

Lukács after Adorno. Om litteraturteorins politik

Johan Frederik Hartle

Department of Philosophy, University of Amsterdam

j.f.hartle@uva.nl

Whenever Adorno writes about anything that Lukács published after *Geschichte und Klassenbewusstsein* there is, to phrase it modestly, not much sympathy in his tone. *Erpresste Versöhnung* (1958) is probably the most polemic article of his *Noten zur Literatur*. The article argues for a radical version of modernism that is also presented as a radical political programme: the fragment and the monad are playing the melody of an alienated world to maintain a potential of critical distance. From this point of view Adorno attacks Lukács' aesthetics for being helplessly captured in repressive ideas of totality and social embeddedness.

Adorno's text is a half-theological plea for transcendence. Both the historical situation of the Cold War and the dominance of aesthetic modernism have changed. How convincing are modernism's (aesthetical and political) axioms today? Does Adorno not overestimate the critical potential of heroic individualism?

These critical questions allow for a reconsideration of the literature theory of Lukács: Narratives that restore social contexts, social coherence and horizons of concrete practical hope might still be useful to understand political dimensions of the literary process – even if and especially because its political context (the communist bloc) and the historico-philosophical ideology (Stalinist determinism) has ceased to exist. The paper will discuss the question: What's left (What remains? What might be connected to emancipatory politics?) of Lukács' literary theory after Stalinism?

My thesis will be that politics proper is rather based on narratives of social totality that make collective agency possible, than on the reflective potentials of the critical monad. But politics, this is my second claim, remains deficient if it is not also decentered by a critical potential of the aesthetic.

Att ha rätt i ett historiskt ögonblick

”Solange er sprach, hatte er Recht” – med sin subtila ironi uttalade sig Thomas Mann (1984, 285) om Georg Lukács. Han visade på det förföriska och övertygande i Lukács’ språk, en performativ kraft, som för ögonblicket inte tillåter någon motsägelse och som ändå inte utan vidare visar sig ha rätt i sak. Lukács verkar vid närmare betraktande vara en subtil sofistisk retor. Att man egentligen skulle ge honom rätt är ju, som Thomas Mann antyder, ovisst: så länge han talade, det vill säga bara för ögonblicket, hade han rätt.

Lukács har tystnat i dubbel bemärkelse: hans ögonblick tillhör historien. Idag vill ingen gärna påstå att Lukács skulle kunna ha rätt. Det kalla krigets slut och den transatlantiska ideologiska formeringens triumf verkar helt enkelt ha gjort ”partisanteknikens” tänkare – som hade sitt politiska och kulturella hemland i realsocialismen – överflödig.

Gentemot Lukács verkade – i den politiska estetikens marxistiskt inspirerade kretsar – Adorno vara läkemedlet. Adornos kritiska teori kombinerade en modernistisk estetik med en samhällelig frigörelse för att på så sätt, i dubbelt avseende, överträffa Lukács. Adornos modernism koncentrerade sig helt på individens kritiska potential, som påstås ha sin slutgiltiga hemort i konstnären och i konstverket. Hans kritiska teori var radikal som modernistisk estetik, och skenbart också som politisk hållning.

Denna hållning kunde länge övertyga. Men sedan modernismen åldrats¹ och den individuella heroismen i Adornos generation av intellektuella förfallit, bleknar nu de argument som en gång lät Adorno ha rätt gentemot Lukács. Har inte förbindelsen mellan estetisk modernism och radikal politik blivit litet tvivelaktig? Kan vi verkligen fortfarande finna en produktiv modell för det politiska i denna estetiska figur?

Mitt svar på den sistnämnda frågan är nekande. Och detta möjliggör för några politiska dimensioner av Georg Lukács’ realismteori att återvända och förbli immuna mot aspekter av Adornos kritik. Som jag ser det är det emellertid inte främst Lukács’ litteraturrealistiska orientering som ger honom rätt idag. Intressant och övertygande är däremot hans litteraturteori och dess inneboende politik, vilken tematiserar dimensioner av kollektivt agerande som praktisk helhetsvy mot en bättre ordning.

Efter det västliga maktblockets seger i det kalla kriget och årtionden av liberaldemokratisk hegemoni börjar den kollektiva politikens positioner återfå sin betydelse. Adornos modernism är fortfarande gångbar som estetisk teori med möjlighet att adekvat värdera formell överdrift, experimentell och fragmentarisk isolation. Min tes är alltså, preliminärt formulerad, att Adorno *estetiskt* har rätt gentemot Lukács, men Lukács har rätt *politiskt* sett. Jag ska i det följande rekonstruera debatten mellan Lukács och Adorno, som tog fart efter Lukács *Wider den missverstandenen Realismus* (1958) och fann sin höjdpunkt i Adornos polemiska uppsats *Erpresste Versöhnung* (1958). Jag vill göra ett försök att rekonstruera litteraturteorins politik och konfrontera Adorno och Lukács på detta plan. Det gör det nödvändigt att först förstå Adornos implicita politik (2), innan Lukács’ avantgardekritik i sin struktur och sin implicita modell av det politiska kan rekonstrueras (3).

