



Kulttuuriteollisuus

VALISTUS JOUKKOHUIJAUKSENA

Se sosiologinen väite, että objektiivisen uskonnon aseman rappio, viimeistenkin esikapitalististen jäänteiden häviäminen, tekninen ja sosiaalinen eriytyminen sekä erikoistuntijakunta ovat johtaneet kulttuurikaaokseen, paljastuu hölynpölyksi joka päivä: nykykulttuurihan valaa kaiken samaan muottiin. Elokuvista, radiosta ja aikakauslehdistä koostuva järjestelmä on yhdenmukainen niin osiltaan kuin kokonaisuudeltaankin. Jopa poliittisten vastakohtien esteettiset ilmiöt ylistävät samalla tavoin tärkeistä rytmiikkaa. Teollisuuden hallinto- ja näyttelykeskukset on pyntätty samaan kuosiin niin autoritaarisissa kuin muissakin maissa. Kaikkialla korkeuksiin kurkottavat, hohtavat monumentaalirakennukset edustavat ylikansallisten konsernien nerokasta suunnitelmallisuutta, johon irti päästetty yrittäjäkunta tähtäsi jo kohottaessaan ankeiden ympäristökaupunkien synkät asuin- ja liikekorttelit omiksi muistomerkkeikseen. Kaupunkien betoniydintä ympäröivät vanhahkot taloalueet vaikuttavat jo nyt slummeilta, kun taas uudet esikaupunkihuvilat ylistävät teknistä edistystä samalla tavoin kuin maailmannäyttelyiden purettaviksi rakennetut näyttelypaviljongit – ylistys on, että ne on pikaisen käytön jälkeen hylättävä kuin säilykepurkit. Toisaalta kaupunkien asuntorakennusohjelmat, joiden on määrä ikuistaa yksilö niin sanotusti itsenäiseksi hygieenisessä pikkuasunnossaan, alistavat hänet sitäkin perusteellisemmin vastustajansa – pääoman ehdottoman vallan – ikeeseen. Aivan kuten työ ja huvittelu vetävät asukkaita tuottajina ja kuluttajina keskuksiin, asuinkennotkin kiteytyvät saumatta hyvin jäsenytyneiksi komplekseiksi. Makro- ja mikrokosmoksen silmiinpistävässä ykseydessä ihmiset näkevät kulttuurimallinsa: yleisen ja erityisen valheellisen samuuden. Monopoliin alaisuudessa kaikki massakulttuuri on yhtä ja samaa. Sen luuranko – monopoliin tehtailema käsitteellinen tukiranka – on piirtymässä pikku hiljaa esiin. Johtajia sen peittely ei itse asiassa suuremmin kiinnosta: mitä brutaalimmin se tunnustaa itsensä, sitä suurempi sen valta. Elokuviin ja radion ei enää tarvitse teeskennellä olevansa taidetta. Se totuus, että kyse on puhtaasti liiketoiminnasta, käy niille ideologiasta, jonka on määrä oikeuttaa niiden vakain tuumin tuottama roska. Itse ne puhuvat itsestään teollisuutena. Ja kuka tohtisikaan epäillä niiden valmistamien tuotteiden yhteiskunnallista välttämättömyyttä luettuaan tiedot niiden pääjohtajien tuloista?

Asianosaiset selittävät kulttuuriteollisuutta kernaasti teknologisin termein. He sanovat, että koska kuluttajia on miljoonittain, tuotannossa on pakko turvautua toistuviin malleihin, jolloin ei voida välttää sitä, että epälukeisilla tahoilla samoja tarpeita tyydytetään vakiotuottein. Edelleen se tekninen ristiriita, että tuotantokeskuksia on harvassa mutta kulutus on hajautunut monille tahoille, vaatii johdolta järjestely- ja suunnittelutyötä. Mallien väitetään olevan alkuaan peräisin kuluttajien tarpeista: juuri siksi ne on hyväksytty vastustelematta. Tosiasiassa jär-

jestelmän sulkee yhä tiiviimmäksi ykseydeksi manipulaation ja takaisin vaikuttavan tarpeen kehäliike. Asianosaiset vaikenivat siitä, että perusta, jolta tekniikka alistaa yhteiskunnan valtaansa, on taloudellisesti vahvinteen herruusasema yhteiskunnassa. Nykyinen tekninen rationaalisuus on itse herruuden rationaalisuutta. Siinä näkyy itsestään vieraantuneen yhteiskunnan pakkoluonne. Autot, pommit ja elokuvat pitävät kokonaisuutta niin kauan koossa, kunnes niiden tasapäistävä aines osoittaa voimansa jopa siinä vääryydessä, jota se on palvellut. Tähän mennessä tuo aines on pannut kulttuuriteollisuustekniikan palvelemaan vasta vakioimista ja sarjatuotantoa. Näin se on uhrannut kaiken, mikä ennen erotti teoksen logiikan yhteiskuntajärjestelmän logiikasta. Tästä ei kuitenkaan pidä soimata tekniikan kehityslakia sinänsä vaan tekniikan tehtävää nykytaloudessa.

Tarvetta, joka kukaties pystyisi välttelemään keskuselinten valvontaa, tukahduttaa jo nyt yksilötietoisuuden oma valvonta. Askel puhelimesta radioon on erotanut roolit selvästi toisistaan. Puhelin oli vapaamielinen ja salli käyttäjänsä vielä näytellä toimijan osaa. Radio on demokraattinen: se tekee kaikista tasa-arvoisesti kuuntelijoita alistaakseen heidät autoritaarisesti radioasemien samanlaisten ohjelmien kohteiksi. Palautevälinettä¹ ei ole kehittynyt, eivätkä yksityislähetykset pysty toimimaan vapaasti. Ne rajoittuvat "harrastelun" epäilyttävälle alueelle; lisäksi niitä säännellään ylhäältä. Julkisen radiotoiminnan piirissä yleisön spontaaniuden jokainen jälkikin on hävinnyt kykyjenmetsästyksen, mikrofonien edessä käytävän kilpailun ja radioammattilaisten valikoiden järjestämien kaikenkarvaisten tilaisuuksien ohjauksessa. Kyvyillä siunatut ovat osa liikeyritystä jo ennen kuin pääsevät esiin; muutoin he eivät olisi niin hanakoita mukautumaan malliin. Yleisön niin otaksutusti kuin tosiasiallisestikin myötämielinen asenne kulttuuriteollisuusjärjestelmään on osa tuota järjestelmää, ei puolustelu sille. Kun toisilleen niin välineen kuin aineksenkin puolesta vieraat taiteenalat soveltavat samaa reseptiä; kun radion "saippuaopperoiden" dramaattisista käänteistä tulee lopulta opettavaisia esimerkkejä teknisten pulmien hallinnasta² – pulmien, joista selvittää "jammaillen" kuten jatsielämän huippukohdissa – tai kun Beethovenin sävellystä "sovitetaan" samaan tapaan karkeasti kuin Tolstoin romaania elokuvaksi, vetoamisesta yleisön spontaaneihin toiveisiin tulee kevytmielinen tekosyy. Vetoaminen tekniikasta ja henkilöistä koostuvan koneiston omalakisuuuteen on jo asianmukaisempaa, jos kohta koneisto on ymmärrettävä kaikilta yksityiskohdiltaan osaksi talouden valintamekanismia. Lisäksi on huomattava toimitusjohtajien sopimus tai ainakin yhteinen päätös siitä, ettei mitään heidän taulukoistaan, kuluttajakäsityksistään eikä varsinkaan heistä itsestään poikkeavaa pidä tuottaa tai päästää läpi.

