

Reifikaatio ja utopia massakulttuurissa

I

Teoria massakulttuurista - tai suurten massojen kulttuurista, kaupallisesta kulttuurista, "populaarikulttuurista", kulttuuriteollisuudesta, rakkaalla lapsella on monta nimeä - on aina pyrkinyt määrittelemään kohteensa niin sanotun korkeakulttuurin vastakohtaksi miettimättä sen tarkemmin mitä tämä vastakohtaisuus pitää sisällään. Kuten niin usein muulloinkin, esitetyt kannat pelkistyvät kahdeksi peilikuvaksi, joissa arvonäkökohdat ovat päälimäisinä.

Niinpä eräs tuttu johtoajatus, elitismi, pitää massakulttuuria ensisijaisena pelkästään sillä perusteella kuinka suuri määrä ihmisiä on sen vaikutuspiirissä; korkeakulttuurin tai hermeettisen kulttuurin harrastus leimataan pienten intellektuelliryhmien statushuviksi. Kuten sen älyllisyyttä vieroksuva perusvire antaa aiheen olettaa, teoreettinen sisältö tältä erityisen negatiiviselta kannalta puuttuu melkein täysin, mutta se saa selvästi vastakaikua syvään juurtuneesta uskosta amerikkalaiseen radikalismiin ja ilmaisee yleisen uskomuksen, että korkeakult-

tuuri on vallitsevan järjestelmän piiriin kuuluva ilmiö, jota auttamatta rasittaa sen yhteys instituutioihin, erityisesti yliopistoon. Tässä on kyse sosiaalisista arvoista: on suotavampaa käsitellä televisio-ohjelmia, **Kummisetää** tai **Tappajahaita** kuin Wallace Stevensiä tai Henry Jamesia - edellisten puhuma kulttuurinen kieli on nimittäin merkityksellistä paljon laajemmalle väestöosalle kuin mitä intellektuellit yhteiskunnallisesti edustavat. Mutta radikaalitkin ovat intellektuelleja, niinpä tämä kanta haiskahtaa epäilyttävältä; sitäpaitsi siltä jää huomaamatta monien modernien taidemuotojen yhteiskuntakriittiset ja negatiiviset (vaikkakaan ei yleensä vallankumoukselliset) asenteet; eikä sillä lopulta ole tarjota menetelmää edes niiden kulttuurimuotojen tulkitsemiseksi, joita se pitää arvossa, saati sitten että sillä olisi jotain mielenkiintoista sanottavaa niiden sisällöstä.

Vastakkaisen kannan esittää Frankfurtin koulukunnan kulttuuriteoria. Kuten tälle radikaalin kannan kirjaimelliselle antiteesille sopiikin, Adornon, Horkheimerin, Marcusen ja kumppaneiden työ on hyvin teoreettinen ja tarjoaa työmenetelmät

juuri niiden kulttuuriteollisuuden tuotteiden analysointiin, jotka se leimaa vähempiarvoisiksi ja joita radikaali näkemys arvostaa. Lyhyesti tätä näkökantaa voidaan luonnehtia marxismen tavarareifikaatiota käsittelevien teorioiden laajennukseksi ja sovellutukseksi. Reifikaatioteoria (johon tässä sekoittuu aimo annos Max Weberin rationalisaation analyysiä) kuvaa miten kapitalismin oloissa perinteiset ihmisten toimintamuodot järjestetään instrumentaalisesti uudelleen ja "taylorisoidaan", pirstotaan analyttisesti, jälleenrakennetaan erilaisten järkiperäisten tehokkuusmallien mukaisesti ja pääosin rakenteistetaan vastaamaan keinojen ja päämäärien erottelua. Mutta tämä idea on paradoksaalinen: sitä ei voi kunnolla arvioida ellei ymmärretä missä määrin jako keinot/päämäärät tehokkaasti yhdenmukaistaa tai mitätöi itse päämääriä. Tässä piilee Frankfurtin koulukunnan käyttämän termin "instrumentalisaatio" strateginen arvo: se pitää käytännöllisesti etualalla itse keinojen organisointia sen sijaan että kiinnittäisi huomion niiden erityisiin päämääriin tai niihin liitettyihin arvoihin. Perinteisen toiminnan arvo toisin sanoen lähti toiminnasta itsestään ja erosi laadultaan muissa ihmistyön tai leikin muodoissa ilmenevistä päämääristä ja arvoista. Sosiaalisesti tämä merkitsi, että entisajan yhteisöissä erityyppisiä töitä ei voinut vertailla keskenään; esimerkiksi antiikin Kreikassa Aristoteleen nelijakoinen luonnehdinta käsityössä tai poesiassa toimivista syistä (ainessyy, muotosyy, vaikuttava syy ja finaalinen syy) oli sovellettavissa ainoastaan käsityöläisten työhön, ei sotaan tai maanviljelykseen, joilla oli aivan erilainen "luonnollinen" - mikä tarkoittaa yliluonnollinen tai jumalallinen - perusta. Vasta työvoiman yleismaailmallinen muuttuminen ta-

varaksi, jota Marxin Pääoma pitää kapitalismin elinehtona, teki mahdolliseksi erottaa kaikki inhimillisen työn muodot niiden ainutlaatuisesta laadullisesta eriytynyneisyydestä selväräjaisiksi toiminnan tyypeiksi (kai-vostyö on vastakohta maanviljelylle, oopperan säveltäminen eri asia kuin kutomoteollisuus), joilla kaikilla on yhteinen nimittäjä: määrällinen, eli rahan yleismaailmallinen vaihtoarvo. Tällä tavoin markkinajärjestelmä on tehokkaasti mitätöinyt tai yhdenmukaistanut kaikkien inhimillisen toiminnan muotojen erityislaadun, niiden ainutlaatuiset päämäärät tai "arvot", ja näin näitä muotoja voidaan häikäilemättä järjestää uudelleen tehokkuusperiaatteiden mukaisesti ikään kuin ne olisivat pelkkiä välineitä tai instrumentteja.

Mitä vaikutuksia tämän ajatuksen soveltamisella taiteellisiin teoksiin on, käy parhaiten ilmi kun tarkastellaan perinteisen esteettisen filosofian (erityisesti Kantin esittämää) määritelmää taiteesta "päämäärättömänä tarkoituksena" eli päämäärätietoisena toimintana, jolla ei kuitenkaan ole mitään käytännön tarkoitusta tai päämäärää liike-elämän tai politiikan "todellisessa maailmassa" tai konkreettisen inhimillisen käytännön alueella yleensäkin. Tämä perinteinen määritelmä varmastikin soveltuu kaikkeen taiteeseen joka toimii sellaisenaan - ei kylläkään tarinoihin jotka lässähtävät pannukakuiksi, tökeröihin runollisiin raapustuksiin tai kotielokuviin, mutta sekä massakulttuurin että korkeakulttuurin menestyksekkäisiin teoksiin. Me herkeämme arkielämästä ja sen askareista aivan yhtä täydellisesti katsellesamme **Kummisetää** tai lukiessamme Henry Jamesin **Eurooppalaisia** kuin kuunnellessamme Beethovenin **sonaattia**.

Johdannoksi Jamesoniin

Fredric Jameson on se marxilainen tai ainakin itse itseään avoimesti marxilaisena pitävä yhdysvaltalainen ajattelija, jota juuri kukaan ei ole lukenut mutta johon on tapana viitata kun halutaan antaa esimerkki 'vaikeasta' ajattelijasta, jolla on taipumusta metateoretisoida asia kuin asia. Mutta paradoksaalista kyllä hänessä nähdään myös Derridaan tai Foucault'hon verrattava sanankäytön mestari.

Kulttuuristen tekstien analyysin kannalta Jamesonin ensimmäinen huomattava teos *Marxism and Form* ilmestyi 1971. Sitä seurasi välittömästi seuraavana vuonna *Prison-House of Language*. Tämän jälkeen kului kymmenen vuotta ennen kuin Jameson julkaisi 'dialektisen hermeneutiikan' ohjelmansa *Political Unconscious* (1981), jota voi hyvin luonnehtia summa marxologicaksi skolastikan hengessä. Siinä Jameson yrittää dialektista synteesiä Hegelin *Aufhebungin* innoittamana sekä marxismin avulla ja puolesta päästäkseen niiden strukturalististen ja erityisesti jälkistrukturalististen teorioiden yli, joita hän edellä mainituissa teoksissaan ja 1970-luvun artikkeleissaan (mm. *Ideology of Text*, 1976 ja *Imaginary and Symbolic in Lacan*, 1977) käsittelee ja kritisoii.