Därefter ska jag (4) försvara ett koncept av det politiska i vilket Lukács’ faktiskt är Adornos estetiska politik överlägsen, och slutligen ska jag diskutera teser som berör huruvida estetik och politik kan förenas, och på vilka villkor (5).

Excentrik och abstraktion: Adornos avantgardism

Adorno som försvarare av avantgardismen gentemot Lukács beskyllningar är rik på polemiska gester. Delvis kommer här Adornos affekt mot realsocialismen i öppen dag (häri

1 Jämför Peter Bürger 2001.

möjliga också en urladdning autoaggressiva spänningar, som hopat sig i denne egentligen radikalindividualistiske så kallade neomarxistiske intellektuelle)² och delvis dolt även hans sympati med strukturerna i den västliga vetenskapsvärlden (för övrigt inte heller den helt fri från repressioner). Intressant är att Adorno, den per självdefinition *kritiske teoretikern* per se, inte drar sig för att identifiera sig med den stumma själv censur som rådde under det kalla kriget – nämligen att helt ignorera den vetenskapliga litteratur som publicerades inom östblocket ("nur um der Frühwerke willen" blev "was Lukács in den letzten dreißig Jahren veröffentlichte, überhaupt diesseits des Ostblocks beachtet" EV 251 f.).

Lukács' underkastelse under "die sowjetische Denkerei" (EV 251) förtjänade ingen uppmärksamhet. Hans bok *Der junge Hegel* uppmärksammades endast för att man därmed kunde återropa sig på Lukács' tidigare, så att säga prestalinistiska skrifter. Adorno, som gärna visade sig i TV med den tidigare nazisten Arnold Gehlen, var alltså helt införstådd med den bannlysning som lagts på den realsocialistiske författaren, vilken en gång givit honom själv väsentliga marxistiska impulser.³

Sådan är tonen i Adornos Lukács-kritik. Jämfört med tidigare verk medger han att *Wider den missverstandenen Realismus* från 1958, som är grunden till Adornos polemik, har en viss differentiering – visserligen bara gradvis: "Das Buch bietet Halbgefrorenes zwischen dem sogenannten Tauwetter und erneuter Kälte" (EV 253).

Redan på de första sidorna av Adornos uppsats är fronterna klara. Adorno försvarar den litterära avantgardismens västliga arv mot en av dess socialistiska kritiker – en som anför socialrealism (i 1800-talets borgerlig-realistiska romantradition) som argument mot den litterära avantgardismen.

Adornos argument är politiskt-estetiska och dialektiska: de riktar sig såväl mot språkformen i Lukács bok som mot innehållet. Båda delar – Lukács egen stil lika mycket som

det han tar ställning till – analyserar Adorno efter dess "objektive Funktion der Form im ästhetischen Gehalt" (EV 253). Hans centrala kritik heter dogmatism: Adorno diagnostiserar en stilistisk ligkiltighet i Lukács argument, som han ser som ett symptom för "dogmatischer Verhärtung des Inhalts" (EV 255). Enligt Adorno argumenterar Lukács statiskt och schematiskt och kommer därför inte bortom sin egen ideologiska horisont. Han vill försvara en förhärdad marxistisk historielogik och bara bevisa den i litteraturen.

Tre argument utvecklar Adorno i sin text: han kritiserar Lukács fixering vid litteraturens kognitiva värde (a), hans förenklade bruk av kategorin "des Gesunden" som motstycke till fördömd litterär "Dekadenz" (b) och hans överdrivna estetiska harmonism (c).

a) Lukács orienterar sig efter litteraturens insiktsvärde och vill endast abstrakt analysera det rena innehållet. När Lukács talar om litteratur håller han sig "unverdrossen ans Erzählte" (EV 263). Han försnillar därmed estetikens egen logik, som innehåller erfarenhetsvärde, egenheter i presentationen, i uttryck och stil. Så skulle Lukács i princip missförstå grundsatsen "dass durch diese Momente Kunst als Erkenntnis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet." (EV 253) Adorno menar att Lukács på så sätt nedvärderar det litterära i dess helhet. Genom att hålla sig till "Wiederspiegelung der objektiven Wirklichkeit" (EV 253) besvarar han inte frågan efter det estetiska värdet. Det *specifika i framställningen* (bilden av det framställda) försvinner i *det framställda*:

2 Slavoj Žižek (2000, 113 f) påpekar, att den senare *Frankfurter Schule* ständigt kämpade med en "inconsistent position": "to retain the underlying solidarity with the Western liberal democracy, without losing their official mask of its 'radical' leftist critique."

3 Detta medger Adorno också utan inskränkningar: kategorin "Verdinglichung", som han lånar ur Lukács' tidiga verk *Geschichte und Klassenbewusstsein* präglar hans teoretiska arbete ända till de senare verken. Jmf. Lindner (1978), Kliche (1979).

