

Frederic Jameson

Luokka ja allegoria

nykypäivän massakulttuurissa:

Hikinen iltapäivä
poliittisena elokuvana

Eräs sinnikkäimmistä leitmotiiveista amerikkalaisen liberalismien ideologisessa arsenalissa, eräs liberalismien ja anti-kommunismien retoriikan tehokkaimmista marxismien vastaisista argumenteista, on käsitys luokkien katoamisesta. Tämä argumentti esitetään yleensä empiirisenä havaintona, mutta se saa myös monia muita muotoja, joista tärkeimmät ovat vetoaminen Yhdysvaltain yhteisöllisen elämän ainutlaatuisen kehitykseen, tai ajatus laadullisesta murroksesta vanhemman teollisuusjärjestelmän ja nykyisin jälkiteolliseksi kutsutun yhteisön välillä. Argumentin ensimmäisessä versiossa meille kerrotaan, että rajaseudun olemassaolo (ja, kun todellinen rajaseutu katosi, eurooppalaisen käsityskyvyn ylittävän, kokonaisen mantereen käsittävien markkinoiden muodostaman "sisäisen" rajaseudun sinnikkyys) esti vanhempien, puhtaasti eurooppalaisten luokkaristiriitaisuuksien muodostumisen, kun taas eurooppalais-tyyppisen aristokratian puuttumisen sanotaan estäneen klassisen porvariston synnyin



Yhdysvalloissa - porvariston joka, mannermaista mallia seuraten, olisi sitten tuottanut proletaariaitissa vastakohtansa. Tätä voimme kutsua myyttiseksi amerikkalaiseksi selitykseksi, ja se tuntuu menestyvän ensisijassa niissä American studies -tutkimusohjelmissä, jotka kantavat huolta kohteensa erityisyydestä ja oppialansa rajojen säilymisestä.

Toinen versio on vähemmän ahdasmielinen ja huomioi myös sen, mitä tavattiin kutsua amerikanisaatioksi ja joka ei koske yksin vanhoja eurooppalaisia yhteisöjä, vaan meidän päivinämme myös Kolmatta maailmaa. Se heijastaa niitä reaaliiteettejä, jotka liittyvät monopolikapitalismin siirtymiseen ensikerran globaalissa mittakaavassa kohti puhtaampaa kulutusyhteiskuntaa; ja se käyttää hyväkseen tätä monopolikapitalismin uuden vaiheen syntyä osoittaakseen, ettei klassinen marxilainen taloustiede enää ole sovelluskelpoista. Tämän argumentin mukaan sosiaalinen homogenisatio työskentelee tällä hetkellä hävittääkseen luokka-erot, ja sitä voidaan kuvailla joko työläisen porvarillistumiseksi, tai, mikä vielä parempaa, sekä työläisen että porvarin muotoutumiseksi siksi uudeksi, harmaaksi organisaation jäseneksi joka paremmin kuluttajana tunnetaan. Tällä välin, vaikka useimmat jälkiteollisen tilan ideologeista epäroisivat väittää ettei arvoa sellaisenaan enää tuoteta kulutusyhteiskunnassa, he malttamattomasti ennustavat "palvelutalouden" syntyä, jossa yhä vähenevä osa työvoimasta toimii klassisen tuotannon parissa.



Jos todellakin on niin, että marxilainen sosiaalisen luokan käsite on vain 1800-luvun Eurooppaan soveltuva kategoria, eikä enää relevantti nykypäivän oloissa, on selvää, että marxismi on syytä lähettää museoon marxologien dissektoitavaksi (he ovat kasvavin luvuin toimissa tälläkin hetkellä), jossa se ei enää sekaannu esitetyn argumentaation

sulavaan kehitykseen. Mutta se tulisi varmasti myötävaikuttamaan perustavien muodollisten ristiriitojen ilmaantumiseen, jolle yleisö ei voi olla herkistymättä oli sillä tai ei sellaisia käsitteellisiä välineitä, joilla ymmärtää näiden ristiriitojen merkitys.

Saattaisi vaikuttaa siltä, että teen tehtäväni itselleni turhan helpoksi valitsemalla tätä prosessia kuvittamaan elokuvan, *Hikisen iltapäivän* (Dog Day Afternoon, 1975), jolla tuntuisi olevan huomattavasti enemmän ilmeistä poliittista sisältöä kuin Hollywood-tuotteilla keskimäärin. Itseasiassa meidän tarvitsee vain ajatella CIA-tyyppistä vakoilu-jännäriä, tai tv:n poliisi-sarjaa, ymmärtääksemme, että sen kaltainen ilmeinen poliittinen sisältö on niin kaikkialla läsnäolevaa, että viihdeteollisuuden voisi sanoa olevan siitä pääsemättömissä. Voi todellakin saada sellaisen vaikutelman, että 60-luvun keskeinen perintö on uusi koodisto, kokonainen uusien teemojen kori - poliittinen tematiikka - jolla, seksin syrjäydyttyä, viihdeteollisuus on voinut uudelleen valjastaa väsyneet paradigmansa ilman itseensä tai systeemiin kohdistuvaa vaaraa; ja meidän on otettava huomioon se mahdollisuus, että juuri *Hikisen iltapäivän* ilmeisimmin poliittiset tai kantaa ottavat osuudet ovat luokkanäkökulmasta vähimmin käyttökelpoisia.

Mutta ennen tämän selvittämistä on meidän syytä palata taaksepäin, siihen anekdoottimaiseen materiaaliin, joka on toiminut elokuvan lähtökohtana. Tapahtuma itsessään ei ole niin kaukainen ettemmekö muistaisi mistä siinä oli kysymys; tai pikemminkin, mikä sai tiedotusvälineet kiinnostumaan siitä, miksi kannatti tehdä laajamittainen reportaasi muutoin banaalista pankkiryöstöstä ja panttivanki-draamasta, jonka kaltaisiin lukemattomat uutislähettykset ja B-elokuvat ovat meidät jo tutustuttaneet. Pankkiryöstöllä, johon *Hikinen iltapäivä* perustuu, oli puolellaan kolme erikoisuutta: ensinnäkin, paikalle kerääntynyt yleisö piti ryöstäjien puolta buuaen poliiseille ja toistamalla äskettäin joukkosurman tapahtumapaikaksi joutuneen Attican vankilan nimeä; toiseksi, pankkiryöstäjä paljastui homoseksuaaliksi, tai, tarkemmin sanoen, oli suorittanut homoseksuaalisen avioliittoseremonian trans-seksuaalin kanssa, ja väitti itse asiassa myöhemmin, että ryöstön motiivina oli ollut rahoittaa hänen partnerinsa sukupuolenvaihdos leikkaus; ja lopuksi, tv-kamerat ja paikan päällä tehdyt puhelin-haastattelut olivat niin tiiviisti mukana koko päivän kestäneissä neuvotteluissa, että käsite "media-tapahtuma" sai kokonaan uudet mittasuhteet: ja tähän voitaisiin



lisätä vielä se pikku erikoisuus, että ryöstö sattui samalle päivälle kuin **Nixonin-Agnew'n** nimittänyt puoluekokous (Elokuun 22, 1972).¹

