

Tingsliggørelse og utopi i massekulturen

Teorien om massekultur – eller massemodtagerkultur, kommerciel kultur, »populær« kultur, kulturindustri, som det også kaldes – har altid været tilbøjelig til at definere sit objekt i forhold til den såkaldte finkultur uden at reflektere over den objektive status af denne modstilling. Som så ofte begrænser positionerne i dette område sig til at være to spejlbilleder, som væsentligt set er iscenesat ud fra en valorisering. Det velkendte *elitisme*-motiv argumenterer således for massekulturens forrang på grundlag af det blotte antal mennesker, der er udsat for den; følgelig stemples dyrkelsen af finkulturen eller den hermetiske kultur som en statushobby for en lille gruppe intellektuelle. Som dette anti-intellektuelle angreb lader formode, har denne dybest set negative position kun lidt teoretisk indhold, men svarer åbenlyst til en dybt rodfæstet tiltro til amerikansk populisme og udtrykker en bredt anerkendt opfattelse af, at finkultur er et establishment-fænomen, der uigenkaldeligt er belastet, fordi det er knyttet til kulturinstitutionerne – og i særdeleshed til universitetet. Den værdi, der her fremmanes, er derfor en social værdi: det ville være at foretrække, at man beskæftigede sig med tv-programmer, *The Godfather* eller *Jaws* frem for med Wallace Stevens eller Henry James, fordi de førstnævnte klart taler et kulturelt sprog, som er meningsfuldt for meget bredere befolkningslag end det, som repræsenteres socialt af de intellektuelle. Disse fundamentale populistiske er imidlertid også intellektuelle. Derfor har denne position mistænkelige overtoner af et skyldkompleks. Ydermere overser den mange af de mest vigtige former for den moderne kunsts antisociale og kritiske, negative (om end generelt ikke-revolutionære) stillingtagen. Og endelig tilbyder den ingen metode til at læse endog de kulturelle objekter, den valoriserer, og har ikke haft ret meget interessant at sige om deres indhold.

Denne position er der vendt op og ned på i den kulturteori, der er udarbejdet af Frankfurterskolen. Som det er passende for denne strikte modsætning til populisternes position, er værkerne af Adorno, Horkheimer, Marcuse og andre stærkt teoretiske og leverer en arbejdsmetodik til en næranalyse af lige netop de produkter fra kulturindustrien, som de stigmatiserer, og som populismens

tilhængere lovpriser. Denne opfattelse kan kort karakteriseres som en udarbejdelse af de marxistiske teorier om tingsliggørelse og en applikation af disse tanker på massekulturelle værker. Teorien om tingsliggørelse (her stærkt påvirket af Max Webers analyse af rationaliseringsprocessen) beskriver den måde, de ældre traditionelle former for menneskelig handling under kapitalismen bliver reorganiseret og »tayloriseret«, analytisk fragmenteret og rekonstrueret svarende til forskellige rationelle modeller for effektivitet og dermed væsentligt set restruktureret i forhold til en differentiering imellem middel og mål. Dette er en paradoksal idé, der ikke kan anerkendes fuldt ud, før det er klart, på hvilken måde adskillelsen imellem middel og mål effektivt sætter målet i parentes eller ligefrem ophæver det. Deraf følger den strategiske værdi af Frankfurterskolens begreb om »instrumentalisering«, som på en brugbar måde rykker selve midlernes organisering i forgrunden på bekostning af det specifikke mål eller den værdi, der er knyttet til deres praksis.¹ I den traditionsbundne handling er værdien af handlingen med andre ord immanent i forhold til handlingen selv, og dermed kvalitativt forskellig fra de mål og værdier, som artikuleres i andre former for menneskelig arbejde eller leg. Dette betød socialt set, at de forskellige former for arbejde i sådanne samfund var fuldstændigt usammenlignelige. For eksempel i det antikke Grækenland var det velkendte aristoteliske skema for de firefoldige årsager, der var virksomme i håndværk eller *poieisis* (materielt, formelt, formålstjenligt og finalt) kun anvendeligt på håndværk og hverken på landbrug eller krig, som havde et helt forskelligt »naturligt« – hvilket vil sige overnaturligt eller guddommeligt – grundlag.² Det er først med den universelle »tingsliggørelse« af arbejdskraften, dén Marx' *Kapitalen* betegner som kapitalismens fundamentale forudsætning, at alle former for menneskeligt arbejde kan adskilles ud fra deres særegne kvalitative differentiering som adskilte typer af handling (minedrift i modsætning til landbrug, operakomposition i modsætning til tekstilfabrikation), idet de alle universelt underordnes en kvantitativ fællesnævner, det vil sige pengenes universelle bytteværdi.³ På dette punkt er kvaliteten i de forskellige former for menneskelig handling, deres særegne og forskellige »formål« og værdier, således effektivt blevet sat i parentes eller ophævet af markedssystemet, og alle disse handlinger overlades nu til en skånselsløs reorganisering i effektivitetstermer: nemlig som blotte midler eller instrumentalitet.

Styrken i anvendelsen af dette begrebssæt på kunstværker kan måles i forhold til den traditionelle æstetiske filosofis definition af kunst (i særdeleshed Kants) som en »målrettethed uden formål«, d.v.s. som en målrettet handling, som ikke desto mindre ikke har noget praktisk formål eller hensigt i erhvervslivets, i politikens eller alment i den konkrete menneskelige praksis' »virkelige verden«. Denne traditionelle definition gælder uden tvivl for al kunst, der

fungerer som kunst: ikke for mislykkede fortællinger, hjemmevideoer eller kluntede poetiske skriblerier, men derimod både for massekulturens og for finkulturens succesrige værker. Vi glemmer vores virkelige liv og indstiller vores praktiske gøremål i lige høj grad, når vi ser *The Godfather*, som når vi læser *The Wings of the Dove* eller hører en Beethoven-sonate.

På dette punkt skaber varebegrebet dog en mulighed for en strukturel og historisk differentiering af det, som blev opfattet som den universelle beskrivelse af selve den æstetiske erfaring som sådan, uanset dens form. Varebegrebet går på tværs af tingsliggørelsesfænomenet – beskrevet ovenfor i vendinger som handling eller produktion – fra en anden vinkel, nemlig forbrugets. I en verden hvor alt og dermed også arbejdskraften er blevet en vare, forbliver formål ikke mindre udifferentierede end i produktionskemaet – de er alle strengt kvantificerede og er blevet abstrakt sammenlignelige gennem pengenes medium, deres respektive pris eller lønnen – og derfor kan vi nu alligevel formulere deres instrumentalisering, deres reorganisering langs middel/mål-adskillelsen på en ny måde. For netop i kraft af at den forvandles til en vare, er en genstand af en hvilken som helst art reduceret til et middel for sit eget forbrugs skyld. Den har ikke længere i sig selv en kvalitativ værdi. Den har kun værdi, for så vidt den kan »bruges«. De forskellige former for handling mister således deres immanente og iboende tilfredsstillelse som handling og bliver midler for et mål.

