

Perry Anderson och Marshall Berman

Debatt om modernismen

Ur *Arkiv* nr 38 (1986)

Perry Anderson har läst Marshall Bermans bok *Allt som är fast förflyktigas* (som gavs ut på svenska av Arkiv-förlaget). Boken var ett försök att återerövra modernismen för marxismen, att finna en väg mellan ”postmodernistisk” uppgivenhet och naiv framtidstro. I sin artikel ställer sig dock Anderson frågande till Bermans användning av modernismen som en historisk kategori och vill i stället se den som en unik företeelse bestämd av särskilda historiska konjunkturen. Berman replikerar på kritiken.

Innehåll

Perry Anderson: Modernitet och revolution.....	1
Marshall Berman: Tecknen på gatan: ett svar till Perry Anderson	15

Perry Anderson: Modernitet och revolution*

Ovanstående begreppspår har vid det här laget stått i fokus för den intellektuella debatten och de politiska lidelserna under åtminstone sex eller sju decennier. Det har med andra ord en lång historia bakom sig. Nu råkar det emellertid vara så att det under det senaste året har utkommit en bok som ger ny fart åt debatten, en bok med sådan förnyad passion och obestridlig kraft att ingen reflexion över de båda begreppen ”modernitet” och ”revolution” i dag kan undvika att försöka komma till rätta med den. Boken som jag avser är Marshall Bermans *Allt som är fast förflyktigas*. Mina anmärkningar här kommer – mycket kortfattat – att försöka studera strukturen i Bermans resonemang och bedöma i vad mån det ger oss en teori som på ett övertygande sätt kan binda ihop begreppen modernitet och revolution. Jag ska börja med att i komprimerad form återge bokens huvudlinjer för att sedan ge några kommentarer om deras giltighet. Varje återgivning av det slaget måste försaka den uppfinningsrikedom, den bredd av kulturellt inkännande, den textens intelligens som ger sin lyskraft åt *Allt som är fast förflyktigas*. De egenskaperna kommer säkert att med tiden göra den till en klassiker på sitt område. En riktig värdering av dem ligger utanför vår uppgift just nu. Det måste dock från början sägas, att en friläggande analys av bokens resonemang alls inte är liktydigt med en adekvat bedömning av arbetets totala betydelse och attraktion.

Modernism, modernitet, modernisering

Bermans grundläggande resonemang börjar enligt följande. ”Det finns ett slags vital erfarenhet – erfarenhet av rum och tid, av jag och andra, av livets möjligheter och faror – som i dag delas av män och kvinnor över hela världen. Jag kallar denna erfarenhetsmassa 'modernitet'. Att vara modern är att befinna sig i en miljö som utlovar äventyr, makt, glädje, växt, förvandling av oss själva och världen och som samtidigt hotar att förstöra allt vi har, allt vi känner till, allt som vi är. Moderna miljöer och erfarenheter skär över alla geografiska och rasmässiga gränser, alla klassmässiga och nationella, religiösa och ideologiska: i den meningen kan moderniteten sägas förena hela människosläktet. Men det är en paradoxal enhet, en oenighetens enhet som sänder ut oss alla

* Ett bidrag till konferensen om marxism och kulturtolkning vid University of Illinois i Urbana-Champaign, juli 1983. sessionen med temat ”modernitet och revolution”.

i en virvel av ständig upplösning och förnyelse, kamp och motsägelse, kluvenhet och smärta. Att vara modern är att ingå i ett universum där, som Marx sade, '*Allt som är fast förflyktigas*.'"¹

Vad är det som skapar denna virvel? Enligt Berman är det en mängd sociala processer – han räknar upp vetenskapliga upptäckter, industriella omvälvningar, demografiska omvandlingar, expanderande städer, nationalstater, massrörelser – som alla i sista hand drivs av en ”ständigt expanderande och drastiskt fluktuerande” kapitalistisk *världsmarknad*. Dessa processer kallar han, med en bekväm kortform, för socioekonomisk modernisering. Ur den erfarenhet som moderniseringen skapar har i sin tur uppstått det som han beskriver som en ”förbluffande mångfald av visioner och idéer som vill göra män och kvinnor till moderniseringens subjekt och inte bara dess objekt, ge dem makt att ändra den värld som förändrar dem, bana dem väg genom virvlarna och göra dem hemmastadda där” – ”visioner och värderingar [som] kommit att löst grupperas in under namnet 'modernism—'. Strävan hos hans egen bok är alltså att avslöja ”moderniseringens och modernismens dialektik”.²

Mellan de båda begreppen ligger som vi har sett som en nyckelterm själva moderniteten – varken ekonomisk process eller kulturell vision utan en *historisk erfarenhet* som förbinder det ena med det andra. Vad är det som bestämmer karaktären hos denna förbindelse? I grund och botten är det, enligt Berman, *utvecklingen*. Detta är faktiskt det centrala begreppet i boken och källan till de flesta av dess paradoxer – vissa av dem klart och övertygande utforskade, andra sämre uppmärksammade. I *Allt som är fast förflyktigas* har utveckling två samtidiga betydelser. Å ena sidan hänför sig begreppet till de gigantiska objektiva samhällsomvandlingar som utlöses genom den kapitalistiska världsmarknadens uppkomst: den är alltså väsentligen men inte uteslutande en ekonomisk utveckling. Å andra sidan betecknar det de avgörande subjektiva omvandlingar av individens liv och personlighet som sker under deras inflytande, allt som omfattas av begreppet jag-utveckling, som förstärkning av människans krafter och breddning av hennes erfarenheter. Enligt Berman skapar kombinationen av dessa båda, under världsmarknadens tvingande pulsslag, ofrånkomligen en dramatisk spänning inom de individer som genomgår utveckling i de båda bemärkelsen. Å ena sidan raserar kapitalet – med den oförglömliga Marxfras från *Manifestet* som utgör ledmotivet i Bermans bok – alla nedärvda skrankor och feodala begränsningar, varje social orörlighet och unken tradition, i en väldig upprepningsoperation mot kulturellt och vanebundet skräp över hela världen. Mot den processen svarar en enorm frigörelse av möjligheter och mottaglighet hos det individuella jaget, som nu alltmer befrias från den fastlåsta samhällsställningen och rigida rollhierarkin i ett förkapitalistiskt förflutet med dess snäva moralföreställningar och hämmande föreställningskraft. Å andra sidan skapar, som Marx underströk, just samma anstormning av kapitalistisk ekonomisk utveckling också ett brutalt alienerat och atomiserat samhälle, sönderslitet av kallhamrad kapitalistisk exploatering och kall social likgiltighet, som hotar att bryta ner varje kulturellt och politiskt värde vars potential den själv har skapat. På samma sätt måste, på ett psykologiskt plan, jagutveckling under sådana förhållanden innebära en djupgående desorientering och osäkerhet, kluvenhet och förtvivlan, *som beledsagare till* – ja faktiskt sammanfallande med – den känsla av vidgning och upprymdhet, de nya krafter och känslor, som samtidigt frigörs. ”Denna atmosfär”, skriver Berman, ”av rörelse och turbulens, fysisk svindel och berusning, vidgade upplevelsemöjligheter och upplösning av moraliska gränser och personliga band, jagexpansion och jagrubbing, spöken på gatan och i själen – är den atmosfär i vilken den moderna uppfattningsförmågan föds.”³

¹ Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas*, Arkiv, 1987, s 13.

² Ibid, s 14.

³ Ibid. s 16.

Denna mottaglighet härrör, i sina inledande manifestationer, från världsmarknadens egen uppkomst – år 1500 eller däromkring. Men i sin första fas, som enligt Berman sträcker sig fram till omkring 1790, saknar den fortfarande varje gemensam vokabulär. En andra fas sträcker sig så över artonhundratalet, och det är här som upplevelsen av moderniteten översätts till de olika klassiska modernistiska visioner, som han i huvudsak definierar utifrån deras oförmåga att fatta båda sidor av den kapitalistiska utvecklingens motsägelser – när de på en och samma gång prisar och fördömer dess exempellösa omvandlingar av den materiella och andliga världen, utan att någonsin omskapa dessa attityder till statiska eller oåterkalleliga antiteser. Goethe är prototypen för den nya visionen i sin *Faust*, som Berman i ett magnifikt kapitel analyserar som utvecklarens tragedi i dubbel mening – jaget släpps lös medan havet slås i bojor. Marx i *Manifestet* och Baudelaire i sina prosadikter om Paris framvisas som kusiner inom samma modernitetsupptäckt – en utdragen sådan sker, under de speciella betingelserna av framtvingad modernisering ovanifrån i ett efterblivet samhälle, inom den långa litterära traditionen i Sankt Petersburg, från Pusjkin och Gogol till Dostojevskij och Mandelstam. En förutsättning för den på detta vis skapade mottagligheten var, hävdar Berman, en mer eller mindre enhetlig publik som ännu bevarade minnet av hur det var att leva i en förmodern värld. På nittonhundratalet expanderade denna publik samtidigt som den splittrades upp i oförenliga segment. Därmed genomgick den dialektiska spänningen inom den klassiska modernitetsupplevelsen en avgörande förändring. Samtidigt som den modernistiska *konsten* registrerat fler triumfer än någonsin förr – nittonhundratalet kan, säger Berman i en ogarderad fras, ”mycket väl vara världshistoriens mest lysande kreativa sekel”⁴ – har denna konst mist sina kontakter med och sin förmåga att besjäla vardagslivet: ”vi vet [inte] hur vi ska använda vår modernism”, som han *formulerar* det.⁵ Följden har blivit en drastisk polarisering inom det moderna *tänkandet* om modernitetsupplevelsen, vilket förlackat dess i grunden dubbeltydiga eller dialektiska karaktär. Å ena sidan har nittonhundratalsmoderniteten, från Weber till Ortega, från Eliot till Tate, från Leavis till Marcuse, oupphörligen fördömts som en konformitets och medelmåttans järnbur, en andlig vildmark med stammar som är urtvättade all organisk gemenskapskänsla eller levande autonomi. Å andra sidan finns det, som motpoler till dessa visioner av kulturell förtvivlan, en annan tradition som sträcker sig från Marinetti till Le Corbusier, från Buckminster Fuller till Marshall McLuhan, för att nu inte nämna den kapitalistiska 'moderniseringsteorins' regelrätta apologeter, som smaklöst har utbjudit moderniteten som det slutliga ordet i fråga om sinnesrus och allmän tillfredsställelse, enligt vilket den maskinskapade civilisationen i sig garanterar estetiska lysningar och sociala lyckoformer. Det som båda sidorna här har gemensamt är ett enkelt likställande av modernitet och teknologi – som radikalt utesluter människorna som producerar och produceras av den. Som Berman skriver: ”Våra artonhundratalsstänkare var på en och samma gång entusiastiska över och fientliga till det moderna livet, och brottades outtröttligt med dess kluvenheter och motsättningar; deras självvionier och inre spänningar var en primär källa till deras skaparkraft. Deras efterföljare på nittonhundratalet har långt mer dragits åt låsta polariseringar och flacka försök till totalisering. Det moderna omfattas antingen med blind och okritisk entusiasm eller fördöms med nyolympisk distans och avsmak; i båda fallen uppfattas det som en sluten monolit, som inte kan formas eller förändras av moderna människor. De öppna visionerna av det moderna livet har ersatts med slutna, Både/Och med Antingen/ Eller.”⁶ Syftet med Bermans bok är att bidra till återställandet av vår modernitetskänsla genom att återerövra de klassiska modernitetsvisionerna. ”Det kan alltså visa sig att en återgång kan vara en väg framåt: att en påminnelse om artonhundratalets modernismer kan ge oss

⁴ Ibid, s 21.

