

TORA LANE

TOTALITARISM, REALISM OCH HISTORISK ÄNGSLIGHET

I debatten om den växande nyfascismen och nationalismen idag, återopas arv, minne och historia från olika håll. Att nationalistiska partier och rörelser ser bevarandet av det rätta kulturella arvet och det rätta kulturella minnet som sina främsta kulturgärningar är inte så förvånande, men när också trettio framstående författare och filosofer från hela världen gick ihop i uppropet ”Huset Europa brinner”,¹ med det uttalade syftet att verka för det europeiska arvet var retoriken påfallande lik dess motståndares. Mot det nationalistiska arvet och nationalismen som arv, står, enligt uppropet, ”Erasmus, Dantes, Goethes och Comenius arv”, och mot ”de nya totalitära angreppen som påminner om medeltidens elände”, står upplysningens och humanismens Europa. I bägge fall presenteras arvet som något rent som ska bevaras mot inre och yttre fiender. Den diskurs om kulturellt minne, som det ”nya” Europa, det vill säga, det post-totalitära, liberala Europa efter 1989 hänvisar till för att skriva sitt nya historiska narrativ, tecknar det totalitära andra som en historisk motpol, som det som Europa lämnat bakom sig.² Det nya Europa ter sig på samma gång som ett förlöst tillstånd ”efter historien” och som en kultur av historia,

minne och arv. Men som situationen idag gör gällande, kan inte det totalitära tänkas så enkelt som ett historiskt problem som får sin lösning i den officiella historieskrivningen av Europa. I möjligheten av dess återkomst, måste vi ånyo ställa frågan om hur vi ska förstå orsaken till det totalitära i det samtida och som en del av det moderna Europas utveckling. Således bör vi också tänka det totalitära bortom den liberala demokratins politisering och minnets diskurser i det större europiska upplysningsnarrativet, som inte saknar totaliserande drag.

Totalitarism

Föreställningen om det totalitära har präglats av Hannah Arendts tre band om *Totalitarismens ursprung* och parallellerna mellan det bolsjevikiska Sovjetryssland och Nazi-Tyskland i deras utveckling på 1920- och 1930-talen. Utan att bortse från betydelsen av Arendts viktiga analys och av jämförelsen som hon gör, tenderar ändå just det att vi utgår från det gemensamma i dessa ideologier att forma förståelsen av det totalitära på ett alltför entydigt sätt. Arendts så centrala och viktiga tanke att det totalitära förstör själva erfarenheten, förklaras med att det

totalitära är en kultur som inte bara inte tillåter, utan som i sin dynamik underminerar och närmast omöjliggör oliktankande eller kritik, eftersom människor i de totalitära regimerna hade slutat tro vad de såg, slutat tro det verkliga i sina egna erfarenheter.³ En inflytelserik men problematisk tolkningslinje i förhållande till Arendts tanke i forskningen om den socialistiska realismen har varit att hävda att problemet med den statsstyrda sovjetiska litteraturen var det sätt som den dolde verkligheten – att det var en ideologi som formade en utopisk myt om socialismen.⁴ Och parallellen är tydlig: om bolsjevikerna skrev sin socialistiska realism som en förvrängning av verkligheten med kommunistiska förtecken, präglades den nazistiska kulturen av ett försök att ge politiken en aura och på så sätt estetisera den, som Benjamin skrev i ”Konstverket i reproduktionsåldern”.⁵

Men om man tittar närmare på förhållandet mellan estetik och totalitarism i nazismen och i den bolsjevikiska kommunismen finns det stora skillnader. I synnerhet är det problematiskt att använda begreppet ”politisk myt” på ett entydigt sätt, eftersom propagandan hade en annan form och funktion i den socialistiska realismen som man i Sovjetunionen 1934 förklarade som den enda metoden för litteraturen. I det ordpar som den socialistiska realismen utgör har fokus i forskningen legat på problemen med det förstnämnda, det vill säga socialismen, i termer av myt och utopi. Så till exempel menade Boris Groys i sin inflytelserika bok *Gesamtkunstwerk Stalins* (på engelska, *The Total Art of Stalinism*, med den talande undertiteln *Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*) att Stalins försök att göra om samhället i dess helhet skulle förstås mot bakgrund av Malevitjs och Khlebnikovs drömmar om att skapa en alternativ utveckling för estetik och samhället, där det förra diktade det senare.⁶ Men förutom det problematiska i att göra historien till en entydig domare, finns det en konservatism i denna anklagelseakt, eftersom den riktar sig mot avantgardets försök att tänka och öppna berättandet, beskrivandet, förståelsen eller

det estetiska mottagandet och framställandet av verkligheten för ett nytt seende eller en ny sinnlighet som bröt med den borgerliga realismens former. Problemet är då inte bara att avantgardet hamnar på den europeiska minneshistoriens skräphög, utan också att omvänt vårt sätt att identifiera oss mot totalitarism efter 1989 har resulterat i ett försvar för realism.