Jamesonin koko tuotantoa voi tarkastella ja pitääkin tarkastella suurisuuntaisena ja kunnianhimoisena yrityksenä kirjoittaa uudelleen marxilainen (kulttuuri)teoria ajan hengessä. Hän puolustaa sitä muiden teoreettisten ja sen kanssa kilpailevien ajatusmuotojen (erityisesti psykoanalyysin, myyttikritiikin ja erilaisen jälkistrukturalististen virtausten) haasteilta. Tässä avantgardistiseksi luonnehditussa marxilaisen teorian uudelleenartikulaatiossa on kyse myös marxilaisen teorian sisäisen tilan diagnoosista ja kommentaareista. Teoksessa *Marxism and Form* metateoreettiseen läpivalaisuun otetaan Adornon, Benjaminin, Blochin, Lukacsin ja Sartren keskeiset ajatukset, kun taas *Political Unconscious* keskittyy ottamaan mittaa Althusserista ja tämän hengenheimolaisista. Jameson on eräs niitä harvoja, joka on kotonaan niin

saksalaisessa kuin ranskalaisessa perinteessä.

Koko 1970-luvun Jameson kehitteli teksteissään kulttuuriteoriaa, joka saa lopullisen teoreettisesti perustellun hahmonsensa teoksen *Political Unconscious* ensimmäisellä sadalla sivulla. Jamesonin (kirjoittamattomana) pyrkimyksenä on ollut koko ajan yhdistää perinteinen marxilainen kulttuurikritiikki (jonka keskeisiä edustajia hänelle ovat Sartre ja Lukacs sekä yleensä hegeliläinen marxismi), Frankfurtin koulun kulttuurikritiikki ja Althusserin radikaali tai ainakin siksi ymmärretty ideologiakritiikki.

Pääteoksessaan Jameson kirjoittaa uudelleen hegeliläisen marxismin ja jälkistrukturalistien 'vallankumoukselliset' teoriat oman hermeneuttisen marxisminsa tarjoaman ylittämättömän horisontin puitteissa niin, että molempien keskeiset ajatukset subsumoidaan tämän totaliteetin alle. Lähestymistapaansa näihin teorioihin Jameson kutsuu metakommentaariksi.

Esimerkiksi strukturalismin tapauksessa Jamesonin "ota ja ylitä" -periaate ei hylkää tekstuaalianalyysia tai semioottisia lähestymistapoja, vaan paljastaa niiden rajoitukset ja heikkoudet ja ylittää ne. Erittäin ankarasti Jameson hyökkää artikkelissaan *Idology of Text* sellaisia semioottisten ja tekstuaaliteorioiden soveltajia vastaan joilta puuttuu itsereflektio mitä tulee heidän tapaansa soveltaa näitä teorioita käytännössä. Tekstin teorioita sovelletaan innokkaasti eri tieteissä vähät välittämättä niiden teoreettisista sitoumuksista. Ja kun ei olla tietoisia niiden 'absoluuttisista edellytyksistä' (Collingwood) tai niiden perustalla olevista paradigmoista (Kuhn) tai niitä ohjaavista episteemeistä (Foucault) niin tulkinnat, joita niiden avulla tehdään kertovat useimmiten enemmän tutkijoista itsestään kuin varsinaisista teorioista.

Jamesonia ei voi syyttää muotivirtausten mukana ajalehtimisestä, pikeminkin niiden ennakoinnista.

Ensio Puoskari

II

Nyt kuitenkin tavaran käsite tekee mahdolliseksi eritellä rakenteellisesti ja historiallisesti sitä mitä ennen pidettiin esteettisen kokemuksen yleismaailmallisena kuvauksena sinänsä, missä muodossa se sitten olikin. Tavaran käsite leikkaa reifi-kaation ilmiötä - jota edellä luonnehdittiin toimintana tai tuotantona - mutta kulutuksen näkökulmasta. Maailmassa jossa kaikki, työvoima mukaan lukien, on muuttunut tavaraksi, päämäärät eivät enää ole sen eriyttämättömpiä kuin tuotantosuunnitelma - kaikella on tarkka määrällinen mitta ja kaikkea voidaan abstraktisti vertailla rahan eli sen hinnan tai palkkion avulla - kaiken instrumentalisaatio ja uudelleenjärjestäminen keinot/päämäärät -jaon perusteella voidaan nyt määritellä uudella tavalla: muuttuessaan tavaraksi mikä tahansa asia pelkistyy oman kuluttamisensa välineeksi. Sillä ei enää ole laadullista arvoa sinänsä vaan ainoastaan sikäli kuin sitä voidaan "käyttää". Eri toiminnan muodot menettävät omat sisäsyntyiset tyydyksensä ja muuttuvat vain keinoiksi saavuttaa päämäärä. Myös kapitalismin tavaramaailman esineet ja asiat vuotavat tyhjiin itsenäisen "olemuksensa" ja sisäsyntyiset ominaisuutensa kunnes niistä tulee muiden lailla tavaratyydytyksen välineitä. Kuvaava esimerkki tästä on turismi - amerikkalainen turisti ei enää anna maiseman "olla niin kuin se on", kuten Heidegger olisi sanonut, vaan näppää siitä valokuvan ja muuntaa näin graafisesti tilan sen aineelliseksi kuvaksi. Maiseman katsomisen konkreettinen toiminta - johon epäilemättä liittyy toiminnan itsensä aiheuttama rauhaton hämmennys, levottomuus joka syntyy kuin ihmisolio kohtaa ei-inhimillisen, ihmettelee mitä hän tekee siellä

ja mikä on koko tämän kohtaamisen merkitys - korvataan mukavasti toiminnalla jossa maisema otetaan haltuun ja muutetaan henkilökohtaiseksi omaisuudeksi. Tätä tarkoittaa myös Godardin **Karabinieerien** suurenmoinen kohtaus, jossa uuden maailman valloittajat näyttävät saalistaan. Toisin kuin Aleksanteri Suurella, heillä on kaikesta vain kuva, ja voitonriemuisesti he näyttävät valokuviaan Kolosseumista, pyramideista, Wall Streetistä tai Angkor Watista niin kuin mitä tahansa tuhmia kuvia. Tätä tarkoittaa myös Guy Debordin oletus, jonka hän esittää merkittävässä kirjassa **The Society of the Spectacle**, että tavarareifi-kaation perimmäinen muoto nykyisessä kulutusyhteiskunnassa on juuri kuva itse. Tämä yleismaailmallinen esinemaailman muuttaminen tavaraksi tuo mukanaan myös tutut selostukset nykyisen kerskakulttuurin ulospäinsuuntautumisesta ja meidän toimiemme ja tavoitteidemme seksualisaatiosta: uusi auto on perimmäitään kuva jonka toisten ihmisten toivotaan saavan meistä, ja me emme niinkään kuluta tavaraa itseään kuin sen abstraktia ideaa, joka kykenee sisällyttämään itseensä ne libidosta lähtevät mielikuvat, joita mainostajat ovelasti meille esittelevät.

On selvää että tämäntyyppisellä ajatuksella tavaraksi muuttumisesta on yhteys myös estetiikkaan, jo siksi että sen mukaan kulutusyhteiskunnassa kaikella on myös esteettinen ulottuvuus. Adornon ja Horkheimerin kulttuuriteollisuuden analyysin voima kuitenkin piilee siinä miten se tuo esiin tavararakenteen odottamattoman ja huomaamattoman tunkeutumisen itse taiteellisen työn muotoon ja sisältöön. Mutta tämä on kuin lopullinen ympyrän neliöiminen, instrumentalisaation riemuvoitto "päämäärättömästä tarkoituksesta", joka on taide itse, uuvutustaistelu jossa



keinojen ja päämäärien logiikka vähittäin alistaa siirtomaavaltansa alle ei-käytännöllisen, puhtaan leikin ja epäkulutuksen valtakunnan. Mutta kuinka voidaan runosäkeen puhdasta materiaalisuutta "käyttää" tässä merkityksessä? Ja vaikka onkin selvää kuinka voimme ostaa auton tai savukkeen idean pelkästään sen libidoon kohdistuvan kuvan takia, jonka me saamme savuketta polttavista näyttelijöistä, kirjailijoista ja mal-leista, ei ole ollenkaan yhtä selvää kuinka kertomus voitaisiin kuluttaa pelkästään sen oman idean hyväksi.