Genstandene i kapitalismens vareverden taber ligeledes deres uafhængige »væren« og iboende kvaliteter og bliver i stedet til rene og skære instrumenter for varetilfredsstillelse. Et velkendt eksempel er turismen. Den amerikanske turist lader ikke længere landskabet »være i dets væren«, som Heidegger ville have sagt, men fotograferer det og forvandler hermed grafisk rummet til dets eget materielle billede. Den konkrete handling at se på et landskab – der uden tvivl indbefatter den foruroligende forvirring over handlingen selv, den angst, der må opstå, når mennesker, idet de konfronteres med det ikke-menneskelige, undrer sig over, hvad de gør her, og hvad pointen eller formålet med en sådan konfrontation i det hele taget er⁴ – er således bekvemt udskiftet med den handling, hvorved mennesket sætter sig i besiddelse af rummet og omdanner det til en form for personlig ejendom. Det er meningen med den centrale scene i Godards *Les Caribiniers* (1962-63), hvor de nye verdenserobrere fremviser deres bytte: i modsætning til Alexander ejer »Michael Ange« og »Ulysse« kun billeder af alt og fremviser triumferende deres postkort af Colosseum, pyramiderne, Wall Street, Angkor Wat som var det frække billeder. Dette er også betydningen af Guy Debords påstand i den vigtige bog *The Society of The Spectacle*, at den mest ekstreme form for varens tingsliggørelse i nutidens forbrugsamfund netop er selve billedet.⁵ Med denne universelle varefetichering af

vores genstandsverden er de velkendte forklaringer på andet-styreligheden af statusforbruget i dag og på seksualiseringen af vore objekter og handlinger også givet: den nye bilmodel er dybest set det billede, andre mennesker skal have af os. Frem for genstanden selv forbruger vi snarere den æstetiske værdi, der er åben for alle de libidinøse investeringer, som reklamen så snedigt stiller til rådighed for os.

Det er klart, at en sådan redegørelse for varefetichismen har umiddelbar relevans for æstetik om ikke andet, så fordi den angiver, at alt i forbrugssamfundet har antaget en æstetisk dimension. Styrken i Adorno & Horkheimers analyse af kulturindustrien ligger imidlertid i deres påvisning af, hvordan varestrukturen uventet og umærkbart indføres i selve kunstværkets egen form og indhold. Det er ligesom cirkelens endegyldige kvadratur: instrumentaliserings triumf over selve kunstens »målrettethed uden formål« eller den vedholdende erobring og kolonisering af de yderste grænser for det ikke-praktiske, for den rene leg og anti-nyttens, ved hjælp af midlernes og formålenes logiske verden. Men hvordan kan en poetisk sætnings rene materialitet blive »brugt« i denne betydning? For mens det er klart, hvordan vi kan købe ideen om en bil eller ryge p.g.a. det rene libidinøse billede, som skuespillere, forfattere og modeller med cigaretter i hånden opbygger, så er det meget mindre klart, hvordan en fortælling kan »forbruges« til gavn for dens egen ide.

I dets mest enkle form antyder dette syn på den instrumentaliserede kultur – hvilket ligger implicit i såvel *Tel Quel*-gruppen som i Frankfurterskolens æstetik – at også læseprocessen er restruktureret ifølge differentieringen mellem midler og mål. Her er det lærerigt at lave en sammenstilling med Auerbachs diskussion af *Odyseen* i *Mimesis* og især med hans beskrivelse af den måde, digtet på ethvert punkt forholder sig vertikalt til sig selv på, er lukket omkring sig selv, idet hver strofe og hvert tableau på en måde er tidløs og immanent, og derfor frarøvet enhver nødvendig og uundværlig forbindelse til det, som kommer før eller efter. Set i dette lys bliver det muligt at værdsætte den fremmedartethed, den historiske unaturlighed (i en Brecht'sk betydning) i nutidens bøger, som man (ligesom detektivhistorier) læser »for afslutningens« skyld – sidernes omfang bliver rene devaluerede midler til at nå et formål – i dette tilfælde »opklaringen«, som i sig selv er yderst ubetydelig, for så vidt vi her ikke er i den virkelige verden og dennes praktiske målestok, hvor en imaginær morders identitet er højst trivial.

Detektivhistorien er uden tvivl en yderst specialiseret form: dog kan den grundlæggende varefetichisme, som den er et symbol på, påvises overalt i den nutidige kommercielle kunsts undergenrer. Materialiseringen af den ene eller den anden del i sådanne genrer kommer til at indstifte et formål og en forbrugstilfredsstillelse, som resten af værket derfor »nedvurderes« til at være et

simpelt middel for. I den ældre eventyrfortælling står »dénouement« (heltens eller heltindens sejr, fundet af skatten, redningen af heltinden eller fængslede kammerater, forpurringen af et uhyrligt plot eller ankomsten i tide til at afsløre en presserende besked eller en hemmelighed) således ikke kun som det tingsliggjorte formål, som resten af fortællingen konsumeres for. Denne tingsliggjørende struktur griber også ind i hver detalje side-efter-side i bogens komposition. Hvert kapitel gentager i korthed en mindre selvstændig konsumtionsproces, idet det slutter med et fastfrosset billede af en ny og katastrofisk omvending af situationen, bygget op omkring en kedsommelig persons små fornøjelser, i og med at dennes eneste potentiale aktualiseres (den koleriske Ned Land, der endelig eksploderer i raseri), idet det enten organiserer sætningerne i afsnit, hvor hver enkelt er et uafhængigt underplot eller omkring den objekt-lignende stasis af den »skæbnesvangre« sætning eller det »dramatiske« tableau. Selve tempoet i en sådan læsning er i mellemtiden overprogrammeret af dens periodisk optrædende illustrationer, der enten før eller efter hændelsen bekræfter vores opgave som læsere, nemlig at forvandle den gennemsigtige strøm af sprog så meget som muligt til materielle billeder og objekter, vi kan konsumere.⁶

Dette er dog stadig et relativt primitivt trin i fortællingens vareliggørelse. Mere subtil og mere interessant er den måde, bestselleren siden naturalismen har tenderet imod at producere en quasi-stoflig »følelses-stemning«, der flyder rundt om fortællingen, men som kun er periodisk realiseret i den: følelsen af skæbne i familieromaner for eksempel, eller jordens »episke« rytme eller »historiens« store bevægelser i de forskellige sagaer kan anskues på samme måde, d.v.s. som en vare, hvis konsumtion fortællingen ikke er meget andet end middel for. Deres grundlæggende stoflighed bliver derfor bekræftet og indeholdt i den biografmusik, der ledsager lærredsversionerne.⁷ Den strukturelle differentiering mellem fortællingen og de forbrugsrettede følelsesstemninger er en bredere og historisk og formelt set mere betydningsfuld manifestation af den form for »lytte-fetichisme«, Adorno fordømte, da han talte om den måde, den nutidige lytter restrukturerer en klassisk symfoni på, nemlig således at sonateformen selv bliver et instrumentelt middel for en konsumering af den isolerbare tone eller melodi.

