

Nya impulser i 60-talets svenska teater

AV KURT ASPELIN

Kurt Aspelin. Docent i litteratur vid universitetet i Göteborg. Författare till boken »Timon från Aten« (Bo Cavefors Bokförlag, 1971), ur vilken detta utdrag är lånat. Kurt Aspelin har dessutom utgivit antologier om marxistisk litteraturkritik. © Kurt Aspelin.

Teaterdebatten följer i stort sett samma kurva under decenniet som konstdiskussionen över huvud: från »trolöshet« till »engagemang«. Vid decenniets början är fortfarande de »avantgardistiska« problemen av etablerad art de mest aktuella, åtminstone i den mer avancerade debatten. Schematiskt kan man iakta två huvudriktningar, även om dessa inte sällan förenas i olika konstellationer. Å ena sidan gäller intresset en ofta lekfullt oansvarig absurdism av nydadaistisk prägel – en teater som ville vara inte minst formspel och som vid behov kunde legitimeras av tidens allmänna »kulturdemokratiska« ideologi. I bakgrunden spårar man ofta Bengt Nermans idéer om en ny konstpädagogik och Ulf Lindes synpunkter på mottagarrollens betydelse för konstverkets realisering som konst. Happenings och John Cages »instrumentala teater« hör hemma i detta sammanhang. Å andra sidan står en teater som vetter åt irrationalistisk magi och rit. Antonin Artaud bör ha haft viss betydelse här med sina spekulationer om en »grymhetens teater«. (Det bör dock anmärkas, att ingen av hans skrifter översatts. Det är över huvud frapperande, hur få av de centrala skrifterna i teaterns dramaturgi som får svensk språkdräkt!) Efter decenniets mitt kommer nya impulser i denna riktning. Polacken Jerzy Grotowski förmedlar Artaud-idéer till den svenska debatten, då hans teatergrupp gästspelar tidigt under år 1966; själv föreläser han och leder seminarier i samband med visiten. Besöket av Living Theatre december 1965 bör också observeras: truppen realiserar teatern som en mystisk, rituellt skapelse, framförd för en exklusiv publik som söker en väg till kollektiv genomsnittsupplevelse. Det är vid denna tidpunkt begreppet »alienation« börjar vinna insteg i det svenska språket och en kort tid får plats som modeord.

I jämförelse med denna debatt och de avantgardistiska experimenten gick den »officiella« teatern i landet – dvs. nätet av statliga och kommunala institutioner – i mycket sin traditionella väg, med en repertoar som var avpassad efter en bildad medelklasspublik. Här var klassikerna, komedierna, de djävare nyheterna portionerade i lagom och behagliga doser. Men också denna teater hade kontakt med djupare och svårare problemställningar. Fram mot mitten av 1960-talet började det bli en alltmer påträngande sanning, att teaterns position i det moderna industrisamhället var prekär, just för att teatern i huvudsak var begränsad till ett snävt borgerligt skikt och därmed också bestämd av vissa konventionella regler och målsättningar. En viktig utgångspunkt för en sådan insikt var Harald Swedners studier i teaterpublikens sociala sammansättning. Barriären mot finkulturen var titeln på en av hans första uppsatser. Den publicerades i Kungliga Dramatiska Teaterns programblad den 20 november 1964 och året därpå, med smärre omarbetningar, i den socialdemokratiska tidsskrif-

ten Tiden (1965:1). Den kulturpolitiska debatten fick här nytt och elffångt material att arbeta med, även om det skulle dröja några år innan de politiska implikationerna där kom att uppmärksammas på allvar och hos några debattörer t.o.m. inarbetas i en radikal, socialistisk kulturstrategi.

Avideologisering

Ett belysande uttryck för den mer avancerade teaterdebatten vid decenniets början erbjuder ett specialnummer av den unglitterära tidskriften Rondo hösten 1963 (nr. 3), ägnat just åt teatern. Materialet domineras av neodadaistiska texter och »konkret teater« (den senare företrädd av Jarl Hammarberg). I ledartiteln pläderar Leif Nylén för en Artaud-teater av happeningstyp, med uppgift att ge åskådaren suggestion och inte illusion. Publiken ska få uppleva »en intensifierad närvarokänsla, ett expanderande medvetande, konkreta förnimmelser av den egna kroppens och det egna sinnets möjligheter«. En sådan teater har inget behov av klassiska mästerverk som textunderlag; den arbetar i ett nu, vari ord och rörelser föds tillsammans. Här uppsägs alltså än en gång – ett halvsekel efter den stora revolten mot det naturalistiska teaterrummet och illussionsmakeriet! – »tittskåpsteatern« tro och lydnad. Men det intressanta är att detta nu inte sker utifrån någon sammanhängande estetisk-metafysisk ideologi som i den »klassiska« modernismen. Tvärtom är det lätt att i Nyléns ord känna igen det »avideologiserade« klimat som behäskade det börjande 60-talets kulturdebatt. Här är t.o.m. Artaud avideologiserad, det är inte hans metafysik som ska användas utan hans konkreta teateridéer. Drömmen om en **sinnlig närvaro i nuet** är drömmen om en upplevelse, fri från intellekt och idéer, fri och också från historien. Den formuleras visserligen i termer som ligger nära det mystiska språket. Men dess existens är på en formell och formalistisk nivå: det är fråga om en dröm om att slippa såväl litteraturförgiftningen som ansvaret för det förgångna och framtiden.

