

Taide vastaan populaarikulttuuri: hahmotus

Tässä esseessä* luodaan katsaus keskusteluun, jota on käyty teemasta taide vastaan viihde, ja poimitaan esiin eräitä tärkeimpiä siinä esitettyjä näkökohtia. Tavoitteena on avartaa nykyisten joukkotiedotusvälineiden ja erityisesti television tutkimuksen näkökulmia. Koko käytävissä olevan aineiston systemaattinen erittely edellyttäisi useiden historioitsijoiden, filologiain ja yhteiskuntatieteilijöiden pitkäaikaista yhteistyötä - onhan aineistoa jo vuosisatojen takaa.¹ Mutta tarkoitus ei olekaan kartoittaa tämän meidän aikakauteemme olennaisesti vaikuttaneen kulttuurimullistuksen koko historiaa, ja siksi liikkeelle lähdetään ajankohdasta jolloin keskustelu kehkeytyi nykyiseen muotoonsa ja omaksui nykyisen sanastonsa. (Samalla on syytä muistuttaa, että tarkastelun kohteena on tässä nimenomaan taiteen ja viihteen tiimoilla käyty keskustelu, ei niinkään näiden kulttuurilajien historia tai niiden tuotokset.)

Kaikkien tämän keskustelun muotoutumiseen vaikuttaneiden henkilöiden joukosta on tähän pyritty ottamaan mukaan ne, joiden osuus ei ole rajoittunut vain älyllisen toiminnan jollekin kapealle erityisalueelle. Alkuaikojen tärkeimmät hahmot olivat Montaigne ja Pascal. Montaigne oli paitsi filosofi myös esseisti,

lakimies, poliitikko ja valtion virkamies; Pascal matemaatikko, teologi ja uskonnollisen liikkeen johtaja. Heidän jälkeensä aina 1800-luvulle asti keskustelua kävivät kiivaimmin saksalaiset kirjoittajat: Goethe - runoilija, valtiomies, teatterinjohtaja ja luonnontieteilijä; Schiller - filosofi, esteetikko, historiantutkija ja ennen muuta suuri kirjailija; sekä Lessing - näytelmäkirjailija, historiantutkija, teologi ja teatterikriitikko. 1800-luvun loppupuolen keskustelijoista on mukaan kelpuutettu Matthew Arnold, runoilija, kriitikko ja koulutarkastaja, sekä Walter Bagehot, aikansa merkittävimpiä politiikan tutkijoita. Aineistoa on otettu mukaan myös englantilaisista neljännesvuosijulkaisuista. Ranskalaisista kirjoittajista Tocqueville oli yksi laaja-alaisimpia: diplomaatti, poliittinen kirjailija, esseisti. Joukkoon sopii vielä toinenkin ranskalainen, Hippolyte Taine, joka oli historioitsija, sosiologi ja kirjallisuuskriitikko. Tainen saksalainen aikalainen Gervinus on myös mukana tarkastelussa.

HUVIEN HOUKUTUS JA SIELUN PELASTUMINEN

Vaihtelun tarve (Montaigne)

Katsauksemme alkaa kahdesta kirjallisuuden hahmosta, joiden välillä on vain 60 vuotta, mutta joiden näkemykset ovat paikoitellen hyvinkin vastakkaisia. He ovat Montaigne, modernin skeptismin luoja, sekä Pascal, nykyisen uskonnollisen eksistentiaalismin edelläkävijä. Näillä kummallakin filosofilla oli kuitenkin sama pyrkimys: löytää varmuus maailmassa, jonka sääntöjä eivät enää sanelleet ainoa autuaaksitekevä kirkko, ainoa suvereeni valtakunta (roomalais-germaaninen) ja feodaaliyhteiskunnan lähes muuttumaton talous. Muiden aikansa intellektuellien tavoin he etsivät filosofiaa, joka toimisi ihmisten henkisen elämän ohjenuorana tässä tuskallisessa muutoksessa. Montaigne keskittyi siihen, miten ihminen voisi mukautua kasvaviin yhteiskunnallisiin paineisiin; Pascal taas siihen, miten ihminen voisi pelastaa sielunsa kiusauksilta joita hän kohtaa perinpohjaisen muutoksen aikoina. Kumpikin oli kiinnostunut yksilön kehityksestä ja turvallisuudesta, mutta he analysoivat eri tavalla monia elämän ongelmia, myös kysymystä taiteesta ja viihteestä. Heidän vastakkaiset perusteemansa - mukautuminen ja pelastuminen - ovat vieläkin keskeisiä aineksia populaarikulttuuria koskevassa keskustelussa.

Keskiajan normien särkyminen oli todellakin traumaattinen kokemus. Siksi Montaignella ja hänen aikalaisillaan oli voimakas tarve esittää, että kaikki ihmiset olivat syntyjään onnettomia. Montaigne uskoi, että henkisen, sosiaalisen ja taloudellisen epävarmuuden aiheuttama sisäinen tuska pakotti ihmisen

pakenemaan itseään. Sama sana - pakeneminen - on käytössä nykyään, kun tulkitaan joukkotiedotusvälineiden tarjoaman viihteen tuottamaa mielihyvää.

Piinallinen mielikuva valtaa minut. Minusta on helpompi muuttaa sitä kuin tukahduttaa se; jos en voi korvata sitä vastakkaisella ajatuksella, korvaan sen ainakin erilaisella... Jos en voi voittaa sitä, pakenen sitä... Vaihtamalla paikkaa, ammattia, työpaikkaa minä pakenen... jälkeni katoavat ja pääsen turvaan.²

Mutta sisäistä tuskaa voi lievittää tehokkaasti vain pakenemalla vaihteleviin toimiin ja aihepiireihin. Montaigne uskoi että luonto on antanut ihmiselle kyvyn moninaisuuteen, ja että tämä kyky antaa hänelle tykötarpeet, jos ei nyt aivan sielunsa pelastamiseen, niin ainakin sielunsa tyyntyttämiseen:

Näin Luonto toimii... sillä Aika, jonka se on antanut tunteidemme ylläkäriksi, yleensä tekee tehtävänsä... antamalla meidän mielikuvituksellemme aina vain uutta...

Edellä kuvatun murroskauden aiheuttama moraalinen ja henkinen epävarmuus sekä näistä johtuva sisäinen tuska synnytti tarpeen paeta moninaisiin huvituksiin (diversions). Montaigne kysyy itseltään, voivatko taiteet ja erityisesti kirjallisuus toimia tämän paon välineinä. Hänen vastauksensa on myöntävä. Montaignen mukaan hänen maanmiehensä voivat paeta "kertomusten valitusvirsiin, Didon ja Adrianen kyyneleihin...", vaikka eivät uskoisikaan kertomuksiin. Hän uskoo (toisin kuin seuraajansa myöhemminä vuosisatoina) että nämä kuvitellut tunteet liikuttavat kirjailijaa ja näyttelijää aivan niin kuin ne liikuttavat yleisöä, koska myös kirjailijoilla ja näyttelijöillä on tarve paeta omia

murheitaan.

Montaigne tarkastelee alustavalla ja uusialueilla aukovalla tavalla taiteen eri tasoja, ja monien myöhempien yhteiskuntafilosofien tavoin hän löytää paljon yhteistä kansantaiteesta ja nk. kaunotaiteista - jollei niinkään niiden olemuksesta niin ainakin niiden muodosta. Hän näyttää tarkoittavan, että rehellisyys tai spontaanisuus on itsessään kaunista, ja tätä kauneutta tulee arvostaa melkein yhtä paljon kuin taiteen korkeimpia muotoja. Molemmat ovat tosia ja siksi kauniita. Hän jatkaa suomien keskinkertaisuuksia, niitä jotka halveksuvat kansantaidetta mutta eivät kykene luomaan korkeampaa taidetta - vaarallisia, hölmöjä, ikäviä ihmisiä, joiden tuotteet "häiritsevät maailmaa". He ovat "latteuksien tuottajia", "puolivillaisia, jotka halveksuvat ensimmäistä vaihetta (kansantaidetta) mutta eivät kykene kohoamaan seuraavalle (suurten taiteilijoiden) tasolle ja yrittävät istua samanaikaisesti kahdella tuolilla". Montaigne pyrki näin luomaan alustavasti normeja 'kansantaiteelle' ja 'suurelle taiteelle' ja pusertaa nykyisten joukkotiedotusvälineiden edelläkävijät jonnekkin näiden välille. Hänen arvostelukriteerejään voidaan pitää lähinnä moraalisina: ne kumpuavat renessanssin ihanteesta joka yhdistää toden ja kauniin.

Vaihtelun vaarat (Pascal)

Yksi Montaignen suurimmista ihailijoista ja myös syvällisimmistä kriitikoista on Blaise Pascal, 1600-luvulla elänyt ranskalainen filosofi, joka kuuluisimmassa teoksessaan *Pensées*, **Mietteitä**, usein viittaa 1500-luvulla eläneeseen edeltäjänsä. Pascal ei hyljeksi Montaignen vakaumusta jonka mukaan ihminen tarvitsee huvituksia, ja myös hän tajuaa että tämän tarpeen aiheuttaa hengellisen

vakaumuksen puute ja muut feodalismin jälkeisen ajan epävarmuustekijät, "meidän heikon ja kuolevaisen tilamme luontainen köyhyys"³ Sen enempää kuin Montaignekaan, Pascal ei pyri vähättelemään tämän tarpeen voimakkuutta: ihmisillä on "kätkeyty vaisto, joka ajaa heidät etsimään huvitusta ja tekemistä eri puolilta, ja on tulosta heidän alituisesta onnettomuudestaan".

Kun Montaigne pitää viihdettä ja taidetta (ainakin suurta taidetta ja kansantaidetta) oikeutettuna tai ainakin hyväksyy ne välttämättömänä vastauksena ihmisen luontaiseen tarpeeseen, Pascal taas ajattelee, että tätä tarvetta vastaan pitää taistella. Ihmisen vaisto ajaa häntä jatkuvaan liikkeeseen, "kuohumaan ja räiskymään". Mutta hänen tulisi taistella vaistoaan vastaan, sillä se karkottaa hänet hiljaisesta mietiskelystä, joka saattaisi johtaa hänen pelastumiseensa. Pascalin merkittävä 'löytö' on että "kaikki ihmisten onnettomuus johtuu siitä, että he eivät voi pysytellä hiljaa omassa kammiossaan". Jos he tekisivät niin, he "miettisivät keitä he ovat, mistä he tulevat ja mihin he ovat menossa". Mutta hän pelkää ihmisten olevan niin kevytmielisiä, että "vaikka heillä on tuhat ja yksi syytä väsyä kaikkeen, niinkin mitätön asia kuin biljardin pelaaminen" riittää huvittamaan heitä.

Vaarallisin huvi on Pascalin mukaan teatteri. Se vangitsee kaikki ihmisen aistit ja narraa ihmisen ajattelemaan että hänellä on kaikki ne jalot ominaisuudet joita näyttämöllä kuvaillaan. "Kaikki suuret huvitukset ovat uhka kristilliselle elämälle, mutta kaikista maailman keksimistä huveista juuri teatteria tulee pelätä eniten." Tavallaan Pascalin viihteen kritiikki (ja tietämämme mukaan hän lukee jopa suuren taiteen viihteksi) ennakoii erästä

tärkeimmistä teemoista nykyisessä keskustelussa populaarikulttuurista: näkemystä jonka mukaan viihde on uhka moraalille, itsenäiselle ajattelulle sekä ehjän persoonallisuuden kehittymiselle, ja johtaa välineellistymiseen ja korkeampien päämäärien tavoittelusta luopumiseen.

Niiltä osin kuin Montaignen ja Pascalin ideoilla on merkitystä nykyiselle keskustelulle, heidän näkemystensä eroja voidaan kuvata seuraavasti: Montaignen näkemys ihmisestä on pessimistinen - ihmisluonnon vaatimuksia ei voi muuttaa, siksi niiden kanssa on tultava toimeen, eikä ole mitään mieltä kieltää niiltä (kuviteltua tai todellista) tyydytystä. Voidaan vain yrittää nostaa niiden kulttuurituotteiden tasoa, joita ihmiselle tarjotaan. Pascalin innoitus ja motiivit taas ovat syvästi uskonnollisia. Hän tavoittelee hengellistä kasvua: pakenemisen ja viihteen tarvetta ei ole mahdotonta juuria pois; ihmisen jaloimmat pyrkimykset tulee ohjata sitä vastaan. Ihmisen korkeampi tietoisuus omasta sisimmästään voidaan saavuttaa vain yksinäisyydessä, eristettynä viihteen häiritsevästä vaikutuksesta, ja se avaa hänelle tien pelastukseen. Pascalin kieli voidaan luonnollisesti kääntää nykyisten maailmanparantajien sekä sosiaalisen ja kulttuurisen muutoksen esitaistelijoiden kielelle. Montaignen kieli taas päällisin puolin muistuttaa nykyisten elokuvatuottajien kieltä - "sitähän kansa haluaa ja tarvitsee". Itse asiassa Montaignen asenne on syvällisempi. Hän ajattelee yleisöä nimenomaan osallistuvana, ja hänen käsityksensä viihteen tehtävistä ei jätä tilaa mahdolliselle manipulaatiolle tai passivoimiselle, joista nykyään on tullut vakavia ongelmia.

TAITEILIJA JA HÄNEN YLEISÖNSÄ

Ranskan kulttuurielämässä vuosina 1650-1750 suuren merkityksen saaneet kiivaat väittelyt koskivat usein sitä, oliko esimerkiksi Corneillen, Racinen tai Molièren tyylinen teatteri kevytmielistä leikittelyä ja ristiriidassa moraalin ja uskonnon kanssa. Vuonna 1800 koko ongelma oli jo vanhentunut. Joka puolella Eurooppaa ja erityisesti Saksassa teatterista oli tullut yleisesti hyväksytty instituutio. Mutta juuri teatterin vakiintunut asema aiheutti uuden ongelman: minkälainen tulisi näytelmäkirjailijan ja yleisön suhteen olla?

Goethe

Tämän ongelman tärkeys heijastuu siinä, että Goethe katsoi tarpeelliseksi liittää suureen metafyyssiseen *Faust*-tragediaansa 'Alkunäytöksen teatterissa', jossa käsitellään kysymystä siitä missä määrin taiteilijan tulisi tehdä myönnytyksiä yleisölle ja sen mieltymyksille pelkkään viihteelliseen ja rentouttavaan ohjelmaan. Alkunäytös esitetään keskusteluna, jonka osapuolet ovat Johtaja ja Runoilija. Keskustelun aiheena on yleisölle esitettävien teosten luonne, ja Johtajalla, joka on kiinnostunut vain lipputuloista, on omat käsityksensä 'taiteesta'. Hänen mukaansa menestyksen salaisuus on aivan yksinkertainen: "ladelkaa esiin mitä päähän pälkähtää" - siinä koko niksi. Yleisö on Johtajan kyynisen arvion mukaan tyhmä, ja sen suosion pystyy voittamaan pelkällä lavertelulla:

Vain joukolla voi joukot haltioida;
jokainen löytää jotain mieleistään.

Kun Runoilija vastustaa "moista halpaa käsityötä" ja huomauttaa

että "hutiloiminen" on ristiriidassa taiteilijan ylpeyden ja totuudenrakkauden kanssa, Johtaja vetoaa ikivanhaan periaatteeseen että tarkoitus pyhittää keinot, ja että näytelmän muoto ja sisältö tulee sovittaa yleisön mukaan.

Kun ryhdyt mihin tehtävään, valitse asees millä raadat.

Runoilijan työmateriaali on yleisö, Johtaja sanoo, ja yleisö on passiivinen: "Vesakon kassaralla kaadat". Ihmiset tulevat teatteriin uupuneina ja ikävystyneinä, tai mikä vielä pahempaa "päässään sitä joutavaa, jot' äsken tarjos viikkolehti". He tulevat "ilman aikojaan kuin naamiaisiin" ainoana motiivinaan uteliaisuus tai (naiset) näytelläkseen hepeneitään. Hän kehottaa Runoilijaa katselemaan hiukan 'mesenaattiensa' kasvoja - "Yleisö kylmää on tai karkeaa".

Sa moisten vuoksi, hupsu, viitsitkin yrittää nousta yliin runottariin!
Vain uutta, yhä uutta heille anna.⁴

Dialogista näkyy miten viihdekustelun perusteemat muuttuivat Pascalin ja Montaignen ajoista Goethen aikaan. Kumpikin ranskalainen piti viihdettä keinona paeta sisäistä kärsimystä. Montaignen mielestä pakenemisen tarve piti tyydyttää (korkealuokkaisen taiteen avulla), Pascalin mielestä se piti tukahduttaa hengellisten pyrkimysten eduksi. *Faustin* keskustelussa moraaliset ja uskonnolliset yläsävyt on jätetty sikseen ja niiden sijaan on tullut kolme uutta teemaa: tietoisuus viihteessä piilevistä manipulatiivisista piirteistä; taiteilijan ja yleisön välillä oleva kaupallinen koneisto, jonka kriteerinä on menestys ja jonka päämäärät ovat taloudellisia; sekä näkemys todellisen taiteen

ja yleisön toivomusten välillä vallitsevasta ristiriidasta. Johtaja on sitä mieltä että yleisö hyväksyy mitä tahansa kunhan sitä on tarpeeksi ja se on kyllin vaihtelevaa, ja hän uskottelee Runoilijalle että yleisö on kuin vahaa tämän käsissä. Mutta toisin kuin Montaigne, Johtaja ei neuvo Runoilijaa antamaan yleisölle vaihtelevaa ohjelmaa sen takia että se olisi hyväksi heidän mielenterveydelleen, vaan siksi että se takaa menestyksen. (Jos Johtaja luulisi moraalisaarnoilla voivan ansaita enemmän rahaa, hän ei hetkeäkään epäröisi kehottaa Runoilijaa kirjoittamaan niitä.) Montaigne ei tee selvää eroa taiteilijan ja yleisön motiivien välillä - Goethe näkee taiteilijan oman ammattikuntansa korkeiden normien puolestapuhujana ja yleisön ainoastaan passiivisina kuluttajina. Niinpä Runoilija ei vastusta Johtajan kehotuksia uskonnollisten tai henkisten arvojen perusteella vaan vetoaa taiteilijan kutsumukseen.

