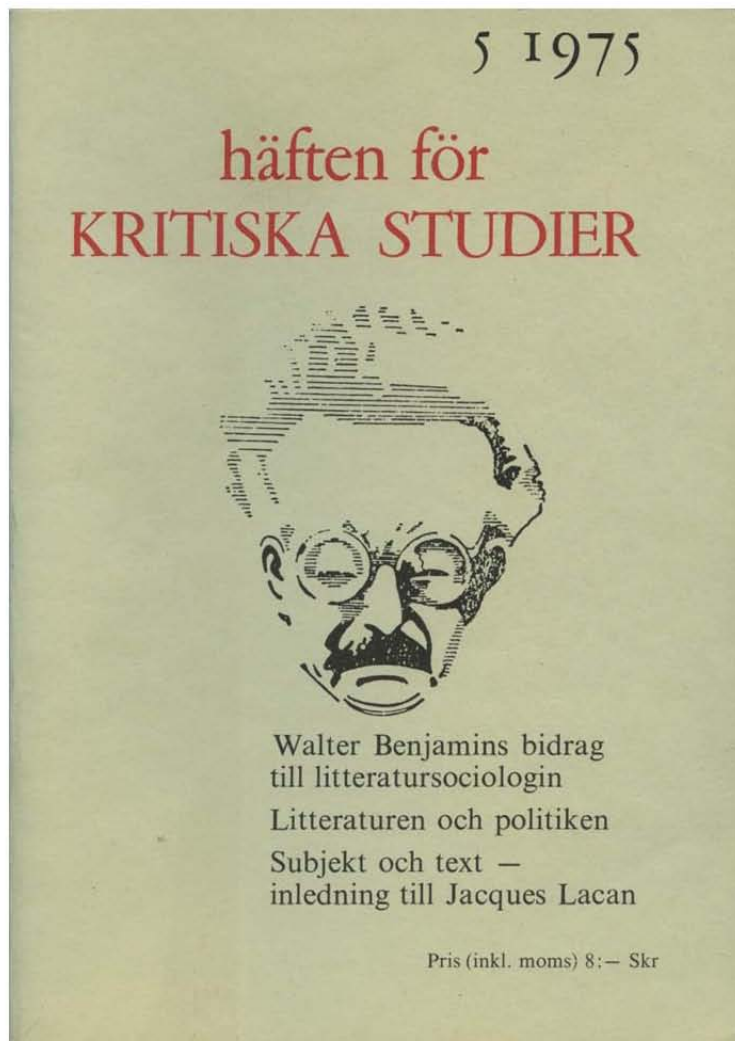


Detta är en digital faksimilutgåva av Donald Broady, "Walter Benjamins bidrag till litteratursociologin", *Häften för Kritiska Studier*, årgång 8, nr 5 1975, s. 4-33.

Denna pdf-fil, färdigställd 16 juli 2012, är tillgänglig för nedladdning från www.skeptron.uu.se/broadly/sec/p-broadly-75-walter-benjamins-bidrag.htm



Walter Benjamins bidrag till litteratursociologin

av Donald Broady

I litteraturkritiska och litteraturvetenskapliga sammanhang nämns Walter Benjamins namn ofta, inte minst därför att hans aforismartade sentenser gör sig så bra som russin i en framställning. Men han skriver svårt och har blivit utsatt för vitt skilda tolkningar, vilket artikelns inledande orientering i sekundärlitteraturen om Benjamin ger besked om. Det är lätt att i hans verk finna inslag av såväl marxism som vänsterhegelianism och t.o.m. judisk mystik.

I följande artikel läggs tonvikten vid det i Benjamins 30-talsproduktion som pekar fram mot nutida litteratursociologisk diskussion. I sin analys av den litterära produktionen argumenterade han för att de konstnärliga produktionsmedlens tekniska utveckling har en revolutionär funktion. Paradexemplet är Brechts episka teater, där kombinationen av olika verkningsmedel (musik/text, prosa/drama) och elimineringen av kompetensbarriärer mellan skådespelare, publik och kritiker får en emanciperande effekt.

Störst framtida användbarhet anser artikelförfattaren att Benjamins medvetandesociologiska teorier har. Med utgångspunkt från Lukács' tidiga arbeten försökte Benjamin rekonstruera receptionsformer, litterära grepp och genrer ur deras samhälleliga uppkomstbetingelser. Så analyserade han exempelvis den brottstycksartade, allegoriska form som utmärker Baudelairens diktning som en historiskt bestämd erfarenhetsform hos människor som skyddar sig mot den förtingligade omvärlden genom att fragmentera den.

I

Walter Benjamin

(1892—1940)

hade samma bakgrund, tysk-judisk bourgeoisiemiljö, som många generationskamrater inom mellankrigstidens radikala intelligentsia. Det tidiga tjugotalets inflation ruinerade familjen och Benjamin kom som proletariserad intellektuell i kontakt med marxismen, som särskilt under 30-talet influerade hans arbeten, men på ett egenartat sätt legerad med bildningsarvet från studietiden: Platon, Kant, Goethe och judendom. Han försörjde sig som kritiker, essäist, recensent, översättare. Från slutet av 20-talet var han knuten till kretsen kring Horkheimer och Adorno (frankfurtskolan) och från 30-talets mitt fick han månatliga underhåll från det av Horkheimer ledda Institut für Sozialforschung. Den knappa men regelbundna inkomsten var av stor betydelse för Benjamin som ständigt pinades av dålig ekonomi. Efter att ha lämnat Tyskland då Hitler tog makten 1933 levde Benjamin till sin död huvudsakligen i Paris. Hannah Arendt,¹ en nära vän till Benjamin under emigrantåren, tror att Bertolt Brecht var den människa som då betydde mest för honom. Ett par somrar bodde Benjamin hos Brecht i dennes danska exil och breven visar att han upplevde de besöken, med arbetsro, schackpartier och samtal och utsikt över sundet som andningshål i en tillvaro som annars mest var isolering och brist på pengar och publiceringsmöjligheter.

De marxistiska inslagen i Benjamins produktion bör sättas i relation till hans position som proletariserad intellektuell. När han i mitten av 20-talet umgicks med Bloch och Asja Lacis, läste Lukács' *Historia och klassmedvetande* och tog ställning för kommunismen, hade famil-

jen nyligen ruinerats och han kunde inte längre räkna med den framtid han av allt att döma berett sig för, som privatlärare med arbetsfri inkomst. Även universitetskarriären havererade. En docentur gav vid den tiden ingen inkomst utan förutsatte en inkomst, och Benjamins egenlingen ganska halvhjärtade försök att skaffa docentkompetens kan tolkas så att Benjamin velat tvinga fadern att som brukligt var försörja honom². Hela 20-talet parasiterade Benjamin på sina föräldrar, hade trots ständiga kontroverser bostad och arbetsplats hos dem och ansåg det självklart att fadern borde köpa honom ett antikvariat eller något annat att leva på, kort sagt vägrade han att sluta drömma om den arbetsfria inkomsten. Som andra bland Weimartidens intellektuella fick Benjamin erfara att han saknade kontrollen över de "produktionsmedel" han behövde för sitt arbete (tidningar, förlag etc.) och den insikten bidrog till att intressera intelligentian för produktionsmedlens socialisering och hänvisade den till solidaritet med proletariatet.³ I sammanhanget är de impulser Brecht gav Benjamin viktiga. Som en orsak till sin höga uppskattning av Brechts *Versuche* angav Benjamin att dessa

"ger inblick i de intellektuella villkor under vilka folk som jag arbetar här i landet /— — / för att inte tala om de materiella som med tiden gjort min existens — utan någon förmögenhet alls, t.o.m. utan någon fast inkomst — till en paradox".⁴

Benjamins ställning som prolelariserad intellektuell var en betingelse för

hans kommunistiska ställningstagande, men självfallet var han ingen proletär och han uppfattade sig inte heller som sådan, han attackerar tvärtom samtida vänsterintellektuella som försöker förneka sin borgerliga bakgrund:

”Den intellektuelle ikläder sig den proletära existensens förklädnad, men utan att därmed på minsta sätt vara förbunden med arbetarklassen. Därmed försöker han uppnå det illusoriska målet att stå över klasserna, framför allt att stå utanför borgarklassen”.⁵

Men det försöket är utsiktslöst ty

”Proletariseringen av en intellektuell skapar nästan aldrig en proletär. Varför? Eftersom borgarklassen från barn-domen givit honom ett produktionsmedel i arv i form av bildning och på grund av bildningsprivilegiet blir han solidarisk med borgarklassen och kanske ännu mer den med honom.”⁶

Benjamin kritiserar den väletablerade föreställningen om en ”frittsvävande intelligens” (jfr. Habermas 1971 162) höjd ovan klasserna. Han tolkar vänsterradikalens intresse för trasproletariatet som uttryck för en strävan att i likhet med trasproletärerna stå vid sidan av klasserna⁷ och angriper Hiller, som propagerade för de intellektuellas maktövertagande⁸ och Benda som tilldelar de intellektuella den världshistoriska missionen att lära ut tidlösa mänskliga värden som frihet och rätt och mänsklighet.⁹ För egen del såg Benjamin sanningen om sin borgerliga bakgrund i vitögat. Han skrev i hög grad för en borgerligt bildad publik och ansåg det vara god taktik: han hävdar 1930 att ”Den egna klassens politisering är den enda uppgift som en skrivande revolutionär ur borgarklassen

kan ta på sig”¹⁰ och året därpå lämnar han Brecht följande motivering till sitt beslut att dra sig ur ett redan långt gånget tidskriftsprojekt (Benjamin hade läst det första numret i manuskript och funnit det alltför journalistiskt, utan vetenskaplig halt):

”tidskriften planerades som ett organ vari fackmän ur det borgerliga lägret skulle åta sig att framställa krisen i vetenskap och konst. Det skulle ske med avsikten att visa den borgerliga intelligentian att den dialektiska materialismens metoder borde bli vägledande för dem utifrån det som var allra nödvändigast för dem själva — det som var nödvändigt för den andliga produktionen och forskningen, i sista hand det som var nödvändigt för deras existens. Tidskriften skulle propagera för den dialektiska materialismen genom att tillämpa denna på frågor som den borgerliga intelligentian är tvungen att erkänna som sina allra egnaste. Jag har också sagt Er att jag upplever denna tendens som utmärkande för just Era arbeten, men också i hur hög grad just dessa bevisar för mig att produktionen av sådana bidrag, som utgör något helt nytt inom den tyska litteraturen, svårligen låter sig förenas med den journalistiska aktualitetens fordringar.¹¹

Benjamin ville alltså få ”den bildade borgerligheten att spetsa öronen”¹². Det vittnar hans produktion om. Frånsett recensionerna, som i hög grad var brödskriveri, samt en del mer skönlitterära texter skrev Benjamin svårt, han skrev för en skolad publik — man måste hålla i minnet att den samtida intelligentian var ett manstarkt skikt — och han undvek språkbruk och ställningstaganden som borgerliga läsare skulle uppfatta som dogmatik. Benjamins beroende av Institut

für Sozialforschung har betydelse i sammanhanget. Många av hans viktigaste arbeten skrevs på uppdrag av institutets *Zeitschrift für Sozialforschung*, vars renommé i den akademiska världen inte fick äventyras — tidskriftens redaktörer för ganska burdust fram med Benjamins bidrag och krävde att han skulle mildra sin marxistiska terminologi.¹³ Mot slutet av sextiotalet försökte marxister leda i bevis att dessa ingrepp gällde mycket mer än bara språkbruket, att Horkheimer och framför allt Adorno våldfört sig på Benjamins marxistiska intentioner, se t.ex. Gallas 1968.

Att Benjamin utsåg den bildade borgerligheten till sin målgrupp tjänade förstås också till att inför honom själv och andra legitimera hans sätt att leva: en apologi för den intellektuelles traditionellt isolerade position, för politisk räddhåga, kuriösa antikvariska intressen, aristokratisk attityd och distans till den organiserade klasskampen.

II Frontlinjer i bedömningen av Benjamin¹⁴

Adorno

Den första vågen av intresse för Benjamin bär Adornos prägel ("Charakteristik Walter Benjamins" i *Neuen Rundschau* 1950, *Schriften*utgåvan 1955). Benjamin hade lärt känna Adorno redan 1923, under studietiden i Frankfurt. Senare kom Adorno att fungera som kontaktman mellan Benjamin och Institut für Sozialforschung, han gav råd och direktiv i synnerhet för de arbeten Benjamin skrev för institutets *Zeitschrift für Sozialforschung*, och under tre dec-

cennier, från Benjamins död 1940, förvaldade han merparten av de stora mängder opublicerat material Benjamin lämnat efter sig.

Adorno iklädde sig handledarens roll. Det finns mycket mer givande än tagande i hans brev till Benjamin (breven finns samlade i Adorno *Über Walter Benjamin*):

För det första ville Adorno skydda det han uppfattade som Benjamins verkliga egenart mot tendenser till vulgärmaterialism och reduktionism: Benjamin tar fasta på enstaka litterära, ideologiska etc. fenomen och kopplar dem till människors yttre beteende eller till ekonomiska skeenden utan den för Adorno oundgängliga förmedlingen genom den samhällsliga helhetsprocessen. Benjamin lade exempelvis märke till att 1840-talets physiologi-litteratur — skildringar av gatulivets "typer" i Paris: gatuhandlare, snobbar osv — var osannfärdig i det att den framställde sina studieobjekt som alltigenom vänliga, utan varje ond avsikt.

