

Terry Eagleton

Marxism och litteratur

Engelskt original: *Marxism and literary criticism* (1976)

Översättning: Anders Olsson och Svante Weyler

Stockholm 1978

Innehåll

Förord	1
1. Litteratur och historia	1
Marx, Engels och litteraturkritiken	1
Bas och överbyggnad	3
Litteratur och överbyggnad	5
Litteratur och ideologi	8
2. Form och innehåll.....	10
Historia och form	10
Form och ideologi	11
Lukács och den litterära formen.....	13
Goldmann och den genetiska strukturalismen	15
Pierre Macherey och en ”decentrerad” form.....	16
3. Författaren och engagemanget	18
Konsten och proletariatet	18
Lenin, Trotskij och engagemanget	19
Marx, Engels och engagemanget.....	20
Återspeglingssteorin	22
Litterärt engagemang och engelsk marxism.....	25
4. Författaren som producent	27
Konsten som produktion	27
Walter Benjamin	27
Bertolt Brecht och den ”episka” teatern.....	29
Form och produktion.....	30
Realism eller modernism?.....	32
Medvetande och produktion.....	32
Bibliografi i urval	35

Förord

Marxism är ett mycket rikt och omfattande ämne, och det gäller inte minst den gren som kallas marxistisk litteraturanlys. Det skulle därför vara omöjligt att i denna korta översikt annat än skissera några huvuddrag och ställa en del grundläggande frågor. (Boken är för övrigt så här kort därför att den ursprungligen planerades ingå i en serie kortfattade introduktionsböcker.) Faran med den här sortens böcker är att de gärna tråkar ut dem som redan är hemmastadda i ämnet och förvirrar dem för vilka det är helt nytt. Jag har inga speciella anspråk på att vara originell eller fullständig, men jag har åtminstone försökt att varken tråka ut eller förbrylla. Min strävan har varit att framställa ämnet så klart som möjligt, även om detta, med hänsyn till ämnets svårighetsgrad, inte är någon lätt uppgift. Hur som helst hoppas jag att de svårigheter som eventuellt förekommer snarare har med ämnets karaktär att göra än med själva framställningen.

Marxismen analyserar litteraturen i termer av de historiska förhållanden som frambringat den; den måste, på motsvarande sätt, vara medveten om sina egna historiska rötter. Att ge en bild av en marxistisk kritiker som Georg Lukács utan att utforska de historiska faktorer som formar hans kritik är helt otillräckligt. Det bästa sättet att diskutera marxistisk kritik skulle alltså vara att ge en historisk överblick över den från Marx och Engels fram till vår egen tid och kartlägga hur denna kritik förändras i takt med att de historiska förhållanden i vilka den är rotad förändras. Detta har dock visat sig omöjligt av utrymmesskäl. Jag har därför valt ut fyra centrala frågeställningar inom marxistisk kritik och diskuterat olika författare i ljuset av dem. Och även om detta inneburit en stark koncentration till vissa saker, på bekostnad av andra, så ger det samtidigt en antydning om ämnets inre logik och kontinuitet.

Jag har talat om marxismen som ett "ämne", och det finns en stor risk för att den här sortens böcker bidrar till just den typen av akademism. Vi kommer säkert snart att få se marxistisk kritik prydligt inplacerad mellan freudianska och mytologiska ansatser inom litteraturen, som ytterligare en stimulerande akademisk "metod", som ännu ett välplöjt fält för studerande att traska omkring på. Innan det går därhän kan det vara på sin plats att erinra sig ett enkelt faktum. Marxismen är en vetenskaplig teori om mänskliga samhällen och deras omvandling genom arbete. Mera konkret innebär detta att vad marxismen har att berätta är historien om mäns och kvinnors kamp för att frigöra sig från vissa former av exploatering och förtryck. Det finns ingenting akademiskt över denna kamp — ser vi den så får vi själva betala priset.

Hur pass relevant en marxistisk tolkning av Miltons *Det förlorade paradiset* eller George Eliots *Middlemarch* är för denna kamp står väl inte genast klart. Men om det är fel att begränsa den marxistiska kritiken till den akademiska världen, så är det därför att den har en betydelsefull, för att inte säga central, roll att spela i samhällsomvandlingen. Den marxistiska kritiken utgör en del av en mer övergripande teoretisk analys som syftar till förståelse av *ideologier* — de idéer, värden och känslor genom vilka människor upplever världen vid olika tidpunkter. Och en del av dessa idéer, värden och känslor finns tillgängliga för oss endast i litteraturen. Att förstå ideologier innebär en djupare förståelse av såväl det förflutna som det närvarande; sådan förståelse bidrar till vår frigörelse. Det är i den övertygelsen jag skriver den här boken, och jag tillägnar den deltagarna i min kurs i marxistisk kritik i Oxford vilka diskuterat dessa frågeställningar så ingående med mig att de nästan kan betraktas som medförfattare.

1. Litteratur och historia

Marx, Engels och litteraturkritiken

Om Karl Marx och Friedrich Engels mer är kända för sina politiska och ekonomiska skrifter

än för sina litterära, så är det inte alls därför att de betraktade litteraturen som betydelselös. Det är sant, som Lev Trotskij skrev i *Litteratur och revolution* (1924), att ”det finns många människor i den här världen som tänker som revolutionärer men känner som kälkborgare”, men Marx och Engels tillhörde inte dem. Karl Marx skrev själv i sin ungdom lyrisk poesi, ett fragment av ett versdrama och en oavslutad humoristisk roman som var mycket påverkad av Laurence Sterne, och hans skrifter är spetsade med litterära begrepp och allusioner. Han författade ett ansevärt opublicerat manuskript om konsten och religionen och planerade en tidskrift för teaterkritik, en fullständig studie över Balzac samt en avhandling om estetik. Marx var en högt kultiverad intellektuell i den stora tyska klassiska traditionen, och konst och litteratur var en del av själva den livsluft han andades. Hans förtrogenhet med litteratur, från Sofokles till den spanska romanen, från Lucretius till dåtidens engelska populärlitteratur, hade en förbluffande vidd. Den krets för tyska arbetare som han grundade i Bryssel ägnade en kväll i veckan åt diskussioner om olika konstarter; Marx själv var en inbiten teaterbesökare och poesiuppläsare, och han slukade alla former av litteratur från augusteisk prosa till industriarbetarsånger. Han beskrev i ett brev till Engels sitt eget arbete som utgörande ett ”konstnärligt helt” och var oerhört känslig för frågor om litterär stil, inte minst hans egen. I sina allra första artiklar pläderade han för det konstnärliga uttryckets frihet. För övrigt kan man spåra estetiska begrepp bakom några av de centrala kategorierna i hans ekonomiska tänkande, som han använder i sina senare verk.¹

Trots detta stod nu Marx och Engels inför något viktigare uppgifter än att formulera en fullständig estetisk teori. Deras kommentarer till konst och litteratur är spridda och fragmentariska, snabba anspelningar snarare än utvecklade ställningstaganden.² Detta är en av orsakerna till att marxistisk litteraturforskning innebär mer än rena upprepningar av det som slogs fast av marxismens grundare. Den omfattar också mer än det som i väst blivit känt som ”litteratursociologi”. Litteratursociologin sysslar främst med vad som kan kallas medlen för litterär produktion, distribution och försäljning i ett bestämt samhälle — hur böcker produceras, den sociala sammansättningen av författare och publik, graden av läskunnighet, sociala bestämningar av ”smak”. Den undersöker också litterära texter med avseende på deras ”sociologiska” betydelse, den nagelfar litterära verk för att ur dem kunna dra fram intressanta teman för socialhistorikern. Det har gjorts en del utmärkt forskning inom detta område,³ och det utgör en aspekt av marxistisk litteraturforskning i dess helhet. I sig är den dock varken speciellt marxistisk eller speciellt kritisk. Egentligen är det till största delen en tam och blodlös version av marxistisk kritik, anpassad för västeuropeisk konsumtion.

Marxistisk litteraturforskning är inte endast en ”litteratursociologi” som befattar sig med hur romaner blir publicerade och om de nämner arbetarklassen. Dess mål är att *förklara* det litterära verket mer fullständigt, vilket innebär en uppmärksam blick på dess form, stil och mening.⁴ Men det innebär också att man uppfattar denna form, stil och mening som produkter

¹ Se M. Lifshitz, *The philosophy of art of Karl Marx* (London 1973). För en naivt fördomsfull men informativ redogörelse för Marx och Engels litterära intressen, se P. Demetz, *Marx, Engels and the poets* (Chicago 1967).

² Se Karl Marx och Friedrich Engels, *Om konst och litteratur* (Stockholm 1971), som är en sammanställning av dessa kommentarer.

³ Se särskilt L. Schücking, *The sociology of literary taste* (London 1944); R. Escarpit, *Litteratursociologi* (Stockholm 1970); R. D. Altick, *The English common reader* (Chicago 1957); och R. Williams, *The long revolution* (London 1961). Representativa senare arbeten är D. Laurensen och A. Swingewood, *The sociology of literature* (London 1972) och M. Bradbury, *The social context of English literature* (Oxford 1971).

⁴ Stora delar av den ickemarxistiska litteraturforskningen skulle avvisa en term som ”förklaring” med förklaringen att den gör våld på litteraturens ”mystik”. Jag använder den här därför att jag håller med Pierre Macherey som i sin *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris 1966) menar att kritikerns uppgift inte är att ”tolka” utan att ”förklara”. För Macherey betyder ”tolkning” av en text att man gör om eller korrigerar den enligt någon ideal norm för hur den borde vara, dvs. att man förkastar texten så som den är. Tolkande kritik ”dubblar” blott texten, arbetar igenom den och lägger den till rätta för att lättare kunna konsumeras. När den säger mer om verket, lyckas den säga mindre.

av en speciell historisk tid. Målaren Henri Matisse sa en gång att all konst bär sin tids prägel, men att den stora konsten är den i vilken denna prägel är tydligast. De flesta litteraturstudenter får lära sig något annat: den största konsten är den som överskrider sina historiska villkor. Marxistisk kritik har mycket att säga på den punkten, men den ”historiska” analysen av litteraturen tog naturligtvis inte sin början med marxismen. Många tänkare före Marx hade försökt att beskriva litterära verk genom att beskriva den historiska situation som frambringt dem. En av dem, den tyske idealistiske filosofen G. W. F. Hegel, hade ett djupgående inflytande på Marx eget estetiska tänkande. Originaliteten i den marxistiska litteraturkritiken ligger alltså inte i dess sätt att historiskt närma sig litteraturen, utan i dess revolutionära uppfattning av historien själv.

Bas och överbyggnad

Grunden till denna revolutionära uppfattning lades i ett berömt avsnitt i Marx och Engels *Den tyska ideologin* (1845-46):

Produktionen av idéer och föreställningar, kort sagt av medvetande, är från första början omedelbart sammanflätad med den materiella verksamheten och med den materiella kommunikationen mellan människorna med det verkliga livets språk. Föreställningarna, tänkandet, den andliga kommunikationen mellan människor framstår här ännu som direkta resultat av deras materiella förhållanden. (...) Vi utgår inte från det som människorna säger, inbillar sig, föreställer sig, inte heller från den människa som man resonerar sig fram till, inte från den tänkta, inbillade, föreställda människan för att därifrån komma fram till den livs levande människan; vi utgår från den verkligt aktiva människan (...) Det är inte medvetandet som bestämmer livet, utan det är livet som bestämmer medvetandet.

En utförligare beskrivning av vad detta betyder kan man finna i förordet till *Till kritiken av den politiska ekonomin* (1859):

I sitt livs samhällliga produktion träder människorna i bestämda, nödvändiga, av deras vilja oberoende förhållanden, produktionsförhållanden, som motsvarar en bestämd utvecklingsgrad av deras materiella produktiv-krafter. Summan av dessa produktionsförhållanden bildar samhällets ekonomiska struktur, den reella bas, på vilken en juridisk och politisk överbyggnad reser sig och vilken motsvaras av bestämda former av det samhällliga medvetandet. Det materiella livets produktionssätt är bestämmande för den sociala, politiska och andliga livsprocessen överhuvudtaget. Det är inte människornas medvetande, som bestämmer deras vara, utan tvärtom deras samhällliga vara som bestämmer deras medvetande.

De sociala förhållandena mellan människor är m.a.o. förknippade med det sätt varpå de producerar sitt materiella liv. Vissa produktivkrafter — t.ex. organisationen av arbetet på medeltiden — innefattar de sociala förhållanden mellan undersåte och herre som vi känner som feodalism. I ett senare skede bygger utvecklandet av nya former för produktionens organisation på en förändrad uppsättning sociala förhållanden — nu mellan kapitalistklassen, som äger produktionsmedlen, och arbetarklassen, vars arbetskraft kapitalisten köper för vinstens skull. Tagna tillsammans bildar dessa produktionskrafter och produktionsförhållanden det som Marx kallar ”samhällets ekonomiska struktur” eller mer bekant inom marxismen som den ekonomiska ”basen”. I varje historisk period utgår det från den ekonomiska basen en ”överbyggnad” — bestämda former av lagar och politik, en bestämd statsform — vars viktigaste funktion är att legitimera makten hos den klass som äger produktionsmedlen. Men överbyggnaden innehåller mer än så; den består också av ”bestämda former av socialt medvetande” (politiska, religiösa, etiska, estetiska osv.), vilket är vad marxismen kallar ideologi. Ideologins funktion är alltså att legitimera den härskande klassens makt i samhället; man kommer aldrig ifrån att de dominerande idéerna i ett samhälle är den härskande klassens idéer.⁵

⁵ Detta är oundvikligen en avsevärt förenklad redogörelse. För en fullständig analys se N. Poulantzas, *Politisk*

Konsten är för marxismen en del av samhällets överbyggnad. Den är (med de modifikationer vi ska göra nedan) en del av samhällets ideologi — ett element i den sammansatta strukturen hos det samhälleliga medvetandet, som säkerställer att den situation i vilken en klass härskar över de andra av de flesta uppfattas som ”naturlig” eller inte uppfattas alls. Att förstå litteratur betyder då att förstå hela den samhälleliga process i vilken den tar del. Som den ryske marxisten Georgij Plechanov uttryckt det: ”En epoks samhälleliga medvetande bestäms av denna epoks sociala förhållanden. Detta är ingenstans så uppenbart som i konstens och litteraturens historia.”⁶ Litterära verk är inte mystiskt inspirerade eller bara möjliga att förklara genom författarens psykologi. De utgör medvetandeformer, speciella sätt att se världen, och som sådana har de ett förhållande till det dominerande sätt att se världen som är en epoks ”samhälleliga medvetande” eller ideologi. Denna ideologi är i sin tur en produkt av de konkreta sociala förhållanden i vilka människor träder in vid ett bestämt tillfälle och en bestämd plats. Det är det sätt varpå dessa klassförhållanden upplevs, legitimeras och förevisas. Människorna är dessutom inte fria att välja sina sociala förhållanden. De tvingas in i dem av materiell nödvändighet — av karaktären och utvecklingsnivån hos det ekonomiska produktionssätt vari de lever.

För att förstå Shakespeares *Kung Lear*, Popes *The Dunciad* eller Joyces *Odysseus* måste man göra mer än att tolka deras symbolism, studera deras litterära historia och lägga till fotnoter med relevanta sociologiska data. Man måste först och främst förstå de komplicerade, indirekta relationerna mellan dessa verk och de ideologiska världar de befolkar — relationer som framträder inte bara som ett ”tema” eller en ”handling” utan också i stilen, rytmen, bilden, tonen och (som vi ska se senare) i *formen*. Men vi förstår inte heller ideologin om vi inte fattar vilken roll den spelar i samhället som helhet — hur den består av en bestämd, historiskt relativ perceptionsstruktur som stöttar makten hos en bestämd samhällsklass. Detta är ingen enkel uppgift, eftersom ideologin aldrig är en enkel återspeglning av den härskande klassens idéer. Tvärtom, det är alltid ett komplicerat fenomen som i sig rymmer motstridiga, t.o.m. motsägande uppfattningar om världen. För att förstå en ideologi är vi tvungna att analysera de exakta förhållandena mellan skilda klasser i ett samhälle; att göra det innebär att få klart för sig var dessa klasser står i förhållande till produktionssättet.

Allt detta kan synas vara en diger uppgift för den litteraturstudent som trott att hon endast skulle behöva diskutera intrig och personskildring. Det kan verka som en sammanblandning av litteraturvetenskap med ämnen som politik och ekonomi, vilka borde hållas isär. Men det är inte desto mindre nödvändigt för en fullständig förklaring av ett litterärt verk. Ta till exempel den storartade Placido Gulfepisoden i Joseph Conrads *Nostromo*. När vi ska bedöma denna episods stora konstnärliga kraft, med Decoud och Nostromo isolerade i djupt mörker på den sakta sjunkande prämen, tvingas vi att känsligt placera in episoden i den fantasifulla vision som romanen som helhet rymmer. Den radikala pessimismen i den visionen (och för att helt begripa den måste vi självfallet relatera *Nostromo* till Conrads övriga verk) kan vi inte enkelt förklara genom att tala om ”psykologiska” faktorer hos Conrad själv. För individuell psykologi är också en *samhällelig* produkt. Pessimismen i Conrads världsbild är en unik omvandling till konst av en i hans tid förhärskande ideologisk pessimism — en syn på historien som meningslös och cyklisk, på individerna som outgrundliga och ensamma, på mänskliga värden som relativistiska och irrationella, vilket allt markerar en drastisk kris i den västeuropeiska borgarklassens ideologi, och till denna klass räknade sig Conrad. Det fanns goda skäl för denna ideologiska kris under den här perioden av imperialistisk kapitalism. Conrad har självfallet inte endast anonymt återspeglat detta skede; varje författare har en egen plats i samhället och ger sitt eget svar, i egna konkreta ord utifrån sin bestämda ståndpunkt. Men det är inte svårt att se hur Conrads personliga ställning — polsk ”aristokrat” i exil med

makt och sociala klasser (Möln dal 1970).

