

2. KULTURPOLITIK

Massekultur

af Dwight MacDonald

Denne artikel fra 1953 er udtryk for den kulturradikale erkendelse af de nye massekulturer, som er opstået på baggrund af de teknologiske massemedier, og at de må tages alvorligt – om ikke andet så for at kunne værne den individuelle kultur mod dem.

I omkring et århundrede har den vestlige kultur egentlig været to kulturer: den traditionelle – lad os kalde den »finkultur« –, som bliver behandlet i lærebøger, og en »massekultur«, der sigter på det store marked. Massekulturens håndværkere har længe arbejdet inden for de gamle kunstarter: inden for romankunsten spænder de fra Eugene Sue til Lloyd C. Douglas, inden for musikken fra Offenbach til Tin-Pan-Alley-komponisterne, inden for billedkunsten fra farvelagte fotografier til Maxfield Parrish og Norman Rockwell, og viktorsiansk gotik og imiteret Tudor-stil repræsenterer massekulturen i arkitekturen. Massekulturen har også udviklet sine egne medier, som seriøse kunstnere sjældent vover at benytte: radio, film, tegneserier, kriminallitteratur, science fiction og fjernsyn.

Undertiden kaldes den »populær kultur«*, men jeg synes, at massekultur er en mere præcis betegnelse, fordi dens mest karakteristiske træk er, at den i lighed med byggegummi udelukkende fremstilles med henblik på masseforbrug. Et finkulturelt kunstværk kan trods alt undertiden blive populært, skønt dette bliver mere og mere sjældent. Således var Dickens, skønt han var kunstner og videregav sin personlige vision til sit publikum, mere populær end sin samtidige Henty, der blot fremstillede en upersonlig vare til masserne.

Massekulturens natur

Den historiske baggrund for massekulturens fremvækst i begyndelsen af 1800-tallet er velkendt. Politisk demokrati og almindelig folkeoplysning brød overklassens gamle kulturmonopol. De nyligt vækkede massers kulturelle behov skabte et godt marked, og tekniske fremskridt gjorde det muligt at fremstille billige bøger, tidsskrifter, noder og møbler i tilstrækkelig stor mængde til at

* Som jeg selv gjorde i »A Theory of Popular Culture« (Politics, februar 1944), som nærværende artikel delvis bygger på.

tilfredsstille markedet. Teknikken frembragte også nye medier som film og fjernsyn, der er specielt velegnede til fremstilling og distribution af massekultur.

Fænomenet er således specielt for vore dage og er aldeles forskelligt fra, hvad man førhen har forstået ved kunst eller kultur. Massekulturen begyndte som en parasit eller en kræftsvulst på finkulturen og er det til en vis grad stadigvæk. Clement Greenberg påpegede det i »Avant-Garde and KITSCH« (Partisan Review, Fall 1939): »Forudsætningen for kitsch er tilstedeværelsen af en fuldt udviklet kulturtradition, hvis opdagelser, resultater og endelige udvikling den selvbevidste kitsch kan benytte sig af.« Kitschen er imidlertid ikke et blad på kulturens gren, men snarere en snyltende larve på kulturens blad. Kitschen udnytter finkulturen, lige som pionierne udnyttede den uopdyrkede jord ved at udvinde dens rigdom uden at give noget igen. Efterhånden som kitschen udvikler sig, begynder den også at udnytte sin egen fortid og fjerner sig så meget fra finkulturen, at der tilsyneladende ikke findes nogen forbindelse mellem de to.

Man kan med nogen ret hævde, at massekulturen er en fortsættelse af den gamle folkekunst, der indtil den industrielle revolution var det brede folks kultur; men også her er forskellene mere slående end lighederne. Folkekunsten kom nedefra. Den var et spontant, oprindeligt udtryk for folket, skabt af folket selv til at opfylde dets behov, næsten uden hjælp fra finkulturen. Massekulturen bliver påduttet folket ovenfra. Den er skabt af teknikere og betalt af forretningsmænd; dens publikum er passive forbrugere, hvis andel i processen er begrænset til valget mellem at købe eller lade være at købe. Kitsch-fyrsterne udnytter kort og godt massernes behov af økonomiske grunde og/eller for at opretholde deres magt – i kommunistiske lande dog kun for at opretholde deres magt. (Der er stor forskel på at tilfredsstille den folkelige smag, som Robert Burns poesi gjorde det, og at udnytte den, som Hollywood gør det.) Folkekunsten er folkets egen; den er folkets private, lille urtehøve og er vel afgrænset fra finkulturens store, klassiske have. Men massekulturen bryder grænsen og giver folket en forringet udgave af finkulturen, og derved bliver den et politisk magtmiddel. Havde man ikke andet at gå ud fra, kunne massekulturen alene afløre, at det kapitalistiske samfund ikke er det harmoniske samfund, det somme tider påstås at være, men derimod et klassebefængt udbyrtersamfund. Dette gælder i endnu højere grad for sovjetkommunismen og dens specielle form for massekultur.

Massekulturen i U.S.S.R.

Alle og enhver ved, at Amerika er præget af massekultur; kun få ved derimod, at Sovjetunionen også er det. De kommunistiske le-

dere ved det i hvert fald ikke; en af dem sagde engang, at det amerikanske folk ikke behøvede frygte, at det fredselkende Sovjetunionen skulle berøve det deres Coca-Cola og tegneserier. Ikke desto mindre er Sovjetunionen endnu mere præget af massekultur, end USA er. Det er mindre øjnefaldende, fordi den formelt er lige modsat vores, idet det er en propagandakultur og ikke en underholdningskultur. Det er imidlertid hverken en finkultur eller en folkekultur, men en massekultur, fordi den er fremstillet for masserne af teknikere ansat af den herskende klasse, og fordi den hverken giver udtryk for den individuelle kunstner eller for folket selv. I lighed med vor egen udnytter den massernes kulturelle behov i stedet for at tilfredsstille det, skønt den gør det af politiske grunde snarere end af kommercielle. Kvalitativt er den endnu ringere: Vor højesteretsbygning er smagløs og pompøs, men ikke i så vanvittig grad som det planlagte, nye sovjetpalads, der er en enorm byrullupskage af søjler, der bærer en 25 meter høj statue af Lenin; sovjetiske film er så meget kedelige og så meget mere grovkornede end vore, at selv amerikanske »kammerater« tager afstand fra dem; sovjetiske, seriøse tidsskrifter bevæger sig på et så barnligt plan, at man må se det, før man tror det, og hvad angår ugebladene, så er de så ringe, som de amerikanske ville være, hvis de alle blev redigeret af oberst McCormick.