Varför? Benjamin ger svaret: Storstadsmänniskan ser mer än hon hör och oroas av att oupphörligen se människor utan att tala med dem. Eftersom hon känner sig hotad har hon behov av att intala sig att dessa medmänniskor har goda avsikter och physiologi-litteraturen förser henne med de skygglappar hon behöver. Ett annat exempel: Benjamin berättar om tidens gågator i Paris, passagera, med hänvisning till att flanören behövde mer utrymme än trottoaren kunde erbjuda.¹⁵ Adorno kunde inte acceptera detta för Benjamin karaktäristiska tillvägagångssätt, att göra människors omedelbara reaktioner och yttre beteende ansvarigt för fenomen (physiologi-litteraturens godmodighet, passagera) som enligt Adorno blott kunde förstås samhälleligt förmedlade.¹⁶ Lika litet tolererade Adorno den traditionella vulgärmaterialism — Benjamin var dock

i mindre grad hemfallen åt den — som sätter kulturella fenomen i oförmedlad förbindelse med i trång mening ekonomiska (Benjamin förklarar t.ex. Baudelaires vindiktning från seklets mitt med att hänvisa till de samtida kraven på vinskattens avskaffande).¹⁷

För det andra ville Adorno att Benjamin skulle utveckla den dialektiska, hegelska sidan av sitt tänkande. I de förlöpande brevkommmentarerna till passagearbetet rådde han Benjamin att motstå sin böjelse för till föga förpliktande metaforer, för isolerade detaljiakttagelser av ytfenomenen samt för sådana analogier och reduktioner som vi sett prov på ovan. Benjamin borde i stället hålla fast vid totalitetsperspektivet med analysen av varuformen under Baudelaires epok som utgångspunkt. Men Adorno förde en ojämn kamp, i efterhand har han konstaterat att Benjamin som "gjorde det fragmentariska till princip" aldrig accepterade Hegels och Marx' totalitetsbegrepp.¹⁸ Vidare försökte Adorno förmå Benjamin att uppmärksamma *dubbelkaraktären hos det fetischerade medvetandet* — detta är inte enbart falskt medvetande utan därtill verklighet: Att proletärerna älskar fabriksvisslan är inte som Benjamin antyder¹⁹ bara en borgerlig lögn rätt och slätt, utan hänger samman med att proletariatet ju är en produkt av kapitalet;²⁰ och i sina kommentarer till passageprojektet i dess olika faser anklagar Adorno ideligen Benjamin för att inte se fantasmagoriernas dubbelhet: varans fetischkaraktär är ju inte enbart en medvetandets subjektiva föreställning utan har objektiv existens och är "dialektisk i den eminenta meningen att den producerar medvetande". Varans fetischkaraktär och andra fantasmagorier måste förstås som objektiva historie-filosofiska kategorier och göras till föremål för dialektisk konstruktion, de får ej reduceras till blott skenverklighet.²¹ Adornos syn på dubbelheten hos det fetischerade medvetandet

är rimlig, samma påpekande är en huvudpunkt redan i Korsch's *Marxism och filosofi* (1923),²² och Lukács försökte samtidigt härleda de fetischerade medvetandeformerna ur deras uppkomstbetingelser. Däremot blir Adornos resonemang tvivelaktiga när han i polemik med Benjamin hävdar att också en utpräglat ideologisk föreställning skulle vara både sann och falsk, nämligen föreställningen att den autonoma konsten innehåller ett moment av frihet; Adorno ansåg att den borgerliga estetikens autonomibegrepp visserligen har en magisk (falsk) sida men också en emancipatorisk (sann) som vetter mot friheten, det medvetna skapandet.²³

Adorno ansåg alltså för det första att Benjamins teologiska, spekulativa egenart var oförenlig med varje slags mekanisk materialism, för det andra ville han påverka Benjamin till att utveckla den dialektiska sidan av sitt tänkande i riktning mot Adornos egen hegelska Marxkonception. I ett brev av 10 nov. 1938, där Adorno i praktiken refuserar den mest omfattande text som Benjamin färdigställde ur passageprojektet (Das Paris des Second Empire bei Baudelaire) framkastar han tanken att missriktad solidaritet med Institut für Sozialforschung skulle förlätt Benjamin till dumheten att utsätta sina tankar för en materialistisk (inte marxistisk) förcensur.²⁴ Men i andra sammanhang, mest explicit i sin hårda kritik av Kunstwerkuppsatsen,²⁵ skyller Adorno Benjamins vulgärmarxistiska och odialektiska snedsteg på Brechts inflytande, och Benjamin själv visste att Adorno skulle anse det vara en olycka om Brecht fick influera passagearbetet.²⁶

Vänstern kritiserar Adorno

1967—68 bröt nästa våg av Benjaminintresse fram i och med att Adornos

Benjamin-interpretation attackerades från vänster (tidskriften *Alternatives* häften 56/57, 59/60, Heissenbüttels artiklar i *Merkur*, Salzinger i *Kürbiskern*). Konfrontationen måste ses som ett frontavsnitt i den tyska universitetsvänsterns samtidiga uppgörelse med den etablerade frankfurt-traditionen: i Frankfurt fronderade de radikala studenterna mot lärosätets patriark Adorno och upphöjde Walter Benjamin till "sin" företrädare för materialistisk litteraturteori²⁷ och kretsen kring Adorno uppfattade angreppen som uttryck för praktikism och ultravänsterism²⁸. Adorno anklagades för att ha velat dölja den materialistiska och med Brecht besläktade, till praxis förpliktande sidan av Benjamins insats, t.ex. genom att låta sina egna intentioner gälla för att vara Benjamins eller genom att förlägga dessa Benjamins "verkliga" intentioner till hans förmaterialistiska 20-talsproduktion. Anklagelserna gällde inte bara den posthuma presentationen av Benjamin (ohederlig publiceringspraxis med stympade brev och vanställda citat) utan även Adornos försök att styra Benjamins arbete under dennes livstid; att Benjamin var ekonomiskt beroende av Institut für Sozialforschung och därför tvungen att rätta sig efter Adornos direktiv har påtalats inte bara av vänsterkritikerna.²⁹ Vänsterkritikerna fäste stort avseende vid brottet — ett brott som Adorno, Wiesenthal³⁰ m.fl. förnekar — mellan det metafysiska i Benjamins tidiga arbeten och materialismen i vissa 30-talstexter, inte sällan argumenterade de med stöd enbart i dessa senare texter, t.ex. "Konstverket i reproduktionsåldern" (Scharang) eller ville se den uppsatsen som teoretisk utgångspunkt för hela passagearbetet (Brenner).

Visserlingen förde den polemiska situationen och koncentrationen till ett fåtal av Benjamins texter till att vänsterkritiker sopade undan väsentliga skillnader mellan hans konstsociologi och Brechts

(Gallas 1971 gör Benjamin till Brechts stridskamrat i expressionismdebatten) eller till att de överbetonade hans mekaniskt-materialistiska sidor (Enzensberger som i sin mediateori bygger på Benjamin, upprepar dennes misstag från 30-talets mitt att överskatta betydelsen av produktionsmedlens utveckling och därmed försumma produktionsförhållanden och klasskampen). Men det var vid 60-talets slut hög tid att sära mellan Adornos och Benjamins egna intentioner och trots att Adornos kritik av Benjamin till dels är värdefull hade hans Benjamininterpretation dittills (som Wiesenthal påpekar) gjort störst skada genom att uppmuntra de gängse mystifierande föreställningarna om den gåtfulle Walter Benjamin. Vänsterkritikernas bästa bidrag (Brenner, Holtz) visade att Benjamins arbeten fastän motsägelsefyllda och kameleontiska inte var obegripliga utan kunde användas för vetenskapliga ändamål.

Övriga Benjaminuttolkare

Benjamin har lästs på flera sätt: Enligt Gershom Scholem, en av Benjamins närmaste vänner som blev professor i judisk mystik i Tel Aviv, var Benjamins verkliga egenart av spekulativt-teologiskt slag medan hans marxism inte var annat än "självbedrägeri", ett språkbruk utan täckning³¹ och i det omdömet har Scholem fått medhåll från ett för honom säkert oväntat håll, nämligen från Fritz Raddatz (kommunist, känd för den omfångsrika antologin *Marxismus und Literatur*) i en besk men inte särskilt övertygande artikel om Benjamin i novemberhäftet av *Merkur* 1973. Hannah Arendt publicerade 1968 en stor essä som förblivit den utförligaste Benjaminbiografen, där hon försvarade den konservativa samlaren och esteteten Benjamin mot såväl Adornos som nyare marxisters och

Scholems anspråk. Vidare har Benjamins försök att avläsa verkligheten som text tolkats hermeneutiskt (Holz 1967, Habermas 1972) och semiologiskt (Madsens *Semiotik & dialektik* och andra danska teckenlärd i *Poetik* och *Exil*). Peter Bürger (1971) värderar honom som surrealismens store teoretiker (Bloch intrangerade redan i *Erbschaft dieser Zeit* Benjamin själv bland surrealisterna, vilket gjorde denne ursinnig). Enligt Liselotte Wiesenthal (1973) hör Benjamin som vetenskapsman inte alls hemma i den vänsterhegelianska tradition (Lukács, Korsch, Bloch, Adorno, Horkheimer) där det är brukligt att placera honom. Många har hävdat att Benjamin politiskt sett snarare var anarkist eller blanquist än marxist. Och så vidare.

Benjamins användbarhet i framtiden

Benjamins produktion är således så komplicerad att eftervärlden grälat om huruvida han i första hand var kommunist eller judisk mystiker eller konservativ skönande eller förkämpe för den kritiska teorin.

Att han tolkats så olika hänger delvis samman med skilda syften: vissa interpreter vill slå fast vad Benjamin *egentligen* menade (Wiesenthal 1973, bidragsgivarna till *Text-Kritik* 31/32), andra är mer intresserade av att själva bygga vidare på brukbara ansatser i hans arbeten (Madsen 1971, Scharang). Vidare har man varit oense om i vilka texter den "verkliga" Benjamin ska sökas: kretsen kring *Alternative* läste som sagt helst de Brecht-influenserade 30-talstexterna, medan Wiesenthal och andra som betonat kontinuiteten i Benjamins produktion gärna refererat till hans 20-talstexter.

Den här artikeln ska begränsas till dels Benjamins uppfattning om litterär pro-

duktion, dels hans analyser av medvetandeformernas samhälleliga betingelser.

Visserligen har Benjamins tankar om litterär produktion gjort nytta men jag föreställer mig att de nu spelat ut sin roll eftersom de lider av en del svagheter. Dessutom är Brechts besläktade arbeten ganska väl kända.

Däremot borde Benjamins analyser av medvetandeformer kunna göras fruktbara, i synnerhet i förbindelse med de senaste årens *medvetandesociologiska* framstötter, som från Tyskland importerats till Danmark och som också prövas på flera håll i Sverige — Arne Melbergs antologi *Den litterära institutionen* (1975) innehåller försök till tillämpningar på svenskt historiskt material — och vars Marx-förståelse mycket grovt sagt finns komprimerad i 1857 års "Inledning" (tryckt bl.a. i *Grundrisse*); traditionella Marxtolkare hänvisar ju hellre till Förordet till *Till kritiken av den politiska ekonomin*.

I Norden har Århus blivit högborgen för denna framväxande medvetandesociologi, bidrag strömmar från förlagen GMT och Modtryk: t.ex. Schanz, Lundkvist, Sørensen, Marquardt, kollektivarbetet *Tegneserier* samt pålitliga översättningar från tyska. Det är försök att knyta samman ett grundligt studium av Marx' kritik av den politiska ekonomin med den hegelska marxistiska traditionen från Lukács' *Historia och klassmedvetande* över Adornos och Horkheimers trettiotalproduktion till nutida tysk sociologi i frankfurtskolans förlängning. Ambitionen är att överskrida traditionell ideologikritik och över huvud att klara sig utan den problematiska bas/överbyggnadsmodellen (utom för rent metaforiskt bruk), för att i stället framställa det borgerliga samhället som en helhet där olika sektorer på skilda sätt subsumeras under kapitalet och värdelagen: Litteraturen tillhör än så länge (kulturindustrins

produkter undantagna) de samhällssektorer som faller utanför den totalitet som kapitalets kretslopp konstituerar. Av det skälet kan litteratursociologisk metod inte härledas ur dialektiken (= kapitallogiken). Dessa danska "kapitallogiker" brukar anklagas för att frossa i kapitalets väsenslogik och strunta i klasskamp och kapitalismens reella utveckling, men för litteratursociologins vidkommande uppfordrar deras arbeten egentligen till raka motsatsen: Marx' framställningsmetod är betingad av sitt objekt, kapitalets kretslopp, och i *det* sammanhanget är begrepp som totalitet, produktion, karaktärsmask, dialektik, väsen och framträdelseform osv. väldefinierade och meningsfulla. Om de också har en mening för litteratursociologin, och i så fall vilken, kan inte avgöras a priori utan måste undersökas konkret-historiskt. Litteraturforskaren kan alltså med gott samvete göra sig kvitt diverse "dialektiska lagar" och "marxistiska principer" som hittills mest varit i vägen. Litteraturforskaren kan ge upp alla fåfänga ansträngningar att bygga en "litteraturteori" på samma nivå som, eller deducerad ur Marx' logiska framställning av kapitalismens skelett, till vilken dock litteratursektorn liksom samhällets övriga mjukdelar självfallet måste relateras.

Benjamin känns aktuell inte minst eftersom han i likhet med dessa danska och jämförbara försök (t.ex. Haugs varuestetik) att komma förbi ideologikritiken har formgenetiska ambitioner, dvs. han vill rekonstruera varseblivningsformer, litterära former (grepp, genrer) ur deras samhälleliga uppkomstbetingelser. Benjamin kunde knyta an till Korsch's och framför allt Lukács' arbeten från tidigt tjugotal. (Ordet "form" får inte missförstås. En form är inte ett tomt kärl utan som hos Hegel och Marx relaterad till sitt specifika innehåll.)