Yksinkertaisimmillaan tämä idea intrumentalisoituneesta kulttuurista - tämä näkyy implisiittisesti niin Tel Quel -ryhmän kuin Frankfurtin koulukunnankin estetiikassa - viittaa siihen että itse tulkintaprosessi rakenteistuu uudelleen keinot/päämäärät -erottelun mukaisesti. Tässä yhteydessä on hyödyllistä tutkiskella Auerbachin analyysia *Odyseuksesta* teoksessaan *Mimesis* ja hänen kuvaustaan siitä miten joka kohta runossa on kuin se olisi suhteessa vain itseensä, itseriittoinen, jokainen säikeistö ja kuvaelma jotenkin ajaton ja välittömästi läsnä oleva, vailla tarpeellisia tai välttämättömiä linkkejä edeltävään tai jäljessä tulevaan tekstiin; tässä valossa on mahdollista huomata kuinka outoja ja historiallisesti luonnottomia (brechtalaisessa mielessä) ovat nykyiset kirjat, joita salapoliisijuttujen tapaan luetaan vain "lopun takia" - valtaosa kirjan sivuista on vain sinänsä arvottomia keinoja saavuttaa päämäärä, tässä tapauksessa se on loppuratkaisu - joka itsessään on täysin merkityksetön niin kauan kuin emme liiku todellisessa maailmassa, ja viimeainitun käytännöllisten standardien mukaan murhaajan identiteetti on kerrassaan yhdentekevä.

Salapoliisijuttu on tosin äärimmilleen erikoistunut muoto, mutta se

on oire perimmäisestä tavaraksi muuttumisesta, joka on havaittavissa kaikissa nykyisen kaupallisen taiteen alalajeissa siinä miten jonkun vaiheen materialisaatiosta tulee päämäärä ja kulutustyydytys; sen ympärillä loppuosa teoksesta "alennetaan" pelkän keinon asemaan. Niinpä vanhemmissa seikkailukertomuksissa ei pelkästään loppuratkaisu (sankarin vai rosvojen voitto? aarteen löytäminen, sankarittaren tai vangittujen tovereiden pelastaminen, hirviömäisen salaliiton ehkäiseminen tai saapuminen yhdennellätoista hetkellä tuomaan kiireisen viestin tai paljastamaan salaisuuden) ole se reifioitu päämäärä, jonka takia koko muu teksti kulutetaan, vaan tämä reifikaattiorakenne toistuu sivu sivulta. Jokaisessa luvussa käydään läpi erillinen pienempi kulutusprosessi; se päättyy pysähtyneeseen kuvaan uudesta katastrofaalisesta käänteestä ja rakentaa näin vähäisempiä tyydytyksiä, jotka tyypillisesti perustuvat siihen että tasainen roolihahmo viimein toteuttaa piilevät voimavaransa ("koleerinen" Ned Land joka viimeinkin räjähtää kiukusta). Jokainen lause järjestetään kappaleeseen, jossa on oma alajuonensa tai jonka keskuksessa on "kohtalokkaan" lauseen tai "dramaattisen" kuvaelman objektin kaltainen seisahdus, ja koko lukemisen tempoa säätelee kuvitus - joko ennen tapahtumaa tai tapahtuman jälkeen se vakuuttaa meidät uudelleen lukijantehtävästämme: muuttaa kielen läpinäkyvä virta niin pitkälti kuin mahdollista materiaaliseksi kuviksi ja objekteiksi joita me voimme kuluttaa.

Mutta tämä on vielä varhaisvaihe kertomuksen muuntumisessa tavaraksi. Hienovaraisempi ja kiinnostavampi on tapa, jolla naturalismin ajoista lähtien bestsellerit ovat pyrkineet tuottamaan kvasimateriaalisen "tunnelman", joka leijuu kertomuksen

yllä mutta toteutuu vain aika ajoin: sukutarinoissa kohtalon tuntu tai maan tai "historian" suurtapahtumien "eepiset" rytmit ovat esimerkkejä tavaroista, joiden kulutuksessa kertomus ei juuri ole välinettä kummempi. Kuvaruutuversioissa niiden materiaalisuus ruumiillistuu elokuva-musiikkiin. Kertomuksen ja kulutettavan tunnelman rakenteellinen eriytyminen on laajempi ja sekä historiallisesti että muodollisesti merkittävämpi ilmaus eräänlaisesta "kuulon fetisismistä", jota Adorno moitiskeli puhuessaan siitä miten nykyinen kuuliija rakenteistaa uudelleen klassisen sinfonian tehden sonaattimuodosta vain välineen eristettävissä olevan melodian kuluttamiseen.

On selvää että pidän Frankfurtin koulukunnan analyysiä massakulttuurin tavararakenteesta erittäin mielenkiintoisena, ja vaikka seuraavassa esitänkin hieman eri tavan tarkastella tätä ilmiökenttää, niin se ei suinkaan tarkoita että heidän lähestymistapansa olisi mielestäni jo ammennettu tyhjiin. Päinvastoin, tuskin olemme päässeet alkuunkaan tämän tyyppisten kuvausten kaikkien seurausten kirjaamisessa, puhumattakaan siitä että olisimme tavarareifikaation tutkimisen lisäksi tehneet inventaation erilaisista malleista ja muista piirteistä joilla tämäntyyppisiä artefakteja voitaisiin analysoida.

Frankfurtin koulukunnan kannassa ei ole epätydyttävää niinkään sen negatiivinen ja kriittinen käsitelöneisto vaan paremminkin se positiivinen arvo josta tämä käsitelöneisto on riippuvainen, nimittäin perinteisen modernistisen korkeakulttuurin arvostaminen aidosti kriittisen ja kumouksellisen, "itsenäisen" taiteellisen tuotannon tyyssijana. Tässä Adornon myöhäisemmät työt (samoin kuin Marcusen teos *The Aesthetic Dimension*) merkitsevät peräytymistä siitä dialektisesti ambivalentista asentees-

ta jolla hän arvioi Schönbergin saavutuksia teoksessaan *The Philosophy of Modern Music*: myöhemmistä arvioista puuttuu juuri tämä Adornon perustavanlaatuisen havainto suurimpien modernististen taidemuotojen historiallisuudesta ja peruuttamattomasta ikääntymisestä. Mutta jos tämä pitää paikkansa, niin silloin modernin korkeakulttuurin suurteoksia - olivatpa ne sitten Schönbergin, Beckettin tai itse Brechtin aikaansaannosta - ei voida käyttää kiintopisteinä tai ikuisena standardina jolla mitata massakulttuurin "alentunutta" asemaa. Nykyisessä taiteellisessa tuotannossa on todellakin hajanaisia ja vielä kehittymättömiä suuntauksia - kuvataiteiden hyper- tai valokuvarealismi, Lamonte Youngin, Terry Rileyn tai Phil Glassin tyyppinen "uusi musiikki", jälkimodernistiset kirjalliset tekstit, esimerkiksi Pynchonin kirjoitukset - jotka viittaavat yhä enenevään korkeakulttuurin ja massakulttuurin toisiinsa tunkeutumiseen.

