

MASSAKULTTUURISTA JA ÄÄNITETEOLLISUUDESTA MASSAKULTTUURINA: FUNKTIONAALISEN KRITII- KIN LÄHTÖKOHTIA¹

Heikki Hellman

I

Massakulttuurista viime vuosina Suomessa käyty keskustelu on ollut sävyltään moralisoivaa ja - mikä pahinta - luonteeltaan pinnallista. "Massakulttuuri", "massaviihde" ja "joukkoviihde" ovat olleet termejä, joita kenen tahansa on ollut lupa liittää milloin mihinkin yhteyteen. Yleisimmin termeille on annettu negatiivinen arvoväri, mutta termien takana olevien käsitteiden ja todellisuuden prosessien pohdinta on jäänyt sikseen.

Tavoite massakulttuurin analyysissä ei kuitenkaan saisi olla (ainakaan ensisijaisesti) moralisoiva. Tärkeämpää on ymmärtää massakulttuurin funktio ja perustaa kritiikki massakulttuurin yhteiskunnallisen merkityksen haltuunottoon. Näin voitaisiin vähitellen edetä massakulttuurin moralisovasta kritiikistä sen funktionaaliseen kritiikkiin. Tässä artikkelissa hahmotetaan lähtökohtia tällaiselle mielestäni hedelmällisemmälle tarkastelutavalle.

Massakulttuurin funktionaalinen kritiikki merkitsee sitä, että massakulttuuri pyritään näkemään yhteiskunnallisen perustansa kautta. Tämä lähestymistapa luonnehtii enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti kaikkia vakavasti otettavia (massa)kulttuuriteorioita. Niissä 'massakulttuuriksi' nimetty ilmiö on poikkeuksetta liitetty kapitalismin kehkeytymiseen ja sen aikaansaamiin muutoksiin yhteiskunnan kulttuurisessa prosessissa.

Klassinen porvarillinen sosiologia ja eliittiteoreetikot etsivät kulttuurin syvällisen muutoksen syitä perinteisen yhteisömuodon tai aristokraattisen yhteiskunnan hajoamisesta. Elitististen teorioiden mukaan "aito" kulttuuri on aina ja kaikkialla välttämättä eliittikulttuuria. Massat puolestaan tarvitsevat oman kulttuurinsa, joka yhtä välttämättä on alhaisempaa kuin elittikulttuuri.³ Näin tässä konseptiossa kulttuurisen kehityksen uhka nähdään alhaalla, ei-hallitsevassa luokassa.⁴ Porvarillisen sosiologian klassikoiden 'massayhteiskunnan' kritiikki ei ole yhtä vulgaaria, sillä he näkevät kapitalismin kehityksen ongelman sen ristiriitaisuudessa. Heille yhteiskunta ei ole olemukseltaan niinkään aristokraattinen kuin sosiaalinen. Kehityksen repessiivinen puoli on siinä, että teollistuminen, byrokratisoituminen ja kaupungistuminen tuhoavat perinteisen yhteiskunnan kiinteyden, turvallisuutta luovan pohjan.⁵

1900-luvun alun amerikkalainen sosiologia postuloi ensimmäisenä yhteyden modernin joukkotiedotuksen ja massojen välille. Tämän yhteyden löytäminen teki mahdolliseksi kokonaan uudenlaisen massayhteiskuntateorian, joka toisin kuin eliittiteoria näki kulttuurisen kehityksen uhan ylhäällä, hallitsevassa luokassa.⁶ Tätä kautta syntyi massakulttuurin käsite 1930-40-luvun taitteessa Yhdysvalloissa. Painokkaimmin teol-

