

Hyväksytty humanistisen tiedekunnan  
kokouksesta ...16/...6... 19...92  
vuosikaudella ...cum laude...  
approbatur.....

**Nathanael West ja amerikkalainen identiteetti  
1930-luvulla**

**Romaanien *A Cool Million* ja *The Day of The Locust*  
kulttuurihistoriallista tulkintaa**

**Jukka Kananen**

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopiston  
kirjallisuuden laitoksessa  
Kevät 1992

## SISÄLTÖ

<b>JOHDANTO.</b>	1
<i>Tutkimusongelma ja metodi</i>	1
<i>Yhdysvallat 1930-luvulla</i>	4
<b>1. NATHANAEL WESTIN LYHYT ELÄMÄKERTA</b>	8
<b>2. <i>A COOL MILLION</i> JA LAMAKAUDEN TODELLISUUS</b>	14
2.1. <i>A Cool Million</i> ja amerikkalaisen unelman romahtus	16
2.2. Nathan Whipple ja Kansallinen Vallankumouspuolue	17
2.3. Todellisuus ja illuusiot	19
2.4. <i>A Cool Million</i> ja Bahtininkarnevaaliteoria.	25
2.5. Menippolainen satiiri ja karnevaalisuus	27
<b>3. HOLLYWOODIN UNELMATEHDAS</b>	31
3.1. Studiojärjestelmän synty	31
3.2. Tähtikultti ja porvariston maku	33
3.3. Elokuva ja massat	36
<b>4. <i>THE DAY OF THE LOCUST</i> - UNELMIEN KAATOPAIKKA.</b>	38
4.1. Homer Simpson ja muut henkilöt	41
4.2. Massat ja väkivalta.	44
<b>PÄÄTÄNTÄ.</b>	50
<b>LÄHTEET</b>	53

## JOHDANTO

### *Tutkimusongelma ja teoria*

Tämän pro gradu -työn tarkoituksena on käsitellä Nathanael Westiä ja Yhdysvaltojen kansallista identiteettiä 1930-luvulla. Tarkemman käsittelyn kohteena ovat Westin neljä romaania käsittävän tuotannon kaksi jälkimmäistä teosta: *A Cool Million*, 1934 (suom. *Iisi miljoona*, 1980) sekä *The Day of The Locust*, 1939 (suom. *Heinäsirkan aika*, 1979). *A Cool Millionin* tulkinnassa käsittelen suoranaisesti laman poliittisia ja taloudellisia vaikutuksia Yhdysvalloissa. *The Day of The Locustin* yhteydessä käsittelen Hollywoodin elokuvateollisuuden vaikutuksia amerikkalaiseen todellisuuteen, henkiseen ilmapiiriin ja ns. suurten massojen elämään. Kirjoittaessani 'Amerikasta' tai 'amerikkalaisista' viittaa johdonmukaisesti Pohjois-Amerikan Yhdysvaltoihin ja sen asukkaisiin.

Kansallisen identiteetin määrittelemisen on ongelmallista, se on nähty Suomessakin kuluvana vuonna EY-keskustelun yhteydessä. Psykologiassa identiteetillä tarkoitetaan yksilön käsitystä persoonallisuutensa jatkuvuudesta. Ehjään identiteettiin kuuluu selkiintynyt tietoisuus omista pyrkimyksistä ja erikoislaadusta. Yksilöillä, ja miksei kansakunnillakin, identiteetin tunteen puute voi ilmetä ylimielisenä vihamielisyytenä muita kohtaan. Kansallista identiteettiä tutkittaessa olennaista on, että maailmassa tapahtuvia muutoksia kuvattaessa oletetaan muuttuvien asioiden tai olioiden pysyvän ainakin jollain tasolla samoina muutoksista huolimatta. Kysymystä millä perusteella muuttuvat oliot voidaan identifioida eli tunnistaa samoiksi eri tilanteessa ja eri aikoina kutsutaan 'identiteetin ongelmaksi'.

Sanakirjamääritelmän mukaan identiteetillä tarkoitetaan myös jonkin asian tai kokonaisuuden 'ominaislaatua'. Näin opinnäytetyöni aiheeksi voitaisiin määritellä "miten Nathanael Westin romaanit kuvaavat amerikkalaisen kansakunnan ominaislaatua 1930-luvulla".

Olennainen piirre amerikkalaisuudessa on se tosiasia, että "amerikkalainen kansakunta" koostuu suurimmaksi osaksi sinne itse muuttaneista tai maahanmuuttajien jälkeläisistä. Peräti kolme neljäsosaa Yhdysvaltojen kansalaisista on sukujuuriltaan Eurooppalaista alkuperää. (Bromhead 1988, s. 31) Siirtolaisten määrää pyrittiin supistamaan ankaralla lainsäädännöllä kuluvan vuosisadan alusta saakka. Silti Amerikan alkuperäisväestö oli 1930-luvulle tultaessa pyyhkäisty lähes olemattomiin. Intiaanien kohtaloon en työssäni erityisesti puutu, paitsi silloin kun se tulee esiin Westin romaaneissa. *A Cool Millionissa* intiaanien osuus kuvattavan aikakauden kriittisinä huomioitsijoina tuleekin voimakkaasti esille.

Myöskään mustan väestön tai latinalaista ja aasialaista alkuperää olevien siirtolaisten asemaan en erityisesti paneudu, vaikka se yhdessä intiaanien historian kanssa olisikin (jo pelkästään kirjallisuudessa käsiteltynä) mielenkiintoinen tutkimuskohde ja vähintäänkin

oman pro gradu -työnsä arvoinen. Westin romaaneissakin näiden vähemmistöjen olemassaolo herättää lukijan huomion.

Opinnäytetyöni kannalta amerikkalaisessa identiteetissä kiinnostavaa on jatkuvan muuttoliikkeen merkitys. Yhdysvallat asutettiin aluksi itä- ja etelärannikoilta käsin, josta ihmismassat vyöryivät vuosisatojen kuluessa kohti länttä. Kuitenkin 1800-luvun loppupuolelle mennessä rajaseudut oli vallattu ja koko laaja mantere käytännöllisesti katsoen asutettu. Rannikot toisiinsa yhdistävä rautatie valmistui vuonna 1869. Muuttoliike ja siihen liittyvät tapahtumat synnyttivät lukemattomia tarinoita ja myyttejä, jotka muodostavat nykyisinkin amerikkalaisen identiteetin perustan. Raivaajakulttuuri pakotti ennakkoluulottomien uusien ratkaisujen etsimiseen ja loi lisäksi pohjan amerikkalaisten tarpeelle henkilökohtaiseen itsenäisyyteen ja individualismiin. (Haarla, 1985, s. 57)

Lisäksi on muistettava, että muuttoliike jatkui asuttamisen jälkeenkin sisäisenä muuttovirtauksena. Siirtolaiset muuttivat yleisesti yhä edelleenkin aluksi itä- ja etelärannikolle ja syntyvä väestöpaine purkautui kohti länttä. Amerikan sisäinen muuttoliike kulminoituu kultakuumeen aiheuttamien rynnäköiden lisäksi 1930-luvun lamakauden aiheuttamiin laajoihin väestön siirtymiin. Suurimmalle osalle köyhyyttä pakenevia määränpäänä oli juuri Kalifornia, Westin romaanin *The Day of The Locust* tapahtumapaikka. Tuolloin alkanut muuttovirta Kaliforniaan on jatkunut lähes keskeytyksettä aina 1990-luvulle saakka. (Bromhead 1988, s. 41-43)

Pyrkimyksenäni on selvittää miten West ymmärsi aikansa maailmaa ja millaisena hän sen romaaneissaan kuvaa. Tässä mielessä voidaan sanoa, että tutkimuksessani on hermeneuttisia piirteitä, vaikka varsinaisesta hermeneuttisesta interpretaatiosta ei olekaan kyse.

Artikkelissaan "Mitä hermeneutiikka on?" (teoksessa *Kirjallisuuden tulkinta ja ymmärtäminen*) tarkastelee Juha Varto tulkinnan ja ymmärtämisen kysymyksiä hermeneuttisen käsitteistön avulla. Varto määrittelee tulkinnan ennen kaikkea suhteellisten yksinkertaisten kielellisten yksiköiden, kuten sanojen, lauseiden, kielikuvien ja metaforien, merkityksen selvittämiseksi. Ymmärtämisprosessissa teoksen yksittäiset osat kytetään toisiinsa, niistä muodostetaan kokonaisuus, jolla on eri merkitys kuin sitä rakentavilla osilla. (Haapala 1991, s. 8).

Varto painottaa neljää seikkaa, jotka ovat olennaisia hermeneuttiselle lukutavalle. Lukijan on otettava huomioon, että lukemisen kohde on (1) toisen kirjoittama teos, jonka (2) historiallinen konteksti on toinen kuin se, jossa lukija toimii. Näistä seuraa, että (3) lukija tulkitsee ja pyrkii ymmärtämään teosta omassa kontekstissaan. Ja lopuksi: (4) lukijan konteksti ja siihen liittyvä lukutapa ovat kuitenkin eksplikoitavissa myös toisille. Varto toteaa, että vaikka jokainen lukee aina omassa kontekstissaan, on teoksen itsensä ymmärtäminen ainakin jossain määrin mahdollista. (Varto 1991, s. 33) Vaikka olemme sidoksissa omiin käsitteellisiin valmiuksiimme ja pyrkimyksiimme, emme ole täydellisesti niiden vankeja. (Haapala 1991, s. 8).

Varton omin sanoin nämä tulkinnalliset ohjeet, joiden avulla tekstin merkitys voidaan luoda uudelleen, kuuluisivat seuraavasti: hermeneuttisessa lukutavassa otetaan huomioon, että "(1) teksti on Toisen kirjoittama, (2) toisessa ajassa ja paikassa, mutta (3) minun ymmärtämäni tässä ja nyt ja (4) sellaisella tavalla ymmärtämäni, että voin lukutapani selittää myös toiselle" (Varto 1991, s. 33). Näitä Varton painottamia seikkoja pyrin opinnäytetyössäni noudattamaan.

Kohdassa (1) olen hyväksynyt tutkimus- tai tulkintaobjektin autonomisuuden periaatteen. Tällöin teksti itsessään on riippumaton lukijasta. Mutta samalla se sisältää mahdollisuutena tietyn merkitysyhteyden, jonka kirjoittaja on (tarkoituksellisesti tai tarkoituksettomasti) aikonut tekstiin sisällyttää (ibid, s.34). Westin kohdalla jäljitän amerikkalaisen 1930-luvun merkitysyhteyksiä. Samoin kohdassa (2) pyrin ottamaan huomioon maailman jossa teksti on luotu sekä maailman jossa se luetaan (ibid, s.35). Kohdassa (3) korostuu käsitys, jonka mukaan "tekstin lukija voi lukea vain oman kokemuksensa valossa, sillä ymmärryksellä, mikä hänellä on" (ibid, s.37). Tekstin jokainen aktuaalinen lukutapa on riippuvainen lukijan omista lähtökohdista; tässä mielessä objektiivisuus on harhaa. Vain lukija voi antaa merkityksen ja luoda uudelleen tekstin merkityskokonaisuuden. Tulkitsemalla Westin romaaneja aktualisoin ne ja itse asiassa tulen luoneeksi uusia merkityskokonaisuuksia, jotka eivät välttämättä poikkeaa Westin intentioista. Kohdan (4) mukaan lukijan on pyrittävä tietoisesti tekstin merkitysten ja laajenneiden rajojensa tasapainottamiseen. (ibid, s.38). Toisin sanoen "lukutapani on minun omani siinä määrin, että pystyn erottamaan tekstin ja lukutavan toisistaan, sekä selittämään toiselle oman lukutapani ja tekstin suhteen" (ibid, s.38).

On selvää, että teksti sisältää merkitysyhteyksissään myös sellaista ainesta, mikä ei ollut kirjoittajan tarkoituksellista aikomusta, mutta silti hänen luomustaan. Varton mielestä hermeneutiikan tarkoituksena on pyrkiä selvittämään millä tavalla merkityksen uudelleen luominen jo kerran luotuun tekstiin voi tapahtua niin, että tässä luomisessa todella tulevat esille ne merkityskokonaisuudet, jotka siinä ovat toisaalta kirjoittajan intentioina ja toisaalta lukijan mahdollisuuksina. Hermeneutiikassa onkin selvästi kaksi eri poolia: kirjoittajan aikeet, joiden rekonstruktioon, uudelleenluomiseen lukemisessa pyritään, ja lukijan tapa luoda teksti uudelleen. (ibid, s. 30). Työssäni painotan erityisesti jälkimmäistä puolta käyttäessäni apunani ajattelijoita, jotka olivat hädintuskin syntyneet Westin luomistyön ajankohtana. Silti pyrkimyksenäni on luoda myös kokonaisuus Westin luomasta maailmankuvasta, vaikka pysynkin tietoisena siitä, että Westin teksti ei ole syntynyt omasta maailmastani. Varton mukaan "tekstin oikeasta lukutavasta voidaan ainakin sanoa, että se on se, jossa tekstiä luetaan koko ajan muistaen, että sen on kirjoittanut Toinen, jolla on eri maailman kokonaisuus kuin minulla" (ibid, s.32). Varton mukaan hermeneuttinen tarkastelutapa tähtää tulkintaan ja ymmärtämiseen, jossa ei alunperinkään pyritä mahdottomaan, siis tekstin täydelliseen ymmärtämiseen (ibid, s.32).

Jossain määrin pro gradu -työni lähenee myös sosiologista kirjallisuudentutkimusta, sillä kiinnostukseni kohteena on yhteiskuntaolojen ja tuotetun kirjallisuuden välinen suhde. Tarkemmin työni kohteena on Westin välittämä kuva yhteiskunnasta ja vallitsevista yhteiskunnallisista asenteista ja muutoksista Yhdysvalloissa 1930-luvulla.

Näkökulmani ei perustu yhteen ainoaan sosiologiseen tai taideteoreettiseen teoriaan, vaan käytän hyväkseni eri ajattelijoiden kulttuurihistoriallisia näkökulmia. Tärkeimpinä lähteinäni ovat 2. luvussa Umberto Eco (hyperrealismi Yhdysvalloissa), sekä Mihail Bahtin (karnevalistisuuden käsite). Kolmannessa luvussa käytän apunani Michel Foucault'n teorioita (poliittinen tiedostamaton), José Ortega y Gassetin käsitettä "suuret massat" sekä Jean Baudrillardin huomioita Yhdysvalloista ja simulaatiosta. Nämä ajattelijat luovat lukutapani taustan ja mahdollistavat Westin teosten merkitysyhteyksien tulkinnan hermeneuttisessa hengessä.

### *Yhdysvallat 1930-luvulla*

Opinnäytetyöni aiheen kannalta katson tarpeelliseksi palauttaa lukijani mieliin to-siseikkoja Nathanael Westin kuvaamasta ajanjaksosta.

Yhdysvaltojen historiassa 1930-luku on kansakunnan synkimpiä vuosikymmeniä. Näin tietenkin on kaikkien maailman valtioiden taloushistoriassa. Maataloudesta alkanut taloudellinen lama levisi teollisuuteen ja aiheutti kurssien romahduksen New Yorkin pörssissä Wall Streetillä "mustana torstaina" 24.10.1929 (Henriksson 1990, s.203). Samalla talouslama levisi kulovalkeana kaikkiin välillisesti tai välittömästi Yhdysvaltojen kanssa taloudellisissa suhteissa oleviin maihin. Eniten romahdus vaikutti mielialoihin silti juuri Yhdysvalloissa, joka oli ensimmäisen maailmansodan jälkeen noussut johtavaksi talousmahdiksi.

Vielä maaliskuussa 1929 presidentti Herbert Hoover oli toiveikas tulevaisuuden suhteen. Vannoessaan virkavalaansa hän lausui: "Me nykypäivän amerikkalaiset olemme lähempänä lopullista voittoa köyhyydestä kuin milloinkaan ennen minkään maan historiassa on oltu" (Weibull 1986, s. 9). Hoover vastasi maatalouden lamaan ostamalla tuotannon ylijäämän valtiolle ja myymällä sen ulkomaille. Tuotannolle ei kuitenkaan asetettu rajoituksia, ja Hooverin ohjelma romahtikin mahdottomana vuonna 1931, kun liittovaltiolla ei enää ollut varaa ostaa maataloustuotteita, jotka eivät menneet muuten kaupaksi.

Teollisuustuotannon tukemisessa Hoover epäonnistui vielä pahemmin. Kongressi sääti kyllä avustuslakeja, mutta Hoover esti niiden voimaantumisen veto-oikeudellaan. Hänen mielestään liittovaltion ei pitänyt sekaantua talouselämään. Lisäksi Hooverin mukaan oli moraalitonta auttaa ahdinkoon joutuneita yrityksiä, koska ne saattaisivat tekeytyä sen jälkeen tietoisesti valtiosta riippuvaiseksi (Henriksson 1990, s. 203).

Yhdysvallat ajautui kriisiin, joka jatkui koko 1930-luvun ajan. Maaliskuussa 1933 rekisteröitiin noin 15 miljoonaa työtöntä. Joka neljäs työkäinen oli vailla työtä. Tehtaat ja pankit sulki-ovensa, maatilat ajautuivat konkurssiin. Vasta Rooseveltin New Deal-ohjelma alkoi nostaa kansakuntaa lamakaudesta. Silti vielä vuonna 1939 työttömiä oli lähes kymmenen miljoonaa (ibid, s. 203).

Franklin Delano Roosevelt valittiin Yhdysvaltojen presidentiksi vuonna 1932. Rooseveltin perusajatuksena oli saada talous pyörimään laittamalla liittovaltion rahaa rattaisiin. Pörssiromahduksen taustalla oli valtava ylituotanto, pörssiromahdus ja dollarin vahva kansainvälinen asema velkautuneisiin kauppakumppaneihin nähden. Roosevelt oli tietoinen näistä ongelmista. Hän alkoi maksaa viljelijöille siitä, että nämä jättäisivät osan sadostaan korjaamatta. Samalla palautettiin kansalaisten luottamus pankkilaitokseen ja aloitettiin valtion laajamittaiset työllisyys-hankkeet.

Rooseveltin suunnitelmia myös vastustettiin. Hänen politiikkaansa pidettiin liian radikaalina ja sosialistisena. Se oli ristiriidassa perinteisen amerikkalaisen individualismin kanssa. Roosevelt kuitenkin osoitti, että myös valtion hankkeet voivat onnistua, esimerkiksi pato- ja voimalarakennelmat Tennesseeessä. (Haarla 1985, s. 38-39) Rooseveltin ohjelman ympärille muodostui koalitio, jonka kannattajina olivat demokraatit, etelävaltioiden ja pohjoisen siirtolaiset, pienviljelijät, pääosa mustasta väestöstä, teollisuustyöläiset sekä suurkaupunkien asukkaat.

Ajoittain Roosevelt sai tukea toimintaansa myös sosialisteilta ja muilta pieniltä radikaaleilta vasemmistoryhmiltä. Moskovakin kehotti 1930-luvulla kansallisia kommunisteja yhteistyöhön edistyksellisten porvareiden kanssa. Roosevelt ei kuitenkaan ollut radikaali. Hän ei missään tapauksessa halunnut muuttaa USA:n poliittista järjestelmää tai yhteiskunnan rakennetta. Pikemminkin hän halusi pelastaa yhdysvaltalaisen liberalismiin ja kapitalismin (Henriksson 1990, s. 205).

Suuren lamakauden alussa sekä sosialistit että kommunistit lisäsivät kannatustaan amerikkalaisen työväenluokan keskuudessa. Mutta jo 1920-luvulla alkanut poliittinen jännitys laajeni 1930-luvulla mellakoinniksi ja sekasorrokksi, joka oli vähällä kehittyä vallankumoukseksi. Lakkoja murrettiin väkivalloin ja mm. New Yorkissa 1930 pidetty työttömyyden vastainen mielenosoitus päättyi mellakkaan ja kymmenien ihmisten loukkaantumiseen. (Westin *A Cool Millionissa* kuvaama poliittinen sekasortoisuus oli siis todellisuutta 1930-luvun Yhdysvalloissa. Tilannetta sekaannutti vielä avoin äärioikeistolaisuuden ja rasististen liikkeiden nousu.)

Kommunistit yrittivät saada työttömiä järjestäytymään. He kiinnittivät huomionsa myös rotuongelmiin, sillä maan musta väestö kärsi lamakaudesta eniten. Vuoden 1932 vaaleissa sosialistit kärsivät kuitenkin tappion. Tosin Roosevelt jossain määrin toteutti osaltaan sosialistien ohjelmaa (Wilson 1976, s. 1295-1300).

Työttömyys vaikutti eniten kaupunkien teollisuusväestössä ja keskilämmen maatalousyhteisöissä. Lisäksi eteläosissa maata kärsittiin tuhoisasta kuivuudesta. Tuhannet muuttivat kotiseudultaan Kaliforniaan, yhä useammat kultaisesta lännestä kertovien tarinoiden houkuttelemina. Tästä kertoo muun muassa John Steinbeckin romaani *Vihan hedelmät*. Myös Westin romaaneissa kuvataan tätä massamuuttoa (ibid, s. 1301).

Taloudellisen murroksen lisäksi Yhdysvalloissa tapahtui noina aikoina toinenkin merkittävä mullistus: koko yhteiskunta muuttui maatalousvaltiosta urbaaniksi teollisuusvaltioksi kahden maailmansodan välisenä aikana. Myös tätä muutosta West heijastelee teoksissaan. Seuraavassa esittelen lyhyesti Yhdysvalloissa tapahtuneita sosiaalisia muutoksia 1930-luvulle tultaessa.

Tilastollisesti maalaisväestö jäi Yhdysvalloissa vähemmistöksi jo vuosien 1915-20 aikana. Voimakkaan teollistumisen ja siirtolaisuuden vuoksi kaupungistuminen oli voimakasta. Henkinen murros oli kuitenkin hitaampaa ja ajoittuu vasta 1920-luvun loppupuolelle ja 1930-luvulle, ajankohtaan jolloin Nathanael West kirjoitti teoksensa.

Suurteollisuus ja kaupunkien "suuret massat" kietoutuivat erottamattomasti yhteen 1920-luvulla. Samalla syntyi vääjäämätön ristiriita maalaisväestön ja kaupunkilaisväestön mentaliteetin välille. Maantieteellisesti vastakkain olivat itä- ja länsirannikoiden kehittyneet kaupunkiasutukset sekä etelän ja keskilämmen perinteiset maatalousalueet. Tämä maaseudun ja kaupunkien välinen skisma leimasi amerikkalaista elämänmenoa aina 1960-luvulle saakka, tietyin varauksin sen vaikutukset näkyvät nykyäänkin. (Mowry, 1965, s.1-3)

Teollisuuden voimakas kehitys alkoi siis ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Suurtuotannon mahdollisti kulutuksen räjähdysmäinen kasvu. Yhdysvallat siirtyi nykyaikaiseen kulutusyhteiskuntaan, jossa massatuotanto mahdollisti halvat hinnat ja kohoavat palkkatulot. Suurteollisuus ja suuret massat sitoutuivat keskenään suhteeseen, josta ei voinut irrottautua.

Henry Fordin sanoin kuluttajasta tuli "menestyksen tai epäonnistumisen diktaattori" Yhdysvalloissa (ibid, s. 11). Fordia pidetään yleisesti sodanjälkeisen kasvukauden hieno-

impana tuotteena, amerikkalaisen unelman toteuttajana. Hän oli mies joka mahdollisti auton omistamisen kaikille sitä haluaville. Tosin George E. Mowry muistuttaa, että juuri Ford tuhosi lopullisesti massatuotannollaan 1800-luvun amerikkalaiset arvot, ja toimi uuden sukupolven ja yhteiskuntarakenteen airuena. (ibid, s. 11). Autoistuminen onkin selkein tunnusmerkki 1920-30 -lukujen kehitykselle Yhdysvalloissa.

Tämän lisäksi myös naisten aseman muutokset mullistivat amerikkalaista elämäntapaa. Naiset saivat äänioikeuden liittovaltion vaaleissa vuonna 1920 (Henriksson 1990, s. 199). Lyhyttukkaiset poikatyöt imitoivat miehiä kaikissa mahdollisissa asioissa. Moralistit vastustivat löyhentyneitä seksuaalisuhteita, sillä avioliiton asema yhteiskunnallisena tukipylväänä romahti.

Myös kotiin jääneiden naisten asema yhteiskunnassa muuttui. Keittiöt täytettiin jääkaapeilla, pesukoneilla ja leivänpaahtimilla. Keittiöstä tuli mekanisoitu instituutio, jossa kodinkoneiden uudet mallit syrjäyttivät entiset lähes vuosittain. Naisista tuli yhä tärkeämpiä peruskuluttajia teollisuuden tarpeisiin. (Mowry 1965, s. 25)

Uusilla aatteilla oli myös vastustajansa. Kieltolaki asetettiin lopettamaan hillitön alkoholinkäyttö jo vuonna 1919. (Tosin alkoholin käyttö vain lisääntyi kieltolain aikana. Kieltolaki oli myös taustatekijänä järjestäytyneen rikollisuuden synnylle.) Hays-koodit valvoivat elokuvissa hameiden ja suutelukohtauksien pituuksia. Laadittiin toinen toistaan ankarampia siirtolaislakeja puhtaan amerikkalaisuuden säilyttämiseksi. Puritaanisuuden aallon pelottavimmaksi ilmiöiksi muodostuivat Ku Klux Klanin ja äärioikeistolaisten järjestöjen aktiivinen toiminta. Rasismien nousu johti rotumellakoihin ja jopa mustien joukkomuuttoon etelästä pohjoisiin kaupunkeihin. (Henriksson 1990, s. 198-203)

Mittava teollistuminen loi myös teollisuusvaltion ongelmat. Kohonneesta elintasosta huolimatta kuilu todella rikkaiden ja köyhien välillä syveni. Kaikille ei 20-luvun nousukaudesta huolimatta riittänyt työtä. Teollisuusväestön ja virkamiesten työttömyys oli todellisuutta jo ennen suurta pörssiromahdusta. Toisaalta pääosa amerikkalaisista eli ongelmista huolimatta elämänsä aineellisesti paremmin kuin koskaan. Taloudellinen kasvu merkitsi muun muassa lasten koulutustason nousua. (Mowry 1965, s. 8)

Taloudellinen murros vaikutti henkisen ilmapiirin muutoksiin. Kaupunkilaisväestö kaipasi enenevässä määrin viihdykettä vapaa-ajalleen. Yhdysvalloissa syntyikin mittava viihdeteollisuuden nousukausi tyydyttämään suurten massojen henkistä nälkää. Radio oli hankittu jo vuoteen 1922 mennessä yli kolmeen miljoonaan kotiin. Sitä käytettiin tehokkaasti mainonnan tarkoituksiin. Hollywoodiin oli syntynyt elokuvatuotannon keskus. (Hollywoodista lisää luvussa 3.) New Yorkissa perustettiin ensimmäiset iltapäivälehdet kuten Daily News ja Daily Mirror. Niissä oli aikaisempaan käytäntöön nähden enemmän kuvia, mainoksia ja juorupalstoja; enemmän viihdettä kuin informaatiota, "more sex than sense" kuten eräs aikakauden kriitikko totesi (ibid, s. 18). Sensaatiolehdissä käsiteltiin rikoksia, avioeroja, urheilua; niissä annettiin henkilökohtaisia neuvoja sydänsuruihin tai seksielämän vaikeuksiin. (Tällaisena kolumnistinahan toimii Westin Miss Lonelyhearts.) Iltapäivälehdistö oli myös kiinnostunut teatterista ja elokuvatähdistä. Massamediat alkoivat luoda omaa todellisuuttaan, tai simulaation kulttuuria, kuten Jean Baudrillard sanoisi.