Aikakautemme objektiivinen yhteiskunnallinen tendenssi ruumiillistuu pääjohtajien hämärissä subjektiivisissa aikomuksissa, näin ennen muuta teollisuuden mahtavimmilla lohkoilla – teräs-, öljy-, sähkö- ja kemianteollisuudessa. Niihin verrattuina heikkojen ja epäitsenäisten kulttuurimonopolioiden onkin kiirehdittävä mielistelemään todellisia vallanpitäjiä, jotta heidän piirinsä massayhteiskunnassa – piiri, jonka erityinen tavaratyyppi on muutoinkin liiksi tekemisissä lupsakan vapaamielisyyden ja juutalaisen älymystön kanssa – ei joutuisi pysyvien puhdistustoimien kohteeksi. Tyypillistä tälle piirille on, että mahtavinkin radioyhtiö on riippuvainen sähköteollisuudesta tai filmiala pankeista; sitä paitsi piirin eri alat ovat kytkeytyneet taloudellisesti toisiinsa. Koska kaikki ovat liki toisiaan, hengen keskittymästä on tullut niin mittava, että se vyöryy kauas yli firman nimen ja teknisten osastojen raja-aidan. Kulttuuriteollisuuden siekailematon ykseys todistaa siitä, mitä politiikassa on tapahtumassa. Korostetut erot mm. A- ja B-filmien tai eri hintaluokan aikakauslehtikertomusten välillä eivät johdu niinkään itse asiasta; pikemminkin ne palvelevat kuluttajien luokittelua, organisointia ja kartoitusta. Jokaiselle on tarjolla jotakin, niin ettei kukaan pysty jättäytymään syrjään. Eroja hio-

taan sopiviksi ja niitä mainostetaan. Laadultaan eroavien tuotteiden hierarkkisen sarjan tarjonta yleisölle palvelee vain myynnin määrällistä tihentämistä. Jokaisen on käyttäydyttävä ikään kuin spontaanisti sen "tason" mukaan, jonka vihjeosoittimet etukäteen määrittelevät, ja valittava hänen tyyppisiään varten tehtäiltujen massatuotteiden luokasta. Tutkimuslaitosten kartoissa punaiset, vihreät ja siniset kentät kuvaavat kuluttajien tilastollista jakaumaa tuloryhmiin; tältä osin noita laitoksia ei enää pysty erottamaan propagandayksiköistä.

Menettelytavan kaavamaisuus näkyy siinä, että kaikki mekaanisesti erilaisiksi tehdyt tuotteet osoittautuvat lopulta samanlaisiksi. Jokainen eroista innoissaan oleva lapsikin tietää, että ero Chryslerin ja General Motorsin sarjojen välillä on pohjimmiltaan kuvitteellinen. Asiantuntijoiden puhe eri merkkien etu- ja haittapuolista palvelee vain kilpailun ja valinnanmahdollisuuksien lumeen ikuistamista. Sama pätee Warner Brothersin ja Metro-Goldwyn-Mayerin elokuvaesityksiin. Jopa saman yrityksen malliston kalliimpien ja halvempien laatujen väliset erot kutistuvat yhä pienemmiksi; autojen osalta kyse on mm. sylinteriluvusta, tilavuudesta ja eri vempainten patenttiedoista; elokuvien osalta taas tähtien lukumäärästä, tekniikkaan, työhön ja näyttämölle panoon uhratun panostuksen runsaudesta sekä uusimpien psykologisten kaavojen soveltamisesta. Yhtenäisenä arvonmittana on näkyviin asetettujen sijoitusten, "conspicuous productionin" eli kerskatuotannon annostelu. Kulttuuriteollisuusbudjettien arvoeroilla ei ole mitään tekemistä asiallisten erojen tai ylipäänsä tuotteiden merkityksen kanssa. Teknisetkin viestimet yhdenmukaistuvat herkeämättä suhteessa toisiinsa. Televisio tähtää radion ja elokuvan synteysiin. Synteisiä pidätellään niin kauan kuin asianosaiset eivät ole saavuttaneet täyttä yksituumaisuutta, mutta sen rajattomat mahdollisuudet lupaavat köyhdyttää esteettiset ainekset niin perin juurin, että kaikkien teollisten kulttuurituotteiden ohuesti peitelty samuus saattaa marssia jo huomenna riemuitten esiin – Wagnerin *Gesamtkunstwerk*-haaveen³ pilkkanaurun saattelema täyttymys. Sanan, kuvan ja musiikin saattaminen sopusointuun onnistuu televisiossa paljon täydellisemmin kuin *Tristanissa*, koska aistilliset ainekset, jotka kaikki rekisteröivät napisemat yhteiskuntatodellisuuden pintaa, tuotetaan periaatteessa samassa teknisessä työprosessissa, jonka ykseys asettuu noiden ainesten varsinaiseksi sisällöksi. Tämä työprosessi sitoo yhteen tuotannon kaikki osatekijät, filmausmahdollisuuksia vilkuillen hahmotellusta romaanista aina viimeisimpään äänitehosteeseen. Se on sijoitetun pääoman voitonjuhla. Tuotantojohdon kulloinkin valitsemasta juonesta riippumatta jokaisen elokuvan tarkoitus on polttoleimata pääoman kaikkivaltius herruuden merkinä niiden kaikkensa menettäneiden sydämiin, jotka havittelevat "jobia".

Joutoajalla siunatun on mukauduttava tuotannon yhdenmukaisuuteen. Vielä Kantin formalismi odotti, että subjekti suhteuttaa aistillisen moninaisuuden etukäteen peruskäsitteisiin. Nyt teollisuus on kaapannut häneltä tämän suorituksen. Teollisuuden ensimmäisen asiakaspalvelus on kaavaan pukeminen. Kant ajatteli, että sielussa toimii salainen mekanismi, joka muokkaa välittömät aistitiedot puhtaan järjen järjestelmään sopiviksi. Tätä nykyä salaisuus on selvitetty. Tosin mekanismia suunnitteleva ja sille aistitietoa tuottava kulttuuriteollisuus joutuu suunnittelussaan kaikesta rationalisoinnista huolimatta irrationaliin yhteiskunnan pakkojen alaiseksi, mutta liikeagentuurien läpi kulkiessaan tämä kohtalokas tendenssi muuntuu liiketoiminnan omaksi, vahingoista viisastuvaksi tarkoituksellisuudeksi. Tuotannon kaavamaisuus huolehtii luokituksista, niin ettei kuluttajalle jää niiden osalta mitään tehtävää. Haaveeton taide kansalle toteuttaa sitä haaveksivaa idealismia, joka kriittisestä idealismista meni liian pitkälle. Kaikki kumpuaa tietoisuudesta; Malebranchella ja Berkeleyllä Jumalan ja massataiteessa maallisen