listuneen kulttuurituotannon problematiikan nostivat kuitenkin (Yhdysvaltoihin siirtyneet) eurooppalaiset eli ns. Frankfurtin koulukunnan edustajat 1930-luvun lopun analyysissaan, joiden perustana oli Marxin kehittämä poliittisen taloustieteen kritiikki.⁷ Horkheimerin ja Adornon mukaan teknisestä järjestä on tullut ainoa rationaalisuuden muoto ja samalla yhteiskunnan hallitsemisen ideologia.⁸ Kriittinen teoria kiinnitti erityisen huomion tavaroiden käyttöarvon ja vaihtoarvon ristiriitaan. Esimerkiksi Adornon mukaan kehittyneessä teollisuusyhteiskunnassa kulttuuristen käyttöarvojen tuotantoa ei ohjaa pyrkimys tyydyttää tarpeita vaan pyrkimys voittoon; tällöin vaihtoarvojen tuotanto nousee käyttöarvojen tuotannon edelle. Samanaikaisesti toteutuva pääomien keskittyminen tuhoaa vapaat markkinat ja suosii standardisoitujen tuotteiden massatuotantoa. Standardisoituminen ei koske ainoastaan tuotantoa, vaan samalla sitoo tuotteiden kulutuksen omaan repressioonsa, ja näin koko kulttuuristen tuotteiden kulutuksen muoto vähitellen muuttuu.⁹ Tämän prosessin Herbert Marcuse on kuvannut seuraavasti: "Tuotteet indoktrinoivat ja manipuloivat; ne edistävät väärää tietoisuutta, joka on täysin immuuni omalle vääryydelleen. Ja kun nämä edulliset tuotteet alkavat olla yhä useamman yksilön ja yhteiskuntaryhmän ulottuvilla, niin niiden muassa tuoma indoktrinaatio lakkaa olemasta mainontaa; se muuttuu elämäntavaksi.¹⁰

Tyypillistä sille amerikkalaiselle massakulttuurikritiikin traditiolle, joka yleistyi 1940-50-luvun kuluessa on ajatus teknologisesta determinismistä: massakulttuurilla on sen piirissä

tarkoitettu nyky-yhteiskunnissa kehittynyttä teollista kulttuuria, sekä erityisesti joukkotiedotusvälineitä ja niiden sisällöissä ilmeneviä piirteitä. Kansankulttuuri on korvautunut 'uudella kansankulttuurilla', massakulttuurilla, joka on sisällöltään keskinkertaista, usein vulgaaria ja moraalitonta. Syynä muutokseen traditio näkee massamittaisen tuotannon asettamat vaatimukset: saman tuotteen on miellytettävä monia, oltava halpa ja helposti saatavilla. Samalla massakulttuurista tulee vastapaino työelämän monotonisuudelle ja keskeinen vapaa-ajanvieton muoto.¹¹

Kriittisen massakritiikin rinnalla on esiintynyt myös massakulttuurin puolestapuhujia, jotka ovat korostaneet sitä, että teknologisen kehityksen myötä kulttuuri on tullut kaikkien ulottuville ja muuttunut 'demokraattiseksi massakulttuuriksi'. Tätä näkemystä edustavat mm. teoriat kulttuurin kerrostumisesta ja kulutuksen eriytymisestä eri osat- tai maku-kulttuureihin.¹² Viimeaikaisessa eurooppalaisessa kulttuurikritiikissä ovat kuitenkin frankfurtilaisten aikoinaan esittämät teemat nousseet uudelleen esiin, jolloin modernin kulttuurin repressiivisten puolien analyysi on korostunut.¹³

II

Kun halutaan ymmärtää massakulttuurin yhteiskunnallinen luonne, ei ole syytä sivuuttaa sen paremmin ajatusta kulttuurin demokratisoitumisesta kuin sen vähittäisestä tuhoutumisestakaan. Tietyllä abstraktitasolla asia voidaan ilmaista siten, että kapitalismin kulttuurisen prosessin ydin on

juuri tässä ristiriidassa: massakulttuuri on sekä ihmisten kulttuuritarpeiden riistoa että niiden tyydyttämistä - vaikkakin kenties vääristyneessä, välittyneessä muodossa.

Teoriahistorian valossa on perusteltua tarkoittaa massakulttuurilla kapitalismin kulttuurin yleistä prosessia. Jos haluamme täsmentää käsitettä, voisimme sanoa, että massakulttuuri on kapitalismia vastaava kulttuurisen prosessin adekvaatti muoto. Massakulttuuri ei ole rajattavissa sisällön perusteella, ts. tietty sisältö ei tee kulttuurituotetta massakulttuuriksi. Tästä huolimatta on varmasti niin, että erityiset sisällöt ja muodot ovat luonteenomaisia kapitalistisesti tuotetulle kulttuurille.