Greshams lov overført på kulturen

Den temmelig vandtætte skodde mellem folkekunst og finkultur svarer til det skel, der engang eksisterede mellem folket og aristokratiet. Men massernes entré på den politiske arena har nedbrudt dette skel med frygtelige resultater kulturelt set. Mens folkekunsten havde sin egen specielle egenart, er massekulturen i bedste fald blot en vulgær afspejling af finkulturen. Og mens finkulturen førhen kunne se bort fra hoben og koncentrere sig om at behage de udvalgte få, må den nu konkurrere med massekulturen eller lade sig opløse af den.

Dette problem er akut i USA, ikke blot på grund af vor produktive massekultur. Hvis der var en klart afgrænset kultur-elite, kunne masserne få deres kitsch og eliten sin finkultur, og alle ville være glade. Men grænselinjen er udvisket. Jeg tør vove at påstå, at en ikke ubetydelig del af befolkningen til stadighed står over for valget mellem at gå i biffen eller til en koncert, mellem at læse Tolstoj eller en kriminalroman, mellem at gå på kunstudstilling eller at se et TV-show; deres kulturliv er med andre ord åbent for så mange forskellige muligheder, at det faktisk er gennemhullet som en si. God kunst konkurrerer med kitsch, seriøse ideer konkurrerer med kommercielle klichéer – og massekulturen har de bedste kort på hånden. Greshams lov synes at gælde for kulturen såvel

som for pengecirkulationen: det dårlige fortrænger det gode, fordi det er lettere at forstå og nyde. Kitsch kan sælges i stor stil, fordi det er let tilgængeligt; men det er også grunden til, at det ikke kan opnå kvalitet.** Clement Greenberg skriver, at kitschens specielle æstetiske kendetegn er, at den »fordøjer kunsten for tilskueren og sparer ham enhver anstrengelse ved at vise en genvej til kunstens glæder, der fører udenom det, der nødvendigvis må være svært fatteligt i ægte kunst«, fordi den indbefatter tilskuerens reaktion i selve kunstværket i stedet for at tvinge ham til selv at reagere på kunstværket. Følgelig mener Greenberg, at »Eddie Guest and the Indian Love Lyrics er mere »poetiske« end T. S. Eliot og Shakespeare«. Og ligeledes er vor »universitets gotik« som Yales Harkness gårdsplads mere malerisk gotisk end katedralen i Chartres, mens Pettys luftigt skitserede pinup-girls er mere sexede end en virkelig nøgen kvinde.

Kitschens frodige fremvækst er let at forstå, når man betænker, at den ikke blot er let fordøjelig, men også let at producere på grund af dens standardiserede karakter. Den truer finkulturen med sin overtalelsesevne og sin brutale, overvældende kvantitet. Overklassen, der tog kitschen i brug for at tjene penge på massernes grove smag og for at beherske dem politisk, ser til sidst det middel, de selv tankeløst tog i brug, true deres egen kultur med undergang. (En lignende situation genfinder man i moderne politik, hvor de fleste sværd synes at være tveæggede; nazismen var således først et redskab for borgerskabet og militæret for senere hen selv at anvende dem som redskaber.)

Den homogeniserede kultur

Som det nittende århundredes kapitalisme er massekulturen en dynamisk, revolutionerende kraft, der nedbryder gamle klasseskel, traditioner og smagsretninger og opløser kulturelle forskelle. Den blander alting sammen og frembringer, hvad man kunne kalde en homogeniseret kultur, i analogi med en anden amerikansk opfindelse, nemlig homogeniseringsprocessen, der fordeler fløden jævnt i mælken i stedet for at lade den flyde ovenpå. Derved ødelægger den alle værdier, idet en vurdering indebærer en skelnen. Massekulturen er meget, meget demokratisk: den nægter fuldstændigt at skelne mellem noget som helst eller nogen som helst. Alting er mel på møllen, og det er meget fint malet, når det kommer ud.

Tænk blot på »Life«, der er et typisk homogeniseret massekultur-blad. Man finder det på mahognibordet i de riges biblioteker, på dagligstuebordet hos middelklassen og på de fattiges køkkenbord. Dets indhold er lige så gennemgribende homogeniseret som dets udbredelse. I et og samme nummer finder man en detaljeret udredning af atomteorien ved siden af en afhandling om Rita Hayworths kærlighedsaffærer; fotografier af sultende koreaner-børn, der roder i skralde-spande i Pusans ruiner, og af veltrimmede

fotomodeller iført stramtsiddende brystholdere; en leder hylder Bertrand Russell på hans 80 års fødselsdag (ET STORT GENI, DER STADIGVÆK PLAGER OG PRYDER VOR TIDSALDER), og på modsatte side et helsidefoto af en husmor, der diskuterer med en baseball-dommer (MOR BLIR UDVIKT); på forsiden annonceres med samme typestørrelse: »EN NY UDENRIGSPOLITIK, AF JOHN FOSTER DULLES« og »KERIMAS MARATHON KYS ER EN FILMSENSATION!«; ni farvelagte Renoir-billeder med kommentarer ved hans søn, fulgt af et helsidebillede af en hest på rulle-skøjter. Reklamerne giver naturligvis redaktørens homogeniseringstalent endnu større udfoldelsesmuligheder, som f. eks. når et helside-billede af en laset, boliviansk peon, lallende beruset af coca-blade (som Mr. Lucas samvittighedsfulde reporter meddeler, han tygger for at dulme den kroniske sult), ses ved siden af en reklame, der viser en sødt smilende, velklædt, amerikansk mor med sine to sødt smilende, velklædte børn (en dreng og en pige, naturligvis: børn er jo altid homogeniserede i amerikanske reklamer!), der henrykt betragter en klovn på en fjernsynsskærm (RCA VICTOR GIVER DEM EN NY SLAGS FJERNSYN – SUPER-TV MED »PICTURE POWER«). Peonen ville sikkert finde sammenstillingen stødende, hvis han havde råd til at holde »Life«, hvad han til alt held for vor Latinamerika-politik ikke har.