Det skulle derfor være klart, at jeg anser Frankfurterskolens analyse af massekulturens varestruktur for at være af største interesse. Når jeg nedenfor foreslår en noget anderledes måde at kigge på det samme fænomen, er det ikke fordi jeg synes, at deres tilgang er blevet afkræftet. Tværtimod er vi knap nok begyndt af udarbejde alle konsekvenser af sådanne beskrivelser eller for den sags skyld at lave et udtømmende inventar af forskellige modeller og af de øvrige træk udover varens tingsliggørelse, som sådanne artefakter kan analy-

seres ud fra.

Det der er utilfredsstillende ved Frankfurterskolens position er ikke dens negative og kritiske apparat, men snarere den positive værdi, som dette apparat afhænger af: valoriseringen af den traditionelle modernistiske fine kunst som stedet for ægte kritisk og subversiv, »autonom« æstetisk produktion. Her markerer Adornos senere værker (ligesom Marcuses *The Aesthetic Dimension*) et tilbagefald i forhold til de første værkers dialektisk ambivalente vurdering, f.eks. – i *Philosophie der modernen Musik* – af Arnold Schönbergs præstation: det, der er udeladt fra de senere vurderinger, er lige netop Adornos grundlæggende opdagelse af historiciteten og specielt de største modernistiske formers uigenkaldelige forældelsesproces. Men hvis det forholder sig således, så kan den moderne finkulturs store værker – hvad enten det er Schönberg, Beckett eller endda Brecht – ikke tjene som et fast udgangspunkt eller en eviggyldig standard, man kan måle massekulturens »nedvurderede« status ud fra. De fragmentariske og endnu uudviklede tendenser⁸ i den nyeste kunstproduktion – hyperrealismen eller den fotografiske realisme i den visuelle kunst; »new music« à la Lamonte Young, Terry Riley eller Philip Glass; postmoderne litterære tekster som Pynchons – antyder i virkeligheden, at finkultur og massekultur i tiltagende grad trænger ind i hinanden og sammenvæves.

Af alle disse grunde forekommer det mig, at vi må gentænke oppositionen mellem finkultur og massekultur på en sådan måde, at den vægt på evaluering, som den traditionelt har givet anledning til – og ligegyldigt hvordan det binære valoriseringssystem ellers opererer (massekultur er populær og derfor mere autentisk end finkultur, finkultur er autonom og derfor helt igennem usammenlignelig med en nedvurderet massekultur) har det med at fungere i en slags tidløs sfære af absolut æstetisk vurdering – afløses af en ægte historisk og dialektisk tilgang til disse fænomener. En sådan tilgang kræver, at vi læser finkultur og massekultur som objektivt relaterede og dialektiske indbyrdes afhængige fænomener, som dobbeltformer og p.g.a. en spaltning af den æstetiske produktion under kapitalismen derfor også uadskillelige. I dette kapitalismens tredje eller multinationale stadium bliver dilemmaet med det dobbelte vurderingsgrundlag for finkultur og massekultur imidlertid tilbage, men ikke som et subjektivt problem m.h.t. vore egne vurderingskriterier – det er snarere en objektiv modsigelse, der har sin egen sociale begrundelse.

I virkeligheden tvinger dette syn på massekulturens fremkomst os til at genbestemme »finkulturens« egenart historisk i forhold til det, den konventionelt har været stillet op overfor: løseligt efter de ældre kulturkritikere stræbte faktisk at rejse sammenlignelige temaer for fortidens »populærkultur«. Hvis man således ser på græsk tragedie, Shakespeare, *Don Quijote*, endnu i dag bredt læst romantisk lyrik af Hugos type og realistiske bestsellere som f.eks. Balzacs

eller Dickens som værker, der forener et bredt »populær«-publikum med høj æstetisk kvalitet, så er man skæbnesvangert fastlåst i fejlslagne problemstillinger om den relative værdi hos sådanne populære nutidige forfattere af høj kvalitet som Chaplin, John Ford, Hitchcock, endda Robert Frost, Andrew Wyeth, Simenon eller John O'Hara – når de sammenlignes med Shakespeare eller endda Dickens. Det fuldkomment meningsløse ved dette interessante konversationsemne bliver klart, så snart man indser, at den eneste form for »finkultur«, som ud fra et historisk synspunkt kan siges at konstituere en dialektisk modsætning til massekultur, er den finkulturelle produktion, der er samtidig med massekulturen. Altså den kunstneriske produktion der generelt betegnes som *modernisme*. Dette begreb ville så stå for Wallace Stevens, Joyce, Schönberg, eller Jackson Pollock, men under ingen omstændigheder for kulturelle artefakter som Balzacs romaner eller Molières skuespil, der i bund og grund ligger forud for den historiske adskillelse af finkultur og massekultur.

Men en sådan fremstilling tvinger os tydeligvis til også at gentænke vores definition af massekultur: det er givet, at kommercielle produkter ikke uden intellektuel uhæderlighed kan assimileres med fortidens såkaldte populærkunst, for slet ikke at tale om folkekunsten. Disse afspejlede og var afhængige af helt andre sociale realiteter for deres produktion. De var faktisk det »organiske« udtryk for flere forskellige sociale grupper eller kaster, såsom bondelandsbyen, hoffet, middelalderbyen, den græske polis og endda det klassiske bourgeoisie, da det stadig var en ensartet social gruppe med sin egen kulturelle specificitet. Senkapitalismens historisk set unikke tendentielle effekt på alle disse grupper har været at opløse, fragmentere eller atomisere dem til sammenhobninger (*Gesellschaften*) af isolerede og ækvivalente privatindivider ved hjælp af den universelle varefetichismes og markedssystemets ætsende påvirkning. Det »populære« som sådan eksisterer altså ikke længere, undtagen under meget specifikke og marginaliserede betingelser (den såkaldte underudviklings indre og ydre enklaver inden for det kapitalistiske verdenssystem). Den nutidige, industrielle massekulturs produktion af varer har altså intet som helst at gøre og intet til fælles med de ældre former for populærkultur eller folkekultur.