III

Kaikista näistä syistä minusta vaikuttaa siltä, että meidän täytyy miettiä uudelleen korkeakulttuurin ja massakulttuurin vastakohtaisuutta ja korvata sen perinteinen arvioinnin painopiste, joka pyrkii toimimaan jossakin ajattomassa absoluuttisen esteettisen arvioinnin valtakunnassa, aidon historiallisella ja dialektisella lähestymistavalla - vaikka kaksijakoinen arvojärjestelmä on vieläkin toiminnassa (massakulttuuri on populaaria ja siksi autenttisempaa kuin korkeakulttuuri, korkeakulttuuri on itsenäistä ja siksi sitä ei voi vertailla alentuneen massakulttuurin kanssa). Tämä lähestymistapa vaatii että me tutkimme korkeakulttuuria ja massakulttuuria objektiivisesti yhteenliittyvinä ja dialektisesti toisis-

taan riippuvina ilmiöinä, kuten myöhäiskapitalismissa tapahtuneen fission tuottamina erottamattomina kaksosina. Tästä perspektiivistä katsoen massa- ja korkeakulttuurin kaksinkertaisten standardien ongelma jää jäljelle, mutta siitä on tullut - ei niinkään meidän omien arviointiperusteidemme subjektiivinen ongelma - vaan objektiivinen ristiriita jolla on omat sosiaaliset perustansa. Tämä näkemys massakulttuurin syntymisestä vaatii meitä määrittelemään historiallisesti uudelleen sen "korkeakulttuurin" luonteen, jonka vastakohtana massakulttuuria on perinteisesti pidetty - aikaisemmillä kulttuurikriitikoilla oli taipumusta nostaa huolettomasti vertailukohteeksi menneiden aikojen "populaarikulttuuri". Jos siis katsot että kreikkalainen tragedia, Shakespeare, *Don Quijote*, ja vieläkin suosittu Hugon tyyppinen romanttinen lyriikka tai romaanimuotoiset realistiset bestsellerit, kuten Balzac tai Dickens, yhdistivät laajan "populaarin" yleisön korkeaan esteettiseen laatuun, olet auttamatta sotkeutunut sellaisiin virheellisiin ongelmanasetteluihin kuten mikä on nykyisten korkeatasoisten taiteen tekijöiden, esimerkiksi Chaplinin, John Fordin, Hitchcockin tai jopa Robert Frostin, Andrew Wyethin, Simenonin tai John O'Haran, suhteellinen arvo verrattuna Shakespeareen tai jopa Dickensiin. Tämän mielenkiintoisen keskustelunaiheen täydellinen järjettömyys käy ilmi, kun ymmärretään, että historiallisesta näkökulmasta se "korkeakulttuuri" jota voidaan pitää massakulttuurin dialektisena vastakohtana on aina samanaikaista, tässä tapauksessa siis **modernismia**. Toisessa vaakakupissa voi siten olla Wallace Stevens, Joyce tai Schönberg, mutta ei missään tapauksessa sellaiset taiteelliset artefaktit kuin Balzacin teokset tai Molièren näytelmät, jotka syntyivät ennen korkea-

kulttuurin ja massakulttuurin historiallista jakoa.

Mutta tämä määritelmä pakottaa meidät miettimään uudelleen myös massakulttuurin määritelmää: sen kaupallisia tuotteita ei toki ilman älyllistä vilppiä voi samastaa menneiden aikojen niin kutsuttuun populaaritaiteeseen, saati sitten kansantaiteeseen, jotka heijastivat aivan erilaisia sosiaalisia realiteetteja. Ne olivat itse asiassa monien erillisten sosiaalisten yhteisöjen ja kastien "orgaaninen" ilmentymä; näitä olivat maalauskylä, hovi, keskiajan kaupunki, kreikan **polis** ja jopa klassinen porvaristo, kun se vielä oli yhtenäisen ryhmä omine kulttuurisine erityisominaisuuksineen. Myöhäiskapitalismissa on ollut historiallisesti ennenkokematon vaikutus tämäntyyppiin ryhmiin: hajottaa ja pirstoa ne eristettyjen ja tasaveroisten yksilöiden kasautumiksi (Gesellschaften) universaalisen tavaraksi muuntumisen ja markkinajärjestelmän myötä. Niinpä "populaaria" ei enää ole olemassa muutoin kuin hyvin erityisissä ja tarkkaan rajatuissa olosuhteissa (kapitalistisen maailmanjärjestelmän sisäisinä ja ulkoisina niin sanotun alikehittyneisyyden pesäkkeinä). Nykyisen tai teollisen massakulttuurin tavaratuotannolla ei siis ole kerrassaan mitään tekemistä tai mitään yhteistä vanhempien populaarin tai kansantaiteen muotojen kanssa.

Näin ymmärrettynä modernismin ja nykyisen massakulttuurin dialektinen vastakohtaisuus ja niiden perustavanlaatuisen rakenteellisen keskinäissuhde avaavat meille aivan uuden kulttuuritutkimuksen kentän, joka vaikuttaa historiallisesti ja sosiaalisesti ymmärrettävämältä kuin se tutkimus tai ne tieteenhaarat, jotka ovat strategisesti pitäneet tehtävään erikoistua johonkin alueeseen (esimerkiksi englantilaisen kirjallisuuden vs. populaarin kulttuurin osastot

tai ohjelmat yliopistossa). Pääpaino täytyy siis olla nimenomaan sosiaalisessa ja esteettisessä tilanteessa - muodon ja yleisön dilemmassa - joka on yhteinen sekä modernismille että massakulttuurille, vaikka sen "ratkaisut" ovat vastakkaisia. Olen toisaalla puhunut siitä että myös modernismia voidaan parhaiten ymmärtää sen tavaratuotannon avulla, jonka rakenteellista vaikutusta olemme käsitelleet edellä: modernismissä vain alati läsnäoleva tavaramuoto saa aikaan reaktion, modernismi siis pitää muodollisena kutsu- muksenaan tavaramuodon vastustamista, ei tavarana olemista. Se pyrkii luomaan esteettisen kielen, joka ei kykene tuottamaan tavara- tyydytystä ja vastustaa näin instrumentalisaatiota. Tämän näkökannan ja Frankfurtin koulukunnan (tai myöhemmin Tel Quelin) modernismin arvostuksen välinen ero on siinä että tämä näkemys pitää modernis- mia reaktiivisena, eli siis kulttuurin kriisin oireena ja tuloksena pikem- minkin kuin uutena itsenäisenä "rat- kaisuna": tärkein modernismin raken- teen käsittämisen muoto ei ole vain tavara, vaan sen ratkaisun ehdot - käsitys modernistisesta tekstistä eristetyn yksilön tuotteena ja protestina, ja sen merkkijärjestelmän logiikka, kuten monien yksityisten kielten tai uskontojen - ovat itse ristiriitaisia eivätkä tarjoa mahdolli- suutta toteuttaa modernismin esteet- tistä ohjelmaa (sen peruseriaatteet on muotoillut Mallarme teoksessaan *Le Livre*) sosiaalisesti tai kollektiivi- sesti (on kai sanomattakin selvää, että tämä arviointi ei ole arvoarvos- telma eikä perustu modernistien tekstien "suuruuteen").

IV

Taiteen tilanne myöhäiskapitalis- min oloissa pitää sisällään muitakin

aspekteja, jotka ovat vielä tuntema- tonta maaperää ja tarjoavat yhtä rikkaita näköaloja modernismin ja massakulttuurin ja niiden rakenteelli- sen riippuvuuden tutkimiseen. Eräs toinen tällainen teema olisi materia- lisaatio nykytaiteessa - ilmiö jonka nykyinen marxilainen teoria valitet- tavan usein ymmärtää väärin (eikä syytä tarvitse hakea kaukaa: tämä ilmiö ei ole niitä jotka kiehtoisivat akateemista formalismia). Dramaat- tisin esimerkki tästä väärinymmär- ryksestä on se miten hegeliläinen perinne (niin Lukacs kuin Frankfurtin koulukuntakin) väheksyvästi korostaa esteettistä reifikaatiota - se käyttää termiä negatiivisena arvoarvostelma- na - kun taas Althusseriin ja Lacan- iin vetoava ranskalainen perinne ylistää "materiaalisen puolta", "teks- tin materiaalisuutta" ja "tekstuaalis- ta tuotantoa". Mutta jos hyväksytään mahdollisuus että "reifikaatio" ja lisääntyvä materiaalien aspektien ilmaantumisen ovat yksi ja sama ilmiö - sekä historian että kulttuurin näkökulmasta - silloin osoittautuu että tämä suuri ideologinen kiista perustuu perinpohjaiseen väärinkäsi- tykseen. Jälleen kerran sekaannuksen alkulähde on väärän arvo-ongelman tuominen aidon ambivalenttiin dia- lektiseen ja historialliseen tilantee- seen (arvo-ongelma koituu jokaisen kaksijakoisen opposition kohtaloksi jakamalla sen hyvään ja pahaan, positiiviseen ja negatiiviseen, olen- naiseen ja epäolennaiseen), jossa reifikaatio tai materialisaatio on sekä modernismin että massakulttuu- rin rakenteellinen pääpiirre.