Realism

Med utgångspunkt från den socialistiska realismen är det här en förklaringsmodell som inte gör reda för det sätt som realismen, inte avantgardet, kom att utgöra grunden för den socialistiska realismen. Möjligtvis kan man säga att de gjorde gemensam sak ett tag, och den proletära realismen uppfattades som avantgardistisk, men det var realismen som litterärt arv som bestämde den sovjetiska kulturens utveckling. Därför vill jag undersöka om inte redan realismen som estetisk doktrin förutsätter ett förhållande till verkligheten som medverkat till problematiken med den totalitära konsten som den artade sig i Sovjetunionen och som kan ha bäring på vår förståelse för det totalitäras återkomst idag. Enkelt uttryckt: lånar sig realismens begrepp om verklighet till förklaringsmodeller av världen som leder till totalitarism? Som den franske poeten Paul Valéry sade, tanken på verkligheten som realismen när sig av bygger på en form av ägande av världen, eller, skulle man kunna tillägga, åtminstone ger sken av att vara det, och frågan är om det i detta sken av ägande finns ett frö till en total förklaring av verkligheten. Det var också i termer av förmågan att fånga verkligheten som ”objektiv totalitet” som Georg Lukács kom att hylla realismen på 1930-talet.⁷ Syftet med att ställa denna fråga är nu inte att identifiera realismen i sin helhet med totalitär konst, utan att utforska om inte också ett problematiserande av realismen som en estetisk doktrin, som präglar den moderna förståelsen av litteratur, också kan bidra till vår förståelse av förhållandet mellan estetik och politik i totalitarism.

I all sin enkelhet är realismen naturligtvis inte lätt att fastställa, om det ens är möjligt. Realism betecknar såväl den klassiska borgerliga artonhundratalsromanen som hade sitt upphov i Frankrike, som en estetisk doktrin som dominerar det moderna förhållandet till litteratur och konst. Roman Jakobson talade om den extrema relativismen ("extreme relativity")⁸ eller tvetydigheten i begreppet realism, och som Fredric Jameson visar i *Antinomies of Realism* (2013) kan den varken reduceras till ett skrivsätt, en genre eller en särskild epok i det moderna (som exempelvis föregångare till modernism, eller i en motsats till mer populära genrer som deckare, melodrama etc.).⁹ Realismen bestäms kanske med fördel just genom det skifte i litteraturen som Roland Barthes i *Litteraturens Nollpunkt* definierar som ett nytt förhållande till historien, ett förhållande som bestäms av behovet att spegla och tematisera moderniteten och den föränderliga sociala verkligheten, och som blir bestämmande för dess uppfattning av form.¹⁰ Men det är samtidigt just i det sätt som realismen inte låter sig fångas så lätt som en estetisk doktrin eller form, som det kan vara givande att närma sig problemet med totalitarism från realismen. Det kan också ge oss ett perspektiv på det som något i högsta grad aktuellt eftersom realismen trots all postmodernistisk kritik fortfarande har närmast hegemonisk ställning idag, som också Göran Greider formulerade det:

Detta är realismens tid. Vi lever i den konstnärliga realismens tid och har gjort det i accelererande grad sen etthundrafemtio år. Sådan är den märkliga slutsats jag måste dra när jag börjar grubbla över en term som fylts med så många motstridiga betydelser, som avfärdats och ofta förhånats – men som gång på gång envisas med att jaga dem som funderar över litteraturen. [...] Det outsläckliga behovet av realism beror helt enkelt på att termen blivit det sammanfattande namnet på allt det som vi, i slutändan, aldrig kommer undan.¹¹

Denna realism med "så motstridiga betydelser" och "som vi aldrig kommer undan" är mindre en form än ett modus eller ett narrativt imperativ som de flesta författare och läsare idag på ett eller annat mer eller mindre genomtänkt sätt förhåller sig till. Att det är så har lika mycket med estetik som med det moderna samhällets utveckling att göra, alltså sociala förhållanden som modernisering, teknologins och demokratiens framväxt, allmänheten och massmedierna liksom med spridningen av läsning, orienteringen i samtiden och i världen – historiskt, politiskt, estetiskt och vetenskapligt. Realismen svarade detta moderna samhälle med en doktrin som ville avbilda verkligheten som den är, och verkligheten tänks då som en social och historisk verklighet som vi kan få kännedom om genom romanens berättande.¹² Och i dess ansats ligger ett försök att avbilda och bidra till formandet av det moderna subjektet såväl i dess förmåga att förstå världen som i att motta den estetiskt, med våra sinnen. Och det är i det här förhållandet mellan att förstå världen och att motta den estetiskt som realismen i sin pedagogiska iver pekar på problemen med sina estetiska föresatser och förståelsen av världen som social och historisk verklighet. Inte sällan kom förstås realistiska verk att tematisera hur denna förståelse liksom strider mot sig själv för att bli bestämmande för hur vi uppfattar vår sinnlighet. Men det estetiska problem som realismen ändå pekar mot, som också Georg Lukács skrev i *Die Theorie des Romans* (1920/1971), är om inte representationen av sinnligheten i realismens form i den moderna romanen tenderar att bli dikterad av förståelsen av verklighet och därmed upprepa samma förhållande mellan individ och samhälle igen och igen i termer av "transcendental hemlöshet".¹³ Benjamin beskrev denna upptagenhet av verkligheten som "transcendental rädlöshet" och den vittnade om förlusten av förmågan till minne och erfarenhet i den moderna romanen,¹⁴ vilket alltså är snarlik den problematik som Arendt såg som det avgörande momentet i det totalitära.