Forstået således åbner den dialektiske opposition og den dybtgående strukturelle indbyrdes relation mellem modernisme og massekultur for et helt nyt felt af kulturstudier, som historisk og socialt tegner til at blive mere forståeligt end den forskning eller de discipliner, der strategisk har forestillet sig deres opgave som en specialisering inden for den ene eller den anden gren (for eksempel på universitetet litteraturinstitutter vs. institutter for populærkultur). Vægten må nu ligge direkte på den sociale og æstetiske situation – dilemmaet m.h.t. form og publikum – som både modernisme og massekultur har til fælles

og begge forholder sig til, men »løser« på hver sin måde. Også modernismen kan kun forstås adækvat i forhold til vareproduktionens begreber, hvis altgennemtrængende strukturelle indflydelse på massekulturen, jeg har beskrevet ovenfor: blot betyder vareformens allestedsnærvær for modernismen, at den bestræber sig på *ikke* at være en vare, på at udtænke et æstetisk sprog, der er ude af stand til at give varens tilfredsstillelse, og som er resistent over for instrumentaliseringen. Forskellen mellem denne position og Frankfurterskolens (eller senere *Tel Quels*) valorisering af modernismen ligger i min betegnelse af modernismen som reaktiv, d.v.s. som et symptom og som et resultat af kulturelle kriser og ikke som en ny selvstændig »løsning«. Varen er ikke blot den forudgående form, som begrebsmæssigt er den eneste, modernismen strukturelt kan forstås indenfor, men også selve betingelserne for den modernistiske løsning – opfattelsen af den modernistiske tekst som et isoleret individs produktion og protest, og logikken i dens tegnsystem som rene private sprog (»stilarter«) og private religioner – er modsætningsfulde og gjorde den sociale eller kollektive realisering af det æstetiske projekt (Mallarmés ideal om *Le Livre* kan ses som den grundlæggende formulering af den sidstnævnte⁹⁾ umuligt (en vurdering som selvfølgelig ikke er en vurdering af værdien af de modernistiske teksters »storartethed«).

Der er dog andre aspekter af kunstens situation under monopol- og senkapitalismen, som er forblevet uudforsket og som tilbyder lige så rige perspektiver for undersøgelsen af modernismen og massekulturen i deres strukturelle afhængighed. Et andet spørgsmål er for eksempel *materialiseringen* i nutidig kunst – et fænomen der desværre er blevet misforstået af megen nutidig marxistisk teori (af indlysende grunde er det ikke et problem, der har tiltrukket den akademisk formalisme). Her fremtræder misforståelsen dramatisk i den hegelianske traditions (Lukács såvel som Frankfurterskolen) pejorative fokusering på fænomener som æstetisk tingsliggørelse – som giver begrebet en negativ valorisering – overfor lovprisningen af den »materielle signifiant« og af »tekstens materialitet« i den franske tradition, som påberåber sig Althusser og Lacan som autoriteter. Hvis man er villig til at tage den mulighed under overvejelse, at »tingsliggørelse« og opkomsten af stadigt mere materialiserede signifianter er et og samme fænomen – både historisk og kulturelt set – så viser denne ideologisk set store debat sig at være baseret på en fundamental misforståelse. Endnu engang er forvirringen begrundet i introduktionen af det fejlagtige problem om valorisering (som på ødelæggende måde programmerer enhver binær opposition i godt og dårligt, positivt og negativt, væsentligt og uvæsentligt) i en i grunden mere ambivalent dialektisk og historisk situation, hvor tingsliggørelse og materialisering er et centralt strukturtræk ved både modernisme og massekultur.

Indledningsvis ville opgaven med at definere dette nye studieområde så betyde, at man skulle opstille et inventar over andre ligeledes problematiske temaer eller fænomener, som den gensidige relation mellem massekultur og modernisme kan undersøges ud fra på en frugtbar måde – noget det er for tidligt at gøre her. På dette punkt skal jeg bare gøre opmærksom på endnu et sådant tema, som jeg synes er af den største betydning, når modernismens og massekulturens modsatte formelle reaktioner på deres fælles sociale situation skal angives nærmere, – og det er begrebet *gentagelse*. Dette begreb, som vi i dets moderne form kan takke Kierkegaard for, har vist frugtbare og interessante nyudviklinger i den nyere post-strukturalisme. Hos Jean Baudrillard for eksempel karakteriserer det, som han kalder simulakret (d.v.s. reproduktionen af »kopier« som ikke har nogen original), gentagelsens strukturer i den forbrugskapitalistiske vareproduktion, og det præger vores objektverden med en uvirkelighed og et fritflydende fravær af »referenten« (d.v.s. den plads der hidtil blev indtaget af naturen, af råmaterialer og primærproduktion eller af »original« håndværksproduktion) på en måde, der er fuldstændig forskellig fra alt, der er set i enhver tidligere social formation.

Hvis det er tilfældet, kan vi forvente, at gentagelsen udgør endnu et træk ved den nutidige æstetiske produktions modsætningsfyldte situation, som både modernisme og massekultur på den ene eller den anden måde ikke kan gøre andet end at reagere på. Og det er faktisk tilfældet. Man behøver blot at kalde den traditionelle ideologiske holdning i al fornyende teori og praksis helt fra romantikerne til *Tel Quel*-gruppen til vidne (en holdning, der også løber igennem den klassiske anglo-amerikanske modernismes hegemoniske formuleringer) for at iagttage denne strategiske vægt på fornyelse og nyhed, på det obligatoriske brud med tidligere stilarter, det pres for at »gøre det nye« – geometrisk tiltagende med forbrugssamfundets bestandigt hurtigere temporalitet, med dens årlige eller kvartalsvise stil- og modeskift – for at producere noget, der modsætter sig og trænger igennem gentagelsens tyngdekraft som et universelt træk ved vareækvivalensen. Sådanne æstetiske ideologier har uden tvivl ingen kritisk eller teoretisk værdi – for det første er de rent formelle, og idet de abstraherer nogle tomme begreber om fornyelse fra det konkrete indhold i en given periodes stilforandring, ender de med at udjævne formernes egen historie, for ikke at tale om socialhistorien og give indtryk af en slags cyklisk syn på forandring. Og alligevel er de brugbare symptomer ved afdækning af de måder, hvorpå de forskellige modernismer er blevet tvunget til at svare på gentagelsens objektive realitet som sådan – mod deres vilje og helt ind i selve formen. I vor tid demonstrerer den postmoderne opfattelse af en »tekst« og idealet om skizofren skrift den modernistiske æstetikers kald, nemlig at producere sætninger som er radikalt diskontinuerlige og som trodser

gentagelsen, ikke kun på det niveau hvor de bryder med de ældre former eller ældre formelle modeller, men nu også inden for tekstens eget mikrokosmos. I mellemtiden kan disse former for gentagelse, som det modernistiske projekt fra Gertrude Stein til Robbe-Grillet har tilegnet sig og gjort til deres eget, ses som en slags homøopatisk strategi, hvorved det skandaløse og ulidelige eksterne irritationsmoment trækkes ind i selve den æstetiske proces og her systematisk gennemarbejdes, »udledes« og symbolsk set neutraliseres.