Indtil omkring 1930 prøvede finkulturen at forsvare sig mod massekulturens fremtrængen på to forskellige måder: med »akademismen«, som var et forsøg på at konkurrere ved at imitere, og med »avantgardismen«, som gik ud på at trække sig ud af konkurrencen.

Akademisme er kitsch for eliten: en falsk finkultur, der overfladisk set virker ægte nok, men som i virkeligheden er fuldt så meget et industriprodukt som den billigere kultur, fremstillet for masserne. I dens samtid kan kun avantgardisterne gennemskue den. Efter et par generationers forløb erkendes dens egentlige natur af alle, og den forsvinder i glemsel lige som dens ærligere søster, massekulturen. Som eksempler kan nævnes malere som Bourgeois og Rosa Bonheur, kritikere som Edmund Clarence Stedman og Edmund Gosse, arkitekter af Beaux Arts-skolen, komponister som afdøde Sir Edward Elgar, digtere som Stephen Philips og romanforfattere som Alphonse Daudet, Arnold Bennet, James Branch Cabell og Somerset Maugham.

Avantgarde-bevægelsens betydning (jeg tænker på folk som Rimbaud, Joyce, Stravinsky og Picasso) består i, at den nægter at konkurrere. Idet den forkastede akademismen – og dermed naturligvis også massekulturen – gjorde den et desperat forsøg på at

afgrænse et område, hvor den ægte kunstner stadig kunne virke. Den foretog en ny inddeling af kulturen, baseret på en intellektuel elite snarere end på en social. Forsøget var bemærkelsesværdigt vellykket; alt, hvad der er levende i de sidste 50 års kunst skyldes avantgardisterne. Nutidens finkultur er faktisk identisk med avantgardismen. Bevægelsen opstod på et tidspunkt (1890–1930), da de borgerlige værdier blev udfordret kulturelt såvel som politisk. (I USA kom den kulturelle udfordring ikke før Den første Verdenskrig, så vor avantgarde blomstrede først i tyverne.) Efter begge at have mistet deres virkelige kraft forenedes de to retninger kortvarigt i trediverne under kommunismens faner for mod slutningen af perioden at gå til grunde i den kulturørken, vi stadig lever i. Nazismens fremgang og afsløringen af Moskva-processerne og sovjetsamfundets egentlige karakter indvarslede den kulturperiode, vi stadigvæk befinder os i, hvor folk klammer sig til de onder, de kender, i stedet for at risikere nye, og måske værre onder. Den kroniske tilstand af kold eller varm krig, verden har været i siden 1939, har heller ikke ansporet til fornyelse eller eksperimenteren hverken inden for kunst eller politik.

– og så lavede man en sammenslutning

I den nye periode slår konkurrenterne sig sammen, som det så ofte sker i forretningsverdenen. Massekulturen lader sig påvirke af begge varianter af finkulturen, både af akademismen og af avantgardismen, mens disse bliver mere og mere udvandede af massekulturen. Der opstår efterhånden en lunken og slatten halvintellektuel kultur, der truer med at drukne alt i sit tyktflydende dynd. Bauhaus-modernismen viser sig efterhånden i forringet udgave i vore møbler, cafeterier, biografer, brødrister, butikker og jernbanetog. Psykoanalysen bliver forstående og overfladisk forklaret i ugeblade, og psykiateren overtager den excentriske millionærs rolle i mange film. T. S. Eliot skriver »Cocktail Party«, og det går hen og bliver en Broadway-succes. (Skønt det har sine gode sider, er det givetvis ringere end »Murder in the Cathedral«, der i trediverne, da kultursammenlægningen endnu ikke havde fundet sted, måtte have kunststøtte for overhovedet at blive sat op.)

Den typiske kitsch-fabrikant af i dag er, i hvert fald inden for de gamle medier, en ubestemmelig person. I dag er ingen indflydelsesrige kritikere så aldeles rædselsfulde som f. eks. afdøde William Lyon Phelps. I stedet har vi sådanne grå personer som Clifton Fadiman og Henry Seidel Canby. Eddie Guests naive numre druknes af Benets »John Brown's body's« mere kunstlede, men i virkeligheden lige så banale toner. Maxfield Parrish må vige for Rockwell Kent, Arthur Brisbane for Walter Lipman, Theda Bara for Ingrid Bergman. Vi har sågar, hvad man kunne kalde »L'avantgarde pompier« (falsk avantgardisme) som f. eks. Raymond Hoods arkitektur og Archibald Macleishs senere digte, ligesom der er opstået en akademisk avantgardisme inden for litteraturkritikken, så de »små« tidsskrifter nu har deres rutineskrifter ligesom de store.

Alt dette forbedrer ikke massekulturen, som man måske ville tro; men derimod udvander det finkulturen. Intet er så vulgært som raffineret kitsch. Sammenlign Conan

** »Readers Digests« popularitet illustrerer denne lov. Dette tidsskrift har opnået et fantastisk stort oplag – hele femten millioner, hvoraf dets udenlandske udgaver udgør en stor del, hvilket beviser, at kitsch ikke kun appellerer til amerikanere – simpelt hen ved yderligere at udvande andre tidsskrifters allerede meget overfladiske tilsnit. Ved at behandle et emne på to sider, som de andre ville have ofret seks på, bliver »Readers Digest« tre gange så »læseligt« og tre gange så overfladisk.



