Weiss hade en imaginär föreställning om en obegränsad konstnärlig självständighet, en föreställning om att fritt kunna forma sina uttrycksmedel i överensstämmelse med sin egen personlighets krav, om att han hyste en dröm om att det fanns en frihet att få ge uttryck åt allt han som skapande människa upplevde som äkta och sant, att han trodde att det fanns en fullständig frihet att låta ett verk komma till sin fulla rätt inför kritik och publik så att han som konstnär skulle kunna göra en insats i en fri och allmän tävlan.

Rent generellt kan man i svallvågorna efter Parisfilmen skönja ett framstormande kraftutlopp med oerhörd intensitet och skärpa. Trots alla rykten och den negativa kritik filmen fick har **Svenska flickor i Paris** en plats i filmhistorien som en film inom den moderna svenska nya vågen. Visserligen inte upphaussad när det begav sig, men av då ännu oanad betydelse för gestaltningen av senare utförda större litterära prestationer. Så tolkar jag Magnus Berghs insiktsfulla påpekanden om detta filmiska verkande i Weiss undermedvetna.[470] På så sätt har filmen **Svenska flickor i Paris** kommit att spela en betydelsefull roll i sammanhang, där Weiss ger uttryck för mänsklighetens djupaste längtan och aningar. Därför bör all historieskrivning om den konstnärligt intresserade Peter Weiss fortsättningsvis införliva detta filmiska verk ur Weiss hand. Att fortsättningsvis gå på den linje i sin historieuppfattning — den om att vara utsatt och misshandlad så som Weiss gjorde under sin livstid och som det fortsättningsvis görs vid filmbehandlande retrospektiva sammankomster av varierande art och dignitet är också att agera ofritt. Därför borde filmen **Svenska flickor i Paris** få sin rättmätiga plats på kartan över filmkonstnären Peter Weiss verk.

*

Men man kan också gå tillbaka till det år då det begav sig — det år då filmen gick upp i Stockholm och då Weiss gick ut offentligt och tog avstånd från sin medverkan i filmen — för att få en något nyktrare

[470] I min masteruppsats i filmvetenskap ”A.B.B. 1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion” (2007) belyser jag Berghs tolkningar av en skylt med texten ”Tabac”.

bild av denna film och filmaren Peter Weiss. Margareta Ekström gör i nummer 6 av *Ord och Bild* 1962 en presentation av filmaren Weiss, där hon inte skyr att som ett samtidsvittne ta upp och beskriva **Svenska flickor i Paris**. Hon odlar något urskuldande myten om den oförstådde konstnären, som det i brist på förståelse inte satsas det man borde på för att han ska kunna komma till sin rätt.[471]

*

Something Weird heter en kommersiell videodistributionsfirma i Seattle I USA. Den är i sin verksamhet inriktad på det som kallas ”stag films”, dvs. lågbudgetproduktionsfilmer med uppeggande och chocke-

[471] ”Weiss andra långfilm, Svenska flickor i Paris (producerad av Film AB Skandinavien) handlar om en liknande storstadsdröm. Och kanske hade den rentav blivit en bättre film än Hägringen om bara inte...Ja, det är många om i vägen. Det mest fundamentala är väl den pedagogiska otymplighet som genomsyrar storyn och inspirerat till repliker som får en generad åhörare att längta tillbaks till stumfilmsperioden. Vad man också med växande irritation längtar efter — och det sannerligen inte bara i denna film — är att för en enda gångs skull få konfronteras med en modern, vettig kvinna på filmduken: en kvinna med hjärna *och* könsliv, med tankar *och* hjärta — i stället för dessa schablonsensitivor från 1800-talet. — Men Peter Weiss själv är bara ansvarig för scenario och bildregi. Mitt i denna sedeskildring som innehållsligt står pekoralet farligt nära frodas ändå Peter Weiss bildfantasi som en oväntad trädgårdsoas på en bakgård. Där finns t. ex. de svepande kamerablickarna över en rad förvittrade statyer som mer levande förtäljer om kvinnoöden än de båda dockstela svenskorna i huvudrollerna. Där finns en snabb scen med en pojkhand som smeker en flickarm och i den lätta, fingertoppsheta leken har Weiss fångat en starkare sensuell känsla än i många svenska filmmeter med halvnaket sängtumult. Där finns bilden av en död clochard och en björn fängslad i narrbjällror — och för en sekund tycker man sig ha fått en glimt av Paris’ verkliga ansikte.
Ja, Peter Weiss har en obestridlig talang för den osminkade sanningen men också för nuets fjärilsskygga poesi. Han vore nog, trots det delvis misslyckade försöket, rätte man att verkligen berätta om svenska flickor i Paris — ja, om ungdom över huvud taget. När det för något år sedan blev aktuellt med en filmatisering av Birgitta Stenbergs roman Chans var vi därför många som hoppades att det skulle bli Peter Weiss’ Chans. Men då hade vi naturligtvis i vår plötsligt påkomna optimism glömt bort att svensk film helst bjuder glättade folkhemsbilder, och skulle man någon gång framställa idyllens skuggsidor bör dessa givetvis serveras som demoniskt och förljuget teatermörker — rövarromantiken moderniserad till raggarromantik. (Detta sagt inte så mycket med tanke på den färdiga filmen Chans men med Raggare i desto mera livligt minne.)
Under tiden låter svensk film och svenskt kulturliv en av sina stora begåvningar hålla till godo med lånad kamerautrustning, hoptiggd råfilm och nonchalerade subventionsböner. Jag har t. ex. kunnat konstatera att Kungafonden delat ut en icke föraktlig summa till en välbeställd man i staten, vars största bekymmer utan tvekan kommer att bli om stipendiet ökar hans restskatter. Och jag har varit med om att samma Kungafond negligerat en mycket hovsam begäran från några av Peter Weiss’ vänner om bidrag till ett av hans filmprojekt. Och samtidigt delar Statens Filmpremienämnd ut 100 000 kronor till en okänd filmkonstnär i Skåne! Ja, det ser ut som ett tryckfel, men det är det inte — felet ligger på ett helt annat plan. Det finns sidor av samhällslivet som man inte kommer åt med satir helt enkelt av den anledningen att de redan i sig själva är alltför ironiska. Vi som varmt uppskattar Peter Weiss’ filmkonst kan bara vara förundrat tacksamma över att han hållit ut så länge i detta bistra klimat. Och skulle han till sist överge filmarbetet vet vi att vi inte har någon anledning att vända vår besvikelse mot *honom!*” Ekström, Margareta, ”Specialitet: Hägringar”, *Ord och Bild* 6 1962, sid. 487f.

rande inslag av sexuell art.[472] Då det talats om ingrepp i filmen i form av tillägg och bortklippningar blev detta förhållande undersökt av mig i en masteruppsats vid Filmvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet höstterminen 2007.[473] Jag konstaterade i den att inga sådana förändringar gjorts i Bomans och Weiss film. Men de sammanhang filmen visats i och dess engelskspråkiga titel — ”The Flamboyant Sex” — kan ha medfört att Weiss känt sig förorättad över att filmen på så sätt bjöds ut i ”filmlandet pornografia”. Närmare än så här kan inte pornografibegreppet vidhäftas Bomans och Weiss film om tre svenska flickor i Paris. I videosammanhang säljs filmen idag under titeln **The Flamboyant Sex** och med angivande av Barbro Boman som regissör.[474]

---

[472] ”Something Weird is best known for its extensive collection of exploitation and sexploitation titles. However, it does carry some stag materials (a multivolume series entitled Grandpa Bucky’s Naughty Peeps and Stags) that contain a treasure trove of works unfortunately anthologized mostly without titles. Another series goes by the title Grindhouse Follies.” *porn studies* — Edited by Linda Williams, Duke University Press, Durham and London 2004, sid. 492.

[473] ”A.B.B. 1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion”.

[474] FLAMBOYANT SEX For decades, Paris has been the Mecca of the restless ones, the rebels, the non conformists who seek to live among others like themselves, free of restriction… Paris today is still the irresistible magnet that draws young men and women from all over Europe. They advance bravely on The City of Light to write, to paint, to make love…. These are the young men and women one writer has labelled Les Flamboyantes – the `flame-like´ ones…. In this film, the camera eavesdrops in the bistros, bedrooms and studios to show a few intense climactic hours in the lives of several Swedish girls who `came to Paris.´ You will see how, perhaps in all innocence, they became Les Flamboyantes….” Usually, films have always portrayed Paris as the epitome of continental sophistication and chic, full of smart fashions, slick nightclubs, and bubbly bohemians. None of which you´re going to find here. No, The Flamboyant Sex is about those caught in the underbelly of Paris, and, folks, it ain´t pretty…. Roommates in a wretched little flat, Barbara and Lena – who left Sweden for the lure of Paris – are broke and desperately in need of the rent. Blonde Lena, fired as a maid, hopes Carol, another Swedish gal whose boyfriend is a young BERNARD FRESSON of The Tenant and Z, can get her a job hanging posters on the street. When that doesn´t work out, Lena basically blackmails her bitch ex-boss for the remainder of her salary, then gets a job at a massive laundry. She also meets some black jazz musicians on the street and follows them to a club where she quickly loses herself in the music…. Barbara, meanwhile, takes a job as a nude model for an art class despite being totally uncomfortable posing in the altogether. Trying to drown her unhappiness, she makes love with one of the students in the middle of the afternoon, then forces herself on another student who she doesn´t realize is gay…. A Swedish production shot in France, The Flamboyant Sex is drenched in the low rent squalor of despair, and full of gritty neo-realistic details – wet stockings hanging in the girls´ flat; water from a central faucet in the building´s dingy hallway; the corpse of an old derelict lying across the sidewalk in front of a pile of rubble; and so on. A serious art-house import, The Flamboyant Sex was sold as sexploitation on the U.S. grindhouse circuit because of the copious skin on display. Surprisingly grim, it must´ve been quite a jolt to see this on American screens back in 1963 when the average adult film was a brainless happy-go-lucky nudie-cutie. For opposite reasons, it no doubt was sold as Twisted Lives – via a new spliced-in title card – and toured

*

En som över tjugofem år efter inspelningen av filmen minns tiden i Paris är den som assistent då verksamme Staffan Lamm. Han beskriver i sin minnesfilm om Peter Weiss bildvärld **Strange Walks In And Through And Out** att ”Peter blev alltmer sluten och dyster under inspelningens gång. Han var också plågad av de nakenscener, som (Detta enligt Lamm, nota bene. Min anmärkning.) ganska omotiverat fanns inlagda i handlingen. Han hade på något sätt lyckats förbigå dessa sekvenser. Regin — som egentligen skulle delas — tog han över alltmer.” Det är naturligtvis en subjektiv upplevelse i minnets spegel Lamm här ger uttryck för.

Jag ser något annat än en kvinnlig förnedring i den omständigheten att Barbara för att tjäna sitt levebröd ägnar sig åt att stå modell naken. För alla som någon gång ritat kroki vet ju att detta i sig inte är något förnedrande. Och Weiss gör inte heller något förnedrande av denna situation. Han åskådliggör snarare en känsla av ensamhet. Weiss åstadkommer som bildregissör här i sig något stort. Han ger bilderna något av ett stillsamt dramatiskt drag, något som motsvarar ett slags strängt behärskad lidelse. Utan att summariskt förenkla motivet skalar Weiss som den begåvade konstnär han är bort alla betydelselösa detaljer, så att enbart det bildmässigt högtstående och mänskligt väsentliga återstår. Utformningen är genomförd med en viril kraft, som i sig kan synas överraskande i den situation som åskådliggörs. Kompositionen är i dessa bilder stramt avvägd och ovanligt viljebetonad så som de ofta kan te sig när Weiss skapar sina intellektualistiska filmbilder och de här (jag syftar på nakensekvensen på La Ruche) i filmen **Svenska flickor i Paris** såväl antyder och påminner om hur han kunde gestalta utsatta kvinnor i sitt måleri redan som ung.

Det Weiss ägnar sig åt vid gestaltningen av denna sekvens är att försöka återge något av modellens personlighet. Jag finner att Weiss har lyckats med det. Han fångar en rytmik och rörelse i bilden. Han sätter fokus på den kvinnliga modellen och hennes upplevelse av situationen — ingenting av det de konststuderande ska nå fram till avseende återgivande av proportioner och anatomi förstör bilden och helhetsintrycket av ett starkt psykodynamiskt innehåll. Tyvärr har sedan detta de facto lyckade resultat i Weiss eget minne väckt en känsla av

---

Southern drive-ins on a roadshow bill with a graphic birth short! From a crisp 35mm print complete with “victims of an immature dream about Paris.” (Somethingweird video 2006-05-12)

något konstigt, halvsuspekt. Annars hade han inte associerat dessa bildsekvenser med pornografi.

Jag finner inte heller vid läsning av manuskriptet att det parti, som innehåller den största delen av nakenscenerna skulle vara omotiverade. De är i högsta grad motiverade, vilket framgår av manuskriptet. Peter Weiss förbigick på intet sätt dessa sekvenser, utan de var väl genomarbetade och rent språkligt står de på topp, om man jämför med hur Weiss annars vanligtvis brukade uttrycka sig på svenska. Endast några få tyskspråksrelaterade germanismer är förefintliga i filmmanuskriptet.[475] Detta understryker snarare då Peter Weiss centrala roll vid skrivandet av manuskriptet till filmen. Man kan också tänka sig att Barbro Boman på det mest ypperliga sätt assisterat honom — kanske språkligt — men framför allt innehållsligt. Storyn var ju Barbro Bomans egen, men manuskriptskrivandet var det med största sannolikhet Peter Weiss som till största delen utförde med vad det innebar avseende utformning. Barbro Bomans ungdomliga möte med Paris skildras i den skådespelarroll, som skrivs för en person vid namn Barbara. Att manuskriptet var väl genomarbetat och planerat — även avseende den nakenposerande Barbara vittnar sju nedtecknade scener på sidorna 11 - 16 i manuskriptet om.[476]

*

Att tystnaden och förnekelsen av filmen satta i samband med filmskaparen Peter Weiss börjar skingras vittnar den omständigheten om att professor Astrid Söderbergh Widding vid firandet av Weiss 90-årsdag och i samband med då utförda retrospektiva visningar av filmer gjorda av Weiss i november 2006 vid en visning ”inleder och talar även om Svenska flickor i Paris”, vilket man erfar av ABF:s digitala evenemangsannonsering.[477] I Cinematekets programblad kan man läsa att ”Weiss stod för bildregin men tog avstånd från den färdiga filmen” samtidigt som man låter filmen sortera under en kärleksförklaring till staden Paris: ”Paris je t’aime”.[478] Någonting är uppenbarligen på gång.

---

[475] Jag vill hänvisa den som är intresserad av en språklig infallsvinkel till en av mig vid Filmvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet höstterminen 2007 framlagd masteruppsats — ”A.B.B. 1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion”.

[476] Ibid.

[477] Visningen ägde rum onsdagen den 22 november 2006 på Filmhuset i Stockholm. Källa: (http://www.abfstockholm.se/weiss/film.htm) (2006-10-31)

[478] På *Svenska Filminstitutet* i Stockholm handhas uppgifter om svensk film. Där kan man finna information om personer och filmer i form av moderna digitala presentationer. Går man därför på ”nätet” in på ”Svenska Filminstitutet” och efterfrågar information om en film med titeln **Svenska flickor i Paris** på något som heter ”Svensk Filmdatabas” får man till svar att

filmen ifråga har Sverige som produktionsland, att den hade premiär år 1961 och att bakom regin stod en kvinna som hette Barbro Boman samt att det är en långfilm det är frågan om. (http://www.svenskfilmdatabas.se)

Hyperlänkar man sig vidare kan man under ”Faktablad” erfara följande mera detaljerade uppgifter om filmen:

Svensk premiärtitel
Svenska flickor i Paris

Produktionsuppgifter:

Produktionsland	Sverige
Distributör i Sverige (35mm):	Film AB Skandinavien
Produktionsbolag:	Wivefilm
Manus:	Barbro Boman
Produktionsledare:	Christer Strömholm
	Anne-Marie Monfors
Foto:	Gustaf Mandal
Musik:	Martial Solal
Klippning:	Peter Weiss
Ljudtekniker:	Herman Dahl (pseudonymalt namn)
	Bengt Törncrantz
Regiassistent:	Staffan Lamm
Rådgivare:	Peter Weiss (bildregi)
Regi:	Barbro Boman
Bildformat:	Normalbild (1,37:1)
Färgsystem:	Svartvit
Ljudsystem:	Optisk mono
Originallängd i minuter:	78
Censur:	097.082
Datum:	1961-01-25
Åldersgräns:	Tillåten från 15 år
Längd:	2130 meter
Stockholmspremiär:	1962-01-22 Esplanad Stockholm 78 minuter
	1962-01-22 Manhattan Stockholm 78 minuter
Sverigepremiär:	1961-09-11 Fontänen Malmö 78 minuter
Urpremiär:	1961-09-11 Fontänen Malmö 78 minuter

Rollista:	
Anita Lindohf	Barbara
Maud Elfsiö	Lena
Ulla Blomstrand	Marianne
Gösta Alm	Mikael
Bernard Fresson	Pierre
Bernard Vincent	René
Bill Hall	Bill
Katherine Kath	Madame
Alice Reichen	La Concierge
Regine Landeau	Juliette
Peter Weiss	Madames älskare
	Anna-Lena Wibom

Kanske en öppning? Ett är hur som helst numera möjligt: Man får nämna filmen **Svenska flickor i Paris** i det man talar om filmskaparen Peter Weiss.[479]

Sedan uppger man den källa man använt som grund för innehållsbeskrivningen som *Svensk filmografi* (*Svensk filmografi 1960-1969 6*, Svenska Filminsitutet, Stockholm 1977, sid. 111f med Jörn Donner och Björn Nilsson som enligt bokutgåvan omfattande åren 1960-1969 var duon bakom texten), således en källa med ursprung i det egna företaget så att säga:
”Handlingen utspelas under 24 timmar och berättar om tre svenska flickors liv i Paris. Barbara och Lena hyr ett rum tillsammans. De har ont om pengar och är skyldiga för hyran. Barbaras föräldrar vägrar i fortsättningen att skicka pengar till henne, eftersom hon låtit sig förledas av det spännande Parislivet i stället för att sköta sina studier. Som en sista utväg att tjäna några francs sitter hon nakenmodell på en konstskola.
Lena har plats i en familj. Frun håller inne Lenas lön för att hon råkar slå sönder en blomvas. Hon gör ett misslyckat försök att få ut sina pengar. Lena söker upp en tredje svensk flicka, Marianne, i hopp om att få något arbete genom henne. Marianne har klarat sig bra i Paris. Hon försörjer sig på att klistra affischer och sådant arbete kan hon också skaffa åt Lena. Det är Mariannes sista dag i Paris. Hon är lyckligt förälskad i en ung fransman, som snart kommer att ärva en bondgård. De har beslutat sig för att bo på landet. Efter modellsittandet faller Barbara för en tillfällig bekantskap på ett kafé — ett erotiskt äventyr som ger en eftersmak av äckel. Några drinkar ökar hennes depression, hon får en häftig hemlängtan.
Men Lena tycker att livet leker. En kväll på en ”boîte” med hetsig musik och dans — det är det Paris hon älskar. (Bearbetning av reklamblad.)”

[479] I ett bihang i *Peter Weiss — Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006, Anhang, sid. 18.582, kan man också idag läsa att Peter Weiss skrev manus till filmen tillsammans med Barbro Boman: ” – *Svenska flickor i Paris* [Schwedische Mädchen in Paris], Spielfilm, Schweden 1961. Produktion: Anders Aspegren, Lars und Ann Burman; Regie: Barbro Boman; Bildregie: Peter Weiss; Drehbuch: Barbro Boman und Peter Weiss; Kamera: Gustaf Mandal; Musik: Martial Solal; Darsteller: Anita Lindohf, Ulla Blomstrand, Maud Elfsjö, Gösta Alm u.a.. Uraufführung: Malmö, Fontänen, 11.9.1961 *[Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 18582]* ” Varifrån uppgifterna om att paret Weiss och Boman står för manuskriptet kommer kan man bara spekulera, men ett är säkert: På den digitala ”Wikipedia, der freien Enzyklopädie” kan man syftande på Weiss läsa följande: ”Zusammen mit Barbro Boman schrieb er das Drehbuch zum Film ”Schwedische Mädchen in Paris” (Deutscher Verleihtitel: ”Verlockung”) und war bei den Dreharbeiten als Bildregisseur tätig (Barbro Boman: Personenregie).” (http://de.wikipedia.org/wiki/Peter-_Weiss#Leben_und_Werk)

Denna uppgift lämnade jag för ett par år sedan till den tyska Wikipedia och på något sätt tycks jag hur som helst ha hörsammats, enär den tyska biointernetdatabanken IKDB.DE (Internet Kino Datenbank) numera under titeln **Svenska flickor i Paris** meddelar följande:

Darsteller:	Anita Lindoff, Maud Elfsiö, Ulla Blomstrand	
Regie:	*Barbro Boman, Peter Weiss*	(Min kursivering)
Drehbuch:	*Barbro Boman, Peter Weiss*	(Min kursivering)
Länge:	77 Min.	
Genre:	Drama	

Med fetstil meddelar man avslutningsvis närmast beklagande att filmen ”tyvärr inte längre” (**Verlockung läuft leider nicht mehr in den Kinos!**) visas på biograferna. (http://www.ikdb.de/filme_verlockung.html) (2008-01-25)

*

Hur som helst figurerade Peter Weiss vid sin död med tvenne omnämnanden i *Guinness bok om Film — Filmhistoriens först och störst* (Robertson, Patrik, översatt och bearbetad av Ingvar Skogsberg, Forum, Stockholm 1982), där han kvalar in som upphovsman till en av de femton längsta filmtitlarna med Peter Brooks filmatisering av dramat *Marat/Sade*. (Sid 223) Därtill finns Weiss parentetiskt med i en kronologisk uppräkning av kvinnliga filmregissörer i Sverige och för år 1962 (sic!) står att läsa i ovan nämnda bokutgåva: ”Barbro Boman (tillsammans med Peter Weiss) *Svenska flickor i Paris*.” (Sid. 173)

Att inspelningen av **Svenska flickor i Paris** inte blivit en särdeles lönsam affär — åtminstone för honom själv som involverad finansiär och producent — meddelade Anders Aspegrén mig i ett telefonsamtal den 10 maj 2007.[480] Han ville dock minnas att det för hans del gick ihop. Hur de inblandade medarbetarna och finansiärerna i övrigt framledes i efterhand kom att förhålla sig till varandra kan inte detaljerat beskrivas, men vissa bitar framskymtar dock i historiens mörker. Aspegrén minns att han varit engagerad i ett projekt i Spanien, som för honom finansiellt blev ett rent fiasko. Det finns således gott om utrymme för ryktesspridning efter vad man kan erfara om den vidare verksamheten. Ett ofta upprepat sådant rykte gör gällande att bildsekvenser av pornografisk art klippts in i den i Paris av Peter Weiss och Gustaf Mandal färdigställda filmen. Jag har i en masteruppsats i filmvetenskap visat på att så inte var fallet i den version som visades i Sverige, eller i den version som visades i USA.[481]

Säkert är dock att Gustaf Mandal via Lars Burman blev engagerad i ett projekt i Spanien — det projekt Aspegrén till mig säger sig så olyckligt ha satsat pengar i. Detta filmprojekt, som spelades in våren 1961 på Ibiza, var en film i regi och manus av Derek Ford om tre personer, som rånade en bank.[482] Letar man efter Derek Ford på det digitala nätuppslagsverket *Wikipedia* erfar man att projektet för Ford var ”an unhappy experience”[483], det vill säga en tråkig erfarenhet. Ännu intressantare blir det då det vidare heter i texten, att ungefär vid den

[480] Se vidare not 39 i min vid Filmvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet höstterminen 2007 framlagda masteruppsats — ”A.B.B. 1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion”.
[481] Ibid.
[482] Jag talade med Gustaf Mandal i telefon den 19 maj 2007 om denna filminspelning efter det samtal jag haft med Anders Aspegrén den 10 maj och den 13 maj i ett brev till Mandal berört just det fortsatta engagemanget i Spanien.
[483] Källa: *http://en.wikipedia.org/wiki/Derek_Ford*. Tidpunkt för uppsökning: 2007-12-24.

här tiden gick Ford in i verksamhetsgrenen ”sexploitation”[484], då han blev ombedd att skriva om manus och att filma tilläggssekvenser till en svensk sexfilm med titeln **Svenska flickor i Paris** — möjligen visad som ”Paris Playgirls”. Det är den information man får anno 2007.[485]

Tisdagen den 25 september 2007 råkade jag av en ren tillfällighet komma förbi Gustaf Mandals verkstad på Finnbergsvägen 22 i Nacka. Han var i full färd med att avsluta en 36-årig verksamhet på denna plats och till månadskiftet september-oktober skulle han vara utflyttad. Jag frågade, om han hittat det manuskript Weiss hade använt vid filminspelningen i Paris i samband med pågående flytt. Det hade han inte, även om han länge trott att han hade det på någon hylla. Jag hade i ett brev av den 24 maj för Mandal pekat på mina upptäckter på nätet kring Derek Ford. Nu menade Mandal att det fanns en ”kille”, dvs. en man någonstans i Småland, som höll på med att klippa sönder filmer och därefter satte in en del annat i dessa filmer. Detta kunde eventuellt ha drabbat filmen **Svenska flickor i Paris**, ansåg han nu för mig något förvånande och förbryllande.[486]

Det finns ett icke vedertaget ord — ”faktoid” (av faktum och oid / något som liknar). Med det avses föreställningar som hålls för sanna, men man saknar tillräcklig grund för att man ska kunna sluta sig till att det är ett faktum. Jag finner att ordet faktoid mycket väl skulle kunna användas om påståendena om en omgestaltning av filmen **Svenska flickor i Paris**. Som icke bevisbara fakta lever påståendena uppenbarligen vidare.

Jag konstaterar således till sist, att rykten om den i Paris av Peter Weiss färdigställda filmen **Svenska flickor i Paris** fortfarande är i svang. Även mycket direkt inblandade tycks med tiden kunna inta en tvekande attityd och vågar inte helt förneka ett hypotetiskt förlopp avseende omgestaltning av en ursprunglig version av en färdigställd filmprodukt. Vad som är helt sant i ryktesfloran kring filmens behandling är svårt att definitivt fastställa. Strömmen av olika rykten kring

---

[484] ”**Sexploitation** or ”sex-exploitation” describe a class of independently produced, low budget feature films generally associated with the 1960s and serving largely as a vehicle for the exhibition of non-explicit sexual situations and/or gratuitous nudity.” Källa: *http://en.wikipedia.org/wiki/Sexploitation*. Tidpunkt för uppsökning: 2007-12-25.

[485] Efter några ord om Derek Fords första erfarenheter som regissör I Spanien 1961 kan man läsa att han hamnade i ”sexploitation”-genren: ”…around the same time Ford entered sexploitation when he was asked to re-edit and film additional sequences for a Swedish sex film called *Svenska Flickor I Paris*, eventually released as *Paris Playgirls*.” Källa: *http://en.wikipedia.org/wiki/Derek_Ford*. Tidpunkt för uppsökning: 2007-12-24.

[486] Anteckningar av mig efter besök på Finnbergsvägen 22 i Nacka den 25 september 2007.

vad som hänt ifråga om en eventuell omgestaltning av filmen **Svenska flickor i Paris** kommer med stor sannolikhet att fortsätta i olika varianter. Det kommer dock att förbli enbart rykten så länge ingen konkret existerande kopia med gjorda ingrepp och med tillförda andra sekvenser visas upp. Fram till dess får vi nöja oss med ”faktoider”.

Studie III — Anna Casparsson — Öyvind Fahlström — Ricke Langhammer (Om en narkoman) — Två nakna kvinnor

Studie III: När jag under vårterminen 1969 påbörjade akademiska studier i syfte att skriva en trebetygsuppsats om ”Arbetsgruppen för film” skrev jag ett brev till Peter Weiss och frågade honom, om det gick an att få se hans tredje filmstudie.[487] Peter Weiss svarade, att filmen inte var i spelbart skick och förklarade samtidigt att han ”nuförtiden” inte hann med att arbeta med filmen, varpå han förtydligade med att förklara att **Studie III** var en förstudie till **Frigörelse** (**Studie IV**) och att den ungefär hade samma tema som den senare.[488]

*

En ersättare för censorn Torsten Eklund beslutade att rödfärga Peter Weiss tredje filmförsök, dvs. han gav tillåtelse för visning för barn. Beställare var ”Firma Peter Weiss”. Anteckningar av den 1 juni 1953 utsäger att det handlade om en 16mm smalfilm, att den var utan tal och text och att bilderna återgav ett ”stumt drama med död man som bäres bort”.[489] Under den numeriska titelangivelsen **Studie III** har Eklund skrivet namnet på filmens upphovsman Peter Weiss med tilläggsepitetet (nota bene inlett med versal): ”Bohem”.[490] Det var Jan Amberg som ”högaktningsfullt” å Aktiebolaget Svanfilms vägnar anhållit om granskning vid Statens Biografbyrå, Kungsgatan 28, Stockholm. (daterat Stockholm den 1/6-53, Dnr. 1084/53)

*

[487] Brev till Peter Weiss från Jan Christer Bengtsson 1969-02-21.
[488] Brev från Peter Weiss till Jan Christer Bengtsson 1969-03-11.
[489] Granskningskort 82376, Statens Biografbyrå — Stockholm — Riksarkivet.
[490] Ibid. Anteckningar förda vid visningstillfället av granskande censor. Det förekom att censorn i samband med en granskning på separat papper i samband med granskningen gjorde notater, som sedan inte — som i det här fallet: "Bohem" — infördes på själva granskningskortet. Weiss tillförs som den figurant han är om sitt eget liv i överförd mening betydelsen av att vara en person, som lever ett fritt liv och som avviker från mängden. Denna typ av sidoanmärkning av en myndighetsutövande person leder till att man bakom inskriften kan ana en viss kännedom om filmens upphovsman. Liknande kommentarer skulle längre fram göras av Erik Skoglund i samband med granskningen av en film Weiss medverkade i i Paris 1960.

De som var medlemmar i Svensk Experiment Film Studio ville i såväl debatter som i praktisk filmverksamhet höja sig över vanliga söndagsfilmare i sina ambitioner — de strävade efter att också göra konstnärligt medveten film.[491] Och i mitten av 1953 tycks man ha lyckats relativt väl i såväl praktiskt som teoretiskt hänseende, för i juni samma år anordnade Svenska Filmsamfundet en filmfestvecka på biografen Palladium i Stockholm, där det visades en serie nya långfilmer och en del smalfilmer. Olika filmgrupperingar presenterade sin verksamhet i montrar — däribland Svensk Experiment Film Studio, där Peter Weiss var medlem och i en lokal visades studiomedlemmars alster däribland ett alster av Peter Weiss — hans tredje försök som filmare och där han i denna sin därtill tredje jagfilm som figurant agerar sig själv i en film på det centrala temat om jagets frigörelse från de personer Weiss längre fram skulle beskriva som portalgestalerna i sitt liv — nämligen fadern och modern.

Här anar man för första gången i inledningstexten en som söker sig utanför den svenskspråksinfluerade sfären. Den inledande texten — som är på engelska — lyder nämligen: ”Svensk Experimentfilmstudio present **Studie III —** a film by Peter Weiss”. Det meddelas att Arne Lindgren är fotograf. Efter textmeddelandena sprider sig skuggor — det negativas princip — över bilden innan den tonas bort. Mera jungianskt inspirerad kunde Peter Weiss inte ha börjat. Året före hade han laborerat med skuggbegreppet i titeln till mikroromanen *Skuggan av kuskens kropp*. Det är den i psykoanalys gående Weiss som nu fortsätter att berätta inom filmmediet. Han vill visa på det omedvetna och försöker nu integrera det i medvetandet.[492] Inom filmen är det tredje gången gillt.

*

Den inledande bilden visar först på en trappa. Nedför denna trappa kommer Weiss springande. Han tar sig fram med stora steg i det han

[491] I ett samtal med filmkritikern Hanserik Hjertén 1969-04-28 uttrycker denne sin generella uppfattning om SEFS-AFF på här angivet sätt.

[492] I sitt första drama — *Rotundan* — författat 1948-1949 och framfört på Studie-Scenen i Stockholm hösten 1950 tar Weiss upp en liknande dröm om frigörelse han nu ånyo fyra år senare försöker sig på. I det dramat finns såväl föräldrar och syskon med i den avnavlingsprocess ett rep tjänar som symbolisk fjättring. Det är här Weiss första gången ur skuggan lyfter fram sin 1934 tragiskt omkomna syster och antyder att han själv agerat part i ett närmast incestuöst förhållande. Bekännelseberättelser med jaget som ett medvetet förmedlande centrum hade Weiss producerat redan i *Der Vogelfreie*, *Dokument I*, *Skuggan av kuskens kropp* och även i den med kortfilmen **Studie III** ungefär samtidigt utgivna *Duellen* finns mycket av jagproblematiken med.

närmar sig kameran. De kraftiga stegen uttrycker en stor viljeansträngning.

Två händer — symboliska verktyg för aktivt handlande — griper efter en annan hand, som ligger ”död” bland bråte. Händerna fattar om den bråteomgärdade handen och börjar dra. Nu följer bråte med, när de båda dragande händerna drar med den bråteomgärdade tredje. Händerna och fötterna är verktyg av kött och blod och blir därför uttryck för den egna mångfacetterade viljeansträngningen att verkligen gå till botten med sig själv — dyka långt ner i avgrundernas inre djup till den dyiga bottnen — och ta tag i det gamla som bråte upplevda godset. Bättre kan knappast en vilja och beslutsamhet att inleda en personlig frigörelseakt uttryckas. Vi ser Peter Weiss i full färd med att stiga ned i urmörkret före återfödelsen och den åtrådda förnyelsen av sig själv. För det han söker är en övergång till en ny existensnivå.[493]

Det hela fungerar som ett smärtsamt inträngande i något ovisst med en klar målsättning — friheten på ett personligt plan. I vad som närmast kunde karaktäriseras som upprepning med tillägg griper nu de två händerna efter den tredje ”bråtehanden” och för den upp över ena axeln. Och på ett liknande sätt upprepas nu en kort sekvens, varuti Weiss fortsätter att springa nedför den ovan redan anförda trappan.

Bildberättelsen för nu bokstavligen stegvis framåt mot okända och avsedda mål. Från den inledande viljeförklaringen (frihetsmålet) beträdes och lämnas såväl nu olika rum. Weiss kommer bärande på en annan man (den av censorn som död upplevda personen och figurerad av Lennart Rudström). Weiss går bärande sitt gamla jagbråte ut genom en dörr.

Två skulpturer i bild. Weiss kommer bärande på sitt gamla jag. I bakgrunden ser man de båda skulpturerna. Det är som en scenisk framställning och ett den totala tystnadens rop i öknen. Kameran panorerar efter gammeljagssläpande Weiss tills han befinner sig bakom skulpturerna. Upprepningsliknande sekvens. Nu med den skillnaden att man skönjer skelett i bakgrunden. Det är döden.[494] Det är en

[493] Axel Schmolke pekar i ett efterord till en text Peter Weiss skrev i Paris 1950 — *»Füreinander sind wir Chiffren« Das Pariser Manuskript von Peter Weiss* — på den omständigheten att Peter Weiss inom olika konstarter gav uttryck för en stark längtan efter förändring, en pånyttfödelse som människa, en befrielse från ett gammalt jag, som ett återkommande motiv i sitt skapande. Det kom också till uttryck i Weiss experimentfilmer från början av 1950-talet. Se efterord (”Nachwort”) av Axel Schmolke, sid. 155f.

[494] Döden hade som uppenbarelse starkt berört Peter Weiss i och med att hans yngre syster Margit Beatrice tragiskt omkom i en trafikolycka i Berlin i augusti 1934. Detta föranledde Weiss att inom sitt måleri ägna händelsen uppmärksamhet. Det var den skrämmande sidan av

motsägelsefull längtan i det tillståndet ’död’ hos Weiss även kan förmedla en känsla av okänt, farligt och förskräckligt.[495] Döden har en tveeggad lockelse på Weiss. Det okända, farliga och förskräckliga lockar honom så som armodet kan locka och skrämma en människa till förlamning.[496] Jag tolkar det som om Weiss har med skelett i syfte att erinra om tidens korthet avseende livslängd och skapande. Han är nu 37 år gammal och inser säkert att även om han är långt från sina högt ställda mål att bli något stort i konstnärshänseende är de framlevda åren något som talar emot honom just i det han som skrivande sökande vänder sig till ett medium, där bilden — och då den rörliga bilden — spelar en fångande central roll och där ord i den mån de förekommer återges enbart fonetiskt.

Weiss kommer ånyo springande nedför stentrappan. Det är tidig vår och det ligger fortfarande snö kvar på trappstegen. På nytt kommer Weiss bärande på ett livlöst gammalt jag. Weiss bär på en outsäglig längtan efter ökad självkännedom och visar på detta sätt sin starka önskan om förbättrade relationsmöjligheter visavi medmänniskorna och den övriga världen. Han vill tvingad av en inre stark önskan bli av med omedvetna komplex och motivationer. Därför söker han djupare och djupare ner in i sig själv, även om det är ett kallt och kyligt ställe han är på väg till. Och då antar jag att han i ett visst avseende syftar på de känslomässiga förhållandena inom familjen.

Önskan om att kunna bli en kreativ konstnär visar Weiss i nästa bild, där han ånyo kommer bärande på den livlöse Rudström. Olika vinklingar på samma tema med ömsom skulpturer och livlös man som det andra jaget. Och plötsligt kommer andrejagssläpande Weiss in i ett

---

döden. Denna sida skulle Weiss ånyo konkret uppleva i och med att han av sin svärfar, professor Folke Henschen, fick uppdraget att förfärdiga en väggmålning vid den patologiska institutionen på Karolinska Institutetet i Stockholm 1945. Och som diskussionsledare vid Literarisches Colloquium i Berlin skulle Weiss långt senare leda en diskussion om ”att dö” (”Sterben”, *Prosaschreiben — Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin*). I detta samtal bekänner Weiss sig till det spännande i det tillstånd, som beskrivs med ordet ’döden’: ”Das Unbekannte ist ja doch ein ganz wesentlicher Bestandteil dieses Themas. Das müßte doch eigentlich was Reizvolles sein, finde ich, gerade das Element des Unbekannten, des Gefährlichen und auch Schrecklichen.” (Sid. 48)

[495] Se citatet i not ovan.

[496] Johnny Samuelsson berättade för mig i ett samtal den 5 april 1986 följande: ”En gång var till exempel Staffan, Peter och jag i Kungsträdgården. Det var väldigt oroligt där. Plötsligt hamnade vi i en polischock. Peter ramlade mot ett cykelställ och fick en polishund och en ilsken polisman med batong över sig. Vi fick till sist Peter därifrån och gick hem. Han var chockerad och lamslagen i veckor.” Det är något av en förlamning som den konstnärligt skapande Weiss försöker övervinna i den psykoanalys han går i och där man — i den mån man vill tolka hans första filmförsök — ska söka orsakerna i Weiss livssituation med vidhäftande psykoanalys. (Samtal med Peter Weiss den 29 april 1969)

rum, där en kvinna (figurerad av Gunilla Palmstierna) sitter och spelar piano. Hon är den, som ska frigöra honom i det hon påtager sig det stora ansvaret att ersätta modern som den skapande och destruktiva kraft hon samtidigt bör framställas som hos Weiss.[497]

I filmen fortsätter Weiss nerför trappan. Ånyo kommer han långsamt släpbärande på gammeljaget. Sedan dyker Weiss upp i bild visande honom bakifrån samtidigt som han släpar vidare på det gamla. Det är som om det häftade vid honom och att han hade all möda i världen att bli av med det. Samtidigt ser man kvinnan spelande piano. Till slut försvinner Weiss ut genom en dörr med sitt människosläplass.

*

Nu kommer Weiss in genom en dörr — in i ett nytt rum. Där sitter hans mor och stickar och fadern läser dagens tidning.[498] Jag har lite i samband med kvinnoproblematiken i förbigående berört modersproblem hos Weiss. När nu Weiss även kastar den andra handsken på bordet visar det sig vara den andra hälften i paret. Fram stiger fadern med sin betydelse av ytterst i bakgrunden styrande faktor. Detta är helt logiskt. Vi föds inte som ”tabula rasa”. Som varelser är vi bara omedvetna om det som påverkat oss. Och nu är Weiss nere i ett rum, som är föräldrarnas och barndomens och ungdomens. In träder nu Weiss bärande sitt gamla jag. Han lägger ner det på golvet. Det är som om han ville säga: Här har ni mig så som jag var och så som ni ville ha mig. Men jag finns inte längre i den skepnaden. Nu ska jag gå till botten med mig själv och återfödas i en ny skepnad. Men för att kunna göra det måste jag söka mig in i alla gamla skrymslen.