Murroskausi heijastui myös kirjallisuuteen ja sen olemustapaan. Syntyi ns. pulp-kirjallisuutta (pulp-magazines), mahdollisimman halvan hinnan vuoksi huonolle paperille painettuja lehtiä, jotka omistautuivat salapoliisiseikkailuille, lännenelokuville tai kertomuksille elokuvatähdistä. Moni myöhemmin kuuluisuuteen noussut kirjailija aloitteli uraansa kirjoittamalla pulp-lehtiin, kuten esimerkiksi Raymond Chandler (Symons 1986, s. 173). Uusi ilmiö oli myös pehmeäkantiset bestsellerit, jotka usein olivat amerikkalaisten



suurmiesten populaareja elämäkertoja. Aikakauden henkiseen ilmapiiriin vaikutti myös eurooppalaisten tiedemiesten kuten Freudin, Bergsonin ja Einsteinin teorioiden tulo julkisuuteen Yhdysvalloissa. (Mowry 1965, s. 21-22) Nämä uudet aatteet vaikuttivat myös amerikkalaiseen kirjallisuuteen.

Lamakausi vaikutti myös "vakavaan" kirjallisuuteen. Kolmekymmenluku oli amerikkalaisille kirjailijoille leipäjonon ja ghettojen, työväenluokan katkeruuden ja porvarillisen itse-epäilyn aikaa. Niinpä myös kirjallisuudessa haluttiin etsiä uusia muotoja.

Uuden etsiminen oli kuitenkin vaikeaa. Tarvittiin uusi kieli kuvaamaan massamuuttoa, vieraantumista ja köyhyyttä. Kirjailijat olivat huolestuneita myös tekniikan kehityksestä ja äärimmilleen viritetystä kapitalistisesta elämänmuodosta. Malcolm Bradburyn mukaan Yhdysvaltojen kirjallisuudessa kehittyi uusi esteettinen muotokieli, jossa hallitsevana piirteenä oli tietty kovuus ja naturalistinen ote. Näin muodostui uusi amerikkalainen romaani, joka kehittyi aina toisen maailmansodan säännöstelykauteen ja kylmään sotaan saakka. (Bradbury 1983, s. 100) Yhdysvalloissa 1930-lukua ovat kuvanneet Westin lisäksi muun muassa Ernest Hemingway, John Steinbeck, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald ja John Dos Passos. Kokonaisuutena Westin kerrontatapa poikkeaa ajan yleisestä valtavirtauksesta, realistisesta ja naturalistisesta romaaniperinteestä, vaikka Westinkin teoksissa voikin nähdä vaikutteita realismista tai vaikkapa Fitzgeraldilta ja Hemingwaylta.

Työttömyys ja lama synnytti omalaatuisia selviintymisstrategioita. Järjestettiin muun muassa maratontansseja ja näytösjuoksuja joissa ihminen juoksi kilpaa hevosen tai vaikkapa kamelin kanssa. Pylväänokassa istumisen ennätyksiä rikottiin. Maaseutu kuhisi erilaisia ihmelääkkeitä myyviä helppoheikkejä. Jotkut rikolliset kohotettiin lähes kansallissankareiksi. West kuvasi mielellään juuri tätä "karnevaalinomaista" puolta amerikkalaisesta todellisuudesta. Hän oli hyvin tietoinen tapahtuneesta murroksesta. Samalla hän tiesi, että paluuta menneisyyteen ei ollut. West kuitenkin jatkoi aikansa "sairaiden" ilmiöiden tarkastelua. Tästä huolimatta on muistettava, että myös West kuvasi nimenomaan aikansa yhteiskunnallista muutosta ja sosiaalista epäoikeudenmukaisuutta. Westin keinoina ovat kärjistäminen, ironia ja poliittinen satiiri. Hän kuvaa lamakautta kaupunkiin muuttavan maalaispojan tarinassa (Lemuel Pitkin *A Cool Millionissa*). Mutta syvemmälle hän ulottuu kuvatessaan Hollywoodin unelmatehtaassa tai iltapäivälehdissä työskenteleviä ihmisiä. Westin tarkkanäköisyys tulee ilmi hänen kuvatessaan muuttuvan aikakauden korostuneesti groteskeja ilmiöitä. Hän ei tyydy kirjoittamaan realistisesti oklahomalaisperheen muutosta rikkaaseen Kaliforniaan, hän paljastaa koko Amerikkalaisen Unelman myytin mahdottomuuden, käyttäen välillä lähes surrealistista otetta.

## 1. NATHANAEL WESTIN LYHYT ELÄMÄKERTA

Nathanael West, oikealta nimeltään Nathan Weinstein, syntyi New Yorkissa 1903. Hänen isänsä oli liettuanjuutalainen emigrantti Max Weinstein, joka muutti Yhdysvaltoihin välttääkseen tsaarin asettamaa asevelvollisuuslakia (Klein 1981, s.250). Hänen äitinsä oli kovnolaista Vollensteinin porvarissukua. Weinsteinin perhe oli melko varakas, sillä Max Weinstein menestyi rakennusurakoitsijana (ibid, s.251). Tosin hänkin menetti suuren osan omaisuudestaan vuoden 1929 pörssiromahduksessa.

Perheen kotikieli oli saksa. Nuori Nathan omaksuikin eurooppalaisen tapakulttuurin ja arvomaailman jo lapsuusvuosinaan. Perheellä oli saksankielisiä ystäviä ja palvelijoita. Talossa vieraili usein euroopasta vaikutteensa saaneita maalareita ja muusikoita. Vanhemmat kävivät säännöllisesti Metropolitan-oopperassa (ibid, s.252). Nuori Nathan lukikin jo kymmenvuotiaana venäläisiä klassikoita kuten Tolstoita, Tshehovia, Turgenevia ja Dostojevskia. Nathanilla oli myös valikoima Pushkinia, Thackerayta, Dickensia, Maupassantia, Balzacia, Thomas Hardya sekä Shakespearea (ibid, s.252).

Kodin kulttuuri-ilmapiiri vaikutti ratkaisevasti nuoren Nathanin kehitykseen. Hän oli kiinnostunut taiteesta, kirjoista ja teatterista: hänestä tuntuikin vastenmieliseltä seurata isänsä jälkiä liikeuralla (Rood, 1980, s.405). Nathanin opinnot eivät sujuneetkaan vanhempien toivomalla tavalla. Hän joutui vaihtamaan yliopistoa useita kertoja laiminlyöntien ja sopimattoman käytöksen vuoksi (mm. Tufts Collegesta). Lopulta hän valmistui Brown Universitystä vuonna 1924. Tuohon aikaan Brownia pidettiin aikakauteensa nähden välinpitämättömän suvaitsevaisena juutalaisväestöä kohtaan. Thomas H. Jackson arvioikin, että juuri tämän vuoksi West viihtyi Brown Universityssä riittävän kauan ehtiäkseen valmistua. (Jackson 1971, s.14-15) Toisaalta Westiä ei tuntunut juutalaisuus kiinnostavan, hänen kuultiin esittävän jopa antisemitistisiä lausuntoja (Klein 1981, s.255).

Opiskelujensa aikana West oli tullut vakuttuneeksi tulevaisuudestaan: hän halusi kirjailijaksi. Valmistumisensa jälkeen West, kuten lukemattomat muutkin amerikkalaiset kirjailijan urasta haaveilleet nuoret miehet, muutti Pariisiin opettelemaan akateemisen maailman ulkopuolisia taitoja. Ensimmäistä passiaan hakiessaan (elokuussa 1926) hän muutti nimensä enemmän amerikkalaiseksi välttyäkseen leimaantumasta juutalaiseksi.

Legendan mukaan Westin hyvänä ystävänä tunnettu kirjailija William Carlos Williams kysyi myöhemmin, miksi West oli halunnut muuttaa nimensä. West vastasi yksinkertaisesti seuranneensa Horace Greeleyn ohjetta: "Horace Greeley said, 'Go West, young man.' So I did." (Klein 1981, s. 249) West muutti lokakuussa 1926 Pariisiin, jossa hän asusti kaikenkaikkiaan kolmisen kuukautta (Rood 1980, s.406).

Pariisissa West ei niinkään keskittynyt kirjoittamiseen kuin esittämään nuoren kirjailijan roolia. Myöhemmin hän kertoi mielellään tarinoita Pariisissa viettämästään ajasta, ja hän kirjoitti muutaman novellinkin aiheesta "amerikkalainen taiteilija ja huijari Pariisissa". Taiteilijat kuvittelivat että ollakseen taiteilija täytyi myös näyttää sellaiselta. Päästäkseen sisälle sulkeutuneisiin taiteilijapiireihin piti jokaisen lahjakkuuden kehittää itselleen oma rooli. Tämä tuotti vaikeuksia, sillä vuoden 1926 Pariisissa kaikki käyttökelpoiset taiteilijaroolit oli nopeasti kulutettu loppuun. Pitkä tukka ja haltioitunut ilme eivät kantaneet pitkälle, kuten West itsekin totesi. (Klein 1981, s. 258)

West pukeutui siististi kuin myyntimies. Hän kantoi jatkuvasti mukanaan sateenvarjoa ja käyttäytyi huolitellusti ja sivistyneesti. Tämä takasi hänelle riittävän suosion. (Comerchero 1967, s. 24) West kertoo itse olemuksestaan Pariisissa seuraavasti:

Instead of trying for strangeness, I formalized and exaggerated the costume of a bond salesman. I wore carefully pressed Brooks Brothers clothing, sober but rich ties, and carried gloves and a tightly-rolled umbrella. My manners were elaborate and I professed great horror at the slightest breach of the conventional. It was a succes. I was asked to all the es. (Klein 1981. s. 258).

Lyhyesti sanoen Westin luoma hahmo muistutti baudelairelaista 'dandya'. Wallace Fowlie on huomauttanut aiheesta seuraavaa:

- - -le dandy, according to Baudelaire, has critical intelligence and finely developed sensitivity and character, but he is constantly aspiring to a coldness of feeling, a hardness of character, an insensibility and inscrutability. This is a tight-fitting mask which he must forge every day in order not to betray himself when in the world. The dandy learns how to feign hostility and indifference until they become naturally instinctive to him. His fear is...that to appear sincere...would be equivalent to appearing ridiculous. (Fowlie 1950, s. 37, siteerattu teoksesta *Nathaniel West: The Ironic Prophet*, Comerchero 1967, s. 175)

West kertoi myös, että Brooksin päällystakin alla hän käytti sekalaisia ryysyjä tai oli kokonaan alasti. Samalla hän muistutti, että itse kirjallisuuskin oli vain pukeutumista hienoksi tai naamiopukuun. Hän nauroï käytökselleen, vaikka pukeutuminen olikin hänelle tärkeää. Lopulta kaikki muuttui Westille pukeutumiseksi tai naamioitumiseksi, niin elämässä kuin kirjallisuudessakin. (Klein 1981, s.258)

Joka tapauksessa Westin kokemukset Pariisissa vaikuttivat hänen käsitykseensä kirjailijan elämästä. Kausi myös vakiinnutti hänen kirjalliset mieltymyksensä. West käänsi selkensä amerikkalaiselle realismin traditiolle ja löysi esikuvansa ranskalaisista kirjailijoista kuten Joris Karl Huysmanista, Marcel Proustista, Gustave Flaubertista ja Anatole Francesta. Hän oli myös kiinnostunut symbolisteista kuten Rimbaudista, Baudelairesta ja Laforguesta sekä ennenkaikkea surrealisteista kuten Andre Breton, Apollinaire tai Jean Cocteau. (Rood 1980, s. 406)

Eurooppalaisen symbolismin ja surrealismin vaikutukset näkyvät Westin koko tuotannossa haltioituneissa kielikuviissa, romaanien muodossa ja jopa itse tarinoissa. On muistettava, että West oli kiinnostunut surrealismista laajemminkin kuin pelkästään kirjallisena ilmiönä. Taidehistoriassa hänen erityisen ihailun ja keräilyinkin kohteena

olivat Max Ernstin surrealistiset työt. Tämä kiinnostus kuviin ja kielikuviin näkyy erityisen hyvin Miss Lonelyheartsin suunnittelussa ja kompositiossa. Sen jokainen kohde muodostaa abstraktin mielentilan kuvauksen symbolin. (Jackson 1971, s.34)

West on itsekin myöntänyt velkansa ranskalaisille symbolisteille, erityisesti Charles Baudelairelle. Baudelaire on vaikuttanut muun muassa Westin käsityksiin urbaaneista massoista ja niiden kärsimyksistä. Toisaalta West tuntuu jakavan symbolistien käsityksen, jonka mukaan maailma on hullujenhuone, josta voi paeta vain kuolemaan. (ibid, s.33)

West lainasi symbolisteilta muutakin kuin luottamuksen hallusinatorisiin kielikuviin ja mahdollisimman tiivistettyyn proosaan. Tyypillinen symbolistinen sankarihan on esimerkiksi sairaalloisen herkkä, ärsyntyneet sivistymättömyydestä, fantasioiden ja unien kiduttama, heikkotahtoinen, vaimennetuista tunteista ja esteettisistä eriskummallisuuksista pitävä, perverssi, rikkinäinen ja sulkeutunut. (Reid 1971, s. 71) Nämä määritelmät sopivat luonnehtimaan monia Westin luomia tyyppisiä, ehkäpä erityisesti *The Day of The Locustin* rikkinäisiä henkilöitä.

West ei myöskään käyttänyt kaikkea Pariisissa viettämänsä aikaa juhlimiseen. Hän kirjoitti koko ajan esikoisromaaniaan, jonka hän lopetti palattuaan New Yorkiin. Teos julkaistiin William Carlos Williamsin avustuksella vuonna 1931 nimellä *The Dream Life of Balso Snell*. Teoksesta otettiin aluksi 500 kappaleen painos.

*The Dream Life of Balso Snell* on surrealistinen kertomus nuoresta skeptikosta, joka unimaailmassaan kahlaa läpi länsimaisen sivistyksen tunnetuimpien symboleiden ja saavutusten. Unessa hän tunkeutuu peräpäätä Troijan puuhevoseen, jossa hän tapaa useita aikansa kuuluisimpia taiteilijoita, kuten esimerkiksi Gertrude Steinin juutalaisen matkaoppaan hahmossa. (Klein 1981, s. 259) Hän tapaa myös Maloneyn, katolisen mystikon, joka kertoo Balsolle tarinan kirkusta joka asui Jeesuksen kainalokarvoissa.

West vyöryttää esiin viitteitä ja lainauksia mm. Huysmansilta, Rimbaudilta, Dostojevskilta, Gidelta, Nietzscheiltä ja George Bernard Shawlta. Teosta leimaa satiirinen henki, jolla West pyrkii tekemään naurunalaiseksi aikansa kirjallisen ilmapiirin. Samalla West yrittää laajentaa kriittisyyttään käsittämään koko länsimaista sivistystä. (Madden 1968, s.143-144) Marcus Klein arvioi teosta pienimuotoiseksi vitsiksi, parodiaksi parodian tekijöistä. Se on epäilemättä vielä kypsyyttömän nuoren kirjailijan tekstiä, jossa itse kirjoittamisen tekniikka ei vielä ole kontrolloitua. (Klein 1981, s. 269) Silti teoksessa ovat jo idullaan ne teemat joista West kirjoitti koko lyhyen uransa ajan. Toisaalta teoksen ilmestyminen oli lopullinen vakuutus siitä, että West saattoi ryhtyä täysipäiväiseksi kirjailijaksi.

Palattuaan New Yorkiin West työskenteli erään hotellin apulaisjohtajana ja yöportierina. Hän tarvitsi rahaa voidakseen jatkaa kirjoittamista, sillä siihenastiset työt eivät häntä elättäneet. Hotelliaikanaan West tutustui myös toisiin nuoriin kirjailijoihin, muun muassa James T. Farrelliin ja Dashiell Hammettiin. West auttoi taiteilijaystäviään majoittamalla heidät hotelliinsa 'rekisteröimättöminä asiakkaina'. (Jackson 1971, s. 15). Kirjalliseen tuttavapiiriin liittyivät pian myös Edmund Wilson, Josephine Herbst sekä jo mainittu William Carlos Williams, josta tulikin Westille pitkäaikainen tukija ja puolestapuhuja. Vuonna 1932 West perusti Williamsin kanssa uudelleen jo kertaalleen kuopattun *Contact*-kirjallisuuslehden. Lopulta hän luopui työstään Hotel Suttonissa ja puutti Pennsylvanian maaseudulle Erwinnaan lähelle Josephine Hearstin maatilaan kirjoittamaan uutta romaaniin. (ibid, s. 16)

Westin toinen romaani *Miss Lonelyhearts* julkaistiinkin vuonna 1933. Teos ei kuitenkaan saavuttanut minkäänlaista menestystä, sillä romaanin kustantaja ajautui konkurssiin pian romaanin julkaisemisen jälkeen, eikä kustannusyhtiö ehtinyt markkinoida teosta kunnollisesti. Westin kirjallisuusagentti onnistui myymään *Miss Lonelyheartsin* Hollywoodiin Twentieth Century Fox -yhtiölle, joka tekikin romaanista halvan elokuvaversioon. West vietti muutaman kuukauden Hollywoodissa, mutta palasi pian takaisin Erwinnaan. (ibid, s.16)

*Miss Lonelyhearts* on kertomus New Yorkin Uutispostin toimittajasta, joka kirjoittaa kolumneja nimimerkillä Miss Lonelyhearts. Hänen tehtävänä on vastata elämänohjein ja lohduttavin neuvoin kärsivien lukijoiden kirjeisiin. Miss Lonelyheartsin asiakkaita ovat esimerkiksi 16-vuotias tyttö, joka on syntynyt ilman nenää, sekä katolinen nainen joka pelkää tulewansa raskaaksi, sillä hänen terveytensä ei kestäisi enää synnyttämistä. Palsta on perustettu lisäämään lehden levikkiä, ja tässä on onnistuttukin: Miss Lonelyheartsista on tullut kuuluisa. Mutta Miss Lonelyhearts, joka siis on mies nimimerkistään huolimatta, ei pysty jatkamaan työtään. Hän alkaa tuntea todellista empatiaa asiakkaitaan kohtaan mutta turhautuu ja ahdistuu sietämättömän taakan painosta. Toimittaja ajautuu kriisiin huomattessaan elävänsä arvoköyhässä ja julmassa maailmassa. Yrittäessään selvittää yksityiselämänsä ongelmia hän takertuu alkoholiin ja seksiin, muoheimmässä vaiheessa kristinuskoon ja Jeesukseen. Mutta Miss Lonelyhearts ei kykene ratkaisemaan elämänsä ristiriitoja, hän ainoastaan kieltää ne ja ajautuu illuusioihin ja kohti kuolemaa. Miss Lonelyheartsista tulee neuroottinen ja syyllisydentuntoinen sankari, jonka kohtalona on ymmärtää millaisen määrän inhimillistä kärsimystä suuret massat käsittävät vulgaarissa maailmassa. Hänestä tulee modernin maailman uhri, ja lopulta hänet surmaa rakastajattaren mustasukkainen aviomies. Kaiken tämän West kuvaa lähes surrealistisella, pakahduttavalla otteella. Westin maailmankuva on synkkä, se muistuttaa suuresti T.S.Eliotin kuollutta ja hedelmätöntä Autiota maata. Istuessaan eräässä puistossa Miss Lonelyhearts havainnoi:

As far as he could discover, there were no signs of spring. The decay that covered the surface of the mottled ground was not the kind on which life generates. Last year, he remembered, May had failed to quicken these soiled fields. It had taken all the brutality of July to torture a few green spikes through the exhausted dirt. (West 1978, s. 214)

Westin auto maa heijastaa modernin ihmisen sielun hedelmättömyyttä. Se on kulttuurillisesti steriiliä maaperää, jossa uskonnon, taiteen, tieteen tai filosofian siemenet eivät idä: kaikki ihmisen pyrkimykset parantaa maailmaansa ovat turhia (Jackson 1971, s.81-82). Samoja teemoja West kehittää myoheimmässäkin tuotannossaan. Yhä tärkeämmäksi tulee suurten kasvottomien massojen todellisen kärsimyksen kuvaaminen.

Seuraavana vuonna West purki kihlauksensa erään keskiluokkaisen katolisen tytön kanssa. Hänestä tuli myös pienen Americana-lehden päätoimittaja. Kesällä 1934 julkaisiin Westin kolmas romaani *A Cool Million*, jota käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa. Teos lähes vaiettiin kuoliaaksi, mutta pettymyksistä ja äitinsä vastusteluista huolimatta West jatkoi pienimuotoisten novellien kirjoittamista. (ibid, s.16)

Vuoden 1935 alussa West otti vastaan Republic Studios -yhtiön tarjouksen ja muutti Hollywoodiin elokuvakäsikirjoittajaksi, useiden muiden aikalaiskirjailijoiden tavoin. Hollywoodissa hän viettikin viisi viimeistä elinvuottaan. (ibid, s.16) West kirjoitti kau-

pallisia käsikirjoituksia myös Columbia Pictures ja R.K.O. -yhtiöille. Vaikka työt joiden parissa hän työskenteli olivatkin ns. b-elokuvia, eivät kaikki hänen käsikirjoituksensa suinkaan olleet taiteellisessa mielessä halveksittavia. Jokatapauksessa hän jäi itseään kuuluisimpien kirjailijoiden kuten Hemingwayn, Faulknerin tai Fitzgeraldin varjoon. West yritti jopa kirjoittaa näytelmiä Broadwaylle, mutta hänen ainoa näyttämölle päässyt teoksensa lopetettiin toisen esityskerran jälkeen. (ibid, s. 16 sekä Conn 1989, s. 440)

Näennäisistä takaiskuista huolimatta Hollywood tarjosi Westille loputtomasti materiaalia seuraavaan suurteokseen. *The Day of The Locust* sisältää osittain omaelämäkerrallisia aineksia, ja se julkaistiin vuonna 1939. Sitä pidetään hänen kunnianhimoisimpana ja huomattavimpana teoksenaan. Romaani sai ilmestyttyään ristiriitaisen vastaanoton, vaikka sen menestys olikin parempi kuin sitä edeltäneiden teosten. Tosin *The Day of The Locustia* myytiin Westin elinaikana alle 1500 kappaletta (Jackson 1971, s.16).

*The Day of The Locust* paljastaa amerikkalaisten illuusioiden todellisen luonteen, Hollywood on amerikkalaisten myyttien hautausmaa. Kaikki on väärennettyä ja hirviömaistä; todellisuus itse on muutettu naamiroleikiksi. Jäljelle jää vain Kaliforniaan onneaan etsimään tulneiden itsetuho (Conn 1989, s.440). Samalla West syventää *Miss Lonelyheart*-sista tuttua teemaa:

Men have always fought their misery with dreams. Although dreams were once powerful, they have been made puerile by the movies, radio and newspapers. Among many betrayals, this one is the worst. (West 1978, s. 254)

Amerikkalaiseen todellisuuteen pettynyt West etsi seuraa myös vasemmistopiireistä. Westin ainoa todellinen poliittinen romaani *A Cool Million* ei kylläkään löytänyt tietään edes vasemmistolaisten suosioon. Teoksen satiirisesta ilmapiiristä johtuen Westiä pidettiin kykenemättömänä poliittiseen ilmaisuun. (Madden 1968, s. 145) Joka tapauksessa lamakausi laajensi Westin vasemmistolaisia sympatioita. Hän tuki tasavaltalaista Espanjaa, liittyi Screen Writers Guildiin, ja oli eräs manifestin allekirjoittajista Amerikkalaisten Kirjailijoiden Kongressissa (American Writers Congress) vuonna 1935. (ibid, s. 144-145 ja Jackson 1971, s.17)

Käsikirjoittajana Westillä oli ongelmia myös Haysin "moraalia koskevan luettelon" kanssa. West oli saanut *A Cool Millionin* elokuvasopimuksen myytyä Columbia-yhtiölle 10 000 dollarin kauppasummasta. Tämä oli neljä kertaa enemmän kuin Westin neljästä romaanista kymmenen vuoden aikana saadut tulot. Menestystä seurasi kuitenkin takaisku: Haysin koodi esti elokuvan tekemisen sellaisenaan käsikirjoituksen pohjalta ja se hyllytettiin. Myöhemmin käsikirjoituksesta yritettiin vielä muuntaa farssimusikaalia Eddie Cantorin tai Bob Hopen varaan, mutta tästäkään ei tullut mitään. (Bagh 1980, s. 133-134) Hayesin säädökset vaikuttivat Westin päätökseen kirjoittaa romaani Hollywoodista ja sen valhemaailmasta.

Westin romaaneista on tehty kaksi filmatisointia: *Lonelyhearts* vuonna 1958, ohjaus Vincent J. Donehue sekä *The Day of The Locust* 1974, ohjaus John Schlesinger 1974 (Bagh 1990, s. 208).

Vuonna 1940 West avioitui itseään kuuluisamman kirjailijattaren Eileen McKenneyn kanssa. Palatessaan myöhemmin samana vuonna metsästysmatkalta meksikosta he molemmat saivat surmansa äkillisessä auto-onnettomuudessa, vain päivää Fitzgeraldin kuoleman jälkeen. Nathanael West oli kuollessaan 37-vuotias. (Jackson 1971, s.17)

Nathanael Westin maailmasta, tuntemattomuudesta ja yleensäkin kirjailijan vaihtelevasta menestyksestä kertoo seuraava Jean-Paul Sartren kertoma anekdootti:

Kun kävin New Yorkissa vuonna 1945, pyysin muuatta kirjallista agentuuria hankkimaan oikeudet Nathanael Westin romaanin *Miss Lonelyhearts* kääntämistä varten. Tätä teosta ei agentti tuntenut, vaan teki periaatesopimuksen erään *Lonelyheart* -nimisen teoksen tekijän kanssa. Tekijä oli vanhahko neiti, jota suuresti hämmästytti se, että hänen teoksensa haluttiin kääntää ranskaksi. Kun agentti havaitsi erehdyksensä hän ryhtyi uudestaan etsiskelyihin ja löysi lopulta Westin kustantajan, joka tunnusti, ettei aikoihin ollut tiennyt kirjailijasta mitään. Minun painostuksestani agentti ja kustantaja ryhtyivät kumpikin tekemään tutkimuksia ja saivat lopulta selville, että West oli kuollut auto-onnettomuudessa monta vuotta sitten. Westillä oli kuulemma vieläkin eräässä New Yorkin pankissa tili, jolle kustantaja silloin tällöin lähetti rahaa. (Sartre 1967, s. 257)

Tapahtuma osoittaa, miten West elämässään ja vielä kuolemansakin jälkeen todisti jo pelkällä olemassaolollaan yhteiskuntansa ja koko maailman mielettömyyden. Omana aikanaan West jäi tuntemattomaksi suuruudeksi. Hänet löydettiin uudelleen vasta 1950-luvun lopulla. Kuusikymmentäluvulla julkaistiin jo useita yliopistollisia tutkimuksia Westista. Tuolloin hänet määriteltiin erääksi huomattavammaksi 1930-amerikkalaisen todellisuuden kuvaajaksi. West on säilyttänyt tuoreutensa nykypäivään saakka: yliopistoissakin hänet otetaan tasaisin väliajoin uudelleen käsittelyyn, niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassakin. Nathanael Westilta on suomennettu kolme romaania: *A Cool Million*, *Miss Lonelyhearts* sekä *The Day of The Locust*. Neljäs romaani, esikoisteos *The Dream Life of Balso Snell*, odottaa vielä suomentajaansa.

## 2. A COOL MILLION JA LAMAKAUDEN TODELLISUUS

Motto: John D. Rockefeller would give a cool million to have a stomach like yours.

- Vanha sanonta

*A Cool Million* on poliittinen satiiri amerikkalaisesta unelmasta. Sen esikuvina voidaan hyvällä syyllä pitää Voltairen *Candidea* tai Swiftin satiireja (*Gulliverin matkojen* päähenkilön nimi on myös Lemuel). *A Cool Millionin* sankarina on köyhä nuorukainen nimeltä Lemuel Pitkin, joka lähtee ansaitsemaan ensimmäistä miljoonaansa kaikkien mahdollisuuksien Amerikassa. Hänen äitinsä on menettämäisillään lainan vakuudeksi kiinnitetyn kotimökkinsä eräälle sisustustaiteilijalle. Talo aiotaan purkaa ja siirtää erään antiikikaupan näyteikkunaan New Yorkiin.