Historiallisesti massakulttuuri (so. käsitteen kuvaama reaali-ilmiö) syntyi useimmissa ns. länsimaissa 1800-luvun loppupuolella ja täydellistyi oman vuosisatamme kuluessa. Ilmiön synnyttivät lukutaidon yleistymisen, kaupungistumisen sekä tulojen ja vapaa-ajan kasvun mahdollistama uusien teknisten innovaatioiden (esim. elokuva, äänentoisto ja radio) sekä jo olemassaolevien teknisten muotojen (esim. kirjapaino) kapitalistinen hyväksikäyttö. Vähitellen valtaosa kulttuurisesta tuotannosta on imeytynyt kapitalistisen tavarantuotannon piiriin,¹⁴ ja pääoman logiikkaa vastaava tuotannon muoto, teollinen tuotanto on ulottunut myös kulttuuriin. Kulttuuri on muuttunut taloudelliseksi toiminnaksi, ja kulttuuriteollisuudesta on tullut uuden kulttuurisen prosessin, massakulttuurin kantaja. Kulttuuriteollisuudessa toimiville yksittäisille pääomille tavoitteena on tuottaa lisäar-

voa - tai konkreettisemmin: tuottaa keskimääräinen voitto. Tässä mielessä (massa)kulttuuri on yksi pääoman arvonnäköalasta ja erityinen tuotannonhaara. Tämän rinnalla se toimii mainosvälineenä eli nopeuttaa tavaran kiertokulkua ja lisäarvon realisoimista muilla tuotannonaloilla sekä toimii työvoiman uusintamisen välineenä "tarjoamalla tietoa, legitimaatioapua ja sosiaaliterapiaa".¹⁵ Taloudellisen funktion sa ohella joukkotiedotuksella ja kulttuurilla on nähty myös ideologinen funktio, joka parhaiten on johdettavissa kulttuurin muotomääräytyneisyydestä käsin. Tämä merkitsee sitä, että ideologisen funktion käsitteellä ei niinkään viitattaisi suoranaiseen ideologiseen sääntelyyn, vaan siihen, että kapitalismin oloissa käyttöarvot leimautuvat, alistuvat reaalisesti pääomalle, jolloin tuotteiden muodot ja sisällöt muovautuvat "muotoadekvaateiksi arvosuhteen uusintamislogiikan kehitykselle"¹⁶. Kulttuuritarpeiden tyydytys sitoutuu kapitalistisesti tuotettuihin käyttöarvoihin, jolloin vallitsevat kulttuuriset käytännöt muodostuvat legitimeiksi, itsestään selviksi. Näin kapitalismin kulttuuri on ideologinen, mutta ei niin että se olisi "hallitsevan luokan salaliitto alistettuja luokkia tai kerrostumia vastaan", kuten usein on esitetty,¹⁷ vaan se on salaliitto, jossa me kaikki olemme mukana.

Pääoman kasautumisen ja keskitymisen lait pätevät luonnollisesti myös kulttuuriteollisuudessa, mutta siellä niiden toteutumisalue on suppeampi kuin tyypillisessä teollisessa tuotannossa. Syynä tähän on se, että kulttuurituotteet ovat esineellisestä ulkomuodostaan huolimatta luonteeltaan

ennen muuta immateriaalisia. Tämä merkitsee sitä, että standardisoinnin ja rationalisoinnin mahdollisuudet ovat rajatut. Tietty "innovatiivisuus" on tuotteissa säilytettävä - muuten ne saattaisivat menettää käyttöarvonsa. Kulttuuri säilyttää suhteellisen itsenäisyytensä, koska "pääoman logiikalle alistaminen ei riipu vain pääoman logiikasta, vaan myös sen logiikasta, joka alistetaan"18.

Kapitalismi sai aikaan suuren muutoksen yhteiskunnan kulttuuriosuudessa prosessissa. Teollistuminen, kaupungistuminen ja vapaa-aika loivat sen tarveperustan, jolle massakulttuuri saattoi rakentua. Massakulttuuri syntyi, koska pääoma samanaikaisesti sekä sai mahdollisuuden että kohtasi välttämättömyyden alistaa kulttuurin prosessi arvonlisäysprosessille. Massakulttuuri liittyy läheisesti kaupunkilaisen palkkatyöväestön vapaa-ajanvieton muotojen kehittämiseen. Lopullisesti massakulttuuri alkoi hallita kapitalismin kulttuuria silloin, kun asuntojen varustetaso kohosi ja kodista alkoi muodostua erityinen vapaa-aika ja kulttuuristen kulutustarpeiden saareke.