Taiteilijan ja yleisön etujen ristiriita johtaa myöhemmin syvään juopaan näiden kahden välillä. Goethe elää kuitenkin vasta sen aikakauden kynnyksellä, jolloin sekä sanomalehtien ja aikakauslehtien leviäminen että suuren kirjallisuuden ennennäkemätön kukoistuskauti alkaa. Tässä vaiheessa taiteilija ja yleisö eivät vielä ole lopullisesti etäännyneet toisistaan. Siksi ei olekaan yllättävää että Goethe - tosin vain joissakin kirjoituksissaan eikä kovinkaan järjestelmällisesti - pohdiskelee sellaisia ongelmia kuin yleisön ja joukkotiedotusvälineiden luonne, taiteen normit ja taiteilijan vastuu.

"Nykyaikaisen yleisön luonteesta". Goethe sekä palaa Pascalin ideoihin että myös ennakoii erästä viihdejärjestelmän modernin kritiikin perusteemaa, kun hän valittaa nykyaikaisen yleisön levottomuutta, alituista sensaationälkkää, halua saada vaih-

telua ja kokea uutta: "Teatterin kuten koko maailman vitsauksena on muodin valta" - ja muotia (tai paremminkin muotioikkua) ihaillaan hetkisen ja vähän myöhemmin se jo "julistetaan ikuisesti pannaan".⁵

Tämä levottomuus näkyy myös sanomalehdissä:

Meillä on sanomalehti päivän joka tunnille. Joku älypää voisi vieläkin lisätä muutamia. Tällä tavoin kaikki mitä kukin tekee, haluaa, kirjoittaa tai vaikkapa vain suunnittelee, asetetaan julkisesti näytteille. Voi vain nauttia tai kärsiä muiden huviksi, ja kiire kintereillä viesti kulkee talosta taloon, kaupungista kaupunkiin, maasta maahan ja vihdoin mantereelta mantereelle.

Tämä levoton uutuudenkaipuu ei näytä häiritsevän Goetheä sinänsä, mutta hän pelkää että se estää luomistyöhön vaadittavan kypsymisen. Esimerkiksi lukemalla päivät päästään edellisen päivän tapahtumia sanomalehdestä ihminen "tuhlaa aikansa ja elää kädestä suuhun luomatta mitään uutta".⁶

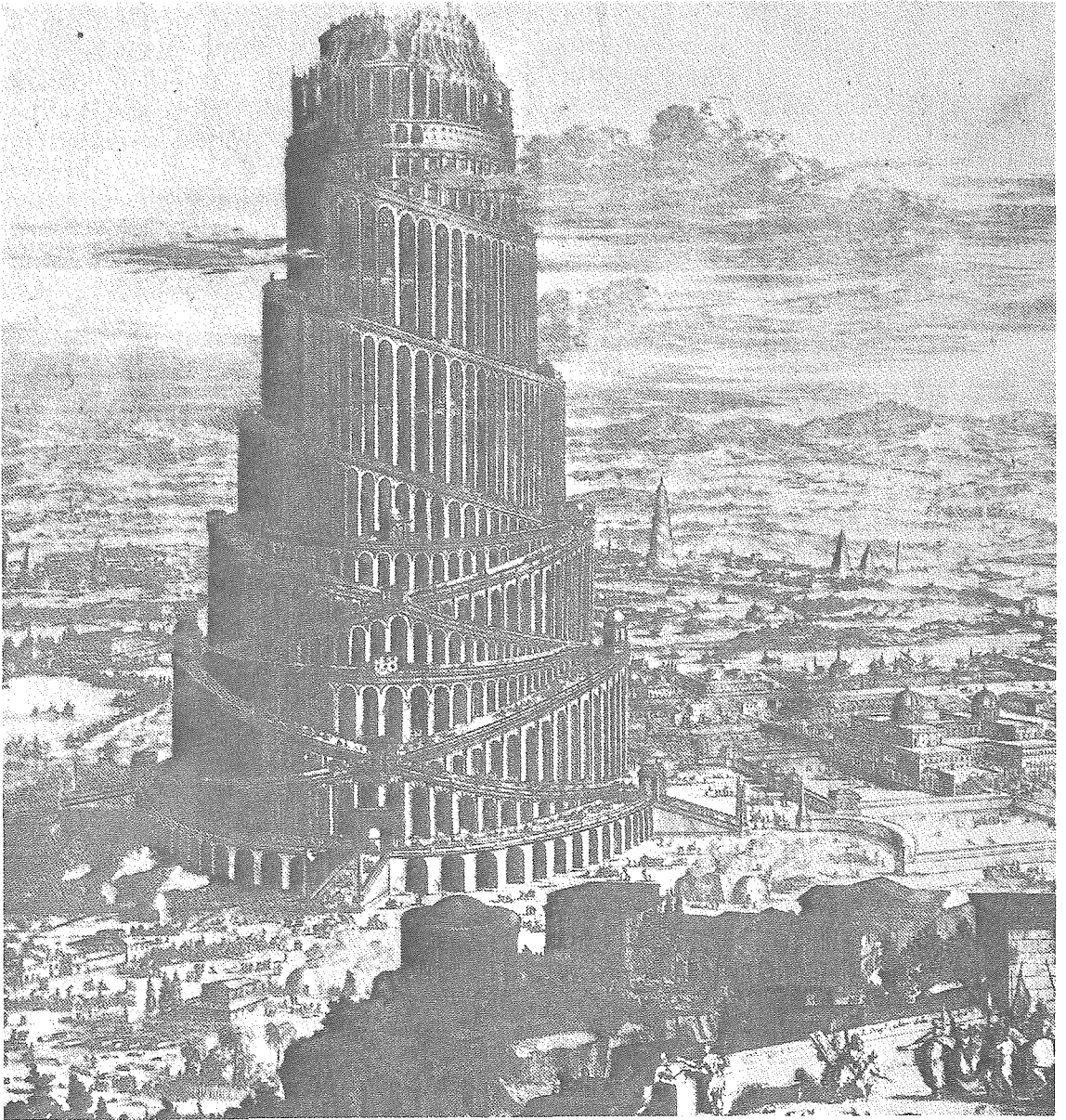
Toinen Goethen havaitsema modernin yleisön luonteenpiirre on passiivisuus. Hän viittaa siihen yllä olevassa katkelmassa Faustista, jossa Johtaja kuvaa yleisöä sanoilla "vesakon kassaralla kaadat". Yleisö haluaa saada hupia rahojensa vastineeksi, se ei ole todella kiinnostunut näytelmän sanomasta. Se "tungeksii teatteriin valmistautumattomana, se vaatii sellaista mistä voi nauttia suoraan. Se haluaa nähdä jotakin, ihmetellä jotakin, itkeä, nauraa..."⁷

Goethen mukaan modernin massakulttuurin luonteenpiirteisiin kuuluu myös sovinnaisuus. Hän viittaa siihen pilkallisissa huomautuksissaan muodikkaasti pukeutuneista teatterissa kävijöistä, ja hänen ajatuksensa sanomalehtien tuottamasta sovinnaisuudesta ennakoivat myöhempien yhteiskuntakriitikkojen kuten Tocquevillen, saksalaisen Tönniesin, amerikkalais-

ten Wardin ja Cooleyn sekä itävaltalaisen Karl Krausin ajatuksia. Goethen mukaan niin kutsuttu vapaa lehdistö itse asiassa halveksii yleisöä: kaikki tuntuu olevan sallittua paitsi toisinajattelu:

Nyt kaikki painatamme,
kaikk'esiin valohon!
Ja hänet vaiennamme,
ken toista mieltä on.⁸

Joukkotiedotusvälineiden luonteesta. Goethen mukaan taide joka vetoaa ihmisen alempiin vaistoihin ei ole eri taiteen laji kuin esoteerinen taide, se on vain "hutiloitua työtä". Hänen kuvauksensa tällaisista taiteellisesti alempiarvoisista tuotteista muistuttaa nykyisten yhteiskuntakriitikkojen luonnehdintaa joukkotiedotusvälineitä varten tuotetusta populaaritaiteesta. Goethen käsityksen mukaan alempiarvoisen taiteen ainoa tarkoitus on viihdyttää. Schillerille osoitetussa kirjeessä, joka on päivätty 9. elokuuta 1797, Goethe toteaa: "Kaikkien nautintojen, jopa teatterin, odotetaan vain huvittavan. Hengenheimolaisuus lukijakunnan ja aikakauslehtien sekä romaanien välillä onkin tulosta siitä, että ensin mainittu kaikissa tapauksissa ja jälkimmäinenkin useimmiten huvittaa hämmentynyttä mieltä." Hän ymmärtää kyllä yleisön tarpeet, mutta kieltäytyy katselemasta sormiensa läpi niitä jotka tekevät näiden tarpeiden avulla rahaa tarjoamalla aliarvoisia tuotteita: "Jokainen joka huiputtaa yleisöä ajelehtimalla virran mukana, voi luottaa menestykseen." (Kirje Schillerille 3. tammikuuta 1798.) Näiden yleisön mieltymysten manipuloiden tekeleet eivät juuri valikoi sisältöään: ne kuvastavat maailmaa mekaanisesti kaikissa yksityiskohdissaan ja vetoavat yleisön alempiin vaistoihin.⁹ Kadunmiehen luovuuden puute on osin niiden syytä.¹⁰



Yhdessä vaiheessa Goethe suunnitteli Schillerin kanssa tutkimusta, johon olisi sisältynyt luettelo heidän diletantismiksi kutsumansa alempiarvoisen taiteen erityispiirteistä. Eräässä toisessa kirjeessään Schillerille (päivätty 22. kesäkuuta 1799) Goethe mainitsee tämän tutkimuksen diletantismista "erittäin tärkeänä hankkeena".

Sillä se, miten syvällä joka lajin taiteilijat, yrittäjät, myyjät, ostajat ja harrastelijat rämpivät diletantismissa, on jotain jonka huomaan kauhukseni vasta nyt kun olemme niin paljon pohtineet tätä asiaa ja antaneet lapselle nimen... Kun avaaamme patoluukut, aiheutamme kerrassaan epämiellyttäviä rettelöitä, sillä me hukutamme tulvan alle koko kauniin laakson, jossa puoskarointi elää tyytyväisenä. Mutta koska puoskarointi on paran-

tumatonta, ja koska nykyiset puoskarit ovat hävyttömän pöyhkeitä, he huutavat meille että me pilaamme heidän puutarhansa, ja kun vesi on laskenut, he palauttavat kaiken entiselleen kuin muura-haiset rankkasateen jälkeen.

Näiden keskustelujen tuloksena Schiller luonnosteli "Diletantismikaavion". Siihen on taulukoitu kaikki taiteet runoudesta tanssiin; jokaisen taiteenlajin hyödylliset ja vahingolliset piirteet on merkitty erillisille sarakkeille. Silmäys tähän taulukkoon paljastaa kertaheitolla että kirjoittajalla oli aikamoisia hankaluuksia täyttää hyödyllisten piirteiden sarake. Esimerkiksi musiikissa hyödyllisiä puolia ovat Schillerin mukaan "ajan tappaminen", "seurallisuus", "komeus", vahingollisia piirteitä taas ovat "ajatuksen tyhjyys", "naapurisovun heikentyminen", "häiritsevä kilkutus". Runouden vahingollisten piirteiden sarakkeessa ovat "latteudet", "kömpelyys" ja "keskinkertaisuus". Kaavio ei koskaan edennyt luonnosta pitemmälle, mutta selvästikin se oli yritykseen arvioida klassisen humanistisen esteetiikan näkökulmasta ilmiötä jota nykyään kutsuttaisiin populaarikulttuuriksi.

Taiteen normeista. 1700-luvulla taidetta tehtiin suhteellisen pienelle sivistyneelle yleisölle, jonka tarpeet ja maku olivat melko yhtenäiset. 1800-luvun alussa alkoi uusi ja paljon laajempi yleisö jota voidaan pitää nykyisten joukkotiedotusvälineiden yleisön edelläkävijänä vaatia huomiota osakseen. Tämä aiheutti taiteilijalle uudenlaisia ongelmia, joista tärkein oli kysymys taiteen "todellisista normeista". Goethe huomauttaa "Kompia" -sarjassaan: "Ennen oli vain yksi maku, nyt makuja on monia. Mutta kerropa minulle missä nämä maut maistellaan?"

Nykyisessä keskustelussa populaarikulttuurista kysymys normeista on keskeinen, ja se liittyy poikkeuk-

setta kysymykseen yleisön maun vaikutuksesta joukkoviihteeseen. Tässä keskustelussa käytetään paikoin samoja perusteita, joita jo Goethen Johtaja käytti. Jotkut keskustelun osapuolet uskovat että vallitsevat normit saavat alkunsa yleisön asennoitumisesta ja tarpeista, ja he yrittävät määrittellä yleisön maun muuttumattomia perusaineksia: aineksia jotka heijastavat ihmisluonnon pysyviä peruspiirteitä. Toiset väittävät että yleisön maku ei ole spontaani vaan keinotekoinen tuote, ja että sitä määräävät politiikan ja pääoman edut, jotka joukkotiedotusvälineiden kautta muokkaavat kuluttajien fantasiaita ja turhaumia omaksi hyödykseen. Näiden lisäksi on vielä ryhmä jonka mukaan yleisön maku on edellä mainittujen tekijöiden summa.

Goethe puhuu taiteilijan suulla - ja hänen oma näkemyksensä normeista on selvä: hän edustaa sitä humanistista perinnettä, jonka mukaan vastuu kulttuurin kohtalosta ja ihmisten moraalista on älymystön käsissä. Älymystö pettää kutsumuksensa leikitellessään rahvaan alemmilla vaistoilla tuottamalla alempi-arvoisia kirjoja ja vulgaareja näytelmiä. Goethe ei kysy kuinka kirjailija voisi saavuttaa laajan yleisön suosion vaan päinvastoin: kuinka yleisö voitaisiin taivuttaa ryhtymään todellisen taiteen vaatimiin älyllisiin ponnistuksiin, ja kuinka kirjailija voisi edesauttaa tätä prosessia. Monien muiden renessanssin jälkeisten taiteilijoiden ja teoreetikkojen tavoin Goethe tuntee että taiteen erityinen tehtävä uskontoon, filosofiaan ja luonnontieteisiin verrattuna on antaa virikkeitä luovalle mielikuvitukselle. Goethen väite että tusinataide on liian kirjaimellista ravitessaan erityisiä emotionaalisia tarpeita, sisältää myös ajatuksen että se ehkäisee luovuuden kehittymistä. Esseessään Weimarin hoviteatterista hän vaatii ettei

"yleisöä saa kohdella kuin roskajoukkoa", ja ettei esitettäviä näytelmiä saa valita yleisön **tarpeiden** mukaan, vaan että niiden pitäisi rohkaista luovuutta ja harkintaa:¹¹ "näytelmän katsoja tulisi saada tuntemaan samaa kuin turisti, joka ei löydä kaikkia kodin mukavuuksia vierailta seu-
duilta joilla hän vaeltaa opikseen ja ilokseen."¹²

Korostaessaan taiteen tätä tehtävää Goethe liikkui samoilla linjoilla kuin maanmiehensä Lessing, runoilija, näytelmäkirjailija ja kriitikko, joka oli myös syvästi kiinnostunut saksalaisen teatterin kehittymisestä. Teoksissaan **Laocoon**¹³ ja **Hamburg Dramaturgie**¹⁴ Lessing omisti useita sivuja keskustelulle todellisen ja jäljittelevän taiteen eroista. Hän tuomitsi jyrkästi sellaisen taiteen, joka ei jätä tilaa yleisön mielikuvitukselle. Hän hyökkäsi myös joltakin antiikin kirjailijalta peräisin olevaa käsitystä vastaan, jonka mukaan maalauksen tulisi olla hiljaista runoutta ja runouden puhuvaa maalausta-
taidetta. Tällainen käsitys jähmettäisi aikasuhteiden tajun runoudessa ja tilasuhteiden tajun maalaustaiteessa. Ymmärtäen, että taiteilijan tai kuvanveistäjän on paljon vaikeampaa vedota mielikuvitukseen kuin kirjailijan tai näytelmäkirjailijan, Lessing neuvoi että he kuvaisivat "hedelmällisintä hetkeä" eli hetkeä, joka jättää katsojan mielikuvituksen varaan taulussa tai veistoksessa kuvattua tilannetta edeltävät ja sitä seuraavat tapahtumat. "Mitä enemmän me näemme, sitä enemmän meidän täytyy täydentää sitä ajatussissamme. Mitä enemmän me täydennämme, sitä enemmän meidän täytyy uskoa näkevämmä." Lessingin mukaan myös Voltairen ja Racinen tyyppiset näytelmäkirjailijat, joiden henkilöt ovat melkein prototyyppisiä, ovat vähempiarvoisia kuin Shakespeare ja antiikin näytelmäkirjailijat,

jotka kuvaavat henkilöhahmojensa luonteen kehitystä ja antavat katse-
lijalle mahdollisuuden samastaa itsensä näihin.

On sanomattakin selvää että Goethen ja Lessingin havaitsemat ongelmat ovat tulleet entistä polttavammiksi joukkotiedotusvälineiden yleistyessä.¹⁵ Itse asiassa seuraavaa Goethen pientä epigrammia voitaisiin soveltaa melkein sanatarkasti televisioon.