III Litterär produktion

Att utveckla litterära produktionsmedel

I "Författaren som producent" (1934) reste Benjamin kravet att en progressiv intellektuell ska omfunktionera sina produktionsmedel. Så här sammanfattade han uppsatsens tes:

"ett avgörande kriterium på en revolutionär funktion hos litteraturen ligger i omfattningen av de tekniska framstegen, som leder till en omfunktionering av konstformerna och därmed också av de intellektuella produktionsmedlen".³²

Tankegången är inspirerad av Brecht. Begreppet omfunktionering är Brechts³³ och dennes episka teater är Benjamins paradexempel på att en författare förmått omfunktionera sina produktionsmedel, t.ex. genom att radera skrankor mellan tidigare åtskilda verkningsmedel: *mellan musik och text* (Benjamin hänvisar till Eislers formulering: endast ordets medverkan kan förvandla en konsert till ett politiskt möte)³⁴, *mellan prosa och drama* (den episka teatern utnyttjar det skrivna ordet dels direkt — i plakat och titlar — och dels i en överförd användning av dess funktionssätt: om dramat traditionellt 'gestaltar skeenden' så inkorporerar den episka teatern även 'det formulerade', bokens verkningsmedel: "Också i dramatiken bör fotnoten och — det jämförande bläddrandet införas")³⁵ och inte minst *mellan skådespelare och publik* (den litterära produktionsapparaten är "bättre ju mer den överför konsumenten till produktionen, kort sagt gör läsare eller åskådare till medverkande". För lärostycket³⁶ gäller

i än högre grad det som också gäller för annan episk teater, att vara "avsedd lika mycket för de spelande som för åskådarna", eftersom "det genom utpräglad avsaknad av apparat förenklar och uppmuntrar publikens rollbyte med aktören och aktörernas med publiken. Varje åskådare ska kunna bli en medspelare."³⁷⁾

Benjamin har flera exempel på hur kombinationen av två slags produktionsmedel leder till språngartad utveckling av en intellektuell produktionsapparat. Samtidigt med att socialismen började göra sig gällande uppstod fotografiet "som det första verkligt revolutionära reproduktionsmedlet". I t.ex. Heartfields montage har den fotografiska reproduceringstekniken visat sin potential som politiskt instrument. Men utvecklingen har gått vidare och visat att fotografiet utan text kan fungera kontra-revolutionärt. Benjamins exempel är den fotokonst som anhängarna till Neue Sachlichkeit-riktningen utövade: Slagordet är 'världen är underbar', man kan inte "fotografera en hyreskasern, en sophög utan att försköna den." Själva misären har gjorts till föremål för njutning. Det nysakliga fotografiet som gör verklighetens element till konsumtionsobjekt förmår inte bidra till att göra verkligheten förståelig, och Brecht antyder de historiska betingelserna, försakligandet:

"det enkla återgivandet av verkligheten utsäger i mindre grad än någonsin något om verkligheten. Ett fotografi av Kruppverken eller A.E.G. ger praktiskt taget ingen information alls om dessa institutioner. Den egentliga realiteten har glidit över i funktions-sammanhang. Förtingligandet av de mänskliga relationerna, alltså till exempel i form av en fabrik, lämnar inte längre ut några upplysningar om arten av dessa relationer. Det gäller alltså

faktiskt att *bygga upp något*, något som är konstgjort, en modell."³⁸⁾

Rent avbildande fotografier är inte längre användbara som politiska instrument. Ett "konstruktionsarbete" krävs och Benjamin ser dadaisternas collage (Heartfield) och surrealisternas och framför allt de ryska filmarnas verksamhet som pionjärinsatser. Men ännu viktigare är att förena fotografiet med text. Den förklarande texten, som är yngre än bilden, blev obligatorisk först med de illustrerade tidskrifterna. Och bildtexten är inte bara ett komplement, en påklitrad etikett till bilden (så fungerar ofta titeln till en målning) utan ska i förening med bilden ge den "ett revolutionärt bruksvärde". Benjamin ställer frågan: "Kommer inte bildtexten att bli fotots viktigaste beståndsdel?"³⁹⁾

Vidare iakttar Benjamin hur man i Sovjet är i färd med att riva ned kompetensbarriärer skribent/läsare, forskare/popularisator, skådespelare/åskådare osv. Ryska tidningar öppnar spalterna för andra än professionella skribenter; alla är ju sakkunniga inom åtminstone ett fält: det egna arbetsområdet.⁴⁰⁾ Fabriks-cellernas representanter — arbetarkorrespondenterna — skriver teateranmälningar. Deras auktoritet är stor och de bidrar till att gränsen kritiker/publik överskrids.⁴¹⁾ Nedbrytandet av expertrollen är än mer uttalat i den ryska filmen där en del skådespelare inte är "skådespelare i vår mening, utan människor som — och det gäller i första hand deras roll i arbetsprocessen — spelar sig själva."⁴²⁾ I Sovjet raseras också skrankor mellan litterära genrer och mellan traditionellt diktande och annan verksamhet: Sergej Tretjakov kallade sig själv en opererande författare, i sin person förenade han författaren, propagandisten, organisatören, journalisten:

"1928, under den totala jordbruks-kollektiviseringens epok, när parollen

'Författare till kolchoserna!' sändes ut, för Tretjakov till kommunen 'Kommunistiska fyrtornet' och grep sig där under två längre uppehåll än med följande arbetsuppgifter: inkallande av massmöten; insamling av penningbidrag till avbetalning på traktorer; övertalning av självägande bönder att ansluta sig till kolchosen; inspektion av läsesalar; inrättande av väggtidningar och redaktörskap för kolhostidningen; reportage för Moskvatidningar; införande av radio och vandringsbiografer osv."⁴³

En kungsväg för att utveckla intellektuella produktionsapparater består alltså i att kombinera tidigare åtskilda slag av produktionsmedel:

"Först elimineringen av de kompetensbarriärer i den intellektuella produktionsprocessen, som enligt den borgerliga uppfattningen konstituerar dess struktur, kan göra denna produktion politiskt funktionsduglig; och därtill måste kompetensbarriärerna brytas ned av båda de produktivkrafter i förening som de upprättas för att skilja åt."⁴⁴

Men varför kräver Benjamin att författaren ska utveckla sin produktionsapparat? Skälen kan i stark förkortning framställas så här: För det första blir författaren i o.m. att han upplever sig själv som producent solidarisk med den materiella produktionens producenter, dvs. arbetarklassen (Brecht är överens med Benjamin enl. den senares dagboksanteckningar.⁴⁵) Vidare måste författaren tala sin publiks språk, publiken måste vara mottaglig för de verktningsmedel han använder. Därför får han inte försumma att utnyttja de intellektuella produktionsmedlens framskridna nivå, t.ex. tekniska landvinningar som radio och film. För det tredje kan författaren ge-

nom att utveckla sin produktionsapparat bidra till att överskrida gränserna hos det som vi med en term från Sørensen kan kalla den litterära institutionen (Ord-förklaring: Den litterära institutionen definieras av "den historiskt variabla uppsättning regler, som reglerar förhållandet mellan konstnär, kritiker och publik. Denna uppsättning regler garanterar sammanhanget mellan de skilda individuella läsningarna av de konstnärliga produkterna."⁴⁶) Allt detta kan få emanciperande konsekvenser, flera av exemplen ovan innebär att arbetsdelningen bryts upp — filmens produktions-teknik tenderar t.ex. att upphäva motsättningen manuellt/intellektuellt arbete.⁴⁷

Benjamin iakttar i många sammanhang den klassiska borgerliga konstinstitutionens nedgång: i den västerländska pressen går "litteraturen" under⁴⁸ och det traditionellt borgerliga förhållningssättet till konst, försjunknenheten inför unika konstverk, får stryka på foten för förströdd konsumtion av kulturindustrins massfabricerade produkter (se "Konstverket i reproduktionsåldern", *Bod*). Också detta tillmäter Benjamin tendentiellt emanciperande funktion, och författaren kan lämna sitt bidrag genom att skola sin publik i ett kollektivt förhållningssätt, som gör den mer handlingsberedd i kamp-situationer. Mer härom i det följande.

Vad är litterär produktion?

Åtminstone i Sverige har Benjamin i första hand uppmärksamats för sina försök att utforska litteraturens och konstens produktionsaspekt. Men det var inte förrän under 30-talet som han fick vidden av sådana undersökningar klar för sig. I några tidigare recensioner, år 1926, ser han författare inte som producenter utan som handelsmän, som schackrar med tankegods som vore det

varor.⁴⁹ Och nästa år, efter en Moskva-resa, accepterar han den officiella sovjetiska uppfattningen att det är "stoffet, inte formen som avgör om ett verk är revolutionärt eller kontrarevolutionärt."⁵⁰ Benjamin godtar alltså det traditionella motsatsparet form/innehåll, samma motsatspar som han ett årtionde senare skulle förkasta som odialektiskt och försöka övervinna genom att hänvisa till författarens funktion som producent (EoB 89ff).

Benjamin hade tagit starka intryck av Brecht sedan Asja Lacis sammanfört dem 1929.⁵¹ I början av 1931 skrev Benjamin essän "Vad är den episka teatern?" (till vilken "Författaren som producent", 1934, var tänkt som pendang)⁵² och redan där finns viktiga tankegångar om litteraturens produktionsaspekt färdiga. De inledande raderna är intressanta:

"Vad det rör sig om i dagens teater låter sig exaktare ange i relation till scenen än till dramat. Det rör sig om att fylla igen orkestran. Den avgrund som skiljer de spelande från publiken som de döda från de levande, den avgrund som i skådespelet stegrar upphöjdheden med sin tystnad och i operan ruset med sin klang, denna avgrund som av alla scenens element uppvisar de outplånligaste spåren av dess sakrala ursprung har förlorat sin funktion. Ännu har scenen sitt upphöjda läge, men den stiger inte längre upp ur ett omätligt djup; den har blivit ett podium. Vid detta podium gäller det att finns sig till rätta. Detta är läget. Men som så ofta är fallet så har också här de rådande intressena satt sig i sinnet att dölja det verkliga förhållandet i stället för att dra ut konsekvenserna av det. Nu som förr skrivs det tragedier och operor, som till synes har en beprövad scenapparat till sitt förfogande men som i själva

verket bara betjänar en föråldrad apparat."⁵³

Benjamin påstår alltså att teaterformer som traditionell tragedi eller opera upprätthållit ett avstånd — Benjamin låter det representeras av orkesterdiket — mellan publik och skeendet på scenen. Den *auratiska* existensformen som ända fram till sekelskiftet karaktäriserat konstverken, är oupplösligt förankrad i ritualen och har inneburit en sådan oöverstiglig klyfta, omöjlig att överbygga, mellan åskådare och konstverk. Ett krucifix kan tjäna som exempel: kristusfigur är inte främst en klump materia utan pekar mot gudomliga onåbara makter. Från renässansen och framåt tänkte publiken visserligen mer på konstnären och hans insats men det har förblivit ett kännemärke för det auratiska konstverket att det alltid pekar bortom sig själv mot något onåbart, mot ett traditionssammanhang. Auran kan definieras som "traditionsvärdet i kulturarvet".⁵⁴ Visserligen kan auran inte existera utanför enskilda konstverk, men auran är ingen oförstörbar egenskap hos dem utan en historiskt bestämd *egenskap hos publikens reception* (= mottaglighet, varseblivningsapparat, förhållningssätt). I det traditionella borgerliga förhållningssättet till konst ('profan skönhetskult', individuell försjunkenhets inför unika konstverk) förtlever ännu auran, förankringen i ritualen (skådespelaren kommer inte sällan prästen nära), men hos sin samtid iakttar Benjamin en våldsam omvandling av konstreceptionen, den borgerliga receptionsarten överflyglas av den vanemässiga, förströdda, fackmannamässigt värderande konsumtionen av kulturindustriprodukter. Filmen är det främsta övningsfältet för denna helt nya receptionsform, som emellertid breder ut sig inom alla konstarter. Därmed lösgöres för allra första gången konstverken ur traditionssammanhanget, de

mister med andra ord sin aura. Denna receptionsomvandling, "aurans förfall", har sin grund i de tekniska reproduktionsteknikernas snabba utveckling under det sista seklet, från litografi över fotografi till film. Men det är väsentligt att notera att publikens förändrade reception leder till "aurans förfall" hos *alla* slags konstverk, även inom t.ex. litteraturens domän trots att den tekniska reproducerbarhetens princip ju utnyttjats där sedan Gutenberg.

Resonemanget har alltså tre steg: De tekniska produktionsmedlens utvecklingsgrad (möjligheten att tekniskt reproducera konstverk) bidrar till att bestämma publikens konstreception som i sin tur medverkar till att bestämma betingelserna för all konstproduktion eftersom producenterna har att räkna med en förändrad publik.

Åter till det långa citatet ur "Vad är den episka teatern?". Satsen "Detta är läget" är särskilt intressant: Benjamin ordar inte om Brechts subjektiva önskan att ersätta ärevördiga teaterformer med ett nytt slag av drama med politisk tendens. Benjamins tes är i stället att den episka teatern "står på högsta tekniska nivå"; dess "former svarar mot de nya tekniska formerna, mot filmen lika väl som mot radion", dvs. Brecht accepterar och utnyttjar att produktionsmedlens utveckling *objektivt sett* omvandlat scenen till ett podium (aurans förfall) och hans episka teater är "ett försök att finna sig tillrätta på detta podium".⁵⁵

Benjamin förstod vikten av att studera den samhälleliga produktionsaspekten av litterärt och annat konstnärligt skapande. Borgerlig litteraturforskning och -kritik har i *verket* sett analysens utgångspunkt (eller i anhopningar av verk: ett författarskap, en författargeneration, en genre, och det gäller även borgerlig literatursociologi, som ju vill upprätta en yttre förbindelse mellan å ena sidan verket, å andra sidan "samhällsbakgrun-

den", en omöjlig uppgift eftersom litteraturen är en del av samhället).