⁵ Ibid, s 100.

⁶ Ibid, s 21 f.

visionen och modet att skapa modernismer för tjugohundratalet. Denna minnesakt kan hjälpa oss att återföra modernismen till dess rötter, så att den kan livnära och förnya sig, möta de äventyr och faror som väntar. Att tillägna sig gårdagens moderniteter kan både vara en kritik av dagens moderniteter och en tro på moderniteterna – och på de moderna människorna – i morgon och övermorgon”.⁷

Detta är den allmänna inriktningen i *Allt som är fast förflyktigas*. Boken innehåller emellertid också en mycket viktig underliggande text som bör noteras. Bermans titel och organiserande tema kommer från *Kommunistiska manifestet*, och hans kapitel om Marx är ett av de mest intressanta i boken. Det slutar emellertid med en antydan om att Marx' egen analys av modernitetens dynamik i sista hand undergräver själva utsikterna för den kommunistiska framtid som han trodde att den skulle leda fram till. Ty om kärnan i befrielsen från det borgerliga samhället skulle bli historiens första verkligt obegränsade utveckling av individen – när kapitalets skrankor med alla dess förvriddheter är borta – finns det väl inget som garanterar vare sig harmonin hos de på detta sätt frigjorda individerna eller stabiliteten hos något samhälle som de bildar. ”Även om”, frågar Berman, ”arbetarna faktiskt bygger upp en framgångsrik kommunistisk rörelse, och även om den rörelsen skapar en framgångsrik revolution, kvarstår problemet med att mitt uppe i det moderna livets flodvågor bygga upp ett kommunistiskt samhälle. Vad kan hindra de sociala krafter som fick kapitalismen att förflyktigas att göra slut även på kommunismen? Om alla nya förhållanden blir föråldrade innan de hinner få fast form, är det väl svårt att hålla liv i solidaritet, broderskap och ömsesidig hjälp? En kommunistisk regering kan försöka dämna upp flodvågen genom att införa långtgående restriktioner, inte bara på den ekonomiska verksamheten och företagsamheten (det har alla socialistiska regeringar gjort, i likhet med alla kapitalistiska välfärdsstater) utan även på de på personliga, kulturella och politiska uttrycksmöjligheterna. Men om en sådan politik lyckas, kommer de då inte att förråda det marxistiska målet om allt och allas fria utveckling?”⁸ Och jag citerar på nytt: ”Även om en segrande kommunism en vacker dag skulle flyta in genom de slussportar som frihandeln har öppnat, kan ju också de mest skrämmande drivkrafter flyta in tillsammans med den, eller i dess bakvatten, eller insprängda i den. Det är lätt att föreställa sig hur ett samhälle som går in för allt och allas fria utveckling alstrar sina alldeles egna former av nihilism. Ja, en kommunistisk nihilism kan visa sig vara långt mer explosiv och nedbrytande än sin borgerliga föregångare – fast även djärvare och mera nyskapande: medan kapitalismen beskär det moderna livets oändliga möjligheter jäms med den understa linjen, kan Marx' kommunism tänkas kasta ut det befriade jaget i oändliga, okända mänskliga rymder utan några gränser alls.” Bermans slutsats blir: ”Ironiskt nog kan vi alltså se Marx' modernistiska dialektik återuppföra ödet för det samhälle som den beskriver, alstrande krafter och idéer som får den att förflyktigas i sin egen luft.”⁹

Behovet av periodisering

Bermans resonemang är som sagt nyskapande och fängslande. Det presenteras med stor litterär förmåga och kraft. Det kombinerar en generös politisk hållning med en varm intellektuell entusiasm för ämnet: man kan säga att föreställningarna om både det moderna och det revolutionära framgår som moraliskt återlösta från hans sidor. Ja, för Berman är *modernismen* djupt revolutionär till själva sin karaktär. Som det står på skyddsomslaget till originalupplagan: ”Tvärt emot vad som ofta sägs är den modernistiska revolutionen *inte* slut.” Skriven från vänster förtjänar boken bredast möjliga diskussion och granskning inom vänstern. En sådan diskussion

⁷ Ibid, s 34.

⁸ Ibid, s 99.

⁹ Ibid. s 109.

måste börja med att se på Bermans nyckeltermerna ”modernisering” och ”modernism”, samt på deras förbindelse genom det tvehövdade begreppet ”utveckling”. Gör vi detta är det första som måste slå oss, att medan Berman med ojämförlig föreställningskraft har förstått en central dimension av Marx' historiesyn i *Kommunistiska manifestet*, utelämnar eller förbigår han en annan dimension som för Marx inte är mindre central och som kompletterar den förra. Kapitalackumuleringen och varuformens oupphörliga expansion genom marknaden är verkligen en universell upplösare av den gamla sociala världen, och processen kan med rätta framställas som den ”fortgående omvälvningen i produktionen, det oavbrutna skakandet av alla samhällsliga förhållanden, den eviga osäkerheten och rörelsen”, för att använda Marx' egna ord. Märk de tre attributen: fortgående, oavbruten, evig. De betecknar en *homogen* historisk tid, där varje ögonblick evigt skiljs från varje annat genom att vara det *nästa*, samtidigt som det dock är – av samma anledning – evigt *detsamma*, som en utbytbar enhet i en ständig återkomst. Extrapolerad från Marx' helhetsteori om den kapitalistiska utvecklingen skapar denna tonvikt mycket snabbt och lätt paradigmat om en ren modernisering – vilket politiskt sett naturligtvis är en anti-marxistisk teori. Det för våra syften relevanta är dock att moderniseringstanken inbegriper en föreställning om en i grunden *planar* utveckling – ett kontinuerligt flöde där det inte finns någon verklig åtskillnad mellan olika konjunkturer eller epoker annat än i form av den rent kronologiska successionen av gammalt och nytt, tidigare och senare, kategorier som själva är underkastade en oupphörlig, enkelriktad positionsförvandling allteftersom tiden går och senare blir tidigare, nyare blir äldre. Detta är förstas en träffande beskrivning av tidskaraktären hos marknaden och de varor som genomkorsar den.

Men Marx' egen uppfattning om den historiska tiden hos det kapitalistiska produktionssättet som helhet skilde sig markant från detta. Det var fråga om en sammansatt och *differentiell* tidskaraktär i vilken episoder och epoker var inbördes diskontinuerliga men invärtes kontinuerliga. Mest uppenbart framträder ju denna differentiella tidskaraktär i själva konstruktionen av Marx' kapitalismmodell inom just den *klassordning* som denna alstrar. Det kan på det hela taget sägas att klasser som sådana knappast alls figurerar i Bermans beskrivning. Det enda viktiga undantaget är en fin diskussion om hur borgarklassen alltid har försummat att leva upp till den tes om den fria handelns absoluta krav som Marx postulerar i *Manifestet*, men detta har få återverkningar i uppbyggnaden av boken som helhet, där det finns mycket lite mellan *ekonomi* å ena sidan och *psykologi* å den andra, bortsett från den modernistiska *kultur* som förenar de båda. Samhället som sådant är fullständigt frånvarande. Men ser vi på Marx' beskrivning av detta samhälle finner vi något som starkt skiljer sig från varje planar utvecklingsprocess. Den borgerliga ordningens bana beskriver i stället en kurva. Den bildar varken någon linje som ändlöst plöjer sin väg rakt fram eller någon oändligt expanderande cirkel, utan en markant parabol. Det borgerliga samhället har en uppgång, en utplaning och en nedgång. Just på de sidor i *Grunddragen* som innehåller de mest lyriska och villkorlösa bejakelserna av den enhet mellan ekonomisk och individuell utveckling som utgör kärnan i Bermans resonemang, där Marx skriver om den ”högsta utvecklingen” av det kapitalistiska produktionssättets bas som den ”form där den är förenlig med den högsta utvecklingen av produktivkrafterna och därmed också med den rikaste utvecklingen av individerna”, stipulerar han också uttryckligen: ”Det är ändå alltid denna bas, denna växt som blommar; därför nedvissnande efter blomningen och till följd av blomningen.” Och han fortsätter: ”Så snart denna punkt har nåtts, framstår den vidare utvecklingen som förfall.”¹⁰ Kapitalismens historia måste med andra ord *periodiseras* och dess bestämda utvecklingsbana *rekonstrueras* om vi ska kunna få en nykter uppfattning om vad den kapitalistiska ”utvecklingen” egentligen innebär. Modernise-

¹⁰ Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857-58). här citerat efter *Grunddragen i kritiken av den politiska ekonomin*, översättning av Sven-Eric Liedman. Lund 1971. s 161.

ringsbegreppet utesluter själva möjligheten till detta.

Modernismernas mångfald

Ut oss nu återgå till Bermans komplementära term ”modernism”. Även om denna är yngre än moderniseringen i den bemärkelsen, att den anger uppkomsten av en enhetlig vokabulär för en modernitetsupplevelse som föregått den, känner inte heller modernismen av någon inneboende variationsprincip när den väl har kommit på plats. Den fortfar helt enkelt med att reproducera sig. Det är mycket betecknande att Berman måste hävda att den modernistiska *konsten* på nittonhundratalet har blomstrat och blomstrar som aldrig förr, på samma gång som han protesterar mot de *tankeströmningar* som hindrar oss från att på ett riktigt sätt infoga denna konst i våra liv. Det finns en rad uppenbara svårigheter med en sådan hållning. Den första är att modernismen, som en specifik uppsättning estetiska former, allmänt brukar dateras just *från* nittonhundratalet, ja normalt brukar konstrueras i kontrast till realistiska och andra klassiska former från artonhundratalet, sjuttonhundratalet eller tidigare. Praktiskt taget alla de litterära texter som Berman analyserar så väl – av Goethe eller Baudelaire, Pusjkin eller Dostojevskij – föregår den egentliga modernismen i ordets vanliga mening: de enda undantagen är Belyjs och Mandelstams skönlitteratur som just är nittonhundratalsartefakter. Med andra ord måste enligt konventionellare kriterier även modernismen sättas in i en mer differentierad historisk tidsuppfattning. En annan och besläktad sak är, att så snart modernismen behandlas på detta sätt blir det slående hur ojämnt fördelad den faktiskt är, geografiskt sett. Till och med inom den europeiska eller allmänt västliga världen finns det betydande områden som knappast genererat någon modernistisk rörelse alls. Mitt eget land England, pionjären inom kapitalistisk industrialisering och herre över världsmarknaden i hundra års tid, är ett huvudexempel på detta. Det var brohuvud för Eliot och Pound och utgjorde stranden mittöver för Joyce, men producerade praktiskt taget ingen viktigare inhemsk rörelse av modernistisk typ under detta sekels första årtionden – i motsats till Tyskland och Italien, Frankrike och Ryssland, Holland och Amerika. Det är ingen tillfällighet att det utgör den verkligt frånvarande gästen i Bermans sammanfattande översikt just i *Allt som är fast förflyktigas*. Även modernismens rum är alltså differentiellt.

