

Veijo Hietala

KYLLÄ KANSA TIETÄÄ eli miksi tutkia populaarikulttuuria?

Beverle Ann Houstonille omistetussa muistokirjoituksessa Marsha Kinder luonnehtii edesmennyttä “kiihkeäksi melodraaman ihailijaksi” ja “television pakonomaiseksi kuluttajaksi”.¹ Vielä joitakin vuosia sitten tällaisia mainintoja olisi akateemisen tutkijan kohdalla pidetty todennäköisesti tämän muiston häpäisemisenä. Suhtautumisessa populaarikulttuuriin näyttääkin tapahtuneen jonkinlainen kuhnilainen paradigmanvaihdos. Seuraavassa yritän luonnostella tämän muutoksen ulottuvuuksia, jotka heijastelevat pikemminkin käymistilaa tutkimuksen taustaideologioissa kuin itse populaarikulttuurissa. Samalla pyrin hahmottelemaan niitä legitimoinnin strategioita, joilla vakava akateeminen kiinnostus niin sanottuihin alempiin taiteisiin on perusteltu. Tällöin elokuvan osuus nousee ikään kuin itsestään keskeiseksi.

Marxismin perintö

Perinteinen marxilainen estetiikka ei populaarikulttuuria juuri vaivautunut pohtimaan vaan kuittasi koko ongelman vaikenemalla.² Esimerkiksi Lukács ei viittaa sanallakaan populaarikirjallisuuteen vaan omistautuu pohtimaan maailmankirjallisuuden “merkkiteoksia”. Yleensä nämä olivat vielä samoja, jotka myös edeltävä idealistinen - porvarillinen - kritiikki oli jo kanonisoinut.

Milloin marxilaiset kriitikot “massakulttuurin” huomioivatkin, he päätyivät jälleen samoille linjoille porvarillis-humanistisen estetiikan kanssa. Kun esimerkiksi englantilainen F.R. Leavis näki populaarikulttuurin moraalisesti ja esteettisesti köydyttävänä, demokraattisten kansalaisten kansalais-kuntoa alentavana, marxilainen Frankfurtin koulu-kunta puolestaan piti massojen taidetta ideologise-na uhkana; se palveli kapitalismin intressejä muut-taessaan koko kulttuurin kulutushyödykkeitä mark-

kinoivaksi teollisuudeksi ja sopeuttaessaan kuluttajat vallitsevaan ideologiaan. Leo Lowenthalin huomioissa tiivistyvät myös esimerkiksi Adornon ja Horkheimerin näkemykset.

The decline of the individual in the mechanized working processes of modern civilization brings about the emergence of mass culture, which replaces folk art or “high” art. A product of popular culture has none of the features of genuine art, but in all its media popular culture proves to have its own genuine characteristics: standardization, stereotypy, conservatism, mendacity, manipulated consumer goods.³

Lowenthal asettaa yksiselitteisesti populaarikulttuurin ja taiteen toistensa vastakäsitteiksi ja pahoittelee jälkimmäisen näkemyksellisyyden jatkuvaa väistymistä edellisen kategorian “todellisuuden reproduktion” tieltä. Teoreetikko jopa epäilee lisääntyvän populaarikulttuurin kulutuksen viittaavan nykyihmisen “esiakuisiin” (preadult) piirteisiin tai sitten jakautuneeseen minuuteen (“vammautunut” [mutilated] lapsi - standardisoitu aikuinen).⁴

Sinänsä jo käsitteeseen ‘massakulttuuri’ sisältyy marxilaisesti väritynyt arvovaraus: siihen lukeutuvat kulttuurituotteet nähdään Lowenthalin tapaan joko porvarillisen ideologian harjoittamana kansan manipulointina tai sitten esineellistyneinä kulutus-hyödykkeinä, joilla on vain vaihtoarvo esteettisen arvon asemesta. Sen sijaan termi ‘populaarikulttuuri’ ymmärretään usein jossain määrin arvovapaam-pana käsitteenä, joskin siihenkin liittyy ongelmia, kuten tuonnempana käy ilmi. Kuluttajan kannalta populaarikulttuurin merkitys on nähty marxilaisit-tain ensisijaisesti eskapismissa tai - frankfurtilais-teoreetikoiden mukaan - ‘distraktiossa’: kansa tur-vautuu sille tarjottuihin helppoihin päiväuniin ja siirtää huomionsa näin muutosta kaipaavista “to-

dellisistä” ongelmista. Vanhemman polven marxilaisteoreetikoista vain Raymond Williams ja Antonio Gramsci ovat pyrkineet problematisoimaan yksioikoista näkemystä populaarikulttuurista ideologisena aivopesuna.⁵

Ritualistinen tulkinta

Populaarikulttuurista puhuminen ikään kuin jonkinlaisena selkeärajaisena kokonaisuutena ei sekään ole aivan ongelmatonta. Esimerkiksi kirjallisuuden puolella taide - populaarikulttuuri -oppositio syntyi oikeastaan vasta 1800-luvulla viihdefiktio yleistymisen ja massatuotannon myötä.⁶ Sen sijaan sepite-elokuvan kohdalla tilanne oli toinen: uusi kulttuurituote laskettiin alun pitäen kokonaisuudessaan populaarikulttuuriin. Näin elokuvan nousua taidemuodoksi voi jo sinänsä pitää selvänä osoituksena taiteen ja populaarikulttuurin rajaviivan häilyvyydestä ja historiasidonnaisuudesta.