Weiss går nu därför fram till en chiffonjé och drar ut en låda. Han drar fram en massa oskrivna vita blad. Fler och fler oskrivna blad dras ur lådan. Fadern sitter stelt kvar och åser det hela. I detta nu beskriver han i bild den väg han måste gå för att nå framgång inom det område han helst vill ägna sig åt. Han vill skriva. Han vill skriva om sig själv — bearbeta allt det gamla. Och så slänger han ut papper efter papper.

---

[497] Peter Weiss mor hade vid flytten från Warnsdorf 1938 förstört en tavla, där Weiss själv förekommer i bilden just vid en cembalo. Visserligen kunde han kanske anses som musikaliskt begåvad — hans i många avseenden egenhändigt komponerade konkreta musik vittnar om detta — men han kunde inte läsa noter (Samtal med Gunilla Palmstierna-Weiss den 27 oktober 1985) — och därför var han kanske mera benägen att hänge sig åt den friare varianten som den konkreta musiken utgör. Daniel Helldén hade redan 1952 visat på möjligheterna. Och det är mycket möjligt att pianot här kan ses som en symbol för ett mer inordnat anpassat utövande.

[498] Stickandet var ett kännetecken för den moderliga omsorgen i familjen. Fadern läste tidningen ritualmässigt varje dag och lyssnade som på ett givet klockslag till radionyheterna. Det framgår av ett samtal jag hade med Peter Weiss styvbror Arwed Thierbach 1984-04-10.

Ut med det gamla unkna och in med något nytt. Föräldrarna uttrycker stelhet och förvåning. Något annat var inte att vänta. Gamla dagboksanteckningar skulle Peter Weiss också en dag citera ur. Han samlar stoff för att kunna frigöra sig mentalt från sina föräldrar.

Nästan övertydligt bär Weiss nu ut sitt gamla döda jag från rummet. Föräldrarna sitter kvar helt oförstående — eller är de kanske förstående?! De kan hur som helst inte ändra på sina liv i förhållande till sonen. Men på något sätt vill den senare lämna sitt hem bakom sig. För i nästa sekvens befinner han sig ute i en skog och släpar vidare på det gamla jaget. Han släpar och drar. Och som i ett schackspel görs det plötsligt en rockad i bilden. Weiss släpas av den andre och leriga fötter avtecknas mot en lerig åker. Och så springer Weiss på nytt nedför trappor. Och i en utomhusmiljö släpper Weiss plötsligt ner den han släpat på. Och så tittar han förnöjt allvarligt rakt fram. Går sedan ur bild. Långt borta i fjärran kör en buss. Kvar ligger den släppte släpade. Weiss går med ryggen mot kameran bort från den som ligger på marken. Weiss avlägsnar sig alltmer bort i bilden. Och filmen är slut.

Det Weiss ger uttryck för i denna film kan uttryckas med ett enda ord: kamp. Det är en kamp för självförståelse. Det är en kamp för att vinna jämvikt. Det är en film med många anklagelser mot föräldrarna. De oskrivna bladen orsakas av den specialtjänst fadern inrättade åt äldste sonen så att denne vid sidan skulle kunna ägna sig åt ett konstnärskap, som inte tycktes ha framtiden för sig.

*

Efter visningarna och utställningen på Palladium upplät *Expressen* frikostigt sina spalter för en debatt om experimentfilm. Den inleddes av Peter Weiss vän Jan Thomaeus, som i sin beskrivning av detta Weiss tredje verk får det att lysa alldeles särskilt i förhållande till de två tidigare verken i det Thomaeus säger sig tro på den befrielse som han upplever sig se i filmen. Det gäller för Weiss att ”finna sej själv” och filmen ger också enligt Thomaeus sken av att Weiss lyckas med det. Thomaeus tolkar det som om Weiss släpar sig igenom en miljö han ser ”vår kultur” i. Thomaeus får det till och med till en kritik av den klassiska kulturen — som om det handlade om en skräpkammare. Han ser också att det i den andra sfär handlingen utspelar sig i — det borgerliga Hemmet — föreligger en kontaktlöshet i det sonen och föräldrarna inte existerar för varandra. Thomaeus avslutar med en jeremiad över de otacksamma villkor dessa stackars filmare tvingas framleva sina dagar på och klagar sedan på bristen på kontakt med yttervärlden i det att det finns så få möjligheter till att visa upp de

konstnärliga verken.[499] När denna stumt inspelade film visades på Palladium i juni 1953 beledsagades den enligt Thomaeus av en musik som stegrades till i det närmaste det outhärdliga för att alldeles i slutet antyda den frihet sonen upplever i en avslutande rysk folkvisa.[500]

Tre dagar senare rättade Paul Patera Thomaeus i det han förklarade att det inte handlade om en rysk folkvisa, utan att det var avsnittet ”Bless me, my father, my mother” ur Stravinskijs ”Les Noces”[501] som spelats upp beledsagande på band vid visningen. Patera gjorde i övrigt tummen ner för filmen och fann inget nytt i sammanhanget.[502]

Vem som hade mest rätt avseende den tredje filmstudiens konstnärliga kvaliteter — Thomaeus eller Patera — ska här vara osagt. Men Pateras beriktigande av den beledsagande musiken är för eftervärlden av stor betydelse. Detta förmodligen medvetna val av musik som Weiss gjort visar på det beroendeförhållande och den skuldkänsla, som belastade Weiss vid denna tid gentemot just föräldrarna.

Peter Weiss liksom erkänner sin skuld och ber om förlåtelse i det han ber föräldrarna välsigna hans märkliga verksamhet som konstnär och att han på så sätt indirekt ska kunna bli upptagen i den borgerliga gemenskap han psykiskt sett och även intellektuellt sett hörde hemma i.

Peter Weiss spelar, skriver, tecknar och målar sin roll som den olydige sonen, som ber om ursäkt för sina vuxenlekar — han är inte den som förbannar sina föräldrar för att de satte honom till världen. Det är ju tack vare föräldrarnas mycket storsinta medömkan och vilja att ge sonen ett tryggt liv — även som konstnär — Peter Weiss kan leva fram sina dagar på ett relativt obekymrat sätt.

Mera problematiskt och komplicerat är sonen Peters förhållande till modern. Den relationen skapade ju fortsättningsvis svårigheter i hans förhållande till kvinnor och lät sig inte så lätt bearbetas. Det skulle han dock försöka sig på två år senare med en femte studie.

Men med tanke på den direkta anspelning på de egna föräldrarna, som Weiss gjorde i den beledsagande musiken vid visningen i juni 1953 och kanske också med tanke på form och rytm fann Peter Weiss

[499] Thomaeus, Jan, ”Filmkonstnärens svåra läge”, *Expressen* 1953-07-07.
[500] Ibid.
[501] Patera, Paul, ”Experimentfilm är mest slentrian”, *Expressen* 1953-07-10.
[502] Ibid.

att storyn som sådan kanske kunde göras om i en stramare form[503] och med ljud som påminde om det som användes i den andra studien. Den tredje studien lär dessförinnan ha visats vid olika tillfällen och det beledsagande ljudet ska ha växlat.[504]

*

Med stor sannolikhet i syfte att öva upp sig i sin språkfärdighet ägnade sig Weiss åt att tolka filmer och då i synnerhet filmer av intresse för den trängre krets av filmintresserade Weiss umgicks i. Det är därför inte förvånande att Peter Weiss är den som avslutar experimentfilm-debatten i Expressen med ett bidrag från den resa han gjorde under hösten 1952 tillsammans med Gunilla Palmstierna: ”Experimentfilm på nya vägar”.[505]

Just den omständigheten att man kör ljudet på separata band tycks vara det som fångade uppmärksamheten i sammanhanget och det var kanske detta Weiss själv ville efterlikna vid föreställningen på Palladium med efterföljande inlägg av Thomaeus och Patera. Det är efterliknaren av de hyllade bristande resurserna, som gör sin uppvisning på den stockholmska scenen med direkt och relativt nyinhämtad inspiration från staden där allting händer — Paris.

Och sedan är det det tyska arvet som fångar den klassiskt tyskkulturellt uppfostrade Peter Weiss i det han redogör för en tolkning av något som betitlats **En modern version efter Goethes Faust**. Filmen visar en målare, som målar över abstrakta tavlor målade i svart. Ömsom klistrar målaren sedan vita och svarta pappersbitar på det Weiss beskriver som ”den svarta sörjan”. Och så blir allt svart till slut. Weiss tolkar publikens ironiska applåd som ett uttryck för den abstrakta konstens ”tommalning” som han uttrycker det.

Själv behövde Weiss som den målare han varit inte känna sig träffad. Men klistrandet skulle tjäna som inspiration — åtminstone kan man tolka det så avseende de collage Weiss förfärdigade i slutet av 1950-talet och framöver. Weiss tolkar den i Paris sedda Faust-filmen

---

[503] Peter Weiss förklarade i ett samtal att han inte var nöjd med formerna. Studie III var lite för lös. Peter Weiss sade sig vilja göra filmen konsekventare och upplevde sig se handlingen ur ett mera objektivt perspektiv, då en annan figurerade i stället för att han själv försökte gestalta den egna problematiken. Som aktör sade sig Peter Weiss ha svårt att riktigt få grepp om hur bilderna gestaltade sig. Samtal med Peter Weiss 1969-04-29.

[504] Ibid.

[505] Weiss, Peter, ”Experimentfilm på nya vägar”, *Expressen* 1953-07-20. Denna artikel inleder också kapitlet ”Nya försök i Frankrike” i boken *Avantgardefilm*, som kom ut 1956. (Sid. 130-133)

som en studie i utvägslöshet — en utvägslöshet han själv vägrar att kännas vid.

Något av samma förtvivlan skulle Weiss själv ge uttryck för i sin egen Faust-film 1956 — ett år då han — som kanske ett resultat av den analys han gått i under flera år — mera definitivt tvingades inse att hans målande och tecknande hamnat i ett slags tillstånd av tommalning.

Sedan är det som om det epitet censorn ville ge huvudfiguranten i Weiss egen **Studie III** — bohem — vore hämtat direkt från den film Weiss sedan redogör för: **Kärlek och friskt vatten — Sexuell rapsodi över Saint-Germain-des-Prés — En existensialistisk satir**. Det är nämligen några personer av det slaget som är huvudaktörer i den filmen.

Och Peter Weiss måste ha känt igen sig. Han skriver nämligen om några ”utsvultna bohemer”, som ”plågar sig med att producera dikter och konstverk” och ”plottrar bort sig med kärleksrelationer kors och tvärs”.[506]

Weiss menar vidare att man inte blir klok på handlingen — en omständighet som i mångt och mycket också tycks gälla de reflexioner en del betraktare av hans egna filmstudier gjorde. Frågan är hur man ska tolka Weiss indignation över trappspringande: ”Det är ett ständigt springande upp och ner i trappor, ett klättrande in och ut genom fönster för att snatta åt sig något i andras skafferier.”

Frågan är, om Weiss känner igen sig själv i mera överförd mening, för helt okänsligt kan det inte ha varit för Weiss i det han — som annars gärna framstod i en så försynt och timid dager — inte skräder sina ord i det han fäller ett närmast förgörande omdöme. Han säger sig nämligen ha svårt att dra gränsen mellan avsett pekoral och amatörmässig flamsighet. Frågan är alltså, om inte en sådan kritik också inbegriper honom själv vad gäller hans tredje studie!? Kanske är det det som får honom att försöka göra den på nytt?

Utan självkritik vore en sådan handling utan grund. Frågan är alltså, om den kritik han riktar mot **Kärlek och friskt vatten** också gäller hans eget tredje verk?

Weiss skriver nämligen rakt ut, att **Kärlek och friskt vatten** är en dålig film. Han menar, att den ”lämnar ett kaotiskt intryck. Scenerna

[506] Ibid.

är osammanhängande, ryckiga, men de är dokumentära för en strandad efterkrigsungdom". I denna sin kritik visar Weiss på sin något diffusa definition av "dokumentär". Även en inre uppenbarelse blir hos den starkt självcentrerade Weiss tydligen också till ett slags dokument.[507]

Närmast tröstande sig själv konstaterar Weiss i Expressenartikeln: "Det här försöket har misslyckats — man kan lära sig av felen. Intresset slocknar aldrig. I dessa arbeten, som kommer till utanför ramen av den kommersiella produktionen, utan resurser, med insats av bara den egna kraften, är bristfälligheten ofrånkomlig." Någon bättre förklaring till bristerna i sina egna tre första produktioner kunde Weiss inte ha presterat.

Avslutningsvis skriver Weiss om en film som är en blandning mellan äckel-, krigs-, natur- och kärleksscener: Jean Claude Sées **Aube** (Soluppgång).[508] I artikeln följer Weiss upp med en fråga: "Är det nödvändigt att väcka så mycket skräck och äckel?" Ett svar skulle Weiss själv ge bara några år senare. 1956 närmade han sig tillsammans med fotografen Christer Strömholm äldre randexistenser i Gamla Stan i Stockholm i det som skulle bli kortfilmen **Ansikten i skugga**. Weiss skulle således med tiden svara ett otvetydigt ja på den av honom i juli 1953 i Expressenartikeln ställda frågan. Han var för en det hemskas estetik!

*

Många av Peter Weiss filmer bär starka drag av fragment över sig. Ambitionerna tycks i sig ha varit mycket högt ställda, men den krassa verkligheten gav inte utrymme varken för tid eller erforderligt kapacitetskrävande utrustning. Efter brytningen med Gustaf Mandal och det kortare äventyret som filmare i Köpenhamns förorter köpte Peter Weiss en egen 16mm-kamera — en Bell & Howell. Med den närmade han sig honom starkt angelägna temata som konstnärskap och sinnessjukdom (**Anna Casparsson**), konstnärsbrödraskap och olika gestalter i den nära vänkretsen (**Öyvind Fahlström**), social utsatthet (**Ricke**

[507] Den av Peter Suhrkamp refuserade "Der Vogelfreie" översattes i slutet av 1940-talet till svenska och fick då titeln *Dokument I*. Även som författare hade tydligen Weiss en kort tid för avsikt att numeriskt återge ett antal av honom skrivna verk. Man kan mycket väl enligt min mening tolka den titel Weiss gav texten på det sättet, då han 1949 gav ut texten på eget förlag. Samma text gavs i nästan hela sin omfattning ut på tyska 1980 — då under den Hesseinspirerade pseudonymen Sinclair och fick då titeln *Der Fremde* — en boktitel som i sin tur för tankarna till ett verk av Albert Camus.

[508] Ännu i ett samtal med mig den 25 oktober 1985 underströk Gunilla Palmstierna-Weiss att det var en film, som gjorde ett oerhört starkt intryck på Peter Weiss.

Langhammer — en narkoman) samt homoerotiska böjelser (**Två nakna kvinnor**). Endast i ett fall kom det till ett hjälpligt avslut (**Anna Casparsson**) och i ett andra fall användes delar av materialet i ett socialt engagerat TV-program (**Ricke Langhammer — en narkoman**). Även om det i de båda övriga två fallen gjordes försök att klippa ihop sekvenser återstår det idag endast fragment, som i sig formar sig till obesvarbara frågetecken. Endast typiska weisska motiv kan skönjas i det ofärdiga materialet, vilka jag i det följande ska försöka lyfta fram:

*

Anna Casparsson: fragmentariskt inspelad dokumentärfilm från 1960. Klippt och sammanställd för offentlig visning med utnyttjande av historiskt intervjumaterial från radioarkivet 1962. Intervjun med Anna Casparsson gjordes av Karl-Axel Arvidsson redan 1948. 1945 debuterade den till åren komna Anna Casparsson, född von Feilitzen (1861-1961) som textilkonstnärinna. Hon utförde bland annat bildkompositioner, skärmar och flygeltäcken i en originell och okonventionell applikationsteknik med inslag av pärlor, spetsar, paljetter osv. samt trådbroderi i silke, guld och silver. Hon inspirerades bl. a. av musik och sagor och inte minst av Ernst Josephsons dikter och konst — konstnären som blev sinnessjuk. Josephson hade umgåtts i hennes hem — villa Snäckan i Saltsjöbaden — vid sekelskiftet.

1960 ägnades Anna Casparsson en hel utställning på Moderna museet i Stockholm. Med anledning av denna filmade Peter Weiss och Staffan Lamm delar av utställningen och gjorde därtill exteriör- och interiörupptagningar i och vid hennes hem. Även om filmen lämnades in för benägen granskning är den inte färdig, eftersom den i många avseenden saknar mera genomarbetade bildformer. Sekvenser verkar ha fogats ihop i brist på annat material.

Peter Weiss: ”Jag hade gärna velat att hon [Anna Casparsson, min anmärkning] skulle berätta lite om Ernst Josephson, därför att han var där ute ganska mycket. Jag hade tänkt att komplettera filmen längre fram, men det blev inte av, och hon dog ju strax därefter.”[509]

I en mera utförlig artikel i anslutning till utställningen 1960 — skriven av Kerstin Hallén i tidningen *VI* nr 42 (15/10) 1960 (”Blå sagor på

[509] Samtal med Peter Weiss den 25 april 1969. Ernst Josephson var kusin till Weiss första hustru Helga Henschens mormor, även det en omständighet som kunde ha bidragit till Weiss intresse. Uppgiften om detta släktskapsförhållande har jag hämtat ur kapitlet om ”Mormor” i Helga Henschens bok *Minnen — tankar: Kvinna, konstnär, alltid rebella*, sid. 84.

grön sammet") — kan man läsa, att änkefrun och konstnärinnan Anna Casparsson var född von Feilitzen och dotterdotter till tonsättaren A. F. Lindblad, vars äldsta dotter Lotten var Annas mor. Modern Lotten gifte sig med löjtnanten Urban von Feilitzen. Den 10 oktober 1861 föddes Anna på Lövingsborgs herrgård utanför Linköping. Anna "lärde sig parlera franska och måla pasteller också, och mamma lärde henne spela på piano." Detta finkulturella språkintresse och böjelse för det musikaliska måste ha varit sådant som intresserat Weiss med tanke på den något förnäma, högdragna och bohemiska stilen.

Enligt Hallén var pappa löjtnanten "en vitter herre som skrev kritiska essäer under signaturen Robinson och brevväxlade med flera av tidens stora författare, Ibsen, Viktor Rydberg, Ellen Key." Det Peter Weiss inte fick ut av det filmiska sammanträffandet med konstnärinnan Casparsson med tanke på umgänget med Josephson kan man läsa om i artikeln av Hallén:

> Ernst Josephson brukade sjunga Bellman med stor dramatisk och mimisk inlevelse. Han bad också ofta värdinnan att spela Beethoven. En kväll när Anna spelade fjärde och femte symfonierna för Josephson gick han ut ur rummet och kom tillbaka med en tuschteckning som nu är en bland många dyrgripar i »Snäckan». Den föreställer Beethoven som sliter tonerna ur sitt bröst, medan en liten genie i blyerts välsignande håller sina händer över tonsättarens huvud.

Anna Casparsson hade debuterat som konstnärinna då hon var 84 år gammal 1945. Signaturen "Veronica" beskrev då i *VI* såväl exteriör som interiör:

> Hon bor precis så som man tänker sig att en konstnärinna skall bo. I en lagom litet underhållen villa mitt i en ljuvligt blommande trädgård som undgått all närgången behandling av gräsklippare och stickatör (Sic!). Där surrar humlorna dåsigt över de klöverrika gräsmattorna och fåglarna flyger ut och in i den mest originella fågelholk man kan tänka sig — en gammal grå tunna som hänger på en kraftig trädgren. /.../ Och nere vid sjön drömmer näckrosorna i den lilla dammen kantad av manshöga vassruggar. /.../ Runt väggarna hänger tavlor av våra stora svenska mästare. Där har vi en hel vägg full med underbara saker av Ernst Josephson, som var god vän i huset. Under sin sjukdomstid var han nog mer i det casparssonska hemmet än någon annanstans. — Han sörjde så mycket över att vara sjuk och bli så isolerad från människorna, berättar fru Casparsson. Han som ändå älskade dem så mycket. Men han var en stark ande trots allt, och det var väl det som hjälpte honom igenom. /.../ Här är så fullt av vackra saker. Knappt sliter man blickarna från ett betagande porträtt av fru Casparssons mor målat av Troili, förrän de fångas av en marmorskulptur av Sergel, och vandrar vidare till konstverk av Per Ekström,

Zorn och Per Hasselberg. Där står en vacker flygel också och den trakteras av vår 84-åriga konstnärinna.[510]

Om nu Peter Weiss hade oturen att inte få med de beskrivna dimensionerna i sin filmteckning av Anna Casparsson kan man utgående från det beskrivna ana hans intentioner. Men mer än intentioner blev det faktiskt inte. Något väl genomarbetat verk är det inte så som det kom att föreligga. Men ett kontrakt med Sveriges Radio/TV bidrog med all sannolikhet till att man lätt kan få uppfattningen att filmen färdigställdes. Den granskades ju till och med av Statens Biografbyrå!

För Weiss fanns många fascinationer. Ålder. Död. Sinnessjukdom. Ernst Josephson hade efter att han upplevt sig som åsidosatt drabbats av ett psykiskt sammanbrott 1888. Sjukdomen ledde till ett nytt skede i hans produktion. Han blandar historie- och sagoromantik i färgrika drömlika målningar, vilket på många sätt kom att inspirera 1900-talets modernism. Och Weiss hade uppenbarligen själv varit — om än litet, men dock — påverkad och intresserad av Josephson.

Vissa ljudupptagningar gjordes i samband med filmarbetet ute i Saltsjöbaden och ett intressant parti är just inledningsbilderna, som visar Casparssons ådriga gamla händer på tangenter beledsagat av ett pumpande och kraftfullt pulserande relativt atonalt klinkande ljud från ett piano Casparsson spelar på. Här kan man lätt föreställa sig hur det lät när hon en gång spelade tillsammans med Ernst Josephson när denne hade det som svårast och spelade med all den kraft han kunde uppbåda för att kunna överleva. Anslaget är därför närmast fantastiskt, men det kommer av sig i brist på kvalitet i den fotografiska bilden och den närmast stenkakeaktiga intervjun, som Karl-Axel Arvidsson genomför. Det förhåller sig således inte så som det påstås i Svenska Filminstitutets filmdatabas: ”Dokumentärfilm om konstnärinnan Anna Casparsson. Textilkonstnärinnan intervjuas av Peter Weiss i sitt hem i Saltsjöbaden. Hon spelar piano.”[511]

*

Öyvind Fahlström: I Öyvind Fahlströms ”Manifest för konkret poesi” (1953) antyder denne sin personliga dominans över de lydigt trendföljande flertalet ordkonstnärer, som han föraktfullt kallade ”hundar” och till vilka Weiss antagligen kunde räknas, men som denne dock kanske inte kände sig befryndad med i och med att han det året gav ut *Duellen* på eget förlag. Embryonalt tycks dock ett slags fahlströmsk

[510] ”Debut vid 84 år”, *VI* 36 — 1945, signaturen ”veronica”, sid. 10f.
[511] (http://www.svenskfilmdatabas.se)

salongsverksamhet här antydas, en verksamhet som kom att innefatta besök av nära vänner och bekanta. Närmast självbekännande skriver Fahlström[512] i manifestet:

> Sedan jag för någon tid sedan inbjöd
> ett hundratal hundar på en fjortondagars
> lyrikkurs i mitt hem, har jag övergått till
> att skriva bord (ord, bokstäver).

Filmupptagningarna är gjorda vid några få tillfällen i Fahlströms bostad på Baggensgatan 15 i Gamla Stan. Vi ser en leende Fahlström med relativt nygift kvinna och hustru, konstnärinnan Barbro Östlihn (1930-1995). I filmen förekommer ett antal nära vänner till Weiss. Carlo Derkert röker cigarr.[513] Jag antar att Weiss — om inte arrangerat — så dock utnyttjat en situation för att beskriva något högst eget. Det är således en starkt problemfylld individ man ser i Carlo Derkerts gestalt. Orsaken bottnade i traumatiska upplevelser i barndomen. Hans mamma, konstnärinnan Siri Derkert, och för övrigt också pappan, konstnären Valdemar Rosenberg, övergav honom vid tio månaders ålder. En portvaktsfru i Pisa fick då ta hand om den lille Carlo. Mamma Siri åkte hem till Sverige. Fadern återvände efter några månader och tog hand om Carlo fram till sin död i tuberkulos 1919, då portvaktsfrun åter tog hand om den då sexårige Carlo.

Då jag vid ett tillfälle såg fragmentfilmen tillsammans med Staffan Lamm påpekade denne att Weiss klippt in bilder från egna verk av collagetyp tillsammans med Fahlströms skapande. Detta om något visar på ett drömt symbiotiskt förhållande de båda männen emellan.

*

Ricke Langhammer — en narkoman: Inspelad 1961. Som dokumentärfilmare måste man gripa tillfället i flykten. Peter Weiss var fascinerad av livet i alla dess märkliga former. Så tolkar jag några ord av en av dem som samarbetade med Peter Weiss vid olika tillfällen, Johnny Samuelsson berättade exempelvis följande: ”Peter var väldigt fascinerad av andra människors språk, även om han inte alltid förstod vad dom sa. Hans upplevelser av ljud var också starka. I scenen från

[512] *Öyvind Fahlström i etern / Öyvind Fahlström on the Air*, sid. 109.
[513] Vid en visning för f. d. museiintendenten Carlo Derkert och hans hustru, filosofie doktorn i teatervetenskap och tillika lärare i teatervetenskap vid Stockholms universitet Kerstin Derkert, samt teckningsläraren Jan Thomaeus den 20 maj 1984 sade sig Carlo Derkert aldrig någonsin ha rökt och verkade närmast förvånad över att se sig i bild bolmande en fet cigarr. Han sade sig inte förstå sammanhanget.

verkstadsgolvet i **Vad ska vi göra nu då?** låter han samtalen försvinna i bullret. Ute på stan låter han det talade språket försvinna i trafikljud, därför att det är så i verkligheten. Han försökte återge ett slags autenticitet, återge hur vi drunknar i det maskinella. Han intresserade sig mycket för musik och skapade själv ljudeffekter av olika slag till sina experimentfilmer. Han intresserade sig för allt från slagverk till slammer. Det var nästan som om han ville säga att människan lever i ett Palle Nielsen-inferno. Här tycker jag, att det finns något slags släktskap mellan Peter Weiss och Palle Nielsen. Dom beskriver båda människans utsatthet i livet."[514]

I **Vad ska vi göra nu då?** hade man utanför det ursprungliga manuskriptet plockat in några sekvenser från en dåtida narkotikakvart och som baserade sig på en upplevelse Johnny Samuelsson själv varit med om. I ett brev från 1977 berättar Samuelsson att man bara några år därpå filmade "en häftig realistisk narkotikascen" i en liten lägenhet på Österlånggatan i Gamla Stan bara lite över ett stenkast från Peter Weiss egen ateljé. Man filmade 20 minuter med en av Stockholms dåvarande största missbrukare.[515] Samuelsson beskriver filmen generellt som "oerhört hård" och går sedan in på detaljbeskrivningar av förloppet: "— killen har abstinens och får en ampull som han bryter "mödisen" på, drar med skakande händer upp stoffet i kanylen och ska sedan injicera. Han hittar inte venen och skriker att jag ska stasa åt honom men jag nekar. Vågar helt enkelt inte. Blodet sprutar och det hela är helt djävligt. Hela tiden låter Peter kameran gå — Peter registrerar hela infernoförloppet."[516]

Mycket av det som filmades vid tillfället har klippts bort. Ursprungligen var det nästan en halvtimmes tagningar. Men senare har man — troligtvis Peter Weiss själv — klippt ner det hela väldigt mycket, så att

[514] Samtal med Johnny Samuelsson den 5 april 1986.
[515] I samtalet med mig den 5 april 1986 förklarar Samuelsson ytterligare: "Det var en narkoman jag hade lärt känna nere på "Tetley" i Kungsträdgården. Han var storkonsument enligt den tidens mått. Han gick på amfetamin. Han ställde upp på att vi filmade honom. Både Peter och Staffan var intresserade av udda företeelser och udda människor. Vi gick dit, där han bodde i Gamla Stan. Han hade en liten lägenhet där. Själv var han i ett oerhört dåligt skick, när vi kom och var i väldigt behov av narkotika. Det uppstod en frustrerad stämning. Först var det det att vi filmade. För det andra blev det bisarrt, när han bröt kapseln, "tog mödisen" som det hette. Sedan skulle han dra upp det i sprutan och ovanpå det stasa och hitta en ven. Killen var maximalt upphissad, och vi hann nästan inte riktigt med i alla svängar. Jag var med och agerade, för att på något sätt försöka lugna ner den här killen."
[516] Johnny Samuelsson i brev till mig den 21/2 1977.

den version, som nu återstår, enligt Johnny Samuelsson är väldigt stympad och nästan förlorat all substans.[517]

Om man idag söker i Svenska Filminstitutets filmdatabas anges titelaktiga noteringar över detta filmfragment: **Tagning Narkomaner** (1960, Sverige) samt **En narkoman** anges som ”alternativtitel”. Den senare titeln stämmer dock mera med verkligheten. Narkomanen hette Ricke Langhammer och vid inspelningstillfället fungerade Johnny Samuelsson som assistent. Det agerar således bara en verklig narkoman i bildsekvenserna.

*

Två nakna kvinnor: En antydd lesbisk kärleksakt med två kvinnor. Sexualiteten intresserade Peter Weiss som en rent kroppslig företeelse. Denna stumma kortfilm på cirka tre minuter är uppbyggd på parallellklipp mellan två kvinnor, som framför ett draperi beter sig så som om de höll på att tillfredsställa sig själva. Faktiskt finns det ingenting som visar på att det handlar om lesbisk kärlek mellan de två. Att tillfredsställa sig själv är ju en rent personlig angelägenhet. Man kan mycket väl uppleva dem som modeller i en självtillfredsställande akt. Att sedan Weiss klipper kors och tvärs mellan de båda agerande är en annan sak. Man vet inte om upptagningarna är gjorda vid samma tillfälle. Båda agerar framför ett mörkt draperi.

Ofelbart undrar man om Weiss med dessa bilder på ett personligt sätt vill kommentera tankar, som Charles Fourier (1772-1837) en gång utvecklade om kärlekens befrielse som skulle leda till att den förkastliga civilisationen transformerades och övergick i ett idealt samhälle. Den västerländska civilisationens elände beror främst på att människans passioner undertrycks. Så visst är det en slags politisk radikalism Weiss får fram i denna fragmentariska kortfilm. Människan består i grunden av komplexa passioner, drifter och impulser som förkvävs av den borgerliga moralen och rätten. Passionerna får under sådana förhållanden onda utlopp. Här har vi nu den konstnärligt gestaltade onaniscenen — en scen som tagen i det verkliga livet klipptes bort i den korta dokumentärfilmen **Enligt lag**. Att sätta samman två kvinnors homoerotik leder lätt fram till tanken om en önskan av ett lesbiskt sexuellt liv mera än ett heterosexuellt. Eftersom en sådan kärleksutlevelse vid tidpunkten för filmandet var starkt tabubelagd finner jag att den radikalkritiske Weiss mycket väl kan ha lagt tyngdpunkten vid en sådan aspekt.

[517] Samtal med Johnny Samuelsson den 5 april 1986.

Det är uppenbart att Peter Weiss visat filmen i vänkretsen. Flera har sagt sig känna till existensen av denna film.[518]

När jag 1974 fick låna flera av Weiss filmer av honom själv och jag därvid upplyste honom om den omständigheten att jag bland det jag fått låna funnit en kort film med två nakna kvinnor mot mörk botten, hävdade Weiss rent spontant att det inte var hans film, utan Christer Strömholms.[519] Då jag vet att både Peter Weiss och Christer Strömholm präglas av akribi rörande sina verk gjorde jag efterhand flera förfrågningar. Och som jag ovan relaterat fanns det personer, som satte en kort filmstump med det motiv jag beskrivit i samband med Peter Weiss filmverksamhet.

Då man vid Svenska Filminstitutet efter Weiss död lät göra kopior av filmer Weiss gjort fanns bland de oavslutade filmerna inte denna film med två kvinnor med.

[518] Tony Forsberg sade sig minnas att han sett den någon gång. (Samtal med mig 1974-04-18.). Carlo Derkert sade sig minnas en ”regisserad” film med två kvinnor vid en filmvisning av ”Fahlström-filmen” för f. d. museiintendenten Carlo Derkert och hans hustru, docenten i teatervetenskap Kerstin Derkert samt teckningsläraren Jan Thomaeus den 20 maj 1984. Även Staffan Lamm antydde då jag samarbetade med honom 1985-86 något i den riktningen.

[519] Uppenbarligen förhöll det sig inte så heller vid närmare eftertanke. I ett odaterat brev — avsänt Stockholm 14 1979-09-27 — till mig frågar Peter Weiss om jag har några smalfilmer av honom (jag fick ju på 1970-talet låna flera av dem direkt av honom) och han säger sig sakna ”de korta stumparna med en knarkscen och med en lesbisk scen”. Det finns således bekräftat av honom själv att han är upphovsman till det jag kallar ”Två nakna kvinnor”.

II: E Filmfunderingar:

Filmutkast
i form av idéer, punkter, synopsis och manuskript

Början och Förföljd — En sprängning — Staden — Nisse Jonsson — Episkt panorama — En film om Gällivare kommun — Marockofilm — Husmandssted — Den skrattande Messias — En adelsman — Hölderlin — Motståndets estetik

När jag i april 1969 samtalade med Peter Weiss om hans filmskapande nämnde han en artikel han skrivit i *Biografbladet* med titeln *Början*[520] som det egentliga ursprunget till det som senare blev långfilmen **Hägringen**. Filmskissen ger uttryck för ett skapande någonstans mellan en genom ord sig uttryckande konstnär och en som är van att använda sig av bilder.

Mera direkt riktad mot filmmediet är den text Weiss publicerade i majnumret till *All världens Berättare* 1948 under titeln *På flykt*. Berättelsen är skriven i jagform och hjältens väg genom berättelsen kantas av olika stationer i en stad och även ute på landsbygden nota bene. Färd över vatten, fabriker, en stig som leder till en kaféservering och vidare in i olika surreala miljöer. Hunger och tiggande. Maskerad.[521] Utanförskap. Allt detta är ingredienser som tio år längre fram finns med i **Hägringen**. På denna text förfärdigar Peter Weiss samma år — 1948 — sitt första filmmanuskript — *Förföljd* — med scen- och ljudanvisningar enligt gängse mönster. Innehållsligt följer detta manuskript den publicerade novellen i det närmaste till punkt och pricka. Skrivformen är dock en annan.

Nu går Weiss i kortfilmmanuskriptet över från första personens jagform till en i tredje person — en mansperson och benämner honom ”han”. Inledningsvis förklaras han vara ”flykting”. Weiss är inriktad på sig själv och beskriver mardrömslika symboler som aktör på konstscenen. På väg bort från måleriet står han på författarskapets tröskel.

---

[520] Weiss, Peter, *Biografbladet* 2-1947, *Början* — ”skiss till en kortfilm” eller ”synopsis till förfilm”.

[521] Omslaget till *All världens Berättare* 10-1952 är utfört av Peter Weiss. Det föreställer en ögonmaskerad blond kvinna betraktande en uppsträckt arm och hand.

Det är som om Weiss värjde sig för repliker i sina filmskapelser och så är det också i manuskriptet till *Förföljd*. Gnissel, andningsljud, steg, måsskrin, ljud från en radio (dämpad hawaiimusik), sorl, piskljud, smackanden och klirranden är typiska ljudåtergivningar.

De få förekommande replikerna är sporadiska och förstärker känslan av närmast uppgiven kontaktlöshet. Han tigger: ”kan jag få kaffe och bröd.” — eller frågar en kvinna: "Vill ni följa med mig?"[522] Upplägget till filmen **Hägringen** känns tydligt igen.

Filmskissen *Början* verkar ha fler bitar hämtade ur Weiss uppväxtmiljö som motiv — födelsen — mekanisk registrering — skolan — tillrättavisningar med pekpinneslag — skamvråsstående — vilket varken förekommer i *På flykt/Förföljd*-texterna eller i den merendels på boken *Dokument I* realiserade långfilmen **Hägringen**.

Drömmaren Weiss skulle nyåret 1950-51 som den på havet drivande gestalt Peter Weiss ofta beskrev sig som drömskapa en världsfred från ”någonstans på Stilla havet”.[523] Fast ännu 1948 tycks han vara på väg dit i ett kortfilmmanuskript han drömskt låter hawaiimusik ljuda i radio som ljudillustration.

*

När Peter Weiss i början av 1950-talet gör några kortfilmer i praktiken gör han dem under sådana omständigheter och i sådant format att de närmast är att betrakta som lekfulla biprodukter av en dröm- och mardrömsskrivande författare Peter Weiss, som samtidigt ägnar sig åt såväl prosa som dramatik i sitt författarskap. Han begagnar sig då inte av skrivna manus, utan låter utkast i form av teckningar och målningar bli vägledande för scener han gestaltar i sina kortfilmer.

Om Weiss inte var tillräckligt självkritisk rent språkligt då han på eget förlag 1949 gav ut *Dokument I* och *Duellen* 1953 verkar han i samband med sitt filmskapande ha undvikit språkliga tillkortakommanden, som skulle inverka negativt på det han ville uttrycka. Han låter därför i sina filmer andra föra talan åt honom antingen genom rena direktupptagningar eller genom att låta andra skapa replikväxlingar.

Därför finns det inte heller särdeles många mera fullständigt utarbetade filmmanuskript med replikväxlingar och ljudanvisningar. Korta

[522] Weiss, Peter, otryckt kortfilmmanuskript med titeln *På flykt* (1948).
[523] Weiss, Peter, ”Nyårsfantasi: Fred, allmän avrustning!”, *AT* (*Aftontidningen*) Söndag 31 dec. 1950 sidan 8.

notiser anger antingen storyn i korta punkter eller handlingsbeskrivningar med tillhörande ljudillustrationer. I vissa fall har jag fått lita på erinringar som källor och som meddelats mig av personer som befunnit sig i Peter Weiss närhet under den tidsperiod han gjorde film och därefter.

Frigörelsedrömmar och föräldrauppror är ingredienser hos en närmast av besatthet kring detta ämne drabbad person. Detta gör också att Weiss ofta återkommer till denna problematik. I en kortfilmsynopsis betitlad *En sprängning* beskrivs tydligen den lilla industristaden Alingsås.

Här har vi på nytt fadern sittande i en stol och läsande en tidning — och så modern syendes. Och så har vi de tickande klockorna minnande om hemmet och moderns härkomst från en urhandlarfamilj. Och så rör H sig (så beskrivs hjälten och det står troligtvis för HAN) i olika rum bland målningar som har ”plastisk verkan” som det heter i utkastet. Och parentetiskt finns det en anvisning om att det handlar om ett slags ”collageeffekter”.

Huvudpersonen rör sig bland stafflier och knuffar till en skiva med en av Bachs Brandenburgerkonserter. Denna synopsis påminner i många avseenden om Weiss fjärde filmstudie **Frigörelse**. Stafflierna symboliserar antagligen försöken med måleriet. Och enbart titeln *En sprängning* anger en het inre önskan om att kunna frigöra sig från ett beroende av föräldrar och en tysk kulturtradition från uppväxtåren. Jag antar med anledning av synopsisens jagcentrerade frigörelsemotiv att den skrivits under första delen av 1950-talet.

*

Det finns ett filmmanuskript med titeln ”Staden” omfattande 27 sidor folioformatskrivna blad med tydligt angivna scen- och ljudanvisningar. Gustaf Mandal säger sig exempelvis aldrig ha hört talas om ett dylikt manuskript. Och Weiss lär inte ha varit särdeles meddelsam förrän det närmade sig klartecken för att ett projekt eventuellt skulle kunna komma igång. Så tolkar jag den omständigheten att Mandal inte heller minns någonting om att göra en film om och i Gällivare kommun och vid det tillfället förde Weiss en korrespondens med företrädare för kommunen. Jag konstaterar dock att projektet ”Staden” inte ska förväxlas med benämningen ”Stenstaden”, som under en kort tid var benämningen på den film som sedan blev betitlad **Hägringen**. Ljudåtergivningen liknar i många stycken den som förekommer i **Hägringen**:

trafikljud, buller, sirener, reaplan och dylikt blandat med ibland facetterade repliker. Inledningsvis förklarar Peter Weiss syftet med filmen ”Staden”:

> I denna film görs ett försök att skildra Staden Stockholm som en levande organism. Alla interiörer och exteriörer tas på autentiska platser. Syftet är att fånga stadens puls och stadens dagrar. Filmen bygger på b i l d v e r k a n — på bilder som är emotionellt och atmosfäriskt laddade — ej på intrig och dialog.
> Staden är huvudpersonen i denna film. I människomyllret antyds endast några enstaka öden. Det händer ingenting märkvärdigt. Ingenting spännande och rafflande. Vad vi bevittnar är just det händelselösa, det tillfälliga, det oavslutade i dessa människoöden. Kanske upptäcker vi andra slags händelser som ligger under denna vardagsyta. Någonting av ett gömt liv. Någonting svårpåtagligt. Hur människan lever med tingen som omger henne. Hur hon känner sin begränsning — söker sig ut — drömmer —

Det är sommar. Vi befinner oss i Stockholm. Filmen är tänkt att börja i en cykelverkstad med cykelreparatören C. som en av de centrala aktörerna. Dagens arbete är slut. I butikerna drar man ner rullgardiner med texten: ”STÄNGD”[524].