Taideteos, joka pystyisi tekemään oikeutta yhdelekään näistä erikoislaatuksista, voisi olla vakuuttunut väistämättömästä poliittisesta resonanssista. **Sidney Lumetin** elokuvassa, joka "uskollisesti" sisällyttää kaikki kolme, käteen jää vain hyvin vähän; ja on ehkä liian helppoa, joskaan ei perätöntä, väittää, että ne nielevät toisensa esittämällä liian ainutlaatuiset olosuhteet minikään yleistettävän merkityksen ymmärtämiseksi, kirjallisuuden ollessa, kuten **Aristoteles** meille kertoo, filosofisempaa kuin historia sen kertoessa

toistuvalla ja stereotyyppisellä esittämisellä on systeemin kokonaisuuden kannalta sisällyttävä vaikutus. Jonkin nimeäminen on sen kesyttämistä, siihen toistuvasti viittaaminen vakuuttaa pelokkaalle ja piiritetylle keskiluokkaiselle yleisölle, että kaikki se on osa tunnettua ja luetteloitua maailmaa, ja siten jollakin tapaa järjestyksen piirissä. Arkielämän tasolla tällainen prosessi vastaisi tiedotusvälineiden yhteistyönä harjoittamaa uuden, raa'an materiaalin loppuunkaluaamista, joka on keskeisin tekniikkamme pyrkiessämme uhkaavien ja kumouksellisten ajatusten tukahduttamiseen. Jos näin todella on asian laita, niin antisosiaalisista yksityiskohdista rikkaan *Hikisen ilta-päivän* voidaan väittää tekevän ylitöitä työstäessään hälyyttävää yhteiskunnallista materiaaliaan lähiössään asuvien elokuvan katsojien rauhoittamiseksi.



mitä voi tapahtua, siinä missä jälkimmäinen vain näyttää mitä tapahtui. Uskoisin, että voidaan vakavasti puhua yllälistamisen ideologisesta funktiosta kaupallisessa kulttuurissa: on mahdollista, että muutoin levottomuutta herättävän ja nykyisessä sosiaalisessa keräytymässä vieraan ilmiön - poliittinen militantismi, opiskelija-levottomuudet, auktoriteetteihin kohdistuva vastarinta ja viha -

Kääntyessämme tämän raakamateriaalin puoleen kannattaa lyhyesti pohtia sitä, mitä elokuvasta ei tullut. Mehän elämme aikaa, jolloin yleisöä kiinnostaa dokumentaarinen fakta, anekdootti, *vecu*, *fait divers*, tositarina kaikessa sosiologisessa tuoreudessaan ja yllätyksellisyydessään. Tarvitsematta palata rajoittuneeseen mutta oireelliseen "ei-fiktiiviseen" romaaniin, tai ei-fiktiivisen kir-



jallisuuden kiistämättömään etusijaisuuteen best-seller -listoilla, voimme löytää tämän kiinnostuksen selkeän ruumiillistuman amerikkalaisen television viime aikaisissa kokeiluissa fiktiivisen dokumentin saralla: kerronnallisia raportteja, näyttelijöiden esittäminä, jotka koskettelevat sensaatiomaisia rikoksia kuten Manson-murhat, tai muutoin erikoislaatuisia sattumuksia kuten eritoutuisen pariskunnan tekemä UFO-havainto, presidentti **Trumanin** ja kenraali **MacArthurin** tapaaminen, tai oppilaitoksesta erottaminen West Pointissa. Olisimme todellakin pitkällä, jos pystyisimme selittämään miksi *Hikisellä iltapäivällä* ei ole mitään yhteistä näiden fiktiivisten dokumenttien kanssa, jotka ovat epäilemättä parasta mitä amerikkalainen televisio on saanut aikaan. Uskon, että viimeksimainittujen menestyksekkäys ainakin osittain perustuu siihen etäisyyteen, jonka sellaiset pseudodokumentit ylläpitävät todellisen elämän ja sen representoinnin välillä. Voimallisimmat niistä säilyttävät salaisuuden olemassaolon historiallisessa sisällössään, ja, samalla kun ne pyrkivät antamaan meille version tapahtumista, ne ärsyttävät varmuuttamme siitä, ettemme koskaan tule varmasti tietämään mitä todella tapahtui. Tämä strukturaalinen yhteensopimattomuus muodon ja sisällön välillä heijastaa tyystin erilaista esteettistä strategiaa kuin klassinen griersonilainen dokumentti, italialainen neorealismi, tai *Kino-pravda* tai *ciné verité*, mainitakseni vain kolme vanhempaa yritystä ratkaista ongelma elokuvien ja faktojen tai tapahtumien suhteesta, yrityksiä jotka nyt

tuntuvat meille suljetuilta.

Mutta on yhtä selvää, ettei *Hikisellä iltapäivällä* ole näiden strategioiden vahvoja puolia, eikä se edes niitä tavoittele: tällä vastakkaisasettelulla on kuitenkin se etuisuus, että se dramatisoi ja vahvistaa sitä uutta ranskalaista kritiikkiä, joka näkee representaation ideologisenä kategoriana. Lumetin elokuvan erottaa mainituista pseudodokumenteista juuri, jos niin halutaan, sen muodon ja sisällön ykseys: meidän annetaan turvata illuusioon, että kamera todistaa kaiken kuten se tapahtui ja että tapahtui vain se minkä se näkee. Kamera on absoluuttisen läsnä ja absoluuttisen totuudellinen: siten representaation estetiikka romahduttaa historiallisen tapahtuman tiheyden ja latistaa sen takaisin faktaksi. Realismin vanhat arvot, jotka elävät edelleen kaupallisessa elokuvassa, tyhjentävät anekdoottiinmaisen raakamateriaalin kiinnostavuudestaan ja elinvoimaisuudestaan; kun taas, paradoksaalista kylläkin, television automaattisesti halveksitut kerrontatekniikat, jotka on peruuttamattomasti tuomittu niiden mainoksiin soveltamisen ja lomittamisen takia, päätyvät säilyttämään tapahtuman totuuden alleviivaamalla omaa etäisyyttään siitä. Sillä valin, juuri **Al Pacinon** virtuoosimaisen suorituksen suurenmoisuus rajaa sen kaikenlaisen *verismo*'n ulkopuolelle ja korjaamattomasti tuomitsee sen Hollywood-tuotteeksi: tähtijärjestelmä ja neorealismi ovat perustavasti, strukturaalisesti sovitamattomissa. Tässä on se perusparadoksi, jonka haluan tuoda esiin ja jota haluan syventää seuraavilla huomautuksilla: että se mikä (Lumetin) elokuvassa on hyvää, on siinä huonoa, ja se mikä siinä on huonoa, on päin vastoin monella tapaa hyvää; että ne seikat, jotka todistavat ensiluokkaisesta elokuvanteosta bravuuri-näyttelijäsuorituksin juuri tekevät sen arveluttavaksi toisesta näkökulmasta tarkastellen, kun taas sen historiallista omintakeisuutta on etsittävä sellaisista kohdista, jotka vaikuttavat satunnaisilta suhteessa sen sisäiseen laatuun. Kysymys ei kuitenkaan ole tilanteesta, joka olisi ollut korjattavissa huolellisella suunnittelulla: se ei ole epäonnistunut liitto, joka olisi ollut vältettävissä, mikäli tuottajat olisivat jakaneet materiaalin kunnollisesti, ja toisaalta suunnitelleet neorealista dokumentaaria ja toisaalta lauelokuvaa pankkiryöstöstä. Pikemminkin, meillä on tässä käsissämme ratkaisematon, syvästi symptomaattinen ilmiö nimeltä ristiriita, jonka voimme säällisessä hallinnassa ja tutkinnassa odottaa nostavan esiin joitakin peruskysymyksiä kulttuurimme suunnista ja yhteiskunnallisista realiteeteista.