En tredje invändning mot Bermans tolkning av modernismen som helhet är att den inte upprättar några distinktioner mellan mycket olikartade estetiska tendenser eller inom den spännvidd av estetiska praktiker som bildar konstarna. Men det är ju precis den proteusartade mångfalden av relationer till den kapitalistiska moderniteten, som är det mest slående hos den breda gruppering av rörelser som brukar sammanföras under den gemensamma rubriken modernism. Symbolism, expressionism, kubism, futurism eller konstruktivism, surrealism – det fanns under seklets första decennier kanske fem eller sex *avgörande* ”modernistiska” strömningar, från vilka nästan allt som kom senare var avledningar eller mutationer. Den antitetiska karaktären hos de doktriner och praktiker som utmärkte dessa skulle vara nog, tycker man, för att utesluta möjligheten att det skulle ha funnits en utmärkande *Stimmung* som definierade den klassiska modernistiska inställningen till moderniteten. Mycket av den konst som producerades inifrån alla dessa positioner innehöll redan ansatserna till de polariteter som Berman fördömer i samtida eller senare teoretiseringar över den moderna kulturen som helhet. Den tyska expressionismen och den italienska futurismen utgör, i sina kontrasterande färgskalor, tydliga exempel. En slutlig svårighet med Bermans beskrivning är, att den är oförmögen att utifrån sin egen referensram ge någon förklaring till den splittring mellan konst och tänkande, praktik och teori som den begråter hos nittonhundratalsmoderniteten. Här dyker faktiskt tiden upp i Bermans resonemang, på ett betecknande sätt: det har skett något som liknar en *tillbakagång*, och som han med sin bok intellektuellt vill *vända på* genom att återvända till modernismens klassiska anda som en helhet

av engagerande konst och tanke. Men denna tillbakagång förblir obegriplig inom hans schema när moderniseringen själv uppfattas som en linjär förlängnings- och expansionsprocess, som automatiskt leder till en ständig förnyelse av den modernistiska konstens källor.

Den sociopolitiska konjunkturen

Ett alternativt sätt att förstå modernismens ursprung och förvecklingar är att se lite närmare på den skiftande historiska tidsform som den är infogad i. Det finns inom den marxistiska traditionen ett berömt sätt att göra detta. Det är den väg som prövades av Lukács, vilken såg en direkt likformighet mellan det europeiska kapitalets förändrade politiska hållning efter 1848 års revolutioner och ödet för de kulturella former som direkt eller indirekt producerades av bourgeoisin som samhällsklass. Efter mitten av artonhundratalet blir enligt Lukács borgarklassen rent reaktionär när den i kontinental skala överger sin konflikt med aristokratin för ett generalangrepp mot proletariatet. Därmed inträder den i en fas av ideologiskt förfall vars inledande estetiska uttryck är till övervägande del naturalistiskt, men som så småningom utmynnar i det tidiga nittonhundratalets modernism. Detta schema förkastas allmänt av dagens vänster. I själva verket har det i Lukács' arbeten ofta gett upphov till rätt skarpsinniga delstudier på det rent filosofiska området: *Förnuftets banemän* är ingen bok som man kan gå förbi, hur mycket den än skäms av sitt efterord. Men på det litterära fältet – Lukács' andra stora tillämpningsområde – har schemat visat sig tämligen ofruktbart. Det är slående att Lukács inte har någon analys av ett modernistiskt konstverk som i detaljriktighet eller djup kan mäta sig med hans behandling av idéstrukturen hos Schelling eller Schopenhauer, Kierkegaard eller Nietzsche. Joyce och Kafka – för att ta två av hans litterära svarta får – nämns knappast mer än i förbigående, studeras aldrig för sin egen skull. Grundfelet i Lukács' optik är här hans *evolutionism*: tiden är visserligen olikartad under skilda epoker men *inom* varje epok rör sig alla sektorer av den sociala verkligheten i takt med varandra, på så sätt att ett förfall på ett plan måste återspeglas i tillbakagång på alla andra. Resultatet blir en rent övergeneraliserad föreställning om ”dekadans” – enormt påverkad naturligtvis, vilket måste anföras som en förmildrande omständighet, av det nazistiska sönderfallet av det tyska samhället och större delen av den tyska kultur som hade format honom själv.

Men vad är då alternativen om nu varken Bermans perennialism eller Lukács' evolutionism förmår att förklara modernismen på ett tillfredsställande sätt? Den hypotes som jag kortfattat vill framlägga är att vi snarast bör se oss om efter en *konjunkturell* förklaring av den uppsättning estetiska praktiker och doktriner vilka i efterhand sammanförts som ”modernistiska”. En sådan förklaring skulle innebära ett överlagrande av olika historiska tidsformer till att bilda en normal överbestämd konfiguration. Vilka tidsformer gäller det? Som jag ser det kan ”modernismen” bäst förstås som ett kulturellt kraftfält som är *triangulerat* av tre bestämmande koordinater. Den första av dem är något som Berman kanske antyder i en passage, men som han förlägger alltför långt bakåt i tiden, och inte förmår fånga med tillräcklig precision. Det är kodifieringen av en starkt formaliserad *akademism* inom visuella och andra konstarter, institutionaliserad inom officiella stats- och samhällsregimer som ännu var starkt präglade och ofta dominerade av aristokratiska eller jordägande klasser, klasser som i en bemärkelse otvivelaktigt var ekonomiskt ”utslagna”, men som i andra avseenden fortfarande angav den politiska och kulturella tonen i land efter land inom Europa före första världskriget. Förbindelserna mellan dessa båda fenomen finns åskådligt skisserade i Arno Mayers aktuella och grundläggande arbete *The Persistence of the Old Regime*,¹¹ vars centrala tema är den stora utsträckning i vilken det europeiska samhället fram till 1914 fortfarande dominerades av agrara eller aristokratiska (de två var inte nödvändigtvis

¹¹ Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime*, New York 1981. s 189-273.

identiska, som klart framgår av fallet Frankrike) härskande klasser, inom ekonomier där den moderna tungindustrin fortfarande omfattade en överraskande liten sektor av arbetskraften och produktionsmönstret. Den andra koordinaten är ett logiskt komplement till den första: den ännu begynnande och därför i grunden nya framväxten inom dessa samhällen av centrala teknologier och uppfinningar som ingick i den andra industriella revolutionen: telefoner, radio, bilar, flygplan med mera. Några masskonsumtionsindustrier baserade på de nya teknikformerna hade ännu inte införts någonstans i Europa, där kläder, mat och möbler eller husgeråd fram till 1914 förblev de ojämförligt största färdigvarusektorerna mätt i sysselsättning och omsättning.

Den modernistiska konjunkturens tredje koordinat var, som jag ser det, den sociala revolutionens tankemässiga närhet. Den grad av förhoppning eller fruktan som utsikterna för en sådan revolution väckte varierade starkt, men över större delen av Europa ”låg den i luften” till och med under *la belle époque*. Skälet är återigen enkelt nog: former av dynastisk *ancien régime*, som Mayer kallar dem, levde faktiskt kvar – kejsarliga monarkier i Ryssland, Tyskland och Österrike, en bräcklig monarkisk ordning i Italien; till och med det brittiska Förenade Kungadömet hotades av regional upplösning och inbördeskrig under åren före första världskriget. Inte i någon europeisk stat var den borgerliga demokratin fullbordad som form eller var arbetarrörelsen integrerad eller koopterad som kraft. De tänkbara revolutionära utfallen av den gamla ordningens sammanbrott var fortfarande djupt osäkra. Skulle en ny ordning bli mer oförfalskat och radikalt kapitalistisk eller skulle den bli socialistisk? Den ryska revolutionen 1905-07, som drog till sig hela Europas uppmärksamhet, var symbolisk för denna tvetydighet, en resning som samtidigt och oskiljaktigt var borgerlig och proletär.

Hur bidrog var och en av dessa koordinater till framväxten av det kraftfält som bestämde modernismen? Kortfattat tror jag att det förhöll sig så här. Kvarlevande *anciens régimes* och den akademism som åtföljde dem bildade en central uppsättning av kulturella värderingar *mot vilken* upproriska konstformer kunde mäta sig, men också centrala *uttryck* som de kunde artikulera sig genom. Utan den officiella akademismen som gemensam fiende skulle det breda spektret av nya estetiska praktiker inte ha haft särskilt stor enhet, om ens någon: spänningen gentemot de etablerade och heligförklarade normer som stod emot dem gav dem själva deras form. Samtidigt tillhandahöll emellertid den gamla ordningen, just i sin ännu delvis aristokratiska färgning, en uppsättning koder och resurser med vilkas hjälp man även kunde motstå hoten från marknaden som organisationsprincip för kultur och samhälle – något som undantagslöst fördömdes av varje modernism. De klassiska fonder av högkultur som ännu fanns bevarade – om än deformerade och försvagade – i det sena artonhundratalets akademism kunde återlösas och släppas fria mot den, alltså mot den kommersiella tidsandan. Relationen hos imagister som Pound till edvardianska konventioner eller romersk lyrisk poesi, hos den senare Eliot till Dante eller metafysikerna, är typisk för en sida av denna situation, Prousts och Musils ironiska närhet till den franske respektive österrikiska aristokratin en annan.

För en annan form av ”modernistisk” mottaglighet stimulerades samtidigt fantasin av en ny maskinålder med dess krafter och attraktioner, något som klart kom till uttryck i den parisiska kubismen, den italienska futurismen eller den ryska konstruktivismen. Betingelsen för detta intresse var emellertid att teknikformer och artefakter isolerades från de sociala produktionsförhållanden som framskapat dem. Inga ”modernistiska” former var någonsin upprymda över kapitalismen som sådan. Men denna härledning möjliggjordes just genom själva ofullgångheten i det ännu oförutsägbara socioekonomiska mönster som längre fram skulle stelna så obevekligt kring dem. Det var inte uppenbart vart de nya apparaterna och uppfinningarna skulle leda. Det förklarar den så att säga vacklande hyllning som de bestods från såväl höger som vänster, från Marinetti eller Majakovskij. Slutligen skapade den töckniga sociala revolution, som

svävade omkring utmed denna epoks horisont, mycket av det apokalyptiska ljuset hos de modernistiska strömningar som var mest oförsonliga och vildsint radikala i sitt förkastande av samhällsordningen i dess helhet, där den mest karakteristiska förvisso var den tyska expressionismen. Den europeiska modernismen blomstrade alltså under seklets första år i utrymmet mellan ett ännu användbart klassiskt förflutet, en fortfarande obestämd teknisk nutid och en än så länge oförutsägbar politisk framtid. Annorlunda uttryckt växte den fram i korsningen mellan en halvaristokratisk härskande ordning, en halvindustrialiserad kapitalistisk ekonomi och en halvt framvuxen eller halvt upprorisk arbetarrörelse.