Socialistisk realism

Den historiska artonhundratalsrealismen utvecklades nu inte i första hand som ett litterärt forum för politik, men dock som ett svar på politiska omvälvningar, såväl i Frankrike som i Ryssland. Men just den realismen kom sedermera att ses som en politisk form för att lyfta sociala frågor. Engels kända brev till Harkness där Balzac utropas som realismens verkliga mästare är ett litet exempel på hur realismen kanoniserades inom tidig marxistisk kritik.¹⁵ Även om Lenin skiljde sig från Engels genom att hylla tendensromanen, var han mycket trogen denna kanon. Hans favoriter var Tjernysjevskijs *Vad göra* och Maksim Gorkijs romaner, och han ville att proletära författare skulle lära sig av och vidareutveckla de gamla mästarna.¹⁶ I själva verket skulle Lenins uppfattning av konstens värde och syfte resultera i ett förborgerligande av estetiken och av proletariatet, och det senare kom att ses som och utgöra ett slags borgerlig klass i förhållande till det agrara folket, vilket också en av de främsta tänkarna av revolutionens estetik, Andrej Platonov, återkommande påvisade i sina verk. Själva namnet på det främsta kulturella organet – *Kommisariatet för folkupplysning* säger något om vad den sovjetiska kulturen var ämnad att göra – upplysa, dvs. utbilda folket i det rätta medvetandet.

Realismen blev den estetiska doktrin som alltså ”segrade” i Sovjetunionen och som kom att utgöra grunden för den officiellt etablerade metoden för konst som Stalin lanserade som den enda rådande där – den socialistiska realismen. Det var inte en självklar utveckling, om man ser till situationen i estetiken i Ryssland 1917. När bolsjevikerna kom till makten, visste de inte helt klart vad det skulle innebära för kulturen. Det diskuterades i partikrilar och Lenin hade fastslagit redan 1905 att den kommunistiska litteraturen bör vara revolutionär, proletär och partitrogen. En annan viktig aspekt av kulturen var förstås att den skulle lyfta det agrara folket från omedvetenhet till proletärt och marxistiskt medvetande och

medvetenhet. Men hur? I en första fas stödjer man avantgardet, för att avantgardet också gör gemensam sak med revolutionen, och det gäller såväl litteratur som konst. I början kan man se hur avantgardet och de tidiga proletära realisterna gör gemensam sak i manifest och tidskrifter,¹⁷ men vad som blir mer och mer tydligt ju längre in på tjugotalet man kommer är hur det realistiskt orienterade avantgardet rör sig mot en mer traditionell och partitrogen upplyst form av artonhundratalsrealism.

Lenins linje avgick alltså också med segern en tid efter hans död – och den gjorde det i termer av den socialistiska realismen. Det skapade framför allt en realistisk prosa som en blandning av borgerlig roman och revolutionärt patos. I centrum står en stereotyp folkets hjälte som kämpar sig igenom motgångar och motstånd, men som genom sin moraliska och partipolitiska kompass förstår vad som är det rätta och bidrar till kommunismens ljusa framtid. Den i särklass mest frekventa litterära historien som berättades fram till andra världskriget var den om inbördeskriget, om kampen mellan de vita och de röda. Den berättades inte som en vacker historia, innehållet kunde vara hur fruktansvärt som helst, men den presenterade den ”rätta” versionen av bolsjevikernas roll i historien och denna roll blev vackrare och vackrare för varje omskrivning och retuschering. Den spelade också särskilt en uppfostrande roll, kanske i synnerhet för de första generationer som ville förvandlas från att vara ett agrart folk till att bli goda sovjetmedborgare. Det var också så Hannah Arendt förstod den – som ett ideologiskt socialiserande av de massor som skulle bli en del av den politiska scen som de tidigare inte hade upprättat ett förhållande till.¹⁸ Sedan, och i synnerhet efter Stalins död, kom förstås hela betydelsen av den första strikt socialistiska realistiska litteraturen att urholkas och uppfattas som förlegad, men en hel del officiellt publicerad litteratur skrevs som ett slags *soft versions* av den. Det gäller också film.¹⁹