Lemuel panttaa äitinsä ainoan lehmän saadakseen rahaa ja matkustaa New Yorkiin etsimään onneaan. Matkalla hän tapaa erilaisia seikkailijoita, kuten entisen presidentin Nathan Whiplen ja intiaanipäällikkö Jake Korpin (Chief Jake Raven). Onni ei kuitenkaan ole Lemuelille myötä: hänen rakastettunsa kaapataan ilotaloon ja Lemuel itse joutuu moneen otteeseen huijatuksi. Hän joutuu vankilaan, jossa menettää hampaansa, sillä "hampaat aiheuttavat usein tulehduksia" (West 1980, s.32)

Oikeuslaitos ei kohtele Lemuelia kovinkaan hyvin. Seikkailunsa aikana hän joutuu kahdesti vankilaan, molemmilla kerroilla syyttömänä. Ensin Lemuelia syytetään jalokivivarkaudesta. Vankilassa ja kuulusteluissa Lemuelia pahoinpidellään. Vankilanjohtaja Ezekiel Purdyn mielestä kaikki rikolliset ovat sairaita. Hän määrää Lemuelille sarjan



kylmiä suihkuja, sillä "kylmä vesi on oiva parannuskeino sairaalloisuuteen" (West 1980, s. 32). Lemuel kuitenkin vapautetaan piakkoin oikean varkaan jäädessä kiinni.

Vähän myöhemmin Lemuel on jälleen vankilassa. Tällä kertaa häntä syytetään mm. vehkeilystä hallituksen kaatamiseksi. Lemuelia tapaamaan tuleva juutalainen puolustusasianajaja on kiinnostuneempi omasta palkkiostaan ja Lemuelin varallisuudesta kuin varsinaisesta syytteestä. Lemuel joutuukin tunnistamaan syyllisyytensä rikokseen jota hän ei ole tehnyt säilyttääkseen viimeiset rahansa. Tällä kertaa hän istuu vankilassa kuukauden. Silti Lemuel pursuaa vielä uskoa amerikkalaiseen unelmaan. Myöhemmin hän menettää vielä peukalon, silmän, päänahkansa ja toisen jalkansa, ja hän päätyykin klovniksi sirkukseen. Lopulta hänet surmaa sala-ampujan luoti eräässä poliittisessä kokouksessa. Hänestä tulee Whiplen Kansallisen Vallankumouspuolueen ja "puhtaan amerikkalaisuuden" marttyyri.

Toisaalta *A Cool Millionissa* huomiota herättää sen elokuvamainen juonenkuljetus. Tapahtumat siirtyvät kohtauksittain paikasta toiseen tuoden mieleen elokuvan tai sarjakuvan kerrontatekniikan. Tämä ei ole sattumaa, sillä West oli jo collegeaikanaan kiinnostunut maalaustaiteesta ja karikatyyreistä. On myös muistettava, että kaikenlainen populaaritaide oli muutenkin suosittua 1920-luvun intellektuellien piirissä, kuten esimerkiksi foxtrot tai Herrimanin Krazy Kat. Näin Westkin jätti teokseensa tietoisesti "kioskikirjallisuuden" rosoisen leiman.

Lisäksi Westin kerrontatekniikkaan vaikuttivat nopeatempoisiksi leikatut elokuvat ja sarjakuvat. Tämä sarjakuvamaisuus näkyy *A Cool Millionin* ohella myös *Miss Lonelyheartsissa*. Kerronnan tyyli ja rytmi muuttuvat nopeasti, ilman selittävää väliainesta. Westillä itsellään oli myös teoria sarjakuvaromaanista:

A subtitle: "A novel in the form of a comic strip". The chapters to be squares in which many things happen through one action. The speeches contained in the conventional balloons. I abandoned this idea, but retained some of the comic strip technique: Each chapter instead of going forward in time, also goes backward, forward, up and down in space like a picture. Violent images are used to illustrate commonplace events. Violent acts are left almost bald. (West: "Some notes on *Miss Lonelyhearts*", s. 1, siteerattu teoksesta Jackson 1971, s. 94).

Joissain kohtauksissa West todellakin käyttää hyvin ytimekästä kerrontaa, kuin piirtäisi sarjakuvaruutua. Tällainen on esimerkiksi *Miss Lonelyheartsissa* erään ramman kuvaus, joka muistuttaa surrealistista tai kubistista maalausta kulmikkaine otsineen ja paikkaansa vaihtavine ruumiinosineen:

The cripple had a very strange face. His eyes failed to balance; his mouth was not under his nose; his forehead was square and bony; and his round chin was like a forehead in miniature. He looked like one of those composite photographs used by screen magazines in guessing contests. (West 1978, s. 261)

Kokonaisuudessaan voidaan todeta, että *A Cool Million* ei ole taiteellisesti ehjä ja muodollisesti yhtenäiseksi hiottu teos. West kirjoitti romaanin nopeasti ja jätti osin tarkoituksellisestikin jälkeensä rosoisen jäljen. Huomiota herättää teoksen nopeatempoinen juoniaines ja groteskit mustalla huumorilla kyllästetyt tapahtumat. Victor Comerchero pitääkin romaanin analysointia vaikeana, sillä hänen mielestään kuilu vakavan sisällön ja leikkisän aineksen välillä on häiritsevän suuri (Comerchero 1967, s. 103). Itse olen tulkinnassani pyrkinyt ylittämään tämän kuilun nojaamalla Mihail Bahtinin karnevalistisuutta käsittelevään teorioihin. Tästä aiheesta lisää tuonnempana, luvussa 2.4.

## 2.1. *A Cool Million* ja amerikkalaisen unelman romahdus

Westin analyysin kohteena on lamakaudesta kärsivä ja poliittisille levottomuuksille altis amerikkalainen itsetunto. Hän satirisoi nationalistista ajattelutapaa ja perinteisiä amerikkalaisia myyttejä. Teos saa aineistonsa kansallisesti vaikeasta poliittisesta tilanteesta, joka johtaa väkivaltaan ja tietoiisiin valheisiin. Samalla West ironisoi myös niitä, jotka pitivät myyttiä Amerikkalaisesta Unelmasta yllä, erityisesti kirjailijoita kuten Horatio Alger.

*A Cool Million* voisi olla lähes minkä tahansa Horatio Algerin romaanin vastakkainen käänteiskuva. Algerin laaja tuotanto (noin 130 poikakirjaa sekä suosittujen valtiomiesten elämäkertoja) noudattaa lähes poikkeuksetta samaa kaavaa: nuori mies nousee ahkeruutensa ja sinnikkyytensä avulla vaurauteen ja hyvään yhteiskunnalliseen asemaan. Algerin tarinoista tuli myyttejä, hänen nimestään muodostui käsite, johon viitataan puhuttaessa "ryysyistä rikkauteen" nousseiden rahamiesten elämänvaiheista. Hänen kirjoissaan toteutui aina amerikkalainen unelma, jossa köyhä mutta rehellinen ja ahkerasti uurastava poika saavutti lopulta menestyksen. (Ferguson 1991, s. 107) Peter von Bagh määrittelee Algerin kirjailijaolemuksen seuraavasti: "Alger itse ei epäillyt, etteikö jokainen onnen ehtoja etsivä, sisunsa ja hyveellisyytensä ääripisteeseen jännittävä köyhä nuori pääsisi "vapaassa maassa" juuri niin pitkälle kuin halusi" (Bagh 1980, s. 135). Selvimmin Horatio Alger -parodia tulee esille puheessa jolla itsekin vankilassa istuva Nathan Whipple lohduttaa syyttömänä tuomittua Lemuelia. Jaksossa käydään lävitse kaikki Amerikkalaisen unelman kliseiset perusajatuksukset ja myytit:

'America is still a young country', Mr Whipple said, assuming his public manner, 'and like all young countries, it is rough and unsettled. Here a man is a millionaire one day and a pauper the next, but no one thinks the worse of him. The wheel will turn, for that is the nature of wheels. Don't believe the fools who tell you that the poor man hasn't got a chance to get rich any more because the country is full of chain stories. Office boys still marry their employers' daughters. Shipping clerks are still becoming presidents of railroads. Why, only the other day, I read where an elevator operator was made a partner in a brokerage house. Despite the Communists and their vile propaganda against individualism, this is the golden land of opportunity. Oil wells are still found in people's back yards. There are still gold mines hidden away in our mountain fastnesses.' (West 1978, s. 306-307)

*A Cool Million* on sekä koominen että paikoitellen tyylyttömän irvokas. Westin groteskin komiikan taustalla on kuitenkin tarkka poliittinen ja sosiaalinen analyysi. West käsittelee ikuisina pidettyjä totuuksia amerikkalaisessa yhteiskunnassa ja havaitsee niiden valheellisuuden. Toisaalta West on huolissaan itse kapitalismin tilasta. (Comerchero 1967, s. 108)

Teos käsittelee myös itse amerikkalaisen elämäntavan teennäisyyttä. Westin perustavia ajatuksia on, että unelmat joilla ei ole vastinetta todellisuudessa ovat turhautumien ja väkivallan lähteitä (ibid, s.108-109). Katteettomilla lupauksilla yhteiskunta voi manipuloida lamakaudesta kärsiviä massoja lähes loputtomiin. Tästä perusajatuksesta muovautuu sekä *A Cool Millionin* että *The Day of The Locustin* aatteellinen pohja.

## 2.2. Nathan Whipple ja Kansallinen Vallankumouspuolue

Nathan Whipple on entinen presidentti, joka toimii Rat Riverin kansallispankin johtajana. Hahmo muistuttaa suuresti todellista entistä presidenttiä, Calvin Coolidgea. Westin omintakeisesta huumorintajusta osoittaa myös se, että kirjailijan oman nimen alkukirjaimet ovat samat kuin "Nathan Whipplellä".

Lemuel kääntyy hädän hetkellä ensimmäiseksi juuri Nathan "Shagpole" Whipplen puoleen. Whipple rohkaisee Lemuelia ja lainaa tälle rahaa lehmää vastaan, jotta Lemuel pääsisi vaurastumisen alkuun. Whipple myös muistuttaa, että Lemuelilla on kaikki mahdollisuudet onnistua elämässään: tämä on köyhä, kotoisin maalta, uuttera ja rehellinen. Hän kiteyttää myös amerikkalaisen uudisraivaajahengen ja identiteetin perustan:

'America', he said with great seriousness, 'is a land of opportunity. She takes care of the honest and industrious and never fails them as long as they are both. This is not a matter of opinion, it is one of faith. One day that Americans stop believing it, on that day will America be lost'. (West 1978, s. 285)

Näillä sanoilla Whipple kannustaa Lemuelia seuraamaan John D. Rockefellerin, Henry Fordin, Horatio Algerin ja amerikkalaisen unelman viitoittamaa tietä. Samalla West haluaa osoittaa miten voimakkaana uudisraivaajien henki elää hänenkin aikanaan, tosin perusteettomasti.

Myöhemmin Whipple perustaa Kansallisen Vallankumouspuolueen, jossa on selvästikin fasistisia piirteitä. West kuvaa aikansa poliittista tilannetta: noihin aikoihin kolmekymmenluvun puolivälissä oli koko maailma kommunistiseen tai fasistiseen diktatuuriin luisumisen uhan alla. Myös Yhdysvalloissa ääriainesten vallankumousuhka oli todellinen. Siellä kriisiin ajautunut kapitalistinen yhteiskunta vastasi kommunistisiin ja sosialistisiin pyrkimyksiin yhä lujemmalla kädellä.

Whipplekin on suunnannut puolueensa sosialismia ja kansainvälistä juutalaisuutta vastaan, joiden hän katsoo olevan suunnilleen sama asia. Hän valmisteli ohjelman puolueelleen vankilassa, ehkäpä kuuluisan esikuvan mukaan.

Whipplen kannattajat tunnetaan nimellä Nahkapaidat. Iskujoukkojen uniformuun kuuluvat pesukarhunnahkalakki, peurannahkatakki, mokkaasiini ja luodikko. Vallankumouspuolue myy esimerkiksi "pesukarhunnahkalakkeja erikoispitkällä hännällä, peurannahkapaitoja rimpsuin tai ilman, farmarihousuja, mokkaasiineja, luodikkoja, kaikkea amerikkalaisille fasisteille huippuhalvoin hinnoin" (West 1980, s. 57) Sen lisäksi, että Nahkapaidat viittaavat Saksan ja Italian tuonhetkiseen kehitykseen, haluaa West myös ironisoida amerikkalaista raivaajahenkeä, Davy Crockettin ja Daniel Boonen myyttistä perintöä.

Muistutettakoon tässä yhteydessä, että Davy Crockett nousi tavallisesta metsästäjästä aina kongressin jäseneksi, ja toteutti näin osaltaan amerikkalaista unelmaa. Hän kuoli Alamosa, Texasissa 1836 yhdessä 178 vapaaehtoisen kanssa taistelussa meksikolaisia vastaan. Amerikkalaiset kärsivät tappion ja kaatuivat viimeiseen mieheen, mutta myytti oli valmis: ensimmäistä kertaa amerikkalaista elämänmuotoa puolustettiin ulkopuolista

vihollista vastaan. Davy Crockettilla ja Alamon taistelulla on vieläkin suuri merkitys Yhdysvaltojen myyttisessä historiankirjoituksessa. (Kaminen 1992, s.25) Westin aikana metsien miehet valjastettiin modernien aatteiden palvelukseen. Tällaisten kansallisten ikoneiden avulla amerikkalaiset pyrkivät nostamaan kansallistuntoaan lamakauden alennustilasta.

Westin tapa käsitellä amerikkalaisuuden myyttejä, kuten Davy Crockettia ja pesukarhunahkalakkeja sopisi hyvin esimerkiksi Roland Barthesin semiologiseen myyttiteoriaan. Barthesin mukaan myytissä kielen tason merkki, esimerkiksi sana tai nimi muuttuu myytin sisällön ilmaisuksi. Myytti toimii muuntamalla kielellisen merkin myytin muodoksi. Kielellinen merkki tyhjenee, köyhtyy tosiasiallisesta merkityksestä kantaakseen myytin sisältöä. Lisäksi Barthesin mukaan porvarillinen yhteiskunta on sopiva myyttisen merkityksenannon kentäksi. Myytti toimii porvarillisen ideologian välineenä ja mahdollistaa porvarillisen yhteiskuntajärjestelmän jatkuvan esilläolon paljastamatta porvariston luonnetta yhteiskuntaluokkana ja nyky-yhteiskunnan historiallisuutta. (Helén 1990, s. 22-24)

Henry Fairlie on tutkimuksessaan *Amerikanismi ja anti-amerikanismi* huomauttanut "ettei mikään toinen kansakunta ole niin kiihkeästi etsinyt omaa myyttiään kuin amerikkalaiset" (Broms 1985, s. 242). Fairlien mielestä amerikkalaisilla on jokin erityinen tarve etsiä omaa sisäistä symbolia, jopa silloin kun on puhuttu autoteollisuudesta. Ortega y Gasset kutsui Amerikan kulttuuria pinnalliseksi juuri sen vuoksi, että sillä ei hänen mielestään ollut myyttejä, mutta hän ei ilmeisesti tuntenut laisinkaan Amerikkalaisen Unelman kirjallisuutta, kuten Henri Broms aiheellisesti huomauttaa. (ibid, s. 242)

Shagpole Whipple nimeää useitakin Amerikan vihollisia. Näitä ovat kansainväliset juutalaiset pankkiirit, bolshevistiset ammattiliitot ja marxilaiset. Whipplen mielestä kansainvälinen kapitalismi on uhkana aidolle amerikkalaisuudelle. Hän on ehdottomasti keskiluokan puolella, siis pientilallisten ja kauppiaiden, juuri niiden, jotka ovat Amerikan rakentaneet ja jotka kärsivät eniten Wall Streetin pörssiromahduksessa.

Whipple kytkee juutalaisuuden, kansainvälisen kapitalismin ja pörssiromahduksen tiiviisti yhteen: itse asiassa lamakausi johtuu yksinomaan ulkoamerikkalaisista voimista. "Meidän on puhdistettava maamme kaikista sitä saastuttavista vieraista aineksista ja aatteista", hän sanoo. "America for Americans! Back to the principles of Andy Jackson and Abe Lincoln" (West 1978, s. 319). Mustia Kansalliseen Vallankumouspuolueeseen ei huolita, intiaaneja kylläkin. Nämä kun ovat alkuperäistä väestöä.

Lemuelkin joutuu Whipplen seurassa juutalaisten ja ammattiyhdistysliikkeen vainoamaksi, sillä hänet lasketaan kuuluvaksi liikkeen johtohahmoihin. Hän joutuukin Kolmannen Internationaalien sieppaamaksi ja menettää peukalonsa auto-onnettomuudessa.

### 2.3. Todellisuus ja illuusiot

West löytää jatkuvasti uusia esimerkkejä amerikkalaisten taipumuksesta etsiä kestäviä symboleja ja myyttejä. Tämä symbolihakuisuus ja halu etsiä syvästi merkitsevää historiaa ajautuu aina vääjäämättä samaan lopputulokseen: todellisuuden väärentämiseen.

Eräänä esimerkkinä tästä on Westin kuvaus ilotalosta, jonka johtaja, kiinalainen Wu Fong, on oivaltanut muutokset ajassaja käyttää hyväkseen "Amerikka amerikkalaisille" -vaatimuksia. Hän muuttaa kansainvälisen ilotalonsa stereotyyppisen amerikkalaiseksi. Kuten aito amerikkalainen businessman Wu Fong ymmärtää, että tuotteen saa paremmin kaupaksi kun paketista tehdään ostajalle miellyttävä. Hän vetoaa amerikkaliseen partriotismiin ja tekee siitä kauppatavaraa. Ja kuten hyvä kauppias ainakin vetoaa Wu Fong pohjimmiltaan ostajan uutuudenviehätykseen ja tarpeeseen toteuttaa illusioneerisia unelmia. Se, että myytävänä artikkelina on seksi ei muuta kaupanteon perimmäistä luonnetta.

Lamakausi oli iskenyt Wu Fongin liikeyritykseen yhtä lujaa kuin muihinkin kauppamiehiin. Huonoilla ajoilla on hänen kannaltaan hyvätkin puolensa. Vielä muutama vuosi sitten hänellä oli ollut vaikeuksia saada tarvitsemiaan tyttöjä palveluksensa. West huomauttaa, että "vuonna 1934 monet kunnialliset syntyperäiset amerikkalaiset perheet olivat vajonneet äärimmäiseen köyhyyteen ja heittäneet tyttölapsensa avoimille markkinoille" (West 1980, s.72). Aitoja amerikkalaisia tyttöjä oli siis saatavissa.

Wu Fong myös sisusti paikkansa uudelleen. Ilotaloon suunniteltiin "Pennsylvanian saksalaisen, Vanhan Etelän tyyllisen, uudisasukkaan hirsimajatyylisen, viktoriaanisen newyorkilaisen, Lännen karjatilän tyyllisen, Montereyn kalifornialaisen, intiaanityylisen ja modernin tytön huoneistot" (ibid, s.72). Esimerkiksi hirsimajatyylinen tai moderni huoneisto ja niissä työskentelevät tytöt näyttivät tällaisilta:

Mary Judkins from Jugtown, Arkansas. Her walls were lined with oak puncheons chinked with mud. Her mattress was stuffed with field corn and covered by a buffalo rope. There was real dirt on her floors. She was dressed in homespun, butternut stained, and wore a pair of men's boots. (West 1978, s. 332-333)

... Miss Cobina Wiggs from Woodstock, Connecticut. She lived in one large room that was a combination of a locker in an athletic club and the office of a mechanical draughtsman. Strewn around were parts of an aeroplane, T-squares, callipers, golf clubs, books, gin bottles, hunting horns, and paintings by modern masters. She had broad shoulders, no hips and very long legs. Her costume was an aviator's jumper complete with helmet attached. It was made of silver cloth and fitted very tightly. (ibid, s. 333)

Teoksessaan *Matka arkipäivän epätodellisuuteen* kiinnittää Umberto Eco huomiota amerikkalaiseen haluun tuottaa hyperrealistista ja naiivia narratiivista taidetta. Hänen mukaansa "on olemassa keskivertoamerikkalaisen mielikuvituksen ja maun vakio, jonka mukaan menneisyyttä tulee säilyttää ja muistella luonnollisen kokoisena, ehdottoman uskollisena 1:1 -skaalan jäljennöksenä" (Eco 1985, s. 12). Econ mukaan tällaiseen jäljentämisen haluun kiteytyy kuolemattomuuden ajatus, joka on hallitseva suhteessa itseen, omaan menneisyyteen ja nykyisyyteen. (ibid, s.12)

Wu Fongin ilotalon huolitellut jäljennökset voidaan nähdä muunnelmana Amerikkalaisesta Kauhukabinetista (West 1980, s. 111). "Amerikkalainen Kauhukabinetti, Elollisia ja Elottomia Hirvityksiä" näyttää päällisin puolin museolta, mutta on todellisuudessa Sylvanus Snodgrassin johtama toimisto, joka levittää vallankumouksellista propagandaa. Kauhukabinetti sisältää sekalaisen valikoiman teollisesti tuotettua roskaa, jota voi nähdä missä tahansa amerikkalaisessa vahakabinetissa. Se on jaettu kahteen osastoon, elottomia ja elollisia hirvityksiä varten. Elottomien esineiden osastolla voi nähdä vaikkapa seuraavaa:

Along the walls were tables on which were displayed collections of objects whose distinction lay in the great skill with which their materials had been disguised. Paper had been made to look like wood, wood like rubber, rubber like steel, steel like cheese, cheese like glass, and, finally, glass like paper.

Other tables carried instruments whose purposes were dual and sometimes triple or even sextuple. Among the most ingenious were pencil sharpeners that could also be used as earpicks, can openers as hair brushes. Then, too, there was a large variety of objects whose real uses had been cleverly camouflaged. The visitor saw flower pots that were really victrolas, revolvers that held candy, candy that held collar buttons, and so forth. (West 1978, s. 365-366)

West leikittelee todellisuudella, referensseillä ja jäljitelmillä. Amerikkalainen elämäntapa sisältää paljon keinotekoisia kauhuja ja epäaitojen unelmien taitavaa kauppaa, joita Westin kaltainen kirjailija voi käyttää materiaalinaan (Reid 1971, s. 113). West keskittyy purkamaan koristeltuja illuusioita. Hän kuvaa metaforisesti amerikkalaista museota (ilotaloa), unelmien kaatopaikkaa tai vaikkapa vahakabinettia tässä tarkoituksessa. *A Cool Millionissa* museo edustaa Westin perimmäisiä käsityksiä (ibid, s. 115). Museo esittää amerikkalaisen illuusion visuaaleja symboleja sekä sen taipumusta väkivaltaan ja naiiviin kitchiin.

Matkallaan Yhdysvalloissa myös Eco löytää vahakabineteista tunnusmerkillisiä piirteitä. Hän kuvailee niitä seuraavasti:

Vastaavat paikat (vahakabinetit) Amerikassa ovat meluisia ja aggressiivisia, ihmisten kimppuun hyökätään suurin mainosplakaatein muutaman mailin päässä itse paikasta, jo kaukaa näkyvät valokirjaimet, pyörivät tornit ja pimeässä loistavat valosädekimput. Heti sisäänkäytävässä teille ilmoitetaan, että koette pian yhden elämänne sykähdyttävimmistä elämyksistä. Eri näkymiä kommentoidaan pitkin sanakääntein ja sensaatiomaiseen sävyyn. Yhdistetään uskonnon ylistys, elokuvahenkilöiden, satuolentojen ja tunnettujen seikkailujen päähenkilöiden juhlinta, painotetaan kauhua ja verenhimoa, todentuntuisuuteen pyrkiminen viedään rekonstruointineuroosiin asti. (Eco 1985, s. 18-19)

Kauhu ja verenhimoisuus näkyvät myös Amerikkalaisessa Kauhukabinetissa:

The 'animate' part of the show took place in the auditorium of the opera house. It was called 'The Pageant of America or A Curse on Columbus', and consisted of a series of short sketches in which Quakers were shown being branded, Indians brutalized and cheated, Negroes sold, children sweated to death. (West 1978, s. 366)

Groteskin ja maallistavan puolensa West näyttää sijoittamalla keskelle Kauhukabinetin salia jättiläiskokoisen peräpukaman, joka oli valaistu sähkölampuin sisältä päin. Jotta jyskyttävän tuskan vaikutelma korostuisi, nämä lamput vuoron perään syttyvät ja sammuvat. (West 1980, s. 112) Efektillä West luo kohtaukseen ironisen ja brutaalin tunnelman, joka muistuttaa karnevalistisesta perinteestä. (ks. luku 2.4.) Tämän jälkeen on vaikea ottaa vakavasti mitään kauhukabinetissa esiintyvää.

Kulttuurihistoriallisesti jättimäistä peräpukamaa kiinnostavampi on seuraava kuvaus muutamasta taideteoksesta, jotka osaltaan osuvasti kuvaavat amerikkalaisten halua syviin kulttuurisiin symboleihin, mutta myös tämän halun (tahatontakin) naivismia ja vulgaaria luonnetta:

The hall which led to the main room of the 'inanimate' exhibit was lined with sculptures in plaster. Among the most striking of these was a Venus de Milo with a clock in her abdomen, a copy of Power's 'Greek Slave' with elastic bandages on all her joints, a Hercules wearing a small, compact truss. (West 1978, s. 365)

Ironista sattumaa on että myös Eco näkee matkallaan Amerikassa (Los Angelesissa) eräässä vahakabinetissa Milon Venuksen nojaamassa pieneen joonialaiseen pylvääseen. Tosin tällä "viheliäisellä polykromilla" onkin käsivarret. Selostus täsmentää: "Venus de Milo (huomatkaa monikielinen sanasommittelu) joka on herätetty eloon sellaisena kuin hän poseerasi tuntemattomalle kuvanveistäjälle Kreikassa suunnilleen 200 vuotta ennen Kristusta". (Eco 1985, s. 26) Vaikuttaa siltä, että amerikkalaisten käsitykset klassisesta taiteesta ja sen muunneltavuudesta eivät ole muuttuneet ainakaan puoleen vuosisataan.

Umberto Eco kiteyttää amerikkalaisten kiinnostukseen hyperrealismia ja jäljennöksiä kohtaan. Hän toteaa, että "Amerikka on maa missä realismi on pakkomielleenä, missä esityksen, ollakseen uskottava, täytyy olla ehdottoman ikoninen, esitettävän todellisuuden alkuperäisen näköinen, illusionistisesti 'todellinen' kopio" (Eco 1985, s. 10). Ihanteena on taideteos, joka on "todellisempi ja realistisempi" kuin varsinainen taideteos, artefakti. Hyperrealistinen taideteos lähentyy kuvattavaa mallia, välittämättä historiallisen etäisyyden aiheuttamasta väistämättömästä informaatiokatkoksesta: todellista mallia on mahdotonta kuvata, varsinkaan jos tämä on elänyt "200 vuotta ennen Kristusta". Mimeettinenkin taideteos on vain todellisuuden varjokuva.

Myös ranskalainen yhteiskuntakriitikko Jean Baudrillard on kiinnittänyt huomiota amerikkalaiseen hyperrealismiin, joka on siis nähtävissä jo Nathanael Westin elinaikana 1930-luvulla. Baudrillardin mielestä "Amerikka ei kuulu unen eikä todellisuuden vaan hyperreaalisen alueeseen" (Baudrillard 1991, s. 57). Baudrillardin mukaan "Amerikan hyperreaalisuus tulee siitä, että se on alusta asti toteutuneena eletty utopia" (ibid, s. 58). Amerikkalaiset uskovat olevansa maailman napa, ruumiillistunut utopia, joka uskoo itse toteuttaneensa sen, mistä muut ovat unelmoineet: oikeudenmukaisuuden, rikkauden ja vapauden. Todellisuudessa amerikkalaiset utopiat eivät toteutuneet 1930-luvun lamakaudella, ainakaan kaikkien kohdalla. Tällä ei kuitenkaan ole merkitystä, sillä "Amerikalla ei ole identiteettiongelmia" (ibid, s. 158). Riittää kuin amerikkalaiset itse loppumattomasti uskovat elävänä toteutuneessa utopiassa; loppujen lopuksi muutkin alkavat uskoa siihen. Lisäksi Amerikan utopiisuus ilmenee Baudrillardin mukaan "amerikkalaisten uskossa 'tosiasioihin', heidän täydellisessä luottamuksessaan siihen,

mikä voidaan tehdä ja nähdä, asioiden pragmaattisessa itsestäänselvyydessä" (ibid, s. 176).