On heti selvää, että *Hikinen iltapäivä* on vastanottonsa tasolla monimielinen tuote; ja tämän lisäksi, että elokuva on siten rakennettu, että sitä voi lähestyä kahdella selkeästi erilaisella tavalla, jotka tuottavat kaksi selkeästi erilaista narratiivista kokemusta. Olen luvannut näyttää, kuinka toinen näistä narratiiveista vihjaa evoluutioon, tai ainakin transformaatioon, arkielämän luokkatuokkulaatiossa. Mutta tämä ei varmastikaan ole ilmeisin tai helpoin tulkinta elokuvasta, joka aluksi tuntuu kirjoittautuvan erilaiseen ja meille tänään jo vanhentuneemmalta tuntuvaan perinteeseen. Tällä tarkoitan, termin ei-tekniisessä mielessä, eksistentiaalista paradigmaa. Nykyajan amerikkalaisessa kulttuurissa tämä termi on tiedotusvälineiden "keski-oppineessa" (middlebrow) käytössä tullut merkitsemään ilmiötä, kuten *Me sotasankarit* tai jotkut *Norman Mailerin* romaaneista. Eksistentialismi ei tässä merkitse sen enempää *Heideggeria* kuin *Sartrea*kaan, vaan pikemminkin surullisen hahmon anti-sankareita, *Saul Below*-tyyppiä, ja eräänlaista itsesäälikeskeistä näkemystä vieraantumisen (samoin termin tiedotusvälineikäytön tapaan, eikä niinkään sen tekniisessä merkityksessä), turhautumista, ja ennen kaikkea -eilispäivän yleisamerikkalainen käsite - "kyvyttömyyttä kommunikoida". Oli nimenomainen narratiivinen paradigma sitten syy tai seuraus 50-luvun ja 60-luvun alun systemaattiselle ideologian psykologisoinnille ja privatisoinnille, on selvää, että asiat muuttuvat hitaammin kulttuurisella ja narratiivisella tasolla, kuin puhtaammin ideologisella tasolla, niin että nekin kirjailijat ja elokuvantekijät, jotka muutoin vaivatta tunnistaisivat vanhentuneet ja epämuodikkaat ideat, ovat taipuvaisia nojaamaan tämän kaltaisiin paradigmoihin. Lisäksi, tätä päivittäisen elämämme selittämiseen käyttämiemme narratiivisten paradigmojen "epäsuhtaa kehitystä" entisestään vahvistaa kulutus-suuntautuneen kulttuurimme uusi trendi, nimittäin paluu 50-luvulle, nostalgiainnostus, tai se mitä ranskalaiset kutsuvat nimellä *la mode rétro*, toisin sanoen, nykyaikaisten ja uutta kokeilevien vaihtoehtojen tarkoituksellinen korvaaminen patsissa ja menneiden tyylien imitaatiolla (kuten esimerkiksi E. L. Doctorowin romaanissa *Ragtime*). Ja nyt, aivan kuin ei olisi riittänyt että 60-luvun kiihkeät poliittiset ja kollektiiviset huolenaiheet työnsivät anti-sankarin ja anti-romaanin historian roskakoriin, me huomaamme, että niitä herätellään henkiin paradoksaalisina merkkeinä vanhoista, hyvistä ajoista jolloin meidän tarvitsi huolehtia vain psykologisista ongelmista ja siitä,

tuhoako televisio amerikkalaisen kulttuurin. Olin esimerkiksi valmis väittämään, että *Yksi lensi yli käenpesän* ei ole ainoastaan tyyppillinen 50-luvun nostalgia elokuva, joka elvyttää kaikki tämän menneen individualistisen ajanjakson stereotyyppisimmät protestin aiheet, vaan että se, oleamalla käytännöllisesti katsoen tsekkiläinen elokuva valekaavussa, uusintaa tämän nimenomaisen aikaviiveen toisella, luonteenomaisemmin keski-eurooppalaisella versiolla sanotusta "epäsuhdasta kehityksestä".

Metodinäyttelemisen on teatterillisen tyylin, äänen, eleen suhteellisesti konkreettisesti maailmassa työstettyä anti-sankarin ideologiaa, joka asettuu aivan jokapäiväisen elämän intersubjektiveen kielen, tapakäyttäytymisen ja idiomaattisten eleiden rajamaille. Se on tyyllittelyä ja seurausta elementeistä, jotka jo ovat läsnä amerikkalaisen yhteisön palasissa, ja se on myös syy ja malli uudemmille käytöstavoille, jotka sovittavat sen kaduille ja todelliseen maailmaan. Tässä voimme ensikertaa ymmärtää konkreettisesti miksi se, mikä on *Hikisessä iltapäivässä* parasta, on myös siinä huonointa: sillä juuri Al Pacinon roolisuoritus omalla loisteliasuudellaan heittää elokuvan kauemmas anti-sankarin ja metodinäyttelemisen antiikkiseen paradigmaan. Ja todellakin, tämän suorituksen sisäinen ristiriita on jopa häikäisevämpi: sillä anti-sankarin idea on perustettu puhe- ja viestintäkyvyttömyydelle, aina *Flaubertin* Frédéric Moreausta ja *Kafkan* K:sta Bellowiin, *Malamuddin*, *Rothiin* ja muihin; ja metodinäyttelemisen tuskat ja purkaukset laskelmoitiin täydelleen ilmaisemaan sellaisen sielun tukehtumista, joka ei pysty päättämään lauseitaan. Mutta Al Pacinon toisen-sukupolven sovellutuksessa tapahtuu jotain paradoksaalista, nimittäin se, että puhekyvyttömyydestä tulee ilmaisen korkein muoto, sanaton änkitys on suulautta, ja ilmaisukyvyttömyyden tuska on kaikkialla sujuvasti ymmärrettävissä.

Niinpä tässä vaiheessa jotain aivan muuta alkaa tapahtua, ja Sonnyin tarina ei enää ilmaise eristetyä yksilön tai eksistentiaalisen eristäytyjän paatosta, paljolti samaan tapaan kuin tarinan raakamateriaaliakaan -marginaalisuutta, poikkeavuutta - ei enää voi ajatella antisosiaalisena, vaan se on itsessään muodostanut uuden sosiaalisen kategorian. Kapinan ele ja raivon huuto alkavat menettää turhautumaansa - ilmaisu "voimaton raivo" oli ollut amerikkalaisen kerronnan stereotyyppi *William Faulknerista*, ja todellakin, jopa *Frank Norrisista* ja *Theodore Dreiserista* lähtien - ja ne saavat uuden merkityksen. Ei varmastikaan minkään poliittisen sisällön takia: sillä Sonnyin ryöstö, marginaalisuuden politiikka, on tuskin muuta kuin osa nykypäivän arjen korpilakkoja; mutta pikemmin yksinkertaisesti siksi, että ele "heijastaa" ja



se ymmärretään. Mainitsimme jo aiemmin yleisön tuen (sekä todellisuudessa että Lumetin elokuvassa), mutta se on vain konventionaalisin merkintä siitä resonanssista, joka Sonny'n eleellä elokuvassa on. Paljon merkityksellisemmältä minusta tuntuisi lähiöissä asuvien elokuvankatsojien selkeä sympatia; kulutusyhteisönsä suojakuvusta se on tarkasti ymmärtänyt mitä relevanttiutta tällä urbaanin pikkuröyrytyksen uudelleen-lavastuksella on heidän jokapäiväisessä elämässään. Toisin kuin **Bogart**-elokuvien yleisö, joka voimattomasti joutui seuraamaan kuinka monoliittinen ja kaikkivoipa yhteiskunnallinen instituutio tuhosi hylkiön, tämä yleisö on nähnyt systeemin legitimiisyyden romahtavan (ja kuinka sen legitimaation perusteita on pilkattu): ei vain Vietnamin sota, ei varsinkaan Watergate, vaan toki merkittävimmin inflaation kokemus itsessään on se etuoikeutettu ilmiö, jonka avulla keskiluokka saavuttaa äkillisen ja epämurheellisen tietoisuuden omasta historiallisuudestaan. - Nämä ovat muutamia historiallisia syitä sille protestanttisen etiikan tyyppisten arvojen (kunnioitus lakia ja järjestystä, omaisuutta ja instituutioita kohtaan) vähittäiselle murenemiselle, joka saa keskiluokkaisen yleisön hurraamaan Sonnylle. Pitkällä tähtäimellä selitystä on kuitenkin etsittävä hyödykejärjestelmän omasta logiikasta, jonka ohjelmointi päättyi vesittämään jopa ne ideologiset arvot (auktoriteetti ja lain kunnioitus, isänmaallisuus, perheen ihanne), joiden varassa systeemin poliittinen ja sosiaalinen järjestys lepää. Näin ihanne-kuluttaja - verrattuna protestanttiseen esi-isäänsä, jota sitoi työn ja kieltäytyksen hillitsevä etiikka - paljastuu edeltäjänsä arvaamattomammaksi, kun kyseessä on sodankäynti vieraalla mantereella, velkojen maksu tai tuloveroissa pimitäminen. ”Mikä rikos”, kysyi

Brecht kerran, ”on pankin ryöstäminen verrattuna pankin perustamiseen?” Ja on selvää, että jollekin jälkimonopolikapitalismin monikansallisen vaiheen kansalaiselle päivittäisen elämän käytännöllinen puoli on kekseliäisyyden mittausta ja älyjen visailua kuluttajan ja kasvottoman suuryhtiön välillä.