När första världskriget kom ändrade det på alla tre koordinaterna. Men det eliminerade inte någon av dem. I ytterligare tjugo år levde de ett slags hektiskt efterliv. Politiskt sett försvann ju de dynastiska staterna i östra och centrala Europa, men junkerlassen behöll stor makt i efterkrigstidens Tyskland och det jordbrukarbaserade radikala partiet fortsatte att dominera tredje republiken i Frankrike utan alltför stor skiftning i tonen, medan i Storbritannien det mer aristokratiska av de båda traditionella partierna, det konservativa, praktiskt taget uttraderade sin borgerliga rival, liberalerna, och fortsatte att dominera hela mellankrigstiden. Socialt sett fortlevde ända till trettioalets slut en markant överklassig livsform vars kännemärke – som fullständigt avskilde den från de rikas tillvaro efter andra världskriget – var att det i regel fanns tjänstefolk. Detta var den sista verkligt arbetsfria klassen i metropolernas historia. England, där denna kontinuitet var starkast, skulle producera den främsta skönlitterära framställningen av denna värld genom Anthony Powells *Dance to the Music of Time*, en icke-modernistisk hågkomst av den föregående epoken. Ekonomiskt sett fick massproducerande industrier baserade på de nya tekniska uppfinningarna från nittonhundralets början fotfäste i endast två länder – Weimartidens Tyskland och det sena trettioalets England. Men i ingetdera fallet förekom det något allmänt eller genomgripande införande av det som Gramsci skulle kalla ”fordism”, i linje med det som i två årtionden hade existerat i USA. Europa låg på tröskeln till andra världskriget fortfarande mer än en generation efter USA i fråga om civil industristruktur och konsumtionsmönster. Slutligen var utsikterna till revolution mera näraliggande och gripbara än någonsin – utsikter som segerrikt hade materialiserats i Ryssland, som hade snuddat Ungern, Italien och Tyskland med sin vinge strax efter första världskriget och som vid periodens slut skulle få en ny och dramatisk aktualitet i Spanien. Det var inom detta rum, som på sitt speciella sätt byggde vidare på en äldre grund, som allmänt ”modernistiska” konstformer fortsatte att uppvisa stor vitalitet. Helt skild från de litterära mästerverk som publicerades under dessa år och i huvudsak påverkad av äldre sådana var i Tyskland den brechtska teatern en minnesvärd ren produkt av mellankrigskonjunkturen. En annan var det första verkliga framträdandet av den arkitektoniska modernismen som rörelse genom Bauhaus. En tredje var uppkomsten av vad som faktiskt skulle visa sig vara den sista av det europeiska avantgardets stora doktriner – den franska surrealismen.

Västsåsongens slut

Det var andra världskriget – inte det första – som förstörde alla de tre historiska koordinater som jag diskuterat och därmed avskar modernismens livsnerv. Efter 1945 var det i varje land slut på den gamla halvaristokratiska eller agrara ordningen och dess bihang. Den borgerliga demokratin blev äntligen universell. I och med detta bröts vissa avgörande förbindelser med ett förkapitalistiskt förflutet. Samtidigt bröt fordismen in med full kraft. Massproduktion och masskonsumtion omvandlade de västeuropeiska ekonomierna efter nordamerikanska linjer. Det kunde inte längre råda minsta tvivel om vad slags samhälle som denna teknik skulle konsolidera: en förtryckande stabil, monolitisk industriell, kapitalistisk civilisation var etablerad. I en underbar formulering i sin bok *Marxism and Form* har Fredric Jameson på ett beundransvärt sätt fångat vad detta innebar

för de avantgardetraditioner som en gång hade värdesatt tjugo- och trettioalets nyheter för deras drömmuppbyggande, destabiliserande potential: ”Den surrealistiska bilden var”, anmärker han, ”en krampartad ansträngning att klyva ett objektivt universums varuformer genom att med väldig kraft slå dem mot varandra.”¹² Men villkoret för dess framgång var att ”dessa objekt – den objektiva slumpens eller den övernaturliga uppenbarelsens orter – omedelbart kunde identifieras som produkter av en ännu inte helt industrialiserad och systematiserad ekonomi. Därmed menas att det mänskliga upphovet till denna periods produkter – deras relation till det arbete som de utgått ifrån – ännu inte har blivit helt fördolt; i sin produktion uppvisar de ännu drag av hantverksmässig arbetsorganisation, och distributionen av dem sköts fortfarande genom ett nät av småbutiker ... Vad som gör dessa produkter redo att motta den investering av psykisk energi som utmärker surrealismens användning av dem är just deras ännu anade och inte utplånade stämpel av mänskligt arbete; de är fortfarande frusna gester, ännu inte helt avskilda från subjektiviteten, och förblir därför potentiellt lika gåtfulla och uttrycksfulla som människokroppen själv.”¹³ Jameson fortsätter: ”Vi behöver bara byta ut denna miljö av småverkstäder och bybutiker, loppmarknader och gatustånd mot de amerikanska motorvägarnas bensinstationer. affärernas glättade fotografier eller en amerikansk drugstores plast-förpackade paradiset för att inse att surrealismens objekt har försvunnit utan att lämna minsta spår efter sig. I fortsättningen, i det som vi kan kalla den post-industriella kapitalismen, lider produkterna som vi förses med av en fullständig brist på djup: deras plastiga innehåll är totalt oförmöget att tjäna som ledare av psykisk energi. Varje libidinal investering i sådana objekt är uteslutet från början, och vi kan mycket väl fråga oss om vår objektvärld hädanefter är oförmögen att skapa någon 'symbol som lämpar sig för att väcka människans mottaglighet', om vi inte här står inför en kulturell omvandling av väldiga proportioner, en historisk brytning av exempellöst radikalt slag.”¹⁴

Slutligen förbleknade bilden av eller hoppet om en revolution i väst. Det kalla krigets inbrott och sovjetiseringen av Östeuropa utplånade för en hel historisk period alla realistiska utsikter till ett socialistiskt störtande av den utvecklade kapitalismen. Aristokratins dubbeltydighet, akademismens absurditet, det glättiga hos de första bilarna eller filmerna, det socialistiska alternativets påtaglighet var nu alltsammans förbi. I deras ställe härskade en rutiniserad, byråkratiserad ekonomi av varuproduktion, i vilken masskonsumtion och masskultur hade blivit praktiskt taget utbytbara begrepp. Efterkrigstidens avantgardister måste i grunden definieras mot denna helt nya bakgrund. Man behöver inte bedöma dem från en lukácsk tribunal för att märka det uppenbara: föga av litteraturen, måleriet, musiken eller arkitekturen från denna epok tål en jämförelse med den föregående epokens. I en reflexion över vad han kallar den ”extraordinära koncentrationen av litterära mästerverk kring första världskriget” skriver Franco Moretti i sin bok *Signs Taken for Wonders*: ”Extraordinär på grund av dess kvantitet, som framgår redan av den enklaste uppräknings (Joyce och Valéry, Rilke och Kafka, Svevo och Proust, Hofmannsthal och Musil, Apollinaire, Majakovskij), men ännu mer än extraordinär därför att detta överflöd av verk bildade (vilket nu står klart, mer än ett halvsekel senare) den sista *litterära säsongen* i den västerländska kulturen. Inom en tidsrymd av några år gav den europeiska litteraturen sitt yttersta och tycktes stå på tröskeln till nya och ändlösa horisonter – men i stället dog den. Ett par isolerade isberg och många efterhärmarer, men inget som kan jämföras med det som varit.”¹⁵

Det kan ligga någon överdrift i att generalisera detta domslut till de andra konstarterna, men det betyder dessvärre inte så mycket. Enskilda författare eller målare, arkitekter eller musiker har

¹² Fredric Jameson. *Marxism and Form*, Princeton 1971. s 96.

¹³ Ibid. s 103 f.

¹⁴ Ibid, s 105.

¹⁵ Franco Moretti, *Signs Taken for Forms*, London 1983, s 209.

naturligtvis producerat betydelsefulla arbeten efter andra världskriget, men det är inte bara det att man sällan eller aldrig når upp till höjderna från seklets två eller tre första decennier. Efter surrealismen har det heller inte uppstått några nya estetiska rörelser av kollektiv betydelse som rör sig över mer än en konstform. Exklusivt inom måleriet och skulpturen har visserligen specialiserade skolor och slagord avlöst varann i allt snabbare takt, men efter den abstrakta expressionismen – västerlandets sista genuina avantgarde – är dessa numera mest en funktion av ett gallerisystem som nödvändiggör regelbunden produktion av nya stilar som underlag för säsongens kommersiella erbjudanden, i linje med klädmodet: ett ekonomiskt mönster som svarar mot den icke reproducerbara karaktären hos ”originalverken” på detta speciella område.

Det var emellertid nu, när allt det som hade gett upphov åt det tidiga nittonhundratalets klassiska konst var dött, som *modernismens* ideologi och kult föddes. Begreppet modernism är i allmänt språkbruk knappast äldre än femtiotalet. Vad det vittnade om var att all spänning hade upphört mellan å ena sidan den utvecklade kapitalismens institutioner och mekanismer och å andra sidan den avancerade konstens praktiker och program, i och med att den förra annekterade den senare som tillfällig dekoration eller förströelse, eller som filantropisk hederssak. Periodens få undantag demonstrerar regelns makt. Jean-Luc Godards sextiotalsfilmer är kanske det mest framträdande exemplet. När den fjärde republiken försenat övergick i den femte, och det lantliga och provinsiella Frankrike plötsligt omvandlades genom en gaullistisk industrialisering som tillägnade sig de nyaste internationella teknikformerna, flammade det upp ett slags kortvarig efterglöd till den tidigare konjunktur som hade producerat seklets klassiska nyskapande konst. Godards filmer präglades på sitt speciella sätt av alla de tre ovan beskrivna koordinaterna: i Eliots stil med ett överflöd av citat och anspelningar på ett högkulturellt förflutet, i Légers stil med en dubbeltydig hyllning till bilen och flygplatsen, kameran och karbinen, som Nizan i väntan på revolutionära stormar från öster. De franska omvälvningarna i maj-juni 1968 blev det bekräftande historiska slutet på denna konstform. Régis Debray skulle efteråt sarkastiskt beskriva erfarenheterna av det året som en resa till Kina vilken – likt Columbus' – bara upptäckte Amerika, eller mera specifikt landade i Kalifornien.¹⁶ Det var alltså en social och kulturell oro som missförstod sig själv som en fransk version av kulturrevolutionen, medan den i själva verket inte betecknade något annat än ankomsten till Frankrike av en övermogen, eftergiven konsumtionsideologi. Men det var just denna kluvenhet – en öppnad horisont där framtidens skepnader alternativt kunde anta formen av en ny sorts kapitalism eller en socialistisk eruption – som lade grunden till så mycket av den ursprungliga mottagligheten hos det som hade kommit att kallas modernism. Föga överraskande överlevde den inte den pompidouska konsolidering som följde, i Godards filmer och överallt annars. Det som utmärker normalsituationen för dagens västerländska konstnär är tvärtom de slutna horisonterna: inget förflutet att erövra och ingen framtid att föreställa sig, bara ett oändligen återkommande nu.

Detta gäller uppenbarligen inte för tredje världen. Det är betecknande att så många av Bermans exempel på vad han erkänner som stora modernistiska prestationer från vår tid är hämtade från den latinamerikanska litteraturen. Ty allmänt existerar i dagens tredje värld ett slags skugglik konfiguration av det som en gång behärskade den första världen. Det finns gott om förkapitalistiska oligarkier av olika slag, mestadels av jordägande karaktär; den kapitalistiska utvecklingen är i dessa regioner, när den väl förekommer, normalt långt snabbare och mer dynamisk än i de metropola zonerna, samtidigt som den är oändligt mycket mindre stabil och konsoliderad; den socialistiska revolutionen skuggar dessa samhällen som en permanent möjlighet, ja en som

¹⁶ Régis Debray, ”A Modest Contribution to the Rites and Ceremonies of the Tenth Anniversary”, *New Left Review*, 115 (maj-juni 1979), s 45-65.

faktiskt förverkligats i närliggande länder – Kuba eller Nicaragua, Angola eller Vietnam. Det är dessa betingelser som under senare år har producerat de genuina mästerverk som passar in i Bermans kategorier: romaner som Gabriel García Márquez' *Hundra år av ensamhet* eller Salman Rushdies *Midnattsbarnen*, från Colombia respektive Indien, eller filmer som Yilmiz Güneys Yol från Turkiet. Arbeten av det slaget är emellertid inte några tidlösa uttryck för en ständigt expanderande moderniseringsprocess utan uppstår inom noga avgränsade konstellationer, i samhällen som fortfarande befinner sig vid bestämda historiska korsvägar. Tredje världen kan inte erbjuda modernismen någon källa till evig ungdom.