Esseessään "What are you doing after the orgy" Jean Baudrillard kuvailee hyperrealistista näyttelyä Beauborgissa, Pariisissa. Yleisön katseltavaksi on asetettu banaaleissa asennoissa olevia ja alastomia mannekiineja, jotka saavat katsojan Baudrillardin mukaan neuvottomaksi, koska alastomilla ruumiilla ei ole mitään sanottavaa tai tarkoitusta. Katsojat kumartuvat jopa lähemmäksi tarkastelemaan malleja vain todetakseen "ällistytävän tosiasian: kuvan jossa ei ole mitään nähtävää" (Baudrillard 1986, s. 188). Baudrillard näkee tällaisen hyperrealistisen alastomuuden läpivänä rivoutena, joka kattaa koko viestinnällisen maailmamme. Kaikkialta tunkeva hyperrealismi ja seksuaalisväritteiset kuvat luovat Amerikasta Baudrillardin mukaan kokonaisen kulttuurin mittasuhteet saavuttavan keinotekoisen paratiisin, jonka "mauttomuudessa on eräänlaista rivouden ihmettä". Rivouden ihmeellä Baudrillard tarkoittaa amerikkalaista ilmiötä, jossa mitään tarkoittamattomia merkityksiä luodaan "tyhjänpäiväisyyden autiomaita vasten". (ibid, s. 202)

Eurooppalaisesta näkökulmasta katsottuna Amerikassa eletään pelkkää simulaatiokulttuuria. Silti Baudrillardin mukaan "amerikkalainen latteus tulee aina olemaan tuhat kertaa euroopplaista latteutta kiinnostavampaa" (ibid, s. 180). Amerikkalaisessa elämäntavassa korostetaan juuri sen utooppisuutta, sen myyttistä latteutta, unelmallisuutta ja suuruutta. Amerikkalainen elämäntapa on spontaanisti fiktion kyllästävä. Toisaalta amerikkalaiset pystyvät suhtautumaan itseensä humoristisesti, ainakin osittain. Tämä selittää hyperrealistisen taiteen suosiota: hyperrealistisista töistä voi löytää arkipäiväisiksi muuttuneiden esineiden kepeää ironiaa ja huumoria. Pohjimmiltaan tämä kertoo yhteiskunnasta, joka on varma rikkaudestaan ja vallastaan. (ibid, s. 182)

Yhteiskunnallisten utopioiden surkastuminen liittyy Baudrillardin näkökulmasta yleisimmin ajatukseen reaalisien hyperrealisoitumisesta tai sen haihtumisesta simulaatioon, todellisuuden ja todellisuuden merkkien selvittämättömästä sekoittumisesta toisiinsa, kuten Tiina Arppe Baudrillardin *Amerikka* -teoksen esipuheessa toteaa. (ibid, s. xii) Jo lamakauden Amerikassa on nähtävissä kehitys, jossa merkin ja todellisuuden suhde on kadonnut simulaation maailmassa. Radion, sanomalehtien ja elokuvien verkostot tuottivat "todellisuutta" mallin tai koodin mukaan, joka ei enää varsinaisesti heijastanut reaalista todellisuutta. Erityisesti tämä näkyi Hollywoodissa, jossa elokuvien lisäksi tähtijärjestelmä hävensi reaalisien todellisuuden ja Hollywoodin tuottaman todellisuuden raja-aitoja. Seurauksena alkaneesta kehityksestä on Baudrillardin näkökulmasta "ajautuminen universaaliin simulaatioon ja hyperreaaliseen maailmaan, jossa todellisuutta ei enää voida erottaa omasta mallistaan eli todellisuuden merkeistä" (ibid, s. viii).

Tältä kannalta katsottuna Westin halu kuvata Kauhukabinetin ja Wu Fongin ilotalon vääristymiä tulee ymmärretyksi. Amerikkalaisten pyrkimyksenä tuntuu olleen tulkitseva jäljentäminen, jäljennös joka olisi aidompi kuin alkuperäinen. Eco kiinnittääkin aivan oikein huomiota historiallisen perspektiivin vääristymiin, huoneisiin, jossa "Shakespeare keskustelee Beethovenin kanssa". Amerikkalainen simulaatiotodellisuus ei näe tässä mitään omituisia. Silti todentuntuisuus vieläkin aina rekonstruointineuroosiin saakka, kuten Wu Fongin ilotalossa.

Kauhukabinetissa, ilotalossa tai ylipäättänsäkään Westin kuvaamassa amerikkalaisessa yhteiskunnassa ei esineen tai ihmisen aitous ole tärkeintä. Tärkeämpää on kuvan tai roolin välittämä viesti, illuusio, hämmästyminen tai sensaatio. Olennaista on myös amerikkalaisen yhteiskunnan stabiili muuttumattomuus, mihin West Nathan Whiplen puheella A Cool Millionin lopussa viittaa. Lemuel ei kuollut turhaan, hänestä tehtiin marttyyri, jonka avulla "Amerikasta tuli jälleen amerikkalainen" (West 1980, s. 129). Juuri Lemuelin uhrikuolema mahdollistaa amerikkalaisen horjumattoman uskon vapautteen sekä jokaisen nuoren



miehen mahdollisuuksiin. Samalla jatkuu amerikkalainen elämäntapa ja mikä tärkeintä, amerikkalainen yhteiskuntaelämä ja vallankäyttö.

Tietenkin amerikkalaista elämänmenoa voidaan kritisoida, sitähan Nathanael Westkin tekee. Eurooppalaisesta näkökulmasta amerikkalaisissa häiritsee usein historiallinen kapea-alaisuus ja näköalattomuus. Yhdysvallat on länsimaiselta kulttuuriltaan vielä varsin nuori, se ehkä selittää osaltaan innostuksen vahakabinetteihin ja ylipäättänsä hyperrealismiin. Amerikkalaiset yrittävät kulkea oikotietä kulttuurilliseen itsetuntoon. Tällainen yleistys sisältää tietenkin omat vaaransa: Yhdysvalloissa jos missä vallitsee kulttuurillinen moniarvoisuus. Jotkut seudut ja kaupungit saattavat tuntua eurooppalaisesta näkökulmasta kulttuurillisesti kehittyneemmältä kuin muut. Esimerkiksi Econ mielestä New Orleansissa historiantaju tekee mahdolliseksi välttää kiusaukset langeta hyperrealismiin. Ja jos näin käykin, todellisuuden väärennökset esitetään suuren itseironian kera. Sen sijaan Econ mielestä "muualla (Yhdysvalloissa) kouristuksenomainen Melkein Todellisen toive syntyy pelkästään neuroottisena reaktiona muistojen puutteeseen. Ehdoton Väärennös on tulosta siitä onnettomasta tietoisuudesta, että nykyisyydessä ei ole syvyyttä." (Eco 1985, s. 37) Myös Jean Baudrillardin mukaan "Amerikka on ainoa maa, joka tarjoaa mahdollisuuden olla todella häikäilemättömän naiivi" (Baudrillard 1991, s. 57).

West rikkoo *A Cool Millionissa* muitakin amerikkalaisia myyttejä. Edes kullankaivuu, jolla Amerikassa on perinteisesti rikastuttu, tuota Iisissä miljoonassa tulosta, vaan Lemuel palaa kultaleiriltä puolikuolleena. Toisaalta herra Snodgrasse toteaa ironisesti, että amerikkalaisilta puuttuu oma symbolinen hevosesensa, vaikka "jokaisella suurella kansakunnalla on oma symbolinen hevosesensa" (West, 1980, s. 51). Myöhemmin bolsevistiksi paljastuvalle Snodgrasselle ei kelpaa edes kenraali Shermanin hevonen:

This is important because the depression has made us all Americans conscious of certain spiritual lacks, not the least of which is the symbolic horse. Every great nation has its symbolic horses. The grandeur that was Greece is made immortal by those marvellous equines, half god, half beast, still to be seen in the corners of the Parthenon pediment....Alas, only we are without. Do not point to General Sherman's horse or I will be angry, for that craven hack, that crowbait, is nothing. I repeat, nothing. (West 1978, s. 315)

On huomattava miten West näkee Amerikan jakautuneen kahteen ryhmään: menestyjiin ja epäonnistujiin. Tässä dualismissa menestyjä pettää yhteiskuntaa ja yhteiskunta epäonnistujan. Westin maailmassa menestykseen yltävät vain huijarit ja vallantavoittelijat. Tavalliset ihmiset hautautuvat yhteiskunnan rattaisiin, annettuaan ensin kaikkensa raadolliselle systeemille. (Comerchero 1971, s. 108) Uskosta oikeuden voittoon ei ole hyötyä Lemuelille tai hänen rakastetulleen Bettylle; maailma kohtelee heitä joka tapauksessa kaltoin.

West tarkastelee myös sitä, miten ihmiset vielä lyötyinä ja epäonnistuneinakin pyrkivät säilyttämään illuusionsa. Silti Westin pessimismi on syvää ja armoitonta. *A Cool Millionissa* tosin on vain yksi henkilö, joka kritisoi avoimesti aikaansa ja tulevaisuutta: intiaanipäällikkö Israel Satinpenny. Hän oli opiskellut Harvardissa ja tunsu valkoista miestä kohtaan sammumatonta vihaa. Päällikkö Satinpennyn suulla West kiteyttää eksplisiittisesti kritiikkinsä kärjen:

In what way is the white man wiser than red? We lived here from time immemorial and everything was sweet and fresh. The paleface came and in his wisdom filled the sky with smoke and the rivers with refuse. What, in his wisdom, was he doing? I'll tell you. He was making clever cigarette lighters. He was making superb fountain pens. He was making paper bags, doorknobs, leatherette satchels. All the powers of water, air, and earth he made to turn his wheels within wheels within wheels within wheels. They turned, sure enough, and the land was flooded with toilet paper, painted boxes to keep pins in, key rings, watch fobs, leatherette satchels....He has loused the continent up good. But is he trying to de-louse it? No, all his efforts go to keep on lousing up the joint.

...The time is ripe. Riot and profaneness, poverty and violence are everywhere. The gates of pandemonium are open and through the land stalk the gods Mapeeo and Suraniou.

The day of vengeance is here. The star of the paleface is sinking and he knows it. Spengler has said so; Valery has said so; thousands of his wise men proclaim it. (West 1978, s. 359-360)

On tietenkin Westin ironiaa, että teoksen sivistynein henkilöahmo on intiaani yhteiskunnassa, joka siirtolaislaeilla yrittää pienentää maahanmuuttajien määrää, etenkin jos nämä ovat tulossa muualta kuin Pohjois-Euroopasta. Amerikkalainen itsetunto ei kestänyt 1930-luvulla arvostelua ulkomailta, varsinkaan Euroopasta. Monroe-opin henkiset vaikutukset elivät vielä voimakkaina.

Kliseillään West yrittää saada lukijansa näkemään illuusioiden ja vääristymien taakse. Hän kärjistää ironiansa amerikkalaisen elämäntavan peruskiviin: individualismiin ja vapauteen jota ei *A Cool Millionin* pienillä ihmisillä kuitenkaan ole.

Kansakunnan uskonnollista kriisiä West kuvaa tarkemmin romaanissaan *Miss Lonelyhearts*, joka ei tässä yhteydessä ole tarkemman käsittelyn kohteena. Mainittakoon, että *Miss Lonelyheartsissa* West tutustuttaa lukijansa erääseen tärkeimmistä teemoistaan: kasvottomiin suuriin massoihin ja niiden kärsimyksiin. Moni etsii helpotusta myös uskonnosta ja erilaisista lahkoista, kuten romaanissa *The Day of The Locust* nähdään. Suurin osa jää kuitenkin neuvottomaksi hädän hetkellä.

Kasvottomien väkijoukkojen teema on vahvasti esillä myös *A Cool Millionissa*. Toteutumattomiin unelmiin ja lupauksiin turhautuneet työttömien ja muiden lamakaudesta kärsivien joukot kuuntelevat mielellään Shagpole Whipplen äärioikeistolaista propagandaa. Massojen turhautuminen muovaa niiden käyttäytymisen ennalta arvaamattomaksi ja jopa väkivaltaiseksi. Väkivalta leimahtaakin liekkeihin erään Whipplen puheen jälkeen. Epävarma väkijoukko ryöstäytyy hysteerisesti mukaan tarkoituksettomaan väkivallan aaltoon:

Before Mr Whipple had quite finished his little talk, the crowd ran off in all directions, shouting 'Lynch him! Lynch him!' although a good three-quarters of its members did not know whom it was they were supposed to lynch. This fact did not bother them, however. They considered their lack of knowledge an advantage rather than a hindrance, for it gave them a great deal of leeway in their choice of a victim.

Those of the mob who were better informed made for the opera house where the 'Chamber of American Horrors' was quartered. Snodgrass, however, was nowhere to be found. He had been warned and had taken to his heels. Feeling that they ought to hang somebody, the crowd put a rope around Jake Raven's neck because of his dark complexion. Then they fired the building.

Another section of Shagpoke's audience, made up mostly of older men, had somehow gotten the impression that the South had again seceded from the Union. Perhaps this had come about through their hearing Shagpoke mention the names of Jubal Early, Francis Marion, and Jefferson Davis. They ran up the Confederate flag on the courthouse pole, and prepared to die in its defence. Other, more practical-minded citizens proceeded to rob the bank and loot the principal stores, and to free all their relatives who had the misfortune to be in jail.

As time went on, the riot grew more general in character. Barricades were thrown up in the streets. The heads of Negroes were paraded on poles. A Jewish drummer was nailed to the door of his hotel room. The housekeeper of the local Catholic priest was raped. (West 1978, s. 370)

*A Cool Million* on Nathanael Westin poliittisin romaani. Se tunkeutuu syvälle yhteiskunnallisiin epäkohtiin, prosessiin jossa viattomuus joutuu antautumaan väkivallalle ja sorrolle. Unelmista ja ihmisistä tehdään kauppatavaraa ja myyteistä sisällyksettömiä legendoja joilla pönkitetään yhä väkivaltaisempaa vallankäyttöä. Nämä teemat näkyvät hyvin myös Westin seuraavassa romaanissa, *The Day of The Locustissa*, joka kertoo Hollywoodin unelmatehtaasta. (Bradbury, 1983, s. 123)

#### 2.4. A Cool Million ja Bahtinin karnevaaliteoria

Kuten olen jo todennut, *A Cool Million* ei ole helposti lähestyttävissä sen rosoisuuden ja kioskirjallisuutta lähentyvän tyylin vuoksi. Teos on ilmeinen satiiri, joten pidän aiheellisena lähestyä sitä erään satiirin asiantuntijan eli Mihail Bahtinin (1895-1975) teorioiden välityksellä. Erityisesti tarkastelen *A Cool Millionia* Bahtinin karnevalisaation käsitteen kautta. Pyrin myös Bahtinin avulla todistamaan miten *A Cool Million* kuuluu selvästikin länsimaisen kirjallisuuden satiiriperinteeseen.

Bahtin sovelsi antiikin ja keskiajan tutkimusten yhteydessä löytämiään käsitteitä menestyksellisesti yleiseen kirjallisuudentutkimukseen. Näin erityisesti tapahtui Bahtinin tutkiessa menippolaista satiiria. Ja vaikka Bahtin olikin ensisijaisesti proosakirjallisuuden tutkija, ei kirjallisuuden perinteisellä jaolla eepokseen, proosaan ja draamaan ollut hänelle suurta merkitystä. Materiaalinaan hän käytti varsinaisen kirjallisuuden lisäksi yhtä hyvin historiankirjoitusta, päiväkirjoja, esseitä, muistelmia tai pamfletteja. Lajikysymyksiä käsitellessään Bahtin ei antanut painoa totutuille lajikategorioille. (Riikonen 1986, s. 125).

Bahtinin tuotannolle on ominaista laaja-alaisuus ja pyrkimys kokonaisvaltaiseen näkemykseen, 'ideologiatieteiden metodiikkaan'. Kirjallisuuden ohella hän on käsitellyt estetiikkaa, kielitiedettä ja psykologiaa. Bahtinin lähtökohdat ovat kommunikaatioteoreettiset ja sosiologiset. Bahtinin sosiologisuus on kuitenkin kaukana siitä vulgaarimarxilaisesta sosiologiasta, joka hallitsi humanistista tutkimusta Neuvostoliitossa 1920- ja 1950-luvuilla. (Pesonen 1983, s.198-199) Bahtin itse nimitti omia tutkimuksiaan 'sosiologiseksi poetiikaksi', jonka sisältämiä aihepiirejä olivat kansankulttuuri, karnevalistinen kulttuuri ja naurun historia (Riikonen 1986, s. 125).

Lisäksi on huomattava että kaikkea sitä mikä esitetään usein Bahtinin nimissä ei voida laskea kokonaan hänen ansiokseen. Jo Prahan strukturalismi eteni paljolti niille linjoille jota Bahtinkin edustaa. (Pesonen 1983, s. 198) Karnevaalikulttuurin tutkijana Bahtinia voidaan sen sijaan pitää omaperäisenä ja suvereenina teoreetikkona.

Karnevalistisuuden lisäksi Bahtinin toinen tärkeä määritelmä on polyfonia tai polyfoninen romaani, jota hän kehitti erityisesti Dostojevski-tutkimuksissaan. Bahtinin tuotanto kulminoituu ilmaisuuden (eli 'sanan') ja ideologian suhteeseen. Hänen mielestään kaikki merkitykset ja arvot tulevat ideologiseksi todellisuudeksi saadessaan muodon (ibid, s. 199). Sanan totuus ei ole Bahtinille koskaan teoksen ulkopuolella. Sen päätehtävänä ei ole heijastaa ulkopuolista todellisuutta. Sana tai ilmaisuus on osa kommunikaatiota. Kaikki romaanin sanat ovat jatkuvassa dialogisessa vuorovaikutuksessa. Ilmaisun on dialoginen. Teos koostuu jatkuvasta sanojen dialogista, dialogien verkosta taas syntyy monitasoinen kokonaisuus, joka jäsenyy kuin polyfoninen, moniääninen säveltaideteos. (ibid, s. 200)

Pekka Pesosen mukaan Bahtin näkee myös sanataideteoksen ideologiat polyfonisessa suhteessa keskenään. Pesonen kirjoittaa:

deologia on aina suodattanut lausujansa tajunnan läpi ja tässä prosessissa on aina myös muita ideologioita. Kuten sana myös teoksessa ilmaistu ideologia on aina vastausta johonkin toiseen. Ideologioiden polyfoniasta hahmottuu teoksen kokonaismerkitys. Sanataideteoksessa jokainen idea on sidoksissa sen ilmaisuun. Siksi myös ideologinen ilmaisuus on osa teoksen kielellistä tasoa. Ideologioiden dialogissa ovat vuorovaikutussuhteessa erilaiset kielet, joilla on yhteytensä eri traditioihin, viime kädessä eri aikakausiin ja niiden arvomaailmojen monimerkityksisyyteen. Teoksen sisällä käytävä sanojen ja eri kielten dialogi on myös ajan ja aikakausien dialogia. (ibid, s. 200)

Ideologioiden polyfonia ei tarkoita niiden relavistisuutta. Dialogia ja polyfoniaa on aina tarkasteltava suhteessa kokonaisuuteen. Tavoitteena on kokonaistulkinta, jossa minkään alueen osittainen tulkinta ei ole irrallinen. Dialogin ymmärtäminen edellyttää ilmaisuuden sosiaalis-ideologisen sisällön oivaltamista. Tarkastelun kohteena on sen rakentuminen ja merkitys kokonaisstruktuurissa. (ibid, s. 200)

Westin *A Cool Millionia* on vaikea nähdä ainakaan esteettisessä mielessä polyfonisena romaanina, vaikka eräällä tasolla siinä kamppailevatkin keskenään erilaiset poliittiset ideologiat dialogisessa suhteessa toisiinsa. Verrattuna Dostojevskiin *A Cool Millionin* henkilöahmot eivät ole yhtä itsenäisiä, "täysiarvoisia oman äänensä kantajia", kuin mitä polyfoninen romaani vaatisi. Westin sankarit jäävät karikatyyreiksi, olkoonkin että jokaista hahmoa tuntuu kannattavan tietty ideologia. Westin hahmot eivät myöskään varsinaisesti kapinoi tekijäänsä vastaan, vaikka West pyrkiikin eksplisiittisillä huomautuksillaan luomaan vieraannuttamisefektin. Westillä myös seikkailuromaanin kaltainen juoni on Dostojevskin polyfonista romaania huomattavasti merkityksellisem-

mässä asemassa. *A Cool Millionin* dialogisuus ei kohoa Bahtinin tarkoittamalle polyfonisen romaanin toisen asteen ykseyden tasolle, jossa täysiarvoiset yksilölliset näköpiirit ja maailmat yhdistyisivät korkeammalla tasolla. Westillä draamallista dialogisuutta reunustaa monologisen maailman kehys, joka puuttuu Dostojevskin aidosta polyfonisesta romaanista.

## 2.5. Menippolainen satiiri ja karnevaalisuus

Bahtinin mukaan karnevaalitapahtumaan liittyy erottamattomasti kaiken pilkka, "iloisen veijauksen kategoria", jossa kaikki arvot käännetään rituaalinomaisesti ylösalaisin. Abstrahoiva, virallinen totuus on aina valheellinen, lähempänä totuutta on iloinen ja viisas petos, joka valaisee valheen ironialla ja parodioi sitä iloisen veijarin huulilla. Bahtin näki veijarin tyhmyrinä, jonka tyhmyys on poleemista. (Pesonen 1984, s. 201)

Tämä karnevalisoitunut ironia leimaa kauttaaltaan *A Cool Millionia*. Westillä hölmö veijari on Lemuel Pitkin, joka mitään ymmärtämättömällä läsnäolollaan tekee oudoksi tiukasti rajatun ja ehdollisetun maailman (ibid, s.201). Lemuel joutuu viattomuudessaan ja naiiviudessaan koko ajan tilanteisiin, jossa hänen tietämättömyyttään ja heikkouttaan käytetään jatkuvasti hyväksi. Asiat kääntyvät Lemuelin kohdalla aina pääläelleen: päästessään vankilasta vankilanjohtaja Purdy todistelee Lemuelille miten tämä on itse asiassa voittanut rahaa istuessaan tuomiotaan, sillä jo "kaikkien hampaiden vedettäminen olisi maksanut ainakin satakaksikymmentä dollaria" (West 1983, s. 42). Lemuel tietenkin itse vastusti turhaa hampaiden poistamista, mutta Iisin miljoonan karnevalistisessa logiikassa tällä tosiasialla ei ole merkitystä.

Bahtinin mukaan karnevalisoituneeseen kirjallisuuteen on aina vaikuttanut karnevaalikansanperinne jossakin muodossa, joko suoraan tai epäsuorasti, useiden välittävien renkaiden kautta. Hän luettelee karnevalisoituneen kirjallisuuden erityispiirteitä, joista tärkeimpänä voidaan pitää periaatetta, jonka mukaan todellisuuden käsittämisen, arvioimisen ja kuvauksen lähtökohtana tulee olla elävä ja ajankohtainen nykyhetki. Toisaalta myös kuvauksen kohde esitetään ilman eepistä tai traagista (ajallista) välimatkaa, siis nykyhetken tasolla, "elävien aikalaisten kanssa syntyvän välittömän tai jopa karkean tuttavallisen kontaktin vyöhykkeellä". (Bahtin 1991, s. 159-160) Bahtinin mukaan "myytin sankarit ja menneisyyden historialliset hahmot ovat näissä genreissä tahallisen korostetusti nykyaikaisia" ja "he toimivat ja puhuvat vyöhykkeellä, joka on tuttavallisessa kontaktissa päättymättömän nykyhetken kanssa" (ibid, s. 160). Westin romaanit *A Cool Million* ja *The Day of The Locust* toteuttavat selvästi Bahtinin vaatimuksen kuvauksen päivänpolttavasta nykyhetkestä. West kuvaa epäilemättä oman aikansa nykyhetkeä, 1930-lukua. Samoin Westin henkilöt ovat tuttavallisessa, osin karkeassakin kontaktissa keskenään, juuri kuten Bahtin kuvailee. Lisäksi Westin romaanit tukeutuvat tietoisesti omaehtoiseen kokemukseen ja vapaaseen kekseliäisyyteen. Westin suhde myytteihin ja perimätietoon on hyvin useimmiten hyvin kriittinen ja joskus jopa kyynisen paljastava, juuri Bahtinin osoittamalla tavalla. (ibid, s. 160)

Kolmantena karnevalisoituneen kirjallisuuden erityispiirteenä Bahtin mainitsee tarkoituksellisen monityylisyyden, jossa hylätään eepoksen, tragedian, korkean tyylin retoriikan tai lyriikan tyyllinen ykseys (ibid, s. 160). Ominaista on kerronnan monisävyisyys, korkean ja alhaisen, vakavan ja naurettavan yhdistäminen, juuri kuten West kirjoittaa.

Hän käyttää hyväkseen ylevien puheiden ja korkeatyylisten opetusten parodiaa, yhdistelee sitaatteja ja alatyyllisiä pilkkarunoja, myyttisiä kertomuksia ja vakavaa proosaa. Tuloksena on karnevalistinen romaani, jonka juoniaineeksella on ratkaiseva merkitys teoksen kokonaisuuden kannalta. Samalla *A Cool Million* kytkeytyy sokraattisen dialogin ja menippolaisen satiirin perinteisiin.

West vastustaa valmista totuutta tavoittelevaa virallista maailmankuvaa. Hän korostaa Lemuelin seikkailujen karnevaaliluonnetta ja lähentyy samalla menippolaista satiiria. Luonteenomaista on juuri juonen poikkeuksellinen vapaus. West vyöryttää lukijalleen jatkuvasti poikkeuksellisia tilanteita, joihin henkilöhahmot tai eksplisiittinen kertoja suhtautuvat karnevaalinaurun mahdollistamalla vakavuudella. Bahtinia soveltaen kyse on nimenomaan ympäröivän maailman totuuden koettelemisesta, ei niinkään tietyn yksilöllisen tyyppin tai tyyppillisen ihmisluonteen koettelemuksista (ibid, s. 169).

*A Cool Millionin* karnevaaliluonnetta korostaa vielä päähenkilöiden ja näiden seikkailujen tietty kaavamainen luonne. Lemuel ja Betty ovat nuoria ja poikkeuksellisen siveellisiä. He tapaavat toisensa odottamattomasti, ja heissä leimahtaa toisiaan kohtaan äkillinen intohimo. Kuitenkaan he eivät voi avioitua heti. Avioliitto kohtaa esteitä, jotka pidättävät sitä. Rakastavaiset joutuvat toisistaan eroon, he etsivät toisiaan, löytävät toisensa ja kadottavat toisensa uudestaan. Rakastavaisten tavallisimpia esteitä ja seikkailuja ovat Bahtinin mukaan esimerkiksi morsiamen ryöstö (Wu Fongin ilotaloon), vankeus, yritykset riistää sankarin tai neidon viattomuus, myynti orjuuteen, väärät syytökset rikoksista ja niin edelleen. Bahtinin mukaan "huomattavaa osaa esittävät odottamattomien ystävien tai odottamattomien vihollisten kohtaamiset", juuri kuten Lemuelillekin käy. (Bahtin 1979, s. 246-247). Juoniainesta ja sen kehittymistä hallitsee sattuma. Kuten kreikkalaisessa romaanissa myös Iisissä miljoonassa tapahtuvat toiminnot ja seikkailut ovat jotakuinkin irrallaan jokapäiväisen elämän mukaisesta historiallisesta ykseydestä. Juoni koostuu erillisten seikkailujen muodostamista kohtauksista, kuin sarjakuvassa tai seikkailuromaanissa ikään. Lisäksi Bahtin toteaa, että "seikkailun sankarille voi tapahtua mitä tahansa, hänestä voi tulla mitä tahansa", juuri kuten Lemuelille käy (Bahtin 1991, s. 152). Lemuelin karikatyyrimäinen kuvaus on ominaista seikkailuromaanin sankarille. Bahtin kuvaa seikkailuromaanin juonen ja sen sankareiden erottamatonta suhdetta seuraavasti:

Seikkailuromaanin juoni sitä vastoin on nimenomaan sankaria verhoava puku, jota hän voi vaihdella niin usein kuin häntä huvittaa. Seikkailun juoni ei perustu siihen, mitä sankari on ja mikä on hänen paikkansa elämässä, vaan pikemminkin siihen, mitä hän ei ole, mitä ei ole kunkin hetken todellisuuden näkökulmasta ennalta ratkaistu ja mikä on odottamatonta. Seikkailuromaanin juoni ei nojaa vallitseviin ja pysyviin tilanteisiin (perhe-, sosiaalisiin- tai elämäkerrallisiin), se kehittyy niistä riippumatta. (ibid, s. 155)

Bahtinin mukaan seikkailun juoni ei käytä mitään pysyvää sosiaalista asemaa valmiina elämänmuotona, vaan tilanteena. Sosiaaliset ja kulttuurilliset instituutiot, normit, yhteiskuntaluokat ja perhesiteet ovat vain tilanteita, joihin ikuisesti tasa-arvoinen ihminen voi joutua. (ibid, s. 156) Näin seikkailun juoni kuljettaa sankarin, Westin tapauksessa Lemuelin, poikkeuksellisiin, paljastaviin ja provosoiviin tilanteisiin. Päähenkilöt törmäävät muihin ihmisiin epätavallisissa ja odottamattomissa olosuhteissa. Tämän tarkoituksena on koetella monologisen maailmankuvan "idea", ympäristön muuttumattomina pysyviä totuuksia, vaikkapa iloisen suhteellisuuden ja relativismin ilmapiirissä.