Bakom ett sådant program skyntar alltså tankar hos de kulturarbetare vid decenniets början som trodde sig »trolösa« och utan ideologiska bindningar. Ideologikritiskt kunde man, om man ville, återföra denna »avideologiseringens« egen ideologi på det faktum att de levde i ett »välfärdssamhälle«, som premierade konsumentattityden lika mycket genom idealbildning som genom reklamapparat. Här är hjälten en lyxnjutningarnas Des Esseintes, som när som helst kan utnyttja nuupplevelsens raffinerade smakorgel – dock inte dess aristokratiska variant utan en av hållbart kulturdemokratiskt märke. En senare text i samma tidskrift kan ytterligare belysa redaktionens teaterorientering: Fahlströms hörna. Den publicerades i Rondos slutnummer 1964:3/4 och uppfördes samma höst på Moderna museet. Texten illustrerar påtagligt, i vilken utsträckning neodadaismen kunde tjänstgöra som spektakel för och om »inne-kändisar«. Dess radikalism kan knappast ha chockerat mer än en (för övrigt i stort sett frånvarande) bourgeoisie och höll sig noga innanför de etablerade avantgardistiska spelreglerna.

Happening och Ibsen

Två stora pressdebatter – den första hösten 1964, den senare följande vår – markerar själva brytningen i 60-talets teaterliv. Just 60-talets mitt är över huvud en avgörande period, då en rad utvecklingslinjer möts och korsas och då det överallt förnimms en känsla av produktiv osäkerhet, en ännu obestämd vilja till uppbrott. Den förra sammandrabbningen står fortfarande i tecken av tidens »avideologisering«. Den utlöses av Olof Lagercrantz' artikel i Dagens Nyheter den 6 november 1964, Dammig evighet och levande nu. Skribenten hade i tåt följd sett dels Ingmar Bergmans Dramatenuppsättning av Ibsens Hedda Gabler, dels Moderna museets happeningkväll Bild – ljud – dikt med Bengt Johnson, Åke Hodel, Mats G. Gengtsson, Leif Nylén och Öyvind Fahlström som medverkande. Ibsenuppsättningen karakteriserar Lagercrantz lika negativt som han entusiastiskt hyllar det senare spektaklet. Hedda Gabler är »ett degenererat skott på ett gammalt teaterträd«, »ett stycke skrivet för evigheten, men stinkande av död«. På Moderna museet har han emellertid upplevt startpunkten för »en ny relativism, som tränger fram på bekostnad av »objektiva« sanningar och fasta normer«; denna happening var inte till för evigheten utan för nuet, det var fråga om en maskin som förintar sig själv, kollagebitar ur den aktuella popkulturen.

I dagens perspektiv ligger det onekligen nära till hands att karakterisera Lagercrantz' artikel som ett opportunistiskt försök av Dagens Nyheter chefredaktör att slå sig i slang med den moderiktiga ungdomskulturens representanter och pröva deras gångbara jargong. I varje fall tog dessa tillfället i akt att presentera sig. I inlägg av etablerade skribenter som Ulf Linde och Göran O. Eriksson (DN 10.11, resp.

Stockholms-tidningen 11.11) kan man – liksom hos Lagercrantz – studera hur intimt sambandet är mellan å ena sidan den nya estetiken och å den andra den ideologiska bilden av »välfärdssamhället« som en senkapitalistisk konsumtionsmiljö, anpassad efter storindustrins krav på snabaste varu- och kapitalomsättning. Men framför allt är det de helt unga – i första hand Torsten Ekbom i DN (18.11) och Leif Nylén i ST (19.11) – som ser till att utnyttja situationen för att hävda sitt konstprogram. Ekboms artikel Den öppna teatern har sitt stora värde framför allt som utförlig historieskrivning kring happenings i Sverige alltifrån 60-talets upptakt. Annars var den intellektuella precisionen i analysen varken hans eller Nyléns starka sida. I den utdragna debatten november-december 1964 blir det därför snarast några av motståndarsidans synpunkter som är framtidspekande. Man kunde nämna inlägg av Artur Lundkvist, Sune Axelsson eller Lars-Olof Franzén. Men det är Bengt Jahnson som står för de mest pregnanta idéerna i polemiken, framför allt för att han aktualiserar den sociala dimensionen i frågeställningen. Den 9. november vänder han sig i Dagens Nyheter mot Lagercrantz' taktik att spela ut så inkommensurabla storheter mot varandra som happenings och Ibsen. Och i ett senare inlägg i samma tidning (den 26. november) hävdar han, att den s.k. teaterkrisen »först och främst är socialt betingad, inte enbart estetiskt«. Med hänvisning till ett uttalande av Peter Brook understryker han vidare att teatern är en **borgerlig** teater, vare sig det är fråga om Ibsen eller happening, och att denna sociala begränsning gäller såväl publik som teaterpraxis. I en artikel i DN strax innan (3.11) hade för övrigt Alf Sjöberg antytt problematiken kring teaterns plats i samhället, under hänvisning till preliminära resultat från den svenska marknadsundersökningen i Malmö. Och i Aftonbladet den



John Cage (midten) i Variations VII, 1967.

»Å ena sidan gäller intresset en ofta lekfullt oansvarig absurdism av nyddadaistisk prägel – en teater som vill vara inte minst formspel och som vid behov kunde legitimeras av tidens allmänna »kulturdemokratiska« ideologi... Happenings och John Cages »instrumentala teater« hör hemma i detta sammanhang«. - Kurt Aspelin i Timon från Aten.

3. december varnar Mario Grut för den Ekbohm-Nylénska suggestionestetiken à la Artaud. Den borde inte kallas »öppen«, den är tvärtom motståndare till all kritisk och ifrågasättande öppenhet. En sådan teater vill Grut kalla »ett slags psykologisk grand guignol«; och som positivt motvikt sätter han upp Brecht.