Jagutvecklingens gränser

Vi har hittills studerat två av Bermans organiserande begrepp – modernisering och modernism. Låt oss nu se på den länk som förbinder dem, själva moderniteten. Den definieras alltså som den *erfarenhet* som genomgås inom den modernisering som ger upphov åt modernismen. Vad är denna erfarenhet? För Berman är den väsentligen en subjektiv process av gränslös jagutveckling i takt med att traditionella sedvane- eller rollbarriärer upplöses – en erfarenhet som ofrånkomligen upplevs både som emancipation och hemsökelse, upprymdhet och förtvivlan, som skrämmande och starkt stimulerande. Det är kraften hos denna ständigt fortgående offensiv mot psykets utforskade gränser som garanterar modernismens världshistoriska kontinuitet, men som också på förhand tycks undergräva alla utsikter till moralisk eller institutionell stabilisering under kommunismen, ja som kanske omöjliggör den kulturella sammanhållning som är nödvändig för kommunismen och gör denna till ett slags definitionsmässig självmotsägelse. Hur ska vi komma till rätta med ett sådant resonemang?

För att förstå det behöver vi fråga oss varifrån Berman har fått sin vision av jagutvecklingens fullständigt obundna dynamik. Svaret finns i hans första bok, *The Politics of Authenticity* som innehåller två studier, en om Montesquieu och en om Rousseau. I grund och botten härstammar idén från vad den bokens undertitel med rätta betecknar som den ”radikala individualismen” i Rousseaus människosyn. Bermans analys av den logiska gången i olika arbeten där Rousseaus tänkande försöker att inbördes försona de motsägande konsekvenserna av denna syn är ett kraftprov. Men det för våra syften centrala är följande. Berman demonstrerar hos Rousseau närvaron av samma paradox som han tillskriver Marx: hur blir samhällsgemenskapen någonsin möjlig om målet är allas obegränsade jagutveckling? För Rousseau är svaret med de ord som Berman citerar: ”Kärleken till människan härstammar från kärleken till det egna jaget ... Utsträck självkärleken till andra och den förvandlas till dygd.”¹⁷ Berman kommenterar: ”Det var jagexpansionens och inte jagförtryckets väg som ledde till dygdens tempel . . . När människan lär att uttrycka och utvidga sig, vidgas hennes förmåga till identifikation med andra människor, fördjupas hennes samhörighet med och inlevelse i dem.”¹⁸ Schemat är tydligt nog: först utvecklar individen jaget, sedan kan jaget inträda i ömsesidigt tillfredsställande relationer med andra relationer som baseras på identifikation med jaget. De svårigheter som detta antagande stöter på så snart Rousseau försöker förflytta sig från, med hans egna ord, ”människan” till ”medborgaren”, i konstruktionen av ett fritt samhälle, utreds av Berman på ett lysande sätt. Det slående är emellertid att Berman själv ingenstans underkänner utgångspunkten för de dilemman som han demonstrerar. Tvärtom slutar han med att hävda: ”Alla de program som utformats av artonhundratalets socialism och anarkism, nittonhundratalets välfärdsstat och dagens nya vänster, kan ses som en fortsatt utveckling av den tankebyggnad som Montesquieu och Rousseau lade

¹⁷ Marshall Berman, *The Politics of Authenticity*, New York 1970, s 181.

¹⁸ Ibid.

grunden till. Det som dessa högst olikartade rörelser har gemensamt är sättet att definiera sin centrala politiska uppgift: att få det moderna liberala samhället att hålla de löften som det gett, att reformera eller revolutionera – det för att förverkliga den moderna liberalismens egna ideal. Det program för en radikal liberalism som Montesquieu och Rousseau upprättade för tvåhundra år sedan är aktuellt än i dag.¹⁹ På samma sätt kan han i *Allt som är fast förflyktigas* hänvisa till ”djupet av den individualism som ligger bakom Marx' kommunism”²⁰ – ett djup som, fortsätter han helt följdriktigt att konstatera, formellt måste inkludera möjligheten av en radikal nihilism.

Men ser vi tillbaka till Marx' faktiska texter påträffar vi där en högst annorlunda uppfattning om människans verklighet. För Marx är jaget inte något som *föregår* utan något som redan från början *konstitueras* av dess relationer till andra: kvinnor och män är *sociala* individer vilkas socialitet inte kommer efter utan är samtidig med deras individualitet. Marx skrev ju att ”bara i gemenskap med andra äger varje individ medlen att odla sina gåvor i alla riktningar; bara i gemenskapen är därför en personlig frihet möjlig”.²¹ Berman citerar meningen men uppenbarligen utan att inse dess konsekvenser. Om jagets utveckling till sitt väsen är inlagrad i relationerna till andra, kan denna utveckling aldrig vara någon obegränsad dynamik i den monadologiska bemärkelse som Berman frambesvärjer. Samexistensen med andra kommer alltid att vara en sådan gräns utan vilken utvecklingen själv inte kan försiggå. Bermans postulat skulle alltså för Marx vara en inbyggd självmotsägelse.

Ett annat sätt att uttrycka detta är att säga, att Berman inte kan ha insett givetvis i likhet med många andra – att Marx har en föreställning om människans natur som utmönstrar möjligheten av den oändliga ontologiska formbarhet som han själv förutsätter. Detta kan verka som ett anstötligt uttalande mot bakgrund av den reaktionära skepnaden hos så många gängse föreställningar om den mänskliga naturen. Men det är en nykter filosofisk sanning som framgår redan genom en flyktig genomgång av Marx' arbeten, och som blir obestridlig genom Norman Geras' aktuella bok *Marx and Human Nature – Refutation of a Legend*.²² Denna natur omfattar enligt Marx en uppsättning primära behov, förmögenheter och dispositioner – det som han i *Grunddragen*, i det berömda avsnittet om de mänskliga möjligheterna under feodalism, kapitalism och kommunism kallar *Bedürfnisse, Fähigkeiten, Kräfte, Anlagen* – som alla kan utvidgas och utvecklas men inte uttraderas eller ersättas. Visionen av en besinningslös, nihilistisk jagsträvan i riktning mot en fullständigt obunden utveckling är alltså en chimär. Tvärtom, vars och ens verkligt fria utveckling kan förverkligas *endast* om den sker i respekt för allas fria utveckling, med tanke på gemensamhetskaraktären i vad det är att vara en mänsklig varelse. Den sammanhållning och stabilitet som Berman undrar om kommunismen någonsin kommer att kunna uppvisa finns enligt Marx i själva den mänskliga natur som den så småningom kommer att frigöra, en som ligger långt från de formlösa drifternas enkla störtflod. Trots allt sitt överdåd kommer Bermans version av Marx – hur radikal och anständig den än må vara i sitt anslag – med dess praktiskt taget exklusiva tonvikt på lössläppandet av jaget, obehagligt nära den narcissistiska kulturens antaganden.

Dagens återvändsgränd

Avslutningsvis gäller frågan vart revolutionen hamnar. Här är Berman helt konsekvent. För honom liksom för så många av dagens socialister sträcks revolutionsbegreppet ut i tiden. Redan kapitalismen skapar en konstant omvälvning av våra livsbetingelser och är i den meningen en –

¹⁹ Ibid, s 317.

²⁰ Berman, *Allt som är fast förflyktigas*, a a, s 122.

²¹ Karl Marx, *Die deutsche Ideologie* (184), citerad i ibid, s 92.

²² Norman Geras, *Marx and Human Nature – Refutation of a Legend*, London 1983

med hans formulering – ”permanent revolution”, en som bjuder ”moderna män och kvinnor att ”sträva efter förändring, att inte bara vara öppna för förändringar i sitt personliga och sociala liv utan också positivt begära dem, aktivt söka upp och genomföra dem. De måste lära sig att inte nostalgiskt längta efter ett verkligt eller inbillat förflutets 'fast inrotade förhållanden', utan i stället glädjas åt rörligheten, hämta näring i förnyelsen, se fram mot kommande förändringar i livsvillkor och relationer till medmänniskorna.”²³ Socialismens ankomst kommer inte att hejda eller hindra denna process utan tvärtom påskynda och utbreda den i väldig grad. Ekona från sextiotalets radikalism är omisskännliga. Attraktionen hos sådana föreställningar har visat sig vara mycket utbredd. Men de är faktiskt inte förenliga vare sig med en adekvat uppfattad historisk materialism eller med den faktiska historiens förlopp, hur detta än teoretiseras.

Revolution är en term med exakt betydelse: ett politiskt störtande underifrån av en statsordning och uppsättandet av en ny i dess ställe. Inget kan vinnas med att späda ut den i tiden eller utsträcka den över varje fack av det sociala rummet. I det förra fallet blir den omöjlig att skilja från rena reformer – enkel förändring, hur gradvis eller lappverksartad den än må vara, som i den sentida eurokommunismens ideologi eller i besläktade socialdemokratiska versioner. I det senare fallet förbleknar den till ren metafor – något som kan reduceras till enbart förmenta psykologiska eller moraliska omvändelser, som i den maoistiska ideologin med dess proklamerade ”kulturrevolution”. Mot sådana slappa nedvärderingar av termen, med alla deras politiska konsekvenser, måste man hålla fast vid att revolutionen är en *punktuell* och inte en permanent process. Det innebär att revolutionen är en period av konvulsiv politisk omvandling, komprimerad i tid och koncentrerad i målsättning, som har en bestämd början – när den gamla statsapparaten fortfarande är intakt – och ett definitivt slut, när den apparaten oåterkalleligen har krossats och en ny har skapats i dess ställe. Det som skulle utmärka en socialistisk revolution som skapar en genuin efterkapitalistisk demokrati är, att den nya staten kommer att vara verkligt övergångsartad intill de praktiska gränserna för dess självupplösning i det samhälleliga gemenskapslivet som helhet.

I dagens kapitalistiska värld är det den synbara frånvaron av alla sådana utsikter inom en nära eller ens avlägsen horisont – den påtagliga bristen på varje rimligen tänkbart alternativ till konsumtionskapitalismens härskarställning som blockerar sannolikheten för varje djupgående kulturell förnyelse som kan jämföras med de stora estetiska upptäckternas tidsålder under vårt sekels första tredjedel. Gramscis ord gäller ännu: ”Krisen består just i det faktum att det gamla är döende och det nya inte kan födas; i detta interregnum uppträder en rik mångfald av sjukliga symtom.”²⁴ Det är dock legitimt att fråga om något kan sägas i förväg om hur det nya kan tänkas bli. En sak tror jag kan förutsägas. *Modernismen* är som begrepp det tommaste av alla kulturella kategorier. I motsats till termerna gotik, renässans, barock, manierism, romantik eller nyklassicism betecknar det inget beskrivbart objekt med eget värde; det är helt utan positivt innehåll. Det som i själva verket göms bakom etiketten är som vi sett en vid mångfald av högst olika – ja oförenliga – estetiska praktiker: symbolism, konstruktivism, expressionism, surrealism. Dessa, som faktiskt formulerat specifika program, har i efterhand förenats till ett synnerligen tänjbart begrepp vars enda referent är det tomma tidsförloppet. Det finns ingen annan estetisk beteckning som är så innehållslös eller förvrängd, ty det som en gång var modernt blir snart föråldrat. Det meningslösa i termen och dess åtföljande ideologi framgår alltför väl av de pågående försöken att klamra sig fast vid dess vrak och ändå simma med den bortomliggande strömvågen, i nybildningen 'postmodernism': en tomhet jagar den andra i en seriell regression av

²³ Berman, *Allt som är fast förflyktigas*, a a, s. 91.