⁶ Citerat i förordet till Henri Arvon, *Marxist aesthetics* (Cornell 1970).

stark dragning åt engelsk konservatism — gjort hans upplevelser av den engelska borgarklassens kris än intensivare.⁷

Det är också på detta sätt som man kan se varför den här episoden har ett så högt konstnärligt värde. Att skriva väl är mer än en fråga om ”stil”; det krävs också att man har ett ideologiskt perspektiv med vars hjälp man kan tränga ner till människors verkliga erfarenheter i en viss situation. Detta är just vad som händer i Placido Gulf-episoden. Och detta inte bara därför att dess författare råkar ha en utsökt prosastil, utan därför att den historiska situationen gör det möjligt för honom att nå dessa insikter. Huruvida dessa insikter är politiskt ”progressiva” eller ”reaktionära” (Conrads tillhör med säkerhet de senare) är inte huvudfrågan — liksom det inte heller hör hit att de flesta av de författare som allmänt anses som 1900-talets stora — Yeats, Eliot, Pound, Lawrence — var politiskt konservativa och alla hade förbindelse med fascismen. Marxismen förklarar detta faktum snarare än beklagar det. Den inser att i frånvaro av en verkligt revolutionär konst kan endast en radikal konservatism, lika fientlig som marxismen mot det liberala borgerliga samhällets söndervittrade värden, frambringa verkligt betydande litteratur.

Litteratur och överbyggnad

Det skulle vara ett misstag att antyda att marxistisk kritik mekaniskt går från ”text” till ”ideologi” till ”sociala förhållanden” till ”produktivkrafter”. Den behandlar snarare dessa samhälleliga ”nivåer” som en *helhet*. Litteratur må vara en del av överbyggnaden, men den är mer än en mekanisk återspeglning av den ekonomiska basen. Engels klagor detta i ett brev till Joseph Bloch från 1890:

Enligt den materialistiska historieuppfattningen är det *i sista hand* det verkliga livets produktion och reproduktion som är det bestämmande elementet i historien. Mer än det har varken Marx eller jag någonsin hävdad. Om därför någon förvränger detta till att ekonomin är det *enda* bestämmande, så förvandlar han det till en meningslös, abstrakt och absurd fras. Ekonomin utgör basen, men överbyggnadens olika beståndsdelar klasskampens politiska form och dess konsekvenser, statskick som etableras av den segrande klassen efter ett framgångsrikt slag, olika lagar, liksom också återspeglningarna av alla de här striderna i de kämpandes hjärnor: politiska, juridiska och filosofiska teorier, religiösa idéer och deras vidareutveckling till dogmer allt detta utövar också ett inflytande på kampens förlopp och är ofta avgörande för kampens *form*.

Engels vill förneka att det finns ett mekaniskt, direkt samband mellan basen och överbyggnaden. Delar av överbyggnaden reagerar tillbaka mot och påverkar den ekonomiska basen. Historiematerialismen förnekar att konsten *i sig* kan förändra historiens gång, men den vidhåller att konsten kan spela en aktiv roll i en sådan förändring. Och när Marx började fundera över förhållandet mellan bas och överbyggnad så valde han faktiskt konsten som exempel för att visa hur komplicerat och indirekt detta förhållande är:

Angående konsten vet vi att dess blomstringsperioder ingalunda står i förhållande till den allmänna samhällsutvecklingen, alltså inte heller till den materiella grundvalen eller till dess organisations anatomi. Till exempel grekerna i jämförelse med de moderna eller med Shakespeare. Om vissa konstformer, till exempel eposet, är det t.o.m. en accepterad uppfattning att de inte längre kan produceras i sin epokgörande, klassiska gestalt så snart konstproduktionen som sådan inträtt; och alltså på konstens eget område vissa betydande skapelser endast kan uppstå på ett utvecklade stadium av konstens utveckling. Om detta gäller förhållandet mellan olika konstarter inom konstens eget område så är det mindre uppseendeväckande att det gäller hela konstens område i förhållande till den allmänna samhällsutvecklingen. Svårigheten ligger bara i att ge en generell version av dessa motsägelser. Så snart de specificeras är de redan förklarade.⁸

⁷ Om frågan hur en författares personliga historia är sammanlänkad med hans tids historia, J.-P. Sartre, *The search for a method* (London 1963).

⁸ Inledningen till *Grundrisse*, sv. övers. *Grunddragen i kritiken av den politiska ekonomin* (Halmstad 1971).

Marx reflekterar här över vad han kallar ”det ojämna förhållandet mellan utvecklingen av den materiella produktionen ... och den konstnärliga produktionen”. Det är inte självklart att de största konstnärliga skapelserna är beroende av en högsta utveckling av produktivkrafterna. Det visas tydligt av exemplet med grekerna som frambringade stor konst i ett ekonomiskt utvecklat samhälle. Vissa framstående konstnärliga former som epiken är endast möjliga i ett utvecklat samhälle. Men varför, frågar Marx då, är det så att vi fortfarande påverkas av sådana former, trots den historiska distans vi har till dem?:

Men svårigheten ligger inte i att förstå att grekisk konst och epik är knutna till vissa samhällsliga utvecklingsformer. Svårigheten ligger däri, att vi ännu uppskattar dem och att de i viss mening fortfarande gäller som rättesnöre och ouppnåeligt mönster för oss.

Varför skänker oss grekisk konst fortfarande estetisk njutning? Det svar som Marx ger har blivit allmänt förhånat av illvilliga uttolkare som otillfredsställande och befängt:

En man kan inte bli barn igen eller också blir han barnlig. Men gläder honom inte barnets naivitet, och måste han inte själv sträva efter att återskapa barnets sanning på en högre nivå? Upplever inte varje epok i barnnaturen sin egen sanna karaktär i naturlig form? Varför skulle inte mänsklighetens barndom, som skönast utvecklades i Grekland, utöva en ständig lockelse som ett aldrig återkommande stadium? Det finns ouppfostrade barn och lillgamla barn. Många av antikens folk hör till dessa kategorier. Grekerna var normala barn. Att deras konst fånglar oss står inte i motsägelse till att den uppstod på ett utvecklat samhällsstadium. Det är tvärtom ett resultat därav och hänger oskiljaktigt samman med att de omogna samhällsbetingelser, under vilka denna konst uppstod och som var den enda möjligheten för att den skulle kunna uppstå, aldrig kan återvända.

Sålunda är vår kärlek till grekisk konst ett nostalgiskt återsjunkande i barndomen — ett stycke omaterialistisk sentimentalitet som illasinnade kritiker förtjust slagit ned på. Men denna passage kan bara ses så om den bryts ut ur sitt sammanhang, nämligen manuskriptutkastet från 1857, idag kända som *Grundrisse*. Går vi väl tillbaka till det sammanhanget blir betydelsen genast uppenbar. Grekerna, menar Marx, kunde frambringa stor konst inte *trots* utan *tack vare* deras samhälles utvecklade karaktär. I äldre samhällen, som ännu inte undergått den uppsplittrande ”arbetsdelning” vi känner från kapitalismen — kvantitetens seger över kvaliteten som resultat av varuproduktionen och den rastlösa, kontinuerliga utvecklingen av produktivkrafterna — där kan en viss grad av harmoni mellan människan och naturen uppnås, en harmoni som beror just på det grekiska samhällets *begränsade* karaktär. Grekernas ”barndomsliga” värld attraherar därför att den blomstrade inom vissa uppmätta gränser — gränser som brutalt överskridits av det borgerliga samhället i dess gränslösa krav på att producera och konsumera. Historiskt sett är det logiskt att detta sammanhållna samhälle bröts upp i och med att produktivkrafterna växte över sina gränser. Men när Marx talar om en ”strävan efter att återskapa dess sanning på en högre nivå”, så står det klart att han talar om framtidens kommunistiska samhälle, där obegränsade tillgångar ska tjäna en människa som utvecklar sig obegränsat.⁹

Det är alltså två frågor som Marx formuleringar i *Grundrisse* ger upphov till. Den första berör förhållandet mellan bas och överbyggnad; den andra berör vårt förhållande idag till tidigare konst. För att ta den andra frågan först: hur kan det komma sig att vi moderna människor blir estetiskt tilltalade av kulturprodukter från förgångna, vitt främmande samhällen? På ett sätt skiljer sig det svar som Marx ger oss inte från svaret på frågan om hur det kommer sig att vi än idag berörs av de bedrifter som, låt oss säga, Spartacus utförde. Vi berörs av Spartacus eller av grekisk skulptur därför att vår egen historia förbinder oss med dessa äldre samhällen. I dem finner vi en utvecklad form av de villkor som styr våra liv. Dessutom finner vi i dessa äldre samhällen en primitiv bild av en ”dimension” mellan människan och naturen som det kapitalistiska samhället med nödvändighet bryter ner och som det socialistiska kan återskapa på en jämförbart högre nivå. Vi borde m.a.o. betrakta ”historien” i vidare termer än vår egen

⁹ Se Stanley Mitchells uppsats om Marx i Hall och Wallton (utg.), *Situating Marx* (London 1972).

samtida historia. Att fråga hur Dickens förhåller sig till historien innebär inte bara att fråga hur han förhåller sig till det viktorianska England, ty det samhället var självt produkten av en lång historia som innefattar personer som Shakespeare och Milton. Det är en besynnerligt inskränkt syn på historien att definiera den som blott det "samtida" och förvisa allt annat till det "universella". Ett svar på problemet med förgånget och närvarande har föreslagits av Bertolt Brecht som menar att "vi måste utveckla den historiska känslan ... till ett verkligt sensuellt nöje. När våra teatrar uppför pjäser från andra tider, brukar de vilja upphäva avståndet, fylla ut luckan, polera bort skillnaderna. Men vad blir det då av nöjet vi finner i jämförelsen, i avståndet, i olikheten — vilket på samma gång är det nöje vi finner i det som är nära och riktigt för oss själva?"¹⁰

Det andra problemet som ställs i *Grundrisse* är förhållandet mellan bas och överbyggnad. Marx är klar över att dessa två aspekter av samhället inte bildar ett *symmetriskt* förhållande, att de inte dansar en harmonisk menuett hand i hand genom historien. Varje del i ett samhälles överbyggnad — konst, rättsväsen, politik, religion — har sitt eget utvecklingstempo, sin egen inre utveckling, som inte kan reduceras till en enkel återspeglning av klasskampen eller det ekonomiska läget. Konsten har, som Trotskij säger, en "mycket hög grad av autonomi"; den är inte på något enkelt sätt bunden till produktionssättet. Och ändå hävdar marxismen att i sista hand är konsten bestämd av produktionssättet. Hur ska vi förklara denna uppenbara motsägelse?

Låt oss ta ett konkret litterärt exempel. En "vulgärmarxistisk" tolkning av T. S. Eliots *Det öde landet* skulle kunna vara att dikten direkt är bestämd av ideologiska och ekonomiska faktorer: av den andliga tomhet och kraftlöshet i den borgerliga ideologin som kom ur den kris i den imperialistiska kapitalismen som vi känner som första världskriget. Detta är en tolkning av dikten som en direkt återspeglning av dessa förhållanden. Men den misslyckas tydligt med att ta med i beräkningen en hel rad av "nivåer" som verkar "förmedlande" mellan texten själv och den kapitalistiska ekonomin. Den utsäger t.ex. ingenting om Eliots egen sociala situation — en författare med ett tvetydigt förhållande till det engelska samhället i sin egenskap av "aristokratisk" amerikan, som blev banktjänsteman i City men som ändå identifierade sig djupt med den engelska ideologins konservativt traditionella värderingar snarare än med borgerligt kommersiella. Den säger ingenting om denna ideologis mer allmänna form, ingenting om dess struktur, innehåll, inre sammansatthet, eller om hur allt detta frambringats av de ytterst komplicerade klassförhållandena i den tidens engelska samhälle. Den har ingenting att säga om formen och språket i *Det öde landet*, om varför Eliot trots sin extrema politiska konservatism var en *avantgardistisk* poet som valde ut vissa "progressiva" experimentella tekniker bland de former som litteraturhistorien tillhandahöll, och på vilken ideologisk grund han gjorde detta. Detta sätt att närma sig texten lär oss inget om de sociala förhållanden som vid denna tid ger upphov till vissa former av "andlighet" — halvt kristen, halvt buddistisk — som dikten hämtar näring ur; eller om vilken roll de bestämda slag av borgerlig antropologi och idealistisk filosofi som dikten använder sig av spelade i tidens ideologi-bildning. Vi är oupplysta om Eliots sociala ställning som konstnär, medlem av en lärd, experimenterande elit med exklusiva publiceringskanaler (det lilla bokförlaget, tidskriften med begränsad upplaga) till sitt förfogande; om den publik som detta innebar och om effekterna av detta på diktens stilar och mönster. Vi förblir okunniga om relationen mellan dikten och de estetiska teorier som hör samman med den, om vilken roll denna estetik spelar i dåtidens ideologi och hur den skapar diktens själva uppbyggnad.

För en total förståelse av *Det öde landet* skulle alla dessa (och andra) faktorer behöva vägas in. Det handlar inte om att *reducera* dikten till ett uttryck för den samtida kapitalismen. Men det handlar heller inte om att föra in så många intelligenta komplikationer att ett så obearbetat

¹⁰ Appendix till "Liten hjälpredda för teatern" i den engelska översättningen, J. Willett (red.), *Brechts on theatre: The development of an aesthetic* (London 1964).

begrepp som kapitalism helt enkelt måste lämnas därhän. Tvärtom: alla de faktorer jag räknat upp (författarens klassmässiga ställning, ideologiformer och deras förhållande till litterära former, ”andlighet” och filosofi, den litterära produktionens tekniker, estetisk teori) har direkt relevans för bas-överbyggnadsmodellen. Det som den marxistiska litteraturforskningen söker efter är den unika *kombinationen* av dessa faktorer, som vi känner som *Det öde landet*.¹¹ Ingen av dessa faktorer kan smälta samman med en annan, var och en har sin egen relativa autonomi. Det öde landet kan med rätta förklaras som en dikt framsprungen ur en kris i den borgerliga ideologin, men den har ingen enkel förbindelse med denna kris eller med de politiska och ekonomiska förhållanden som krisen uppstått ur. (Som dikt *förstår den sig inte själv* som en produkt av en viss ideologisk kris, gjorde den det skulle den upphöra att existera. Den måste översätta denna kris till ”universella” termer — krisen måste fattas som del i oföränderliga mänskliga villkor, delade lika av de gamla egyptierna och den moderna människan.) *Det öde landets* förhållande till sin tids historia är sålunda i hög grad *förmedlat* och däri liknar den alla konstverk.

Litteratur och ideologi

Friedrich Engels anmärker i *Ludwig Feuerbach och den klassiska filosofins slut* (1888; Sv. övers. Stockholm 1969) att konsten är betydligt rikare och mer svårgenomtränglig än politisk och ekonomisk teori därför att den i lägre grad är rent ideologisk. Det är här viktigt att förstå marxismens exakta definition av ”ideologi”. Ideologi är inte i första hand en uppsättning doktriner; därmed menas det sätt varpå människor lever i klassamhällets roller, de värden, idéer och bilder som binder dem vid deras sociala funktioner och därigenom hindrar dem från att få en sann kunskap om samhället som helhet. I den här meningen är *Det öde landet* ideologisk: den visar en man som ser en mening i sina erfarenheter på sätt som förhindrar en sann förståelse av samhället, sätt som följaktligen är falska. All konst är resultat av en ideologisk föreställning om världen. Plechanov menar att det konstverk inte finns som är helt i avsaknad av ideologiskt innehåll. Men Engels anmärkning antyder att konsten har ett mer sammansatt förhållande till ideologin än rättsväsendet och den politiska teorin, som mer genomskinligt förkroppsligar den härskande klassens intressen. Frågan är då i vilket förhållande konsten står till ideologin.

Det är ingen lätt fråga att besvara. Två extrema och motsatta positioner är möjliga här. Den ena är att litteratur inte är något annat än ideologi i en viss konstnärlig form; litterära verk är just uttryck för sin tids ideologier. De är fångna i ett ”falskt medvetande” och oförmögna att nå utöver det för att komma fram till sanningen. Denna position är karakteristisk för mycket i ”vulgärmarxismen”, som tenderar att se litterära verk som blotta återspeglings av dominerande ideologier. Med den utgångspunkten går det inte att förklara varför så stor del av litteraturen i själva verket *utmanar* sin tids ideologiska föreställningar. Den motsatta positionen utgår från det faktum att mycken litteratur utmanar den ideologi den konfronterar och detta görs till en del av definitionen av litteraturen själv. Den verkliga konsten över-skrider, som Ernst Fischer hävdar i sin bok med den typiska titeln *Art against ideology* (1969), alltid sin tids ideologiska gränser och ger oss insikt i de verkligheter som ideologin döljer för vår blick.

Bägge dessa positioner synes mig vara för enkla. En mer subtil (fast fortfarande otillräcklig) redogörelse för förhållandet mellan litteratur och ideologi har givits av den franske

¹¹ För att ställa problemet på ett mer sammansatt teoretiskt sätt: den ekonomiska basens inflytande på *Det öde landet* är inte uppenbart på ett direkt sätt, utan i det faktum att det är den ekonomiska basen som i sista hand bestämmer utvecklingsnivån på varje element i överbyggnaden (religiöst, filosofiskt, osv.) som fanns med vid diktens tillkomst, och den bestämmer vidare de strukturella inbördes relationerna mellan dessa element av vilka dikten är en bestämd kombination.

marxistiske teoretikern Louis Althusser.¹² Althusser hävdar att konsten inte kan reduceras till ideologi: den har snarare ett bestämt *förhållande* till den. Ideologi betecknar de upplevelseformer genom vilka människor erfar den verkliga världen, vilket naturligtvis är det slags erfarenheter som också litteraturen ger oss: hur det känns att leva under vissa villkor, i stället för en analys av dessa villkor. Nu gör emellertid konsten mer än att bara passivt återspegla denna erfarenhet. Konsten håller sig inom ideologin men förmår också distansera sig ifrån den, till den punkt där den ger oss möjlighet att ”känna” och ”uppfatta” den ideologi som den är en produkt av. När konsten gör detta, gör den det inte möjligt för oss att få *kunskap* om den sanning som döljs av ideologin, eftersom kunskap i sträng mening för Althusser innebär *vetenskaplig* kunskap — det slags kunskap om, låt oss säga, kapitalismen som Marx *Kapitalet* snarare än Dickens *Hårda tider* tillhandahåller. Skillnaden mellan vetenskap och konst är inte att de behandlar olika objekt, utan att de behandlar samma objekt på olika sätt. Vetenskapen ger oss begreppslig kunskap om en situation — konsten ger oss erfarenheten från samma situation, vilket är likvärdigt med ideologi. Men genom att göra detta tillåter oss konsten att ”se” ideologins natur och börjar så föra oss mot den fulla förståelse av ideologi som är vetenskaplig kunskap.