Nästa stora debatt tillför viktigt material. Den bryter ut sedan Sven Markelius presenterat sitt förslag till ny stadsteater i Stockholm. Kritiken understryker nödvändigheten av en grundläggande **målsättningsdebatt**: vilken teater vill man ha, för vilken dramatik och för vilken publik ska den byggas? I denna framställning räcker det med att bland de många inläggen framhäva vad en enda av debattörerna skriver, nämligen Leif Zern. Hösten 1964 hade denne fortfarande bekant sig till den avideologiserade avantgardeideologin, med nu-närvaro och sinnlighet som centrala slagord (se hans kommentar inför Moderna museets fem amerikanska kvällar, ST 28.10). Nu förmår han emellertid formulera åtskilligt av det som är nytt och betydelsefullt i decenniets teaterdebatt.

Potpurriteatern och gruppteatern

Det sker i två artiklar. AB svensk teater (ST 24.4.1965) är ett direkt inlägg i Markelius-debatten. Här kritiserar Zern teatern som »institution«. Teatern fungerar som ett stort, differentierat samhälle med en rad skilda viljor, målsättningar och ideologiska attityder men likafullt med en enda samordnande chef. »Teatern blir i själva verket en feodal institution«. Friheten försvinner, kvar blir en rad för det konstnärliga resultatet ytterst farliga kompromisser. I en mellanrubrik i artikeln förekommer termen »gruppens teater«. Den antyder en lösning. I sammanhanget heter det:

»För ett par veckor sedan var jag i Göteborg (...), och där träffade jag Ingvar Hirdwall, som sa flera saker som var betydligt förnuftigare än det mesta som sagts i vår teaterdebatt. Bland annat menade han att en levande teater med nödvändighet måste ta sin utgångspunkt i gruppen, i en samling individer med gemensam målsättning. (Se Brecht, Littlewood, The Living Theatre.) I Göteborg finns en grupp som tills vidare utgör en sån möjlighet. Men hur länge? Var i vårt stolta teaterliv finns det plats för såna projekt? Ingenstans, eftersom vi tror på institutionen«.

Artikeln följs av en intervju med några unga Göteborgsskådespelare under rubriken Den nya osäkerheten (ST 4.5.1965). Det är Kerstin Tidelius, Ingvar Hirdwall och Torsten Wahlund som Zern låter komma till tals; dessutom finns ett inpass av Kent Andersson. Av dem är det Hirdwall som säger de viktigaste sakerna – om den fungerande gruppen i Göteborg och om den traditionella institutionsteatern, »potpurriteatern«, med dess brist på genomtänkt målsättning. Som enda hållbara alternativ ser Hirdwall, att **»de som har samma ideal sluter sig samman i en grupp«**. På så sätt kan nämligen, som han uttrycker det, **»de åsikter och den konst man kämpar för få en ordentlig slagkraft, bli ett alternativ till det eviga kompromissandet«**. Därtill kommer att Hirdwall också formulerar sig i **politiska** termer: han ser frågan om gruppteatern som en fråga om demokrati, och han kallar teatern ett sätt att agitera. Det är tydligt att Hirdwall – som språkrör för den unga Göteborgsgrupp som sedan några år tillbaka arbetat samman och som nått en av sina första framgångar i uppsättningen av Bengt Bratts Sorgen och ingenting på studioscenen september 1963 – här faktiskt förmår artikulera den teaterideologi som annars stadfäster sig först under 60-talets andra hälft. Och Zern har förstått att ta fasta på och formulera dess centrala innehåll i sin artikel.

Man kan alltså sammanfatta i följande ord. Den debatt som Lagercrantz inledde hösten 1964 kom att tjäna som

katalysator. Härunder konfronterades den gamla »finteatern« i klassikerskepnad med en okonventionell och experimenterande konstform som sökte sig oprövade vägar. Hapeningformen blev visserligen inte långvarig, den står tvärtom som en snabbt övergående episod. Men debatten visade på hur efterlängtat en avgörande brytning var. Strax därefter börjar Swedners teatersociologiska resultat uppmärksammas och interpreteras, och de stämde dåligt med myterna om det avideologiserade välfärdssamhällets »kulturdemokratiska« utbud. I den senare Markelius-debatten våren 1965 ställs målsättningsproblemet för teatern i centrum. Det klaraste svaret ges med hjälp av slagordet »grupp-teater«: dvs. en teater, som satsar på gemensamma ideal och demokratiska samarbetsformer. Vad som ytterligare krävs för att teaterklimatet ska få en drag som är typiska för decenniets senare år, är nu bara en tydligare, klarare, mer medveten politisering.