Ett stort ”problem” med den här litteraturen ligger som sagt i den apparat som den

tillhörde, och de syften som den tjänade. Varje verk undergick censur och retuschering för att det skulle bli mer upplyst och välpolerat. Att skriva kunde leda till fina privilegier – eller repression, för att inte säga avrättning, om man skrev fel saker (fram till Stalins död). Fel saker gällde framför allt partitrogenheten. Det bolsjevikiska partiet skulle inte framstå i dålig dager. Den politiska välpolerade myten om dem skulle bevaras – de hade varit hjältar i inbördeskriget och i andra världskriget, och de var goda ledare av landet. Men denna politiska myt är nu alltså inte vilken myt som helst, (och här kan skillnaden mot Nazi-Tysklands förkärlek för myt inte nog framhållas) – det är det historiska narrativet som blir mytiskt genom förhärligande, glorifiering och heroisering av bolsjevikerna.²⁰ Realismen och i synnerhet litteraturen kom att tjäna en så central roll i den sovjetiska offentligheten för att den skrev bolsjevikernas historiska narrativ – dess epos. Så tjänade den sovjetiska litteraturen till att instruera folket i detta rätta medvetande, som var det rätta medvetandet om den historiska process som ledde till bolsjevikernas maktövertagande och vidare kamp i inbördeskriget och sedan mot den inre fienden, folkets fiende. På så sätt tjänade realismen folkupplysningens mål att forma folkets tankar, det vill säga, just det som Arendt beskriver som ideologi i *Totalitarismen* – den skapar en totaliserande världsbild och verklighetsförklaring som inte bara förklarar det samtida utan hela det förflutna och framtiden på kvasivetenskaplig historisk grund. Den skapar en form för minnet i ett narrativ, och därmed tänker den för läsaren och berövar oss tänkandet. Så är just formen en väsentlig punkt där den totalitära propagandan i Sovjetunionen skiljer sig från den i Nazi-Tyskland. Om det politiska skådespelet i Nazi-Tyskland var mytiskt eskatologiskt, var det i Sovjet snarare episkt eskatologiskt i den bemärkelsen att den följde och reproducerade ett historiskt narrativ.

Anledningen till att man just kom att skriva historiska narrativ kan man se i ideologins

natur, det vill säga i den marxistiska historisk-materialistiska idén om klasskamp och övervinnande, men även i realismens besatthet av verkligheten som social och historisk. Men marxismens förklaring av historien har förstås också samröre med realismens utveckling. Det var som historiskt narrativ som realismen tjänade till att forma en specifik känsla av delaktighet i historien, som både dikterade och dikterades av kommunismens historisk-skrivning. Kanske var det också något av det som gick förlorat med Sovjetunionens fall, dvs. känslan av att vara del av en historia, en revolutionär historia. Och om det var så, gick den förlorad inte bara med ett land, utan också med en litteratur. För genom att skriva ett historiskt narrativ (om och om igen), avbildade den inte bara en historisk verklighet (på ett mer eller mindre troget sätt), utan formade också en historisk känslighet som grund för engagemang.

Realism och ängslighet

Vad säger då detta om det totalitära och estetiken idag? Från ett perspektiv går det inte att jämföra socialistisk realism med realism eller ens den socialrealism som ändå utgör en viktig del av de svenska nittonhundratalsklassikerna. Den socialistiska realismen ingick som sagt i en fruktansvärd politisk apparat, där den blev en statlig verifieringsmetod för partiet, som Roland Barthes skrev i *Litteraturens Nollpunkt*.²¹ Också Theodor Adorno, som ju inte hade mycket till övers för realismen som sådan, menade att allt ändå var bättre än den sovjetiska formen av realism.²² Och det som kanske framför allt fräntogs realismen i den socialistiska realismen var inte det trogna avbildandet av verkligheten, utan utrymmet för uppriktighet och för reflektion över och kritik av det sociala livets förändringar, dvs. det som borde ha varit dess kärna – det ur vilket den växte. Men samtidigt, från ett annat perspektiv, säger utvecklingen av den socialistiska realismen något väsentligt om det totalitära och

konstens utveckling i det moderna i sin helhet. Den säger alltså något annat eller mer än bara att politiska myter eller utopier är farliga; den pekar mot det sätt som den realistiska litteraturen svarar mot ett behov i det moderna att förklara världen – att identifiera våra tankar och känslor och att skriva in orsaken till dem i ett socialt och historiskt narrativ – och att denna förklaring tycks innehålla en förlust av erfarenhet. Kanske är realismen ett uttryck för detta, kanske ett svar (men inte en lösning). I *Balzac-Lektüre* förklarade Adorno orsaken till realismen som att världen med kapitalismen blev mer och mer oförståelig och därmed uppstod behov av att forma en förståelse av samtiden. Faktiskt stämmer den förklaringen väl med att man också kan se realismen som en del av den rörelse som Heidegger betecknade som ett av det mest signifikanta för det moderna Europa: behovet att skapa sig en världsbild för att förklara världen.²³