Hur litteraturen kan åstadkomma detta har mer utförligt utvecklats av en av Althusserns kolleger, Pierre Macherey. I sin *Pour une théorie de la production littéraire* (1966) skiljer Macherey mellan vad han kallar ”illusion” (mening, egentligen ideologi) och ”fiktion”. Illusion — människors normala ideologiska erfarenheter — är det material som författaren börjar arbeta med. Men under arbetet med det förvandlar han det till något annat, ger det gestalt och struktur. Det är genom att ge ideologin en bestämd form, genom att placera den inom vissa fiktionsgränser, som konsten kan distansera sig själv från ideologin och på så sätt avslöja denna ideologis begränsningar. När detta sker, menar Macherey, bidrar konsten till vår befrielse från de ideologiska illusionerna.

Jag tycker att både Althusserns och Machereys förklaringar på avgörande punkter är tvetydiga och dunkla, men den relation mellan litteratur och ideologi som de föreslår är inte desto mindre oerhört tankeväckande. Ideologi är för bägge mer än en formlös ansamling av fritt svävande bilder och föreställningar; i varje samhälle har den en viss inre struktur. Eftersom den besitter en sådan relativ struktur kan den bli föremål för vetenskaplig analys, och eftersom litterära texter ”hör till” ideologin kan också de bli föremål för en sådan vetenskaplig analys. En vetenskaplig kritik skulle söka förklara det litterära verket genom att ta fram den ideologiska struktur som det är en del av men som det ändå överskrider genom att vara konst. Analysen ska finna den princip som både binder verket till ideologin och distanserar det från den. De förnämsta exemplen på marxistisk litteraturkritik har faktiskt gjort detta — Machereys utgångspunkt är Lenins briljanta analyser av Tolstoj.¹³ Att göra detta innebär emellertid att man förstår det litterära verket som en formstruktur och det är till denna fråga vi nu kan gå över.

¹² I kapitlet ”Brev till Andre Daspre” i *Lenin och filosofin* (Staffanstorps 1969). Se också den följande uppsatsen om den abstrakte målaren Cremonini.

¹³ I K. Aspelin, *Marxistiska litteraturanalyser* (Stockholm 1970)

2. Form och innehåll

Historia och form

I sin tidiga essä ”Det moderna dramats utveckling” (1909) skriver den ungerske marxisten Georg Lukács att ”det verkligt samhällseliga elementet i konsten är formen”. Det är inte den typ av uttalanden som man kommit att förvänta sig av en marxistisk kritik.

För det första har ju marxismen sedan gammalt motsatt sig all slags litterär formalism och angripit denna upptagenhet av strikt tekniska aspekter som fråntar litteraturen dess historiska betydelse och reducerar den till en estetisk lek. Och den har också påvisat sambandet mellan dylik kritisk teknokrati och det senkapitalistiska samhällets funktionssätt.¹ För det andra har en stor del av den marxistiska kritiken i praktiken föga uppmärksammat frågor rörande konstens form, utan lämnat denna aspekt därhän, i sin envetna jakt efter politiskt innehåll.

Marx själv menade att litteraturen bör uppvisa en enhet till form och innehåll, och han brände några av sina egna tidiga lyriska alster därför att deras rapsodiska känsla blivit alltför ohämmad. Men han var också misstänksam mot starkt formalistisk litteratur. I en tidig tidningsartikel om schlesiska vävarsånger hävdade han att renodlat stilistiska övningar leder till ett perverterat innehåll, vilket i sin tur stämplar den litterära formen som ”vulgär”. Han visar med andra ord en *dialektisk* förståelse av dessa relationer: formen är en produkt av innehållet, men återverkar på detta i en dubbelsidig rörelse. Marx tidiga kommentar till en förtryckande formalistisk lag i *Rheinische Zeitung* — ”formen är värdelös om den inte är sitt innehålls form” — skulle likafullt kunna överföras till hans estetik.

Då Marx argumenterar för enhet till form och innehåll är han trogen den hegelianska tradition som han ärvt. Hegel hävdade i *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835) att ”varje givet innehåll bestämmer sin egen adekvata form”. Och ”formell bristfällighet” ansåg han, ”stammar ur en innehållslig brist”. För Hegel kan konsternas historia tecknas i termer av de växlande relationerna mellan form och innehåll. Konsten manifesterar olika stadier i utvecklingen av det Hegel kallar ”Världsanden”, Idén eller det Absoluta, vilket är konstens ”innehåll” som fortlöpande strävar efter att förkroppsligas i sin egen konstnärliga form.

På ett tidigt stadium i den historiska utvecklingen kan inte världsanden nå ett adekvat formellt förverkligande: den tidigaste skulpturen visar exempelvis hur Anden hämmas och överväldigas av ett överflöd av sinnliga element, som den är oförmögen att anpassa till sina syften. Å andra sidan uppnå den klassiska grekiska konsten en harmonisk enhet av innehåll och form, av ande och materia. Här finner vi ett kort historiskt ögonblick ”innehållet” sin helt kongeniala form. Men i modern tid, och i synnerhet under romantiken, absorberar anden det sinnliga, innehållet tar överhanden över formen. Materiella former ger vika för Andens högsta utveckling, och likt produktivkrafterna hos Marx överskrider Anden sina gamla skrankor.

Det skulle vara fel att tro att Marx antog Hegels estetik i dess helhet. Hegels estetik är idealistisk, drastiskt förenklande och endast i begränsad grad dialektisk. Hur som helst var Marx oenig med Hegel på åtskilliga konkreta punkter inom estetiken. Men de båda tänkarna delar uppfattningen att den konstnärliga formen inte blott är ett utslag av den enskilde konstnärens nyckfulla vilja. Formen bestäms historiskt av det slags ”innehåll” den skall manifestera. Den förändras, omvandlas, bryts ned och revolutioneras med innehållet. ”Innehållet” föregår på så vis formen, på samma sätt som det för marxismen är förändringar i samhällets materiella ”innehåll”, dess produktionssätt, som bestämmer överbyggnadens ”form”.

Fredric Jameson har i sin *Marxism and form* (1971) påpekat att ”själva formen är blott utarbetandet av innehållet inom överbyggnaden”. Till dem som irriterat invänder att form och

¹ Se exempelvis Ernst Fischers *Konstens nödvändighet* (Stockholm 1971).

innehåll ändå är odelbara och att distinktionen är ytlig kan genast sägas att detta naturligtvis är fallet i praktiken. Hegel erkände detta själv. ”Innehållet”, skrev han, ”är ingenting annat än omskapandet av form till innehåll, och form är ingenting annat än omskapandet av innehåll till form.” Men även om form och innehåll är oskiljaktiga i praktiken så förblir de åtskilda i teorin. Det är av detta skäl vi kan tala om deras inbördes varierande *relationer*.

Dessa relationer är emellertid inte lätta att få grepp om. Marxismen har en dialektisk syn på förhållandet mellan form och innehåll, men vill trots detta vidmakthålla innehållets bestämmande roll gentemot formen.² Idén formulerades krångligt men korrekt av Ralph Fox i hans *The novel and the people* (1937): ”Form är en produkt av innehållet, är identisk och ett med detta, och även om innehållet är primärt, verkar formen på innehållet och förblir aldrig passiv.” Denna dialektiska syn på förhållandet mellan form och innehåll strider mot två konträra uppfattningar. Å ena sidan drabbas den formalistiska skolan (sammanfattad av de ryska formalisterna under 1920-talet) där innehållet ses som blott en funktion av formen, och där innehållet i en dikt är utvalt bara för att framhäva de tekniska grepp som dikten använder sig av.³ Men den kritiserar också den ”vulgärmarxistiska” föreställningen att den konstnärliga formen bara är ett utanverk som applicerats på själva historiens våldsamma innehåll.

En sådan hållning finner man i Christopher Caudwells *Studies in a dying culture* (1938). I den boken gör Caudwell en distinktion mellan vad han kallar ”det sociala varat” — den mänskliga erfarenhetens dynamiska och instiktiva grund — och ett samhälles olika medvetandeformer. En revolution kommer till stånd när dessa former, förstenade och föråldrade, bryts upp av en omvälvande och kaotisk ström av ”socialt vara”. Caudwell tänker sig med andra ord ”det sociala varat” (*innehållet*) som något i sig formlöst, och form som någonting i grunden begränsande. Han saknar således en tillbörligt dialektisk förståelse för dessa relationer. Vad han inte uppmärksammar är att form inte enbart bearbetar ”innehållets” stoff, ty detta innehåll (vare sig socialt eller litterärt) är enligt marxismen redan *präglad* och har en betydelsemättad struktur. Caudwells synsätt är bara en variant av den borgerliga kritikens schablon att konsten ”organiserar verklighetens kaos” (vilken ideologisk innebörd har synen på verkligheten som kaotisk?). Fredric Jameson talar omvänt om ”innehållets inre logik”, av vilken social och litterär form är transformativa produkter.

Efter att ha presenterats en sådan inskränkt syn på förhållandet form—innehåll är det inte förvånande att 1930-talets engelska marxister så ofta begår det vulgärmarxistiska misstaget att avtvinga litterära verk deras ideologiska innehåll och direkt hänföra detta till klasskampen eller ekonomin.⁴

Det är denna fara Lukács uttalande vill varna för: den verkliga bäraren av ideologi i konsten är verkets form, snarare än dess abstraherbara innehåll. Vi uppfattar historiens spår i det litterära verket just *som litterära*, och inte som något slags högre form av social dokumentation.

Form och ideologi

Vilken innebörd har påståendet att den litterära formen är ideologisk? Lev Trotskij hävdar i ett tankeväckande uttalande i *Litteratur och revolution* att ”Relationen mellan form och innehåll bestäms av det faktum att den nya formen upptäcks, proklamas och utvecklas under trycket av ett inre behov, ett kollektivt psykologiskt krav som i likhet med allt annat ... har

² Se min *Marxism and form* i C. B. Cox och Michael Schmidt (utg.) *Poetry Nation No 1* (Manchester 1973).

³ För en värdefull översikt av den ryska formalismen, se V. Ehrlich, *Russian formalism: History and doctrine* (Haag 1955).

⁴ Se Caudwells anmärkning om poesi i *Illusion and reality* (London 1937) och i *Romance and realism* (Princeton 1970). Se också Frances Malherns artikel om Caudwells estetik i *New Left Review* no 85 (Maj/Juni 1974). Jag vill inte suggerera att Caudwell som gjorde ett heroiskt försök att konstruera en total marxistisk estetik under ytterst ogynnsamma förhållanden, helt enkelt skulle kunna avfärdas som en ”vulgärmarxist”.

sina sociala rötter.” En avgörande utveckling av den litterära formen är således resultatet av avgörande ideologiska förändringar. Den uttrycker nya sätt att uppfatta den sociala verkligheten och (som vi skall se senare) nya förhållanden mellan konstnär och publik. Detta är uppenbart om vi betraktar ett så väl kartlagt område som romanens framväxt i 1700-talets England. Som Ian Watt gjort gällande⁵ uppenbarar romanen i själva sin *form* en ny uppsättning ideologiska intressen. Vilket innehåll en roman från denna tid än må ha, har den vissa formella strukturer gemensamma med andra sådana verk: en övergång från det romantiska och övernaturliga intresset till en individualiserad psykologi och vardagliga motiv; en idé om en trovärdig och helgjuten karaktär; en betoning av den materiella välgången hos en individuell hjälte, som rör sig genom en oförutsebart framåtskridande, linjär berättelse osv. Watt hävdar att denna förändrade form är resultatet av en alltmer självmedveten borgarklass, vars medvetande överskridit en äldre aristokratisk litterära konventioner.

Plechanov har en likartad uppfattning i *French Dramatic literature and French 18th century Painting*⁶ att övergången från klassisk tragedi till sentimental komedi i Frankrike avspeglar en växling från ett aristokratiskt till ett borgerligt normsystem. Eller ta brottet mellan ”naturalism” och ”expressionism” inom den europeiska teatern kring sekelskiftet. Som Raymond Williams framhåvt⁷ markerar detta ett sammanbrott för vissa dramatiska konventioner, som i sin tur representerar bestämda ”känslöstrukturer”, en uppsättning inlärd former för uppfattning av, och svar på, verkligheten. Expressionismen upplever det nödvändiga i att överskrida gränserna för den naturalistiska teatern, vilken förutsätter den borgerliga världens hegemoni. Den vill bryta upp denna illusion, upplösa dess sociala sammanhang och genom symbol och fantasi nå fram till de alienerade och kluvna psyken som hålls dolda av ”normaliteten”. Transformationen av en scenkonvention innebär således en mer djupgående omvandling av den borgerliga ideologin, liksom en självsäker viktorsansk syn på jaget och umgängesformerna började upplösas och trängas tillbaka under trycket av växande kapitalistiska världskriser.

Det finns naturligtvis ingen enkel, symmetrisk relation mellan förändringar i den litterära formen och förändringar i ideologin. Trotskij påminner oss om att den litterära formen har en stark autonomi; den utvecklas delvis i enlighet med sina egna inre krav och ger inte vika för varje ny ideologisk strömning. Precis som i marxismens ekonomiska teori varje ekonomisk formation tenderar att integrera spår av äldre och passerade produktionssätt, så överlever äldre litterära former inom de nya. Jag skulle vilja påstå att form alltid är en komplex enhet sammansatt av åtminstone tre element: den är delvis bildad av en ”relativt autonom” formernas litteraturhistoria; den kristalliseras utifrån vissa dominanta ideologiska strukturer, som vi sett i romanens fall; och, som vi skall se senare, förkroppsligar den ett specifikt mönster av relationer mellan författare och publik. Det är den dialektiska enheten av dessa element som den marxistiska kritiken strävar efter att analysera. Redan författarens val av form är således kringskuret av ideologi. Han kan kombinera och omvandla tillgängliga former i en litterär tradition, men dessa former, liksom hans förvandling av dem, är i sig själva ideologiskt signifikanta. De språk och tekniker som en författare tillgriper är redan mättade med vissa ideologiska sätt att se, vissa kodifierade sätt att tolka verkligheten.⁸ Och i vad mån han förmår modifiera eller återskapa dessa språk beror på mer än hans personliga geni. Det beror på om ”ideologin” vid denna historiska tidpunkt är sådan att de måste och kan förändras.

⁵ *The rise of the novel* (London 1947). I *Den litterära institutionen*, red. Arne Melberg (Stockholm 1975) finns några viktiga avsnitt ur detta verk översatta.

⁶ Omtryckt i hans *Art and social life* (London 1953).

⁷ *Drama from Ibsen to Brecht* (London 1968).

⁸ Se Roland Barthes' *Litteraturens nollpunkt* (Uddevalla 1966).

Lukács och den litterära formen

Det är i Georg Lukács verk som den litterära formen fått sin grundligaste utforskning.⁹ I sitt tidiga förmarxistiska arbete *Die Theorie des Romans* (1920) följer Lukács Hegel i sin syn på romanen som ”borgerskapets epos”, men ett epos som i motsats till sin klassiska motsvarighet gestaltar människans hemlöshet och främlingskap i det moderna samhället. I antikens grekiska samhälle är människan hemma i universum och rör sig inom en väl definierad och fulländad värld av inneboende mening som tillfredsställer hennes verkliga behov. Romanen uppstår när denna harmoniska förening av människa och värld sprängs i bitar. Fiktionens hjälte är nu på jakt efter en totalitet, främmande som han är i en värld antingen för omfattande eller för trång för att kunna ge form åt hans önskningsar. Plågad av obalansen mellan empirin och en förgången absolut verklighet är romanens form på ett typiskt sätt *ironisk*, den är ”ett epos som tillhör en av Gud övergiven värld”.

Lukács förkastade denna kosmiska pessimism när han blev marxist; men åtskilligt i hans senare verk bevarar de hegelianska ansatserna i *Die Theorie des Romans*. För marxisten Lukács i *Essays über den Realismus* och *Der historische Roman* är de konstnärer störst som kan återge och återskapa en harmonisk totalitet av mänskligt liv. I ett samhälle där allmänt och enskilt, begreppsligt och sinnligt, samhälleligt och individuellt alltmer slits isär av kapitalismens alienationsprocesser är den författare stor som dialektiskt förmår förena dessa motsatser i en sammansatt totalitet. Hans prosa speglar sålunda mikrokosmiskt själva samhällets mångskiftande helhet. I och med detta kan den stora konsten bekämpa det kapitalistiska samhällets alienation och fragmentering med en rik och mångfasetterad bild av mänsklig helhet. Lukács kallar en sådan konst ”realistisk” och låter den omfatta såväl grekerna och Shakespeare som Balzac och Tolstoj. De tre stora perioderna i den historiska ”realismen” är antikens Grekland, renässansen och Frankrike under tidigt artonhundratals. Ett ”realistiskt” arbete utmärks av ett rikt nätverk av skiftande och omfattande relationer mellan människa, natur och historia, och dessa relationer förkroppsligar och manifesterar det som enligt marxismen är ”typiskt” hos en viss historisk epok. Med ”typ”-begreppet menar Lukács de latenta krafter i ett samhälle som ur ett marxistiskt perspektiv är mest historiskt signifikanta och progressiva och som frilägger samhällets inre struktur och dynamik. Den realistiske författarens uppgift är att gestalta dessa ”typiska” tendenser och krafter i sinnligt utformade individer och händelser och därigenom förena individen med den samhälleliga helheten och förläna samhällslivets konkreta element något av ”världshistoriens” kraft själva historiens avgörande processer.