Linjer i teaterns politisering

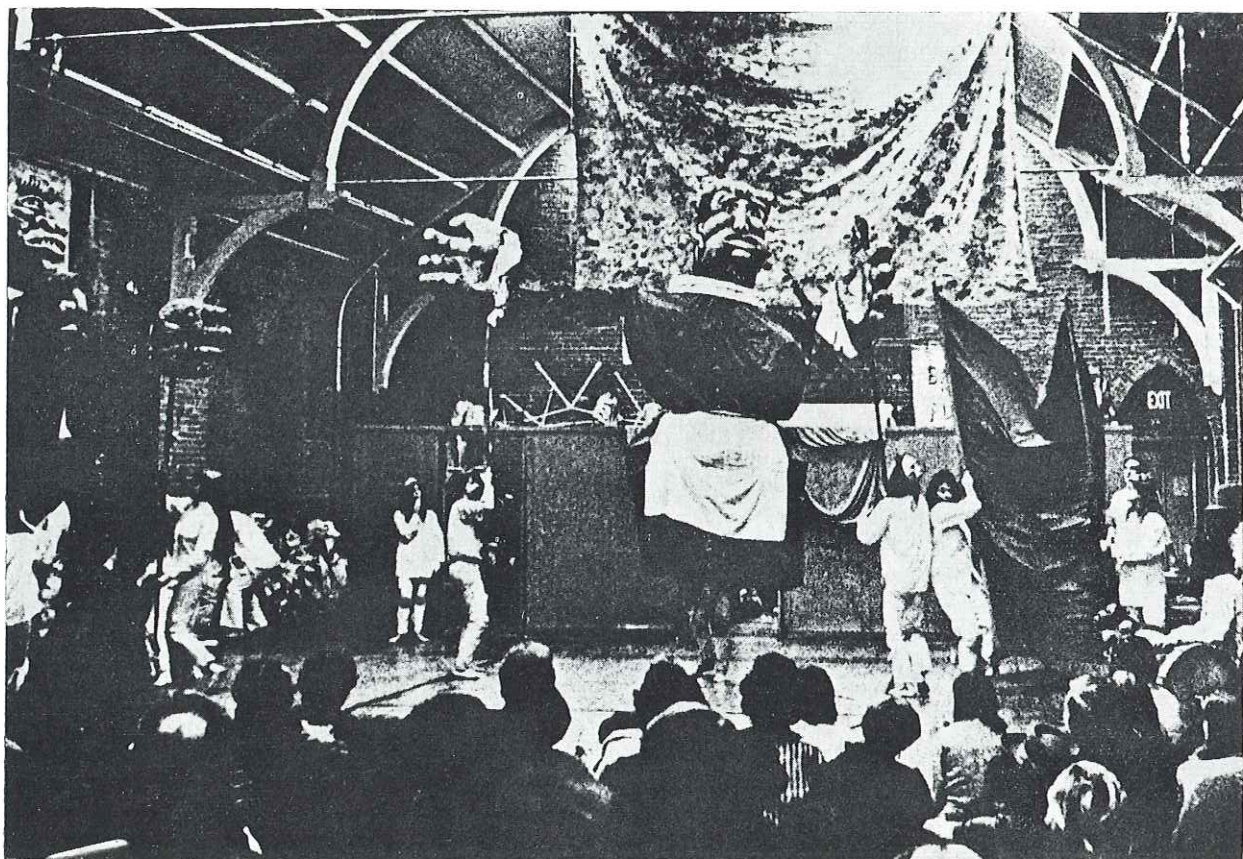
Mellan 1965 och 1967 vinner politiseringen gradvis mark. Ännu är naturligtvis perspektivet för kort för att helheten ska kunna kartläggas med någon säkerhet och orsakerna till omsvängningen fastställas. Teaterklimats förändring är ju dessutom bara en del av en långt mer fundamental förändring i hela det intellektuella livet. (Den 5. augusti 1964 äger »intermezzot« i Tonkinbukten rum, tidigt följande år startar den breda svenska debatten kring USA's aggressionspolitik i Vietnam). Allt som allt blir följden, att den stora världens problem inte längre kan avvisas i tecken av trivselförkunnelsens samförståndsideologier, långt mindre döljas under »trolöshetens« och avideologiseringens livsfilosofier. I stället börjar marxismens analyser att aktualiseras. Engagemangets, medvetandegörelsens, polariseringens epok tar sin början.

Håller man sig till det snävare perspektivet, är det rimligt att ur mängden av namn dra fram några av speciell betydelse som indikatorer på förändringen. Visserligen förmodade varken Arthur Adamov eller Arnold Wesker att driva fram ett klimatbyte – den förre förblev i stort sett okänd i Sverige, sedan han väl brutit med den absurdistiska teatern och blivit politiskt tydlig, och den senare höll sig för nära till den socialrealistiska dramatypen och kunde aldrig upplevas som ideologiskt kontroversiell i sin vaga socialistiska humanism. Snarare finns det skäl att framhäva den nya anglosaxiska dramatik av typ Ann Jellicoes Greppet, Jack Gelbers The Connection och Kenneth Browns The Brig. Denna »beteenderealistiska« pjästyp utgjorde ett ytterst vitaliserande inslag också i svenskt teaterliv vid 60-talets mitt. Dess idéinnehåll var emellertid föga framträdande. På detta plan är det i stället två andra namn som bör framhävas. Den förste att nämna är Witold Gombrowicz (Yvonne november 1965, Vigseln december 1966 på Dramaten; bägge i Alf Sjöbergs instudering). Han kom att tolkas med utgångspunkt i moderna teoribildningar: dels G. H. Meads socialpsykologiska teori om rolltagandet och om personligheten som ett moment i ett socialt kraftfält av krav, förväntningar och tvång, dels den kontinental strukturalismens idébyggnad. Därigenom kom Gombrowicz att introducera en intellektuell problemdebatt på hög teoretisk nivå, som i sin tur kunde aktualisera andra idéer.

