

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 128 2007

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2008 och för recensioner 1 september 2008.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367-8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-25-4

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2007

Miscellanea

Modernism och utopi:

Fredric Jameson, Peter Luthersson och litteraturens värde

Poesi, skriver T. S. Eliot i "Tradition and the Individual Talent," "is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things."¹ Det är klart: bara de som äger en personlighet och ett tillhörande känsloliv vet vad det innebär att vilja undfly dem. Idag, med facit i hand, väcker det oförställt elitistiska anspråk som citatet ger uttryck för anstöt. Det står inte ensamt i Eliots författarskap: "Under the brown fog of a winter dawn,/ A crowd flowed over London Bridge, so many,/ I had not thought death had undone so many." Passager som denna, påpekar John Carey, påminner oss om hur ofta modernismens värnande av individen var kopplat till ett förakt för massan, för människan utan individualitet.² Långt ifrån alla människor kan tillerkännas en personlighet och ett tillhörande känsloliv. Steget mellan Eliots föreställning om den avpersonifierade massmänniskan och totalitära ideologier som fascism och nazism var inte långt; fler än Eliots vän och mentor, Ezra Pound, kom att ta det steget. Så betraktat är det svårt att inte känna obehag inför det anspända tonläge som utmärker mycken modernistisk diktning. Det ligger nära till hands att läsa Eliots sats som ett uttryck för en bakomliggande profascistisk ideologi.

Vi betraktar gärna poetisk briljans och ideologisk totalitarism som något av en motsägelse – i sjätte volymen av *Litteraturens historia* talas det till exempel om den "gamle esteten Ezra Pound, som var så klok på vers och så dum i världen."³ Stor poesi – poesi som rör oss – äger en inneboende utopism som svårligen låter sig förnekas: här står en människa i stadsmyllret och upptäcker plötsligt en skönhet som förflyttar verkligheten en smula, som gör den till en annan plats att leva i. Kan det verkligen vara så att samma människa som genom sin dikt förmedlat en glimt av denna utopiska möjlighet att förändra världens beskaffenhet, bekänner sig till en ideologi som vi känner som ett svek mot mänskligheten? Vi vill inte gärna tro det, och tenderar således att förneka att det verkligen finns en koppling mellan dikt och ideologi. Också officiellt förnekades denna koppling, då Pound istället för att ställas in-

för rätta för sina krigsförbrytelser förklarades sinnessjuk, och internerades på St. Elizabeths sjukhus i Washington, där han fortsatte att skriva.⁴ Men Pound var inte den ende modernist som fann en inre samstämmighet mellan modernistisk poetik och totalitaristisk politik, även om han är det mest namnkunniga exemplet på ”that correlation between early modernist literature and authoritarian politics which is more often noticed than explained: totalitarian theories of form matched or reflected by totalitarian politics,” som Frank Kermode uttryckt saken.⁵

Det är visserligen riktigt att långt ifrån alla modernister drogs till fascismen, men den auktoritetsideologi som uppträder såväl hos Pound som, i mjukare version, hos Eliot, tvingar ändå till eftertanke. Vad är modernism? Frågan kan tyckas mer än lovligt naiv – svaret beror naturligtvis på vad vi lägger in i begreppet. Åsnyftar vi med beteckningen en speciell period inom litteraturens historia, eller en bredare rörelse som går genom konsthistorien i stort, och som således får ett uttryck inom en mängd högst olikartade områden vid sidan om litteraturen: måleriet, skulpturen, dansen, musiken, arkitekturen? Avser vi kanske snarare vissa karaktäristiska drag, en uppsättning stilistiska kriterier som tillsammans låter oss identifiera ett verk som modernistiskt till sitt uttryck, mer eller mindre oberoende av i vilken tid det uppträder? Eller är modernism något som bara kan förstås i relation till moderniteten, det vill säga en socialhistorisk kontext som kan tjäna som en förklaring till att vissa estetiska strategier blir särskilt påfallande på en viss plats, vid en viss tidpunkt? Ger vi, kort sagt, modernismbegreppet en epokhistorisk, en stilistisk, eller en dialektisk innebörd?

De tre alternativen utesluter självfallet inte varandra, tvärtom är handbokstexten oftast ett amalgam av de olika perspektiven. Som epok betraktad, brukar det heta, infaller modernismen i vidaste mening omkring 1850 – närmare bestämt med publiceringen av Baudelairens *Fleurs du Mal* – och avklingar omkring hundra år senare, i efterdyningarna av andra världskriget. Ett något strängare perspektiv sätter gränserna snävare, och låter istället de två världskrigen fungera som gränsangivelser till modernismen som epok, med tillägget att Baudelaire och den franska symbolistiska poesi som sprang upp ur hans kapp närmast är att se som en förtrupp till modernismen *per se*, och att den egentliga modernismen, ibland kallad högmodernism, i princip kan inskränkas till perioden 1910–1930. Framställningen tar också gärna fasta på det faktum att modernism kan fungera som uppsamlingsnamn för den veritabla explosion av ismer som framgick ur tidens experimentlusta: expressionism, futurism, imagism; vorticism; dadaism; kubism, och så vidare. Modernismen kan helt enkelt, som Kjell Espmark framhåller, ses som ett paraplybegrepp för tidens olika ismer, i sig ett nog så anspråkslöst förslag. Men Espmark nöjer sig som bekant inte med paraplymetaforen: han urskiljer också tre ismer som han menar kan betraktas som huvudlinjer i den moderna poesin: symbolism, expressionism, och sur-

realism.⁶ Så förvandlas det modernistiska paraplyet omärkligt till en stam som förgrenar sig åt tre olika håll, där kvistar skjuter ut vartefter. Från en sådan bild är det blott ett halvt steg till tanken att det måste gå att fixera de karaktäristiska drag som skiljer den modernistiska texten från texter som framsprungit från andra litterära stammar – välbekant är till exempel Ingemar Algulins kriterier för modernistisk poesi i inledningen till *Den orfiska reträtten* (1977): fri vers, kompression, och bildens fria associativitet.⁷

Sådana försök att precisera modernismens stilistiska egenart kan naturligtvis fungera som metodiska hjälpverktyg, men de riskerar också att pressa in modernismbegreppet i en formalistisk kostym som är alltför trång för att göra rättvisa åt dess konturer. Enligt Peter Luthersson i *Svensk litterär modernism: En stridsstudie* präglas inte minst den svenska litteraturhistorieskrivningen kring modernismen av en sådan formalistisk reduktionism. Mot ett sådant synsätt vill Luthersson betona vikten av att man förstår modernismen utifrån den historiska kontext i vilken den frambringas: "Modernismen uppstår under moderniteten. Den litterära modernismen är en reaktion bland många på den förändrade livsvärld som moderniteten bjuder, en livsvärld som formas inte minst av de tekniska nymodigheter som från och med mitten av 1800-talet blev fler och fler."⁸

Frågan om hur relationen mellan modernismen och moderniteten är att förstå väcks också i Fredric Jamesons *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, liksom Lutherssons bok utgiven 2002. Jameson delar med Luthersson ambitionen att historisera modernitetsbegreppet, men skiljer sig i övrigt från denne såväl ideologiskt som metodiskt. Lutherssons perspektiv dikteras av den liberala empiri som likställer historien med den konkreta historiska kontext som vi kan få tillgång till genom tidningsklipp och detektiviskt arkivarbete. Jamesons historisering föregår istället på det teoretiska plan som ur hans hegelianskt inspirerade marxism paradoxalt nog ter sig som den enda verkliga möjligheten att nå in i historien.⁹ Att resultatet blir olikartade är knappast förvånande. Ändå kan det vara belysande att läsa framställningarna i relation till varandra, för såväl Luthersson som Jameson har för avsikt att säga någonting om vad som utgör modernismens kärna. Därmed kommer båda två att mer eller mindre direkt konfrontera frågan om modernismens ideologiska dimension, och ger var och en på sitt sätt en bild av hur relationen mellan dikt och ideologi är att förstå.

Jag ska i det följande redogöra för huvuddragen i de båda framställningarna. Syftet med presentationen är inte i första hand att pröva huruvida författarnas modernismbegrepp är hållbara – att mer direkt relatera deras slutsatser till den övriga forskningen på området vore naturligtvis angeläget, men faller utanför ramen för denna uppsats.¹⁰ Min frågeställning är snarare principiell än historisk, och kan vid

första anblick nästan te sig banal: Går det att läsa en Eliot eller en Pound i full vetenskap om deras ideologiska ställningstagande och ändå *tycka om* det man läser, utan att man separerar estetiskt intryck från ideologiskt uttryck, eller vice versa? Annorlunda uttryckt: Är det möjligt att förena en litteraturhistorieskrivning som gör reda för litteraturens ideologiska dimension med en kritik som förhåller sig öppen till den litterära textens värde? Utan att själva formulera dem, tillhandahåller såväl Jamesons som Lutherssons undersökning ett svar på dessa frågor.

Peter Lutherssons stridsstudie

”Vad betyder det att modernismen kommer sent till ett land?” frågar sig Peter Luthersson i inledningen till *Svensk litterär modernism: En stridsstudie*. För så brukar det nämligen heta i den svenska litteraturhistorieskrivningen, menar han, att modernismen kom sent till Sverige, att vi inte får någon verklig modernism förrän med fyrtio-talisterna. Det är, enligt Luthersson, en syn som är lika felaktig som den är utbredd.¹¹ I Sverige och i svensk litteraturkritik har man haft en tendens att betrakta modernismen som en rent formell företeelse, och därigenom kommit att blunda för rörelsens nära koppling till den historiska kontexten. Modernismen skapade förvisso ett nytt formspråk, men var så mycket mer än en innovativ lek med formella grepp: leken måste förstås som en reaktion på samhällets politiska uppbyggnad: ”Modernismen var i sin grund [...] en intellektuell rörelse till individualitetens försvar i en tid av hot mot just individualitet, en intellektuell rörelse som stegvis radikaliserades i sina kampmetoder. Modernismens problem, skulle man kunna säga, var ett jag-problem” (94).

Studien inleds med tre kapitel där Luthersson redogör för hur det kan komma sig att denna koppling mellan estetiskt uttryck och existentiell problematik förbisetts i Sverige. Med utgångspunkt i *Camera obscura* skandalen 1946, och två tidigare försök att förlöjliga modernismen – ”Åke Erikssons” (eg. Bertel Gripenbergs) Södergranparodi *Den hemliga glöden* (1925), samt åsnemålningen på independenternas salong i Paris våren 1910 – illustrerar Luthersson hur den vedertagna bilden av den svenska modernismen som en formalism etableras och så småningom cementeras. Luthersson tar fasta på den paradoxala konsekvensen av *Camera obscura* skandalen: att fyrtio-talisterna, anförda av Karl Vennberg, paradoxalt nog gick styrkta ur den. Här har vi en diktsamling av debutanten Jan Wictor som hälsats som betydande av ingen mindre än Erik Lindegren, som visar sig vara ett skämt som två medicinare (Torgny Greitz och Lars Gyllensten) kokat ihop under en åttatimmars session och fått publicerad i syfte att driva gäck med modernismen, att avslöja dess inneboende tomhet och brist på substans. Men denna nesa vänds till en seger genom att modernismens för-

svarare hänvisar till diktsamlingens rent formella kvaliteter. Därmed har man också, menar Luthersson, visat att den svenska modernismen inte kännetecknas av samma problematik som den internationella, där det aldrig var tal om att betrakta modernismen som en rent estetisk företeelse. På den internationella scenen var modernismen alltsedan Marinetti associerad med en politisk radikalism: man bröt mot konstens regler i syfte att konfrontera borgerligheten. De svenska fyrtioalisterna ser däremot modernismen som en ren formsak, ”som om metoden, greppen, stilen vore en storhet som är sig själv nog” (36).