Lukács viktigaste kritiska begrepp — ”totaliteten”, ”det typiska” och ”det världshistoriska” — är i grunden hegelianska och inte utan vidare marxistiska, även om Marx och Engels använder sig av typbegreppet i sin egen litterära kritik. Engels påpekade i ett brev till Lassalle att en sann karaktärsskildring måste vara såväl typiserad som individualiserad. Och både han och Marx ansåg att Shakespeare och Balzac hade drivit detta till mästenskap. En ”typisk” eller ”representativ” karaktär förkroppsligar historiska krafter utan att därmed upphöra att vara starkt

⁹ Lukács föddes i Budapest 1885, fadern var en förmögen bankman; under sin tidigare intellektuella utveckling påverkades han från skilda håll, bland annat av Hegel. Två tidiga verk är *Die Seele und die Formen* (Berlin 1911) och *Die Theorie des Romans* (Berlin 1920). Han anslöt sig till kommunistpartiet 1918 och blev utbildningskommissarie i den kortlivade ungerska sovjetrepubliken, flydde till Österrike när den föll. 1923 skrev han sitt största teoretiska arbete *Historia och klassmedvetande*, som fördömdes som idealistiskt av Komintern. När Hitler kom till makten emigrerade han till Moskva och ägnade sig åt litterära studier; från denna period stammar *Essays über den Realismus* (Berlin 1948), eng. övers. *Studies in European realism* (London 1972), och *Der historische Roman* (Berlin 1955), eng. övers. *The historical novel* (London 1962). 1945 återvände han till Ungern och 1956 blev han kulturminister i Nagys regering efter den antiryska revolten. Han deporterades under ett år till Rumänien men tilläts senare att återvända. Han publicerade också *Wider den missverstandenen Realismus* (Hamburg 1958) eng. övers. *The meaning of contemporary realism* (London 1963) samt arbeten om Lenin, Hegel, Goethe och estetik.

individualiserad. För att en författare skall kunna dramatisera dessa historiska krafter måste han enligt Lukács vara progressiv i sitt konstnärskap. All stor konst är socialt progressiv i den meningen att alldeles oavsett författarens medvetna politiska tillhörighet (och i Scotts och Balzacs fall är den öppet reaktionär) manifesterar den epokens vitala ”världshistoriska” krafter, som leder till förändring och utveckling genom att visa upp deras fulla potential i hela sin komplexitet. Den realistiske författaren tränger således genom samhällslivets ytfenomen fram till ett givet tillstånd väsensformer samt väljer och sammanfogar dem till en total form som får liv av konkret erfarenhet.

För att en författare skall kunna genomföra detta krävs enligt Lukács inte bara en personlig skicklighet utan också en speciell ställning i historien. De stora realisterna träder fram ur en historia som påtagligt håller på att omvandlas, och den historiska romanen uppstår exempelvis som en genre då revolutioner omskakade det tidiga artonhundratalet och då det var möjligt för författare att begripa sin egen samtid som *historia* — eller, med Lukács formulering, att betrakta det förflutna som ”förhistorien till det närvarande”. Shakespeare, Scott, Balzac och Tolstoj kan skapa stor realistisk konst eftersom de är samtida med en historisk epoks dramatiska födelse och därför intensivt engagerade i sina respektive samhällens påtagliga och ”typiska” konflikter och processer. Det är detta historiska ”innehåll” som bildar grunden för deras formella skapande; ”de skapade karaktärernas sammansatthet och djup vilar”, hävdar Lukács, ”på hela samhällsprocessens sammansatthet och djup”.¹⁰ För realisternas arvtagare — för exempelvis Flaubert som följer efter Balzac — är historien redan ett orörligt föremål, ett yttre faktum som inte längre kan uppfattas som en mänsklig dynamisk produkt. Realismen, som berövats de historiska villkor som alstrade den, splittras och förfaller till ”naturalism” å ena sidan och ”formalism” å den andra.

Den avgörande vändningen är enligt Lukács de europeiska revolutionernas misslyckande 1848 — ett misslyckande som betecknar proletariatets nederlag, sätter punkt för det borgerliga herraväldets progressiva och heroiska period, fryser ner klasskampen och förbereder bourgeoisin för dess egentliga, tarvligt oheroiska uppgift att konsolidera kapitalismen. Den borgerliga ideologin glömmar sina tidigare revolutionära ideal, avhistoriserar verkligheten och accepterar samhället som ett naturligt faktum. Balzac skildrar de sista stora uppgörelserna med den kapitalistiska förnedringen av människan, medan hans efterföljare passivt registrerar en redan förnedrad kapitalism. Denna uppdämning av historiens syftning och mening leder fram till den konst som vi kallar naturalismen. Med naturalism menar Lukács den förvridda realism som Zola programmatiskt står för och som blott fotografiskt reproducerar samhällsfenomenens yta utan att nå fram till deras betydelsefulla väsensformer. En pedantisk detaljobservation får ersätta ett porträtt med ”typiska” drag; det dialektiska förhållandet mellan människan och hennes värld får vika för en miljö av döda, tillfälliga föremål som skilts från människorna; och den sant ”representativa” karaktären efterträds av en ”genomsnittskult” där psykologin och fysiologin slår ut historien som den enskilda handlingens determinant. Det är en alienerad verklighetsuppfattning som förvandlar författaren från en aktiv deltagare i historien till en klinisk observatör. Eftersom den saknar förståelse för det typiska, kan inte naturalismen skapa någon meningsfull helhet ur sitt ”material”. Det enhetliga epos eller de dramatiska händelseförlopp som realismen presenterat löses upp i en summa av renodlat privata intressen.

”Formalismen” reagerar i motsatt riktning, men förråder samma brist på historisk mening. I de alienerade världar som möter hos Kafka, Musil, Joyce, Beckett, Camus är människan berövad sin historia och saknar realitet utanför jaget. Karaktärsteckningen har lösts upp i själstillstånd, och den objektiva verkligheten har reducerats till ett obegripligt kaos. Som i naturalismen har den dialektiska enheten av inre och yttre världar brutits ner och individ och samhälle, som en

¹⁰ I en artikel i *New Hungarian Quarterly* vol. XIII, nr 47 (hösten 1972).

följd härav, tömts på mening. Människor grips av hopplöshet och ångest; utan sociala relationer kan de inte uppnå en autentisk identitet; historien blir meningslös eller cyklisk, reducerad till blott och bart tid som förflyter. Föremålen är betydelselösa och tillfälliga, och sålunda ger symbolismen vika för allegorin, som förnekar idén om en inre mening. Om naturalismen är ett slags abstrakt objektivism, så är formalismen en sorts abstrakt subjektivism, och båda avviker från den genuint dialektiska konst (realismen) vars form förmedlar konkret och allmänt, väsen och existens, typ och individ.

Goldmann och den genetiska strukturalismen

Georg Lukács främste lärjunge i det som kallats den ”ny-hegelianska” skolan inom marxistisk kritik, är den rumänsk-franske kritikern Lucien Goldmann.¹¹ Goldmann vill undersöka strukturen hos en litterär text med avseende på i vad mån den förkroppsligar tankestrukturen (eller ”världsbilden”) hos den samhällsklass eller -grupp som författaren tillhör. Ju närmare en text kommer en fullständig och sammanhängande artikulering av samhällsklassens ”världsbild”, desto större värde har den som konstverk. För Goldmann bör inte litterära verk i första hand ses som skapade av individer, utan av det han kallar en samhällsgrupps ”transindividuella mentala strukturer”, och med det menar han den struktur av idéer, värden och aspirationer som delas av gruppen. Stora författare är de exceptionella individer som lyckas överföra sin klass eller grupps världsbild till konst och att göra detta på ett starkt enhetligt och genomlyst (om än inte nödvändigtvis medvetet) sätt.

Goldmann kallar sin kritiska metod för ”genetisk strukturalism”, och det är viktigt att förstå båda leden i den beteckningen. *Strukturalism*, därför att han är mindre intresserad av innehållet i en viss världsbild än av den begreppsliga struktur som den uppvisar. Två skenbart helt olika författare kan på detta sätt hänföras till samma kollektiva mentala struktur. *Genetisk*, därför att Goldmann är intresserad av hur dessa mentala strukturer bildas historiskt, m.a.o. av relationerna mellan en världsbild och de historiska villkor som ger upphov till den.

Goldmanns arbete om Racine i *Le Dieu caché* (1955) är kanske det mest mönstergilla exemplet på hans kritiska metod. Han upptäcker i Racines dramatik en återkommande begreppslig struktur — omfattande Gud, Världen och Människan — som varierar till sitt innehåll och sina ömsesidiga relationer från pjäs till pjäs, men som erbjuder en speciell världsbild. Det är en världsbild för vilsna människor i en värld utan normer, som accepterar denna värld som den enda möjliga (eftersom Gud är frånvarande), men som fortsätter att protestera mot den — för att rättfärdiga sig själva i namn av ett absolut värde som förblir dolt. Grunden till denna världsbild ser Goldmann i den franska religiösa rörelse som kallas jansenismen; och han förklarar jansenismen i sin tur som en produkt av en trängd samhällsgrupp i 1600-talets Frankrike — den s.k. *noblesse de robe*, de hovämbetsmän som var ekonomiskt beroende av monarkin men som blev alltmer maktlösa under monarkins tilltagande absolutism. Gruppens motsägelsefulla situation — beroendet av men den politiska oppositionen mot kronan — uttrycks i jansenismens avståndstagande såväl från världen som från varje önskan att förändra den historiskt. Allt detta har en ”världshistorisk” innebörd: *noblesse de robe*, som är rekryterad ur borgarklassen, representerar borgerskapets misslyckande att besegra den kungliga absolutismen och lägga grunden för en kapitalistisk utveckling.

Vad Goldmann söker upprätta är således ett mönster av strukturella relationer mellan den litterära texten, världsbilden och historien. Han vill visa hur den historiska situationen hos en

¹¹ Se särskilt *Le Dieu caché* (Paris 1955), *Pour une sociologie du roman* (Paris 1964), *Sciences humaines et philosophie* (Paris 1952); samtliga översatta till engelska. En viktig text, Inledning till romansociologin, finns i K. Aspelin, *Marxistiska litteraturanalyser* (Stockholm 1970). En viktig uppsats på svenska finns i volymen *Befrielsens dialektik*, red. David Cooper (Stockholm 1970) samt en smärre text om Racines Berenice i *BLM* nr 7 1970. I samma nummer ger Eva Adolfsson en bred översikt av Goldmanns verk och tänkande.

grupp eller klass i samhället transponeras, genom förmedling av dess världsbild, till struktur i ett litterärt verk. Och då kan man inte börja med texten och arbeta sig ut mot historien eller omvänt. Vad som krävs är en dialektisk metod som konstant pendlar mellan text, världsbild och historia och låter dem modifieras ömsesidigt.

Trots dess stora intresse finner jag Goldmanns kritiska företag behäftat med allvarliga brister. Hans begrepp om samhälleligt medvetande är exempelvis hegelianskt snarare än marxistiskt: han betraktar det som ett spontant uttryck för en samhällsklass, på samma sätt som det litterära verket blir ett spontant uttryck för detta medvetande. Hela hans modell är m.a.o. alltför symmetriskt uppbyggd och oförmögen att göra rättvisa åt de dialektiska konflikter och komplikationer, den obalans och diskontinuitet, som präglar litteraturens relation till samhället. Och i ett senare arbete, *Pour une sociologie du roman* (1964), förfaller den till en väsentligen mekanisk version av förhållandet mellan bas och överbyggnad.¹²

Pierre Macherey och en "decentrerad" form

Både Lukács och Goldmann har en hegeliansk tro på det litterära verket som en enhetlig totalitet, och häri står de nära en konventionell uppfattning inom icke-marxistisk kritik. Lukács ser verket som en *konstruerad* helhet snarare än en naturlig organism; men i mycket av sin kritik visar han ett "organiskt" tänkande om konstverket. Det är ett av många provokativa påståenden som Pierre Macherey gör mot såväl borgerlig som nyhegeliansk kritik, nämligen att han förkastar denna uppfattning. Enligt Macherey är ett verk ideologiskt inte så mycket genom det utsagda som genom det förtagna. Det är i de ställen i en text som tiger, textens lakuner och tomrum, som ideologins närvaro blir mest påtaglig. Det är dessa tystnader som kritikern måste få att "tala". Texten är underkastad ett ideologiskt förbud att uttala vissa ting. När författaren försöker säga sanningen på sitt sätt, tvingas han att visa gränserna för den ideologi som omger honom. Han tvingas att blottlägga dess tomrum och tystnader, det som den inte kan artikulera. Eftersom en text innehåller dessa tomrum och tysta passager förblir den *ofullbordad*. Långtifrån att bilda en avrundad och sammanhängande helhet, uppvisar dess meningsstruktur konflikter och motsägelser, och verkets betydelse ligger snarare i dess dissonanser än i dess enhetlighet. Medan en kritiker som Goldmann i verket återfinner en central struktur, är verket för Macherey alltid "decentrerat"; det har inget centralt väsen, utan utmärks av en fortlöpande kamp och oförenlighet mellan meningar. "Spritt", "upplöst", "mångfaldigt", "oregelbundet": det är de epitet Macherey applicerar på sin tolkning av det litterära verket.

Men när Macherey hävdar att verket är ofullbordat menar han inte att det skulle fattas ett element som kritikern kunde tillfoga. Tvärtom kännetecknar det verkets natur att vara ofullbordat, eftersom det är bundet vid en ideologi som tystar ner det på bestämda ställen. (Det är om man så vill fullkomligt i sin ofullkomlighet.) Kritikerns uppgift är inte att komplettera verket, utan att finna den princip som styr dess meningskonflikt och att visa hur denna konflikt uppstår ur verkets förhållande till ideologin.

För att ta ett ganska uppenbart exempel: i *Dombey & Son* använder sig Dickens av ett flertal ömsesidigt motstridiga språk — realism, melodram, pastoral och allegori — i sin skildring av händelser. Denna konflikt når sin klimax i det berömda järnvägskapitlet, där romanen motsägelsefullt slits mellan oförenliga attityder till järnvägen (fruktan, protest, gillande, fascination etc.) som återspeglas i en konfrontation av stilar och symboler. Den ideologiska grunden för denna motsägelsefullhet är att romanen står kluven mellan en konventionell borgerlig uppskattning av industriell utveckling och en småborgerlig ängslan för dess

¹² Jag vill passa på att kort nämna några andra begränsningar i Goldmanns verk. Enligt min bedömning gäller det: en felaktig motsättning mellan "världsbild" och "ideologi"; en vaghet angående problemet med estetiska värden; en ohistorisk uppfattning av "mentala strukturer"; samt en viss positivistisk tendens i hans arbetsmetoder.

oundvikligt omstörtande konsekvenser. Den visar medkänsla med de ruinerade bipersoner som den nya tiden gjort överåriga, samtidigt som den hyllar industrikapitalismens frammarsch som gjort dem obsoleta. Att komma åt principen för verkets meningskonflikt innebär på så sätt att vi samtidigt analyserar dess sammansatta förhållande till den viktorianska ideologin.

Det är naturligtvis en skillnad mellan meningskonflikter och formkonflikter. Macherey lägger tonvikten vid de förra, och sådana konflikter leder inte nödvändigtvis till en nedbrytning av en enhetlig litterär form, även om de naturligtvis hänger nära ihop med den. I vår senare diskussion av Walter Benjamin och Bertolt Brecht skall vi se hur den marxistiska formteorin förs framåt ytterligare ett steg, mot den punkt där ett medvetet val av en ”öppen” snarare än en ”sluten” form, av konflikt snarare än program, förvandlas till ett politiskt krav.

3. Författaren och engagemanget

Konsten och proletariatet

Även de som bara är flyktigt bekanta med den marxistiska litteraturuppfattningen vet att den uppmanar författaren att ställa sin konst i proletariatets tjänst. Lekmannens föreställning om marxistisk litteraturuppfattning är m.a.o. nästan helt skapad av de litterära händelserna från den epok vi kallar stalinismen. Då etablerades i det efterrevolutionära Ryssland *Proletkult*, vars syfte var att skapa en rent proletär kultur befriad från borgerligt inflytande ("ett laboratorium för ren proletär ideologi" som dess ledare Bogdanov uttryckte det). Den futuristiske poeten Majakovskij uppmanade till förstörandet av all tidigare konst, sammanfattat i slagordet "Bränn Rafael!". Dekretet från bolsjevikpartiets centralkommitté från 1928 om att litteraturen måste tjäna partiets intressen ledde till att författarna skickades ut till byggarbetsplatser för att producera romaner som glorifierade maskinerna. Allt detta når sin höjdpunkt med den sovjetiska författarkongressen 1934, med det officiella antagandet av doktrinen om den "socialistiska realismen", hopsnickrad av Stalin och Gorkij och förkunnad av Stalins handgångne man för kulturen, Zjdanov. Doktrinen förkunnade att det var författarens plikt "att ge ett sant, historiskt-konkret porträtt av verkligheten i dess revolutionära utveckling" och att ta med i beräkningen "problemet med ideologisk förändring och arbetarnas bildning i socialismens anda". Litteraturen måste vara tendentiös, en "partilitteratur", optimistisk och heroisk; den ska vara genomträngd av en "revolutionär romantik", gestalta sovjetiska hjältar och förebåda framtiden.¹ Samma kongress åhörde Maxim Gorkij, tidigare ståndaktig försvarare av den konstnärliga friheten men nu stalinistisk livtjänare, förkunna att borgarklassens roll i världslitteraturen hade blivit mycket överdriven eftersom världskulturen i själva verket varit på nedgång sedan renässansen. Man behandlade också Radeks skrift "James Joyce eller socialistisk realism?" som beskrev Joyces verk som en dynghög myllrande av maskar och som anklagade *Odysseus* (påbörjad 1904) för historisk osanning eftersom den inte omnämnde Påskupproret på Irland (1916).

Det finns här inte utrymme att återge hela den nedslående historien om hur bolsjevikrevolutionens undergång tog sig uttryck i ett av de mest förödande angreppen på konstnärlig verksamhet som någonsin bevitnats i modern historia — ett angrepp genomfört i namn av en teori och praktik för social befrielse.² Det får räcka med en kortfattad redogörelse. Kontrollen från bolsjevikpartiet av den konstnärliga verksamheten var ringa efter revolutionen 1917. Fram till 1928, då den första femårsplanen påbörjades, blomstrade flera relativt oberoende kulturella organisationer tillsammans med ett antal oberoende förlag. Denna periods relativa liberalism på det kulturella området, med dess blandning av konstnärliga rörelser (futurism, formalism, imagism, konstruktivism osv.) återspeglade den s.k. Nya Ekonomiska Politikens relativa liberalism under dessa år. 1925, i den första partideklarationen om litteraturen, intogs en någorlunda neutral ställning mellan stridande grupper genom att man vägrade att ansluta sig till en enskild rörelse och bara krävde en allmän kontroll. Den förste bolsjevikiske kulturministern Lunatjarskij uppmuntrade vid den här tiden alla konstformer som inte var öppet fiendliga mot revolutionen, trots sina egna betydande sympatier med *Proletkults* mål. *Proletkult* betraktade konsten som ett klassvapen och förkastade helt den borgerliga kulturen. Man insåg att den proletära kulturen var svagare än den borgerliga och sökte därför utveckla en utpräglat proletär konst som skulle organisera arbetarklassens föreställningar och känslor i en kollektivistisk i stället för individualistisk riktning.