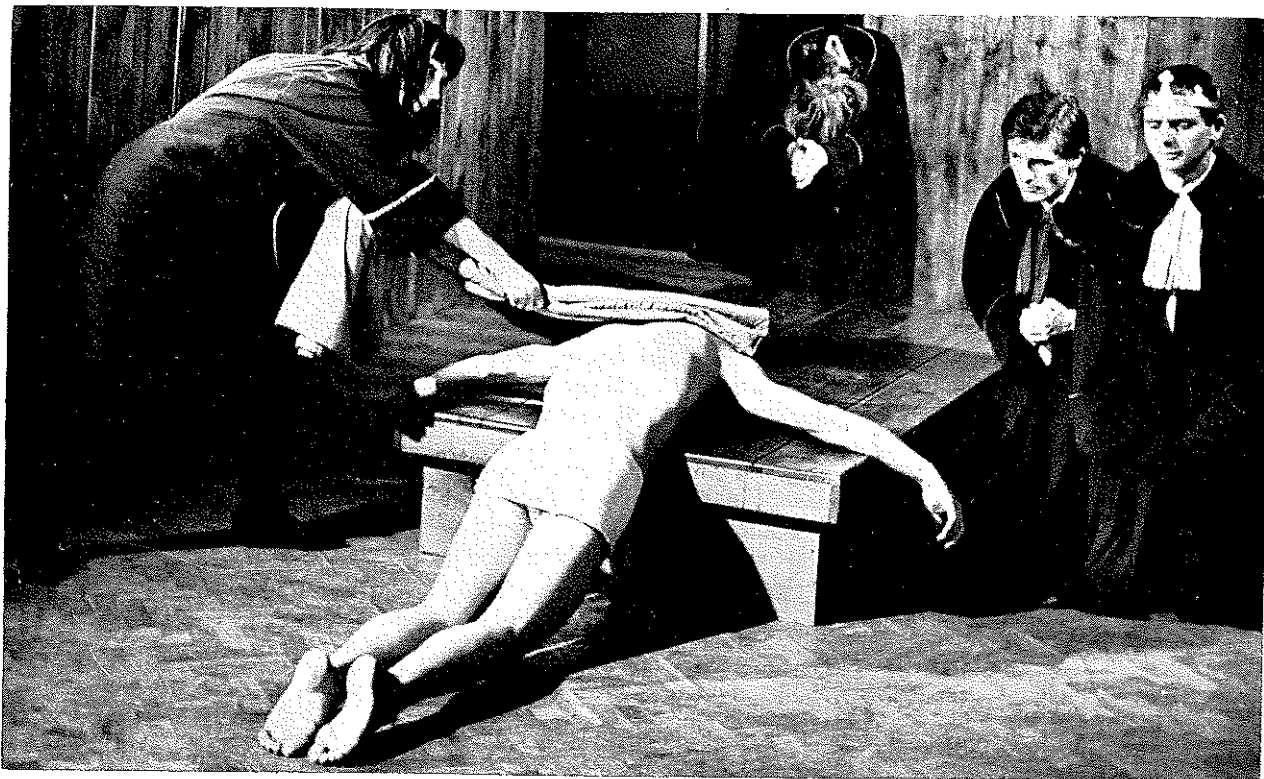
Vid 60-talets mitt börjar också Bertolt Brecht bli någonting mer än en referens i förbifarten för såväl de »officiella« som de »avantgardistiska« kulturkretsarna. Hans dramatik får äntligen fäste på Dramaten (första gången med Swejk i andra världskriget november 1963, därefter med Mor Cou-



The Living Theatre: Paradise Now.



The Bread and Puppet Theatre: The cry of the people for meat.



Grotowskis Teaterlaboratorium: Den Standhaftige Prins.

»Som enda hållbara alternativ ser Hirdvall, att »de som har samma ideal sluter sig samman i grupp«. På så sätt kan nämligen, som han uttrycker det, »de åsikter och den konst man kämpar för få en ordentlig slagkraft, bli ett alternativ till det eviga kompromissandet.« - Kurt Aspelin i »Timon från Aten».

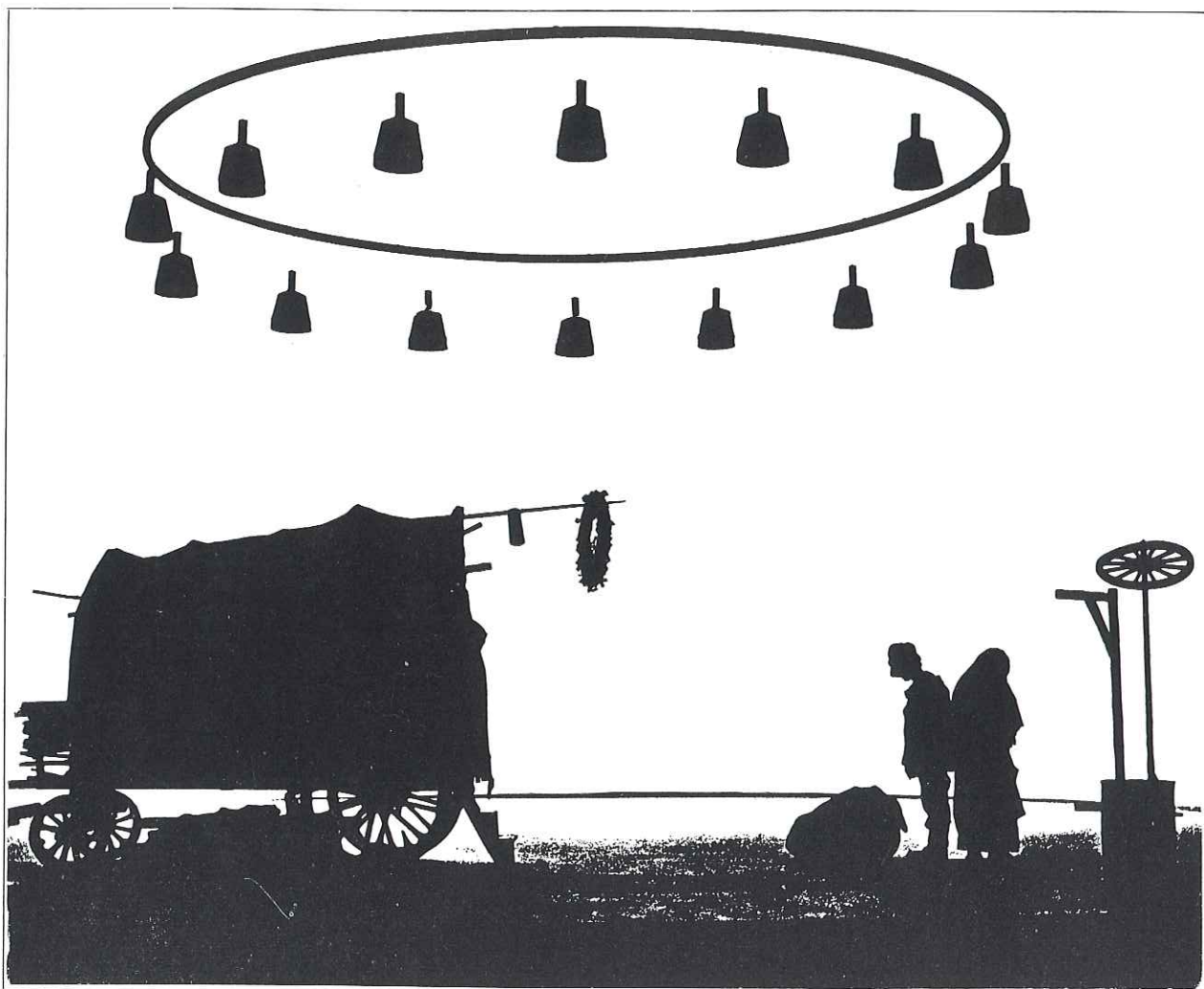
The Living Theatre, The Bread and Puppet Theatre og Grotowskis Teaterlaboratorium var blandt de viktigste grupper, som i 60'erne nåede frem til et alternativ, der efterlod tydelige spor i verdens teater.