Pötyä voi puhua
tai vaikka kirjoittaa,
ei se tapa sielua eikä ruumista.
Mikään ei silti muutu.
Mutta omin silmin nähtynä
sillä on taikavoima:
sillä se kammitsoi aistit,
ja mielen se saa orjakseen.¹⁶

Goethe siis uskoo että mitä enemmän tietty taideteos valtaa yleisön aisteja, sitä vähemmän tilaa jää mielikuvitukselle; tässä suhteessa esimerkiksi huonon kirjan vaikutus on paljon vähäisempi kuin huonon näytelmän, joka vetoaa samanaikaisesti sekä näköön että kuuloon ja passivoi katsojan melkein täydellisesti.¹⁷ Goethe pitää järkähtämättömästi kiinni taiteelle ja taiteilijalle asettamistaan normeista - hänen ehdotuksensa keskittyvät siihen, miten teatterin ohjelmistoa voitaisiin parantaa ja yleisön älyllistä tasoa kohottaa. Toisin kuin jotkut myöhemmät kirjailijat, kuten Gustave Flaubert joka kauhistelee yleisön vaikutuksen kasvua ja ennustaa sivistyksen tuhoa, Goethe tuomitsee jyrkästi norsunluutorniinsa vetäytyvän taiteilijan. Hän sanoi kerran keskustelussa että vain turmeluksen aikoina taiteilijoista ja runoilijoista tulee itsekeskeisiä - edistyksellisinä aikoina luova mieli kääntyy aina ulkomaailmaa kohti (Keskusteluja Eckermannin kanssa, tammikuun 29, 1826). Taiteilijan ei kuitenkaan pidä

missään vaiheessa nöyristellä yleisöä; hän palvelee sitä parhaiten säilyttämällä vapautensa, kuuntelemalla vain sisintään. Taiteellisia kokeiluja käsittelevässä esseessään Goethe vertaa keskenään taiteilijaa ja tiedemiestä. Tiedemies joutuu jatkuvasti alistamaan tuloksensa julkiselle arvioinnille, taiteilijan taas "olisi parempi pitää työnsä omana tietonaan kunnes se on valmis, koska juuri kukaan ei voi neuvoa tai auttaa häntä siinä."

Schiller ja esteettisen kokemuksen sosiaalinen rooli

Tarkastellessaan taiteilijan ja yhteiskunnan välistä suhdetta Goethe ei juurikaan puutu välittömiin sosiaaliin ja poliittisiin ongelmiin. Schiller taas on aito Ranskan vallankumouksen kasvatti, ja taiteellisissa ja teoreettisissa teoksissaan hän ylistää innoittuneesti sen poliittisia saavutuksia. Hänen keskeisimpänä teemanään on 'moraalisen' yhteiskunnan kehittyminen, ja hänen esteettiset tutkielmansa ja populaarikulttuurin analyysinsä keskittyvät tämän yhteiskunnan tavoittelussa esiintyvien ongelmien selvittämiseen. Olisi hyvin kiintoisaa analysoida tarkemmin Schillerin kirjoituksia, mutta tässä yhteydessä meidän on tyytyminen erittelemään hänen käsityksiään taiteellisen kokemuksen keskeisestä asemasta ihannetilän saavuttamisessa.¹⁸

Kauneuden elämys keinona saavuttaa hyvä elämä. Schiller ei usko että ihmisen elämä olisi alituista taistelua hänessä asuvien hyvien ja pahojen voimien välillä. Hänen mukaansa ihminen "mielummin valitsee hyvän koska se on hyvää" - edellyttäen ettei siitä aiheudu vaivaa tai ettei siinä menetä jotakin miellyttävää. Ihminen tietää sisim-

mässään mitä moraalinen hyvyys on, eikä sen saavuttamista estä hänen luontainen taipumuksensa pahaan vaan hänen aistillinen mukavuuden- ja nautinnonhalunsa.

Niinpä moraalisella toiminnalla ei todellisuudessa näytä olevan muuta periaatetta kuin hyvän ja miellyttävän välinen ristiriita; tai, mikä on todellisuudessa sama asia, ristiriita halun ja järjen välillä; meidän aistillisten viettiemme voima on toisella puolella, ja toisella puolella on meidän tahtomme eli moraalisen voimamme heikkous; tämä on ilmeisesti meidän puutteidemme syy.¹⁹

Schiller ei uskonut, että tämä ristiriita voitaisiin tai tulisi ratkaista antamalla jonkun näistä voimista voittaa muut; jos elämä esimerkiksi järjestettäisiin vain vaistojen ja tarpeiden tyydyttämisen perustalle, olisimme Hobbesin kuvaamassa tilanteessa, jossa (Schillerin mukaan) "yhteiskunnan olemassaolo olisi mahdollinen vain jos ihmisluonto alistettaisiin ihmisluonnon avulla". Toisaalta Schiller ei kuitenkaan usko että Rousseau'n mallin mukainen moraalinen valtio joka määrää yksilön alistumaan yleiseen tahtoon voitaisiin saavuttaa, sillä sellainen valtio kieltäisi yksilön vapauden. Ainoa hyväksyttävä valtio olisi sellainen, jossa yksilön vapaus turvattaisiin riistämättä muiden vapautta. Tämä valtio voisi Schillerin mukaan syntyä vain sellaisen esteettisen kokemuksen avulla, joka hyödyntäisi ihmisessä piilevää kahta voimaa ja sovittaisi ne keskenään - toisin sanoen: kauneuden elämyksen avulla.

Taiteen tehtävä ei ole vain tarjota hetkellistä mielihyvää, kiihottaa meidät hetkeksi uneksimaan vapaudesta; sen tavoite on tehdä meistä täysin vapaita; ja tämän se saavuttaa herättämällä meissä voiman - jota se itse harjoittaa ja täydentää - siirtää järjellinen maailma objektiiviselle etäisyydelle; (muutoin tämä maailma taakoittaa meidät karulla

materialla ja painaa meidät alas raa'alla voimalla); voiman muuttaa se henkemme vapaan työskentelyn materiaaliksi ja näin hallita materiaa hengen avulla.²⁰

Kauneuden elämys voidaan saavuttaa suuren taiteen avulla, ja Schillerin mukaan se tuo suuria siunauksia sekä yksilölle että yhteiskunnalle. Tässä kauneuden kokemuksessa yhdistyvät toisiinsa ihmisen henkinen ja aistimellinen olemus, jotka muutoin ovat usein sovittamattomassa ristiriidassa keskenään.

Kaikki taide on omistettu mielihyvälle, eikä ole olemassa korkeampaa ja arvokkaampaa päämäärää kuin tehdä ihmiset onnellisiksi. Todellinen taide aiheuttaa suurimman mielihyvän; ja siinä henki jätetään kaikkien voimiensa temmellyskentäksi.²¹

Sosiaalisella tasolla aito esteettinen kokemus on ainoa viestintätapa joka yhdistää erottamisen sijasta (kaikki muut viestintämuodot juontuvat itsekkäistä pyrkimyksistä ja vetoavat itsekkäisiin vaistoihin).

Vain maku luo sopusointua yhteiskuntaan, sillä se luo sopusointua yksilöihin... Kaikki muut viestintätavat jakavat yhteiskuntaa sillä ne liittyvät vain yhteiskunnan jäsenten järkeen tai muihin kykyihin... vain Kauneuden viestintä yhdistää yhteiskuntaa, sillä se liittyy siihen mikä on yhteistä kaikille sen jäsenille.²²

Nykyään kun vähäarvoiset taiteelliset tuotteet hallitsevat joukkotiedotusvälineitä, tämä ajatus tuntuu lähes utopistiselta. Jo Schilleriä huolestuttaa teollisen yhteiskunnan lisääntyvien vaatimusten uhka aidolle taiteelle (jota hän pitää ainoana todellisen kauneuden lähteenä).

Keskinkertaisen taiteen ongelma. Schiller näkee mekanisoituneen yhteiskunnan asettavan yhä kovempia vaatimuksia yksilölle. Nämä vaatimukset uuvuttavat sekä sielun että ruumiin, ja siksi ihminen kaipaa le-

poa ja rentoutumista vapaa-aikoinaan:

Nyt työ tekee levosta järkevän vaateen, paljon voimakkaamman kuin moraaliset vaatimukset; sillä ruumiin tarpeet täytyy cyydyttää ennen kuin mieli voi esittää vaatimuksiaan.²³

On totta että kauneus

...puhuttelee ihmisen kaikkia kykyjä, sitä voi arvostaa vain jos käyttää kaikkea voimaansa. Ihmisen täytyy tuoda sen eteen avoin mieli, laaja sydän ja raitis henki.²⁴

Mutta keskinkertainen taide ei vaadi tällaisia voimanponnistuksia, Schiller jatkaa. Se ei terävöitä ajatuksia vaan tylsyyttää ne.

Voiko tämän jälkeen enää ihmetellä keskinkertaisten kykyjen menestystä...? tai pikkusielujen katkeraa vihaa todellista alkuvoimaista kauneutta kohtaan? He luulevat löytävänsä siitä miellyttävää virkistystä, eivätkä he ole ollenkaan mielissään huomattaessaan siinä vaadittavan voimanponnistuksia joihin he eivät kykene.²⁵

Tämän katkelman voidaan ajatella kuvaavan väsyneen liikemiehen taidenäköä. Se ennakoi myös niitä myöhempiä kriitikkoja jotka pelkäävät että keskinkertaiset taiteelliset tuotteet tuudittavat lukijan, kuulijan tai katsojan passiivisuuteen. Passiivisuus johtaa lopulta pelkän muodon kokemiseen ja omaksumiseen taiteen sisimmän olemuksen sijasta.

Maun ylikorostaminen (maku merkitsee Schillerin sanastossa myös muodon tajua) voi juontaa juurensa esteettisestä aistillisuudesta tai korkeammalla tasolla formalistiseen taideteoriaan perustuvasta taiteen kokemisesta (jonka mukaan kauneus muodostuu taiteilijan käyttämien keinojen sekä tavoitteiden oikeasta suhteesta tai sointuvuudesta). Tällaisen taidekäsitteiden vaarana on että "hyvästä mausta tulee ainoa arvoste-

luperuste", taiteesta tulee vain hupaisa leikki, ja "ihmisistä tulee välinpitämättömiä todellisuutta kohtaan, lopulta he antavat arvoa vain ulkoiselle muodolle". Ihminen saavuttaa rajansa ainoastaan silloin kun hän antaa kaikille sisäisille voimilleen täyden toimintavapauden. Hänen ei pidä antautua ajattelemaan, että koska maku (tai muodon taju) on onnistunut korvaamaan ja tukahduttamaan hänen vaistonsa, hän on vapaa. Schillerin mukaan "maun ei pidä koskaan unohtaa toteuttavansa muualta tulleita määräyksiä".

Kuvatessaan kehittyvän kulttuurin tarjoamia aina uusiutuvia muotoja Schiller tavallaan ennustaa nykyajan joukkotiedotusvälineitä ja sitä vaaraa että ne voivat syrjäyttää luovan ja moraalisen ajattelun muodolle asettamallaan vaatimuksilla.

Kaukana siitä että kulttuuri vapauttaisi meidät, se kehittää vain uuden vaateen jokaisen uuden kyvyn myötä jonka se meille lahjoittaa.²⁶

Schiller tajuaa tämän vaaran, mutta hän on silti optimistisempi kuin me nykyajan ihmiset. Nykyään ollaan taipuvaisia ajattelemaan että todellisen taiteen ja kauneuden kokemus kuuluu vain harvoille ja valituille; Schiller pystyy vielä kuvittelemaan mielessään "esteettisen" valtion, valtion jota hallitsee kauneuden käsite, jonka kautta ihmiset saavuttavat vapauden.

Tämän voimien kauhean valtakunnan ja lakien pyhän valtakunnan keskellä luova esteettinen kokemus rakentaa... ilon valtakuntaa.... **Vapauden suominen vapauden keinoin** on tämän valtakunnan peruserä.²⁷

Tässä on pääpiirteissään 1700- ja 1800-luvun liberaalinen ja idealistinen käsitys ihmisen mahdollisuuksista, käsitys jossa poliittisten, filoso-

fisten ja esteettisten teorioiden keskeisenä teemana on jokaisen ihmisen mahdollisuus spontaaniin, tuottavaan ja luovaan olemassaoloon. Schiller on jo tietoinen myöhemmin kehittyvän massayhteiskunnan luomasta epäuskosta ihmisen mahdollisuuksiin, mutta hän ei alistu tähän ajatukseen.

III

"KULTTUURI TOIMII TOISIN"

Saksassa populaarikirjallisuuden aiheuttamat reaktiot rajoittuivat pääasiassa akateemiseen närkästykseen ja ajatukseen moisen kirjallisuuden joutavuudesta. Muissa maissa sitä vastoin alkoi saada jalansijaa toisenlainen asenne, joka kuvasti laajempaa yhteiskunnallista näkemystä ja suurempaa poliittista vapautta. Eriytyisesti Englannissa kriitikot kylläkin hylkäsivät populaaritaiteen esteettisin perustein, mutta toisaalta he näkivät sen vain yhtenä syvien sosiaalisten voimien ilmentymänä.

Viihdekirjallisuuden hyökyaalto saavutti Englannin useita vuosikymmeniä aikaisemmin kuin Saksan, ja tämä uusi näkemys muotoutuikin Englannissa jo vuonna 1800 William Wordsworthin kuuluisassa esipuheessa **Lyrical Ballads** -teoksen toiseen painokseen. Siinä englantilainen runoilijainero ilmaisee huolestumisensa siitä, että todellisen taiteen edustamaa "kauneutta ja arvokkuutta" uhkaa "romaanien, tyhmien ja ällöttävien saksalaisten murhenäytelmien sekä joutavien ja eriskummallisten runomuotoisten tarinoiden vyöry". Analysoidessaan viihdekirjallisuuden leviämistä hän käyttää psykologista ajatusrakennelmaa, joka on meille tullut perin tutuksi: nykyajan ihmisten tarve saada "karkeitä ja väkivaltaisia virikkeitä" pyrkii "turruttamaan mielen erottelukyvyn", kun taas todelli-

sen taiteen tehtävä on terävöittää tätä kykyä. Viihdekirjallisuus tekee ihmisistä passiivisia, tai Wordsworthin sanoin vaivuttaa heidät "melkein karhun talviuneen". Hänen näkemyksensä mukaan näiden mieltymysten synä on yhteiskunnallinen muutos, "päivittäin sattuvat suuret kansalliset tapahtumat; ja niitä ruokkii tiedon kerääntyminen tunti tunnilta".²⁸ Samassa yhteydessä Wordsworth toteaa että hänen omat työnsä ovat vain vaatimaton yritys "vastustaa näitä uusia rappeuttavia tendenssejä".

Nämä muutamat lauseet sisältävät pähkinänkuoressa melkein kaikki teemat, jotka ovat ominaisia englantilaiselle kritiikille verrattuna 1800-luvun saksalaiseen kritiikkiin: huolen taiteesta ohittaa huoli kulttuurista kokonaisuutena; huomiota kiinnitetään erityisesti institutionalisoituneisiin sosiaalisiin paineisiin; sovinnaisuuden uhkaa korostetaan erityisesti ja yleisön passiivisuutta yritetään selittää sosiaalisten paineiden eikä niinkään jonkun luontaisen passiivisuuden, jähmeyden tai heikentyneiden vaistojen pohjalta. Kriitikot myös uskovat suuren taiteen voivan toimia vastavoimana teollistumisen epäsuotuisille vaikutuksille.

Näistä englantilaisista kriitikoista Matthew Arnoldilla on vankimmin sana hallussaan. Vastapainona Wordsworthille hän on Pascalin tavoin huolissaan pikemminkin henkisistä kuin esteettisistä arvoista: se mitä Wordsworth kutsuu "kauneudeksi ja arvokkuudeksi" on Arnoldille "henkisyttä, valoa ja suloutta".²⁹ Kun Wordsworth vannoo Shakespearen ja Miltonin nimeen, Arnold vetoaa Lessingiin ja Herderiin kirjailijoina jotka avartavat elämän perustaa levittäen tätä "valoa ja suloutta ja saaden järjen ja Jumalan tahdon vallitsemaan". Hän pelkää nopean teollistumisen hukuttavan alleen

kulttuurin, joka on hänelle "täydellisyiden idea hengen ja mielen sisäisenä tilana". Hän uskoo että todellinen kulttuuri on ihmiskunnalle tärkeämpi kuin koskaan aikaisemmin.

Tämä tehtävä on erityisen tärkeä meidän nykyisessä maailmassamme, jonka koko sivilisaatio on paljon mekaanisempi ja pinnallisempi kuin antiikin Kreikan ja Rooman sivilisaatiot ja on menossa yhä pahempaan suuntaan... usko koneisiin... on meitä vaaniva vaara.

Rinnastettuaan näin kulttuurin päämäärät ja huolen teollisen kehityksen seurauksista Arnold jatkaa käsittelemällä populaarikulttuurin erityisongelmia. Vähän Pascalin (ja myös nykyisten "pienten" kulttuurilehtien yhteiskuntakritiikin) tavoin hän käsittelee pelejä, urheilua ja joukkotiedotusvälineitä ilmauksena samasta pyrkimyksestä pois päin elämän todellisesta olemuksesta.

...poikien ja nuorten miesten harrastamien pelien ja huvien tuloksena saattaa tulevaisuudessa kehittyä parempi ruumiinrakenne, mutta meidän sukupolvemme pojat ja nuoret miehet siinä uhraataan.

Samassa yhteydessä hän hyökkää massaviihteen kirjoittajia vastaan.

Monet ihmiset yrittävät antaa niin kutsumilleen massoille valmiiksi pureksittua ja sovellettua älyllistä ravintoa, jonka he luulevat vastaavan massojen todellista tasoa. Tavanomainen populaarikulttuuri on yksi esimerkki tästä tavasta tavoittaa massoja.