tuotantotoiminnan tietoisuudesta. Paitsi että tyypeiksi kiteytyneet iskelmät, tähdet ja saippuaoopperat toistuvat jäykän muuttumattomina, ne myös antavat itse pelille sen erityisen, näennäisvaihtelevan sisällön. Yksityiskohtat voidaan korvata toisillaan. Lyhyt sävelkulku, joka iskelmästä painuu mieleen; sankarin tilapäinen munaus, jonka hän toki tietää kuuluvan pelin henkeen; sovelias selkäsauna, jonka miestähden vahva käsi suo rakastetulleen; hänen karkea tyylynsä piloille hemmoteltua perijätärtä kohtaan – nämä ovat kaikkien yksityiskohtien tavoin valmiita kliseitä, jotka sopivat mielen mukaan tähän tai tuohon kohtaan ja joita määrää tyyten kaavan niille antama tarkoituserä. Niiden ainoa tehtävä on vahvistaa kaavaa toimimalla osina, joista se kasataan kokoon. Elokuvesta näkee yleensä jo heti alkuun, kuinka se päättyy, kuka palkitaan, ketä rangaistaan ja kenen osana on unhon helma. Samoin kevyessä musiikissa harjaantunut korva voi arvata jatkon jo iskelmän ensi tahdeista ja kokea oikeaan osumisensa mairittelevaksi. *Short storyn* keskimääräiseen sanamäärään ei sovi kajota. Jopa gagit, tehosteet ja vitsit on laskelmoitu kuten se asetelmakin, johon ne liitetään. Niistä huolehtivat omat ammattilaisensa, ja on periaatteessa pelkkää rutiinia, kuinka niiden suppea moninaisuus heille jaetaan. Kulttuuriteollisuuden kehityksessä on tehoste, kouriintuntuva suoritus, tekninen yksityiskohta painanut enemmän kuin teos, joka aikoinaan ilmaisi ideaa mutta tuhoutui idean myötä.

Yksityiskohtasta tuli vapautumisensa myötä niskoittelija. Romantiikasta ekspressionismiin ulottuvalla kaudella se esittäytyi kesyttömäksi ilmaisuksi, järjestyksen haastajaksi. Musiikissa harmoninen yksittäisvaikutelma tunki tieltään tietoisuuden muotokokonaisuudesta, maalaustaiteessa yksilöllinen väri jätti varjoonsa kuvasommittelun, romaanissa psykologinen teho sen arkkitehtuurin. Tälle kulttuuriteollisuus panee totaliteettihingussaan pisteen. Samalla kun se ottaa varteen vain tehosteet, se murtaa niiden uppiniskaisuuden ja alistaa ne teoksen korvaavalle kaavalle. Se iskee osia ja kokonaisuutta yhtä lailla. Luomatta suhdetta yksityiskohtiin kokonaisuus astuu järkähtämättä niitä vastaan aivan kuten menestyneen ja näin kaikkea kuvittamaan ja todistamaan tarkoitetun henkilön ura, joka ei kuitenkaan itsessään ole muuta kuin idioottimaisten uratapahtumien summa. Niin kutsuttu hallitseva idea on kuin arkistomappi; se saa aikaan järjestystä mutta ei luo yhteyttä. Olematta toistensa vastakohtia mutta myös liittymättä toisiinsa kokonaisuus ja osa ovat piirteiltään samanlaisia. Niiden etukäteen taattu sopusointu ivaa sitä harmoniaa, jonka saavuttamiseksi suuret porvarilliset taideteokset saivat taistella. Saksan demokraattisen kauden⁴ hilpeimpien elokuvien yllä lepäsi jo diktatuurin kalmistorauha.

Koko maailma siilautuu kulttuuriteollisuuden suodattimen läpi. Elokuviissa kävijä koki jo varhain, että katu teatterin ulkopuolella on juuri päättyneen filmin jatketta, koska elokuva pyrkii esittämään tarkoin arjen havaintomaailmaa. Tästä kokemuksesta on tullut tuotannon ohjenuora. Mitä tiukemmin ja aukottomammin tuotantotekniikat toisintavat kokemusmaailman ilmiöitä, sitä helpompi nykyään on luoda harhakuva siitä, että ulkopuolinen maailma on elokuvissa opitun saumatonta jatketta. Äänifilmin murtauduttua yhdellä iskulla läpi mekaaninen jäljentäminen⁵ on astunut täydelleen tämän hankkeen palvelukseen. Suunta on se, ettei elämällä ole enää lupa erota illuusioteatterin mahdollisuudet monin verroin ylittävistä äänielokuvasta, jossa katsojan mielikuvitukselle ja ajattelulle ei enää jää tilaa samoilla ja harhailla vapaasti elokuvan täsmällisistä yksityiskohtista piittaamatta, mutta silti sen juonen lankaa menettämättä, vaan joka kouluttaa uhrinsa samastamaan sen välittömästi todellisuuteen. Kulttuurin nykykuluttajan mielikuvituksen voiman ja spontaanisuuden surkastumista ei ole tarpeen palauttaa psykologisiin mekanismeihin. Itse tuotteet – ennen kaikkea niistä tyypillisin, äänielokuva – lamauttavat nuo kyyvyt objektiivisilla ominaisuuksillaan. Tuotteet on rakennettu

siten, että vaikka niiden asianmukainen käsittäminen edellyttääkin sukkela mieltä, havainnointikykyä ja asiaan perehtyneisyyttä, ne suorastaan kieltävät katsojan ajattelutoiminnan, ellei hän halua pudota ohi kiitävien seikkojen kärryiltä. Tosin jännite on hiottu sopivaksi niin, että vaikka se ei yksittäisissä tapauksissa edes aktualisoituisi, se silti tukahduttaa mielikuvituksen voiman. Kenet filmin eleistä, kuvista ja sanoista koostuva kosmos tempaa mukaansa niin, ettei hän pysty tekemään itselleen selväksi, mikä oikeastaan tekee siitä kosmoksen, hänen ei tarvitse välttämättä uppoutua esityshetkellä pohtimaan, kuinka koneisto tuottaa tuloksensa. Hänen pakostakin tuntemansa muut filmit ja kulttuurivalmisteet ovat perehdyttäneet hänet niin hyvin siihen, mitä elokuvien katselu edellyttää, että se sujuu itsestään. Teollinen yhteiskunta vaikuttaa ihmisissä läpikotaisesti. Kulttuuriteollisuustuotteet voivat luottaa siihen, että niitä kulutetaan vireästi jopa hajamielisenä. Kukin niistä onkin pienoismalli talouden jättikoneistosta, joka on alusta alkaen pitänyt kaikkia jännityksessä niin työn kuin sitä muistuttavan huvinkin aikana. Mistä äänielokuvasta, mistä radiolähetyksestä hyvänsä voidaan havaita se yhteiskunnallinen vaikutus, jota ei pidä kirjata niistä millekään erikseen vaan kaikille yhdessä. Kukin yksittäinen kulttuuriteollisuustuote uusintaa ihmiset vääjäämättä sellaisina, jollaisiksi koko kulttuuriteollisuus on heidät tehnyt. Siitähän, ettei hengen yksinkertainen uusintaminen johda sen laajennettuun uusintamiseen⁶, huolehtivat kaikki kulttuuriteollisuuden toimielimet, tuottajista aina rouvasväen yhdistyksiin.