Seuraava askel tässä transgressiossa tapahtui amerikkalaisen studioelokuvan arvonnousun myötä. Juuri kun kritiikki oli onnistunut jaottelemaan koko elokuvakulttuurin kentän turvallisesti taiteeseen ja viihteeseen, ranskalaiset Cahiers-kriitikot nostivatkin halveksitun ja kaavoittuneen Hollywood-tuotannon mielenkiinnon kohteeksi ja uskalsivat jopa väittää siinäkin syntyvän taidetta todellisten auterien käsissä. Elokuvan osalta tämä itse asiassa merkitsi päänsä avautumista viihteen ja taiteen kategorioiden lisääntyvälle sulautumiselle.

Cahierslaiset kykenivät perustelemaan kiinnostuksensa amerikkalaisiin genreihin auteurin käsitteellä ja pyrkivät näin pikemminkin korostamaan elokuvan taiteellista potentiaalia. Lajityypin ja kaupallisuuden asettamat vaateet ja rajoitukset tunnustettiin, mutta myös todellisen elokuvataiteilijan mahdollisuudet murtautua näkemyksineen niiden läpi. Useimmiten siis auteur-ohjaaja nähtiin primaarina, lajityyppi toissijaisena.⁷ Moderni genre-teoria kehittyi kuitenkin 1960-luvulla - ajankohtana, jolloin auteursia oltiin nopeasti hautaamassa.

Miksi populaarielokuvaa pitäisi tutkia, jos tekijä - perinteisen taiteen ankkuri - on kuollut? Klassikkoteoreetikko Siegfried Kracauer esitti jo vuonna 1947 esihitleriläistä saksalaiselokuvaa käsittelevässä tunnetussa tutkimuksessaan, että elokuva kykenee massoille suunnattuna tuotteena heijastamaan kulttuurin pelkoja, mieltymyksiä ja kehitystrendejä. “[F]ilms address themselves, and appeal, to the anonymous multitude. Popular films - or, to be more precise, popular screen motifs - can therefore be supposed to satisfy existing mass desires.” Kracauer arvelikin menetelmänsä soveltuvan myös nykyisen “massakäyttätymisen” tutkimiseen niin Yhdysvalloissa kuin muuallakin maailmassa.⁸ Kracauerin hypoteesin jonkinlaisesta kulttuurisesta alitajunnasta voi sittemmin nähdä vaikuttamassa myös

joidenkin modernien genre- ja populaarikulttuuri-teorioiden taustalla.

Jatkossa teoreettiseksi tueksi tarjoutui nopeasti kehittynyt poikkitieteellinen strukturalismi ja etenkin Claude Lévi-Strauss. Tämä oli jo 1950-luvulla osoittanut myyttien inhimillistä ajattelua säätelevän vaikutuksen; Lévi-Straussin mukaan ihmiset eivät ajattele myyttien kautta, vaan pikemminkin myytit ajattelevat meissä - tietämättämme.⁹ Roland Barthesin Mythologies-teos (1957) loi puolestaan merkittävän linkin lévistraussilaisesta ajattelusta populaarikulttuurin tutkimukseen. Ikään kuin vaihtoehdona Freudin arkielämän psykopatologian tarkastelulle Barthes analysoi arjen ilmiöitä taustalla piilevien myyttisten rakenteiden ilmentyminä. Mytologisoinnin prosessit muuttavat arjen diskurssit “luonnollisiksi”, itsestään selviksi ja läpinäkyviksi, joten niiden konstruoitua luonnetta ei huomata. Sittemmin Lévi-Straussin ritualistinen myyttikäsitys vaikutti etenkin elokuvan genreteoriaan ja muidenkin populaarien medioiden analyysimalleihin: sen tunnetuimpina elokuvateoreettisina sovellutuksina muistetaan Peter Wollenin semioottinen klassikko Signs and Meaning in the Cinema (1969) sekä Jim Kitsesin western-tulkinnat, jotka edustavat lyhytikäiseksi jäänyttä niin sanottua auteur- eli cinestrukturalismia.¹⁰

Lévistraussilaisen srukturalismin virikkeitä voidaan nähdä myös esimerkiksi Thomas Schatzin genreteorian perusteoksen ja John G. Caweltin aikaansa edellä olleen populaarikirjallisuuden pioneeritulkinnan taustalla, vaikka tekijät eivät ranskalaistutkijaa teoreettisena esikuvanaan mainitsekaan. Eksplisiittisesti lévistraussilainen sovellutus on sen sijaan Will Wrightin western-tutkimus Six-guns and Society.¹¹

Schatz näkee elokuvagenret tekijöiden ja yleisön väliseen sanattomaan sopimukseen perustuvina rituaaleina, jotka käsittelevät kulttuurin ristiriitoja ja tarjoavat niihin utooppisia ratkaisumalleja. Näin ne yhtäältä vahvistavat perittyjä arvoja - ideologiakritiikin mielestä hallitsevaa ideologiaa - mutta myös pyrkivät sulauttamaan niihin kulttuurin tuottamia uusia tai vastakkaisia impulsseja.