Tämän tutkimusalueen määrittely olisi aloitettava tekemällä inventaa- rio muista tällaisista ongelmallisista teemoista ja ilmiöistä joita pitkin massakulttuurin ja modernismin kes- kinäissuhteen tutkiminen voisi par- haiten edetä; tähän ei kuitenkaan vielä tässä kannata ryhtyä. Tyydyn

siis tässä vain tuomaan esiin yhden uuden teeman, joka minusta näyttää erittäin merkittävältä kun yritetään määrittää modernismin ja massakulttuurin vastakkaiset muodolliset reaktiot niiden yhteiseen sosiaaliseen tilanteeseen. Se on toiston teema. Tämä käsitys, joka nykyisessä muodossaan on peräisin Kierkegaardilta, on käynyt läpi vivahteikkaita ja mielenkiintoisia vaiheita viimeaikaisessa jälki-strukturalismissa: esimerkiksi Jean Baudrillardille hänen **simulacrum**iksi (sana merkitsee "kopioiden" tekoa ilman alkuperäiskappaleita) kutsumansa ilmiön toistorakenne on tyyppillinen kuluttajakapitalismin tavaratuotannolle ja antaa meidän esinemaailmallemme epätoimellisen leiman ja tyhjässä kelluvan tunnun "viittauskohteen" puuttumisesta (tähän asti sen paikalla ovat olleet luonto, raaka-aineet ja alkutuotanto, tai käsityötuotannon "alkuperäiskappaleet") jonka kaltaista ei ole koettu missään aikaisemmassa yhteiskuntamuodossa.

Jos näin on asian laita, niin meidän tulee olettaa toiston olevan vielä yksi piirre nykyisen estettisen tuotannon ristiriitaisessa tilanteessa, johon sekä modernismi että massakulttuuri eivät voi olla reagoimatta kukin tavallaan. Näinhän se on, riittää kun kaivaa esiin kaikkien modernisoivien teorioiden perinteisen ideologisen kannan romantikoista Tel Quel -ryhmään asti; ja kun käy läpi klassisen anglo-amerikkalaisen modernismin hegemoniset formuloinnit, huomaa strategisen innovaation ja uutuuden korostuksen, pakollisen välirikon edeltäviin tyylihin, paineen - joka kasvaa geometrisesti yhä voimakkaamman kuluttajayhteiskunnan historiankulun, sen vuosittaisten tai neljännesvuosittaisten tyylin ja muodonmuutosten myötä - "tehdä uutta", luoda jotakin joka vastustaa tai voittaa toiston painovoiman tavara-

ekvivalenssin universaalisenä piirteenä. Tällaisilla esteettisillä ideologioilla ei kylläkään ole mitään kriittistä tai teoreettista arvoa - ensin näkin ne ovat puhtaan muodollisia, ja abstrahoidessaan jonkin tyhjän innovaation käsitteen tiettyä aikana tapahtuneen tyyllillisen muutoksen konkreettisesta sisällöstä ne lopulta latistavat paitsi sosiaalisen historian jopa muotojen historian, ja esittävät eräänlaisen kehäajatuksen muutoksesta - mutta kuitenkin ne ovat hyödyllisiä oireita, joista voi päätellä miten erilaiset modernismit on pakotettu, ehkä perusolemukseensa vastaisesti, muotonsa ytimessä vastamaan itse toiston objektiiviseen todellisuuteen. Meidän aikamme jälki-modernistinen käsitys "tekstistä" ja skitsofreenisen kirjoitelman ihanne tuovat avoimesti esiin modernistisen estetiikan kutsumuksen luoda radikaalisti epäjatkuvia lauseita, jotka nyt uhmaavat toistoa paitsi välirikolla edeltäviin muotoihin ja muodollisiin malleihin myös itse tekstin mikrokosmoksessa. Sellaiset toiston lajit, jotka modernistinen suuntaus on Gertude Steinin ajoista Robbe-Grilletiin asti omaksunut ja ottanut hallintaansa, taas voidaan havaita eräänlaiseksi homeopaattiseksi strategiaksi, jossa sietämätön ja skandaalinomainen ulkoinen ärsytys vedetään mukaan itse esteettiseen prosessiin, käydään läpi, poistetaan päiväjärjestyksestä.

Mutta toiston vaikutus massakulttuurin on selvästikin ollut vähemmän ratkaiseva. On tosiaankin tämän tästä huomattu, että vanhat diskursuslajit - jotka modernistiset vallankumoukset ovat polttomerkinneet hylätessään vanhemman runomittaisen lyriikan, komedian ja tragedian ja ennen pitkää myös itsensä romaanin korvaten sen luokittelua uhmaavalla termillä "livre" tai "teksti" - elävät edelleen onnellisina massa-

kulttuurin valtakunnassa. Vilkaistu antikvariaatin hyllyihin ja lentokentän lehtikioskeihin paljastaa alalajiluokittelun gotiikkaan, bestsellereihin, mysteereihin, tieteisjuttuihin, elämäkertoihin ja pornografiaan; tämä pätee yhtä hyvin myös viikottaisten televisiosarjojen perinteiseen luokitteluun ja Hollywoodin filmituotantoon ja markkinointiin (vaikka nykyisten kaupallisten filmien luokittujärjestelmä on täysin erilainen kuin 1930- ja 1940-luvun, ja sen on ollut pakko vastata television kilpailuun luomalla uusia luokittelemattomia tai yleispäteviä muotoja, jotka yleensä toistuvat "alkuperäisissä" kirjoissa; kuitenkin nämä yleiset muodot - uusin keksintö lienee katastrofifilmi - muuttuvat välittömästi uusiksi ja itsenäisiksi "lajeiksi" ja palautuvat stereotyyppiseen luokittelujärjestelmään).

Mutta meidän tulee määritellä tämä kehitys historiallisesti: varhaisemmat esikapitalistiset lajit olivat merkkejä eräänlaisesta "sopimuksesta" kulttuurin tuottajan ja tietyn homogeenisen yleisöryhmän tai luokan välillä; ne saivat elinvoimansa sosiaalisesta ja kollektiivisesta asemastaan - joka kylläkin vaihteli kyseessä olevan tuotantotavan mukaan - esteettisen tuotannon ja kulutuksen silloisesta tilanteesta eli yksinkertaisesti siitä, että taiteilijan ja yleisön suhde vielä tavalla tai toisella oli sosiaalinen instituutio ja konkreettinen sosiaalinen ja ihmistenvälinen suhde, jolla oli omat oikeutuksensa ja ominaispiirteensä. Markkinajärjestelmän tulon myötä tämä taiteen kulutuksen ja tuotannon instituutio-naalinen asema häviää: taiteesta tulee yksi uusi tavaratuotannon haara, taiteilija menettää sosiaalisen asemansa ja joutuu valitsemaan tuleeko hänestä **poëte** **maudit** vai journalisti, hänen suhteensa yleisöön muuttuu ongelmalliseksi, jälkimmäi-

sestä tulee toden teolla "public in-trouvable" (jälkimaailmalle osoitetut vetoomukset, Stendhalin omistuskirjoitus "Niille muutamalle onnelliselle" tai Gertrude Steinin huomautus, "Kirjoitan itselleni ja muukalaisille", ovat todisteita tästä kestäättömästä uudesta asiain tilasta).