Att det fanns ett annat sätt att betrakta modernismen framgår tydligt av ett tidigare spratt, den finlandssvenske diktaren Bertel Gripenbergs försök att göra narr av modernismen genom att överdriva Edit Södergrans maner i *Den hemliga glöden*. Inte heller Gripenberg lyckades med sitt uppsåt – diktsamlingen var helt enkelt, som Luthersson stillsamt påpekar, lite för övertygande som modernism för att övertyga om modernismens löje. Men den gör likafullt klart att det finns ett annat sätt att se på modernismen än som ett stilpaket. Gripenbergs misslyckade parodi

låter istället förstå att modernism kan vara nära relaterad till erfarenheten av just samtiden, den nya tekniken och storstadslivet, att den kan näras av en misstro mot de människor som passar in i och bär upp det förhandenvarande samhället, människor präglade av sådant som materialism och girighet, och att den kan se som ett av sina medel och kanske som ett av sina mål att ge utlopp för det individuellt särpräglade hos den enskilda människan, för det som gör hennes jag till just hennes jag. (58)

Modernismen, vill Luthersson få oss att se, är inte en formalism – men det är just en sådan felsyn som präglar vårt sätt att betrakta den svenska litterära modernismen. Och om modernismen i dess svenska tappning kommer sent, så etableras likafullt den felsyn som genomsyrar den tidigt, redan med Pär Lagerkvists föregivet modernistiska program i *Ordkonst och Bildkonst* (1913), som programmatiskt ställer modernismen i formförnyelsens tjänst. Till skillnad från en (i Lutherssons ögon) genuin modernist som Edit Södergran vilken i sin diktning ger uttryck för en specifik livskänsla, är Lagerkvist endast ute efter ”att plundra modernismen på stilgrepp” (78). Dessa stilgrepp ställdes av Lagerkvist och andra av samma kynne i den etablerade litteraturinstitutionens tjänst, den litteraturinstitution som genuina modernister, som de italienska futuristerna, tvärtom sökte omstörta. För Luthersson blir det därför en poäng att Södergran avskydde Lagerkvists diktning: ”Sådana som han *vanhelga* konstens tempel” (255–6) skriver hon till Hagar Olsson när denna vågat skicka henne några av Lagerkvists alster.

Modernismen låter sig med andra ord inte reduceras till en fråga om form och

stilgrepp; ställer man frågan om dessa stilgrepps ”djupare motivering [...] framstår det rentav som omöjligt [...] att isolera några ’estetiska målsättningar’ från en med jaguppfattning förbunden problematik” (59). För även om vissa stilgrepp, som Luthersson påpekar med tydlig adress mot Algulin, ”förvisso förekommer särdeles rikhaltigt efter en viss tidpunkt” kan de ju likafullt ”uppträda var som helst i historien” och borde då alltid ”vara lika modernistiska” (95).¹²

En av förtjänsterna med Lutherssons syn på modernismen som ett uttryck för en jagproblematik är att den gör det möjligt för honom att skissera en bild av modernismens relation till de totalitära ideologier som på ett så katastrofalt sätt kom att sätta sin prägel på Europa under nittonhundratalets första hälft. I bokens senare del påminner han om Södergrans ”uppenbara dragning till det potentiellt totalitaristiska, närmast profascistiska” (255), men framhåller samtidigt att ”Man måste komma ihåg att öppenhet för den totalitaristiska lockelsen betyder något annat på 1920-talet än ett par årtionden senare. Historien hade ju inte producerat ett facit” (239). I Södergran finner han en diktare som har en direkt erfarenhet av den historiska situation (kriget) som präglar också den kontinentala dikten; en diktare som såg dikten inte som ett rum för formexperiment, utan som ett medel att uttrycka en levd erfarenhet, sitt sanna jag; som livligt ansluter sig till Nietzsches övermänniskoideal; och vars sympati med Tyskland i dess nederlag pekar framåt mot den revanschism som möjliggjorde nazisternas framväxt och andra världskriget. Men Södergran var inte ensam om att lockas av totalitära ideologier – också en ung idealist som Karin Boye förhöll sig påfallande ambivalent till ett fenomen som nazismen. Luthersson påminner om hur Boye 1932 besökte ett nazistiskt valmöte i Sportpalast i Berlin där Hermann Göring talade, där hon enligt uppgift ”stod med uppsträckt arm, görande hitlerhälsning, till synes fullständigt fascinerad” (269).

Luthersson menar att modernismens flirt med fascism, bolsjevism, och nazism måste förstås mot bakgrund av dess vilja att vara ett alternativ till det borgerliga samhället, eller snarare till det borgerliga jag som är förknippat med framväxten av ett demokratiskt samhälle som ofrånkomligen kommer att präglas av massans herravälde. I den internationella modernismen är viljan att förnya dikten redan från början parad med en vilja att förnya samhället, att vara ett uppror mot borgerligheten. När de olika ismerna efter hand kommer på det klara med att dikten i sig är otillräcklig för att åstadkomma den förändring som önskas, uppstår ett behov av radikaliseringsstrategier. Luthersson talar om det i termer av en modernismens strategikris, ”en strategikris som bidrar till den radikaliseringsstrategi som präglat högmodernismen. Individualitetsmanifestation i kraft av individualstil hade inte givit upphov till de effekter som modernisterna från Baudelaire och framåt hade räknat med eller i varje fall hoppats på” (191). I Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning skriver

Gunhild Bergh 1927 om "Fascismen och litteraturen," i vilken hon påpekar att futurismen "visserligen i mycket är fascismens föregångare, men [...] skiljer sig däri- från på en mycket viktig punkt, nämligen i sitt upphöjande av individens anarkis- tiska frihet" (202). Men kanske, antyder Luthersson – som redan gett ett exempel på hur en sådan anarkistisk frihet kunde te sig, genom att berätta om den italienske diktaren Gabriele D'Annunzios tillgripande av makten i Fiume – är skillnaden ändå inte så avgörande som Bergh tycks mena. Under D'Annunzios tid vid makten blev Fiume en fristad för homosexualitet, men också för kokainmissbruk och allmän se- deslöshet. Ändå såg Mussolini till att hålla sig väl med den firade men kokainbero- ende diktaren.

För Luthersson blir denna koppling mellan anarkism, futurism, och fascism en indikation på att det som är betydelsefullt i sammanhanget är modernismens förkär- lek för totalitära ideologier, oavsett deras kulör. Åtskilliga modernister såg till dikta- torer som en möjlighet att uppnå det ideal om en ny människotyp som man åstun- dade, en möjlighet att med kraft åstadkomma den förändring som krävdes, "att göra massmänniskor till individer, att bygga gemenskap med olikhet och avvikelse som grund" (202). Så sett är det mindre betydelsefullt om man såg till höger eller vänster efter möjligheten till förändring: "Det väsentliga var den totalitära potentialen, den förändringskapacitet som låg i den totalitära potentialen" (203). Det är inte frågan om att blunda för olikheterna mellan dessa system, påpekar Luthersson, men väl

att göra en jämförelse på så att säga lagom generaliseringsnivå [...]. Om man koncen- trerar sig på det totalitära hos de totalitära ideologierna och den attraktion som utgår från det totalitära som sådant i en situation där det på demokrati och kapitalism byggda västerländska samhället uppfattades som stätt i det djupaste förfall, blir det möjligt att begripa varför en enskild modernist kunde vara öppen för olika totalitära ideologier, bekänna sig till en men tala väl också om en annan, möjligt att förstå den Pound som förvisso höll sig till Mussolini men som var full av beundran för 'Joe Stalin.' (208)

Utifrån ett sådant perspektiv blir det också, menar Luthersson, möjligt att närmare förstå skillnaden mellan modernismen i dess svenska och dess kontinentala tapp- ning. "Skillnaden uppvisar stora likheter med den skillnad som föreligger mellan å ena sidan kommunism, nazism, och fascism och å andra sidan socialdemokrati som samhällsförnyelsens motor. Kriget hade på kontinenten varit en högst påtaglig upp- levelse, en upplevelse som underbläste en maximalistisk uppfattning om krisen för det västerländska värde- och samhällssystemet, en maximalistisk uppfattning som i sin tur framkallade sympati för åtgärder av mer fundamentalt och omstörtande slag" (208). I Sverige ville man reformera, men ändå bygga vidare på det gamla (också i

konsten), medan man i många av Europas länder eftertraktade något helt nytt. Om det förhåller sig så blir det naturligtvis genast mer förklarligt varför synen på modernismen som en formalism funnit så många tillskyndare i Sverige: det var helt enkelt ett sätt för många av de inblandade – Karl Vennberg är härvidlag Lutherssons huvudsakliga exempel – att förtiga sina egna dubiösa dragningar till nazismen. ”Det stilpaket som under mellankrigstiden genom så många modernisters aktiviteter hade kommit att få en koppling till politiskt våld och totalitarism befriades väsentligen från denna koppling. I stort sett alla inblandade var nämligen vid det här laget till ytterlighet måna om att skyla över eller upplösa kopplingen” (308–9).

Så har den inledande frågan om vad det betyder att modernismen kommer sent till ett land besvarats: Det betyder, i Sveriges fall, att de som utgav sig för att vara modernister i själva verket inte alls var de förnyare de påstod sig vara, utan blott en samling skribenter utan något väsentligt att säga som åkte snålskjuts på en tidigare generation som utvecklat ett formspråk i syfte att ge uttryck för en djupt känd existentiell problematik, en jagproblematik. Man kan förstås diskutera hur pass övertygande Lutherssons vidräkning med litteraturhistoriens syn på den svenska litterära modernismen är. Flera reservationer mot argumentationen har anmälts: Luthersson utesluter utan närmare motivering den finlandssvenska diktningen från den svenska modernismen; undersökningen baseras nästan uteslutande på material hämtat från Svenska Dagbladets sidor, vilket gör den blind för den syn på modernismen som uttrycktes i vänsterpressen; Lutherssons egen modernismdefinition är essentialistisk och otillbörligt exkluderande.¹³ Som ett korrektiv till en litteraturhistorieskrivning som inte i tillräckligt hög grad fokuserat kopplingen mellan text och kontext äger Lutherssons stridskrift likafullt oförnekliga förtjänster.