Av övriga bildangivelser förstår man att man nu befinner sig på ett kontor. En kvinna — fröken Inga Hill — och en man — S — avslutar dagens arbete. En kontorist — K — lägger allt till rätta på sitt skrivbord innan han går. Sedan beskrivs C:s rum med en subjektiv kamera — en ”poetisk” beskrivning svepande över hustak slutande uppe bland molnen.

Sedan följer vi Inga Hill förbi Slussen. Bilder på båtmaster, skorstenar, vimplar — typiska weisska motiv. Från Inga över till K då han avslutar veckans arbete. Bilder från C:s trista rum. Inga anländer till sitt inackorderingsrum. Från hennes rum en vy över en bakgård. Från en lägenhet hörs jazzmusik från en grammofon. Två pojkar i 17-årsåldern. Framför pojkarna en modellstad byggd av cellofan och papper. (Liknande material använde sig Weiss av på sin väggdekoration — *Svart och Vit* — på klubbrummet i Wennergren Center.) Modellstaden beskriver Weiss på ett sätt som påminner om Fritz Langs **Metropolis**: ”En funktionalistisk byggnad, en framtidsvision: gator i flera

[524] Intressant är här den språkliga form Weiss använder sig av. Med en genussyftning på bakomliggande möjligt ord, dvs. en affär, har Weiss böjt verbet korrekt, men ändå inte använt sig av det så som det förhöll sig i verkligheten. Vanligtvis använde man sig av texten: STÄNGT syftande på det allmänt neutrala uttrycket: Det är stängt.

plan, bländande vita husväggar — en del ofullbordad — husskellett (Sic!) av tunna träpinnar — lösa pappersbitar och cellofanskivor —”[525]

Pojkarna mimar till musiken. Allt detta får ett avslut när modern kallar den ene pojken till bordet för att äta.

En man — S — kommer hem till mamma på Östermalm. Han är tydligen mambo i en lägenhet med ”östermalmsk spökinredning”.[526] S förklarar för mamman att han och fröken Hill varit tvungna att göra en inventering färdig just den dagen.

Sedan bilder från Ingas inackordering. Hon gör sig lite te och smörgås hos värdinnan i det kök hon får disponera för detta ändamål.

Modern serverar sin son S på fina tallrikar. Soppa och ett glas vin.

På ett ölkafé sitter nu C och äter mat och dricker öl.

Och så hamnar man plötsligt vid ett matbord hemma hos Jan, vilket mycket väl enligt min mening skulle kunna översättas med det längre fram så ofta i *Motståndets estetik* använda pronominet *jag*. Vid bordet befinner sig också hans syster (omkring 12 år gammal) samt fadern och modern. Det är som om det vore ynglingen Peter Weiss själv hemma i den stora lägenheten på Preussen Allee 42 i stadsdelen Neu-Westend i Berlin i början av 1930-talet. Beskrivningen av lekarna mellan Jan och systern kan mycket väl relateras till Weiss egna hemförhållanden och beskrivningen av fadern och tidningen samt modern med sitt sörplande är uppenbarligen känsloladdade minnen:

> Den lilla flickan tittar förstulet på fadern, när hans ansikte försvinner bakom tidningen fnissar hon. Hon knuffar till brodern med armbågen. Jan tittar på henne med ett buttert uttryck, förstår inte vad hon fnissar åt. Hon knuffar honom en gång till, pekar sedan med ansiktet åt faderns håll. Jans mun rycker, även han ler ett skevt leende. Lillsystern knuffar till honom en gång till och visar honom sedan en liten pappersdocka: en kanin som kan vifta med öronen — nu fnissar båda två. — Scenen fotograferas ur ett perspektiv i höjd med bordskanten — de båda föräldrarna — fadern med tidningsbarriären och modern värdigt och slutet sörvlande [Sic!] — framstår som tronande figurer ur en annan värld än barnens. Barnen befinner sig nu i ett slags hemlighetsfullt samförstånd. [527]

För att få en övergång lyfts sedan kameran ovanför moderns huvud och hamnar på ett oljetryck av en segelbåt på ett stormigt hav. Troligtvis handlar det här om reminiscenser från barndomshemmet och

[525] Weiss, Peter, ”Staden”, filmmanuskript, sid. 5.
[526] Ibid., sid. 6.
[527] Ibid., sid. 7.

motivet behandlade Weiss fotografiskt under en sommardag på Medfjärd sommaren 1945.

Och som om det hade varit vännen Johnny Samuelsson[528] som inspiratör panoreras det till en annan tavla med stora båtar i New Yorks hamn med skyskraporna i bakgrunden. Panoreringen fortsätter sedan längs en vägg. Och så får man syn på en sjöman som kommer gående nerför en landgång. Sjömannen betecknas med ett K och strax därunder följer hela förnamnet: Karl. Någonstans här har Weiss varit inne på namnet Nisse (Nisse Jonsson kallade Weiss en som suttit på Långholmen i några punkter till ett filmmanuskript, och felskrivningen kan mycket väl ha orsakats av att de båda filmprojekten formades vid samma tid och i så fall borde tiden för detta manuskripts tillkomst ligga någon gång mellan 1957 och 1959), men tydligen lämnat det relativt omgående. Vi får nu följa Karl på väg in mot stan längs Lidingövägen från Frihamnen. (Denna väg följer huvudfiguranten Staffan Lamm i filmen **Hägringen** också.) Det är sen eftermiddag. Bollspel vid idrottsplatsen. Inga går ut. Sedan möter man Karl på nytt i en sekvens som i mångt och mycket påminner om en med flyttgubbar i **Hägringen**:

> Övertoning: Karl kommer mot kameran på en gata. Panorering då han går förbi. Panorering tills han kommer fram till möbelvagnen som står vid trottoarkanten. Han stannar och tittar på hur två män bär ut stolar, kistor, en golvlampa. Männen ställer en fåtölj vid gatukanten, ställer lampan bredvid, försvinner i vagnens mörker. Karl stryker med handen över fåtöljens ryggstöd, sedan sätter han sig, lutar sig bekvämt tillbaka — Arbetsljud Någonstans skäller en hund —
>
> En av männen kommer fram ur vagnen, han bär några madrasser på ryggen, har en bunt gardiner under armen. Han stannar upp när han får syn på Karl, han stirrar förvånat på honom —
> Närbild på Karl, lutande i stolen. Han säger: Undrar hur det är att vara bofast —
> Mannen i möbelvagnen, varnande: Hördu du —
> Närbild Karl, skrattande: Hur är det och bo i den här stan —
> Den andre mannen fram ur vagnen —
> Först förvånad, sedan skrattande: Ja det är väl som över allt — man kan vara glad man har tak över huvud —[529]

[528] Johnny Samuelsson hade innan han återvände till Sverige och lärde känna Peter Weiss i samband med filmandet och författandet av manuskriptet till socialreportaget **Vad ska vi göra nu då?** varit sjöman och under längre tidsperioder vistats i såväl Syd- som Nordamerika.
[529] Weiss, Peter, *Staden*, filmmanuskript, sid. 8.

Flyttjobbarna kånkar sedan på en fåtölj och tavlor med guldram — tingestar som i hög grad var närvarande i Weiss barndomshem. När Karl sedan med händerna i byxfickan går förbi ett skyltfönster och får se en dekoratör klä på några skyltdockor är man åter vid ett igenkännande från filmen **Hägringen**. Karl fortsätter sin vandring i staden.

Jan gör tillsammans med en kamrat staden. De springer bland annat nerför trappan vid Katarinavägen vid Stadsgården. En sådan sekvens med enbart Peter Weiss själv springande i en trappa har vi redan med i **Studie III** och träffande nog handlar det om samma trappa. Det hela syftar nu till att ge uttryck för en ”gränslös frihet och glädje”, vilket kanske inte var fallet i den tredje filmstudien, där det snarast handlar om ett grävande i det undermedvetna.

Sedan förflyttas handlingen åter till S och hans beskyddande moder. Weiss blandar här också in kortet K, som också verkar vara bunden och påpassad av sin moder. S försöker i smyg ringa till Inga, men värdinnan, som svarar, meddelar bara kort och vresigt i telefonen att Inga aldrig är hemma.

Jan och hans kamrat ringer till olika flickor och vill få dem med till Gröna Lund. Olika kontaktsökanden via telefon. Jan och hans kamrat beger sig utan uppgjord träff slutligen till Grönan för att hitta några ”tjejer” (inom parentes med blyerts: ”brallisar”). Oidentifierade bestämmer ”en kvinna i långbyxor, utsträckt på en säng” träff med en man ”i skjortärmar” som lyfter upp en telefonlur.

Jan och hans kamrat tar färjan till Djurgården. Sammalunda Karl. Bilder från tivoliingången.

S mor sitter i en fåtölj och lägger ner sin stickning, tittar upp och reser sig, vilket får till följd att S går fram till henne och omfamnar henne. Sedan kysser hon honom. Den här sekvensen verkar som klippt och skuren från Weiss egen hemmiljö. Sittandet i en fåtölj och stickningen som sysselsättning är ingredienser Weiss kunde erinra sig från sitt minnes källa och som också finns med som bildingrediens i hans fjärde filmstudie **Frigörelse**.

Flera vi träffat tidigare återkommer nu. Karl står på pontonbron med Tegelbacken i bakgrunden. C är på väg till Skansen. Kontrasten har Weiss — antagligen i efterhand — skjutit in handskrivet: ”En stor diplomatbil (märke CD) kommer mot kameran, saktar farten, mycket

eleganta män och kvinnor, aftontoalitt, smoking. Talar utländskt språk. Tittar på folklivet."[530]

C på Skansen. Bilder på människor och djur. Dansbanan. C bjuder upp en kvinna och de dansar. Inga anländer till Skansen. C dansar färdigt med sin kvinna, för att genast bli av med henne till en annan man efter dansens slut. Inga är nu uppe på Skansberget.

Och Karl är uppe på Skinnarviksberget, vid en utsiktplats "över stadssilhouetten" (Weiss har märkligt nog upprepat felstavat platsangivelsen: "Kinnarviksberget").

S tar sig en promenad längs Kungsgatan och ner mot Slottet. Vid "Schackcaféet" hörnet Storkyrkobrinken går han in. Han sätter sig ner och börjar spela ett parti med en man.

Jan och hans kamrat vid spelautomaterna på Tivoli. Nedskjutande av flygmaskin. Atombombsautomaten. I en radiobil sitter Jan och hans kamrat. De träffar ett par flickor och förlustar sig vidare. Subjektivt registreras "Blå Tågets" skräckvisioner. Jan och hans flicka arm i arm i vimlet. De dansar. Kastar boll. Här liknar tänkta nöjesfälttagningar en del bilder som togs till en första version av **Hägringen**.

Nu befinner sig C utanför danspaviljongen på Skansen. Inga går genom vimlet nära honom och blir uppbjuden av en man med en liten mustasch. C får syn på kvinnan han nyss dansade med. När han säger att han trodde att hon hade sällskap skakar hon på huvudet. C bjuder då upp henne på nytt.

Meddelst övertoningar växlar miljöerna snabbt. S befinner sig på schackcaféet. Inga och den mustaschprydde mannen. Någon föreslår att man ska gå hem till honom och fortsätta med att dricka alkohol. Inga är inte trakterad och springer därifrån. Hon kommer gående längs en mörk parkväg tills ett älghuvud reser sig ur grenverket över henne för att tonas över till Karls ansikte i närbild. Nu ville tydligen ödet att Inga skulle gå in på ett nästan tomt café och att Karl skulle komma gående förbi och få syn på henne. De tittar på varandra. Repliker från en sänd radioteaterpjäs får dem att språkas vid lite. Det slutar med att Karl efter det han förstått att hon har "eget rum och allting" blir mäkta intresserad.

[530] Ibid., sid. 12.

C kommer vandrande med sin kvinna. De stannar och kysser varandra. Jan och hans flicka kommer gående nerför en backe. Också de stannar upp och kysser varandra. Karl och Inga går hand i hand.

S kommer hem och går in på sitt rum. Det slutar med att han sitter ensam på sin säng och stirrar framför sig.

C låser upp sin dörr. Han och kvinnan går in. De slår sig ner och dricker en flaska vin. Karl och Inga är nere vid järnvägsbron. Promenerande omfamnar de varandra. De går längs en hög husfasad med några upplysta fönster.

Övertoningar och åkningar. Ett kärlekspar. Fyra kortspelande män kring ett bord. Ett sjukt barn i en säng. Några unga män och kvinnor diskuterande och drickande vin kring en öppen eld. En ensam man i en fåtölj försjunken i en bok. En halvklädd kvinna skakande av gråt stående vid ett bord mitt i ett rum. En man bakom henne med nerhängande hängslen ser villrådigt på henne. Lite gammalmodigt dramatiskt sitter en kvinna i en soffa i ett rum och framför henne en man som kysser hennes händer. I ett rum en samling gamla herrar, högtidligt klädda, kring ett bord. Det ser ut som om de vore samlade till en högtidlig ritual. Ett rum med en ensam kvinna stående strykande tvätt. En man och en kvinna omfamnar varandra vid ett fönster.

Och så en närbild på Karl och Inga. De går uppför en trappa. Försiktigt låser hon upp dörren. Mycket försiktigt går de in på hennes rum.

Vid tunnelbanestationen på Kungsgatan tar Jan och hans flicka avsked vid spärren. Jan kommer hem och sätter sig med sin modellstad. Övertoningar till den verkliga staden: Centrala kvarter med nattstämning. Stora hallen på Centralen. Fabrikskvarter om natten. Några hemlösa under presenningar nedanför Liljeholmsbron.

C:s rum. Mannens och kvinnans kläder. De båda ligger under täcket i en säng.

Ingas rum. Inga och Karl syns båda i halvfigur. Hans hand stryker över hennes rygg. Hans ansikte närmar sig hennes kropp. Han kysser henne på magen och bröstet.

S sovande i sin säng. I en dubbelexponering visas S' drömvision, som går ut på att han upplever Inga stående i en nisch i trappväggen likt en staty. Han går fram till henne, men innan han når henne försvinner hon. Denna scen upprepas ett par gånger. Det här partiet påminner i sitt upplägg om de avslutande sekvenserna i Weiss första filmstudie: **Uppvaknandet**.

Och som kontrast nu verkligheten efter kärleksnatten. Leende ligger Inga nu i sin säng. Och Karl kysser hennes panna — ögon — mun. Hon viskar: ”Att du måste resa igen — kan du inte stanna — ”[531] Men Karl måste resa. Scenen när de skiljs har många likheter med sekvenser av liknande art Weiss som bildregissör skapade i filmen **Svenska flickor i Paris**. Vi har kyssar och genomskinliga nattlinnen :

Ute i korridoren — hon går på tå till ytterdörren — öppnar försiktigt — vinkar sedan in mot köket — han kommer fram på tåspetsar — går ut genom ytterdörren — hon kysser honom ännu en gång i den halvöppna dörren — sedan försvinner hon — hon står kvar i dörren — under det genomskinliga nattlinnet avtecknar sig kroppskonturen — Nertoning. [532]	Tystnad

Det som sedan följer är som att vara med på en vandring med Peter Weiss från Söder ner till Gamla Stan och dess omnejder — trakter han såväl bodde och vistades i. Vi ser tåg mot Gamla Stan och fisklådorna på Kornhamnstorg så som vi ser dem i **Hägringen**, vi har den mekaniska verkstaden i **Vad ska vi göra nu då?** samt erinras om Weiss engagemang i samband med att Franjus film **Djurens blod** totalförbjöds av den svenska filmcensuren 1957:

Upptoning: Karl på väg. (Tagningar: bakom Katarina Kyrka — Nytorgsgatan — Lilla Glasbruksgatan — Fiskargatan — Vattentornet mot Mosebacketorg — Terassen nedanför Södrans teater — Mosebacketrappa — Klevgränd —)	Morgonljud i staden
blyrtstillägg: Karl förbi bryggeriet v. Högalidsgatan — stora hästar leds just ut — klamp av hovar	
Övertoning: några bildsviter som visar den tidiga morgonstämningen i stan: Torget — torggummorna med sina kärror och korgar i morgondiset —	Arbetsljud
Övertoning: Fiskhallen med fisklådorna som töms —	"
Övertoning: Godsbangården med tåg som lastas ur —	"
Övertoning: En mekanisk verkstad där maskinerna sätts igång —	"
Övertoning: Spårvagnsstallarna med tågsätt som rul-	"

[531] Ibid., sid. 23.
[532] Ibid., sid. 24.

lar ut —

Övertoning: Slakthuset med djur som förs in och slaktas — [533] "

Hemma hos C. Han stiger upp och gör i ordning kaffe till sig själv och den kvinna han tillbringat natten med.

S sitter hemma och dricker tyst sitt morgonkaffe tillsammans med sin moder.

Och hemma i matsalen sitter Jan. Modern häller upp kaffet. Fadern sitter med sin tidning. Och systern läser i en skolbok samtidigt som Jan biter i en småfranska. Här har vi den tyska brötchenfrukosten, systern Margit Beatrice och mamma Franziska och pappa Eugen (Jenö) igen. Och detta alldeles innan det panoreras upp mot ”hamntavlan” för att sedan tonas över till Karls båt i frihamnen och hamnarbete där och bilder från centrala Stockholm och ”människor på väg”. Bland folk på gatan känner vi igen: Jan med portfölj, C och hans kvinna, som skiljs åt vid ett gathörn. Inga med ett drömskt uttryck.

Och så en övertoning till ett cykelhjul som snurrar runt. Och hjulet snurrar runt, runt, runt. Och det hjulet såg man första gången i Weiss första filmstudie. I hans lägenhet på Fleminggatan 37 låg en upp- och nervänd cykel och ett hjul snurrade. Vid ingången till cykelverkstaden dyker Inga upp. C sysslar inne i sin verkstad med en cykel. Inga frågar om hennes cykel blir färdig idag? Och det lovar C och hon säger att hon tittar in till kvällen. Och C visslar glatt till avslutning.

Sedan ser man C:s nyfunna kärlek — Karin — sittande i en syateljé fästande tyg på en docka.

Och Jan fortsätter att studera på en teknisk skola. Och Jans nyfunna flicka tar hand om små barn och promenerar med dem vid de moderna stora bostadskomplexen ovanför Kungsholmsstrand. Och så ser man Inga vid sin skrivmaskin.

Och bakom en glasvägg sitter S böjd över sitt skrivbord. Inga är försjunken i sig själv. Hon tänker naturligtvis på Karl, som just lämnar staden på en båt. Det sista manuskriptbladet innefattar svensk films mest älskade och upprepade klichébilder från 1950-talet, nämligen de bländande ljusen och de kraftiga molnformationerna i slutet. Det är bara fiskmåsen, som inte finns med. Men den kan man se i den färdig-

[533] Ibid., sid. 24.

ställda filmen **Hägringen**. Så här beskriver Weiss i sitt manuskript den påtvingat avbrutna kärleksrelationens nästan tragikomiska slut:

Tagning från hög byggnad: Båten avlägsnar sig i hamnen. Rökmoln från skorstenar och tåg	Hamnens ljud starkt och eggande —
Panorering från hamnen ut över staden — Övertoning: Panorering över staden (Från stadshustornet) — bländande ljus — kraftiga molnformationer — Mycket lång nertoning.	Avlägsna stadsljud. Flygplanssurr —
Slut. [534]	

I ett post scriptum anger Weiss att ”det skall läggas stor vikt på en mycket intim och poetisk skildring av tingen och interiörerna”. Det är som om han ville höja digniteten i det kanske relativt banala upplägget genom att tillföra någon mystisk poetisk verkan.

Manuskriptet till filmen *Staden* är inte något manuskript till en dokumentärfilm i gängse mening, utan har i alla sina tänkta inspelningsplatser på autentiska platser något av den blandning av dokumentation och fiktion över sig som också är utmärkande för Weiss litterära verk, menar den tyske germanisten Axel Schmolke.[535]

Att Weiss syftade till något slags relativt opreciserad ren bildmusik vågar jag inte prompt hävda, men dock ana. Delkomponenterna i denna filmstory är relativt enkla och motsvarar i mångt och mycket en klichébild. Könsrollerna verkar ordentligt cementerade och det skönandliga är väl dolt i de agerandes vanlighet. Utom i de avslutningsvis noterade intentionerna Weiss gjort.

Det är en blandning av betraktelser av livets mer eller mindre trista enkelhet Weiss vill sätta fokus på: kommers bland småhandlare, små-

[534] Ibid., sid. 27.

[535] Schmolke, som översatt Weiss filmutkast *Staden* till tyska, pekar på detta i ett förord då texten publicerades i *Peter Weiss Jahrbuch* 17 2008: ”Die Stadt. Ein Filmskript — Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Axel Schmolke — Vorbemerkung, sid. 10. Schmolke menar att det rör sig om någon slags sammansmältning mellan avsikter att experimentera och dokumentera och åberopar därvid vad Beat Mazenauer uttryckt i en artikel om Peter Weiss filmiska estetik: ”Staunen und Erschrecken. Peter Weiss’ filmische Ästhetik”, *Peter Weiss Jahrbuch* 5 1996, sid. 86. Schmolke skriver på tyska: ”Gleichwohl ist Die Stadt kein Dokumentarfilm im landläufigen Sinne, sondern bei allen Aufnahmen an »authentischen Plätzen« die auch für Weiss’ literarisches Œuvre charakteristische Mischung aus Dokument und Fiktion: jenes »Zusammenwachsen von Experiment und Dokumentarismus«, in dem Beat Mazenauer ein »Kernstück von Weiss’ Filmästhetik« erkannte.”

företagarverksamhet, en social problematik i det han uppvisar uteliggarnas existentiella situation, samt det erotiska livet som kraft, drift och längtan.

Mycket av den erotiska kärleken tycks Weiss vilja framställa fetischartat i klädesplagg och liknande. Han plockar in en egen problematik i det han visar på vad en modersbundenhet kan åstadkomma i handlingsförlamning.

Weiss får till och med med sin egen högborgerliga bakgrund och modellerandet med staden som företeelse. Det var det Weiss ville göra när han lät Jan i manuskriptet bygga sin modell av staden. Den modell Weiss själv byggde med tiden var inte av någon revolutionerande art. Kort före sin död skulle han till och med engagera sig för bevarandet av en liten park i kvarteret Sjöormen på Östermalm i närheten av där han bodde.[536]

Även om Weiss vill påskina att staden ska betraktas som huvudaktör i denna film ställer jag mig tvekande till en sådan animering. Aktörerna ger Weiss mycket sällan namn. Det är C för cykelreparatören, S för Schackspelaren och K för kontoristen. De enda han ger namn är kvinnorna. Vi har Karin, som träffar sin C. Vi har Inga Hill (engelska för berg och hon stiger upp på Skansenberget samtidigt som Sjömannen och Machomannen eller karlakarlen Karl (som också har ett namn, märk väl) går upp på Skinnarviksberget. Och på någon bergstopp mötas de — han får hur som helst beträda venusberget för att sedan försvinna. Om detta inte är Weiss själv i en märklig poetisk drömvision vore det konstigt. Något igenkännande finner jag i denna symbolik, även om den i sig verkar rätt tafatt.[537]

---

[536] Jfr. bild i *Peter Weiss Werk und Wirkung* utgiven av Rudolf Wolff, Samlung Profile 27, Bouvier Verlag, Bonn 1987, sid.142.

[537] Några notiser, som Weiss gjorde 1955 framstår som antingen embryonala eller sammanfattande noteringar rörande det filmutkast han benämnt "Staden". På sidorna 97-104 återges platser och personer utan närmare angiven identitet:

Sida 97:
«97–109 rückläufig beschriftet»
bryggeriet
gamla tanter lekplats
skinnknuttar
diplomater

Annika Wibom 65 23 63
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 376]

Sida 98:
Västerbron underifrån

S. Mälarstrand
337
Drottn. från riksbanken
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 377]

Sida 99:
Lundagatan
högst uppe backe över Fabrik.
Upplag av gatsten
Utsikt
Kinnarviksberg
m. slussen
lilla bryggeriet
panorering
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 378]

Sida 100:
hela Katar. Kyrkobacke
Sanbacksgatan fr. Nytorgsg. upp m.
Hantverksinstitutet
fik hörnet
Södergatan/Högbergs.
Bellmansgatan/Tavastg.
Järnbro
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 379]

Sida 101:
Stigen mot Katarina Kyrka nedanför Fiskargatan
Stigen med utsikt över skeppsbron
Lilla Glasbruksg.
gård m. utedass
upplag bakgr.
Katarina Kyrka o. vattentorn
trappor Katarina kyrkobacke
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 380]

Sida 102:
trappa fr. Slussen upp till Klevgränd
Mosebacketrappa nerifrån Klevgränd mot södr.
teater, husperspektiv o. bro
terassen bakom
södras teater m. vattentorn i bakgr.
Mosebacketorg m. skulptur o. vattentorn
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 381]

Sida 103:
filmen – dröm
teaternaturalism död
genom filmen där
alla ting lever.
skälvande väggar
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 382]

*

Peter Weiss hade också tankar på att göra en film om en fängelseintern, som släpps fri. Enligt ett i det närmaste weisskt och klassiskt mönster utspelas handlingen under ett dygn. Hjälte är en intern som ”muckar” dvs. släpps fri efter avtjänat straff. Han heter Nisse Jonsson.[538]

Nämnde namngivne Nisse Jonsson lämnar fängelset Långholmen, där han varit ett nummer: 291 Jonsson. Väl ute i det fria går han mot Hornstull och söker upp sin farmors bostad. Av inneboende får han veta att hon är på jobbet och att hon brukar komma vid tretiden. På ett ölkafé träffar han sin mor, som arbetar i köket där. Han får veta att fadern jobbar på en fabrik, får en femma och går. På Nämndhuset träffar han sin övervakare Andersson på rum 237. Jonsson är arbetslös, villkorligt frigiven med anmälningsplikt en gång i veckan. Han uppmanas att sköta sig. Han fyller i uppgifter på ett formulär på arbetsförmedlingen. Då han ännu inte fyllt sjutton uppmanas han att söka upp ungdomsförmedlingen. Där visar det sig vara stängt. Vandring längs Skeppsbron. Sedan dopp i bassängen i simhallen på Medborgarhuset. Han kommer med i ett gäng, körs ut och man kommer överens om att träffas på ett fik senare, men först går han till farmor. Där finns

---

Sida 104:
blickpunkten på en person
nära/fjärran två personer
linser. Kameravinkel
«Skizze»
*120° 40° vidvinkel
dynamisk – kontinuerlig klippn.
vardagsdrama
inte en ruta men tvål
det vardagliga i oväntat sammanhang surr.
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 383]

Källa: *Peter Weiss — Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006.

[538] Valet av namn på denna huvudperson kan om man så vill anspela på gamla bekanta till Weiss, som båda på olika sätt hjälpt Weiss och hade det gemensamt att de arbetat vid en barnby på Skå vid Stockholm. Nils Lindström hade hjälpt Weiss med översättningen från tyska till svenska av *Från ö till ö* 1947 (Telefonsamtal med Nils Lindström 1985-08-29) — samma år som ”barnbyn” startades under ledning av den sedermera legendariske barnpsykiatern Gustav Jonsson (1907-1994; för övrigt pappa till Staffan Lamm, som var en av huvudfiguranterna i långfilmen **Hägringen**). Gustav Jonsson hade utgående från sin psykiatriska kompetens intygat Peter Weiss olämplighet för militärtjänstgöring, en plikt Peter Weiss annars tvingats uppfylla enligt svensk lag efter det han i november 1946 blivit svensk medborgare. Jag ser i namnkombinationen Nisse Jonsson ett indirekt tack till de båda nämnda personerna, som bistått Weiss.

det ingen plats för honom så han går till fiket, där gänget sitter. I slutbilden är det tänkt att Jonsson ska stå i ett gathörn medan gänget upplöses i den nattliga trafiken.

Det är något av en social nöd med möjliga gemenskaper, känslor av ensamhet och övergivenhet Weiss vill teckna i denna filmsynopsis på ett ”postfängelsetema”. Troligtvis kan man hänföra denna synopsis, som stannade vid ett kort utkast, till mitten av 1950-talet.[539]

---

[539] Sex sidor av Weiss notiser från 1955 visar på att en central stomme till en berättelse om en frigiven intern med nummer och namn 291 Jonsson skrevs ned redan detta år. Jag antar att Peter Weiss inspirerats till dessa sina anteckningar i samband med sin verksamhet som ledare för kurser i bildskapande för interner på fängelset Långholmen. På sidorna 60-65 i anteckningsboken från 1955 kan man läsa följande:
Sida 60:
fängelsegården – cellen –
vakttornet privata grejor
nosa igenom, svångrem, hängslen
plånbok – leds till port – lokaltelefon ringer: nr.
291 Jonsson – Jonsson ropar mot vaktposten på
muren vem man är – missförstånd vem är det? osv.
– öppnas mek. port i muren. –
nedanför muren – porten stängd. – lunkar ner till
mormor. – Ingen hemma. Portv., är fru Johan«x»
hemma
Vilken? förakt – ut
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 358]
Sida 61:
o ränner Kommer hem kl. 6. Nån kommer ner. –
Mors – ölsjapp – slamrar – hårt – okänsligt –
mötet med morsa – får slant skr. istället –
medborgarplats ✶ "Medis" Vatten smekning
istället för modern –
*nummerbricka – nyfött barn
massa killar – hård overklig stämning – hänger –
«?bög»
tittar – (killen sitter avsides) bastu – pissoir – bar –
läskedryck – vakter – (stronga killar vit tröja
«Ap» långbyxor. träskor klapprar «?utmotas»
spiraltrappan
_____
✶ lucka tvål handduk nyckel
«Ap» assoc. Långholmen. «?bassäng»«?eko ljud»
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 359]
Sida 62:
Har du inte vart här tillräckl. länge – nyckeln om
handleden nummer långa skåprader – varm korv på
Mb. platsen – kl. 2 farmor – vad har du gjort av
överrocken – grammofon – avbetaln. – dom
kommer o. hämtar – grannarna o. farmor tål inte
– vad ska du göra nu? – hygglig men slapp – trött
resignerad slöar på utdragssoffan –

*

Det händer till och med att Weiss endast punktvis stolpar upp en idé. Och för att få något säljande och eventuellt antaget måste udden tas av det negativa i sig. I ”25 punkter för filmmanuskript” tecknar Weiss en ung mans olika stationer på väg ut i livet. Det handlar om ”en grabb som kommer från svår miljö, in i gäng, barnavårdsnämnd och hela den klassiska vägen till mentalsjukhus som alkohol- och narkotikaskadad — men träffar en tjej i en förening och förlovar sig.” Det var ett filmuppslag, som var menat som en fortsättning — ett alternativ—- till **Vad ska vi göra nu då?**[540] Filmen skulle visa på att ungdomar som det har gått snett för ibland kan sega sig upp genom t. ex. ett engagemang i en rörelse, en förening av ideell eller politisk karaktär. Det är tydligt att Weiss närmast avsåg en fortsättning på sitt filmande för den socialdemokratiska rörelsen på ett eller annat sätt.

[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 360]
Sida 63:
falukorv o. potatis – «?första» gård – mödrars enda
kontakt m. barn tjat –
– grammofon – överton. (barnupplevelse – barn
som tystas) – ta på dig finkostymen – uppsöker
övervakaren – nämnd huset – Korridoren –
övervakare Andersson – rum nr. 282 till höger –
övervakare opersonl.
leta fram mer i hög m. papper – övervakarbok –
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 361]
Sida 64:
tel. ringer överv. pratar med annan – kartotek –
pappersprassel inget ansikte – social register akt.
Nr. – ja det var bra – anmäla dig här då en gång i
veckan – gå till arbetsförmedlingen – har du
nånstans att bo? Kom ihåg att du sköter dig! –
Arbetsförmedl. lucka – Vad har ni haft för jobb
sist – hur gammal är ni – fylla ut blankett
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 362]
Sida 65:
nej för ung – ungdomsavdeln. – fylla ut blankett –
gått fel ska gå till Regeringsgatan –
Där är det stängt –
_____
fik – Grammofonmusik – spelautomater – lys«x» –
aggressivt – grällt skrälligt – en ”halva” kaffe –
wienerbröd – packe veckotidningar – slänga under
– –
Stängningsdags följer med
[Notizbuch o. Nr. u. Dat. [1955], Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 363]
Källa: *Peter Weiss — Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006.

[540] Johnny Samuelsson i brev till mig den 21 februari 1977.

*

Någon gång i slutet av 1950-talet författar Peter Weiss ett utkast — ”Episkt panorama” — med adress Svenska Institutet. I ett presentationsutkast skriver Weiss om både sig själv och det tänkta projektet:

> Förslagsställaren är aktiv filmare och har i några tidigare dokumentärfilmer arbetat fram en personlig bildstil. Jag tar mig friheten att nämna detta då i det här framlagda manuset just bildstilen är av stor vikt. Filmen är helt igenom tänkt visuellt. Avsaknaden av speaker och andra mera konventionella handlingsmoment skall här ersättas av ett rent bildspråk med emotionella värden. [541]

Weiss betonar, att det inte ska finnas någon illustrerande musik, endast de ljud som är naturliga för scenen. Men Weiss har nu också bakat in olika stationer från sitt eget liv. Snö- och skogsarbete för oss till den vinter i början av 1940-talet, då Weiss en kort period arbetade i de norrländska skogarna.

Trådar i brännpunktsperspektiv, ledningsstolpar, elektriska ledningar för tankarna till vissa partier i långfilmen **Hägringen**. Fabriker, sågverk, turbinhallar och spakar påminner om sekvenser i såväl **Hägringen** som **Vad ska vi göra nu då?**.

En man på ett bibliotek är på något sätt en inkarnation av den intellektuelle Weiss själv. Bilderna från förorten Vällingby gör att man genast tänker på Weiss danska film **Bag de ens facader**. Om detta

---

[541] Weiss, Peter, ”Episkt panorama”, filmskiss av Peter Weiss. Att Weiss har Svenska Institutet i åtanke kan mycket väl bero på att denna statliga organisation varit inblandad — åtminstone delvis — vid produktion av film. Detta framgår av en notis på sidan 19 i *Dagens Nyheter* torsdagen den 17 april 1958 med rubriken ”Filmer om Sverige”: ”Färgfilmen ”Made in Sweden” har genom Svenska Institutets försorg framställts i tolv svartvita kopior för distribution på amerikansk television. Premiären skedde i början av april, då filmen visades av station VOSU i Columbia, Ohio. Svensk Filmindustri har stått för inspelningen, som ledsagas av musik av tonsättaren Dag Wirén. Man är också i färd med slutredigeringen av en ny turistfilm, till vilken statsanslag på 8 000 dollar nyligen beviljats. Svenska Amerika Linien har också lämnat ett avsevärt bidrag. Resultatet blir en halvtimmes turistfilm över hela Sverige. Producent är den amerikanske föreläsaren Neil Douglas. Svenskt konsthantverk får också sin plats i filmen.” Weiss erhåller ett svarsbrev daterat 1958-05-05 från skeppsägare Sven Salén, som förklarar att han finner ett av Weiss lämnat förslag mycket intressant, men beklagar, att han inte har de ekonomiska möjligheterna att deltaga i detsamma. Då vi inte känner till innehållet i det brev Weiss skrivit till Salén kan det inte definitivt fastslås att det är ett svar på ett av de ”tiggarbrev” Weiss talade om när jag träffade honom i april 1969. Det kan mycket väl röra sig om ett förslag till en finansiering av ett filmprojekt i stil med ”Episkt panorama”. Weiss hade sina tentakler ute lite varstans i mitten av 1958. Två mindre projekt realiserade han och hans team med Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund. En film med samma titel som den som undestötts i kopieringshänseende av Svenska Institutet — en film med titeln **Made in Sweden** och med Johan Bergenstråhle som upphovsman — skulle tio år senare på ett annat sätt engagera honom — då utgående från en politisk målsättning.

vittnar syftet att filma interiörer från medelsvenssonhem. Och så har vi ölkaféer — en sak som erinrar om **Ansikten i skugga**.

Ett kärlekspar är ju ingen ovanlig ingrediens (Jfr. vad jag skrivit om filmmanuskriptet ”Staden”) så den finns med här också. Vaktparaden ger sken av en turistfilm. Likaså ämnet sol och flickor. Ett par småbarn, som ropar: ”Polis, polis, potatisgris!” visar mera på en attityd hämtad från **Sänkt sedebetyg** av Jean Vigo. Medvetet vill Weiss nu att barn ska agera upproriskt och fräckt. Hittills hade de annars i såväl **Ansikten i skugga** som i **Hägringen** agerat mera spontant. Sedan vill Weiss filma ute i frihamnsområdet, där det exotiska tydligen består i en afrikansk eller kinesisk sjöman. Det här påminner lite om det projekt om en sjöman Johnny Samuelsson var initiativtagare till och som togs upp i en plan efter det filmen i Paris skulle vara avslutad. Sedan vill Weiss beskriva en sagoaktig flicka med en blombukett mot en mansperson. Och så har vi lantarbetare på fält och en pojke på en skogsstig. När den sagoaktiga flickan försvunnit ur bilden står den ensamme manspersonen kvar och tittar efter henne. Sedan ett fiskeläge och lite havsbrus. En pojke kommer springande längs en strand och kameran visar sedan på snäckskal och vitspolade träbitar vid vattenbrynet. Sjöstjärnor och fiskskelett. Fotspår i sanden raderas ut av vågor.

Det symbolspråk Weiss tänkt sig är rapsodiskt i återgivningen av ett Sverige, som Peter Weiss levt i, för det är egentligen det utkastet handlar om. Men jag tillskriver det här utkastet härstammande från en period i slutet av 1950-talet, då Weiss umgicks med planer att göra film åt kommuner och institutioner som den ovan relaterade.

*

Peter Weiss rykte som filmare hade funnit vägar ut i landet Sverige. Angående en kommunfilm hör Gällivare kommuns kulturnämnd av sig i en skrivelse av den 7 april 1959:

> Av tidningarna hava vi sett att Ni inspelat en del filmer av hög konstnärlig klass. Då Gällivare kommunalfullmäktige har beslutat att en film om Gällivare kommun skall inspelas samt att prisuppgift skall inhämtas från olika filminspelningsföretag för en sådan film, få vi efterhöra huruvida Ni är intresserad av att lämna offert för denna film.
> Kulturnämnden har enat sig om följande förutsättningar för denna film.
> 1/ Filmen skall göras i två versioner.
> a) en turistfilm avsedd att visas på landets biografer därefter internt.
> b) en kommunalfilm visande kommunen i helg som söcken avsedd för mer internt bruk.
> 2/ Film 1a skall hava en speltid av c:a 15 minuter.

> 3/ Film 1b bör hava en speltid av 35-40 minuter.
> 4/ Filmerna skall inspelas å 35 m/m normalfilm i färg.
> (Eastmann Color, negativfilm). Filmerna skola vara ljudfilmer med inspelad kommentar och beledsagande musik. Synkroniserat ljud är ej nödvändigt. [542]

Skrivelsen är undertecknad av Bror Sjödén, sekreterare i Gällivare kommuns kulturnämnd. Sjödén meddelar avslutningsvis att en eventuell offert skall vara kulturnämnden tillhanda senast den 15 maj.

Och Peter Weiss svarar redan den 12 april att han tror att han hade något alldeles särskilt att tillföra i sammanhanget:

> Jag är övertygad om att man skulle kunna skapa någonting intressant och stimulerande såväl till form som innehåll. Turist- och kommunfilm framställs i allmänhet på ett slentrianmässigt sätt och det skulle vara en värdefull uppgift att försöka förnya denna genre. [543]

I ett två sidor långt brev beskriver Weiss sedan sitt "lilla team" och påpekar att man har egen film- och ljudutrustning och att detta skulle bidra till att inspelningskostnaderna skulle kunna hållas förhållandevis låga. Han föreslår ett sammanträffande på plats, där han själv och Gustaf Mandal skulle delta för manuskriptplaneringar. Weiss går in på ljudet och föreslår användandet av originalljud i synnerhet med tanke på upptagningar av folkmusik. Preliminärt anger Weiss i sin offert inspelningskostnaderna till 2000 kronor per minut 35mm/färg.

Tyvärr tvingades Bror Sjödén meddela i en skrivelse av den 23 september samma år att Gällivare kommunalfullmäktige avslagit kulturnämndens förslag om inspelande av en kultur- och turistfilm. Sjödén meddelar också att avslaget kommit som en överraskning, då kommunfullmäktige tidigare uppdragit åt nämnden att utreda frågan och inkomma med förslag. Och i vanlig byråkratisk ordning återsändes ”de överlämnade handlingarna”, dvs. offerten från Peter Weiss.

*

Peter Weiss hade — vid den aktuella tiden höll han på med sammanställningen av **Hägringen** — stor lust att fortsätta filma med ”ett team” han samlat kring sig — och då i första hand med fotografen Gustaf Mandal. Men omständigheterna ville således att det inte skulle bli i Gällivare, utan i Paris verksamheten med film skulle fortsätta.