Tällainen manipulaatio ei hänen mukaansa ole sopivaa kulttuurille - kulttuuri "toimii toisin". Hän myös poimii kohteekseen joitakin (erityisesti amerikkalaisia) sanomalehtiä, joiden pragmatismia hän pitää vastakkaisena kulttuurille.

Sillä se että tehdään ihmisille mahdoli-

seksi lukea Raamattuaan ja sanomalehtiä ja saada asioistaan käytännön tietoa, ei palvele korkeampia henkisiä päämääriä yhtä hyvin kuin kulttuuri, kun se oikein käsitetään; ja juuri kulttuurin todellinen käsittäminen... ei amerikkalaisille onnistu.

Walter Bagehot toteaa vuonna 1867 kirjoittamassaan tutkielmassa *The English Constitution* että englantilaisten mieltymys "elämän ko-reuteen" ja heidän vieraantumisensa "todellisesta filosofiasta", saattaa kansakunnan yhä enemmän alttiiksi pintapuoliselle elämäntavalle ja menestyksen ihailulle. Hän on huolissaan siitä ovatko brittiläisen aristokratian arvot menossa täysin harhaan ammattimaisten poliitikkojen ja money-makereiden valitettavan liiton takia, ja hän valittaa sitä miten laajalti tämä moderni epäjumalanpalvelonta näkyy englantilaisten kirjoittajien teoksissa.

Ei ole totta että arvoaseman kunnioitus on yhtä alhaista kuin rahan kunnioitus. Vuosien vierieissä tavat ovat säilyneet perinnäisinä joissakin kasteissa, ja tavat ovat yksi taiteen muoto. Ne ovat yhteiskunnan tyyli; päivittäisessä ihmisten suullisessa kanssakäymisessä se on samaa kuin kirjallisen ilmaisun taide heidän satunnaisessa kirjoitetussa kanssakäymisessä.³⁰

Hän nimeää sanomalehtien lukemisen ainoaksi älylliseksi toiminnaksi, jolla vielä on laaja yleisö. Aivan samoin kuin klassiset eurooppalaiset tai amerikkalaiset sosiologit (Tönnies, Max Weber, Ward ja Ross) hän esittää että sanomalehdet ovat yleisen mielipiteen vahvistajia ja että ne palvelevat vapaaehtoisesti politiikan ja talouselämän etuja: "Jo nyt annetaan vaarallisella tavalla erikoisase-ma rajatulle elämän alueelle jota kutsutaan julkisuudeksi. Sanomalehdet kuvailevat päivittäin tiettyä näkyvää olemassaolon muotoa; ne kommentoivat sen päähenkilöiden

esiintymistä, kertovat sen yksityiskohdat, tutkivat sen motiiveja ja pohtivat sen syitä." Viitaten politiikkaan Bagehot valittaa että sanomalehdet "antavat tuolle maailmalle määräävän ja arvokkaan aseman, jota ne eivät anna millekään muulle", kun taas "kirjallisuuden, tieteen ja filosofian maailmat eivät vain häviä arvokkuudessa tuolle maailmalle, vaan ovat tuskin vertailukelpoisia. Sanomalehti ei niitä mainitse, eikä voisikaan mainita." Bagehot liikkuu samoilla linjoilla kuin Schillerin kehittämä saksalainen idealistinen ajattelu, kun hän uskoo että tämän taipumuksen syynä ovat tuottajat eivätkä kuluttajat, jotka kuitenkin lopulta vietellään.

Mitä ovat lehdet, sitä ovat lukijat; vastustamattomat päättelyketjut ja mielle-yhtymät ajavat heidät uskomaan että ne ihmiset jotka jatkuvasti esiintyvät sanomalehdissä ovat älykkäämpiä, kyvykkäämpiä, tai ainakin jollakin tavoin ylempänä kuin muut ihmiset... Englantilaiset poliitikot... ovat näyttelijöitä teatterissa, ja ihailevien katsojien on vaikea uskoa etteivät ihailut näyttelijät ole heitä itseään suurempia.³¹

Bagehot on täysin uppoutunut perinteeseen keskusteluun sovittamattomista ristiriidoista jotka vallitsevat todellisen taiteen tai kulttuurin ja niiden viihteellisten tuotteiden välillä, jotka alentavat ihmisten älyllisiä ja moraalisia normeja. Hänen *Literary Studies* -kirjoituksistaan, joista useimmat on kirjoitettu 1850-luvulla, voimme löytää esseeseen joka käsittelee kirjasarjaa *Waverly Novels*. (Myös saksalaiset kriitikot olivat täysin tietoisia Scottin romaanien viihteellisistä tekijöistä). Tässä esseessä Bagehot lausuttuaan muutaman paikallisen ylistävän sanan menestyksekkään kirjailijan kunniaksi esittää seuraavat kommentit:

Pääasiassa ja karkeasti ottaen Scottin

ihmiselämän kuvauksessa on vain kaksi puutetta. Hän jättää luonnehtimatta sielun... me kaipaamme sitä pyhittävää voimaa... On ehkä olemassa sellainen asia kuin kuolemattomien rakkausseikkailut, mutta Scottin kirjoissa se ei ainakaan näy. Hänen sankarinsa ja sankarittarensa ovat kotonaan tässä maailmassa mutta eivät toisessa; edes heidän rakkaudessaan ei ole mitään kuolemattoihin viittaavaa. Kuten jo totesimme, Scott jättää myös abstraktin ylimaallisen älyn täysin kuvaamatta. Tämäkään ei olisi ollut niin vakava puute, jos otetaan huomioon älyn vaatimaton ja vähäeleinen luonne; mutta tämän toisen laiminlyönnin yhteydessä se on harmillinen. Kun järjen ja romantiikan yhdistelmä antaa Scottin maailmalle sen perin miellyttävän ominaissävyn - se on kiehtova kuva tästä maailmasta siinä valossa jossa sen mieluiten näemme - niin eteerisen, ponnistelevan älyn ja ylimaallisen sielun puute antavat Scottin 'maailmalle' kömpelyyden ja väliaikaisuuden sävyn, lyhyesti: sille ominaisen materialistisuuden.³²

Schiller sanoi että kirjallisuutta jonka tarkoituksena on vain tyydyttää lukijan tarve rentoutua ei voi kutsua taiteeksi. Bagehot ilmaisee saman ajatuksen toisin sanoin: viihdekirjallisuus on kirjallisuutta josta puuttuvat moraaliset ja älylliset arvot. Hän kritisoi Scottin romaaneja siitä, että ne eivät kuvaa ihmissielun ja todellisen maailman välillä vallitsevia jännityksiä, että ne jäävät aistillisen ja miellyttävän tasolle eivätkä korosta kuolemattomia arvoja. Tässä Bagehot lähestyy Pascalin näkemystä: taide josta puuttuu henkinen ja älyllinen kamppailu ei ole taidetta.³³

Arnold, Bagehot ja muut hänen aikalaisensa eivät pidä esoteerista taidetta ja sen viihteellistä korviketta, joka etsii yleisön suosiota ja tilaa markkinoilla, vaihtoehtoisina toisilleen. He pikemminkin muotoilevat taiteen käsitteen, joka ei aseta taiteelle tiukkoja rajoja eikä myöskään alenna sitä - mutta ei kuiten-

kaan jätä elintilaa populaarikulttuurin tuotteille. Taiteen ja erityisesti kirjallisuuden tehtävä on heidän mukaansa ihmiskunnan universaalinen vapauttaminen.³⁴

Tällainen käsitys taiteesta ja eritoten kirjallisuudesta menee paljon pitemmälle kuin 1700- ja 1800-luvun vaihteen klassisten humanistien käsitys, jonka lähtökohtana oli yksilö - järjestäytyntä yhteiskuntaa nämä pitivät itsenäisten moraalisten yksilöiden aglomeraattina. Tämä uudempi käsitys alkoi saada jalansijaa sen jälkeen kun pohjaton usko yksilön mahdollisuuksiin alkoi horjua. Se perustui ideaan keinotekoisesta yhteiskunnallisesta muutoksesta, joka toimisi yksilöiden parhaaksi. Kumma kyllä, niinkin erilaista alkuperää olevat kirjoittajat kuin Matthew Arnold ja Leo Tolstoi ilmaisevat tämän käsityksen lähes samalla tavalla pohtiessaan taiteen ja kirjallisuuden kykyä luoda suotuisat olosuhteet ihmisen vapauttamiselle yhteiskunnallisen manipulaation orjuudesta tuomalla julki totuuden ja vapauden idean. Heidän teksteissään vilisee hämmästyttävän samanlaisia tämän käsityksen ilmauksia.³⁵

Keskustelun avainkysymys, "yleisön maku" tai itse asiassa markkinoiden vaikutus yleiseen mielipiteeseen liberaalissa vaikei ehkä niinkään demokraattisessa yhteiskunnassa nousee keskeiseksi teemaksi viktorianisena ja sitä edeltävänä aikana. Useimmat tämän ajan kirjoittajat voitaisiin järjestää jatkumoon joka ulottuisi jyrkästä erimielisyydestä täydelliseen yksimielisyyteen seuraavien William Hazlittin (1778-1830) väittämien kanssa:

Jokaisella taiteen alalla korkeimmat nerouden saavutukset jäävät suurelle yleisölle käsittämättömiksi.³⁶

Yleisön maku roikkuu myllynkivenä sellaisen alkuvoimaisen nerouden kaulassa,

joka ei mukaudu sovinnaisiin ja rajoittaviin malleihin.³⁷

Juuri näillä perusteilla Hazlitt pelkää taiteen halventamista. Hänen käsityksensä mukaan populaarikulttuuri on suuren taiteen rappeutumista kuluttajan maun tyrannian vaikutuksesta.

Yleisön maku on siksi väistämättä juuri niin turmeltunut kuin se on yleinen; jokainen yleisen mielipiteen tunkeutuminen siihen alentaa sitä. Mitä useampi tuomari, sitä huonommin toimitaan, sillä hyvien arvostelijoiden lisäys on aina pieni kun taas huonojen joukko on loputon, ja näin taiteen edistystä voidaan sanoa väistämättömästi seuraavan sen rappeutuminen.³⁸

Hazlitt käyttää melkein nykyajalle ominaisia käsitteitä kuvatessaan massakulttuuria ja kollektiivista vapaa-ajan viettoa viitaten taiteen paavien yhteiskunnalliseen ryhmittymiseen, rahan rooliin ja suuren yleisön innokkuuteen säilyttää kasvonsa tavoittellessaan menestystä. Seuraava on lainaus Examinerissa vuonna 1816 ilmestyneestä artikkelista, jossa hän ottaa kohteekseen British Museumin soveltamat valintaperusteet.

... the Royal Academy on kaunotaiteiden kamasaksojen kerho, joka huolehtii enemmän omista voitoistaan kauppiaina kuin taiteen kunniasta... Muodikkaalla taiteilijalla ja muodikkaalla kampaajalla on sama periaate: kampaaja yrittää saada asiakkaansa edustavan näköiseksi tanssiaisiiin, taiteilija Royal Academyn suureen saliin.³⁹

On syytä todeta että kysymys taiteilijan asemasta - joka näytti ainakin Englannissa olevan ratkaistuna jo 1700-luvulla - nousee nyt uudelleen esiin, kun taiteilijat tai heidän puhemiehensä tutkiskelevat hieman tarkemmin uutta 'mesenaattiaan': markkinoita. Hazlitt ottaa äärimmäisen negatiivisen kannan väittäessään

ettei taiteilijalla sinänsä ole sosiaalista asemaa.

Jotta ihmistä pidettäisiin ollenkaan kirjailijana, hänen täytyy olla jotakin enemmän tai vähemmän kuin kirjailija - rikas kauppias, pankkiiri, lordi, kyntäjä. Häntä ihailtaan sellaisten ominaisuuksien perusteella, jotka ovat hänelle vieraita... Saavuttaakseen hyvän maineen hänen täytyy kirjoittautua johonkin kuppikuntaan ja pysyä määrättyjen standardien puitteissa.⁴⁰

Hazlittin yleisön halveksunta huipentuu seuraavaan väittämään:

Se lukee, se ihailee, se ylistää vain koska se on muotia, se ei rakasta kirjailijaa tai hänen teostaan.⁴¹

Tämä lainaus tuntuu muistuttavan Goethen ajatuksia. Aika ajoin nämä kaksi kirjailijaa näköjään siteerasivat toisiaan. Hazlitt kirjoittaa oopperassa tai teatterissa käymisestä:

Aitiot - vaikka ovatkin loistavia, ja loistavat ovat niissä istuvatkin - eivät hengi nautintoa. Ne ovat paremminkin kuin ylellisyyden ja joutilaisuuden sairassastoja, jossa tietyt luokat joutuvat viettämään sen illan muodin karanteenin. Muut katsojat ovat murjottavia ja tärkeileviä.⁴²

Goethen Johtaja selittää Runoilijalle:

Ken ikävissään tänne saa,
ken kylläisen' atrialtaan ehti,
ja ken taas päässään sitä joutavaa,
jot' äsken tarjos viikkolehti,
tai tullaan juosten että kengät kalkkaa.
Saa herrat ilman aikojaan
kuin naamiaisiin,
helyissään naiset,
jotta heitä katseltaisiin;
myös hekin näyttelee,
- vaikk' ilman palkkaa.
Mit yläilmossanne unelmoitte?
Miksi iloon teidät täysi huone saa?
Lähemmin tarkastaa jos koitte,
yleisö kylmää on tai karkeaa.⁴³

Seuraava sitaatti tuo mieleen Stendahlin ja Tocquevillen nimetessään USA:n karkeimmaksi esimerkiksi maun huononemisesta demokraattisessa yhteiskunnassa.

Macbethia suvaitaan tässä maassa vain musiikin takia. Ja Amerikan Yhdysvalloissa, missä hallituksen filosofiset periaatteet menevät vieläkin pitemmälle teoriassa ja käytännössä, **Kerjäläisoppera** buuataan näyttämöltä. Yhteiskunta rakennetaan asetusten avulla koneeksi, joka kantaa meidät turvallisesti ja steriilisti kehdestä hautaan oikein mukavaan proosatyyliin.⁴⁴

Vuonna 1816 **Examinerissa** ilmes-tyneessä artikkelissa Hazlitt syyttää "yleisen mielipiteen röyhkeyttä" ja "yleistä tietämättömyyttä" joka pikemminkin turmelee kuin on omiaan kohentamaan huonoa makua. Toisin sanoen: "Makujen erilaistuminen ei ole sama asia kuin maun jalostumi-
nen".⁴⁵

Leigh Hunt (1784-1859) oli toden- näköisesti ensimmäinen ammattimai- nen teatterikriitikko ja varmasti yksi niistä jotka olivat luomassa sanomalehtien vaikutusvaltaisten teatteri-arvostelujen perinnettä. Hänen ajatuksensa tuntuvat noudattele- van samaa rataa kuin Hazlittin⁴⁶ Hunt on myös huolissaan siitä mitä hän pitää teatterin turmeltuneena tilana. Vuonna 1807 hän kirjoittaa **Newsiin** artikkelisarjan komedian asemasta Englannissa (paikka paikoin nämä artikkelit kuulostavat mukael- milta Oliver Goldsmithin englantilaista teatteria käsittelevästä satii- rista **Citizen of the World**, 1762), jossa hän valittelee komediankirjoit- tajien uusia hullutuksia - trikkien ja temppujen käyttämistä tehokeino- na. Hänen mukaansa nämä uudet komediankirjoittajat ovat kiinnostu- neita nopeasta menestymisestä ja kalastelevat yleisön suosiota kaikkein helpoimmilla tavoilla. Tapahtumat

ja henkilöahmot ovat joko "silmiin- pistävän arkisia" tai sitten "riippu- vaisia hirviömäisistä valeasuista, joilla luodaan uutuuden tuntu; ne muistuttavat meitä tempuista joita harrastetaan joillakin... maalaismark- kinoilla..."⁴⁷ Lyhyesti: modernien ko- mediankirjoittajien taide koostuu sarjasta silmänkääntötemppeja joilla hämmästytetään yleisöä. Ja mikä osa yleisöstä on vastuussa näiden vulgaarisuuden markkinoiden rohkai- semisesta?

(Nykykirjailija)... kirjoittaa siis ylimmällä rivillä istuville, eli niille jotka kaikkein äänekkäimmin julistavat tuomionsa mutta ovat vähiten kykeneviä arvostelemaan.⁴⁸

Sir Walter Scottissa (1771-1832) kohtaamme täysin erilaisen asennoi- tumisen taiteilijan ja yleisön väliseen suhteeseen. Ensinnäkin hän pitää kirjoittamista rehellisenä liiketoimin- tana joka on palkkansa ansainnut: "Minulle on yhdentekevää vaikka kaikki tietäisivät että kirjoitan ylei- söä huvittaakseni."⁴⁹

Suorasukaisessa lehtiartikkelissaan hän tunnustaa avoimesti että "kan- sansuosio on ainoa arpajaisvoittoni" ja jatkaa ylpeästi: "olen pitkään saanut kuunnella innokkaita ylistyk- sen sanoja"⁵⁰ Voimme ehkä sanoa että hän muotoilee kultaisen keski- tien kirjailijoiden uskontunnustuksen ottaessaan lähtökohdakseen myyvien kirjojen ja lukijoiden terveen maun välillä vallitsevan ennalta edellytetyn harmonian.

... on usein käynyt niin että ne jotka ovat saaneet suosiollisen vastaanoton omana aikanaan tulevat olemaan pidet- tyjä jälkimaailmassakin. En ajattele niin huonoa nykyisestä sukupolvesta, että heidän suosionsa välttämättä tarkoittaisi tulevaisuuden tuomiota.⁵¹

Scottin taidekäsitys eroaa jyrkästi esoteerisesta taidekäsityksestä, jonka

puolestapuhujia olivat Hazlitt, Hunt-kin varhaisvaiheessaan - Coleridges-ta, Wordsworthista ja Shelleyistä puhumattakaan. Scott nimittäin koettaa edistää sellaisen kirjallisuuden viljelyä, joka on "hyödyksi" yhteiskunnan taloudelle.