Också marxister brukar utgå från verket, som de förlagt till den ideologiska överbyggnaden (eller till dess omedelbara närhet (Fischer, Zennström)). Ett reduktionistiskt förfaringssätt — som många angriper men ingen försvarar — vore att se litterära verk som blotta avspeglingar av det som händer på den ekonomiska nivån, dvs. ett slopande av förmedlingskategorin. Emellertid har marxister överlag varit på jakt efter *förmedlingskategorier* som knyter verket till den ekonomiska basen. (Benjamin: "när den materialistiska kritiken tog itu med ett verk så brukade den ställa frågan vad detta verk stod i för relation till de samhälleliga produktionsförhållandena under epoken".⁵⁶) Den vanligaste förmedlingskategorin är ett eller annat slags *mental struktur*, forskaren försöker i ett litterärt verk finna nedslag av t.ex. författarens klassmedvetande. Via en klassanalys kan han sedan upprätta en förbindelse mellan verket och den ekonomiska basen. Ett exempel: Bakgrunden till Lukács' normativa krav att en författare, för att förtjäna hedersnamnet realist, ska realisera en totalitet i sitt verk, kan i ytterlig förenkling summeras så här: eftersom den objektiva verkligheten är en dialektisk enhet av väsen och framträdelseform kräver Lukács att kunskapsprocessen ska resultera i en sådan totalitet.⁵⁷ Han granskar världsåskådningen hos skilda författare för att fastställa i vad mån de når upp till den föreskrivna enheten av väsen och framträdelseform. I vår tid kan enbart den som intar proletariats position uppfatta den senkapitalistiska världen som en totalitet. Ett borgerligt perspektiv däremot ger med nödvändighet en fragmentiserad världsbild: exempelvis de tyska expressionisterna överbetonade väsensidan av tillvaron, deras samhällskritik riktades mot borgerligheten över huvud, inte mot den samtida imperialis-

tiska bourgeoisien och mot kriget över huvud, inte mot det imperialistiska krig som just pågick.⁵⁸ Även Goldmann, som lärt mycket av Lukács, studerar världsåskådningar och finner där en förmedlingskategori som knyter verket till resten av samhällsformationen: världsåskådningen, som är gemensam för en social grupp, t.ex. en klass, transponeras till verket, förutsatt att författaren är av tillräckligt format. För både Lukács och (åtminstone den tidige) Goldmann är förmedlingskategorin en mental struktur som är rotad i ett kollektivt subjekt, t.ex. en klass (ofta är klassmedvetandet etc. inte 'verkligt' utan bara 'möjligt' eller 'tillskrivet'. Men det saknar betydelse här).

Lukács och Goldmann letade alltså i det litterära verket efter nedslag av någon slags ideologi för att därefter visa denna ideologis förbindelse med samhällets ekonomiska bas. Detta kallas ideologikritik. De allra senaste åren har många marxister, som funnit att ideologikritiken inte förklarar *varför* litterära former ser ut som de gör, försökt gå vidare med hjälp av diverse medvetandesociologiska metoder (se ovan s. 10), och jag ska i avsnittet om medvetandeformer berätta om Benjamins framstötter i den riktningen. Men som vi redan sett prövade han dessutom i några 30-talsarbeten — "Författaren som producent", "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker", "Liten fotografihistoria" och "Konstverket i reproduktionsåldern" — att gå en annan väg: han studerade litterära (konstnärliga) 'produktionsmedel' och 'produktionsförhållanden'. Därmed är en forskningsdomän inmutad, som metaforiskt kan kallas litteraturproduktionens 'bas'. Den innefattar dels produktionsmedel och -förhållanden i egentlig mening (tryckpressar och blyertspennor, bokförlagens ägandestruktur), dels specifikt litterära dito (publikens förväntningar, författarens kunskaper om

versmått, genrer).

Benjamins teser om litterär produktion bör kunna hjälpa oss att överskrida såväl den borgerliga verkfetiseringen som ideologikritiken. Men hans insats har uppenbara begränsningar:

Resonemangen om teknisk reproducerbarhet är mer fruktbara för den bildande konstens vidkommande än för litteraturen.

Vidare missbedömde Benjamin kulturindustrins 'tekniska' framskridenhet, vilket Adorno kunde upplysa honom om efter att ha besökt det amerikanska filmkapitalets verkstäder: där fanns föga av montage eller annan avancerad konstnärlig 'teknik', filmmakarna byggde tvärtom på ett infantilt sätt upp och fotograferade av efterhärmaningar av verkligheten.⁵⁹

Adorno klagade också med rätta över att Benjamin gärna överskattade produktivkrafternas självständiga roll på produktionsförhållandenas och klasskampens bekostnad (misstaget är tidstypiskt, även inom Komintern dominerade *en* [~] en mekaniskt-evolutionistisk syn på produktivkrafternas utveckling⁶⁰). När man läser "Författaren som producent" eller "Konstverket i reproduktionsåldern" får man som Haug påpekat intrycket att tekniska apparater och inte klasskampens krav skapar massornas uttrycksbehov. Men i andra texter som Fuchsuppsatsen 1937 och de historiefilosofiska teserna 1940 har Benjamin kommit på bättre tankar och kritiserar just den utvecklingsoptimistiska synen på tekniken.

Slutligen och viktigast: Det är problematiskt (men inte ogörbart) att i samband med litteratur använda begreppen produktion, produktivkraft, produktionsmedel och -villkor osv., hämtade från Marx' kritik av den politiska ekonomin. En kärnfråga är huruvida dessa begrepp ska förstås metaforiskt eller ej. Jag har ingenstans i Benjamins texter funnit

något som motsäger att han tänker sig dem icke-metaforiskt,⁶¹ vilket innebär att litterära produktionsmedel etc. har hemortsrätt inom och enbart inom den ekonomiska basen. Det finns förstås argument för ett sådant synsätt: i den mån litteratur produceras för en marknad (julkappsrim och annat undantages alltså) kan det vid första påseendet tyckas som om författaren inte är mindre produktiv (omedelbart mervärdeproducerande) än sättarna och tryckarna. Och otvivelaktigt tenderar författaren med kulturindustrins utbredning att bli produktiv.

Men det finns starkare skäl som talar för att litterär produktion bör fattas metaforiskt: Litterär produktion innebär inte en bearbetning av den yttre naturen, dess objekt är i stället sociala sammanhang. Författaren bjuder i allmänhet inte ut sin arbetskraft som vara på (arbets)marknaden utan han säljer det färdiga arbetsresultatet och han besitter sina intellektuella 'produktionsmedel', vilka svårigen låter sig kapitaliseras som konstant kapital. Därför är han, i sin arbetssituation, inte att jämföras med produktiva arbetare, trots att han förvisso bidrar till varuproduktionen när hans böcker realiserar mervärde i cirkulationssfären. Dessutom är knappast litteraturen, i motsats till vissa andra institutioner, t.ex. skolan, nödvändig för reproduktionen av produktionsförhållandena.⁶²

Benjamin har med skäl anklagats för att okritiskt överföra det för den materiella produktionen specifika till analysen av konstproduktion (Fredel). Benjamin kallar bildningsarvet, den politiska kampen och teatern för "produktionsmedel",⁶³ och hans resonemang implicerar vådligt lösa antaganden om analogiförhållanden mellan å ena sidan den gängse bas/överbyggnadsmodellen, å andra sidan den konstnärliga produktionsens 'bas' (litterära 'produktionsmedel'

m.m.) och dess 'överbyggnad' (de litterära verken m.m.), t.ex. så att de konstnärliga 'produktivkrafternas' utveckling via bl.a. receptionsförändringar skulle lämna bidrag till sprängandet av fjättrar av skilda slag, i sin hand de kapitalistiska produktionsförhållandena. Det finns ett avsevärt heuristiskt värde i sådana överväganden men på senare år har det på ett olyckligt sätt gått rutin att utnämna det mesta till produktion (Althusser's inflytande bär säkert en del skuld):

"Denna analogism (eller anaforism) har härjat och plågat mycken litteraturvetenskap, som i ren förvirring och med dåligt samvete funnit sin verksamhet problematiserad genom den radikaliserings av klasskampen som ägt rum sedan 60-talet. Och så har man legitimerat sig genom analogier mellan det ena och det andra, så att revolutionen i bestämd form faktiskt tycks springa rätt fram ur IBM-maskinen eller kulpennan eller skriften eller den textuella produktiviteten osv."⁶⁴

(Det är de lättfärdiga *analogierna* mellan materiell och litterär produktion som är angräpliga. En helt annan fråga är huruvida det är möjligt att — som t.ex. Negt/Kluge försöker: "Produktion är samhälleligt nödvändig verksamhet" — utveckla ett mer omfattande begrepp 'samhällelig produktion', där den materiella produktionen och varuproduktionen ingår som en del.)

IV Medvetandeformer

I början av 20-talet var Tysklands tillstånd eländigt. Benjamin gjorde 1923

”en resa genom den tyska inflationen” och noterade kapitalismens uppenbara förfallssymptom:

”Alla festligheter har blivit lätta att genomskåda. Överallt stöter man på vinstintresset. Men när kapitalismen glömmer att dölja sina mekanismer går den under.”⁶⁵

Snart börjar Benjamin intressera sig även för mindre lätt genomskådade uttryck för det borgerliga produktions-sättet. Han tog visserligen aldrig på allvar itu med Marx’ kritik av den politiska ekonomin, men redan 1924–25 läste han Lukács’ *Historia och klassmedvetande* och han lärde mycket av Lukács’ försök att härleda medvetandeformerna ur deras samhälleliga betingelser. Benjamins ofullbordade livsverk, passagearbetet, är med otaliga förstudier och biprodukter ett gigantiskt försök att deschiffrera storstadsverkligheten i artonhundratalets Paris, varuekonomens första metropol.

Lukács utgår från Marx’ varuanalys. Under utvecklad kapitalism är varuproduktionen den dominerande produktionsformen. I bytesprocessen dominerar varans karaktär av ting över dess karaktär av socialt förhållande: Arbetsprodukterna är varor och varans bytesvärde (framträdeformen för det i varan nedlagda samhälleliga arbetet, alltså för ett socialt förhållande) blir synligt som ett ting, nämligen som varans yttre, fysiska sida. Och varan, ett dött fysiskt ting, framträder med ”övernaturliga” dvs. sociala egenskaper: människornas arbetsprodukter härskar över människorna. Förtینگligandet innebär alltså att sociala förhållanden (samhälleligt arbete, produktionsförhållanden) framträder som ting, som objekt med egen makt över subjektet, människorna. Förtینگligandet är en ekonomisk kategori, härledd ur det enkla utbytet, och det är viktigt att notera att förtینگligandet har reell existens utanför människors

huvuden. Människornas upplevelse av förtینگligandet kallar Marx varufetischism.

Så långt Marx’ varuanalys, här naturligtvis bara antydd (se resuméer t.ex. i Schanz 85ff, Lundkvist 32ff eller *Tegneserier* 58–76). Ofta buntas förtینگligandet samman med varufetischism och andra slag av fetischism och kallas varustruktur eller reifikation:

”Varustrukturens väsen ... består i att ett förhållande, en relation mellan människor antar karaktären av ting och på så sätt får en ’spöklik föremålslighet’, som i sitt eget stränga, skenbart helt slutna och rationella lagssystem döljer varje spår av sitt fundamentala väsen: att vara en relation mellan människor.” (Lukács 1968 140, som refererar Marx *Kapitalet I* 63).

I *Historia och klassmedvetande* undersöker Lukács såväl den objektiva som den subjektiva aspekten (förtینگligande och fetischism) av att varustrukturen genomtränger allt fler samhällssektorer:

”urbilden för alla föremålslighetsformer /dvs. former för de produkter som är resultat av människors arbete/ och motsvarande subjektivitetsformer inom det borgerliga samhället kan upptäckas i varuförhållandets struktur.”⁶⁶

Benjamins passageprojekt. Konstens funktionsomvandlingar

Resonemangen om förtینگligande och fetischism kan utvecklas och konkretiseras så att de förklarar inte bara varans egenskaper i det enkla utbytet utan också hur pengar, kapitalet och annat blir till självständiggjorda, ”övernaturliga” makter som härskar över människorna. Benja-

mins avsikt var att göra utvecklandet av begreppet varans fetischkaraktär till centrum i passgearbetet⁶⁷ och passgearbetet kan ses som en skildring av hur varuformen i 1800-talets Paris börjar genomtränga tidigare skonade samhällssektorer. Men Benjamins begrepp varans fetischkaraktär är i hög grad generaliserat, det gäller *kulturen*, dvs. den sfär av föreställningar som samhället hyser om sig själv och som inte omedelbart har att göra med produktionssfären. Krumme återger ett par belysande Benjamincitat:

”Den egenskap som tillkommer varan som dess fetischkaraktär vidlåder det varuproducerande samhället självt, visserligen inte som det är i sig, utan så som det alltid framställer sig och tror sig förstå då det abstraherar från sakförhållandet att det producerar just varor. Den bild av sig självt, som det på så sätt producerar och som det brukar etikettera sin kultur, motsvarar fantasmagorins begrepp.” Med passageprojektet tar Benjamin på sig uppgiften ”att framställa hur åberopandet av den förtingligade föreställningen om kultur i de nya, framför allt av varuproduktionen betingade skapelserna och levnadsformerna som 1800-talet åstadkommit, inbegriper en fantasmagori.”⁶⁸

Benjamin fäster mindre vikt vid de omedelbara följderna av att böcker etc. blir varor än vid de fetischerade dragen hos medvetandet i 1800-talets varuproducerande samhälle. Där framträder många fenomen som fantasmagorier: kulturen framträder utan att avslöja något om allt det samhälleliga arbete som är dess förutsättning, storstadens människomassor framträder som klassmässigt indifferent, arkitekturen framträder som uttryck för estetiska strävanden i stället för tekniska nödvändigheter. Vi ska se fler exempel i det följande. Men först något

om Benjamins analys av varustrukturens genomslag inom konstsektorn (”Konstverket i reproduktionsåldern”).⁶⁹

Historiskt har konsten sitt ursprung i ritualen, först i den magiska ritualen, sedan i den religiösa. Fetischer, gudabilder och andra kultföremål pekade s.a.s. bortom sig själva mot högre makter. Kultföremålets värde definierades av det traditionssammanhang de ingick i (t.ex. de underverk en helgonbild åstadkommit). Kultföremålen ägde vad Benjamin kallar engångskaraktär: fetischens eller gudabildens övernaturliga krafter kunde inte utan vidare överföras till andra kultföremål, de var bundna till det enskilda, fysiska kultföremålet.