Teoreettista selitystä tälle prosessille on hahmotellut mm. länsisaksalainen Klaus Ottomayer19. Hänen mukaansa työstä on tullut ihmisille pelkkä väline elää eristätynyttä yksityiselämää tuotantoprosessin ulkopuolella. Vallitsevassa tilanteessa vapaa-ajasta, kulutuksen sfääristä tulee "todellinen elämä", päämäärä. Taloudellinen pakko oman työkyvyn niin ruumiilliseen kuin henkiseenkin uusintamiseen johtaa siihen, että vapaa-aikanaan ihmiset etsivät mahdollisimman miellyttäviä sosiaalisia suhteita. Kulutuksen sfääriä luonnehtii kouristuksen-

omainen tarve kompensatioon: siinä yritetään luoda uudelleen se interaktio, jota kapitalismin tuotannon ja kierron sfäärit eivät pysty tarjoamaan.20

Kulttuurin osalta tämä merkitsee sitä, että kuluttajien kulttuurisiin käyttöarvovaatimuksiin kapitalistinen kulttuuriteollisuus vastaa tarjoamalla kompensatiota, vastapainon työ- ja muun ei-yksityisen elämän monotonialle.21 Näin massakulttuuri toimii henkisenä uusintajana; samalla kun se tarjoaa "subjektiivisesti todellisia ratkaisuja todellisiin elämänongelmiin"22 ja toteuttaa "tavarantoiminnan kehitysvaihetta vastaavan yleisen interaktion"23, se legitimoii oman syntyperustansa, kapitalismin. Vallitsevan kulttuurisen prosessin kompensatorinen luonne edellyttää kulttuurin muodoilta ja sisällöiltä "harmittomuutta". Kulttuurisen kulutuksen tehtävänä on luoda ulkoisen harmonia ja kieltää konfliktien olemassaolo. Tätä tavarantoiminnan kehityslogiikasta johdettavissa olevaa tarvetta vastaava kulttuurinen muoto on viihde: se tyydyttää tarpeet ja täyttää toiveet tarjotessaan rentoutumista ja mahdollisuuden kohota arjesta - viihde on massakulttuurin universaali muoto ja sisältö.24 Viihteen repressiivisyys piilee siinä, että sen tarjoama kompensatio on yhtäältä miellyttävää mutta toisaalta ahdistunutta ja pakonomaista: sitä leimaa pakko oman työkyvyn uusintamiseen kulutuksen alueella. Omalla olemassaolollaan viihde uusintaa vallitsevan tarpeentyydytyksen tilan.25

Viihteen universaali käyttöarvo toteutuu sen muodollisen moninaisuuden ja teknisen täydellisuuden kautta.26 Tuotteiden pinnan loputon variointi luo kuvan moninaisuudesta ja synnyttää samal-

la 'osakulttuureja', jotka puolestaan ovat omiaan lieventämään viihteelle asetettua universaalisuusvaatimusta. Tuotteiden teknisesti pitkälle edistyneet muodot antavat niille hohdokkuutta, 'näytötarvoa' - tekninen täydellisyys on jo sinänsä eräänlainen käyttöarvolupaus.²⁷ Kaikesta moninaisuudesta huolimatta kaikelle viihteelle on yhteistä piirre, jota voitaisiin kutsua toiminnallisuudeksi. Tietty "vauhdikkuus", "urheilullisuus" ja "rikkaus" leimaavat sekä viihteen välittämää todellisuutta että esityksen teknistä toteutustapaa. Massakulttuurin toiminnallisuutta vastavaksi kulttuurisen kulutuksen muodoksi voitaisiin postuloida 'muodollinen toiminnallisuus', pseudo-aktiivisuus eli -toimettomuus.²⁸

III

Suomessa massakulttuuriksi edellä nimetty kulttuurinen prosessi on noussut hallitsevaksi viihteisen 30 vuoden kuluessa. 1950-luvulta alkaen suomalainen kulttuuri on kokenut totaalisen muutoksen: kulttuuriteollisuus on noussut sen kärkeen, ja erityisesti kotipiiriin liittyvien vapaa-ajanvieton muotojen asema on korostunut. Kehitystä on ohjannut yhteiskunnan rakennemuutos, kapitalismin syveneminen: Suomi on monopolisoitunut, kaupungistunut, teollistunut ja keskiluokkaistunut. Työn luonteen muuttuessa vapaa-aika lisääntyi; asumisen muotojen muuttuessa kasvoi kodin merkitys vapaa-ajan viettopaikkana. Kulttuuriteollisuus sai "sosiaalisen tilauksen" täyttää vapaa-aikaa sekä kotien ulkopuolella että yhä kasvavassa määrin kotipiirissä.