Mieltymys runouteen... jos sitä liikaa suositaan, johtaa helposti nirsoon tavallisten asioiden ylenkatsomiseen ja tekee meidät hiljalleen soveltumattomiksi hyödyllisten ja kotoisten taitojen harjoittamiseen, jotka riippuvat suuresti siitä että me emme kohota tunteitamme järjestäytyneen ja hyvinkasvatetun yhteiskunnan yläpuolelle... Hoiivatkaa vaan, sir, mieltymystänne runouteen eleganttina ja sangen kiintoisana harrastuksena, mutta yhdistäkää siihen vakavampia ja vankempia harrastuksia.⁵²

Näin Scott muuttaa taiteen eräänlaiseksi ylimääräiseksi toimintamuodoksi ja riistää siltä esteettiset periaatteet. Scottille ei ole olemassa mitään sääntöjä joilla voitaisiin arvostella taiteellisten teosten kauneutta tai taiteellisuutta. Eri yhteiskuntaluokat nauttivat erilaisista taiteellisista tuotteista, eikä Scottilla ole mitään tätä jakoa vastaan. Hän kuitenkin huolestuu huomattavasti että hänen oman luokkansa maun tasoa alentaa tiettyjen taidetyyppien saavuttama suosio - jälleen kerran perinteiset moraaliset normit astuvat taiteellisten sijaan. Scott pesee vaiivikkaa kätensä taiteellisten arvojen asettamista ja ylläpitämistä koskevasta ongelmasta päättellessä että jos taide on ylijäämätavaraa, ja jos yhteiskunnalliset normit ovat etusijalla, niin silloin yleisö on taiteen ainoa hyväksyttävä kriitikko.

The Edinburgh Review

Kun selailee sellaisia lehtiä kuin The Edinburgh Review, The Quarterly Review, Blackwood's ym., tulee

väkisinkin tietoiseksi useimmille sekä tunnetuille että vähemmän tunnetuille kirjoittajille ominaisesta vaikkakin piilevästä sosiologisesta orientatiosta. Tästä valtavasta tekstikokoelmasta voi löytää melkein kaikki kategoriat jotka ovat oleellisia kulttuurin ja viestinnän käsitteellistämiseksi. Ne sisältävät esimerkiksi lukuisia teorioita sekä kauno- että viihdekirjallisuuden yhteiskunnallisesta roolista; teorioita yleisön maun muuttumisesta, eri tiedotusvälineiden vahvistavasta vaikutuksesta, yhteiskunnallisten kuppikuntien ja kirjallisuuden muotioikkujen välisestä suhteesta; politiikan, suuryritysten ja uralla etenemisen yhteenkietoutumisesta. Tämän esseen puitteissa voidaan luoda vain yleissilmäys tähän valtavaan aineistovarastoon.

Vuonna 1802 perustettu The Edinburgh Review on ehkä antoisin lähde jonka avulla voidaan kartoittaa populaaria ja muuta kulttuuria ja sen suhdetta yhteiskuntaan käsittelevän keskustelun tärkeimmät näkökohdat. Vaikka katsauksia, jotka ovat lehden pääasiallinen sisältö, ei ole signeerattu, on yleisesti tunnettua että melkein kaikki englantilaiset kirjallisuuden johtohahmot ovat joskus kirjoitelleet siihen. Hyvin pitkään näyttää katsauksien vallitsevana asenteena olevan jonkinlainen hyväntahtoinen kompromissi - laadun ja yleisön tarpeiden ja oikeutettujen vaatimusten tasapainottaminen. Seuraavassa on muutamia esimerkkejä keskustelun aiheista ja siinä ilmaistua näkökannoista.

Numerossa 65 (1837) on erään historiallisen teoksen arvostelu otsikolla 'Newspaper Literature'. Se ylistää "maailmanlaajuista valtiota johon moderni sivilisaatio näyttää olevan menossa". Vaikka artikkelissa myönnetäänkin että "Englanti on aika lailla vähemmän runollinen" kuin antiikin nerous, silti "meidän

aikamme ja maamme" voi olla ylpeä siitä miten monet ihmiset pääsevät osallisiksi sellaisista mukavuuksista kuin:

Halpa ja nopea matkustaminen rautateitse tai höyrylaivalla, lämmin lasi-ikkunainen asunto, puhdas paita ja puuvilla-sukat, teepöydän ja piipun ylellinen nautinto, kirjajhylyyn koottu tietovarasto - ja ennen kaikkea päivittäinen sanomalehti.⁵³

Tämä on todellinen avainsana. Kirjoittaja jatkaa toteamalla että sanomalehdet ovat:

meidän sivilisaatiomme luonteenomaisen hengen ja suuntauksen olennainen ainesosa ja symboli. Ei ole paikkaa johon ne eivät tunkeutuisi, ei päämäärää jota ne eivät palvelisi, ei henkilöä joka ei toivottaisi niitä tervetulleiksi.⁵⁴

Kirjoittaja ei epäröi ryhtyä harrastamaan jonkinlaista sosiologista esteetiikkaa antamalla nykyajan sanomalehdille entisajan epiikan tehtävän:

Nykyisen sivilisaation kannalta niiden välitön vaikutus kaiken jalon ja ylevän hyväksi saattaa jäädä jälkeen eppisten runojen saavuttamasta lennosta, mutta omalla nöyrällä tavallaan (voimme varmasti sanoa tämän kaikella kunnioituksella runoilijoita kohtaan) ne todennäköisesti osoittautuvat yhtä hyväksi vapauden takaajiksi.⁵⁵

Erään tärkeän pulmakysymyksen kirjoittaja kiertää taitavasti. Se on yleisen mielipiteen riippuvuus sanomalehdistä ja toisaalta kirjoittajan velvoite tyydyttää yleisön vaatimukset. Artikkelissa todetaan että "mitä tulee sanomalehtien kirjoittajiin, yleisön ei auta muuta kuin alistua" - mutta samaan hengenvetoon lisätään että "kirjoittaja on hyvin hankalassa asemassa totuuteen nähden".⁵⁶ Artikkelin yleissävy on kuitenkin optimistinen. Eriyisen optimistinen on väite että "ainoa riittävän hyvä

standardi (nimittäin yhteiskunnan jonkin periodin moraalisen ja älyllisen tason mittaamiseen) on sen populaarien kirjoitusten ja asuinrakennusten tyyli".⁵⁷ Tämä merkitsee että:

Vapaan ja halvan lehdistön joukossa sanomalehdet edustavat jokaisena aikana ehkä parhaiten väestön suurimman osan moraalista ja älyllistä tasoa.⁵⁸

Artikkeli sivuaa kahta John Ruskinin keskeistä ajatusta. Myös Ruskinille arkkitehtuuri on peruskriteeri arvioitaessa kulttuurin tasoa jossakin yhteiskunnassa, mutta hänen jyrkkä liberalisminvastainen katsomuksensa ei salli hänen tehdä mitään myötmielistä ja tasapuolista arviota kulttuurituotteista, jotka on tarkoitettu suurille massoille, ja aivan toisin kuin edellä mainitun artikkelin kirjoittaja, Ruskin pitää jonkin aikakauden moraalisen ja älyllisen tason ainoana kriteerinä itse taidetta.

Väittelyn vilkkautta korostaa vielä eräs kymmenen vuotta myöhemmin julkaistu artikkeli. Siinä puhutaan "haitoista" joita "riippuvuus aikakauslehdistä" aiheuttaa.

Niille jotka ryhtyvät ammattimaisiksi lehtikirjoittajiksi, aikakauslehtien alituisesti toistuvat vaatimukset ovat vaaraksi kaikille harkituille näkemyksille - kaikelle huolelle, tutkimukselle, valikoinnille ja keinojen valinnalle.⁵⁹

Artikkeli kommentoi purevasti tarvetta tarjota "keinotekoisesti vaahdotettuja" "uutuuksia", jotka eivät anna ihmisille mahdollisuutta oppia arvostamaan "tyylin tyyneyttä ja levollisuutta sekä komposition laajuutta ja sopusuhtaisuutta, jotka ovat tyypillisiä meidän klassikkoina pitämillemme teoksille".⁶⁰ Ja jälleen Amerikka häämöttää horisontissa paljon puhuvana esimerkkinä kulttuurin alentamisesta. Kirjoittaja nimittäin toteaa:

Toivomme että herra Dickens erehtyi arvioidessaan miten Yhdysvaltain lehdistö ilmaisee yleistä mielipidettä tai vaikuttaa siihen. Emme voi muuta kuin päätellä että jos hänen kuvauksensa pitää paikkansa, myrkyt voimakkuuden täytyy kumota sen vaikutus. Mahtaako kukaan sivistynyt amerikkalainen lukea näitä lehtiä kunnioittaen.⁶¹

Yleensäkin *Edinburgh Reviewin* sivut ovat täynnä myötämielisiä tai vastustavia argumentteja lehdistöstä ja lehtien osastoista, esimerkiksi jatkokertomuksista: sopiviksi suupalloiksi annostelluista ja valmiiksi pu-reskelluista tarinoista. Mutta eräs lehdessä esiintyvä teema on hyvin kiehtova: sanomalehtien asema kirjallisuuden maailmassa. Viisi vuotta myöhemmin ilmestynyt kiintoisa artikkeli ei vain kertaa teemaa jonka mukaan sanomalehti on paras kulttuurin mittatikka vaan myös väittää että se on syrjäyttämässä kirjan.

On tunnettu tosiasia, jonka jokainen menestyvä kirjakauppias huokaisten myöntää, että suurten tapahtumien tai suurten muutosten aikana on hyödytöntä painattaa kirjoja.⁶²

Vuodelta 1843 peräisin oleva artikkeli käsittelee teatterin tilaa. Hiukan saksalaisten klassikkojen (erityisesti Schillerin) tavoin kirjoittaja pitää syynä yleisön mieltymykseen huonoihin melodraamoihin taiteellisen herkkyyden katoamista modernin sivilisaation vaatimusten paineessa.

Nykyinen liiallinen mieltymys prameileviin kohtauksiin teatterissa ja ylenpalttiseen kuvitukseen kirjoissa tuntuu aivan kuin sellaisen heikkomielisen taipumuksetta, joka haluttomana näkemään todellista minäänsä vaatii näyttämökohtauksia imartelemaan tyhjänpäiväistä pätemättömyyttään.⁶³

Teema modernin sivilisaation luovuutta tappavasta vaikutuksesta jatkuu runoutta käsittelevässä artik-

kelissa.

Ihmistä ympäröivät apuvälineet ja kojeet tekevät hänet heikoksi. Lain suojan ansiosta ei ole enää tarpeellista että jokainen ihminen kykenisi puolustamaan itseään; työnjako on poistanut älyllisen itseriittoisuuden tarpeen ja sen laajan joskin muuten vähäisen kehityksen, jota tapahtui aikana jolloin yhden ihmisen työ edellytti hyvinkin vastakkaisia ominaisuuksia. Samoin teollistuminen - kun sen ansaittu palkkio, varallisuus, liian usein houkuttelee itsekkyytteen - on intohimojen unilääke.⁶⁴

Artikkeli muuten ennakoi muun muassa Riesmanin käyttämiä nykyisen yhteiskuntakritiikin perusteemoja. Näiden teemojen mukaan sosiaaliseen ryhmään liittyminen edellyttää yksilöllisten arvojen neutraloimista.

Tästä seuraa sosiaalinen yhdenmukaisuus, joka aiheuttaa hidastavan voiman kuten ilmanvastus tai aineen hankaus, ja tuhoaa sokeasti ihmisen oikut, omituisuudet ja spontaanit tunteet. Tämän se saa aikaan tekemällä niiden kätkemisen välttämättömäksi ja viemällä niiltä sekä ravinnon että elintilan. Näin ihmiset aivan kuin valetaan muottiin. Sitä paitsi ne luke-mattomat älylliset ja moraaliset vaikutukset, jotka nykyisen kaltaisena hajanaisen tiedon aikana vaikuttavat yhtä aikaa meidän sielullisen rakenteemme muotoutumiseen, eroavat usein toisistaan sekä alkuperältään että toiminnaltaan kumoten toistensa vaikutukset; ja näin ihmiselle jää kyllä runsaasti ajatuksia ja puheita, mutta päämäärä ja tarkoitus usein puuttuu.⁶⁵

Artikkeli toteaa lopuksi että on aikoja jolloin taide saa "kovin heikon otteen totuudesta ja todellisuudesta", ja näille ajoille on tunnusomais-ta "kuuliaisuus Mielipiteelle - tuolle vastuuttomalle voimalle, joka tekee pienistä asioista suuria ja peittää suuret asiat näköpiiristä. Mutta ilman yksinkertaisuutta ei ideaalisuutta-kaan olisi olemassa."⁶⁶

Vuonna 1858 ilmestyi kriittinen

arvostelu tärkeästä ranskalaisesta julkaisusta joka käsitteli viihdekirjallisuutta. Kirja on nimeltään *Histoire des livres populaires, ou de la littérature du colportage, depuis le XV siècle*, par Charles M. Nisard, Secrétaire-adjoint de la Commission de l'examen des livres du colportage, Paris 1854. Review uhraa tämän kirjan arviointiin viisitoista sivua koska "sitä täytyy pakostakin pitää tärkeänä lähteenä tutkittaessa samantyyppistä englantilaista kirjallisuutta". Lehti mainitsee useita esimerkkejä tästä "julkaisujen perusröstitelmästä" Englannissa. Missään muussa tuntemassani 1800-luvun artikkelissa ei ole näin selvästi käsitelty kysymystä populaarikulttuurista massatuotteina. Puhuessaan kirjallisuuden 'katukaupustelijoista' kirjoittaja toteaa:

Tämä on epäilemättä yksi meidän aikakautemme suurimpia sosiaalisia ongelmia, joka kiintoisuudessaan tuskin jää jälkeen alkeisopetuksen ongelmasta. Sillä siihen liittyy sen itseoppimisen onnistuminen, jolla on vieläkin välittömämpi vaikutus yksilön luonteen muotoutumiseen sekä hyvän ja pahan erottamiseen - siis niihin moraalisiin periaatteisiin, jotka tiedostamattomina tai avoimesti tunnustettuina vääjäämättä toimivat yksilön käyttäytymisen ohjenuorana hänen koko elinikänsä.⁶⁷

Lehtenä jolla on määrätty yhteiskunnallinen tarkoitus, **Edinburgh Review** sallii avustajiensa yhä uudestaan palata surkuttelemaan viihteen matalaa tasoa. Eri kirjoittajat esittävät koko joukon parannuskeinoja, kuten ilmaisen opetuksen lisääminen, oikeudelliset toimenpiteet roskakirjallisuutta vastaan, teatterien tasoluokitus ja älymystön jäsenten vapaaehtoiset ponnistukset suuren yleisön standardien kohottamiseksi siten että heidän "ratkaiseva äänensä" menisi "hyvää makua" osoittaville teoksille.⁶⁸

Nämä huolestumisen ilmaukset jatkuivat koko 1800-luvun ajan. Vastakkaisia näkemyksiä ei juurikaan esiintynyt. Samalla kun yleisö jatkoi kaikessa rauhassa bestsellereiden ostamista, teoreettisen keskustelun keskipisteessä olivat korkeamman kulttuurin esitaistelijat. Tähän puhdasoppisuuden panssariin ilmestyi kuitenkin pieniä halkeamia kun jotkut kirjoittajat alkoivat taittaa peistä kansaa varten luodun tai kansanluoman taiteen puolesta. Tämä asenne näkyy erityisen selvästi vuoden 1896 **Edinburgh Review**issä. Kysymys asetetaan näin: onko totta että masojen materiaalista ja moraalista hyvinvointia voidaan kohottaa vain "tekemällä älymystön jäsenelle entistä vaikeammaksi jättää puumerkkinsä historiaan", ja että "suuret kansanjoukot voidaan nostaa samalle tasolle vain alentamalla nerouden tasoa?"⁶⁹ Jos se olisi totta, niin "pelkäämme pahoin että monien edun tulee saada etusija harvojen vaatimuksista..."⁷⁰ Mutta se ei ole totta sillä:

...materiaalista vaurautta on seurannut moraalinen edistys; ihmisten elämä meidän maassamme on kaiken kaikkiaan terveellisempää kuin viiskymmentä vuotta sitten... heidän kotinsa ovat valoisampia, työnsä kevyempää, ja heidän mahdollisuutensa järkevään virkistytymiseen suuremmat... ei ole todisteita siitä että nostaessamme massat samalle tasolle olisimme laskeneet nerouden tasoa. Päinvastoin, olemme väittäneet, että vaikka nerous ehkä suuntautuukin uusille alueille ja uusiin tutkimuskohteisiin, merkkejä älyllisen tason rappiosta ei ole havaittavissa. Eikä tätä aikaa, joka on tehnyt enemmän luonnon hallitsemiseksi ja selittämiseksi kuin kaikki aikaisemmat vuosisadat, tosiaankaan voida syyttää älyn köyhyydestä.⁷¹

Tämä toivorikas kadenssi on **Edinburgh Reviewin** yhteenveto vuosisadan saavutuksista, ja uudella innolla se ryhtyy taltioimaan tieteen ja tekniikan riemuvoittoja. Tässä

ovat nyt Arnoldin filistealaiset, jotka rinnastavat populaarikulttuurin viktorianaikaisen edistyneen suureen marssiin. Artikkelit on yksi kohokohta Reviewin historiassa. Noin vuoteen 1860 asti Review osoittaa valtavaa mielenkiintoa sellaisiin kirjallisuuden ongelmiin kuin kysymys mausta ja tyylistä ja sisältää sellaisia kulttuurin ja estetiikan ohjelmajulistuksia, jotka saavat monet takajaloilleen. Myöhemmin avustajat käyvät kesymmiksi ja tyyli latteammaksi. Keskustelu muuttuu hämääväksi, joskus jopa triviaaliksi. Voitaisiin olettaa, että lehden historia heijastaa taiteen heikentyvää asemaa keskeisenä älylliseen elämään ja kasvatuksellisiin kysymyksiin liittyvien pohdintojen aiheena verrattuna teeman eurooppalaisen kirjallisuuden romanttisissa koulukunnissa saavutamaan kukoistukseen.