Cawelti lähestyy viihdekirjallisuutta samantapaisesti näkökulmasta - tosin näkemys soveltuu muuhinkin populaariviestimiin. Caweltin mielestä “kaavafiktio” (formulaic fiction) palvelee ensisijaisesti neljää tarkoitusta. 1) Vahvistamalla olemassaolevia todellisuudentulkintoja kaavakirjallisuus auttaa ylläpitämään kulttuurista konsensusta maailman ja moraalien olemuksesta. 2) Se tarjoaa ratkaisumalleja kulttuurinsisäisiin jännitteisiin eri ryhmien ja asenteiden välillä. 3) Formulot tarjoavat vastaanottajalle mahdollisuuden fantisoida kontrolloidusti sallitun ja kielletyn rajamaastossa ja mahdollistavat kuvitteellisen transgression. 4) Sulauttamalla itseensä kulttuurissa tapahtuvia muu-

toksia ja sen myötä uusia arvoja kaavaviihde helpottaa siirtymistä vanhasta uuteen ja edistää siten kulttuurin jatkuvuutta.¹²

Kuten huomataan, ritualistinen genre- ja populaarikulttuuriteoria ei näe "kaavaviihdetä" välttämättä konservatiivisena eikä kulttuuria staattisena, vaan sen mukaan formulat myötäilevät kulttuurin progressiivisuutta - tosin suhteellisen passiivisina ja heijastavina.¹³ Ritualistisella näkemyksellä on kuitenkin selviä etuja akateemisessa yhteisössä: sen kautta voidaan suhteellisen neutraalisti ja turvallisesti perustella kiinnostus populaarikulttuuriin kulloisestakin muotiteoriasta riippumatta tarvitsematta turvautua hankaliin taide - viihde- ja konservatiivinen - radikaali-oppositioihin.

Tosin esimerkiksi Cawelti tukeutuu vielä perinteisiin esteettisiin kategorioihin; hänen mielestään "vakava" kirjallisuus perustuu mimeettisyyteen, joka esittää maailman tuntemassamme muodossa, kun taas kaavakirjallisuus rakentaa ideaalimaailman vaila epäjärjestyksestä, epävarmuudesta ja todellisen maailman rajoituksista.¹⁴ Vaikka Cawelti pyrkiikin tarkokkaasti vastustamaan arvottavaa yläkulttuuri vs. alakulttuuri -asetelmaa puhumalla muun muassa "eskapismista taiteesta" ja korostamalla myös kaavakirjallisuuden mahdollistamia yksilöllisiä näkemyksiä, jaottelu vahvistaa perinteistä hierarkiaa esittämällä itseilmaisun taiteellisuuden kriteeriksi.¹⁵

Kaavaa tai genreä tuskin kuitenkaan voidaan pitää nimenomaisesti populaarikulttuurille tyypillisenä. Kuten jo Mihail Bahtin huomautti 1930-luvulla, taide perustuu aina jonkinlaiseen geneeriseen näkemykseen. Tämä taas johtuu hänen mukaansa siitä, että inhimillinen tietoisuus jäsentää maailmaa ylipäättään geneeristen kehysten läpi ja taiteen genret syntyvät tämän universaalisen taipumuksen seurauksena. Ennen populaarikulttuurin nousua juuri arvokirjallisuus ymmärrettiin geneerisenä, mutta myöhemmin tämä piirre liitettiin massakulttuuriin. "Oikea" taide jäi puolestaan originaalin itseilmaisun foorumiksi.¹⁶

Postmoderni marxilaisuus ja populaarikulttuurin dialektiikka

Kuten edellä todettiin, perinteinen marxilaisuus on nähnyt populaarikulttuurin vallitsevasti monoliittisena, kapitalistisen ideologian harjoittamana aivopeluna. Ranskassa 1960-luvulla alkanut althusserilais-lacanilainen ideologikritiikki suuntasi kuitenkin huomionsa kaikenlaiseen elokuvailmaisuun radikaalin elokuvan arkkityyppiä etsiskellessään. Kiinnostus suuntautui nyt niihin keinoihin, joilla kapitalistinen ideologia subjektivoi kansanjoukot populaarikulttuurin kautta. Jyrkimmät kriitikot näkivät koko elokuvallisen "apparaatin" aina tekniikkaa

myöten kapitalistisen ideologian saastuttamana: renessanssiperspektiivi, suturoiva leikkaus ja narraatio ymmärrettiin ensisijaisesti ideologisina naamiointin prosesseina.¹⁷ Luonnollisesti jouduttiin paneutumaan ensisijaisesti populaariin Hollywood-estetiikkaan kapitalismin selvimpänä representaationa, samalla kun ylistettiin radikaalia ja itsereflektiivistä elokuvaa. Kysymys oli siis ensisijaisesti moraalikritiikistä, jota modernissa marxilaisuudessa edusti myös Armandin ja Matelartin tunnettu Aku Ankka -tutkimus - tosin suhteellisen perinteisin äänenpainoin.