Men den äger också slående tillkortakommanden; jag ska återkomma till några av dessa mot slutet av diskussionen, men redan här presentera det viktigaste. Det visar sig nämligen, när det blir dags för Luthersson att sammanfatta sin kritik och dra ut konsekvenserna av det förda resonemanget, att dessa knappast är så radikala som man kunde hoppats. ”Den segrande modernismen är dock inte modernismen i dess egentliga innebörd utan modernismen som innehållsneutralt formspektakel” (324) heter det; den modernism som kanoniserats i form av fyrtiotalisternas poesi är dikter som ”i jämförelse med de riktiga modernisternas är bleka och svaga, som slocknar i betraktarens öga” (332). Resonemanget utmynnar i ett upprop för en kanonrevision:

Ordet ”modernism” bör inte som så ofta hittills användas som en hedersbeteckning. Betydelsen av Vennbergs konversanta förnumstighet och Lindegrens bombastiska ekon bör nedtonas. Istället bör uppmärksamhet riktas på sådana som hade en levande kon-

takt med modernismen som idéströmning, i all dess komplikation, moraliska tvetydighet och politiska vederstygglighet. Ola Hansson, Conradson och Malmberg är som jag ser det både estetiskt starkare och litteraturhistoriskt mer relevanta än Vennberg och Lindegren. [...] Lindegrens cigarettpuffar och pompösa abstraktioner i *mannen utan väg* uthärdar inte en jämförelse med ett originellt och intellektuellt och moraliskt lödigt verk som Gierows *1914–1918 in memoriam*. (333)

Jag har inte för avsikt att uttala mig om huruvida Lutherssons nedvärdering av Lindegren är motiverad eller ej. Det intressanta, om något beklämmande, är att hans polemiska studie om den svenska modernismen således kulminerar i vidmakthållandet av den estetiska värderingen, alltså just den ”konventionella kategori” som han själv ihärdigt kritiserat såväl fyrtiotalisterna som den svenska litteraturkritiken för att ”fästa sådan vikt vid” (35). Trots allt tal om vikten att upprätta ett modernismbegrepp ”som ställer frågor om stilgreppens djupare motivering” (59) lämnar Lutherssons kritik med andra ord de grundläggande kategorierna som styrkt litteraturvetenskapen under 1900-talet orörda.

Fredric Jamesons singulära modernitet

Begränsningen i Lutherssons kritik blir tydligare om man ställer hans studie vid sidan av Fredric Jamesons tämligen färskaste studie om modernitetsbegreppet, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (2002).¹⁴ Till skillnad från Luthersson pläderar Jameson inte för någon kanonrevision – vad som intresserar honom är framförallt det faktum att modernismen som begreppslik kategori tycks applicerbar också idag. Under, säg, trettio år i slutet av nittonhundratalet ansågs modernismen passé: vi befinner oss, menade man, i den postmodernistiska eran, och som en konsekvens av den omständigheten ansågs det också hopplöst att göra bruk av estetik, en disciplin som modernismen hölls för att ha konstruerat såväl som dekonstruerat.

Argumentet går tillbaka på en artikel om postmodernismen Jameson publicerade redan 1984, i vilken han gör gällande att de former av modernism som man kan se i litteraturen efter, säg, andra världskriget, ohjälpligen är präglade av det faktum att den klassiska modernismen (Proust, Joyce, Eliot, Pound, Woolf, med flera) vid det laget institutionaliserats, blivit en del av kanon och därigenom också berövats den subversiva prägel dessa författare hade i relation till sin egen samtid. Ingen förfas sig längre över Joyces obsceniteter eller Eliots dunkelhet: det som en gång föreföll provokativt och nytt har blivit vad vi förväntar oss av ett modernistiskt diktverk.¹⁵

Jameson inleder sin ambitiösa essä med att teckna en bild av den intellektuella

regression han menar karaktäriserar samtiden: återvändandet till traditionella filosofiska frågeställningar inom politisk filosofi och ekonomi (som: Vad är ett samhällsfördrag? En medborgare? Marknaden?), återkomsten av ett intresse för förlegade estetiska frågor som den om skönhetens väsen, och så vidare. Det tycks kort sagt som om den formidabla teoretiska energi som utvecklas mellan slutet av sextio-talet och slutet av åttiotalet gått i stå, och att vi nu på många fronter bevittnar ett försök att gå tillbaka till frågeställningar som man kunde tro att vi redan gjort upp med. Mest slående finner Jameson emellertid själva återuppväckandet av begreppet modernitet som sådant. Där det för inte länge sedan tycktes uppenbart att moderniteten gett vika för en postmodernitet, intar idag det förra begreppet återigen en central plats i den globala debatten: ett symptom på en teoretisk backlash av väldiga proportioner.

Angreppen på det poststrukturalistiska tänkandet har varit många sedan Alan Sokal gjorde karriär genom att tota ihop en nonsensartikel baserad på postmodern jargong och fick den publicerad i en liten smal tidskrift på vänsterkanten, som fick se sitt kulturella kapital mångfaldigas tusenfalt när den framställdes som ledande av en samlad amerikansk press.¹⁶ De proportioner affären tog lämnar inga tvivel om att de bakomliggande anledningarna var politiska snarare än teoretiska. Men tillbakagången från en postmodernistisk problematik till vad som närmast är att betrakta som en neo-modernistisk dito, pekar också på en omständighet som Jameson i gott och väl två decennier insisterat på, nämligen att postmodernismen inte utgör en så radikal brytning med modernismen som man gärna vill tänka sig, utan att den förblir låst vid vissa modernistiska kategorier, exempelvis dess vurm för det nya. Så menar han till exempel att "the new fetish of Difference continues to overlap the older one of the New, even if the two are not altogether coterminous" (5). Jameson ser en direkt koppling mellan detta återuppväckande av modernitetsbegreppet och demonteringen av den marxistiska problematiken. I en värld berövad den utopiska dimension som visionen om ett socialistiskt samhälle utgör, kan man fortfarande göra gällande att alla de länder som en gång gick under beteckningen tredje världen "might want to look forward to simple 'modernity' itself. [...] what is encouraged is the illusion that the West has something no one else possesses – but which they ought to desire for themselves. That mysterious something can then be baptized 'modernity' and described at great length by those who are called upon to sell the product in question" (8).

Moderniteten har kort sagt förvandlats till en vara bland andra varor, och ger således uttryck för den postmoderna situation vi själva befinner oss i, för nuets ontologi snarare än det förgångnas. Modernitet fungerar så sett idag som ett kodord för kapitalismen som sådan, som ett sätt att hävda dess herravälde utan att behöva ris-

keras att dra uppmärksamhet till de politiska och ekonomiska aspekterna av en sådan maktposition.

Jamesons bok är, som undertiteln förstår, en essä om det närvarandes ontologi, den vill alltså ytterst belysa hur nuet är beskaffat, inte som kritisk konstruktion utan som verklighet. Ontologin behandlar varandet som det är, söker avtäckas varandets väsen. Helt följdriktigt går Jameson i öppen polemik mot den konstruktivistiska pragmatik som vill se världen som diskursiv rätt igenom, och som därför avfärdar ontologin som en pseudo-fråga. Tvärtom är det just en sådan som behövs: "A true ontology would not only wish to register the forces of the past and future within that present; but would also be intent on diagnosing, as I am, the enfeeblement and virtual eclipse of those forces within our current present" (214). Essän är med andra ord ingen begreppshistoria: den vill istället visa hur relationen mellan en begreppstriad som modernism, modernisering och modernitet betingas av hur tillvaron är beskaffad. Modernitet, menar Jameson, är ett begrepp som är användbart endast om det används uteslutande om det förgångna. Det kan då fungera som en trop med vars hjälp man kan frambringa olika historiska berättelser. Som en beteckning för det närvarande är det däremot innehållslöst, ett pseudobegrepp utan egentlig mening: mening är ju, ur Jamesons historiematerialistiska perspektiv, alltid historisk, vilket, som vi strax kommer att se, innebär att den föreligger endast i berättelsens form. Därför insisterar Jameson också på att beteckningen "postmodern" inte kan syfta på en framtid, utan alltid, förutsatt att det används på rätt sätt, som ett namn på vår samtid (215). Förutsättningen för att det närvarande ska kunna äga en mening är nämligen, söker han visa, att det översätts till en berättelse, och berättelsen om samtiden kan bli historisk endast under förutsättning att den sätts i relation till de berättelser om modernitet som leder fram till vår nuvarande situation, som således per definition är att betrakta som postmodern.

Jamesons essä tar sig alltså an modernitetsbegreppet ur ett postmodernt perspektiv, eller mer precist, utifrån antagandet av den *nominalism* som Jameson menar är en ofrånkomlig följd av postmoderniteten. Nominalism är en term som går tillbaka på en skolastisk språkstrid under medeltiden. Dispyten, som gått till historien som *universaliestriden*, gällde frågan om i vilken mening allmänbegrepp, eller *universalier* (som "mänsklighet," "svarthet," eller "modernitet"), i motsats till enskilda ting, eller *partikulärer*, existerar. Nominalismen gör gällande att det inte existerar självständiga universalier som svarar mot allmänna termer – mänsklighet är till exempel inte en egenskap som alla människor har del av, utan tvärtom blott ett ord som kan appliceras på, och har sin upprinnelse i, varje konkret människa. Detsamma gäller alltså enligt Jameson om ett begrepp som modernitet: det motsvaras inte av någon allmängiltig essens, utan endast av hur det används, av konkreta instanser av ordet.

Ett nominalistiskt modernitetsbegrepp

Som ett första steg mot ett nominalistiskt modernitetsbegrepp tematiserar Jameson dialektiken mellan brytpunkt och period. Historiskt blir tänkandet, framhåller Jameson i Jauss efterföljd, först när vi upphör att lägga en värdering i jämförelsen av nuet med tidigare epoker, för att istället rätt och slätt konstatera att nuet skiljer sig från den tidigare period vi jämför det med. Denna historiesyn uppträdde först med romantiken: Det förflutna, hävdar Schelling, kan endast erfaras i relation till ett nu, som åstadkommits genom att vi skilt oss från vårt tidigare jag. För att denna form av historiskt medvetande ska bli möjligt, menar Jameson, krävs dock att man ponnar en framtid i relation till vilket det närvarande nuet i sin tur kan uppfattas som en historisk period i egen rätt. På så sätt kommer nuet (det moderna) med nödvändighet få karaktären av ett brott – nuet bryter med det förflutna i kraft av sin relation till en framtid som det så att säga får till uppgift att utgöra en bro till. Det moderna ser alltså alltid redan fram mot en framtid som nuet inte sammanfaller med.