rage maj 1965; bägge i Alf Sjöbergs regi). År 1966 presenteras också hans teaterteoretiska skrifter i en tillgänglig fickboksupplaga, Liten hjälpreda för teatern. Viktigt för hans allmänna betydelse är att hans dramatik och dramaturgi – för att på allvar förstås – kräver kunskaper såväl i marxistisk teori som i samhällsanalyser av materialistisk-dialektiskt märke. Med honom blir också Giorgio Strehler och Roger Planchon aktuella som praktiskt verkande teatermän, över huvud den internationella radikala teatertraditionen med dess för den inhemska debatten i stor utsträckning nya frågeställningar kring teaterns form, funktion och plats i samhället (t.ex. Kenneth Tynan, Roland Barthes, Bernard Dort, Peter Brook). Med Peter Weiss' stycke om Marat och de Sade får exempel på en dramatik, som förenar modern form med ideologisk problemdebatt och politisk syftning (urpremiär Berlin maj 1964, ett år därefter på Dramaten).

Man får naturligtvis akta sig att överbetona just Brechts roll, hur många betydelsefulla impulser han än bör ha gett den svenska debatten och teaterpraxisen. Viktigt är också att notera, att politiseringen av debattklimatet förnyar en rad av de traditionella frågeställningarna kring den inhemska teatern. Det gör exempelvis att Swedners sociologiska data om teaterpubliken nu kommer att användas för att analysera långt vidare och mer kontroversiella sammanhang än vad den akademiska sociologin med sina empiriska »hårddata« och sitt ofta snäva samhällsperspektiv hade varit beredd att ta itu med på egen hand: nämligen teaterns klasskaraktär – dess funktion att betjäna ett borgerligt skikt av privilegierade med underhållning och intellektuell-emotionell stimulans. Mot den gänse institutionsteatern ställs idén om gruppteatern. Den senare får ett kritiskt innehåll redan

genom sitt sätt att arbeta. Ingvar Hirdwalls synpunkter i Zern-intervjun maj 1965 framhådde detta tydligt. Ty smågrupperna organiserar sig naturligt så, att gruppen i sin helhet tar ansvar för de olika arbetsmomenten. Om gruppen fungerar inom en stor teater, är det naturligt att den ställer frågan om bestämmanderätten och formulerar krav på demokratiska beslutsformer också på basplanet. Och nya **former** är inte nog. Kraven syftar mot en teater som har ett annorlunda, medvetet gestaltat pjäsval och som söker sin publik utanför den traditionella och är beredd att satsa åtskilligt för att finna den. I varje fall har utvecklingen i Sverige följt den skisserade gången. Hur resultatet kan te sig då det är som bäst, låter sig lämpligen studeras i sådana små teatergrupper under 60-talets andra hälft som exempelvis Narren eller Fickteatern. (Pistolteatern hade däremot en mycket viktig period redan vid 60-talets början, alltså **före** politiseringen: dess roll för happeningsteaterns historia i Sverige har varit central). Men man kan också studera resultatet i den rörelse som börjar spåras inom ensemblerna på de »officiella« teatrarna. Också här diskuteras teaterns plats i samhället och teaterdemokrati; också här växer det fram ett intresse för en samhällsmedveten repertoar och en insikt om att det krävs omfattande strukturförändringar för ett sakernas bättre tillstånd.