Samanaikaisesti syntyivät kulttuuriteollisuuden "päästäneet" pääomat, jolloin hitaasti kypsynyt kulttuuriteollisuuden käsityömäinen alkumuoto saattoi vaihtua teollisempaan, kapitalistisempaan tuotantomuotoon. Paitsi tarve täyttää vapaa-aikaa oli kulttuuriteollisuuden kehkeytymisen edellytyksenä siis se, että Suomessa oli "ylimääräistä" pääomaa, joka oli välttämättä sijoitettava uusille tuotannon aloille.

Kulutuksen näkökulmasta kehitys kulminoitui televisiossa, joka Martti Soramäen mukaan "itsessään välittää useimpia kodin ulkopuolisen viihteen ja kulttuurin muotoja kotipiiriin"²⁹. Television rooli koko vapaa-ajanvieton kannalta on hyvin keskeinen, sillä teollistuneissa maissa 30 - 40 prosenttia kotipiirin vapaa-ajasta vietetään televisiota katsellen. Televisio valloitti massayleisön ja vaikutti muun viihde-elektroniikan kulutukseen aluksi sen kehitystä hidastavasti, mutta pitkällä tähtäyksellä se totutti ihmiset sähköiseen viihteeseen ja siten muutti vapaa-aikakulttuurin yleistä muotoa.

Ääniteteollisuus on monessa mielessä hedelmällinen esimerkki kulttuuriteollisuuden noususta Suomessa. Toiseen maailmansotaan asti suurehkot ulkomaiset äänitetuotantoon erikoistuneet pääomat vastasivat suomalaisten äänilevyjen tuotannosta. Levyt yleensä sekä äänitettiin että puristettiin muualla kuin Suomessa. Kotimaiset musiikkikaupan alalla toimivat pienet pääomat edustivat ulkomaisia tuottajia ja vastasivat levyjen myynnistä. Kotimaisia levy-yhtiöitä ei syntynyt, koska markkinat olivat liian pienet kalliin teknisen koneiston hankkimiseen. Ennen viime sotia suomalainen musiikkikulttuuri ei "tarvinnut" äänile-

vyä, sillä ravintolat, tanssit ja elokuvat täyttivät kaupunkilaisten vapaa-ajan; koti ei alhaisen laatu- ja varustetasonsa vuoksi kelvannut vielä juuri muuhun kuin syömiseen ja nukkumiseen. Kaupunkilainen vapaa-ajanvietto ei vielä perustunut kulutukseen vaan "yhdesäöloon".

Tilanne muuttui 1950-luvulta alkaen. Alkunsa kotimainen ääniteteollisuus sai jo sodan vielä kestäessä, mutta äänilevy polki pitkään paikoillaan, koska sodan jälkeisenä teollistamiskautena sekä tuotanto että kulutus kohdistuivat ensin vain välttämättömyyksiin. Sen paremmin pääoma- kuin tarveperustaa ei ääniteteollisuuden nopealle laajenemiselle välittömästi löytynyt. Äänitteen vuoro tuli vasta 1960-luvun lopussa, jolloin televisio oli kiinnittänyt suomalaiset olohuoneisiinsa ja nuoriso irtautunut lopullisesti omaksi osakulttuurikseen. Nyt levy-yhtiöiden määrä moninkertaistui hetkessä:

kun 1960-luvun alussa alalla toimi 7 - 8 yritystä, on varsinaisten levy-yhtiöiden määrä 1970-luvulla kiivunnut lähelle 50:tä. Äänitteiden nimiketuotanto on viimeisen kymmenen vuoden kuluessa kaksinkertaistunut ja myynti viisinkertaistunut. Tuottajien määrän kasvaessa on kilpailu alalla kiristynyt. Valtaosa yrityksistä on pieniä, joten sekä tuotanto että myynti ovat vakaasti keskittyneet muutaman suurimman yrityksen käsiin. Esimerkiksi 1970-luvulla neljän suurimman yrityksen (Finnsandia, EMI Finland, Love Records ja PSO-Musiikki)³⁰ osuus tuotannosta on ollut noin 60 prosenttia.³¹