Benjamin använder termen *aura* för att karaktärisera detta urgamla förhållningssätt, som han menar levde kvar även sedan kyrkan mist sin dominans och konstverken lämnat den religiösa sfären: fortfarande består konstverkens förankring i traditionen, men traditionen är inte längre religiös, intresset knyts i stället till konstverkets egen tillkomsthistoria och konstnärens insats (jfr. genikulten); fortfarande representerar konstverket något utöver sig självt, något onåbart, men det uppenbarar inte längre i sin fysiska gestalt gudomliga makter utan i stället skönhetsens idé eller något annat; och fortfarande har konstverket engångskaraktär, dess värde konstitueras av att det är originellt och äkta.⁷⁰

Under förra seklet förbereddes avgörande omvandlingar av konstreceptionen, ”aurans förfall”. Förändringen skedde på flera plan:

Kultvärdet började trängas undan av *utställningsvärdet*, konstverkets värde blev beroende av att det var tillgängligt för en publik. (Till skillnad från kultbilderna, vars övernaturliga egenskaper inte hämmades av att de ibland inte var åtkomliga: ”Vissa skulpturer på medeltida katedraler är inte synliga för en betraktare på släta marken.”⁷¹) Tidigare var det

nog att ett konstverk *framställde* ett värdigt ämne, nu fick konstverken en ny omgivning: utställningen. Konstverken blev lättare tillgängliga för den framväxande borgerliga offentligheten.

En annan, motsatt tendens var att konstverket undandrogs offentligheten och sögs in i privatsfären, i borgarhemmen. Därmed lösgjordes de från tradition och ritual, från sitt sociala sammanhang. Konstverket betraktades som autonomt, konstnjutningen fick egenvärde och det blev väsentligt att *äga* konstverket för att garantera ett varaktigt avnjutande. Privatsamlaren gör entré.

Men detta var endast förstadier i auran förfall, först den nya *masspubliken* och de nya *tekniska möjligheterna till massreproduktion* ger den auratiska konstreceptionen dödsstöten. Exempelvis fotografiet utvidgade varuekonomins aktionsradie genom att göra "allt fler utsnitt ur den optiska varseblivningens domän säljbara."⁷² Auran går under: Ty dels är auran oupplösligt knuten till konstverkets engångskaraktär, men när det gäller fotografi, litografi etc. blir det meningslöst att tala om original och äkthet; dels hade det auratiska konstverket sin förankring i ritualen, dvs. ett noga bestämt socialt sammanhang, medan de massproducerade kulturvarorna försäljs på en anonym marknad. Dessa sammanhang har Benjamin analyserat i essän "Konstverket i reproduktionsåldern", som är ett försök att ringa in företeelser i Benjamins egen samtid till vilka passagearbetet är relaterat.⁷³

Passagearbetet handlar bl.a. om konsekvenserna av att 1800-talets konstverk antar varuform i *cirkulationen*. Konstverksuppsatsen däremot beskriver det senare skede då själva *produktionen* av konstverk tenderar att subsumeras reellt under kapitalet: de konstnärliga produktionsmedlen blir investeringsobjekt, kulturindustrin köper konstnärers arbetskraft, som alltså antar varuform osv.

Relationen mellan passagearbetet och konstverksuppsatsen är ett mycket karaktäristiskt exempel på Benjamins historiesyn: historieskrivarens uppgift är att blottlägga trådar "som bildar en förgånghets inslag i framtidens väv",⁷⁴ han ska ta fasta på sådana tendenser i tidigare epoker som i kvalificerad mening har 'aktualitet' för hans egen tid.

Benjamin letar alltså inte efter paralleller mellan 1800-talets materiella och konstnärliga produktion, han pekar i stället på förändringar i konstproduktionens specifika betingelser: från auratisk reception med accent på *kulturvärde*, till reception med accent på *utställningsvärde*. Denna "konstverkets funktionsomvandling" är inte slutförd, Benjamin antyder en förestående, i bästa fall progressiv utveckling där konstverkets utställningsvärde i sin tur ska genomgå en omvandling till något slags *bruksvärde*: Auran destruktion kan göra konsten funktionsduglig i politiska sammanhang (så tolkas Benjamin av Scharang) eller i kritiska, vetenskapliga sammanhang (Lindner). Liselotte Wiesenthal (1971) tror att Benjamin menar att konstverken blir användbara inte bara som objekt för vetenskapen utan även själva kan fungera kritiskt, för "experimentell framställning av sociala och historiska skeenden". Vidare är förstås sakförhållandet att massproducerade konstverk är tillgängliga för många åtminstone tendentiellt progressivt. Till sist: att publikens konstreception förändras påverkar hela dess mottaglighet, erfarenhetsmönster, handlingsberedskap — mer om detta i avsnittet om reception nedan. Benjamin uttrycker sig ofta som begräde han att auran går förlorad (han använder negativt laddade ord, förfall, förstörelse, krossande) och så har han i allmänhet tolkats. Men dessutom vill han betona att dialektikens destruktiva sida (upphävandet) är lika nödvändig som den konstruktiva (bevarandet).

Varuformen genomträngde under 1800-talet också den litterära sektorn. Där är förstas teknisk reproduktionsteknik ingen nyhet, förändringarna betingades i stället enligt Benjamin av att verket i cirkulationen fungerade som vara, samt av publikens masskaraktär. Den förste att komma till *medveten* insikt om litteraturens ändrade betingelser var Baudelaire⁷⁵, som är en central gestalt i Benjamins passageprojekt.⁷⁶ Ingen hade före Baudelaire insett och accepterat att författaren skulle tvingas bjuda ut sina produkter som varor på en marknad.

”Han uppvaktade flera redaktioner med samma manuskript, låter trycka om sina dikter utan att meddela att de redan stått publicerade. Han har mycket tidigt betraktat den litterära marknaden med total illusionslöshet.”⁷⁷

Baudelaire var den förste att med berätt mod offra aura och kultvärde för att med nya medel — främst ”moderniteten”, nyheten som egenvärde och stimulans för efterfrågan — erövra en position som diktare i varuekonomens samhälle. Och Baudelaire marknadsförde inte bara sina alster utan även bilden av sig själv som diktare, han ”fungerade som sin egen impresario”, ”I Baudelairens gestalt uppträdde diktaren för första gången med anspråk på utställningsvärde.”⁷⁸ Som bekant innebar inte Baudelairens marknadsanpassning att han skrev bestsellers, tvärtom, men den visar sig bl.a. i hans sätt att vara originell, att utstaka ett eget poetiskt revir:

”Baudelaire är kanske den förste som haft en föreställning om en marknadsanpassad originalitet.”

”Baudelaire skrev en del av sina dikter för att ta kål på andra som skrivits före honom.”

”Han förringar värdet av vissa poetiska friheter hos romantikerna genom

sitt klassiska handhavande av alexandrinerna, och av den klassicistiska poetiken genom de för honom säregna brottytorna och inadvartenserna i själva den klassiska versformen. Kort sagt, hans dikter innehöll speciella mått och steg i syfte att undantränga konkurrenter.”

”Naturligtvis är personliga rivaliteter mellan diktare någonting ur gammalt. Men vad det här gäller är just transponeringen av rivaliteten till den sfär som heter konkurrens på den öppna marknaden.”⁷⁹

Att Baudelaire såg de möjligheter som marknaden och publiken erbjöd innebar t.ex. att han genomsådade de poetiska ”skolorna”, såg dem som de ytfenomen de är.

I motsats till den klassiska ideologikritiken ägnade sig Benjamin mer sällan åt att avslöja falskt medvetande. I Baudelairens verk letade han i stället i första hand efter omedvetna och omedelbara *uttryck* för den historiska processen, Baudelaire är viktig som ”ett vittne” till varuekonomens raska utbredning och Benjamin tillerkänner inte det specifikt litterära någon särställning, han jämsätter Baudelairens texter med andra signifikanta ytfenomen i det andra kejsardömet Paris. Ett enda exempel, men ett centralt: Baudelairens viktigaste verkningsmedel är *allegorin*, i dess för artonhundratalet specifika form: det oförmedlade brottstycket utan symbolisk innebörd. Enligt Benjamin har denna 1800-talsallegori sin rot i det till synes oförmedlade och godtyckliga förhållandet mellan varan och dess pris. Den allegoriska erfarenhetsformen är en omedelbar reaktion på den förtingligade omvärld där bruksvärden döljs av bytesvärden. I sin tur täcks bytesvärdena (i reklam, varuhus osv.) av ett glorifierande sken, och Baudelairens allegorik uttrycker en omedveten strävan att krossa denna varu-

världens skenbara harmoni, att göra den värdelös:

”De föremål som omger människan antar allt mer hänsynslöst en uppsyn av vara. Samtidigt tar reklamen itu med att täcka över tingens varukaraktär med ett bländande hölje. Den bedrägliga glorifieringen av varuvärlden motverkas av att den infogas i ett allegoriskt mönster.”⁸⁰

”Det allegoriska åskådningssättet är alltid byggt på en framträdelsevärld som gjorts värdelös. Fundamentet för den allegoriska intentionen hos Baudelaire är att den tingvärld, som framställs i varan, görs värdelös.”⁸¹

Baudelaire är alltså typisk då han med allegorins hjälp ”bepansrar sig mot den förtingligade världen”, och litteraturforskaren gör det bästa bruket av hans diktning genom att se honom som en hemlig agent inom borgarklassen, ”— en agent för sin klass’ hemliga missnöje med det egna herraväldet”.⁸²

Produktionsförträngning

Med hjälp av falskt medvetande värjer sig bourgeoisin mot insikten om sin utsatta belägenhet. Det är en av huvudpunkterna i Lukács’ *Historia och klassmedvetande*. Klassmedvetandet är inte minst ”en klassmässigt betingad omedvetenhet om den egna samhällslig-historiska ekonomiska situationen.”⁸³

Också Benjamin intresserade sig för följderna av att det borgerliga medvetandet förtränger vissa ekonomiska realiteter: Att samhället döljer att det producerar varor leder med nödvändighet till fetischistiska drag i kulturen, dvs. i samhällets framställning av sig självt. Till skillnad från Marx, som ytterst härleder fetischformerna ur varuutbytet,

härleder alltså Benjamin dem ur förhållandet att samhället i sin självframställning *bortser* från varuekonomin.⁸⁴

Ett exempel är Benjamins Proustläsning. Proust var väl hemmastadd i de storborgerliga kretsar han skildrat. *Ett* ämne var bannlyst i dessa salonger: varje antydning om den ekonomiska grundvalen för storbourgeoisins existens, alltså den materiella produktionens realiteter. Ingen hade före Proust blottlagt motsättningen mellan å ena sidan utsugarfunktionen, å andra sidan de anakronistiska, närmast feodala umgängesritualerna. Det sociologiska temat i hans verk är bourgeoisins ”flykt mot det förgångna, dess reassimilering i adeln”.⁸⁵

Enligt Benjamin fruktar bourgeoisin produktivkrafternas utveckling i omedveten föräning om den egna undergången som klass. Ännu mot slutet av 1800-talet uppfattade inte borgarklassens byggmästare de funktionella möjligheter som den nya byggtekniken och de nya materialen erbjöd. Järnkonstruktioner utnyttjades i järnvägsstationer eller bibliotek men inte till borgarnas egna bostäder som förblev bastioner där den nya tekniken hölls på avstånd. Jugendstilen, ”den stil med vilken det gamla borgerskapet kamouflerar förkänslan av sin egen svaghet”, var ”ett sista utbrytningsförsök av den i sitt elfenbenstorn av tekniken belägrade konsten”. Men bourgeoisin uppfattade sig inte *medvetet* som hotad av tekniken, tvärtom trodde den sig vara situationens herre och räknade med att Konsten, ett fält som undandrog sig varje teknisk bedömning, skulle kunna bemästra tekniken: I jugendornamentiken utnyttjades för estetiska syften formelement som från början var betingade av den nya produktionstekniken och Haussmanns framfart i Paris är ett exempel på ”den under artonhundratalet gång på gång märkbara tendensen att försköna tekniska nödvändigheter med hjälp av konstnärliga målsättningar.”⁸⁶

Benjamin sätter teknikfientlighet och produktionsförträngning i samband med det borgerliga medvetandets deformationer av sexualiteten: I Prousts salonger, där ingenting fick påminna om naturens produktivkrafter, "var till och med i kärleken den perverterade bindningen mer användbar än den normala." Jugendkonstnärerna tecknade helst kroppar med former som före könsmognaden, "Jugendstilens grundmotiv är förhålligandet av ofruktbarheten." Och Benjamin framkastar t.o.m. tanken att impotensens sociala orsak är bourgeoisins rädsla för produktivkrafternas växt.⁸⁷

Reception

Benjamin hör alltså till dem som i Marx' och Lukács' efterföljd undersökt betingelserna för det kapitalistiska samhällets medvetandeformer. I ett avseende är han pionjär: han vill ägna också *receptionen*,⁸⁸ dvs. människors beredskap att tillgodogöra sig och organisera intryck från omvärlden, ett historiematerialistiskt intresse. Receptionsbegreppet är ett *form*-begrepp, det innefattar formerna för perception, sinnesorganens funktioner, men därutöver också formerna för mottagande av intryck från t.ex. litteratur.