Nämä siis ovat niitä ihmisiä, jotka ymmärtävät Sonny'n eleen ja joiden sympatiat oudosti lomittuvat tämän vieraan vastakulttuurisen leman, homoseksualismin, kanssa, tai ainakin joutuvat sen vangitsemiksi. Heillä on kuitenkin vastineensa itse elokuvassa, ei niinkään katuyhteisössä joka on vain kuoronomainen merkki Sonny'n teon saamasta välittömästä julkisuudesta, kuin panttivangeissa, sivukonttorin naistyöntekijöissä, joiden vaihtuvilla asenteilla Sonnyyn tulee olemaan merkittävä osuus siinä mitä elokuvalla on meille näytettävä. Ehdottamassani elokuvan toisessa luennassa halusin esittää, että muodon ja taustan suhde kääntyy pääläelle, ja että Sonny'n hahmosta - sankarista, kuten olemme perinteisemmistä anti-sankari tarinoista voineet oppia - tulee nyt pelkkä veruke tuoda valokeilaan jotain perustavaa siitä, mikä muutoin olisi tulkittu vain taustaksi. Tämä perustava seikka on sosiologinen vastine jo mainitulle kulutusyhteiskunnan harjoittamalle vanhojen ideologisten arvojen vesittämiselle: mutta tässä se esitetään käsin koskeltavammoin vanhojen asuinyhteisöjen slummitumisenä. Ilmiö ei ole historiallisesti aivan uusi; eikä se ole tuntematon sosiologiselle kirjoittelulle eikä kirjallisuudelle itselleenkään, jossa sen perinteiden voidaan sanoa ulottuvan **Balzaciin** ja hänen kuvauksiinsa rahatalouden ja markkinajärjestelmän syövyttävästä vaikutuksesta vanhojen, uneliiden pikkukaupunkien *Gemeinschaft* 'iin.



Paljon kehnommin on tajuttu missä määrin tämä prosessi, joka Yhdysvalloissa on huomattavasti nopeutunut Toisen maailmansodan jälkeen - television tulon ja kylmän sodan aikalaisena -, oli tulosta määrätietoisista poliittisista päätöksistä, jotka voidaan nimetä ja päivätä. Sodanjälkeinen tienrakennus ohjelma ja veteraanien asutuslainsäädännön luoma yksityisten perheasumusten lisääntyminen olivat keskeisiä elementtejä tässä uudessa kunnallisessa strategiassa. **Stanley Aronowitz** toteaa kirjassaan *False Promises* seuraavaa:

Vuoden 1949 asutuslaki toi uutena ideoina valtiollista tukea kaupunkien keskustojen yksityiselle kehittämiselle; tämä oli kaupunki-uudistamisen muoto jota erityisesti General Electric Company, suuret pankit ja vakuutuslaitokset ajoivat. Keskusta-alueita ei lähdetty edelleen kehittämään työtä tekevän luokan asumistarpeita silmällä pitäen. ..Nämä poliittiset ja taloudelliset päätökset tehokkaasti määräisivät asutuskehityksen puitteet seuraavan sukupolven ajaksi. Valkoinen työväenluokka oli tuomittu hajautumiseen; keskustat varattiin hyvin köyhille ja suhteellisen varakkailla. Näissä olosuhteissa kestokulutushyödykkeet - autot, pesukoneet, omakotitalot - alkoivat niellä yhä suuremman osan työläisen tuloista ja vaikuttivat syvästi työttömyyksiin.²

Tähän voidaan lisätä, että tätä tulevaisuuden näkymää testattiin systemaattisesti ensin Newarkissa ja New Jerseyssä, jotka näin oikeutetusti saavat jotain siitä legendaarisesta ja pahaenteisesta soinnista, joka liittyy Toisen maailman sodan strategisten pommituskokeilujen kohteiden nimiin.

En ole esittänyt näitä tosiseikkoja vain informaation vuoksi, vaikkakaan meidän ei mielestäni koskaan tule arkailla mitään joka asettaa tavonomaisten historiallisen nykyhetken kokemuksemme jonkinlaiseen historialliseen perspektiiviin; pikemminkin, haluaisin alleviivata perustavaa vääristymää perinteisessä tavassamme valitella tiettyjä amerikkalaisen nykyyhteiskunnan kehityssuuntia, kuten sisäkaupungin tuhoutuminen ja ostoskeskuskulttuurin synty. Voidaan kaiken kaikkiaan sanoa, että olemme pitäneet tätä kehityssuuntaa kulutusyhteiskunnan logiikan väistämättömänä seurauksena, johon sen enempiä yksityisillä kansalaisilla kuin poliitikoillakaan ei ole mitään sanottavaa; jopa radikaalit ovat tyytyneet korosta-

maan jatkuvuutta, joka on havaittavissa vanhempien yhteisöjen ja sosiaaliryhmien atomisoitumisen ja **Marxin** klassisen kapitalismin tuhoisia vaikutuksia koskettelevien analyysien välillä. Tänä päivänä voimme todeta, ja se on aistittavissa sekä *False Promises*-sitaatissa että *Hikisessä iltapäivässäkkin*, että nuo voimakkaat sosiaaliset muodonmuutokset eivät olleet vain seurausta järjestelmän logiikasta - vaikka ne epäilemättä ovat sitäkin - vaan myös, ja ennen kaikkea, vaikutusvaltaisten ja strategisesti sijoittuneiden yksilöiden ja ryhmien päätöksistä. Näiden ryhmien uudelleen esiintulo - uusittu mahdollisuus tavoittaa mitä **Lukács** olisi kutsunut sen historian subjektiksi, jolle me muut yhä olemme objekteja - ei pidä ymmärtää seuraukseksi informaation kasvusta meidän tahollamme, eikä syyttää siitä ns. revisionististen historioitsijoiden poleemisempaa ja kyynistä historiantutkimusta; ennemminkin, meidän on pidettävä historian uudelleenkirjoittamisen mahdollisuutta itseään historiallisen tilanteen perustavan muutoksen, ja sen taustalla olevan vallan ja luokkasuhteiden, funktiona.

Ennen kuin toteamme mikä tämä muutos on, kannattaa meidän palauttaa mieliimme millä elävyydellä *Hikinen iltapäivä* tutkailee sitä tilaa, jossa tämä historiallinen muutos on tapahtunut, slummutuneita kortteleita rappioituvine pikkuliikkeineen, jotka pian korvataan parkkipaikoilla tai tavarataloin. Ei ole todellakaan sattumaa, että elokuvassa keskeinen kommunikaatiolinja kulkee tyypilliseen "mom-and-pop" -pikkuliikkeeseen perustetun poliisipäämajan ja ryöstön kohteeksi joutuneen haarakonttorin välillä - sattuvaa kylläkin viimeksi mainitun esikuvana elävässä elämässä oli Chase Manhattanin sivukonttori. Näin kaupunkien lähihistoria on ilmaistavissa suoraan pankkikohtausten kautta: aluksi riittää, kun huomaamme että haarakonttorissa kaikki ovat vain näkymättömän monikansallisen imperiumin palkkatyöläisiä, ja myöhemmin, elokuvan edetessä, että työn tässä jo perifeerisessä ja hajakeskitetyssä, perustavasti kolonialisoidussa, tilassa tekevät naiset, siis kaksin verroin toisen-luokan alipalkatut kansalaiset joiden strukturaalisella marginaalisuudella on tiettyä verrannollisuutta Sonnyn omaan tilanteeseen, tai ainakin ne heijastavat toisiaan hieman samaan tapaan kuin Kolmannen maailman proletariaatin voisi väittää heijastuvan kehittyneen, teollistuneen yhteisön väkivaltaa ja rikoksia. Eräs viimeaikaisen kaupallisen amerikkalaisen kulttuurin realistisimpia piirteitä onkin ollut halukkuus tunnistaa ja esittää kastijaon tiukuudella eroavien erilaisten sosiaalisten maailmojen outo kanssaelo ja päällekkäisyys, eräänlainen jälki-Bowery ja/tai kolmannen maailman jatkuva läsnäolo länsimaisen teollisuusyhteiskunnan sydämessä.