Kaikenkattavan parodian ja suhteellistamisen lisäksi Bahtin mainitsee muitakin karnevalisoituneen kirjallisuuden tunnusmerkkejä. Olennaista on, että karnevalisoituneessa romaanissa henkilöhahmot eivät voi seurata tapahtumia sivusta, vaan näiden on elettävä mukana karnevaalin lakien mukaan niin kauan kuin nämä lait ovat voimassa. "Karnevaalielämä on elämää, joka on joutunut pois tavallisilta raiteiltaan", kirjoittaa Bahtin, "se on tiettyssä määrin 'nurinpäin käännettyä elämää', maailma ylösalaisin" (ibid, s. 180). Iisin miljoonan tapahtumaketjuja ei voi hyvällä tahdollakaan kutsua realistisiksi tai arkipäiväisiksi; on selvää että West käyttää hyväkseen satiirin mahdollistamaa liioittelua.

Karnevaalissa kumoutuvat myös ihmisten väliset sosiaaliset hierarkiat. Voimaan astuu erityinen karnevaalin kategoria, "vapaan tuttavallinen kontakti" (ibid, s. 180). Todellisessa elämässä köyhän Lemuelin ja ex-presidentti Nathan Whiplen läheiset suhteet olisivat mahdottomia. Karnevaalin epäsäätyisyydet ulottuvat kaikkeen toimintaan: arvoihin, ajatuksiin, ilmiöihin ja asioihin. "Kaikki se, mikä oli sulkeutunutta, erillistä ja karnevaalin ulkopuolisen maailmankatsomuksen toisistaan erottamaa, astuu karnevaalikontakteihin ja yhteenliittymiin. Karnevaali lähentää, yhdistää, kihlaa ja liittää pyhän maalliseen, ylevän alhaiseen, suuren mitättömään, viisaan tyhmään jne." (ibid, s. 181).

Osittain karkeakin tuttavallisuus leimaa kaikkia Iisin miljoonan henkilösuhteita. Huomatavaa on, että tämä tuttavallinen kontakti määrittää myös Iisissä miljoonassa usein toistuvien joukkokohtausten ilmapiiriä, poliittisten palopuheiden vapaata karnevaalihenkiä ja avomielistä karnevaalisanaa. (ibid, s. 180) Puheista heijastuu voimakas karnevaaliherjaus, kokonainen järjestelmä alentamisia ja maallistamisia, kuten Westin parodiat lähes pyhinä pidetyistä amerikkalaisen yhteiskuntaelämän myyteistä ja totuuksista. Palopuheiden ja todellisuuden karnevaalistunut ristiriita käy useaan otteeseen selväksi.

Tärkeää on huomata Lemuelin asema narrimaisena karnevaalikuninkaana, millaiseksi hänet ylennetään kuolemansa jälkeen. Kuninkaan kruunauksen rituaalitoimitus perustuu Bahtinin mukaan karnevaalimaailmankuvan ytimeen, vuorottelun ja muutosten, kuoleman ja uudistumisen päätökseen (ibid, s. 182). Lemuelin surkean elämän kohottaminen pyhiinvaellukseksi ja amerikkalaisen unelman marttyyriksi ilmaisee Westillä kaiken rakenteen ja järjestyksen, vallan ja hierarkkisen aseman iloisen suhteellisuuden. Kruunattava on todellisuudessa orja ja narri, kruunauksen läpi kuultaa alusta alkaen kruunun riisto. Elämässään Lemuel menettää kaiken mahdollisen, hänen ruumiinsa silvotaan ja hän menettää henkensä tarkoituksettomasti. Kuolemallaan Lemuel kuitenkin lunastaa kruununsa, tässäkin mielessä kuolemaan liittyy uusi syntymä. Luovan kuoleman kuva osoittautuu paradiseksi, marttyyriksi korotettu Lemuel luo (tahtomattaan) itse osaltaan vääristynyttä ja valheellista todellisuutta, jota karnevaali haluaa koetella.

*A Cool Millionin* loppukohtauksen yllä kaikuu epäilemättä Westin ambivalentti ja pessimistinenkin nauru. Viimeisessä kohtauksessa vietetään Lemuelin syntymäpäivää, joka on nyttemmin kansallinen juhlapäivä. Satatuhatpäinen joukko Amerikan nuorisoa marssii hänen kunniaksensa ja laulaa Lemuel Pitkinin laulua. Teos päättyy väkijoukon huutoihin: "Hail, Lemuel Pitkin! All hail, the American Boy!" (West 1978, s.380).

Lemuelin silpominen pala palalta kuuluu sinänsä karnevaalikulttuurin väkivaltaisuuteen. "Bahtinin mukaan kuolemattomuus toteutuu maan päällä vain markkinatorin naurussa, joka pystyy itseasiassa kaikessa raakuudessaan näkemään elämän ja kuoleman taakse", kirjoittaa Henri Broms (Broms 1985, s. 110). Karnevaalin markkinatori pystyy yhdistämään sekä väkivallan että kauhean kuoleman johonkin uuteen, esimerkiksi uuteen näkökulmaan todellisuudesta. Lisäksi Bahtin toteaa, että ruumiiden paloittelulla on tärkeä osuus muun muassa Rabelaisin kirjojen huumorissa: "Bahtin kuvaa, miten veli Jeanin käyttämästä ruumiillisesta väkivallasta esitetään laajoja, anatomisia listoja. Listat jäsenistä, ruumiinosista, elimistä ja luista muodostavat eräänlaisen elämän raadollisen puolen pätkähullun tieteellisen selityksen" (ibid, s. 110). Kuvaamalla seikkaperäisesti

Lemuelin ruumiin silpoutumista West käyttää hyväkseen keskiajan satiiriperinnettä. Toisaalta karnevalistinen taide antaa groteskin kuvan maailmasta: "se paloittelee ruumiit, polttaa ne, heittää ne maahan, jopa kääntää ruumiit 1500-luvulla nahkoineen nurinniskoin, siten että peräaukko tulee näkyviin (Bahtinin esimerkki)" (ibid, s. 112). Westin pyrkimykset kuvata maailmaa groteskina on tullut jo esiin muun muassa Amerikkalaisen Kauhukabinetin peräpukamakohtauksessa. Lemuelin ruumiille tehty kategorinen väkivalta vain vahvistaa *A Cool Million*issa muutenkin tuntuva groteskia vaikutelmaa. Tämän tutkielman kannalta yksilöihin kohdistuvan väkivallan lisäksi on mielekästä tutkiskella väkivaltaa myös massojen näkökulmasta, sillä tämä teema on Westillä esillä molemmissa käsiteltävissä teoksissa.

Laajemmin Bahtinin teorioita tulkittaessa voidaan koko amerikkalainen kulttuuri nähdä karnevaalitorina, jonka rahoittajana on tunnoton ja moraaliton mainosmies. Bahtinin näkökulmasta tällaisella mainos- ja massakulttuurilla on kuitenkin arvonsa elämän rikastuttajana. Hänen mukaansa mainoksilla on tärkeä osuus kaupunkilaiskulttuurin kansantaitteessa. Mainokset ovat täynnä ironiaa ja naurua, "myös ne osallistuvat kaiken alentamisen tehtävään; ne myös materialisoivat maailman, antavat sille ruumiillisen substanssin" (Broms 1985, s. 108-109). Mainokset ovat epäilemättä alakulttuuria, jotka voivat horjuttaa tai jopa kääntää pääläelleen yläkulttuurin hierarkisen aseman. Bromsin mukaan karnevalisoitu alakulttuuri kääntää nurin kaikki yläkulttuurin arvot, keksii niistä uusia puolia, synnyttää näille yläkulttuurin arvoille uusia, täysin yllättäviä vaihtoehtoja" (ibid, s. 45). Lisäksi "virallisen tietoisuuden tuottama kulttuuri luo selkeät, käsitteellisesti ymmärrettävät kulttuurimuodot, mutta karnevalisoitu kulttuuri tuottaa sen elämyksellisen ja syvälle symbolitasolle ulottuvan pohjan" (ibid, s. 45).

Westille itselleen amerikkalainen markkinahenkisyys ja massakulttuuri tuntuvat aiheuttavan ristiriitaisia ongelmia. Massakulttuuriin ja kulutushysteriaan hän suhtautuu periaatteessa kriittisesti, kuten kahdessa käsittelyn alla olevassa teoksessa saamme todeta. Kuitenkin hän itse työskenteli pitkään elokuvateollisuuden parissa, ja käyttää romaaneissaan hyväksi kioskikirjallisuuden ja karnevaalikulttuurin perintöä.

*A Cool Million* on Westin poliittisin ja omalla tavallaan kantaaottavin romaani. Se tunkeutuu syvälle yhteiskunnallisiin epäkohtiin käyttämällä hyväkseen satiirin maallistavia keinoja. Westin amerikkalaisessa todellisuudessa viattomat joutuvat antautumaan väkivallalle ja sorrolle. Unelmat, myytit ja ihmiset ovat kauppatavaraa, jolla pönkitetään yhä totalitarisempaa vallankäyttöä. (Bradbury 1983, s. 123) Myös nämä teemat ovat esillä Westin seuraavassa romaanissa, *The Day of The Locustissa*, joka kertoo amerikkalaisesta unelmatehtaasta, Hollywoodista.



### 3. HOLLYWOODIN UNELMATEHDAS

#### 3.1. Studiojärjestelmän synty

*The Day of The Locustin* myötä näkökulma siirtyy New Yorkista ja suorasta lamakauden seurausten kuvauksesta Hollywoodin unelmatehtaaseen. Hollywoodissa muokattiin lopulliseen muotoonsa kansakunnan myytit ja "totuudet". *The Day of The Locustissa* West kuvaa Hollywoodissa työskenteleviä ihmisiä ja laajemminkin studiojärjestelmän menettelmiä. Polttopisteessä on Los Angelesiin ja Kaliforniaan onneaan etsimään muuttaneiden pienten ihmisten kohtalot. Koska *The Day of The Locust* liittyy tematiikaltaan kiinteästi Hollywoodiin ja elokuvateollisuuteen, on hyvä käydä läpi näiden kehitystä 1920-luvulta alkaen ja kolmekymmenluvulle siirryttäessä.

Elokuvaa on sanottu ainoaksi teollisen yhteiskunnan synnyttämäksi uudeksi ja omaperäiseksi taidemuodoksi. Elokuvan kehittymiseen kaupalliseksi kulttuurituotteeksi vaikutti kaksi oleellista seikkaa: tuotteen rajaton monistettavuus sekä suurkaupunkien anonyymit massat. Tosin samanaikaisesti kehittyivät myös muut teollisesti tuotetut populaarikulttuurin muodot, joiden kasvualustana toimi henkisesti juureton suurkaupunkiyleisö, nimittäin sensaatiolehdistö, äänilevyteollisuus, sarjakuvat sekä kioskikirjallisuus. (Aarniala 1984, s. 8)

Elokuva oli aluksi nimenomaan työväestön ja muiden proletaaristen kansankerrosten viihdyttäjä. Sen kilpailukykyä paransi pääsylippujen tavaton halpuus, yleinen pääsylipun hinta oli vain 5 centtiä. Lisäksi elokuvan suureen suosioon vaikutti Yhdysvalloissa myös kasvava siirtolaisuus: luku- ja kielitaidottomuus ei ollut uusille tulokkaille esteenä ainakaan mykistä elokuvista nauttimiselle. (ibid, s. 8)

Kuten johdanto-osassa jo totesin, Yhdysvaltojen muuttuminen teolliseksi kulutusyhteiskunnaksi alkoi välittömästi jo ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Teollisuuden kasvun sekä laajojen massojen ja suuryritysten yhteenliittymisen myötävaikuttajana voidaan viime kädessä pitää autoistumisen räjähdysmäistä kasvua sekä tietenkin massaviihdeteollisuuden syntyä. Jo vuonna 1922 myytiin viikoittain 40 miljoonaa elokuvalippua, ja radiomainonta kantoi yli kolmeen miljoonaan kotiin. Näiden massamedioiden yhteiskunnallinen vaikutus yhdessä keltaisen lehdistön kanssa oli siis merkittävä jo tuolloin. Vuosikymmenen loppuun mennessä elokuvalippujen myynti oli kasvanut kaksinkertaisesti ja radio oli jo käytännöllisesti katsoen kaikkien ulottuvilla. (Mowry 1965, s. 4)

Vuoteen 1930 mennessä suurin osa Yhdysvalloissa valmistuneista elokuvista oli puolenkymmenen hollywoodilaisen tai new yorkilaisen yhtiön tuotantoa. Lähtökohtana oli studiojärjestelmä, jota alettiin luoda 1910-luvun jälkipuoliskolla patenttikiistojen ja ns. trustisotien kuohuista. 1920-luvun puolivälissä elokuva-ala joutui väliaikaiseen taloudelliseen kriisiin ylituotannon takia. Tämä vaikeutti erityisesti pienten, riippumattomien filmiyhtiöiden toimintaa. Lisäksi äänielokuvien tekeminen kallistui vaadittavan tekniikan vuoksi huomattavasti 1920- ja 1930-lukujen taitteessa. Tuloksena oli alan voimakas keskittyminen. 1930-luvun alkupuolella viisi suuryhtiötä (Paramount, MGM, RKO, 20th Century Fox, Warner Brothers) yhdessä kolmen pienemmän (Columbia, Universal,

United Artists) kanssa hallitsivat elokuvien tuotantoa ja vuokrausta. Ne myös omistivat 70% suurkaupunkien ensi-iltateattereista. (Helén 1990, s. 167)

Tämän monopolikartellin aikana elokuvasta tuli myös yhdysvaltojen viihdeteollisuuden ylivoimaisesti suurin ala. Lisäksi elokuvateollisuus nousi koko Yhdysvaltojen neljänneksi suurimmaksi teollisuuden haaraksi (Aarniala 1984, s. 11). Elokuvayhtiöt eivät toimineet 1930-luvun alun jälkeen enää itsenäisesti, vaan niitä hallitsivat itärannikon suuret rahoitusyhtiöt, kuten Rockefellerin finanssiryhmät. (ibid, s. 167) Tuotantokustannusten valtava paisuminen toi Wall Streetin suurpankit mukaan elokuvatuotantoon. Pankkien valvonnassa elokuvien tuotanto ja levitys keskittyi yhä harvempien yhtiöiden käsiin. (Aarniala 1984, s. 12) Kaupalliset tavoitteet hallitsivat elokuvatuotantoa rakenteellisestikin jo 1930-luvulla.

Jarkko Aarnialan mukaan tilanne merkitsi luoville elokuvantekijöille ilmaisuvapauden kaventumista. Päätösvalta siirtyi yhä enemmän tuotantopäälliköille. Tuotantokustannusten noustessa pyrittiin ns. riskittömään tuotantoon, mikä johti useissa tapauksissa aikaisempien menestysfilmien kopiointiin ja yleensäkin perin kaavamaisiin ratkaisuihin. Samalla kiteytyivät elokuvan tavallisimmat lajityypit: melodraamat, seikkailu- ja lännenkuvat, sekä komediat, joiden kaikkien suhteen pidädyttiin tiukasti omissa rajoissa. (Aarniala 1984, s. 12)

Studiojärjestelmä myös lopullisesti standardoi elokuvan tuotteena. Kokoillanelokuvasta tuli hallitseva elokuvatyyppejä, ja sen kesto vakiinnutettiin 70-90 minuutiksi. Tämän lisäksi studiojärjestelmä hierarkisoi elokuvat näytettäviin ja suuren budjetin A-elokuvaan sekä liukuhihnalta tehtyihin halpisiin B-elokuvaan, joiden tehtävänä oli pitää niin tuotantolinjat kuin elokuvateatteritkin jatkuvassa toiminnassa. 1930-luvulla A- ja B-elokuvien tuotantokustannuksien suhteellinen ero alkoi kasvaa. (Helen 1990, s. 168)

Lamakausi näkyi toki myös elokuvateollisuudessa. Vuosi 1929 oli tuottoisin Hollywoodin siihenastisessa historiassa: samaan tulokseen päästiin vasta toisen maailmansodan jo alettua vuonna 1941. Vaikein vuosi oli 1933, jolloin tammikuussa katsojamäärät olivat vain 40% vuoden 1931 vastaavasta määrästä, ja 5000 maan 16 000 elokuvateatterista oli suljettuina. (Bagh 1975, s. 163)

Silti pahimpina aikoina 60-75 miljoonaa ihmistä kävi viikoittain elokuvissa. Vakavan talouskriisin, työttömyyden ja ennenäkemättömän köyhyyden vastapainoksi todellisuutta muovasi Hollywoodin suurimman ulkoisen loiston kausi, jolloin studio- ja tähtijärjestelmät saavuttivat lakipisteensä. Peter von Bagh toteaaakin, että "1930-luvun terapeutista roolia ei voitane yliarvioida" (ibid, s. 164). "Vaikeina aikoina pidettiin yllä yksilöllisen menestystarinan myyntiä, jolle todellisuudesta löytyi kovin vähän näyttöä" (ibid, s. 165). Myytit ja fantasiat luokattomasta ja tasa-arvoisesta yhteiskunnasta elivät sadoissa elokuvissa, ja sosiaaliseen ahdinkoon löytyi sopivia syntipukkeja sopivaan tahtiin. (ibid. s. 165)

### 3.2. Tähtikultti ja porvariston maku

Ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä elokuvateollisuudessa tapahtui merkittäviä mullistuksia. Tuotanto siirtyi itärannikolta Los Angelesin liepeille. Hollywood-nimisestä uneliaasta kyläpahasesta kasvoi muutamassa vuodessa rahan, maineen ja menestyksen palvonnalle pyhitetty elokuvateollisuuden mekka, joka valmisti selluloidiunelmia liukuhihnalta miljoonille katsojille ympäri maailmaa (Aarniala 1984, s. 11). Hollywoodiin siirtyminen on usein pantu ns. trustisodan syyksi: riippumattomat yhtiöt siirtyivät kauas länsirannikolle päästäkseen trustien ulottumattomiin. Tosiasiallisesti elokuvateollisuuden houkutteli länteen ennen kaikkea paikallisen työvoiman halpuus, sen heikko ammattiyhdistysjärjestäytyminen sekä alueen edullinen verotus. Kauniit maisemat sekä kuvauksille otollinen aurinkoinen ilmasto näyttelivät tärkeää mutta kuitenkin toissijaista osaa. (ibid, s. 11)

Riippumattomien yhtiöiden ansioksi voidaan laskea myös ns. tähtijärjestelmän syntyminen. Suuret trustit olivat pitäneet elokuvanäyttelijänsä erossa julkisuudesta, jotta he eivät olisi tulleet tietoisiksi yleisön heihin kohdistamasta mielenkiinnosta. Trustin ulkopuoliset yhtiöt sen sijaan tajusivat tehdä tunnetuista esiintyjistään vahvimman myyntivalttinsa. Näin sai alkunsa ns. tähtijärjestelmä, josta pian tuli amerikkalaisen elokuvateollisuuden kulmakivi. Näyttelijöistä tehtiin tarkoituksellisesti suuren luokan julkkiksia, myyttisiä hahmoja, joiden elämää (usein tehtävänsä palkattu) lehdistö ahkerasti seurasi. Suhde-toimintamiehet keksivät sopivia tuhkimotarinoita ja laskivat liikkeelle juoruja yleisen mielenkiinnon herättämiseksi ja elokuvien menekin kasvattamiseksi. Kun tähtikaarti puolestaan havahtui huomaamaan vetovoimansa lippuluukulla, he vaativat huimia lisäpalkkioita. (ibid, s. 10-11) Tämä tietenkin lisäsi tuotantokustannuksia ja pakotti elokuvayhtiöt etsimään suurinta mahdollista yleisöä, mikä lisäsi paineita elokuvien tekemiseksi entistä enemmän miellyttämään suurten massojen makua (Mowry 1965, s. 5).

Eräs tähtijärjestelmän uranuurtajista oli tuottaja Adolph Zukor, joka jo vuonna 1914 teki ennätysmäisen 104 000 dollarin vuosisopimuksen Mary Pickfordin kanssa. Lisäksi sellaiset tähdet kuten Rudolph Valentino, Errol Flynn, Greta Garbo, Marlene Dietrich ja Bette Davies kuuluivat siihen harvalukaiseen Hollywood-näyttelijöiden eliittiin, joilla oli vuosisopimukset tuotantoyhtiöidensä kanssa. (Helén 1990, s. 175)

Studiojärjestelmässä tähdet muodostuivat tärkeimmiksi välittäjiksi elokuvatuotannon ja katsojien välillä. Elokuvamainonnassakin tähdet olivat avainasemassa. Tähti oli jotakin todellisempaa kuin elokuvan fiktiomaailman hahmo, olkoonkin että itse tähti oli saatettu luoda todellisuutta väärentämällä. Elokuvamaailmasta hehkui tähden ympärille tiettyä jumalallisuutta, jota elokuvamainonta vielä korosti. Tähtinäyttelijän persoonallisuus ja yksityiselämä (tai niistä kertovat kuvat ja tarinat) olivat julkisia ja valmiita markkinotavaksi, ne olivat tavaroita ja tuotteita samassa määrin kuin itse elokuvatkin. Tämä tavaramuotoisuus salli kitkattoman suhteen tähden ja elokuvan hahmon välille molempien tartuttaessa toisiinsa tiettyä ylimaallista glamouria. (ibid, s. 175)

Katsojien houkuttelemiseksi teattereihin elokuviin ja niiden markkinointiin lisättiin aste asteelta enemmän "seksiä, syntiä ja sensaatioita" (Mowry 1965, s. 18). Mainoksissa saatettiin katsojalle luvata elokuvan sisältävän mm. "jazz babies, red hot mamas, passionate petting parties, champagne baths, fast young men and faster automobiles (ibid, s. 18).

Vanhojen traditioiden ja moraalien puolustajat, maatalouden konservatiivinen väestö ja uskovaisten ryhmät eivät hyväksyneet vihastumatta uusien moraalitapojen maihinnousua. (ibid s. 28) Yhdysvalloissa elettiin 1910- ja 1920-luvuilla Purity Crusaden nimellä tunnetun kansalaistoiminnan jälkihuumassa, jonka tunnetuin aikaansaannos oli kieltolaki. Tämä huuma tarttui myös Hollywoodiin, jossa useat vaikutusvaltaiset järjestöt kävivät 1920-luvulla taistoon elokuvien moraalittomuutta vastaan. Keskiluokkaiset puritaanit pelkäsivät, että elokuvien myötä alempien luokkien sivistymättömyys, pinnallisuus, moraalittomuus ja hillittömyys leviäisivät myös heidän omaan elämänsäpiiriinsä. (Helen 1990, s. 170)

Elokuvayhtiöt ottivat vastustuksen vakavasti, ja alkoivat kehittää omaa sisäistä tapa- ja moraalikontrollia (Mowry 1965, s. 28). Vuonna 1922 perustettiin Motion Picture Producers and Distributors of America -niminen yhtiö, jonka tehtävänä oli rauhoittaa ja taivutella Hollywood-elokuvia vastustavaa julkista mielipidettä. Vuonna 1927 laadittiin yhtiön PR-toimiston johtajan Will H. Haysin nimeä kantava ohjeellinen tuotantösääntö. Hays-koodi sisälsi sääntöjä, joilla pyrittiin pitämään rivot puheet, suorasukainen ruumiillisuuden kuvaaminen sekä uskonnollinen tai poliittinen rienaus poissa valkokankaalta. (Helén 1990, s. 178) Lisäksi vuonna 1930 MPPDA perusti katsojaboikottien uhkaamana Production Code Administration, joka laati varsinaisen Hays-henkisen tuotantokoodin ja valvoi sen noudattamista. Nämä elokuvayhtiöiden itsesensuuritoimet rauhoittivat elokuva-alan ja elokuvan moraalittomuutta vastustavien aktivistien suhteita, mutta samalla ne itsessään vahvistivat suuryhtiöiden standardoimaa ja hallitsemaa elokuvan valtavirtaa. (ibid, s. 171)

Vuonna 1934 Haysin koodista tuli likipitään ehdoton normisto, jonka valta alkoi lohkeilla vasta 1950-luvulla. Säännöissä määriteltiin yksityiskohtaisesti esimerkiksi hameiden helman pituuksia tai suudelman kohtuullinen kesto-aika. Koodikirja sisälsi neuvoja myös siitä, miten elokuvissa tulisi esittää moraalisesti korkeatasoista elämää. Kiellot koskivat esimerkiksi brutaalin väkivallan tai rivojen asioiden esittämistä. Luettelo huipentui rivojen ja kiellettyjen sanojen luetteloon. Samalla laajat kansalaisjärjestöt valvoivat käskyjen noudattamista. (Bagh 1975, s. 163). Peter von Baghin mukaan "elokuvalle säilytettiin pulakauden hysterialan varjossa kansakunnan moraalinvartijan ja psykiatrin rooli" (ibid, s. 163).

Jo 1920-luvulle tultaessa elokuvasta oli kehittynyt osa yleis- ja tapakulttuuria. Elokuvissa käyminen oli sulautunut osaksi palkkatyöläisten vapaa-ajan kulutusta. Elokuvan muuttuminen yleiskulttuuriksi edellytti sen leviämistä keskiluokkien piiriin. (ibid, s. 170) Raju tuotantokustannusten nousu pakotti myös tuottajia etsimään laajempaa yleisöä vauraasta ja maksukykyisemmästä keskiluokasta. Eräs keino tämän tavoitteen saavuttamiseksi oli elokuvien sisällön muokkaaminen keskiluokkaista makua tyydyttäväksi: eksoottiset miljööt, muodikkaat puvut ja huolelliset lavastukset hälvensivät elokuvaan aiemmin liittynyttä rahvaanomaisuutta. Samalla itse elokuvatarinat ja juonet muutettiin sisällöltään vastaamaan keskiluokan tarpeita ja toiveita. (Aarniala 1984, s. 11)

Elokuva oli muuttanut jo 1910-luvulla markkinateloista, tivoleista ja sirkuksista elokuvateattereihin. 1920- ja 1930-luvuilla elokuvateatterit eriytyivät keskikaupungin ensi-ilteattereihin ja esikaupunkiteattereihin. Elokuvan muodon vakiintuminen kerronnallis-dramaattiseksi sekä elokuvaääni houkuttivat teattereiden paranemisen ohella keskiluokkaisia katsojia elokuvaan. Vähitellen elokuva tuli 1800-luvun melodraamojen ja viihdekirjallisuuden sekä osittain myös teatterin paikalle. (Helén 1990, s. 170) Fiktiivinen kertomuselokuva jatkoi osittain 1800-luvun lopun kansanomaisen näyttämötaiteen perinteitä, jossa suosituinta ohjelmistoa olivat kyönelehtivät melodraamat, burleskit komediat ja huikeat farssit (Aarniala 1984, s. 8).