²⁴ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, London 1972, s 276.

självpuffyllande kronologi. Om vi frågar oss vad revolutionen (i betydelsen punktuell och oåterkallelig brytning med kapitalets ordning) kan ha att göra med modernismen (uppfattad som detta flöde av tidsmässiga fåfångligheter) är svaret: den förra skulle förvisso göra slut på den senare. En genuin socialistisk kultur skulle nämligen vara en som inte omätligt sökte det nya, bara definierat som det som kom *senare* och som i sin tur snabbt skulle dömas till att bli en gammal avlagring, utan en som mångfaldigade olikheten, till en långt större *variation* av konkurrerande stilar och praktiker än som någonsin existerat, en mångfald grundad på den långt större mängden och komplexiteten av möjliga livsformer som skulle skapas i en fri gemenskap av likar, som inte längre var splittrade av klass, ras eller kön. I det avseendet skulle det estetiska livets axlar med andra ord löpa horisontellt och inte vertikalt. Kalendern skulle upphöra att tyrannisera, eller organisera, konstmedvetandet. Den socialistiska revolutionens uppgift skulle i det stycket varken vara att förlänga eller fullborda moderniteten utan att avskaffa den.

Översättning: *Gunnar Sandin*

Marshall Berman: Tecknen på gatan: ett svar till Perry Anderson

Perry Andersons diskussion av min bok *Allt som är fast förflyktigas* är både välkommen och förbryllande. Han är så uppskattande och generös i början, så avfärdande och föraktfull i slutet – inte bara mot min bok utan mot det nuvarande livet självt. Vad händer däremellan? Jag kan inte komma underfund med det. Där finns en intressant historisk analys, med utgångspunkt från Arno Mayers bok, om de politiska och sociala betingelserna bakom de stora modernistiska genombrotten mellan 1890 och 1920. Den analysen är en fascinerande läsning, men Anderson belastar sin historia med långt större tyngd än den kan bära. Han hävdar att ”korsningen mellan en halv-aristokratisk härskande ordning, en halv-industrialiserad kapitalistisk ekonomi och en halvt framvuxen eller halvt upprorisk arbetarrörelse” gav näring åt kubismens, relativitetens, psykoanalysens kreativa triumfer, åt *Våroffer*, *Odyseus* med mera. Detta är högst plausibelt, även om det finns ett antal lika plausibla sätt att berätta historien. (Mitt eget skulle lägga större tonvikt vid erfarenheterna hos marginalgrupper som judar och homosexuella.) Anderson gör sedan ett bisarrt språng: han tycks säga att frånvaron av *dessa* betingelser efter andra världskrigets slut måste leda till frånvaron av *alla* kreativa triumfer. Men varför skulle inte andra betingelser kunna inspirera till andra triumfer, i dag, i morgon eller någon annan dag?

Denna kringellogik gör en annan märklig krumbukt mot slutet av texten, där Anderson hävdar att våra nu svikna förhoppningar om en socialistisk revolution i västvärlden dömer ut allt västerländskt andligt och kulturellt liv: ”Det som utmärker ... situationen för dagens västerländska konstnär är ... de slutna horisonterna: inget förflutet att erövra och ingen framtid att föreställa sig, bara ett oändligen återkommande nu.” Inser han inte hur mycket den mänskliga skaparkraften gror, och alltid har grott, ur besvikelsen? Besvikelsen över det demokratiska Aten ledde till *Trojanskorna* och Platons *Staten*, besvikelsen över Jesus från Nasaret (som man ju trodde skulle göra slut på världen) ledde till det mesta av det som är moraliskt kreativt inom kristendomen – i synnerhet den värdeförvandling som glorifierade lidande, ringhet och nederlag, besvikelsen över franska revolutionen ledde till romantikens kreativa genombrott som livnärde (och fortsätter att livnära) en mängd nya revolutioner. Med mera. När man ställs inför horisonter som sluter sig öppnar man nya, när vi sviks i vissa av våra förhoppningar upptäcker eller skapar vi nya visioner som inspirerar nytt hopp. Det är så som vårt släkte har överlevt så mycken bedrövelse och förstörelse genom epokerna. Om mänskligheten någonsin på förhand hade accepterat historiens utmätningar skulle vår historia ha varit slut för längesen.

Tror Anderson verkligen på Sex Pistols' domslut "NO FUTURE"? (Till och med när han tjöt fram det försökte Johnny Rotten på sitt sätt att ändra framtiden.) Om Andersons horisont verkligen ser stängd ut borde han kanske tänka på detta som ett problem och inte som ett mänskligt villkor. Kanske har hans teoretiska ram trängt in honom i ett hörn så att han behöver vända sig om och se åt andra hållet, där det kanske finns en massa trassel men där det åtminstone är ljus och rymd.

Allt som är fast förflyktigas utvecklar en dialektik av modernisering och modernism. "Att vara modern är", som jag definierar det i bokens början och slut, "att befinna sig i en miljö som utlovar äventyr, makt, glädje, växt, förvandling av oss själva och världen", "i en virvel av ständig upplösning och förnyelse, kamp och motsägelse, kluvenhet och smärta. Att vara modern är att ingå i ett universum där, som Marx sade, '*Allt som är fast förflyktigas*.'" Modernismen "vill göra män och kvinnor till moderniseringens subjekt och inte bara dess objekt, ge dem makt att ändra den värld som förändrar dem, bana dem väg genom virvlarna och göra dem hemmastadda där." Anderson är villig att acceptera detta som en föreställning om artonhundratalets kultur och politik, men han tror att det är irrelevant för vårt sekel och inte minst för nutiden. När han kritiserar min försummelse att "periodisera" är hans poäng att modernismens frigörande krafter är begränsade till en tidigare period. Det står inte helt klart när denna period slutar (första världskriget?, andra världskriget?) men huvudsaken är att den slutade för längesen. Förhoppningen att göra oss hemmastadda i virvelströmmen, att bli subjekt såväl som objekt, att göra den moderna världen till vår egen – de förhoppningarna har för alltid förflyktigats, åtminstone för Anderson, och han tycker det är fåfängt av mig att försöka återskapa dem.

Jag skulle kunna angripa Andersons tolkning av den moderna och samtida historien på en rad olika sätt, men det skulle inte bidra till en ökad förståelse mellan oss. Jag vill försöka mig på något annorlunda. Andersons uppfattning om den aktuella horisonten är att den är tom, sluten; min uppfattning är att den är öppen och överfull med skapande möjligheter. Bästa sättet att försvara min syn är kanske att visa hur den horisonten ter sig, vad det faktiskt är som jag ser därute. På de närmast följande sidorna tänker jag presentera några scener ur vardagslivet, och från en konst och kultur som är delar av detta liv som det pågår just nu. Scenerna leder inte logiskt fram till varandra men är ändå sammanbundna, som figureerna i ett collage. Min poäng med presentationen är att visa hur modernismen fortfarande pågår, både på våra gator och i våra själar, och hur den ännu har fantasikraften att hjälpa oss att göra världen till vår.

Modernismen har sina traditioner, och de finns till för att användas och utvecklas. Baudelaire berättar hur han ser på nuet: "Alla sekler och folk har sin skönhet och ofrånkomligen även våra. Det är tingens ordning . . . Livet i vår stad är rikt på poetiska och förunderliga ämnen. Det förunderliga omsluter och genomsyrar oss som en atmosfär, som vi bara inte upptäcker . . . Vi behöver endast öppna ögonen för att upptäcka vårt hjältemod." Han skrev detta 1846 i en essä med titeln "Det moderna livets heroism".

Ansikten i mängden

En student vid City University of New York uppsöker mig för att tala om sin avhandling och sitt liv: Larry, stor, muskulös och rödhårig, vanligen jovialisk, understundom hotfull, något av Vildmannen i den medeltida konsten. Han kommer från stålverken nära Pittsburgh. Efter en ruskig barndom, övergiven av alkoholiserade föräldrar, uppfostrad av en rad likgiltiga och fattiga släktingar, undkom han till ett delstatsuniversitet på ett fotbollsstipendium. Av en ren tillfällighet, berättar han, upptäckte han att han älskade att läsa, tänka, drömma. Nu drömmer han väldiga, episka, nyidealistiska visioner, umgås förtroligt med Fichte och Schelling och Hegel medan han

kör taxi hela natten för att klara hyran. Jag frågar honom vad han vill göra med sitt liv; han säger att han vill bli tänkare så att han kan söka efter den slutgiltiga sanningen och, om han finner den, förkunna den för världen.

Jag är rörd av hans ambition som jag delade vid hans ålder – och fortfarande faktiskt delar, även om jag nog inte skulle formulera den lika direkt och ärligt som han. Men jag säger honom att en del av sanningen om livet i Reagans Amerika är att det inte innehåller några arbetsmöjligheter för ett självständigt humanistiskt tänkande. Jag säger att om han vill söka sanningen måste han använda all sin intelligens till att lära sig ljuga, förkläda sitt projekt till något annat som han kan få ett jobb på. Frågan blir så vad som är den bästa förklädnaden. Det känns för djävligt att säga detta men jag ser ingen lösning.

Jag föreslår honom att göra en etnografisk och politisk studie av sin stålstad. Han ryggar förfärat tillbaka och berättar att den världen håller på att ramla sönder. Fabriker slår igen, mer än hälften av jobben i hans hemstad har nyligen försvunnit och de andra kan ta slut när som helst, människor flyr eller går sönder, familjer bryts upp, komplexa sociala nätverk går upp i sömmarna. Han besöker de gamla barerna därhemma, och män som förut brukat pika honom för att han älskar böcker och brukar hänga ihop med judar, negrer, bögar och kommunister i New York avundas honom nu för att han har en livlina till världen därute. Larry växte upp i hat mot sin stad, och hatet hjälpte honom att lära sig vem han var. Nu tycker han synd om den och måste upptäcka vem han är en gång till.

Medan jag skriver detta spelar man på radion en sång som kommer direkt från Larrys värld, ”Making Thunderbirds” av Bob Seger, en hårdrockare från Detroit. Den har huggande gitarrattacker, en drivande rytm och sjungs med en intensitet som inte kommer fram särskilt ofta på radio nuförtiden. Berättaren är en medelålders, arbetslös (eller på gränsen till) bilarbetare som tränar efter sin ungdom. ”Back in '55 we were making Thunderbirds”: ”Vi gjorde Thunderbirds, vi gjorde Thunderbirds. De var långa och låga och snygga och snabba och allt man kan begära. Vi var unga och starka, vi gjorde Thunderbirds.”