Lukács Position hat wohl ihre innerste Schwäche darin, dass er diesen Unterschied (zwischen Wesen und Bild) nicht mehr festzuhalten vermag und Kategorien, die sich aufs Verhältnis des Bewusstseins zur Realität beziehen, so auf die Kunst überträgt, als bedeuteten sie hier einfach das Gleiche.” (EV 260)

Här sammanfaller estetiskt innehåll med samhällelig realitet och det speciella i konsten – estetisk särart och möjligheten att vara annorlunda än det som bara är – sopas bort.

b) Med det marxistiskt-humanistiska projektet (utvecklingen till en verkligt mänsklig gemenskap inom en objektiv-historisk process) som grundval använder Lukács motsatser som frisk och sjuk, framåt- och bakåtsträvande. Dessa blir Lukács centrala attribut när han beskriver det litterära avantgardet, i vilket han ser den senborgerliga individen fångad i sin alienation och i excentrisk dekadens.

Här blir Adorno övertydlig: ”Einsamkeit selber” är ”gesellschaftlich vermittelt” och därför ”von wesentlich gesellschaftlichem Gehalt” (EV 259). Det senborgerliga samhällets skepnad kan diagnostiseras just i den samhälleliga individen som abstraktion. Så är ett ”Substrat von Joyce” inte, som Lukács implicerar, ”ein zeitloser Mensch schlechthin” utan tvärtom ”der höchst geschichtliche” (EV 262). Den melankoliska introspektionen och intresset för egna sociala defekter (som kännetecken för litteraturens modernism, exempelvis Proust, Kafka och Beckett) synliggör samhällets atomistiska helhet. Brytningen mellan subjekt (individ) och objekt (samhälle) är i sig objektiv, och kan inte föras samman genom litteraturen (EV 279-280). I stället kan endast en orientering kring det subjektiva – och här speciellt i estetiken – betinga samhälleliga insikter. Just den subjektiva tillsatsen betyder en ökad insikt i estetiken jämfört med beprövade ideologier. Den enda källan för en kritisk hållning till en negativ samhällstendens finns i synen på subjektets alienation. Detta är Adornos klassiska credo.

c) Adorno tillbakavisar Lukács’ kritik av litterär dekadens och häri – liksom i den polemiska titeln (*Erpresste Versöhnung*) – kommer hans huvudargument, hans starkaste motsägelse mot den allmänt harmoniserande tendensen i Lukács estetik fram. Lukács söker konfliktfrihet, en falsk eller konstlad harmoni, som befinner sig på fel ställe. Hans verk innehåller realsocialistiska tendenser med ”offizielle Optimismus der Gegenkräfte und Gegentendenzen” (EV 270) och med handlingsperspektiv som riktas mot en harmonisk totalitet – vilket slutligen betyder de sociala motsatsernas absoluta ”Verkitschung”. Att orientera sig kring ett ”bejahende Perspektive” (EV 276) är för Adorno att implicit söka legitimation för ett ställningstagande i systemkonkurrensen och alltså underordna sig ett instämmande med modellen till det sovjetiska herraväldet. När litteraturen skildrar individers kollektiva strävan mot ett mål, som betyder en bättre värld, blir den apologetisk: ”Das Postulat einer ohne Bruch zwischen Subjekt und Objekt darzustellenden (...) Wirklichkeit” innebär ”daß die Gesellschaft richtig ist” (EV 280).

Det är inbjudande att acceptera Adornos; så länge han talade hade han så att säga rätt. Men vem skulle idag vilja framhärda med en innehållsfixerad och harmonistisk estetik?

Men Adorno talar inte heller längre. Vid närmare påseende verkar hans politiska grundantaganden, som han kommunicerar i litteraturteorins förklädning, inte längre så övertygande. Är den dialektiska idén verkligen så plausibel, att det inte längre finns något ”bejahende Perspektive”, och att varje nämnande av kollektiv handlingsmakt (möjlig enhet av subjekt och objekt) automatiskt betyder ett återfall i affirmation (och därmed förräderi gentemot utopisk transcendens)? Kan det övertyga oss i dag att kritisk introspektion är det enda motgiftet mot en negativ social helhetsutveckling? Är inte denna individualistiska

hållning till och med själv karakteristisk för den liberalistiska konstpolitiken i det kalla kriget, som gjorde fri konst till ersättare för den skenbart fria individen?⁴

Lukács' kritik av den avantgardistiska ideologin

Låt oss gå över till det andra lägret och låta Lukács få ordet. Vilken politik följer av hans litteraturteori? Lukács står i Baumgartens och Hegels tradition och vill gärna betona konstens (och särskilt litteraturens) kognitiva värde. Detta innebär, som Adorno konstaterar, att det estetiska förminskas. Lukács menar med kognitiv emellertid inte det allmänna utan det konkret politiskt praktiska. Möjligtvis vill han upprätta det specifikt politiska i estetiken emot Adorno. Sådana språng måste vi förstå för att kunna rekonstruera Lukács' politik inom litteraturteorin.