Standardoimalla elokuvantekemisen studiojärjestelmä tuotti omintakeisen, keskiluokkaista makua palvelevan elokuvamuodon ja -tyylin. Hollywood-elokuvan perustana on erityneiden lajityyppien lisäksi kerronnallis-realistinen tyyli, joka kehittyi jo mykkäelokuvan vuosina ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Elokuvan tyylliset keinot palvelevat tarinan jatkuvuutta ja kerronnallisen realismin ydintä. Tila ja aika rakennettiin yksiselitteiseksi ja yhtenäiseksi tarinan tapahtumien ympäristöksi. Hollywood-tyyli kehittyikin paradigmaksi, joka asetti tiukkoja rajoja ja standardeja tyylikeinoille. (Helén 1990, s. 177). Bahtinilaisittain voidaan sanoa, että Hollywood-elokuva (ja tuotantoyhtiöt) luo monologisen maailman, jonka virallistamaa maailmankuvaa vastaan Nathanael West asettaa ironisen ja 'totuutta' kyseenalaistavan romaaninsa *The Day of The Locust*.

Lamakaudesta huolimatta elokuvateollisuus siis suhteellisesti muuhun taloudelliseen tilanteeseen nähden kukoisti Hollywoodissa. Elokuvayhtiöillä oli varaa palkata käsikirjoittajikseen kansakunnan parhaita kykyjä, muun muassa F. Scott Fitzgeraldin, Ernest Hemingwayn, Theodore Dreiserin, Dashiell Hammetin, John Dos Passoksen ja William Faulknerin. (Bagh 1975, s. 170) Kuten olen jo maininnut, myös Nathanael West muutti elämänsä loppuvuodiksi Hollywoodiin vuonna 1936.

Kaupallista elokuvaa pidetään yleisesti eräänä todellisuudesta paon muotona. Erityisesti tämä leima on lyöty Hollywoodin elokuvatuotantoon. Viihdekoneisto muuttaa helposti realistisenkin aiheen eskapistiseksi. Kyse ei ole niinkään yleisön aliarvioinnista, pikemminkin elokuvatuotanto ja yleisö ovat yhteisesti ajautuneet lajityyppien ja ennako-odotusten vangeiksi.

Toki lamakausi jätti jälkensä myös elokuvamaailmaan. Vuosikymmen oli kokonaisuudessaan yhteiskunnallisten levottomuuksien, laman ja jälleenrakentamisen aikakautta. Demokraattiset pyrkimykset ja omaan apuun turvautumisen henki olivat Yhdysvalloissa hyvin korostuneita poliittisten ääriainesten liikehtiessä Euroopassa, ennakoiden toista maailmansotaa. Elokuvassa tämä näkyi esimerkiksi tavassa, jolla perinteinen rakastajan rooli muokattiin luokkaristiriidattomaksi amerikkalaiseksi, joka päättänyt menestyä omilla ehdoillaan. Miesnäyttelijöistä muun muassa Clark Gable, James Gagney ja Humphrey Bogart näyttelivät kolmekymmenluvulla tällaisia "oman elämänsä herran" rooleja.

Myös elokuvan yleiset naistyyppit muuttuivat. Kolmekymmenluku oli osaltaan "naapurin tytön aikakausi". Tällainen naistyyppi oli reipas, luonnollinen ja jollain tapaa viattoman epätietoinen viehätysvoimastaan, juuri kuten Faye Greener Heinäsirkan ajassa toivoi olevansa. Tavallisesti tällainen tyyppi esitti virkanaista tai hemmoteltua rikasta tyttöä, joka oppii tajuamaan demokratian merkityksen. Ajatukset, joiden mukaan hauskan pitämiseen ei välttämättä tarvita rahaa, tai että rikkaat ovat joka tapauksessa onnettomia, vetosivat ilmeisesti lamakauden yleisöön.

Amerikkalainenokuva muuttui myös aihepiiriltään. Elokuvat pyrkivät olemaan syvällisempiä ja tulemaan yhteiskunnallisesti tietoisiksi, vaikka välillä toisaalta vaadittiinkin koristeellista romantiikkaa lohduttamaan lamakauden masennusta. Myös jotkut elokuvatähdet luopuivat diivan elkeistään, heistä tuli teeskentelemättömiä ja yleisölleen läheisempiä. Ristiriitaista kuitenkin oli, että itsenäisen naisen roolit olivat yleensä ganstereiden heiloja tai itsekkin rikollisia. Eksoottisemmat naisroolit jätettiin myös ulkomaisille näyttelijättäriille kuten Marlene Dietrichille tai Greta Garbolle. (Roberts 1976, 1241-1248)

### 3.3. Elokuva ja massat

Elokuvaa on usein luonnehdittu juuri "massojen taiteeksi", representaatiomuodoksi, joka suuntautuu nimenomaan suurille ihmisjoukoille. Osaltaan tämä viittaa siihen, että elokuvan suuri yleisö koostui aluksi alemmista yhteiskuntaluokista; elokuva oli toisin sanoen rahvaan huvia, ja vasta myöhemmin suodattui keskiluokkaisen yleisön harrastukseksi. Tässä yhteydessä 'massat' viittaa pikemminkin elokuvayleisön heterogeenisyyteen eikä sosiaaliseen kastijakoon. Elokuvan esittäminen samanaikaisesti suurille ihmisjoukoille on vaikuttanut esteettisen arvostelukyvyn ja maun tasa-arvoistumiseen. (Helén 1990, s. 146)

Elokuvasta kehittyi vuosisadan alkukymmeninä uudenlaisen massajulkisuuden muoto. Niin poliittinen kuin esteettinenkin julkisuus demokratisoitui ja avasi mahdollisuuden porvariston ulkopuolisten yhteiskuntaryhmien äänen kuulumiseen. Suurien joukkoliikkeiden synty, viihdekirjallisuuden kasvu, iltapäivälehtien syntyminen sekä radion ja elokuvan tunkeutuminen kaikkien kuluttajien tietoisuuteen kuuluvat tähän prosessiin. Tämä loi maaperää normeille jotka koskevat itse elokuvan katsomistapahtumaa ja esittämismuotoja. (ibid, s. 146)

Michel Foucault'n valtaa käsittelevien teorioiden eräs olennaisimmista lähtökohdista on käsitys, jonka mukaan modernista valtateknologiasta on kasvanut koko yksilöllisen subjektin kasvamisen perusta. Moderni valtateknologia ei niinkään alista subjekteja vaan tuottaa niitä. Tiedon ja vallan mekanismit kohdistuvat Foucault'n mukaan ihmisruumiiseen ja rakentavat sen ympärille mittojen mukaisen vankilan: sielun. Tuotettua subjektia voidaan normalisoinnin, poissulkemisen ja yksilöivien käytäntöjen avulla hallita. (Kearney 1987, s. 289-292)

Elokuvan diskurssiin kuuluu, että sitä katsotaan hämärässä teatterissa keskittyneenä ja yksin suurenkin yleisöjoukon keskellä. Elokuva pyrkii puhuttelemaan katsojiaan henkilökohtaisesti. Massajulkisuuden ominaisuuksistaan huolimatta elokuva kietoutuu yksilöllisen subjektin ympärille tuottamalla yksilöllisiä kokemuksia. Michel Foucault'n mikrovaltaa ja ruumiin hallitsemista käsitteleviin ajatuksiin nojaten voidaan todeta, että elokuva ja muut massoja seksualisoivat ja yksilöivät käytännöt muokkasivat katsojaruumista julkisuudessa. Elokuvan suhde ruumiiseen muodostuu kaikille yhteisten ilmaisujen kautta julkisuuden anonyymissa tilassa. "Elokuva ei puhu kenellekään erityisesti, se ei kohdistu yhteenkään yksilöruumiiseen erityisesti vaan kaikille elokuvateatterin katsomon täyttävälle yleisesti", toteaa Ilpo Helén. (ibid, s. 147) Toisaalta tämä elokuvan tuottama yksilöllisyys on anonyymia. Elokuvan massajulkisuuden kyllästävä diskurssi ei kysy katsojansa nimeä eikä myöskään vastaa yksilöllisesti kenenkään reaktioon, sillä "elokuvan subjektivoimana katsojayksilö on yksilö vain itselleen" (ibid, s. 148).

Paradoksaalisesti voidaan todeta, että vaikka elokuva onkin eräs suurimmista massaviihdyttäjistä, se tuottaa myös yksilöllistämistä yhteiskunnan tarpeisiin. Porvarillinen yksilöllistämisen projekti on tietenkin alkanut jo ennen elokuvan syntymistä, mutta elokuvan tuottaman massajulkisuuden avulla tuo prosessi voidaan viedä loppuun. Television keksiminen ja yleistyminen vaikuttaa enää lopulliselta sinetiltä elokuvan ja radion aloittaman kehityskaaren päässä.

Yksilöllistymisellä on toisaalta niinkään paradoksaalisesti suuri merkitys todellisten suurten massojen syntyhistoriassa. Elokuvasa täydellistyy politisoivan teknologian ja yksilöllistymisen syvenemisen vuorovaikutus. Mykistäessään katsojansa ja tehdessään heistä hiljaisia kuluttajia ja vastaanottajia elokuva rakentaa massayleisönsä. "Elokuva toimii jännitystilassa joukkojen poliittisen subjektivoinnin ja massan merkityksettömyyden välillä", toteaa Ilpo Helén (ibid, s. 153).

Foucault'n mukaan modernissa yhteiskunnassa valta ei ole seremoniallista, eikä sillä ole erottuvia rituaaleja eikä erityisiä symboleja, koska valta on läsnä kaikissa symboleissa ja yleisissä käytännöissä. Foucault'n sanoin "on lakattava kuvaamasta vallan seuraamuksia aina vain sellaisin negatiivisin termein kuin että valta 'sulkee pois', 'kukistaa', 'tukahduttaa', 'sensuroi', 'abstrahoi', 'naamioi' ja 'kätkee'. Tosiasiallisesti valta tuottaa; se tuottaa tosiasioita eli kohdealueita ja totuuden rituaaleja. Yksilö ja hänestä kenties saatava tieto sisältyvät tähän tuottamiseen." (Kotkavirta 1982, s. 32) Konkreettisessa elokuvaesityksessä, hämärässä teatterissa suuren valkokankaan alla on kuitenkin jäljellä rippeitä sosiaalisesta rituaalista. (Helén 1990, s. 153).

Valta ei Foucaultin mukaan ole alistava substanssi vaan suhde, joka tunkeutuu kaikkialle yhteiskuntaan. Valta ei tule "ylhäältä", se ei ole sinänsä armeijassa, poliisissa tai valtiokoneistossa, jota hallitseva luokka käyttää. Valta tulee pikemminkin "alhaalta", se on kaikkialla. Valta perustuu Foucault'n mukaan vallan sisäistäneeseen, normalisoituun kansalaiseen, jota esimerkiksi ihmistieteet tai vaikkapa elokuvatuottajat käyttävät hyväkseen. (Kotkavirta 1982, s. 33)

Foucault vertaakin valtaa (ja yhteiskuntaa) panopticoniin, kehämäiseen vankilaan, jossa vangit ovat jatkuvan valvonnan alla. Samalla he itse ovat kykenemättömiä näkemään muuta kuin vankilan korkean keskusvalvontatornin. (Foucault 1980, s. 241) Tilanne muistuttaa elokuvan katselutilannetta jossa reaallinen ulkomaailma on suljettu pois, ja ainoa mahdollinen kapea näköala suuntautuu teollisen ja normitetun studiojärjestelmän tuottamiin kuviin.

Joka tapauksessa elokuvat olivat yhdessä radion, sanomalehtien ja sarjakuvien lisäksi suurten massojen merkittävin vapaa-ajan viettotapa ja huvittelumuoto. Elokuvisa köyhätkin pääsivät eroon tukahduttavista arkirutiineista, ja tähtimaailman seuraaminen antoi heille sitä dramatiikkaa mikä omasta elämästä usein puuttui. On myös huomattava, että radio, sanomalehdet ja elokuvat lopullisesti yhdistivät Amerikan mantereen homo-geeniseksi kulttuurikuluttajaksi.

#### 4. THE DAY OF THE LOCUST - UNELMIEN KAATOPAIKKA

Ja heinäsiirkkoja tuli koko Egyptin maahan, ja ne laskeutuivat ylen suurina laumoina koko Egyptin alueelle; niin paljon ei heinäsiirkkoja ollut koskaan sitä ennen tullut eikä sen jälkeen tule. Ne peittivät koko maan pinnan, niin että maa tuli mustaksi; ja ne söivät kaikki maan kasvit ja kaikki puiden hedelmät, jotka olivat rakeilta säilyneet. Niin ei jäänyt mitään vihantaa jäljelle puihin eikä kedon kasveihin koko Egyptin maassa. (2. Moos. 10: 14-15)

Tästä raamatullisesta viitteistä sai nimensä Nathanael Westin neljäs ja viimeiseksi jäänyt romaani *The Day of The Locust*, 1939. Työnimenä teoksella oli "The Cheated" (Huijatut), mutta nimeke muuttui viime vaiheessa ennen julkaisemista. Heinäsiirkat viittavat luonnollisesti niihin kasvottomiin massoihin, jotka tulivat Kaliforniaan etsimään onneaan lamakauden puristuksessa.

Hollywood kuvataan Westin käsittelyssä sekä unelmatehtaana että unelmien kaatopaikana. Hollywood on synnyttänyt ne toiveet ja illuusiot niille tuhansille ja taas tuhansille onnenonkijoille, jotka muuttivat länsirannikon luvattuun maahan. Mutta kuten *The Day of The Locustin* päähenkilö Tod Hackett joutuu toteamaan, suurin osa näistä muuttajista saapuu Kaliforniaan vain kuolemaan.

Myös Oswald Spengler oli kiinnittänyt huomiota amerikkalaisten massojen liikehdintään. Henri Bromsin mukaan Spengler näki Amerikan uutena Karthagona ja itsensä uutena Catona. Hän huomautti erityisesti jenkkityylisen urbanismin vaaroista:

Tyypilleen uskollisen kansan sijaan, sellaisen kansan joka on syntynyt omalla maapohjallaan, tulee uusi maaton kiertolainen, nomadi, joka liittyy irtolaisesti kaikkialta tahdottomana valuviin massoihin. Tämä uusi mustalainen on loiseläin, kaupunkiasukki, traditioton, äärimmäisen asiallinen, uskonnoton, älykäs, hedelmätön... (Broms 1985, s. 102)

*The Day of The Locustin* henkilöahmot ovat tällaisia massamuuttajia; hekin ovat kiinni Hollywoodin unelmamaailmassa. Henkilöt joko työskentelevät elokuvastudioilla tai roikuvat muuten vain unelmakaupungin liepeillä etsimässä onneaan. Useimmat heistä epäonnistuvat.

*The Day of The Locust* alkaa luvulla, jossa esitellään teoksen tärkeimmät teemat: suuret massat sekä näiden unelmien ja todellisuuden törmäyksen aiheuttamat ristiriidat. Romaanin päähenkilö Tod, joka työskentelee studioilla kulissimaalarina, tarkkailee ohikulkevia väkijoukkoja, aluksi työpaikallaan, sitten raitiovaunussa matkallaan kotiin. Tunnelma muistuttaa karnevaalikulkuetta, jossa ihmiset ovat pukeutuneet naamiaisasuihin, eikä Tod oikein pidä näkemästään:



He left the car at Vine Street. As he walked along, he examined the evening crowd. A great many of the people wore sports clothes which were not really sports clothes. Their sweaters, knickers, slacks, blue-flannel jackets with brass buttons were fancy dress. The fat lady in the yachting cap was going shopping, not boating; the man in the Norfolk jacket and Tyrolean hat was returning, not from a mountain, but an insurance office; and the girl in slacks and sneakers with a bandanna around her head had just left a switchboard, not a tennis court.

Scattered among these masquerades were people of a different type. Their clothing was sombre and badly cut, bought from mail-order houses. While the others moved rapidly, darting into stores and cocktail bars, they loitered on the corners or stood with their backs to the shop windows and stared at everyone who passed. When their stare was returned, their eyes filled with hatred. At this time Tod knew very little about them except that they had come to California to die. (West 1978, s. 10)

Studioilla Tod maalaa suurta taustakuvaa, Los Angelesin paloa, jonka Tod toivoo todistavan hänen kykenevyytensä työskennellä studioilla. Tod pohdiskelee maalausta koko teoksen ajan, ja hän lisää siihen todellisessa elämässä tapaamiaan henkilöitä. Lisäksi hän aikoi "kuvata palavaa kaupunkia keskipäivän aikaan, niin että liekit joutuisivat kilpailemaan autiomaan auringon kanssa ja näyttäisivät näin vähemmän pelottavilta, pikemminkin katoilla ja ikkunoissa liehuvilta kirkkailta lipuilta kuin maailmanpalolta" (West 1979, s. 80). Tod halusi, että kaupungissa vallitsisi sen palaessa miltei iloinen juhlatunnelma, ja että ihmiset jotka palon sytyttivät olisivat lomailijoita. (ibid, s. 80)

Tulen kuva onkin Bahtinin mukaan karnevaalissa hyvin tärkeä. Karnevaalituli on ambivalenttinen: se on tulta joka samanaikaisesti sekä tuhoaa että uudistaa maailmaa. (Bahtin 1991, s. 185) *The Day of The Locustin* lopussa myös West lisää maalaukseen väkijoukon, jonka tarkoituksena on puhdistaa maa. Näin maalaus alkaa symboloida koko Hollywoodia. Tod pohtii maalaustaan koko Kalifornian ja Amerikan näkökulmasta. Hän miettii "liioitteliko hän Kaliforniaan kuolemaan tulevien ihmisten merkitystä" ja että "ehkä he eivät sittenkään olleet niin epätoivoisia että sytyttäisivät yhden kaupungin palamaan, saati sitten kokonaista maata" (West 1979, s. 80). West pohtii Tod Hackettin suulla myös Hollywoodin erikoisluonnetta: "Ehkäpä Kaliforniaan muuttaneet massat edustivat vain valikoimaa Amerikan hulluista, eivätkä olleet lainkaan tyypillisiä maan muille osille" (ibid, s. 80). Joka tapauksessa Tod ei luovu profetaan roolistaan, vaan uskoo että Hollywoodista leviävä väkivallan ja uuden moraalien aalto saattaisi pyyhkäistä sisällissodan muodossa ylitse koko maan.

Tod tutustuu myös Hollywoodin menestyjiin, elokuvatuottajiin ja tähtikaartiin. Hän törmää rikkaiden mutta typerien ihmisten ennakkoluuloiseen maailmankuvaan. Rikkaat paljastavat juutalaisvihansa ja pelkonsa tulevaisuudesta. Mutta ennen kaikkea he paljastavat henkisen tyhjyytensä ja rakkaudettomuutensa. Menestynyt käsikirjoittaja Claude kiteyttää käsityksensä rakkaudesta seuraavasti:

Love is like a vending machine, eh? Not bad. You insert a coin and press home the lever. There's some mechanical activity inside the bowels of the device. You receive a small sweet, frown at yourself in the dirty mirror, adjust your hat, take a firm grip on your umbrella and walk away, trying to look as though nothing has happened. It's good, but it's not for pictures. (ibid, s. 24)

West tuo esille käsityksensä amerikkalaisesta todellisuudesta: sen subjektiivisen ahneuden, lamaantuneisuuden ja välinpitämättömyyden. Hänen Kaliforniansa muistuttaa T.S.Eliotin *Autiota maata*, jossa runoelman alkupuolelta voidaan lukea seuraavat säkeet: "Ihmisen lapsi, sinä et osaa vastata, et arvata, sillä sinä tunnet vain joukon kuvia, suomivan auringon pirstomia, täällä, missä kuollut puu ei tarjoa siimestä, ei sirkka lievitystä" (Eliot 1972, s. 83) Eliotin säkeiden ja sirkkojen taustalla ovat viitteet raamatusta (Hesekiel 2:1 ja Saarnaaja 7:5), Westin *The Day of The Locustin* moton kaltaisesti. *Aution maan* tavoin Westin kuvaama Kaliforniakin on hedelmätön ja sokea vanhojen myyttien takaiselle todellisuudelle. Kaliforniata leimaa moraalittomuus ja ikävystyminen; se on menettänyt elinvoimansa heinäsiirkkaparviin pyyhkäistyä sen ylitse.

Westin näkökulmasta koko moderni Amerikka kärsii turhautuneisuudesta ja rumuudesta. Lisäksi varsinkin Kalifornialta puuttuu kulttuurinen identiteetti, jos ei Hollywoodin tuottamaa elokuvatodellisuutta lasketa sellaiseksi. Suurellakaan rahalla ei Westin mielestä saavuteta sivistystä. Toisaalta Monroe-opin perinteisiin nojautuen Kaliforniassakin halveksitaan kaikkea eurooppalaisuutta, etenkin vanhalta mantereelta tulevaa kritiikkiä.

Laajemmin Westin kuvaama Hollywood voidaan nähdä läntisen maailman kulttuurillisenä kaatopaikkana. Kulkiessaan lavasteiden välissä pitkin studioaluetta Tod näkee kulis-sivaraston koko "länsimaisen sivistyksen unelmien Sargassomerenä":

He thought of Janvier's Sargasso Sea. Just as that imaginary body of water was a history of civilization in the form of a marine junkyard, the studio lot was one in the form of a dream dump. A Sargasso of the imagination! And the dump grew continually, for there wasn't a dream afloat somewhere which wouldn't sooner or later turn up on it, having first been made photographic by plaster, cabvas, lath and paint. (ibid, s. 93)

West kuitenkin muistuttaa kulissimaailman olevan vain illuusiota. Hän antaa lavastekukkuloiden sortua elävien näyttelijöiden alla, keskellä kuvattavaa Waterloon taistelua. Tällainen kaksijakoinen maailma on Randall Reidin mielestä yhtä aikaa koominen ja väkivaltainen (Reid 1971, s. 119). Samalla ambivalenttisuus osoittaa Westin jatkavan *The Day of The Locustin* edellisen romaaninsa karnevalistista tematiikkaa.

Karnevaalisuuden lisäksi West muistuttaa lukijoitaan romaanimaailmansa todellisuuden vääristyneestä luonteesta. Hän listaa useita yksityiskohtia ympäristöstä, jossa kaikki ei olekaan sitä miltä näyttää. Samalla hän luo miljööseen groteskin ilmapiirin. West jatkaa jo *A Cool Millionista* tuttujen teemojen kuvaamista. Hän parodisoi amerikkalaisten viehtymystä hyperrealismiin ja surutonta todellisuuden materialistista väärentämistä. Esimerkkeinä tästä on vaikkapa jo mainitun käsikirjoittaja Clauden Hollywoodissa oleva etelävaltiolaistyylinen talo, joka "oli täsmällinen kopio vanhasta Dupuyn kartanosta lähellä Biloxia, Mississipissä" (West 1979, s. 17). Toisaalta Homer Simpsonin vuokraamasta talosta todetaan, että "vaikka saranat olivat tehdasvalmisteiset, ne oli meistetty huolellisesti niin että ne näyttivät käsin taotuilta" (ibid, s. 33). West jatkaa aidon ja epäaidon leikkiä samassa kappaleessa: "Samanlaista huolellisuutta ja taitoa oli käytetty valmistettaessa olkikattoa, joka ei ollut itse asiassa olkea, vaan paksua tulenkestävää paperia joka oli värjätty ja kohokuovitettu oljen näköiseksi" (ibid, s. 33).

Osuvimmin West käsittelee Hollywoodin keinotekoisien todellisuuden leviämistä valkokankaalta ympäröivään maailmaan kohtauksessa Clauden kutsuilta. Uima-altaan pohjalla näkyy musta möhkäle, jota tarkasteltaessa paljastuu seuraavaa:

She [Mrs Schwartzen] kicked a switch that was hidden at the base of a shrub and a row of submerged floodlights illuminated the green water. The thing was a dead horse, or, rather, a life-sizes, realistic reproduction of one. Its legs stuck up stiff and straight and it had an enormous distended belly. Its hammerhead lay twisted to one side and from its mouth, which was set in an agonized grin, hung a heavy, black tongue. (West 1978, s. 22)

Hevonen ei tietenkään ole oikea, se on tehty "huvien vuoksi" kumista viihdyttämään satunnaisia vieraita ja talon isäntäväkeä. Epäilevälle vieraille Mrs Schwartzen puuskahtaa: "Te ette anna minun elätellä illuusiota" (West 1979, s. 20). Hevosen, ja Westin, tarkoituksena on luonnollisesti kysenalaistaa todellisuuden raja-aitoja ja muistuttaa Hollywoodin groteskista perusilmapiiristä.

#### 4.1. Homer Simpson ja muut henkilöt

Westille Hollywood esittäytyy ambivalenttina ja usein epätodellisena ristiriitaisuuksien kasautumana. Toisaalta siellä on olemassa rikkaiden menestyjien unelmatehdas, toisaalta Hollywoodissa näyttäytyy myös epäonnistujien ja kuolleiden unelmien kaatopaikka. West on ilman muuta kiinnostuneempi laitapuolen kulkijoista, niistä joille onni on ikuisesti saavuttamaton haave.

Westin henkilöhahmot ovat kuin karikatyyreja, heidät on haettu kuvaamaan massojen ja yksilöiden välistä suhdetta. Huomattakoon, että ainakin osa henkilöistä on kuin suoraan karnevaalista poimittuja: joukossahan on kääpiö (Abe Kusich) ja epäonnistunut klovnin (Harry Greener). West on ikäänkuin ottanut muutaman esimerkin analyysinsä kohteeksi ja samalla osoittaa individualismin kriisin: yksilötkin kuuluvat massaan eikä pelastusta ole luvassa kenellekään. Ihmiset ajautuvat toistensa seuraan, mutta vain hyötyäkseen ja kokeakseen edes hetkellistä turvallisuutta. Kukaan ei kuitenkaan haluaisi luovuttaa mitään omasta epävarmasta itsestään.

Epäilemättä lama-aikana jokaisen oli luovuttava ainakin osaksi jyrkästä amerikkalaisen individualismin perinteestä. Tärkeiksi nousivat erilaiset sosiaaliset ryhmät ja ydinperhe, joka muutenkin on eräs amerikkalaisuuden perusmyyteistä. Perheen tärkeää rooliahan on korostettu etenkin Hollywoodilaisissa elokuvissa. Westin henkilöiden hedelmättömyys ja rakkaudettomuus vain korostuvat tätä taustaa vasten.

Homer Simpson sopii hyvin kasvottoman massan symboliseksi abstraktiksi. Hän on passiivinen, kuluttaa aikaansa nukkumalla tai katselemalla liskoja, eikä reagoi juuri mihinkään. Homerissa tuntuu kiteytyvän modernissa kulttuurissa näkyvä porvarillinen ikävystyneisyys. Vieraantuneisuutta lisää Homerin omituinen suhde käsiinsä, nämä kun tuntuvat usein elävän omaa elämäänsä Homerista välittämättä.

Homerin passiivisuus kuitenkin rakoilee, aluksi rakkauden tähden ja myöhemmin räjähtävänä ja tarkoituksettomana väkivaltana, kuten myöhemmin tulemme toteamaan.

Homerin suurin ongelma tuntuu olevan mielikuvituksen puute, tai pikemminkin oman mielikuvituksen ja ajatusmaailman aktiivinen, lähes täydellinen tukahduttaminen. Hän ei osaa luoda itselleen riittävän vahvaa roolia selvitäkseen maailmassa. Kaikilla muilla henkilöillä hänen ympärillään tuollainen rooli tuntuu olevan. Tod pysyttelee ulkopuolisena tarkkailijana, Faye pakenee unelmiinsa ja Harry menneisyyteensä lupaavana näyttelijänä. Kaikkia heitä yhdistää tietynlainen mekaanisuus, etenkin Homeria ja Harrya.

