

George Breitman

Peter Weiss och den historiske Trotskij

Ur *International Socialist Review* jan 1972

George Breitman är författare till *The Last Year of Malcolm X: the Evolution of a Revolutionary*. Han är en av utgivarna (och översättarna) av amerikanska utgåvan av *Writings of Leon Trotsky*. I denna artikel diskuterar han hur Weiss använder historien som ett dramatiskt medium och granskar hur de verkliga händelserna i Trotskijs liv förhåller sig till den konstnärliga framställningen av dem i *Trotskij i exil*.

Lästips

Peter Weiss: [Trotskij i exil](#) (pjäsen i svensk översättning)

Ernest Mandel: [Trotskij i exil av Peter Weiss: Anteckningar till premiären av den tyska uppsättningen](#) (Breitman hänvisar nedan till denna artikel)

Werner Schmidt: [Peter Weiss och teaterpjäsen Trotskij i exil](#) (om tillkomsten av pjäsen och de förvecklingar som följde m m)

Birgitta Almgren: [Peter Weiss – författare mellan Sverige och DDR](#) (om förvecklingarna mellan Weiss och Östtyskland med anledning av pjäsen)

Peter Weiss är en av de främsta dramatikererna i dag, helt utan motstycke när det gäller ämnen som klasskamp och revolution. Hans *Trotskij i exil* är ett spännande och mycket läsvärt konstverk.

Som någon som i det stora hela delar Ernest Mandels höga uppfattning om pjäsen, och som bara läst den och inte sett någon uppsättning av den, skulle jag vilja fästa uppmärksamheten på vissa problem knutna till denna typ av litteratur – historiska skådespel, romaner eller filmer – och kommentera Weiss´ sätt att hantera dem.

Pjäsens omfång är förvånansvärt stort. Den täcker 40 år av en revolutionärs liv, som innehöll många dramatiska kast och vändningar. Den rör sig fram och åter mellan ett halvduzin länder, genom revolutioner, kontrarevolutioner, rättegångar, konferenser, kongresser och oräknliga politiska debatter och de flesta rollfigurerna är autentiska historiska personer, som lämnat avtryck under 1900-talet. Det är svårt att föreställa sig någon annan dramatiker i stånd att som Weiss´ behandla detta omfattande panorama utan att den politiska urartningen förvandlas till något slags ”krönika”.

För att täcka ett så stort territorium måste en konstnär förstås vara selektiv, veta vad som ska utelämnas, när händelser ska koncentreras och hur karaktärerna ska förenas, osv. Weiss har visat sin begåvning för den sortens koncentrat i andra pjäser, men aldrig tidigare har han gjort det så effektivt som i Scen 13 (*Folkfiende*) i detta skådespel. Det handlar om Moskvarättegångarna 1936-38, som Weiss stöpt ihop till en enda rättegång och där han, med några undantag¹, använder verkliga vittnesmål från rättegångarna. Det är utan tvivel den bästa dramatiseringen av Moskvarättegångarna någonsin. Med några tillägg skulle den räcka som en pjäs i sig.

Men poetisk frihet ger dramatiker mer än rätten att välja och koncentrera; den ger honom också friheten att hitta på. Den friheten missbrukas ofta, men när den används på rätt sätt – dvs när den

¹ Ett av undantagen är olyckligt. När rättegången avslutas med att åklagaren kräver dödsstraff släpar soldater bort de åtalade. Zinovjev gör motstånd och ropar att Stalin personligen ”lovade att skona våra liv, om vi bekände”. Soldaterna skrattar åt honom och drar iväg honom medan han skriker: ”Hör Israel. Hör Israel. Vår gud är den ende guden”.

inte strider mot kända historiska fakta – kan det hjälpa författaren att visa kärnan av sanning om historiska personer och situationer, som inte går att framställas dramatiskt på något annat vis.

Om jag därför tar upp några av Weiss´ uppfinningar gör jag det inte på grund av att jag ifrågasätter hans rätt att göra dem, utan för att göra en bedömning av deras värde och effektivitet. Och även på grund av att så mycket i denna pjäs baseras på historiska förhållanden att en del läsare eller åskådare kommer att börja undra exakt vad som baserar sig på verkliga händelser och vad som hänt bara i Weiss´ fantasi.