Lajin säilymistä massakulttuurissa ei millään muotoa voi pitää paluuna esikapitalististen yhteiskuntien vakaisiin yleisöihin. Päinvastoin, massakulttuurin lajimuodot ja signaalit on ymmärrettävä varhaisempien rakenteiden historiallisena haltuunotto-na ja alistamisena palvelemaan aivan uudenlaatuista toistotilannetta. Atomisoitu tai sarjamainen massayleisö haluaa nähdä saman asian yhä uudestaan, siksi lajirakenne tai lajisignaali on niin tärkeä. Jos epäilet tätä, ajattelepa omaa tyrmistystäsi kun kirjakaupan mysteerihyllystä poimimasi pökkari osoittautuikin rakkaustarinaksi tai tieteisjutuksi; ajattelepa seuraavalla rivillä istuvien ihmisten kiukkua, kun he huomaavat että esitettävä filmi ei olekaan thrilleri tai poliittinen jännäri vaan kauhujuttu. Mietipä myös usein väärinymmärrettyä television "esteettistä vararikkoa": se miksi televisiosarjat eivät yleensä pysty tuottamaan joko sosiaalisesti "realistisia" tai sitten esteettisesti tai muodollisesti niin autonomisia jaksoja että se ylittää pelkän vaihtelun, ei juurikaan riipu mukana olevien ihmisten kyvyistä (vaikka tilannetta varmasti pahentaa materiaalin ehtyminen ja yhä kiihtyvä jaksojen tuotantovauhti), vaan meidän "virittymisestämme" vastaanottamaan toistoa. Vaikka olisitkin Kafkan tai Dostojevskin ystävä, katsellessasi poliisifilmiä tai salapoliisijuttua odotat saman stereotyyppisen muodon toistuvan ja harmistut, jos huomaat kertomuksen asettavan sinulle "korkeakulttuurisia" vaatimuksia. Tilanne elokuvien

kohdalla on melko pitkälle sama, jossa se on vakiintunut erotteluksi amerikkalaisten (nykyään monikansallisen) ja muunmaalaisten filmien välillä - edelliseltä odotetaan stereotyyppistä toistoa ja jälkimmäinen virittää katsojan vastaanottamaan niin sanottujen taide-elokuvien tarjoamaa korkeakulttuuria.

Tällä tilanteella on merkittäviä seuraamuksia massakulttuurin tutkimukseen, vaikka niitä ei vielä ole täysin ymmärretty. Toiston filosofinen paradoksi - kuten Kierkegaard, Freud ja kumppanit sen muotoilivat - tulee ymmärrettäväksi siinä että toisto voi tapahtua vain "seuraavalla kerralla". Ensikertaa tapahtuva ei määritelmän mukaan ole minkään toistoa. Sen muuttaa seuraavalla kerralla toistoksi merkillinen toiminta jota Freud kutsui retroaktiivisuudeksi (Nachträglichkeit). Mutta tämä tarkoittaa että - aivan kuten oli simulacruminkin laita - toistolla ei ole mitään "ensi kertaa", ei "alkuperäiskappaletta" josta seuraavat toistot olisivat pelkkiä jäljennöksiä; ja tässäkin modernismi liittyy kirjoihinsa eriskummallisen kaiun: kuten Hegelin Fenomenologiaa, Proustia tai Finnegans Wakea, niitäkin voi vain lukea uudelleen. Mutta modernismissäkin hermeettinen teksti on säilynyt, ei pelkästään valloitettavana Mount Everestinä vaan myös kirjana, jonka vakaaseen todellisuuteen voi palata yhä uudelleen. Massakulttuurissa sen sijaan toisto haihduttaa alkuperäisen objektin - "tekstin", taideteoksen - olemattomiin, niinpä massakulttuurin tutkijalla ei ole ollenkaan ensikäden tutkimuskohdetta.

Ehkäpä silmiinpistävin esimerkki tästä on se miten me kuuntelemme nykyistä popmusiikkia - jotain rockin, bluesin, kantrimusiikin tai diskomusiikin lukemattomista variaatioista. Väitän että emme koskaan kuule näitä kappaleita "ensimmäistä ker-

taa" vaan ne seuraavat meitä jatkuvasti eri tilanteissa, autoradion tassaana jumputuksena työmatkalla, työpaikalla, lounaalla tai ostoskeskuksessa soivana taustamusiikkina, äänilevyinä joita kuuntelemme kotona, ja niinä kertoina kun kuulemme "teoksen" luonnossa, yökerhossa tai konserttisalissa. Tilanne on aivan eri kuin silloin kun ensi kertaa hämmentyneenä kuuntelet monisyistä klassista teosta, jonka sitten kuulet uudestaan konsertissa tai kotona. Se kiihkeys jolla johonkin popkappaleeseen voi kiintyä, ja tämän kiintymyksen tunnusmerkkinä kaikenlaisten henkilökohtaisten mielikuvien ja eksistentiaalisen symbolismiin liittäminen tähän kappaleeseen, johtuu yhtä paljon kappaleen tuttuudesta kuin kappaleesta itsestään. Kertauksen kautta poplevy tulee osaksi elämämme kudosta, niin että lopulta kuuntelemmekin omaa itseämme, edellisiä kuuntelukertojamme.

Näissä oloissa ei olisi mitään järkeä yrittää löytää "alkuperäistä" musiikkitekstiä sellaisena kuin sen "ensi kertaa" kuuli tai olisi saattanut kuulla. Mihin tuloksiin tällainen oppinut tai analyttinen tutkimusprojekti päätyisikin, sen tutkimuskohde olisi kuitenkin aivan erilainen ja eri rakenteinen kuin sama "musiikkiteksti" niin kuin se vastaanotetaan massakulttuurina eli pelkkänä toistona. Massakulttuurin tutkijan kohtaama dilemma onkin juuri se että "alkuteksti" puuttuu jo rakenteen tasolla, se on toistuvasti haihdutettu olemattomiin. Mitään ei myöskään saavuteta sillä, että esimerkiksi keskiajan tutkijoiden tapaan yritetään rekonstruoida jonkinlainen tekstin "runko" - he nimittäin työskentelevät esikapitalististen laji- ja toistorakenteiden parissa, jotka muistuttavat nykyistä massakulttuuria tai kaupallista kulttuuria vain päällisin puolin. Liioin ei mielestäni pystytä selittämään

mitään palaamalla takaisin muodikkaaseen termiin "intertekstuaalisuus", joka näyttää minusta soveltuvan kuvaamaan paremminkin ongelmaa kuin sen ratkaisua. Massakulttuuri asettaa eteemme metodologisen dilemman jossa perinteinen tapa asettaa tulkinnan tai eksegeesin vakaaksi objekti alkutekstin muottiin kohdentuu kiusallisen huonosti, puhumattakaan siitä että sillä saavutettaisiin jonkinlainen erotuskyky. Tässä mielessä dialektisella käsityksellä tästä alueesta, jossa modernismi ja massakulttuuri käsitetään yhdeksi historialliseksi ja esteettiseksi ilmiöksi on puolellaan se etu, että alkutekstin jäänteet voidaan asettaa yhteen ääripäähänsä ja näin rakentaa pitkospuut ohjaamaan hämmentävää tutkimusmatkaa toisessa päässä sijaitsevaan esteettiseen univerversumiin, tuohon viestien rämeikköön tai semioottiseen pommitukseen, johon alkuteksti on hävinnyt.

V

Edellä olevissa pohdiskeluissa ei missään nimessä tuoda esiin, saati sitten käsitellä, kaikkia tärkeitä kysymyksiä joihin me nykyään törmäämme massakulttuurin tutkimisessa. Erityisesti olemme lyöneet laimin hieman erilaisen massakulttuurin arvion, joka on myös alkujaan lähtöisin Frankfurtin koulukunnan näkemyksestä, mutta jonka kannattajat ovat tämän päivän vasemmiston "radikaaleja" tai "elitistejä". Tämä on käsitys massakulttuurista pelkkänä manipulaationa, kaupallisena aivopeksuna ja tyhjänpäiväisenä ajanvietteenä, niiden monikansallisten yritysten tuotteena, jotka näköjään valvovat massakulttuurin tuotannon ja levityksen pienimpiäkin yksityiskohtia. Jos näin olisi asian laita, niin massakulttuurin tutkimus olisi selvästikin parasta samastaa ideologisen markki-