Redan i Lukács' tidiga publikationer är hans politik nära förbunden med begreppet totalitet. I *Theorie des Romans* som utkom 1916 beskriver han den moderna romanens utveckling historiefilosofiskt från det klassiska eposet. Hjälten i det grekiska eposet var del av en "organisk totalitet" med rötter i en mytisk struktur, medan den moderna romanen skildrar den atomistiska individen, som är lösgjord från den allmänna utvecklingen i samhället, och utan medveten kontroll över sitt eget liv. Totalitetsförlust betyder här, liksom i senare verk, att en sammanhängande världsbild och en konkret praktisk plats i densamma saknas. En värld som håller på att falla isär är enligt Lukács en värld som omöjliggör handlingar. I den moderna romanen är längtan efter en försoning *med* och *i* denna sönderfallande värld den centrala formgivande principen, som framträder som enhet i det litterära verkets helhet: en "Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen." (TR 51) Lukács' eget program, som är förbundet med *Theorie des Romans* och senare också med *Geschichte und Klassenbewusstsein*, fullföljs i hans realismteori under 30- och 50-talen. Försoningen i det existentiella moras som kännetecknar det moderna (den berömda "transzendental Obdachlosigkeit" i romanteorin) och en atomistisk ideologi (splittringen förtingligas och upplevs som oföränderlig) smälts samman i litteraturen. Att, som Adorno gör i början av sin text, åtskilja den unge Lukács från den senare är alltså redan det en polemik.⁵

Totalitetsperspektivet är också centralt i *Wider den missverstandenen Realismus*. Enligt Lukács kan den "avantgardistiska litteraturen" inte vara lösningen på (eller den litterära läsningen av) de objektiva motsättningarna i samhället, utan är i sig själv uttryck och kondensat av desamma. Detta är hans kritik av den avantgardistiska litteraturen, dess "ontologischen Intention" och dess filosofiska anhängare⁶ (WMR 16). För dem säger Lukács:

ist 'der' Mensch: das von Ewigkeit her, seinem Wesen nach einsame aus allen menschlichen Beziehungen herausgelöste – ontologisch – von ihnen unabhängig existierende Individuum. (WMR 16).

4 Serge Guilbaut framhäver dessa motiv och hur de är sammanflätade med CIA-kulturpolitiken inom konsten (exakt: den abstrakta expressionismen): "The avant-garde artist who categorically refused to participate in political discourse and tried to isolate himself by accentuating his individuality was co-opted by liberalism, which viewed the artist's individualism as an excellent weapon with which to combat Soviet authoritarianism" (Guilbaut 1983, 143). Sara Nadal-Melsió (2004, 63) betonar i sin text om Lukács' realism: "The avant-garde's metropolitan hegemony was also instrumental in the exploitation of the periphery."

5 Sara Nadal-Melsió (2004, 62) kallar detta för en "artificial division of Lukács oeuvre" som skadar "the understanding of his political and philosophical contributions to Western Marxism".

6 Att denna karakterisering även stämmer för Adorno bekräftar hans egen definition av "kritische Haltung" som en negativ dialektik, där han utgår från en "Ontologie des falschen Zustands" (ND 22).

Det oigenkännliga "Inkognito", som härstammar från Kierkegaard och som inspirerat den reaktionära litteraturen och filosofin (Heidegger, Jünger, Schmitt, Bennis) ser Lukács som den ledande modellen. Isolerad, subjektiv tid (WMR 40), som inte låter sig utvecklas till en kollektiv historia inom ramen för politiska handlingar, utgör den temporala strukturen i en sådan litterär ideologi.

Lukács håller fast vid en konkret möjlighet, som uppstår genom "Einbettung des Individuums in praktische Lebenshorizonte". Han finner här en politiskt inspirerad tydning av den sociala verkligheten, som alltid är widerspruchlich verfasst (det vill säga innehåller sociala motkrafter) och därför visar bortom sina egna gränser, eftersom den öppnar Fortschrittstendenzen und Handlungsräume.

Realistisk litteratur förstår Lukács alltså som de "konkreta möjligheternas" agent, och dessa har "objektiv gesellschaftlich-geschichtlichen Charakter" (WMR 21). Det är just förvrängningen av en motsägelsefull totalitet som gör avantgardismen "dekadent". Litterär avantgardism förvrider socialt förmedlande insikter (soziale Einbettung, Widerspruch och Fortschrittstendenz) och speglar "alles in seiner verzerrten Unmittelbarkeit". På så sätt:

verzerrt er die Verzerrtheit über deren Phänomenalität in der objektiven Wirklichkeit hinaus, lässt alle Gegenkräfte und Gegentendenzen, die in ihr wirksam sind, als unbeträchtliche, als ontologisch nicht relevant verschwinden. (WMR 84 f.)

Mot denna bakgrund tillskriver Lukács den socialistiska och kritiska realismen överlägsenhet vad det gäller att förmedla insikt (WMR 103 f). Litterär realism möjliggör förståelse för och tydning av realiteten, vilket i sin tur öppnar vägen mot kollektiv praktik och aktiv förändring (jmf. Jameson 1972, 204). Ett "överlägset" förhållande till verkligheten utmärker sig just i det politiskt-praktiska perspektivet. Totalitet betyder här en ståndpunkt, en synvinkel och konstruktivt politiskt kunnande:

Der Gesichtspunkt der Totalität ist hier, wo genuin künstlerische Tendenzen wirken, immer mehr eine Anleitung zum Gestalten eines konkreten Lebensmoments (WMR 106).