Av de 15 scener detta skådespel i två akter är indelat i skulle jag vilja påstå att det finns fyra där större delen av framställningen har lika mycket, eller mer, att göra med Weiss uppfinningsrikedom än med historiska fakta. Jag kommer att ta upp dem i kronologisk ordning:

Scen 6 (*Andra förvisningen*) utspelar sig i Sibirien kring 1907 efter nederlaget för revolutionen 1905 och den rättegång då Trotskij, ordförande för sovjeten i Sankt Petersburg, blev dömd till vad som i själva verket handlade om deportation på livstid. Det var en period av politisk reaktion då många revolutionärer tappade hoppet eller blev cyniska, gick över till mysticism, eller ägnade sig åt små personliga frågor.

Tanken bakom scenen – där Trotskij försvarar det revolutionära perspektivet mot den växande skepticismen och illusionslösheten bland sina medfångar, här kallade Deutsch och Parvus – är mycket bra. Den ägde i själva verket aldrig rum, eftersom Trotskij rymde till Europa under transporten till Sibirien. Hans verkliga debatter med tveksamma och kapitulanter under den andra exilen skedde i emigrantkretsar i Central- och Västeuropa.

Den scen Weiss konstruerat är inte otänkbar – något liknande kunde ha förekommit om inte Trotskij hade rymt så fort – men är den nödvändig? Skulle inte de politiskt viktiga frågor som framhävs i denna scen lika väl ha kunnat behandlas utan att behöva tillgripa fiktion?

Scen 7 (*Zürich*) äger rum i den schweiziska staden ett år efter att första världskriget börjat. Lenin och Trotskij har en vänskaplig diskussion om sina politiska meningsskiljaktigheter. Inessa Armand, Radek och Rakovskij ansluter sig också. Renegaten Parvus anländer för att erbjuda Lenin pengar, men blir visad på porten. In kommer nu en stor grupp bohemer, bl a Tristan Tzara, Emmy Hemmings, Hugo Ball, och andra grundare av den blivande dadaistiska rörelsen. En lång diskussion följer om förhållandet mellan konstnärliga rebeller och politiska revolutionärer, kulturens och konstens karaktär, frågan om huruvida det någonsin kommer att finnas någon ”proletär” kultur, osv. De andra lämnar platsen och Lenin och Trotskij går in på detaljer om sina privatliv och känslor.

Lenin var intresserad av kultur och konst, och Trotskij än mer så. Det är förstaeligt att Weiss, själv konstnär, vill få in en diskussion om dessa frågor någonstans i sin pjäs. Men jag ser det som att han valt ett dåligt ställe för den.

Lenin bodde i Schweiz i september 1915 och Trotskij kom dit från Frankrike några dagar vid den tiden, och de träffades också. Men det var i Zimmerwald mötet skedde, inte i Zürich. Det skedde vid den första internationalistiska konferensen mot kriget sedan kriget startat och Andra internationalen ramlat samman. Eftersom det skulle vara intressant för många i dagens antikrigsrörelse är det synd att Weiss valt att utelämna denna episod på vägen mot bildandet av en ny international. Det finns också en annan orsak till att den scen Weiss skapat inte kunde ha inträffat då: De politiska motsättningarna mellan Lenin och Trotskij 1903 hade minskat 1915, men var ändå tillräckliga för att utesluta den vänskaplighet och rent av intimitet, som Weiss målar upp.

Scen 12 (*Världsrevolutionen*), den diskussion med den internationella studentdelegation, som Ernest Mandel nämner, var en lyckad idé. 1935 bodde Trotskij i en lite alby nära Grenoble. Regeringen hade beordrat honom att lämna Frankrike, men då inget land ville ta emot honom fick han tillstånd att stanna tillfälligt, inkognito, och den plats han vistades på hemlighölls. Inga studenter kunde därför ha besökt honom även om de skulle ha velat.

Men idén var bra, eftersom Weiss låter dem ställa frågor och pröva argument inför Trotskij om frågor som dagens radikala studenter ställer sig (strategin i tredje världen, gerillakrigföring, böndernas roll, osv). Dessvärre är utförandet av tanken ojämnt och på sina håll svagt.