Omsvängningen kan studeras i tidskrifterna. Intressant är här Ord och Bild. År 1964 finns det ännu rester av dess traditionella och högst respektabla teaterkrönikor över landets teaterliv, fastän de nu är inskränkta till att täcka enbart huvudstaden. I samma årgång presenteras ett specialnummer om Brecht (1964:1). Det är fortfarande i åtskilligt präglad av värderingarna från det kalla krigets år, då det gällde att så långt som möjligt bortförklara diktarens kommunisti-



Alf Sjöbergs opsättning af Brechts Mutter Courage på Dramaten, Stockholm 1965

»Vid 60-talets mitt börjar också Bertolt Brecht bli någonting mer än en referens i förfärderna för såväl de »officiella» som de »avantgardistiska» kulturkretsarna«. – Kurt Aspelin: Timon från Aten.

ska engagemang. Men i ett nytt specialnummer rätt därpå, allt rysk 20-talsteater (1965:2), har tidens oro satt sin prägel på materialet i helt annan utsträckning. Av modernt material aktualiseras här Grotowski, Rózewicz och Weiss. Och i ett samtal kring The Brig under rubriken Om revolutionär teater säger en av ledarna för The Living Theatre helt framt, att **»jag tror att all bra teater är politisk»**.

Än mer tydligt kan man följa hur debattklimatet gradvis hårdnar genom att gå igenom teatertidskriften Dialog, vars debutnummer kom september 1965. Tidskriften kan allmänt sägas bli organet för den nya teatersyn som framför allt Leif Zern börjat skissera i sin journalistik strax innan – han är redaktör, samman med Jonas Cornell och Lars Kleberg. De startar visserligen försiktigt. I de inledande numren finner man en rad anknytningar till positionen i Rondos teaternummer två år tidigare: i nr. 1 får Öyvind Fahlström ordet, i nr. 2 diskuterar Ulf Linde och Johan Asplund kring Marcel Duchamp, John Cage och G. H. Mead. Ännu anas alltså grannskapet till nydadaism och aideo-logiserad »öppenhet». I den första ledaren i nr. 1 konstateras (och beklagas) att svenska skådespelare i stort sett är nöjda med vad de har och inte känner behov av någon förnyelse. Men här är det i första hand fråga om en teaterorganisatorisk, inte en **ideologisk** förnyelse. Närmast önskar man en öppning just mot »gruppteatern», varmed här menas den lilla, individualiserade teatern, byggd på sam-

spelta skådespelare och utan tvång att dras med institutionens obligatoriska och skrymmande ballast.

Numren framåt ändrar snabbt karaktär. Man kan studera hur de redaktionella kommentarerna blir alltmer samhälls-betonade; läs exempelvis de teaterpolitiska ledarna från och med hösten 1966, såsom den om Hamlet och kvantitetsteatern i 1967:2. Av essäer börjar en rad marxistiska eller »marxiserande» översättningar att presenteras – artiklar av Brecht, Barthes, John Berger, Lucien Goldmann, Raymond Williams, Bernard Dort, o.a. Samtidigt ökar informationerna och diskussionerna om politiskt radikal teater: Brechts teater förstås, men också Lappooperan i Finland, »Gerillateatern» i USA, fransk folkteater och Milanos Piccoloteater. Och det förs en intensiv debatt kring theatre workshop-idén, gruppteatern och teaterdemokratin (se spec. 1966:5 och 1967:1). Här får skådespelare och andra teatermän artikulera sina krav, sitt missnöje, sina visioner av möjliga alternativ.

En rad av de traditionella frågeställningarna förlorar sin aktualitet i detta förändrade klimat. I deras ställe öppnar sig nya och kontroversiella frågor. De åstadkommer att teaterdebatten under decenniets andra hälft blir en av de dominerande sektorerna av den s. k. kulturdebatten. Inte minst och kanske framför allt Dagens Nyheter ser till att ge plats åt denna debatt i sina spalter, sedan Stockholmstidningen lagts ner. Och parallellt med detta sker en förnyelse

av teaterns organisation, arbetssätt och repertoar. Det motstånd som finns mot utvecklingen håller sig länge tämligen i skymundan. Det artikuleras huvudsakligen av teaterfolk, som i intervjuform får kverulera över »de ungas« framfysiga vänsterkrav; deras missnöje tycks oftast ha som bakgrund en blandning av yrkesavund och politiska motsättningar. På tidningarnas insändaravdelning har dessutom representanter för den s. k. »tigande opinionen« passat på att vädra sitt missnöje med »politisk teater« och »vänstervridning«, alltmedan de i minnet återkallat nostalgiska bilder av gångna teaterkvällar, då teatern ännu var fest och festivitas, vackra placher och eleganta toaletter.