[542] Skrivelse från Bror Sjödén till Peter Weiss 1959-04-07.
[543] Brev från Peter Weiss till Bror Sjödén 1959-04-12.

På ett blad som Peter Weiss lät mig ta del av då jag lånade filmer direkt av honom 1974 finns en inspelningsplan för två filmer omfattande åren 1960-61 antecknade:

Förstudier i färg Nordafrika	ca. 1 november 1960
Inspelningen av Afrikafilmen	1 december 1960- 1 mars 1961
Londonfilmen	Research 1. september 1961
	Inspelning 1. oktober 1961 [544]

*

Till de båda projekten finns det synopser. I en bilaga till ”Marockofilmen” förklarar Weiss:

> Filmen görs i färg och vidfilm.
> Filmen vill skapa en speciell stil där bilderna hela tiden söker uttrycka den inre situationen hos
> huvudfigurerna. Varje bild skall få en suggestiv mycket konkret verkan. Filmen kommer att
> domineras av monumentala närbilder och använda sig av uttrycksfulla detaljer. Mycken vikt
> kommer att läggas vid starka kontrasteringar. Filmen kommer att vara visuellt genomtänkt
> med ett fast utarbetat kompositionsschema. [545]

Synopsen till ”Marockofilmen” består av 7 på skrivmaskin nedtecknade sidor. Handlingen är uppbyggd kring ett samtida möte mellan en europeisk man och en marockansk kvinna och som ändar i ond bråd död.

Mannen är en amerikan i 35-årsåldern som blivit kvar i Europa efter att ha deltagit i andra världskriget, en f.d. etnograf som lyckats få ett UNESCO-jobb. Hans arbetsuppgifter är vaga. Det rör sig om att kartlägga vissa gamla kulturrester. Byråkrati och meningslöshet ska prägla hans vardag. Han har ett tillfälligt förhållande med en europeisk kvinna. En relation utan utvecklingsmöjligheter. Deras liv består huvudsakligen av kontakter med andra européer och som beskrivs generellt som vinddrivna existenser. Ett liv på barer och kaféer.

Mot detta kontrasteras den arabiska fattigdomen. Överallt tiggare och påträngande försäljare. Han träffar en marockanska i 19-årsåldern. Hon tillhör den feodala överklassen. Hennes far är högre ämbetsman

[544] Weiss, Peter, ”Synopsis till Marockofilm” (1960).
[545] Ibid.

eller möjligen bankir, skriver Weiss. Flickans moder dominant. Både modern och mormodern bär den traditionella slöjan medan fadern och flickans bröder går europeiskt klädda. Flickan vill bryta med de gamla traditionerna och kämpa för den marockanska kvinnans frigörelse. Mannen och kvinnan möts första gången kort under ett av hans planlösa strövanden i en stad.

Han överhopas av tiggare och hon skäms över den uppmärksamhet han får utstå. Och så förflyttas handlingen ut på landet. Mannen upplever sig främmande inför den kvinna han de facto delat mycket av sin tid med. Han beger sig ut i det okända i sin jeep. Och någonstans därute möter han den marockanska kvinnan, som kämpar för sitt köns frigörelse. Hon propagerar för sin sak, men blir snarast begabbad och räddas ur en svår situation av mannen.

På återfärden passerar de ett ställe, där blåmänniskorna ”the blue men” bor. De är högväxta, blåögda, blåklädda. Blåmännens kvinnor lagar mat medan deras män lagar sadlar eller spår framtiden i sandens mönster. Mannen och kvinnan äter tillsammans med blåmänniskorna innan de fortsätter.

De upplever en besvärlig återresa till Rabat. Det uppstår känslor mellan de två. Deras förälskelse kan dock inte tolereras av hennes släktingar. På kvinnans lantställe kommer det till dispyt mellan de två om möjligheterna att meningsfullt verka och förändra i de båda kulturerna. Det går så hetsigt till att en av kvinnans bröder uppfattar det som ett angrepp på sin syster och helt sonika ”skyddar henne” genom att skjuta ner mannen. Peter Weiss avslutar synopsen med att konstatera, att mannens död framstår som fullständigt meningslös, då den inträffar just vid en tidpunkt, då kanske en helt ny början hade varit möjlig för honom.[546]

Günter Schütz hävdar i sin doktorsavhandling *Peter Weiss und Paris — Prolegomena zu einer Biographie*, (Band 1 1947-1966) på sidan 182 att idéursprunget till en tänkt Marocko-film härstammar från Michèle Forgeois, som i samtal med Schütz hävdat att Weiss till och med betalat henne för idén: ”Die auftretenden Fragen werden noch komplizierter dadurch, daß Michèle Forgeois, mit der Weiss zwischen 1959 und 1963 eng befreundet war, bei der er eine Zeitlang — auf diskrete Weise — in Paris gewohnt hat, immer wieder in Gesprächen behauptet und mit Details belegt hat, daß die Idee, Personen und Handlung

[546] Denna innehållsredogörelse bygger på Peter Weiss 7-sidiga ”Synopsis till Marockofilm” (1960).

und sogar ein fünf- bis sechsseitiger schriftlicher Entwurf zu diesem Film von ihr stammten, für den sie von Weiss ein Honorar erhalten habe." Enligt ett fotnotspåpekande om ett samtal Schütz haft med Forgeois var det en schweizisk producent som köpte utkasten. Frågan uppstår då, hur Peter Weiss lyckades få sina producenter till Parisfilmen att betala hans resa till Marocko? I vilket fall som helst förklarar innehållet i detta synopsis åtminstone hur Weiss med stor sannolikhet lagt en grund till det scenario, som enbart kom till att bli ett dokument om en sak man svårligen vid denna tid skulle kunna förknippa med konstnären och personen Weiss. Vad som blir ytterligare ett frågetecken i detta sammanhang är varför Peter Weiss skriver ett utkast på svenska och inte på franska eller tyska för en producent, som enligt uppgift befinner sig i Schweiz? Och helt utanför hamnar några punkter om en film om en sjöman, som under en kortare tid befinner sig i London. Är även det projektet — också skrivet på svenska — något som Forgeois givit upphov till? Troligtvis inte.

*

Den i inspelningsplanen som "Londonfilm" benämnda filmen finns bara i form av ett 3-sidigt "Utkast till en långfilm". Temat upptar en ung svensk sjöman och hur han tillbringar en permissionsdag i London. Idén till denna film kommer från Johnny Samuelsson[547] — socialarbetaren som på flera sätt medverkade vid inspelningen av **Vad ska vi göra nu då?** (1958). Bokstaven S i utkastet står för "sjömannen" i berättelsen.

S går iland och träffar en kvinna. De båda går hem till henne. Deras kommunikation är inte lätt. Men att det inte handlar om att återge en mängd sexuella scener framgår klart och tydligt. Det står nämligen att de inte ens kysser varandra. Men någonstans uppstår det en längtan hos mannen att få dela sitt liv med en kvinna — och då just den kvinna han just träffat nu och här. Det understryks att det inte ska vara mycket dialog eller ens försök till det. Dock en kommunikation meddelst gester. Sjömannen beslutar sig för att gå till båten — en oljetanker — och hämta sina saker. Men han hittar inte tillbaka till kvinnan.

[547] När jag någon gång 1974 sammanträffade med Johnny Samuelsson och vi samspråkade om dennes filmande tillsammans med Peter Weiss mindes Johnny Samuelsson plötsligt att han någonstans hade ett manuskript till en film om en sjöman i London undanlagt. Han lovade att leta upp det och återbörda det till Peter Weiss. Efter Weiss filmande i Paris och Köpenhamn fortsatte denne lite trevande med en egen 16mm-kamera. Ett av de fragment — som fortfarande finns kvar — är ett om en narkoman i Gamla Stan och där Johnny Samuelsson också figurerar. På något sätt hade idéskissen till en film om en sjömans upplevelser under en permission i London hamnat hos Johnny Samuelsson då. Nu fick Peter Weiss den åter och jag fick via Peter Weiss ta del av texten.

Det blir en bar i stället och åter till båten. Vid båtens avgång står han längtansfullt och tittar mot staden medan båten försvinner i diset.

*

Även ett filmengagement i Köpenhamn 1960 — **Bag de ens facader** — medförde tankar på ännu ett projekt, som aldrig blev realiserat, inte ens som utkast eller synopsis. Fotografen Rolf Rønne minns att man gjorde praktiska researcharbeten på en film om danskt jordbruk. Man ville belysa en social och ekonomisk aspekt rörande de s. k. husmandssted — ett slags jordbruk på ofri grund och dess avveckling.[548] Enligt *Politikens store nye nu dansk ordbog* är ett husmandssted ”en mindre landejendom på ca. 1 tønde hartkorn” (hartkorn är ett gammalt värdeangivelsemått och 1 tønde land = 5516,2 m^2.[549])

Jag förmodar dock att Peter Weiss intresse för ”husmandssted” går tillbaka på den tid han sammanbodde med Le Klint i Stockholm. Och då tänker jag på det Le Klint berättat om sin mors barndom: ”Jeg kender så lidt til min mors barndom og ungdom. Hun fortalte, at hun var født og opvokset på et lille husmandssted ude på den jyske hede. Jeg har ikke kendt nogen af mine bedsteforældre, og det var et savn.”[550] Det förefaller mig som om Peter Weiss hade velat ta reda på någonting och att fröet till sökandet fanns att finna i det högst personliga livet.

*

Efter det Weiss återkommit till Stockholm från sina filmarbeten i Paris och Köpenhamn 1960 sökte han olika infallsvinklar och nya temata till film. Han hade alltmer gått över till att regissera omgivningen och i synnerhet en annorlunda och mystisk sådan i olika delvis realiserade projekt (jag syftar på fragment av konstnärer som Öyvind Fahlström och Anna Casparsson, en narkoman eller kvinnor i den nära vänkretsen).

Men det fanns också tänkta projekt, som aldrig blev av. Om ett sådant berättar Johnny Samuelsson. Det handlade om en man som bodde i en lägenhet på Bastugatan på Söder. Denne annorlunda person hade i sin lägenhet byggt ett mekaniskt dockspel, som han kallade ”Den skrattande Messias”.

---

[548] Samtal med Rolf Rønne den 1 oktober 1974.
[549] *Politikens store nye nu dansk ordbog*, Politikens Forlag, København 1997, sid. 517.
[550] Klint, Le, *Erindringstråde*, Forlaget Vindrose, Köpenhamn 1998, sid. 17.

Johnny Samuelsson var med när denne Holger Lagerlöf — som Samuelsson minns att mannen hette[551] — vid ett besök hemma hos denne och att Lagerlöf då ”uppförde” skådespelet.

Ämnet torde ha tilltalat Weiss. Kanske var det något av ett igenkännande som gjorde Weiss intresserad av att göra ett kortare filminslag om det mekaniskt uppspelade teaterstycket? [552]

*

En annan person som fortsatte att filma med Weiss 1960-61 var Staffan Lamm, som minns att Peter Weiss var mycket fascinerad av en adelsman, som bodde på ett slott i närheten av Stockholm, där han lät sig uppassas på ett uråldrigt sätt av en betjänt i livré.[553] Detta hade Weiss funderingar på att dokumentera.

Det handlar här om det fantastiska i form av en återvridning av tiden tillbaka till ett — om inte arkaiskt tillstånd — så åtminstone ett i det närmaste passerat tillstånd. Det är som om Weiss ville fånga den sista resten av ett förgånget i försvinnande, för det förhöll sig faktiskt så att det vid sextiotalets ingång fanns en hovstallmästare Wilhelm von Essen — ingift i den adliga ätten Brahe — på slottet Ryboholm i Stockholms län, som levde på det sätt Lamm berättade om.

Man kan riktigt känna den förundran och den fascination Weiss kände vid tanken på en dokumentation av ett sådant liv — han som på så många sätt velat återge situationer från sitt eget liv till eftervärlden i såväl texter som i bilder på olika sätt.

*

Weiss gör det i sitt stora genombrottsdrama om den franske revolutionären Jean Paul Marat på Schiller-Theater i Väst-Berlin 1964, där han låter handlingen om förföljelse och mördande av densamme utspelas på hospitalet Charenton med mentalpatienter som skådespelare och i regi av en viss person vid namn de Sade — även han en konstig och mycket annorlunda adlig (jfr. tänkt projekt om en adlig man på ett slott enligt ovan) libertin med markistitel som hos Weiss blir till den enkle socialt diminutiva ”herr de Sade”.

---

[551] Anteckning. Denna upplysning fick jag med anledning av att jag ofta frågat Johnny Samuelsson — för han var ju med hemma hos den något udda personen — i ett telefonsamtal någon gång 1988.
[552] De flesta uppgifterna lämnade Johnny Samuelsson till mig i ett samtal jag hade med honom den 5 april 1986.
[553] Samtal med Staffan Lamm den 12 mars 1975.

Pjäsens uppsättning i London (urpremiär 1964) i regi av Peter Brook filmades 1966. I vilken mån Peter Weiss själv påverkade något vid detta inspelningsförfarande är okänt för mig. Men helt klart har han känt ett förtroende för film- och teatermannen Peter Brooks, enär hans godkännande av projektet krävdes.[554]

*

Några år in på 1970-talet förfärdigar Weiss — lutande sig tillbaka på sina erfarenheter som filmare — en synopsis för en film- och TV-version av dramat *Hölderlin*. Speltiden beräknas till minst två timmar och utkastet bestod av 8 scener. Inspelningsplatserna skulle vara de verkliga och utspelas ”i nutid” med aktuella miljöbilder. Studenter skulle kommentera innehållet och Marx uppträda som en ung student av idag. Det i dramat *Hölderlin* ingående dramat om Empedokles skulle ge ett intryck av att vara ett ”visionärt landskap”, men Latinamerika skulle inte anges som plats för händelserna och varken Tamara Bunke eller Ché Guevara skulle förekomma eller omnämnas.

Texten i dramat skulle omarbetas starkt, kortas och göras enkel. I scen 6 upplever Hölderlin en förtvivlan, något av ett förstadium till en sinnessjukdom därför att ingen förstod honom. Han upplever stora svårigheter i mötet med ”gamla vänner”. Verklighetens Hölderlin ”valde” inspärrningen i ett torn.

*

Någon gång i mitten av 1970-talet hade Peter Weiss stiftat bekantskap med den spanske filmregissören José Luis Boraus film **Furtivos** på Cinemateket i Stockholm och blivit mycket imponerad. Det förhöll sig också så att José Luis Borau — som även var filmproducent — hade gjort researcharbeten för en filmatisering av Spanienavsnittet i *Motståndets estetik* och det hade skrivits en synopsis för en filmatisering. Man ville engagera Weiss, som regissör, men denne — som ännu inte avslutat sin romantrilogi — tackade nej med anledning av det pågående författandet. Detta berättade Fransisco J. Uriz för mig när jag samtalade med honom i juli 2002.[555]

---

[554] I ett samtal jag hade med Gunilla Palmstierna-Weiss den 27 oktober 1985 hävdade hon att Luis Buñuel intresserat sig för ett dylikt projekt med Peter Weiss, men att ett sådant samarbete inte kunde komma till stånd, då Peter Brooks redan kontrakterats. Ett annat mycket lösligare projekt hon också nämnde var ett intresse av att göra film på *Motståndets estetik*, vilket DDR-filmaren Konrad Wolf (1925-1982) enligt henne samtalat med Weiss om. Jag känner dock inte till några notiser om att sådant varit på tal eller planerats.

[555] Samtal med Francisco Uriz Echeverria den 19 juli 2002 i Stockholm.

I Berlin förvaras i Peter Weiss-arkivet ett 92 sidor långt filmmanuskript ”efter Peter Weiss roman”[556] med angiven upphovstid till sommaren 1980. Som författare står angivet ”F. J. URIZ”.[557] Peter Weiss och Francisco Uriz[558] reste 1974 tillsammans till Albacete i Spanien, där Peter Weiss gjorde studier och hämtade inspiration vid författandet av ett längre avsnitt i *Motståndets estetik*, som utspelar sig i denna trakt. För Peter Weiss hade Uriz pekat på en parallell tematik mellan handlingarna i Weiss pjäs *Marat/Sade* och det som utspelade sig på sjukhuset för de Internationella Brigaderna.

Den avslutande delen av första delen av *Motståndets estetik* utspelar sig i inbördeskrigets Spanien. Med denna Weiss text som utgångspunkt skrev Fransisco Uriz ett manuskript för film — en adaption av textavsnittet i *Motståndets estetik*.

Det hela började med en kortare synopsis. Stödjande sig på detta utkast ansökte Uriz om ett arbetsstipendium. Han tog därför kontakt med Svenska Filminstitutet (SFI), där Anna-Lena Wibom — som sedan lång tid tillbaka var nära vän med Gunilla Palmstierna-Weiss och en av dem som umgicks i Weiss vänkrets — gav klartecken för att genomföra ett projekt som gick ut på att han skulle skriva ett filmmanuskript.

Fransisco Javier Uriz skrev således mot ett arvode på beställning av Svenska Filminstitutet ett filmmanuskript utgående från Spanienavsnittet i *Motståndets estetik*. Efter det Uriz uppfyllt sin del av överenskommelsen i och med att han inlämnade ett filmmanuskript hörde han aldrig något vidare om saken. Det hela föll mer eller mindre i glömska tills jag i juni 2002 tog kontakt med honom.[559] Om detta manuskripts väg till Peter Weiss och det som efter hans död skulle bli till ett arkiv är inte helt klarlagt, men Uriz antar att Anna-Lena Wibom spelat en viss roll. Peter Weiss kände enligt Uriz själv till att Uriz skrev på eller skrivit ett filmmanuskript baserat på Spanienavsnittet. Dock uttryckte Uriz — då jag i juni 2002 först samtalade med honom — sin stora

[556] Registreringskod för mapp 77 76/86/6074.
[557] Francisco Javier Uriz Echeverria, f. 1932. Bosatt i Sverige sedan 1958. Översättare av svensk poesi till spanska. Uriz fungerade som beledsagande introduktör och medhjälpare vid en rekognoceringsresa Weiss gjorde till Spanien 1974 i syfte att i inspirerande syfte göra dokumentationer vid författandet av *Motståndets estetik*.
[558] Samtal med Francisco Uriz Echeverria den 19 juli 2002 i Stockholm.
[559] Brev från mig till Francisco J Uriz 2002-06-10.

förvåning över att jag nu konstaterat att det fanns bland Weiss kvarlämnade dokument i ett arkiv i Berlin.[560]

Manuskriptet är helt och hållet en produkt av Uriz' hand. På ett sjukhus i Albacete befinner sig krigsskadade i en stor isolering, vilket för med sig att det uppstår svårigheter att tolka och förstå verkligheten. Det hela blir till ett slags drama. Och trycket på den som inte kan eller vill se det så som det berättas blir oerhört stort, och frågan uppstår: vad händer inombords hos den som tvingas till en skenbar läpparnas bekräftelse av något falskt och förvridet? Det är den frågeställning Uriz vill poängtera. Som en tanke föresvävade det också honom att likt en Piscator (och även Weiss i dramat *Försäkringen*) använda sig av film i pjäsen. Den film han funderade på att ha med inledningsvis var delar av den av Sergej och Georgi Vassiljev 1934 filmatiserade Dmitrij Furmanovs roman *Tjapajev* (1923) med Boris Babotskin i huvudrollen som den folklige rysksovjetiske revolutionären Tjapajev.

Det är uppenbart att det fanns flera intresserade, som ville göra en filminspelning baserad på Weiss Spaniendel i det som skulle bli romantrilogin *Motståndets estetik*. Det var också därför Fransisco J. Uriz omkring 1978 skrev en synopsis på 15-20 sidor. Denna synopsis diskuterades sedan med regissören Manuel Gutierrez Aragón, som tillsammans med producenten Luis Megino förklarat sig intresserade av att spela in en film efter det att det hade utarbetats ett större manus.

Även om Peter Weiss hade känt sig förhindrad att själv mera aktivt engagera sig i en filminspelning omkring åren 1977-78 var det honom antagligen inte helt främmande att åter närma sig filmområdet mera aktivt någon gång i framtiden. Efter det han avslutat romantrilogin och skrivit pjäsen *Nya processen* och i det närmaste avslutat regiarbetet vid Dramaten våren 1982 ringde han och frågade sin gamle vän filmfotografen Gustaf Mandal, om denne kunde tänka sig att medverka i ett filmprojekt — han hade nämligen en idé.[561] Mer än så blev inte sagt den gången och vetskapen om vad som mera i detalj var påtänkt att göra inom mediet film tog Weiss med sig i sin grav. Han dog hastigt

[560] Bibliotekarie Barbro Everfjärd vid Svenska Filminstitutet svarade mig på en fråga om manuskriptet i en skrivelse daterad 2003-05-09 att det i dag varken finns på biblioteket eller hos filmkonsulenterna. Det är mycket troligt att Anna-Lena Wibom — som varit den person Francisco Javier Uriz Echeverria var i kontakt med i ärendet — tagit hand om manuskriptet och givit det till Peter Weiss. Det förefaller dock märkligt att Svenska Filminstitutet inte har någon som helst dokumentation av manuskriptet, då det var ett beställningsarbete utfört åt institutet.

[561] Mandal, Gustaf, Kulturradion, Sveriges Radio, Program 1 2000-10-31.

en vårkväll i maj 1982 medan han låg inlagd på Karolinska sjukhuset för observation.

III Slutord: Sammanfattning och slutsatser

Peter Weiss inspelade och färdigställde åren 1952-1961 fjorton filmer, varav två var långfilmer och de övriga kortfilmer.

Weiss första filmer var ett slags korta surrealistiska och fantasifulla bilddokument. Han hämtade sina motiv till en början i den egna upplevelsesfären. I sina första studier ställer han därför frågor rörande sin egen existens som konstnär, sin relation till kvinnor och till sina föräldrar. [Studierna **I - V**, **Ateljéinteriör**]

Det handlade om hans situation i vilken han levde i i Stockholm, om livet i den egna ateljébostaden (**Studie I**), och i tolv känslomässiga tablåliknande egenupplevelser eller akter gestaltade han kval och önskningar (**Studie II**). I sina tredje och fjärde filmförsök visade han på en upplevd oförmåga att bli erkänd som författare och konstnär och på sina relationsproblem med föräldrar och kvinnor (**Studie III** och **Studie IV**), för att i sin femte studie enbart gestalta upplevd besvärlig kontakt med det motsatta könet (**Studie V**). I sin enda färgfilm, en studie i egen otillräcklighet (**Ateljéinteriör**), valde han att använda sig av ett Faustmotiv. Weiss arbetade gärna med ett slags dokumenterande situationsbeskrivningar från egenupplevda inre och yttre världar som t. ex. i romanerna *Dokument I* (översatt från det tyska manuskriptet ”Der Vogelfreie” till svenska 1949) och *Situationen* (författad 1956) och långfilmen **Hägringen** (1958/59).

I sina dokumentära kortfilmer besökte han randexistensers platser som ölkaféer och uteliggares nattläger, livet i ett ungdomsfängelse och ungdomars böjelser för olika typer av droger (**Ansikten i skugga**, **Enligt lag**, och **Vad ska vi göra nu då?**). I ett försök att etablera sig som filmare med sitt lilla team inspelade Weiss två beställningsfilmer (**Ingenting ovanligt** och **Ungt rådslag**). I en långfilm om tre svenska flickor i Paris stod Weiss för bildregin. Den filmen hade många intressanta sekvenser av typ situationsdokument, bland annat ett med den schweiziske konstnären Jean Tinguely och hans mobila skulpturer.

En liknande situationsdokumentation gjorde Weiss i nybyggda förorter till Köpenhamn (**Bag de ens facader**) innan han återvände till

Sverige, där ovanliga personligheter åter fångade hans intresse. Av de senare återstår idag enbart några inspelningsförsök, som i något fall sammanställdes och visades. Bland människor Weiss dokumenterade fanns en narkoman, konstnärinnan Anna Casparsson, konstnären Öyvind Fahlström, samt två kvinnor ur den egna bekantskapskretsen. Det förelåg även planer på att filma en udda personlighet på Söder, som i sin lägenhet byggt upp ett skådespel kallat *Den skrattande Messias*. En annan plan gick ut på att göra en dokumentation från en livs levande adelsmans boende, en man som framlevde sitt liv som om det vore på 1700-talet.

Inspirerad av Stig Dagerman berättar Weiss på 1940-talet i såväl tidskrifter som böcker om sitt förhållande till Tyskland och den exilsituation han befann sig i. En psykoanalys han gick i fick honom antagligen att försöka sig på filmen som medium och samtidigt inspirerades han troligtvis till att göra nya försök att skriva på sitt modersmål tyska. Samtidigt som Weiss i mitten av 1950-talet skrev och sammanställde en bok om avantgardefilm på svenska gjorde han textutkast på samma tema på tyska.

Till Weiss filmstudier finns det inga som helst varken monologer eller dialoger. I dokumentärfilmerna är det andras ord han dokumenterar utifrån givna instruktioner. I en skriven och regisserad ”dokumentärfilm” för Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund — **Vad ska vi göra nu då? —** skrevs replikerna tillsammans med en rådgivare **—** Johnny Samuelsson. I beställningsfilmer som **Ingenting ovanligt** och **Ungt rådslag** är de få existerande replikerna starkt tillrättalagda och en speakertext **—** troligtvis föga inspirerad av Weiss själv — läser informationsmeddelanden i anslutning till bilderna. I långfilmen **Hägringen** är replikerna sparsmakade. I Köpenhamnsfilmen **Bag de ens facader** är det de tillfrågades repliker eller en speaker som för talan.

Man måste därför ställa sig frågan varför Weiss utelämnar en i ljudfilmen väsentlig del **—** nämligen ordets roll i förhållande till aktörerna. De första studierna är inte så gestaltade att de inbjuder till att laborera med kompletterande ord. Det är som om Weiss ville vila från ord och i stället ägna sig åt ljud åt det musikaliska hållet. Av Daniel Helldén lär han sig hantverket. I flera filmer kom han att praktisera det. I långfilmen **Hägringen** visar han på problemet i en sekvens med ordfragment från flera språk. I övrigt tycks hans ordanvändning här inskränka sig till det allra nödvändigaste.

Att sysslandet med film påverkat Weiss seende och sätt att beskriva i ord bekräftas av Genia Schulz, som funnit att det ibland förekommer en klippteknik i textframställningar av Weiss.[562] I ett samtal med Thomas Östreicher menar Schulz att redan i romantiteln *Skuggan av kuskens kropp* finns det något optiskt.[563] Själv vill jag nog mera läsa in en skuggproblematik inspirerad av psykoanalytikern Carl Gustav Jung med dithörande erotisering, vilket textens innehåll också ger vid handen. Liknande inflytanden från Jung finner jag i Weiss intresse för incest mellan bror och syster och ett ständigt regressivt återvändande till modern återfinns till exempel i flera av Weiss filmer.

Under en kortare period tycks Weiss ha fått vissa möjligheter att utvecklas inom filmen. Weiss talar under en kortare period om sitt team. Han utvecklar flera idéer. Av dessa blir bara ett fåtal förverkligade — däribland ett med rot i den tidiga psykoanalysen — det som blir långfilmen **Hägringen**.

Weiss var i många avseenden en mycket socialt kompetent person. Hans kontakter med producenterna vid en filminspelning i Paris var dock stundom ansträngda. Efter avslutat arbete åker Weiss till Köpenhamn för att spela in en redan kontrakterad film om livet i sovstäder i stadens omgivningar.

Varför ville Weiss då göra film? Svaret är att han hade ett mycket stort intresse för film. Filmen passade också in i den psykoanalys han gick i, där han uppenbarligen hämtade material för filmisk gestaltning. Weiss hade förmågan att knyta kontakter och han hade kunskaper om hur han skulle kunna marknadsföra sig själv. Detta vittnar exempelvis författaren Weiss kontakter i Tyskland om.

Med **Ansikten i skugga** åkte Weiss till en världsungdomsfestival i Moskva kort efter revolten i Ungern. Med **Enligt lag** reagerade Weiss starkt, då det gjordes några klipp i filmen.

Peter Weiss efterlevande maka och konstnärliga samarbetspartner i många uppsättningar för teatern, scenografen Gunilla Palmstierna-Weiss, menar att Peter Weiss helst hade velat bli filmmakare.[564] I ett

---

[562] Schulz har skrivit en doktorsavhandling om romantrilogin *Motståndets estetik*, som behandlar språkliga uppbyggnadsformer i romanen: Schulz, Genia, *Die Ästhetik des Widerstands — Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*, J. B. Metzler, Stuttgart 1986.

[563] Genia Schulz i samtal med Thomas Östreicher 1986-08-28.

[564] I det tyska TV-programmet **aspekte** den 7 november 1986 säger Gunilla Palmstierna-Weiss: "Ja, ich glaube er wäre auch damit glücklicher gewesen, er hätte auch nicht diese unglaubliche Angst um der Sprache, die er mit der deutschen Sprache gehabt hat. Er hat die deutsche Sprache als ein Werkzeug gehabt, und mit dem Film hätte die Sachen mit den er

TV-program[565] om scenografens uppgift visat i Sveriges Television TV2 den 25 januari 2002, där hon beskriver scenografi som bildregi, hävdar Palmstierna-Weiss att hennes man, Peter Weiss, i det gemensamma skapandet stod för orden och att hon själv stod för den bildmässiga sammansättningen. Detta är ånyo ett belägg för att Peter Weiss i första hand ville ägna sig åt ord — dvs. att skriva.

Bildintresset fanns naturligtvis kvar hos Peter Weiss hela livet ut. Detta vittnar de tolkningar han gör av olika konstverk i romantrilogin *Motståndets estetik* om.

Men det var ordkonstnär Peter Weiss ville bli och också blev. Filmen spelade därvid en helande roll, först i ett psykonanalytiskt sammanhang, för att sedan bidra till att han lärde sig att kunna betrakta världen utanför. När Peter Weiss sedan i början av 1960-talet funnit fram till en huvudsysselsättning som författare fick filmen en andrarangsposition. Som före detta filmare kunde han nu instruera eventuella filmatiseringar av sina pjäser som exemplet *Hölderlin* visar och som debattör kunde han ta upp saker om film i texter. Men mer än så blev det inte.

Utgående från det jag framfört ovan blir Peter Weiss sysselsättning med film på olika sätt ett mycket konkret uttryck för den skaparkris Weiss upplever i sitt sökande efter ett — som han själv kanske skulle ha uttryckt det — uttrycksmedel som passade honom. Och det var kanske inte så märkligt att det var i barndomens språk han fann det.

Schwierigkeiten gehabt hat, hätte er im Bild ausdrücken können. Ich sehe nämlich seine Bilder als literarische Bilder und seine schriftstellerische Arbeit als malerisch, und der Film hat eigentlich das alles kombiniert." Källa: ZDF Zweites Deutsches Fernsehen: *Der Filmemacher Peter Weiss* Autor: Wilhelm G. Bohnes Kamera: Jochen Bärwald, Gerhard Zimmermann Schnitt: Helga Petersen Presentatör: Johannes Willms.

[565] K Special "**Det magiska rummet** — Sju svenska scenografer berättar om sitt arbete".

Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Untersuchungsobjekt vorliegender Arbeit ist der filmschöpferische Prozess bei Peter Ulrich Weiss, der 1939 als Bürger der Tschechoslowakei nach Schweden geflohen war. Der Schwerpunkt liegt auf dem Filmmedium und seiner Rolle in diesem Prozess. Noch zu dessen Lebzeiten wurde es immer mehr bekannt, dass der in erster Linie als Schriftsteller bekannte Weiss sich zeitweise auch intensiv mit dem Bildmedium befasst hatte. In mehreren europäischen Städten wurden Retrospektiven mit seinen Gemälden, Zeichnungen und Collagen veranstaltet, und eine Reihe von Büchern erschienen über den Kunstmaler Weiss. Die von ihm geschaffenen kinematographischen Bilder wurden dabei ebenfalls gewürdigt — eher als interessantes Kuriosum zwar, da Weiss die Laufbahn eines Filmemachers bald wieder aufgegeben hat. Für ihn, dessen eigentliches Element das Schreiben war, war die Bearbeitung bewegter Bilder eine andere Art von Schreiben. Das technische Mittel dieses "Schreibens" war das fotografische Registrieren von Bewegungsabläufen auf dem Filmstreifen.

Die Untersuchung wirft natürlich die Frage auf, inwiefern für Weiss' die Handhabung von Bildern im Filmmedium eine Rolle gespielt haben kann. Zur selben Zeit, da sich Weiss darin übte, sich in Worten — auf schwedisch, aber vor allem auf deutsch — auszudrücken, experimentierte er spielerisch während einer Phase von rund zehn Jahren mehr oder weniger ernsthaft mit Filmbildern.

Warum schrieb er deutsch in Schweden, wo man schwedisch spricht und schreibt? Die Antwort liegt auf der Hand: das Deutsche war *seine* Sprache, die er beherrschte oder zu beherrschen glaubte — wenigstens bis eine Lektorin des Suhrkamp Verlages im dritten und abschliessenden Teil seiner Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands* etliche für ihn schmerzhafte sprachliche Eingriffe vornahm. Noch während der fünfziger Jahren fand er den sichersten sprachlichen Ausdruck in der Muttersprache. Aber die Sprache, und damit die Kultur, in der der er sich zeitlebens — trotz des Exils, das er bereits mit achtzehn Jahren angetreten hatte — am wohlsten fühlte, war die Sprache der Kindheit, die er im Elternhaus und in der Schule gesprochen, gelesen und weitgehend beherrschen gelernt hatte.

Es bestand für ihn durchaus kein Zwang zum Film, aber der Lage entsprechend schuf ihm dieser eine willkommene Ruhepause für das Wort als Mittel künstlerischen Schaffens. Spärliche und kurze

gesprochene Sätze kennzeichnen seine Filme. Das Hauptgewicht der Tonspur lag auf einer Art konkreten, Geräusche imitierenden Musik. Weiss ging häufig ins Kino. Er war ein grosser Filmliebhaber und Filmkenner. Er schrieb auch in renommierten schwedischen Fachzeitschriften über Film und schuf Buch- und Zeitschriftenumschläge, auch für Filmblätter. Eine Reihe seiner filmpublizistischen Artikel kamen Mitte der fünfziger Jahre in Buchform heraus — *Avantgardefilm*.

1952, als er seine ersten Gehversuche als Experimentfilmer unternahm, hielt er im schwedischen Rundfunk einen leidenschaftlichen, poetisch gehaltenen Vortrag über seine Faszination vor dem Film. Zunächst betrachtete er den Film als ein schöpferisches Komplement zu seinem übrigen Schaffen. Als Filmemacher experimentierte er mit denselben persönlichen Motiven, die er wiederholt mit sprachlichen Mitteln behandelt hatte. Sein bekanntester Film ist der ”Eigenfilm” **Fata Morgana** (**Hägringen**) und er basiert auf einem eigenen, von Peter Suhrkamp 1947 abgelehnten deutschsprachigen Text *Der Vogelfreie*. Eine ins Schwedische übersetzte Version wurde auch von schwedischen Verlagen abgelehnt. In dieser trostlosen Lage nahm sich die Druckerei Björkmans Erben AG als Eigendruck seiner an und ermöglichte ihre Herausgabe unter dem Titel *Dokument I*.

Weiss’ Erfolg stellte sich spät ein — erst mit drei sehr persönlichen Romanen, und dann als Dramatiker, sämtliches in deutscher Sprache. Weiss zog es zum ganzen deutschen Sprachgebiet. Er fand Anklang in der DDR, und das Rostocker Volkstheater nahm sich seines Werkes an. Mit Akribie begann er sich in Geschichte und Politik zu vertiefen. Seine Anwesenheit auf der Zuhörertribüne in einem Prozess in Frankfurt am Main gegen Angeklagte aus dem Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau inspirierte ihn zu Theaterstücken über z. B. die aktuelle Situation in Angola und Vietnam. Es hiess, er arbeite wissenschaftlich, aber mit künstlerischem Anspruch. Er arbeitete mit den Worten anderer. Die Geschichte selber entsprang jedoch seinen eigenen Vorstellungen. Publikum und Kritik nahm sie willig an, da sie überkommenen Mustern folgte. Seinem KZ-Stück *Die Ermittlung* unterlegte er, auch was die Anzahl betrifft, dantesche Kreise. Brechts episches Theater hatte in ihm einen eifrigen Schüler gefunden. Zum ersten Mal durfte er sich zufrieden fühlen. Die Umstände führten ihn auf Reisen. Er sah sich um in Castros revolutionärem Kuba, besuchte die um ihre Freiheit ringende Demokratische Republik Vietnam (Nordvietnam). Folgerichtig nahm er an Demonstrationen gegen

die Aggression der Vereinigten Staaten von Amerika gegen diese teil und sass mit Jean-Paul Sartre und anderen im sogenannten Russelltribunal, das die von der westlichen Supermacht begangenen Kriegsverbrechen geisselte.

Manche Intellektuelle wurden während der sechziger Jahre von der Aufbruchsstimmung der Linken ergriffen und mitgerissen. Die Fehler der politischen Rechten, der tatsächliche Imperialismus, der sich mit Markt- und Finanzwirtschaft verbrüderte und jene Teile der Dritten Welt unterdrückte, die nicht in den Einflussbereich der Sowjetunion gehörten, gaben ihrem Denken Aufwind. Bereits 1965 hatte Weiss in einem Interview erklärt, dass er mit dem Marxismus-Leninismus sympathisierte, weil dieser seiner Meinung nach Veränderungen in Aussicht stellte. Gegen Ende jenes ereignisreichen Jahrzehnts schliesslich auf dem Gipfel des Ruhmes angelangt, betrat auch Weiss offen die politische Arena. Er fühlte sich in jeder Beziehung — sprachlich und an Welterfahrung — gestärkt genug, um sein Wort in den Dienst des politischen Veränderungsprozesses stellen zu können. Von nun an und bis zu seinem Lebensende 1982, folgt der Leser und Zuschauer einem politisierten Weiss. Er selbst erlebte seine Situation als aus einem individuellen Versteck Herausgekrochener und stellte fortan den Anspruch an sich und andere Schriftsteller und Intellektuelle, für eine bessere Gesellschaftsordnung in einer geteilten Welt zu wirken. Er sah sich selber nicht unbescheiden als Teil der Geschichtsschreibung.

Die Erkenntnis der Wahrheit machte es ihm zur Pflicht, dem historischen Trotzki einen Namen zu geben, indem er ihm ein Theaterstück widmete. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit seinem Eintritt in die *Linkspartei Kommunisten (Vänsterpartiet kommunisterna)* im Sommer 1969 — ob aus Verlangen nach politischer Absicherung oder aus purer Überzeugung verbleibt ungewiss. Durch diesen Schritt gedachte er als Mitglied einer Bruderpartei der SED zwei Fliegen auf einen schlag zu treffen, nämlich als Schriftsteller aktuell zu bleiben und in die politische Debatte eingreifen zu können. Seine Naivität wurde stattdessen vom Bannstrahl der Deutschen Demokratischen Republik getroffen, die ihn zur persona non grata stempelte. Dies traf den Schriftsteller um so härter, als er dort vor nicht so langer Zeit seine ersten dramatischen Erfolge geerntet hatte. Als er Ostberlin besuchen wollte, verweigerte ihm jetzt der deutsche Arbeiter- und Bauernstaat die Einreise. Das Mitgliedbuch als schwedischer ”Genosse” nützte ihm gar nichts.

Das Stück *Der neue Prozess* ist eine an Kafka nur noch sinngemäss anlehnende düstere Zukunftsvision, die Weiss kurz vor seinem Tode abschloss. Die einzige schwache Hoffnung, dem Untergang zu entgehen, ist eine hoch oben angebrachte Luke in der Wand, aber auch sie zerrinnt im Sand und Josef K. wird wie zu erwarten zum Tode verurteilt und "wie ein Hund" hingerichtet. Nur wenige Monate nach der Uraufführung am Stockholmer Dramatischen Theater in Weiss' eigener Regie zeigte es sich, dass der Dichter damit sein letztes Wort geschrieben und gesprochen hatte. Im Grunde genommen war es der Wortkünstler, den er zeitlebens zu werden sich bemühte. Seinen Anstrengungen gelang es, das zu tun, was er wollte, nämlich zu schreiben, behindert allerdings durch den Zahn der Zeit, der an seiner Muttersprache genagt hatte. Hatte er nicht Schritt gehalten, war ihm seine eigene Sprache bereits zu sehr entfremdet, um sie vollends als taugliches Werkzeug handhaben zu können? Oder war es er, dem die eigentliche, gute deutsche Sprache — gewissermassen konserviert — auf Abruf zur Verfügung stand, während das Deutsche in Deutschland bereits einem fortgeschrittenen Verfallsprozess anheimgefallen war, wobei er selber Gefahr lief, als nicht "zeitgemäss" betrachtet zu werden? Bei aller vollendeten Wortkunst des Schriftstellers Weiss, offenbart sich dem aufmerksamen Betrachter das Dilemma der Entfremdung der eigenen Sprache im jahrzehntelangen Exil. Vielleicht aber erreichte der sprachliche Ausdruck von Weiss gerade wegen des Dilemmas ihre Vollendung.