Men eftersom den historiska brytpunkten ofrånkomligen kommer att följas av andra brytpunkter så kommer den med nödvändighet att förvandlas till en period i egen rätt – så föds medvetandet om medeltiden som distinkt period genom renässansens känsla av att utgöra en brytpunkt, en ny modernitet, liksom renässansen antar formen av en period genom att sättas i relation till senare brytpunkter, som upplysningen och romantiken. Men när brytpunkten väl förvandlats till period, öppnar sig genast möjligheten att utöka dess gränser, att identifiera tendenser i den tidigare ”perioden” som kan sägas förebåda tendenser i den senare, som när en upplysnings-tänkare som Rousseau plötsligt förvandlas till fullblodsromantiker. Denna periodiseringens elasticitet visar tydligt hur problematisk den historieskrivning som utgår från identifikationen av distinkta perioder är. Alternativet – att slopa ambitionen att periodisera överhuvudtaget – skulle dock inte utgöra någon förbättring. Därför presenterar Jameson följande sentens som den första av de fyra maximer som han menar fungerar som ett slags litteraturvetenskaplig *a priori*:

1. Vi kan inte inte periodisera.

Den dubbla negationen i denna maxim får med andra inte förstås som en positiv uppmaning till att periodisera, utan måste ses som en avspeglning av den privilegierade position som negationen av negationen har i det marxistiska tänkandet, där den fungerar som garant och signal för en kritik i ordets sanna bemärkelse. Periodisering i ordets verkliga bemärkelse är omöjlig, men än omöjligare är det att undgå att periodisera – så kan Jameson inlemma dekonstruktionens historiekritik med

sin marxistiska utgångspunkt. Jameson har i en intervju sagt att "Allegory happens when you know you cannot represent something, but you also cannot not do it."¹⁷ Litteraturvetenskapens periodisering är alltså för Jameson en allegori, ett sätt att representera något som egentligen inte låter sig representeras.

Men vad är det då vi gör när vi periodiserar? Jameson tar fasta på att det som bekant går att hänföra modernitetens ursprung till en lång rad olika historiska händelser: den protestantiska reformationen, Descartes cogito, upptäckten och kolonisationen av den Nya Världen, för att bara nämna tre av de fjorton exempel Jameson anför. Denna mängd av möjligheter utesluter enligt honom möjligheten att man skulle kunna nå fram till någon teori om moderniteten som kunde sägas vara den riktiga. Istället ger de en bild av vad vi egentligen gör när vi periodiserar: vi berättar en historia: "what we have to do with here are narrative options and alternate storytelling possibilities, as which even the most scientific-looking and structural of purely sociological concepts can always be unmasked" (32). Denna ståndpunkt föranleder formuleringen av modernitetens andra grundsats:

2. Modernitet är inte ett begrepp, vare sig i filosofisk eller annan bemärkelse, utan en narrativ kategori.

Vad innebär då detta? Något förenklat kan man enligt Jameson betrakta det vi kallar för modernitet som en motsvarighet till det som de ryska formalisterna talade om som "greppets motivering" – modernitetsbegreppet är alltså att betrakta som en funktionell snarare än tematisk kategori. Låt oss säga att en forskare vill argumentera för att fenomenet pornografi har mer vidlyftiga implikationer än vad vi till vardags tänker oss. Denne kunde hävda sin tes genom att göra anspråk på att pornografin är en central aspekt av moderniteten, och argumentera för den genom att visa hur pornografi som välavgränsad genre uppkommer och utvecklas inom den historiska ram som vi förknippar med moderniteten, säg från renässansen och framåt. Modernitet utgör i ett sådant sammanhang sällan ett väldefinierat begrepp, utan fyller snarare funktionen av det som Hitchcock brukade kalla en MacGuffin, det vill säga ett i sig betydelselöst fenomen vars egentliga funktion är att sätta igång och motivera händelseförloppet. Utan en MacGuffin i form av ett hemligt dokument, ett värdefullt föremål eller något annat, ingen berättelse. Men för den som berättar historien är en MacGuffin inte av något intresse i sig: dess funktion består i att motivera att historien berättas, men har i övrigt ingen betydelse för berättelsen.¹⁸ På ett motsvarande sätt kan en hänvisning till moderniteten ge oss tillfälle att berätta pornografins historia på ett nytt sätt, liksom också historien om sinnesorganen i litteraturen, eller historien om den svenska 1900-tals litteraturen låter sig motiveras genom att kopplas samman med modernitet.

Tankegången lånar uppenbarligen en hel del av Paul de Mans tropologiska kritik av historiebegreppet: ”just as Danto showed that all non-narrative history is susceptible to translation into a properly narrative form, so I would also want to argue that the detection of tropological underpinnings in a given text is itself an incomplete operation, and that tropes are themselves the signs and symptoms of a hidden or buried narrative” (40). Begrepp utgör alltid någon form av trop; de är språkliga bilder som rymmer en latent berättelse som den kritiska diskursen bör ta till uppgift att utveckla – och detta gäller alltså inte minst ifråga om modernitetsbegreppet. I klartext innebär det att alla försök att uppställa en begreppsmässig definition av modernismen – som Lutherssons – är fåfänga. Inte för att begreppet inte går att definiera, utan för att den definition som ges aldrig kommer att avspegla begreppets innebörd som sådant, utan alltid den historia som berättas.

Som ett exempel på en sådan historia anför Jameson Heideggers kritik av Descartes, vars berömda ”*cogito, ergo sum*” i den filosofiska diskursen fungerar som den punkt där vi bevittnar hur det moderna subjektet träder fram (43). Heidegger lyfter fram det faktum att cogitot inte kan betraktas som medvetandet som sådant, utan blott utgör en representation av detta, vilket föranleder Jameson att formulera den drastiska tesen att medvetandet som sådant icke låter sig representeras. Som en följd av detta måste tre inflytelserika sätt att betrakta moderniteten ifrågasättas. För det första, föreställningen att modernitet är liktydigt med ”some type of Western freedom” eftersom en sådan föreställning om frihetens beskaffenhet är hopplöst intrasslad med den om subjektets medvetande (53). För det andra, föreställningen att moderniteten implicerar en uppvärdering av individen, eftersom den i sin tur förutsätter att man ser individualiteten som just en form av frihet. Och för det tredje, slutligen, föreställningen att moderniteten yttrar sig i en högre form av självmedvetande eller självreflexivitet – om medvetandet inte kan representeras gäller det naturligtvis i än högre grad för självmedvetandet (54). Vi får så en tredje maxim:

3. Modernitetens berättelse kan inte organiseras kring subjektivitetskategorier (medvetandet och subjektiviteten kan inte representeras).

Återigen visar argumentationen en avgjord släktskap med de Mans. Maximen innebär nämligen inget ontologiskt åtagande utan utgör en rent kunskapsteoretisk reflektion: ”it is not to be understood as an ontological proposition, that is, it does not affirm that no such thing as subjectivity exists. It is rather a proposition about the limits of representation as such, and means simply to assert that we have no way of talking about subjectivity or consciousness that is not already figural” (55–56). Detta kan tyckas vara en sats med oönskade konsekvenser – kan vi inte tala om medvetan-

det kan det tyckas som om vi inte kan tala om någonting överhuvudtaget. Detta är förstås inte Jamesons slutsats. Om medvetandet och subjektiviteten som sådana undandrar sig representation, så består lösningen helt enkelt i att transformera dessa två begreppsliga kategorier, till en väsentligen narrativ kategori. Istället för att tala om medvetandet, måste vi tala om *situationer* (57). Till skillnad från medvetandet är en situation inte så mycket ett begrepp som en plats i ett narrativt förlopp, och det är alltså utifrån sådana narrativa platser som Jameson menar att modernitetens historia låter sig berättas.

Jamesons skepsis mot subjektivitetskategorin lånar mycket av Michel Foucaults *Les mots et les choses*. Enligt Jameson har Foucaults redogörelse för den historiska brytpunktens natur en marxistisk motsvarighet i Althusserlärjungen Etienne Balibars försök att redogöra för produktivetskrafternas teoretiska status. Å ena sidan är produktionen en del av ett tredelat system tillsammans med distribution och konsumtion, å andra sidan är produktionen "the fundamental essence of all modes of production in general," och kommer på så vis att framstå som ett universellt begrepp (77). Balibars lösning på denna potentiella motsättning – som också rymmer problemet med att redogöra för hur en övergång från en typ av system till ett annat överhuvudtaget är möjligt – är parallell med Foucaults: två (eller fler) system kan existera parallellt, och på så vis att det dominerande systemet gradvis kommer att bli underställt det dominerade systemet. Det innebär vidare att det i en och samma period kan finnas flera olika temporaliteter, eftersom det sätt vi uppfattar tiden på är betingat av produktionsförhållandena, och dessa alltså kan variera från plats till plats.¹⁹

Jamesons vidare poäng med dessa två avsnitt är just att exemplifiera tesen att moderniteten är en narrativ kategori, snarare än ett begrepp. Foucaults och Balibars sätt att redogöra för brytpunkten visar sig nämligen båda vara narrativa efterhandskonstruktioner snarare än redogörelser som kan sägas förklara brytpunkten. Också här likställer Jameson tillvägagångssättet med de ryska formalisternas tanke att litteraturen inte söker uttrycka ett innehåll, utan att dess teman i själva verket blott är en förevändning för att få tillfälle att skapa litteratur: "This 'ground' or context is what the Russian Formalists called the 'motivation of the device', the way in which, after the fact, a narrative rationalization is supplied for a linguistic fact that otherwise remains inexplicable. [...] This does not conceptualize the emergence as such; but it does suggest that periodization is not some optional narrative consideration one adds or subtracts according to one's own tastes and inclinations, but rather an essential feature of the narrative process itself" (81).

För att berätta en historia, tvingas vi periodisera; och för att berättelsen om moderniteten ska bli begriplig måste vi också uppställa tesen om ett brott mellan denna

och postmoderniteten. Jameson har ibland missuppfattats som en förespråkare av postmodernismen, varför det bör observeras att han inskräper att det långt ifrån är uppenbart att vi kan säga att vi idag befinner oss i en postmodern period. Däremot menar han att varje försök att definiera moderniteten för att övertyga måste kunna redogöra för *möjligheten* att vi gör det: "this is at least one clear dividing line between the modern and the postmodern, namely, the refusal of concepts of self-consciousness, reflexivity, irony or self-reference in the postmodern aesthetic and also in postmodern values and philosophy as such" (93). Eller, som han formulerar det i den sista maximen:

4. Ingen "teori" om moderniteten är begriplig idag med mindre än att den redogör för hypotesen om en postmodern brytning med det moderna.

Om man däremot, lägger Jameson genast till, använder begreppet modernitet på ett sätt som gör möjligheten av en postmodern brytpunkt begriplig, så avslöjas begreppet som "a purely historiographical category and thereby seems to undo all its claims as a temporal category and as a vanguard concept of innovation" (94). Som Jameson framhåller, tenderar modernitetsbegreppet att omärkligt glida över i en *värdering*: att vara modern är att vara i takt med tiden, att tillhöra pionjärerna för det nya. Ur ett sådant perspektiv är det moderna i kraft av att vara modernitetens uttryck per definition en positiv kategori. Men kan vi göra troligt att vi nu befinner oss i en postmodern era, blir det genast uppenbart att modernitetens anspråk på att vara det nyas megafon blott är – eller snarare, var – en historisk villfarelse: det nya som estetisk kategori framstår ur postmodern synvinkel som en historiskt överdeterminerad föreställning; under förutsättning givetvis, att begreppet postmodern också det förstås som en historiografisk kategori – att fatta postmodernismen som en estetisk kategori som nått bortom modernismens vurm för det nya, vore ju i praktiken att bibehålla modernismens nyhetskult i ny form.