Men jag vill återgå till Barthes som alltså har undersökt hur litteraturen med realismen inträdde i ett nytt förhållande till historien, i vilken den ständigt kommenterar historien och framför allt – jaget i historien, och därmed gör det historiska narrativet centralt. Han såg att det är detta förhållande till historien som på samma gång kom att garantera litteraturens höga status, som Litteratur med stort L, i realismen, det vill säga dess roll i media och i förhållande till demokrati och modernisering som det främsta medlet för estetisk bildning, men det är också det som den gör den underordnad, en pendang till historien; det som underordnar litteraturen historien.²⁴ Kanske såg Barthes i realismens rörelse något liknande det som Debord beskrev i *Skådespelssambället* som totalitärt inte för att skådespelet är en samling bilder, utan ”ett socialt förhållande som förmedlas av bilder”.²⁵ Med andra ord, parallellen mellan det mediala skådespelet och det realistiska narrativet är att vi i dem inte bara finner en värld representerad efter konstens regler; själva representationens bildliga form bestäms av medlets sociala roll. Verkligheten som återges i realismen, eller den

verklighetens simulacra som vi ser på skärmen är inte bara problematisk för att den tycks ersätta verkligheten med en representerad verklighet, utan också för att den representerade verkligheten är behäftad med en social och inte sällan pedagogisk funktion.

Realismen förstår alltså litteraturens roll som den att kommentera, skapa bilder och skapa förståelse för vår samtid genom att berätta, och i synnerhet – beskriva den (med betoning på människor, miljöer och artefakter). Vi kan alltså läsa realismen inte bara som en litterär strömning, utan också som ett svar på det moderna som fortsatt griper igenom våra tankar och självförståelse idag, eftersom den säger något om behovet att ständigt skapa nya former av självförståelse inom ramen för representationer av ”verkligheten”. Det problematiska med detta behov är inte bara identifiering och objektifiering, eller objektifierande identifikation av oss själva som sociala och historiska varelser, utan hur identifikationer formar vår historiska sensibilitet på ett sätt som liksom stänger dörren till allt det som inte kan sägas, hela den sinnlighet som inte ryms, och all den oro som ändå aldrig kan få en identifikation eller slutkommentar som verklighet. Framför allt hejdar den det att inget kan hejdas, det vill säga – den ger en känsla av slut, bokföring, insikt, men den gör det genom att inte möta det sätt som världen ges utanför och alltid är i rörelse, eller det sätt som världen ges i kanten av de kategorier som förståelsen av verkligheten som social och historisk verklighet ger. Tjechov, som var upptagen med realismens eller kanske verklighetstänkandets gränser, har en novell som heter *Den Svarta Munken* som handlar om en ung lovande man på väg att göra ”ett gott parti”, det vill säga att inträda i den borgerliga sociala och historiska verkligheten. Men så blir han besatt när han ser en svart munk som en hägring, och galen för att ingen förstår hans syner och vad de betyder för honom. Vad novellen berättar om är att det finns ett annat seende och en sinnlighetens förvandlingar som hotar ramarna för en verklighet upptagen med

att vara just verklighet. Ur ett estetiskt perspektiv, dvs. ett perspektiv som talar om hur fenomen ges eller framträder för våra sinnen, är den realistiska verkligheten en alltför enkel kategori för att förklara denna erfarenhet.

På så sätt motsvarar realismens genombrott på samma gång ett behov av att ständigt berättas och beskriva våra liv och vår historia, att ge det ett narrativ som en uppkoppling av oss själva och av litteraturen mot världen som den utspelar sig som social och historisk verklighet stadd i förändring. Lustigt nog blir realismen på samma gång bekräftelsen på detta historiska narrativ som det blir möjligheten till kritik av den. Men framför allt säger det något om behovet att kommentera våra liv och upplevelser i en ständigt uppdaterad form i det sätt som vi förklarar och förstår oss själva framför allt i förhållande till en historisk-social verklighet, som vi på samma gång bekräftar och söker lösgöra oss från eftersom den ändå inte fångar sinnligheten i dess förvandlingar. Och även om det tillhör, eller tillhörde, postmodernismens abc att ifrågasätta såväl det realistiska berättandet som ”de stora narrativen” och de stora utopierna och därför vända sig ifrån allomfattande historiska och politiska narrativ, står vi ändå inför en fråga idag hur detta berättande och historiska narrativ, eller kanske just de främsta narrativen för den moderna tiden som de om modernitet, frihet, framsteg i dess relation till ekonomism, griper in i oss som ideologi genom de personliga historier och upplevelser som vi berättar och uppdaterar i form av privata eller ”lokala realismer” på mycket mer svärgripbara sätt. Vi förstår oss inte som revolutionära subjekt som deltar i en historisk kamp, men vi lever i en politiserad historisk känslighet som nu mer och mer ter sig som en ängslighet. Denna oro bestäms i hög grad av vår vacklande förståelse av modernitet och är betingad av realismens hegemoni i dess olika former. Det vill säga i det sätt som vi förstår oss själva, det sätt som människor i sin singulära identitet framhålls på media, i film,

tv, litteratur, är vi ofta redan inbegripna i ett historiskt narrativ. Och det pekar i sin tur mot det sätt som vår moderna erfarenhet söker sig till och stöter sig mot nya och gamla narrativ.