Lukács estetik innehåller centralt detta praktiska och politiska perspektiv av den konkreta totaliteten. Här måste man hålla med Adorno: Lukács argumenterar verkligen inte först och främst estetiskt. På sätt och vis argumenterar han inte estetiskt alls. Det betyder inte att han inte argumenterar, det betyder inte heller att hans argument skulle vara ogiltiga. Här är verkligen en till, som så att säga har rätt så länge han talar. Det är bara det att han talar om något annat än Adorno: om den kollektiva praktikens konkreta politiska möjlighet.

Totalitet som ståndpunkt och den estetiska politikens brister

Totalitet är här ett obekvämt slagord. Så länge Lukács associerades med realsocialismens politik förblev hans orientering mot "Totalität praktischer Sinnhorizonte" en nyckel till politisk *totalisering* och språkligt estetiserande kod för det så kallade *totalitära* systemet. Detta förklarar varför Lukács inte spelat någon nämnvärd roll i den estetisk-politiska diskursen de senaste trettio åren (undantaget en våg av erkännande, under den kulturrevolutionära vinden på 60- och 70-talet). Totalitet var utdömt i samma ögonblick som samhällskritiken ersattes av den narcissistiskt präglade generaliseringen av expressiva livsformer.

Paradoxalt nog spelade totalitetskritiken en kort historisk roll i uppkomsten av politiska gemenskaper: de så kallade outsiders och deras till synes subversiva livsstil. Kulturn av det autentiska, som härskade i socialekologiska gräsrotsrörelser, uppkom samtidigt som den kapitalbundna arbetsfördelningen i samhället tilltog (som till exempel ökad flexibilitet i den

materiella produktionen). Och dessa båda möjliggjorde varandra på ett egendomligt sätt. Detta förenklade inte läget för kritiken (jmf. Boltanski/Chiapello 1999).

Kanske kan vi mot den bakgrunden ana en Lukács. Och kanske kan hans perspektiv ”praktisk totalitet” få en ny relevans idag. Samtida politiska teorier låter figurer återuppstå, som underförstått (ibland även explicit) tillåter en ny blick på Lukács och den med honom förbundna kategorin totalitet.

Totalitet kan förstås på många sätt, ett större antal av dem förtjänar en viss skepsis. Tre aspekter ser jag som tvivelaktiga och dessa står i förbindelse med en fjärde, som kan anses höra till, men utan att dess sakliga innehåll fullständigt kontamineras.

1. Lukács menar att totalitet uppstår i verket som medium. Hans estetik innehåller en visserligen motsägelsefull men dock harmoniskt tänkt slutenhet i det estetiska objektet och denna måste anses som en idealistisk och romantisk kvarleva. Det klassiska idealet – en harmonisk verktotalitet – upplevs som en anakronism (särskilt mot en bakgrund av avantgardistisk modern estetik). I den ”inte-längre-sköna-konsten”, som Hegel uttrycker sig i sina föreläsningar (jmf. Gethmann-Siefert 2000, 26 f.) verkar tydligen en annan logik än i en skenbar försoning mellan formala motsatser. Avståndet mellan estetisk harmoni och kitsch är här mycket kort. För den här aspekten av totalitetsbegreppet kritiserades Lukács tidigt för en borgerlig, icke-historisk och formalistisk estetik (jmf. Sziklai 1990, 141).
2. Lukács återkommer till den ”harmoniska människan” (till exempel i titeln på en uppsats 1938: *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik*) som han ser som en helhet, den förverkligade totaliteten av egna möjligheter. Här befinner sig hela Lukács’ filosofi med sitt humanistiska patos, en idé om en sund ”Emanzipation aller menschlichen Sinne und Eigenschaften” (Marx 1844, 540). Denna helhet är såtillvida inte oproblematiserad då det förblir diffust vilka perspektiv det finns som ska kunna möjliggöra den positiva insikten om den rätta riktningen mot självförverkligandet. Helhet och totalitet kan lätt verka auktoritära, ungefär som ett expertvetande. Strukturalistisk kritik mot humanismen har påvisat detta.
3. Den historiefilosofiska idén om en totalitet som bildar en objektiv enhet får utstå liknande kritik. I stalinistiska sammanhang har den klaustrofobiska föreställningen om en sluten värld i fullständig harmoni – som ett försonat släkte, som kommer tillbaka som enhet på ett nytt och högre plan – diskrediterat sig själv. En positiv totalitet som upphävt historisk alienation och dess objektivistiska historiedynamik kan knappast rättfärdigas filosofiskt – de historiska målen för en social emancipation kan man inte härleda ur en objektiverad utveckling av ett släkte. Så mötte också totalitetsbegreppet motstånd från antistalinistiskt håll (jmf. igen Sziklai 1990, 142).⁷
4. Den fjärde aspekten är strängt taget politisk. Den beskriver det konkreta sammanhanget i en samhällslig formation, så som den kritiska vokabulären i den politiska praktiken fordrar. Visserligen förbinder Lukács i sitt verk denna dimension med de andra tre (de symboliserar och griper omärkligt in i varandra). Ändå behåller denna sin egen betydelse gentemot de andra. En sådan totalitet är en konstruktion, som framgår ur en ståndpunkt som i sin tur förenar teori och praktik. Frederic Jameson (1981, 52) och Dieter Kliche (1979, 231 f) betonar denna