Taidehistorioitsijoiden ja kulttuuritoimitsijoiden valitus länsimaiden tyyliä luovan voiman herpaantumisesta on pelottavan aiheetonta. Kaiken – jopa sellaisen, mitä ei ole vielä ajateltukaan – stereotyyppinen kääntäminen mekaanisen toisinnettavuuden kaavaan ylittää väkevyydeltään ja pätevyydeltään jokaisen todellisen tyylin, johon sivistyksen ystävät turvautuvat ihannoidessaan esikapitalistista menneisyyttä orgaanisena. Ei Palestrinakaan⁷ olisi voinut vainota puhdasoppisemmin yllättäviä ja ratkeamattomia ristiriitoja kuin jatsisovittaja jokaista käännettä, joka ei sovi totunnaistapaan. Jos hän sovittaa Mozartia jatsiksi, hän ei muuta tätä vain liian vakavilta ja vaikeilta osiltaan vaan myös niiltä kohdin, joissa melodia on harmonisoitu toisin – vaikkapa yksinkertaisemmin – kuin nykyään on tapana. Yksikään keskiaikainen rakentaja ei ole voinut tutkailla kirkon ikkunamaalaus- ja patsasaiheita epäluuloisemmin, kuin studiohierarkia tutkailee Balzacin tai Victor Hugon teosta, ennen kuin sille näytetään vihreää valoa, eikä yksikään kapituli jakaa pahalaisenehkeille ja tuomittujen piinalle säntillisemmin oikeaa paikkaa jumalallisen rakkauden *ordon*⁸ mukaan, kuin tuotantojohto jakaa paikan sankarin tuskille tai naistähden hameen paljastaville pelmahduksille suurelokuvan litaniasa. Julkilausuttu ja julkilausumaton, eksoteerinen ja esoteerinen luettelo kielletystä ja siedetystä on niin mittava, että se ei vain rajoita vapaaksi jäävää aluetta vaan suorastaan määrää sitä. Se säättää pienimmänkin yksityiskohdan muodon. Vastakohdansa, edistyksellisen taiteen tavoin kulttuuriteollisuus lyö kielloin lukkoon oman positiivisen kielensä kieliopeineen sanastoineen päivineen. Jatkuva pakko uusiin, vaikkakin vanhan kaavan kahleissa pysyviin tehokeinoinhin pelkästään paisuttaa sovinnaisuuden valtaa, jolta jokainen yksittäinen tehoste haluaisi välttyä. Kaikkeen näkyvään on löyty leima niin syvään, ettei ajan mittaan voi esiintyä mitään, joka ei jo etukäteen kantaisi jälkiä sovinnastavasta ja olisi hyväksyttävää heti ensi silmäyksellä. Matadorit, olivatpa sitten luovia tai esittäviä, käyttävätkin tuota tapaa niin kevyesti, vapaasti ja ilomielin, kuin kyse olisi siitä kielestä, jonka heidän kielensä mykisti tosiasiasa jo ajat sitten. Ala ihannoi tätä luonnollisuutena, ja se tekee itseään tykö sitä käskevämmiin, mitä täydellisemmin täydellistyvä tekniikka poistaa jännitteen luomuksen ja arkielämän väliltä. Kaikista kulttuuriteollisuustuotteista siintää läpi luonnoksi ivamukaiillun rutiinin paradoksi; monissa se on jopa kouriintuntuvaa. Jatsimuusikko, joka joutuu soittamaan vakavaa musiikkia, vaikkapa

Beethovenin yksinkertaisimman menuetin, synkopoi sen tahtomattaankin ja suosuu vain ylimielisesti naureskellen yhtymään tahtiosaan. Tämä on se luonto, joka – kulloisenkin välineen alati läsnä olevien ja määrättömiin versovien vaatimusten mutkistamana – muodostaa uuden tyylin, ”epäkuulttuurijärjestelmän, jolle voisi jopa antaa tunnustusta tietystä ’tyylin yhtenäisyydestä’ – tosin edellyttäen, että on mielekästä puhua tyylikkäästä barbariasta”.⁹

Tämän tyyllittelyn yleinen sitovuus saattaa ylittää jo puoliviralliset ohjeet ja kiellot. Tätä nykyä iskelmälle annetaan anteeksi ennemminkin, ettei se pysyttele 32-tahdissa tai yhdeksän sävelaskeleen rajoissa kuin että se sisältää vaikkapa mitä kätkeyimmän melodisen tai harmonisen yksityiskohdan, joka poikkeaa totunnaistavasta. Orson Welles saa kaikki alan tempuille tekemänsä synnit anteeksi, koska ne laskelmoituina tottelemattomuuksina vahvistavat järjestelmän pätevyyttä entistäkin pontevammin. Tähtien ja ohjaajien on pakko tehdä tekniikan ehdollistamasta totunnaistavasta luontoa, jotta kansakunta ottaisi sen omakseen. Tällöin he turvautuvat niin hiuksenhienoihin nyansseihin, etteivät ne jää aavistuksenomaisuudessaan juurikaan jälkeen avantgardistisen teoksen keinoista, joiden avulla se – kulttuuriteollisuudesta poiketen – palvelee totuutta. Harvinaisesta kyvystä täyttää luonnollisuuskaavan vaatimukset säntillisesti kaikilla kulttuuriteollisuuden aloilla tulee taitajuuden mitta. Sen, mitä taitajat sanovat ja miten, tulee olla seurattavissa arkikielellä, kuten loogisessa positivismissakin. Tuottajat ovat asiantuntijoita. Totunnaistapa vaatii, imee ja haaskaa ällistytävään määrän tuotantovoimaa. Se on ylittänyt pirullisesti kulttuurikonservatiivien eronteon aitoon ja keinotekoiseen tyyliin. Keinotekoisena voitaisiin hätätapauksessa pitää tyyliä, johon on pakotettu ulkoapäin sen muotoa vastaan pullikoivia virikkeitä, mutta kulttuuriteollisuuden aines on viimeistä alkeisosaansakin myöten peräisin samasta koneistosta kuin sen pakkaamiseen käytetty sovinnastapa. Kinastelut, joihin taiteen asiantuntijat ajautuvat sponsorien ja sensorien kanssa jostain uskottavuuden rajat ylittävästä valheesta, eivät todista niinkään estetiikan sisäisestä jännitteestä kuin etujen eroavuudesta. Asiantuntijan arvovalta, josta kohteen itsenäisen tarkastelun viimeiset rippeet toisinaan vielä löytävät turvapaikan, törmää vastakkain kirkon tai kulttuuritavaraa tehtailevan konsernin afääripolitiikan kanssa. Kuitenkin kohde on oman olemuksensa puolesta astunut jo esineistyneenä voimaan, ennen kuin näiden toimijoiden riitely alkaa. Pyhä Bernadette loisteli runoilijansa silmissä kaikille kiinnostuneille tahoille suunnattuna mainoksena jo ennen kuin Zanuck hankki siihen oikeudet. Tämä kumpusi hahmotelman virikkeistä. Kulttuuriteollisuuden tyyli, jonka ei ole tarvis koetella voimiaan vastahakoisen aineksen kanssa, onkin samalla tyyllittömyyttä. Yleisen ja erityisen, säännön ja kohteen erityisvaatimusten sovittaminen yhteen – vain sen toteutuksessahan tyylistä tulee sisällyksekäs – on joutavaa, koska näpojen välillä ei enää ole jännitettä: koskettaessaan toisiaan ääripäät ovat valuneet yhteen tylsäksi samuudeksi. Yleinen voi korvata erityisen ja päinvastoin.