¹ Se A. A. Zjdanov, *On literature, music and philosophy* (London 1950). Zjdanov tillåter i alla fall författarna att använda för-revolutionära former för att uttrycka sitt efterrevolutionära innehåll.

² Värdefulla redogörelser kan man finna i M. Hayward och L. Labetz, *Literature and revolution in Soviet Russia 1917-62* (London 1963) och R. A. Maguire, *Red virgin soil: Soviet literature in the 1920s* (Princeton 1968).

Dogmatismen inom *Proletkult* fördes vidare i slutet av 1920-talet av den Allryska sammanlutningen av proletära författare (RAPP), vars historiska funktion var att suga upp andra kulturella organisationer, eliminera liberala tendenser inom kulturen (i synnerhet Trotskij) och bereda vägen mot den ”socialistiska realismen”. Men också RAPP var emellertid för kritisk, tillmötesgående och ”individualistisk” för den stalinistiska renlärigheten. Vidare hade den gjort sig av med ”medlöparförfattarna” vid en tidpunkt då detta gick stick i stäv mot Stalins linje. Stalin, som gått över från en påstått ”proletär linje” till en ”nationalistisk”, som innebar allianser med ”progressiva” element, misstrodde RAPP:s proletära iver. Följaktligen upplöstes RAPP 1932 och ersattes av Sovjetiska författarföreningen, som var ett direkt organ för Stalins makt; medlemskap i den blev en förutsättning för att få bli publicerad. Under 1940-talet och början på 1950-talet följde så en rad förlamande litteraturdekret. Litteraturen själv sjönk till ett bottenläge av falsk optimism och enahanda intriger. Majakovskij hade begått självmord 1930. Vsevolod Meyerhold, ledande inom den experimenterande teatern vars arbete hade inflytande på Brecht, men som då avfärdades som dekadent, deklarerade några år senare öppet att ”detta beklagansvärda och sterila som kallas för socialistisk realism har inget med konst att göra”. Han arresterades följande dag och dog kort därefter; hans hustru mördades.

Lenin, Trotskij och engagemanget

När Zjdanov förkunnade doktrinen om den socialistiska realismen på kongressen 1934 återopade han sig rituellt på Lenins auktoritet, men detta återopande innebar i själva verket en förvrängning av Lenins syn på litteratur. I sin skrift *Partiorganisering och partilitteratur* (1905) klandrade Lenin Plechanov för att denne kritiserade den i hans ögon alltför öppet propagandistiska stilen i verk som Gorkijs *Modern*. Lenin å sin sida pläderade för en litteratur som öppet tog ställning: ”Litteraturen måste bli en kugge i en enda stor demokratisk maskin.” Det är omöjligt att vara neutral när man skriver, hävdar han: ”den borgerliga författarens frihet är bara ett maskerat beroende av penningpåsen! ... Ner med författarna som inte väljer sida!” Vad som behövs är ”en bred, mångformig och varierad litteratur som är oskiljbart förenad med arbetarrörelsen”.

Lenins tankegångar, som av illvilliga kritiker tolkades till att gälla all skönlitteratur,³ var i själva verket avsedda att tillämpas på *partilitteraturen*. De formulerades vid en tidpunkt då bolsjevikerna höll på att bli en massorganisation i behov av sträng inre disciplin, och Lenin tänkte inte på romaner utan på skrifter om partiteori. Han tänkte på män som Trotskij, Plechanov och Parvus, på behovet av att de intellektuella anslöt sig till partilinjen. Hans egna litterära intressen var ganska konservativa, i stort begränsade de sig till en beundran för realismen. Han tillstod att han inte förstod sig på de futuristiska och expressionistiska experimenten, men han betraktade ändå filmen som den potentiellt viktigaste politiska konstformen. I kulturella frågor hade han emellertid i allmänhet en öppen inställning. I sitt tal inför de proletära författarnas kongress 1920 gick han emot den abstrakta dogmatismen i den proletära konsten och förkastade som orealistiska alla försök att skapa en kultur genom dekret. Proletär kultur kan bara byggas med kunskapen om tidigare kulturer; all värdefull kultur som kapitalismen efterlämnat, underströk han, måste bli omsorgsfullt tillvaratagen. I *Concerning art and literature* skrev han att ”det råder inget tvivel om att det är den litterära verksamheten som minst tål en mekanisk likriktning, en minoritetens dominans över majoriteten. Det råder inget tvivel om att det på detta område är absolut nödvändigt att säkerställa ett relativt stort verksamhetsfält för tanke och fantasi, för form och innehåll.”⁴ I brev till Gorkij hävdade han att en konstnär kan plocka upp mycket av värde från alla slag av filosofi. Filosofin må motsäga den konstnärliga sanning som förmedlas, men det viktiga är vad konstnären skapar, inte vad han tänker. Lenins egna artiklar om Tolstoj visar denna

³ George Steiner, till exempel, i kapitlet ”Marxism och litteratur” i *Språket och tystnaden* (Stockholm 1971).

⁴ Citerat av Henri Arvon, a.a.

övertygelse i praktiken. Som talesman för böndernas småborgerliga intressen har Tolstoj ofrånkomligen en felaktig förståelse av historien eftersom han inte kan se att framtiden bärs av proletariatet. Men en sådan förståelse är inte nödvändig för honom för att kunna producera stor konst. Den realistiska kraften och de sanna porträtten i hans verk går utöver deras inramning av naiv utopisk ideologi och visar på en motsättning mellan Tolstojs konst och hans reaktionära kristna moralism. Detta är, som vi ska se, en motsägelse som har avgörande betydelse för marxismens inställning till frågan om öppet ”politisk” litteratur.

Den ryska revolutionens andra ledande arkitekt, Lev Trotskij, står i estetiska frågor närmare Lenin än *Proletkult* och RAPP, trots att både Bucharin och Lunatjarskij hänvisade till Lenins skrifter i sin attack mot Trotskijs åsikter om kultur. I sin bok *Litteratur och revolution*, som skrevs vid en tidpunkt då flertalet ryska intellektuella var fientliga mot revolutionen och måste vinnas över till dess sida, kombinerar Trotskij skickligt en fantasifull öppenhet gentemot de mest fruktbara dragen i den ickemarxistiska efterrevolutionära konsten med en bitande kritik av begränsningarna i den.⁵ Han opponerar sig mot futuristernas naiva förkastande av traditionen (”Vi marxister har alltid levt i en tradition”) och hävdar med Lenin behovet för den socialistiska kulturen att ta upp den borgerliga konstens främsta skapelser. På kulturens område är det inte partiets uppgift att ge order, vilket dock inte betyder ett eklektiskt tolererande av kontrarevolutionära verk. En vaksam revolutionär kontroll måste förenas med en ”bred och flexibel konstpolitik”. Socialistisk konst måste vara ”realistisk”, men inte inskränkt till en genre, för realismen är till sitt väsen varken revolutionär eller reaktionär. Den är i stället en ”livsfilosofi” som inte ska inskränkas till en särskild skolas litterära teknik. ”Tanken att vi ska tvinga diktarna att, vare sig de vill eller inte, skriva om inget annat än fabrikkorstenar eller uppror mot kapitalismen är absurd.” Trotskij inser som vi sett att konstnärlig form är en produkt av socialt innehåll, men på samma gång tilldelar han den ett högt mått av autonomi: ”Ett konstverk ska i första hand bli bedömt efter sin egen lag.” Han erkänner sålunda det som är värdefullt i formalisternas invecklade tekniska analyser, samtidigt som han häftigt förebrår dem för deras sterila ointresse för det sociala innehållet och de sociala villkoren för litterär form. I sin blandning av principiell men ändå flexibel marxism och insiktsfull praktisk kritik är *Litteratur och revolution* en oroande text för ickemarxistiska litteraturforskare. Det är inte underligt att F. R. Leavis hänvisade till dess författare som ”denna betänkligt intelligenta marxist”.⁶

Marx, Engels och engagemanget

Doktrinen om den socialistiska realismen gjorde naturligtvis anspråk på att stamma från Marx och Engels. Dess verkliga förfäder var dock egentligen 1800-talets ryska ”revolutionär-demokratiska” litteraturkritiker, Belinskij, Tjernysjevskij och Dobroljubov.⁷ Dessa män uppfattade litteratur som samhällskritik och samhällsanalys och konstnären som en samhällsupplysare. Litteraturen skulle försmå invecklade estetiska tekniker och bli ett instrument för samhällsutvecklingen. Konsten återspeglar den sociala verkligheten och måste avbilda dess typiska drag. Inflytandet från de här kritikerna kan kännas igen hos Georgij Plechanov (”den marxistiske Belinskij”, som Trotskij kallade honom).⁸ Plechanov kritiserade Tjernysjevskij för hans propagandistiska krav på konsten, vägrade att ställa litteraturen i tjänst hos partipolitiken och gjorde sträng åtskillnad mellan social funktion och estetisk effekt. Men han menade att bara den konst som tjänade historien, och inte den omedelbara njutningen, är värdefull. Precis som också de ”revolutionär-demokratiska” kritikerna anser han att

⁵ Se Isaac Deutscher, *Den avväpnade profeten* (Halmstad 1972), kap. 3, för en mer allmän behandling av Trotskijs uppfattning och aktiviteter i kulturella frågor.

⁶ I ”Under which king, Bezonian?”, i *Scrutiny*, vol. 1, 1932.

⁷ Se Lukács uppsats om dem i *Essays über den Realismus* och H. E. Bowman, *Vissarion Belinskij* (Harvard 1954).

⁸ Se hans *Letters without address* och *Art and social life* (London 1953).

litteraturen ”återspeglar” verkligheten. För Plechanov är det möjligt att ”översätta” litteraturens språk till sociologins — att finna den ”sociala motsvarigheten” till litterära fakta. Författaren översätter sociala fakta till litterära, och kritikerns uppgift är att dechiffrera dem och föra tillbaka dem till verkligheten. För Plechanov, liksom för Belinskij och Lukács, återspeglar författaren verkligheten mest signifikant genom att skapa ”typer”. Han uttrycker ”historisk individualitet” i sina gestalter i stället för att enbart skildra individuell psykologi.

Via Belinskij- och Plechanovtraditionen kommer idén om litteraturen som typiserande och återspeglande samhället att ingå i formulerandet av den socialistiska realismen. ”Typiskhet” är som vi sett ett begrepp som också Marx och Engels använder. Ändå är det i deras egna kommentarer till litteratur sällan, om någonsin, beledsagat av ett hävdande att litterära verk ska vara föreskrivande i politisk mening. Marx egna favoritförfattare var Aiskylos, Shakespeare och Goethe, ingen av dem precis revolutionär. Och i en tidig artikel i *Rheinische Zeitung* om pressfriheten attackerar han en utilitaristisk syn på litteraturen som medel för att nå ett ändamål. ”En författare betraktar inte sitt verk som medel för att nå ett ändamål. Det utgör ett ändamål i sig; det är så föga 'medel' för honom själv eller för andra att han om det var nödvändigt skulle offra sin egen existens för dess existens ... Pressens första frihet består i detta: att den inte är handel.” Här måste två saker klargöras. För det första talar Marx om det kommersiella och inte det politiska användandet av litteraturen; för det andra är påståendet att pressen inte är handel ett utslag av Marx ungdomliga idealism, eftersom han klart visste (och sa) att den i själva verket är det. Men tanken att konsten i någon betydelse är ett ändamål i sig dyker upp även i Marx mogna verk. Det är då han i sin *Teorier om mervärdet* säger att ”Milton skrev *Det förlorade paradiset* av samma skäl som en silkesmask producerar silke. Det var en aktivitet i enlighet med hans natur”. (I sina utkast till *Klasstriderna i Frankrike* jämför han Miltons försäljning av sin dikt för fem pund med Pariskommunens myndigheter som utförde sitt värv för endast en ringa finansiell ersättning.)

Marx och Engels satte på inget sätt ett okänsligt likhetstecken mellan det estetiskt högtstående och det politiskt riktiga, även om politiska preferenser ingick i Marx egna litterära värdeomdömen. Han tyckte om realistiska, satiriska, radikala författare och var (med undantag för de folkvisor den avsatte) fientlig mot romantiken, som han betraktade som ett poetiskt mystifierande av en hård politisk verklighet. Han avskydde Chateaubriand och ansåg att den tyska romantiska poesin bara var en helig slöja som dolde det borgerliga livets tarvliga prosa, på samma sätt som Tysklands feodala förhållanden dolde den.

Marx och Engels inställning i frågan om engagemang kommer emellertid bäst fram i två berömda brev från Engels till romanförfattare som skickat sina verk till honom. I ett brev från 1885 till Minna Kautsky, som hade skickat honom sin senaste — usla — roman, skrev Engels att han inte alls var avog mot skönlitteratur med ”politisk tendens”, men att det var fel av en författare att *öppet* ta ställning. Den politiska tendensen måste direkt framgå ur de dramatiserade situationerna. Endast på detta indirekta sätt kan revolutionär skönlitteratur verka effektivt på sina läsares borgerliga medvetande. ”En roman med en socialistisk grundhållning uppnår till fullo sitt syfte ... om den genom att samvetsgrant beskriva de verkliga sambanden och bryta ned konventionella illusioner om dem, spränger sönder den borgerliga världens optimism, inger tvivel om denna världs eviga karaktär, trots att författaren inte erbjuder någon definitiv lösning eller ens öppet lierar sig med någon bestämd sida.”

I ett andra brev från 1888 till Margaret Harkness, kritiserar Engels hennes proletära berättelse från Londons gator (*A city girl*) för att ha givit en bild av arbetarklassen i Londons East End som alltför passiv. Han tar fasta på romanens undertitel — ”En realistisk berättelse” — och kommenterar: ”Realism betyder, enligt min mening, förutom detaljtrohet, ett sanningsenligt återgivande av typiska karaktärer under typiska omständigheter.” Harkness försummar en sann typiskhet därför att hon misslyckas med att i sin beskrivning av den nuvarande arbetarklassen ta med någonting om dess historiska roll och möjliga utveckling. I denna

betydelse har hon producerat ett "naturalistiskt" i stället för "realistiskt" verk.

Tagna tillsammans antyder Engels två brev att öppet politiskt engagemang i skönlitteraturen är onödigt (naturligtvis inte oacceptabelt) därför att sant realistisk litteratur själv dramatiserar betydelsefulla krafter i samhällslivet och därmed går utöver det fotografiskt registrerbara och den påtvingade retoriken i en "politisk lösning". Detta är det begrepp om s.k. objektivt ställningstagande som senare skulle komma att utvecklas av den marxistiska kritiken. Författaren behöver inte pracka på verket sina egna politiska åsikter därför att han i denna mening, om han avslöjar de verkliga och möjliga krafter som *objektivt* verkar i en situation, redan har tagit ställning. Detta innebär alltså att ställningstagandet är inneboende i verkligheten själv; det kommer fram genom en metod att behandla den sociala verkligheten mer än genom en subjektiv inställning till den. (Under stalinismen stämplades ett sådant "objektivt ställningstagande" som ren "objektivism" och ersattes med ett rent subjektivt ställningstagande.)

Den här positionen är karakteristisk för Marx och Engels litteraturkritik. Oberoende av varandra kritiserade båda Lassalles versdrama *Franz von Sickingen* för att det saknade en rik shakespearesk realism, vilken skulle ha förhindrat dess personer från att bli enbart språkrör för historien. De anklagade också Lasalle för att ha valt en huvudperson som inte var typisk för författarens syften. I *Den heliga familjen* (1845) riktas Marx liknande kritik mot Eugène Sues oerhört populära roman *Paris mysterier*, vars tvådimensionella personer han uppfattar som otillräckligt representativa.

Marx förödande angrepp på Sues moraliska melodram belyser också en annan viktig aspekt av hans estetiska uppfattning. Marx finner romanen själv motsägande i det att vad den visar avviker från vad den säger. Hjälten är till exempel avsedd att vara moraliskt förträfflig men framstår oavsiktligt som självgod och amoralisk. Verket är fångat i den franska borgerliga ideologin som tvingade det att sälja så bra. Men på samma gång kan det emellanåt nå utöver sina ideologiska gränser och "ge de borgerliga fördomarna en örfil". Denna åtskillnad mellan de "medvetna" och "omedvetna" dimensionerna i Sues verk (Marx förebådar här även Freud när han spårar ett förträngt kastrationskomplex i boken) är i grunden en åtskillnad mellan bokens uttalade sociala "budskap" och det som den, trots detta, faktiskt avslöjar. Det är denna åtskillnad som gör det möjligt för Marx och Engels att beundra en medvetet reaktionär författare som Balzac. Trots sin katolska och monarkistiska fördomsfullhet har Balzac en djup och fantasirik känsla för de betydelsefulla rörelserna i hans samtida historia. Hans romaner visar hur han av kraften i sina egna konstnärliga iakttagelser tvingas till sympatier som inte stämmer överens med hans politiska åsikter. Han hade, säger Marx i *Kapitalet*, "en djup insikt om den verkliga situationen", och Engels kommenterar i sitt brev till Margaret Harkness att hans "satir är aldrig skarpare, hans ironi aldrig bittrare än när han ger liv åt just de män och kvinnor som han djupast sympatiserar med adeln". Han är monarkist på ytan men röjer i djupet av sina verk en ohöljd beundran för sina bittraste politiska fiender, republikanerna. Det är denna åtskillnad mellan ett verks subjektiva intention och objektiva betydelse, denna "motsägelsens princip" som vi finner återklangerna av i Lenins arbete om Tolstoj och i Lukács genomgång av Walter Scott.⁹

Återspeglingssteorin

Frågan om ställningstagande i litteraturen är i viss mån förknippad med problemet hur litterära verk förhåller sig till den verkliga världen. Den socialistiska realismens föreskrift om att litteratur ska lära ut en viss politisk inställning förutsätter att litteratur verkligen "återspeglar" eller "återskapar" (eller åtminstone borde göra det) social verklighet på ett ganska direkt sätt. Marx använder, intressant nog, inte metaforen "återspeglning" om litterära verk,

⁹ Lenin hade i själva verket inte läst Engels kommentarer om Balzac när han skrev sina artiklar om Tolstoj.

fastän han i *Den heliga familjen* säger om Eugène Sues roman att den i vissa avseenden ger en osann bild av dåtidens liv; och Engels kunde hos Homeros finna direkta illustrationer av livsmönster i det antika Grekland.¹⁰ Inte desto mindre har återspeglings teorin varit en djupt rotad tendens inom marxistisk litteraturkritik, som ett sätt att bekämpa formalistiska litteraturteorier som stänger in det litterära verket i dess eget förseglade rum, helt avskilt från historien.