Utläggningen har alltså resulterat i fyra maximer eller teser som Jameson anser att varje adekvat förståelse av modernitetsbegreppet måste uppfylla:

1. One cannot not periodize.
2. Modernity is not a concept but rather a narrative category.
3. The one way not to narrate it is via subjectivity (thesis: subjectivity is unrepresentable). Only situations of modernity can be narrated.
4. No "theory" of modernity makes sense today unless it comes to terms with the hypothesis of a postmodern break with the modern. (94)

Bortom modernismens självförståelse

Efter den långa introducerande begreppsdefinitionen söker Jameson i essäns andra del, "Transitional Modes," visa hur de tre första av de uppställda teserna (periodisering, berättelse, avpersonalisering) kan fungera som metodologiska korrektiv som förhindrar att vår berättelse om moderniteten blott reproducerar dess egen självförståelse, och istället leder fram till hävdandet av ett brott, av en postmodernitet som är distinkt från moderniteten, alltså den fjärde tesen. Inledningsvis söker han klargöra relationen mellan begreppen *modernitet*, *modernisering*, respektive *modernism*, genom att föreslå att *moderniteten* kan ses som den nya historiska situationen, *moderniseringen* som de processer som ligger bakom denna (processer som är samtidiga med situationen men likväl måste sägas frambringa den), och *modernismen*, slutligen, som den diskursiva reaktionen på dessa (99). Problemet är bara att de olika nationallitteraturerna alla har olika definitioner av vad som ligger i dessa begrepp. I vilket fall betonar Jameson, precis som Luthersson, vikten av att se modernismen som betingad av moderniseringen, det vill säga att återkoppla litteraturens historia till samhällets historia.

Återigen står vi inför ett problem. Det är uppenbart att modernismen som kategori i högre grad än någon annan periodbeteckning spänner över ett så vitt fält att det riskerar att göras innehållslös genom sitt eget omfång: "any theory of modernism capacious enough to include Joyce along with Yeats or Proust, let alone alongside Vallejo, Biely, Gide or Bruno Schulz, is bound to be so vague and vacuous as to be intellectually inconsequential" (104). Likafullt har Jameson i den inledande delen argumenterat för uppfattningen att vi inte kan undvika att periodisera. Hur förena detta teoretiska imperativ med en praktik som inte förfaller till tandlöshet? Hur bevara ett modernismbegrepp som bevarar sin intellektuella produktivitet?

Här kommer, intressant nog, Paul de Man med i bilden. Jameson inleder med att framhålla att de Mans texter allt som oftast blivit utslätade och förenklade till ett slags förspråkande för det estetiskas autonomi (106). Är man bekant med Jamesons egen kritik av de Man i *Postmodernism* är det svårt att inte se detta som en implicit självkritik, eftersom Jameson där menar att "DeMan's form of deconstruction can be seen as a last-minute rescue operation and salvaging of the aesthetic – even a defense and valorization of literary study and a privileging of specifically literary language."²⁰ Detta är en uppfattning av de Man's kritiska praktik som Jameson nu avfärdar som en felläsning, dock med tillägget att hans texter "have been used in that spirit, and that to that degree the interpretation has some objective justification" (108). Det kan tyckas som ett väl inlindat sätt att medge att man faktiskt haft fel, men är snarare att se som ett utslag av den generositet som utmärker Jamesons läsart över-

lag: eftersom han regelmässigt lyfter fram det produktiva i de texter han polemiserar mot, vore det småaktigt att inte låta honom gå tillväga på samma sätt med sina egna ”misstag.” Tillvägagångssättet har ju också den fördelen att den undviker värderandet av texter efter en skala från rätt till fel, och istället gör det möjligt att läsa så kallade felläsningar som symptom på någonting som ligger i tiden. Att Jameson tidigare misstolkat de Man beror helt enkelt på att den situation i vilken han då företog sin läsning av de Man var en annan än den nuvarande: då försökte han etablera de Mans plats i en föregivet postmodern situation, en situation som enligt Jameson inte utgör ett radikalt brott med moderniteten utan snarare är att se som ett utslag av att moderniteten drivits till sin spets, och kom därför av naturliga skäl att läsa de Man som han lästes utifrån postmodern teoribildning; nu söker han istället läsa de Man utifrån ett läge där föreställningen att vi befinner oss i en postmodern situation ifrågasatts på tvivelaktiga grunder.

Som utgångspunkt för Jamesons resonemang fungerar denna gång inledningsvis de Mans kritik av Hugo Friedrich inflytelserika bok om den moderna poesin, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), men han vidgar strax diskussionen till att ta upp flera centrala motiv i de Mans första essäsamling, *Blindness and Insight*. Inte minst framhåller Jameson att de Mans ofta citerade distinktion mellan allegori och symbolism inte kan förstås som ett upprättande av en binär dikotomi, där en symbolisk läsart syftande till omedelbarhet, avslöjas som felaktig och ges ett korrektiv i form av en allegorisk läsart som kan betraktas som riktig emedan den inser omedelbarhetens omöjlighet. För de Man är nämligen den symboliska läsarten förvisso en blindhet, men likafullt en blindhet som utgör en förutsättningen för den insikt som den allegoriska läsarten exemplifierar, och detta paradoxala förhållande äger giltighet såväl för författare som läsare av litteratur. Härigenom låter sig också de Man införlivas med Jamesons marxistiska perspektiv – den rörelse som impliceras av begreppsparet symbolism/allegori kan nämligen helt enkelt ses som ”the dialectic itself, which, asserting the temporality of thought, then finds itself obliged to posit the prior necessity, of Truth, of error, illusion, appearance (and the ’first’ reading)” (III).

Distinktionen mellan allegori och symbol involverar strängt taget ingen motsatsställning menar Jameson vidare: de är relaterade till varandra som helheten till delen, men rymmer också ett viktigt temporalt moment: helheten (allegorin) följer på delen (symbolen eller metaforen), trots att den alltid redan inbegriper denna del. Vad det är frågan om är snarare ”a situation in which the same word stands for the whole and its part, the genre and its species; for here ’allegory’ means the second moment, the second reading, the moment distinguished from the first symbolic one; but it also designates the whole process as such, the temporality whereby the naive symbolic or representational reading is superceded by the reflexive literary or rhetorical”

(114). Begreppet allegori fyller enligt ett sådant synsätt en dubbel funktion, på ett sätt som är parallellt med produktionsbegreppets dubbelhet i den marxistiska teorin: det är på en gång del och helhet, dels ett steg i en process, dels processen som sådan. Jameson lyfter här fram det sätt varigenom de Man lyckas åstadkomma denna övergång från det partikulära till det generella som en föredömlig kritisk operation: "How does allegory pass from its restricted meaning as the name of the second moment in a two-stage process to the more general idea enveloping the whole process itself? This is achieved, de Man tells us, by the 'metaphorical thematization of the predicament'" (115). Det partikulära kan övergå i det generella genom att tematiseras på metaforisk väg. Vad menas då med "tematisering" i denna kontext? Tematiseringen består helt enkelt i, som Jameson klargörande påpekar, att det som i läsprocessen utgör två distinkta ögonblick – ett första ögonblick i vilket man misstar sig, och ett andra ögonblick i vilket misstaget genomskådas – behandlas som (eller transformeras till) ett enhetligt system, en *berättelse*, vari de två ögonblicken behandlas som steg i en enhetlig rörelse, vilket gör att den motsättning de ger uttryck för (blindhet gentemot insikt) tycks överskridas i kraft av tidens försonande inverkan. Motsättningen upplöses alltså genom att förvandlas till tid. Det som skiljer de Man från de flesta andra tänkare som gör bruk av en liknande tankefigur (den återfinns som bekant också hos exempelvis Auerbach) är att det för honom står klart, som Jameson också påpekar, att det här i själva verket inte alls är frågan om en temporalitet i existentiell eller fenomenologisk bemärkelse, i vilken vi först tänker en sak och sedan en annan. Den sekventialitet som tycks vidhäfta processen är inte en faktisk beståndsdel av den, utan en effekt av vårt sätt att representera den: "this movement does not take place as an actual sequence in time," skriver de Man, "to represent it as such is merely a metaphor making a sequence out of what occurs in fact as a synchronic juxtaposition."²¹ Processens transformation till ett system, en enhetlig rörelse, benämns allegori (eftersom allegorin är det andra steget i processen), men Jameson hävdar att den i de citerade passagera istället kallas metaforisering, vilket skulle göra det möjligt för oss att göra en distinktion mellan de två olika formerna av allegori (som del och som helhet) genom att kalla den senare (processen i dess helhet snarare än dess andra steg) metafor, utan att för den skull förneka att allegori respektive metafor inte går att skilja åt i absolut mening (115–116).

Jameson är medveten om att man mot de Mans dekonstruktion kan rikta invändningen att den ytterst grundar sig på "the unjustifiable positing of rhetoric as just such an 'ultimately determining stance' or explanatory code," att den, som en svensk kritiker kritiserat den för, "är beroende av just den bild av 'grammatikmaskinen' de Man har skapat."²² Men han är också på det klara med att precis samma invändning kan riktas mot hans eget förespråkande av marxismen som ett slags her-

meneutikens yttersta ram: "is not the 'master code' of Marxism also grounded in some such equally arbitrary narrative of the sequence of the modes of production and of the privileged status of capitalism as an epistemological standpoint?" (118). Jamesons positiva omvärdering av de Man grundar sig på att han tycker sig kunna övervinna denna invändning med de Mans hjälp: "the synchronic and non-narrative 'moments' of the mode of production are in fact 'narrativized' by capitalism, which now designates two things all at once, the specialized or restricted moment of its own synchronic system, and the generalized or allegorical 'metaphorization' of the sequence as an overall historical process" (118). Utifrån de Mans praktik kan kapitalismen alltså både betraktas som del och helhet, både som ett steg i en process och som processen som sådan. Eller, för att återknyta till begreppsdiskussionen i den inledande delen, både som brytpunkt och period.

Ovanstående utläggning av de Man kan tyckas utgöra något av en utvikning i sammanhanget, men Jameson vidhåller att det är av central betydelse för den belysning av problemet om modernismbegreppets status som arbetet syftar till: "the problem has itself been usefully restructured in the process" (119). Man kan nämligen, menar Jameson, upphäva problematiken genom att se den som en instans av de Mans kritik av litteraturvetenskapens historiebegrepp. Modernism kan då fattas som en process, i vilken begreppet i en första fas fattas som en tidlig kategori som det individuella modernistiska verket uppfattas som typiskt för. Processens andra fas består då i läsningen av det enskilda modernistiska verket, vilken på en gång kommer att ifrågasätta den första förståelsen av modernismbegreppet, samtidigt som den kommer att generalisera denna förståelse genom att överföra begreppet modernism från en tidlig epok, till processen som sådan, så att begreppet modernism inte längre bara åsyftar en period och de texter som skrevs i denna period, utan också *läsningen* av denna period och dessa texter. Vi når alltså fram till tre interrelaterade men lika fullt klart urskiljbara betydelser av begreppet modernism: som period, som specifik typ av text, och som specifik form av läsning. I denna sistnämnda betydelse öppnar sig möjligheten, eller rent av nödvändigheten, att betrakta modernismen som ideologi, vilket Jameson ägnar bokens avslutande del åt att utreda.