Sittemmin huomattiin, että - ensiksi - elokuvan ja muun populaarikulttuurin leimaamista kapitalistiseksi tuskin voi pitää uutisena: länsimaissa kaikki taide tuotetaan joka tapauksessa kapitalististen markkinavaimien alaisuudessa, joten hyödykkeeksi muuttamista ei voi välttää.¹⁸ Toiseksi, havaittiin että ainakin Althusserin ja Gramscin teorian viittaavat siihen, että - toisin kuin oli luultu - myös populaarikulttuuri sisältää dialektisuuden ja kamppailun mahdollisuuden. Toisin sanoen, nyt kohteen dialektisuus legitimoit marxilaisen kiinnostuksen populaarikulttuuriin. Kannattaa panna merkille tämän perusajatuksen samankaltaisuus ritualistisen tulkinnan kanssa: populaarikulttuuri sisältää ristiriitaisia tendenssejä ja voimia. Ritualistisen tulkinnan mukaan nämä voimat pyritään kuitenkin harmonisoimaan, kun taas uusmarxilaiset näkevät ne jatkuvassa taisteluaasetelmassa populaarikulttuurin sisällä. Tosin (post)moderneissa marxilaisissa tai siten sävyttyneissä tulkinnoissa voi erottaa kaksi linjaa, joita kutsuttakoon teksti-immanentiksi ja vastaanottajakeskeiseksi teoriaksi. Jälkimmäinen näkemystapa korostaa kaiken inhimillisen kokemuksen kontekstisidonnaisuutta: sosiaaliset olosuhteet, luokka-asema, kansallisuus, etninen ryhmä, sukupuoli jne. vaikuttavat kaikki tulkinnan edellytyksiin ja mahdollistavat myös kulttuurituotteiden monenlaiset lukutavat. Palaan näihin tuonnempaan.

Teksti-immanenssi viittaa lähinnä sentapaisiin ajatuksiin, joita Tony Bennett ja Janet Woolcott esittävät - tai joilla he perustelevat kiinnostuksensa - tunnetun James Bond-tutkielmansa alussa. Vaikka kirjoittajat tarkastelevat Bond-ilmiötä vankasti kulttuurillisessa kontekstissa, he tuntuvat näkevän myös itse "Bond-tekstissä" ideologisia aukkoja.

The mechanisms of narrative suspense -- open up a certain cultural space within which contradictory subject positions and identities may be taken up, however provisionally. Indeed, in our view, the reason for the peculiar and sustained popularity of the Bond forms consist in the degree to which they have been able, in opening up this space, to exploit it -- by moving her/him on to a new set of ideological co-ordinates.¹⁹

Taustalla voidaan nähdä Althusserin ja Gramscin

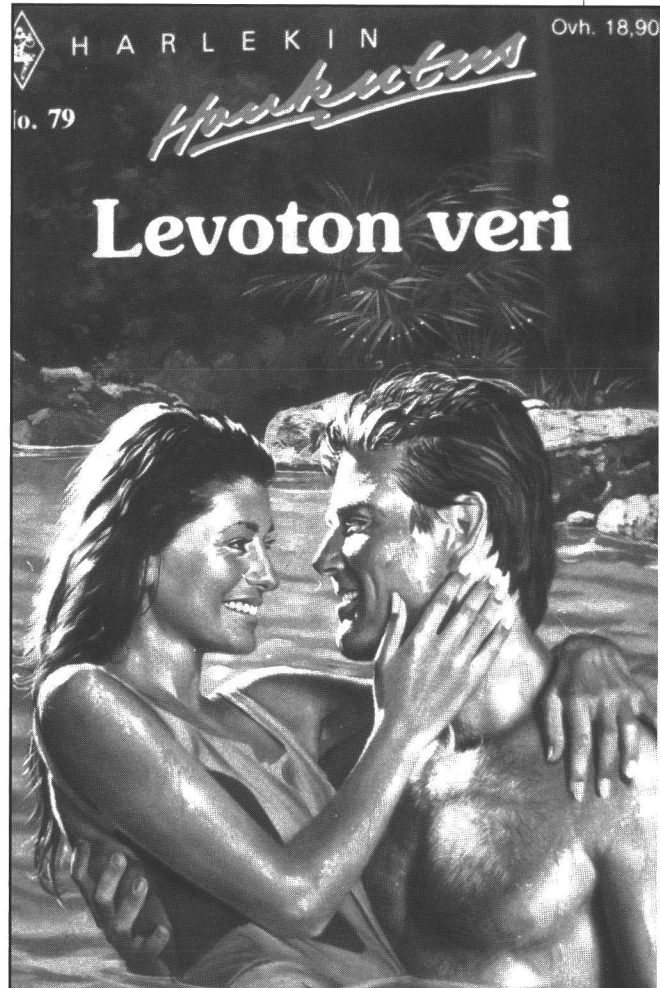
- jota Bennett ja Woollacott siteeraavat teoksensa mottona - näkemys kaikesta kulttuurista ideologisten käytäntöjen taisteluareenana. Ideologiaa ei tällöin ymmärretä monoliittisena - "kapitalismi" - vaan risteävistä ideologisista rakenteista koostuvana prosessina, jossa hallitseva ideologia pyrkii "värväämään" yksilöistä ideologisia subjekteja erilaisissa kulttuuritoiminnoissa (Althusser) tai jossa se pyrkii saavuttamaan "hegemonian" sulauttamalla itseensä vastustavat voimat (Gramsci). Tämä kamppailu voidaan havaita kaikissa kulttuurituotteissa, populaarikulttuurin genreissä kuitenkin ehkä selvimmin, sillä niissä vastavoimat on yleensä selkeästi koodattu. Teksti-immanentin lähestymistavan valossa on kuitenkin tärkeää muistaa, että dominantin ideologian vastavoimat ovat populaariteksteissäkin joka tapauksessa mukana, mikä avaa mahdollisuuden monille lukutavoille.