Einem Gerücht zufolge fasste Weiss gegen Ende seines Lebens den Gedanken ins Auge, in deutschsprachiges Gebiet zurückzuwandern. Hätte er aus dem Gedanken Ernst gemacht, wäre es ihm dann auch wirklich gelungen, *seine* Sprache — wie *er* sie auffasste — als Arbeitswerkzeug hundertprozentig zurückzuholen — nach sage und schreibe achtundvierzig Jahren? Das Sprachdilemma nahm für ihn ja schreckhafte Dimensionen an, als ihn der Suhrkamp Verlag an vermeinte sprachliche Schwachstellen erinnerte. Inwiefern das Infragestellen des Einzigen, das ihm etwas bedeutete — die Muttersprache — sein Herzleiden beschleunigte und schliesslich seinen frühen Tod herbeiführte, bleibt eine unbeantwortete Frage. Als Fazit darf immerhin festgestellt werden, dass es Weiss mittels harten Trainings in der Tat weitgehend gelang, sich das Deutsche als "Werkzeugssprache" derart gefügig zu machen, dass ein eventuell hie und da fehlender letzter Schliff dem Durchschnittsleser gar nicht auffiel. Dies aber war ein Kampf mit ständigem Niedertauchen in andere Gebiete als dem sprachlichen. Der Film bot ihm eine willkommene Ruhepause und er

wich darin, wie leicht festzustellen ist, dem gesprochenen Wort bewusst aus so weit es ihm immer möglich erschien. Und vermochte er dem Worte nicht völlig zu entweichen, so bediente er sich der schwedischen Sprache, die ihm zeitweilig Ruhe vor dem Deutschen bot. Rein praktisch wurden diese Filme in Schweden produziert, und die schwedische Sprache musste auch er als die natürliche erachten. Im Film *Der Verschollene* erscheint das Sprachdilemma in Form einer Wortkakophonie oder von kurzen, unzusammenhängenden und bruchstückhaften Sätzen oder blossen Ausrufen.

Schwedisch war nie Weiss' eigene Sprache. Er sprach es mit ziemlich starkem, vom Deutschen beeinflussten Akzent. Seine sprachliche Pedanterei und sein ständiges Streben nach Perfektion wie auch sein Hang zur Spielerei mit der deutschen Sprache kann als Variante der bildmässigen Kleinarbeit mit unzähligen Details des jungen Malers aufgefasst werden. In Schweden machten seine Bilder einen Vergröberungsprozess durch. Der Ausdruck war etwas überdimensioniert, kantig und unvollständig — das Sprachdilemma fand seinen Ausfluss in den Pinselstrichen. Er änderte ständig an bereits fertiggestelltem Material und wies manchen Details einen neuen Platz an. In den Bildern versuchte er die verbale Krise zu überwinden. Ziellos (mållös) — das heisst auch sprachlos — irrte er wie es schien umher. In Wahrheit war dieses Herumirren jedoch nicht völlig ziellos. Es hatte die Funktion, Weiss zum Schreiben in der eigenen, deutschen Sprache zurückzuführen. Auch das Filmen war ihm Teil eines therapeutischen Prozesses. Gerade deshalb bedeutete der Film für Weiss ein Nebenbeihandwerk, ein Ruhepunkt bloss und blieb darum einer gewissen methodischen Unschärfe verhaftet — verblieb als Endprodukt nicht selten fragmentarisch und unvollendet.

Bihang

Om återgivning av filmografiska uppgifter

Filmografiska data rörande en persons delaktighet i filmproduktioner formas ofta utifrån relativt väl etablerade mönster. De upptar i en kortfattad summarisk framställning uppgifter rörande finansiärer och vem som gjort vad vid en filminspelning och bearbetningen av filmen fram till det den är en färdigställd och avslutad produkt. Vanligtvis brukar dessa uppgifter omfatta mera centrala insatser.

Då det gäller Peter Weiss filmproduktion har filmografiska data figurerat alltsedan han började göra film 1952. Utgående från snarare en slentrian i angivelsehänseende har många uppgifter i sammanhanget kanske blivit något missvisande rörande den verkliga insatsen. Ett manuskript är t. ex. någonting, som nedtecknats för hand och som ska tjäna som vägledning vid inspelningstillfällena. En finansiär vill vanligtvis före igångsättandet av en produktion se ett på detta sätt framställt utkast. I Peter Weiss fall har felaktigt och slentrianmässigt angivits en manuskriptframställning, som ibland inte varit för handen, ibland däremot varit utförd av hans hand som teckning eller målning.

Peter Weiss arbetade inledningsvis, när han började göra film, i det lilla formatet. Jag syftar såväl på tidsomfattningen avseende produktionen av den färdigställda produkten och det inspelningsformat som användes, ofta en 16mm-kamera. Många av hans tidiga verk inom filmen hade — även om de var noga genomtänkta och planerade — en lekfullhet och en spontanitet över sig i det att filmerna i sin utformning anpassades till rådande omständigheter rent produktionstekniskt sett. Som stolpar kunde teckningar tjäna. Produktionerna var ju i vissa fall så små och tidsmässigt så korta att det inte kunde ha varit någon större ansträngning att hålla en form av plan enbart i huvudet. Och därtill kan Weiss själv i mångt och mycket i dessa fall betraktas som en slags drivande producent. Han behövde — åtminstone till en början — inte tigga om någon slags acceptans från en möjlig finansiell mecenat eller möjliggörare. Det fungerade antagligen för honom mera som hobby och var snarast ett alternativ i ett personligt sökande — kanske tjänade det också som ventil? — i konstnärskapet. Filmen erbjöd troligtvis honom ett slags tillfredsställelse på ett personligt plan och man kan därför i hans produkter se filmiska uppföljare till den

psykoanalys han gick i och ett begynnande upptäckande av en ibland rå verklighet, som fanns runt honom i ett realt existerande liv.

Vad gjorde då Weiss som skapare och i många fall producent inom filmen och hur gjorde han filmer? Frågan kan besvaras på olika sätt. Ett sätt är en sedvanlig filmografi enligt gängse accepterat mönster. Och det har upprepat gjorts — mer eller mindre bristfälligt.

*

Den första mera övergripande filmografiska sammanställningen över Peter Weiss filmverksamhet trycktes i jubileumshäftet *Arbetsgruppen för film***,** som gavs ut 1960 med anledning av att experimentfilmgruppen firade sin tioåriga existens.[566] Samma år publicerades på tyska en artikel om svensk film av Edouard Laurot.[567] I den upptogs bland annat några filmer av Peter Weiss. Numeriskt räknas de tre första studierna upp i samband med en kortare presentation och den första och vid det här laget hittills enda som benämns med en förklarande titel på tyska är hans femte studie **Växelspel** (Zwischenspiel).

I den 1966 utgivna *Swedish Cinema*[568] omnämns några studier och utan förklarande titelöversättning och med felaktig stavning upptas **Enligt lag —** också utan engelsk titelangivelse. **Hägringen** översätts däremot till engelska som **Mirage**. Weiss sista fullbordade film **Bag de ens facader** avslutar textinslaget om honom — dock enbart angiven med felstavad originaltitel och oöversatt till engelska.

1968 utkom på franska Jean Berangers *Le nouveau cinéma scandinave*. **Studierna II** och **IV** anges numeriskt med svensk titel. **Ansikten i skugga** har översatts till **Visages dans l'Ombre**, **Ateljéinteriör** till **Le Studio du Docteur Faust**, **Enligt lag** till **Selon la Loi**, **Ingenting ovanligt** är felaktigt stavat och översatt till **Rien d'Extraordinaire**, **Vad ska vi göra nu då?** är rejält omvandlat vad gäller versaler och bokstavsföljd på svenska, men översatt till franska lyder filmens

---

[566] *arbetsgruppen för film STOCKHOLM 1950-60* Texten är på engelska och alla filmer av Weiss förutom **Ungt rådslag** och de vid tillfället ännu inte inspelade filmerna som **Svenska flickor i Paris** och fragment avsedda att ingå i ett större verk finns upptagna. Förutom uppgifter rörande enskildas insatser upptar denna filmografi uppgifter om vissa speciella visningar och priser i förekommande fall, samt vissa omnämnande i tidningar och tidskrifter.

[567] *Der schwedische Film — der klassische Hintergrund und die streitbare Avantgarde*, Laurot, SID. 4-7 *Filmstudio* nr. 28 März/April 1960. Artikeln publicerades ursprungligen i *FILM CULTURE* Vol.2 No.4(10) 1956 under rubriken: *SWEDISH CINEMA—CLASSIC BACKGROUND AND MILITANT AVANTGARDE* SID. 18-20**.** Den var översatt från amerikanska av Alfred M. Schmitt.

[568] *Swedish Cinema*, Peter Cowie s. 81-82 (A.S. Barnes & Co. Inc. New York).

titel: **Qu'Allons-Nous Faire à Présent?**. **Hägringen** har fått den franska titeln **Le Mirage**. Weiss sista långfilm **Svenska flickor i Paris** har på franska fått titeln **Jeunes Filles Suédoises à Paris** varvid Barbro Boman anges som medhjälpare (”co-réalisateur”).[569]

I februari 1966 visades några av Weiss filmer i ett källarutrymme (Kellergeschoss eines Gebäudes in der 41sten Strasse) i Väst-Berlin. I en recension benämndes en del av hans visade filmer med tysk titelangivelse, andra inte. Utan att ange titel syftar man i recensionen på **Studie II**. Ordningsföljd och tidsangivelser är något diffusa. Dock anges **Ateljéinteriör** som **Das Studio des Dr. Faustus** och **Ansikten i skugga** som **Gesichter im Schatten**. Långfilmen **Hägringen** med den engelska översättningen av den svenska titeln **Mirage**, som vidareutvecklas av artikelförfattaren till att motsvara ”etwas zwischen **Wahn** und **Täuschung”**.[570] Den sista tolkningen skulle relativt snart ge eko i ett avantgardelexikon.

*

Första gången man uppenbarligen mera ingående försökte förse Weiss filmer med titlar på tyska var i mitten av 1970-talet. 1974 utkom vid Suhrkamp Verlag en lexikal utgåva: *Eine Subgeschichte des Films — Lexikon des Avantgarde — Experimental- und Undergroundfilms 2. Band* **(**Hans Scheugl / Ernst Schmidt) med filmdata hänförande sig till Peter Weiss filmverksamhet. Tyvärr är den filmografin förknippad med flera märkliga data avseende vissa uppgifter och ifrågasättbara titelöversättningar. I titelhänseende förekommer luckor och såväl personnamn som titelangivelser är dessvärre dessutom behäftade med diverse felstavningar. Titeln till filmen **Hägringen** anges här som **Die Täuschung**. Alla filmer anges med originaltitel på svenska och i ett fall på danska, dock felaktigt stavat.[571] Studiefilmerna anges numeriskt med undantag av **IV** och **V**, som har de förklarande titlarna **Frigörelse**[572] och **Växelspel**[573]. I övrigt anges bara några filmer med titel på tyska: **Ingenting ovanligt** heter **Nichts Ungewöhnliches**, **Enligt lag** heter **Im Namen des Gesetzes** och **Vad ska vi göra nu då**[574] heter

[569] *LE NOUVEAU CINÉMA SCANDINAVE*, Beranger, Jean. Le Terrain Vague, 1968 sid. 58-61.
[570] Beradt, Charlotte, ”Filme von Peter Weiss”, *Aufbau* 1966-02-11.
[571] **Bag de ens facader** är felstavad och numerusförvrängd till singularis i den tyska översättningstiteln, som lyder: **Hinter der uniformen Fassade**.
[572] Inom parentes anges en titel på engelska: **Relief**.
[573] Denna titel är översatt till tyska: **Wechselspiel**.
[574] Titeln är faktiskt angiven utan originaltitelns frågetecken — dock har man vid översättningen till tyska fått med ett frågetecken!

Was sollen wir nun tun? Ungt rådslag nämns inte — inte heller de fragmentariska små filmförsöken från i början 1960-talet, som i ett fall faktisk sammanställdes för offentlig visning: **Anna Casparsson**. Weiss ”Parisfilm” anges nu med titeln **Schwedische Mädchen in Paris** med engelsk dito **Paris Playgirls**. Weiss engagemang i detta sammanhang anges nu för en gångs skull någorlunda korrekt som medförfattare och medklippare. I *FILMWOCHE* (Baden-Baden) av den 1 juli 1961 hade denna ”Parisfilm” dock fått titeln **Verlockung**, den titel jag kom att ange för Weiss i samband med en artikel om filmaren Weiss av hans vän i Rostock, professor Manfred Haiduk[575], och mot vilket Weiss inte hade något att invända. Här lyckades man till och med med konststycket att ange Weiss som fotograf![576] Som avslutande uppgift i Scheugls och Schmidts filmografi anges för verksamhetsåret 1966 en inspelning av Marat/Sade-pjäsen av Peter Brook i England. På vilket sätt Weiss var involverad framgår dock inte.

*

Vid Karl-Marx-Universität i Leipzig, DDR, lade Christa Grimm 1975 fram sin doktorsavhandling *Peter Weiss — ein Schriftsteller in der Entscheidung*. I ett Kapitel betitlat *Vom experimentellen Film zur sozialkritischen Reportage* behandlar Grimm 10 filmer av Weiss med undantag av den ofullbordade **Studie III**, försäkringsfilmen **Ingenting ovanligt**, den socialdemokratiska kongressfilmen **Ungt rådslag** — långfilmen **Svenska flickor i Paris** samt övriga ofullbordade filmfragment. En dansk kortfilm omnämns, men titelangives inte. I stället refererar Grimm till det Weiss publicerat om denna filminspelning i *Ur Köpenhamnsjournalen*. Filmernas titlar — med undantag av **Studie I**:s förklarande titel ”Uppvaknande”, och om man bortser från studiernas numeriska angivelser i förekommande fall — återges av Grimm på svenska.[577] Det är första gången Weiss filmer tas upp i ett större vetenskapligt sammanhang och då det sker sker det nota bene inom den humanistiska forskning, som bedrivs i den Tyska Demokra-

[575] *Peter Weiss und der Film*, Haiduk. I *Kino- und Fernseh-Almanach 7* Herausgegeben von Horst Knietzsch. Sid. 214-216.
[576] *FILMWOCHE* (Baden-Baden) 1 juli 1961: **Verlockung.**
[577] Christa Grimm förklarade i ett brev till mig 1987-09-14 hur omständigheterna var, då hon i november 1972 under en eftermiddag såg alla filmerna på rad. Detta är också orsaken till att till exempel ett namn uppfattades och angavs felaktigt: Anna Casparsson blev i hastigheten Anna Carlsson. Då Grimms avhandling i första hand handlar om författaren Peter Weiss är ändå beredvilligheten att lyfta fram den filmverksamhet Weiss ägnade sig åt under 1950-talet berömvärd.

tiska Republiken. Och mera uppmärksamhet rörande Weiss filmer skulle det bli året därpå — just i DDR!

*

Jag ombads i mitten av 1970-talet att utarbeta en filmografi för publicering i DDR. Professor Manfred Haiduk vid Wilhelm-Pieck-universitetet i Rostock, DDR, hade bett mig att till en artikel han skrivit, som introduktion rörande filmaren Peter Weiss i *Kino- und Fernseh-Almanach 7* 1976 sammanställa en filmografi.[578] Den blev mycket schematisk och betydelsen av det den vill ange kan antagligen lätt misstolkas. Det har jag nu långt senare insett. Men konstateras kan att den har åberopats i flera sammanhang. Ävenså har man använt sig av den filmografi som finns i min två år senare framlagda akademiska C1-uppsats *Peter Weiss och filmen*.[579]

När jag sammanställde min filmografi på begäran av professor Haiduk sammanträffade jag med Peter Weiss och lät honom ta del av de data som där anges inklusive filmtitlar på tyska. Jag minns, att Peter Weiss något förvånad lade märke till att jag noterat att **Hägringen** på tyska i ett kortare osignerat bidrag i en tysk tidskrift med bilder från filmen angivits med en titel på tyska och därvid fått betydelsen av något oönskat och bortkastat: **Der Verschollene**.[580] Eftersom filmen vid tidpunkten för publiceringen ännu inte var helt färdigställd handlar det här antagligen om en relativt diffus titelangivelse i stil med dem Weiss redan gjort under inspelningens gång, då han till exempel vid ett tillfälle avsåg att kalla filmen ”Stenstad” eller ”Staden” eller ”Ingenting”. Staffan Lamm uppger dessutom att en dröm Weiss hade skulle ha givit anledning till laborerandet med den engelska titeln ”Strange Walks In And Through And Out”. Av dessa titlar blev det just ingenting. I stället blev den sist nämnda nästan trettio år senare titeln på en film av Staffan Lamm om Peter Weiss.[581] Den 1976 i *Kino- und Fernseh-Almanach 7*[582] tryckta filmografin hade följande lydelse och uppställning:

---

[578] *Peter Weiss und der Film*, Haiduk, Manfred. I *Kino- und Fernseh-Almanach 7* Herausgegeben von Horst Knietsch. Sid. 214-216.
[579] *Peter Weiss och filmen*, Bengtsson, Jan Christer. Akademisk uppsats framlagd vid Institutionen för Teater- och Filmvetenskap, Stockholms universitet den 17 januari 1978, sid. 49-56.
[580] I *Der filmkreis* aug. 1959 /München/ sid. 16.
[581] **STRANGE WALKS IN AND THROUGH AND OUT —** en film om Peter Weiss. Producerad av FILM & LYD för Sveriges Television **—** Fakta 2. Regisserad av Staffan Lamm/16mm/ färg/ svart-vit.
[582] Sidorna 199-213 i *Kino- und Fernseh-Almanach 7* (1976)

Abkürzungen:
BI = Bildregie DA = Darsteller DB = Drehbuch DO = Drehort I = Idee KA = Kamera Mi = Minuten MU = Musik P = Produktion PE = Personenregie PR = Premiere RA = Regieassistenz RE = Regie SB = Szenenbild SC = Schnitt TO = Ton Z = Zensur-Datum

1952

Studie I (Uppvaknandet) (Das Aufwachen)
P: Arbetgruppen för film; DB, RE, SC, SB: Peter Weiss;
KA: Ingvar Larsson; DA: Peter Weiss, Eva-Lisa Lennartsson;
Z: 15.12.1952; 67m, 6 Mi; 16mm/sw; DO: Stockholm (1952)

Studie II (Hallucinationer) (Halluzinationen)
P: Arbetsgruppen för film; DB, RE, SB: Peter Weiss;
KA: Arne Lindgren; DA: Peter Weiss, Jan Thomaeus, Gunilla Palmstierna, Gunnar Hyllienmark, Lars Fredin, Lars Forssell, Gert Nyman, Nils Olsén, Daniel Helldén;
Z: 15.12.1952; 65m, 6 Mi; 16mm/sw; DO: Stockholm (1952)

1953

Studie III
P: Arbetsgruppen för film; DB, RE, SC, SB: Peter Weiss;
KA: Arne Lindgren; DA: Peter Weiss, Lennart Rudström, Gunilla Palmstierna;
Z: 1.6.1953; 70m, 6 Mi; 16mm/sw; DO: Stockholm (1953)

1954

Studie IV (Frigörelse) (Befreiung)
P: Arbetsgruppen för film in Zusammenarbeit mit Föreningsfilmo, Stockholm; DB, RE, SC, SB: Peter Weiss; KA: Lennart Johansson;
DA: Carlo Derkert, Carlota Weiss, Lennart Arnér, Louise Morsing, Curt Löfgren;
Z: 6.5.1955; 95m, 10 Mi; 16mm/sw; DO: Stockholm (1954)

1955

Studie V (Växelspel) (Wechselspiel)
P: Arbetsgruppen för film in Zusammenarbeit mit Föreningsfilmo, Stockholm; DB, RE, SC, SB: Peter Weiss;
KA: Tony Forsberg; DA: Ena Strandmark, Celo Pertot;

100m, 10 Mi; 16mm/sw; DO: Stockholm (1955)

1956

Ateljéinteriör (The Studio of Dr. Faust) (Atelierinterieur)
P: Peter Weiss, Ragnar Kihlstedt, Carlo Derkert; DB, RE, SC, SB, MU: Peter Weiss;
KA: Ragnar Kihlstedt; DA: Carlo Derkert;
Z: 29.3.1957; 105m, 10 Mi; 16mm/Farbe; DO: Stockholm (1956)

Ansikten i skugga (Gesichter im Schatten)
P: Arbetsgruppen för film in Zusammenarbeit mit Artfilm, Stockholm; RE: Peter Weiss;
KA: Christer Christian (Christer Strömholm); SC: Christer Christian, Peter Weiss;
TO: Christer Christian, Peter Weiss;
Z: 29.3.1957; 150m, 14 Mi; 16mm/sw; DO: Stockholm (1956)

1957

Ingenting ovanligt (Nichts Ungewöhnliches)
P: Försäkringsbolagens Upplysningstjänst, Stockholm; DB, RE: Peter Weiss;
KA: Gustaf Mandal; SC: Gustaf Mandal, Peter Weiss;
Z: 29.10.1957; 260m, 10 Mi; 35mm/sw; DO: Stockholm (1957)

Enligt lag (Im Namen des Gesetzes)
P: Artfilm, Stockholm; I: Peter Weiss; RE: Peter Weiss, Hans Nordenström; KA: Hans Nordenström, Peter Weiss;
SC: Peter Weiss, Hans Nordenström, Gustaf Mandal;
TO: Hans Nordenström, Peter Weiss;
Z: 13.2.1958; 500m (vor Schnitt der Zensur), 496m (nach Schnitt der Zensur), 27.8.1959 zusätzlicher Erklärungstext wegen des Zensurverfahrens: 501-505m; 19 Mi; 35mm/sw; DO: Uppsala (1957)

1958

Vad ska vi göra nu då? (Was machen wir jetzt?)
P: Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund; DB: Peter Weiss, Johnny Samuelsson; RE: Peter Weiss; KA: Gustaf Mandal;
SC: Gustaf Mandal, Peter Weiss; DA: Sonja Karlsson, Hasse Engman; RA: Staffan Lamm;
Z: 2.1.1959; 545m, 20 Mi; 35mm/sw; DO: Stockholm (1958)

1959

Hägringen (Le Mirage) (Der Verschollene)
P: Peter Weiss, Gustaf Mandal, Helge Bylund, Edouard Laurot, Nordisk Tonefilm, Stockholm; DB: Peter Weiss; RE: Peter Weiss;

KA: Gustaf Mandal; SC, SB, MU: Peter Weiss;
DA: Staffan Lamm, Gunilla Palmstierna, Birger Åsander, Tor-Ivan Odulf, Lars Edström; RA: Johnny Samuelsson;
Z: 6.11.1959; 2245m, 80 Mi; 35mm/sw; DO: Stockholm (1958/59);
PR: Terrassen (Stockholm) 23.11.1959

1960

Svenska flickor i Paris (Verlockung)
P: Lars Burman, Ann Burman, Anders Aspegren; DB, RE, PE: Barbro Boman; BI: Peter Weiss; KA: Gustaf Mandal; SC: Gustaf Mandal, Peter Weiss; MU: Martial Solal; TO: Gustaf Mandal;
DA: Anita Lindoff, Ulla Blomstrand, Maud Elfsjö, Gösta Alm, Bernard Fresson, Bernard Vincent, Bill Hall, Catherine Cath, Alice Reichen, Regine Landeau; RA: Staffan Lamm;
Z: 25.1.1961; 2130m, 80 Mi; 35mm/sw; DO: Paris (1960);
PR: Fontänen (Malmö) 11.9.1961

Anna Casparsson
P: Peter Weiss, Staffan Lamm; RE: Peter Weiss; KA: Peter Weiss, Staffan Lamm; SC: Peter Weiss; TO: Peter Weiss, Staffan Lamm;
Z: 27.3.1962; 145m, 14 Mi; 16mm/sw; DO: Stockholm (1960)

Bag de ens facader (Hinter den Fassaden)[583]
P: Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm, Kopemhagen;
DB: Peter Weiss, Eva Rée Hinrichsen; RE: Peter Weiss;
KA: Rolf Rönne; SC: Ann-Lis Lund; 297; 297m, 27 Mi; 16mm/sw;
DO: Kopenhagen (1960)

Der Filmographie liegt eine Zusammenstellung von Jan Christer Bengtsson zugrunde.
Die Übersetzung der Titel ins Deutsche wurde von Peter Weiss autorisiert, soweit es sich nicht um Verleihtitel handelt.

*

Den av Weiss godkända utformningen och titelangivelserna på tyska togs upp som adekvata filmografiska data i såväl professor Haiduks *Der Dramatiker Peter Weiss*[584] och som aktuellaste data rörande filmaren Weiss i anslutning till ett samtal Harun Farocki fört med Peter Weiss om filmerna **Enligt lag** och **Studie II** och som trycktes i *Filmkritik* Nr. 278 (Februari 1980) med den mycket konkreta artikelrubri-

[583] Vid översättningen av den danska titeln till filmen **Bag de ens facader** gav de båda översättarna till tyska Ursula Kleinen och Monika Wesemann filmen den hittills mest korrekta titeln på tyska: **Hinter den gleichen Fassaden** i Karen Hvidtfeldt Madsens *Widerstand als Ästhetik / Peter Weiss und die Ästhetik des Widerstands*, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 2003, sid. 25.
[584] Utgiven vid Henschelverlag, Berlin 1977, sidorna 332-334.

ken ”*GESPRÄCH MIT PETER WEISS*” (Samtal med Peter Weiss) och där Weiss rökande en cigarrett som en artikelinledande attraktion låtit sig fotografiskt avbildas tillsammans med dottern Nadja och två halvfyllda vinglas ute på sommarnöjet på Ljusterö. Det är en utmärkt vinjett och den symboliserar ett märkligt bildavslut på en verksamhet, som började i en liten våning på Kungsholmen nästan tre decennier tidigare — också den gången förenat med cigarettrökande och vindrickande. Och av kvinnan hade det nu blivit en flicka — en älskad liten varelse. Cirkeln var sluten och cykelhjulet i den första studien hade äntligen slutat rulla.

*

Men något som rullade vidare var mina filmografiska data — i mer eller mindre naggad och förändrad form. Mitt bidrag i den 1982 upptryckta utställningskatalogen från 1980 *DER MALER PETER WEISS — Bilder — Zeichnungen — Collagen — Filme*, utgiven vid Verlag Frölich & Kaufmann (Berlin 1982) består däri att man där i många stycken enligt en not till Sepp Hiekisch’ bidrag, *Zu den Filmen von Peter Weiss*, stöder sig på uppgifter i min akademiska uppsats från 1978. Därvid undviker man att ange **Hägringens** titel på tyska och nöjer sig med den franskinspirerade titeln **Le Mirage**. ”Parisfilmen” nämns inte ens![585] I en av mig 1982 med anledning av Weiss död för filmtidskriften *Filmrutan*[586] skriven artikel om filmaren Weiss och som översattes till tyska insisterade jag ännu i början av 1980-talet på att

[585] Den redovisas dock i filmografiskt avseende i min akademiska uppsats *Peter Weiss och filmen* och Peter Weiss anges som medverkande i produktionen avseende bildregi och klipparbete. På vems begäran undanhållandet av dessa uppgifter skett kan inte fastställas. Peter Weiss hade själv i efterhand inte en helt avog inställningen till filmen. Detta kommer fram i samtal jag hade med honom den 25/4 och 29/4 1969 och som publicerades i redigerad form i filmtidskriften *Filmrutan* 3-1986 sid. 2-5 **(** *Dom som inte varit med om 50-talet kan inte föreställa sig under vilka förhållanden vi gjorde film då***).** Weiss säger själv i det samtal vi förde bland annat rörande denna film: ”Det var mitt första försök att tjäna några pengar på film. Jag tycker inte att den är så tokig. Egentligen var det ganska fruktansvärt. Alla som ogillade mina experimentella filmer gick hårt åt mig, när filmen visades. Jag tycker inte den är så dum. Det finns säkert många filmer, som var sämre.” Uwe Walter samtalade den 11 juni 1986 med änkehustrun Gunilla Palmstierna-Weiss, varvid hon talar om producenten och syftande på direktör Lars Halvdan Gideon Burman benämner hon honom som en ”gangster”. Uppgifterna sändes först ut via Norddeutscher Rundfunk 1986-08-05 (*Peter Weiss’ Filmjahre* von Uwe Walter) och ett halvår senare i Süddeutscher Rundfunk 1987-01-21 (*Die Filmjahre des Peter Weiss*). Förhållandet till denna spelfilm var tydligen inom familjen Weiss tvetydigt. Att filmen inte upptagits i Hiekisch’ filmdataframställning — som sägs ha min uppsats från 1978 som grund — antyder dock att omnämnandet av denna filmproduktion var mycket känsligt.

[586] ”Weiss”, Jan Christer Bengtsson. *Filmrutan* 3-1982 sid. 8-10.

basera mina titelangivelser på tyska utgående från det som publicerats i *Kino- und Fernseh-Almanach 7*.[587]

Den 28 maj 1984 lade jag som avhandlingsdel fram en filmografi över Peter Weiss i såväl en svensk som en tysk version. Det hade nu lett till en del nya och bestämdare och mera noggrant motiverade titelbenämningar. Jag resonerade enligt följande exempel: Jag fann att olika tidigare översättningar av svenskans filmtitel **Hägringen** om man ville vara konsekvent borde översättas med **Fata Morgana** eftersom den beskrivningen för en slags hägring finns benämnd i såväl den tyska versionen av boken *Der Fremde* (vilket uppenbarligen i stora delar motsvarar ett ursprungsmanuskript betitlat *Der Vogelfreie* från 1948 och utgivet 1980 vid Suhrkamp Verlag under pseudonymen Sinclair) som den svenska översättningen *Dokument I* (utgiven 1949 på eget förlag av Peter Weiss):

> Und vom Himmel senken sich Gebilde aus Schrauben, Rädchen, Nerven und Knochen zum grossen Landungsfeld hinab, kreisend, die ebenmässigen Flügel ausgebreitet, vom Sonnenlicht getragen, hell der Fata Morgana weissglänzender Bauwerke entgegensingend. (Sid. 16)
>
> Och från himlen sjunker skepnader av trådar små hjul nerver och ben till det stora landningsfältet, kretsar med vingarna utbredda, burna av solskenet, sjungande ljust mot de vitt glänsande byggnadernas fata morgana. (Sid. 12) */Mina understrykningar/*

Handlingen i filmen utspelar sig ju i en icke namngiven stad. Under inspelningens framskridande förekom hos Weiss tankar på flera olika filmtitlar. *Staden* och *Stenstaden* var två konkreta benämningar, som syftade på platsen för handlingen. En tredje mera jagcentrerad variant var **Ingenting** (Jfr. Weiss benämning av sig själv i sitt första drama från 1948 *Rotundan* (*Der Turm*) : ”Niente”). Detta ligger också i sin negativa betydelse i närheten av någon bortglömd och försvunnen person så som jag funnit filmen benämnd i den tyska tidskriften ”Der filmkreis” från augusti 1959: *Der Verschollene*.[588] Detta är ånyo ett

---

[587] I *AUSBLICK — ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCH-SKANDINAVISCHE BEZIEHUNGEN*, November 1984, Heft 3/4 (Lübeck), sid. 5-8, trycktes min i *Filmrutan* 3-1982 sid. 8-10 publicerade artikel om filmaren Weiss under titeln: *PETER WEISS ALS FILMEMACHER***.**

[588] Första gången filmens titel benämns **Hägringen** är i en bildrapport från den 29 april 1959. **Hägringen** hade urpremiär på biografen Terrassen i Stockholm den 23 november 1959. Tysk urpremiär skedde vid en retrospektiv över filmaren Peter Weiss vid de Nordiska filmdagarna i Lübeck den 30 oktober 1986. Den här av Weiss framkastade tyska titeln förmedlar något av den så ofta förekommande starkt jagcentrerade och mytomspunna tanken av ett utanförskap, en utestängdhet — kort och gott en bortsopad så som Weiss också låter sig filmas som bifigurant i filmen.

exempel på hur Weiss vid överföringen till en tysk titel följer en gammal vana att låta sig betjänas av ”andras pennor”. Och då hamnar man lätt hos Kafka såväl språkligt som tematiskt, då denne tjänade som en av Weiss’ huvudsakliga inspirationskällor (jfr. Weiss bearbetning för teatern av Kafkas *Processen* liksom den något friare varianten *Nya processen*), för det mesta utan att nå fram till den täthet som finns hos förebilden. Och den med Kafka förtrogne läsaren inser lätt, varifrån Weiss lånat den tyska titeln *Der Verschollene*. De första utkasten till romanen *Amerika* hade titeln *Der Verschollene*. Weiss verk karaktäriseras överhuvud taget av lån från andras verk oavsett inom vilket område han uttrycker sig. I flera målningar spårar man utan större ansträngning inflytande från Hieronymus Bosch. Kortromanen *Der Fremde* gav Weiss ut under en pseudonym Hermann Hesse inspirerat honom till — Sinclair — kanske som ett sentida tack för att han i sin ungdom fått möjligheten att ha fått illustrera två berättelser av Hesse.

*

Studierna I-V vore otänkbara utan Clair, Buñuel eller Cocteau, även om just dessa experimentfilmer av Weiss kanske är de mest personliga han gjort. Vad beträffar Weiss sista spelfilm, **Svenska flickor i Paris**, hävdar Weiss själv i sina ”onumrerade anteckningar” från 1960 att han umgicks med tanken att betitla filmen *Sacre du printemps*. När Weiss ännu före tyskarnas inmarsch i Prag besökte en konstskola i denna stad kan knappast Kafkas namn ha varit okänt för honom. Även om endast ett fåtal av Kafkas verk förelåg i tryck levde säkert fortfarande människor, som känt den 1924 avlidne diktaren. Prag var på den tiden ganska så provinsiell till sin karaktär och i konstnärskretsar kände man varandra. Vad beträffar den unge hjälten Karl Rossmann i Kafkas *Der Verschollene/Amerika* var denne inte helt olik den unge Weiss. I denna person kunde säkert en Weiss känna igen sig i utanförskapskänsla och att på något sätt ha hamnat vid sidan om. Den sextonårige Rossmann blev utstött av sina föräldrar, eftersom han gjort en flicka med barn. Han tvingades därför att fly till Amerikas förenta stater, där han framlevde en tillvaro i djupaste armod. En annan utstött hos Kafka var Gregor Samsa, som till sin stora förskräckelse fick uppleva sig förvandlad till en skalbagge. Denna skalbagge dyker som redan nämnts upp i Weiss’ långfilm **Hägringen**, där fotografen Gustaf Mandal figurerar med en skalbagge på ena kinden.

*

Fata morgana är ett slags hägringsfenomen, där byggnader, stränder och dylikt syns utsträckta i höjdled, varvid de antar formen av tinnar,

block eller murar, som ofta ändras med tiden eller med ögats höjd. Det handlar om någon slags illusion och villfarelse, vilket i viss mån motsvarar en redan på tyska använd titel: **Die Täuschung**. Men för att få den slutgiltiga svenska titeln att överensstämma med angivelser i bokutgåvorna valde jag nu att benämna långfilmen **Fata Morgana**, vilket också var den titel filmen gick under vid de retrospektiva visningarna i Lübeck 1986.

*

I augusti 1984 deltog jag i Lübeck i en fortbildningskurs för svenska tysklärare med inriktning på vuxenstudier.[589] Med mig i bagaget hade jag såväl en artikel om Peter Weiss som filmare samt min senaste version av en filmografi över Peter Weiss. Jag kontaktade kulturavdelningen och presenterade mitt förslag till en retrospektiv att avhållas lämpligen till den stundande 70-åriga årsdagen av Weiss födelse. Jag fick veta, att Weiss filmiska verksamhet redan varit i åtanke för en retrospektiv, men att det av olika skäl aldrig blivit av. Man fann dock mitt förslag intressant.

Till de nordiska filmdagarnas retrospektiv 1986 över Peter Weiss filmverksamhet utarbetade Hauke Lange-Fuchs en dokumentation: *Peter Weiss und der Film*.[590] Stödjande sig på min filmografi från 1984 utarbetade Hauke Lange-Fuchs en kommenterad filmografi. Den var mycket utförlig och kompletterade mycket avseende tyska förhållanden till de olika filmerna avseende rättigheter och urpremiärer.

Filmografin utgick från originaltitlar på svenska. För första gången är angivelserna kompletta och tar till och med upp oavslutade filmfragment helt enligt den av mig i maj 1984 framlagda filmografin. En kortfilm från en SSU-kongress i augusti 1958 **— Ungt rådslag —** fanns nu med. **Vad ska vi göra nu då?** angavs med tre tyska titlar: **Was machen wir jetzt? / Was sollen wir nun tun? / Wo ist denn jetzt was los?**. Det tredje alternativet är den titel på tyska jag själv mest skulle föredra eftersom den utgår från den tristess ungdomarna i filmen känner och som låg till grund för den svenska titeln.

Den första titeln (och för övrigt den här som andra alternativ angivna) kunde felaktigt syfta på samhälleliga myndighetsåtgärder. Titeln syftar på av ungdomarna uttalade satser i filmen. Det handlar om akti-

[589] Fortbildungskurs für schwedische Deutschlehrer der Erwachsenenbildung vom 05. bis 18. August in Lübeck anordnad av Deutsche Auslandsgesellschaft.
[590] *Peter Weiss und der Film Materialien zur Retrospektive der Nordischen Filmtage Lübeck herausgegeben anläßlich der Filmretrospektive „Peter Weiss und der Film" der XXVIII. Nordischen Filmtage Lübeck vom 30. 10. bis 2.11. 1986.*

vitetsarmod, som mynnar ut i frågan, om vad man ska hitta på? Det handlar kort och gott om att ställa en fråga om att ge en mening i livet.

Man vill visa på att en flykt in i droger leder till intet. Det får inte vara så att droger ska vara lösningen — en flykt från en allmänt utbredd känsla av tristess bland ungdomar, som är målgruppen för denna film samtidigt som den är en uppmaning till vuxna att aktivera sig och engagera sig i det uppväxande släktets göranden. Det är en viktig och känslig fråga som behandlas. Det är därför viktigt att titeln återges med så stor känslighet som möjligt och i så nära anslutning till den mening som kommer till uttryck i det svenska språket. Beklagligt nog bidrog de nu öppnade förslagen till ett konservativt fasthållande vid redan sedan länge återgivna titlar på tyska. Så anges fortfarande denna film i Jochen Vogts monografi över Weiss 1987 efter den svenska titeln som **Was machen wir jetzt?**.[591]

*

I syfte att återge filmografiska fakta kring Peter Weis filmproduktioner på ett mera exakt sätt beskriver jag nedan olika insatser och anger något av måttet på insatserna i syfte att få proportioner på de medverkandes göranden.

Jag tar i sammanställningar upp såväl alla helt slutförda produktioner som oavslutade projekt, som här anges som filmfragment. Filmerna och filmfragmenten anges numeriskt och tas upp i kronologisk ordning. Eftersom Peter Weiss filmproduktion omfattar 18 filmer och filmfragment har varje filmprodukt — oavsett om den är slutförd eller inte — här återgivits med någon av siffrorna 1-18 utgående från en tidskronologisk produktionsordning. Jag tar upp olika problem rörande filmbiografiska återgivningar och förklarar i den mån det behövs varför jag föredrar en viss lösning.

Om det inte funnits någon filmtitel — som till exempel i de sista tre filmfragmenten — gav jag dem i min filmografi från 1984 en sådan utgående från centralt motiv i respektive film. Jag vill nu framhålla att varken Peter Weiss eller någon annan nämnt filmerna som om de hade en titel, utan snarare har det talats om ”en film om en narkoman eller knarkare”, ”en film med två kvinnor” eller så har den centrala personligheten i samband med några upptagningar fått ge grund för en titel: Anna Casparsson och Öyvind Fahlström. Film 3 saknar förklarande

[591] *Peter Weiss, mit Selbstzeugnisen und Bilddokumenten*, Vogt, Jochen. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, Juni 1987. Sid. 61.

titel och det har fått förbli därvid, enär det centrala handlingsmotivet är detsamma som i film 4 och Weiss uppenbarligen upplevt filmen som bristfällig har jag undvikit att ange den med en likalydande förklaringstitel som den som i efterhand givits till film 4.