Modernism som ideologi

Jamesons framställning kulminerar i den tes som fungerar som något av ett ledmotiv genom hans kritiska produktion, nämligen tesen att modernismen till syvende och sist är att betrakta som en ideologi, en ideologi som tar sig uttryck i föreställningen om konstverkets och det estetiska fältets *autonomi*. Jameson är väl medveten om att man i alla tider argumenterat för konstens privilegierade ställning, och han har ju

också själv lyft fram konstens vilja att framstå som självtillräcklig som ett drag som är karaktäristiskt för det modernistiska verket som sådant. Likafullt, menar han, föreligger det en väsentlig skillnad mellan modernismen som konst å ena sidan, och modernismen som ideologi å den andra: där modernismen i den första tappningen bibehåller ett referentiellt drag, söker den i dess andra form, som ideologi, förneka att den syftar över sig själv. I den ideologiska tappningen av modernismen blir dess halv-självständighet fullständig autonomi: i teorin lyckas det modernistiska verket med det som det i praktiken alltid misslyckas med – att överskrida samtidens otillräcklighet genom att framställa sig själv som ett rent estetiskt rum.

Denna ideologisering av modernismens uppvärdering av det estetiska är, menar Jameson vidare, en relativt sen företeelse, ”essentially an invention and an innovation of the years following World War II” (164), till yttermera visso en amerikansk uppfinning (165). Närmare bestämt för Jameson tillbaka den till den inflytelserike amerikanske konstkritikern Clement Greenberg (1909–1994), vars trotskistiska marxism gjorde honom mycket besviken över Sovjetunionens utveckling under Stalin – så besviken, menar Jameson, att det inledande politiska engagemanget leder fram till en position där han pläderar för en separation av konsten från politiken. Vi behöver inte rekapitulera argumentationen här, bara återge Jamesons poäng, vilken går ut på att man säkerställer det estetiskas autonomi inte genom att skilja det från det verkliga livet, utan genom att göra en radikal åtskillnad som skär genom det estetiska som sådant: ”by the radical disjunction and separation of literature and art from culture” (176). Det är genom att göra gällande att litteraturen och konsten utgör ett autonomt fält inom kulturen som kritiker under 1900-talet, från Greenberg till Adorno kan upprätta modernismen som ideologi, som föreställningen att konsten till sitt väsen är av ett annat slag än kulturen, vilket gör det möjligt för oss att än idag behandla 1900-talets litteratur utan att så mycket som nämna fenomen som reklam, serietidningar, veckotidningar, television med mera, annat än möjligen som ett innehåll som tematiseras av den riktiga konsten, som, emedan delaktig av det estetiska, rymmer ett mått av självreflexivitet som gör att den per definition betraktas som väsensskild från nämnda fenomen.

Som Jameson visat i bokens första del, är litteraturvetenskapens periodbeteckningar inte att förstå som universella begrepp, utan som delar i ett större narrativt förlopp. För att se modernismen som period krävs alltså att man ser den i relation till den narrativa fas som föregår den och som den kan sägas bryta med, vilket som bekant är realismen. För den som känner Jamesons tankar är det bekant att han betraktar denna brytning som skenbar, liksom den påstådda brytningen mellan modernism och postmodernism: i själva verket avspeglar de bara kapitalismens utveckling. Enligt Jameson äger den kulturella triaden realism – modernism – postmodernism,

en ekonomisk motsvarighet i de tre faser kapitalismen låter sig delas in i: marknads-kapitalism – imperialism – multinationell kapitalism.²³ Modernismens omvittrade vurm för det nya, som kunde ses som ett symptom på brytningen med realismen, kan till exempel likaväl användas för att definiera realismen: ”Each realism is also by definition new: and aims at conquering a whole new area of content for its representation. [...] realism itself in general shares precisely that dynamic of innovation we ascribed to modernism as its uniquely distinguishing feature” (123). Försöket att definiera modernism i relation till realism tycks alltså föra oss till en återvändsgränd, vilket enligt Jameson kommer sig av att dessa två begrepp som båda fungerar som periodbeteckningar i själva verket är oförenliga med varandra: ”Modernism is an aesthetic category and realism is an epistemological one; the truth claim of the latter is irreconcilable with the formal dynamic of the former” (124).

Varje försök att kombinera de två kategorierna till en sammanhängande historia är därför dömt att misslyckas, men detta misslyckande är inte att beklaga eftersom det leder till ”the more productive problem which is that of the model of innovation which underwrites both” (124). Såväl realism som modernism kan som sagt sägas vara präglade av ett innovationstänkande, en vilja att se världen på nya sätt, men denna vilja till det nya yttrar sig på olika sätt i de två kategorierna. Lite förenklat kan man säga att Jameson menar att skillnaden kan beskrivas i termer av yttre och inre. För realismen består upptäckten av det nya väsentligen i att fokus sätts på aspekter av den sociala verkligheten som tidigare inte uppmärksammats: att man börjar skildra olika samhällsklasser, yrkesroller, kön, nationaliteter och så vidare. För modernismen blir upptagenheten av det nya något som infogas i det egna verkets struktur: det nya består inte primärt i vad som skildras, utan hur det skildras. Modernismen, hävdar Jameson, inverterar den process som de Man beskrivit, genom vilken en synkron opposition förvandlas till en diakron berättelse. Om varje text som gör skäl för beteckningen modernistisk kan man säga att den omformar berättelsen om hur en ism gradvis förvandlas till en annan till ett omedelbart uppvisande av det nya i kraft av sin form. Den modernistiska texten berättar alltså inte längre en historia om hur det nya upptäcks utan hävdar genom sin form att ”Jag är det nya,” och blir på så vis en allegorisk bild av modernismen som helhet (125).

Vi ställs härigenom inför en paradox, då den modernistiska texten genom att göra innovationen till själva sin motiverande grund, inte kan undvika att ständigt upprepa anspråket på att vara ny, och därigenom involvera sig i en självmotsägelse. Därför bör man, menar Jameson, med Adorno göra gällande att det utmärkande för den modernistiska texten inte är dess upptäcktslust och vilja till innovation, utan att det som vid första anblick kan se ut som så tvärtom utgör ett symptom på ”a desperate attempt to find substitutes for what has been tabooed” (127). Med framväxten

av ett massamhälle infinner sig som bekant en borgerlighetens kris – det är en aspekt som inte minst Luthersson lyfter fram. Inriktning på formell innovativitet kan då ses som ett symptom på en tabuisering av det vardagliga, genomskinliga, allt det som för massan framstår som begripligt, vilket leder till att den modernistiska texten kommer att gräva in sig i allt mindre skrymslen av tillvaron. Verkligheten har ju blivit vulgariserad: det realistiska tonfall som en gång tycktes avspegla äkthet, ses i den nya situationen snarare som något hopplöst platt och intetsägande. Det som förstås av alla kan ju per definition inte ge uttryck för den unika individ som det borgerliga subjektet gärna vill se sig själv som.

Därför är det missvisande att betrakta den fenomenologiska vändning som är så påfallande i den modernistiska eran som ett uttryck för en jagproblematik. Viljan hos en Proust eller Woolf att etablera en genuin interioritet utifrån vilken en sannare bild av världen kan tecknas, följer inte så mycket ur en kris för subjektiviteten som ur politiska, sociala eller rent av teknologiska förändringar i tiden.²⁴ Modernismens upptagenhet vid individen är enligt Jameson snarare ett uttryck för en vilja att överskrida individualitetens gränser: "What has so often been described as a new and deeper, richer subjectivity, is in fact this call to change which always resonates through it: not subjectivity as such, but its transfiguration. This is then the sense in which I propose to consider modernist 'subjectivity' as allegorical of the transformation of the world itself, and therefore of what is called revolution" (136). Den modernistiske diktaren söker så betraktat inte *uttrycka* en upplevd jagproblematik – hon söker tvärtom undkomma från den subjektivitet hon finner sig fångad i.

Vi kan få en klarare bild av problematiken genom att återknyta till Eliots berömda formulering av poesins egenart som vi inledningsvis citerade:

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.

Det oförställt elitistiska anspråk som citatet ger uttryck för tycks onekligen vidimera Lutherssons ståndpunkt att modernismen ger uttryck för en jagproblematik som drev modernisterna att anamma totalitära lösningar; att modernisterna, som Luthersson skriver, "såg sig som människor i högre potens än andra" (202), väsensskilda från den enfaldiga massan. Så betraktat är det svårt att inte känna obehag inför det anspända tonläge som utmärker mycken modernistisk diktning. Men om vi istället väljer att ta Eliot på orden, och alltså betraktar hans diktning inte som ett *uttryck* för hur han upplevde sin situation, utan som ett försök att *förändra* den situationen,

blir läget ett annat. Att vilja fly från personligheten kan då ses som liktydigt med en vilja att nå fram till ett tillstånd där motsättningen mellan jag och massa upphävs – och poesin som platsen där detta upphävande äger rum. Det blir då uppenbart att hans diktning – likt Södergrans eller Ezra Pounds, för att nämna två andra ideologiskt problematiska diktare – rymmer en genuint utopisk dimension, som inte låter sig avfärdas med hänvisning till dess psykologiska och eller ideologiska bakgrund, oavsett hur förkastliga vi må finna de värderingar som Eliot som person hyste. Det är inte frågan om att hävda att diktens mening inte låter sig belysas genom hänvisning till diktaren, att förneka kopplingen mellan dikten och diktaren, utan blott att understryka att en sådan genomlysning av diktens bakgrund bara berättar hälften av dess historia: den andra hälften berättas av det sätt dikten kommer att läsas, alltså av den framtid som dikten blir en brygga till. Ser vi dikten mindre som spegel av diktarens jagproblematik och mer som en handling som söker överskrida den problematiken, blir det med andra ord uppenbart att diktens direkta ideologiska utgångspunkter mycket väl kan omstötras, och därmed ge oss anledning att hålla fast vid föreställningen att en utopisk omvälvning av samhället i dess helhet förblir en möjlighet. Det är i den meningen som Jameson menar att det som ofta betraktas som modernistisk subjektivitet, snarare är att läsa som en allegorisk framställning av revolutionens potential.