Det stora och det lilla narrativet går på så sätt ihop idag i våra beskrivningar av oss själva och i vår självförståelse, på ett närmast totalt sätt – överallt, i all slags kultur, men alltså inte som i en tydlig förklaring, utan tvärtom otydligt, implicit. Det är snarare just genom att inte ha en historisk förklaring, genom att utgå från oss själva i våra egna kroppar och egna subjektiveringar som vi upplever oss som en del av historien. Med andra ord spelar vi en historisk roll utan att spela den, eller genom att inte spela en historisk roll, spelar vi en. Att det historiska narrativet idag går under namnet minne är symptomatiskt för att det betonar det privata samtidigt som det formar en otydlig ideologisk relation till världen. Med andra ord, det ”realistiska” historiska narrativet speglas i oss i det lilla, och hur vi än rör oss och talar tycks det vara där. Och kombinationen av historiserad modernitet och avkall på historisk roll med ökad privat betydelse är den moderna kapitalismens och det nya post-totalitära Europas allt implicerande minnesnarrativ. Samtidigt blir nog detta totaliserande narrativ mer tydligt idag eftersom idén om framsteg, och moderniseringens självklara och därmed på samma gång bestämda och obestämda förmåga till att lösa alla problem och leda till människors frigörelse, är i kris. Vi tror inte längre på den, moderniteten inger inte längre hopp, vare sig i ljuset av den hejdlösa utvecklingen av miljöförstörelsen eller i de växande sociala problemen. Svaret från liberalismen är att insistera på privata handlingsalternativ som lösningen, och svaret från fascismen är att skapa nya eller andra narrativ – som syftar till åter upprätta ett perspektiv av säkerhet, trygghet, kontroll. Och vi kanske ser vi redan något ännu värre i hur dessa två ideologier går ihop genom att kontroll förs samman med individuell frihet och handling. Och på så sätt består narrativet om den föränderliga

verkligheten och individens roll i den i sina transformationer, genom att verka som stort, osynligt och på så sätt allt implicerande. Hur man än talar tycks man vara en del av det.

Vad kan då litteraturen göra i denna osynliga rundgång mellan det privata och det sociala i de historiska narrativen idag? Kanske en väg är att återigen söka utvägar ur det realistiska narrativets former genom att gå till den sinnlighet som ibland motsäger förståelsen av verkligheten, att minnas glömskan som blivit en del av litteraturens sociala rörelse, att följa den svarta munken, för att också återta erfarenheten i dess rörelse. Och kanske är det, som Kant förstod det, framför allt poesin som kan peka mot den sublimes sinnlighet som vi knappt själva kan komma ihåg i våra föreställningar? Osip Mandelstams dikt "Jag har glömt det ord jag ville säga" (1920) har fått fantastisk förnyad aktualitet, just för att den skriver fram ett sinnlighetens motstånd mot den verklighetsförklaring som tog över i Sovjetunionen, som minnet av glömskan:

Jag har glömt det ord jag ville säga.
Svalan återvänder blind till skuggors sal
Att vingklippt leka med de genomskinliga.
I medvetlöshet ljuder nattens visa.
[...]
Att älska och varsna är i de dödligas makt,
För dem strömmar också ljud genom fingrarna,
Men jag har glömt det ord jag ville säga;
Okroppslig vänder tanken hem till skuggors sal.

Endast om annat talar den genomskinliga,
Allt är Antigone, väninna, svala ...
Som kolsvart is på mina läppar brinner,
Ett minne av en stygisk klang.²⁶