Tällainen havainto ei kuitenkaan itsessään vielä perusta sitä uutta luokkatietoisuutta, johon viittasimme tämän artikkelin alussa, vaan pelkästään antaa materiaalia marginaalisuuden retoriikalle, uudelle ja katkerammalle populismille. Marxilainen luokkakäsite eroaa porvarillisen sosiologian akateemisesta käsitteestä juuri suhteellisuutta korostaessaan. Akateemisissa sosiologiassa luokat ymmärretään eristettyinä toisistaan, alakulttuurien tai riippumattomien ryhmien "elämäntyylien" perusteella: usein käytetty termi (yhteiskunta)kerros kuvaa erinomaisesti tätä erillisten sosiaalisten yksikköjen teoriaa, jossa jokaista kerrosta voidaan tutkia erikseen kenttätöinä, tarvitsematta edes viitata muihin. Voimme siis tehdä monografioita ammatillisen kerroksen ideologioista, viranhoidtajakerroksen poliittisesta apatiasta ja niin edelleen. Marxisin katsantokannan mukaan nämä empiiriset havainnot eivät kuitenkaan vielä lävistä luokkajärjestelmän struktuaalista todellisuutta, joka ainakin viimeisimmässä historiallisessa yhteiskuntamuodostumassa, kapitalismissa, on tulkittu perustavasti kaksijakoiseksi: "Yhteiskunta kokonaisuudessaan", toteaa *Kommunistisen manifestin* kuuluisa lause, "on yhä voimakkaammin jakautunut kahteen vihamieliseen leiriin, kahteen suureen, toisiaan vastassa olevaan luokkaan: porvaristoon ja proletariaattiin". Johon meidän on lisättävä, (1) että tämä perustana oleva, voimakkaan kaksijakoinen luokkaristiriitaisuus on täydellisesti havaittavissa empiirisiin keinoin vain ehdottomien kriisien ja polarisaatioiden kausina, toisin sanoen, yhteiskunnallisen vallankumouksen hetkellä; ja (2) että käsillä olevassa maailmanlaajuisessa luokkajärjestelmässä kyseiset vastakkaisuudet ovat monimutkaisempia ja vaikeammin rekonstruoitavissa, kuin vanhempien kansallisvaltioiden kuvaavammassa, selkeämissä puitteissa.

Tämän jälkeen on ilmeistä että marxilainen luokkateoria käyttää empiirisen, porvarillisen sosiologian fragmentaarista ja yhdistelemätöntä tietoa holistisella tavalla: sosiaalisen kokonaisuuden tavoittamiseksi, kuten Lukács olisi sanonut, tai hänen kriittikkonsa *Althusserin* termein, "hallitsevien ja alistesten, hierarkialtaan monimutkaisten ennalta annettujen struktuurien" selvittämiseksi. Kummassakin tapauksessa akateemisen sosiologian satunnaiset alaryhmitykset löytäisivät paikkansa perustavien sosiaalisten luokkien dikotomisessa vastakkain asettelussa, jossa erät viimeaikaiset innostavat työt - mielessäni ovat lähinnä Sartren Flaubert-trilogia mitä porvaristoon tulee, ja proletariaattia koskien Aronowitin jo mainittu teos - ovat paljastaneet niitä mekanismeja, joilla kukin luokka määrittää itsensä suhteessa toiseen ja muodostaa siihen nähden suoranaisen anti-luokan, ja

tämä on ulotettu selkeistä ideologisista arvoista aina arkielämän näennäisesti epäpoliittisiin, "pelkästään" kulttuurillisiin piirteisiin asti.

Marxilaisella näkemyksellä kaksijakoisesta luokkarakenteesta ja akateemisen sosiologian kuvalla itsenäisistä kerroksista on muutakin kuin intellektuaalista eroa: jälleen kerran tietoisuus sosiaalisesta todellisuudesta, ja toisaalta tämän tietoisuuden tukahduttaminen, on itsessään "sosiaalisen olemuksen määrittämää", Marxin termejä käyttäkseni, ja siksi sosiaalisen ja historiallisen tilanteen funktio. Siten merkittävä sosiologinen tutkimustyö on paljastanut, että nämä kaksi suhtautumistapaa sosiaalisiin luokkiin - akateeminen ja marxilainen - ovat itsessään luokkien ehdollistamia ja heijastavat perustavien luokkien itsensä struktuaalisia näkökulmia.

Ne, jotka tarkastelevat sosiaalista järjestystä portaikon yläpäästä, alas katsellen, ovat taipuvia muodostamaan käsityksensä kerrostumien puitteissa; kun taas alhaalta ylös katselevat ovat taipuvia kartoittamaan sosiaalisen kokemuksensa vahvoilla oppositioilla, kuten "he" ja "me".³

Mutta jos tämä pitää paikkansa, ei petettyjen luokkien representointi eristettyinä - sen enempää Sonny marginaalisena hahmona kuin pankkivirkailijat riistettynä ryhmänä - voi riittää luokkajärjestelmän konstituointiin, puhumattakaan luokkatietoisuuden ennakoinnista elokuvayleisöissä. Eivätkä toistuvat viitteet pankin poissaolevaan johtoon riitä muuttamaan tilannetta todelliseksi luokkasuhteeksi, koska tälle termille ei löydy konkreettista representaatiota - tai *figuraatiota* - elokuvallisissa narratiivissa. Tällainen representaatio *Hikisessä iltapäivässä* kuitenkin on, ja juuri tämä odottamaton esiintyminen, elokuvan osassa josta sitä emme normaalisti osaisi etsiä, tekee sen tämän tekstin kannalta kiinnostavaksi; mahdollisuutemme keskittää huomiomme siihen on suoraan verrannollinen kykyymme päästää irti Sonny'n tarinasta ja vanhoihin narratiivisiin tottumuksiin heittäytymisestä, jotka ohjelmoivat meidät seuraamaan sankarin tai antisankarin yksilöllisiä kokemuksia sen sijaan, että seuraisimme tekstin räjähdystä ja merkityksen operaatioita muissa, satunnaisissa kerronnallisissa fragmenteissa.