Silti tämä tyylin pilakuva kertoo jotain menneestä aidosta tyylistä. Kulttuuriteollisuus tekee näkyväksi sen, että aidon tyylin käsite on herruuden esteettinen vastine. Näkemys tyylistä pelkkänä esteettisenä lainmukaisuutena on romanttista kuvitelmaa menneestä. Niin kristillisen keskiajan kuin renessanssiajankin tyyllissä ilmeni yhteiskunnallisen vallan kulloinkin erilainen rakenne, ei hallittujen synkkä kokemus, johon yleinen oli suljettu. Säröttömmimmin ja täydellisimmin eivät tyyliä ole ruumiillistaneet suinkaan suuret taiteilijat vaan ne, jotka kovettivat sillä teoksensa kärsimyksen kaoottista ilmaisua vastaan. Tyylistä tuli tällöin negatiivista totuutta. Tyyli antoi teoksille ilmaisuvoimaa, jota ilman olemassaolo liukenee kuulumattomasti. Jopa klassisina pidettyihin teoksiin, kuten Mozartin musiikkiin, sisältyy objektiivisia tendenssejä, jotka pullikoivat ruumiillistamaansa tyyliä vastaan.

Suuret taiteilijat ovat Schönbergiin ja Picassoon asti säilyttäneet epäluulonsa tyyliä kohtaan ja pitäytyneet kulloisissakin ratkaisuissaan enemmän asian logiikkaan¹⁰ kuin tyyliseikkoihin. Ekspressionistien ja dadaistien poleeminen pyrkimys paljastaa epätotuus tyyliä sinänsä riemuitsee tänään iskelmälaulajan esiintymiskaavassa, filmitähden äärimilleen hiotussa viehkeydessä, jopa valokuvan loisto-otoksessa maatyöläisen viheliäisestä hökkelistä. Jokaisen taideteoksen tyyli on lupaus. Sisällyttämällä ilmaistu tyylin avulla yleisyyden hallitseviin muotoihin – musiikin, maalaustaiteen ja kirjallisuuden kieleen – se on määrä sovittaa yhteen oikean yleisyyden idean kanssa. Taideteoksen tämä lupaus – että hahmotelman pusertaminen yhteiskunnallisesti periytyneisiin muotoihin luo totuutta – on yhtä välttämätön kuin tekopyhäkin. Teos ikuistaa olemassaolon reaali muodot teeskennellessään ennakoivansa niiden esteettisissä johdannaisissa täyttymystä. Tältä osin taiteen vaatimus on aina myös ideologiaa. Silti taiteen ainoa tapa löytää ilmaisu kärsimykseksi on välienselvittely tyyliin kaivertuneen perinteen kanssa. Tosin taideteoksen sitä puolta, jonka voimin se menee todellisuutta pitemmälle, ei voi erottaa tyylistä; tuo puoli ei silti rakennu aikaan saadusta harmoniasta, muodon ja sisällön, sisä- ja ulkopuolen, yksilön ja yhteiskunnan kyseenalaisesta ykseydestä vaan riitasointua ilmaisevista piirteistä, samuuden intohimoisen tavoittelun väistämättömästä epäonnistumisesta. Mitätön taide ei ole koskaan asettanut itseään alttiiksi tälle epäonnistumiselle, jossa suurten taideteosten tyyli on ammoisista ajoista kieltänyt itsensä, vaan on aina pyrkinyt samanlaisuuteen muiden kanssa, samuuden korvikkeeseen. Lopulta kulttuuriteollisuus tekee jäljittelystä ehdotonta. Olemalla pelkkää tyyliä se kavaltaa tyylin salaisuuden: kuuliaisuuden yhteiskuntahierarkiaa kohtaan. Nykypäivän esteettinen barbaria vie loppuun sen, mikä hengenluomuksia on uhannut siitä asti, kun ne koottiin kulttuurina yhteen ja neutraloitiin. Puhe kulttuurista on aina ollut kulttuurin vastaista. Kulttuuriin yhteisenä nimittäjänä sisältyy virtuaalisesti se kartoitus-, luokittelu- ja luettelointityö, joka vie kulttuurin hallinnon alueille. Silti vasta teollistettu, johdonmukainen alistaminen vastaa täydelleen tätä kulttuurikäsitettä. Sen mukainen kulttuuri alistaa kaikki henkisen tuotannon alat samalla tavoin palvelemaan yhtä ainoaa päämäärää, ihmisten aistien valtaamista siitä hetkestä, kun he astuvat illalla ulos tehtaasta, siihen hetkeen, kun herätyskello ilmoittaa seuraavan aamun koitosta ja sen työrupeaman alusta, jossa heidän on viihdyttävä koko päivä. Tehdessään näin tuo kulttuuri noudattaa pilkallisesti yhtenäiskulttuurikäsitettä, jonka persoonallisuusfilosofit nostivat aseeksi massoitumista vastaan.

Näin kulttuuriteollisuus, kaikista tyyleistä itsepintaisin, osoittautuu tyylin puutteesta soimatun liberalismiin päämääräksi: sen kategoriat ja sisällöt kumpuavat vapaamielisyyden piiristä, kesytetystä naturalismista yhtä lailla kuin operetista ja revyyistäkin. Sitä paitsi nykyaikaiset kulttuurikonsernit muodostavat sen taloudellisen alueen, jolla muutoin rappeutuvan kierron piirin tietty osanen vastaavine yrittäjätyypeineen pystyy toistaiseksi pysymään elossa. Juuri siellä voi joku vielä menestyäkin, kunhan ei jää tuijottamaan liiaksi omaan napaansa vaan kuuntelee muitakin. Vastarannan kiiski voi pysyä elossa vain löytämällä paikkansa kokonaisuudessa. Kun kulttuuriteollisuus on pannut merkille hänen eroavuutensa, hän kuuluu perheeseen yhtä lailla kuin maareformin toteuttaja kapitalismiin. Todellisuudentajuisesta kapinasta tulee alaa uusilla ideoilla rikastuttavien tavaramerkki. Nyky-yhteiskunnan julkisuudessa ei pääse kuuluviin juurikaan muu kuin sellainen arvostelu, jonka sävystä tarkkakorvaiset saattavat jo vainuta sen merkittävyyden. Tämä antaa kapinalliselle synnin päästön. Mitä leveämmäksi kuilu kuoron ja solistien välillä revähtää, sitä varmemmin jälkimmäisten joukosta löytyy paikka jokaiselle, joka tekee yliveritaisuuttaan tiettäväksi huomiota herättäviksi hiotuin keinoin.

Näin liberalismiin pyrkimys taata tarmokkaille jäsenilleen vapaat väylät säilyy myös kulttuuriteollisuuden piirissä. Vaikka markkinoita nykyisin hallitseekin jo pitkälle viety sääntely, ne yhä edelleen avaavat väyliä taitajille – siis markkinat, joiden vapaus niin taiteen kultakaudella kuin muulloinkin on taannut typerille nälkäkuoleman. Ei ihme, että kulttuuriteollisuusjärjestelmä on kotoisin vapaamielisistä teollisuusmaista, joissa tuolle järjestelmälle tyypilliset viestimet kuten elokuva, radio, jatsi ja aikakauslehti viettävät riemujuhlaa.