Men det er klart, at gentagelsens indflydelse på massekulturen ikke har været mindre afgørende. Faktisk er det ofte blevet iagttaget, at de ældre fællesdiskurser – stigmatiseret af de forskellige modernistiske revolutioner, der succesivt har taget afstand fra de ældre fastlagte former for lyrik, tragedie og komedie og til sidst endog for selve »romanen«, som nu er erstattet med den uklassificerbare »livre« eller »tekst« – bevarer et magtfuldt efterliv inden for massekulturens domæne. Paperbackkiosken eller lufthavnskioskernes udstillingshylder underbygger distinktionerne mellem fantastik, bestsellere, krimier, science fiction, biografi eller pornografi, men nu alle som undergenrer. Og det samme gør både den konventionelle klassifikation af de ugentlige tv-serier og Hollywood-filmens produktion og markedsføring (det genresystem der er på spil i nutidens kommercielle film er uden tvivl fuldstændigt forskellig fra det traditionelle mønster i 1930'erne og 1940'ernes produktion; det har måttet at svare igen på konkurrencen fra fjernsynet ved at udtænke nye meta-genrer eller omnibus-former, som dog straks bliver nye selvstændige »genrer« og puttes tilbage i den sædvanlige genremæssige stereotypi og reproduktion – som for nylig med katastrofefilmen eller den okkulte film).

Vi må imidlertid give en nærmere historisk bestemmelse af denne udvikling: de ældre førkapitalistiske genrer var tegn på noget der lignede en æstetisk »kontrakt« imellem en kulturel producent og et bestemt homogent klasse- eller et gruppepublikum. De fik deres vitalitet fra den sociale og kollektive status, som var knyttet til den æstetiske produktions- og forbrugs-situation (der sikkert i vid udstrækning varierede i forhold til den pågældende produktionsmåde), altså fra den kendsgerning at relationen imellem kunstneren og offentligheden stadig på den ene eller anden måde var en social institution og en konkret social og mellemmenneskelig relation med dens egen validering og specificitet. Med markedets fremkomst kunstforbrugets og -produktionens institutionelle status: kunst bliver endnu en afdeling af vareproduktionen. Kunstneren mister al social status og står over for valget mellem at blive en *poète maudit* eller en journalist. Relationen til publikum bliver problematiseret, og dette publikum bliver virtuelt »introuvable« (appellerne til eftertiden, Stendhals dedikation »Til de få udvalgte« eller Gertrude Steins bemærkning »jeg skriver for mig selv og for fremmede« er afslørende beviser for denne utåle-

lige nye tilstand).

Genrens overleven i den opkommende massekultur kan således på ingen måde betragtes som en tilbagevending til stabiliteten i de førkapitalistiske samfund. Tværtimod skal massekulturens genremæssige former og signaler helt specifikt forstås som den historiske gentilegnelse og forskydning af ældre strukturer for at de kan gøre tjeneste i gentagelsens kvalitativt meget forskellige situation. Massekulturens atomiserede eller serielle »publikum« ønsker at se det samme igen og igen. Dette gør den genremæssige struktur og genresignalet påtrængende nødvendigt. Hvis du tvivler på dette, så tænk på din egen bestyrtelse over at opdage, at den paperback, du udvalgte fra mystery-hylden viser sig at være en romantisk fortælling eller en science fiction; tænk på irritationen hos folk i køen ved siden af dig, som købte deres billetter i den tro, at de skulle til at se en thriller eller et politisk mysterium i stedet for den horrorfilm eller den okkulte film, der faktisk er i gang. Tænk også på fjernsynets meget misforståede »æstetiske fallit«: den strukturelle årsag, der ligger til grund for de forskellige fjernsynsseriers manglende evne til at producere episoder, som enten er socialt »realistiske«, eller som har en æstetisk eller formel autonomi, der overskrider simpel variation, har kun lidt at gøre med de involverede menneskers talent (selv om det sikkert er forværret af den tiltagende »udmatning« af stoffet og det stadigt stigende produktionstempo for nye episoder). Det ligger derimod netop i vores »indstilling« til gentagelsen. Selv om du læser Kafka eller Dostojevski, ser du en »politi-serie« eller en detektivserie ud fra en forventning om et skabelonagtigt format, og du vil blive ærgerlig, hvis det viser sig, at videofortællingen stiller »finkulturelle« krav. Nogenlunde den samme situation gælder for film, hvor den dog er blevet institutionaliseret som distinktionen imellem den amerikanske (nu multinationale) film – der fastlægger forventningen til genremæssig gentagelse – og den udenlandske film, som bestemmer et skift i »forventningshorisonten« hen imod receptionen af en finkulturel diskurs eller de såkaldte kunsthfilm.

For analysen af massekultur har denne situation vigtige konsekvenser, som endnu ikke fuldt ud er blevet anerkendt. Gentagelsens filosofiske paradoks – formuleret af Kierkegaard, Freud og andre – kan opfattes således: den kan så at sige kun ske »anden gang«. Førstegangsbegebenheden er per definition ikke en gentagelse af noget; den omstilles derefter til gentagelse i anden omgang ved den mærkværdige mekanisme, Freud kalder »efterlods konstruktion« (Nachträglichkeit). Men dette betyder ligesom med simulakret, at der ikke er en »første gang« for gentagelsen, der er ingen »original«, som de efterfølgende gentagelser blot er kopier af; og også her tilvejebringer modernismen et underligt ekko i dens produktion af bøger som Hegels *Phänomenologie*, Proust eller *Finnegans Wake*, som man kun kan genlæse. I modernismen findes den

hermetiske tekst stadig, ikke kun som en bjergtinde, der skal bestiges, men også som en bog, hvis faste realitet, du kan vende tilbage til igen og igen. I massekulturen forflygtiger gentagelsen effektivt sit originale objekt – »prøven« eller »kunstværket« – på en sådan måde, at forskeren i massekultur ikke har et primært studieobjekt.