Bilmärket, en glänsande ny modell från femtiotalet, är en symbol för den värld som vi har förlorat: när en arbetare kunde identifiera sig själv, sin ungdom och sexuella energi med det ting som han producerade; när ”den stora banan gick” och det var spännande att vara del av dess kraft; när de unga arbetarna i Detroit kunde känna sig som Amerikas förtrupp och Amerika kunde känna sig som nummer ett i världen. Den symboliska kraften vilar lika mycket på musiken som på texten: rytmen och tempot och gitarren genljuder av 1955 års musik, när rocken var ung och hela världen låg för dess fötter. ”Thunderbirds” anknyter särskilt till Chuck Berry vars ”Maybelline” definierade en klassisk amerikansk myt – att arbetaren kunde vara verkligt manlig, manligare än sina socialt överordnade, i och genom sin bil – och försökte skapa en musik som skulle vara den moraliska motsvarigheten till denna bil.

Seger tar oss tillbaka till de sångerna och de bilarna så att vi känner djupet av det som vi har mistat. Ty den värld som de arbetarna byggde, eller trodde att de byggde, är borta med vinden; inte längre unga eller starka eller stolta, inte ens arbetande längre, är de skrotade tillsammans med sina gamla bilar, tillsammans med Detroit – kanske rentav med själva Amerika. Sångtexten tycks säga ”NO FUTURE”, men musiken arbetar mot texten med desperat iver. Berättaren kan säkert känna att han inte har något kvar, men sångaren-låtskrivaren vet och visar att han har mer än han tror. Vad han framför allt har är lidelsen och djupet och modet att rocka och rasa mot det falnande ljuset.

Det är en frostig lördagseftermiddag alldeles före jul. Jag promenerar längs Houston Street på

Manhattans Lower East Side, bländad av den låga solen i mitt ansikte. Det är en fattig trakt, full av tomma lägenheter, små verkstäder, brädgårdar, butiker som säljer reservdelar eller karosser till bilar, skrotupplag och lagerbyggnader. Nära East River är vinalkisarna och knarkarna som samlas kring sina eldar nästan de enda människorna på gatan; inte ens barnen är ute, det är för kallt att leka. När jag fortsätter västerut dyker det upp några unga familjer – latinos, vita bohemer, blandrasiga – på väg att veckohandla.

I ett extra tröstlöst kvarter, mellan en nedlagd fabrik och en bensinstation, promenerar jag in i en omtumlande scen. Framför en gård full med sönderslagna möbler, gamla kylskåp och diskbänkar, är tio figurer hopkedjade till en rad framför ett plank. Väl framme ser jag att det är skulpturer, i gips eller papier-maché, men proportionerna är kusligt riktiga. Figureerna är täckta med plastsopsäckar som här och där är upprivna så att trasor, apelsinskal, gamla tidningar, livsmedelsförpackningar, blöjor och gamla husgeråd börjar läcka ut. Även om ansiktena är inhöljda är figureerna noggrant utformade, detaljerade och förbluffande naturtrogna, och det är hemskt att se dem vända mot mig på decimeters avstånd, hopsjunkna eller stukade, tyngande på repen i sin förruttnelse.

Vad är då detta? Det är ett stycke *environmental art*, skapat för detta speciella rum och denna tidpunkt, för denna plats och trakt och publik, av en ung skulptör vid namn David Finn som bor några kvarter borta. Han tänker plocka ner och ta bort det om några dagar om det inte redan har fallit samman, eller om inte någon konstälskare eller konsthatare har tagit bort det dessförinnan. Det har en speciell mening för denna trakt och dess invånare vilkas öde det kan symbolisera. (En av dess starkaste undertoner är en bitter begrundan över innebörden i ordet skräp.) Jag frågar några lokala stackare som driver förbi vad de tycker om det, och en skakar sorgset på huvudet och säger: ”Någon måste betala det. Vi vet det.” Men det ger vidare ekon än så. Vi har mött de här figurerna förr. Var det i El Salvador eller Libanon eller, eller . . . ? Detta konstverk fullföljer på ett lysande sätt ett av vänsterns huvudsyften på Vietnamtiden: *Ta hem kriget!* Fast vilket krig är det, så nära där vi bor? Konstnären berättar inte, vi måste komma fram till det själva.

Men vad vi än gör med det har detta konstverk satt in oss, åskådarna, i bilden, engagerat oss långt djupare än vi kanske vill. Figureerna kommer att försvinna från gatan men det blir inte så lätt att avhysa dem från våra tankar. De kommer att jaga oss likt vålnader, åtminstone tills vi erkänner dem som *våra* vålnader och möter dem ansikte mot ansikte.

Nu kommer en annan student: Lena, sjutton år, byggd som Marilyn Monroe. Lena växte upp i familjens puertoricanska familjebodega, den avgudade enda flickan i ett helt mansdominerat hushåll, och i pingstkyrkan mittemot där hon sjöng solo vid tidiga år. Hon säger att hennes tillvaro saknade problem tills hon kom in vid college, där hennes sinne väcktes till liv och hennes värld med ens öppnade sig. Plötsligt blev hon medveten om poesi, filosofi, psykologi, politik, om sexualitet, romantik, feminism, freds rörelse, socialism. Impulser, insikter, idéer, allt kom virvlande mot henne. Först trodde hennes familj att hon var förhäxad, men det dröjde inte länge förrän hon på grund av sina idéer om aborter, sexualitet och kvinnans lika rättigheter exkommunicerades från kyrkan. Därpå ställdes hennes familj mot väggen av sina trosfränder, som utgjorde en stor del av deras kunder: hur länge skulle de tåla en förtappad själ med vilddjurets märke i sitt hus och sin butik? Familjen stod emot trycket och stöttade henne modigt: de skulle kunna dö för henne – men de kunde inte förstå henne på minsta sätt. Mitt uppe i krisen blev hennes far nedskjuten av rånare och nästan dödad. Familjen måste nu sluta sig ännu hårdare än förr kring butiken, och Lena måste hoppa av skolan under åtminstone några månader och arbeta där på heltid. Hon skulle hellre dö än överge sin familj i ett nödläge. Men hon vet att när det normala livet återvänder, om det någonsin gör det, måste hon ge sig av, för deras skull såväl

som för sin egen. Men vart? I den arbetarklassvärld av invandrade latinamerikaner som är den enda värld som hon känner och älskar – en värld som gett henne så mycket av den kraft som hon har, även om den vände sig mot henne så snart som hon försökte använda denna kraft – är rännstenen det enda alternativet till familjen. Det finns många avvikare i den världen men få rebeller och mycket, mycket få intellektuella rebellflickor. Dessutom vet hon att hon på många sätt ännu bara är ett barn, svagare och bräckligare än hon verkar, som just börjat fundera ut vad hon önskar sig av livet. Jag försöker berätta för henne att hennes kamp för frihet och självständighet har en lång och ärorik historia, att hon kan finna många syskonsjälar och kamrater i böckerna och många fler över hela staden och landet, kanske på närmare håll än hon tror, som utkämpar strider som hennes egen, som skapar och upprätthåller institutioner för ömsesidig hjälp. Hon tror mig, men hon säger sig inte vara beredd att möta dem än: hon måste korsas den ensliga dalen på egen hand, måste ta sig över innan hon kan göra gemensam sak med någon annan.

Carolee Schneeman är målare, skulptör, dansare, collagist, filmskapare och scenartist i New York; hon har varit aktiv och nyskapande på många fält sedan Judson Dance Group hade sin glansperiod för tjugo år sedan. Hon är mest känd för sin ”kroppskonst” och scenstycken som visat hennes kropp, sexualitet och inre liv på djärva och fruktbara sätt, omformande självbiografi till ikonografi. Det fanns ett ögonblick, nära slutet av sextioalet, när hennes typ av radikal fantasi var inne; hon är en lika fri ande som någonsin tidigare men under Reaganeran känns det ensammare och mera utsatt än förr därute i världen. På våren 1982 påbörjade Schneeman en serie sexiga och intima collage som skulle få namnet ”Minnen från hemmet”. Arbetet fortsatte sin jämna gång tills plötsligt, i juni det året, Israel invaderade Libanon och, som hon senare beskrev det, ”Libanon invaderade mig”. De arbeten som hon så småningom gjorde den sommaren och hösten, och visade i New York ett år senare, ser radikalt annorlunda ut än något som hon gjort tidigare. I dessa collage konfronteras bilder av sexualitet i en miljö av husligt lugn och ljuv samvaro med skrämmande expressionistiska visioner av krigets fasor. Schneemans ”Libanon” inkorporerar många av de bilder som hon arbetat med i årtal men ger dem en mörkare och djupare innebörd. Där finns som vanligt en mängd naken hud, men nu verkar många av armarna, benen eller bröstet vara förvridna i skräck eller knäckta och stympade. Nakenheten, en gång (och ännu) en symbol för sexuell glädje och energi och personlig äkthet, uttrycker nu mänsklig bräcklighet och utsatthet – ”Är människan inget mer än detta?” – när kroppar sexuellt spända eller postcoitalt avslappade tronar på kroppar som är spända i fruktan eller avslappade i döden. Blodet, vars menstruella flöde Schneeman en gång använde för att uttrycka både kvinnans fruktsamhet och jagets innersta djup, hänsyftar nu på söndersprängda kroppar och själar. Genomskinliga kläder, tidigare bilder för erotisk lek, påminner nu om trasor och svepningar. En central, tvångsartad bild är en triangelformad tavla med en kvinna som rusar framåt medan två män rör sig med henne och håller henne bakifrån: reproducerad i många olika texturer och färgtoner ger den associationer både till romantiskt sexuella drömmar och politiska mardrömmar om sår, skräck och hopplös flykt. Genom alla dessa arbeten går dessa båda innebörds-former in i och fördjupar varandra. Mitt i vår husliga sällhet sprängs deras hem i bitar. Och lemlästandet och mördandet där borta är så fruktansvärt just för att dessa offer är kvinnor och män vilkas kroppar är gjorda för att omslingra varandra och vilkas fantasier borde handla om kärlek, precis som våra egna.

I Schneemans ”Libanon” invaderar politiken jagets intimaste utrymme, omsluter våra kroppar, störtar sig in i våra drömmar. En fruktansvärd skönhet uppstår ur detta möte. Konstnären började med att tala personligt och inte politiskt, men slutade med att visa att det politiska är personligt och att det är därför som politiken är så viktig. Tyvärr tycks hennes publik inte vilja se vad hon har att visa: denna utställning har hittills inte dragit till sig några tidningar och inte funnit några köpare. Ironiskt nog har en rätt stor publik (för att vara en konstpublik) genom åren fått titta in i

hennes mest privata rum, men så snart hennes syn öppnades utåt och stänkte över i det offentliga rummet, drog sig en stor del av publiken snabbt undan. En av den moderna tidens eviga romanser är sammansmältningen av personligt och politiskt liv. Vi drömmer om detta, åtminstone ibland, men när den äntligen inträffar, som skedde för Schneeman i fjol sommar, blir det för mycket att uthärda för de flesta, för mycket att ens se på, som att titta direkt in i solen. Så just när – och troligen just därför att – hon arbetat hårdare än någonsin för att skapa dialog, lämnas hon att tala för sig själv. Men hennes arbeten finns där, och hon och vi kan hoppas att dialogen kommer att fortsätta.