I sina mer obearbetade formuleringar är tanken att litteraturen ”återspeglar” verkligheten uppenbart otillräcklig. Den antyder ett passivt, mekaniskt förhållande mellan litteratur och samhälle, som om verket likt en spegel eller en fotografisk plåt bara neutralt registrerar vad som händer ”där ute”. Lenin talar om Tolstoj som den ryska revolutionens ”spegel”. Men om Tolstoj s verk är en spegel, då är det, som Pierre Macherey menar, en spegel som placerats i vinkel mot verkligheten, en *spräckt* spegel som förmedlar sina bilder i fragmenterade former och som är lika uttrycksfull genom det den *inte* återspeglar som genom det den återspeglar. Bertolt Brecht säger i *Liten hjälpreda för teatern* (1948) att ”om konsten återspeglar livet, så gör den det med speciella speglar”. Och talar vi sedan om en ”selektiv” spegel med särskilda blinda fläckar och brytningar, så tycks det som om metaforen har uttömt sin begränsade användbarhet och bör överges för något bättre.

Vad detta något är, är dock inte klart. Om det mera primitiva bruket av återspeglingsmetaforen är teoretiskt ofruktbart, så är inte dess mer sofistikerade versioner heller helt adekvata. I sina uppsatser från 1930- och 1940-talen tar Georg Lukács upp Lenins kunskapsteoretiska återspeglings teori: all förståelse av den yttre världen är blott dess återspeglning i det mänskliga medvetandet.¹¹ Han accepterar m.a.o. okritiskt den besynnerliga föreställningen om att begrepp på något sätt är ”bilder” i någons huvud av den yttre verkligheten. Men sann kunskap är, för både Lenin och Lukács, inte därigenom en fråga om omedelbara känslöintryck. Det är, hävdar Lukács, ”en djupare och mer omfattande återspeglning av objektiv verklighet än den omedelbart givna”. Det är m.a.o. ett varseblivande av de kategorier som ligger bakom de givna fenomenen — kategorier som kan upptäckas med hjälp av vetenskaplig teori eller (för Lukács) av stor konst. Detta utgör uppenbart den mest aktningvärda formen av återspeglings teorin, men det är tveksamt om den ger så mycket utrymme för återspeglning. Om man med intellektet kan tränga igenom till kategorierna under den omedelbara erfarenheten, då är medvetande tydligt en *aktivitet* — en *praxis* som bearbetar erfarenheter för att förvandla dem till sanning. Vilken betydelse detta ger ”återspeglingen” blir då oklart. Lukács vill faktiskt till sist ta vara på tanken att medvetandet är en aktiv kraft. I sina senare arbeten om marxistisk estetik ser han konstnärligt medvetande som ett kreativt ingripande i världen snarare än som blotta återspeglingen av den.

Lev Trotskij påstod att konstnärligt skapande är ”en avvikelse från, en förändring och en förvandling av verkligheten, enligt konstens speciella lagar”. Denna utsökta formulering, till dels övertagen från den ryska formalismens teori om att konst innebär att erfarenheter ”görs främmande”, modifierar varje enkel föreställning om konst som återspeglning. Trotskijs ståndpunkt har förts vidare av Pierre Macherey. För Macherey är litteraturens effekt väsentligen att deformera i stället för att imitera. Om bilden fullständigt motsvarar verkligheten (som i en spegel) då blir den identisk och upphör att alls vara bild. Barockstilen inom konsten, som förutsätter att ju mer man distanserar sig från objektet desto sannare imiterar man det, är för Macherey mönstret för all konstnärlig verksamhet: litteraturen är till sitt väsen *parodisk*.

Då skulle man kunna säga att litteraturen inte står i någon återspeglande, symmetrisk eller direkt relation till sitt objekt. Objektet är deformerat, brutet, upplöst — återskapat mindre i

¹⁰ I *Familjens, privategendomens och statens ursprung* (Stockholm 1969).

¹¹ Se *Writer and critic* (London 1970). Lenins teori återfinns i hans *Materialismen och empiriokriticismen* (Stockholm 1973).

den mening att en spegel återskapar sitt objekt än kanske på det sätt som en dramaföreställning återskapar den dramatiska texten. Eller — om jag får våga mig på ett äventyrligt exempel — det sätt varpå en bil återskapar det material den är byggd av. En dramaföreställning är klart mer än en ”återspeglings” av den dramatiska texten. Tvärtom är den (och särskilt i Bertolt Brechts dramatik) en förvandling av texten till en unik produkt som innefattar omarbetande av den i enlighet med de specifika krav och villkor som teaterföreställningen ställer. På samma sätt vore det absurt att tala om en bil som ”återspeglar” det material som använts för dess framställning. Det finns ingen sådan enkel kontinuitet mellan detta material och den färdiga produkten därför att det som trätt in däremellan är ett förvandlande arbete. Analogin är självfallet inexakt, eftersom det som karakteriserar konsten är det faktum att den i det att den förvandlar sitt material till en produkt samtidigt avslöjar och skapar distans till det, vilket uppenbart inte är fallet vid bilproduktion. Men jämförelsen, ofullständig som den är, må stå kvar som ett korrektiv till uppfattningen att konsten återskapar verkligheten som en spegel återskapar världen.

Frågan om i vad mån litteratur är mer än blott en återspeglings av verkligheten för oss tillbaka till problemet med ställningstagande. I *Wider den missverstandenen Realismus* (1958) argumenterar Lukács för att de moderna författarna måste göra mer än att bara återspegla uppgivenheten och ledan i det mogna borgerliga samhället. De borde försöka anlägga ett kritiskt perspektiv på denna meningslöshet och visa på de positiva möjligheterna bortom den. För att åstadkomma detta måste de göra mer än bara spegla samhället, för om de bara gör det kommer de att i sin konst föra in de förvrängningar som kännetecknar modernt borgerligt medvetande. Återspeglingsen av en förvrängning kommer att bli en förvrängd återspeglings. När han kräver att författarna ska gå utöver ”dekadansen” hos Joyce och Beckett, så ber Lukács dem dock inte att gå hela vägen till den socialistiska realismen. Det räcker om de kan åstadkomma det man i sovjetisk kritik kallar ”kritisk realism” med vilket menas den positiva, kritiska och totala föreställning om samhället som är kännetecknande för den stora 1800-talslitteraturen och företrädd, anser Lukács, framför andra av Thomas Mann. Lukács hävdar att detta är underlägset den socialistiska realismen, men det är i alla fall ett steg på vägen. Vad Lukács önskar är sålunda i grund och botten att den moderna tiden ska gå framåt in i 1800-talet. Vi behöver återvända till den stora kritiskt realistiska traditionen, vi kräver författare som, om de inte direkt stödjer socialismen, åtminstone ”tar med (socialismen) i beräkningen och inte förkastar den”.

Lukács har attackerats på två huvudfronter för denna position. Som vi ska se i nästa kapitel har han blivit övertygande kritiserad av Bertolt Brecht, som menar att han okritiskt dyrkar 1800-tallrealismen och är brottsligt blind för det bästa i den modernistiska konsten. Men han har också läxats upp av sina egna kamrater i kommunistpartiet för sin anmärkningsvärt ljumma inställning till den socialistiska realismen.¹² Trots några pliktskyldiga reverenser för teorin om den socialistiska realismen är Lukács i praktiken lika kritisk mot de flesta av dess sorgliga produkter som han är mot formalistisk ”dekadans”. Mot båda ställer han den stora borgerligt realistiska traditionen. Man behöver inte göra gemensam sak med kommunistpartiet i dess försvar av den socialistiska realismen för att skriva under på deras kritik mot kraftlösheten i Lukács- position — en kraftlöshet som kommer till uttryck i det svaga hävdandet att författaren ”åtminstone ska ta med socialismen i beräkningen”. Lukács kontrasterande av kritisk realism och formalistisk dekadans har sina rötter i det kalla kriget, då det var av yttersta vikt för den stalinistiska världen att få till stånd allianser med ”fredsälskande” progressiva borgerliga intellektuella, liksom det var absolut nödvändigt att dämpa det revolutionära engagemanget. Hans politik under denna period hänger på en förenklad kontrast mellan ”fred” och ”krig” — mellan positiva ”progressiva” författare som avvisar den

¹² Se Cultural theory panel attached to the central committee of the Hungarian Socialist Workers Party, ”Of socialist realism” i L. Baxandall (utg.), *Radical perspectives in art* (Harmondsworth 1972).

existentiella ångesten och de dekadenta reaktionärerna som ”absorberar” den. På samma sätt återspeglar Lukács pinsamma lovordande av tredje klassens antifascistiska författare, i *The historical novel*, politiken under folkfrontsperioden med dess opposition genom ”demokrati” i stället för revolutionär socialism mot fascismens växande krafter. Lukács tillhör, som Georg Lichtheim visar,¹³ i grunden den stora klassiskt humanistiska tyska traditionen och ser marxismen som en förlängning. Marxism och borgerlig humanism bildar sålunda en gemensam, upplyst front mot den irrationella tradition i Tyskland som kulminerar i fascismen.

Litterärt engagemang och engelsk marxism

Frågan om ”engagerad” litteratur har diskuterats föga inträngande inom engelsk marxistisk litteraturforskning. Den var ett levande ämne på 1930-talet, men på grund av en viss teoretisk förvirring förblev frågan olöst. Denna förvirring, som först noterades av Raymond Williams,¹⁴ bottnar i det faktum att mycket i den engelska marxistiska litteraturforskningen tycks samtidigt ha dels en mekanistisk syn på konsten som den passiva ”återspeglings” av den ekonomiska basen, dels en romantisk tro på att konsten projicerar en idealvärld och öppnar människans blick för nya värden. Det är en motsättning som tydligt kommer fram i Christopher Caudwells arbeten. Poesin är för Caudwell funktionell i det att den anpassar människans en gång givna instinkter till samhälleligt nödvändiga ändamål genom att förändra hennes känslor. De sånger som ackompanjerar skördarbetet är ett naivt exempel: ”instinkten måste tas i anspråk för skördens behov genom en samhällelig mekanism”, som är konsten.¹⁵ Det är inte svårt att se närheten mellan denna grova funktionalistiska konstsyn och zdanovismen: om poesin kan hjälpa till med skörden så kan den också sätta fart på stålproduktionen. Men Caudwell förenar sin uppfattning med en form av romantisk idealism mer besläktad med Shelley än med Stalin: ”Konsten är som en skioptikonapparat som projicerar våra verkliga jag på Universum och lovar oss att vi, om vi så begär, kan förändra Universum, förändra det efter våra behov . . .” övergången från ”instinkt” till ”begär” är intressant. Konsten hjälper nu människan att anpassa naturen till sig själv i stället för att anpassa sig själv till naturen. På vissa sätt liknar denna blandning av pragmatiska och romantiska idéer om konst den ryska ”revolutionära romantiken” — fogandet av en idealbild av vad som skulle kunna vara till en in i minsta detalj trogen beskrivning av vad som är, i avsikt att sporra människor till högre bedrifter. Men förvirringen grundar sig för författare som Caudwell på det starka inflytandet från den engelska romantiken, för vilken konsten förkroppsligar en värld av ideala värden. Caudwell ”försonar” de två positionerna i slutkapitlet av *Illusion and Reality* när han talar om poesin som en ”dröm” om framtiden som blir en ”ledare och sporre till handling”. Han uppmanar ”medlöparpoeter” som Auden och Spencer att överge sitt borgerliga arv och engagera sig i det revolutionära proletariats kultur, men föreställningen om att poesin projicerar en ”dröm” om ideala möjligheter, är i sig, ironiskt nog, en del av detta borgerliga arv. Caudwell blir till slut oförmögen att fly undan denna motsättning — oförmögen att upptäcka en mer dialektisk teori om konstens förhållande till verkligheten än å ena sidan ett effektivt kanalisering av sociala energier och å den andra ett utopiskt drömmande.

Andra engelska marxistiska kritiker på 1930-talet och 1940-talet var lika lite framgångsrika i försöken att definiera detta förhållande. Caudwells arbete påverkade ett av de värdefullaste exemplen på marxistisk litteraturforskning från denna tid, nämligen George Thomsons *Aeschylus and Athens* (1941). Men Thomsons banbrytande studie av hur det grekiska dramat är ett uttryck för förändringar av ekonomiska och politiska former i det grekiska samhället är mer imponerande än hans caudwellska tes att konstnärens uppgift är att samla en mängd social energi och ur den skapa en frigörande fantasi som får människorna att våga att accep-

¹³ Lukács (London 1970).

¹⁴ I *Culture and society 1780-1950* (London 1958), del 3, kap. 5: ”Marxism and culture”.

¹⁵ Se *Illusion and reality* (London 1937).

tera världen som den är. Alick Wests *Crisis and criticism* (1937) uppfattar också konst som ett sätt att organisera "social energi". Litteraturens värde är att den förkroppsligar samhällets produktiva energier. Författaren tar inte världen för given utan skapar den på nytt och avslöjar dess sanna natur som en konstruerad produkt. Genom att förmedla denna känsla av produktiv energi till sina läsare uppväcker författaren hos dem liknande energier, snarare än att bara tillfredsställa deras aptit som konsument. Hela argumentet är, trots sin fantasifullhet, märkligt dunkelt, och luddigheten hos den omarxistiska termen "energi" gör inte saken bättre.

Den ständiga frågan som en del marxistisk kritik har ställt ifråga om litterära verk för att fastställa deras värde — är dess politiska tendens riktig, befrämjar det proletariats sak? — innebär att andra frågor i anslutning till verket lämnas därhän som "enbart" estetiska. Ett exempel på denna uppspjälkning mellan det "ideologiska" och det "estetiska" återfinns i Lukács *The historical novel*. "Det spelar ingen roll", förklarar Lukács, "om Scott och Manzoni var estetiskt överlägsna låt oss säga Heinrich Mann, eller åtminstone är det inte det viktigaste. Vad som är viktigt är att Scott och Manzoni, Pusjkin och Tolstoj var i stånd att förstå och gestalta folkligt liv på ett djupare, mer autentiskt, mänskligt och konkret historiskt sätt än t.o.m. de mest framstående författare i våra dagar . . ." Men vad innebär "estetiskt överlägsna" om inte sådana saker som "djupare, mer autentiskt, mänskligt och konkret historiskt"? (Jag lämnar den anmärkningsvärda vagheten hos dessa termer därhän.) Lukács, liksom flera andra marxistiska kritiker, kapitulerar omedvetet för en *borgerlig* uppfattning av "estetik" — det estetiska som en blott sekundär fråga om stil och teknik.

Att hävda att frågan "är verket politiskt progressivt?" inte är tillräcklig som grund för en marxistisk litteratursyn innebär på intet sätt ett avfärdande av sådan öppet "politisk" litteratur som marginell. De sovjetiska futuristerna och konstruktivisterna som gick ut till fabriken och kollektivjordbruken, startade väggtidningar, inspekterade läsrum, introducerade radio och ambulerande filmvisningar, rapporterade till tidningarna i Moskva; den experimenterande teatern med namn som Meyerhold, Erwin Piscator och Bertolt Brecht; de hundratals agitprop-grupperna som uppfattade teatern som direkt ingripande i klasskampen: de bestående resultaten av dessa människors arbete står som ett levande motbevis till den borgerliga litteraturkritikens självbelåtna antagande att konst är en sak och propaganda en annan. Vidare: det är sant att all stor konst är "progressiv" i den begränsade meningen att all konst som avskärmas från sin epoks betydande rörelser och isoleras från känslan för det historiskt centrala, förvisar sig själv till en undanskymd ställning. Det som måste läggas till är Marx och Engels "princip om motsägelsen": att en författares politiska åsikter kan gå emot det hans verk avslöjar. Det bör också sägas att frågan om hur "progressivt" ett verk måste vara för att vara giltigt är en *historisk* fråga, inte en fråga som kan lösas dogmatiskt för all tid. Det finns tider och samhällen då ett medvetet "progressivt" engagemang inte behöver vara ett nödvändigt villkor för att producera stor konst. Det finns andra perioder — fascismen är ett exempel — när problemet att över huvud taget överleva och skapa som konstnär innebär den sortens ifrågasättande som med sannolikhet resulterar i ett explicit engagemang. I sådana samhällen är ett medvetet politiskt ställningstagande och förmågan att producera betydande konst helt spontant förenade. Det finns mindre "extrema" faser i det borgerliga samhället i vilka konsten förvisar sig själv till en undanskymd ställning, trivialiseras och avkänas, därför att de sterila ideologierna den stammar ur inte ger den näring — de är oförmögna att bygga upp signifikanta sammanhang eller att erbjuda en bra dialog. I ett sånt skede uppstår åter ett starkt behov för explicit revolutionär konst. Vi måste på allvar fråga oss om vi inte själva lever i en sådan tid.

4. Författaren som producent

Konsten som produktion

Hittills har jag behandlat litteraturen som form, politik, ideologi och medvetande. Men allt detta bortser från ett förhållande som är uppenbart för var och en, och i synnerhet för en marxist. Litteraturen kan ses som en artefakt, en produkt av ett samhälleligt medvetande, en världsuppfattning; men därutöver är den också en *industri*. Böcker är inte bara meningsstrukturer, utan också varor som produceras av förläggare och säljs med vinst på en marknad. Dramatiken är inte bara en samling litterära texter; det är en kapitalistisk verksamhet som anställer vissa människor (författare, regissörer, skådespelare, scenarbetare) för att producera en vara att konsumeras av en publik med vinst. Litteraturvetare och kritiker är inte bara textanalytiker; de är dessutom (vanligtvis) av staten anställda akademiker med uppgift att ideologiskt förbereda studenter för deras roll i det kapitalistiska samhället. Författare är inte bara förmedlare av överindividuella mentala strukturer; de är dessutom arbetare som köpts av förlag för att producera säljbara varor. ”En författare”, kommenterar Marx i *Teorier om mervärdet*, ”är en arbetare, inte i bemärkelsen att han producerar idéer, utan genom att han gynnar förläggaren i sitt lönarbete.”