Mandelstam återvänder till en känsla av oförmåga att kunna tala, en oförmåga att kunna använda språket, som inte bara säger något annat än det som poeten ville, utan som tycks vilja tala genom honom med sina verklighetsanspråk. Men när han uppmärksammar och börjar känna denna glömska, leder hans poetiska känslighet honom någon annanstans, till ett annat tal, medvetlöst, vingklippt, genomskinligt. Och här uppenbaras ett annat motstånd än den som finns i realismen. Det kanske kan läsas som ett genomskinligt motstånd, "Antigone, väninna, svala", för att det är motstånd som inte kan materialiseras eller skrivas fram som materia. "Okroppslig vänder tanken hem till skuggors sal" för att ordet, det poetiska, rör sig på en plats där kropp och tanke inte objektifieras, där de är och inte är; skuggors sal. Därför brinner också det poetiska ordet som kolsvart is. Det brinner som genomskinligheten, som ett minne av ett motstånd mot alla de sätt som ordet, språket redan talar för oss i sina fraser, bilder och narrativ, för att impulsen till poesi är något annat än berättandet och beskrivandet av verkligheten. På så sätt talar Mandelstam om att det inte är så enkelt att vi bara behöver minnas bättre och mer kritiskt, det vill säga tydligare förklaringar av historien för att hålla stånd mot det totalitära. Han visar att det finns en glömska i det tal som "älskar och varsnar" för oss, men att vi ur den glömskan kan minnas ett annat minne, en annan erfarenhet av erfarenheten. Kanske måste detta minne hämta sitt tal från myten, och kanske är denna poetiska impuls till och med utopisk, men det är en utopi som är mytisk för att den kommer ihåg sin egen omöjlighet, sin stygiska klang, som en början.²⁷

Noter

- 1 Bernard Henri-Lévy et al., "30 författare och filosofer: Huset Europa brinner", övers. Hanna Fahl, *Dagens Nyheter*, 28 januari, 2019.
- 2 Som uttryck för det europeiska narrativet efter

- 1989, se t.ex. Claes Leggevie "Seven circles of European Memory", *Eurozine*, 20 december, 2010.
- 3 I första kapitlet, "Massorna" i del III "Totali-

- tarism”, skriver hon: ”Men så länge rörelsens organisatoriska ramar hålls samman, är dess fanatiska medlemmar inte tillgängliga för vare sig erfarenhet eller argument; identifikation med rörelsen och total konformism verkar ha förstört själva förmågan till erfarenhet, även när erfarenheten är så extrem som tortyr eller dödsfruktan.” Hannah Arendt, *Totalitarismens ursprung*, övers. Jim Jakobson, (Göteborg: Daidalos Förlag, 2016), 408.
- 4 Även om den parallell som Arendt etablerar i *Totalitarismen* har tjänat diskursen om det mytiska i den sovjetiska propagandan, diskuterar Arendt inte totalitarism utifrån begreppet myt. Hon utgår snarare från motsättningen mellan fiktion och verklighet viktigt i sin beskrivning av ideologins funktion i totalitarismen, se t.ex. Arendt, *Totalitarismens ursprung*, 497: ”I en totalt fiktiv värld behövs misslyckanden inte noteras, erkännas eller ihågkommas. Den faktiska verkligheten själv är beroende av den icke-totalitära världen för sin fortsatta existens.” Skillnaden är viktig eftersom fiktionen närs av sin närhet till verkligheten.
 - 5 Walter Benjamin, *Bild och Dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, (Göteborg: Daidalos, 2014), 97.
 - 6 Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: Die Gespaltene Kultur in die Sowjetunion* (München: Carl Hanser Verlag, 2008).
 - 7 I förhållande till frågan om realism och totalitet intar Georg Lukács en intressant position. Om han i sitt tidiga verk *Die Theorie des Romans* (1920) formulerade en hegeliansk kritik av den moderna romanen som en formprincip för erfarenheten av en förlust av erfarenheten av transcendent totalitet, kommer han i sin senare marxistiska period att se i den realistiska romanen just en möjlighet till ett totaliserande uttryck av en upplevelse av verkligheten som fragmentariseras under kapitalismen. I sin sammanfattning av expressionismdebatten som blossade upp på trettioalet framför allt i den tyska exiltidskriften *Das Wort*, i artikeln ”Det gäller realismen” (1936), formulerade Lukács ett försvar för realismen som löd enligt följande: ”Om författaren strävar efter att uppfatta och framställa verkligheten såsom den faktiskt är, dvs. om han verkligen är *realist*, då spelar frågan om verklighetens objektiva totalitet en avgörande roll [...]” Georg Lukács, ”Det gäller realismen”, *’Det gäller realismen’: Lukács/ Brecht: En 30-talsdebatt rekonstruerad av Lars Bjurman*, red. Lars Bjurman (Lund: Bo Cavefors förlag, 1975), 110.
 - 8 Roman Jakobson, ”On Realism in Art”, *Language in Literature*, Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, eds. (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1987), 24.
 - 9 I kapitlet ”Realism and the Dissolution of Genre” understryker Jameson att vi bör betrakta romanens sub-genrer i deras förhållande till realismen. Se exempelvis Fredric Jameson, *Antinomies of Realism* (London: Verso, 2013), 138.
 - 10 *Litteraturens Nollpunkt* börjar med att etablera frågeställningen om förhållandet mellan litteratur och historia i den moderna litteraturen enligt följande: ”Hébert började aldrig ett nummer av ’Père Duchêne’ utan att stoppa in ett antal ’fan’ och ’helvete’. Dessa kraftuttryck hade ingen egentlig innebörd, de gav bara en antydning. Om vad? Om en hel revolutionär situation. Där har vi alltså ett exempel på ett skrivsätt som inte bara vill meddela eller uttrycka något som ligger utanför själva språket men som samtidigt innefattar historien och den ståndpunkt man själv tar visavi den.” Roland Barthes, *Litteraturens Nollpunkt*, övers. Gun och Nils A. Bengtsson, (Lund: Bo Cavefors Förlag, 1966), 7.
 - 11 Göran Greider, *Det Levande Löftet: Om Realismen, Demokratin och Folkhemmet* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1994), 13.
 - 12 Erich Auerbach, ”I Hôtel de la Mole”, *Mimesis: Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers. Ulrika Wallenström, (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1998), 482. Se också Sara Danius, *Den blå tvålen*, (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2013), kap. 1, 25–67, som för en diskussion av förhållandet mellan beskrivande och berättande i den moderna romanen. Danius utgår förstas från Barthes klassiska diskussion av detaljens betydelse ”L’Effet de réel” (1968).
 - 13 ”[...] ein Ausdruck der Transzendentalen Obdachlosigkeit”, Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (Berlin: Luchterhand Verlag, 1971), 32. Se också diskussion av den moderna romanens formprincip i kap. 4”, 60–72.