Feminismin haaste

Jälkistrukturalismin myötä 1960-luvun lopulta lähtien voimistunut feminismi on sekin nostanut populaarikulttuurin vakavan huomion kohteeksi - eikä ainoastaan tutkimuksen, vaan myös kulutuksen näkökulmasta. Hieman karkeistaen, mielenkiinto kohdistui nyt periferian ja keskuksen problematiikkaan: heijastaako populaarikulttuurin marginalisointi myös sitä kuluttavan ryhmän marginalisointia?²⁰ Esimerkiksi elokuvantutkimuksen puolella naistutkimuksen kiinnostus suuntautui jo 1970-luvulla naisten suosimiin lajityyppeihin, etenkin melodraamaan, joka "nyyhkyleffana" oli pääsääntöisesti jäänyt arvokkaiden miesgenrejen jalkoihin.²¹

Asetetut kysymykset olivat lähinnä kahdenlaisia: millaisia patriarkaalisia konstruktioita naiselokuviissa (jotka olivat valtaosin miesten ohjaamia) luotiin ja millä mekanismeilla naiskatsojat subjektivoitiin kokemaan teokset koskettavina? Samalla naiselokuvia voidaan analysoida myös naisen kokemuksen aktuaalisina kuvastimina, sillä niistä katsotaan yleensä heijastuvan naisen alistettu asema.²²

Käänteentekevästä askeleena oikeastaan koko populaarikulttuurin tutkimuksen kannalta voidaan pitää Janice Radway'n empiiristä tutkimusta naisten viihdekirjallisuuden vastaanotosta sekä Tania Modleskin teoreettisempaa tarkastelua Harlekiinikirjojen "radikaalista" potentiaalista.²³ Analogisesti althusserilaisten ja gramscilaisten näkemysten kanssa kumpikin teoreetikko näkee viihdekirjallisuuden ideologisena areenana, joka mahdollistaa monenlaiset lukutavat. Radway korostaa todellisten lukijoiden kulttuurikontekstia ja tosiasiallista kokemusta, Modleskin teksti-immanentin näkemyksen mukaan Harlekiini-tekstit kaikkine kontradiktioineen tarjoavat jo itsessään kanavan naisten kostonfantasioille. Sekä Radway että Modleski näkevät romanttisten kertomusten suosion ensisijaisesti



niissä tapahtuvan naisten arvomaailman priorisoimisessa: miessankari joutuu kieltämään aggressionsa ja patriarkaaliset kilpailun arvot sankarittaren eroottisen vetovoiman edessä naisisten vuorovaikutuksen ja emotionaalisen responssin arvojen hyväksi.

Radikaalia populaarikulttuuria?

Althusserilais-gramscilainen postmarxilaisuus sekä (post)moderni feminismi siirsivät huomion enenevästi vastaanottajaan ja reseption teoretisointiin. Tärkeän käytännön linkin muodosti Gramscin ja Althusserin teesejä pragmaattisesti soveltanut Birminghamin "koulukunta" (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS), joka 1970-luvun alkupuolelta lähtien teoretisoi ja tutki Stuart Hallin johdolla empiirisesti myös populaarikulttuurin vastaanottoa. Hallin tunnetun teorian mukaan kaikkiin - sekä kulttuurisiin että populaarikulttuurisiin - teksteihin on tosin koodattu ensisijainen tulkintatapa (preferred reading), mutta vastaanottajan luokkasema ja sosiaalinen tilanne määräävät sen, tulkit-

**"THIS IS THE FIRST TIME I'VE EVER APPEARED
COMPLETELY NUDE!"**

JAYNE MANSFIELD in **PLAYBOY
MAGAZINE**



**Promises!
Promises!**

**UNCUT!
UNCENSORED!
EUROPEAN VERSION!**

JAYNE MANSFIELD MARIE McDONALD TOMMY NOONAN

seeko hän tekstiä ensisijaisen vai vastustavan (oppositional) lukutavan mukaisesti. Useimmat vastaanottajat kuitenkin mukauttavat tarjottua viestiä omaan elämäntilanteeseensa ja taustaansa, tuottavat sovitellun (negotiated) lukutavan.²⁴ Vaikka Hallin mallissa jääkin hieman epäselväksi, miten tietoista vastustava tulkinta on, teorian "löytäminen" 1980-luvulla -edellisen vuosikymmenen hypertekstualismin jälkeen - avasi kuitenkin väylän uudennaiselle merkityspluralismille etenkin elokuvan- ja televisiotutkimuksessa. Tähän tosin myötävaikutti myös kirjallisuudenteorian jatkuvasti kasvanut kiinnostus reseptioon ja lukijan mielihyvään.