Kulttuuriteollisuuden edistyminen on tosin seurausta pääoman yleisistä lainmuutoksista. Seuratessaan kansainvälistä kehitystä Gaumontilla ja Pathélla, Ullsteinilla ja Hugenbergilla oli rahtunen onnea; asiaa edesauttoivat Manner-Euroopan sodanjälkeinen talousriippuvuus USA:sta sekä inflaatio. On haihattelua uskoa, että kulttuuriteollisuuden barbaria on seurausta ”cultural lagista”, kulttuuriviiveestä eli amerikkalaisen tietoisuuden jälkijättöisyydestä suhteessa tekniikan kehitykseen. Nimenomaan esifasistinen Eurooppa jäi jälkeen kulttuurimonopolit tuottaneesta kehityksestä. Toisaalta luova henki saa kiittää juuri tätä viivettä siitä, että sillä säilyi tietty itsenäisyyden ripe ja että sen viimeisillä edustajilla oli jonkinlaiset, joskin ankeat toimintapuitteet. Saksassa elämä demokratisoitui vain puolittain, millä oli paradoksaalisia seurauksia. Moni asia jäi länsimaissa valloilleen vapautetun markkinamekanismin ulkopuolelle. Koululaitos, yliopistot, taiteellisesti johtavat teatterit, suuret orkesterit ja museot nauttivat erityissuojelua. Poliittiset mahdit, valtio ja kunnat, joiden haltuun nuo laitokset joutuivat itsevaltiuden perintönä, varjelivat niitä joutumasta täysin markkinoita hallitsevien herruussuhteiden verkkoon. Näin ruhtinaiden ja feodaaliherrojen niille aina 1800-luvulle asti takaama vapaus säilyi osittain. Tämä antoi myöhäisvaiheen taiteelle voimaa vastustaa tarjonnan ja kysynnän lakia ja vahvisti sen vastarintaa yli sen, minkä erityissuojelu tosiasiasa takasi. Markkinoilla panostus voittoa tuottamattomaan ja vallitsevalle maulle vielä vieraaseen laatuun kääntyi ostovoimaksi: siksi kunnialliset kirjallisuus- ja musiikkikustantajat saattoivat ottaa hoiviinsa tekijöitä, jotka eivät tuottaneet juuri muuta kuin asiantuntijoiden arvonnannon. Vasta pakko astua jatkuvan ja häikäilemättömän uhan alaisena liike-elämän esteettisiksi asiantuntijoiksi suitsi taiteilijat lopullisesti. Aikoinaan he kirjoittivat kirjeittensä loppuun Kantin ja Humen tavoin ”nöyrin palvelijanne”, samalla kun he kaivoivat maata valtaistuinten ja alttarien alta. Tänäpä he puhuttelevat valtaapitäviä etunimellä, samalla kun joutuvat kuuntelemaan lukutaidottomien herrojensa tuomioita kaikista taiteellisista virtelmistään. Tocquevillen sadan vuoden takainen analyysi pätee tänään paremmin kuin konsanaan. Yksityisten kulttuurimonopolioiden vallitessa tyrannia todellakin ”jättää ruumiin rauhaan ja käy suoraan sielun kimppuun. Nyt hallitsija ei enää sano: ajattele kuten minä tai kuole. Hän sanoo: sinulla on vapaus olla ajattelematta kuten minä; elämäsi, omaisuutesi, kaikki on jäävä itsellesi, mutta tästä lähtien olet muukalainen joukossamme.”¹¹ Sopeutumaton lyödään taloudellisesti tainnoksiin, jolloin hän erakoituu ja taintuu myös henkisesti. Toiminnasta eristettynä hänet on liiankin helppo vakuuttaa riittämättömyydestään.

Vaikka tarjonnan ja kysynnän mekanismi onkin nykyään purkautumassa aineellisen tuotannon alueella, päällysrakenteessa¹² se toimii yhä valvontamekanismina valtaapitävien hyväksi. Kuluttajia ovat työläiset ja toimihenkilöt, talonpojat ja pikkuporvaristo. Kapitalistinen tuotanto pitää heitä ruumista ja sielua myöten niin otteessaan, että he lankeavat vastustelematta siihen, mitä heille tarjotaan. Aivan kuten hallitut ovat aina ottaneet hallitsijoiden heille tuputtaman moraalilukavamminkin kuin nämä itse, puijattut massat lankeavat tänään menestyksen myyttiin paljon helpommin kuin menestyneet itse. Heillä on toiveensa. Järkähtämättä he pitävät kiinni heitä orjuuttavasta ideologiasta. Kansan tuhoisa rakkaus siihen, mitä sille tehdään, lyö laudalta jopa viranomaisten viekkautta. Se ylittää vieläpä

Hays Officen¹³ tiukkuuden, aivan kuten se suurina hetkinä on syyttänyt vahvempia vastavoimia kuin siihen kohdistetut voimat – vaikkapa tribunaalien terrori – ovat olleet. Nyt se haluaa Mickey Rooneyn traagisen Garbon ja Aku Ankan Betty Boopin sijaan. Ja teollisuus myöntyy itse loihtimaansa äänestystulokseen. Mikä on *faux frais*, menetys firmalle, joka ei aina pysty lyömään täysimittaisesti rahoiksi sopimustaan jo hiipuvan tähden kanssa, on koko järjestelmän kannalta oikeutettu menoerä. Pyhittämällä paatuneesti halun roskaan se vihkii voimaan täyden harmonian. Makutuomari ja asiantuntija joutuvat huonoon huutoon sellaisina, jotka julkeavat kuvitella olevansa muita parempia – jakaahan kulttuuri toki demokraattisuudessaan etuoikeudet kaikille. Ideologisen linnarauhan puitteissa niin kuluttajien sovinnaisuus kuin heidän ylläpitämänsä tuotannon julkeuskin saavat hyvän omantunnon. Sovinnaisuus tyytyy alati samana kopioituun.

Pysyvä samanlaisuus säätelee myös suhdetta menneeseen. Massakulttuurivaiheen uutuus myöhäisliberalistiseen verraten on uuden kielto. Kone jyskyttää yhdellä ja samalla paikalla. Määrätessään kulutusta se torjuu ennen kokeilemattoman riskinä. Elokuva väki silmäilee epäluuloisesti jokaista käsikirjoitusta, joka ei perustu turvallisesti bestselleriin. Juuri tästä syystä *idea*, *novelty* ja *surprise* ovat käytetyimpiä sanoja. Puhutaan siitä, minkä kaikki tuntevat mutta mitä ei vielä ole. Siihen panostetaan vauhtia ja dynamiikkaa. Mikään ei saa jäädä ennalleen, kaiken tulee pyöriä herkeämättä, olla liikkeessä, sillä vain mekaanisen tuotannon ja uusintamisen rytmin yleismaailmallinen voitto lupaa, ettei mikään muutu eikä mitään sopimatonta ilmaannu. On liian uhkarohkeaa lisätä jotain koeteltuun kulttuuriluettelo. Luutuneet muodot kuten sketsi, *short story*, pulmafiliimi ja iskelmä edustavat myöhäisliberaalin maun normiksi kohotettua ja ylhäältä uhkaillen tyrkytettyä keskiarvoa. Kulttuuriagentuurien pamput ovat managereina yksimielisiä kuin veljet keskenään, tulivatpa he sitten kansakoulusta tai kauppakorkeasta. He ovat saneeranneet ja rationalisoineet objektiivisen hengen jo ajat sitten. On kuin kaikkialla läsnä oleva elin olisi seulonut aineiston ja koonnut vaikuttavan kulttuurihyödykeluettelon, joka markkinoi sitovasti toimitettavissa olevia sarjoja. Ideat on kirjoitettu kulttuuritaivaalle, josta Platon ne jo laski – ne ovatkin kuin numeroita, jotka eivät lisäännä eivätkä muutu.