7 De här tre dimensionerna av totalitetsbegreppet, med dess repressiva och auktoritära melodi, går inte upp i den kommunistiska diskursen. De förekommer likaledes i John Deweys och Hans-Georg Gadamers skrifter, som föreger att vara lojala förespråkare för en transatlantisk ideologisk formation, och alltså fria från misstankar.

dimension i Lukács' filosofi. Lukács' totalitet är enligt dem båda inte bara att förstå som ett postulat, utan snarare som en demystifierande metodisk och politisk hållning. En:

solche Beziehung der Totalität gibt den verschiedenen Momenten des Alltags und des Tageskampfes erst die Chance, *bewusst* gemacht zu werden. Aus der "bloßen Tatsächlichkeit" werden die Momente der aktuellen Tageskämpfe dadurch erst zur Wirklichkeit erhoben. (Kliche 1979, 231 f.)

Just så betonar Lukács – alltsedan *Geschichte und Klassenbewusstsein* – sanningsens icke meditativa kännetecken, marxismens verklighetsförbindelse och dess utpräglade pragmatik. Han talar här om en "Erzeugung der Wirklichkeit als Totalität" (GK 248), som blir möjlig först genom praktisk erfarenhet, genom eget ingripande. En totalitetsståndpunkt är alltså inte ett kontemplativt sätt att se utan ett immanent perspektiv på politisk praktik, som sätter de empiriska detaljerna i ett konkret sammanhang.⁸

"Erst von diesem Standpunkt", från en ståndpunkt som förenar teori och praktik i en konkret beskrivning av den samhällsliga horisonten och dess föränderlighet, "wird die Geschichte wirklich zur Geschichte des Menschen" (GK 322). Därvid är "die Klassenlage des Proletariats" en "praktische Beziehung zum Ganzen, die wirkliche Einheit von Theorie und Praxis" (GK 477 f.).

Ett sådant totalitetsbegrepp beskriver världen mot en horisont av möjligheter. Den är på samma gång förutsättningen och resultatet av politiskt handlande: från en synpunkt som gäller praktisk förändring av världen öppnar sig denna som en konkret enhet. Detta är det politiskt-teoretiska innehållet i Lukács' realismteori. Om man befriar hans teori från en del anakronistiska uttryck (*Werktotalität, Ideal des harmonischen Menschen, objektive Totalität*) kan man delvis återfinna figurerna i samtida radikal filosofi så till exempel hos Fredric Jameson, Ernesto Laclau eller Slavoj Žižek. Sedan 1980-talets början kretsar Jamesons texter kring det så kallade *cognitive mapping* – en konstruktion av den sociala totaliteten. Denna måste man återropa sig på, om politiskt handlande skall vara möjligt (jmf. Jameson 1988, 1997). I Ernesto Laclaus bok *On Populist Reason* (jmf. Laclau 2005/2006) är den centrala intentionen att konstruera en konkret politisk horisont som bakgrund till både politisk lidelse och politiskt ingripande. Tydligare än så tar Slavoj Žižek upp Lukács' totalitetskoncept; totalitet som både orsak och verkan till kritisk praktik:

The ultimate point is not objectivity, but social "totality" as the process of the global "mediation" between the subjective and the objective aspect. In other words, the Act cannot ever be reduced to an outcome of objective conditions. (Žižek 2000, 120)

Den fjärde dimensionen av totaliteten förblir central även i samtida radikalpolitiska modeller: i kritisk praktik, i den bestående ordningens inneboende kollektiva utmaning, konkretiseras och tydliggörs de maktförhållanden som håller ihop världen så som den är just då. Om dessa demaskeras kan samtidigt politiska gemenskaper gro och leda till förändring.

Dessa insikter markerar den centrala skillnaden mellan Adornos och Lukács' teoretiska positioner. Om totalitet har något att göra med praktiskt ställningstagande till radikal politik, så är det avgörande att Adorno, som Dieter Kliche formulerat saken marxistiskt: "auf dem Standpunkt des bürgerlichen Intellektuellen bleibt" (Kliche 1979, 223).

8 Och klassmedvetande analyseras framför allt i huruvida det förmår att tolka den sociala verkligheten. (Jmf. Jameson 1972, 182).

I Adornos manikeiska syn på konsten betonas nämligen inte bara den estetiska hållningen som en absolut modell för samhällskritik (en *Artist als Statthalter* för försonad praktik idealiseras) utan framför allt också villfarelsen att vänsterinriktad politik kan försvaras utan (konstruktiv antecipation av) kollektiv praktik, och utan gemensamma horisonter (hur preliminära de än må vara).