Benjamins tes är att *receptionen är historiskt bestämd*. Den är inte en uppsättning oföränderliga mänskliga egenskaper i stil med Kants kunskapskategorier. Därför ska förändringar i receptionen av t.ex. konstverk förstås som uttryck för samhälleliga processer.⁸⁹

Receptionsbegreppet är minst problematiskt i den trängre innebörden av varseblivningsform, dvs. former för organisering av syn- och andra sinnesintryck. Synintryck organiseras annorlunda sedan flyget givit människor tillgång till fågelperspektiv, förkortningar och andra ovanliga synvinklar och gjort det lättare att

se tredimensionellt.⁹⁰ Storstadstrafiken har omvandlat stadsbornas sätt att använda sina sinnen, de tvingas bl.a. att lita till synen mer än till hörseln.⁹¹ Ibland faller Benjamin för frestelsen att som i dessa bägge exempel alltför oförmedlat och mekaniskt tolka receptionsförändringar som yttringar av teknikens frammarsch. Men hans stora intresse för teknik, inte minst 'teknik' i litterära och andra konstnärliga sammanhang, blir mer förstäeligt om man håller i minnet att Benjamin i teknikens utveckling finner avgörande förutsättningar för receptionens förändringar. Och receptionen, konstnärens egen såväl som publikens, betingar i sin tur all konstproduktion; de tidiga renässansmålnas perspektiviska landvinningar förutsatte ett nytt slags seende.⁹²

Receptionsbegreppet blir betydligt intressantare, men också svårare att hantera, om det generaliseras till att gälla mottaglighet över huvud, inte bara mottaglighet för sinnesintryck. Förändringar i rumskänslan är betydelsefulla i samband med t.ex. arkitekturception, och rumskänsla är ju inte möjlig att reducera till bara seende eller andra sinnesintryck.⁹³ Och litteratursociologin har inte stor glädje av ett blott perceptionspsykologiskt receptionsbegrepp.

Frågor om reception kan omformuleras till att gälla *behov*. Ett enkelt exempel: *Chrut and Unchrut* heter en liten schweizisk skrift om läkande örter. Näst bibeln torde den vara den mest spridda boken i Schweiz, då Benjamin skrev om den 1931 hade den tryckts i drygt 700.000 exemplar. Vad beror det på? Inte i första hand på författarens botaniska talanger. Benjamin hänvisar i stället till läsekretsens behov. Publiken finns bland landsbygdsbefolkningen. För jordbrukaren är varje del av kroppen ett oersättligt produktionsmedel. Han har svårare än t.ex. en industriarbetare att kompensera en kroppsskada. Det gör att han känner

starkt för sin kropp och hälsa och att han är skeptisk mot läkekonst utan förankring i den egna traditionen. Med sin stora och av tradition styvnackade bondebefolkning är Schweiz folkmedicinens förlovade land, och örtabokens författare försitter intet tillfälle att klargöra för läsarna att han öser sitt vetande ur deras egen tradition. Han tar folkmedicinens och landsbygdens parti mot stadens boklärda läkare, Benjamin ser t.o.m. i hans apologi för ogräset ett tecken på hans solidaritet med den av stadsborna föraktade bondebefolkningen.⁹⁴ Benjamins kommentar till örtaboken är rubricerad "Hur skall stora boksuccéer förklaras?" och han beskyller forskningen för att förbise de verkliga orsakerna till att konstnärer gör succé eller fiasko, till framgångens varaktighet osv.⁹⁵ Själv besvarar Benjamin sådana frågor genom att hänvisa till receptionen, i exemplet *Chrut und Unchrut* till publikens samhälleligt betingade behov. Till forskningens uppgifter ska höra "framställningen av de kollektiva behov som den konstnärliga receptionen måste motsvara."⁹⁶

Konsten inte bara tillfredsställer behov, den bidrar också till att skapa behov.

"Det har sedan urminnes tider varit en av konstens viktigaste uppgifter att framkalla en efterfrågan för vars fulla tillfredsställelse tiden ännu ej är inne."⁹⁷

med
Konsten bestämmer alltså publikens reception och att Benjamin tillerkänner konsten emanciperande förmåga hänger samman med hans övertygelse att den revolutionära massaktionen förutsätter särskilda behov, ett särskilt slag av reception: en larmberedskap, en vanemässig, förströdd och framför allt kollektiv reception.⁹⁸ Biografen är det främsta övningsfältet för denna nya "kollektivreception". Det har diskuterats om Benjamin räknade med att t.o.m. filmkapitalets produkter

skulle fungera revolutionärt genom att påverka publikens reception. Adorno, Tiedemann och många andra har förstätt Benjamin så. Kapitlet "Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug" i Horkheimer & Adorno's *Dialektik der Aufklärung* (där termen kulturindustri lanseras) är bl.a. ett försök att vederlägga Benjamins teser. Liselotte Wiesenthal däremot tolkar hans filmteori helt enkelt som ett program för progressiva filmare.⁹⁹ Hur som helst värderar Benjamin filmen, även filmkapitalets alster, som tendentiellt emanciperande i åtminstone ett avseende: filmen medverkar till att krossa den traditionella borgerliga konstreceptionen, dvs. individuell koncentrerad försjunkenhet inför unika konstverk. Under bourgeoisins uppgångsperiod fungerade denna individuella borgerliga konstreception visserligen progressivt genom att underminera kyrkans makt – ensam med sin gud hade den borgerlige jagindividen inte längre behov av kyrkligt förmynderi – men sedan dess har den urartat till "en skola i asocialt förhållningssätt."¹⁰⁰

Den traditionella borgerliga konstreceptionens nedgång och den nya kollektivreceptionens uppgång är led i det komplex av omvälvande receptionsförändringar som Benjamin givit namnet auras förfall. Brecht uppfattade Benjamins aurabegrepp som mystik: "i sådan form adapteras den materialistiska historieuppfattningen! Det är ganska fasansfullt." (Brecht 16). Benjamins begrepp aura har verkligen teologiskt-metafysiska sidor¹⁰¹ men receptionsbegreppet som sådant bör ges hemortsrätt inom historiematerialistisk litteraturteori, eventuellt vidgat till ett mer omfattande erfarenhetsbegrepp (så som t.ex. Negt/Kluge försöker). Med få undantag har marxistiska forskare hittills studerat författaren och författarens produktionsbetingelser så intensivt att de förlorat publiken ur sikte. Det är förstaeligt eftersom undersökningar av publikens sammansättning,

litteraturens spridningsvägar osv. kan uppfattas som den borgerliga extremt empiriska och teorifientliga litteratursociologins inmutning.¹⁰² Vem som helst kan bli avskräckt av Karl Erik Rosengrens tabeller eller I A Richard's och Gunnar Hanssons läsarundersökningar. Marxisters "konsumtionsförträngning"¹⁰³ kan alltså förklaras som en reaktion på borgerlig ideologi, som ju i många sammanhang döljer produktionssfären genom att överbetona konsumtion och cirkulation, men det är en missriktad reaktion eftersom konsumtionen, inte minst som "produktionens möjlighetsbetingelse" (Sørensen), måste vara ett viktigt fält för litteratursociologin.

Man måste också hålla i minnet att litteraturen inte tillhör den kapitalinterna sfären: de politisk-ekonomiska begreppen produktion och konsumtion kan därför inte utan vidare omplanteras till att gälla litteratur. För kapitalets kretslopp gäller ju produktionens primat över konsumtionen, men för litteraturens vidkommande är det inte alls oomtvistligt att bokläsandet alltid och överallt på motsvarande sätt skulle vara något slags moment i bokskrivandet. Detta återstår att undersöka konkret-historiskt.

Benjamins receptionsbegrepp bör vara användbart för undersökningar av läsarattityder. Tidskriften *Alternative* (nr 93) har nyligen lämnat ett bidrag till Brecht-receptionens historia — reception i Benjamins mening — genom att beskriva hur dennes verk mottagits i förbundsrepubliken av forskare, recensenter, universitetsfolk och teaterfolk. Bl.a. visar *Alternative* hur borgerlig Brechtforskning arbetat med ett begränsat antal återkommande receptionsmonster.

Till sist en anmärkning om Benjamins säregna typologi:

Receptionen är ingen fritt svävande storhet utan en egenskap hos människor. Vi har sett hur Benjamin låter den schweiziska bondebefolkningen karaktäriseras

av en viss, i första hand ekonomiskt betingad receptionsart. Men oftare är receptionen för Benjamin inte så direkt relaterad till ekonomin. Ett helt typgalleri befolkar hans 1800-talsstudier: flanören, samlaren, grand segneuren, bohemen, snobben, heroen, lumpsamlaren, dandyn, konspiratören, apachen, grubblaren, privatmannen, horan, spelaren, amatören. Dessa typer representerar skilda *receptionsmonster*.

Flanören är en av Benjamins receptionstyper. Flanören avnjuter storstadens oupphörliga överraskningar och han berusas av gatuvimlet, i vilket han inte urskiljer socialt och klassmässigt bestämda individer utan en amorf, socialt odifferentierad mängd, en ansamling privatintressen (dvs. en fantasmagori). Benjamin återfinner flanörens receptionsmonster hos följetongsförfattarna med Sue i spetsen och över huvud hos epokens diktare — flanörfiguren är en av Baudelairens många masker.¹⁰⁴ Dessa diktare står på tröskeln till en ny tid, de börjar förlora sina borgerliga mecenaters förtroende och tvingas göra sig förtrogna med den anonyma marknadens kunder. Diktarna liknar i det avseendet flanören som låter sig sugas in i gatulivets virvlar. Och flanören är inte enbart betraktare, han blir också betraktad: när han rör sig i mängden bjuder han ut sig till beskådande, som en vara i varuhuset; förmågan till *inlevelse i varan* och dess bytesvärde fungerar enligt Benjamin som en för det varuproducerande samhället oundgänglig inskolning i konsumentattityden. Hos Baudelaire är just hans förmåga till inlevelse i varan (och över huvud taget i döda ting) förklaringen till att han så tidigt förmådde uppfatta litteraturens ändrade villkor.¹⁰⁵ Holmgaard tolkar Benjamins tanke så här:

"förutsättningen för denna njutande hållning — flanörens inlevelse i varan — är att hans arbetskraft ännu inte

blivit en vara. Baudelaire hörde till det småborgerskap som ännu inte ingått i industriproletariatet, och som därför inte såg kapitalistiska varuproduktionens sanna ansikte. Om hans arbetskraft haft samma varustatus som arbetarens, skulle det inte ha varit aktuellt att leva sig in i varan. Så långt hade det inte gått, men föraningen om proletariseringen utgjorde bakgrund för njutningen. Den äger rum under en slags väntan på den historiska utvecklingens fullbordan.¹⁰⁶

Benjamin har anklagats för att själv ha låtit sig duperas av den 1800-talets föreställningsvärld han undersöker¹⁰⁷ och för att hans resonemang inte är tillräckligt klassspecifika (dvs. relaterade till borgerligheten).¹⁰⁸ Men som Brenner¹⁰⁹ påpekar, karaktäriseras t.ex. flanören och diktaren av ett "medvetande mellan klasserna"; efter att ha förlorat sin borgerliga förankring upplever de sig som klassmässigt husvilla.

Dialektiska bilder

Skördekarlar och räfserskor tuggar Wasabröd i oförstörd natur. Bland gungstolar och trasmattor och mormödrar tronar Luxor färgteve, med "den svenska bilden" (en spelman). Filmjolk, ost, öl och korv framställs inte som industriprodukter utan som resultatet av en mästarens personliga omsorger. En förbindelse suggereras från den högt utvecklade industriella teknologin och bakåt i tiden, till det förindustriella Sverige. Mer generellt gäller för varorna i reklamens bildvärld att "bruksvärdets framträdelseform"¹¹⁰ får skenkaraktären av överblickbarhet, trygghet, gemenskap och andra 'autentiska' värden. Bland reklambilderna finns en uppsjö av exempel på vad Benjamin kallat *dialektiska bilder*, hans mest egensinniga bidrag till medvetandesociologin.¹¹¹

Passagerarna, de täckta affärsgatorna i 1800-talets Paris, gav sken av att vara lika ombonade och trygga som borgarnas boningsrum medan de i själva verket tjänade kommersiella syften. De stora boulevarderna, baron Haussmanns skapelser, gav sken av att tillfredsställa skönhetsbehov.

"Men det verkliga syftet med de haussmannska arbetena var att trygga staden mot inbördeskrig / — — / Gatornas bredd ska göra det omöjligt att uppföra barrikader, och nya gator ska säkerställa den kortaste vägen mellan kasernerna och arbetarkvarteren."

Passagerarna och boulevarderna i Paris är exempel på dialektiska bilder. Dessa karaktäriseras framför allt av att "det nya genomsyras av det gamla".