Delvis beror detta förmodligen på att Weiss inte är riktigt bekant med detaljer och nyanser i Trotskij's politiska tänkande. De ord om Mao Zedong, som han lägger i Trotskij's mun liknar mer Isaac Deutschers tolkning (i *Den förvisade profeten*) än vad Trotskij ansåg och sade om Mao 1935 och senare (även i andra sammanhang lutar sig Weiss starkt mot Deutscher). Värre ändå är några ytterst slarviga fel i denna scen.

Den afroamerikanska studenten påminner Trotskij om att Lenin talat om de svarta amerikanernas rätt till självbestämmande, men ”han föreslog ingen taktik. Hur skall vi uppnå social, politisk, ekonomisk jämlikhet? Många av oss kräver en separat svart stat”.

Trotskij's svar börjar på följande vis: ”Den parollen håller er kvar i rasismen”. Eftersom det svaret är raka motsatsen till vad Trotskij tänkte och sade, och eftersom Trotskij av alla marxister i världen var den som starkast försvarade afroamerikanernas rätt till självbestämmande, inklusive rätten att bilda en egen stat, kan vi bara be Weiss att korrigera detta grova misstag i kommande utgåvor, uppsättningar och översättningar.

Även scenen som handlar om Trotskij's syn på antisemitismen, nazisternas judeförföljelser och den efterföljande utrotningen av dem, behöver korrigeras. De ord han ägnar frågan är inte bara ljumna och likgiltiga, utan okänsliga. ”Judarnas kamp för livet är av mindre betydelse i den stora sammandrabbningen. De är bara offer för en konflikt inom kapitalismen ... Vi måste behålla perspektiven i sikte.” Weiss verkar på något vis ha kommit fram till den uppfattningen genom Trotskij's motstånd mot sionismen och tycks inte känna till att Fjärde internationalen, på initiativ av Trotskij, under åren närmast före andra världskriget förde en kraftfull kamp både i detta land och på andra håll för att ”öppna dörrarna” för judiska offer för nazismen, en kampanj som hade varit otänkbar med den hållning som Trotskij tillskrivs i denna scen.

Scen 14 (*Testamentet*), som följer på scenen med Moskvarättegångarna, börjar med stalinisternas försök, under ledning av målaren Siqueiros, att döda Trotskij i Mexiko i maj 1940 och slutar med en diskussion om Moskvarättegångarna mellan Trotskij, André Breton, den franske surrealisterna, Diego Rivera, den mexikanske konstnären, Alfred Rosmer, en gammal vän från Frankrike, samt Joseph Hansen, Trotskij's amerikanske sekreterare och livvakt. Det spelar mindre roll att inte Breton varit i Mexiko sedan 1938, eller att Rivera och Trotskij gått skilda vägar 1939. Viktigare är de ganska märkliga idéer, som Weiss låter deltagarna ge uttryck för.

Diskussionens kärna består av Bretons upprördhet över – att de åtalade vid Moskvarättegångarna bekände!² Lika osannolikt är det mödosamma försvaret för de anklagade, som Hansen får klä i ord. Även Trotskij drabbas av virrvarret; han får besvara Riveras fråga om varför Siqueiros ville döda Trotskij med orden: ”I grund och botten följde han min tes, Diego, att Sovjetunionen måste skyddas till varje pris ...”

Dvs Trotskij är för att försvara Sovjetunionen mot dess imperialistiska fiender och Siqueiros handlar i överensstämmelse med den uppfattningen genom att försöka mörda den man han tror är en fiende till Sovjetunionen. Håller Trotskij därmed med om att ett sätt att försvara Sovjetunionen vore att döda honom? Det är svårt att förstå vad som avses, men än svårare är det att föreställa sig hur en genomsnittlig teaterpublik ska uppfatta detta. Michel Lequenne har lagt fram hypotesen (i *Quatrième Internationale*, mars 1971) att stycket kan vara menat ironiskt; men det finns inget i texten i övrigt som skulle tyda på det, och jag tvivlar på att särskilt många regissörer eller skådespelare kommer att tolka det så på egen hand.