Doyles velskrevne og upretentive Sherlock Holmes historier med den falske intellektualisme, man finder hos Dorothy Sayers, der som mange andre nutidige kriminalforfattere er en mislykket romanforfatter, der ødelægger sine bøger ved at forsøge på at virke literær. Eller tænk på forholdet mellem Hollywood og Broadway. I tyverne var de skarpt adskilte: film produceredes for det store publikum, mens teatre spillede for et overklassepublikum i New York. Teatret var finkultur, fortrinsvis af akademisk karakter (Theatre Guild), men dog også med islæt af avantgardisme (den »lille« eller »eksperimentelle« teater-bevægelse). Filmen var udpræget massekultur og for det meste meget ringe, men den indeholdt dog lidt avantgardistisk (Griffith og Stroheim) og lidt folkekunstnerisk (Chaplin og andre komikere) surdej. Da lyden kom, nærmede Broadway og Hollywood sig hinanden. Skuespil bliver nu fortrinsvis sat op, for at filmrettighederne kan blive solgt, og mange stykker bliver simpelt hen finansieret af filmselskaberne. Sammenlutningen har i den grad standardiseret teatret, at selv den gamle »Theatre Guild« nu forekommer ganske vital, når man tænker tilbage på den, og det eksperimentelle teater er næsten helt uddødt. Og hvad har filmen vundet derved? Den er blevet mere raffineret, spillet er mere subtilt, dekorationerne er i bedre smag. Men også filmene er blevet standardiserede: de er aldrig så rædselsfulde, som de forhen var, men heller aldrig så gode. Filmen er blevet bedre underholdning, men ringere kunst. Filmen besad i tyverne undertiden folkekunstens friske charme eller avantgardismens intense fantasi. Lydens komme, og dermed Broadways entré, reducerede kameraet til en formidler af en anden kunstart, nemlig teatret. Skønt den var massekultur, havde stumfilmen i det mindste en teoretisk mulighed for at blive kunstnerisk betydelig; det har talefilmen derimod ikke.

Arbejdsfordelingen

Problemet kan anskues ud fra arbejdsfordelingen. Jo mere teknisk avanceret, jo større er fordelingen. Tænk blot på den store Blackett-Semple-Hummert-fabrik – sådan kalder de sig virkeligt – der masseproducerer radiospil, eller på et en Hollywood-komponist ikke har lov til selv at orkestrere sin musik, lige som en filminstruktør ikke selv må klippe sin film, eller på at de store ugeblade beklipper og omredigerer deres noveller og artikler, så de bliver lige så standardiserede som biler fra Detroit. »Time« og »Newsweek« har drevet denne standardisering så vidt, at deres skribenter ikke længere underskriver deres artikler, men artiklerne er jo egentlig heller ikke deres, eftersom indsamlingen af oplysninger er foretaget af et specialiseret hold journalister, og eftersom den endelige artikel ofte lige så meget er et resultat af redaktørens overstregelser og omskrivninger som af den oprindelige forfatters anstrengelser. »The New Yorker Short Story« er en genre for sig; den er glat, overfladisk og har en antydning af drama og følelser, men aldrig så meget, at den bliver virkelig dramatisk eller sentimental. Gennem års tålmodig og omhyggelig udvælgelse har redaktorerne skabt genren, ganske som en gartner eksperimenterer sig frem til en ny rose-sort.

Modstående side: Carole Lombard.

Ja, de har faktisk gjort deres arbejde alt for godt; forfattere drukner dem nu i en syndflod af livløse efterligninger, så de har måttet bede dem om ikke at følge stilen helt så tæt.

Sådanne »kunsthåndværkere« er lige så fremmedgjorte for deres åndsarbejde, som en industriarbejder er for sit arbejde. Resultatet er kvalitativt lige så ringe, som det kvantitativt er imponerende. De eneste virkelig gode film fra Hollywood blev lavet, for den industrielle elefantsyge havde reduceret instruktøren til én blandt mange teknikere, der arbejder på lige fod. Vore to største filminstruktører, Griffith og Stroheim, var kunstnere og ikke specialister; de gjorde alting selv og havde personligt magt over manuskriptet, skuespillerne, kameraarbejdet og frem for alt klipningen (montagen). Enhed er essentiel for kunsten; den kan ikke skabes på et samleband betjent af specialister, hvor dygtige disse end er. Der er blevet skabt god, kollektiv kunst (græske templer, gotiske kirker og måske Iliaden), men dens ophavsmand arbejdede inden for en tradition, der var stærk nok til at påføre værket enhed. En sådan tradition har vi ikke i dag, og følgelig skabes kunst – i modsætning til kitsch – kun, når én kunstnerisk begavelse præger værket. Inden for film kan teoretisk set kun instruktøren opnå denne position; han indtog den her i landet, i Tyskland og i Sovjetunionen i tiden før 1930.

Griffith og Stroheim var begge fantastiske egoister. Skønt de var grove, naive og ikke helt fri for at være fidusmagere, overlevede de, indtil industrien blev tilstrækkelig velorganiseret til at kunne modstå deres livfulde personligheder. Allerede omkring 1925 var de på vej ud; thi fremstillingen af en vare, der er så dyr, og kan indtjene så meget, er for vigtig en sag, til at den kan betros kunstnere.

»Jeg vil gi' dig et råd, von,« sagde Griffith til Stroheim, der havde været assistent på »Intolerance«, da Stroheim kom for at fortælle, at han havde en chance for selv at lave en film. »Lav dine film efter dit eget hoved. Læg din sjæl i dem. Tag et standpunkt og vig ikke fra det. På den måde skaffer du dig nogle fjender, men du får lavet nogle gode film.« Var det virkelig kun tredivede år siden?