IV

SOSIOLOGINEN LÄHESTYMISTAPA

Kaikista eroistaan huolimatta akateemisilla ja kulttuurisilla reaktioilla massakulttuurin nousuun on yksi tärkeä yhteinen piirre: kummatkin ovat ensisijaisesti moralisoivia, kummatkin astelevat Pascalin jalanjälkiä tuomittaessaan viihteen. Myöhemmät tuomitsijat eroavat Pascalista siinä, että he korvaavat uskonnon taiteella, mutta taide on tällöin ikään kuin jumalallista alkuperää olevaa totuuden ja kauneuden palvontaa, luonteeltaan oleellisesti moraalista ja henkistettyä. Niinpä populaaritaidetta kuvataan yrityksenä rentoutua ja paeta todellisuutta; korkeamman taiteen taas ajatellaan olevan oikeutettua ja henkisesti kehittävästä pyrkimystä, joka jalostaa sielun ja kohottaa sen hengen valtakuntaan. Syyt joiden takia ihmiset antautuvat alempiarvoisiin ja hengettömiin pyr-

kimyksiin sekä korkeamman taiteen luonne nähdään hyvinkin eri tavoin, mutta joka tapauksessa kulttuurillisen ja akateemisen lähestymistavan äänenkannattajat laativat selväsanaisten tai toisissa tapauksissa rivien välistä luettavan päätöslauselman, jossa populaaritaide punnitaan ja havaitaan köykäiseksi.

Ei liene sattumaa että kolmas suhtautumistapa tähän ilmiöön sai alkunsa juuri Pascalin ja Montaignen kotimaassa. Tämä uusi asenne, jota voisimme kutsua 'sosiologiseksi', merkitsee tavallaan paluuta Montaigneen - hänen tapaansa tutkia kaikkia inhimillisiä ilmiöitä ilman tunteiden painolastia, pidättyen moraalista arvioinnista. Ranskalaisten älyllinen perinne tutkia jokainen uusi idea perimmäisiin seurauksiinsa asti ja kehittää se äärimmäiseen muotoonsa ei ole ainoa syy miksi Ranskassa alettiin tutkia populaarikulttuuria kiihkottoman objektiivisesti aikaisemmin kuin missään muualla. On myös otettava huomioon Ranskan tuolloinen historiallinen tilanne, se että 1800-luvulla poliittisia ja ideologisia taisteluja käytiin Ranskassa mitä suurimmalla kiivaudella, ja ideologiset liikkeet joutuivat ilmaisemaan oppinsa ennennäkemättömän selvästi. Ne lukuisat mullistukset jotka Ranska joutui kokemaan suuren vallankumouksen jälkeen - Napoleonin diktatuurista vuoden 1871 kommunistiseen kokeiluun - loivat ranskalaisille otolliset olosuhteet kehittää tietynlainen ironisen välinpitämättömän suhtautumistapa sosiaalisiin ilmiöihin, mikä on tieteellisen tarkastelun perusedellytys.

Alexis de Tocqueville, eräs nykyisen yhteiskuntatieteen edeltäjästä, analysoi populaarikulttuuria ja sen suhdetta kirjallisuuteen juuri tällaisella tieteellisen neutraalilla menetelmällä. Hän ei kysy onko populaaritaide hyvästä vai pahasta, vaan

yksinkertaisesti toteaa että niin sanotut korkeammat taiteen muodot eivät löydä otollista maaperää moderneissa kapitalistisissa demokratioissa, koska ihmisillä jotka "puuhaavat joko politiikan parissa tai ammatissaan" ei ole sen paremmin aikaa kuin haluakaan muuta kuin "silloin tällöin ja kuin varkain maistaa hengen antimia", joita "pidetään hetkellisenä mutta tarpeellisenä virkistäytymisenä tärkeämpien toimien lomassa". Esimerkiksi amerikkalaisessa demokratiassa ihmiset "eivät kykene koskaan hankkimaan tarpeeksi perinpohjaista kirjallisuuden tunteusta että pystyisivät arvostamaan sen herkimpiä sävyjä". Teollisen yhteiskunnan jäsenet ovat karaistuneet "arki-elämän taisteluihin, riesoihin ja yksitoikkoisuuteen". Kuten monet muutkin sosiologit ennen tieteellisen tutkimuksen aikakautta, Tocqueville päätelee että mieltymykset, joita säätelevät elannon hankkimiseen käytettävät keinot, synnyttävät ihmisille tarpeen kokea jännitystä, jonka avulla he vapaa-aikanaan ravistavat työn yksitoikkoisuuden harteiltaan. Siksi Tocqueville uskoo että moderni ihminen "vaatii voimakkaita tunne-elämyksiä, hätkähdyttäviä kohtauksia, totuuksia ja valheita jotka ovat kyllin valovoimaisia kiihdyttämään hänet ja syösemään hänet väellä ja voimalla suoraan tapahtumien keskipisteesen". Ankkuroituaan psykologiset tarpeet taloudelliseen tilanteeseen Tocqueville kuvaa (mainitsematta kuitenkaan esimerkkejä) demokraattisen aikakauden kirjallisuutta sosiaalisten tarpeiden tyydyttämisen kannalta. Hän ei usko todellisen taiteen tai muodon kunnioittamisen olevan mahdollista vaan että:

Tyyli on usein mielikuvituksellista, liian laveaa ja irrallista, melkein aina rajua ja rohkeaa. Kirjoittajat tähtäävät suori-

tusnopeuteen pikemminkin kuin yksityiskohtien täydellisyyteen. Pienimuotoisista kirjoista tulee suosituimpia kuin tiiliskiviromaaneista; kirjoitukset ovat pikemminkin henkeviä kuin oppineita, pikemminkin mielikuvituksellisia kuin syvällisiä; kirjallisille tuotteille on ominaista ajatuksen teeskentelemätön raaka voima, usein suuri vaihtelu ja ainutlaatuinen tuoteliaisuus. Kirjailijoiden tarkoituksena on hämmästyttää pikemminkin kuin miellyttää, ja vedota intohimoihin pikemmin kuin makuun.⁷²

Tocquevillen johtopäätös on pessimistinen. Hän uskoo että modernissa yhteiskunnassa voivat menestyä vain massatuotteet ja nimenomaan populaarikulttuurin tuotokset, jotka ovat täysin riippumattomia älyllisistä, taiteellisista ja moraalisisista kriteereistä. Näin kirjailijasta tulee vain ratas liikemaailman koneistossa aivan kuten kuka tahansa liikemies.

Demokraattisen kirjallisuuden vitsauksena on aina niiden kirjoittajien heimo, joille kirjoittaminen on pelkkä liikeyritys; ja muutamaa kirjallisuuden suurta ja ylvästä hahmoa kohti voidaan laskea olevan tuhansia ideoiden kaupustelijointa.⁷³

Kaksi vuosikymmentä myöhemmin Tocquevillen maanmies, Hippolyte Taine, tutkiskelee näitä käsitteitä. Hänen viisiosaista teostaan **Englannin kirjallisuuden historia**, joka vilisee havaintoja kirjailijan ja hänen yleisönsä suhteesta, voidaan nykyään lukea sosiologisena klassikkona. Todellisen taiteen ja populaarikirjallisuuden erot eivät hänelle ole niin tärkeitä kuin hänen kollegoilleen, ja hänen mielestään englantilaisessa kritiikissä on vikana se että se on "aina moraalista, ei koskaan psykologista, se yrittää mitata tarkasti rehellisyyden asteen, ja se on tietämätön tunteidemme ja kykyjemme toiminnasta".⁷⁴ Tainen lähestymistapa lähenee 'sovellettua tiedettä'. Esimerkkinä voidaan mainita hänen

kolmen luvun mittainen Dickens-analyysinsä. Ensimmäinen luku käsittelee Dickensin luonnetta ja elämää, kolmas hänen henkilöhahmojaan, ja keskeimmäinen tutkii Dickensin ja yleisön välisiä suhteita. Seuraavassa on valaiseva katkelma luvusta 'Yleisö', josta näkyy Tainen tapa kuvata yleisön suhtautumista populaarikirjallisuuteen.

Istutapa tämä kyky englantilaiselle maa-perälle; vallitseva kirjallinen mielipide säätelee sen kasvua ja selittelee sen tuotoksia. Sillä yleinen mielipide on yleisön yksityinen mielipide; yleisö ei alistu siihen kuin ulkoiseen pakkoon vaan kokee sen sisäisenä suostutteluna jota se ei yritä ehkäistä vaan kehittää sitä - yleinen mielipide vain toistaa ääneen sen mitä ihminen kuiskaa itselleen. Yleisen maun neuvot ovat yleisen mielipiteen kaltaisia. Ne ovat voimakkaita, koska ne ovat sopusoinnussa sen luontaisten taipumusten kanssa ja yllyttävät noudattamaan sille ominaista suuntaa:

"Ole moraalinen. Kaikkien kirjojesi tulee olla sellaisia, että nuoret tytötkin voivat niitä lukea. Me olemme käytännöllisiä sieluja, emmekä me sallisi kirjallisuuden turmella käytännön elämää. Me uskomme perhe-elämään, emmekä salli kirjallisuuden maalailla intohimoja jotka vaarantavat perhe-elämän. Me olemme protestantteja, ja olemme säilyttäneet jotakin esi-isiemme ankarasta asenteesta huvituksia ja intohimoja kohtaan. Näistä pahin on rakkaus. Varo ettet muistuta tässä suhteessa kuuluisinta naapuriamme. Rakkaus on George Sandin romaanien sankari. Avioliitossa tai sen ulkopuolella - hänen mielestään se on itsessään kaunistaa, pyhää ja ylevää, ja sen hän sanoo suoraan. Älä usko sitä; ja jos uskot, älä sano sitä. Se on huono esimerkki..."⁷⁵

Tainen mukana olemme jo saapuneet melkein nykyajan kynnykselle. Jos jatkamme ajassa vuosisadan vaihteeseen, huomaamme keskustelun jatkuvan kahden koulukunnan välillä:

Nietzschen ja Karl Marxin. Menemättä sen tarkempiin yksityiskohtiin voidaan mainita, että näille koulukunnille on yhteistä negativistinen asenne moderniin poliittiseen ja kulttuuriseen sivilisaatioon. Tavallaan (ainakin meidän viitekehysessämme) Nietzschen koulukunta on radikaalimpi kuin Marxin, koska se uskoo että nykyisen sivilisaation laskelmoiva hyötyajattelu on tahrannut koko älyllisen elämän (myös vanhojen mestarien työn). Korkeamman älyllisyyden ja vitaalisuuden tavoitteluun Nietzschen ja hänen oppilaansa, erityisesti itävaltalainen Karl Kraus, hylkäävät käytännöllisesti katsoen kaikki modernin aikakauden kirjalliset tuotteet, koska heidän mielestään niiden tyyli ja kieli paljastaa pelkkää kaupallisuutta, moraalittomuutta ja valhetta. Marx taas - vaikkei kovin usein viittaakaan kirjallisuuteen - on syvästi juurtunut humanistiseen perinteeseen ja erottaa totuudelle omistautuneet suuret taiteilijat kuten Goethen ja Balzacin niin kutsumastaan lakeijakirjallisuudesta, joka ajaa hallitsevien ryhmien etuja.

V

KOHTI KESKUSTELUN SELKEYTTÄMISTÄ

Jos tutkimme populaarikulttuuria koskevan kiistan historiallista taustaa, havaitsemme että Pascalin tyylinen kaiken viihteen tuomitseminen on yleisin keskustelussa esiin tullut asenne. Koska useimmat käsittelemämme kirjailijat ovat rinnastaneet populaarikirjallisuuden viihteeseen, heidän asenteensa populaarikulttuuria kohtaan on pääasiassa negatiivinen. Edes niin sanotun sosiologisen lähestymistävän edustajat eivät pyri puolustamaan populaarikulttuuria; parhaimmillaankin sitä pidetään vält-

tämättömänä pahana. Mutta minkälainen on kolikon kääntopuoli?

Useimpien kirjoittajien älyllisen taustan vuoksi emme voi odottaa kohtaavamme ketään 'alemman' taiteen esitaistelijaa sinänsä. Populaaritaiteen puolustaminen tuntuu olevan mahdollista vain kiistämällä tai asettamalla kyseenalaisiksi 'aidon' taiteen puolustajien perusoletukset. Kyseenalaisiksi voidaan asettaa esimerkiksi vallitsevat käsitykset korkeamman taiteen tehtävästä tai Pascalilta ja Montaignelta peräisin olevat implisiittiset oletukset joiden mukaan populaarikulttuurin tarkoitus on vain alempien tarpeiden tyydyttäminen. Ja koska populaaritaiteen tuomitsemiseen on aina liittynyt myös tiedotusvälineiden tuomitseminen, voidaan lopulta kysyä, onko tiedotusvälineet peruuttamattomasti tuomittu alempiarvoisten tuotteiden välittäjiksi.

Lieneekö näitä kolmea mahdollista puolustusstrategiaa koskaan käytetty populaaritaiteen puolustamisessa? Etsiessämme vastausta tähän kysymykseen tarvitsimme kipeästi enemmän historiallista tutkimusta. Aiheesta ei ole olemassa kattavaa tutkimusta, ja nekin pienet tutkielmat joita on saatavilla ovat yleensä riittämättömiä, epäjärjestelmällisiä ja usein pinnallisia. Sen vuoksi meidän täytyykin tässä jaksossa tyytyä vain antamaan muutamia vihjeitä siitä minkälaisia näköaloja ja mahdollisuuksia voisi avautua järjestelmällisen historiallisen tutkimuksen avulla.

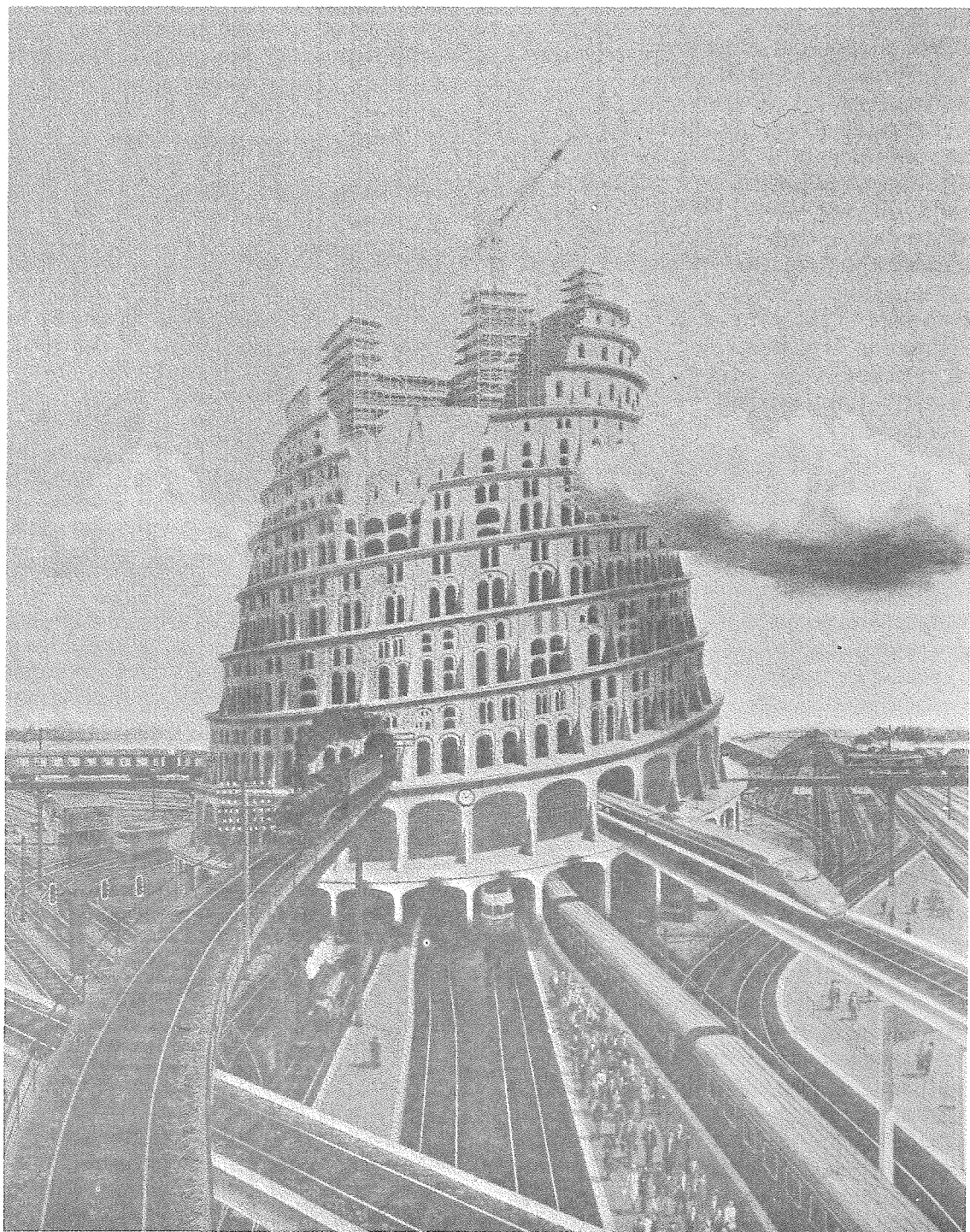
Jos Pascalin idea olisi omaksuttu alkuperäisessä muodossaan, kaikki taide olisi tuomittu häiritsevänä tekijänä joka salpaa tien sielun pelastukseen. Monet populaaritaiteen arvostelijat ajattelevat että korkeamman taiteen tehtävä on jotain muuta kuin viihdyttää tai auttaa pakenemaan, ja että se kuuluu

ylemmälle tasolle. On kuitenkin joi-takin sosiaalifilosofoja (ja populaaritaiteen puolestapuhujia) jotka ovat asettaneet tämän olettamuksen kyseenalaiseksi. He kysyvät: jos taide ei kerran ole viihdettä, niin mitä se sitten on? Mikä on sen tehtävä, sen sisältö, sen arvo? Yksimielisyyteen näistä kysymyksistä ei ole koskaan päästy, vaikka koko joukko erilaisia taiteen filosofioita onkin kehitelty.