Den mest slående påvisning af denne proces kan ses i vores reception af enhver type nutidig popmusik – de forskellige former for rock, blues, country western eller disco. Jeg vil argumentere for, at vi aldrig hører nogle af de singler, der produceres inden for denne genre »for første gang«. Vi er i stedet konstant udsat for dem i alle former for situationer, fra bilradioens rolige rytme over lydene ved frokosten eller på arbejdspladsen eller i indkøbscentre hele vejen til »værkets« formodede gallaopførelse i en natklub eller en stadionkoncert eller på de plader, du køber og tager med hjem for at høre. Dette er en meget anderledes situation end den første forvirrede lytten til et kompliceret klassisk musikstykke, som du hører igen i koncertsalen eller lytter til hjemme. Den lidenskabelige hengivenhed, der kan opstå over for den ene eller den anden popsingel, de varme personlige investeringer af forskellige private associationer og den eksistentielle symbolisme, som er et karakteristikon ved en sådan hengivenhed, er lige så meget en funktion af vores egen fortrolighed som af værket selv: igennem gentagelsen bliver popsinglen umærkeligt en del af den eksistentielle vævning af vore egne liv, sådan at det vi lytter til er os selv, vores egen tidligere lytten.

Under disse omstændigheder ville det være meningsløst at prøve at genfinde følelsen for den »originale« musikalske tekst, som den virkelig var, eller som den er blevet hørt »for første gang«. Ligeegyldigt hvad resultaterne af sådant et videnskabeligt eller analytisk projekt er, ville dets studieobjekt være forskelligt og helt anderledes opbygget end det samme »musikstykke« forstået som massekultur, eller med andre ord, ren og skær gentagelse. Dilemmaet for forskeren i massekultur ligger derfor i de »primære teksters« strukturelle fravær eller den gentagende forflygtigelse. Der opnås heller ikke noget ved at rekonstruere et »korpus« af tekster ligesom for eksempel specialister i middelalderens historie gør, idet de arbejder med førkapitalistiske genre- og gentagelsesstrukturer, der kun overfladisk ligner den nutidige massekulturs eller den kommercielle kulturs strukturer. Efter min mening hjælper det heller ikke noget at søge tilflugt i den for tiden fashionable term »intertekstualitet«, som jeg mener i bedste fald udpeger et problem og ikke en løsning. Massekulturen stiller os overfor et metodisk dilemma, som den konventionelle vane med at sætte et stabilt objekt for kommentar eller fortolkning i form af en primært tekst eller et primært værk på foruroligende vis ikke i stand til at fokusere på endsige løse; på denne måde har en dialektisk opfattelse af dette studiefelt, hvor mo-

dernisme og massekultur forstås som et og samme historiske og æstetiske fænomen, også den fordel, at den placerer den primære teksts overlevelse på den ene af sine poler og herigennem sørger for et ledespor for den forvirrede udforskning af det æstetiske univers, som ligger på den anden pol, et meddelelses- eller semiotisk bombardement hvorfra den tekstuelle referent er forsvundet.

Ovenstående overvejelser retter sig ingeniunde mod eller berører alle de mest påtrængende problemer, som en tilgang til massekulturen i dag stilles overfor. I særdeleshed har vi overset en noget anderledes bedømmelse af massekulturen, som også løseligt stammer fra Frankfurterskolens holdning til emnet, men hvis tilhængere omfatter såvel »populisterne« som »elitisterne« på venstrefløjten i dag. Det er opfattelsen af massekulturen som ren manipulation, ren kommerciel hjernevask og tom distraktion fra de multinationale selskabers side, som tydeligvis kontrollerer ethvert væsentligt træk ved produktionen og distributionen af massekultur i dag. Hvis det forholdt sig således, er det klart, at studiet af massekultur i bedste fald kunne assimileres med teknikkerne for den ideologiske markedsførings anatomi og underordnes analysen af reklame-tekster og -materiale. Roland Barthes' inspirerende undersøgelse af dette forhold i hans *Mytologier* åbnede dem imidlertid for hele det kulturelle felt af operationer og funktioner i dagliglivet. Men eftersom manipulationssociologerne (selvfølgelig med undtagelse af Frankfurterskolen selv) næsten per definition ikke har været interesseret i den hermetiske eller »fine« kunstproduktion, hvis dialektiske gensidige afhængighed i forhold til massekulturen, vi argumenterede for ovenfor, er den almene effekt af deres position, at de i det hele taget undertrykker overvejelser om kulturen, lige med undtagelse af at den er en slags sandkasseleg på overbygningens mest epifænomenale niveau.

Implikationen er således at antyde, at det virkelige sociale liv – de eneste træk ved det sociale liv, der er værd at inddrage eller tage i betragtning, når det drejer sig om politisk teori og strategi – er det, den marxistiske tradition betegner som de politiske, de ideologiske og de juridiske niveauer af overbygningens realitet. Denne undertrykkelse af det kulturelle moment er ikke kun bestemt af universitetsstrukturen og af de forskellige discipliners ideologier – politisk videnskab og sociologi overdrager således i bedste fald de kulturelle spørgsmål til den »ghetto-agtige« rubrik og marginaliserede specialisering, der kaldes »kultursociologien« – det er også og på en mere almen måde den uafvidende fritsættelse af den mest grundlæggende ideologiske holdning i det amerikanske forretningsliv selv, hvor »kultur« – reduceret til skuespil og digte og åndssnobbende koncerter – par excellence er den mest trivielle og useriøse aktivitet i det »virkelige livs« daglige rotteræs.

Endog æstetens kald (sidst observeret i USA i 50'ernes førpolitiske vel-

magtsdage) og hans efterfølger litteraturprofessoren, der anerkender enestående finkulturelle »værdier«, havde et social-symbolsk indhold og udtrykte (almindeligvis ubevidst) både den angst, som var vakt af markedskonkurrencen, og den tilbagevisning af det fortrin, der blev tilkendt forretningslivets stræben og forretningsværdierne. Disse er derefter ganske givet fortrængt ligeså grundigt fra den akademiske formalisme, som kulturen er det fra manipulationssociologernes arbejde. En fortrængning, der langt hen ad vejen kan forklare de nutidige litteraturstudiers modstand og forsvarsvilje over for alt, som smager af den smertefulde genindførelse af netop »det virkelige liv«, – den socio-økonomiske eller den historiske kontekst – der jo først og fremmest var det, som det æstetiske kald skulle benægte eller tilsløre.