Ääniteteollisuuden sisäisessä kilpailussa monopolistista luonetta lieventävä piirre on se, että ääniteteollisuus ei ole ainoas-

taan keskittynyt vaan myös eriyty-
nyt, sillä parin viime vuoden kulu-
essa erilaiset pikkuyritykset ovat
muodostaneet todellisen uhan suur-
ten, vakiintuneiden levy-yhtiöiden
mahtiasemalle. Toisaalta ne kuit-
tenkin ovat jääneet suurten kont-
rolloimien jakeluverkostojen ar-
moille. Toinen lievennys on se,
että toistaiseksi suomalainen ääni-
teteollisuus ei ole suurten pääomi-
en tuotantoa. Vaikka useimmat le-
vy-yhtiöistä eivät olekaan itsenäi-
siä, vaan jonkin suuremman yrityk-
sen omistamia (Finnsandia Musiik-
ki-Fazerin, EMI Finland englantil-
laisen EMI Ltd:n jne.), eivät ko-
vin merkittävät suuryhtiöt ole vie-
lä tunkeutuneet äänitetuotantoon.
Äänitteiden maahantuoja ja vähit-
täismyyjänä toimivan Valintatalon
sekä studiotoimintaa harjoittavan
Mainos-Television kiinnostus alaa
kohtaan on kuitenkin oire tulevas-
ta muutoksesta. Kolmas lieventä-
vä piirre on se, että ulkomaisten
levy-yhtiöiden kiinnostus Suomeen
on ollut vähäistä. Kansainvälisen
ääniteteollisuuden jättiläisten
EMI:n ja CBS:n sekä näitä pienem-
män K-Telin suomalaiset tytäryhtiöt
ovat kuitenkin toiminnallaan
osoittaneet, että suomalainen ääni-
teteollisuus tarjoaa riittävät ar-
vonlisäysedellytykset siihen sijoit-
tetulle pääomalle, joten muutos
tässäkin suhteessa on odotettavissa.

Kulutusnäkökulmasta äänite on uusi kanava varhaiselle tarpeenilmaisun ja -tyydytyksen muodolle, musiikille. Samalla kun äänite heijastaa kyseisen tarpeentyydytyksen muodon tilaa, se muovaa ja strukturoi sitä edelleen. Vähitellen äänitteestä - joka aluksi oli pelkkä vallitsevan musiikkikulttuurin heijastaja ja välittäjä - on tullut musiikkikulttuurin kehitystä voimakkaimmin ohjaava tekijä. Objekti on muuttunut subjektiksi.

Ensin äänite oli luonnollisesti vain harvojen huvitus, erikoisuus joka tarjosi mahdollisuuden nauttia säveltaiteen mestariteoksista kotona sekä sitä kautta sosiaalisen kohoamisen illuusiosta.³² Äänilevylle alettiin tallentaa musiikkia yhä monipuolisemmin, ja pian musiikin viihdyttävä tehtävä uudessa kaupunkilaiskulttuurissa selkiytyi. 1950-luvulta alkaen nuoriso on ollut äänitteiden suurin kuluttajaryhmä, ja ns. nuoriso-musiikista on tullut nuorison yhteisten fantasioiden ja tuntemuksien (nuorena olemisen) välittäjä, onnen ilmaisija ja pettymyksien korvaaja. Äänite sai näin erityisen yhteiskunnallisesti välittyneen funktion: siitä tuli nuorison keskinäisten interaktion väline. Erityisesti 1970-luvun kuluessa teollisen musiikin kulutus on kuitenkin keskiluokkaistunut. Samalla kun nuorimmat äänitteiden ostajat ovat nuorentuneet entisestään, on ostajien keski-ikä nousut. Markkinointi on keskittymässä väestön kulutuskykyisimpään osaan, 25 - 44 -vuotiaisiin.³³ Tämän prosessin tarkempaan analyysiin ei tässä valitettavasti ole mahdollisuuksia.