Adorno insisterar på en "Verstelltheit wahrer Politik" (E 430), och blir själv affirmativ genom att tidsdiagnostiskt ta den litterära individens isolering (i de existentiella, och i sin form avancerade skrifterna av Kafka, Joyce eller Beckett) för given. Han tyder den estetiska provokationens gest och den stilistiska tillspetsningen, vilka karakteriserar den avantgardiska litteraturen, som objektivt (det vill säga socialt och politiskt) sanna. Detta för att han inte kan tänka sig politik som konstruktiv kollektiv praktik. Adorno antyder att detta är en effekt av objektiv samhällslig utveckling – i verkligheten är det bokstavligen som marxismen säger: en fråga om ståndpunkt. När han tillbakavisar den kollektiva praktiken och idén om en övermäktig objektivitet på ett så hypersensibelt sätt är det bara individens kritiska hållning som återstår.⁹

Därför förvånar det inte att Adorno går tillbaka till en politisk ontologi (en individualiserad "Ontologie des falschen Zustands", ND 22), som Lukács kritiserar som främlingskapets ontologisering. Enligt Adorno finner sig politik endast i en kritisk reflexion av socialt främlingskap och konstverket är dess modell – i mumieartad form.

An der Zeit sind nicht die politischen Kunstwerke, aber in die autonomen ist die Politik eingewandert, und dort am weitesten, wo sie politisch tot sich stellen (E 430).

Där politiken ställer sig död äger den alltså rum; i enstaka individers kritiskt-kontemplativa hållning. Med denna ostentativa passivitet, som melankoliskt erinrar om en "versperrte Praxis", går Adorno över till ett borgerligt politikparadigm: politik regredierar till en melankolisk gest av enskilda personer, som nekar sig själva att delta i kollektiv praktik.

You can't make me whole again: politik och estetik

Min tes är nu följande: båda författarna misstar sig, och båda författarna har rätt. Detta är bara möjligt om båda tar fel på respektive argumentationsplan (och båda argumenterar övertygande). Som jag ser det missförstår Lukács sig själv när han talar om estetik men menar en litteraturteorins politik – med andra ord en politisk teori, som verkligen inte kan yttra sig om litteratur-estetikens inre logik. Han ser det politiska som det estetiska och underskattar skillnaden. Likaså Adorno, som tar det estetiska för det politiska och misstar den estetiska modernismens kärnegenskaper (fragmentering, polysemi, autistiskt överdrivna uttryck och i dess helhet: individuell isolering) som tecken för en sann politik. Men det ena kan inte ersätta det andra och klyftan mellan de båda planen kan inte bara kittas ihop. Just genom detta jämförelse kommer båda på estetiska och politiska villovägar.

Flickgruppen *Atomic Kitten*¹⁰ har uttryckt totalitetstanken på ett särskilt passande sätt. "You can make me whole again" lyder sångens titel och refräng, och den handlar inte bara om ett kärlekspar som skilts åt, utan också om två andra skilsmässor: individens från gemenskapen, och därför också konstens från politiken – exakt de frågor som samtidigt förbinder och skiljer Adorno och Lukács. Klagan över den förlorade kärleken – och det

9 I denna hypersensibilitet finns också ett tydligt spår av narcissism, vilket kommer fram i ett yttrande av Adornos följeslagare Leo Löwenthal, om den kritiska teorins tidiga självförståelse: "Wir haben nicht die Praxis verlassen, sondern die Praxis hat uns verlassen." (Löwenthal 1980, 79).

10 [Hhttp://www.youtube.com/watch?v=IDIQGmgIFW8&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=IDIQGmgIFW8&feature=related)

inneboende hoppet om dess återkomst ("You can make me whole again") – demonstreras i videon som en gemensam promenad dels genom offentliga urbana områden, dels genom grönområden. Man kommer förbi olika subkulturella grupper (som till exempel spelar basket), som mer och mer tas upp i den nu offentliga handlingen. Refrängen visar sig därvid mer och mer bli till det plurala "You" och under handlingens gång tas fler offentliga områden i besittning och gemenskapen växer tills man bara ser den ur ett fågelperspektiv. Att "bli hel" får här formala uttryck som utvecklar en kollektiv horisont.

Detta klipp berättar i korthet om ett – någorlunda kontingent – uppstående kollektiv, en praktisk konstruktion av en helhet. Varken sången eller videoklipppet kan emellertid anses speciellt estetiskt värdefulla. Men *Atomic Kitten* kan ses som ett exempel för *quid pro quo* i estetisk politik; den positiva idén om en gemensam horisont blir till kitsch.

Att identifiera konstruktionen av praktiska kollektiv med det estetiska är efter Hegel problematiskt. Både Lukács och Adorno kunde ha vetat detta. Båda faller så att säga tillbaka till tiden före denna insikt. Hegels inte-längre-sköna-konst uttryckte just detta: det mytiska idealet om en gemenskap kan inte kommuniceras estetiskt. Templet som antikens ideal (som yttring av en livsform som låter alla dela horisont) splittras diskursivt upp av den romantiska konsten i mångfaldiga tydningsperspektiv. (Jmf. Gethmann-Siefert 2005, 95, 107, 131, 133) Den tanken finns sig på sätt och vis i Adornos skrifter: "Die Fragwürdigkeit des Ideals einer geschlossenen Gesellschaft teilt sich auch dem geschlossenen Kunstwerk mit" (ÄT 237). Man kan säga: just här.