Det nya eller "moderniteten" är varuekonomin, storstaden, den utvecklade produktionstekniken (ex. passagerarnas kommersiella och boulevardernas militärstrategiska betydelse).

Det gamla eller "urhistorien" är kollektivmedvetandets föreställningar om ett mänsklighetens tillstånd av fred, frihet och egendomslöshet i tidernas begynnelse, föreställningar där ett utopiskt moment är verksamt: drömmen om det klasslösa samhällets återkomst. (Ex: passagerarnas trygghetsskapande och boulevardernas estetiska betydelse.)

Fouriers utopi är ett tredje exempel på 1800-talets dialektiska bilder.

"Enligt Fourier skulle ett förnuftigt inrättat samhällsarbete få till följd, att fyra månader upplyste den jordiska natten, att isen drog sig tillbaka från polerna, att havsvattnet inte längre smakade salt och att rovdjuren trädde i människornas tjänst."¹¹²

Sådana urhistoriska föreställningar om

ett Schlaraffenland legeras med "det nya"; organisationsformerna i Fouriers falangstär hade nämligen den moderna maskintekniken till förlaga.

Ett fjärde exempel är bilden av den prostituerade (ett vanligt motiv hos Baudelaire).

"I det att hon bjuder ut sig som 'försäljerska' suggererar hon ett den fria sexualitetens tillstånd; ändock förblir hon 'vara' och infogar sexualitet i ett alienerat sammanhang, nämligen marknadens."¹¹³

Å ena sidan är de dialektiska bilderna bedrägliga, de är sken, fantasmagorier, som genom att använda — eller snarare missbruka — den urhistoriska erfarenheten förskönar och döljer motsättningen mellan de utvecklade produktivkrafternas löften om ett förnuftigt samhälle och de produktionsförhållanden som omintetgör dessa löften. Å andra sidan medger de dialektiska bilderna unika möjligheter att genombryta skenet: Konstruktionen av dialektiska bilder kan vid gynnsamma tidpunkter göra dessa avläsbara så att deras dubbelkaraktär och skenkaraktär avslöjas, samtidigt som deras urhistoriska moment, kollektiva arkaiska föreställningar om en människovärdig samhällsordning, projiceras på framtiden.

Benjamins begrepp urhistoria är svår-bemästrat, men viktigt för hans sätt att tänka (Benjamin förklarar exempelvis Kafkas egenart och profetiska förmåga med att dennes kunskapskälla är urhistorien, i motsats till "den moderna storstadsmänniskans erfarenhet").¹¹⁴ Det urhistoriska momentet i Benjamins dialektiska bilder har tolkats på skilda sätt: som uråldriga och alltfjänt aktuella mänskliga behov,¹¹⁵ som en katastrofal tillämpning av Jungs oanvändbara begrepp det kollektivt omedvetna,¹¹⁶ som eviga och sanna idéer av platoniskt slag¹¹⁷ och marxister, t.ex. Brenner, har tagit

fasta på att den urhistoriska erfarenheten föregriper det fria och klasslösa samhället (detta utvecklar Benjamin i sin essay om Bachofen).

Det är tydligt att Benjamin övervärderade de emancipatoriska konsekvenserna av att de dialektiska bildernas skenkaraktär genomskådas — liksom andra forskare med anknytning till frankfurtkretsen ville han gärna utkämpa klasskampen genom att krossa cirkulationsfärens fetischformet.¹¹⁸ Men med sitt intresse för kapitalismens objektivt emanciperande konsekvenser syftar Benjamin utöver den klassiska ideologikritiken,¹¹⁹ låt vara att hans emancipationsbegrepp snarare är teologiskt än marxistiskt: För Benjamin är det i hög grad *det förfädda* som ska frigöras, han begär att historiematerialisten ska rädda urhistorien och kollektiv erfarenhet undan glömskan. Habermas (1972) har betonat de konservativa dragen i Benjamins metod och döpt den till "räddande kritik" för att skilja den från ideologikritiken.

Benjamins hypotes om de dialektiska bilderna innehåller fler komplikationer. Man måste hålla i minnet att Benjamin "försökte utveckla inte den samhälleliga processens egen dialektik utan dialektiken hos dess bilder".¹²⁰ Och Habermas¹²¹ har t.o.m. hävdad att Benjamin enbart *beskrivit* det fetischerade medvetandets bildvärld, och inte alls haft någon marxistisk intention att visa *hur* varustrukturen vinner makt över medvetandet. Visserligen torde Habermas vara ganska ensam om den åsikten men det är sant att Benjamins tillvägagångssätt inte är särskilt politisk-ekonomiskt medvetet och inte heller sammanfaller med den klassiska ideologikritiken. Särskilt anmärkningsvärt är hur han avstår från totalitetskategorin, hans dialektiska bilder är fragment. Detta är ett bland otaliga uttryck för Benjamins övertygelse att väl valda enskilda fenomen fungerar som "monader", som i sig rymmer oerhörda betydelse-

sammanhang (se redan det "kunskapskritiska förordet" till avhandlingen om barocktragedin, 1925¹²²). Historiematerialistens uppgift är att bryta loss det förgångnas bilder ur historiens förtingligade kontinuitet för att sätta dem i relation till sin egen epok:

"Den dialektiska bilden är en hastigt förbiilande glimt. På samma sätt som en bild i nuet, som glimtar till i det ögonblick då den blottar sin innebörd, måste bilden av det förflutna, i detta fall Baudelaires bild, infångas i flykten. Den räddning, som här och bara här finns inom räckhåll, kan aldrig uppnås annat än med ledning av en ögonblicksbild av det som är på väg att ohjälpligt gå förlorat."¹²³

Mycket i Benjamins hypotes om dialektiska bilder är tvivelaktigt. Här som i många andra sammanhang är han viktigast som inspiratör. Han røjde väg med sina försök att deschiffra den samhällsliga fantasins skapelser — inte bara i konst eller litteratur utan även i stadsplanering, heminredning, varuhus, mode ... — och se dem som uttryck för omedvetet verksamma klassintressen.

V

Sammanfattningsvis

Litterär produktion

Intresset för Walter Benjamins arbeten tog inte rejäl fart förrän 1967—68 i tysk universitetsmiljö. Vänstern läste hans brechtinfluerade texter från 30-talets mitt och gjorde — som ett led i uppgörelsen med Adorno och andra prominenta frank-

furttforskare — Benjamin till mer konsekvent materialist än han någonsin varit. Framför allt uppmärksammades hans tankar om litterär (konstnärlig) produktion.

Benjamin hade mutat in ett tidigare försummat forskningsfält: de specifikt litterära (konstnärliga) 'produktionsmedlen' och 'produktionsförhållandena'. Det var välgörande. Det är ju annars lätt att förbise elementära omständigheter som att den unga Sovjetstatens väggtidningar (om vi får tro Benjamin¹²⁴) uppstod ur inbördeskrigets brist, då många platser saknade både papper och trycksvärta. Och Benjamin gav socialistiska författare det goda rådet att bearbeta sina egna produktionsmedel.

Men det finns svaga punkter i Benjamins produktionstesiser. Han generaliserade begreppen produktion, produktionsmedel osv. så kraftigt att han tappade bort det specifika i kritiken av den politiska ekonomin. Benjamins evolutionistiska syn på produktivkrafternas utveckling måste avvisas liksom hans övertro på kulturindustrins emancipatoriska potens. — Å andra sidan är (som Sørensen påpekar¹²⁵) en av Benjamins bestående insatser att han uppmärksammat just kulturindustrins *samhälleliggörande* effekter (Marx: Vergesellschaftung); kulturindustrin fungerar samhälleliggörande genom att bryta upp olika slag av arbetsdelning och framför allt genom att stöpa publikens reception eller erfarenhet i nya former. Allt detta ser Benjamin som potentiellt emanciperande, och han fick fatt i *dubbelheten* hos samhälleliggörande-processerna: de tjänar ju kapitalförökningen, därför är de självfallet inte automatiskt emanciperande, men att kapitalet knyter samhällets moment tätare samman är ändå potentiellt progressivt, som förberedelse för socialismen. Benjamin är här intressant som korrektiv till den nattsvarta kulturpessimismen hos Adorno eller Habermas.

Medvetandeformer

Men Benjamin nöjde sig inte med att behandla produktionsaspekten, tvärtom:

”Det är en vulgärmarxistisk illusion att tro att man skulle kunna bestämma en produkts samhälleliga funktion, det må vara en materiell eller en andlig produkt, utan hänsyn till omständheterna kring och bärarna av dess Überlieferung /ung. senare historia, tradering/”.¹²⁶

Litteraturforskaren måste alltså undersöka de litterära texternas öden och äventyr efter publiceringen. Dels krävs empiriska, ”receptionshistoriska” studier (upplagornas storlek, översättningar, publikens sammansättning, kritikers och forskares reaktioner¹²⁷), men intressantare är Benjamins *formbegrepp* reception (ung mottaglighet, beredskap). Reception är en föränderlig, historiskt betingad egenskap hos människors erfarenhet, och den betingas inte minst av produktionstekniken. Receptionsomvandlingar avslöjar väsentliga samhälleliga processer. Ett exempel är den omvälvning av receptionen som tog sin början under 1800-talet och sedan fortgått, betingad av masspublik och massmedier, och som Benjamin döpt till aurans förfall. Ett annat exempel är flanörens receptionsart, som är typisk och nödvändig i 1800-talets varuproducerande samhälle, bl.a. eftersom den möjliggör inlevelse i varan och dess bytesvärde.

Benjamins intresse för både författarens ”produktionsmedel” och läsarnas reception bottnar i en ambition att göra *samhälleligt betingade formförändringar i människors erfarenhet* till litteraturvetenskapens objekt. (Vi skulle med Sørensen kunna tala om den litterära institutionen, som kodifierar såväl författarens produktionsmedel som läsarens (re)produktionsmedel.¹²⁸). Exempel: Den allegoriska form — Benjamin avser det oförmedlade och brottstycksartade — som utmärker Baudelaires diktning är en typisk, historiskt bestämd erfarenhetsform hos människor som omedvetet skyddar sig mot den förtingligade omvärlden genom att fragmentera den. Också Benjamins hypoteser om produktionsförträngning och dialektiska bilder hör hemma i hans erfarenhetsteori: Bourgeoisin förmådde inte förutse konsekvenserna av det egna produktionssättets utveckling, vilket alstrar en fantasmagorisk föreställningsvärld (”moderniteten”), där den samhälleliga fantasin är så förlamad att den inte kan föregripa framtiden; därav det reaktionära tillbakagripande på ”urhistorien” som utmärker artonhundratalets dialektiska bilder.

Litteratursociologin har åtskilligt att hämta i Benjamins beskrivningar av medvetandeformernas omvandlingar, särskilt inom artonhundratalets borgerliga offentlighet. Och det som trots alla lösa analogier och teologiska inslag pekar framåt hos litteratutsociologen Benjamin är hans formgenetiska intention, dvs. försöken att rekonstruera litterära former, grepp, genrer ur deras samhälleliga betingelser.

1. 1971 s, 16.
2. *Ibid.*, 10, 33f; *Briefe* 292.
3. Detta enligt B. själv, se t.ex. "Författaren som producent", jfr. Lethen 229, Gruchot 207ff, Wiesenthal 1973 191f.
4. *Briefe* 535 (1931).
5. *GS* III 175.
6. *GS* III 224, *EoB* 107.
7. *GS* III 175, *AN* 274f.
8. *GS* III 350—52, *EoB* 96.
9. *AN* 270
10. *GS* III 225.
11. *Briefe* 521.
12. *GS* III 681f.
13. *GS* I 786ff.
14. Översiktligt om olika Benjamintolkningar, se Habermas 1972 175f, Wiesenthal 1973 179—206, Salzinger 631—635, Kaiser.
15. *GS* I 537.
16. Adorno 138, 148.
17. *GS* I 519, Adorno 138.
18. Adorno 22, 27.
19. *GS* I 540.
20. Adorno 130, 149.
21. *Ibid.*, 112ff, 136f, 147ff.
22. Se den svenska översättningen s. 75—92.
23. Adorno 127ff.
24. *Ibid.*, 141, passusen utelämnad i *Briefe* 787.
25. Adorno 126—134.
26. *Briefe* 662f.
27. Mosler 31f.
28. Se t.ex. Tiedemann 1970. Efter Adornos död 1969 har Rolf Tiedemann skött försvaret av hans position.
29. Se Arendt, *Merkur* 1968 54, 57, 968.
30. 1973 56ff.
31. *Briefe* 526, Scholem 148ff.
32. *Bod* 239.
33. *EoB* 97.
34. *Ibid.*, 100f.
35. *Ibid.* 13, 22.
36. Den borgerliga Brechtforskningen, som inte fåst stort avseende vid Benjamins analyser, har försummat denna viktiga aspekt av Brechts lärostycken. Lärostyckena har allmänt både i öst och väst brukat räknas till "en vulgärmarxistisk, behavioristisk övergångsfas i Brechts tänkande, som under senare delen av 30-talet följdes av fasen med den episka teaterns 'mognare' stycken." Men för ett par år sedan publicerade Reiner Steinweg undersökningsresultat som visade att Brechts lärostycken inte alls har med den borgerliga offentlighetens teater att göra: "Beteckningen 'Lehrstück' gäller enbart för experimentella (konst-)övningar som tjänar till lärande kollektivs självförståelse och självfostran; för 'stycken som är lärorika för de uppträdande' (Brecht) och inte behöver någon publik." Lärostyckets princip, överskridandet av gränsen skådespelare/åskådare och därmed upphävandet av teatern som isolerad sektor av samhällslivet kan realiseras till fullo först i ett socialistiskt samhälle. Brechts s.k. mognare stycken däremot bör betraktas som kompromissformer avsedda för tiden före och under den proletära revolutionen. (Efter Brenners redaktionella text i *Alternative* 78/79 1971 101).
37. *EoB* 103, 26.
38. *Bod* 58.
39. *EoB* 99f, *Bod* 58f, 67ff.
40. *Bod* 76f, *EoB* 93f.
41. *GS* IV 563.
42. *Bod* 77.
43. *EoB* 52.
44. *Ibid.*, 100.
45. *Ibid.* 109.
46. Sørensen 1973b 108.
47. *GS* I 1051.
48. *EoB* 94.
49. *GS* III 23—29, 46—48.
50. *GS* IV 337—39, *AN* 338f.
51. *Briefe* 494, Lacis 213.
52. *Ibid.* 609.
53. *EoB* 7.
54. *Bod* 65.
55. *EoB* 12, 28, 104.
56. *Ibid.* 91.
57. Gallas 1971 164ff.
58. Lukács 1969.
59. Adorno 131f.
60. Se Poulantzas: *Fascism och diktatur* 34ff.
61. Sørensen håller inte med mig, 1973b 147.
62. Uppfattningen att författaren inte är produktiv finns väl motiverad i Sørensen 1973b 128, 134—39, 150f.
63. *EoB* 101, 106, *VüB* 7, *GS* IV 339.
64. Sørensen 1973b 157
65. *GS* III 925.
66. Lukács 1968 139.
67. *Briefe* 654.
68. Krumme 73f.
69. Jfr. Holz 215—32.
70. *Bod* 89 not 8.
71. *Ibid.* 69.
72. *GS* III 502.
73. *Briefe* 690, 702.
74. *AN* 313.
75. *Bod* 167.
76. Efter hand svällde materialet om Baudelaire så mycket att Benjamin planerade en särskild