Homerista West kirjoittaa: "Hän nousi sängystä vähän kerrallaan, kuin huonosti valmistettu automaatti, ja vei kätensä kylpyhuoneeseen" (West 1979, s. 35). Toisaalla "Homer käveli entistä korostuneemmin kuin huonosti rakennettu robotti, ja hänen kasvoillaan oli jähmeä, mekaaninen vimistys" (ibid, s. 155) Homer riisuu vaatteensakin "kuin hän riisuisi vierasta ihmistä" (ibid, s. 35) ja "hänen käsillään näytti olevan oma elämänsä ja tahtonsa" (ibid, s. 43). Harry Greenerin pää taas "oli miltei pelkkiä kasvoja, jotka olivat kuin naamio" (ibid, s. 82).

Heistä, varsinkin Harrystä, on tullut Hollywoodin marionetteja, jotka eivät osaa enää lopettaa näyttelystä. Myydessään Homerille itse liidusta, saippuasta ja voitelasvasta valmistamaansa hopeankiilloketta tapahtuu Harrylle jotain odottamatonta:

Suddenly, like a mechanical toy that had been overwound, something snapped inside him and he began to spin through his entire repertoire. The effort was purely muscular, like the dance of a paralytic. He jiggled, juggled his hat, made believe he had been kicked, tripped, and shook hands with himself. He went through it all in one dizzy spasm, then reeled to the couch and collapsed (West 1978, s. 47)

Yhtäkkiä Harry ei pystynytkään lopettamaan esitystään, vaan jatkoi sitä kuin "mekaaninen lelu, jonka jousi on vedetty liian kireälle" (West 1979, s. 47). Harry sairastuu vakavasti; hän ei kestä enempää epäonnistumista ja kokemiaan nöyryytyksiä vaan antaa periksi ja kuolee. Homerilta taas tuntuu täysin puuttuvan kyky itseanalyysiin, hänenkin kohdallaan tietoisuus vain lisäisi toivotonta tuskaa. Siksi Homer pysyy ainakin ulkoisesti rauhallisena, ollessaan vailla tunteita ja aistimuksia. Mutta Homerkin on haavoittuvainen. Faye Greener herättää hänen uinuvan intohimonsa ja sytyttää ennalta-arvaamattoman kipinän. Faye jää lopulta Homerille saavuttamattomaksi, mutta patoutuminen muuttuminen saavuttamattomaksi unelmaksi purkautuu tuhoisana väkivaltana.

Faye Greener ei sen sijaan jää apaattiseksi, hän on kertomuksen aktiivinen toimija ja katalysaattori. Hollywoodin puoli-ihmisten maailmassa vapaat sukupuolisuteet ovat itsestäänselvyksiä ja anteeksiannettavia. Faye pakenee unelmiinsa, mutta nuo unelmatkin ovat Hollywoodin läpitunkemia. Hänen unelmiensa taustalla on teollinen illuusio: Faye haaveilee itsekkin elokuvatähden urasta. Hänen miesihanteensa ei juurikaan poikkea Hollywoodin luomista sankarityypeistä.

Faye yrittää vastata emotionaaliseen köyhtymiseen romanttisilla seksiunelmilla. Hänen epäonnensa on elää maailmassa, jossa miehet ovat joko tunteellisia ja impotentteja tai kykeneviä ja tunteettomia. (Comerchero 1967, s. 100) Tod näkee Fayen lävitse, mutta silti hänen "teennäiset elkeet olivat kuitenkin niin kertakaikkisen keinotekoisia että ne tuntuivat hänestä viehättäviltä" (West 1979, s. 62). West on oikeassa elementissään myös tunteiden todellisuuden, keinotekoisuuden ja illusioiden kuvaajana.

Merkillepantavaa on Westin näkemys seksuaalisuuden kytkeytymisestä väkivaltaan, ikäänkuin seksuaaliset tunteet toimisivat väkivallan aaltojen katalysaattorina. Esimerkiksi Todin päiväunet Fayesta ovat jatkuvasti väkivaltaisia: muuten rauhallinen Tod kuvittelee seksuaalisessa turhautuneisuudessaan jatkuvasti raiskaavansa Faye'n. West kuvaa Todin kuvitelmia suhteesta Faye'n kanssa omalaatuisena himon ja raakuuden ristiriitana:

Her invitation wasn't to pleasure, but to struggle, hard and sharp, closer to murder than to love. If you threw yourself on her, it would be like throwing yourself from the parapet of a skyscraper. You would do it with a scream. You couldn't expect to rise again. Your teeth would be driven into your skull like nails into a pine board and your back would be broken. You wouldn't even have time to sweat or close your eyes.

Koko kertomuksen ajan Tod toivoo että "hänellä olisi rohkeutta odottaa Faye'tä jonain iltana ja lyödä häntä pullolla ja raiskata hänet" (ibid, s. 150). Toisaalla "Faye'n itseriitaisuus sai hänet [Todin] kiemurtelemaan ja halu rikkoa sen sileä pinta iskulla, tai ainakin äkillisellä rivolla eleellä, kävi vastustamattomaksi" (ibid, s. 109). Tod itsekin ihmettelee, kärsiikö hän samanlaisesta syvään juurtuneesta ja sairaalloisesta apatiasta, jota hän näkee mielellään muissa. Tod on tietoinen siitä, että ehkä vain seksuaalinen jännite saattaisi havahduttaa hänet järkeväksi, ja siitä syystä hän tavoitteli Faye'a. (ibid, s. 109)

Seksuaalisuuden ja väkivallan yhteenkuuluvuus näkyy myös hemingwaylaiseen tyyliin naturalistisesti kuvatussa kukkotappelussa. Symbolisen taistelun aikana ilmassa on vahva seksuaalinen jännite:

When the dwarf [Abe Kusich] gathered the red up, its neck had begun to droop and it was a mass of blood and matted feathers. The little man moaned over the bird, then set to work. He spat into its gaping beak and took the comb between his lips and sucked the blood back into it. The red began to regain its fury, but not his strength. Its beak closed and its neck straightened. The dwarf smoothed and shaped its plumage. He could do nothing to help the broken wing or the dangling leg. (West 1978, s. 119)

Hoitaessaan haavoittunutta taistelukukkoaan Abe Kusich ikäänkuin rakastelee sen kanssa. Mitkään konstit eivät kuitenkaan auta, vaan kääpiön kukko häviää verisen taistelun. Myös todellisuudessa miesten välillä tapellaan Fayesta. Taistelun voittaa ainakin hetkellisesti Earle Shoop, cowboy joka työskentelee Hollywoodissa hevosoopperassa ja satunnaisissa elokuvien ratsastuskohtauksissa. Earle sinänsä ei poikkea juurikaan muista Hollywoodin väliinputoajista. Hänen komeutensa tekee naisiin vaikutuksen, vaikka "hänellä oli kaksikulotteiset kasvot jotka lahjakas lapsi olisi voinut piirtää viivottimella ja harpilla" (West 1979, s. 69). Earle näyttikin Todin silmissä "mekaaniselta piirustukselta", Hollywoodin apaattinen mekaanisuus oli lyönyt leimansa häneenkin. Rakkaudettomuus vie voiton lopulta kaikista ja Faye joutuu muuttamaan takaisin Mrs Jenningsin ilotaloon.

West yhdistää väkivallan laajemminkin toteutumattomiin fantasioihin. Seksuaalisten turhautumien lisäksi raskas pettyminen toiveisiin vauraasta elämästä Kaliforniassa purkautuu lopun massakohtauksessa, jossa vyöryn aloittaa Homer Simpsonin patoutumien purkautuminen Adoreen vaarallisella tavalla kiihoittuneen väkijoukon edessä. Seurauksena on katastrofi.

Westiä siis kiinnosti hollywoodilaisen elämäntavan tavaton groteskius ja valheellisuus. Hän ei ollut puritaani, mutta hän ei myöskään pitänyt siitä miten seksiä käytettiin kauppatavarana pyrittäessä korkeammalle Hollywoodin sosiaalisessa hierarkiassa. *The Day of The Locustin* henkilöt ajautuvat pitämään seksiä vain vaihdon välineenä, he kaikki ovat jollakin tapaa seksuaalisesti häiriintyneitä.

Westin mielestä tällainen seksuaalinen käyttäytyminen heijasti suoraan yhteiskunnan terveydentilaa. Tod ja Homer ovat valittuja esimerkkejä massojen seksuaalisesta turhautumasta. Teoksen loppukohtauksen joukkomellakka voidaan nähdä juuri tukahdetun seksuaalisuuden purkautumana. Sehän alkaa kiihtyneen väkijoukon odottaessa näkevänsä valkokankaalla palvomansa tähtijoukon erään Hollywoodin elokuvateatterin edessä. Vellova ihmismassa kiihoittaa itsensä lähelle seksuaalista hysteriaa, ja purkautuva väkivallan aalto on seksuaalisuuden ja turhautumien yhteensulautuma. (Comerchero 1967, s. 141)

#### 4.2. Massat ja väkivalta

Urbaniinien massojen synty länsimaissa oli huolestuttanut filosofi- ja yhteiskuntatieteilijöitä jo 1800-luvun puolivälistä saakka. Myös eri alojen taiteilijat olivat kiinnostuneita kuvaamaan syntyneen kaupunkiväestön edesottamuksia. "Väkijoukko - mikään kohde ei tarjoutunut väkevämmin 1800-luvun kirjailijoiden kuvattavaksi", Walter Benjamin kirjoittaa. (Benjamin 1986, s. 29). Benjaminin mukaan suurkaupunkien massoista tuli itseään käsittelevän kirjallisuuden toimeksiantaja. Lukutaidon lisääntyessä "se halusi keskiaikaisen maalausten rahoittajien tavoin löytää itsensä oman aikansa romaaneista" (ibid, s. 30). Jotkut kirjailijoista suhtautuivat uuteen ihmisluokkaan varautuneen ironisesti, kuten Baudelaire Pariisissa. Baudelaire oli yhdessä Victor Hugon ja Edgar Allan Poen kanssa ensimmäisiä kirjailijoita, jotka käyttivät "ohikulkijoiden muodotonta joukkoa, kadun väkeä" materiaalina taiteellisessa työssään.

Walter Benjaminin mukaan väkijoukot olivat painuneet Baudelairin luomiseen kätkeytinä hahmoina. "Massa on sisäistynyt Baudelairella siinä määrin, että sen kuvausta ei kannata etsiä häneltä" (ibid, s. 33). Voidaan sanoa, että myös West käyttää massoja kuvatessaan osittain baudelairemaista "kätkemisen" tekniikkaa: massat tulevat esiin itse asiassa vasta *The Day of The Locustin* kaoottisessa loppukohtauksessa. Siihen saakka ne ovat pysytelleet taka-alalla, kuin uhkaavana kulisseinä muutaman esille poimitun henkilöhahmon tarinassa. Massat ovat olemassa koko kertomuksen ajan, mutta ne pysyttelevät pitkään syrjässä, kuin osana miljöötä yhdessä rakennusten ja koko Hollywoodin kanssa.

Yhteiskuntatieteilijöistä ja filosofi- ja kirjallisuustieteilijöistä merkittävimmät 1800-luvulla massojen yhteiskunnallista asemaa käsitelleet tutkijat olivat tietenkin Karl Marx ja Ludwig Engels. Etenkin Engels kuvasi usein Lontoon väkijoukkoja, kuten teoksessaan *Työväenluokan asema Englannissa* (1848):

Lontoon kaltainen kaupunki, jossa voi vaeltaa tuntikausia lopun alkuakaan kohtaamatta ja ilman vähäisintäkään maaseudun läheisyyteen viittaavaa merkkiä, on omituinen ilmiö. Tämä suunnaton keskittyneisyys, tämä kolmen ja puolen miljoonan ihmisen kerääntyminen yhteen pisteeseen on satakertaistanut näiden kolmen ja puolen miljoonan ihmisen voiman... Nämä lontoolaiset ovat

joutuneet uhraamaan ihmisyytensä parhaan osan saadakseen aikaan ne sivistyksen ihmeet, joita kaupunki vilisee, että sadat heissä uinuvat voimat pysyvät toimeettomina ja alistettuina... Jo kadun tungoksessa on jotakin inhottavaa, jotakin, mitä vastaan ihmisluonto kapinoi. Nämä sadattuhannet kaikista luokista ja säädyistä, jotka tungeksivat siellä keskenään, eivätkö he ole kaikki ihmisiä, joilla on samat ominaisuudet ja kyvyt ja yhteinen intressi tulla onnelliseksi?...

Brutaali välinpitämättömyys, jokaisen yksilön tunteeton eristyneisyys omiin yksityisintresseihinsä esiintyy sitä vastenmielisempänä ja loukkaavampana mitä enemmän nämä yksilöt on sullottu pieneen tilaan. (ibid, s. 32-33)

Engels ja Marx suhtautuvat suuriin väkijoukkoihin kriittisesti, mutta tämä on tietenkin osa luokkaristiriitoja ja yhteiskunnallista eriarvoisuutta käsittelevää teoriaa. Silti Engelsin huomiot yksilön kapinasta ja oman voiton tavoittelusta sopivat hyvin myös Nathanael Westin ajankuvaan.

Engelsiä ja Marxia enemmän Westiin vaikuttivat suoranaisesti toiset filosofit, jo vuosisadan alusta saakka mainetta keränneet Oswald Spengler ja José Ortega y Gasset. Tiedetään, että West luki Spengleriä ainakin opiskeluvuosinaan. Spengler ei ensimmäisen maailmansodan aikana ilmestyneessä pääteoksessaan *Länsimaden perikato* käsittele niinkään massojen ongelmia kuin laajempaa länsimaisen kulttuurin analyysia. Hän kutsui teoriaansa eri kulttuureiden toisistaan riippumattomien kehityskaarien tutkimusta "kulttuurimorfologiaksi". Spenglerin mukaan länsimainen kulttuuri on menossa kohti tuhoaan, mutta samalla sen raunioista syntyy uusi sivilisaatio, niinkuin on aina käynyt kulttuureiden rappiokausien jälkeen. Spenglerin mukaan länsimainen sivistys oli jo vuosisadan alussa hävittänyt luovan kykynsä ja saavuttanut jäykistyneen vaiheensa. (Spengler 1961, s. 5-10) Kuten muistamme, West viittaa Spenglerin ajatuksiin *A Cool Millionissa* intiaanipäällykkö Satinpennyn suulla.

Vuonna 1930 julkaistiin espanjalaisen filosofi ja kulttuurikriitikko José Ortega y Gassetin pääteos *La rebelion de las masas* (suom. *Massojen kapina*). Teoksessaan hän viittaa myös Spenglerin kulttuuriteoriaan, ja pitää Spengleriä "terävänä ja syvällisenä, joskin yksipuoliseen kiihkoiluun lankeavana (Ortega y Gasset 1952, s. 108). Ortega y Gassetin mielestä Spengler on liian hyväuskoinen ja optimistinen, sillä "hän uskoo, että 'kulttuuria' tulee seuraamaan 'sivilisaation' aikakausi, jolla hän lähinnä tarkoittaa tekniikkaa" (ibid, s. 108). Ortega y Gasset luopuu Spenglerin kulttuurimorfologiasta ja keskittyy suurten massojen ongelman käsittelyyn.

Määrittäessään 'massan' käsitettä Ortega y Gasset huomauttaa, että massa -nimitystä ei pidä soveltaa tarkoittamaan erityisesti 'työläismassoja'. Hänen mukaansa "massa ei nyt tarkoita mitään yhteiskuntaluokkaa, vaan tiettyä ihmisluokkaa, ihmislajia, jonka edustajia nykyisin on kaikissa yhteiskuntaluokissa ja joka siitä syystä on erittäin kuvaava ja ylivoimaisen hallitseva ajanilmiö" (ibid, s. 148).

Ortega y Gassetille massaihminen on 1800-luvun sivilisaation johdonmukainen tuote. Hänen mielestään nykyinen maailma on joutunut ankaraan moraaliseen kriisiin, jonka eräänä ilmauksena on juuri "kurittomien massojen kapina" (ibid, s. 259). Ortega y Gasset tuntuu surevan selkeän "aatelin" ja hallitsevan luokan katoamista. Suuret keskinkertaiset massat ovat ottaneet vallan käsiinsä ja seurauksena on kulttuurin rappeutuminen. Ortega y Gasset kirjoittaa:

Luonteenomaista tälle ajankohdalle on näet se, että tuiki keskinkertainen ihminen on täysin selvillä omasta keskinkertaisuudestaan, eikä kuitenkaan häikäile ajaa keskinkertaisuuden oikeutta vaan pyrkii saattamaan sen voimaan kaikkialla. Yhdysvalloissa on kuvaava sananparsa: säädyttöntä olla toisenlainen kuin toiset. Massan vyöryyn tukahtuu kaikki mikä on toisenlaista, erinomaista, yksilöllistä, korkealaatuista tai valikoidun hienoa... Ennen "kaikki" luonnollisestikin kuuluivat siihen monipiirteiseen kokonaisuuteen, jonka jäseniä olivat sekä massa että massasta poikkeavat vähemmistöt ja valioryhmät. Nyt vain massa yksinänsä on "kaikki". (ibid, s. 16-17)

Ortega y Gassetin näkökulmasta massojen nousu on syynä bolshevismien ja fasismin nousuun Euroopassa. Massojen huoli oman toimeentulonsa ja asemansa puolesta on saaneet joukot tavoittelemaan poliittista päätäntävaltaa. Väkivallan hän mieltää massoille tyypillisesti kuuluvaksi piirteeksi, sillä "aina milloin massa mistä tahansa syystä on puuttunut julkiseen elämään, se aina on turvautunut välittömään toimintaan, joka on sille luonteenomaista" (ibid, s. 98). Lisäksi massojen asettuminen julkisen elämän johtoon on tullut normaaliksi käytännöksi. Henkinen ahtaus ja lyhytnäköisyys saa massaihmiset kaikkialla puuttumaan julkisiin asioihin, eivätkä he puutteellisen älyllisen varustuksensa takia pysty muuhun kuin yhteen ainoaan menettelytapaan: välittömään toimintaan. (ibid, s. 97)

Ortega y Gasset näkee uhkana myös massojen sivistymättömyyden ja lyhytjänteisyyden. Tästä huolimatta massojen käsiin on jätetty teknilliset välineet ja apuneuvot, joiden avulla massat kykenevät parantamaan elintasoaan ja lisäämään vapaa-aikaansa. Ortega y Gassetin mukaan "suurkaupungissa asuvalle keskitason ihmiselle avautuu nykyisin huvittelun alallakin asteikko, joka yhden ainoan vuosisadan kuluessa on suunnattomasti kasvanut" (ibid, s. 49). Parantuneet elinolosuhteet eivät kuitenkaan ole viisastuttaneet massaihmisistä, vaan "hänen mieleenä on kertynyt röykkiöittäin jokapäiväisiä yleistotuuksia, ennakkoluuloja, yhtä ja toista ajatusrikkamaa, taikka vain tyhjiä sanontatapoja, ja tämän hän sitten julistaa ainoaksi päteväksi totuudeksi..." (ibid, s. 91).

Ortega y Gasset kiinnittää huomiota myös yleiseen vaurastumiseen ja nopeaan elonolosuhteiden paranemiseen Amerikassa, tilapäisestä lamakaudesta huolimatta. Hänen mielestään tämä on ollut syynä amerikkalaiseen elämänasenteeseen, jossa "ihminen tunsi olevansa oman itsensä herra ja valtiasta ja yhdenveroinen jokaisen muun kanssa" (ibid, s. 26). Oma vaikutuksensa tähän on tietenkin myös Amerikan syntymävaiheilla ja perustuslailisella yhdenvertaisuudella lain edessä.

Ortega y Gasset pitää Amerikkaa vanhojen Euroopan valtioiden elpyneenä ja nuorentuneena muotona, ja juuri "nuoruudessa" myös piilee Amerikan voima. Ortega y Gassetin mielestä Amerikan historia on 1930-luvulla vasta alkamassa. Samalla vasta alkavat sen surut, vaikeudet ja ristiriidat. Lisäksi Ortega y Gasset huomauttaa amerikkalaisten olevan "luonnonkansaa, joka peittää tämän oikean olemuksensa naamioitumalla uusimpien keksintöjensä suojaan" (ibid, s. 194). Hänen mielestään "Amerikka ei vielä ole ehtinyt tarpeeksi kärsiä, eikä siis kannata kuvitella, että se jo nyt olisi kypsä hallitsemaan maailmaa" (ibid, s. 194).

Massojen itseriittoisuus voidaan nähdä syynä siihen miksi Nathanael West ei kuvaa romaaneissaan varsinaista valtaa hallussapitävää luokkaa. Massat pitävät itseään suvereenina. Hallitusvalta tuntuu olevan jossain koskettamattoman kaukana, ja ainakin omassa illuusiossaan massat pitävät kohtalonsa omissa käsissään. Ortega y Gasset huomauttaa, että analyysin kohteena oleva massaihminen "on tottunut siihen, ettei hänen koskaan



tarvitse katsoa itsensä ohi eikä yli, hänen yläpuolelleen ulottuvaan arvovallan asteeseen" (ibid, s. 79). Massaihminen on omalla tavallaan lapsellinen hyväksyessään maailmasta muutta mutkitta sen minkä hän juuri omasta itsestään tuntee: mielipiteet, halut, erityiset mieltymykset ja taipumukset. Massaihminen ei olisi koskaan vedonnut mihinkään ulkopuoliseen arvovaltaan, elleivät olosuhteet aja häntä siihen. Niinpä hän tuntee olevansa oman elämänsä ainoa käskijä. (ibid, s. 79-80).

Todellisuudessa Hollywoodin taustalla ovat tietenkin kokonaan toiset voimat: massoja käytettiin ainoastaan hyödyksi kuluttajina ja halpana työvoimana. 1930-luvulle tultaessa Hollywoodin tuotantoa ja toimintamekanismeja hallitsi taloudellinen valta, kuten enenevässä määrin koko yhteiskuntaa.

Tässä yhteydessä voidaan todeta, että Ortega y Gassetin tavoin myöskään Jean Baudrillard ei viittaa "massan" käsitteellä mihinkään todelliseen yhteiskuntaluokkaan. Hän tarkoittaa massalla pikemminkin kommunikaatiomuotoa, jossa massa on joukkoviestimien ja massajulkisuuden kuvitteellinen referentti. (Helén 1990, s. 150) Tämä ei estä Baurdillardia ironisesta toteamuksesta, jonka mukaan massat tarjoavat yksilölle tilaisuuden kadota näkyvistä, vaikka tämä tarkoittaakinvieraantumista ja identiteetin menettämistä. Lisäksi Baudrillard viittaa mahdollisuuteen, jonka mukaan massat on keksitty vain identiteetin mahdollista kadottamista varten. (Baudrillard 1986, s. 200)

Vaikka Ortega y Gasset todistelee väkivallan ja massojen kuuluvan ikään kuin vääjäämättömästi ja automaattisesti yhteen, on väkivallalla Westin romaaneissa muitakin taustoja. West oli tietoinen väkivallan kuulumisesta amerikkalaiseen todellisuuteen. Toisaalta väkivallan ja apokalyptisten visioiden kuvauksella on myös pitkät perinteet amerikkalaisessa kirjallisuuden historiassa.

Lukeneisuudestaan ja jo kotoa lähteneistä eurooppalaisista vaikutteistaan huolimatta West halusi olla ehdottomasti amerikkalainen kirjailija. Esseessään 'Some Notes on Violence' vuodelta 1932 West kirjoittaa väkivallan sitoutumisesta amerikkalaiseen kirjallisuuteen, ja vertaa sitä eurooppalaiseen psykologisointiin:

In America violence is idiomatic... What is melodramatic in European writing is not necessarily so in American writing. For a European writer to make violence real, he has to do a great deal of careful sociology and psychology. He often needs three hundred pages to motivate one little murder. But not so the American writer. His audience has been prepared and is neither surprised nor shocked if he omits artistic excuses for familiar events. (Jackson 1971, s. 21)

West siis tutkii modernin elämän hyödyttömyyttä ja turhanpäiväisyyttä, ja sen ajautumista kohti massojen anarkiaa. Hän nostaa esille ihmismassojen ahdistuksen ja hyödyttömän kapinan. Hollywoodissa ei ole petkuttajia tai petkutettavia, vaan kaikki joutuvat lopulta petetyiksi. (Comerchero 1967, s. 134) Westin visiot Kaliforniaan muuttaneista ihmisistä ja heidän pettymyksistään on masentava ja pessimistinen. Samalla kiihoittuneen väkijoukon kuvaukseen keskittyy koko *The Day of The Locust*in terävin kärki:

All their lives they had slaved a some kind of dull, heavy labour, behind desks and counters, in the fields and at tedious machines of all sorts, saving their pennies and dreaming of the leisure that would be theirs when they had enough. Finally that day came. They could draw a weekly income of ten or fifteen dollars. Where else should they go but California, the land of sunshine and oranges?

Once there, they discover that sunshine isn't enough. They get tired of oranges, even of avocado pears and passion fruit. Nothing happens. They don't know what to do with their time. They haven't the mental equipment for leisure, the money nor the physical equipment for pleasure. Did they slave so long just to go to an occasional Iowa picnic? What else is there? They watch the waves come at Venice. There wasn't any ocean where most of them came from, but after you've seen one wave, you've seen them all. The same is true of the aeroplanes at Glendale. If only a plane would crash once in a while so that they could watch the passengers being consumed in a 'holocaust of flame', as the newspapers put it. But the planes never crashed. (West 1978, s. 145)

Turhautumat pitävät sisällään piilevää väkivaltaisuutta. Se näkyy niin yksilöissä kuin massoissakin. West ei myöskään unohda korostaa elokuvien ja sanomalehtien osuutta kokonaisvaltaisessa petoksessa:

Their boredom becomes more and more terrible. They realize that they've been tricked and burn with resentment. Every day of their lives they read the newspapers and went to the movies. Both fed them on lynchings, murder, sex crimes, explosions, wrecks, love-nests, fires, miracles, revolutions, war. This daily diet made sophisticates of them. The sun is a joke. Oranges can't titillate their jaded palates. Nothing can ever be violent enough to make taut their slack minds and bodies. They have been cheated and betrayed. They have slaved and saved for nothing. (ibid, s. 146)

Parempaa tulevaisuutta etsivät massat jättävät keskilämmen kaupunkinsa ja tulevat luvattuun maahan estimään onneaan. Mutta luvattu maa on vain eteläinen Kalifornia, auringon ja appelsiinien maa, jossa mitään ei tapahdu. Kalifornia on umpikuja. Manner on ylitetty, eikä ihmisillä ole enää muuta paikkaa muhin mennä. Mutta he ovat liian köyhiä parantaakseen itse asemaansa. He saattavat mennä rannalle katselemaan aaltoja. Tai he saattavat mennä elokuvaan ruokkimaan niitä toiveita ja odotuksia, jotka vielä elävät heidän sydämissään. Liian myöhään he tajuaavat, että unelmatkin ovat petosta.

Illuusiot ja uutiset tekevät omakohtaisesta todellisuudesta kalpean ja riittämättömän. Mutta illuusoiden ja unelmien paljastaminen valheeksi lisää turhautumista. Monet antautuvat "lynkkauksille ja seksuaalirikoksille" ja odottavat kaihoten jotain paha tapahtuvaksi, "kasvoillaan pahansuopa, pisteliään ikävystynyt ilme, jossa oli häivä väijyvää väkivaltaa" (West 1979, s. 154) Rappion psykologia kiinnostaa turhautunutta keskiluokkaa, varsinkin kun se tuodaan esille sanomalehtinä ja viihteenä. Se kiinnostaa massoja, joilla on tehdasvalmisteiset unelmat ja alitajuinen motiivi väkivaltaan. (Reid 1971, s. 135).