I takt med att modernismen upphöjs till ideologi undergår emellertid denna utopiska potential en genomgripande förändring. Medan högmodernister som Eliot och Pound såg representationen som sådan som ett verktyg med vars hjälp den förhandenvarande situationen kunde överskridas, kom senmodernisterna istället att reflektera över sin egen status som just modernister. För högmodernisterna finns aldrig formen som implicerar konstverkets autonomi i förväg, den upträcks så att säga i skapandet, men senmodernisterna har att utgå från en situation vari denna autonomi redan etablerats: ”the first modernists had to operate in a world in which no acknowledged or codified social role existed for them and in which the very form and concept of their own specific ‘works of art’ were lacking. But for those I have been calling late modernists, this is no longer the case at all; and Nabokov is unlike Joyce first and foremost by virtue of the fact that Joyce already existed and that he can serve as a model, not to speak of a scripture and the space of some ‘subject supposed to know’, some absolute Other” (199–200). Den största skillnaden mellan högmodernismen och senmodernismen består så sett helt enkelt i att de senare skriver utifrån en situation där de förra redan existerar: ”the situation of the first or classical modernists can never be repeated since they themselves already exist” (199). Senmodernismen är av nödvändighet något annat än högmodernismen; det är en iakttagelse som med största sannolikhet äger relevans också för den svenska litteraturhistorien.

Senmodernism och upphävd jagproblematik

Utifrån Jamesons marxistiska perspektiv är Lutherssons definition av modernismen som en jagproblematik som vi sett defekt redan i sin utgångspunkt, inte bara för att den närmar sig modernismen utifrån en omöjlig kategori (subjektivitet kan ju, enligt den tredje maximen, inte representeras), utan också för att det implicit förutsätter att vi kan förstå moderniteten som ett universellt fenomen. Som framgår av titeln på hans bok, vill Jameson tvärtom plädera för att vi förstår moderniteten som ett singulärt fenomen, även om det begrepp vi använder oss av för att beteckna det med nödvändighet får universell karaktär. Modernismen måste fattas som ett globalt fenomen och utgör såtillvida ett universalbegrepp, men den måste likväl fattas inte i den abstrakta framträdelseform som ett sådant universellt perspektiv implicerar, utan i det konkreta uttryck fenomenet får i varje enskilt land. I sammanhanget betonar han att den dialektiska uppfattningen av relationen mellan partikularia och universalia skiljer sig från den empiricistiska uppfattningen av samma relation som präglar common sense uppfattningar. För de senare är det partikulära ”something you range beneath a universal as its mere example, and the universal is something under which you range the particular as a mere type.” För dialektiken, däremot, ”the universal is a conceptual construction that can never know any empirical embodiment or realization: all of its particulars are also specific and historically unique, and the function of the universal in analysis is not to reduce them all to identity but rather to allow each to be perceived in its historical difference” (182–3).

Som så ofta hos Jameson rör det sig om ett metodologiskt påpekande snarare än en genomförd bevisföring. Jameson exemplifierar visserligen sin tes genom att kontrastera det uttryck modernismen som ideologi tar sig i Frankrike i Blanchots gestalt med den form den tar i Tyskland hos en Karl Heinz Bohrer, men ett sådant enskilt exempel är förstås att betrakta som en illustration av tesen snarare än dess verifikation. Å andra sidan är det förstås Jamesons poäng att man inte skulle komma längre genom att utgå från ett bredare källmaterial. Universalbegreppet – i detta fall, modernismen – är ju som sagt inte ett amalgam av alla empiriska instanser, utan en kritisk konstruktion vars funktion inte består i något annat än att göra det lättare – eller överhuvudtaget möjligt – för oss att urskilja hur de olika konkreta instanserna skiljer sig åt. Det är inte det allmänna, det gemensamma för de olika nationella modernismerna som den dialektiska kritiken vill lyfta fram, utan vad som är specifikt och historiskt unikt för dem. Men för att det alls ska gå att urskilja sådana skillnader måste man först göra gällande att det också finns likheter, eftersom det är dessa likheter som gör det möjligt att förvandla de konkreta, partikulära texter som det är frågan om till en idealtyp, för att tala med Weber, som får spela rollen av ett fören-

ande universalbegrepp. Men den universella idealtypen går inte att återfinna i någon empirisk verklighet, utan är *helt igenom en kritisk konstruktion*. Det är således missvisande att tala om, säg, fri vers eller bildens fria associativitet som typiskt modernistiska drag, eftersom det ger intryck av att dragen återspeglar egenskaper som *utgår från* det universella begreppet ”modernism,” när det universella begreppet i själva verket är sammansatt av observationer som ständigt utgår från specifika texter. Resonemanget drabbar emellertid inte bara Algulins sätt att resonera, utan också Lutherssons. Denne kritiserar ju historieskrivningen om den svenska modernismen med argumentet att jagproblematiken är ett universellt kännetecken för modernismen som sådan, när det utifrån Jamesons synsätt i själva verket är genom Lutherssons egen berättelse om modernismen som jagproblematiken konstitueras som central för modernismen.

Vad som måhända inte är omedelbart uppenbart är att Lutherssons tes har implikationer som går långt utöver det litteraturhistoriska fältet. För vad Luthersson vill säga är naturligtvis inte att den fyrtiotalistiska diktningen – hur substanslös han än finner den – saknar en politisk dimension; däremot vill han ge sken av att arten av denna politiska dimension entydigt låter sig bestämmas just som ett bejakande av totalitära ideologier. Argumentationen vilar noga räknat på två huvudteser, där endast den första – att det är ett missförstånd att betrakta modernismen enbart som en formalism, vilket man haft en tendens att göra i Sverige – redovisas öppet. Luthersson vill emellertid också få oss att förstå att om man skrapar en aning på bilden av våra kanoniserade modernister, ska man snart finna ett totalitärt ansikte under den finputsade formalistiska ytan – eller ingenting alls. Denna andra, bara till hälften uttalade tes, äger i sin tur en antydd, men aldrig fullt uttalad följsats: den socialdemokrati som skapar folkhemmet är också den en finputsad fasad som i likhet med den svenska litterära modernismen döljer totalitarismens anletsdrag – eller ingenting alls. Förhållandet mellan å ena sidan kommunism, nazism, och fascism och å andra sidan socialdemokrati uppvisar som sagt enligt Luthersson stora likheter med skillnaden mellan modernismen i dess kontinentala och dess svenska tappning. Annorlunda uttryckt: antingen var den socialdemokratiska visionen om ett folkhem blott en förtunnad variant av de totalitära ideologier som i Nazi-Tyskland och Stalins Sovjet redan avslöjat sitt sanna ansikte för oss – eller också är det en ideologi som saknar förmågan att kanalisera den existentiella problematik som löper genom hela 1900-talet i ett hållbart politiskt program. Oavsett vilket alternativ vi stannar för, tvingas vi alltså konstatera att socialdemokratin spelat ut sin roll.

Denna undertext i Lutherssons resonemang innebär nu inte att hans tes om modernismen som en jagproblematik är utan förtjänster; tvärtom är det ett utmärkt första steg mot ett adekvat begreppsliggörande av modernismen. Men det är, som

exemplet Eliot ovan illustrerat, också bara ett första steg, ett steg som modernisterna själva kommer att upphäva, i hegelsk mening, genom att lyfta upp problematiken till en annan nivå – genom att gå från en syn på jaget som psykologiskt konstituerat till språkligt konstituerat, från psykoanalysen till dekonstruktionen, om man så vill. Därför förefaller det också svårt att tala om modernism utan att i samma andetag tala om den postmodernism som på en gång utgör ett brott och en fortsättning på den tidigare eran. Lånar vi Jamesons resonemang är det heller inte svårt att upphäva Lutherssons kritik av den svenska litteraturhistorieskrivningen rörande modernismen. För om modernismen inte primärt är att se som ett uttryck för en jagproblematik, utan istället för den tilltagande autonomisering av tillvarons olika aspekter som flera kommentatorer funnit utmärkande för moderniteten, så finns det inte längre någon grund för tesen att fyrtiotalisterna involverar sig i en självmotsägelse när de resonerar som om det estetiska värdet var ett värde i sig, och, med Lutherssons formulering, inte tycks bry sig om ”vad som flödade ut ur jaget” (36). Tvärtom bör denna omständighet snarare ses som en indikation på att den svenska fyrtiotalismodernismen just var en *senmodernism*, ett utfall av den ideologisering av modernismen som ger upphov till föreställningen om konstverkets autonomi.

En litteraturhistoria utan värde

Orsaken till Lutherssons ofullständiga historisering är direkt kopplad till hans metod: den kommer av det faktum att han närmar sig litteraturhistorien utifrån och in. Inte så att han inte skulle vara bekant med den modernistiska litteratur vars reception han följer i spåren genom recensioner och debatter – Lutherssons förtrogenhet med primärmaterialet är inte att ta miste på. Men i framställningen hamnar dessa texter likafullt i bakgrunden: det är ett material forskaren betraktar med objektivt öga, som om den text han tog del av låg fix och färdig, oförmögen att förändras av mötet med läsaren. Annorlunda uttryckt: som om historien, och de texter den lämnat efter sig, var ett avslutat kapitel. Resultatet av en sådan litteratursyn låter sig tydligt avläsas i Lutherssons bok, där litteraturhistorien antar formen av ett drama med lika tydliga vinnare och förlorare som bovar och hjältar. Det blir som i Hollywood: historien handlar om individer, och ytterst består publikens nöje i att få avyttra en dom över dessa individers moraliska karaktär.

Luthersson missar därmed tillfället att revidera det litteraturvetenskapliga perspektiv som är en produkt av modernismen som ideologi, av den modernism som gjort gällande konstverkets autonomi; den modernism som till följd av föreställningen att det estetiska värdet går att särskilja från kulturella, ekonomiska, och politiska faktorer tagit just den estetiska värderingen till grundval för litteraturhistorieskrivningen.