Forvoksede børn og barnagtige voksne

Kitschens homogeniserende effekt har også udvisket aldersforskelle. Det kunne være interessant at vide, hvor mange voksne, der læser tegneserier. Det vides, at tegneserieblade er vore soldaters foretrukne lækture, at omkring 40 millioner tegneserieblade sælges hver måned, og man regner med, at omkring 70 millioner mennesker (og de fleste må være voksne, for så mange børn er der simpelt hen ikke) læser avisernes tegneserier hver dag. Ligeledes ved man, at westerns og radio- og TV-programmer som »The Lone Ranger« og »Captain Video« absolut ikke udelukkende ses af børn. (Bemærk, at det er de nye kunstarter, der udvisker aldersforskellene, fordi de stiller så få krav til tilskuerens kulturelle forhåndsviden; der er således mange børnebøger, men kun få børnefilm.)

Sammensmeltningen af børnepublikummet og det voksne publikum har medført følgende: for det første er de voksne blevet barnlige, fordi de, når de ikke kan hamle op med

den moderne tilværelses pres og problemer, søger tilflugt i kitschen, som bestyrker dem i deres barnlighed; og for det andet bliver børnene for hurtigt voksne. Eller som Max Horkenheimer formulerer det: »Der er ikke længere nogen udviklingsmuligheder; et barn er voksent, så snart det kan gå, og den voksne forbliver stort set den samme hele tiden.« Bemærk også vor ungdomskult, der anser 18–22 for den mest beundringsværdige og eftertragtede alder, og vor sentimentale tilbedelse af mødre (Momism), som om vi ikke kunne tåle selv at blive voksne og stå på egne ben. Peter Pan ville være et bedre symbol på Amerika end Uncle Sam.

Forbrugersamfundets idoler

Man har ofret massekulturens forbindelse med det amerikanske samfund for lidt opmærksomhed. I »Radio Research« 1942–43 (redigeret af Paul F. Lazerfeld) sammenlignede Leo Lowenthal de biografiske artikler i »Collier's« og »The Saturday Evening Post« fra 1901 med dem fra 1940–41, og fandt, at i løbet af de fyrré år var antallet af artikler om folk fra forretningsverdenen og politikere faldet med 50 %, mens dem om folk fra underholdningsbranchen var steget med 50 %. Desuden var repræsentanterne fra underholdningsbranchen i 1901 for det meste kunstnere som operasangere, billedhuggere og pianister, mens dem fra 1941 alle var filmstjerner, baseballspillere og deslige; og selv de »ægte« helte i 1941 er slet ikke så »ægte« endda: forretningsmændene og politikerne er sære outsiders og ikke de virkelige magtfulde ledere fra 1901. Heltene fra »Satevepost« i 1901 kunne man kalde »produktionens idoler«, mens dem af i dag snarere er »forbrugets idoler«.

Lowenthal påpeger, at de mennesker, der nu skrives om i »Satevepost«, ikke har fået succes på grund af deres personlige evner, men fordi de »fik chancen«. Konkurrencen i det moderne samfund fremstilles som et lotteri med nogle få vindere, der ikke er mere talentfulde eller mere energiske end de andre, men ganske simpelt har trukket de heldige lodder. Dette trøster læseren (det kunne jo lige så godt ha' været mig) og sløver ham og gør ham mindre arbejdsom (hvorfor deltage i kampen, når der ingen regler er?). Det er slående, hvor tæt denne udvikling følger landets økonomiske udvikling. Lowenthal påpeger, at »produktionens idoler« stadigvæk var dominerende i tyverne. Vendepunktet var 1929-krakket, der pludselig gjorde det til et større problem at forbruge varerne end at producere dem, og som fik masserne til selv at mærke kapitalismens kaotiske tilfældighed. Så masserne foretrak nu »forbrugets idoler«, eller de accepterede

dem måske blot, fordi de fik dem tilbudt af massekulturens bagmænd. Lowenthal beskriver det således: »Forbrugets idoler« synes at føre til en drømmeverden for masserne, der ikke længere er i stand til eller villige til at opfatte biografier som orienterende og belærende . . . det amerikanske massemand er, at dømmen efter »forbrugets idoler«, ikke længere et center for udadrettet energi og effektivitet, hvoraf menneskeheden fremskridt er afhængigt. I stedet for »givere« stilles vi over for »modtagere« . . . »Forbrugets idoler« symboliserer en verdensomspændende social sikkerhed – en livsindstilling, der ikke forlanger andet end lidt underholdning, og hvad der er nødvendigt for bevarelsen af status quo, en livsindstilling, der har mistet enhver interesse af at opfinde, skabe, eller selv at anvende de redskaber, der fører til denne massetilfredshed.«