Det är en nyttig påminnelse. Konsten kan, som Engels påpekar, ses som den mest ”förmedlade” av sociala produkter i förhållande till den ekonomiska basen, men i en annan mening utgör den en del av den ekonomiska basen — ett slags ekonomisk verksamhet, ett slags varuproduktion bland andra. Kritiker — och även marxister — har lätt att glömma detta faktum, eftersom litteraturen behandlar det mänskliga medvetandet och frestar dess utforskare att slå sig till ro inom dess sfär. De marxister som jag ämnar diskutera i det här kapitlet har insett att konst är en form av samhällelig produktion, och då inte i den *yttre* mening som vill lämpa över konsten till litteratursociologin, utan på ett sätt som intimt bestämmer själva konstens väsen. För dessa kritiker — och jag tänker närmast på Walter Benjamin och Bertolt Brecht — är konsten först och främst en social aktivitet, snarare än ett objekt lämpat för akademisk dissektion. Vi kan betrakta litteraturen som en text, men vi kan också betrakta den som en social aktivitet, en form av social och ekonomisk produktion som existerar jämsides med, och är förbunden med, andra liknande former.

Walter Benjamin

Detta är väsentligen den tyske marxisten Walter Benjamins uppfattning.¹ I sin banbrytande essä *Författaren som producent* (1934) påpekar Benjamin att den fråga som traditionellt ställts av den marxistiska kritiken till det litterära verket är: Vilken ställning intar det i förhållande till samtida produktionsförhållanden? Själv vill han emellertid formulera en annan fråga: Vilken ställning intar det litterära verket inom de samtida produktionsförhållandena? Vad Benjamin åsyftar är att konsten, i likhet med andra produktionsformer, är avhängig bestämda produktionstekniker — bestämda sätt att måla, förlägga, inscenera osv. Dessa tekniker är en del av konstens produktivkrafter, den konstnärliga produktionens utvecklingsnivå; och dessa för med sig vissa samhälleliga *relationer* mellan den konstnärlige producenten och hans publik. Som vi sett antar marxismen att ett givet produktionsätt implicerar en viss sorts produktionsförhållanden, och revolutionens tid är inne då produktivkrafter och

¹ Benjamin föddes i Berlin 1892 i en förmögen judisk familj. Som student var han aktiv i radikala litterära rörelser och skrev en doktorsavhandling om ursprungen till den tyska barocktragedin, vilken senare publicerats som ett av hans viktigaste verk. Han arbetade som kritiker, essäist och översättare i Berlin och Frankfurt efter första världskriget, och blev invigd i marxismen genom Ernst Bloch; han blev nära vän med Bertolt Brecht. Han flydde till Paris 1933 när nazisterna fick makten och levde där till 1940, arbetande på ett verk om Paris som gick under namnet passageprojektet. Efter Frankrikes fall greps han under ett försök att fly till Spanien och begick självmord.

produktionsförhållanden råkar i motsättning till varandra. Feodalismens sociala relationer blir exempelvis ett hinder för, och slits sönder av, kapitalismens utveckling av produktivkrafterna. Kapitalismens sociala relationer hindrar i sin tur industrisamhällets fulla utveckling och fördelning av dess rikedomar, och kommer att förintars av socialismen.

Originaliteten i Benjamins essä består i att han tillämpar den här teorin på konsten. Benjamins revolutionära konstnär accepterar inte okritiskt de givna konstnärliga produktivkrafterna, utan försöker utveckla och revolutionera dessa krafter. I och med detta skapar han nya samhällsrelationer mellan konstnär och publik, och han övervinner den motsägelse som begränsar konstnärliga resurser, som potentiellt är tillgängliga alla, till ett fåtals privata egendom, som biografen, radion, fotografiet och musikinspelningen. Den revolutionära konstnärens uppgift är att utveckla dessa nya media, och samtidigt förnya de äldre formerna för konstnärlig produktion. Det är inte bara fråga om att föra fram ett revolutionärt ”budskap” i givna media; det gäller att revolutionera själva mediet. Tidningen, exempelvis, bryter enligt Benjamin ner de traditionella skrankorna mellan litterära genrer, mellan författare och poet, vetenskapsman och popularisator och till och med mellan författare och läsare (eftersom tidningsläsaren alltid är redo att själv bli författare). Grammofonskivan har på ett liknande sätt kommit att ersätta den offentliga konserten och gjort den föråldrad. Filmen och fotografiet förändrar i grunden traditionella perceptionsmonster, den konstnärliga produktionens hävdvunna tekniker och relationer. Den sant revolutionära konstnären är således aldrig upptagen enbart av konsten som objekt, utan också av produktionsmedlen. ”Engagemang” innebär mer än att presentera korrekta politiska åsikter i konsten; det visar sig i konstnärens förmåga att *rekonstruera* de konstnärliga former som står honom till buds och förvandla författare, läsare och åskådare till medkämpar.²

Benjamin tar åter upp detta ämne i essän *Konstverket i reproduktionsåldern* (1933).³ De traditionella konstverken, hävdar han, har en ”aura” av unicitet, exklusivitet, distans och beständighet; men den mekaniska reproduktionen av exempelvis en målning och ersättandet av uniciteten med en mångfald av kopior förintar den alienerande auran och tillåter mottagaren att möta verket när och var han själv vill. Medan porträttet upprätthåller distans, penetrerar filmkameran och för sitt objekt mänskligt och rumsligt närmare, vilket leder till en avmystifiering. Filmen gör alla till ett slags experter — vem som helst kan fotografera och åtminstone ha anspråk på att filmas. På så sätt undermineras den traditionella ”stora konstens” ritual. Medan det hävdvunna måleriet erbjuder vilsam kontemplation, förändrar filmen ständigt varseblivningen genom att ständigt skapa chockeffekter. Just ”chocken” är en central kategori i Benjamins estetik. Det moderna stadslivet kännetecknas av en kollision av fragmentariska och avbrutna förnimmelser, men medan en klassisk marxist som Lukács skulle uppfatta detta som ett skrämmande tecken på kapitalismens splittring av den mänskliga ”helheten”, upptäcker Benjamin typiskt nog positiva möjligheter i detta och en utgångspunkt för progressiva konstformer. Att se en film, att röra sig i stadsträngseln eller att jobba vid en maskin är allt exempel på chockupplevelser, som berövar föremålen och erfarenheten dess ”aura”. Motsvarigheten till detta fenomen i konsten är montage-tekniken. Montage — sammanfogandet av olika element för att chockera en publik till insikt — framstår för Benjamin som en grundläggande princip för konstproduktionen under en teknologisk epok.⁴

² ”Författaren som producent” står i *Essayer om Brecht* (Lund 1971). Jfr den italienske marxisten Antonio Gramsci: ”Den nye intellektuelles levnadssätt kan inte längre bestå i vältalighet, som bara ytligt och momentant verkar på lidelser och känslor, utan i ett aktivt engagemang i det praktiska livet, som konstruktör, organisator, 'en permanent övertalare' och inte blott en simpel retoriker.” *Prison notebooks* (London 1971).

³ Finns översatt till svenska i *Bild och dialektik* (Uddevalla 1969).

⁴ Om chockeffekten se Benjamins Charles Baudelaire: *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (Frankfurt a. M. 1955). Några utdrag ur detta verk, bland annat om chockkategorin, finns i *Bild och dialektik*. Se dessutom hans essä ”Ich packe meine Bibliothek aus”, som återfinns i *Gesammelte Schriften* Band IV (Frankfurt a. M. 1972) där han reflekterar över sin egen samlarpassion. För Benjamin är samlandet av föremål långtifrån ett

Bertolt Brecht och den "episka" teatern

Benjamin var Bertolt Brechts nära vän och förkämpe, och samarbetet mellan de båda är ett av de mest fängslande kapitlen i marxismens historia. För Benjamin var Brechts experimenterande teater (den "episka" teatern) en modell för hur inte bara konstens politiska innehåll utan också själva dess produktionsbetingelser kan förändras. Brecht, påpekar Benjamin, "lyckades förändra de funktionella relationerna mellan scen och publik, text och regissör och regissör och skådespelare". Brecht avslöjade den traditionella naturalistiska teatern med dess verklighetsillusion och skapade ett nytt slags dramatik baserad på en kritik av den borgerliga teaterns ideologiska grundvalar. I centrum av hans kritik står Brechts berömda "distanseringseffekt". Den borgerliga teatern bygger enligt Brecht på illusionism: den utgår från att en teaterföreställnings uppgift är att direkt reproducera världen. Dess mål är att i kraft av sin verklighetsillusion få publiken att uppgå i föreställningen, överta den som verklig och ryckas med av den. Den borgerliga teaterns publik är passiva konsumenterna av ett avslutat och oföränderligt konstobjekt som erbjuds dem som någonting "verkligt". Spelet stimulerar dem inte till konstruktiv reflektion över *hur* det framställer sina personer och händelser, eller hur de skulle kunna vara annorlunda.

Eftersom den dramatiska illusionen är en helhet utan skarvar som döljer det faktum att den är *konstruerad*, förhindrar den publiken att kritiskt reflektera såväl över framställningssätt som över själva händelseförloppet. Brecht insåg att denna estetik återspeglade en ideologisk uppfattning om att världen är orubblig, given och oföränderlig, och att teaterns funktion blir att erbjuda eskapistisk underhållning för människor som är fångna i sådana föreställningar. Mot detta hävdar han att verkligheten är en pågående och diskontinuerlig process som skapas av människor och följaktligen är möjlig att förändra.⁵ Teaterns uppgift är inte att återspegla en given verklighet utan att visa hur karaktärer och händelseförlopp formas historiskt och således hur de kunnat, och fortfarande kan, vara annorlunda. Själva skådespelet blir på så sätt en modell för den produktionsprocessen.

Det är mindre en reflektion av än en reflektion över den sociala verkligheten. I stället för att framstå som en homogen helhet, vilket antyder att hela handlingen obönhörligt är bestämd från början, byggs spelet upp som en uppbruten, oavslutad och immanent motsägelsefull process, som uppmuntrar ett "komplext seende" hos publiken, öppet för ständiga och motstridiga möjligheter. Aktörerna instrueras att, i stället för att identifiera sig med sina roller, distansera sig från dem och göra klart att de är skådespelare på en teater och inte verkliga individer. De visar upp de spelade rollerna — och förevisar sig själva i färd med att visa upp dem snarare än att förkroppsliga dem. Brechts skådespelare "citerar" sin roll, och förmedlar en kritisk reflexion över den i sitt spel. Han använder gester som blottlägger rollens sociala relationer och de historiska villkor som styr dess beteende. Han visar sig inte ovetande om det som kommer att hända, ty, som det heter i Brechts aforism, "väsentligt är det som kommer att bli väsentligt".

Själva pjäsen som långtifrån är någon organisk enhet som håller en publik hypnotiskt fången från början till slut, är formellt ojämn, avbruten och diskontinuerlig, den sammanfogar scenerna på ett sätt som bryter upp konventionella förväntningar och tvingar publiken till kritiskt tänkande över de dialektiska relationerna mellan episoderna. Den organiska enheten bryts också upp av användandet av olika konstarter — film, fondprojektioner, sång och koreografi vilka inte låter sig smidigt förenas till en enhet, utan snarare skär av än uppgår i handlingen. Även här tvingas publiken till en mångfasetterad varseblivning av flera,

harmoniskt ordnande av dem i en viss följd, utan ett erkännande av det förflutnas kaos och de samlade föremålets unika värde som han vägrar att reducera till kategorier. Att samla är ett sätt att bryta ner det förflutnas förtryckande auktoritet och befria fragment ur det.

⁵ Jag lämnar därhän frågan om i vilken mån Brecht gör sig skyldig till en "humanistisk" revision av marxismen när han förfäktar denna tes.

motstridiga framställningsformer. Resultatet av dessa ”distanseringseffekter” är just att ”främmandegöra” publiken från föreställningen, att hindra den från att känslomässigt identifiera sig med spelet så att dess förmåga till kritiskt omdöme paralyseras. Distanseringseffekten visar upp bekanta erfarenheter i ett nytt ljus och tvingar publiken att ifrågasätta attityder och beteendemönster som den uppfattat som ”naturliga”. Det är motsatsen till den borgerliga teater som ”naturaliserar” de mest främmande och ovanliga händelser och bearbetar dem så att de ostört kan konsumeras av publiken. Försåvitt publiken bringas att ta ställning till föreställningen och dess gestaltade förlopp förvandlas den till en samarbetande expert i en oavslutad praktisk erfarenhet, i motsats till en konsument av ett avslutat objekt. Själva pjästexten är alltid provisorisk; Brecht skrev gärna om den på grundval av publikens reaktioner och uppmuntrade andra att delta i en sådan omskrivning. Pjäsen är sålunda ett experiment som testar sina egna förutsättningar genom feedback från föreställningens verkan. Den är i sig själv ofullständig och fullbordas först i publikens mottagande. Teatern upphör att vara grogrund för fantasier för att istället alltmer likna en blandning av laboratorium, cirkus, vadet& idrottsarena och offentlig diskussionslokal. Det är en ”vetenskaplig” teater lämpad för en vetenskaplig epok, men Brecht lade alltid oerhörd vikt vid publikens behov av att roa sig och reagera ”med sinnlighet och humor”. (Han uppskattade till exempel att de rökte, då det gärna förmedlade ett slags tankfull avspändhet.) Publiken måste ”hålla tanken över handlingen” och vägra att okritiskt acceptera den, men det betyder inte ett avståndstagande från all *emotionell* reaktion: ”Man tänker känslor och känner med tanken.”⁶

Form och produktion

Brechts episka teater exemplifierar således Benjamins teori om den revolutionära konsten som en transformator av konstens produktionssätt snarare än av dess innehåll. Men teorin är inte helt och hållet Benjamins. Den inspirerades av de ryska futuristerna och konstruktivisterna, precis som hans idéer om de konstnärliga medierna står i ett beroendeförhållande till dadaisterna och surrealisterna. Hur som helst markerar den en ytterst betydelsefull utveckling,⁷ och jag vill här helt kort diskutera tre sammanhängande aspekter av den. Den första gäller dess nya syn på formbegreppet, den andra avser dess omformulering av författarrollen och den tredje synen på själva den konstnärliga produkten.

Den konstnärliga formen, länge betraktad som estaternas svartsjukt övervakade domän, ges en helt ny innebörd i Brechts och Benjamins verk. Jag har redan nämnt hur formen utkristalliserar olika former av ideologisk varseblivning. Men den förkroppsligar också bestämda produktionsförhållanden mellan konstnär och publik.⁸ De konstnärliga produktionssätt som ett samhälle har tillgång till — kan det trycka upp tusentals böcker, eller sprids manuskripten för hand inom en hövisk gemenskap? — är avgörande för bestämningen av de sociala relationerna mellan ”producenten” och ”konsumenten”, men även för själva verkets litterära form. Det verk som säljs på en marknad till en anonym massa kommer på ett karakteristiskt sätt att skilja sig formellt från det arbete som produceras i ett skråsamhälle, precis som den dramatik som skrivs för en folklig teater kommer att till sina formella konventioner skilja sig från det som uppförs på en privat teater. De konstnärliga produktionsförhållandena verkar på så sätt *immanent* i konsten och förändrar inifrån dess formella utseende. Om en utveckling av den konstnärliga teknologin dessutom leder till förändrade relationer mellan konstnär och publik kan den likväl omskapa förhållandet mellan konstnärer sinsemellan. Instinktivt uppfattar vi verket som en produkt av en isolerad och individuell författare, och det är naturligtvis så flertalet verk har skapats. Men nya eller omfunktionerade äldre media öppnar

⁶ Se bibliografin för arbeten av och om Brecht.

⁷ Dess implikationer för moderna medier har diskuterats av Hans Magnus Enzensberger i ”Baukasten zu einer Theorie der Medien” *Kursbuch* 20 (1970).

⁸ *För Marx* (Stockholm 1968). Jfr Althussers kommentar i *Lenin och filosofin* (Staffanstorps 1969). ”Konsumtionens estetik och skapandets estetik är blott en och samma sak.”

nya möjligheter för samarbete *mellan* konstnärer. Erwin Piscator, den experimenterande regissör som lärde Brecht så mycket, anlätade ett helt kollektiv av dramatiker för en uppsättning och därutöver en grupp historiker, ekonomer och statistiker för att granska deras arbete.

Den andra omtolkningen gäller just författarrollen. För Brecht och Benjamin är författaren först och främst en *producent* i analogi med vilken annan frambringare av samhällsliga produkter som helst. De motsätter sig med andra ord den romantiska uppfattningen om författaren som en skapare — en gudalik figur som mystiskt trollar fram sina produkter ur intet. En sådan inspirativ och individualistisk syn på konstnärligt arbete omöjliggör en bestämning av konstnären som en arbetare med en alldeles särskild historia och med alldeles särskilda medel till sitt förfogande. Även Marx och Engels var väl medvetna om denna mystifiering av konsten i sina kommentarer till Eugène Sue i *Den heliga familjen*. De insåg att åtskiljandet av det litterära verket från författaren, sedd som ”ett levande historiskt mänskligt subjekt”, innebär att ”hänföras av pennans *mirakulösa* kraft”. När väl verket söndrats från författarens historiska situation, måste det framstå som mirakulöst och omotiverat.