- 14 Walter Benjamin, "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows", *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997), 103.
- 15 Friedrich Engels, "Engels an Margaret Harkness in London. London, Anfang April 1888", Karl Marx – Friedrich Engels, *Werke. Band 37*. (Berlin: Dietz Verlag, 1967), 42–44.
- 16 V. I. Lenin, "Nabrosok rezoliutsii o proletarskoj kul'ture", *O literature i ob iskusstve*, red. N. I. Krutikova, (Moskva: Izd. Khudozjestvennaja literatura, 1969), 455.
- 17 Se till exempel tidskriften *Krasnaja Nov'* som kom ut 1921–1941 och som i sitt tidiga skede publicerade avantgardistisk litteratur, men som sedan underordnades gruppen "Na perevale" som bildades 1923 och som hade som mål att utveckla den "kommunistiska litteraturen".
- 18 Se diskussion i kapitlet "Massorna" i Arendt, *Totalitarismen*, 405–428.
- 19 Det ska tilläggas att bildkonsten levde sitt eget liv. Den socialistiska realismen som idé byggde framför allt på den litterära realismen och den moderna romanen, vilket gjorde att dess innebörd inte var så tydlig i andra konstarter. Så kan man också se hur arvet från modernismen, och avantgardet tydligare lever kvar i bildkonst som t.ex. hos Aleksander Deineka.
- 20 Lukács som levde i exil i Moskva såg också denna utveckling av romanen i Sovjet mot en historisk roman i *Den historiska romanen* (1937), som han skrev med motivationen att denna form nu hade fått en aldrig tidigare skådad betydelse i den rysk-sovjetiska litteraturen.
- 21 Se Barthes, *Litteraturens Nollpunkt*, 17–24.
- 22 Adorno fällde de bevingade orden "Hellre ingen konst alls än den socialistiska realismen" ("Lieber keine Kunst mehr als sozialistischer Realismus"), Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie* (Stuttgart: Suhrkamp Verlag, 1970), 85. Se också Sven-Olov Wallensteins diskussion i "Adorno's realism", *Baltic Worlds* (2016:4), 28–34.
- 23 Martin Heidegger "Die Zeit des Weltbildes", *Holzwege* (Frankfurt am Main: Klostermann Verlag, 1950), 69–104.
- 24 Barthes, *Litteraturens Nollpunkt*, 7.
- 25 Guy Debord, *Skådespelssambället*, övers. Bengt Ericson, (Göteborg: Daidalos, 2002), 22.
- 26 Osip Mandelstam, *Rosen fryser i snön*, övers. Hans Björkegren, (Stockholm: Wahlström och Widstrand, 1976), 60f.
- 27 Tillägns Marcia Sá Cavalcante Schuback.

Summary

Totalitarianism, Realism and the Anxiety of History

This essay examines the problem of totalitarian art and totalitarianism by studying the relationship between art, society and history in realism, both as a historical literary practice and as an aesthetic doctrine that is still dominant today. Because the understanding of the development of society and art in Nazi Germany tends to dominate the understanding of totalitarianism, scholarly and popular discussions of ideology in totalitarian

art has been dominated by a problematization of myth and utopia. However, this paper takes its starting point in Socialist Realism in order to trace the tendency towards a totalizing explanation of the world in terms of social and historical reality in realism. It also discusses the implications of the impact of realism on art in late modernity to further our understanding of the possible return of totalitarianism and fascism today.

Keywords: Totalitarianism, realism, socialist realism, historical novel, ideology