Jos pystymme tähän - ja me olemme jo aloittaneet jos olemme halukkaita kääntämään ryöstöasetelman ja pitämään Sonny'n roolia vain verukkeena haarakonttorin kolonialisoidun tilan ja sen marginalisoidun työvoiman paljastamiselle - alkaa elokuvan painopistettä hitaasti hallita toiminta



pankin itsensä ulkopuolella, ja erityisesti kampaailu arvojärjestyksestä paikallisen poliisiin ja FBI:n edustajien välillä. Tätä siirtymää voidaan selittää monin eri tavoin, eikä yksikään niistä ole väärä: ensinnäkin, voimme todeta, että linnoittamalla itsensä pankkiin Sonny on menettänyt asemansa toiminnan alulle panijana, kerronnallinen painopiste on siirtynyt ulkopuolelle. Vielä täsmällisemmin, koska elokuvan operatiivinen paradoksi - Al Pacinon näyttelijäsuorituksen alleviivaamana - on Sonnyyn sympaattisuus, toiminnan paikan ulkoinen muutos voidaan tulkita yritykseksi tuottaa auktoriteetti-hahmo, joka voi suoraan toimia Sonnyyn kanssa olematta kuitenkaan hänen viehätysvoimansa alainen. Mutta kyse ei ole vain narratiivisesta koneistosta: tarkempi tutkimus osoittaa myös ideologisen ongelman, joka on tänä päivänä osa legitimoinnin sisäisiä tarpeita ja narratiivinen vastaus perustavaan kysymykseen: kuinka tänään kuvitella auktoriteettia, kuinka muodostaa itselleen kuva - ei-abstraktissa, ei-käsitteellisessä muodossa - auktoriteetin periaatteesta, joka voisi ilmaista yhteiskuntamme valtarakenteen henkilöimättömyyttä ja jälki-individualistista rakennetta, mutta silti toimia todellisten ihmisten parissa, keskellä jokapäiväisen elämän käsinkosketeltavia välittämättömyyksiä ja alistumisen tilanteita?

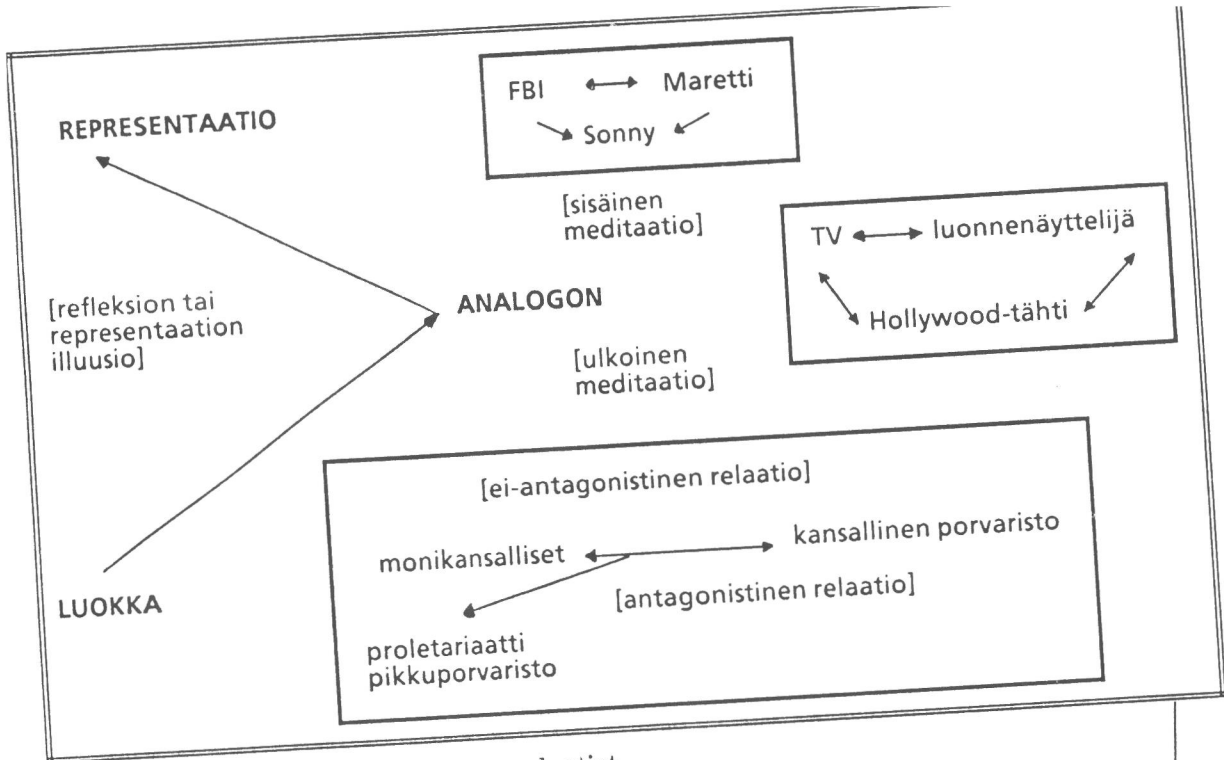
FBI-agentin hahmo edustaa selkeästi tämän ideologisen ristiriidan kerronnallista ratkaisua, ja henkilöhaamotuksen tyyli alleviivaa tämän ratkaisun luonnetta; paikallisen poliisipäällikön voimaton raivo ja tunteikas taitamattomuus eivät niinkään inhimillistä häntä, vaan ennen kaikkea jyrkästi erottavat hänet kilpailijansa, FBI-agentin, viileästä ja teknokraattisesta asiantuntemuksesta. Tavallaan on kysymys nykyisin intertekstuaalisuutena tunnetusta kontrastista. Kohtaaminen ei tapahdu kahden ”yksilöitä” representoivan henkilön välillä, vaan kahden narratiivisen paradigman välillä, jopa kahden stereotyypin: puhtoiset Efrem Zimbalist-tyyppiset FBI-agentit 50-luvun kampaauksineen ja rehevä kaupunkilaispoliisi nolostuttavan lukuisine tv-ruumiillistumineen - *FBI Story* vastaan *Dragnet* tai *Kojak!* Kuitenkin eräs *Hikisen iltapäivän* vaikuttavimpia piirteitä, ja sen mieleenjäävin osasuoritus Al Pacinon kuumeisten edesottamusten asemasta - niiden tyylillinen vastakohta - on FBI-agentin jäykän kohtelias ja tunteeton, ilmeetön viileys. Hänen tuijottavat kasvonsa, joiden takana päätöksen teko jää (tai kehittyi) pelkäksi tekniikaksi, ja jonka päätökset ja arviot ovat katsojan tavoittamattomissa niin elokuvallisten raamien sisä-kuin ulkopuolellakin, on eräs uu-

den amerikkalaisen elokuvan hälyttävimpiä saavutuksia, ja sen voidaan väittää sisällyttävän joltain tyystin toisenlaisen mutta yhtä aktuaalin generen totuudesta, tarkoitan vakooja-jännäriä, jossa se on tavannut jäädä Hyvän ja Pahan dialektiikkaa koskettelevan kömpelön teologian pimennöön.

Tämän kaltaisen hahmon eksistentiaalisempi, yksityisempi ja traagisempi visio - tarkoitan lainvalvojaa *Bonniessa ja Clydessa* - heijastaa yhä henkilökohtaisen koston motivoimaa nemesistä, niin että uhrin jäljitys säilyttää joltain tunnistettavan inhimillisen intohimon piirteitä. Arthur Pennin *Missouri* yritti sittemmin kehittää tätä yhteiskunnallisten instituutioiden leppymättömyyden henkilöistettyä dramatisointia tekemällä tappajastaan yleistetyn paranoian kantajan; mutta se ei ole parannuksena paljon minkään arvoinen ja tämä visio on yhä kiinni itse-säälivän ja individualistisen historiännäkemyksen paatoksessa.

Hikisessä iltapäivässä organisaation edustaja ei ole sen enempää kostonhaluinen kuin vainoharhainenkaan; tässä mielessä hän on tavanomaisten melodraamojen hyvän ja pahan tuolla puolen, eivätkä häntä kosketa ne psykologiset stereotyypit, joihin useimmat valta-instituutioiden kaupalliset representaatiot perustuvat; hänen anonyymit piirteensä merkitsevät todellisen odottamatonta ja kylmäävää tunkeutumista muutoin melko ennustettavaan fiktio-elokuvan puitteisiin - ja tätä ei saavuteta, kuten olemme jo aiemmin maininneet, perinteisiä dokumentin tai montaa-keinoja hyväksi käyttäen, vaan pikemminkin eräänlaisilla dialektisilla konnotaatioilla näyttelämistyylilien tasolla, hiljaisuudella tai ladatulla poissaololla merkkisysteemissä, jossa muut suoritusten muodot ovat ohjelmoineet meidät toisenlaiseen ilmaisevuuteen.