Fra Sherlock Holmes til Mike Hammer

Videnskabens rolle i massekulturen har ligeledes ændret sig fra at være rationel og formålstjenlig til at blive passiv, tilfældig og sågar katastrofal. Tænk blot på udviklingen inden for detektivhistorien, der kan føres tilbage til napoleonstidens mesterdetektiv Vidocqs memoarer. Poe, der var underligt fascineret af videnskabelig metode, skrev de første og stadigvæk bedste detektivhistorier: »The Purloined Letter«, »The Gold Bug« og »The Mysteries of Rue Morgue«. Conan Doyle skabte en stor folkehelt, Sherlock Holmes, der i lighed med Poes Dupin er en vismand, hvis trylleformular er videnskabelig deduktion. Disse historier appellerer kun, ja de kan faktisk kun forstås af et publikum, der er vant til at tænke ad videnskabelige baner, dvs. få overblik over de givne oplysninger, opstille en teori, og efterprøve, om man derved kan fange morderen. En genre, der går ud på, at et problem skal løses udelukkende ved intellektuel tankegang, kan kun opstå i en videnskabelig tidsalder. Denne type detektivhistorie, som man kunne kalde den »klassiske«, skrives stadigvæk af mange forfattere (godt af Agatha Christie og John Dickson Carr, og dårligt af den mere populære Earl Stanley Gardner), men i den seneste tid er den blevet overskygget af nogle værker i den modbydelige »sensationelle« stil. Denne stil blev opfundet af Dashiell Hammett (som André Gide var så dum at beundre) og er blevet gevaldigt peppet op af Mickey Spillane, hvis seks bøger til dato er blevet solgt i over tretten millioner eksemplarer. Afsløringen af forbrydelsen, som i den »klassiske« detektivhistorie var hovedsagen, er i den »sensationelle« detektivhistorie blot et påskud til en detaljeret skildring af blodsudgydelse, brutalitet, begær og drikfældighed. Den kølige, snu og underfundige Dupin-Holmes er blevet udskiftet med et brutalt handlingsmenneske, hvis dygtighed ikke består i klogskab, men i evnen til at slå, drikke og nedlægge kvinder. Han kan både »take it« og »dish it out«, som der står i Hammetts »The Glass Key«, der stort set er en beskrivelse af alle de tærsk, helten får, før han til sidst vakler frem til gådens løsning. Mike Hammer, som Spillanes helt så passende hedder, er så stor en klodsmajor, at selv Dr. Watson kunne have gennemskuet ham. Richard W. Johnson skriver om ham i »Life«, 23. juni 1953: »Mike har et bemærkelsesværdigt, bizart karaktertræk, som ad-

skiller ham fra alle andre detektiver i kriminalitteraturen: han er aldeles inkompetent. I de fem sager, Hammer foreløbig har optrådt i, er 48 mennesker blevet dræbt, og der er grund til at tro, at hvis Mike havde holdt sig væk, ville 34 af dem – der alle var uskyldige i den oprindelige forbrydelse – have overlevet.« For ti år siden påviste afdøde George Orwell ud fra en af datidens sensationelle detektivhistorier, »No Orchids for Miss Blandish«, hvordan denne genres brutalisering afspejlede en generel degenerering af det nittende århundredes etiske normer. Hvad han ville have skrevet, hvis han havde kendt Mickey Spillane, er ikke godt at vide.

Fra Frankenstein til Hiroshima

Hvad angår udnyttelsen af det videnskabelige, så er den »klassiske« detektivhistories arvtager i dag science fiction-litteraturen, hvor fremtidens vidundere og rædsler altid skal være »videnskabeligt mulige« – i lighed med, at Sherlock Holmes ikke besad nogen overnaturlige evner. Dette syn på videnskaben er typisk for de mere oplyste, der betragter videnskaben som et middel til at løse problemer med. Masserne er mindre fortrolige med videnskaben, og deres syn på den er derfor præget af ærefrygt, hvilket er grunden til, at det fantastiske i den ringere science fiction-litteratur ikke er begrænset til det videnskabeligt set plausible. For masserne er videnskaben en moderne »arcanum arcanorum«; på én gang et fuldstændigt mysterium og de vises sten, der kan forklare dette mysterium. Dette syn på videnskaben kommer til udtryk i tegneserier om »Superman« og i »heksedoktorens« humbug-videnskab. På den ene side giver videnskaben mennesket magt over dets omgivelser og er derfor en god ting. Men på den anden side forstås videnskaben ikke og er derfor frygtindgydende på grund af dens magt. I sin egenskab af fantastisk mysterium bliver videnskaben en kliché i »horror«-film og tilsvarende tegneserier. Det er faktisk blevet sådan, at et laboratorium i en film får publikum til at gyse, og videnskabsmandens hvide kittel er lige så frygtindgydende som Draculas sorte kappe. Disse »horror«-film er fantastisk populære; skønt 21 år gammel vises »Frankenstein« stadig, og »King Kong« ventes at indbringe to millioner dollars, når den får premiere.

Når massekulturen har gjort videnskabsmandens laboratorium til noget ækelt og uhyggeligt, er det så ikke egentligt udtryk for en dybtliggende folkelig følelse? Der er ikke langt fra Frankensteins laboratorium til Maidenek og Hiroshima. Er der i masserne en måske ubevidst mistanke, om at det nittende århundredes tiltro til videnskab og oplysning var en fejltagelse, og om at videnskaben let lader sig anvende til umenneskelige formål, måske lettere end til menneskelige? Thi Mrs. Shelleys Frankenstein, videnskabsmanden, der bringer ulykke over sig selv og andre ved at drive sin videnskab for vidt, er en videnskabelig folkehelt, der er ældre og lige så berømt som Mr. Doyles dygtige og menneskevenlige Sherlock Holmes.

Massernes problem

Konservative som Ortega y Gasset og T. S. Eliot mener, at siden »massernes oprør« har ført til rædsler som diktatur (og den kaliforniske arkitektur), består det eneste håb i at

genoprette de gamle klasseskel og igen bringe masserne under aristokratiets kontrol. For dem er »folkeligt« synonymt med »billigt« eller »vulgært«. Yderliggående marxister og andre liberale mener derimod, at masserne i bund og grund er sunde, men blot kulturelt udnyttede af kitsch-fyrsterne – altså noget i retningen af Rousseaus idé om den »ædle vilde«. Hvis blot masserne fik tilbudt noget godt i stedet for kitsch, ville de modtage det med glæde! Og hvor ville massekulturens kvalitet ikke stige! Begge disse diagnoser forekommer mig imidlertid fejlagtige: de forudsætter, at massekulturen (fra konservativt synspunkt) er og (fra liberalt synspunkt) kunne være et udtryk for folket, lige som folkekunsten var det; mens den i virkeligheden er et udtryk for masserne, hvilket er noget andet.