Men detta estetiska omdöme är inte politiskt gångbart. Alla politiska rörelser innehåller en risk för slutenhet, eftersom det hör till deras villkor att bilda en gemenskap på grundval av speciella, generaliserande intressehorisonter. Så sett är både totalitetskännedom och praktiskt bemästrande av det möjliga nödvändiga förutsättningar för det politiska. Lukács realismteori hänvisar uttryckligen till detta samband. En identifikation med kollektiva projekt eller med praktiska nödvändigheter är inte alltid vacker att se på. Av den anledningen kan politik inte estetiseras. Det betyder emellertid inte att estetik inte kan ha en politisk verkan. Den estetiska urskillnaden är tvärtom – och det understryker Adorno med rätta – *ett kontinuerligt alstrande av en obestämdhet* som inte behöver betyda ett historiskt nödvändigt och löftesrikt svar.

Det måste heller inte vara ett immanent historiskt omdöme som ger ett verk dess "Wahrheitsfunktion". Det kan i stället vara ett korrektiv, en differentiering och en kommentar.

Skulle Kafka, Thomas Mann, Beckett eller Joyce verkligen sitta inne med sanningen om en möjlig samhällelig praktik? Eller räcker det med att de kontrasterar mot tydningshorisonternas slutenhet?

Konst och estetik skulle då vara politiskt överbelastade. Den estetiska splittringen av den politiska enheten får emellertid – och endast – en öppnande roll. De kan vara ett korrektiv gentemot kollektiv likformighet och mot konstruktionen av praktiska totaliteter. Så kan slutna tydningsrum öppnas för nya betydelsekontexter.

Med andra ord: kanske kan ett konstverk genom sin bestämda form *visa på* möjligheten av en annan värld. Men det *konkretiserar* inte en speciell annan värld, som skulle kunna aktualiseras politiskt.

Detta korrektiv går upp i ett upplyst politiskt: så ser den postromantiska sanningen ut, så övervinns Lukács' och Adornos idé om att konsten innehåller den politiska sanningen. Konsten är inte den sanna politiken. Det är rimligare att tänka sig att formellt avancerad konst innehåller politikens lögn.¹¹ Säkert är att politiken blir förfalskad utan konstens korrektiv och kontingensmedvetande.

11 Om sambandet mellan estetik och politik se även sista avsnittet i min bok (Hartle 2006, 240–256).

Referenser

Förkortningar:

Adorno, Theodor W:

E – Engagement, in: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, ed. Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, 409–430.

EV – Erpresste Versöhnung, in: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, ed. Tiedemann, Bd. 11., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, 251–280.

ND – Negative Dialektik, in: *Gesammelte Schriften*, ed. Tiedemann, Bd. 6, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

ÄT – Ästhetische Theorie: in: *Gesammelte Schriften*, ed. Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

Lukács, Georg:

GK – *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien zur marxistischen Dialektik*, Berlin/Neuwied: Luchterhand 1970.

WMR – *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg: Claassen 1958.

TR – *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin/Neuwied: Luchterhand 1963.

Övrig litteratur:

Bürger, Peter (2001): *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt: Suhrkamp.

Boltanski, Luc/Chiapello, Éve (1999): *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard.

Gethmann-Siefert, Annemarie (2000): Hegel über das Hässliche in der Kunst, in: *Hegel-Jahrbuch 2000*, Berlin: Akademie-Verlag, 21–41.

— (2005): *Einführung in Hegels Ästhetik*, München: Fink.

Guilbaut, Serge (1983): *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, transl. by Arthur Goldhammer, Chicago: University of Chicago Press.

Hartle, Johan Frederik (2006): *Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*, München: Fink.

Jameson, Fredric (1972): *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press.

— (1981): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen.

— (1988): Cognitive Mapping, in: *The Jameson Reader*, ed. Michael Hardt and Kathi Weeks, London: Blackwell, 2000, pp. 277–287.

— (1997): Interview with Fredric Jameson, in: *Lukacs After Communism*, ed. Eva L. Corredor, Durham: Duke University Press, 1997, pp.75–94.

Kliche, Dieter (1979): Kunst gegen Verdinglichung. Berührungspunkte im Gegensatz von Adorno und Lukács, in: Burkhard Lindner und Martin Lüdge (Hg.): *Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 219–260.

Laclau, Ernesto (2005): *On a Populist Reason*, London: Verso.

— (2006): Why Constructing a People is the Main Task of Radical Politics, in: *Critical Inquiry*, Vol. 32, No. 4 (Summer, 2006), 646–680.

Lindner, Burkhard (1978): Der Begriff der Verdinglichung und der Spielraum der Realismus-Kontroverse, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): *Der Streit mit Georg Lukács*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 91–123.

- Löwenthal, Leo (1980): *Mitmachen wollte ich nie. Gespräche mit Helmut Dubiel*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mann, Thomas (1984): *Von Deutscher Republik*. Frankfurter Ausgabe, ed. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M.: Fischer.
- Nadal-Melsió, Sara (2004): Georg Lukacs – Magus realismus?, in: *Diacritics* 34/2, 62–84.
- Sziklai, László (1990): *Georg Lukács und seine Zeit. 1930–1945*, übers. V. Ágnes Meller, Berlin: Aufbau.
- Žižek, Slavoj (2000): From History and Class Consciousness to the Dialectic of Enlightenment... And Back, in: *New German Critique*, vol. 81 Fall, 107–123.