Poliisipäällikön ja FBI-agentin välille jännittyvä keskeinen kontrasti dramatisoi yhteiskunnallista ja historiallista muutosta, joka kerran oli kirjallisuutemme tärkeä teema, mutta johon nyt olemme niin tottuneet että olemme menettäneet herkkyytemme sille: niin **John O'Haran** romaanit kuin **C. Wright Millsin** sosiologiset tutkimukset omalla tavallaan dokumentoivat vähittäistä mutta väistämätöntä paikallisten ja osavaltiokohtaisten valtastruktuurien eroosiota ja kansallisten, meidän päivinämmä ylikansallisten, verkostojen johtajuutta ja auktoriteettia. Ajattele haaveiden hahmottamista Gibbvillessä sosiaalisessa hierarkiassa kun se kohtaa New Deal -aikakauden uuden varallisuuden ja uudet poliittiset hierarkiat; ajattele vielä tärkeämpää pyrkimyksiemme kannalta - hahmottamisen kriisiä kun pienyhteisöjen arkipäiväinen kasvoista-kasvoihin kokemus vaihtuu kansakunnan laajuiseen vallan abstraktioon (kriisi johon jo ”politiikan” kirjalliset representaatiot spe-



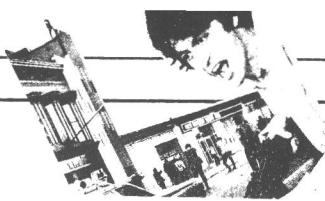
Kuvio 1. Analogon: *Hikisen iltapäivän* relaatiot

sialisoituneena teemana sinänsä viittaavat).

Poliisin edustaja siis ruumiillistaa paikallisen valtastruktuurin koko avuttomuuden ja voimattoman suuttumuksen, ja tällä luentamme käännteellä, tällä tulkinnallisella operaatiolla, *Hikisen iltapäivän* allegorinen rakenne tulee äkisti päivänvaloon. FBI-agentti - nyt kun olemme tunnistaneeet mitä hän syrjäyttää - ottaa valtaisen ja keskuksottoman valtaverkoston paikan, joka on ominaista kapitalismin ylikansalliselle vaiheelle. Hänen piirteettömyydestään tulee jokapäiväisen elämämme järjestäytyneen vallan poissaolon/läsnäolon merkki ja ilmaisu, kaikkialle ulottuva ja kaikki-voipa mutta vain vaivoin hahmotettavissa, toisin sanoen, vailla kuvattavaa muotoa tai yksilöllisiä edustajia tai toimeenpanijoita. FBI-agentti on siis pankkihenkilökunnan strukturaalinen vastakohta: viimeksi mainitut ovat läsnä kaikessa eksistentiaalisessa yksilöllisyydessään, mutta merkityksettöminä ja tyyten marginalisoituina, ensinnä mainittu taas on depersonalisoitu lähes pelkäksi merkitsimeksi - jokapäiväisen elämän, *fait divers*'n ja sanomalehtiartikkelien empirisessä maailmassa - valvonnan ja lopullisen vallan pisteestä.

Kuitenkin jo tämä hämärä ruumiillistuma niistä monikansallisista struktuureista jotka ovat tänään historian subjekteja, mahdollistaa aidon hahmotamisen, ja antaa sen mukana tilaisuuden pätevän luokkatietoisuuden synnylle. Elokuvan luokkarakenne artikuloituu nyt kolmessa portaassa: ensinnäkin, kaupunkien äskettäin atomisoitu pikkuporvaristo jonka "proletarisoitumista" ja margi-

nalisaatiota ilmaisevat sekä naistyöntekijät että Sonny rikostovereineen, mutta myös itse väkijoukko, marginaalisuuden logiikka joka lävistää normaalit" poikkeamat, homoseksuaalisuuden ja pikkurikollisuuden, aina Salin patologisuuuteen ja Ernien transseksuaalisuuteen asti. Toiseen portaaseen kuuluvat korttelitason voimattomat valtarakenteet, jotka edustavat jotain Kolmannen maailman kansallisen porvariston kaltaista, kolonialisoituja ja entisestä arvostaan tyhjennettyjä, jäljelle on jäänyt pelkkä kuori ja päätöksenteon ulkoiset eleet. Viimeisenä portaana on tietysti aiemmista hallitsevista luokista kehittynyt ylikansallinen kapitalismi, jonka etusijaisuus on kirjoittautunut elokuvan omaan spatiaaliseen rataan sen siirtäessä pankin slummiutuneesta kurjuudesta loppukohtauksen näyttämölle, lentokentän aavemaisiin ja kasvottomiin science fiction -lavasteisiin: järjestetty tila ilman asukkaita, täydellisen teknologisoitu ja funktionaalinen, niin maaseudun kuin kaupunginkin tuolla puolen - kollektiivinen, mutta vailla ihmisiä, automatisoitu ja tietokoneistettu, mutta vailla vanhojen utopioiden tai dystopioiden loistokkuutta, vailla mitään niistä erityispiirteistä jotka vielä lähimenneisyydessämme karakterisoivat "modernia" ja virtaviivaista futuristista näkemystä järjestetystä tulevaisuudesta. Tässä - kuten FBI-agentin paljaassa näyttelemistavassa - elokuva tekee voimakkaan käsitteellistämättömän lausunnon tuhoamalla sisäiset efektinsä ja peruuttamalla jo itsestään voimakkaan, joskin konventionaalisen, elokuvallisen ja performatiivisen kielen.



Yli kaksi huomiota tästä polksesta, toinen koskee sen lopullisia esteettisiä ja poliittisia vaikutuksia, toinen sen historiallisia ehtoja. Keskittyykäämme ensiksi toiseen ongelmaan: olemme toistuvasti korostaneet luokkatietoisuuden narratiivisen hahmottamisen riippuvaisuutta historiallisesta tilanteesta. Olemme korostaneet sekä luokkarakenteen kaksijakoisuutta että luokkatietoisuuden itsensä riippuvaisuutta sosiaalisten ja historiallisten liittymien logiikasta. Marxin oppi, jonka mukaan sosiaalinen olemus määrää tietoisuuden, pätee yhtä hyvin luokkatietoisuuteen kuin muihin muotoihin. Meidän on siis nyt pidettävä lupauksiamme ja kerrottava miksi, jos jokin uusi mahdollisuus luokkatietoisuuteen on havaittavissa, tämä mahdollisuus on käsillä nyt ja tänään eikä kymmenen tai kaksikymmentä vuotta sitten. Mutta vastaus tähän kysymykseen on annettavissa lyhyesti ja päättäväisesti; se sisältyy jo ilmaukseen "monikansallinen yritys", jota - vaikka se väärä nimi onkin (ovathan ne kaikki amerikkalaisen kapitalismin ilmauksia) - ei olisi keksitty jollei jotain uutta olisi ilmaantunut, joka vaati itselleen uutta nimeä. Vaikuttaa tosiasialta että epäonnistuneen Vietnamin sodan jälkeen ns. monikansalliset yhtiöt - jotka ennen tunnettiin "hallitsevina luokkina" tai myöhemmin monopolikapitalismin "valta-eliittinä" - ovat jälleen ilmaantuneet julkisuuteen historian siiviltä edistäkseen omia etujaan. Sodan epäonnistuminen, väittävät **Richard Barnett** ja **Ronald Muller** kirjassaan *Global Reach*, "on merkinnyt sitä, että maailman kapitalistisen vallankumouksen eteneminen riippuu nyt ensisijassa yhtiöiden aloitekyvystä ja vähemmän hallituksista. Globaalisten yhtiöiden poliittiset pyrintöivät siten ole vältettävissä, mutta ne ovat myös väistämättä suuremman julkisuuden alaisia ja julkisuus saattaa tuottaa vihamielisyyttä."⁴ Meidän termistöillämme *Global Reach* -kirjan tekijöiden psykologinen kieli on käännettävissä "luokkatietoisuudeksi", ja tämä kapitalismin uusi näkyväisyys objektivoi ja dramatisoi sen toimijana ja historian subjektina allegorisella intensiteetillä ja yksinkertaisuudella, jollaista ei ole nähty sitten 1930-luvun.