Hvad vi imidlertid må spørge manipulationssociologerne om, er, hvorvidt kulturen ikke, langt mere end et tilfældigt anliggende som f.eks. læsningen af en månedlig god bog eller en tur til en drive-in, netop er et element i forbrugsamfundet som sådan. Intet samfund har faktisk nogen sinde været så gennemsyret af tegn og budskaber som dette. Hvis vi følger Debords argument om billedets allestedsnærvær og almagt i nutidens forbrugskapitalisme, så bliver der om noget vendt op og ned på virkelighedens prioriteter. Alt medieres af kulturen lige til det punkt, hvor endda de politiske og de ideologiske »niveauer« indledningsvis skal vikles ud af deres primære repræsentationsform, som er kulturel. Howard Jarvis, Jimmy Carter, endog Castro, den røde brigade, B.J. Vorster, kommunismens infiltrering af Afrika, Vietnam-krigen, strejker og også inflationen – alle er billeder, der træder frem for os med den kulturelle repræsentations umiddelbarhed, som man kan være rimeligt sikker på langt fra selv har historisk realitet. Hvis vi fortsat skal tro på kategorier som f.eks. den sociale klasse, så er vi nødt til at grave efter dem i den kulturelle og kollektive fantasis illusoriske og bundløse område. Selv ideologi har i vores samfund mistet klarheden som fordom, falsk bevidsthed eller let identificerbar meningstilkendegivelse: vores racisme bliver rodet sammen med tætklippede sorte skuespillere på tv og i reklamer, vores sexismen må lave en omvej igennem tv-seriernes nye stereotyper for »den frigjorte kvinde«. Hvis man herefter ønsker at fremhæve det politiskes forrang, så får det være: indtil kulturens allestedsnærvær i dette samfund i det mindste svagt kan anes, kan de realistiske opfattelser af nutidens politiske praksis' væsen og funktioner næppe tænkes.

Det er sandt, at manipulationsteorien undertiden finder en speciel plads i sit system til de sjældne kulturobjekter, som kan siges at have et udtalt politisk og socialt indhold: 60'ers protestsange, *The Salt of the Earth*, (Biberman, 1954), Clancy Sigals romaner eller Sol Yuricks, Chicano vægmalerier og San Francisco Mime Troop. Dette er ikke stedet at bringe det komplicerede problem om nutidens politiske kunst på banen undtagen for at sige, at vores opgave

som kulturkritikere kræver af os, at vi rejser det og gentænker det, som stadig i alt væsentligt er trediversnes kategorier, på en ny og mere tilfredsstillende måde. Men problemet med politisk kunst – og vi har ikke noget værdifuldt at sige om det, hvis ikke vi indser, at det er et problem snarere end et valg eller en færdigsyet udvej – antyder en vigtig kvalifikation i det rids, der er skitseret i den første del af nærværende artikel. Den underforståede forudsætning for disse tidligere bemærkninger var, at autentisk kulturfrebringelse er eksistentielt afhængig af autentisk kollektivt liv, af den »organiske« socialgruppes vitalitet i ligegyldig hvilken form (og sådanne grupper kan variere fra den klassiske polis til bondelandsbyen, fra fællesskabet i ghettoen til et kampberedt førrevolutionært bourgeois fælles værdier). Kapitalismen opløser uden undtagelse systematisk alle sammenhængende socialgruppers struktur, endog dens egen herskende classes, og problematiserer derved den æstetiske produktion og den sproglige opfindsomhed, som udspringer af gruppens liv. Resultatet, som er diskuteret ovenfor, er den dialektiske spaltning af det ældre æstetiske udtryk i to fremtrædelsesformer, modernisme og massekultur, hver lige adskilt fra gruppens praksis. Begge disse former har opnået et beundringsværdigt niveau i teknisk virtuositet. Det er dog en dagdrøm at tro, at den ene eller den anden af disse semiotiske strukturer igen kunne forvandles, det være sig igennem befaling, et mirakel eller rent og skært talent, tilbage til det som i dens stærke form kunne kaldes politisk kunst eller mere alment den levende og autentiske kultur, som vi i realiteten har mistet erindringen om, – så sjælden en oplevelse er det blevet. Dette for at bringe de to mest indflydelsesrige nyere venstrefløjsæstetikker på banen – Brecht-Benjamin positionen, som håbede på en forvandling af 30'ernes spirende massekulturelle teknikker og kommunikationskanaler hen imod en åbenlys politisk kunst, og *Tel Quel* positionen som bekræfter sprogrevolutionens »subversive« og revolutionære kraft og den modernistiske og postmodernistiske formmæssige fornyelse. Vi må dog modstræbende konkludere, at ingen af disse retter sig mod vores egen tids specifikke betingelser.

Den eneste autentiske kulturproduktion i dag synes den, som kan trække på den kollektive erfaring hos marginale enklaver i verdenssystemets sociale liv: sort litteratur og blues, engelsk arbejderklasserock, kvindelitteratur, bøsselitteratur, romanen fra Quebec, den tredje verdens litteratur. Og denne produktion er kun mulig i den grad, disse former for kollektivt liv eller kollektiv solidaritet endnu ikke helt er blevet gennemtrængt af markedet og varesystemet. Dette er ikke nødvendigvis en negativ prognose, med mindre man tror på et tiltagende statisk og altomfavnende totalt system. Det, som ryster et sådant system – der ubestrideligt har været ved at falde på plads på alle leder og kanter siden begyndelsen af den industrielle kapitalisme – er imidlertid netop den

kollektive praksis eller for at udtale dets traditionelle, unævnelige navn: klassekampen. Imidlertid er relationen imellem klassekamp og kulturproduktion ikke umiddelbar; man genopfinder ikke en tilgang til politisk kunst og autentisk kulturproduktion ved at strø klassemæssige og politiske signaler udover sin individuelle kunstneriske diskurs. Tværtimod er klassekampen og den langsomme og uregelmæssige udvikling af ægte klassebevidsthed selv den proces hvorigennem en ny og organisk gruppe konstituerer sig, hvorved det kollektive gennembryder den tingsliggjorte atomisering i det kapitalistiske sociale liv. (Sartre kalder det serialitet.) Når man således siger, at gruppen eksisterer og at den genererer sit eget specifikke kulturelle liv og udtryk, er det to sider af samme sag. Dette er, om man vil, den tredje term, der manglede i mit tidligere billede af æstetikken og det kulturelles skæbne under kapitalismen. Det tjener dog ikke noget fornuftigt formål at spekulere over de former, som en sådan tredje eller autentisk slags kulturelt sprog må indtage i situationer, som endnu ikke eksisterer. Også hvad kunstnerne angår gælder det, at »Minervas ugle flyver ud i skumringen«, at, som for Lenin i april, prøven på den historiske nødvendighed altid først foreligger efter kendsgerningerne, og at de lige så lidt som vi andre kan belæres om, hvad der er historisk muligt, før efter det er blevet forsøgt.

Herefter kan vi nu vende tilbage til spørgsmålet om massekultur og manipulation. Brecht lærte os, at man under de rigtige omstændigheder kan lave enhver om til hvad som helst (*Mann ist Mann*). Blot insisterede han mindst lige så meget på situationen og råmaterialerne som på de teknikker, der fremhæves af manipulationsteorien. Måske kan nøgleproblemet m.h.t. begrebet eller pseudobegrebet manipulation anskueliggøres ved at sidestille det med det freudianske fortrængningsbegreb. Faktisk sætter den freudianske mekanisme først ind, efter at dets objekt – traume, ladet erindring, skyldbevidst eller truende begær, angst – på en eller anden måde er blevet vakt og dukker op i subjektets bevidsthed. Den freudianske fortrængning er derfor determineret, den har et specifikt indhold, og kan ligefrem siges at være noget i retning af en »genkendelse« af det indhold, som udtrykkes i form af benægtelse, forglemmelse, lapsus, *mauvaise foi*, forskydning eller substitution.