Ääniteteollisuudessa viihdefunktion toteuttava genre on iskelmä. Iskelmä on vallitsevan anglo-amerikkalaisen musiikkikerrostuman ydin, tulos tuotteiden standardisoinnista, jonka tavoitteena on löytää riittävän universaali musiikillinen muoto sekä samalla lisätä tuotteiden käyttöarvoa. Moderni iskelmä- tai popmusiikki edustaa muodollista moninaisuutta ja teknistä täydellisyyttä ääniteteollisuudessa.

Ehkä mielenkiintoisin tutkimustehtävä massakulttuurianalyysissa on se, mikä massakulttuurissa kuluttajia kiehtoo. Tätä kautta voi-

taisiin lopulta löytää "emansipatorisia" muotoja, jotka voisivat raivata tietä uusille, tuleville kulttuurisille prosesseille - eli siirtä kritiikistä konstruktion. Toistaiseksi kuitenkin on tunnus-tettava avuttomuutensa: esimerkiksi laadullisen sisällönanalyysin välineet ovat vielä kovin kehittymättömiä, joten edes kunnolliseen kritiikkiin ei ole täyttä mahdollisuutta.

VIITTEET

- (1) Artikkelin pohjana on Heikki Hellman ja Reijo Vahtokari, 'Kapitalismin kulttuuri ja kulttuuriteollisuuden toimintaedellytykset: aineistoa massakulttuurin ja suomalaisen ääniteteollisuuden tutkimukseen' (Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos, Julkaisuja N:o 43/1979), joka alunperin on tehty pro gradu -työksi.
- (2) Esimerkiksi Leena Paldán, 'Mass Culture: An Ideology or a Scientific Concept' (XI Congress of the IAMCR, Warsaw, Poland, 4-9 September, 1978) on pyrkinyt esittämään kritiikkiä käsitteen käyttöä kohtaan sekäanalysoimaan käsitteen historiaa. Käsittehistorian analyysissa käsillä oleva artikkeli on paljossa velkaa Paldánin esitykselle.
- (3) Ks. esim. Ortega y Gasset, Massojen kappi (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1963.)
- (4) Alan Swingewood, The Myth of Mass Culture (Old Woking, Surrey: The Macmillan Press, 1977), s. 4.
- (5) Klassisia käsitteitä tämän muutoksen hahmottamisessa ovat Tönniesin kuvaama siirtymä Gemeinschaftista Gesellschaftiin tai Durkheimin kuvaama mekaanisen solidaarisuu-

- den vaihtuminen orgaaniseen solidaarisuuteen sekä Weberin analysoima byrokratisoituminen. Simmel puolestaan näki kapitalismin kulttuurin traagikaksi siihen liittyvässä objektivoitumisessa, joka toimii jonkinlaisena vieraantumisautomaattina.
- (6) Alan Swingewood, mt. s. 10. Vrt. Salvador Giner, Mass Society (New York: Academic Press, 1976), s. 162, kirjoittaa seuraavasti: "Olennainen asennemuutos on tässä: monet, joita aiemmin kapinallisuutensa ja levottomuutensa tähden pidettiin kulttuurin uhkana, ovatkin nyt uudentyyppisen kulttuurin uhreja. (...) uusi tilanne merkitsi suuren yleisön, joukkotiedotuksen passiivisten vastaanottajien systemaattista psykologista raiskausta." (Allev. H.H.)
- (7) Ks. esim. Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,' teoksessa James Curran, Michael Gurewitch ja Janet Woollacott (eds.), Mass Communication and Society (London: Edward Arnold, 1977) sekä Max Horkheimer ja Theodor W. Adorno, Dialectic of Enlightenment (New York: Seabury Press, 1972).
- (8) Max Horkheimer ja Theodor W. Adorno, mt. s. 120-212. Samaa teesiä kehitteli 1960-luvulla Herbert Marcuse, Yksilötteinen ihminen (Tapiola: Weilin+Göös 1969).
- (9) Theodor W. Adorno, 'A Social Critique of Radio Music', teoksessa Bernard Berelson ja Morris Janowitz (eds.), Reader in Public Opinion and Communication (Glencoe: Free Press, 1953), s. 310-311.
- (10) Herbert Marcuse, mt., s. 35.
- (11) Ks. esim. Irwing Howe, 'A Note on Mass Culture', teoksessa Bernard Rosenberg ja David Manning White (eds.), Mass Culture (Glencoe: Free Press, 1964), s. 496-503; Ernest van den Haag, 'Of Happiness and of Despair We Have No Measure', teoksessa Bernard Rosenberg ja David Manning White (eds.), mt., s. 504-536; sekä Bernard Rosenberg, 'Mass Culture in America', teoksessa Bernard Rosenberg ja David Manning White (eds.), mt., s. 3-12.
- (12) Ks. esim. Edward Shils, 'Mass Society and Its Culture', teoksessa Bernard Rosenberg ja David Manning White (eds.), Mass Culture Revisited (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1971) sekä Herbert J. Gans, Popular Culture and High Culture (New York: Basic Books, 1974). Viitteitä samantapaisesta ajattelusta ks. myös Raymond Williams, Culture and Society 1780 - 1950 (Aylesbury: Penguin Books, 1976), s. 285-300.
- (13) Ks. esim. Dieter Prokop, Massenkultur und Spontaneität (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974).
- (14) Esim. julkiset kulttuuripalvelukset tuetaan suureksi osaksi varsinaisen pääoman ulkopuolella. Näissä voi siitä huolimatta nähdä jonkinlaisen "puolitavaran" luonteen.
- (15) Horst Holzer, Kommunikationssoziologie (Reibek bei Hamburg: Rowohlt, 1973), s. 155-156. Ks. myös Veikko Pietilä, 'On the Scientific Status of Communication Research' (Tampereen Yliopisto, Tiedotusopin laitos, Julkaisu N:o 35/1977, 2nd revised version, 1978), s. 81-86.
- (16) Hans-Jürgen Schanz, 'Antikritiikki' (Tampereen yliopisto, Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos, Käännöksiä N:o 1/1979), s. 97-98.
- (17) Ks. esim. Imperialismus und Kultur (Berlin: Dietz Verlag, 1975).
- (18) Hans-Jürgen Schanz, mt., s. 12.
- (19) Klaus Ottomeyer, Människan under kapitalismen (Göteborg/Surte: Röda Bokförlaget, 1978).