En film har i titelhänseende en alldeles speciell historia. När Peter Weiss tillsammans med Barbro Boman förfärdigade ett manuskript till en film, vars handling utspelade sig i Paris lät de ange arbetsnamnet som del ett av ett antal påtänkta filmprojekt: A.B.B.1. Manuskriptet är undertecknat Barbro Boman och Peter Weiss och daterat till den 8 mars 1960.[592] Det ska närmast tydas som filmprojekt nummer 1 producerat av en trojka bestående av Anders Aspegren, Ann och Lars Burman. Enligt en onumrerad notisbok från 1960 antecknar Weiss närmast indignerat i september syftande på denna produktion att filmen nu var avslutad och att utav något Weiss menar var en arbetstitel — och uppenbarligen en Stravinskyinspirerad sådan — lydande ”Sacre du printemps” hade det blivit ”Svenska flickor i Paris”.[593] Det tycks ha rått oklarheter om filmens titel. Men i ett avtal[594] mellan Lars Burman och Anders Aspegren utfärdat och underskrivet i Malmö den 17 mars 1960 benämns filmen ”Svenska flickor i Paris”. Barbro Boman beskrev nu endast två dagar därefter i en intervju sin kommande film som en film om tre svenska flickor i Paris.[595] Och i augusti hade Expressen en blänkare på samma tema.[596]

Att några hedniska klangorgier varit grund till en film om tre flickor i Paris bekräftades inte av två andra nära medarbetare i filmproduktionen.[597] Dock sade sig Barbro Boman i ett samtal med mig 1974 ha hört att Peter Weiss hade ”en underbar idé om att kalla filmen ’Våroffer’”.[598] Ledmotivet om tre svenska flickors upplevelser i Paris gavs

[592] Stencilerat manuskript A.B.B.1. Boman/Weiss. Sid. 102.
[593] ”Unnumeriertes Notizbuch 1960”, i *Notizbücher 1960-1971* Erster Band, sid. 32.
[594] Detta framgår av en avskrift, som insändes till Statens Biografbyrå i samband med granskningen av filmen.
[595] osignerat, ”Intervju med Barbro Boman”, *Berlingske Aftenavis* 1960-03-19.
[596] osignerat, ”Tre svenskor på filmäventyr i Paris”, *Expressen* 1960-08-21.
[597] Minnesanteckning: I samtal mellan Staffan Lamm, Gustaf Mandal och mig den 14 februari 1986 framkom att ”Parisfilmen” aldrig någonsin varken före eller efter inspelningen nämndes under titeln ”Våroffer”. Däremot mindes såväl Lamm som Mandal att man talade om ”Drömmen om Paris” eller ”Le rêve de Paris”.
[598] Barbro Boman i samtal med mig den 2 oktober 1974. Samtalet fördes i Köpenhamn och före sammanträffandet hade Barbro Boman varit i kontakt med Peter Weiss för att höra om dennes inställning till utsagor av henne. Detta gör att jag inte kan finna Bomans uppgifter helt tillförlitliga. Tanken på att kalla filmen **Våroffer** är enbart att betrakta som ett kanske senare tillkommet hugskott i samband med mera fantasifullt minnesskrivande kring filmäventyret i Paris. Att man avsåg att använda sig av Stravinskys musik ur *Våroffer* bekräftas i det stencilerade manuskriptet.

hur som helst utan numerusangivelse den samlande titeln helt i enlighet med producenternas kontrakt av den 17 mars 1960 — nio dagar efter det Boman och Weiss lämnat manuskriptet ifrån sig.

Nedan räknar jag i kronologisk ordning upp de filmer Peter Weiss på något sätt var inblandad i. Efter det anges året för inspelning eller huvudsaklig inspelning. Därpå anger jag filmens titel tillsammans med uppgifter om filmformat, filmens längd i meter (m) och om den inspelats i svart-vitt (s-v) eller färg (f) och den ungefärliga tid det tar att spela upp den utgående från normal presentationshastighet. De första filmstudierna inspelades ursprungligen för en presentation på en bildhastighet av 16 bilder per sekund. Dock har de vanligtvis ofta på grund av praktiska skäl visats på en hastighet av 24 bilder per sekund, vilket ger en annorlunda framställning och upplevelse hos en åskådare. I synnerhet har detta drabbat den första filmen.

Bortseende från vissa nerklippningar gjorda i efterhand samt de förskjutningar en ökad visningshastighet kan förorsaka kan man utgående från de data jag har haft tillgång till säga att Peter Weiss lämnade efter sig totalt 339 minuter film.

Peter Weiss inspelade endast en film i färg — den som bygger sitt innehåll på en Faust-problematik och som på svenska fick titeln **Ateljéinteriör** och som ävenledes gavs en engelsk dito: **The Studio of Dr. Faust**.[599]

---

[599] Denna titel på engelska har tydligen förorsakat professor Sverker Ek en del huvudbry. Han anger nämligen i sin artikel i *Film&TV* 4-1982: *att VIDGA VÅR FÖRMÅGA att UPPFATTA TILLVARON* Weiss första fem kortfilmstudier som ”Studio I-V”. Det är viktigt att angivelserna är korrekta, enär de annars som i detta fall syftar på upptagningar i en ateljé eller inspelningsstudio, som sedan i sin tur numrerats. Det finns dock endast en film, som syftar på en verksamhet i en ateljé, nämligen **Ateljéinteriör**. Men det är ju också möjligt att Sverker Ek ägnat sig åt att döpa om de första till antalet fem uppräknade kortfilmerna utgående från att de till 80% är upptagna i något, som kan räknas som ateljésammanhang (Weiss räknade ju också sin privatbostad på Fleminggatan 37 på Kungsholmen i Stockholm, där **Studie I** spelades in, som konstnärsateljé.). Dock är alltför många sekvenser i den tredje kortfilmen upptagna på olika platser utomhus för att den ska kunna ge anledning till en ateljébenämning. Fastställas kan dock, att Ek på sidan 12 åter talar om en ”svit studiofilmer”, vilket måste anses vara en högst egen ny benämning av de första filmstudierna Weiss inspelade. Och det kan inte vara ett rent misstag, för i *Peter Weiss — Leben und Werk / Peter Weiss — Liv och verk* (Suhrkamp 1991) framhärdar Ek i att i sitt bidrag »*Eine Sprache suchen« — Peter Weiss als Filmemacher* »*Att söka ett språk« Peter Weiss som filmskapare* benämna de av Weiss som studier betraktade första fem kortfilmerna som ’studiofilmer’, dvs. ateljéfilmer. Den tyske översättaren håller sig märkligt och reserverat nog dock till benämningen ”studier”. I utställningskatalogen från 1991 kallar Ek också den källarteater, där Weiss första drama *Rotundan* hade premiär, för "*studioscenen*" med liten bokstav, vilket strider mot gängse sätt att ange namn i svenska språket och den praktik som var förhanden i samband med recensionerna 1950, där teatern benämns och åberopas som ”Studiescenen” eller ”Studie-Scenen”. Den senare varianten med bindestreck var också den man använde sig av i programbladet, där man med stora

*

Peter Weiss gjorde följande filmer (inkluderande påbörjade och oavslutade filmfragment) i det jag anger data rörande produktionsår, titelangivelser, längd i minuter, format, om filmen spelats som svart-vit eller i färg och dess speltid:

NR	ÅR[600]	SVENSK TITEL	FORMAT	LÄNGD	S-V/FÄRG	TID
1	1952	**Studie I (Uppvaknandet)**	16 mm	67 m	— s-v	6 min
2	1952	**Studie II (Hallucinationer)**	16 mm	65 m	— s-v	6 min
3	1953	**Studie III** *FRAGMENT*	16 mm	70 m	— s-v	6 min
4	1954	**Studie IV (Frigörelse)**	16 mm	95 m	— s-v	10 min
5	1955	**Studie V (Växelspel)**	16 mm	100 m	— s-v	10 min
6	1956	**Ateljéinteriör**	16 mm	105 m	— f	10 min
7	1956	**Ansikten i skugga**	16 mm	150 m	— s-v	14 min
8	1957	**Ingenting ovanligt**	35 mm	260 m	— s-v	10 min
9	1957	**Enligt lag**	35 mm	500 m	— s-v	19 min
10	1958	**Vad ska vi göra nu då?**	35 mm	545 m	— s-v	20 min
11	1958	**Hägringen**	35 mm	2245 m	— s-v	80 min
12	1958	**Ungt rådslag**	35 mm	190 m	— s-v	7 min
13	1960	**Svenska flickor i Paris**	35 mm	2130 m	— s-v	80 min
14	1960	**Anna Casparsson** (Sammanställd för visning i TV 1962).	16 mm	145 m	— s-v	14 min
15	1960	**Bakom de monotona fasaderna**	16 mm	297 m	— s-v	27 min
16	1961	Öyvind Fahlström *FRAGMENT* Stickord: Fahlström / Weiss	16 mm	110 m	— s-v	11 min

bokstäver angav: STUDIE-SCENEN. Att man på tyska översatte teaterns namn till »*Studiobühne*« kan ha sin grund i att man baserade det på vad som anges i professor Manfred Haiduks uppförandelista i *Der Dramatiker Peter Weiss* (Henschelverlag 1977). Ordet ”studie” använder sig Ek mera korrekt av i sammanhang med **Bakom de monotona fasaderna** i det han säger att Weiss med den filmen gjorde en ”social studie” i det att Weiss ”ville ge inblickar i sovstadens monotona vardag” — en för den högborgerligt uppväxte och i Stockholms Gamla stan boende Weiss nästan helt främmande värld och miljö.

Artikeln i *Film&TV* 4-1982: *att VIDGA VÅR FÖRMÅGA att UPPFATTA TILLVARON* publicerades i en något bearbetad version med titeln ”Att söka ett språk” som ett publikanpassat bidrag i den såväl tysk- som svenskspråkiga utgåvan av *Peter Weiss — Leben und Werk / Peter Weiss — Liv och verk* (1991). Studiefilmerna benämns här också ”Studio”, vilket ändå inte lett till att den tyske översättaren Gerhard Schmitz till tyska gjort en motsvarande översättning. Jag kan inte utröna varför översättning av dessa titlar gjorts överensstämmande med vad som står i Eks svenska version, men det är ändå ett förvirrande faktum att så är förhållandet. I den svenska version, som trycks i den särskilda utgåva som görs till utställningen, då den visas på Moderna Museet hösten 1991, skriver Ek: ”Sina två första experimentfilmer kallade Weiss Studie I respektive Studio II.” Några meningar senare benämner Ek motsägelsefullt ånyo fem studiefilmer som ”Studio I-V”. (Se vidare sidan 102 i *Peter Weiss — Målningar · Teckningar · Collage · Filmer · Teater · Litteratur · Politik*, Moderna Museet, Stockholm 1991)

[600] När jag här anger årtalet syftar jag på det årtal Weiss antingen färdigställde produktionen ifråga eller huvudsakligen arbetade med den. Vad beträffar **Hägringen** togs visserligen några kompletterande scener våren 1959, men föranleder inte att jag tar upp det som inspelningsår.

Weiss och Lamm filmade en vänträff.
Weiss bakade sedan i en ofärdigt sammanklippt
version in bitar av egna verk.

17 1961 Ricke Langhammer — en narkoman *FRAGMENT*
Stickord: Narkomani 16 mm 70 m — s-v 6 min
En starkt nedklippt ofärdig version från ett möte
med en av den här tidens kända narkomaner i
Gamla Stan — Stockholm. Som bredvidaktör agerar
Weiss medhjälpare Johnny Samuelsson

18 1961 Två nakna kvinnor *FRAGMENT*
Stickord: Lesbianism.
Två kvinnor agerar vid olika 16 mm 35 m — s-v 3 min
inspelningstillfällen nakna starkt sexuellt
smekande sig själva och i växelklipp.

*

Med ovanstående som utgångspunkt vill jag nu förtydliga omfattningen av det engagemang en del personer hade, som medverkade i och kring Weiss filmproduktioner, samt lyfta fram en del förklarande omständigheter rörande presenterade data:

1. De agerande bör nämnas så att det motsvarar deras verkliga insats. De bestod bland annat av såväl skådespelare, figuranter som bifiguranter.

Det hörde till undantagen att utbildade eller professionellt verksamma skådespelare agerade i Peter Weiss filmer. Av undantagen kan nämnas skådespelare som Birger Åsander i en biroll i **Hägringen** och Bernard Fresson, Bernard Vincent, Catherine Cath, Alice Reichen och Regine Landeau i **Svenska flickor i Paris.** Peter Weiss använde sig dock mest av figuranter i sina filmer, dvs. personer i den nära vänkretsen, som i det stora hela ställde upp gratis eller mot en ringa ersättning. Av olika skäl — inte alltid på grund av ekonomiska eller i brist på andra medverkande — var han själv inte främmande för att agera i sina filmer.

Jag tar därför nedan upp de personer, som medverkade i något som kan sägas motsvara en ”roll” som figuranter i hans filmer. Filmernas karaktär och det sätt Weiss inspelade filmerna på gör att jag funnit figurant vara den rätta benämningen på en rollinnehavare. Bifiguranternas ”roller” är mindre och jag finner det riktigt att här nämna deras mindre medverkan i en bild eller en kort bildsekvens — ofta gratis — i filmsammanhanget ifråga just som bifiguranter. Vad annars kan en person med t. ex. en arm i en experimentfilmstudie kallas (**Studie II**)?

Oftast var det vänner till Weiss, som engagerades. Att jag omnämner deras medverkan på detta sätt beror på att jag menar att det visar på hur Weiss arbetade vid sina filminspelningar. Uppteckningen kan verka petig, men den har som forskningsresultat inga anspråk på att vara fullständig. Den pekar snarare i denna min framställning på de betingelser under vilka Weiss beträdde sin filmbana och på vilket sätt han i mångt och mycket kom att arbeta. En listning av dem som figuranter och bifiguranter utgående från detta synsätt kan då te sig som nedan:

1.**Studie I** (**Uppvaknandet**)
FIGURANTER: Eva Lisa Lennartsson, Peter Weiss
2. **Studie II** (**Hallucinationer**)
BIFIGURANTER: Eugen Albán, Lars Forssell, Lars Fredin, Svend Gebuhr, Daniel Helldén,
Gunnar Hyllienmark, Gert Nyman, Nils Olsén, Gunilla Palmstierna, Peter Weiss
3. **Studie III**
FIGURANTER: Lennart Rudström, Gunilla Palmstierna, Peter Weiss
4. **Studie IV (Frigörelse)**
FIGURANTER: Lennart Arnér, Carlo Derkert, Curt Löfgren, Louise Morsing, Carlota Weiss
5. **Studie V** (**Växelspel**)
FIGURANTER: Celo Pertot, Ena Strandmark
6. **Ateljéinteriör**
FIGURANT: Carlo Derkert
8. **Ingenting ovanligt**
FIGURANT: Helge Bylund
9. **Enligt lag**
FIGURANT: Ulf Lovén
10. **Vad ska vi göra nu då?**
FIGURANTER: Hasse Engman, Sonja Karlsson
BIFIGURANT: Peter Weiss
11. **Hägringen**
FIGURANTER: Lars Edström, Staffan Lamm, Tor-Ivan Odulf, Gunilla Palmstierna
BIFIGURANTER: Greta Almgren, Siri Derkert, Hasse Engman, Pontus Hultén, Sonja Karlsson, Olof Lindfors, Ulf Lovén, Gustaf Mandal, Ann-Marie Monfors, Gunilla Rönner, Johnny Samuelsson, Mikael Sylwan, Peter Weiss, Lars Westman
13. **Svenska flickor i Paris**
FIGURANTER: Gösta Alm, Ulla Blomstrand, Maud Elfsjö, Bill Hall, Anita Lindoff, Peter Weiss
BIFIGURANTER: Paul Andersson, Erik Dietman, Pontus Hultén, Gerasim Luca, Jean Pardieu, Christer Strömholm, Jean Tinguely, Peter Weiss, Anna-Lena Wibom

16. Öyvind Fahlström *FRAGMENT*
BIFIGURANTER: Carlo Derkert, Kerstin Derkert, Kerstin Eriksson-Joslin, Ingemar Flodström, Jan Thomaeus, Barbro Östlihn

17. Ricke Langhammer — en narkoman *FRAGMENT*
FIGURANT: Ricke Langhammer
BIFIGURANT: Johnny Samuelsson

18. Två nakna kvinnor *FRAGMENT*
FIGURANTER: Två icke namngivna kvinnor ur Peter Weiss bekantskapskrets.

*

2. Weiss arbetade mindre ofta utgående från ett sedvanligt manuskript:

En sak man svårligen kan utläsa vid betraktandet av filmografiska data är det som kännetecknar en persons sätt att arbeta på. Då uppstår frågan: Hur såg då de angivna filmmanuskripten ut, som Weiss använde sig av i den mån de överhuvud taget existerade?

Manuskript i vanlig mening saknas till de flesta filmerna.[601] I en del filmer fick Weiss hjälp med utarbetandet av ett manuskript. Det gäller framför allt ungdomsproblemfilmen **Vad ska vi göra nu då?** och filmen om ett bostadsområde utanför Köpenhamn **Bakom de monotona fasaderna**. Det förekom att han instruerade genom teckningar och målningar som i **Studie II** (*teckningar*) (**Hallucinationer**) och **Studie V** (*målningar*) (**Växelspel**).

Nedan har jag noterat i den mån det förekommit ett manuskript till filmproduktionen. I de tidigare filmerna finns det två exempel på hur bildmakaren formar ett manuskript i samband med filmframställningen. I andra fall tycks en psykoanalys Weiss gick i ha fått honom till att förfärdiga ett inre manuskript så att säga. Jag tänker på de filmer jag skulle vilja kalla ”inrestudier av psykoanalytisk art” (här syftar jag på filmstudierna **I**, **III**, **IV** och den faustinspirerade miljöbeskrivningen i hans enda kortfilm i färg med bilder från målaren Weiss situation, även kallad **Ateljéinteriör**) och dokumentära situationsbeskrivningar som i bilderna från Gamla Stan (**Ansikten i skugga**) och ungdomsfängelset i Uppsala (**Enligt lag**) har på grund av den öppna berättande formen inte krävt ett manuskript, som krävt mer eller mindre detaljerade inspelningsanvisningar. Inte heller till beställningsfilmen **Ingenting ovanligt**, som till sitt innehåll endast krävde att den skulle upp-

[601] Ett exempel på hur man på ett övergripande och felaktigt sätt kan återge förhållandet rörande manus finns i Sverker Eks artikel i *Film&TV* 4-1982: *att VIDGA VÅR FÖRMÅGA att UPPFATTA TILLVARON*. Ek hävdar i den att Peter Weiss i och med att han fick kontakt med ”Arbetsgruppen för film” fick tillfälle att bland annat ”skriva manus”. Sanningen är den att i samtliga produktioner, där ”Arbetsgruppen för film” på något sätt var inblandad finns det inte något som helst sedvanligt skrivet manuskript till.

mana till tecknandet av en försäkring, hade något egentligt manuskript utformats.

Filmer, som i såväl fullbordade som ofullbordade former, innebar en dokumentation av en situation hade inte heller något manuskript som **Ungt rådslag**, eller fragmenten om Anna Casparsson, Öyvind Fahlström och upptagningar av två kvinnor i en självtillfredsställande naken akt. **Hägringen** bygger på såväl en tysk som en svensk version av en text och till denna film förfärdigade Weiss inspelningsanvisningar, som kan sägas vara ett slags manuskript upptagande bildanvisningar för inspelning och ljudupptagningar. Till den av SSU beställda filmen **Vad ska vi göra nu då?** skrev Weiss tillsammans med socialarbetaren Johnny Samuelsson ett manuskript.

Till en film om läget i den köpenhamnska förorten Carlsro i Rödovre kommun tecknade huvudsakligen den danska radiojournalisten Eva Rée Hinrichsen en idéplan, som också fick bära Weiss namn och som presenterade projektets utgångspunkter. Det innebar fria intervjuer och samtal med de boende samt miljöbilder.

Enda gången Weiss verkligen fick anstränga sig i manuskripthänseende var i samband med en filminspelning om tre svenska flickors öden i Paris — **Svenska flickor i Paris** — den film han längre fram så gärna och så ofta ville ta avstånd ifrån — trots hans uppenbara medverkan vid inspelningen och i synnerhet vid manuskriptets tillkomst. Till frågan, om på vad sätt och i vilken mån Peter Weiss begagnade sig av manuskript kan följande konstateras:

NR	FILM	MANUSKRIPT	INSPELNINGSORT
1	**Studie I (Uppvaknandet)**	Inexistent	Stockholm
2	**Studie II (Hallucinationer)**	Teckningar	Stockholm
3	**Studie III** *FRAGMENT*	Inexistent	Stockholm
4	**Studie IV (Frigörelse)**	Inexistenta teckningar?	Stockholm
5	**Studie V (Växelspel)**	Teckningar, målningar	Stockholm
6	**Ateljéinteriör**	Inexistent	Stockholm
7	**Ansikten i skugga**	Inexistent	Stockholm
8	**Ingenting ovanligt**	Inexistent	Stockholm
9	**Enligt lag**	Inexistent	Uppsala
10	**Vad ska vi göra nu då?**	Johnny Samuelsson och Peter Weiss	Stockholm
11	**Hägringen**	Peter Weiss	Stockholm
12	**Ungt rådslag**	Inexistent	Stockholm
13	**Svenska flickor i Paris**	Barbro Boman och Peter Weiss	Paris
14	**Anna Casparsson** *FRAGMENT*	Inexistent	Stockholm

15	**Bakom de monotona fasaderna**	Eva Rée Hinrichsen och Peter Weiss	Köpenhamn
16	Öyvind Fahlström *FRAGMENT*	Inexistent	Stockholm
17	Ricke Langhammer **—** en narkoman *FRAGMENT*	Inexistent	Stockholm
18	Två nakna kvinnor *FRAGMENT*	Inexistent	Stockholm

*

3. Peter Weiss hade många vänner i sin bekantskapskrets, som blev till hans medhjälpare och som ställde upp på olika sätt och möjliggjorde hans filmskapelser.

Även om det var genomtänkt in i minsta detalj och även om det saknades nedtecknade anvisningar i form av ett manuskript tillföll det Weiss den centrala uppgiften att regissera förloppet vid inspelningen. Vad gäller inspelningen i ungdomsfängelset i Uppsala — **Enligt lag** — menade Weiss dock att han delade regisysslan — i den mån man kan tala om regi — med Hans Nordenström. Vid filminspelningen i Paris — **Svenska flickor i Paris** — talades det om att regisysslan delades upp mellan honom och Barbro Boman — den senare med speciell inriktning på personregi, och han själv med huvudansvar för som det hette — bildregin.

Under slutskedet av Weiss filmskaparperiod kom tre personer att mycket aktivt bistå Peter Weiss med hjälp: Staffan Lamm, Johnny Samuelsson och inte minst fotografen Gustaf Mandal. Samuelsson var liksom inkörsporten till förverkligandet av ungdomsfilmen **Vad ska vi göra nu då?**. Och det hände att Samuelsson var figurant också: i **Hägringen** sticker han ut en arm i samband med att huvudpersonen ”han”[602] i filmen — Staffan Lamm — tillfrågas, om han vill ha något jobb. Samuelsson kom också av omständigheterna att tvingas figurera i samband med filmupptagningar hos en narkoman i dennes lägenhet i Gamla Stan. Staffan Lamm blev också något av en allt i allo vid inspelningarna av **Vad ska vi göra nu då?**, **Svenska flickor i Paris** samt vid upptagningar ute i Saltsjöbaden hemma hos den 99-åriga textilkonstnärinnan **Anna Casparsson** och hemma hos konstnären **Öyvind Fahlström**.

Det kan ibland vara svårt att finna passande benämningar för olika typer av hjälp, som förekom. Vid utarbetandet av manuskriptet till **Vad ska vi göra nu då?** var Johnny Samuelsson behjälplig på så sätt att han skapade kontakter och visade på en möjlig stomme till ett ma-

[602] Weiss benämner bokpersonens ”jagperson” med det personliga subjektspronominet ”han” i sitt manuskript till den film, som skulle betitlas **Hägringen**.

nuskript. Han står därför i förtexterna till filmen upptagen som ”rådgivare”. I Svenska Filminstitutets filmdatabas står på ett diplomatiskt och relativt korrekt sätt både Peter Weiss och Johnny Samuelsson upptagna som ansvariga för ”manus”. Något märkligare blir det dock då man ser efter vem man angivit som ”rådgivare”. Jag kan inte avgöra, om det handlar om en märklig sammankloning av Peter Weiss och Johnny Samuelsson, men någon med ett något bisarrt skämtlynne har för att kanske uttrycka ett mycket intimt samarbete angivit en person som heter Peter Samuelsson som ”rådgivare”. Letar man vidare efter någon med det namnet i databasen blir svaret nästan makabert. Där finns nämligen uppgivet att en person som ”spelade” pojken med cancer i Stefan Jarls film **Naturens hämnd** (1983) hette Peter Samuelsson och vars utmätta tid på denna jord enligt angivelse var 1977-11-30--1984-12-22. I den mån Johnny Samuelsson hade ett annat förnamn och som nämnts för mig var det Jan. Om ett annat namn än Johnny Samuelsson ska stå angivet som ”rådgivare” ska det i så fall vara Jan Samuelsson med notering om att personen ifråga vanligen kallade sig Johnny Samuelsson.

Vid inspelningen av **Svenska flickor i Paris** var Ann-Marie Monfors till stor hjälp vid kontakterna med de franska myndigheterna. I slutscenerna spelar Christer Strömholm i en biroll han praktiserat i det verkliga livet — reseledarens.[603] Men hjälp är hjälp — om än av teknisk natur. Som teknisk assistent i **Svenska flickor i Paris** verkade Bengt Törnkrantz.

*

4. Peter Weiss var nyfiken på olika konstnärliga uttrycksformer. Bland annat visar mycket av det han sysslade med inom film på något, som senare kom att finslipas inom hans dramatik, till exempel rytm och dekor i bilden och hans intresse för musiken som ackompagnemang.

Med facit i hand kan man konstatera, att Peter Weiss hade sitt internationella genombrott som dramatiker. I filmografiska sammanhang har man ofta tagit upp en speciell verksamhet rörande något som betraktats som dekor i filmerna till Weiss person. Och i så motto att filmerna har en närmast rent teatralisk kompositionsform kan detta vara berättigat. Det kan till exempel anses tillämpligt i de fem filmstudierna samt i filmen med interiörerna från Doktor Fausts ateljé —

[603] Fotografen i **Svenska flickor i Paris** Gustaf Mandal berättar att Monfors var den som skötte de formella kontakterna utåt. (Samtal med Gustaf Mandal 1986-04-15) Jag vill inte här frånta Christer Strömholm hans egna uppfattning och betydelse i sammanhanget, men han kanske drevs av en önskan att framstå som mera driftig än han var.

Ateljéinteriör, i **Hägringen,** i **Svenska flickor i Paris** samt i filmfragmentet med de båda lesbiska kvinnorna. De övriga filmerna har alltför mycket av direkt och opåverkbar dokumentaristisk inspelningssituation över sig för att det ska kunna bli tal om någon slags medvetet uttänkt dekor. Den har i stället varit för handen utav omständigheterna och man bör därför inte tala om någon slags dekor överhuvudtaget i dessa filmer.

Ett par av filmerna eller filmfragmenten blev så ofärdiga att det förblev stumfilmer. Endast i ett fall — **Studie I**[604] — kan det med viss tvekan hävdas att den kanske från början var avsedd som sådan. Men denna omständighet tycks inte ha haft alltför avgörande betydelse för Weiss. För varför skulle den filmgrupp Weiss var medlem i —- Arbetsgruppen för film — utan protester från Weiss' sida tillåtas lägga på en magnetremsa med illustrerande ljud som gurgel och andra något svårdefinierbara ljud!? Det gjordes inte av Weiss själv och han lär inte på något sätt ha medverkat eller instruerat i sammanhanget. Han lär dock inte ha haft något som helst att invända i princip mot förfarandet.

Daniel Helldén, som gjorde musik till tre av Weiss fem första kortfilmstudier kom att betyda mycket för att Weiss sedan skulle våga sig på rollen som kompositör i såväl hans enda kortfilm i färg — **Ateljéinteriör** — och i långfilmen **Hägringen**.

I samband med en förhandsvisning av kortfilmen **Ingenting ovanligt** förklarar Weiss varför han använder sig av ett autentiskt ljud i denna film som i rubriken beskrivs som ”realistisk” — nota bene: Weiss vill inte beteckna filmen som dokumentär även om den innehåller rent dokumentära avsnitt. I intervjun säger Weiss, som avslutar med en lekfull språklig piruett, såvida inte tryckfelsnisse varit framme och spelat ett i sammanhanget passande spratt:

> — I de flesta av mina filmer har jag arbetat utan speaker och utan musik och ”Ingenting ovanligt” utgör inget undantag från den regeln, säger Peter Weiss. Min uppfattning är att filmbilden skall tala för sig själv. Endast det autentiska ljudet som faktiskt är mer fascinerande än den mest illustrativa musik bör enligt min åsikt finnas med. I den här filmen som helt bygger på vardagliga situationer ur stockholmsmiljön är det främst gatubullret, de lekande barnens stoj och slamret i restaurangkök och kontorsmaskinhallar, som

[604] I en trebetygsuppsats om *Arbetsgruppen för film Experimentell filmverksamhet 1950-1960 och filmer* framlagd vid Lunds universitet 1970 anger jag **Studie I** som ljudfilm (sid. 146). Och i en jubileumssammanställning inför *Arbetsgruppen för films* 21-årsjubileum 1970 anges **Studie I** som ljudfilm och försedd med magnetiskt ljud. Dock har man sedan Weiss filmer återupptäcktes på 1980-talet visat **Studie I** som stumfilm.

> fastnat på ljudremsan. Jag anser t. o. m. att ljudet från t. ex. hålkortsmaskiner ger en rytmisk effekt som är väl så bra om inte bättre än musik. Just försäkringsbranschen, som ju hunnit långt på automationens område erljuder (Sic!) en uppsjö på sådana effekter.[605]

Om det är Peter Weiss nära vänskap med Carlo Derkert som medfört att Carlo Derkert fungerade som ”ljudtekniker” vid inspelningen av **Ingenting ovanligt** eller någon annan orsak, som ligger bakom har jag inte kunnat utröna, eftersom Carlo Derkert då jag kontaktade honom vägrade att tala med mig. I vilket fall som helst står uppgiften att läsa på Svenska Filminstitutets filmdatabas.

Weiss är heller inte främmande för att använda sig av arkiverade intervjuer, som den Karl-Axel Arvidsson gjorde med Anna Casparsson 1948 i just filmen som som titel i ett nedklippt och bearbetat fragment också fick bära hennes namn — **Anna Casparsson** — eller låta en radiojournalist — Eva Rée Hinrichsen vara frågeställare och samtalspartner med de intervjuade som i den film han gör i Köpenhamn **— Bakom de monotona fasaderna**. I den filmen lät Weiss också en episk speaker leda in åskådaren på olika tankebanor. Han som läste hette Henning Pade. Den, som skrev speakerkommentarerna var Eva Rée Hinrichsen, vilket framgår av *Danmarks Nationalfilmografi* på nätet samt ”Afleveringsseddel” daterad den 19:e april 1961:

Ljudet som delkomponent i en färdig filmprodukt spelade för Weiss en oerhört viktig roll. I ett radioföredrag hållet den 3 augusti 1952 gör han närmast en programförklaring i detta avseende:

> Det som den moderna konkreta musiken sysslar med är en väsentlig ingrediens i filmen. De akustiska fenomen som omger vårt liv visar, när de används som musikalisk substans, sin rikedom av rytmer och klangfärger. De utövar en stark atmosfärskapande och eggande verkan. Jag tänker på all slags maskinljud, på båtsirener, på trafikljud i stan, på ekande steg, avlägsna otydliga röster, på det suddiga slamret som hörs genom väggarna i ett hyreshus. En film som undviker det vanliga musikackompagnemanget och istället tar vara på rent autentiska ljud verkar mera övertygande, arbetar mer med filmens egna medel. Här ligger också en av filmens primära uppgifter, att föra oss nära dessa ljud som i dagligt liv drunknar liksom i en stor kittel eller som våra sinnen är för avtrubbade för att kunna uppfatta. Liksom filmen kan framhäva och uppförstora en detalj och visar oss dess struktur och hemliga liv med en slags chockverkan så kan den även visa oss vad ett andedrag egentligen är eller hur blodet låter i ådrorna, den kan ge en gigantisk verkan av hjärtats slag, av en klockas tickande, ja den kan gå ännu längre och låta

[605] ”Realistisk film skall göras i svart vitt”, *Svenska Dagbladet* 1958-02-20, sidan 11, osignerat.

oss höra det som annars är ohörbart, det finaste porlandet i sanden, insekternas språk, stenarnas språk, husens, trädens, molnens språk.[606]

Avseende ljud till Weiss filmer kan följande schematiskt framhållas och noteras:

NR	FILM	MUSIK	LJUD	INTERVJU
1	**Studie I (Uppvaknandet)**			Stumfilm
2	**Studie II (Hallucinationer)**	Daniel Helldén		
3	**Studie III** *FRAGMENT*			Stumfilm
4	**Studie IV (Frigörelse)**	Daniel Helldén		
5	**Studie V (Växelspel)**	Daniel Helldén		
6	**Ateljéinteriör**	Peter Weiss		
7	**Ansikten i skugga**		Christer Strömholm och Peter Weiss	
8	**Ingenting ovanligt**		Gustaf Mandal och Peter Weiss	
9	**Enligt lag**		Hans Nordenström och Peter Weiss	
10	**Vad ska vi göra nu då?**		Gustaf Mandal	
11	**Hägringen**	Peter Weiss	Gustaf Mandal och Helge Bylund	
12	**Ungt rådslag**		Gustaf Mandal	
13	**Svenska flickor i Paris**	Martial Solal	Gustaf Mandal	
14	**Anna Casparsson**		Staffan Lamm Peter Weiss	Karl-Axel Arvidsson (1948)
15	**Bakom de monotona fasaderna**			Eva Rée Hinrichsen
16, 17 och 18	Öyvind Fahlström, Ricke Langhammer — en narkoman , Två nakna kvinnor			Stumfilm

*

Beträffande musiken till **Hägringen** är omständigheterna till en del något oklara. Den 4 april 2004 upptäckte jag på en hemsida (*http://www.bergen.no/Program/Cinemateket*) att det i samband med en visning av filmen **Hägringen** på Cinemateket i Bergen i Norge i februari 2004 på en lista över medverkande i filmen för dem som var ansvariga för musiken i filmen stod upptaget två namn: ”Musikk: Peter Weiss og Lennart Fors”.

Jag kontaktade Gustaf Mandal och frågade vem denne Lennart Fors var. För i *Svensk filmografi 5 1950-1959* kunde man läsa att ”kompo-

[606] *Inför den nya filmsäsongen.* Radioföredrag hållet av Peter Weiss den 3 augusti 1952.

sitör" var Peter Weiss, Lennart Fors och efter den senares namn stod inom parentes ordet: originalmusik. Det hela avslutades med notisen: "Arrangör Lennart Fors". (Sid. 774)

Gustaf Mandal, som gjort ljudupptagningar till filmen, kunde inte minnas någon person vid namn Fors. Han antog att det kunde vara någon på Nordisk Tonefilm, som på något sätt haft med Weiss att göra. För letar man vidare i filmografin om 1950-talet finner man att en Lennart Fors varit ömsom arrangör och kompositör och i vissa fall bådadera som i **Hägringen.** Så visar det sig att det också förhåller sig i Per Gunvalls **Lille Fridolf blir morfar** (1957), Torgny Anderbergs **Fridolf sticker opp!** (1958) och **Fridolfs farliga ålder** (1959) av densamme. På vilket sätt Lennart Fors berikat **Hägringen** kompositionellt och arrangörsmässigt har jag inte fått klart för mig, men med den märkliga böjelse Weiss hade för slapsticks och buskis kan det ju ha spelat en viss roll. Men den omständigheten att den som tog upp ljudet aldrig någonsin träffat Fors gör att det hela framstår som en gåta för mig. Det hela blir till en fråga: Vad gjorde en Lennart Fors musikaliskt och arrangörsmässigt mera konkret?

Att Peter Weiss intresserade sig för det musikaliska i sitt filmarbete vittnar några noteringar han gör på otextad sida i det stencilerade manuskript han använde vid filmandet och redigerandet av **Svenska flickor i Paris**. Förmodligen gjordes anteckningarna i samband med grovklippningen av filmen. Martial Solal stod för musiken och det gjordes därtill direktupptagningar på Bal Negre under inspelningen och jag antar att det är de senare, som fått Weiss att så detaljerat och rytmiskt spalta upp bildsekvenserna på en vit baksida av ett blad i manuskriptet.[607]

---

[607] Detta manuskript lånade jag av Staffan Lamm 1986 och gjorde kopior därav. Den handskrivna texten till ovan åsyftade sekvenser ger följande vid handen:

På vitt blad och skrivet för hand: (sida 2 baksida)

GRÖNT	GULT	RÖTT
Orkesterbilder	åkningar	närbild ansikten
Pianist I II III 3 1 2	handtrumma framifrån I II III	
Pianist händer I II III		långsam rytm
Sax + klarinett i spegel I II III 2 1 3		trumma helbild kastanjetter vänster I II (reserv)

*

5. Weiss hade som den målare han var och varit också en nyfikenhet på den statiska fotografiska bilden och det tycks som om sysselsättningen med film närmade honom till filmfotografens roll, som han dock endast så att säga kom att smaka på.

Peter Weiss hade redan under sin korta tid i London i mitten av 1930-talet nosat på den fotografiska bilden. Han utbildade sig vid en fotoskola och tog några bilder ur den närstående miljön såsom famil-

---

n.b. trummare
I II III
2 1 3
l

n b. handtrummare
I II III IV
1 2 3 4

Handtrummare händer
I II III
hårdare
slag

Klarinett
I II III
rörligast

trumma
I II III
Skarp trumma oskarp trumma

IV V
(förändrad inställn. Med
Skarp trumma (reservkass)

bitarna långa

trombon
I II III
En glittrig inte så finaste
rörlig glittrig

IV V VI
Jämn fungerar bra
Mycket långa

Trombon diagonal uppåt
I II

jens hus i Chislehurst och landskapsbilder från ett fönster. Men jag-centreringen skulle fortsätta och kom av en ren tillfällighet fram i den fotografiska stillbilden i en serie bilder tagna vid en brygga på den Henschenägda ön Medfjärd sommaren 1945.

Peter Weiss ägnade sig huvudsakligen till att skriva i ljus i olika skalor från svart till vitt (enda undantaget är hans uppgörelse med sig själv i filmen **Ateljéinteriör**, som han spelade in i färg) inom sina ”rörliga stillbildskompositioner” — och med det syftar jag på hans verksamhet som filmregissör.

Och till någon form av blandning mellan den fotografiska svart-vitbilden och måleri i färg kommer han i de målade förlagorna till sin femte studie **Växelspel**. Här tjänar den svart-vita filmbilden uppenbarligen som influens rörande den sekvens av målade bilder han åstadkom i ”manussyfte”.

Men redan före sitt egna aktiva filmskapande hänger Weiss upp en från en film tagen bild **—** en bild av Gunn Wållgren hämtad från filmen **Kvinna utan ansikte**. Han gör det i en bildkomposition, som är omslag till *Biografbladet* 2-1947. Här skapar den filmintresserade målaren och bildkonstnären Weiss sitt första bildverk för just en filmtidskrift, där han bara något år tidigare presenterat en filmidé som en skiss — *Början*.

Den fotografiska bilden intresserade Weiss mycket. Och vid inspelningen av en film från ett ungdomsfängelse i Uppsala 1957 var den direkta beröringen med kameran honom inte helt främmande. Weiss och hans kompanjon Hans Nordenström löste alla uppgifter gemensamt. Och det är i det som senare skulle visa sig vara sluttampen av hans aktiva filmskaparperiod som Weiss även går över till att även själv sköta fotograferandet helt och hållet.

Peter Weiss tycks till en början ha sökt sig fram till fotografer och fotografiskt intresserade personer. Det kom att dröja fram till strax efter mitten av 1950-talet, innan Weiss fick kontakt med en person, som kom att bli fotograf i flera av de produktioner Weiss nu kom att göra under slutet av 1950-talet — Gustaf Mandal. Efter en märklig ryktesspridning med en schism till följd i samband med inspelningen av långfilmen **Svenska flickor i Paris** bröt de kontakten för en tid och Weiss kände sig nu uppenbarligen mogen att själv axla denna bit inom sitt filmiska skapande.

Även om Peter Weiss en gång i en recension av **Svenska flickor i Paris** felaktigt angavs som fotograf i filmen[608] var denna syssla honom inte helt främmande. Då Peter Weiss 1961 köpte en 16mm-kamera började han mera direkt öva sig i filmfotografens hantering i ett av honom antagligen som större och mera omfattande tänkt filmprojekt, som dock bara skulle lämna några korta filmfragment efter sig: en rent formellt färdigställd och med svensk TV kontrakterad film om **Anna Casparsson**, men som hade krävt ytterligare tagningar för att nå en större känsla av att vara en färdig produkt. I övrigt handlar det om fragmenten över Öyvind Fahlström, en narkoman i Gamla stan och två nakna kvinnor.