Då hamnar man gärna i ankdammsaktiga kontroverser av det slag Luthersson bjuder in till i slutkapitlet av sin studie: Gierow är bättre än Lindegren; Selander ett bättre ideal än Vennberg; det svenska tjugotalet mer spännande än fyrtioalet. Har man tur kan sådana dispyter arta sig till en pajkastning som kan vara väl så underhållande för stunden, men de plägar inte bidra till vår förståelse vare sig av det förgångna eller vår samtid i nämnvärd grad. Intressantare än att fråga sig om Lindegren är överskattad eller inte, är i alla händelser att ställa frågan varför denne diktare förefaller Luthersson så innehållstom just nu, i det tjugoförsta århundradets inledning. Luthersson antyder faktiskt själv svaret på den frågan i avslutningskapitlet när han påpekar att en av anledningarna till fyrtiotalisternas genomslag var att reklamen sedan länge normaliserat de ”stilgrepp som modernisterna hade kommit upp med” (324), men är så upptagen med att mobilisera argument gentemot fyrtiotalisternas förmenta förträfflighet att den mer relevanta historiska poängen undgår honom. För visst har reklamens och modets expropriering av typiskt modernistiska stilgrepp en del i att vi idag inte upplever dem som särskilt främmande – men framförallt torde reklamens ofantliga expansion under 1900-talets tre sista decennier ha en del i att många med Luthersson idag värjer sig mot den typ av diktning som Lindegren gärna får representera: en dikt som tycks betyda allt och inget; som framstår som en evig potential som läsaren står fri att fylla med mening efter eget huvud. För det är ju just så som reklamen fungerar: den återförtrollar världen, gör gällande att tingen omkring oss betyder någonting mer och någonting annat än vad som först kan tyckas, förvandlar tamponger till frihet, färdigblandad saft i plastflaskor till ett kodord för revolutionär individualitet, fyller tingen omkring oss med potentiella betydelser som vi står fria att konstruera eller rent av dekonstruera efter eget gottfinnande. Det är med andra ord inte alls förvånansvärt att många idag ifrågasätter substansen i det utopiska löfte om en meningens outtömlighet som fyrtiotalisternas poesi tycks uttala. Vi har ju sett vad infriandet av ett sådant löfte på ett socialt plan kan innebära.²⁵

Jamesons och Lutherssons olika sätt att ta sig an modernismbegreppet visar således på en nästintill ofrånkomlig negativ konsekvens av att utgå från den estetiska värderingen som kriterium i litteraturhistorieskrivningen. Jameson börjar i nuet: hans framställning är ett försök att förstå nuet genom det förgångna i syfte att öppna möjligheten till en annan framtid, den ger uttryck för ”a dialectical view that seeks to grasp the present as history.”²⁶ Också Luthersson har ambitionen att förstå den modernistiska texten utifrån en historisk kontext, att visa på hur den långtifrån att vara en autonom entitet får sin betydelse genom att samspela med en historisk och social verklighet. Men hos Luthersson kortsluts det historiska anslaget just genom att framställningen kulminerar i en uppsättning värdeomdömen.²⁷ Genom att sätta sig till doms över historien kommer Luthersson automatiskt att framställa den som

någonting redan avslutat, som om de texter han talar om redan spelat ut sin roll och inte kan äga något annat värde i nuet än som estetiska bakelser som vi har att njuta eller spotta ut; som om Gierows, Lindegrens, Selanders och Vennbergs värde var rent antikvariskt. Värdet existerar i nuet; utopin i framtiden. Den kritik som vill lyfta fram litteraturens samhällseliga relevans måste därför försaka värdeomdömet för att bevara möjligheten av ett annat sätt att läsa samtiden.

Magnus Ullén

NOTER

- 1 T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," i *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1922).
- 2 Jon Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939* (London: Faber, 1992).
- 3 *Litteraturens historia 6: 1914–1945*, red. Hans Hertel (Stockholm: Norstedts, 1992), 234.
- 4 E. Fuller Torrey, *The Roots of Treason: Ezra Pound and the Secret of St. Elizabeth's* (London: Sidgwick, 1984).
- 5 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford UP, 1966), 108. Kopplingen mellan modernismen som estetiskt program och totalitära ideologier lyfts fram också av Georg Lukács, "Grösse und Verfall des Expressionismus," *Essays über Realismus* (Neuwied: Luchterhand, 1971), 109–149, och har på senare år uppmärksamats i en rad studier. Se till exempel Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-garde* (Stanford: Stanford UP, 1993); Paul Morrison, *The Poetics of Fascism: Ezra Pound, T.S. Eliot, Paul de Man* (New York: Oxford UP, 1996); samt Erin G. Carlston, *Thinking Fascism: Sapphic Modernism and Fascist Modernity* (Stanford: Stanford UP, 1998).
- 6 Kjell Espmark, *Själen i bild: en huvudlinje i modern svensk poesi* (Stockholm: Norstedt, 1977).
- 7 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten: studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund* (Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1977).
- 8 Peter Luthersson, *Svensk litterär modernism: En stridsstudie* (Stockholm: Atlantis, 2002), 96.
- 9 Med tanke på Jamesons inflytande inom humaniora är hans tänkande förvånansvärt lite belyst i Sverige. Ett litet antal artiklar av introducerande karaktär kan dock rekommenderas för den som är intresserad: Sara Danius, "En amerikansk marxist: Fredric Jameson," *Ord och bild* 4 (1989): 70–73; och "Historisera alltid! Fredric Jamesons kartläggning av samtidskulturen," *Res Publica* 24 (1993): 3–18; och tillsammans med Stefan Jons-son, "Starka tolkningar segrar, Intervju med Fredric Jameson," *Res Publica* 24 (1993): 19–44; samt Anders Stephanson, "Det postmoderna – senkapitalismens kulturella dominant? Intervju med Fredric Jameson," *Zenit* 1–2 (1987): 72–81.

- 10 För en överskådlig, om än polemisk, framställning av den forskning som velat ta ett helhetsgrepp på modernismen, se Sara Danius, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, Aesthetics* (Ithaca: Cornell University Press, 2002), 28–37. Danius menar att de flesta framställningar av modernismen på felaktiga grunder upprättar en motsättning mellan socialhistorisk kontext å ena sidan, och estetisk text å den andra, en motsättning som ofta tar formen av en dualism mellan en teknologiserad masskultur och en föregivet icke-teknologiserad högkultur. Danius benämner denna dikotomisering ”the myth of the split,” och menar vidare att denna myt ligger till grund för den historiska framställningen av modernismen som kulturell praktik: genom att göra gällande att modernismens förutsättning består i ett motstånd mot det förhandenvarande samhället, kommer modernismen per definition att betraktas som något externt i förhållande till moderniteten. Såväl Danius som Leif Dahlberg, som för ett principiellt resonemang om modernismbegreppet i *Tre romantiska berättelser: studier i Eyvind Johnsons Romantisk berättelse och Tidens gång, Lars Gustafssons Poeten Brumbergs sista dagar och död och Sven Delblancs Kastrater* (Eslöv: Symposion, 1999), 449–459, menar att islänningen Astradur Eysteinnsson i *The Concept of Modernism* (Ithaca: Cornell UP, 1990) på ett fruktbart sätt förnyat diskussionen av modernismbegreppet.
- 11 Resonemanget är en förlängning av Lutherssons tidigare *Modernism och individualitet: En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart* (Stockholm, Symposion: 1986).
- 12 Bengt Landgren menar i en recension av Lutherssons bok i *Samlaren* (2003): 403–406, att polemiken mot Algulin är lite orättvis, eftersom man kan uppfatta Algulins definition som stipulativ, alltså inte syftande till att avgränsa modernismens väsen, utan till att avgränsa det som kommer att betraktas som modernistisk diktning i undersökningen.
- 13 Se till exempel Trygve Söderling, ”Stökig modernism och snälla svenskar,” *Hufvudstadsbladet* 16/3-2003.
- 14 Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (London: Verso, 2002). Citeras genomgående i brödtexten.
- 15 Fredric Jameson, ”The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernist Debate,” *New German Critique* 33 (1984): 53–65. Omtryckt i *The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Volume 2: The Syntax of Theory* (London: Routledge, 1988), 103–113.
- 16 Alan Sokal and Jean Bricmont, *Intellectual Impostures: Postmodern Philosophers’ Abuse of Science* (London: Profile, 2003). För en samlad bild av den uppståndelse Sokals bluff skapade, se *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000), som samlar en lång rad artiklar som skrevs med anledning av skandalen. Meera Nanda, en av bidragsgivarna i nyss nämnda volym, resonerar i samma anda som Sokal, och utvidgar sin kritik av den postmodernistiska teoribildningen i *Prophets Facing Backward: Postmodern Critiques of Science and Hindu Nationalism in India* (Piscataway: Rutgers University Press, 2004). Böcker i samma anda inkluderar Norretta Koertge (red.), *A House Built on Sand: Exposing Postmodernist Myths About Science* (New York: Oxford Univ. Press, 1998); Paul R. Gross, Norman Levitt, och Martin W.

- Lewis (reds.), *The Flight from Science and Reason*, (New York: New York Academy of Sciences, 1996); Paul R. Gross, och Norman Levitt, *Higher Superstition: The Academic Left and Its Quarrels With Science* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998); Keith Windschuttle, *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists are Murdering Our Past* (New York: Free Press, 1997). Försöken att avfärda postmodern teori på dubiösa grunder är ingen ny genre; se till exempel David Lehman, *Signs of the Times: Deconstruction and the Fall of Paul de Man* (New York: Poseidon Press, 1991).
- 17 Xudong Zhan, "Marxism and the Historicity of Theory: An Interview with Fredric Jameson," *New Literary History* 29.3 (1998) 353–383, 376.
- 18 Se Francois Truffaut, *Hitchcock om Hitchcock* [*Le cinéma selon Hitchcock*, 1966], öv. Torsten Manns, Stockholm: Norstedt, 1968, (återutgiven som *Samtal med Hitchcock*, 1992) 100–102, och 123–125.
- 19 Jameson anför denna tanke redan i "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism," *Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 8:1 (1975): 1–20. Jameson förklarar parallelliteten mellan Foucaults och Balibars tänkande på denna punkt med att också den förre tagit intryck av Althusser, för vilken han studerade under en period.
- 20 Fredric Jameson, "Immanence and Nominalism in Postmodern Theoretical Discourse," i *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991), 181–259, 251.
- 21 Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, andra reviderade upplagan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983 [1971]), 163.
- 22 Michael Gustavsson, *Textens väsen. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori: Exemplet Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1996), 140.
- 23 Parallellen är inte oproblematiserad och har rest invändningar från flera håll. Se till exempel Sean Homer, *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism* (Oxford: Polity Press, 1998), 106–112.
- 24 För teknologin som en nyckel till modernismen, se Sara Danius, *The Senses of Modernism*. Se också hennes *Prousts motor* (Stockholm: Bonnier, 2000) för en kortfattad men elegant framställning av modernismens fenomenologiska vändning.
- 25 I själva verket är förstås denna parallellitet mellan reklam och modernistisk poesi något av en illusion. Om reklamen i likhet med mycken modernistisk poesi öppnar språkets betydelsepotential, ser den till skillnad från litteraturen till att genast tillsluta denna potential igen, genom att leda över den i den konkreta mening som är tillgänglig i form av en produkt. Reklamen förvandlar kort sagt tingen till morfem i ett materiellt språk. För de semiotiska aspekterna av reklamen, se till exempel Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (London: Marian Boyers, 1978). För varorna som ett språk, se Jean Baudrillard, *The System of Objects*, öv. James Benedict (London: Verso, 1996); samt *The Consumer Society: Myths and Structures*, öv. "C. T." (London: Sage, 1998).

26 Jameson, "The Politics of Theory," 113.

27 Min poäng är inte att kritiken bör eller ens kan undvara värdeomdömet – en sådan kritik torde med all sannolikhet bli såväl tandlös som bedövande tråkig. Min kritik mot Luthersson stammar alltså inte ur att han gör sådana omdömen, och kommer sig inte heller av att dessa kan sägas vara av absolut karaktär. Lutherssons fel, enligt mitt sätt att se, är istället att han framställer dessa omdömen som analysens slutmål, när en sann kritik istället måste ta det egna värdeomdömet som analysens utgångspunkt: det är lika mycket detta värdeomdöme som den diskurs det refererar till som måste underkastas kritisk granskning.