En gång om året eller så återvänder jag till den del av Bronx där jag föddes. Det är ingen lätt resa att företa trots att den bara går en knapp mil åt nordost från mitt nuvarande hem. Min ungdoms South Bronx, ett ghetto med frisk luft och gröna träd för andra generationens invandrare, på tjugo- och trettioalet hyllat som en ultramodern miljö, utdömdes på sextioalet av kapitalet som föråldrat. Övergivet av bankerna, försäkringsbolagen, mäklarna och den federala regeringen, bortschaktat och bortsprängt av en motorväg genom dess hjärta, förtvinade Bronx snabbt (Jag har talat om detta i sista kapitlet i *Allt som är fast förflyktigas*; att ha genomlevt det är ett av de viktigaste ting som har fått mig att begrunda modernitetens kluvenheten) Dess viktigaste näringsgren under sjuttioalet var antagligen mordbränder anlagda i vinstsyfte, ty ett tag verkade det som om själva ordet ”Bronx” hade blivit en kulturell symbol för urban ödeläggelse och död. Var gång jag hörde eller läste om rivningen av ett hus som jag kände till, eller såg det brinna i de lokala tevenyheterna, kändes det som ett stycke kött slets från min kropp.

Jag har alltid svängt om det gamla gathörnet med fruktan: tänk om det inte finns något kvar när jag kommer till hyreshuset där jag växte upp! Det skulle inte vara förvånande: så många av husen i den trakten har bommats igen eller rivits; gator som för tjugo år sedan var livliga och bullriga och alltför trånga för alla människor är i dag öppna och tomma som öknar. Men det har inte skett, åtminstone inte än; huset verkar överraskande fint, en liten art deco-juvel mitt uppe i förstörelsen. En heroisk vicevärd och organiserade hyresgäster har hållit ihop det, och den nuvarande hyresvärden tycks ha visst intresse av att hålla det i stånd i stället för att riva det. Jag får ett slags känsla av metafysisk lättnad. När jag forskar vidare ser jag att några av husen som för några år sedan var utbrända skal nu har blivit, eller håller på att bli, mycket prydligt återbefolkade. Detta är något mycket, mycket långsamt och bräckligt; under Carteradministrationen fanns det inte mycket pengar för restaurering, under Reagan finns det ännu mindre, och det privata kapitalet slog Bronx ur hägen för mer än tjugo år sedan. Men det håller på att ske, lite här och lite där, livets puls och rörelser börjar på nytt.

Jag går uppför den branta backen på 170:e gatan, vårt gamla köpcentrum. Fyrahundrameter-ssträckan utmed vårt kvarter är helt utan liv men nästa fyrahundra meter har bevarats och delvis återbefolkats, och även om den är smutsig och grusig kryllar den av liv. Gatan är full av svarta och latinamerikanska familjer och nu även en del asiatiska (var kommer de från? hur kom de dit? vem kan jag fråga?) – lastade med mat, kläder, apparater, tyger, leksaker och allt annat som man kan bära hem från mellandagsreorna.

Jag kliver på en buss söderut mot Manhattan. Alldeles bakom mig kommer en kraftig svart kvinna, böjd under en massa paket; jag ger henne min plats. Alldeles bakom henne slingrar hennes cirka femtonåriga dotter fram genom gången, strålande och härlig i åtsittande skära byxor som hon just har köpt. Modern vill inte titta, begraver huvudet i sina butikskassar. De fortsätter en diskussion som uppenbarligen har pågått sedan de lämnade butiken. Dottern säger att trots allt köpte hon dem för egna pengar som hon hade tjänat på att arbeta; modern svarar att om det är allt hon kan tänka sig att köpa är hon inte stor nog för att anförtrors egna pengar eller vara ute och

arbeta. ”Men mamma”, säger flickan, vänder sig om och får alla i bussen att vrida på huvudet, ”titta på det skära, är det inte vackert, blir det inte snyggt att ha till våren?” Det är januari och våren är långt borta. Modern vill fortfarande inte titta, men efter en stund lyfter hon långsamt blicken och skakar sedan på huvudet. ”Med den häcken”, säger hon, ”blir du med barn, innan du gått ut gymnasiet”. Och jag tänker inte ta hand om några fler ungar. Du är min sista unge.” Flickan griper modern i armen: ”Var inte rädd, mamma. Vi är moderna. Vi vet hur vi ska klara oss.” Modern suckar och vänder sig mot sina paket: ”Moderna? Se bara till att du inte kommer med några moderna ungar till mej!” Snart stiger jag av, lika lycklig och hel som flickan i bussen. Livet är hårt i South Bronx, men människorna ger inte upp: moderniteten är vid liv och hälsa.

Gloria tappad

Det var några av människorna inom mitt synfält. Det är större och vidare än det som Perry Anderson ser, och det är överfullt med mänskliga lidelser, intelligens, längtan, fantasi, andliga komplikationer och djup. Det är också överfullt med förtryck, elände, vardagsbrutalitet och hot om fullständig utplåning. Men människorna i massan använder och utvidgar sina livskraft och visioner, sin intelligens och sitt mod att möta och bekämpa fasorna; mycket av det de gör, bara för att dra sig fram dag och natt, vittnar om det som Baudelaire kallade ”vardagslivets heroism”. Ansiktena i dagens massa må skilja sig från dem på Baudelaires tid, men de krafter som driver dem har inte förändrats sedan de moderna tiderna började.

En del av dessa människor, i min bok och i vinjetterna ovan, är konstnärer. De är fångade i samma kaos som resten av oss; de har en speciell förmåga att ge det en uttrycksfull form, att lysa upp det, att hjälpa oss navigera och ta oss samman och finna varandra, så att vi kan överleva och ibland till och med frodas mitt i virvelströmmen. Dessa konstnärer är som poeten i Baudelaires prosadikt ”Gloria tappad”:

”Kära vän, ni känner till min skräck för hästar och åkdon. Nyss när jag i full fart satte över boulevarden och skuttade hit och dit i sörjan, genom detta virrvarr där döden galopperar emot en från alla håll på en gång, gled min gloria av huvudet vid en häftig rörelse och ramlade i gat-smutsen. Jag vågade inte ta upp den. Jag tyckte det var mindre otrevligt att bli av med mina insignier än att bryta benen. Och förresten, tänkte jag, det är inte något ont som inte har något gott med sig. Nu kan jag promenera omkring inkognito, bära mig riktigt illa åt och bli lika liderlig som vanliga dödliga. Och här är jag, precis likadan som ni, som ni ser.”²⁵

För dagens konstnärer och författare, likaväl som för Baudelaire, kan denna tappade gloria vara ett steg i konstens frigörelse; den moderna konstnärens reduktion till vanlig dödlig kan skapa nya flyktmöjligheter och kraftfält genom vilka både konstnärerna och deras publik kan växa.

Jag är Perry Anderson tacksam för att han kommer i håg *The Politics of Authenticity* och för att han påpekar sammanhanget mellan det arbetet och vad jag håller på med nu. Då som nu har jag försökt att utveckla en teoretisk vision av de förenande krafterna i det moderna livet. Jag tror fortfarande att det är möjligt för moderna män och kvinnor som delar önskan att ”vara sig själva” att komma samman, först för att kämpa mot de former av klass-, köns- och rasmässigt förtryck som tvingar in varje människas identitet i snäva ramar och hindrar hennes jag från att utvecklas, och sedan för att skapa Marx' ”associering där vars och ens fria utveckling är förutsättningen för allas fria utveckling”. Ändå har *Allt som är fast* och det som jag skrivit här en långt större täthet och rikare atmosfär än mitt tidigare arbete. Det beror på att jag alltmer har försökt att sätta in min utforskning av det moderna jaget i de sociala sammanhang där alla moderna jag hör hemma. Jag

²⁵ Här citerat efter Charles Baudelaire, *Små prosadikter*, översättning av Lars Bäckström, Rallarros, 1983, s 127.

skriver nu mer om de miljöer och offentliga rum som är tillgängliga för moderna människor, om dem som de skapar och deras sätt att handla och samverka i dessa rum under försöken att göra sig hemmastadda. Jag betonar de modernismformer som försöker ta över och omskapa det offentliga rummet, tillägna sig och omvandla det i namn av de människor som är dess publik. Det är därför som så mycket av *Allt som är fast* handlar om offentliga strider och möten, dialoger och konfrontationer på gatan; det är därför jag har kommit att se gatan och demonstrationen som ursymboler för det moderna livet.

Ett annat skäl till att jag inom ramen för denna dispyt har skrivit så mycket om vanligt folk och vardagsliv på gatan är att Andersons perspektiv ligger så långt från dem. Han har bara ögon för världshistoriska Revolutioner i politiken och världsklassiga Mästerverk inom kulturen; han sätter ut sina gränsmärken på den metafysiska perfektionens höjder och bevärdigar sig inte att uppmärksamma något annat. Det kunde kanske vara okej om han inte var så uppenbart olycklig över bristen på sällskap däruppe. Det vore mer fruktbart om vi i stället för att undra huruvida moderniteten fortfarande kan producera mästerverk och revolutioner frågade om den kunde alstra källor och rum av mening, frihet, värdighet, skönhet, glädje, solidaritet. Då skulle vi tvingas ta itu med de kladdiga faktiska omständigheter som moderna män och kvinnor och barn lever i. Luften skulle kanske bli mindre ren men atmosfären rätt mycket hälsosammare; vi skulle, med Gertrude Steins uttryck, finna en massa mera *there* i den. Vem vet – det är omöjligt att veta i förväg – vi kanske rentav skulle finna mästerverk eller revolutioner i vardande.

Detta är inte Andersons problem. Jag tror det är en yrkesrisk för intellektuella, oavsett deras politiska inställning, att förlora kontakten med vardagslivets stoff och flöden. Men detta är ett speciellt problem för vänsterintellektuella eftersom vi, av alla politiska rörelser, sätter särskild ära i att lägga märke till människor, respektera dem, lyssna till deras röster, bry oss om deras behov, föra dem samman, kämpa för deras frihet och lycka. (Det är så vi skiljer oss – eller försöker skilja oss – från världens diverse härskande klasser och deras ideologier, som behandlar de behärskade människorna som djur eller maskiner eller nummer eller schackpjäser, eller fullständigt ignorerar deras existens, eller som dominerar dem genom att spela ut dem mot varandra, tala om för dem att de kan vara fria och lyckliga bara på varandras bekostnad). De intellektuella kan ge sitt speciella bidrag till detta pågående projekt. Om våra år av studier har lärt oss något borde vi ha förmåga att tänja oss ytterligare, att titta och lyssna mer uppmärksamt, att se och känna under ytorna, att göra vidare jämförelser i tid och rum, att förstå dolda mönster och krafter och kopplingar, allt för att visa de människor som inbördes ser och talar och tänker och känner på skilda sätt – som glömmer bort eller fruktar varandra – att de har mer gemensamt än de tror. Vi kan bidra med visioner och idéer som ger människor plötsliga insikter, insikter om dem själva och varandra, som för våra liv samman. Det är vad vi kan göra för solidariteten och klassmedvetenheten. Men vi kan inte göra det, vi kan inte skapa idéer som knyter ihop olika människors liv, om vi mister kontakten med beskaffenheten hos dessa liv. Om vi inte vet hur vi ska känna igen människor, som de ser ut och känner och upplever världen, kommer vi aldrig att kunna hjälpa dem att känna igen sig själva eller att förändra denna värld. Att läsa *Kapitalet* hjälper oss inte om vi inte också vet hur vi ska tyda tecknen på gatan.

Översättning: *Gunnar Sandin*