En sammanställning över vem som fotograferade i Weiss filmproduktioner ter sig på följande sätt:

NR		
1	**Studie I** (**Uppvaknandet**)	Ingvar Larsson
2	**Studie II** (**Hallucinationer**)	Arne Lindgren[609]

[608] I en recension i *FILMWOCHE* 1961-07-01 av filmen **VERLOCKUNG (SVENSKA FLICKOR I PARIS)** anges ”Peter Weiß” som fotograf**.**

[609] Med anledning av att det i *Peter Weiss — Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner, Digitale Bibliothek 149, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2006 i ”Anhang” på sidan 16.372 står att läsa: ”**Lindgren, Arne** (1922–1991): schwedischer Schriftsteller. 1941–1945 Studium der Medizin in Stockholm; 1945 Sekretär von Svensk Experimentalfilmstudio; 1953 Volksschullehrerexamen Karlstad, Tätigkeit als Lehrer; ab 1957 Studium der Theologie; ab 1964 Journalist und Schriftsteller – Mitwirkung: »Studie II / Hallucinationer« (K); »Studie III« (K) *[Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 16372]* ” vill jag understryka att den person, som medverkade som fotograf i studierna **II** och **III** är den svenske medborgaren Sten Arne Lindgren med personnumret 240908-1631, bostadsadress Öregrundsgatan 18, 115 59 Stockholm (uppgiven i telefonkatalogen och angiven som levande vid kontroll hos skatteförvaltningens folkbokföringsavdelning 2006-12-29). I den av schweizaren Beat Mazenauer till tyska översatta boken av Weiss *Avantgardefilm* (ty. *Avantgarde Film*) anges på sidan 196 rörande uppgifter på sidan 146 följande: ”*Arne Lindgren* (*1924), schwed. Experimentalfilmer, Cutter, Kameramann (u.a. für Peter Weiss), im Hauptberuf Zahnarzt, langjähriger Sekretär der SEF/AFF und bis heute ihrer Nachfolgerorganisation *Filmfront*.” Då det refereras till Mazenauers översättning och kommenterande sammanställning av Weiss 1956 på förlaget Wahlström & Widstrand utgivna bok *Avantgardefilm* i den digitala utgåvan *Peter Weiss — Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe* kan man endast förvånas över den märkliga förväxlingen med den avlidne författaren Arne Harald Lindgren. Troligtvis kan det bero på att teamet, som arbetat med den digitala sammanställningen inte kunnat föreställa sig att Peter Weiss umgicks med personer, som sysslade med konstnärlig film som amatörer med basen i sina liv i ett yrke som tandläkare. Den här av mig påtalade tandläkaren Arne Lindgren är likväl inte den enda tandläkare, som samarbetade med Weiss som fotograf. En annan var till exempel Ragnar Kihlstedt och som det i ”Anhang” (15.855) faktiskt delvis korrekt refereras till bortseende från uppgiften att Kihlstedt skulle ha varit medlem i AFF och i den egenskapen ha gjort film med Weiss. Kihlstedt var en av deltagarna i Weiss kurser vid Kursverksamheten vid Stockholms

3	**Studie III** *FRAGMENT*	Arne Lindgren
4	**Studie IV (Frigörelse)**	Lennart Johansson
5	**Studie V (Växelspel)**	Tony Forsberg
6	**Ateljéinteriör**	Ragnar Kihlstedt
7	**Ansikten i skugga**	Christer Strömholm
8	**Ingenting ovanligt**	Gustaf Mandal
9	**Enligt lag**	Hans Nordenström, Peter Weiss
10	**Vad ska vi göra nu då?**	Gustaf Mandal
11	**Hägringen**	Gustaf Mandal
12	**Ungt rådslag**	Gustaf Mandal
13	**Svenska flickor i Paris**	Gustaf Mandal
14	**Anna Casparsson**	Peter Weiss
15	**Bakom de monotona fasaderna**	Rolf Rønne
16	Öyvind Fahlström *FRAGMENT*	Staffan Lamm, Peter Weiss
17	Ricke Langhammer **—** en narkoman *FRAGMENT*	Peter Weiss
18	Två nakna kvinnor *FRAGMENT*	Peter Weiss

*****

Högskola: ”**Kihlstedt, Ragnar**: schwedischer Zahnarzt. Gehörte zur Arbetsgruppen för film, Stockholm – Mitwirkung: »The Studio of Dr. Faust / Ateljéinteriör« (1956) (P, R, K) *[Peter Weiss: Die Notizbücher, S. 15855]*”. På förekommen anledning vill jag också därför understryka att den Peter Weiss jag skriver om i denna avhandling är den svenske medborgaren Peter Ulrich Weiss med personnumret 161108-0498. (Se min D-uppsats i tyska vid Södertörns Högskola *Fäustchen, Faust, Fäuste und Faustan bei Peter Weiss* **—** Magisterarbeit im Fach Deutsch von Jan Christer Bengtsson, där jag också för undvikande av missförstånd anger identiteten noga med personnummer på sid, 77 i ett bihang om inkomstdeklarationer.) Vid en kontroll vid skatteförvaltningens folkbokföringsavdelning 2008-07-21 visade det sig att tandläkare Arne Lindgren avled den 28 december 2007. I det svenskspråkiga Wikipedia — Den fria encyklopedin — kan man om *Arbetsgruppen för film* bland annat erfara att Arne Lindgren tillsammans med Mihail Livada (1908-1992) och Peter Weiss utgjorde kärngruppen i filmgruppens verksamhet. Som källa för detta åberopas antologin *Välfärdsbilder — Svensk film utanför biografen* från år 2008 redigerad av Erik Hedling och Mats Jönsson, där Lars Gustaf Andersson och John Sundholm bidragit med *Amatör och avantgarde: de mindre filmkulturerna i efterkrigstidens Sverige*. (http://sv.wikipedia.org/wiki/Arbets-gruppen_f%C3%B6r_film 2008-07-20) En hyperlänk på namnet Arne Lindgren leder till Arne Harald Lindgren, född 30 april 1922 i Herrljunga i Älvsborgs län, död 12 oktober 1991 i Lund. Det är som en upprepning av det som förmedlas av den digitala tyska utgåvan *Peter Weiss* **—** *Die Notizbücher* **—** *Kritische Gesamtausgabe* från 2006. Senaste ändring på svenska Wikipedia gjordes den 15 februari 2008 kl. 17.34. Wikipedia kan inte garantera korrektheten hos informationen som finns. Så inte heller uppenbarligen den digitala tyska utgåvan, även om den tycks ha anspråk på att vara vederhäftig. Frågan är nu bara om vilket som varit höna och vilket som varit ägg och därtill vilket som var först. Hur som helst meddelar hyperlänkningen helt och hållet felaktiga uppgifter!

6. Peter Weiss var mycket noga med hanteringen av betydelsebärande element när han författade. Frånvaron eller närvaron av en punkt hade sin alldeles särskilda betydelse. På samma sätt var det särskiljande snittet vid filmskapandet, dvs klippandet av filmen av stor betydelse vid framställningen av filmprodukten.

Det finns en bild på Peter Weiss och Christer Strömholm tagen någon gång i mitten av 1950-talet i Weiss konstnärsateljé, där Weiss sitter bland filmremsor. Det kompositionella element, som klippningen av en film utgör, kände Weiss mycket starkt för. Han kunde därför svårligen tänka sig att överlåta det till någon annan. I två filmstudier, **II** och **V**, hävdar hans sedermera hustru Gunilla Palmstierna att hon deltog som samtalspartner i samband med klippningsarbetet. Nu kan man väl kanske invända, att det avseende **Studie II** inte var mycket bevänt med själva klipparbetet. Filmen bestod ju av tolv scener eller tablåer, som skildes åt med upp- och nedtoningar.

Ödet eller tillfälligheterna om man så vill ville att Weiss i samband med klipparbeten med filmen **Enligt lag** träffade den fotograf, som han skulle anlita som fotograf i fyra av sina filmer: beställningsfilmerna **Ingenting ovanligt** och **Ungt rådslag**, sin egen långfilm **Hägringen** samt ett långfilmsprojekt, som utspelade sig i Paris — **Svenska flickor i Paris**. Det bör noteras, att i den långfilm, som Weiss byggde på sina egna upplevelser och sina båda texter *Der Vogelfreie* och *Dokument I* — den film som fick titeln **Hägringen** — tog Weiss själv hela ansvaret för klipparbetet. Endast klipparbetet i den i Danmark inspelade filmen **Bakom de monotona fasaderna** anförtroddes en annan person:

NR	**KLIPPARBETE**	
1	**Studie I (Uppvaknandet)**	Peter Weiss
2	**Studie II (Hallucinationer)**	Peter Weiss, Gunilla Palmstierna
3	**Studie III** *FRAGMENT*	Peter Weiss
4	**Studie IV (Frigörelse)**	Peter Weiss
5	**Studie V (Växelspel)**	Peter Weiss, Gunilla Palmstierna
6	**Ateljéinteriör**	Peter Weiss
7	**Ansikten i skugga**	Peter Weiss, Christer Strömholm
8	**Ingenting ovanligt**	Peter Weiss, Gustaf Mandal
9	**Enligt lag**	Peter Weiss, Hans Nordenström, Gustaf Mandal
10	**Vad ska vi göra nu då?**	Peter Weiss, Gustaf Mandal
11	**Hägringen**	Peter Weiss
12	**Ungt rådslag**	Peter Weiss, Gustaf Mandal
13	**Svenska flickor i Paris**	Peter Weiss, Gustaf Mandal
14	**Anna Casparsson**	Peter Weiss

15 **Bakom de monotona fasaderna** Ann-Lis Lund
16 Öyvind Fahlström *FRAGMENT* Peter Weiss
17 Ricke Langhammer — en narkoman *FRAGMENT* Peter Weiss
18 Två nakna kvinnor *FRAGMENT* Peter Weiss

*

7. Den svenska statliga filmcensuren (Statens Biografbyrå) var ett maktinstrument, som inte passade filmkonstnären Peter Weiss. För att filmerna skulle få visas offentligt tvingades man dock att underkasta sig denna myndighetsutövning.

Några av Peter Weiss filmer granskades aldrig av Statens Biografbyrå. I ”Arbetsgruppen för film” var man noga med att följa lagen och man lämnade därför in filmer avsedda för mera offentliga visningar för granskning. Men så var uppenbarligen inte alltid fallet:

Studie V lämnades aldrig in för granskning. Frågan är här, om enbart glömskan kan vara en förklarande faktor? Med tanke på filmens något provocerande innehåll i det att den har en kärleksakt som motiv i sin framställningsform starkt präglad av upphovsmannen bakom filmen kan det inte uteslutas att en glömska i detta sammanhang kan inräknas i ett visst upproriskt och radikalkittlande beteende, som Weiss i många avseenden visade i sina konstnärliga produkter och handhavandet av dem. Om han ibland kom att provocera censurerande makthavare i form av statliga myndigheter eller köpande förläggare med sina produkter kan det mycket väl tänkas att just själva undvikandet av det pålagda i sig uppfyllde hans krav på att verka provokativ, vilket var ett kännetecknande drag hos honom.[610]

Att **Ungt rådslag,** som antagligen var avsedd för mera offentlig visning, inte lämnades in för granskning är och förblir en gåta. Men om man kanske avsåg att enbart visa den internt inom de socialdemokratiska klubbarna kunde ju visningarna betraktas som föreningssammanslutningar och av den anledningen behövdes det kanske inte någon censurgranskning. På denna del i handhavandet lär knappast Weiss själv ha haft något inflytande, men med tanke på att den av samma uppdragsgivare — SSU — färdigställda beställningsfilmen om

[610] Styvbrodern Arwed Thierbach menar i ett samtal med mig 1984-04-10 i Berlin att Peter Weiss redan som barn tycktes vilja vara emot "på något sätt". Denna inställning passade ju Weiss väldigt bra som modernistisk konstnär.

ungdomars drogproblem — **Vad ska vi göra nu då?** — vederbörligen inlämnades för granskning kan nog omständigheten av förbigånget granskningsförfarande mest tillskrivas en mänsklig faktor, nämligen glömskan.

Att det i samband med fängelsefilmen **Enligt lag** tas upp två datum avseende granskningen beror på att Peter Weiss och Hans Nordenström efter ett beslutat censuringrepp inkom med en förklarande text om detta till åskådarna och även denna text granskades således och godkändes utan ingripande.

Bakom de monotona fasaderna visades vid ett tillfälle på Moderna Museet i Stockholm. Eftersom visningen bestraktades som sluten behövdes ingen myndighetsgranskning.

De tre sista filmrullar Weiss inspelar 1961 — *Öyvind Fahlström*, *Ricke Langhammer — en narkoman*, *Två lesbiska kvinnor* — är så pass ofärdiga att de aldrig någonsin varit påtänkta för visning i något offentligt sammanhang och därför inte krävt censurgranskning. Att materialet från inspelningarna ute i Anna Casparssons Villa Snäckan och från utställningen på Moderna Museet granskades berodde på att det sammanställdes för en offentlig visning i den svenska televisionen 1962.[611]

Följande är granskat och ogranskat:

	Titel Datum	Granskningsnummer
1	**Studie I (Uppvaknandet)** 19521215	81615
2	**Studie II (Hallucinationer)** 19521215	81615
3	**Studie III** *FRAGMENT* 19530601	82.376
4	**Studie IV (Frigörelse)** 19550506	86163
5	**Studie V (Växelspel)**	**EJ GRANSKAD AV STATENS BIOGRAFBYRÅ**
6	**Ateljéinteriör** 19570329	89842
7	**Ansikten i skugga** 19570329	89843
8	**Ingenting ovanligt** 19571029	91025

[611] Samtal med Staffan Lamm efter det att jag tillsammans med honom sett filmen 1985-10-10.

9	**Enligt lag** 19580213 19590827[612]	91569
10	**Vad ska vi göra nu då?** 19590102	93312
11	**Hägringen** 19591106	94925
12	**Ungt rådslag**	**EJ GRANSKAD AV STATENS BIOGRAFBYRÅ**
13	**Svenska flickor i Paris** 19610125	97082
14	**Anna Casparsson** 19620327	98915
15	**Bakom de monotona fasaderna**	**EJ GRANSKAD AV STATENS BIOGRAFBYRÅ**
16	Öyvind Fahlström *FRAGMENT*	**EJ GRANSKAD AV STATENS BIOGRAFBYRÅ**
17	Ricke Langhammer **—** en narkoman *FRAGMENT*	**EJ GRANSKAD AV STATENS BIOGRAF BYRÅ**
18	Två nakna kvinnor *FRAGMENT*	**EJ GRANSKAD AV STATENS BIOGRAFBYRÅ**

*

Även officiella statliga institutioner av olika art i Norden har på ett ibland något dubiöst och otillräckligt sätt givit sina bidrag till vetandet om den för film intresserade Peter Weiss.

Den akademiska världen brukar vanligtvis hedersamt kännetecknas av en förebildlig akribi. Även om Weiss kanske själv gärna sett att hans film från Paris 1960 glömts bort har Karen Hvidtfeldt Madsen inte uppfyllt denna hans önskan, för i sin på danska skrivna ph.d.-afhandling från 1999 (latin: philosophiæ doctor) och försedd med bland annat många citat på tyska (Modstand som æstetik & æstetik som modstand — Peter Weiss og Die Ästhetik des Widerstands, Ph.d. afhandling. Vejledt af Wolf Wucherpfennig, Europæiske Kulturstudier, Institut for Sprog og Kultur, Roskilde Universitetscenter, August 1999) anger hon syftande på filmen titeln med en direkt översättning av den svenska filmtiteln till tyska — Schwedische Mädchen in Paris. Med tanke på att filmen visades i Danmark 1962 med titeln Nordiske

[612] Filmen granskades på nytt på grund av att Peter Weiss och Hans Nordenström som inledning till filmen klippte in en kritisk text rörande det censurförfarande filmen utsattes för under våren 1958.

piger i Paris[613] är det med facit i hand efter läsning om **Svenska flickor i Paris** i den danska filmhistorien som om stiltje rått vid utforskandet av de danska förhållandena rörande Weiss verksamhet med film. Jag har noga gått igenom hur filmen mottogs i Danmark i det jag läst ett flertal recensioner.

Jan Bahlenberg skriver på sidan 55 i sin fredagen den 7 september 2001 vid Göteborgs universitet framlagda och framgångsrikt försvarade doktorsavhandling *Den otroliga verkligheten sätter spår: Om Carlo Derkerts liv och konstpedagogiska gärning* (Acta Universitatis Gothoburgensis, 2001):

> I Filminstitutets register finns fem kortfilmer där Carlo deltar. Det är ”Studie IV / Frigörelse” från 1954, ”Ateljéinteriör” från 1956 och ”Öyvind Fahlström” från 1961 (som aldrig blev färdig) med Peter Weiss som regissör. 1968 är Carlo med i Öyvind Fahlströms film ”U-barn” och ”Batavernas trohetsed”. Den sistnämnda regisseras av Peter Weiss. Också Jan Thomaeus är med i någon av filmerna.

Bahlenberg hävdar således att Peter Weiss regisserat en kortfilm betitlad **Batavernas trohetsed**. Detta var då jag läste det någonting helt nytt. Aldrig någonsin hade jag hört talas om denna film som en film, där Weiss varit regissör. Men jag ansåg att jag hade anledning att vara misstänksam. Till exempel är påståendet om Jan Thomaeus minst sagt oprecist. Att Jan Thomaeus är med i någon av filmerna säger varken vilken film det handlar om eller på vilket sätt han är med. Därför fanns det anledning att gå till botten med det bestämda påståendet att Peter Weiss regisserat **Batavernas trohetsed**.

Det är känt att Weiss skrev om äldre tiders måleri och i sin romantrilogi *Motståndets estetik* refererar han till olika konstverk — även sådana som har några år på nacken efter sin tillkomst. Det är kanske inte helt oävet att tänka sig att Weiss skulle ha kunnat göra en konstfilm på ett verk av Rembrandt. Jag skrev nu till Jan Bahlenberg och bad om upplysningar. Jag skrev följande till Bahlenberg:

> Det är Er uppgift om att Carlo Derkert agerat i en film med titeln ”Batavernas trohetsed” jag funnit ytterst intressant och som enligt Er regisserats av författaren, målaren och tillika filmregissören Peter Weiss. Detta år 1968. Är det en tavla av Rembrandt som inspirerat till att den konstintresserade Weiss regisserat en film om en germansk folkstam där en urgammal princip om

[613] Bibliotekarie Lars Ølgaard vid Det Danske Filminstitut berättar i ett e-mail till mig 2008-02-06 att **Svenska flickor i Paris** hade premiär i Danmark den 19.3.1962 ”i Nygade Teatret (på Strøget i København) under titeln ”Nordiske piger i Paris”. Ølgaard avslutar med en språklig aspekt: ”Det blev brugt danske stemmer på lydspåret.”

> ”trohet” förts in i rubriken till en film om en tavla — eller vad är det? Jag förutsätter att Ni sett filmen och kan ge mig vissa uppgifter om innehållet och av filmografisk karaktär som medverkande, speltid, producent, skådespelare, fotograf o dyl även om Ni inte velat belasta Er avhandling med sådana uppgifter. Men jag förstår att Ni velat ta med uppgiften om filminspelningen då allt i Er avhandling handlar om Carlo Derkert och hans liv. Och då var ju Peter Weiss en av de personer, som Carlo Derkert under en lång tid umgicks intensivt med.[614]

Jag fick omgående svar av Bahlenberg, som tyvärr inte förde mig vidare i mitt sökande efter att finna en okänd kortfilm regisserad av Peter Weiss:

> Tyvärr kan jag nog inte vara till någon hjälp när det gäller att besvara Dina frågor. De uppgifter jag använder i min avhandling har jag fått från Filminstitutet. De kan säkert upplysa Dig om det Du önskar veta.[615]

Det jag nu kunde göra var att vända mig till Svenska Filminstitutet och fråga om man där kände till något om filmen **Batavernas trohetsed** och vem som hade regisserat den. På min förfrågan översändes till mig ett faktablad om **Batavernas trohetsed**, som gav följande information:

Batavernas trohetsed
1957

Distributionstitel: (engelskdubbad version)	The Oath of Batavians
Svensk premiärtitel:	Batavernas trohetsed
Produktionsuppgifter:	
Produktionsland:	Sverige
Produktionsbolag:	Nationalmuseet AB Svensk Filmindustri Stockholm
Regi:	Carl Nordenfalk Carlo Derkert
Foto:	Gunnar Fischer Andres Rudling
Censur Nr:	069.596
Datum:	1957-02-12
Åldersgräns:	Barntillåten
Längd:	330 m

[614] Brev från mig till Jan Bahlenberg 2003-04-16.
[615] Brev från Jan Bahlenberg till mig 2003-04-20.

Rollista:

Handling:

Film om Rembrandts målning.

Tillägg med handskrift:
Festivalpris 1958 Venedig (hedersdiplom) — 1 akt 35 mm Färg optisk mono [616]

Jag fick således på ett mycket direkt sätt lära mig, att varje nytt påstående om Peter Weiss filmverksamhet bör granskas kritiskt och det gjorde jag i synnerhet genom att granska Bahlenbergs upptäckter (samt påståenden) rörande Peter Weiss aktivitet som regissör. Jag fann att Bahlenberg brustit avseende sedvanlig kritiskt förhållningssätt. Jag kan högst tänka mig att Peter Weiss, som var en nära vän till Carlo Derkert, och som ivrigt diskuterade egna projekt med honom (exempelvis var Carlo Derkert enligt Peter Weiss idégivare till kortfilmen **Ingenting ovanligt**) och jag håller det därför inte för helt otroligt att Peter Weiss någon gång diskuterat ett upplägg kring filmen **Bataver-nas trohetsed** med Carlo Derkert. Tiden för filmens tillkomst talar för det. Men att gå så långt som att frånta de officiellt registrerade regissörerna — Carl Nordenfalk och Carlo Derkert — deras insatser och ersätta dem med Peter Weiss namn är att brista i källkritik. Därtill att förlägga filmens tillkomst elva år senare i tiden — vittnar om ett umgänge med förefintliga fakta på ett mycket vårdslöst sätt. Bahlenberg anger Svenska Filminstitutet som källa. Ovanpå detta påstår han helt oprecist, att ”Jan Thomaeus är med i någon av filmerna”. Det sista kunde Bahlenberg ha preciserat till kortfilmfragmentet **Öyvind Fahlström**. Det hade i det sista fallet räckt med att se vad jag skriver i min licentiatavhandling i filmvetenskap: ”Peter Weiss och Staffan Lamm filmade vid några tillfällen konstnären Öyvind Fahlström i arbete, collage och klipp av densamme, och några vänner till Öyvind Fahlström (Carlo Derkert, Kerstin Derkert, Kerstin Eriksson-Joslin, Ingemar Flodström, Jan Thomaeus och Barbro Östlihn) samlade till en måltid i ateljén på Baggensgatan 15 i Gamla Stan, Stockholm.”[617]

---

[616] Bilaga till skrivelse från bibliotekarie Barbro Everfjärd på Svenska Filminstitutet till mig 2003-05-09.
[617] Bengtsson, Jan Christer, *Peter Weiss och kamerabilden / från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte*, sid. 168.

Jag fann vid kontroll inga som helst uppgifter rörande Peter Weiss bekräftande Bahlenbergs påståenden i dennes doktorsavhandling. På grund av den dignitet en godkänd doktorsavhandling har och det förutsätts att uppgifter i den kontrollerats av en opponent och funnits riktiga känner jag mig på grund av att jag själv nu är en likvärdig aktör i den akademiska världen med ett alster av samma dignitet nödsakad att förklara Bahlenbergs påståenden i det här fallet vara osanningar utgående ifrån det sätt som han uttryckt sig.

Jag finner, efter att ha undersökt saken, att Jan Bahlenbergs påstående att Peter Weiss regisserat en kortfilm med titeln **Batavernas trohetsed** inte vara riktigt. Jag finner inte heller det angivna årtalet 1968 för filminspelning vara med sanningen överensstämmande vad gäller nämnda film. Att jag med eftertryck poängterar denna omständighet beror på att det redan förekommer att akademiska forskare utomlands exempelvis åberopar utsagor och referenser som gjorts av högt värderade akademiker. Att man inte kontrollerar de åberopade källorna innan man anger dem kan medföra att påståenden blir helt felaktiga eller att man får svårt att finna fram till det sammanhang, varifrån ett citat är hämtat.

Hur som helst tycks det vara bäst att arbeta efter en kontrollerande princip, för även om det är bra att kunna ha förtroende så är det ju hur som helst bäst att kontrollera anförda uppgifter, innan man prompt påstår någonting. För att undvika missförstånd borde det minst sagt vara en regel man följde i den akademiska världen. Man brukar säga, att det som är sanning i Berlin och Jena bara är ett dåligt skämt i Heidelberg. Bahlenbergs i en akademisk avhandling förfäktade påståenden får mig till att travestera det som sägs om de tyska universitetsorterna i det jag nu menar, att det som sägs vara en sanning i Göteborg kan mycket väl vara en lögn eller av mig uppfattas som ett dåligt skämt i Stockholm utgående från ovan anfört.

*

1999 utkom på Arktéon förlag i Uppsala boken *Peter Weiss / Éna perigramma* [Om Peter Weiss — Πέτερ Βάις / ΕΝΑ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ] av Theodoros Nik. Antoniadis. Sidan 117 upptar en filmografi, där Weiss samtliga filmverk såväl avslutade som de som endast kom till att få en fragmentarisk form är medtagna. För år 1958 nämns filmen **Ungt rådslag**. För år 1960 skriver Antoniadis, att Peter Weiss medverkan och ansvar för långfilmen **Svenska flickor i Paris** enbart omfattar

bildregin och att Weiss resolut helt tog avstånd från filmens slutgiltiga form. Härtill kommer medtagande av alla de fyra filmfragmenten om Anna Casparsson, Öyvind Fahlström, om en missbrukare och om två lesbiska kvinnor.[618]

*

I anslutning till att ”Kino der Piloten” 2004 visade filmer av Weiss i München omnämndes i en filmografi samtliga av mig i min licentiatavhandling medtagna filmer.[619] Årtalsangivelser varierar dock beroende på om man avser inspelningsår eller urpremiär för filmen ifråga.

*

Den digitala publiceringsformen vinner alltmer insteg. Svenska Filminstitutets ”Svensk Filmdatabas tillhandahåller uppgifter rörande många av Weiss filmer.[620] Vid angivelser rörande Weiss första filmstudie ”Uppvaknandet” citerar man från ”boken” *Peter Weiss och kamerabilden*, dvs. min licentiatavhandling från år 1989. Uppenbarligen har man i det man angiver ”Filmarkivet” som källa hämtat inspiration för den innehållskommenterande texten till den andra studien ”Hallucinationer”. Först när vi är framme vid 1957 års kortfilmproduktion rörande ett ungdomsfängelse i Uppsala vet man att förtälja att filmen har en inledande text riktad mot censuren. Vad man inte tycks vara medveten om är att just det textpartiet tagits bort någon gång på 1980-talet. Beträffande rådgivaren i **Vad ska vi göra nu då?** heter han fortfarande felaktigt Peter i förnamn! Den andra filmen, som Weiss var med och gjorde för SSU, **Ungt rådslag**, är inte omnämnd. Ej avslutade filmer eller filmfragment anges i filmdatabasen med förepitetet ”Tagning”. **Anna Casparsson** upptas som fullbordad produkt. Endast två filmer går under benämningen ”Tagning”: **Tagning Narkomaner**, **Tagning Öyvind Fahlström**. Den ofullbordade filmen med de två agerande kvinnorna saknas. Det framgår dock att Weiss påverkat filmlivet postumt. Han anges som den som gjort musiken till Staffan Lamms **Strange Walks in and through and out** (1987). Även författaren Peter Weiss lever vidare inom filmen. PeÅ Holmquist och Suzanne Khardalian har låtit sig inspireras av hans båda böcker *De besegrade* och *Motståndets estetik* i filmen **Var finns min seger?** från

[618] Theodoros Antoniadis har i ett brev till mig av den 28 september 2008 översatt de här i min text berörda partierna som svar på frågor jag ställt rörande den omfattning den av honom publicerade filmografin har.
[619] http://tortoisebox.org/andreaswutz/eng/_pilots/pilo_06_engl.html (2008-12-16)
[620] Min undersökning om uppgifter, som förmedlas av åberopade filmdatabas, gjordes måndagen den 8 december 2008.

2002. Filmdatabasen har numera även införlivat den i Danmark producerade dokumentära kortfilmen **Bag de ens facader** bland sina omnämnanden. Weiss anges stå för regin av filmen och Eva Rée Hinrichsen sägs vara speaker. Att de båda gemensamt skrev ett arbetsmanuskript framgår inte alls. Det som förbryllar mig är att Rée Hinrichsen tillskrivs en uppgift, som utförts av Henning Pade. Den uppgiften kan man läsa i filmografin på sidan 167 i min licentiatavhandling.

*

Man kommer med stor sannolikhet framgent i samband med visningar av Peter Weiss filmer att ange olika och ibland motsägelsefulla produktionsdata rörande hans filmer. Man kan antagligen både tillföra och dra ifrån en del uppgifter som t. ex. den att den i Sverige granskade och för censurens sax utsatta filmen **Enligt lag** totalförbjöds, när den hamnade i den franska filmcensurens klor. Det finns också en längre version av långfilmen **Hägringen** och grunden till att det finns en mera nerklippt och här i dessa filmografiska data tids- och längdmässigt återgivna föreligger inte. Man kan bara ana att Weiss velat åstadkomma en något striktare version. Men antagligen är den här åberopade kortare versionen att betrakta som den sista.

De av mig här behandlade avsnitten i ett förklarande syfte rörande Weiss filmverksamhet har velat tränga in i och mera detaljerat ange vad som skett både vad gäller agerande och filmarbete som dess omfattning. Jag har velat klargöra de agerandes verkliga insats — skådespelare, figuranter eller bifiguranter. Jag har velat peka på eventuella manuskripts utformning, existens eller inexistens. Jag har velat peka på frivilliginsatser av personer i vänkretsen. Jag har velat dra fram musikens betydelse och andra embryonala element som kommer fram i filmskapandet vad gäller annan konstnärlig verksamhet. Jag har visat på en filmfotograf som spirade och kom av sig. Jag har velat visa på klipparbetets betydelse i det konstnärliga skapandet. Jag har velat visa på censurförfarandet i Sverige vad gäller Weiss filmer. Det är min förhoppning att mina ansträngningar i ovan nämnda avseenden bibringar forskningen kring Weiss konstnärliga verksamhet nya impulser och synsätt.

Källor

Tryckta källor

Böcker:

Agrell, Wilhelm — *Övrig illegal verksamhet Övervakningen av svenska kärnvapenmotståndare 1958-1968*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1999

Andersson, Lars Gustaf — *Änglarnas* barn — *En studie i Pier Paolo Pasolinis filmer*, Bokbox Förlag, Lund 1992

Ankersen, Wiebke Annik — *Ein Querschnitt durch unsere Lage: die Situation und die schwedische Prosa von PeterWeiss*, Röhrig Universitäts verlag, St. Ingbert 2000

Antoniadis, Thoedoros — *Peter Weiss / Éna perigramma* [Om Peter Weiss — Πέτερ Βάις / ΕΝΑ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ], Arktéon förlag, Uppsala 1999

Bahlenberg, Jan — *Den otroliga verkligheten sätter spår: Om Carlo Derkerts liv och konstpedagogiska gärning*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2001

Beise, Arnd — *Peter Weiss*, Reclam Verlag, Stuttgart 2002

Bengtsson, Jan Christer — *Peter Weiss, der Film und die Großstadt*. I *Sammlung Profile27: Peter Weiss — Werk und Wirkung* Herausgegeben von Rudolf Wolff, Bouvier Verlag, Bonn 1987

Bengtsson, Jan Christer — *Peter Weiss och kamerabilden — Från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte*, Eget förlag, Stockholm 1989

Bengtsson, Bengt, — *Ungdom i fara — ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942-62*, Stockholms Universitet, Uppsala 1998.

Beranger, Jean — *Le nouveau cinéma scandinave*, Le Terrain Vague, Paris 1968

Bergh, Magnus — *Mörkrets litteratur*, Bonniers, Stockholm 1999

Bergh, Magnus — *Staden mellan pärmarna*, Månpocket/Bonniers, Stockholm 1999

Berglund, Kurt — *Stockholms alla biografer*, Svenska Turistföreningen, Stockholm 1993

Bordwell, David — *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press 1981

Burling, Ingeborg — *Vem är det*, P.A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1965

Cowie, Peter — *Swedish Cinema*, A.S. Barnes & Co. Inc., New York 1970

Dwars, Jens-Fietje — *Und dennoch Hoffnung Peter Weiss Eine Biographie*, Aufbau-Verlag, Berlin 2007

Ek, Sverker R — *På spaning efter ett eget liv — Peter Weiss ungdomsproduktion*, i Weiss, Peter: *Landskapen i drömmarna*, Gidlunds förlag, Hedemora 1991

Esping, Ingrid — *Kampen om verkligheten*, Hjalmarson & Högberg, Stockholm 2001

Freud, Sigmund — *Drömtydning*, Bonniers, Stockholm 1987

Furhammar, Leif — *Filmen i Sverige — En historia i tio kapitel*, Förlag AB Wiken i samarbete med Filminstitutet, Stockholm 1991

Goethe, Johann Wolfgang — *Faust Der Tragödie 2. Teil*, Reclam jun., Leipzig 1971

Göbel, Nils — *„Wir können keine Form erfinden, die nicht in uns vorhanden ist“ — Gattungsfragen, Intertextualität und*

	Sprachkritik in „Abschied von den Eltern“ und „Fluchtpunkt“ von Peter Weiss, Tectum Verlag, Marburg 2007
Haiduk, Manfred	*Der Dramatiker Peter Weiss*, Henschelverlag, Berlin (Öst) 1977
Haiduk, Manfred	*Peter Weiss und der Film*, publicerad i *Kino- und Fern seh-Almanach 7*, (Herausgegeben von Horst Knietzsch) Henschelverlag, Berlin (Öst) 1976
Hartung, Günter	*Deutschsprachige Literatur im Überblick*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1973 (DDR)
Heed, Sven Åke (med Olsson, Jan)	*The Searchers — En filmanalys*, Liber Förlag, Malmö 1983
Hein, Birgit	*Film im Underground*, Verlag Ullstein, Frankfurt am Main 1971
Henschen, Helga	*Kvinna, konstnär alltid Rebella*, Norstedts, Stockholm 1996
Hiekisch, Sepp	*Zu den Filmen von Peter Weiss*, i *Der Maler Peter Weiss*, Frölich & Kaufmann, Berlin (Väst) 1982
Hultberg, Teddy	*Öyvind Fahlström i etern / Öyvind Fahlström on the Air*, Sveriges Radios Förlag / Fylkingen 1999
Hvidtfelt Madsen, Karen	*Modstand som æstetik & æstetik som modstand — Peter Weiss og Die Ästhetik des Widerstands*, Institut for Sprog og Kultur, Roskilde Universitetscenter 1999
Hvidtfeldt Madsen, Karen	*Widerstand als Ästhetik / Peter Weiss und Die Ästhetik des Widerstands*, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 2003
Jung, Carl Gustav	*Det omedvetna*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1985
Klint, Le	*Erindringstråde*, Forlaget Vindrose, Köpenhamn 1998
Lindfors, Rolf / Wredlund, Bertil	*Långfilm i Sverige 1960-1969 6*, Proprius förlag, Stockholm 1982
Olofgörs, Gunnar	*Scenografi och kostym Gunilla Palmstierna-Weiss*, Carlsson Bokförlag, Stockholm 1995
Olsson, Jan (tillsammans med Heed, Sven Åke)	*The Searchers — En filmanalys*, Liber Förlag, Malmö 1983
Packalén, Sture	”Peter Weiss — brevskrivaren”, *Samlaren 1990*, Svenska Litteratursällskapet, Uppsala 1991
Palm, Göran	*En orättvis betraktelse*, Norstedts Förlag, Stockholm 1966
Palmstierna-Weiss, Gunilla	*Peter Weiss Leben und Werk / Peter Weiss Liv och Verk* (*Herausgegeben von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte / Under redaktion av Gunilla Palmstierna-Weiss och Jürgen Schutte*), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991
Palmstierna-Weiss, Gunilla	*Peter Weiss Målningar · Teckningar Collage · Filmer· Teater · Litteratur · Politik*, *(Utgiven av Gunilla Palmstierna-Weiss och Jürgen Schutte)*, Moderna Museet, Stockholm 1991
Persson, Sven Hugo	*Från grymhetens till motståndets estetik — Peter Weiss tidiga författarskap och dramat Marat/Sade*, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 1979
Rector, Martin	*Experimentalfilm »Studie IV / Befreiung«*, Peter Weiss Jahrbuch, Band 10, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2001

Schein, Harry — *Schein*, Albert Bonniers Förlag AB, Stockholm 1980

Schmidt, Werner, — *C-H Hermansson: en politisk biografi*, Leopard Förlag, Stockholm 2005

Schmolke, Axel — *»Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern« — Strukturwandel und biographischeLesarten in den Varianten von Peter Weiss' Abschied von den Eltern*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2006

Schulz, Genia — *»Die Ästhetik des Widerstands« Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*, J.B. Metzler, Stuttgart 1986

Schütz, Günter — *Peter Weiss und Paris — Prolegomena zu Einer Biographie*, Band 1 • 1947-1966, Röhrig Universitäts verlag GmbH, St. Ingbert 2004

Schön, Bosse — *Svenskarna som stred för Hitler*, Månpocket/DN, 2000

Stolpe, Sven — *Krigstid*, Askild & Kärnekull, Stockholm 1976

Strömholm, Christer — *Till minnet av mig själv*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1965

Sundin, Staffan — *Konsolidering och expansion 1930-1954:Bonniers — en mediefamilj*, Institutet för ekonomisk forskning vid Han delshögskolan i Stockholm, Bonniers, Stockholm 2002

Topelius, Stephanie och Christer — *Hundra Svenska Skillingtryck*, Tidens Förlag, Stockholm 1995

Weiss, Peter — *Avantgardefilm*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1956

Weiss, Peter — *Avantgarde Film*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995

Weiss, Peter — *Das Kopenhagener Journal / Kritische Ausgabe*, Heraus gegeben von Rainer Gerlach und Jürgen Schutte, Wallstein Verlag, Göttingen 2006

Weiss, Peter — *Der Fremde*, (Pseudonym: Sinclair) Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980

Weiss, Peter — *Brännpunkt,* Bo Cavefors Bokförlag, Staffanstorp 1968

Weiss, Peter — *De besegrade*, Bonniers, Stockholm 1948

Weiss, Peter — *Der Turm*, Reclam jun., Stuttgart 1973

Weiss, Peter — *Diagnos*, Bo Cavefors Bokförlag, Staffanstorp 1968

Weiss, Peter — *Dokument I*, Eget förlag, Stockholm 1949

Weiss, Peter — *Duellen*, Eget förlag, Stockholm 1953

Weiss, Peter — *Från ö till ö*, Bonniers, Stockholm 1947

Weiss, Peter — »*Füreinander sind wir Chiffren*« Das Pariser Manuskript — Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Axel Schmolke — Mit einem Geleitwort von Gunilla Palmstierna-Weiss, Rotbuch Verlag, Berlin 2008

Weiss, Peter — *Motståndets estetik I*, Arbetarkultur, Stockholm 1976

Weiss, Peter — *Notisböcker 1971-75*, Arbetarkultur, Stockholm 1985

Weiss, Peter — *Notisböcker 1975-80*, Arbetarkultur, Stockholm 1985

Weiss, Peter — *Notizbücher 1960-1971 — Band 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982

Weiss, Peter — *Notizbücher 1971-1980 — Band 1,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981

Weiss, Peter — *Nya processen (Textbok)*Arbetarkultur, Stockholm 1982

Weiss, Peter — *Rannsakningen*, Bo Cavefors Bokförlag, Staffanstorp 1965

Weiss, Peter — *Rapporter*, Bo Cavefors Bokförlag, Staffanstorp 1968

Weiss, Peter — *Situationen*, Bonniers, Stockholm 2001

Weiss, Peter — *Skuggan av kuskens kropp*, Tidens Förlag, Stockholm 1966

Weiss, Peter — *Sterben*, i *Prosaschreiben — Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin — Herausgegeben von Walter Hasenclever*, Berlin (Väst) 1964
Weiss-Eklund, Irene — *Auf der Suche nach einer Heimat: das bewegte Leben der Schwester von PeterWeiss* (Aus dem Schwedischen von Gabriele Haefs), Scherz Verlag, Bern, München, Wien 2001
Werner, Gösta — D*en svenska filmens historia*, Norstedts Förlag, Stockholm 1970
Widerberg, Bo — *Visionen i svensk film*, Bonniers, Stockholm 1962
Williams, Linda — *porn studies,* Duke University Press, Durham and London 2004
Wredlund, Bertil / Lindfors, Rolf — *Långfilm i Sverige 1960-1969 6*, Proprius förlag, Stockholm 1982
Vogt, Jochen — *Peter Weiss* (Monographie), Rowohlt Verlag, Hamburg 1987
von Goethe, Johann W. — *Faust I*, Bokförlaget Forum, Stockholm 1969