Uuden näkemyksen myötä tavallaan palattiin vanhaan hypoteesiin populaarikulttuurista "kansankulttuurina", ajatus, joka on yleensä tyrmätty kaupallisuuteen ja kapitalistiseen massojen manipulaatioon vetoamalla. Nyt populaarikulttuurin puo-

lustajat näkevät alemmissa taiteissa ideologisen vastarinnan mahdollisuuden: 1) koska merkitykset syntyvät joka tapauksessa vastaanottajakohtaisesti (=reseptiokeksisuus) ja 2) populaariteksteihin sisältyy gramscilainen ideologinen kamppailu hegemoniasta (=teksti-immanenssi), vastaanottajat voivat tulkita populaarikulttuuria radikaalisti ja manipuloida merkityksiä hallitsevan ideologian vastaisesti omaksi edukseen. Pooleemisimmin tätä linjaa on viime vuosina edustanut John Fiske:

[H]egemonic power is necessary, or even possible, only because of resistance, so these resources [=television, records, clothes, video games, language] must also carry the interests of contradictory lines of force that are taken up and activated differently by people situated differently within the social system. If the cultural commodities or texts do not contain resources out of which the people can make their own meanings of their social relations and identities, they will be rejected and will fail in the marketplace. They will not be made popular.²⁵

Fisken mukaan populaarikulttuuria tekevät "alistetut" (subordinated) ihmiset omaksi edukseen resursseista, jotka paradoksaalisesti palvelevat myös hallitsevan ideologian taloudellisia intressejä. Populaarikulttuuria ei syötetä ylhäältä käsin, vaan se nimenomaan "tehdään" alhaalta ja sisältä päin, sillä jotkut elementit onnistuvat siinä aina väistämään hegemonian valtaa. Tämän taistelun rajallisistakin voitoista syntyvä populaari mielihyvä - Fiske väittää - on aina sosiaalista ja poliittista.²⁶

Kuten huomataan, Fiske antaa koko populaarikulttuurille uudenlaisen taistelevan sisällön, jossa voi kuulla kaikuja Mihail Bahtinin karnevalismin teoriasta. Bahtinilla juuri keskiaikainen karnevaali edusti massojen vastarinnan strategiaa ja omaehtoisten merkitysten luomista valtakulttuurin "resursseista" ja hierarkioista. Kuitenkin Fisken esimerkit osoittavat, että hän tarkoittaa populaarikulttuurilla nimenomaan ensisijaisten tulkintojen ja sosiaalisten kokemusten aktiivista muuntamista uusiin kehyksiin: tytöt hylkäävät patriarkaaliset käsitykset naisen rooleista Madonnan musiikkivideoiden äärellä, nuoret käyttävät ostoskeskuksia "kapinaan" nauttimalla tämän konsumerismin temppelein lämmöstä ja

kulutuksen kuvista, mutta ostamatta mitään.

Fiske on epäilemättä oikeassa siinä, että populaaritekstit - sen paremmin kuin muutkaan tekstit - eivät voi totaalisesti "värvätä" kaikista yksilöistä samanlaisia subjekteja. Populaarikulttuuria voidaan käyttää hyväksi tietoisessa vastarinnassa hänen kuvaamallaan tavalla, mutta näkemyksen kattavuus on sitten toinen asia. Populaarikulttuurin fiskeläisessä mielessä aktiivinen "tekeminen" koskee ilmeisesti vain rajallista joukkoa sen tosiasiallisista kuluttajista; todennäköisesti valtaosa nauttii alemmista taiteista uhraamatta ajatustakaan kulutuskapitalismin tai patriarkaatin vastustamiseen. Tämä ei tietystikään sulje pois sitä, että vastaanottotilanteessa voi syntyä monenlaisia radikaalejakin merkityksiä kontekstista ja vastaanottajasta riippuen.

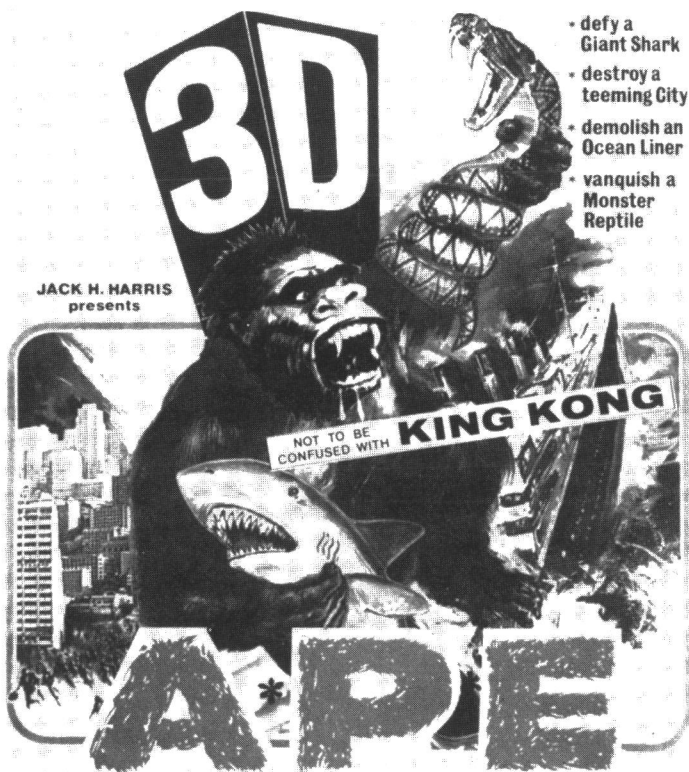
Vielä on syytä mainita yksi legitimoiva diskurssi, jota monet pitävät merkittävämpänä tekijänä populaarikulttuurin suosiossa myös niin sanotun älymystön keskuudessa. Postmodernismia tai postmodernia aikakautta luonnehtivana keskeisenä piirteenä mainitaan usein juuri taiteen ja populaarikulttuurin välisen rajan hämärtyminen. Vaikka taustalla voisi nähdä jonkinlaista itseään toteuttavan profetian taipumusta - teoreetikot löytävät perusteita transgressiolle, koska näin on ennustettu - muun muassa elokuvan, dekkarikirjallisuuden, pop-tai-