Lopuksi muutama sana elokuvan itsensä poliittisista implikaatioista ja siihen lukemamme allegorisen rakenteen moninaisuuksista. Voidaanko *Hikistä iltapäivää* pitää poliittisena elokuvana? Tuskinpa, sillä pohtimamme luokkajärjestelmä on siinä vain implisiittinen ja se voidaan yhtä hyvin hylätä tai tukahduttaa kuin tuoda katsojien tietoisuuteen. Me olemme kuvanneet enintään jotain esipoliittista, raakamateriaalin vähittäistä uudel-

leen artikuloitumista tämän kaltaisessa elokuvassa suhteiksi, jotka 40- ja 50-lukujen antipoliittisten ja yksityistävien "eksistentiaalisten" paradigmojen jälkeen, jälleen kerran ovat tunnistettavissa luokkasuhteiksi.

Meidän olisi kuitenkin myös ymmärrettävä, että sellaisen materiaalin käyttö on monimutkaisempaa ja ongelmallisempaa kuin representaation terminologia antaa ymmärtää. Itseasiassa me olemme jättäneet pois tärkeän askeleen siitä prosessista, jossa luokkarakenne löytää ilmaisunsa Sonnyn, poliisipäällikön ja FBI-miehen kolmiomaisessa suhteessa. Sillä tämän suhteen laadullisen ja dialektisen epäsuhtaan välittää tähtijärjestelmä, ja tässä mielessä - paljon tarkemmin kuin sen ilmeisessä tematiikassa Sonnyn ryöstön media-eksploraatiosta - elokuva kertoo oikeastaan itsestään. Me luemme jokaista keskeistä näyttelijää suhteessa hänen etäisyyteensä tähtijärjestelmästä: Sonnyn suhde Marettiin on tähden suhde luonnenäyttelijään (**Charles Durning**), ja emme lue tätä erityistä narraatiota suorassa linjassa henkilöhahmosta toiseen tai *aktantista* toiseen, vaan tulkintamme välittyy näyttelijän statuksen tunnistamisen ja dekodauksen kautta. Vielä monimutkaisempaa ja kiinnostavampaa on FBI-agentin tulkinta, sillä hänen anonymiteettiään elokuvallisessa narratiivissa ilmaisee juuri hänen anonymiteettinsä Hollywoodin tähtijärjestelmässä. Kasvot ovat tyhjä ja vaikealukuiset, koska näyttelijä itse on tuntematon. Vaikka tietysti hän on tuntematon vain Hollywoodin koodistossa, sillä kyseinen näyttelijä (**James Broderick**), toisessa maailmassa, on pysyvä osa pitkä-ikäistä ja suosittua tv-sarjaa nimeltä *Family*. Mutta onkin tärkeää muistaa että tässä mielessä tv ja sen viitejärjestelmä on toinen maailma; ei vain niin, että tv-näyttelijä muuttuu tuntemattomaksi Hollywood-tuotteessa, vaan ennen kaikkea siksi että televisio alkaa itse merkitä, suhteessa Hollywood-elokuviin, uutta ja persoonatonta monikansallista järjestelmää, joka on syrjäyttämässä perinteisen kapitalismin ja vanhemman kulutusyhteiskunnan yksilöllisemmät muodot. Näin ulkoinen sosiologinen fakta tai reaali-teettien järjestelmä kirjoittautuu elokuvan sisäiseen kokemukseen pisteessä, josta Sartre kirjassaan *Psychology of Imagination* käyttää paljon puhuvaa mutta valitettavan vähän tunnettua numitystä analogon⁵: lukemis- tai katsomiskokemuksemme, dekodauksen tai esteettisen vastaanoton operaatioiden strukturaalinen yhdysside, joka sitten voi toimia kaksivuoroisesti ollen esteettisessä objektissa luonteeltaan suoran "esitettäväsi" kelpaamattoman ulkoisen ilmiön korvike ja edustaja. Tämä monimutkainen intra- ja extra-esteettinen suhde saatettaisiin siten esittää skemaattisesti Kuvio 1:n tapaan. Tässä meillä on



049-23

äärimmäinen muodollinen varmistus alkuperäiselle hypoteesillemme, että kehnoita elokuvassa on se mikä siinä on hyvää, ja että teos on paradoksaalinen kooste jossa sen laatu ja heikkoudet muodostavat selviämättömän dialektisen kokonaisuuden. Sillä lopulta juuri tähtijärjestelmä -tuohyödyke-ilmio joka on sovittamattomin dokumentin tai *ciné vérité*n harjoittaman todellisen tutkimuksen kanssa - on vastuussa siitä vähäisestä autenttisuudesta jonka *Hikinen iltapäivä* onnistuu saavuttamaan.

Tässä vaiheessa minun pitäisi muotoilla tämän tutkielman keskeinen oletus. Se on tämä: vanhan kansallisen kielen tai kulttuurin mahdollisuuksien (jonka puitteissa kirjallisuutta yhä tänään tuotetaan) ja nykykapitalismin monikansallisen ja maailmanlaajuisen taloudellisen järjestelmän infrastruktuurin välillä on radikaali yhteensopimattomuus. Tämän ristiriidan seurausta on tilanne, jossa sosiaalisen elämän totuus kaikkineen -Lukacs'n termein, sen totaliteetti - on yhä kehnommin sovittavissa käytössä olevien esteettisen ilmaisen ja artikulaation keinojen kanssa; tästä on pääteltävissä, että jos me voimme tehdä kokemuksestamme taideteoksen, jos me voimme antaa kokemukselemme tarinan muodon joka on kerrottavissa, se ei enää ole totta edes yksilöllisenä kokemukse-
na; ja jos me pystymme saavuttamaan totuuden maailmastamme kokonaisuutena, sitten me voimme löytää itsellemme jonkin puhtaasti käsitteellisen ilmaisen, mutta me emme enää pystyisi pitämään yllä mielikuvituksen yhteyttä siihen. Psykoanalyttistä terminologiaa seuraten, me emme enää pystyisi sijoittamaan itseämme yksilöllisinä

subjekteina aina massiivisempaan ja persoonattomampaan tai ylipersonaalliseen todellisuuteen itsemme ulkopuolella. Tästä perspektiivistä katsoen ei ole pelkkää älyllistä uteliaisuutta etsiä aikamme taiteellisesta tuotannosta merkkejä jostain uusista, vielä hämärästi kuviteltavista, kollektiivisista muodoista jotka saattaisivat korvata vanhemmat individualistiset muodot (kuten joko konventionaalinen realismi tai jo nyt konventionalisoitunut modernismi); ja se on myös perspektiivi jossa päättämätön esteettinen ja kulttuurinen ilmiö kuten *Hikinen iltapäivä* ottaa itselleen paljastavan symptomien ominaisuudet.

Suomentanut
Putte Wilhelmsson

Alaviitteet:

1. **Eric Holm** on laatinut hyödyllisen katsauksen Wojtowicz-ryöstön käsittelystä sanomalehditöissä, ks. "Dog Day Aftertaste", *Jump Cut* no. 10-11 (June 1976), s. 3-4.
2. New York: McGraw-Hill, 1973, s. 383.
3. **Ralf Dahrendorf**, *Class and Class Conflict in Industrial Society* (Stanford, California: Stanford University Press, 1959), s. 280-289.
4. Ks. **Richard J. Barnett & Ronald E. Muller**, *Global Reach* (New York: Simon & Schuster, 1974), s. 68.
5. **Jean-Paul Sartre**, *The Psychology of Imagination* (New York: Washington Square Press, 1968), s. 21-71 (*L'Imaginaire*, 1940); tässä englanninnoksessa analogon on käännetty muotoon "the analogue".