Uppslagsverk och handböcker

”*Bolsjaja sovetskaja entsiklopedija*” / БОЛЬШАЯ СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ) (3:e upplagan, Moskva, 1971)
Duden — Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden Band 5, Duden Verlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1994
Guinnes bok om Film — Filmhistoriens först och störst, Forum, Stockholm 1982
Kurze Geschichte der deutschen Literatur, Verlag Volk und Wissen, Berlin (DDR) 1981 — Von einem Autorenkollektiv: Leitung und Gesamtbearbeitung: Kurt Böttcher und Hans Jürgen Geerdts, Mitarbeit: Rudolf Heukenkamp *Lexikon des internationalen Films*, Band 3, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2002 Redaktion: Koll, Horst; Lux, Stefan m. fl.
Nationalencyklopedin, Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs 1990
Politikens store nye nu dansk ordbog, Politikens Forlag, Köpenhamn 1997
Eine Subgeschichte des Films — Lexikon des Avantgarde-, Experi-mental- und Underground-films, Scheugl, Hans / Schmidt, Ernst, 2. Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974
Svensk filmografi 1960-1969 6, Svenska Filminstitutet, Stockholm 1977
Svensk filmografi 1950-1959 5, Svenska Filminstitutet, Stockholm 1984
Svenska ljudfilmer 1929-66 och deras regissörer, Sven G. Winquist, Svenska Filminstitutet — Skrifter från Dokumentationsavdelningen Nr 1, Proprius förlag, Stockholm 1967
Svenska ljudfilmer 1929-69 och deras regissörer, Sven G. Winquist, (2:a utökade upplagan) Svenska Filminstitutet — Skrifter från Dokumentationsavdelningen Nr 5, Proprius förlag, Stockholm 1969
Vem är det (Svensk biografisk handbok 1965) Redaktör: Ingeborg Burling, P.A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1965

Program-, jubileums- och diskussionshäften:

Bondestad, Barbro (med Jansson, Irma) — *film och tv Lärarhandledning till Peter Weiss* ***Enligt lag***, Skolförlaget, Gävle AB 1969
Gaardmand, Arne — *Bag de ens facader*, Statens Filmcentral, Köpenhamn 1964
Lange-Fuchs, Hauke — *Peter Weiss und der Film — Eine Dokumentation zurRetrospektive der 28.Nordischen Filmtage Lübeck vom 30.Oktober bis 2.November 1986*, Nordische Filmtage Lübeck — Senat Der Hansestadt Lübeck — Amt für Kultur 1986
Weiss, Peter — ”Att gå under jorden”. I *Apropå Eggeling: - avant –*

garde – filmfestival, Moderna Museet, Stockholm, maj 1958
Svenska Experimentfilmer — Arbetsgruppen för film 1950- 1960, Stockholm 1960
Vad ska vi göra nu då..., Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund, Stockholm 1959
Nordiske piger i Paris, Dansk Svensk Film, Köpenhamn 1962

Tidskrifter:

Artiklar

Agoston, Michaela ”Min liberala hållning har att göra med mitt judiska arv” — Michaela Agoston har träffat Jerzy Sarnecki, *Judisk Krönika* nr 4 - 2003,
Andersson, Sven O. ”jag söker jag söker jag söker”, *Frihet* 1-1959
Bengtsson, Jan Christer ”Dom som inte varit med om 50-talet kan inte föreställa sig under vilka förhållanden vi gjorde film då”, *Filmrutan* 3-1986 Samtal med Peter Weiss
Bengtsson, Jan Christer ”Weiss”, *Filmrutan* 3-1982
Bengtsson, Jan Christer ”Peter Weiss als Filmemacher” *Ausblick* 3/4 1984 (Lübeck)
Bengtsson, Jan Christer ”Filmografi Peter Weiss”, *Filmrutan* 3- 1986
Bergström, Lasse ”Hägringen”, *Folket i Bild* (FIB) 52-1959
Ek, Sverker R ”Att vidga vår förmåga att uppfatta tillvaron”, *Film&TV* 4-1982
Ekström, Margaret ”Specialitet: Hägringar”, *Ord och Bild* 6 - 1962
Farocki, Harun ”Gespräch mit Peter Weiss”, *Filmkritik* 278-1980 (München)
Fischer, Ludwig ”Dokument und Bekenntnis”, Text und Kontext 5 (1977) Heft 1 (München)
Forslund, Bengt ”Hägringen”, *Chaplin* 3-1959
Forslund, Bengt, ”Antingen — eller”, *Chaplin* 2-1960
Hallén, Kerstin ”Blå sagor på grön sammet”, *VI* nr 42 (15/10) 1960
Heidelberger-Leonard, Irene ”Peter Weiss und sein Judentum”, *Peter Weiss Jahrbuch* Bd 11, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2002
Haiduk, Manfred ”Arbeitshypothese Optimismus” — ”Gespräch mit Manfred Haiduk über Peter Weiss”, *Peter Weiss Jahr buch* Bd 3, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen 1994
Häggbom, Råland ”Hypnagogt filmexperiment”, *Filmfront* 2 - 1955
Kats, Madeleine ”Man säger: ”Här finns inga problem!” Vad gör NI i kväll?”, *Bildjournalen* Nr 10 6-13 mars 1959
Krantz, Lars ”Årets smalfilm 1952”, *Nordisk Tidskrift för Fotografi* 11-1952
Laurot, Eduard ”Der schwedische Film — der klassische Hintergrund und die streitbare Avantgarde”, *Filmstudio* nr. 28 (März/ April) 1960 (Artikeln publicerades ursprungligen i *FILM CULTURE* Vol.2 No.4 (10) 1956 under rubriken: *SWEDISH CINEMA-CLASSIC BACKGROUND AND MILITANT AVANTGARDE* SID. 18-20. Översättning till tyska från amerikanska av Alfred M. Schmitt.
Lindgren, Arne ”En film av Peter Weiss / Fotografen”, *Filmfront* 1-1953
Lindgren, Arne ”Amatörfilmens mening”, *Nordisk Tidskrift för fotografi* 1-1956
Lindgren, Rune M ”Fiskalt, filmiskt, förbjudet”, *Filmrutan* 2-1959

Lindwall, Bo ”Att gjuta i brons”, *Konstrevy* 2 1957
Myrdal, Jan ”Skriftställning. Hycklarna vid Blodsfesten”, *Folket i Bild Kulturfront* 2 (13/1-31/1 1979)
Myrdal, Jan ”Föraktligt!”, *Folket i Bild Kulturfront* 5 (1/3-14/3 1979)
Nordberg, Carl-Eric ”Var finns senapen?”, *VI* 36 - 1957
Nordberg, Carl-Eric ”Vi går på bio med Carl-Eric Nordberg: Storstadsungdom”, *VI* 21-1959
Nordberg, Carl-Eric ”Att göra film om storstadsungdom”, *Frihet* 6-1959
Nordberg, Carl-Eric ”Hägring blir verklighet”, *VI* 50-1959
Packalén, Sture ”Peter Weiss — brevskrivaren”, *Samlaren 1990*, Svenska Litteratursällskapet, Uppsala 1991
Packalén, Sture ”Peter Weiss und das dialogische Prinzip”, *Studia Neo philologica* 67 1995, Scandinavian University Press (Oslo-Copenhagen-Stockholm-Boston)
Printz-Påhlzon, Göran ”Hjältarnas återkomst”, *Bonniers Litterära Magasin* 6-1965
Rother, Rainer ”Literatur zum Filmschaffen von Peter Weiss. Eine Übersicht”, *Peter Weiss Jahrbuch* Band 2, Westdeutscher Verlag, Opladen 1993
Schmolke, Axel ”Die Stadt. Ein Filmskript” Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Axel Schmolke: Vorbemerkung
Skoglund, Erik ”Censurviljans apostlar siktar fel!”, *Filmrutan* 3-1959
Thorndal, Poul V. ”Kejsarens nye klæder”, *Smalfilm* 4-1955 (København)
Weiss, Peter, ”Början”, *Biografbladet* 2-1947
Weiss, Peter ”På flykt”, *All världens Berättare* 5-1948
Weiss, Peter ”En film av Peter Weiss / Regissören” *Filmfront* 1-1953
Weiss, Peter ”Filmaren”, *Nordisk Tidskrift för Fotografi* 2-1953
Weiss, Peter ”Tarvligt!”, *Folket i Bild Kulturfront* 5 (1/3-14/3 1979)
Weiss, Peter “Diese überstürzte Art des Erwachens”, *Sinn und Form*, Zweites Heft, März/April 1997 (Berlin)
Werner, Gösta ”Vad är experiment?”, *Filmfront* 1-1953
Widerberg, Bo ”Filmkrönika”, *Bonniers Litterära Magasin* 2-1962
Signaturen "Elisa" ”’Chockfilm’ vållar debatt: Vad ska de äldre göra nu?”, Insändare i *Expressen* 1959-03-05
signaturen IBE ”Mannen som gör obehagliga filmer”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1959-04-18
Sign. "Med god vilja" ”’Chockfilm’ vållar debatt: Vad ska de äldre göra nu?”, Insändare i *Expressen* 1959-03-05
signaturen "Mosk." ”Hagringen” (The Mirage) (SWEDISH)", *Variety* 1960-08-03
signaturen "Veronica" ”Debut vid 84 år”, *VI* 36-1945
osignerat ”Här hemma Film—Teater…”, *Bildjournalen* 3-1956
osignerat ”Bronzovyje medali”, *Iskusstvo-Kino* nr 9-1957 (Moskva)
osignerat ”Der Verschollene”, *Der Filmkreis* Aug. 1959 (München)
osignerat ”Kalendarium — Udda iakttagelser”, *Filmrutan* 4-1960
osignerat ”Verlockung”, *Filmwoche* 1. Juli 1961 (Baden-Baden)
osignerat ”Censuren fick bakläxa”, *Frihet* 6 1958
osignerat ”Danderydsföräldrar möter de unga kring chockfilm ”vi ska prata helt öppet ― men ingen gnälldebatt””, *Expressen* 1959-03-17
osignerat *Bildjournalen* 29 1960 (Stockholm)
osignerat ”Tre flickor i Paris” *Damernas Värld* 26 1960
osignerat *Damernas Värld* 29 1960
osignerat ”Bara en hund”, *Bildjournalen* 6 - 19 1959 (Stockholm)

Omslagsbilder å frontsida:
Weiss, Peter — *All världens Berättare*, 10-1952 (Stockholm)
Weiss, Peter — *Biografbladet* 2-1947 (Stockholm)

Tidningar:

Almgren, Birgitta — ”Mellan Sverige och DDR”, *Dagens Nyheter* 2006-10-26
Andersson, Lars Gustaf — ”I filmen fann han sina sanningar”, *Svenska Dagbladet* 2006-11-08
Andersson, Sven O — ”Peter Weiss ungdomsfilm gav TV-chock”, *Stockholms-Tidningen* 1959-02-25
Beradt, Charlotte — ”Filme von Peter Weiss”, *Aufbau* 1966-02-11 (Berlin)
Bergengren, Johan — ”Svenska flickor i Paris”, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 1961-09-12
Bergh, Magnus — ”Kristaller bryter ljuset hos Weiss”, *Svenska Dagbladet* 2001-11-09
Bjuvstedt, Sussie — ”Vi som var Gamla stan”, *Afton-Tidningen* 1954-08-03
Björkman, Carl — ”Hägringen på Terrassen”, *Dagens Nyheter* 1959-11-24
Blaustein, Eric — ”Chockfilm om ungdomsproblem stoppas av rektorer”, *Expressen* 1959-02-25
Blaustein, Eric / Svedberg, Arne — ”Kritiserade ungdomsfilmen ”väckte” i Norrköping — Har visats en dryg vecka och utlöst livlig debatt”, *Expressen* 1959-02-26
Blaustein, Eric — ”Sånt här snack spränger föräldravallen! Premiär för familjeprat i ungdomsgård om chockfilm”, *Expressen* 1959-03-20
Boman, Barbro — ”En filminstruktør af den anden slags”, *Information* 1959-11-27 (Köpenhamn)
Boman, Barbro — ”Trots som livsattityd”, *Göteborgs-Posten* 1960-03-04
Bringert, Lars — ”Svenska flickor i Paris”, *Dagens Nyheter* 1962-01-23
Burbeck, Eivor — ”Bakom fasaderna”, *Dagens Nyheter* 1961-07-03
Drougge, Per — ”Vandring med Peter Weiss”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1964-03-19
Dubreuilh, Simone — ”Peter Weiss, jeune réalisateur suédois, révèle les secrets des prisons-modéles”, *Les lettres françaises* 1958-01-30 (Paris)
Ekwall, Karl — ”Hägringen, Terrassen”, *Aftonbladet* 1959-11-24
Grönstedt, Olle — ”Hägringen”, *Stockholms-Tidningen* 1959-11-24
Grönstedt, Olle — ”Svenska flickor i Paris”, *Stockholms-Tidningen* 1962-01-23
Hederberg, Hans — ”Hägringen”, *Arbetaren* nr. 49 1959-12-10--16
Hjertén, Hanserik — ”Européen Peter Weiss blev folkhemmets främmande filmare — Har vi inte plats för konstnärligt avancerad film”, *Expressen* 1958-12-12
Idestam-Almquist, Bengt — ”Filmskott”, *Stockholms-Tidningen* 1953-06-01
Idestam-Almquist, Bengt — ”Artur Lundkvist tar fel!”, *Stockholms-Tidningen* 1959-12-07
Iversen, Ebbe — ”Peter Weiss død”, *Berlingske Tidende* 1982-05-12
Liliendahl, Ellen — ”Terrassen: Hägringen”, *Svenska Dagbladet* 1959-11-24
Liliendahl, Ellen — ”Svenska flickor i Paris”, *Svenska Dagbladet* 1962-01-23
Lundkvist, Artur — ”Stark svensk avantgardefilm”, *Stockholms-Tidningen* 1959-11-28
Melin, Bengt — ”Föräldrakärvhet” i ”Vad skall vi göra nu då? Fin debatt-film om spriten”, *Unga örnar* 3-1959
Palmstierna-Weiss, Gunilla — ”Manipulerad sanning ― Peter Weiss gick inte att tvinga till anpassning”, *Dagens Nyheter* 2006-11-02

Patera, Paul	”Experimentfilm är mest slentrian”, *Expressen* 1953-07-10
Patera, Paul	”Avantgardist i skymundan”, *Göteborgs-Tidningen* 1955-07-28
Samuelsson, Johnny,	”’Chockfilm’ vållar debatt: Vad ska de äldre göra nu?”, Insändare i *Expressen* 1959-03-05
Schildt, Jurgen	”...och här är svaret”, *Aftonbladet* 1962-01-27
Svedberg, Arne / Blaustein, Eric	”Kritiserade ungdomsfilmen ”väckte” i Norrköping — Har visats en dryg vecka och utlöst livlig debatt”, *Expressen* 1959-02-26
Thomaeus, Jan	”Filmkonstnärens svåra läge”, *Expressen* 1953-07-07
Thomaeus, Jan	”Peter Weiss nya film”, *Expressen* 1955-10-19
Tjerneld, Staffan	”Svenska flickor i Paris”, *Expressen* 1962-01-23
Vinberg, Björn	”Svenska flickor i Paris”, *Expressen* 1961-09-12
Wahlöö, Inger	”Fontänen: Svenska flickor i Paris”, *Arbetet* 1961-09-12
Weiss, Peter	”Nyårsfantasi: Fred, allmän avrustning!”, *Afton-Tidningen* 1950-12-31
Weiss, Peter	”Experimentfilm på nya vägar”, *Expressen* 1953-07-20
Weiss, Peter	”Peter Weiss försvarar sig...”, *Aftonbladet* 1962-01-27
Weiss, Peter	”USA vill nu vinna genom nedsvärtning”, *Dagens Nyheter* 1978-11-29
Weiss, Peter	”Lögnerna om Vietnam”, *Dagens Nyheter* 1978-12-13
Weiss, Peter	”Lyssna till Vietnam!”, *Dagens Nyheter* 1979-01-10
Weiss, Peter	”Hör nu Fib/Kulturfront! Hur länge får Jan Myrdal driva sin lögnfabrik?”, *Expressen* 1979-03-09
signaturen bm.	”Piger i Paris”, *Politiken* 1962-03-20
signaturen Hr. Bert	”Ingen af mine film er vist offentligt”, *Politiken* 1959-02-19 (Köpenhamn)
signaturen M.L.	”Amatører med interesse for husarer”, *Berlingske Aftenavis* 1962-03-20
signaturen N.B.	”Jeg vil hjem!”, *Information* 1962-03-20
signaturen NINKA	”Jeg har aldrig i mitt liv været tysker”, *Politiken* 1965-10-17
signaturen REG	”Fontänen ― Svenska flickor i Paris”, *Kvällsposten* 1961-09-12
signaturen Stg.	”Til skraek og advarsel. Skandinavisk pariserangst på Nygade”, *Berlingske Tidende* 1962-03-20
signaturen Veve	”Dokumentärfilm av Peter Weiss gör Parissuccé”, *Dagens Nyheter* 1958-01-21
osignerat	”Han med ögat…”, *Expressen* 1956-01-27
osignerat	”Intervju med Barbro Boman”, *Berlingske Aftenavis* 1960-03-19 (Köpenhamn)
osignerat	”80 000 till konstnärer”, *Dagens Nyheter* 1956-05-06
osignerat	”Filmer om Sverige”, *Dagens Nyheter* 1958-04-17
osignerat	”Storstaden tema i ny Weissfilm”, *Dagens Nyheter* 1958-07-03
osignerat	”Svenskarna tog pris med film”, *Ny Dag* 1957-08-20
osignerat	”Lutjsjie filmi festivalja”, *Pravda* (Moskva) 1957-08-11
osignerat	”Filmfronten”, *Dagens Nyheter* 1958-02-21
osignerat	”Filmfronten”, *Dagens Nyheter* 1958-03-27
osignerat"	”Tre svenskor på filmäventyr i Paris”, *Expressen* 1960-08-21
osignerat	”I blinken — Folk i farten — Våra nöjen” *Aftonbladet* 1960-06-29
osignerat	”Kungastipendiat får film klippt”, *Expressen* 1961-05-24

osignerat	”Peter Weiss protesterar mot ’sin’ film”, *Stockholms-Tidningen* 1962-01-27
osignerat	”Apropå...Dålig svensk film om svenska flickor”, *Dagens Nyheter* 1962-01-28
osignerat	”Friheden i Paris”, *Ekstrabladet* 1962-03-20
osignerat	”Svensk pariserotik”, *Børsen* 1962-03-21
osignerat	”Ta’ ikke til Paris”, *Kristeligt Dagblad* 1962-03-23
osignerat	”Nordiske piger i Paris”, *Jyllands-Posten* 1962-03-25
osignerat	”Hagringen (Het Waanbeeld)”, *Weekblad Cinema* nr 34 1960-09-03 (Antwerpen)
osignerat	”Weiss-protest mot censurbeslut om fängelsefilm”, *Dagens Nyheter* 1958-02-13
osignerat	””Enligt lag” visas med protester”, *Dagens Nyheter* 1958-03-27
osignerat	”Kedsommelig”, *BT* 1962-03-20
osignerat	”Realistisk film skall göras i svart vitt” *Svenska Dagbladet* 1958-02-20
osignerat	”Vad skall vi göra nu då? Fin debattfilm om spriten”, *Unga örnar* 3-1959
Annons:	”Svenska flickor i Paris” *Arbetet* 1961-09-11

Otryckta källor

Stencilerade, spritduplicerade, maskinskrivna och kopierade texter:

Bengtsson, Jan Christer	*Arbetsgruppen för film Experimentell filmverksamhet 1950-1960 och filmer*, Akademisk trebetygsuppsats framlagd vid Litteraturvetenskapliga institutionen, avd. Drama - Teater - Film, Lunds universitet, vårterminen 1970
Bengtsson, Jan Christer	*Peter Weiss och filmen*, Akademisk C1-uppsats, Institutionen för Teater- och Filmvetenskap, Stockholms universitet 1978-01-17
Bengtsson, Jan Christer	Materialsammanställning inför doktorandseminarium den 6 april 1987. Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholms universitet
Bengtsson, Jan Christer	*A.B.B.1 / Filmmanuskriptet A.B.B. 1 jämfört med en svensk och en amerikansk filmversion* Akademisk masteruppsats, Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, höstterminen 2007
Boman, Barbro/ Weiss, Peter	*A.B.B.1*, Köpenhamn 1960-03-08 Filmmanuskript
Burman, Lars	Telegram från Paris till Christer Strömholm 1960-06-27.
Grimm, Christa	*Peter Weiss - ein Schriftsteller in der Entscheidung*, Doktorsavhandling, Karl-Marx-Universität, Leipzig, DDR, 1975
Lundevall, Owe / Söderström, Paul	*Cirkulärmeddelande - SSU / Stockholm, 1958-12-02*
Molin, Rune / Söderström, Paul	*Cirkulärmeddelande - SSU:s Programråd*, 1958-09-12
Mandal, Gustaf	*Bild- och ljudrapporter 1958-59*
Rossland, Charlotte	*Unga käcka viljor och cylinderhattar*, C-uppsats i historia, vt 1977, Historiska institutionen, Stockholms universitet
Söderström, Paul	*Protokoll* / Sociala utskottet / SSU 1959-02-10
Uriz, Francisco Javier	Filmmanuskript efter Peter Weiss roman Registreringskod för mapp vid Akademie der Künste i

	Berlin: 77 76/86/6074
Vance, Kathleen Ann	*The theme of alienation in the prose works of Peter Weiss*, The Faculty of Graduate Studies, The University of British Columbia, January 1980
Weiss, Peter/ Rée Hinrichsen, Eva	*Forstadsmenneske* , Manuskript till **Bag de ens facader**
Weiss, Peter	*Förföljd*, Manuskript till kortfilm 1948
Weiss, Peter	*Rotundan*, Manuskript till pjäs (1948/49)
Weiss, Peter	*En sprängning*, kortfilmsynopsis
Weiss, Peter	*Inför den nya filmsäsongen*, (1952) Sveriges Radios arkiv, Stockholm
Weiss, Peter/ Samuelsson, Johnny	*Vad ska vi göra nu då?* 1958
Weiss, Peter	Utan titel — 16-sidigt manuskript till den film, som skulle ges titeln *Hägringen*. (1957- 1958)
Weiss, Peter	*Episkt panorama*, ett 6-sidigt manuskript riktat till Svenska Institutet
Weiss, Peter	*Staden*, 27-sidigt manuskript till långfilm.
Weiss, Peter	Några punkter till ett filmmanuskript om frisläppte Nisse Jonsson
Weiss, Peter	Utkast till en långfilm (Londonfilmen)
Weiss, Peter	*Ungt rådslag*, ett 4-sidigt scenupplägg med speakerkommentar från ett dokumentärt reportage från SSU:s kongress 24-28 augusti 1958 i Stockholm.
Weiss, Peter	*Synopsis till Marockofilm*, 7-sidig synopsis till långfilm. 1960
Weiss, Peter	*Notizbuch* Nr 9 6.4.1965 - 16.9.1965 76/86/9 Akademie der Künste, Berlin
Weiss, Peter	Utkast på tyska till filmversion av dramat *Hölderlin* Diskussionsmaterial till filmen ”Vad ska vi göra nu då?” Sociala utskottet, Sveriges Socialdemokratiska Ungdomförbund *Speaker og dialoger — Bag de ens facader*, Laterna Film, Köpenhamn 1960 — utskrift

Brev, skrivelser och andra handlingar:

Brev:

Antoniadis, Theodoros	till Bengtsson, Jan Christer Uppsala 2008-09-28
Bahlenberg, Jan	till Bengtsson, Jan Christer Hamburgsund 2003-04-20
Bengtsson, Jan Christer	till Peter Weiss Lund 1969-02-21
Bengtsson, Jan Christer	till Fransisco J Uriz Stockholm 2002-06-10
Bengtsson, Jan Christer	till Jan Bahlenberg Stockholm 2003-04-16
Bengtsson, Jan Christer	till Statens Biografbyrå Stockholm 2003-09-01
Bengtsson, Jan Christer	till Arnd Beise Stockholm 2003-10-01
Cassmer Bergstedt, Anita	till Bengtsson, Jan Christer Stockholm 2004-09-09
Everfjärd, Barbro	till Bengtsson, Jan Christer Stockholm 2003-05-09
Grimm, Christa	till Bengtsson, Jan Christer Leipzig 1987-09-14
Höcherl, Ulrich	till Bengtsson, Jan Christer München 2005-02-25
Lund, Ann-Lis	till Bengtsson, Jan Christer Köpenhamn 1974-10-08
Mandal, Gustaf	till Weiss, Peter Paris 1960-11-29
Samuelsson, Johnny	till Bengtsson, Jan Christer Stockholm 1977-02-21
Schmidt Katz, Sylven	till Bengtsson, Jan Christer Paris 1998-03-09
Schmolke, Axel	till Bengtsson, Jan Christer Werther 2003-11-14
Skoglund, Erik	till AB Wivefilm Stockholm 1961-01-25
Strömholm, Christer	till Burman, Lars Stockholm odaterat 1960

Weiss, Peter	till Bengtsson, Jan Christer Stockholm 1969-03-11
Weiss, Peter	till kulturredaktionen på *Stockholms-Tidningen,* Stockholm 1960-01-27
Weiss, Peter	till SSU, Stockholm 1958-08-22
Weiss, Peter	till Pedersen, Werner, Paris 1960-06-06
Weiss, Peter	till Mandal, Gustaf, Köpenhamn 1960-08-20
Weiss, Peter	till Mandal, Gustaf, Köpenhamn 1960-11-12
Weiss, Peter	till Mandal, Gustaf, Köpenhamn 1960-12-03
Weiss, Peter	till Werner Pedersen, Stockholm 1961-01-28
Weiss, Peter	till Bengtsson, Jan Christer, Stockholm odaterat, (Avsänt Stockholm 1979-09-27)

Elektronisk post

Schmolke, Axel	till Bengtsson, Jan Christer, 2003-10-03
Hvidtfeldt Madsen, Karen	till Bengtsson, Jan Christer, 2008-01-25
Ølgaard, Lars	till Bengtsson, Jan Christer, 2008-02-06

Skrivelser:

Amberg, Jan för AB Svanfilm	till Statens Biografbyrå, Stockholm / 1953-06-01
Arrbäck, Gunnel	till Bengtsson, Jan Christer, Stockholm 2000-05-17 Dnr99/1999 (A)
Bonnier, Gerhard	till Weiss, Peter, Stockholm 1958-05-08
Braunberger, Pierre	till Weiss, Peter, Paris 1958-03-17
Bylund, Helge	till Weiss, Peter, Stockholm 1959-02-05
Claeson, Folke	till Weiss, Peter, Stockholm 1958-05-03
Dymling, Carl Anders	till Weiss, Peter, Stockholm 1957-07-26
Dymling, Carl Anders	till Weiss, Peter, Stockholm 1958-05-09
Idestam-Almquist, Bengt	till Weiss, Peter, Stockholm 1958-06-04
Lagerberg, John	till Weiss, Peter, Stockholm 1959 odaterat
Lindholm, N	till Statens Biografbyrå, Stockholm 1961-01-14
Lindholm, N	till Statens Biografbyrå, Stockholm 1961-02-02
Nilsson, Tore	till Weiss, Peter, Stockholm 1958-05-23
Salén, Sven	till Weiss, Peter, Stockholm 1958-05-05
Sjödén, Bror	till Weiss, Peter, Gällivare 1959-04-07
Sjödén, Bror	till Weiss, Peter, Gällivare 1959-09-23
Stråhle, Josabet	till Jan Christer Bengtsson, Stockholm 2003-09-03
Tingsten, Herbert	till Weiss, Peter, Stockholm 1958-05-15
Weiss, Peter	till ”herr Svendsen” SAS, Stockholm 1958-08-19
Weiss, Peter	till Sjödén, Bror, Stockholm 1959-04-12

Andra handlingar:

Burman, Lars / Aspegren, Anders	Avtal utfärdat och underskrivet i Malmö den 17 mars 1960 beträffande filmen ”Svenska flickor i Paris”. Avskrift å Statens Biografbyrå, Stockholm
Eklund, Torsten	*Statens Biografbyrå* - granskningskort nr 82376, Stockholm 1953-06-01 — Riksarkivet, Stockholm
Wahlund, Olof	*Rapport om Weiss besök vid den 6:e världungdoms-festivalen i Moskva i augusti 1957*, Försvarsstaben, Stockholm Dnr 986, Stockholm 1957-10-02
Weiss, Peter/ Mandal, Gustaf / Bylund, Helge	*Filminspelningskontrakt: Fördelningsplan och överenskommelse* (Weiss)

Mandal, Gustaf	*Ljudrapporter*, Stockholm 1958-59 (Mandal)
Mandal, Gustaf	*Bildrapporter,* Stockholm 1958-59 (Mandal)
Weiss-Eklund, Irene	*Frieda Weiss - född Hummel – Ett levnadsöde* (Weiss-Eklund)
	Statens Biografbyrå - granskningskort nr 86163, Stockholm 1955-05-06 (Riksarkivet)
Signaturen ”K.”	*SCHWEDEN: Mit der Kamera in der Hüfte* Programblad på tyska rörande filmen **Vad ska vi göra nu då?**
	Motbok 3609, Systembolaget i Karlskrona, Minutaffären, N. Kungsgatan 10 — tryckt i Malmö 1954 av Aktiebolaget Malmö Affärstryckeri
SSU	Protokoll fört vid verkställande utskottets sammanträde fredagen den 27 juni 1958. Närvarande: Bertil Löfberg, Sture Hollmann, Olof Palme, Lars Marcus, John Löfblad, Rune Molin, Paul Söderström och Erik Nilsson.
SSU	Ekonomisk förvaltningsberättelse 1958-01-01 -- 12-31

Bandade samtal:

Jag har samtalat med: (De inspelade banden finns hos avhandlingsförfattaren)

Arnér, Lennart	Stockholm	1974-10-14
Boman, Barbro	Köpenhamn	1974-10-02
Brazda, Jan	Stockholm	1984-08-01
Derkert, Carlo	Stockholm	1984-05-20
Forsberg, Tony	Stockholm	1974-04-18
Gaardmand, Arne	Köpenhamn	1985-04-16
Hjertén, Hanserik	Stockholm	1969-04-28
Johansson, Lennart	Stockholm	1974-09-10
Kihlstedt, Ragnar	Stockholm	1974-04-21
Lamm, Staffan	Stockholm	1975-03-12
Larsson, Ingvar	Stockholm	1974-05-07
Larsson, Sten	Stockholm	1984-05-24
Livada, Mihail	Stockholm	1969-04-28
Lund, Ann-Lis	Köpenhamn	1974-10-03
Mandal, Gustaf	Stockholm	1974-05-06 och 1986-04-15
Nordenström, Hans	Stockholm	1974-09-09
Palmstierna-Weiss, Gunilla	Stockholm	1985-10-27
Rée, Eva	Köpenhamn	1974-10-03
Rønne, Rolf	Köpenhamn	1974-10-01
Samuelsson, Johnny	Stockholm	1986-04-05 och 1988-03-08
Strömholm, Christer	Stockholm	1974-04-18 och 1986-04-15
Székely, Lajos	Stockholm	1985-04-04
Thierbach, Arwed	Berlin (Väst)	1984-04-10
Weiss, Peter	Stockholm	1969-04-25 och 1969-04-29

I övrigt åberopas följande bandade samtal:

Östreicher, Thomas	i samtal med Genia Schulz om språket i *Motståndets estetik*. September 1986 (Uwe Walter — Tübingen)

Anteckningar:

Antecknat av:	*Tid:*	*Ämne och/eller person:*
Bengtsson, Jan Christer	1974-09-05	Samtal med Daniel Helldén om musiken till de första kortfilmsstudierna.
Bengtsson, Jan Christer	1974-09-09	Telefonsamtal med Olle Nordemar om censurförfarandet med **Enligt lag**.
Bengtsson, Jan Christer	1984-05-02	Manfred Haiduk om ”inbrott i Ljusteröstuga”.
Bengtsson, Jan Christer	1984-05-02	Manfred Haiduk om ”ett Damaskus i Rostock”.
Bengtsson, Jan Christer	1985-08-25	Telefonsamtal med Nils Lindström om översättning av *Från ö till ö*.
Bengtsson, Jan Christer	1985-86	Staffan Lamm om film med två nakna kvinnor.
Bengtsson, Jan Christer	1985-06-01	Johnny Samuelsson om ”Vad ska vi göra nu då?”
Bengtsson, Jan Christer	1985-10-10	Staffan Lamm: om granskning av **Anna Casparsson**.
Bengtsson, Jan Christer	1986-02-14	Staffan Lamm / Mandal, Gustaf: om titeln på Parisfilmen som ”Drömmen om Paris”.
Bengtsson, Jan Christer	1988-03-06	Johnny Samuelsson om hur Weiss mådde efter det han filmat i Paris.
Bengtsson, Jan Christer	1988-04-26	Telefonsamtal med Villy Vilemson på Åhlén & Åkerlunds Bildarkiv om eventuella bildleveranser.
Bengtsson, Jan Christer	2001-02-01	Telefonsamtal med Celo Pertot om inspelningen av **Studie V**.
Bengtsson, Jan Christer	2001-04-17	Georg Klein bl. a. om intrycket att Lajos Székely ville tillskriva sig ”äran” av att ha påverkat Weiss till att skriva på tyska samt om Weiss ställningstagande rörande staten Israel.
Bengtsson, Jan Christer	2001-12-21	Gustaf Mandal / om staterande man.
Bengtsson, Jan Christer	2001-12-29	Göran Palm / om 1960-talets kultursituation och ”Belsenpornografism” i synnerhet.
Bengtsson, Jan Christer	2002-02-02	Gustaf Mandal / om speakertext till **Ungt rådslag**.
Bengtsson, Jan Christer	2002-02-07	Magnus Bergh om att det inte finns något ”judiskt” i Weiss filmer.
Bengtsson, Jan Christer	2002-04-12	Gustaf Mandal / om att en resa av Peter Weiss till ”Östersjöveckan” i Rostock nämndes.
Bengtsson, Jan Christer	2002-07-19	Fransisco Javier Uriz / filmatisering av Spanienavsnitt i *Motståndets estetik*
Bengtsson, Jan Christer	2003-06-23	Samtal med Gustaf Mandal om ljudet i **Svenska flickor i Paris**.
Bengtsson, Jan Christer	2005-07-15	Samtal med Gustaf Mandal om bilder på honom själv och Weiss med yxa i hand.
Bengtsson, Jan Christer	2007-05-10	Anders Aspegrén om sin roll som en av finansiärerna bakom **Svenska flickor i Paris** och i ett spanskt filmprojekt.

Bengtsson, Jan Christer	2007-05-13	Gustaf Mandal om fortsatt filminspelningsarbete i Spanien.
Lamm, Staffan	1985-01-03	Peters bilder, småbitar — om uppdykande i HJ-uniform. Lamm, Staffan
Pedersen, Werner	1959-05-30	Om en ”poetisk-dokumentär Miljöfilm”, Statens Filmcentral, Köpenhamn.
Skoglund, Erik	1961-01-25	Minnesanteckningar vid granskningen av filmen **Svenska flickor i Paris**, Statens Biografbyrå, Stockholm
Weiss, Peter	1958	Räkning rörande synkronljud i filmen **Ungt rådslag**. Kungliga Bibliotekets arkivkopior
Weiss, Peter	1960	*A.B.B.1* Anteckningar på med text icke försedd baksida rörande bildupptagningar till musik i **Svenska flickor i Paris**
Weiss, Peter		Notiser om ljudupptagningar till filmen **Hägringen** på separata opaginerade blad

Radioprogram

Walter, Uwe	1986-08-05	*Peter Weiss' Filmjahre*, Norddeutscher Rundfunk
Walter, Uwe	1987-01-21	*Die Filmjahre des PeterWeiss*, Süddeutsche Rundfunk II — Kulturkritik — Stuttgart
Willner, Jenny	2000-10-31	*Kulturradion: Situationen*, Sveriges Radio Program 1 — Stockholm

Filmer och TV-program

Bengtsson, Tone	1976-05-20	**Revolutionen måste omfatta hela människan** Sveriges Television TV2
Bohnes, Wilhelm G.	1986-11-07	**aspekte: Der Filmemacher Peter Weiss**, ZDF Zweites Deutsches Fernsehen
Bunge, Norbert/ Fischer-Defoy, Christine	1986	**Fluchtpunkt Malerei — Der Maler Peter Weiss**
Farocki, Harun	1982-04-05	**Peter Weiss — Filme I** Westdeutsches Fernsehen (WDR III)
Farocki, Harun	1982-05-03	**Peter Weiss — Filme II**, Westdeutsches Fernsehen (WDR III)
Holm, Olle	2002-01-25	**K Special: Det magiska rummet**, — Sju svenska scenografer berättar om sina erfarenheter med teaterarbetet. Sveriges Television Tv2
Holmquist, PeÅ / Ländin-Holm, Birgitta / Wallin, Janne	1988-04-18	Obetitlat reportage I TV- programmet **Rikets kultur** (TV 2) rörande flytt av kvarlåtenskap.
Lamm, Staffan	1986-12-10	**Strange Walks In And Through And Out —** en film om Peter Weiss bildvärld — FILM & LYD för Sveriges Television — Fakta2.

		I anslutning till Staffan Lamms film:
	1986-12-10	**Eftersnack**, Sveriges Television — Fakta2
	1961	**Berlin stellt vor: Peter Weiss** Peter Weiss i samtal med Walter Höllerer. http://www.youtube.com/watch?v=JoP5mcN1na8. (2010-01-31)
1962 · b&w · Sweden / France Directed by Barbro Boman with Anita Lindoff, Maud Elfusjö,(sic!) Ulla Blomstrand, Gösta Alm, Bernard Vincent	DVD-R	**The Flamboyant Sex** SOMETHING WEIR VIDEO

Manuskriptutkast

Weiss, Peter Berlin	1950-talet	”Kindheit”, Akademie der Künste,

Digitala publiceringar
CD-ROM

Weiss, Peter	Die Notizbücher — Kritische Gesamtausgabe Herausgegeben von Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor und Jenny Willner Directmedia Publishing GMBH, Digitale Bibliothek 149, Berlin 2006

Nätpubliceringar

Bengtsson, Jan Christer	Fäustchen, Faust, Fäuste und Faustan bei Peter Weiss: Das gehobene Fäustchen — Doktor Faust — vom unfähigen Boxer bis zum Kampf mit dem Fremdpräfix anti- als eine Art Faustan http://www.divaportal.org/sh/undergrdate/abstract.xsql?dbid=844. D-uppsats I tyska, Södertörns högskola, 2006
de Rudder, Léonie	”Rencontre avec Gunilla Palmstierna-Weiss” (http://www.remue.net/spip.php?article1218)
Statens Biografbyrå / hemsida	(http://www.statensbiografbyra.hemsida.htm)
Cinemateket i Bergen	(http://www.bergen.no/Program/Cinemateket)
Kino.De Verlockung	(http://www.kino.de/mitwirk,php4?nr=203028)
Statens ljud- och bildarkiv	(http://www.ljudochbildarkivet.se)
Svenska Filminstitutets filmdatabas	(http://www.svenskfilmdatabas.se)
Svenska flickor i Paris	(http://cinomat.kim-info.de/filmdb/filme.php?filmnr=28741)
Affischförsäljning/bilder (Svenska flickor i Paris / ”The Flamboyant Sex”	(http://www.gocollect.com/catalog/product.aspx?id=860898refcode=affiliate-15438)
”Harvard Film Archive”	(http://www.harvardfilarchive.org/calendars/02marapr/theater.htm)
Visning av **Svenska flickor i Paris** i november 2006:	(http://www.abfstockholm.se/weiss/film.htm) (2006-10-31)

Omnämnanden av Weiss som verksam i filmen **Svenska flickor i Paris**:
Wikipedia, der freien Enzyklopädie: (http://de.wikipedia.org/wiki/Peter Weiss#Leben_und_Werk) (November 2006)

Visningar av **Studie IV** hösten 2006 t.o.m. januari 2007-01-27: Larsson, Björn ”Nästa…Skanstull Konstvideo i Skanstulls tunnelbanestation”, (http://www.omkonst.com/06-skanstull-video.shtml) (2007-01-23)

Visning av **Vad ska vi göra nu då?** (http://www.ubu.com/film/weiss.html) (2007-12-13)

Om Derek Ford (http://en.wikipedia.org/wiki/Derek.Ford) (2007-12-24)

Om ”sexploitation” (http://en.wikipedia.org/wiki/Sexploitation) (2007-12-25)

Om pornofilmbegreppet (http://de.wikipedia.org/wiki/Pornofilm). (2008-01-25)

Om filmen **Verlockung** (http://www. ikdb.de/filme_verlockung.html) (2008-01-25)

Om Arne Lindgren (http://sv.wikipedia.org/wiki/Arbets-gruppen_f%C3%B6r_film) (2008-07-20)

Om filmografi http://tortoisebox.org/andreaswutz/eng/_pilots/pilo_06_engl.html (2008-12-16)

Om ljudet till **Studie II** Huss, Markus, ”EXILENS LJUDSPÅR Mot en interme dial tolkning av Peter Weiss litterära verk med utgångs-punkt i Der Schatten des Körpers des Kutschers.”, TFL: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2009:3-4 (2010-02-09)