Erityisesti Ranskassa, jossa vastapainona populaaritaiteen yleistymiselle kehiteltiin kaikkein jyrkimmät teoriat taiteesta taiteen vuoksi, esoteerista taidetta vastaan hyökkäiltiin kuitenkin koko 1800-luvun ajan, ja monet kriitikot pitivät sellaisia suuntauksia kuin naturalismia terveellisenä paluuna populaariin taiteeseen. Oli varmasti hankalaa puolustaa taidetta taiteen vuoksi sillä perusteella että sillä oli moraalinen ja kasvatuksellinen tehtävä. Vuonna 1901 George Sorel, ranskalainen yhteiskuntafilosofi jonka teoksella *Reflections sur la violence* oli merkittävä vaikutus 1900-luvun poliittiseen ajatteluun, kirjoitti kirjan nimeltä *La valeur sociale de l'art* jossa hän toteaa, että on ehkä vaikeaa puolustaa suurta taidetta sen kasvatuksellisen merkityksen kannalta.

On mahdotonta löytää kahta henkilöä jotka olisivat yhtä mieltä aikalaistemme kuuluisien teosten kasvatuksellisesta arvosta. Tämä pitää paikkansa myös entisajan teosten kohdalla. Herra M. Brunetiere (kuuluu ranskalainen kirjallisuus-historioitsija ja kriitikko) jopa ihmettelee mahtavatko *Bajazet* ja *Rodogune* (Corneillen klassisia tragedioita) sisältää seikkailuja jotka kuuluisivat rikosten ja rietauksien aikakirjoihin.⁷⁶

Samassa kirjassa Sorel väittelee toisen ranskalaisen kriitikon, Guyotin kanssa. Guyot väittää, että "todell-



linen taiteellinen kauneus on itsessään moraalista ja ilmaisee aitoa sosiaalisuutta". Tähän Sorel vastaa kysymällä ironisesti: "Pitäisikö mei-

dän sitten olettaa että on olemassa oikeata kauneutta ja väärää kauneutta?"⁷⁷

Meidän tehtävämme ei ole rat-

kaista ovatko nämä suurta taidetta vastustavat väitteet päteviä vai eivät. Epäilemättä ne usein perustuvat kovin pinnallisiin näkemyksiin, joissa taiteen puolustajien lausunnot otetaan liian kirjaimellisesti. Mutta on syytä todeta että sellaisilla kirjailijoilla kuin Flaubert, joita yleensä pidetään esoteerisen taiteen esitaitelijoina, ja jotka tuomitsevat jyrkästi viihteen, on näkemyksiä jotka eivät mitenkään käy yksiin akateemisten kriitikkojen näkemysten kanssa. Yksityisessä kirjeenvaihdossaan Flaubert valittelee taiteilijan ja hänen yleisönsä välillä olevaa kuilua. Hän pitää modernia taidetta antiikin kreikkalaista taidetta alempiarvoisena juuri tämän kuilun takia ja toivoo kiihkeästi että tilanne jonakin päivänä korjaantuisi.

Kauneuden aika on ohitse. Ihmiskunta saattaa palata siihen, mutta sille ei löydy käyttöä nykyaikana... Nykyiselle ajattelulle on ylivoimaista ennustaa missä säkenöivässä älyn loisteessa tulevaisuuden teokset kukoistavat. Tällä hetkellä olemme varjoisassa käytävässä, haparoimme pimeässä. Meillä ei ole voimaa... Meiltä kaikilta puuttuu perusta - niin kirjanoppineita ja sepustelijoita kuin olemmekin. Mitä tämä kaikki hyödyttää. Rahvaan ja meidän välillä ei ole mitään siteitä. Voi rahvasta, voi meitä, erityisesti... Mutta meidän täytyy elää kutsu-muksellemme välittämättä materiaalisista asioista ja ihmiskunnasta joka ei meitä tunnusta, kiivetä norsunluutorniimme ja asustaa siellä unelmiemme keralla... (Kirjeestä Louise Coletille, huhtikuu 24, 1852) 78

Klassismin ajalle tällaiset näkemykset olivat vieraita. Esimerkiksi Goethe ja Schiller eivät missään tapauksessa uskoneet ettei viihdyttäminen olisi sopiva tehtävä todelliselle taiteelle. Teoksessaan *über die ästhetischen Erziehung des Menschen* Schiller näkee tulevaisuuden taiteen osoituksena siitä mitä

hän nimittää ihmisen 'leikkivietiksi'; tämän taiteen tärkeä piirre on spontaanisuus.

Esoteerisen taiteen vastustajiin voidaan lukea ranskalainen naturalistinen koulukunta ja sen haarat, kuten niin kutsuttu populistinen suuntaus, jonka päämäärä on luoda uudenlainen kirjallisuus ilmaisemaan modernia massakulttuuria. He kääntävät esoteerisen taiteen esitaitelijoiden ja populaarikulttuurin tuomit-sijoiden tärkeimmän argumentin esoteerista taidetta itseään vastaan: heidän mukaansa juuri sen tarkoituk-sena on viihdyttää ja toimia pakotienä. Esoteerinen taide tai taide taiteen vuoksi - eli ei-populaari taide - on heidän silmissään ylellisyyttä ja pakokeino, "eräänlaisen mandariinikastin yksityisomaisuutta, jota se varjelee mustasukkaisesti säilyttääkseen etuoikeutensa". Näin kirjoittaa Henri Poulaille, populistista suuntausta 1920- ja 1930-luvun vaihteessa johtanut romaanikirjailija. Hän puolustaa "kansan tekemää kansantaidetta kansalle; taidetta joka kertoisi totuuden". Hänen mukaansa tällaisella taiteella on kunnioitettavat perinteet, joihin kuuluu sellaisia nimiä kuin Balzac, Hugo ja Zola. Hän tuomitsee kuitenkin populaarin roskakirjallisuuden köyhien pakokeinona ja suhtautuu toiveikkaasti ei-eskapistisen taiteen ja toisaalta uusien joukkotiedotusvälineiden mahdollisuuksiin: hän uskoo niiden lopulta korvaavan kirjallisuuden pakokeinona.

Yksi mitätön äänilevy vie meidät Havaijin saarille, Kiinaan, Meksikoon. Kuvaruudun mukana voimme silmänräpäyksessä matkata Fidzi-saarille, Intiaan, Siamiin. Koko maailman sinfonia on meille avoina, jos meillä vain on korvat kuulla ja silmät nähdä...

Kirjallisuus on mennyttä aikaa. Se ei tyydytä paon tarvetta, joka on ihmisen

ainainen haaste. Ainakaan se ei tyydytä sitä yhtä täydellisesti kuin uudet tekniset keksinnöt...⁷⁹

Jos ajatellaan populaaritaiteen ansioita, meillä on edessämme argumenttien ja mielipiteiden sekamelska, jota ei koskaan ole järjestetty. Niinpä meidän täytyy tyytyä ottamaan näytteitä sieltä täältä. Populaaritaiteen historian tutkimuksesta meillä on yksi hyvä esimerkki, nimittäin kuuluisa oppinut Louis B. Wright, joka analysoi perinpohjaisesti Elisabethin aikaa Englannissa. Toisin kuin Gervinus, joka ei suvainnut ottaa populaaritaidetta mukaan kirjallisuudenhistoriaansa, Wright pitää sitä tärkeänä ja hedelmällisenä tutkimuskohteena ja kritisoi aikaisempia tutkielmia Elisabethin ajan Englannista siitä että "koko tässä kirjojen sekamelskassa yksi aihe on jätetty täysin huomiotta: tavallisen kansalaisen lukemistot ja ajattelutapa, hänen älylliset taipumuksensa ja kulttuurimakunsa."⁸⁰ Wrightin mukaan - ja tässä on jälleen argumentti populaaritaiteen puolesta - tämän taiteen ainoa tehtävä ei ole viihdyttää.

Porvarillinen lukija piti huvituksesta, mutta vieläkin tärkeämpi oli kaikenlaisen tiedon tarve.

Jotkut muut kirjoittajat ovat tuoneet esiin populaaritaiteen luontaiset kehitysmahdollisuudet ja jopa eritelleet joitakin teoksia jotka yltyvät 'suurten taiteiden' tasolle. Vuonna 1924 Gilbert Seldes yrittää sinnikkäästi ja ovelasti saada perinteisen ja kunnianarvoisan taiteen parnasson ottamaan populaarit taidemuodot - sarjakuvat, elokuvat ja vaudevillen - todesta. Esimerkiksi viitatessaan sarjakuviin hän kirjoittaa:

Nythän on niin että Amerikassa ironiaa ja fantasiaa harrastaa suurten taiteiden

piirissä vain parisen kirjoittajaa, ja hekin tuottavat korkeatasoista roskaa; sitten on herra Herriman, joka työskentelee halveksitun taidelajin parissa mutta tuottaa päivittäin jotain kertakaikkisen hienoa. Se on naiivin herkkyyden tulosta niin kuin tullimies Rousseaulle; siitä ei puutu älyä, sillä se on harkittu, tarkkaan sommiteltu teos. Maailman taiteen kakkosluokassa se on ensiluokkaista - ja se on ilo lukijalle!⁸¹

Robert Warshow toistaa kaikuna tätä Krazy Katin ylistystä esseessään 'Krazy Kat' vuoden 1946 marras-joulukuun *Partisan Review*issa. Tässä esseessä Warshow toteaa että vaikka useimmat massakulttuurin muodot voidaan heittää romukoppaan "rääsyläiskulttuurina" (Lumpen Culture), Krazy Kat on yhtä aito ja tärkeä taideteos kuin mikä muu tahansa. On kiintoisaa todeta että kummassakaan tapauksessa ei pyritty todelliseen analyysiin laajemmassa sosiaalisessa ja moraalisessa kontekstissa kuten oli laita joissakin aikaisemmissa keskusteluissa.

Jo vuonna 1939 eli 15 vuotta ennen television aikakautta populaarikirjailija Henri Poulaille huomasi että:

Elokuvat ovat parhaillaan hävittämässä kaiken kirjallisuuden perustana olevaa ennakkoluuloa taiteen kirjallisesta luonteesta... Elokuvien ansiosta kirjojen lukija saa takaisin kosketuksensa objektiiviseen todellisuuteen, ja pian voimme nähdä television vaikutukset, kun se jatkaa elokuvien aloittamaa aistien kouluttamista.⁸²

Vähän myöhemmin toinen ranskalainen, René Sudre, käsitteli samoja ongelmia provokatiivisessa tutkielmassaan radion mahdollisuuksista. Tämä tutkimus ansaitsee pitemmän käsittelyn koska siinä puututaan moniin tärkeisiin ongelmiin. Se julkaistiin otsikolla 'Kahdeksas taide'

vuonna 1945 kun televisio oli vielä lapsenkengissään. Tutkimuksen tärkein tavoite oli osoittaa että radiolla on uuden taidevälineen mahdollisuudet ja että se voi luoda uusia taiteellisia arvoja. Kirjoittaja aloittaa tekemällä radiosta välineen joka haastaa perinteisen filosofian.

Radio hämmentää filosofeja. Mitä se on että minä en ole läsnä mikrofonin ääressä istuvalle puhujalle vaikka hän on läsnä minulle? Jakaako läsnäolo itsensä kahtia? Tämä on vakava psykologinen ongelma jonka Pierre Janet on esittänyt analysoidessaan sisäisen ajatusmaailman vaikeuksia.⁸³

Sen jälkeen hän virittää oodin kuulijalle.

Beatus solus! Onnellinen on erakko. Vähemmän eristettynä kuin Pascalin ihminen hän vetäytyy kammioonsa mietiskelemään pelastustaan; sinun (radion) harras kannattajasi päästää maailman kammioonsa silloin kun häntä miellyttää. Viemättä häntä pois maailman keskeltä sinä suosit tätä mietiskelyä, josta tulee yhä useammalle jalostuneelle sielulle pakopaikka nykyisestä levottomuudesta. Jos hänellä on perhe, sinä viisaasti eristät sen pitämälä sen kotona. Ihmiset kerääntyvät sinun suojelevien elektroniputkiesi ympärille.

Tämä on todellakin huomionarvoista tekstiä. Tietämättä lausuntonsa ristiriitaisista aspekteista kirjoittaja hahmottelee jonkinlaisen alkeellisen käsittekkoneiston erittäin tarpeelliselle tutkimukselle, joka koskisi joka kodin sähköisen viihteen sosiaalilistavia, yksilöllistäviä, yhdistäviä, erottavia, perhettä rakentavia ja hajottavia vaikutuksia. Lisäksi hän (ehkä tietämättään) toistaa modernien viihteen instituutioiden arvion yhteydessä 1500- ja 1600-luvun filosofien huolen huvitusten terveellisistä ja vahingollisista vaikutuksista. Tietääkseni tämä on ainoa tapaus,

jossa meidän aikanamme joku kirjoittaja on vapaa-ajan vieton uusien muotojen yhteydessä heijastellut Pascalin tavoin huolta niiden mahdollisesta yksilöä rappeuttavasta vaikutuksesta.

Meidän kannaltamme Sudren esseessä on mielenkintoista nimen omaan sen ilmeinen epäjohdonmukaisuus ja mielivaltaisuus. Puolustettuaan radiota 200 sivun verran filosofisin, fenomenologisin, psykologisin, teknisin ja esteettisin argumentein kirjoittaja kääntää kelkkansa kahdella viimeisellä sivulla ja hyökkää kiivaasti radio-ohjelmien kimpun.

Jos on olemassa kevytmielisiä kirjoja ja turmiollisia kirjoja, niin on myös sanakarillisia ja yleviä kirjoja. Radio-ohjelmissa taas ei voi huomata minkäänlaista tasapainoa. Beethovenin yhdeksännen sinfonian tai jonkun ylvään kirjallisen teoksen esittäminen ei sovi monien ohjelmien häiritsevää typeryyttä ja kroonista epäjohdonmukaisuutta.

Hän jatkaa ehdottaen parannuskeinoa puoliksi ranskalaisen valistajan ja puoliksi amerikkalaisen perinteistä kiinni pitävän yhteiskunnallisen uudistajan äänellä.

Haluaisimme radioon vakituisen tarkkailijan, joka antaisi meille joka päivä uutta ajattelemisen aihetta. Ajankohtaiset tapahtumat ovat ehtymätön opetusmateriaali, jos asiaa tarkastellaan moraalisesta näkökulmasta. Me emme tarvitse skeptistä ja pessimististä filosofia vaan hyväntahtoisen ja hymyilevän mutta kuitenkin miehekkään miehen, joka ymmärtäisi kaiken mutta ei jättäisi meitä epätoivoon.

Televisiosta ei kirjan kirjoittamisen aikoihin vielä paljonkaan tiedetty. Valpas kirjoittaja esittää silti muutamia pikaisia arvioita television tulevaisuudesta naiiviin, huolehtivaan

ja fanaattiseen sävyyn olematta aivan varma tulevatko hänen ennustuksensa koskaan toteutumaan. Periaatteessa tämä katkelma on ristiriidassa kaiken sen kanssa minkä hän on aikaisemmin selittänyt populaarikulttuurin nykyisten teknisten välineiden rason d'êtreksi. Radio ei tunnu olevan mielikuvituksen vihollinen mutta televisio sen sijaan on.

Voimmeko odottaa televisiolta eräiden elokuvien valokuvauksellista kauneutta? Meidän täytyy muistaa että todellinen taide perustuu keinojen taloudellisuuteen, se vain vihjaa näyttämättä koko totuutta, ei sano kaikkea vaan jättää paljon tilaa mielikuvitukselle.

On varmaankin mahdollista kehittää aitoja massakulttuuria koskevia argumentteja, jotka saattavat johtaa joihinkin perusteltuihin vastauksiin, mutta tähän mennessä keskustelu on ollut pääpiirteissään epärealistista, koska puolustajat ja vastustajat ovat yleensä puhuneet eri kieltä, ja käsitteet ovat useimmiten jääneet hämäräksi historiallisen perspektiivin puuttumisen vuoksi. Otetaanpa esimerkiksi Sudren viimeksi mainittu argumentti jolla hän puolustaa pessimististä näkemystään televisiosta, ja joka näyttää viittaavan Goethen ja Lessingin näkemyksiin luovasta mielikuvituksesta. Sudre ei huomaa että mielikuvituksen käsite on sinänsä suhteellinen ja sidottu historialliseen kontekstiinsa. Muutoin hän voisi täysin johdonmukaisesti kieltää värin käytön maalauksessa ja ehdottaa paluuta luolamaalauksiin. Toisin sanoen tätä taiteellisten keinojen niukkuuden periaattetta voidaan puolustaa vain siinä suhteellisessa merkityksessä että hyvä taide saa aikaan maksimitehon vähillä keinoilla, eikä siinä absoluuttisessa merkityksessä että hyvän taiteen tunnuspiirre on keinojen niukkuus. Samanlaisiin sekaannuksiin törmää tämän

tästä; koko populaarin kirjallisuuden tai taiteen käsitettä on käytetty erilaisissa merkityksissä ottamatta huomioon historiallisia tekijöitä. Tuntuu olevan syytä olettaa että keskustelu populaarikulttuurista ja joukkotiedotusvälineiden mahdollisuuksista kiertää tulevaisuudessakin kehää niin kauan kunnes ryhdytään systemaattisesti raivaamaan tätä sekaannusten verkkoa ja luodaan vihdoinkin edellytykset todelliselle keskustelulle.