² Franklin Rosemont, redaktör för *Arsenal/Surrealist Subversion* och en kommande samling med Breton skrifter, har informerat mig om att trots Bretons känsla av upprördhet över Moskvarättegångarna, hade han aldrig sagt de tilltalade tillfogat ”socialismen en skada som aldrig kan gottgöras igen”.

Allt detta är synd, för det finns en reell grund för en scen av detta slag. Den marxistiska rörelsen runt om i världen hamnade på defensiven och blev svårt plågad av Moskvarättegångarna, som utgjorde en betydande vändpunkt i den politiska historien under detta sekel. Långt före kalla kriget, efter andra världskriget, och till och med före Stalin-Hitler-pakten 1939 ledde dessa rättegångar till omfattande desillusionering, inte bara med stalinismen utan också med marxismen – först bland intellektuella som tidigare varit sympatiskt inställda till marxismen. En av Trotskijs insatser under sina sista år var att begripa denna reaktion, när den först blev märkbar 1937, och förklara krig mot den redan i sin skrift [Deras moral och vår](#), även om det innebar en brytning med krafter som hjälpt honom att avslöja rättegångarna.

Det kunde ha blivit en utmärkt scen, med många lärdomar för radikala av i dag och av hans polemik mot dem som lämnade eller tog avstånd från marxismen. Men det skulle ha krävt andra motståndare än Breton och Rivera och andra argument från deras sida.

Även om jag i stort delar Mandels stora uppskattning av pjäsen kan jag inte hålla med honom när han skriver att den ”ger nytt liv åt hela Trotskijs person, och åt Lenin och några andra stridskamrater ...” Jag uppfattade bilden av Lenin som närmast tvådimensionell – med undantag för hans politik (ett viktigt undantag, förstås) – och ytterst lik den stapelvara som kan återfinnas i sovjetiska filmer. Jag tycker också att framställningen av Trotskijs person är otillfredsställande.

Det här måste ha gett Weiss en del huvudbry. Historien om Trotskij är en politisk historia; han är någon att räkna med på grund av sin politiska aktivitet, inte för att han var eller inte var en kärleksfull far eller en trevlig sällskapsmänniska. Dessutom är den politiska sidan så stor, och så spännande, att de personliga aspekterna, om de över huvud taget måste beröras, med nödvändighet måste bli kortfattade och underordnade.

Och ändå är det regel för historiska skådespel och romaner att de måste ”förmänskliga” huvudpersonerna genom att visa dem med sina egenheter, skavanker, eller dåliga aneddräkt, precis som du och jag. En snabb återblick på barndomen är ett krav för att visa varför A egentligen blev feminist. B, den sadistiske generalissimon, visar sig vara förtjust i djur. Den lysande vetenskapsmannen C är inte bara en tankspridd professor, han kan inte ens byta en glödlampa. I Bernard Wolfes roman om en Trotskijliknande exil i Mexiko gör honom till en *voyeur*. Så låt oss ta en snabb titt på hur Weiss klarar den sortens utmaningar och frestelser.

Ämne: Hypokondri. Trotskij var sjuk med jämna mellanrum under större delen av de 10-15 sista åren av sitt liv. Läkare i flera länder undersökte honom men kunde inte hitta något egentligt fel (om alla var som den norske läkaren i Scen 13 är det inte att undra på). Ändå led han och kunde flera veckor i sträck vara oförmögen till arbete. Isaac Deutscher spekulerade om att sjukdomen var av psykosomatisk karaktär eller hypokondri. De båda är inte identiska – en psykosomatisk sjukdom är ändå en sjukdom och kan vara lika smärtsam som vilken annan sjukdom som helst, och de båda utesluter inte varandra – man kan ha psykosomatiska sjukdomar och vara hypokondriker samtidigt.

Det finns inga definitiva belegg för den saken, men det hela blev ändå tydligen oemotståndligt för Weiss. Vad kan vara mer mänskligt för en ytterst rationell person än att gå omkring med irrationell, onödiga eller överdriven oro för sin hälsa? Weiss´ Trotskij är således en hypokondriker med stort behov av att ta pulsen, proppa i sig mediciner, osv. Min enda invändning är att Weiss valt att gå tillbaka till 1915 – långt innan Trotskij blev sjuk eller visat några tecken på hypokondri – och får Trotskij att anförtro Lenin saker som: ”

Kroppen. Känner den jämt. Mage. Tarm. Hjärta. Njurar. Dessa processer sysselsätter mig ofta flera dagar i sträck. Åldrandet. Den begynnande döden. Tiden. Redan som barn funderade jag över den... Vaknar ibland av att jag gråter. Fruktansvärt oroad.” Kanske är det bara mänskligt när dramatiker gör på detta vis, till och med de allra bästa.