Pierre Macherey är lika främmande för tanken på författaren som en ”skapare”. Även för honom är författaren väsentligen en producent som genom arbete förvandlar vissa givna förutsättningar till en ny produkt. Författaren ger inte upphov till sitt arbetes betingelser: former, värderingar, myter, symboler och ideologier är redan bearbetade, precis som arbetaren i en bilfabrik formar sin produkt utifrån färdiga delar. Macherey står här i skuld till Louis Althusser, som gett en definition av vad han menar med ”praktik”. ”Med *praktik* generellt kommer jag att förstå all *transformation* av ett bestämt och givet råmaterial till en bestämd produkt, en transformation som åstadkoms av ett bestämt mänskligt arbete som använder sig av bestämda (produktions-) medel.”⁹ Detta kan bland annat tillämpas på konstens *praktik*. Konstnären använder sig av särskilda produktionsmedel — de förfinade tekniker som tillhör hans konstart — för att transformera ett språkligt och erfarenhetsmässigt material till en bestämd produkt. Det finns inga skäl till att denna speciella transformation skulle vara mer mirakulös än någon annan.¹⁰

Den tredje omtolkningen, som gäller själva konstverkets natur, leder oss tillbaka till formens problem. För Brecht syftar den borgerliga teatern till en utslätning av motsättningar och en falsk harmonisering. Och om detta gäller för den borgerliga teatern är det enligt Brecht lika giltigt för vissa marxistiska kritiker, i synnerhet Georg Lukács. En av den marxistiska kritikens mest avgörande kontroverser är debatten mellan Brecht och Lukács på 1930-talet om realism och expressionism.¹¹ Som vi sett betraktar Lukács det litterära verket som en ”spontan helhet” som försonar de kapitalistiska motsättningarna mellan väsen och framträdelseform, konkret och abstrakt, individuell och samhällslig helhet. För att komma till rätta med dessa förfrämligade motsatser, återskapar konsten helheten och harmonin. Brecht menar emellertid att detta är ett utslag av reaktionär nostalgi. Konsten bör blottlägga och inte undanröja motsättningar och stimulera människorna till ett verkligt avskaffande av dem. Verket ska inte vara symmetriskt fullkomligt, utan i likhet med andra samhällsprodukter fullbordas i sin användning. Brecht följer här Marx tes i *Till kritiken av den politiska ekonomin* att en produkt blir

⁹ Macherey är i själva verket emot hela idén om författaren som ”ett individuellt subjekt”, som vare sig ”skapare” eller ”producent”, och vill rucka på dennes privilegierade ställning. Det är inte så mycket författaren som producerar sin text som att texten ”producerar sig själv” genom författaren. Parallella uppfattningar har utvecklats i den krets av marxistiska semiotiker som samlats kring paristidskriften *Tel Quel* och som ser den litterära texten som en konstant ”produktivitet”, stödda på insikter inom marxism och freudianism.

¹⁰ Se *Det gäller realismen: en 30-talsdebatt* / Georg Lukács, Bertolt Brecht i urv., kom. o. övers. av Lars Bjurman (Staffans-torp 1975).

¹¹ Brechts hållning bör här skiljas från den franske marxisten Roger Garaudy i sin *D'un réalisme sans rivage* (Paris 1963). Garaudy vill också utsträcka termen ”realism” till författare som tidigare uteslutits från den; emellertid identifierar han fortfarande, i likhet med Lukács men till skillnad från Brecht, estetiskt värde med den stora realistiska traditionen. Han är bara mer liberal vad beträffar dess gränser än Lukács.

verklig först när den konsumeras. ”Produktionen”, hävdar Marx i *Grundrisse*, ”skapar inte bara ett objekt för subjektet, utan ävenledes ett subjekt för objektet.”

Realism eller modernism?

Grunden till denna kontrovers är en djupgående olikhet mellan Brecht och Lukács i synen på realismen — en skiljelinje som då hade vissa politiska implikationer, eftersom Lukács vid tillfället stod för en politisk ”ortodoxi” och Brecht misstänktes för revolutionär ”vänsterism”. I sitt svar på Lukács kritik mot hans konst som dekadent formalistisk angriper Brecht omvänt Lukács för att ge en rent formalistisk definition av realismen. Han fetischerar en historiskt relativ litterär form (1800-talets realistiska prosa) för att därefter dogmatiskt kräva att all annan konst ansluter sig till detta mönster. Genom att kräva detta ignorerar han formens historiska ursprung, för hur, frågar Brecht, kan former som motsvarar en tidigare fas i klasskampen helt enkelt övertas eller t.o.m. återskapas vid en senare tidpunkt? ”Efterlikna Balzac — men i modern tappning” lyder Brechts sardoniska beskrivning av Lukács position. Lukács ”realism” är formalistisk, eftersom den är akademisk och ohistorisk och härledd enbart ur litteraturen, inte ur de förändrade villkor som ger upphov till litteratur. Även ur litterär synpunkt är den betänkligt smalspårig, konstruerad som den är på ett litet antal romaner och inte efter en undersökning av ett flertal genrer. Lukács är enligt Brecht exempel på en kontemplativ akademisk kritiker i kontrast till en utövande konstnär. Han är misstänksam mot modernistiska tekniker och betecknar dem som dekadenta, eftersom de misslyckas med att tillfredsställa grekernas eller 1800-talsprosans litterära ideal. Han är en utopisk idealist som vill återvända till ”den gamla goda tiden”, medan Brecht i likhet med Benjamin menade att man måste utgå från ”den nya dåliga tiden” och göra något åt den. Avantgardistiska former som expressivism har på så sätt ett stort värde för Brecht. De representerar av samtida människor nyss vunna färdigheter, som t.ex. förmågan till simultan varseblivning och en snabb kombination av upplevelser. Lukács bygger tvärtom upp ett Valhall av stora hjältar från 1800-talets litteratur, men — som Brecht förmodar — tillhör kanske hela den människouppfattningen historiska umgängesförhållanden som den inte kommer att överleva. Vi måste söka efter radikalt annorlunda sätt att teckna karaktärer: socialismen skapar ett annat slags människa och kommer att kräva en ny konst för att förverkliga henne.

Det betyder inte att Brecht skulle överge realismbegreppet. Han vill snarare utsträcka dess innebörd: ”vårt realism-begrepp måste vara omfattande och politiskt, stå fritt gentemot alla konventioner ... vi får inte härleda realismen som sådan ur enskilda existerande arbeten, utan ska använda oss av varje möjlighet, gammal eller ny, prövad eller oprövad, med ursprung i konsten eller annorstädes, för att återge verkligheten på ett hanterligt sätt för människorna”. Realismen är för Brecht mindre en speciell litterär stil eller *genre*, ”bara en formfråga”, än en form av konst som upptäcker samhällslagar och utvecklingsprocesser och avslöjar rådande ideologier genom att inta den klasståndpunkt som erbjuder den mest radikala lösningen på de sociala problemen. Sådan litteratur behöver inte nödvändigtvis arbeta med *sannolikhet* i den snäva meningen att den försöker återskapa tingens textur och utseende. Den är fullt förenlig med den vidaste användning av fantasi och uppfinningsrikedom. Inte alla verk som ger oss en ”verklig” känsla av hur världen är beskaffad är enligt Brecht realistiska.¹²

Medvetande och produktion

Brechts inställning är sålunda ett värdefullt motgift mot den hårdnackade stalinistiska misstänksamhet mot experimenterande litteratur som vanställer ett arbete som *Wider den missverstanden Realismus*. Brechts och Benjamins materialistiska estetik innebär en grundläggande kritik av den idealistiska tesen att verkets formella integration återerövrar en

¹² Se särskilt hans *Negations* (London 1968), *An essay on Liberation* (London 1969) och essän ”Art as Form of Reality” i *New Left Review* no. 74 (Juli/Aug. 1972).

förflorad, eller förebildar en framtida, harmoni.¹³ Det är en tes med långt förflutet, alltifrån Hegel, Schiller och Schelling fram till en kritiker som Herbert Marcuse.¹⁴ Konstens uppgift är enligt Hegel i *Vorlesungen über die Ästhetik* att frammana och manifestera hela människans själsliga kraft och få henne att inse sin skapande mognad. För Marx är kapitalismen med dess kvantitetens herravälde över kvaliteten, med dess förvandling av alla sociala produkter till marknadsvaror och med dess bräckliga själlöshet fientlig mot konsten. Konstens förmåga att tillfullo förverkliga mänskliga möjligheter är således beroende av dessa möjligheters frigörelse genom en omvandling av samhället. Först efter avskaffandet av den sociala alienationen, påstår han i *Ökonomiska och filosofiska manuskript* (1844), kommer ”rikedomen i människans subjektiva sinnlighet, ett musikaliskt öra, ett öga för formell skönhet, helt enkelt sinnen som är förmögna till mänsklig njutning ... att till dels vara utvecklade ... till dels skapade”.¹⁵

För Marx är således konstens förmåga att gestalta människans resurser beroende av historiens objektiva rörelse. Konsten är en produkt av arbetsdelningen, som vid en viss punkt i samhällets utveckling leder till ett åtskiljande av materiellt och intellektuellt arbete och så skapar en grupp konstnärer och intellektuella som är relativt lösgjorda från de materiella produktionssätten. Själva kulturen är ett slags ”mervärde”; som Lev Trotskij framhåller lever den på ekonomins frukter, och ett materiellt mervärde i samhället är en betingelse för dess utveckling. ”Konsten kräver välfärd, för att inte säga överflöd”, påpekar han i *Litteratur och revolution*. Under kapitalismen förvandlas den till en vara och förvrängs av ideologi, men förmår trots detta överskrida dessa gränser. Den kan fortfarande ge oss en sorts sanning, visserligen inte av ett naturvetenskapligt eller teoretiskt slag, men en sanning om hur människor upplever sina livsvillkor och om hur de protesterar mot dem.

Brecht skulle inte vara oenig med de nyhegelianska kritikerna om att konsten uppenbarar människans resurser och möjligheter. Men han skulle hävda att dessa möjligheter är av konkret historisk natur och inte del av någon abstrakt och universell ”mänsklig helhet”. Han skulle dessutom framhålla de produktiva förutsättningar som anger dess gränser, och här är han enig med Marx och Engels. ”Som alla konstnärer”, skriver de i *Den tyska ideologin* ”betingades Rafael av de tekniska landvinningar, som gjordes före hans tid, av samhällets organisation, av arbetsdelningen på den ort han levde ...”

Men det finns en uppenbar risk med att syssla med konstens teknologiska bas. Det är ”teknologismens” fälla — tron att teknikerna i sig själva, snarare än den funktion de har inom ramen för ett helt produktionssätt, skulle vara historiens bestämmande faktor. Brecht och Benjamin faller emellanåt i den fällan; deras verk lämnar osagt hur en analys av konsten som ett produktionssätt systematiskt skulle kunna kombineras med en analys av den som en form av erfarenhet. Hur ser med andra ord relationen ut mellan ”bas” och ”överbyggnad” inom *själva konsten*? Theodor Adorno, Benjamins vän och kollega, kritiserade denne med rätta för att ibland ha valt en alltför enkel modell för denna relation, i syfte att påvisa analogier eller likheter mellan isolerade ekonomiska fakta och isolerade litterära fakta på ett sätt som gör relationen mellan bas och överbyggnad väsentligen *metaforisk*. Det här är en aspekt av Benjamins säreget idiosynkratiska arbetssätt som står i motsats till den systematiska metoden hos Lukács och Goldmann.

Problemet att beskriva relationen inom konsten mellan ”bas” och ”överbyggnad”, mellan konsten som produktion och ideologi, tycks mig vara en av de viktigaste frågorna som den marxistiska litteraturkritiken måste konfronteras med. Här kan den måhända lära sig något

¹³ Se I Mezaros' kommentarer om marxistisk estetik i *Marx's theory of alienation* (London 1970).

¹⁴ Även om konsten inte i sig själv är något vetenskapligt sanningsinstrument, kan den trots detta förmedla erfarenheter av en sådan vetenskaplig (dvs. revolutionär) förståelse av samhället. Det är den erfarenhet som revolutionär konst kan ge oss.

¹⁵ Se Adorno om Brecht. *New Left Review* nr 81 (sept./okt. 1973).

från den marxistiska kritiken inom andra konstarter. Jag tänker speciellt på John Bergers kommentarer om oljemåleri i sin *Sätt att se på konst* (1975). Oljemåleriet utvecklades till en konstnärlig *genre*, hävdar Berger, först när det behövdes för att uttrycka en bestämd ideologisk syn på världen, för vilken andra tekniker var olämpliga. Oljemåleriet förläna en speciell täthet, lyster och soliditet åt det avbildade. Det gör samma sak med världen som kapitalet gör med mänskliga relationer, nämligen att reducera allt till en likhet mellan objekt. Själva målningen blir ett föremål — en vara att sälja och besitta. Den är själv ett stycke egendom och representerar världen i samma termer. På detta sätt får vi en mängd sammanhängande faktorer. Å ena sidan har vi den ekonomiska utvecklingsnivån hos det samhälle där oljemåleriet först växte fram som en speciell teknik för konstnärlig produktion. Sedan har vi de samhällsliga relationer mellan konstnär och publik (producent/konsument, säljare/köpare) som tekniken är beroende av. Vi har relationen mellan konstnärliga egendomsförhållanden och egendomsförhållanden i allmänhet. Och slutligen har vi problemet hur ideologin, som legitimerar egendomsförhållandena, själv manifesteras i ett speciellt slags måleri, ett sätt att varsebli och avbilda föremål. Det är den här typen av argument, som förbinder produktionsmetoder med ett ansiktsuttryck som finns fångat på duken, som den marxistiska litteraturkritiken måste utarbeta inom sitt område.

Det finns två viktiga skäl till detta imperativ. Om vi inte kan relatera äldre litteratur, om än indirekt, till mäns och kvinnors kamp mot utsugning kommer vi för det första inte att till fullo förstå vår egen situation och således bli mindre förmögna att effektivt förändra den. För det andra kommer vi att bli sämre *läsare* av texter, eller skapare av de konstformer som kan främja konsten och samhället. Den marxistiska kritiken är inte bara en alternativ teknik att tolka *Det förlorade paradiset* eller *Middlemarch*. Den är en del av vår frigörelse från förtryck, och det är av den anledningen den är värd att diskuteras i bokform.

Bibliografi i urval

En omfattande bibliografi över marxistisk litteraturforskning och -kritik finns i Lee Baxandalls *Marxism and aesthetics* (New York 1968). Hänvisningarna till marxistiska arbeten i texten och noterna ger ett ganska vidsträckt urval i ämnet. Men nedan har valts ut några av de viktigaste texterna i de mest lättillgängliga utgåvorna.

L. Althusser, *Lenin och filosofin* (Staffanstorp 1969). En samling av Althusserns artiklar om marxistisk teori, inneslutande hans betydelsefulla diskussion av förhållandena mellan konst och ideologi ("Brev till Andre Daspre").

H. Arvon, *Marxist aesthetics* (Ithaca, New York 1970). En kortfattad, klar, allmän översikt över området med en viktig redogörelse för kontroversen mellan Lukács och Brecht.

K. Aspelin, *Marxistiska litteraturanalyser* (Stockholm 1970). Den kanske bästa och allsidigaste presentationen av hela den marxistiska traditionen inom detta område som finns på svenska.

W. Benjamin, *Essayer om Brecht* (Lund 1971). En samling av Benjamins artiklar om Brecht, med teoretiskt centrala arbeten som "Författaren som producent", så väl som annat fragmentariskt och blandat material.

B. Brecht, *Om teater* (Stockholm 1975). Liten hjälpredda för teatern (Stockholm 1966). Ett värdefullt urval av Brechts kommentarer till teoretiska och praktiska aspekter av dramatisk produktion.

C. Caudwell, *Illusion and reality* (London 1973). Det viktigaste teoretiska arbetet inom engelsk marxistisk litteraturforskning från 1930-talet, obearbetat och vårdslöst i många formuleringar, men avsett att ge en fullständig teori om konstens natur och utvecklingen av den engelska litteraturen från dess första början fram till 1900-talet.

P. Demetz, *Marx, Engels and the poets* (Chicago 1967). En detaljerad om än naivt ensidig redogörelse för Marx och Engels som litteraturbedömare, med avsnitt om den vidare utvecklingen av marxistisk litteraturkritik.

E. Fischer, *Konstens nödvändighet* (Stockholm 1971). En ambitiös fast bitvis ofärdig och reducerande redogörelse för konstens historiska ursprung, dess relationer till ideologin och en rad andra centrala ämnen inom den marxistiska litteraturforskningen.

L. Goldmann, *Le Dieu caché* (Paris 1955, eng. övers. *The hidden God*, London 1964). Goldmanns viktigaste arbete: en marxistisk studie av Pascal och Racine med en viktig inledande redogörelse för hans metod, den "genetiska strukturalismen".

F. Jameson, *Marxism and form* (Princeton 1971). En svår men värdefull betraktelse över vissa framstående marxistiska kritiker (Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács, Sartre) med ett uppslagsrikt slutkapitel om betydelsen av en "dialektisk" metod.

V. I. Lenin, *Articles on Tolstoy* (Moskva 1971). En samling av Lenins artiklar över Tolstoj — "den ryska revolutionens spegel". Den viktigaste artikeln finns på svenska i K. Aspelin, *Marxistiska litteraturanalyser*, se vidare nedan.

M. Lifshitz, *The philosophy of art of Karl Marx* (London 1973). En kraftfull och originell studie som analyserar förhållandet mellan Marx' estetiska åsikter och hans allmänna teori, och som tar upp aspekter av hans i England föga kända estetiska arbeten.

G. Lukács, *Essays über den Realismus* (Berlin 1948), eng. övers. *Studies in European realism* (London 1972); *Der historische Roman* (Berlin 1955), eng. övers. *The historical novel* (London 1962). Två av Lukács centrala verk i vilka nästan alla hans kritiska begrepp är utvecklade. *Wider den missverstandenen Realismus* (Hamburg 1958), eng. övers. *The*

meaning of contemporary realism (London 1969). En sammanfattning av Lukács försök att komma till rätta med ”modernismen”: Kafka, Musil, Joyce, Beckett och andra. *Schriften zur Literatursoziologie* (Neuwied, Berlin 1961). Bred samling av Lukács litteratursociologiska arbeten med utförlig bibliografi.

P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris 1970). En utmanande och originell tillämpning av Althussers marxistiska teori på litteraturvetenskap, som är genuint nyskapande i sitt brott med nyhegeliansk litteraturforskning.

Marx och Engels, *Om konst och litteratur* (Stockholm 1971). En fullständig sammanställning av Marx' och Engels' spridda kommentarer i ämnet.

G. Plechanov, *Art and social life* (London 1953). En samling av Plechanovs viktigaste uppsatser om litteratur.

J.-P. Sartre, *Vad är litteratur?* (Mölndal 1970). En hybrid av marxism och existentialism som innehåller uppslagsrika kommentarer kring författarens förhållande till språket och det politiska engagemanget.

L. Trotskij, *Litteratur och revolution* (Halmstad 1969). En klassiker inom marxistisk litteraturkritik som tar upp konfrontationen mellan marxistiska och ickemarxistiska litteraturuppfattningar efter ryska revolutionen.