- (20) Klaus Ottomeyer, mt., s. 46-47 sekä 109-156.
- (21) Ks. esim. Horst Holzer, mt., s. 155-156, sekä myös Irwing Howe, mt.
- (22) Horst Holzer, mt., s. 148.
- (23) Kauko Pietilä, 'Yleisradiotutkimuksen metodista', teoksessa Yrjö Littunen, Pertti Rautio ja Aino Saarinen (toim.), 'Tieto tiede yhteiskunta' (Tampereen yliopisto, Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos, Sarja E 6/1976), s. 238.
- (24) Dieter Prokop, mt., s. 79. Ks. myös Peter Bächlin, Filmen som vara (Bo Cavefors Bokförlag, 1978), s. 121-122.
- (25) Vrt. Herbert Marcuse, mt., s. 35.
- (26) Termeistä ks. Dieter Prokop, mt., 9-10 sekä 115.
- (27) 'Näyttöarvo'-keskustelusta ks. Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971)
- (28) Dieter Prokop, mt., s. 111-118.
- (29) Martti Soramäki, 'Viihde-elektronikka' (Yleisradio Oy, Suunnittelu- ja tutkimusosasto, Sarja C 2/1977), s. 1.
- (30) Mainituista yrityksistä kuitenkin Love Records teki konkurssin vuonna 1979, ja PSO-Musiikin ominaispaino on laskenut parin viime vuoden kuluessa.
- (31) Kasvua kuvaavista luvuista ks. tarkemmin Heikki Hellman ja Reijo Vahtokari, mt., s. 95, 103, 186 sekä 225-226. Myynnin kehityksestä ks. myös Kulttuuritilasto 1977 (Tilastollisia tiedonantoja N:o 60, Helsinki: Tilastokeskus, 1978) s. 17.
- (32) Ks. esim. Theodor W. Adorno, Inledning till musiksosiologin (Kristianstad: Bo Cavefors 1976).
- (33) Ks. esim. Kulttuuritilasto 1977, mt., s. 177.

TOY RY:N JÄSENMAKSUT V. 1979

VUOSIJÄSENET	45,00 mk
OPISKELIJAT	15,00 mk
YHTEISJÄSENET	300,00 mk
AINAISJÄSENYYS	300,00 mk

Maksuosoite:

Tiedotusopillinen yhdistys ry.
 PL 373
 00101 Helsinki 10
 Ps-tili TA 5779 65-3