noinnin tekniikoiden anatomiaan ja luokitella mainonnantutkimuksen lokeroon. Roland Barthesin luova tutkielma viimeainitusta, jonka hän esittää teoksessaan **Mythologies**, avaa tälle käsittelytavalle tien koko kulttuurin jokapäiväisessä elämässä ilmenevien toimintojen ja tehtävien maailmaan; mutta koska manipulointiosoiologit (Frankfurtin koulukuntaa lukuunottamatta) jo määritelmänsä mukaisesti eivät osoita mielenkiintoa hermeettisten tai "kaunotaideteiden" tuotantoon, jonka dialektisen riippuvuussuhteen massakulttuuriin olemme jo edellä todenneet, tämän kannan yleisvaikutus tukahduttaa kaikki kulttuuriset näkökohdat, paitsi eräänlaisena hiekkalaatikoleikkina pintarakenteen epifenomenaalimmalla tasolla. Tästä seuraa ajatus että todellinen sosiaalinen elämä - ainoat piirteet sosiaalisessa elämässä joita kannattaa käsitellä tai ottaa huomioon kun poliittinen teoria ja strategia ovat vaakalaudalla - ovat niitä joita marxilainen perinne kuvaa pintarakenteen todellisuuden poliittisena, ideologisena ja juridisena tasona. Tämä kulttuurisen momentin tukahduttaminen ei ole vain tulosta yliopistorakenteesta ja eri tieteenhaarojen ideologioista - politiikantutkimus ja sosiologia parhaimmillaankin karsinoivat kulttuurin näkökohdat marginaaliseen "erityisalan" ja alaotsikon gettoon, jota kutsutaan "kulttuurin sosiologiaksi" - vaan se myös yleensä tahattomasti ikuistaa amerikkalaisen kaupallisen yhteiskunnan perustavimman ideologisen kannanoton, jolle kulttuuri - pelkistettynä näytelmiin, runuteen ja high brow -konsertteihin - on varsinaisesti kaikkein joutavinta ja kevytmielisintä toimintaa jokapäiväisen "todellisen elämän" oravanpyörässä. Kuitenkin jopa esteetikon (jollainen nähtiin Amerikassa viimeksi 1950-luvun esipoliittisen kukois-

tuksen aikaan) ja hänen seuraajansa, yliopiston kirjallisuuden professorin, kutsumuksella oli symbolinen sosiaalinen sisältö, ja se ilmaisi (yleensä tietämättään) markkinakilpailun aiheuttamaa levottomuutta ja hylkäsi liike-elämän pyrkimysten ja arvojen ensisijaisuuden: nämä arvot on kylläkin yhtä täydellisesti kitketty akateemisesta formalismista kuin kulttuuri manipulaation sosiologien työstä. Tämä kitkeminen selittää hyvin pitkälti nykyisen kirjallisuudentutkimuksen vastahakoista ja puolustautuvaa asennetta kaikkea sitä vastaan mikä vähänkin tuoksahtaa juuri siltä "todelliselta elämältä" - sosioekonomiselta ja historialliselta asiayhteydeltä - jonka esteetikon kutsumus oli kieltää tai naamioida jäljettömiin.

Mutta manipulaation sosiologeilta meidän tulisi kysyä asuttavatko he todellakin samaa maailmaa kuin me. Puhun nyt ainakin joidenkin muidenkin puolesta kun sanon, että kulttuuri ei suinkaan pelkistä vain satunnaisesti matkaksi drive-in teatteriin tai kuukauden kirjan lukemiseen, vaan minusta se näyttää olevan kulutusyhteiskunnan peruselementti: mitään aikaisempaa yhteiskuntaa ei ollut niin täysin kyllästetty merkeillä ja sanomilla kuin meidän aikaamme. Jos lähdemme liikkeelle Debordin väitteestä, jonka mukaan kuva on nykyisessä kuluttajayhteiskunnassa alati läsnäoleva ja kaikkivaltias, niin todellisen prioriteetit jos mitkä kääntyvät päälleen, ja kaiken välittäjäksi paljastuu kulttuuri, jopa niin pitkälle että myös politiikan ja ideologian "tasoja" täytyy alunperin lähestyä niiden esitystavasta, joka on kulttuuria. Howard Jarvis, Carter, jopa Castro, Puna-armeija, Vorster, kommunismin "tunkeutuminen" Afrikkaan, Vietnamin sota, lakot, inflaatio - kaikki nämä ovat kuvia, kaikki tulevat eteemme

kulttuuristen esitysmuotojen välityksellä, ja voimme olla varmoja että ne eivät ole likimainkaan itse historiallista todellisuutta. Jos haluamme edelleen uskoa sellaisiin kategorioihin kuin yhteiskuntaluokka, me joudumme kaivamaan niitä pohjattomasta ja aineettomasta kulttuurisen ja kollektiivisen fantasian maailmasta. Jopa ideologia on meidän yhteiskunnassamme menettänyt selkeytensä ennakkoluuloina, vääränä tietoisuutena ja valmiiksi pureksittuina mielipiteinä: television ja mainosten siististi sliipatut mustat näyttelijät sekoittavat rasismimme perin pohjin ja komediasarjojen "feministin" stereotyyppit pakottavat seksismimme suorittamaan taktisen peräytymisen. Jos joku vielä haluaa väittää politiikkaa ensisijaiseksi niin kaikin mokomin, mutta niin kauan kuin meillä ei vielä ole hämärintäkään aavistusta kulttuurin kaikenkattavuudesta, realistisia käsityksiä nykyisen poliittisen käytännön luonteesta ja toiminnasta saa hakemalla hakea.

On totta että manipulaatioteorialta joskus liikenee aikaa niille harvinaisille kulttuurituotteille joilla voidaan sanoa olevan avoimen poliittinen tai yhteiskunnallinen sisältö; näitä olivat 1960-luvun protestilaulut, *The Salt of the Earth*, Clancey Segalin tai Sol Yurickin romaanit, hispanojen seinämaalaukset tai San Franciscon Mime Troop. Tässä ei ole syytä tehdä nykyisestä poliittisestä taiteesta monimutkaista ongelmaa, mutta on todettava että meidän tehtävämme kulttuurikriittikoina on tehdä se ja palata pohtimaan näitä 30-luvun kategorioita uudella ja tyydyttävämmällä nykyaikajalle ominaisella tavalla. Mutta poliittisen taiteen ongelma - eikä meillä tosiaan ole mitään sanottavaa siitä ellemmekä tajua että se on ongelma eikä vain valinta tai valmis suunnanmääritys - tekee merkittävän

varauksen tämän esseen alkuosassa hahmoteltuun malliin. Näiden aikaisempien huomioiden edellyttämä perusehto oli että autenttista kulttuurista luomistyötä voi olla vain jos on autenttista kollektiivista elämää, elinvoimainen "organinen" yhteiskunnallinen ryhmä, minkämuotoinen tahansa (tällainen ryhmä voi olla antiikin polis, maalaiskylä, geton yhteishenki tai vallankumousta edeltäneen porvariston taistelurivistö). Kapitalismi hajottaa järjestelmällisesti ja poikkeuksetta kaikkien yhteisten sosiaalisten ryhmien - myös hallitsevan luokan - rakenteen ja hankaloittaa näin esteettistä tuotantoa ja kielellistä kekseliäisyyttä, joiden lähde on elämä ryhmässä. Tulos, oli jo puhetta, on varhaisemman esteettisen ilmaisun jakautuminen kahtia modernismiin ja massakulttuuriin, jotka kummatkin ovat yhtäläillä irrallaan ryhmien käytännöstä. Kumpikin muoto on saavuttanut ihailtavan teknisen taituruuden tason; mutta on utopiaa olettaa että jompikumpi näistä semioottisista rakenteista voitaisiin käskysanalla, ihmeen kautta, tai pelkän lahjakkuuden avulla muuntaa takaisin siksi mitä vahvimmassa muodossaan voidaan kutsua poliittiseksi taiteeksi, tai yleisemmin, siksi eläväksi tai autenttiseksi kulttuuriksi jota tuskin enää muistammekaan, niin harvinaiseksi se on käynyt. Tämä merkitsee että jos puhumme kahdesta viime aikojen vaikutusvaltaisimmasta vasemmistolaisesta estetiikasta - Brecht-Benjamin -linjasta, joka toivoi 1930-luvulla syntyneiden massakulttuuritekniikoiden ja tiedotuskanavien muuntumista avoimesti poliittiseksi taiteeksi, ja Tel Quel -ryhmästä joka vakuuttaa kielen vallankumouksen ja modernismin ja jälkmodernismin muodollisen innovaation kumouksellista tehokkuutta - olemme pakotetut tekemään johtopäätöksen,

että kumpikaan ei sovellu meidän aikamme erityisolosuhteisiin.