Ämne: Personlig försiktighet eller blyghet. Det skulle vara intressant, eller hur, om en stor revolutionär vore extremt, till och med rent komiskt, noggrann med den egna personliga säker-

heten? Inget tyder på att det var fallet med Trotskij – tvärtom vägrade han att låta sina livvakter kroppsvisitera besökare. Men ändå:

Scenen från 1935 med studenterna börjar med att Trotskij och hans livskamrat Natalja är ensamma. Röster hörs utifrån och sedan några takter av ”Internationalen”. ”(...Trotskij rycker förskräckt till) ’Nu har de sparat upp oss här också.’ (*Han rusar upp. Tar betäckning bakom bordet*) ’De kommer att skjuta ner oss.’” Natalja försäkrar honom att det måste vara studenterna från Paris som bett om att få träffa honom och går iväg för att släppa in dem. ”Trotskij kryper in under bordet. En grupp studenter in. Trotskij drar fram några papper ur fickan, strör ut dem framför sig, samlar ihop dem igen. Reser sig upp. Stryker med handen över pannan. Läger papperen på bordet.” ”Draget”, säger han. Han sätter sig ned vid skrivbordet, studenterna drar fram stolar och diskussionen kan börja.

Inspirationen till detta har sannolikt hämtats från Isaac Deutschers *Den förvisade profeten*. Deutscher tar upp slutet av Trotskij:s vistelse i Frankrike, då både franska fascister och franska stalinister kom med alla slags öppna hot mot honom, och skriver: ”Trotskij kunde inte känna sig säker ens i den avlägset belägna alpbyn. Han beskriver hur han och Natalja en gång, under dessa dagar, satt i sin ensamma stuga och tysta och spända hörde två män närma sig sjungande Internationalen. För skulle bara en vän kunnat komma med den sången. Nu kunde det vara en fiende och angripare.”

Det är en viss skillnad mellan att ”tystna och spänt lyssna” och att kräla under ett skrivbord; i detta fall samma skillnad som mellan ironi och slapstick.

Eftersom det i teaterpjäser och på film är regel att ”förbereda” publiken på sådana händelser genom föregripande händelser (som Trotskij:s kommentarer om kroppen 1915 förbereder oss på hans senare fullt uppblommande hypokondri), har Weiss en annan händelse i Scen 2 (*Straffkoloni Vercholensk*). Där inleder Trotskij 1900 politiska debatter med andra deporterade. En av hans motståndare är Luzin, förespråkare för individuell terrorism. Upprörd över hur en soldat behandlar en fånge drar Luzin kniv: ”Soldaten lyfter geväret till skott. Flera av de närvarande kastar sig ned. Trotskij tar betäckning bakom bordet.”

Allt Weiss vet om den verkliga Luzin är hämtat från Trotskij:s [Mitt liv](#). Han var byskollärare och den förste anarkist Trotskij någonsin stött på och de fördes tillsammans från genomgångsfängelset i Moskva till Sibirien. ”Floden var översvämmad och Luzin beslutade sig för att korsa Lena i en båt. Han var inte helt nykter och bad mig att komma med honom. Jag gick med på det. Lösa stockar och döda djur flöt i den överfulla floden, det var gott om virvlar. Vi kom över lyckligt och väl, om än inte utan en del spännande ögonblick. Luzin gav mig ett sorts verbalt betyg: en ’bra kamrat’, eller något åt det hållet och vi blev bättre vänner.” Luzin:s knivdrama inträffade sedan han förflyttats till ett annat område, bort från Trotskij, och det handlade om en polis, inte någon soldat, som Luzin sade att han knivhuggit av ren princip.