volym om honom. Men bara den mellersta tredjedelen blev skriven, "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", 1938, som består av tre avsnitt: Die Bohème, Der Flaneur, Die Moderne. Bohèmeavsnittet finns översatt i Kurt Aspelins *Marxistiska litteraturanalyser* 277–95. År 1939 utvidgade Benjamin Flaneuravsnittet till den stora essän "Om några motiv hos Baudelaire", övers. i *Bod*.

Det är ledsamt att Benjamin aldrig skrev Baudelairebokens sista tredjedel, där hade han avsett att infoga materialet i de tidigare, mer empiriska och ganska svårtolkade partierna i ett teoretiskt sammanhang (*Briefe* 774f). Men en hel del av hans intentioner är åtkomliga i hans efterlämnade papper som Tiedemann frikostigt citerat ur (framför allt i *GS* I 1064ff, vidare Tiedemann 1973, Tiedemann 1969 samt ett ottryckt radioföredrag 19.2 1965 ur vilket Krumme återger intressanta Benjamincitat). Manuskriftet "Zentralpark", 1938–39, innehåller viktigt råmaterial till Baudelairebokens oskrivna delar. Samtliga nämnda Baudelairetexter finns numer samlade i *GS* I.

77. *GS* I 535.

78. *Bod* 161f.

79. *Ibid.* 120, 161, 173.

80. *Bod* 164.

81. *GS* I 1151.

82. Om Benjamins allegoribegrepp, se Tiedemann 1969 180ff, Krumme 78f, Lindner 53ff, Holz 1968 74–87. Lukács har försökt tillämpa Benjamins allegoribegrepp också på 1900-talsmodernismen, se Bürger 1971 175f.

83. 100–120, 320.

84. Krumme 73.

85. *Bod* 197–202, *AN* 280.

86. *Ibid.* 46, 98, 105f, 109, 161, 170, *AN* 476f.

87. *Bod* 160, 175, 202.

88. Synonymer till reception är mottaglighet – latinets recipere betyder mottaga – eller möjligen perceptionsform, som är Holmgaards och Pittelkows term. Tiedemann använder termen apperception och Benjamin själv gör ibland t.ex. *GS* I 504f, en distinktion mellan Apperzeption (ung organiserings av intryck) och Perzeption (ung mottagande av intryck). Apperzeption äger alltså rum närmare subjektssidan, reception närmare objektssidan. Men i allmänhet låter Benjamin termen reception täcka bägge begreppen.

Benjamin är inte alls den förste att beskriva receptionsförändringar, han nämner själv en rad tidigare försök, t.ex. Mehrings arbete om Lessinglegenden (*AN* 305, 315; *GS* III 169f, 495ff, 579ff; *Bod* 65f), men Benjamin är banbrytande med sin läsning av receptionsförändringar som symptom på väsentliga samhällsliga processer.

89. *Bod* 65f.

90. *GS* III 583.

91. *GS* I 539f, *Bod* 96, 149.

92. *GS* III 499.

93. *GS* III 82, 583; *Bod* 85f.

94. *GS* III 294–300.

95. *AN* 304f.

96. *GS* III 580.

97. *Bod* 82,

98. *GS* IV 325–27; *GS* III 225; *AN* 290; "Konstverket ..." särskilt *Bod* 85f.

99. 1973 71–73.

100. *Bod* 75f; 95; 83.

101. Wiesenthal 1971 59ff, Holmgaard 43ff.

102. Pittelkow 46, Madsen 1973 114.

103. Sørensen 1973b 164ff.

104. *GS* I 660f.

105. *Ibid.* 1106, 1173, 1178f.

106. Holmgaard 9.

107. *Ibid.* Tiedemann 1969 186.

108. Adorno 114f.

109. 57f.

110. Haug 16f.

111. Se 1935 års utkast till passagearbetet, *Bod* 97ff.

112. *Bod* 183, Tiedemann 1969 184.

113. Wiesenthals interpretation, 1973 161.

114. *Bod* 208–238, *Briefe* 760–64.

115. Habermas 221.

116. Adorno, Tiedemann 1973 157.

117. Bubner 42f, Wiesenthal 1973 186, 197.

118. Jfr. Schanz 59.

119. Lindner 54.

120. Krumme 76.

121. 1972 210.

122. *GS* I 207ff.

123. *Bod* 171.

124. *GS* IV 341.

125. 1973b 150–54.

126. *GS* I 1160ff, även i Kursbuch 20/1970 1.

127. Se t.ex. *GS* III 287–90.

128. Se t.ex. Sørensen 1973a 259–79.

- Adorno, Theodor W: *Über Walter Benjamin* Frankfurt a.M. 1970.
- Arendt, Hannah: *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays* München 1971.
- "Walter Benjamin und das Institut für Sozialforschung — noch einmal" *Merkur* 1968 968.
- Benjamin, Walter: (Den mest fullständiga bibliografin över Benjamins tryckta texter finns i *Zur Aktualität Walter Benjamins* Frankfurt a.M. 1972 225—279. En bra resonerande bibliografi i *Text-Kritik* 31/32 1971 81—91.)
- *Illuminationen* Frankfurt a.M. 1969, ouppl 1961 (Förkortas i min artikel II).
- *Angelus Novus* Fr.a.M. 1966 (Förkortas AN).
- *Briefe* 1—2 Fr.a.M. 1966.
- *Versuche über Brecht* Fr.a.M. 1966 (Förkortas VüB).
- *Bild och dialektik* Uddevalla 1969 (Förkortas Bod).
- *Essayer om Brecht* Lund 1971 (Förkortas EoB).
- "Johann Jakob Bachofen" i *Text+Kritik* 31/12 1971 28—40.
- *Gesammelte Schriften* Hittills har utkommit: Band I (avhandlingar och andra större avslutade arbeten, tre delar) Fr.a.M. 1974, Band III (kritik och recensioner, en del) Fr.a.M. 1972, Band IV (Kleine Prosa, Baudelaireövers., två delar) Fr.a.M. 1972 (Förkortas GS I, III, IV).
- Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal. Erster Band. 1938 bis 1942* Fr.a.M. 1973.
- Brenner, Hildegard: "Die Lesbarkeit der Bilder. Skizzen zum Passagenentwurf" i *Alternative* 59/60 1968 48—61.
- Bubner, Rüdiger: "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik" i *Neue Hefte für Philosophie* 5 1973 38—73.
- Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* Fr.a.M. 1971.
- "Benjamins 'rettende Kritik'. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik" i *Germanisch-romanische Monatsschrift* 2 1973 198—210.
- Enzensberger, Hans Magnus: "Baukasten zu einer Theorie der Medien" i *Kursbuch* 20 1970 159—186.
- Fredel, Jürgen: "Kunst als Produktivkraft. Kritik eines Fetischs am Beispiel der Ästhetischen Theorie Th. W. Adornos" i *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* Fr.a.M. 1972.
- Gallas, Helga: "Wie es zu den Eingriffen in Benjamins Texte kam oder Über die Herstellbarkeit von Einverständnis" i *Alternative* 59/60 1968 76—85.
- *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* Neu-wied und Berlin 1971.
- Gruchot, Piet: "Konstruktive Sabotage. Walter Benjamin und der bürgerliche Intellektuelle" i *Alternative* 56/57 1967 204—210.
- Habermas, Jürgen: *Borgerlig offentlighet* Oslo 1971.
- "Bewusstmachende oder rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins" i *Zur Aktualität Walter Benjamins* Fr.a.M. 1972.
- Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik* Fr.a.M. 1971.
- Heissenbüttel, Helmut: "Zu Walter Benjamins Spätwerk" i *Merkur* 1968 179—185.
- Holmgaard, Jørgen: *Om Walter Benjamins Baudelairestudier* stencil 1972.
- Kaiser, Gerhard: "Walter Benjamins Geschichtsphilosophische Thesen". Zur Kontroverse der Benjamin-Interpreten" i *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 1972 577—626.
- Korsch, Karl: *Marxism och filosofi* Ystad 1972.
- Krumme, Peter: "Zur Konzeption der dialektischen Bilder" i *Text+Kritik* 31/32 1971 72—80.
- Lacis, Asja: "Nachricht von Asja Lacis" i *Alternative* 56/57 1967 211—214.
- Lethen, Helmuth: "Zur materialistischen Kunsttheorie Benjamins" i *Alternative* 56/57 1967 225—234.
- Lindner, Burkhardt: "'Natur-Geschichte' — Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften" i *Text+Kritik* 31/32 1971 41—58.
- Lukács, Georg: *Historia och klassmedvetande* Budapest 1968.
- "'Grösse und Verfall' des Expressionismus" i *Marxismus und Literatur II* Hamburg 1969 7—42.
- Madsen, Peter: *Semiotik & Dialektik. Bidrag till litteraturens, betydningens, bevidsthedens sociologi* København 1971.
- "Literaturvidenskab og socialvidenskab. Til ideologi-analysens socialvidenskablige begrundelse" i *Poetik* 19 1973 111—132.
- Mosler, Peter: "Die Geschichte des Emanzipationskampfes der Germanistik ist eine Geschichte der Niederlagen" i *Alternative* 94 1974 28—43.
- Negt, Oscar/Kluge, Alexander: *Offentlighet og erfaring* GMT 1974.
- Pittelkow, Ralf: "Samfundsteori og tekstteori" i *Poetik* 19 1973 5—73.
- Raddatz, Fritz J.: "Sackgasse, nicht Einbahnstrasse" i *Merkur* 1973 1065—1075.
- Salzinger, Helmut: "Walter Benjamin — Theologe der revolution" i *Kürbiskern* 4 1968 629—647.
- Schanz, Hans-Jørgen: *Til rekonstruktionen af kritikken af den politiske økonomies omfangslogiske*

status Aarhus 1974.

Scharang, Michael: *Zur Emanzipation der Kunst* Neuwied und Berlin 1971.

Scholem, Gershom: "Walter Benjamin" i *Über Walter Benjamin* Fr.a.M. 1968 132–162.

Sørensen, Peer E.: *H.C. Andersen & herskabet. Studier i borgerlig krisebevidsthed* GMT 1973a.

— *Elementaer litteratursociologi. Et essay om litteratursociologiske grundproblemer* GMT 1973b.

✓ 76 Tegneserier. *En ekspansions historie* GMT 1974.

Tiedemann, Rolf: *Studien zur Philosophie Walter*

Benjamins Fr.a.M. 1973 (oupl. 1965).

— "Nachwort" i Benjamin Charles Baudelaire. *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* Fr.a.M. 1969 167–194.

— "Walter Benjamin" i *Kontrast* 19 1970 49–53.

Wiesenthal, Liselotte: "Die Krise der Kunst im Prozess ihrer Verwissenschaftlichung. Zur Beschreibung von Krisenprozessen bei Walter Benjamin" i *Text + Kritik* 31/32 1971 59/71.

— *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins* Fr.a.M. 1973.

PRAXIS

PRAXIS är den ledande jugoslaviska marxistiska tidskriften, som under tio år publicerat artiklar som utvecklat marxismen teoretiskt och politiskt.

PRAXIS har i år av myndigheterna tvingats upphöra p.g.a. sin kritik av partiets nystalinistiska kurs.

Bokhandeln Röda Rummet i Stockholm har samtliga nummer av den internationella upplagan till försäljning, bl.a. temanumren: *Meaning and Prospects of Socialism, Qu'est que l'histoire, Socialisme et ethique, Die Aktualität der Gedanken von Karl Marx, Bureaucracy Technocracy and Freedom, National International and Universal, Revolution und Marx, Geschichte und Revolution, Marx Marxisme Marxologie, A Moment of Yugoslav Socialism, Utopie et Réalité, Anarchie Avenir Revolution, Liberalism and Socialism, Gleichheit und Freiheit, The Bourgeois World and the Socialism.*

**Röda Rummet, Luntmakargatan 70,
113 51 Stockholm Tel. 08-30 58 13**