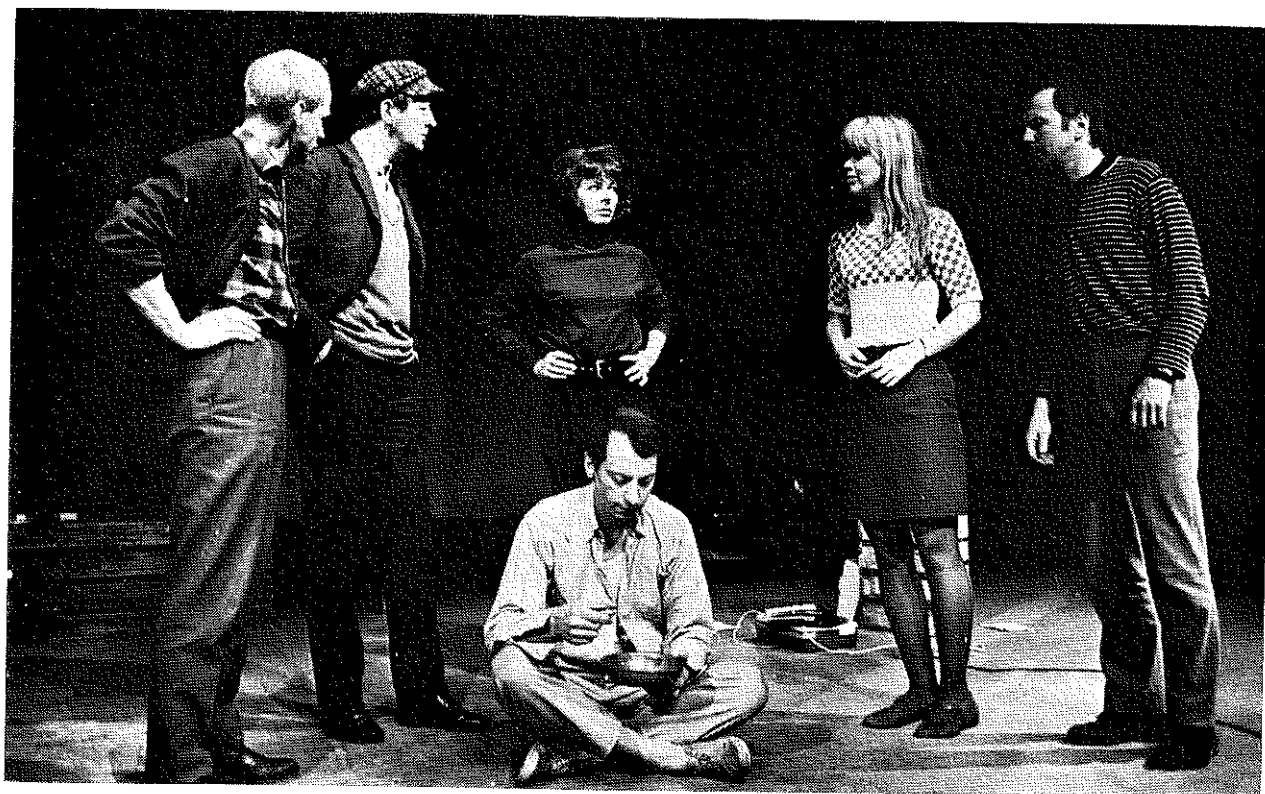
Det var länge en öppen fråga, hur pass spridd en sådan attityd egentligen var. Först våren-sommaren 1969 kunde man lämna ett svar: i det stora teaterkriget mobiliserades en häftig kampanj mot teaterns »vänsterpolitiserings« i landets ledande borliga tidningar. Framför allt var angreppsmålet Göteborgs Stadsteater och dess ensemble, men också Stadsteatern i Stockholm och Norrbottensteatern kom i skottgluggen. Det är emellertid att märka, att denna kampanj genomfördes i första hand av tidningarnas politiska skribenter på ledarsidorna, med stöd från en del kommunalpolitiker och en rad insändare från en missnöjd borgerlig teaterpublik. Kultur- och teaterskribenterna, liksom teatermännen själva, framträdde, med några ytterst få och föga remarkabla undantag, enigt på försvararnas sida.

Gruppteater i Göteborg

Det är tid att nämna den andra betydelsesfulla förutsättningen för Ralf Långbackas Shakespeareuppsättning: nämligen Göteborgs Stadsteater. Att denna teater har en framskjuten, ur vissa viktiga synpunkter ledande roll i decenniets förnyelse, skymtade redan i den intervju Leif Zern gjorde maj 1965 med några av dess skådespelare. Då Dia-

log 1967:1 ställde frågor till tre teaterchefer om gruppteater, decentralisering av beslutsprocessen, etc., var det bara chefen för Göteborgs Stadsteater, Mats Johansson, som kunde annonsera några konkreta, praktiska åtgärder för att möta skådespelarnas önskemål. Han meddelar nämligen att sex skådespelare under våren ska arbeta med ett textmaterial, utarbetat av Kent Andersson, för att eventuellt visa fram resultatet på Studion. Han kan också berätta om en tredje scen för gruppexperiment och rapportera om verksamheten att presentera teater för nya åskådarskikt, i förorter, på ungdomsgårdar, i skolor, i fängelser, osv.

Det nämnda arbetet med Kent Anderssons pjäsmaterial resulterade i Flotten, med premiär den 29. april 1967. Redan i december samma år var man färdig att presentera en ny produkt, Hemmet (text Kent Andersson & Bengt Bratt). De medverkande fungerade som ett kollektiv under gemensamt ansvar och med gemensam målsättning, deras temata var Sverige och u-världen och »folkhemmets« avigsidor. Resultatet blev att teatern plötsligt kom att förfoga över en häftigt uppmärksammas, samspelt grupp av i första hand yngre skådespelare, som alla präglades av en radikal vänsterinriktning. Och detta fick i sin tur stor betydelse för planerna på en institutionsdemokrati vid teatern, liksom för det påfallande vitala och politiskt medvetna pjäsval som i stor utsträckning har präglat repertoaren under de sista åren av 60-talet. En sådan »vänsterutveckling« kom naturligtvis att aktualisera motsättningar inte minst av ideologisk och politisk art, såväl inom teaterensemblen – dessa ska varken negligeras eller bagatelliseras – som hos den s. k. allmänna opinionen i Göteborg. Här är den omedelbara bakgrunden till det presskrig som rasade våren och sommaren 1969. Att just Göteborgs Stadsteater kom att tilldelas de skarpaste huggen härunder, är alltså tämligen följderiktigt.



En situation fra Kent Anderssons meget berømmede forestilling Flotten sat op på Göteborgs Stadsteater i 1967. I perioden 1966-67 aktualiseres gruppeteaterideen i Sverige. Denne ide blev i væsentlig grad påvirket af Göteborgs Stadsteaters forestilling Flotten. Stykket blev skrevet i sammenhæng med prøverne og blev derved tilpasset ensemblet undervejs. Resultatet var en sandsynlighed og et nærvær i ensemblespillet, som man ikke havde været udsat for meget længe i svensk teater.