Men selvfølgelig var den klassiske freudianske model af kunstværket (ligesom af drømmen eller vitsen) en symbolsk opfyldelse af det fortrængte ønske, en kompleks struktur af krogveje, hvorved begæret kunne omgå fortrængningens censur og uden tvivl opnå et vist omfang af ren symbolsk tilfredsstillelse. En nyere »revision« af den freudianske model – Norman Hollands *The Dynamics of Literary Response* – foreslår imidlertid en mere brugbar løsning på vores nutidige problem, nemlig ved at forstå hvordan (kommercielle) kunstværker overhovedet kan siges at »manipulere« deres publikum. For Holland

må kunstværkets psykiske funktion beskrives på en sådan måde, at disse to inkonsistente og ligefrem uforenelige træk ved den æstetiske tilfredsstillelse – på den ene side dens ønskeopfyldende funktion, men på den anden side nødvendigheden af, at dens symbolske struktur beskytter psyken mod det skræmmende og potentielt ødelæggende udbrud af kraftfulde arkaiske former for begær og ønskemateriale – på en eller anden måde harmoniseres og tildeles deres plads som en enkelt strukturs dobbeltdrifter. Hollands tankevækkende opfattelse af kunstværkets funktion er derfor, at det skal *magte* dette råmateriale, som består af drifterne og det arkaiske ønske- eller fantasimateriale. At genskrive begrebet om begærsm Manipulationen i sociale termer tillader os nu at sammentænke fortrængning og ønskeopfyldelse inden for en enkelt mekanismes enhed. Den giver og tager ligeligt i et slags psykisk kompromis eller studehandel. Dette vækker på strategisk vis fantasi-indholdet inden for omhyggelige symbolske inddæmninger, som samtidig afdramatiserer det, idet de utålelige, uforståelige, reelt uforgængelige former for begær tilfredsstilles, men kun i den grad de midlertidigt kan stilles.

Denne model synes mig at give en langt mere adækvat forklaring på de mekanismer for manipulation, afledning og fornedrelse, som unægtelig er på spil i massekulturen og i medierne. I særdeleshed tillader den os at begribe massekultur ikke som en tom distraktion eller »blot« falsk bevidsthed, men snarere som en forvandling af social og politisk angst og fantasier, som derfor effektivt må være til stede i massekulturens tekst for efterfølgende at blive »behandlet« eller fortrængt. Refleksionerne i begyndelsen af denne artikel foreslår således, at en sådan tese også gøres gældende for modernismen, selv om jeg ikke her er i stand til at udfolde denne del af argumentet yderligere.¹⁰ Jeg skal derfor argumentere for, at både massekultur og modernismen har ligeså meget indhold i den løse betydning af dette ord, som de ældre socialrealismer, men at de tre former behandler dette indhold meget forskelligt. Både modernisme og massekultur bygger på fortrængningen af de fundamentale sociale former for angst og bekymringer, håb og blinde pletter, ideologiske antinomier og katastrofefantasier, som er deres råmateriale. Men der hvor modernismen har det med at behandle dette materiale ved at frembringe forskellige kompensationsformer, undertrykker massekulturen dem v.h.a. den narrative konstruktion af imaginære løsninger og v.h.a. projektionen af en optisk illusion om social harmoni.

Noter:

1. For de teoretiske kilder for denne opposition, jvf. mit essay om Max Weber: »The Vanishing Mediator«, in *The Ideologies of Theory*, Vol. II, Minnesota 1988 (University of Minnesota Press), pp. 3-34.
2. Det klassiske studie er stadig J.-P. Vernant: »Travail et nature dans la Grèce ancienne« og »Aspects psychologiques du travail«, in *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris 1965 (Maspéro).
3. Udover Marx, jvf. Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*, 1900, engelsk oversættelse: *Philosophy of Money*, London 1978 (Routledge) og klassikeren »Die Grossstädte und das Geistesleben«, dansk oversættelse »Storbyerne og det åndelige liv«, in: *K&K* 71 (1992).
4. »[Bourgeois bybeboere] vandrer gennem skovene som gennem den fugtige bløde jord af det barn de engang var; de stirrer på poppeltræer og de flade træer plantet langs vejen, de har intet at sige om dem, fordi de intet gør med dem, og de forundres over den vidunderlige kvalitet af denne stilhed« etc. J.-P. Sartre, *Saint Genêt*, Paris 1952 (Gallimard), pp. 249-250.
5. Guy Debord, *The society of the Spectacle*, Detroit 1973 (Black and Red Press).
6. Tingsliggørelse igennem *tableau*'et var allerede et teaterpåfund i det 18. århundrede (reproduceret i Buñuels *Viridiana*); men bogillustrationens betydning blev foregrebet i Sartres beskrivelse af de »perfekte øjeblikke« og de »privilegerede situationer« in *Nausea* (illustrationerne i Annies børnebogsudgave af Michelets *Historie de France*).
7. I min opfattelse er denne »følelsesstemning« (eller den sekundære libidinøse investering) i dens væsen opfundet af Zola og en del af den naturalistiske romans nye teknik (en af de mere succesfulde franske eksportvarer i denne periode).
8. Skrevet i 1976. Et afsnit som dette kan ikke bedømmes fuldt ud, med mindre man forstår, at det blev skrevet før udviklingen af den teori, vi nu kalder postmodernismen (hvis opståen også kan observeres i dette essay).
9. Jvf. Jacques Scherer: *Le «livre» de Mallarmé*, Paris 1957 (Gallimard).
10. Skrevet før et indledende forsøg på at gøre sådan i *The Political Unconscious*, It-haica 1981 (Cornell University Press); jvf. specielt kapitel 3, »Realism and Desire«.

Oversat af Gitte Jantzen. Teksten blev først trykt i *Social Text*, nr. 1, 1979, senere bl.a. optrykt i Fredric Jameson: *Signatures of the Visible*, New York 1990 (oversat fra sidstnævnte udgave). Essayet er i den her bragte form beskåret, idet det afsluttende analytiske afsnit ikke er medtaget. Der er i dette afsnit populærkulturens *utopiske* momenter påvises ud fra analyser af filmene *Jaws* og *The Godfather*, hvilket forklarer utopi-begrebets tilstedeværelse i artiklens titel.