Der er teoretiske grunde til, at massekulturen ikke er og aldrig kan blive noget værd. Jeg finder det fundamentalt grundlæggende, at kultur kun kan skabes af og for mennesker. Men såfremt mennesker organiserer sig i masser (hvis organiserer er det rigtige ord), mister de deres menneskelige identitet og værdi. For masserne er i historisk tid som en mængde i det tomme rum: en stor flok, der er ude af stand til at ytre sig som menneskelige væsener, fordi de hverken står i forbindelse med hinanden som individuelle mennesker eller som medlemmer af et fællesskab. Ja, de kan slet ikke ses i relation til hinanden, men kun i relation til noget fjernt, abstrakt og umenneskeligt som en fodboldkamp eller et udsalg, hvis det drejer sig om en menneskemængde – eller en industri, et politisk parti eller en stat, hvis det drejer sig om masserne. Massemandet er et enkelt atom, der er identisk med tusinde eller millioner af andre atomer, der tilsammen udgør »den ensomme mængde«, som David Reisman så rammende kalder det amerikanske samfund. Et folk er derimod et fællesskab, dvs. en gruppe mennesker, der står i forbindelse med hinanden gennem fælles interesser, arbejde, traditioner, værdier og følelser. Det er noget i retningen af en familie, hvis medlemmer har en speciel plads og en speciel funktion som individer, mens de samtidigt deler gruppens interesser (familiebudget), følelser (familieskænderi), og kultur (familievittigheder). Det er altså småt, at det er af betydning, hvad den enkelte gør, hvilket er forskellen på menneskelig sameksistens og masseeksistens. Den enkelte er på én gang af større betydning som individuel person, end han ville være i et massesamfund, og samtidig er han bedre integreret i fællesskabet, og hans skabende evner bliver befrugtet af forholdet mellem ham selv og fællesskabet. (Fortidens store kultureliter har været samfund af denne art.) Massesamfundet derimod er så ensartet og løst struktureret, at dets medlemmer med hensyn til menneskelig værdi er tilbøjelige til at følge den laveste fællesnævner; dets moral bestemmes af de simpleste og brutaleste medlemmer, dets smag af de dumme og mindst følsomme. Og ydermere er det altså sammen for stort: der er simpelt hen for mange mennesker.

Og alligevel bliver denne kollektive uhyrlighed »masserne« eller »folket« antaget for menneskelig norm af massekulturens kunstneriske og videnskabelige teknikere. På én gang nedvurderer de folket ved at anse det for en genstand, der kan behandles lige så nøgtern og objektivt, som et lig, der disseke-

res af en medicinsk student, og samtidig smigrer de folket ved at lefle for dets smag og ideer ved at lægge dem til grund for viden (der tænkes her på »spørgeskema-sociologien«) og for kunst (der tænkes her på kitsch-fyrsterne). Når en spørgeskema-sociolog forklarer, hvordan han vil foretage en undersøgelse, får man indtryk af, at han betragter folket som umælende dyr, hvis følelsesliv består af betingede reflekser, der skal stimuleres af hans spørgsmål. Men samtidig tillægger han den statistiske majoritet stor betydning; det er jo den, han forsøger at finde frem til. Som kitsch-fyrsterne opererer han overhovedet ikke med værdier, men er villig til at acceptere en hvilken som helst tåbelig mening, hvis blot tilstrækkelig mange mennesker har den. Både aristokraten og demokraten kritiserer den folkelige smag, den ene fjendtligt, den anden venligt, men begge går de ud fra et sæt værdier. Dette er mindre fornædrende for folket end Hollywoods og »spørgeskema-sociologens« »objektive« indstilling, ganske som det er mindre nedværdigende for et menneske at blive skældt ud end blot at blive betragtet som en del af et maskineri. Men masserne får deres dialektiske hævn: fuldstændig ligegyldighed over for deres menneskelige kvalitet medfører, at man fuldstændig må underkaste sig deres statistiske kvantitet; så filmmagnaten, der kynisk »gi'r folk, hvad de vil ha'«, idet han antager, at det er mæg, de vil have, bliver rædselsslagen, når indtægterne pludselig falder med 10 %.

Finkulturens fremtid tegner sig mørkt

Det konservative forslag om at frelse kulturen ved at genoprette de gamle klasseskel er historisk set bedre funderet end det marxistiske håb om en ny, demokratisk og klasseløs kultur, for med en enkelt mulig (og vigtig) undtagelse, nemlig Perikles' Athen, var alle fortidens store kulturer elitekulturer. Politisk set er det konservative forslag derimod meningsløst i en verden, der domineres af to store masse-nationer som USA og USSR og som hele tiden bliver mere industrialiseret og »massificeret«. Den eneste mulige løsning i denne stil ville være at genoplive den kulturelle elite, avantgarden skabte. Som jeg allerede har sagt, er avantgarden ved at uddø, dels af indre årsager og dels fordi den bliver kvalt i konkurrencen med massekulturen, hvis den ikke bliver opslugt af den. Denne proces er endnu ikke fuldført og vil utvivlsomt heller aldrig blive det, hvis ikke landet bliver fascistisk eller kommunistisk. Der er stadig øer over syndfloden for dem, der er beslutsomme nok til at nå frem til dem og slå sig ned der: Faulkner har vist, at en forfatter kan udnytte Hollywood uden selv at blive udnyttet, hvis han er tilstrækkelig målbevidst. Men homogeniseringen af finkulturen og massekulturen er nået vidt og når videre hele tiden; og der er ikke grund til at forvente en genoplivelse af avantgarden, i hvert fald ikke som et effektivt modtræk mod massekulturen. I særdeleshed ikke her i landet, hvor de udvaskede klasseskel, manglen på en egentlig kulturtradition og de store muligheder for fremstilling og salg af kitsch alle peger i den modsatte retning. Resultatet er, at vor intelligensia er ualmindelig lille, svag og usammenhængende. En af de mærkelige ting ved den amerikanske kultur er, at antallet af åndsarbejdere er så stort i for-

hold til intelligensiaen, hvis man ved åndsarbejdere forstår specialister, der stort set er begrænsede til deres eget lille felt, og ved intelligensiaen forstår dem, der anser alt kulturelt som deres område. Ikke blot er der meget få intellektuelle, men de synes ikke at have ret meget med hinanden at gøre, de mangler et »esprit de corps«, de har ikke følelse af at tilhøre et fællesskab; de er så fjernet fra hinanden, at de ikke engang gider skændes – de har faktisk ikke rigtig været oppe at toppes siden Moskvaprocesserne!