Niin huvituksia kuin kaikkia muitakin kulttuuriteollisuuden aineksia on ollut jo ennenkin. Nyt ne kahmaistaan ylhäältä käsin ja kohotetaan aikakauden omalle tasolle. Kulttuuriteollisuus voikin kerskailla, että se on toteuttanut tehokkaasti taiteen monin tavoin kömpelön siirron kulutuksen alueelle, tehnyt tästä periaatteen, riisunut huvituksilta niiden päälle tunkevat lapsellisuudet ja tehostanut tavaroiden tekotapaa. Mitä kaikkivoipaisemmaksi se kehittyy, mitä armottomammin se ajaa kaikki *outsiderit* joko konkurssiin tai syndikaattiin, sitä enemmän se itse hienostuu ja ylevöityy yltäen lopuksi Beethovenin ja Casino de Parisin synteeksi. Sen voitto on kaksinainen: minkä se sammuttaa totuutena ulkopuolellaan, sen se voi toistaa valheena sisällään mielin määrin. ”Kevyt” taide, viihde, ei sinällään ole rappiomuoto. Kuka soimaa sitä puhtaan ilmaisun ihanteen pettämisestä, on yhteiskuntaa koskevien harhakuvien vanki. Aineellisen käytännön vastakohtana vapauden valtakunnaksi¹⁴ esittäytyvän porvarillisen taiteen puhtaus on alusta asti ostettu sulkemalla kuvioista alaluokka, jonka asialle, oikealle yleisyydelle, taide pysyy uskollisena juuri ollessaan vapaa väärän yleisyyden tarkoituksiperistä. Vakava taide on torjunut ne, joiden olemassaolon hätä ja paine pilkkaavat vakavuutta ja joiden on oltava iloisia, jos heille jää kuljetushihnan äärellä seisomiselta aikaa kuljeskella itse. Kevyt taide on seurannut itsenäistä taidetta varjon lailla, sen yhteiskunnallisesti huonona omatuntona. Yhteiskunnallisten edellytystensä vuoksi vakava taide jää totuuden tavoittelussaan puolitiehen, mikä saa kevyen näyttämään asiallisesti oikeutetulta. Itse asiassa lohkeama vakavaan ja kevyeen on itsessään totuus: se

ilmaisee ainakin kulttuurin negatiivisuutta, joksi nuo puolet summautuvat. Huonoiten vastakkaisuus on sovittavissa niin, että kevyt sisällytetään vakavaan ja päinvastoin, mutta tätä kulttuuriteollisuus juuri yrittää. Sirkuksen, vahakabinetin ja bordellin erikoislaatuisuus suhteessa yhteiskuntaan on sille yhtä kiusallista kuin Schönbergin tai Karl Krausin omintakeisuus. Siksi jatsiklarinetisti Benny Goodmannin täytyy esiintyä Budapestin jousikvartetin kanssa rytmisesti kaikkia filharmoniaorkestereiden klarinetteja pikkutarkemmin budapestiläisten säestäessä yhtä sileän liukuvasti ja siirappimaisesti kuin Gyu Lombardo.

Tyypillistä kulttuuriteollisuudelle ei olekaan karkea sivistymättömyys, hioutumattomuus eikä tyhmyys. Täydellistämällä toimintaansa ja kieltämällä tai kesyttämällä harrastelun se on tehnyt lopun aiemmasta roskasta, vaikka se jatkuvasti syyllistyykin kömmähdyksiin, joita ilman tasokkaampia suorituksia ei voisi edes mieltää. Uutta toisaalta on, että kun kulttuurin, taiteen ja viihteen keskenään sovittamattomat ainesosat alistetaan ajamaan samaa asiaa, ne kiteytetään yhdeksi ainoaksi vääräksi kaavaksi: kulttuuriteollisuuden totaliteetiksi. Sen ydin on toisto. Itse järjestelmään kuuluu, että sen tyypillisissä uudistuksissa on kyse vain parannuksista massatuotantoon. Lukemattomien kuluttajien mielenkiinto kohdistuu perustellusti tekniikkaan eikä jäykästi toistuviin, onttoihin ja jo puolittain periksi antaneisiin sisältöihin. Katsojien palvoma yhteiskunnallinen mahti tuo itseään esiin tehokkaammin tekniikan kaikkialla näkyviksi pakottamissa stereotyyppisissä kuin kuihtuneissa ideologioissa, joita päivänperhosisältöjen on edustettava.

Kaikesta huolimatta kulttuuriteollisuus pysyy huvibisneksenä. Kuluttajia sille välittää viihde. Kun viihde lopulta hajoaa, sitä ei hajota pelkkä käsky vaan viihteen periaatteeseen sisältyvä vihamielisyyys kaikkea itseään suurempaa kohtaan. Koska kuitenkin kulttuuriteollisuuden kaikkien tendenssien ruumiillistuminen yleisön lihaksi ja vereksi kulkee koko yhteiskuntaprosessin kautta, nuo tendenssit saavat yhä voimaa siitä, että markkinat pysyvät alalla elossa. Kysyntää ei ole vielä korvannut yksinkertainen tottelevuus. Esimerkiksi elokuvan mittavassa, sen laajenemisen aineelliset ehdot taanneessa uudelleenorganisoinnissa ensimmäisen maailmansodan aattona oli kyse nimenomaan tietoisesta mukautumisesta lipunmyyntikojujen kassakoneiden kertomiin yleisötarpeisiin, joille valkokankaan pioneeriaikoina ei pantu juurikaan painoa. Elokuvamogulit näkevät asian vielä tänäänkin samalla tavoin – mogulit, jotka tosin kokeilevat vain omilla esimerkeillään, enemmän tai vähemmän ilmiömäisillä iskelmillä, eivätkä koskaan, viisasta kyllä, vastaesimerkillä eli totuudella. Heidän ideologianaan on bisnes. Siltä osin he ovat oikeassa, että kulttuuriteollisuuden valta perustuu yhtäläisyyteen tuotetun tarpeen kanssa – ei yksinkertaiseen vastakkaisuuteen sen kanssa edes silloin, kun kyse on kaikkivaltaisuuden ja täydellisen vallanpuutteen välisestä vastakkaisuudesta.

Myöhäiskapitalismissa viihde on työn jatketta. Sitä etsivä haluaa paeta mekanisoitua työrupeamaa kyetäkseen kestämään sen taas huomenna. Mekanisoinnilla on samalla kuitenkin sellainen valta ihmisen vapaa-aikaan ja onneen – se määrää rattotavaroiden tehtailua niin perin juurin – ettei ihminen pysty enää kokemaan muuta kuin työrupeaman jälkikuvia. Teeskennelty sisältö on pelkkä sumea etuala, mieleen painuvaa on vakiotoimintojen automaattinen perättäisyys. Tehdas- tai toimistotyön kulkua ei voi joutoaikana paeta muuhun kuin sen mukaelmaan. Tämä parantumaton tauti vaivaa kaikkea viihdettä. Mielihyvää hyytyy pitkävetisyydeksi, koska pysyäkseen mielihyvänsä se ei saa vaatia ponnistuksia; niinpä se liikkuu tiukasti pitkin kuluneita mielle yhtymäraiteita. Katsojan ei ole tarvis vaivata omaa päätään; tuote ennakoi jokaisen reaktion: ei kuitenkaan asiaan liittyvien yhteyksiensä voimin – ne hajoavat, sikäli kuin vaativat ajattelua – vaan signaalien avulla. Elävästi hengittäviä loogisia yhteyksiä vältetään kuin ruttoa. Kehityskulut tulee mahdollisuuksien mukaan johtaa edeltävistä tilanteista, ei kokonaisuutta koske-