* Essee muodostaa II luvun kirjoittajan teoksesta *Literature, Popular Culture and Society*. Englewood Cliffs, N.J., 1961. Suomennos Seppo Siuro.

Viitteet

¹Ihanteellinen viitekehys olisi sellainen, jossa taiteen ja viihteen suhteen lisäksi tarkastelun kohteeksi otettaisiin kaikki populaarikulttuurin ainekset, esimerkiksi tavat, muotivirtaukset, pelit, kaskut ja urheilu, joista on olemassa vielä enemmän aineistoa.

²MONTAIGNE. *Essays*, passim.

³PASCAL. *Pensées*, passim. (Ks. suomennos: *Mietteitä*. Suom. L.F. Rosendahl. Porvoo, WSOY, 1952.)

⁴GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*, I. Suom. Valter Juva. Helsinki, Otava, 1981, s. 12-13.

⁵GOETHE. *Weimarisches Hoftheater*. Teoksessa *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, Vol. XXXVI. Stuttgart/Berlin, Cotta, s. 193.

⁶GOETHE. *Maximen und Reflexionen*. *Schriften der Goethe Gesellschaft*, Vol. 21. Weimar, Verlag der Goethe Gesellschaft, 1907, s. 102.

⁷GOETHE. *Weimarisches Hoftheater*, *loc.cit.*, s. 192.

⁸KOSKENNIEMI, V.A. *Lyyra ja paimenhuilu. Runosuomennoksia.* Porvoo, WSOY, 1917, s. 36.

⁹Schiller kehitteli tätä teemaa tajuten yleisön käyttämättömät mahdollisuudet: "Yleinen olettaus että yleisö alentaa taiteen ei ole kovin perusteltu. Taitelija vie yleisön omien käsitystensä tasolle, ja aina kun taide on mennyt rappiolle, se on kaatunut oppimestareihinsa. Ihmiset tarvitsevat herkkyyttä ja herkkyyttä heillä kyllä on. He asettuvat esiripun eteen mielessään lausumaton kaipaus, heillä on kyky ottaa vastaan kaikkea. He pystyvät luonnostaan nauttimaan kaikkein parhaimmasta - se mikä on viisasta ja totta tuottaa heille mitä suurinta iloa. Ja jos he arvostelukyvyystään huolimatta alentuvat saamaan tyydytystä alempiarvoisista tuotteista, saatuaan keran maistaa parasta he lopulta vaativat sitä." Ks. *The Use of the Chorus in Tragedy*, teoksessa *The Works of Frederick Schiller: Historical Dramas.* London, Bohn, 1872, s. 439.

¹⁰Vertaa tätä käsitystä esimerkiksi kuuluisan amerikkalaisen sosiologin, E.A. Rossin vuosisadan vaihteessa julkaistussa teoksessa *Social Control* esitettyyn terävään arvosteluun: "... Lain, Yleisen mielipiteen, Koulutuksen, Uskonnon ja Kirjallisuuden agentuurit tekevät kaikkensa saadakseen alhaiset ja halpamaiset sielut mukautettua sivilisaation moraaliin paineisiin, ja ehkäpä juuri tämän työn onnistuminen hävittää jalojen sielujen luonnollisen edun alhaisiin nähden ja näin hidastaa ihmisluonnon loistavimpien ominaisuuksien kehittymistä." ROSS, Edward Allsworth. *Social Control: A Survey of the Foundations of Order.* New York, The Macmillan Company, 1939, s. 437.

¹¹Vrt. tätä Schillerin kommenttiin teatriyleisöstä: "Heidän tarkoituksensa on rentoutua, ja he ovat pettyneitä jos heiltä vaaditaan älyllisiä ponnisteluja kun he ovat odottaneet pelkkää huvitusta. Mutta jos teatterista tehdään korkeampien päämäärien saavuttamiseen tähtäävä väline, katsojan mielenkiinto saadaan hienostuneemmaksi. Se tulee olemaan huvitus, mutta runollinen huvitus." *The uses of the Chorus in Tragedy*, loc.cit.,

s. 439.

¹²GOETHE. *Weimarisches Hoftheater*, loc.cit., s. 294.

¹³LESSING. *The Limits of Painting and Poetry*, 1766.

¹⁴LESSING. *Collection of Theater Reviews*, 1767-9.

¹⁵Nykykriitikoille populaaritaiteen näivettävä vaikutus mielikuvitukseen ei enää ole kiistakysymys. Yksi näistä kriitikoista, Randall Jarrell, toteaa että "tavanomainen artikkeli jossakin lehdessämme antaa kaikille asioille saman helpon, automaattisen 'inhimillisen mielenkiinnon' ulkoasun". Hän asettaa vastakkain Goethen, joka lausahti että "kirjailija jonka perässä sanakirjakin pysyy ei ole mistään kotoisin", ja Somerset Maughamin, joka totesi että "suurin kohteliaisuus jonka hän oli koskaan kuullut oli kirje, jossa yksi hänen lukijoistaan sanoi: Luin romaanisi katsomatta sanaakaan sanakirjasta". Jarrell päättelee että "populaarit kirjoitukset eivät ole niin pitkään aikaan jättäneet mitään mielikuvituksen varaan, että mielikuvitus on alkanut surkastua". JARRELL, *Poetry and the Age.* New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1953, s. 18-19.

¹⁶GOETHE. *Zahme Xenien.* Teoksessa *Sämtliche Werke*, Vol. IV, s. 47.

¹⁷Kerrassaan kiehtovassa kirjassaan *Modern Public Opinion* (New York, McGraw-Hill Book Co., Inc., 1956) ss. 423-426, kuuluisa amerikkalainen sosiologi William Albright on käsitellyt tätä teemaa vertailemalla kirjojen lukemisen ja elokuvien katselun mahdollisia vaikutuksia. Analysoidessaan "ihmisten enenevää stereotyyppien tarvetta" hän esittää käsityksen että elokuvissa esitetyt stereotyyppit "vaikuttavat voimakkaasti mielipiteisiin todellisista ihmisistä", kun taas "painettu teksti on harvoin yhtä tehokasta". Hän uskoo että "pinnallisuus saattaa olla vastustamattoman vakuuttavaa kun se esitetään kuvallisessa muodossa. Lukemisessa voi aina pysähtyä ajattelemaan, tai vain pysähtyä. Elokuvissa kuvauksen tahtia säättävät mekaanisesti yksilön ulkopuolella olevat tekijät. Näin

yksilö menettää intonsa ja todellakin usein turhautuu. Enemmän kuin missään muussa tiedotusvälineessä yksilö on vain passiivinen vastaanottaja."

¹⁸Ettei tämä liiankin yksinkertaistettu katsaus tahattomasti hämärtäisi Schillerin näkemyksen laajuutta, on ehkä syytä tässä kohdin muistuttaa, että hän oli yksi Kantin kuuluisimmista oppilaista ja saksalaisen idealistisen filosofian koulukunnan edustaja, merkittävä ammattimainen historioitsija, runoilija ja Goethen läheinen työtoveri. Hän on kirjoittanut paljon tämän artikkelin aiheina olevista ongelmista.

¹⁹SCHILLER. The Moral Utility of Aesthetic Manners. Teoksessa *Works of Frederick Schiller*, Cambridge Edition. New York, John D. Williams, 1840, s. 128.

²⁰SCHILLER. The Uses of the Chorus in Tragedy, loc.cit., s. 440.

²¹Ibid., s. 439-440.

²²SCHILLER. On the Aesthetic Education of Man. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1954, s. 138.

²³SCHILLER. On Simple and Sentimental Poetry. Teoksessa *Works*, Cambridge Edition, op.cit., Vol. 8, s. 336.

²⁴Ibid.

²⁵Ibid., s. 337

²⁶SCHILLER. Aesthetic Education, op.cit., s. 36-37.

²⁷Ibid., s. 137.

²⁸Lainaus teoksesta *An Oxford Anthology of English Prose*. Oxford University Press, Inc., 1944, s. 393-

²⁹Tämä ja seuraavat lainaukset teoksesta ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy* (julkaistu alun perin vuonna 1869). New York, Cambridge University Press, 1950; ks. erit. s. 22-23; s. 60-61; s. 69-71.

³⁰BAGEHOT, Walter. *The English Constitution*. The World's Classics ed. New

York, Oxford University Press, Inc., 1944, s. 80-81.

³¹Ibid., s. 42.

³²BAGEHOT, Walter. *Literary Studies*. Everyman's Library ed., Vol. II. New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1932, s. 160-161.

³³On kiintoisaa todeta että John Stuart Mill, jonka yhteiskunnalliset ja poliittiset näkemykset ovat täysin vastakkaisia Bagehotin mielipiteille, tuomitsee myös utilitaarisiin arvoihin perustuvan taiteen. Kirjallisuudessaan hän ylistää Coleridgeä siitä että tämä on "ontologinen, konservatiivinen, uskonnollinen, historiallinen ja runollinen", ja moittii Benthamia siitä että tämä on "liian kokeileva, uudistusmielinen, uskonon, kirjaimellinen, abstrakti ja olennaisesti proosallinen". Ks. Mill on Bentham and Coleridge. London, Chatto & Windus, Ltd., 1950.

³⁴Lionel Trilling totesi kerran: "1800-luvulla tässä maassa niin kuin Euroopassakin kirjallisuus on kaikkien henkisten toimintojen takana. Tiedemies, filosofi, historioitsija, teologi, taloustieteilijä, yhteiskuntatieteilijä ja jopa poliitikko joutuu käyttämään kirjallisia kykyjä, joita ei voida pitää vieraina heidän kutsumukselleen. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, Anchor Book. New York, Doubleday & Company, Inc., 1953, s. 99.

³⁵Vrt. ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy*. New York, Cambridge University Press, 1950, s. 69-71 ja TOLSTOI, Leo. *Mitä on taide?* Suom. Jalmari A. Porvoo, Werner Söderström, 1898, esim. s. 229-231. Tämä on äärimmäinen kaikki tai ei mitään -käsitys taiteesta, joka sisältää ajatuksen että se mihin ihmiset mieltävät ei todennäköisesti ole taidetta. Nykyisessä keskustelussa joukkotiedotusvälineistä esiintyy myös aivan vastakkainen näkemys, jossa Tolstoin ja Arnoldin keskustelun kohteena ollut taide pyyhkäistään syrjään sillä perusteella että se ei ollut kansaa varten tehtyä. Tämä näkemys on ilmaistu selvästi esim. Coulton Waughin kirjassa sarjakuvista. Ks. I luku, alaviite 5.

³⁶HAZLITT. The Round Table (1817). Teoksessa *The Complete Works*. London, J.M. Dent & Sons, Ltd., 1930, Vol. 4, s. 164.

³⁷HAZLITT. Lectures on English Poets (1818). Teoksessa *op.cit.*, Vol. 5, s. 96.

³⁸*Ibid.*, s. 45-46.

³⁹HAZLITT. *op.cit.*, Vol. 18, s. 105-108.

⁴⁰HAZLITT. Table Talk (1821-1822). Teoksessa *op.cit.*, Vol. 8, s. 210-211.

⁴¹*Ibid.*, s. 99.

⁴²*Ibid.*

⁴³GOETHE. Faust, Alkunäytös teatterissa. Suom. Valter Juva. Helsinki, Otava, 1981, s. 12.

⁴⁴HAZLITT. Lectures on the English Poets (1818). Teoksessa *op.cit.* Vol.5, s. 10.

⁴⁵HAZLITT. *op.cit.*, Vol. 18, s. 102-103.

⁴⁶Käy kuitenkin ilmi että Hunt edustaa kirjailijatyyppejä joka uransa aikana tekee vihdoin sovinnon sovinnosten normien kanssa. Neljäkymmentä vuotta myöhemmin Hunt julkaisi omaelämäkertansa (London, Smith, Elder and Company, 1850) jossa hän kommentoi nuorena esittämäänsä teatterikritiikkiä. Nyt hänen näkemyksensä tuntuvat melkoisesti tasaantuneen; hän melkein pä peruuuttaa aikaisemmat mielipiteensä: "Ei sillä että vieläkään pitäisin heidän komedioitaan erinomaisina, tai että Congreven ja Sheridanin paremmuudesta esittämäni latteudet eivät olisi olleet hyvin perusteltuja, mutta kyllä näissäkin 'viisintököissä farsseissa' on enemmän kykyä kuin silloin oletin; ja minä tein karkean erehdyksen luullessani aikakauden heikkoutta - dramaattisuuden puutetta - kirjailijoiden viaksi, joka oli tuova onnettomuutta aikakaudelle."

⁴⁷HUNT, Leigh. An Essay of the Appearance, Causes and Consequences of the Decline of British Comedy. Teoksessa *Critical Essays*. London, J. Hunt, 1807,

s. 132.

⁴⁸*Ibid.*, s. 131.

⁴⁹SCOTT. Johdanto teokseen *Fortunes of Nigel* (1822), Vol. I. London, W. Scott, Ltd., 1892, s. xxxviii.

⁵⁰TAIT, J.G. (ed.). *Journal of Sir Walter Scott* (1826). Edinburgh, Oliver and Boyd, 1950, s. 73.

⁵¹SCOTT. Johdanto teokseen *Fortunes of Nigel*, *op.cit.*, s. lii.

⁵²GRIERSON, H.J.C. (ed.). *Letters of Sir Walter Scott*, Vol. II. London, Constable and Co., Ltd., 1932, s. 278.

⁵³*Edinburgh Review*, Vol. 65, 1837 (No. CXXXII), s. 197. Kaikki lehdien avustajat kirjoittavat nimettöminä. Kirjoittajan nimi on liitetty mukaan silloin kun se on ollut mahdollista. Ylläolevan katkelman kirjoittaja on William Empson. Kiitokset kirjoittajien nimien etsimisestä Ina Lawsonille, Dept. of English, University of California, Berkeley.

Wellesey Collegessa on parhaillaan tekeillä projekti jonka päätoimittaja on Walter E. Houghton. Projektin nimenä on *The Wellesley index to Victorian Periodicals*; se selvittää mm. puuttuvat kirjoittajien nimet.

⁵⁴*Ibid.*

⁵⁵*Ibid.*, s. 148.

⁵⁶*Ibid.*, s. 201.

⁵⁷Ks. myös Vol. 61, 1835 (No. CXXXIII): "Vaikka kirjat olisivat kuinka halpoja ja populaaristi kirjoitettuja hyvänsä, niitä eivät oppimattomat todennäköisesti lue. Se että ostaa, hankkii ja alkaa lukea kirjaa osoittaa että jotain edistystä on jo tapahtunut. Mutta THE NEWSia kaikki lukevat; jopa maalaiset, rengit, päiväläiset lukevat sitä ja lukevatkin tarkkaan, mitä naapurikauppalassa tapahtuu. Tässä meillä on kanava, jossa poliittisten uutisten ja ajankohtaisten tapahtumien lomas- sa myös inhimillisen edistyksen ystävät, yleisen koulutuksen oikeamieliset puolestapuhujat voivat välittää parhainta tietoa

- ja taivuttaa kaikki luokat, jopa alhaisimmatkin, tiedon poluille."
- ⁵⁸Ibid., Vol. 65, s. 203.
- ⁵⁹Ibid., Vol. 83, 1846 (No. CLXVIII), s. 383.
- ⁶⁰Ibid.
- ⁶¹Ibid., Vol. 76, 1843 (No. CLIV, Art. VIII), s. 520 (kirjoittaja James Spaulding).
- ⁶²Ibid., Vol. 88, 1848 (No. CLXXXVIII, Art. II), s. 342 (kirjoittaja A. Hayward).
- ⁶³Ibid., Vol. 78, 1843 (No. CLXVIII, Art. V), s. 384-385.
- ⁶⁴Ibid., Vol. 89, 1849 (No. CLXXX, Art. III), s. 360 (kirjoittaja Aubrey de Vere).
- ⁶⁵Ibid.
- ⁶⁶Ibid.
- ⁶⁷Ibid., Vol. 107, 1858 (No. CCXVII, Art. VIII), s. 246.
- ⁶⁸Ibid., Vol. 65, 1837 (No. CXXXII), s. 204.
- ⁶⁹Ibid., Vol. 183, 1896 (No. CCCLXXV), s. 20.
- ⁷⁰Ibid.
- ⁷¹Ibid.
- ⁷²TOCQUEVILLE, A. Democracy in America, Vol. II. New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1945, s. 59.
- ⁷³Ibid., s. 61.
- ⁷⁴TAINÉ, H.A. History of English Literature, Vol. IV. London, Chatto & Windus, Ltd., 1886, s. 142, 143.
- ⁷⁵Ibid.
- ⁷⁶SOREL, G. La Valour sociale de l'art. Siteerattu teoksessa POULAILLE. H. Nouvel Age Litteraire. Paris, Valois, 1930, s. 13.
- ⁷⁷Ibid., s. 14
- ⁷⁸FLAUBERT, Gustave. Correspondence, deuxième série. Paris, Conard, 1926, s. 395-396.
- ⁷⁹POULAILLE, H. op.cit., s. 433.
- ⁸⁰Tämä ja seuraavat lainaukset teoksesta WRIGHT, Louis B. Middle Class Culture in Elizabethian England. Chapel Hill, N.Y., University of North Carolina Press, 1935. Ks. erit. s. vii, 83, 659, 660.
- ⁸¹SELDES, Gilbert. The Screen Lively Arts. New York, Harper & Brothers, 1924, s. 231.
- ⁸²POULAILLE. op.cit., s. 437.
- ⁸³Tämä ja seuraavat lainaukset teoksesta SUDRE, René. Le Huitième Art: mission de la radio. Paris, Juillard, 1945. Ks. sivut 8, 11, 56, 85, ja 196-197.