Massekulturens fremtid tegner sig endnu mørkere

Hvis det konservative forslag om at frelse vor kultur ved hjælp af den aristokratiske avantgarde synes historisk set lidet sandsynlig, hvad så med det demokratisk-liberale forslag? Er der rimelig udsigt til, at man kan højne massekulturens standard? I sin nyligt udkomne bog »The Great Audience« gør Gilbert Seldes sig til talsmand for, at der er det. Han mener, at massekulturens fortidensværende ringe kvalitet skyldes, at kitsch-fyrsterne undervurderer massernes mentale alder, at de intellektuelle næsvist afslår at arbejde for massemedier som radio, TV og film, og at masserne selv er for passive, idet de ikke forlanger bedre massekultur-produkter. Denne diagnose forekommer mig overfladisk, fordi den skyder hele skylden på subjektive, moralske faktorer: Dumhed, forskruethed og mangel på viljestyrke. Jeg personlig mener, at lige som det er forkert at gøre det tyske (eller det russiske) folk ansvarlig for nazismen (eller kommunismen), er det forkert at bebrejde én social gruppe disse resultater. Menneskene er blevet fanget i et ubønhørligt maskineri, der tvinger dem til at rette sig efter det med en kraft, som kun en helt kan modstå (og skønt man kan håbe på det, kan man ikke forlange, at alle skal være helte). Jeg opfatter massekulturen som et pendul; når først det er sat i gang, hvem kan så vide, om det er udslaget til den ene side eller til den anden side, der holder det i gang?

Kitsch-fyrsterne sælger kulturen til masserne. Det er en forringet, triviel kultur, der forfladiger livets dybe realiteter (sex, død, nederlag og tragedie) såvel som dets små, spontane glæder, fordi realiteterne ville være for virkelige og glæderne for livlige til at fremkalde den bedøvende tilstand, som Mr. Seldes kalder »tilfredsstillethed«, hvilket vil sige, at man sløvt accepterer den erstatning, massekulturen giver for det virkelige livs foruroligende og uforudsigelige (og derfor usælgelige) glæde, tragedie, morsomhed, originalitet og skønhed. I masserne, der gennem generationer er vænnet til misbrug af disse erstatninger, opstår et behov for trivielle og behagelige kulturprodukter. Hvad der så kom først, hønen eller ægget, behovet eller tilfredsstillelsen af behovet (der forøger behovet), er et problem, der er lige så akademisk, som det er uløseligt. Pendulet er blot sat i svingninger og synes ikke at ville standse.

Snarere end at håbe, at massekulturen forbedrer sig, bør man være lykkelig, hvis den ikke bliver værre. Hvornår oplever vi en folkelig humorist som Sholem Aleichem, hvis bøger stadig oversættes fra jiddish, og i hvis begravelse i 1916 tusinde af Bronxs indbyggere deltog? Eller Finlay Peter Dunne, hvis

Mr. Dooley beskrev den amerikanske dagligdag med et sådant vid, at Henry Adams blev en trofast læser, og at Henry Jamse, da han endelig vendte hjem til sit fædreland, kun ønskede at træffe en amerikansk forfatter, nemlig Dunne? Eftersom massekulturen ikke er en kunstart, men et industriprodukt, tenderer den altid imod det billige, standardiserede og let fremstillelige. Således har T. W. Adorne i sit strålende essay »On Popular Music« (Studies in Philosophy and Social Science, New York, No. 1, 1941) påpeget, at alle schlager-omkvæd uden undtagelse har det samme antal takter, lige som Mr. Seldes bemærker, at Hollywoodfilm er klippet i et ensartet, hurtigt tempo med 45 sekunder som højeste varighed for et enkelt klip, hvilket gør dem meget ensformige i modsætning til europæiske film, der er klippet i et mere varieret tempo. Den slags standardisering medfører, at hvad der begynder som noget friskt og originalt, gentages til det bliver talentløs rutine – se blot, hvordan Fred Allan udviklede sig som radiokomiker. Det eneste tidspunkt, hvor massekultur er noget værd, er lige i begyndelsen, før klichéen er stivnet, før publikums-analyse-, økonomi- og effektivitets eksperterne er rykket ind. Da kan det for en kort tid opnå at blive folkekunst. Men vore dages folkekunstnere har ikke den tilstrækkelige kulturelle arv og intellektuelle styrke (på disse punkter er avantgardisten bedre udrustet) til i længden at modstå massekulturen. Hans smag bliver let ødelagt, og han mister let forståelsen af sit eget talents begrænsninger, som det skete for Walt Disney mellem de morsomme og opfindsomme, tidlige Mickey Mouse-film og »Silly Symphonies« og den vulgært prætentive »Fantasia« eller den tungt sentimentale »Snow White«, eller som det er sket for Westbrooke Pegler, der begyndte som en strålende sportsjournalist med en sikker sans for form og et godt øje for jargon, men som i dag kun er en vrøvlede, grovkornet, ordrig, og politisk vismand. Skønt folkekunsten har mange dyder, er modstandskraft ikke en af dem; og modstandskraft er en vigtig dyd, hvis man vil holde stand mod massekulturens altopslugende dynd.

(Oversat af Ul Jørgensen)

■ Originaltitel: A Theory of Mass Culture, trykt i Diogenes nr. 3, 1953, og genoptrykt i antologien Mass Culture, New York og London 1957.