Westille groteskius ja sivistymättömyys ovat kansakunnan normaaleja olotiloja. Hän hyväksyy massojen sielun alitajuiset mielenliikkeet ja niiden vaikutukset. Groteskius saattaa esiintyä myös primitiivisyytenä ja väkivalтана. Ihmiset yrittävät torjua alkukantaiset vaistonsa loppumattomilla ärsykkeillä tässä kuitenkin onnistumatta. Primitiivinen hahmo ei ole tietoinen haluistaan. Hänen ainoa kielensä on suora toiminta, ja usein liioitellut tunnereaktiot paljastavat hänen tukahdetun tilansa. (ibid, s. 144)

Westin mukaan ikuiset unelmat onnesta ja turvallisuudesta ovat Hollywoodissa vääristyneet erikoisesti amerikkalaiseksi yhdistelmäksi kyynisyyttä, naiivisuutta ja pettymyksiä. Westin henkilöt lukevat mainoksia kuin profeetallisia tekstejä. He hyväksyvät valmiiksi määritellyt unelmat ja valmiiksi määritellyn elämän, koska muutakaan ei näytä olevan tarjolla. Mutta kaikki Kalifornian antamat lupaukset paljastuvat valheeksi.

Silti amerikkalainen edistysusko ja optimismi synnyttää uusia ja nopeasti kasvavia joukkoliikkeitä. Kommunismi ei koskaan menestynyt Amerikassa, koska se ei noudattanut amerikkalaista individualismin perintöä. Amerikkalaiset uskovat individualismiinsa, vaikka West yrittääkin romaaneissaan paljastaa sen myyteiksi.

Poliittisen todellisuuden lisäksi uskontokaan ei tuo Kaliforniaan muuttaneille lohdutusta, sillä uskontokin on Hollywoodissa valjastettu markkinatalouden ja mekanisoitujen iluusioiden alttarille. Vältellessään onnettomaasti rakastamaansa Fayeä Tod vaeltelee Hollywoodin lukuisissa kirkoissa, jotka nekin osaltaan tarjoavat lohdutusta ja vapahdusta:

He visited the 'Church of Christ, Physical' where holiness was attained through the constant use of chestweights and spring grips; the 'Church Invisible' where fortunes were told and the dead made to find lost objects; the 'Tabernacle of the Third Coming' where a woman in male clothing preached the 'Crusade Against Salt'; and the 'Temple Moderne' under whose glass and chromium roof 'Brain-Breathing, the Secret of the Aztecs' was taught. (West 1978, s. 104)

Kirkkokuntia leimaa sama groteskius ja epäaidon hyperrealismin tuntu kuin koko unelmakaupunkiakin. Unelmat vapahtajasta ja luvutusta maasta ovat toki ikuisia myyttejä. Ne ovat ehkä yhtä väistämättömiä kuin turhautumatkin, joihin ne etsivät lohdutusta. Westille vapahtaja onkin vain rakkauden hylkäämä kolumnisti, (kuten Miss Lonelyhearts) ja luvattu maa kiinteistövälittäjän mainosseite. (Reid 1971, s. 146)

Westin mukaan sokea elämänvoima tuottaa jatkuvasti irvokasta: ihmisiä, jotka eivät löydä olemassaololleen merkitystä. Yhdessä sekasortoisen yhteiskunnallisen tilanteen kanssa tuo epätietoisuus luo vääristyneitä unelmia, jotka eivät koskaan toteudu. Vielä pahempaa on, että nuo unelmat tuotetaan teollisesti. Tällaiset mekanisoidut valheet alentavat jopa elämän kurjuuden ja onnettomuuden. (ibid, s. 146) Todellinen tuska on Westin mielestä parempi kuin väärät lupaukset. Kärsiessään uhri tajuaa, että häntä on huijattu ja että hän on hyväuskoinen narri; että hänenkin elämänsä on pelkkä vitsi. (ibid, s. 146) Kaikki eivät kuitenkaan kestä tämän tosiasian tiedostamista vaan ajautuvat hysteriaan, tai jopa hulluuteen.

*The Day of The Locust* päättyy ihmisjoukkojen hysteriseen ja tarkoituksettomaan melakointiin Mr Kahnin Persialaisen Huvipalatsin edustalla (joka muistuttaa Hollywoodin Kiinalaista teatteria). Ihmismassa odottaa teatterin edustalla nähdäkseen edes vilauksen elokuvamaailman supertähdistä. Massan saa liikkeelle mielenterveytensä tasapainon lopullisesti menettänyt Homer Simpson, jonka tukahdetut tunteet purkautuvat lopulta ennennäkemättömänä raivona. Homer survoo häntä kiusanneen pikkupojan (Adoren) kuoliaaksi, mutta teatterin edessä oleva väkijoukko hyökkää kostoksi hänen kimppuunsa.

Ryntäävä ihmismassa ryöstäytyy mielettömään ja väkivaltaiseen liikkeeseen. Tod ajeltii massan mukana pääsemättä pakoon:

An ambulance siren screamed in the street. Its wailing moan started the crowd moving again and Tod was carried along in a slow, steady push. He closed his eyes and tried to protect his throbbing leg. This time, when the movement ended, he found himself with his back to the theatre wall. He kept his eyes closed and stood on his good leg. After what seemed like hours, the pack began to loosen and move again with a churning motion. It gathered momentum and rushed. He rode it until he was slammed against the base of a iron rail which fenced the driveway of the theatre from the street. He had the wind knocked out of him by the impact, but managed to cling to the rail. He held on desperately, fighting to

keep from being sucked back. A woman caught him around the waist and tried to hang on. She was sobbing rhythmically. Tod felt his fingers slipping from yhe rail and kicked backwards as hard as he could. The woman let go.(West 1978, s. 152-153)

Ahdistetusta asemastaan ja kipeästä jalastaan huolimatta Tod alkaa yhtäkkiä ajatella maalaustaan "Los Angelesin tuho". Hänen kuvaamansa ihmisvyöry onkin äkkiä todellisuutta, ja hän itse on mukana maalauksessa. Hän ajattelee "noita piruparkoja jotka vain lupaus ihmeestä sai liikkeelle ja silloinkin vain väkivaltaan" (West 1979, s. 162). Riehuvat massat eivät enää olekaan ikävystyneitä, vaan heidän aikomuksenaan on puhdistaa maa. Tod näkee itsensä, Homerin, Fayen, Harryn ja Clauden pakenevan takaa-ajajia. Todellisuuden ja mielikuvituksen raja-aidat ratkeavat Todin mielessä, ja teoksen tähän saakka selväjärkisin hahmo menettää mielenterveytensä. Hän kiipeää ylös kaiteeseen maalataksseen taulunsa loppuun, kunnes poliisit repivät hänet alas. Hänet kannetaan poliisiautoon, ja hulluksi tullut Tod menettää lopullisesti otteensa ulkomaailman todellisuudesta. Hän kuulee sireenin äänen ja tunnustelee käsillään huuliaan, koska luulee itse päästäneensä äänen. "Jostain syystä tämä nauratti häntä ja hän ryhtyi matkimaan sireeniä niin lujaa kuin pystyi" (ibid, s. 164). Massat ovat saaneet yhden uhrin lisää.

## PÄÄTÄNTÄ

Alan Ross on arvioinut Westin vähäisen maineen omana aikakautenaan johtuneen hänen liiallisesta tarkkanäköisyydestään ja terävyydestään. West kykeni paljastamaan aikansa taloudelliset ja poliittiset naamiot vastenmielisiksi ja valheellisiksi; lupauksilla ja unelmilla ei ollut todellista merkitystä 1930-luvun lamakauden kärsimyksissä. Illuusioiden romahtaminen osui muutenkin massaneurooseista ja syyllisyydestä kärsivään amerikkalaisen yleisön omatuntoon. (Ross 1957, s xxii) Suhteellisesta tuntemattomuudestaan huolimatta Westiä voidaan pitää eräänä merkittävimmistä 1930-luvun amerikkalaisen todellisuuden kuvaajista, yhdessä vaikkapa Steinbeckin ja Horace McCoy'n kanssa.

Eurooppalaisista kulttuurivaikutteistaan huolimatta Westiä täytyy mielestäni käsitellä ehdottomasti amerikkalaisena kirjailijana. Hänen romaaninsa eivät ole eurooppalaiseen tapaan psykologisoivia vaan ne sitoutuvat pikemminkin amerikkalaiseen suoran romanikerronnan sekä väkivallan kuvauksen traditioon. Nathanael Westin elämäkertaa käsittelevässä luvussa olen todennut Westin olleen tietoinen amerikkalaisen kertomaperinteen väkivaltaisesta erityispiirteestä. Väkivallalle amerikkalaisessa kirjallisuudessa on löydettävissä kulttuurihistoriallinen tausta: villin lännen valloittaminen ja siitä syntynyt myyttinen individuaali sankarityyppi on perinteisesti toteuttanut oman käden oikeudella itseään vihamielisessä ympäristössä. Tämä alunperin lännenkertomusten perusvire onkin siirtynyt lähes sellaisenaan muun muassa amerikkalaiseen rikoskirjallisuuteen sekä ns. "kovaksikeitettyyn romaaniin".

Väkivalta oli aluksi sidoksissa vastahankaisiin intiaaneihin ja syntymästään saakka aggressiivisina pidettyihin mustiin orjiin, joita valkoinen sankari sai legitiimisti kurittaa. James Fenimore Cooperin ja Jack Londonin luonnonkuvauksiin sitoutunut väkivalta jalostui Melvillen, Mark Twainin ja Poen kertomuksissa, kiteytyäkseen Fitzgeraldin,

Hemingwayn, Faulknerin ja vaikkapa James T. Farrellin teoksista tuttuun "realistiseen" väkivallan kuvaukseen. (Davis 1969, s. 69-70)

Myöhempinä aikoina väkivalta on kuvattu nimenomaan yksilöön kohdistuvana rakenteellisenä, yhteiskunnan synnyttämänä väkivaltana. Osaltaan myös Nathanael West liittyy tähän realistiseen ja naturalistiseen väkivallan kuvaamisen perinteeseen amerikkalaisessa kirjallisuudessa. (ibid, s. 70) Toki eurooppalaisetkin vaikutteet näkyvät Westin teoksissa. West on myöntänyt velkansa ranskalaisille symbolisteille ja Baudelairelle. Baudelaire on vaikuttanut esimerkiksi Westin käsityksiin urbaaneista massoista ja niiden kärsimyksistä.

Kiinnostus harmaita ja näkymättömiä massoja kohtaan kulkeekin temaattisena lankana läpi koko Westin tuotannon. Kehitys alkaa *Miss Lonelyheartsista* ja tiivistyy *A Cool Millionissa* saavuttaakseen huippunsa *The Day of The Locustin* loppukohtauksessa, jolloin massat vihdoinkin pääsevät valloilleen niitä sitovista kahleista. Ja vaikka West ironisoikin suurten massojen typeryyttä ja oli huolissaan niiden helposta ohjailtavuudesta, pyrki hän lopullisessa tilinpäätöksessään suojelemaan ja säälimään tavallista kadunmiestä. Westin tavassa poimia yksi kohtalo lukuisien muiden samankaltaisten ihmisten elämänvirrasta on jotain eksistentialismille olennaista. Ei ihme että Jean-Paul Sartre oli kiinnostunut Westin romaaneista ja olisi halunnut tavata tämän henkilökohtaisesti.

Eksistentialismi ei ole koskaan saanut kovin näkyvää jalansijaa Amerikassa. Tämä on johtunut varmastikin tunnettujen eksistentialismiin erikoistuneiden filosofien puutteesta Yhdysvalloissa sekä paikallisen pragmatismien vahvasta asemasta. Westiä voidaan tästä huolimatta pitää tietynlaisena eksistentialistina: häntä kiinnostavat olemisen, kuoleman, ahdistuksen ja valinnan ongelmat. West yritti formuloida uudella tavalla vanhat kysymyksenasettelut yhdistämällä metafysiset ongelmat persoonalliseen ja subjektiiviseen olemiseen, käyttämällä muutamaa yksilöä esimerkkinä suuresta näkymättömästä massasta.

Vapauden ja vastuun tematiikka kiinnosti Westin lisäksi muitakin amerikkalaisia kirjailijoita, kuten Fitzgeraldia ja Hemingwayta. Nämä molemmat lienevätkin vaikuttaneet osaltaan Westin kehittymiseen kirjailijana. Jokatapauksessa myös West on tärkeimpiä amerikkalaisen 1930-luvun todellisuuden kuvaajia kuuluisimpien kollegoidensa lisäksi. Westin kuvauksen kohteena tuntuu ennen muuta olevan aikansa yhteiskunnalliset paradoksit ja amerikkalainen kaikkialle läpitukenka kaupallisuus. Hänen teostensa näkökulmasta amerikkalainen elämänmuoto on läpikotaisin groteskia. Westin kuvamaa aikakautensa epäautenttisuutta olen analysoinut nojautumalla Umberto Econ ja Jean Baudrillardin käsityksiin amerikkalaisesta hyperrealismista.

Westin ironisoivaa lähestymistapaa olen yrittänyt tulkita käyttämällä apunani Mihail Bahtinin karnevaalia käsitteleviä teorioita. Westin silmin koko amerikkalainen kulttuuri näyttäytyy karnevaalina, jonka lähelle pääsemiseksi on kirjailijankin käytettävä karnevaalin keinoja, kuten satiiria, liioittelua ja groteskia pilkkaa. Toisaalta tämä karnevaali-henkisyys oikeuttaa Westinkin käyttämään tehokeinoinaan kuolemaa ja väkivaltaa, jotka kuuluvat sisäsyntyisinä karnevaalin henkeen.

*A Cool Million* ja *The Day of The Locust* voidaan nähdä myös raporteina länsimaisen ihmisen ja hänen elämäntapansa salatusta julmuudesta. Toisaalta Westin maailmankuvalle olennainen juurettomuus ja neuvottomuus suurten murrosten edessä on tyypillistä myös meidän aikakaudellemme. Henkisen epävarmuuden luoma neuvottomuus antaa mahdollisuuden erilaisten poliittisten ääriainesten ja julkisuutta hyväksi käyttävien puolijumalien menestymiselle. Juuri tällaista kehitystä West haluaa pyrkyripresidenttien ja

millä tahansa keinoilla menestystä janoavien väliinputoajien hahmossa ironisoida ja kritisoida.

Lisäksi Westin romaanit ovat yllättävän nykyaikaisia myös simulaatiokulttuurin tutkielmina. Hän kykeni jo 1930-luvulla ennakoimaan massamedian vaikutuksia tavallisiin ihmisiin. Monet Westin oivalluksista tuntuvat itsestäänselviltä oikeastaan vasta 1960-lukulaisen televisiosukupolven silmissä. West oli ensimmäisiä amerikkalaisia kirjailijoita, joka tajusi todellisuuden ja simulaation raja-aitojen kaatamisen mahdollisuudet.

Hän kieltäytyi kuvaamasta Hollywoodin elokuvataivaan tähtiloistoa ja pakottaa lukijansa ymmärtämään viihdeteollisuuden todellisen ilmapiirin: pyrkyryyden, ahneuden ja suoranaisten valheiden maailman. Westin tarina ei siis keskity tähtien tai menestyvien elokuvatuottajien elämän kuvaukseen, vaan hänen materiaalinaan ovat laitapuolen kulki-  
jat ja epäonnistujat, jotka pakenevat surkeuttaan unelmiinsa ja rooliensa taakse. (Widmer 1982, s. 67-69)

Todin maalaus palavasta Los Angelesista on lopullinen rituaalinen ikoni koko amerikkalaista todellisuutta kohtaavasta apokalypsista. Kuten muistamme, Tod pohdiskeli itsekkin mitä tapahtuisi jos kaikki amerikkalaiset käyttäytyisivät kuin hänen maalauksessaan, tai ylipäättänsä koko Kaliforniassa. "Tod mielti vain sitä liioitteliko hän Kaliforniaan kuolemaan tulevien ihmisten merkitystä...Ehkä he edustivat vain valikoimaa Amerikan hulluista eivätkä olleet lainkaan tyyppillisiä maan muille osille" (West 1979, s. 80). Tod tuntee olonsa tyytyväiseksi profeettana joka ennustaa koko Amerikan tuhoutuvan väkivaltaisessa sisällissodassa, jonka aiheuttaa ihmisten tyytymättömyys elämäänsä ja katteettomiin lupauksiin.

*The Day of The Locustissa* West esittää synkän vision kansakunnan tulevaisuudesta. Tyytymättömyydestä nouseva väkivallan aalto pyyhkäisee yli koko mantereen. Koko länsimainen kulttuuri on tullut kehityksensä päähän ja uhkaa tuhoutua, juuri kuten Spengler oli ennustanut. (Robinson 1985, s. 222) Onneksemme tuho ei vielä ole täydellinen. Tai ehkäpä vanha (moderni) maailma ja sen kulttuuri on jo menetetty ja elämme vain muistoissamme totaalisen simulaatiokulttuurin kynnyksellä.

Westin apokalyptinen kuvaus Kaliforniasta menetettyjen unelmien kaatopaikkana liittyy osaltaan laajempaan amerikkalaisen maailmanlopun perinteen kuvaamiseen. Itse pidän *The Day of The Locust* läheisenä sukulaisteoksena T.S. Eliotin *Aution maan* kanssa.

Westin oivalluksia todellisuuden tietoisesta vääristämisestä olen todistellut käyttämällä apunani Umberto Econ, Jean Baudrillardin ja Michel Foucault'n ajatuksia. Opinnäytetyöni Hollywoodia käsittelevässä osassa olen nojautunut yhteiskunnan ja elokuvan suhteita käsittelevien teorioiden osalta lähinnä Ipo Helénin tutkimukseen *Peilivirta - Elokuvan poliittinen tiedostamon*. Käsiteltyjen teorioiden ja ajattelijoiden laajempi esitleminen olisi paisuttanut työtäni kohtuuttomasti, vaikka olenkin tietoinen siitä, että minun olisi pitänyt käyttää enemmän ensisijaisia lähteitä. Tarkoitukseni oli tarkastella nimenomaan Nathanael Westiä aikansa kuvaajana eikä esitellä erilaisia teorioita Westin käsitteelliseen haltuunottamiseen. Lähtökohtanani on ollut ensisijaisesti kulttuurihistoriallinen läpileikkaus Westin kahdesta romaanista, enkä ole näinollen pyrkinytkään filosofi-  
seen tai kielitieteelliseen pedanttisuuteen.

## LÄHTEET

- AARNIALA, JARKKO, 1984, "Kohti tajunnan monopolia eli elokuvan kehittyminen suurteollisuudeksi Yhdysvalloissa". Teoksessa *Elokuvan lukukirja*, Jarkko Aarniala (toim.). Helsinki: Gaudeamus, 8-13
- ARPE, TIINA, 1986, "Jean Baudrillard" Esittely Jean Baudrillardin artikkeliin "What are you doing after the orgy?", teoksessa *Moderni/Postmoderni*, toim. Kotkavirta-Sironen Jyväskylä: Tutkijaliitto (Ks. myös Baudrillard, 1986) 181-186
- BAGH, PETER VON, 1975, *Elokuvan historia*. Espoo: Weilin+Göös
- BAGH, PETER VON, 1979, "Kuolema Kaliforniassa. Taustatietoja "Heinäsirkan ajan" kirjoittajasta", Teoksessa *Heinäsirkan aika*, suom. Paavo Lehtonen (Alkuteos *The Day of the Locust*, 1939), Helsinki: Love Kirjat, 167-187
- BAGH, PETER VON, 1980, "Kovien aikojen nauru", Jälkisanat teokseen *Iisi miljoona*, Nathanael West, Suom. Paavo Lehtonen (alkuteos *A Cool Million*, 1934), Helsinki: Love Kirjat, 133-140
- BAGH, PETER VON, 1990, *Elokuvan ilokirja*, Helsinki: Otava
- BAHTIN, MIHAIL, 1991, *Dostojevskin poetiikan ongelmia*, Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine, (Venäjänkielinen alkuteos: *Problemy poetiki Dostojevskogo*), Kustannus Oy Orient Express
- BAHTIN, MIHAIL, 1979, Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia, Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola, Moskova: Kustannusliike Progress
- BAUDRILLARD, JEAN, 1991, *Amerikka*, suom. Tiina Arpe (Alkuteos *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1986), Helsinki: Loki-Kirjat

- BAUDRILLARD, JEAN, 1986, "What are you doing after the orgy?". (Suom. Raija Sironen) Teoksessa *Moderni/ Postmoderni*, toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen, Jyväskylä: Tutkijaliitto, 187-203
- BENJAMIN, WALTER, 1986, *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista* Baudelairen tuotannossa. Suom. Antti Alanen (Alkuteos *Über einige Motive bei Baudelaire*, Zeitschrift für Sozialforschung, VIII, 1-2, 1939) Helsinki: Kustannus Oy Odessa
- BRADBURY, MALCOLM, 1983, *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press
- BROMHEAD, PETER, 1988, (1970) *Life in Modern America*. New Edition. New York: Longman Group Ltd
- BROMS, HENRI, 1985, *Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotiikkaa*. Porvoo, Helsinki Juva: WSOY
- COMERCHERO, VICTOR, 1967 (1964), *Nathanael West: The Ironic Prophet*, Seattle and London: University of Washington Press. (Copyright 1964 by Syracuse University Press)
- CONN, PETER, 1989, *Literature in America. An Illustrated History*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press
- DAVIS, DAVID BRION, 1969 (1966) "Violence in American Literature", teoksessa *Violence and the Mass Media*, (1968), ed. Otto N. Larsen, New York, Evanston, and London: Harper & Row Publishers, 70-81
- ECO, UMBERTO, 1985, *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*, Suom. Aira Buffa, (Italiankielinen alkuteos *Semiologia quotidiana*, Gruppo Editoriale Fabbri - Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milan 1984), Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY



- ELIOT, T.S, 1972, *Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja*. Toim. Lauri Viljanen ja Kai Laitinen. Alkuteos *The Waste Land* (1922), suom. Lauri Viljanen. Helsinki: Kustannusyhtiö Otava. 81-99
- FERGUSON, ROBERT, 1991, *Henry Miller*. Suom. Saima-Liisa Laatonen. Englanninkielinen alkuteos *Henry Miller -a life* ilmestyi 1991. Jyväskylä: Gummerus
- FOUCAULT, MICHEL, 1980, *Tarkkailla ja rangaista*, alkuteos *Surveiller et punir. Naissance de la Prison*. (1975), suom. Eevi Nivanka Keuruu: Otava
- HAAPALA, ARTO, 1991, (toim.), "Johdanto" teoksessa *Kirjallisuuden tulkinta ja ymmärtäminen*. Suomen estetiikan seuran vuosikirja 6, Helsinki: VAPK-kustannus, 7-13
- HAARLA, PEKKA, 1985, *Yhdysvallat. Taustatietoa maasta, valtiosta ja taloudesta*. Espoo: Weilin+Göös Oy
- HELÉN, ILPO, 1990, *Peilivirta. Elokuvan poliittinen tiedostaminen*, Jyväskylä: Tutkijaliitto
- HENRIKSSON, MARKKU, 1990, *Siirtokunnista kansakunnaksi. Johdatus Yhdysvaltojen historiaan*. Jyväskylä: Gaudeamus
- JACKSON, THOMAS H, 1971, (ed.) (Introduction to) *Twentieth Century Interpretations of Miss Lonelyhearts. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, Inc.
- KAMINEN, TUOMO, 1992, "Muistathan Alamon", *Shinetime* -lehti 1/92, Tampere: Fist Films

- KEARNEY, RICHARD, 1987 (1986), *Modern Movements in European Philosophy*  
Manchester: Manchester University Press
- KLEIN, MARCUS, 1981, *Foreigners. The Making of American Literature 1900-1940*,  
Chicago and London: The University of Chicago Press
- KOTKAVIRTA, JUSSI, 1982, (toim.) *Power & Flower: tekstejä uusista liikkeistä*,  
SYL-Julkaisu 4/82, Helsinki: Suomen Ylioppilaiden Liitto
- MADDEN, DAVID, 1968, (ed.) *Proletarian Writers of The Thirties*. London and  
Amsterdam: Southern Illinois University Press
- MARTIN, JAY, 1980, "Nathanael West" Teoksessa *American Writers in Paris 1920-1939*, Karen Lane Rood (ed.) Dictionary of literary Biography, Volume Four,  
Detroit, Michigan: A Bruccoli Clark Book
- MOWRY, GEORGE E, 1965, *The Urban Nation 1920-1960*, New York: Hill and Wang
- ORTEGA Y GASSET, JOSE, 1952, *Massojen kapina*. Suom. Sinikka Kallio-Visapää  
(Alkuteos *La rebellion de las masas*, 1930) Helsinki: Otava
- PEURANEN, ERKKI, 1991, Esipuhe teokseen *Dostojevskin poetiikan ongelmia*, Mihail  
Bahtin, Venäjänkielinen alkuteos: *Problemy poetiki Dostojevskogo*, suom. Paula  
Nieminen ja Tapani Laine, Kustannus Oy Orient Express
- PESONEN, PEKKA, 1983, "Belinskistä Lotmaniin - venäläisen kirjallisuuskritikin suuri  
linja". Teoksessa *Tai-teen monta tasoa. Tutkielmia estetiikan, kirjallisuus- ja  
teatteritieteen aloilta*. Professori Maija Lehtosen juhla-kirja 10.1.1984, Keijo  
Kettunen (toim.) Mänttä: Suomalaisen kirjallisuuden Seura

REID, RANDALL, 1971 (1968), *The Fiction of Nathanael West. No Redeemer, No Promised Land*. Chicago and London: The University of Chicago Press

RIIKONEN, H.K, 1986 "Aristoteleen varjon hajottajia: Erich Auerbach ja Mihail Bahtin". Teoksessa *Teksti ja konteksti*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40, Jaana Anttila (toim.). Pieksämäki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 123-138

ROBERTS, KEITH, 1976, "Hollywoodin tähtikultti", teoksessa *Kuohuva vuosisata. 1900-luvun historia.*, toim. Hannu Säilä, (alkuteos *History of the 20th Century*), Tampere: Kustannusliike Ex Libris, 1241-1247

ROBINSON, DOUGLAS, 1985, *American Apocalypses. The Image of The End of The World in American Literature*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press

SARTRE, JEAN-PAUL, 1967, *Mitä kirjallisuus on? Esseitä II*. Alkuteos *Qu'est-ce que la littérature* (1948), suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen, Helsinki, Otava

SPENGLER, OSWALD, 1961, *Länsimaiden perikato. Maailman- historian morfologian ääriäriivoja*. Lyhennetty laitos. Suom. Yrjö Massa (Alkuteos *Der Untergang des Abendlandes Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte Gekürzte Ausgabe*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1959), Helsinki: Kirjayhtymä

VARTO, JUHA, 1991, "Mitä hermeneutiikka on?". Teoksessa *Kirjallisuuden tulkinta ja ymmärtäminen*, Arto Haapala (toim.) Suomen estetiikan seuran vuosikirja 6. Helsinki: VAPK-Kustannus, 29-44

WIDMER, KINGSLEY, 1982, *Nathanael West*, Boston: Twayne Publishers

WILSON, JOHN SCOTT, 1976, "Köyhyyttä ja agitaatiota". Teoksessa *Kuohuva vuosi sata. 1900-luvun historia.* (Alkuteos: *History of the 20th Century*, BCP Publishing Ltd, Edito Service S.A.) Suom. toim. Hannu Säilä. Tampere: Kustannusliike Ex Libris

WEIBULL, JÖRGEN, 1986, "Yhdysvallat maailmansotien välillä", Teoksessa *Otavan suuri maailmanhistoria*, osa 17, Toinen maailmansota, Keuruu: Otava, 9-41

### TUTKIMUSKOHDE

WEST, NATHANAEL, 1978 (1957) "*A Cool Million*", teoksessa *The Collected Works of Nathanael West*. This collection first published in Great Britain by Martin Secker & Warburg. Aulesbury, Bucks, G.B: Penquin Books, 277-380

WEST, NATHANAEL, 1978, (1957) "*The Day of The Locust*" teoksessa *The Collected Works of Nathanael West*. Aulesbury, Bucks: Penquin Books, 7-154

WEST; NATHANAEL, 1980, *Iisi miljoona eli Lemuel Pitkinin monet menetykset*. Suom. Paavo Lehtonen, alkuteos *A Cool Million*, 1934, Helsinki: Love kirjat

WEST, NATHANAEL, 1979, *Heinäsiirakan aika*, suom. Paavo Lehtonen, alkuteos *The Day of The Locust* 1939, Helsinki: Love Kirjat