teen ja sarjakuvan nousu kulttuurilehtien sivuille tukee tällaista katsantokantaa. Postmodernismiin pessimistisesti suhtautuvat kriitikot (Baudrillard, Jameson) näkevät koko prosessin oireena kulttuurin pinnallistumisesta ja merkitysten häviämisestä, jopa todellisuudentajun hämärtymisestä. Monet populaarikulttuurientusiastit puolestaan pitävät koko taiteen käsitettä vanhentuneena yläluokkaisen elitismien jänteinä ja puolustavat populaarikulttuurin demokraattista ja liberalisoivaa potentiaalia.

Eräänlaiseksi välttäväksi näkökannaksi tuntuisi tarjoutuvan oletus, että perinteiset kantilais- tai marxilaisvaikutteiset esteettiset kategoriat ja taidedekäsitukset ovat toisenlaisesta kulttuurista periytyvinä liian suppeita eivätkä sellaisina sovellu uusien medioiden luoman kulttuurimurroksen analyysiin.²⁷ Tämä näkyy myös niistä vaikeuksista, joihin edellä tarkastellut populaarikulttuurin legitimoinnin yritykset usein ajautuvat. Kuten havaittiin, teoreetikot yrittävät enimmäkseen siirtää aikaisemmat taiteen kriteerit sellaisinaan populaaritekstien analyysiin: marxilaisteoreetikot näkevät myös viimeksi mainituissa ideologista kamppailua ja valtarakenteiden kritiikkiä, formaalisemmin orientoituneet näkevät vaivaa todistellakseen populaarifiktio- muodollista "vaikeutta", jopa yksilöllistä itseilmaisua haetaan.²⁸ Tällaiset yritykset harvoin vakuuttavat sen paremmin perinteisen taideteorian kannattajia kuin populaarikulttuurin harrastajiakaan.

Toisaalta akateemisissa kiinnostuksissa populaarikulttuuriin voi kenties havaita piiloeitismia, johon Charlotte Brunsdon on kiinnittänyt huomiota: populaari maku ja "kansan" mystifioituvat tekosyiksi akateemisen tutkijan omalle kiinnostukselle.²⁹ Toisin sanoen, "kansan" ei välttämättä lue populaariteksteistä niitä "radikaaleja" merkityksiä, joita esteettisesti koulutettu kriitikko niistä löytää.

Tony Bennettin havainnon mukaan populaarifiktiota koskevat teoriat ovat yleensä perustuneet sosiologisiin malleihin, vaikutustutkimuksiin, kansatie-teellisiin näkökulmiin (toisin sanoen mitä populaaritekstit kertovat aikansa tapakulttuurista) ja vastaaviin ekstrapetoituun analyysiin ei ole juuri vaivauduttu.³⁰ Populaarikulttuuri ei kuitenkaan ole mikään monoliittinen kokonaisuus, joka voitaisiin kuitata yhdellä kaikenkattavalla teorialla. Kuten kaikkeen kulttuuritoimintaan myös siihen voidaan soveltaa monenlaisia arvottavia tarkastelukeyhksiä - jopa puhua hyvästä ja huonosta. Ilmeisesti tutkimus



kaipaisi nyt aivan uutta populaaripoetiikkaa ja -estetiikkaa.

Kiitokset Kimmo Laineelle ja Martti Lahdelle artikkeliani muokanneista kommenteista.

Viitteet:

1. Marsha Kinder, "Beverle Ann Houston (1935-1988)". *Quarterly Review of Film and Video*. Vol. 11: 1 (1989), vi.
2. Marxilaisuuden ja populaarikirjallisuuden suhteista ks. esim. Tony Bennett, "Marxism and Popular Fiction". Teoksessa Peter Humm et al. (eds.), *Popular Fictions. Essays in Literature and History*. London: Methuen 1986.
3. Leo Lowenthal, "Historical Perspectives on Popular Culture". Teoksessa Stephen Eric Bronner and Douglas MacKay Kellner (eds.), *Critical Theory and Society. A Reader*. New York: Routledge 1989, 195.
4. Ibid., 188, 197.
5. Tietysti myös Brecht oivalsi populaarikulttuurin merkityksen ja mahdollisuudet jopa "vakavassa" teatterissa.
6. Vrt. Steve Neale, "Questions of Genre". *Screen*. Vol. 31: 1 (1990), 63. Tosin jo 1700-luvun alkupuolella kulttuuriälymystö varoitti yleistyvistä "huvin vuoksi" lukemisen paheesta. Ian Watt, *The Rise of the Novel*. Harmondsworth: Penguin 1983 (1957), 53 - 54.
7. Poikkeuksena kuitenkin André Bazin, joka etenkin westernejä käsittelevissä esseissään kiinnittää jopa enemmän huomiota lajiin tuntomerkkeihin ja kehitykseen kuin yksittäisiin ohjajiin.
8. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1974 (1947), 5, v.
9. Ks. esim. Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*. Trans. John and Doreen Weightman. Harmondsworth: Penguin 1986 (1970, alkuteos 1964), 12.
10. Vrt. myös Alan Lovellin lausumaa vuodelta 1968: "[T]o make sense out of our use of 'myth' seems to me a crucial problem for mass culture studies." Sit. David Bordwell, *Making Meaning*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1989, 79. Auteurs-ruktalistiit korostivat vaihtelevasti tekijän näkemysten merkitystä: toisilla kysymys oli "tekijärakenteen" paljastamisesta, jokat kiinnittivät jo enemmän huomiota geneerisiin ominaisuuksiin. Auteur-teorian vaiheista ja tekijän ongelmasta elokuvassa ks. esim. artikkeliani "Auteurin elämä, kuolema ja ylösnousemus". *Filmihullu* 3/1990.
11. Thomas Schatz, *Hollywood Genres*. New York: Random House 1981; John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press 1976; Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press 1975.
12. Cawelti 1976, 35-36.
13. Ritualistisen genreeteorian kritiikistä ks. esim. Neale 1990, 64-65 ja Jim Collins, *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*. New York: Routledge 1989, 96 et seq. Collinsin mielestä genreeteorian lévistraussilaiset variantit edellyttävät kulttuurin monoliittisuutta: ne eivät kiinnitä huomiota genrejen keskinäiseen ristiriitaisuuteen ja erilaisten katsojaryhmien puhutteluun.
14. Cawelti 1976, 13.
15. Vastaavaa tuoretta näkökantaa edustaa myös Collins 1989. Vrt. Martti Lahden tähän liittyvä kommentti artikkelissa "Varastetut tekstit". *Lähikuva* 4/1989-1/1990, 34.
16. Neale 1990, 63.
17. Ks. näistä koostetusti esim. James Spellerberg, "Technology

and Ideology in the Cinema". Teoksessa Gerald Mast and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*. 3rd ed. New York: Oxford University Press 1985.

18. Vrt. Neale 1990, 63.

19. Tony Bennett and Janet Woollacott, *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. Basingstoke: Macmillan 1987, 5.

20. Pam Cookin toteamus "naiselokuvasta" (women's picture) liittyy yleisemminkin feministiseen ongelmanasetteluun: "The existence of the women's picture both recognizes the importance of women, and marginalises them. By constructing this different space for women -- it performs a vital function in society's ordering of sexual experience." Sit. Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press 1987, 3.

21. Tosin Douglas Sirkin melodraamat "löydettiin" jo 1960-luvulla, mutta silloin ensisijaisesti auteur-teorian innoittamana. Silti auteurien etsikelyllä on kiinnostavia yhtäläisyyksiä feministiseen ja etniseen teoriaan: auteureiksi nostettiin nimenomaan eliitikkulttuurin marginalisoimia ja halveksimia ohjaajia ja Sirkin - "naisten itkettäjän" - nostaminen koettiin ilmeisesti todella radikaalina eleenä. Tässä valossa voidaan ymmärtää feministitutkijoiden - mm. Claire Johnstonin - myönteinen suhtautuminen poststrukkturalistien halveksimaan auteurismiin.

22. Ks. näistä lähestymistavoista esim. Doane 1987 ja Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. BFI Publishing 1987.

23. Janice A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1984; Modleskin Harlekiini-artikkeli sisältyy hänen teokseensa *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Methuen 1982.

24. Ks. Stuart Hall, "Encoding/Decoding". Teoksessa Stuart Hall et al. (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson 1980. Alkuperäisartikkeli vuodelta 1974. Julkaistu suomeksi nimellä "Sisäänkoodaus/uloskoodaus" (suom. Veikko Pietilä) Tiedotustutkimuksen numerossa 1/1985. Malliin liityvästä problematiikasta ks. esim. artikkeliani "Sukupuoli, rotu ja etnisuus - elokuvanteorian uusjako?" *Lähikuva* 2/1989, erit. 48-49.

25. John Fiske, *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman 1989, 2.

26. Ibid., 2.

27. Ks. näistä ongelmista television osalta esim. Charlotte Brunsdon, "Problems with Quality". *Screen*. Vol. 31: 1 (1990), 87 eteenp.

28. Esim. Collins 1989, erit. 128 eteenp. Vrt. myös Lahti 1990, 34. Tosin Collins käyttää esimerkkinä tietoisesti postmodernistisia taiteilijoita, joita ei voitane ongelmitta sisällyttää populaarikulttuurin piiriin - mikäli populaarilla viitataan suureen kansansuosioon.

29. Brunsdon 1990, 88 - 89. Brunsdon tukeutuu puolestaan Pierre Bourdieun ja Meaghan Morrisin näkemyksiin.

30. Bennett 1986, 259 eteenp.