(Efter att ha skrivit ovanstående slog det mig att kanske hade jag missbedömt Weiss’ avsikter. Det fanns ju ändå ett tillfälle under Trotskij:s sista år i livet då han och Natalja gjorde något som liknade att krypa in under skrivbordet. Det var natten den 24 maj 1940 då de av Siqueiros anförda mördarna avlossade den ena salvan efter den andra med automatvapen in i deras sovrum och att de räddade livet genom att glida ner från sängen och ner på golvet och krypa in i ett hörn. Kanske hade Weiss den händelsen i åtanke och tog med skrivbordsscenen bara för att framhäva att personlig försiktighet, även om den kan se ovärdig ut, inte är helt oviktigt som ett av många karaktärsdrag hos en revolutionär? Men inte då, i Scen 14, som börjar med attentatsförsöket, finns inget om hur paret Trotskij betedde sig när skottlossningen började. Alltså måste Weiss’ motiv för de scenerna ha varit att göra Trotskij ”mer mänsklig”.)

Ämne: Tvivel. Utåt var Trotskij (och Lenin) ytterst övertygad om det riktiga i sin kurs. Han hade bara förakt till övers för skeptiker, tvivlare och vacklande. När han gjort ett misstag försökte han rätta till det; efteråt fortsatte han att orubbligt förvissa om att det han gjorde var rätt. Och ändå är

det rimligt att tänka sig att han i likhet med andra människor någon gång måste ha varit hemsökt av tvivel, ovisshet och tveksamhet, i varje fall under den process som föregår ett beslut.

Det tror Weiss också. Men eftersom det finns så lite i Trotskijs liv som kan förse honom några riktiga ledtrådar blir resultatet av följande karaktär: I slutet av Scen 2 ser Trotskij tillbaka på sin första rymning från Sibirien då han lämnade sin första hustru och två små döttrar. ”Var det rätt att underordna allt arbetets krav? Allt, familj, vänskap, kärlek? Bara se sig som en del i den historiska processen?” Scenen från Zürich 1915 inleds med att Trotskij beklagar sig för Lenin: ”Nästan tio års emigration. Avskuren från händelserna i Ryssland. Vad är en revolutionär värd, som vistas utomlands i tio år? Vi konspirerar. Fraktionerna ligger i dödlig fejd med varandra... Hur kan vi härifrån, ett rum i Zürich, allt nerpackat, genomresa, hur kan vi härifrån sätta historiens lokomotiv i rörelse?”

Antingen är detta rena banaliteter, eller något som inte alls stämmer överens med Trotskijs verkliga uppfattning. Ändå ger de frågor som uppstår anledning till funderingar: Kan revolutioner ledas av folk som plågas av tvivel? Vilka faktorer, personliga eller andra, är det som gör att revolutionärer inte blir lamsugna av tvivel? Kanske kan en talangfull dramatiker någon gång utforska sådana frågor, eller kanske är de inte lämpade för teaterpjäser.

Förutom andra historiska felaktigheter och anakronismer finns en del som pjäsen förbigår, vilket leder till en snedvriden eller karikerad bild: Det politiska innehållet i kampen mot Stalin är otillräckligt skildrat (det handlade om mer än motstånd mot byråkrati och utrensningar); Trotskijs hållning till Andra världskriget är ofullständig (den riktade sig mot imperialisterna, inklusive demokratiska imperialister, och för försvar av Sovjetunionen och Kina); Trotskijs kamp för Fjärde internationalen nämns nätt och jämt, trots att den i realiteten utgjorde centrum för hans tänkande och arbete. Antingen utgick Weiss från att publiken känner till sådant, eller också att de inte var lika viktiga som Trotskij ansåg.

En annan oklarhet måste också nämnas. Trotskis mördare, ”Frank Jacson”, identifieras aldrig i pjäsen som GPU-agent; om inte publiken redan känner till detta kan scenerna 14 och 15 (*Avrättningen*) lätt locka den till att tro att han var en vän eller en sympatisör till Trotskij, som mördade honom av oklara orsaker. Och eftersom detta fortfarande är den officiella versionen i en stor del av världen – Sovjetunionen, Östeuropa och Kina – skulle det vara ytterst välkommet ifall författaren ville täppa till denna lucka.

Översättning: *Björn Erik Rosin*