Ainoata autenttista kulttuurituotantoa näyttää nykyään olevan se joka tukeutuu maailman yhteiskuntaelämän marginaalisten pesäkkeiden kollektiiviseen kokemukseen: musta kirjallisuus ja blues, Englannin työväenluokan rockmusiikki, naisten kirjallisuus, homokirjallisuus, **roman quebécois** ja Kolmannen maailman kirjallisuus. Tämäkin kulttuurituotanto on mahdollista ainoastaan siinä määrin kuin nämä kollektiivisen elämän tai solidaarisuuden muodot eivät vielä ole markkina- ja tavarajärjestelmän läpätunkemia. Tämä ei välttämättä ennusta kovin synkkää tulevaisuutta, ellet sattumalta usko kaikenkattavan ja yhä jähmettyneemmän maailmanjärjestelmän valtaannousuun - siitä on kyllä kiistatta alkanut näkyä merkkejä joka puolella teollisen kapitalismin aikakaudella - mutta tätä järjestelmää horjuttaa kuitenkin juuri kollektiivinen käytäntö, tai mainittakoon sitä suoraan perinteisellä nimellään jota ei sovi lausua ääneen: luokkataistelu.

Luokkataistelun ja kulttuurituotannon suhde ei kuitenkaan ole välitön; tietä poliittiseen taiteeseen et löydä pönkittämällä omaa taiteellista diskurssiasi luokkasignaaleilla tai poliittisilla signaaleilla. Luokkataistelu ja aidon luokkatietoisuuden hidaskäyttö ja pysähtelevä kehitys ovat itsessään se prosessi jossa uusi organinen ryhmä konstituoiti itsensä. Näihin pohjautuu kollektiivisen murtautumisen läpi kapitalistisen yhteiskuntaelämän konkretisoidun atomisaation (Sartre kutsuu sitä sarjamaisuudeksi). Niinpä jos sanomme että ryhmä on olemassa, tai että se luo oman erityisen kulttuurielämänsä ja ilmauksensa, puhumme samasta asiasta. Tätä voi pitää kolmantena kohtana joka puuttui alkuperäistä kuvastani, jonka aihe oli esteettisen ja kulttuu-

risen kohtalo kapitalismin oloissa, mutta ei siitä ole mitään hyötyä että spekuloidaan ajatuksella kolmannen ja autenttisen kulttuurikielen noususta tilanteissa, joita ei vielä ole olemassakaan. Mitä tulee taiteilijoihin, myös heille "minervan pöllö lähtee liikkeelle iltahämärissä", kuten Leninille huhtikuussa, ja myös heille historiallisen välttämättömyyden todistus tulee vasta jälkeenpäin, eikä heille sen paremmin kuin meille muillekaan voi sanoa mikä on historiallisesti mahdollista ennen kuin se on koeteltu.

VI

Tämän jälkeen voimme palata takaisin kysymykseen massakulttuurista ja manipulaatiosta. Manipulaation teoria edellyttää määrätynlaisen psykologian, mutta entä sitten: Brecht opetti meille, että oikeissa olosuhteissa voidaan kuka tahansa muokata miksi tahansa (Mann ist Mann), tosin hän edellytti tilanteelta ja raaka-aineelta vähintään yhtä paljon ellei enemmän kuin käytettävältä tekniikalta. Ehkäpä manipulaation käsitteen tai pseudokäsitteen avainkysymys voidaan kärjistää asettamalla sen kanssa vastakkain Freudin käsitys repressiosta. Freudilainen mekanismi tosiaankin astuu voimaan vasta kun sen kohde - trauma, kiusaava muistikuva, syyllisyys, uhkaava halu tai pelko - on noussut ja uhkaa pulpahtaa yksilön tajuntaan. Freudilainen repressio on siis tarkoin määrätty, sillä on tietty sisältö, ja sitä voi jopa sanoa tämän sisällön "tunnistamiseksi", jonka ilmenemismuotoja ovat kieltäminen, hajamielisyys, unohtavaisuus, **mauvaise foi**, syrjäyttäminen, korvaaminen tai mikä tahansa vastaava.

Mutta tietenkin klassinen freudilainen taiteellisen työn malli (kuten teoria unista tai vitseistä) oli tukah-

dutetun toiveen symbolinen täyttäminen, monimutkainen epäsuora järjestelmä jolla halu voi kiertää repressiivisen sensorin ja saavuttaa jonkin verran vaikkakin vain symbolista tyydytystä. Tuoreempi revisio Freudin mallista - Norman Hollandin **The Dynamics of Literary Response** - esittää kuitenkin mallin joka soveltuu paremmin käsillä olevaan ongelmaan eli siihen miten (kaupallisten) taiteellisten teosten voidaan ylipäättään sanoa "manipuloivan" yleisönsä. Hollandin mielestä taiteellisen teoksen psyykkinen funktio voidaan kuvata siten että nämä eroavat ja jopa yhteensopimattomat esteettisen tyydytyksen piirteet - toisaalta sen toiveita toteuttava funktio ja toisaalta tarve liittää siihen symbolinen rakenne suojaamaan psyykeä pelottavalta ja mahdollisesti vahingolliselta voimakkaiden alkukantaisten halujen ja toivemateriaalin purkaukselta - voidaan saattaa sopuun keskenään ja asettaa paikoilleen saman rakenteen kaksijakoisina pyrkimyksinä. Niinpä Holland esittää käsityksenään että taiteellisen työn kutsumus on **käsitellä** tätä pyrkimysten tai arkaaisten toiveiden ja fantasian raaka-ainetta. Jos kirjoitamme halujen käsittelyn konseptin uudelleen sosiaalisesta näkökulmasta voimme ajatella repressiota ja toiveiden toteutusta yhdessä saman mekanismin piirissä, joka yhtälailla antaa ja ottaa psyykkisen kompromissin tai kaupanhieronnan tavoin; se nostattaa fantasiasisältöjä, jotka on tarkkaan kääritty symbolisiin päällysrakenteisiin jotka tekevät ne vaarattomiksi, näin tyydyttäen toiveita, jotka ovat sietämättömiä, mahdottomia toteuttaa mutta kuitenkin katoamattomia, vain siinä määrin, että ne voidaan jälleen laskea lepoon.

Tämä malli näyttää minusta tarjoavan paljon paremman selityksen

manipulaation, harhauttamisen ja huonontamisen mekanismeille, jotka ovat kiistatta toiminnassa massakulttuurissa ja tiedotusvälineissä. Erityisesti ne antavat meille mahdollisuuden käsittää massakulttuuri, ei vain tyhjämpäiväisenä ajanvietteenä tai "pelkkänä" vääränä tietoisuutena, vaan sosiaalisten ja poliittisten pelkojen ja fantasioiden muunnostyönä, ja näiden pelkojen ja fantasioiden siis täytyy olla esillä massakulttuurin tekstissä, jotta niitä voidaan sitten käsitellä ja tukahduttaa. Tämän esseen alussa esitetyt ajatukset itse asiassa antavat aiheen laajentaa tätä näkemystä koskemaan myös modernismia, vaikka tässä emme voi viedä tätä väitettä pidemmälle. Väitän siis että sekä massakulttuurissa että modernismissa on yhtä paljon sisältöä kuin varhaisemmassa yhteiskunnallisessa realismissa, mutta tätä sisältöä käsitellään hyvin erilai-

sella tavalla. Sekä modernismi että massakulttuuri pitävät yllä repressiosuhteita perustaviin sosiaalisiin pelkoihin ja huoliin, toiveisiin ja sokeisiin pisteisiin, ideologisiin antinomioihin ja katastrofikuvitelmiin, jotka ovat niiden raaka-ainetta. Ero on vain siinä että modernismi pyrkii käsittelemään tätä materiaalia tuottamalla erilaisia kompensatorakenteita, massakulttuuri sitävastoin tukahduttaa ne rakentamalla tarinamuotoisia kuviteltuja ratkaisuja ja heijastamalla sosiaalisen harmonian illuusiota.

Essee 'Reification and Utopia in Mass Culture' ilmestyi *Social Text* -lehdessä 1979. Suomennos Seppo Siuron.