vasta ideasta. Mitään sellaista toimintaa ei esitetä, joka estäisi katsoja-työtoverin intoa ammentaa kustakin yksittäisestä otoksesta se, mikä siitä irti lähtee. Lopulta jopa kaavakin näyttää vaaralliselta – sikäli kuin se on rakentanut vaikka miten viheliäisen merkitysyhteyden kohtaan, jossa vain merkityksettömyyden pitäisi olla sallittua. Monesti toiminnalta evätään pahansuovasti se jatko, jonka henkilöhaamot ja asiat vanhan kaavan mukaan vaatisivat. Sen sijaan seuraavaksi askeleeksi valitaan päähänpätkähähdys, jonka kirjoittaja näkee kulloisessakin tilanteessa tehokkaimmaksi. Elokuvan toimintaa katkotaan tylsämielisen saivartelevilla yllätyksillä. Taipumus hyödyntää hännäten puhtaita älyttömyyksiä – tapa, jolla oli oikeutettu sijansa kansantaiteesta, ilveilystä ja pelleilystä Chapliniin ja Marx-veljeksiin asti – on selvimmin esillä eniten retuperälle jätetyissä lajityypeissä. Kun vielä Greer Garsonin ja Bette Davisin filmit johtivat sosiaalipsykologisen tapauksen yhtenäisyydestä edes jossain mitassa yhtenäistä toimintaa, päähänpätkähähdystendenssi on läpäissyt *novelty song*-, rikoselokuva- ja sarjakuvatekstin täydelleen. Ajatus lynkataan ja paloitellaan niissä komiikan ja kauhugenren kohteiden tavoin. *Novelty song* -genre on imenyt aina voimaa sen mielen pilkasta, jonka se – niin psykoanalyysin edeltäjänä kuin seuraajanakin – on tyypistänyt sukupuolisymboliikan yksitoikkoisuudeksi. Nykyisten rikos- ja seikkailuelokuvien katsojan ei enää sallita seurata selvittelyn kulkua, ja genreä irvaillemattomia tuotteita katsoessaan hänen on tyydyttävä siihen kauhuun, jonka hädin tuskin yhteen harsitut kohtaukset herättävät.

Piirretyt filmit trikkeineen edustivat aikoinaan mielikuvitusta vastapainona rationalismille. Ne tekivät tekniikan avulla sähköistämilleen eläimille ja olioille myös oikeutta: nämähän saivat runneltuinkin uuden elämän. Tänäpä ne pelkästään vahvistavat teknologisen järjen voiton totuudesta. Vielä vuosi pari sitten ne rakentuivat johdonmukaisesta toiminnasta, joka vasta lopuksi hajosi sekapäiseksi takaaajaksi. Tältä osin ne menettelivät slapstick-komedian vanhaan tapaan. Mutta nyt aikasuhteet ovat kääntyneet ympäri. Heti piirretyin alkuun sijoitetaan toimintamotiivi, jotta filmin kuluessa tapahtuva tuhoaminen voi nojautua siihen: yleisön hihkuessa päähenkilöä paiskellaan sinne tänne kuin lumppusäkkiä. Organisoidun huvin määrä muuttuu näin organisoidun julmuuden laaduksi¹⁵. Elokvateollisuuden itse itsensä valinneet sensorit, sen hengenheimolaiset, valvovat vainoksi venytetyn ilikityön kestoa. Läskiksi lyöminen katkaisee sen halun, jota syleilyn näkemisen oletetaan virittävän, ja lyökkää sen tyydytyksen pogromin päiviin¹⁶. Sikäli kuin piirretyt tekevät muutakin kuin vain totuttavat aisteja uuteen tempoon, ne takovat jokaisen nuppiin vanhaa viisautta, että elämisen ehtona tässä yhteiskunnassa on jatkuva päähän potkiminen, kaiken yksilöllisen vastarinnan murtaminen. Turpiinsa saavat niin Aku Ankka sarjakuvissa kuin epäonninen todellisuudessa, jotta katsoja tottuisi saamaan oman selkäsäunansa.

Elokvavahahmojen kokema huvittava väkivalta kääntyy uuvuttavan ajanvietteen katsojaan kohdistamaksi väkivallaksi. Rasittuneen silmän ei ole lupa välttää yhtäkään asiantuntijoiden ärsykkeeksi keksimää seikkaa. Ei saa olla toviakaan tyhmä, kun tarjolla on silkkaa oveluutta. On mentävä aina mukaan ja jopa tuotava muassaan se nokkeluus, jonka tarjonta ripustaa näkyville ja jota se propagoi. Tästä syystä onkin käynyt kyseenalaiseksi, täyttääkö kulttuuriteollisuus itse sitä viihde-tehtävää, josta se lyö niin suurta rumpua. Vaikka suurin osa radioasemista ja elokuvateattereista lakkautettaisiin, kuluttajat tuskin jäisivät paljostakaan vaille. Askel kadulta elokuvateatteriin ei sitä paitsi vie enää unelmiin, joten milloin laitosten pelkkä olemassaolo ei enää velvoita niiden käyttöön, niiden käyttämiseksi ei löytyne isompaa intoa. Laitosten lakkauttaminen olisi kaukana taantumuksellisesta koneiden särkemisestä. Lehdellä eivät jäisi soittlemaan niinkään intomieliset kuin mattimyöhäiset, joille yleensäkin käy kalpaten. Kotirouvalle elokuvasalin pimeys – riippumatta elokuvista, joiden tehtävänä on edistää hänen integroitumistaan –

takaa suojapaikan, jossa hän voi kuluttaa tunnin pari omissa oloissaan aivan kuten aikoinaan katsellessaan ikkunasta ulos silloin, kun vielä oli huoneistoja ja vapaa-aikaa. Suurkaupunkien työttömät löytävät kesällä viileyttä ja talvella lämpöä tiloista, joiden lämpötilaa säädellään. Muulla tavoin ei pöhöttynyt huvittelukoneisto tee ihmiselämää ihmisarvoisemmaksi, ei edes olemassa olevan mittakaavassa. Ajatus tarjolla olevien teknisten mahdollisuuksien ja esteettisten massakulutusvarantojen ”täyshyödyntämisestä” kuuluu talousjärjestelmään, joka kieltäytyy käyttämästä varantoja nälän poistamiseksi.

Kulttuuriteollisuus pettää alituisen kuluttajilleen alituisen antamansa lupauksen. Rattovekseliä, jonka tuotteiden juoni ja sommittelu asettavat, pidennetään loputtomiin: lupaus, josta spektaakkeli itse asiassa koostuu, merkitsee pahanilaisesti, ettei itse asiaan päästä koskaan eli että illallistajan on tyydyttävä nauttimaan ruokalista. Kaikkien loistelioiden nimien ja kuvien kiihottamalle halulle tarjoilaan lopultakin pelkkä harmaan arjen mainos – arjen, jota se juuri halusi paeta. Eivät toki taideteoksetkaan ole olleet seksuaalisia paljastusnäyttelyjä. Kuitenkin hahmottelemalla laukeamatta jäämisen kielteiseksi ne tavallaan peruivat vietin nöyryytyksen ja rakensivat tyydyttämättömyydelle pelastavan välityksen. Esteettisen sublimaation salaisuus on esittää täyttymys rikkonaisesti. Kulttuuriteollisuus ei sublimoi vaan tukahduttaa. Esittämällä alituisen mielihalun kohteita, rintoja kireissä jumppereissa ja urheilusankareiden alastomia ylävartaloita, se pelkästään yllyttää sublimoimatonta esihaluja, joka – koska sen täyttymättä jäämiseen on totuttu – on jo ajat sitten surkastunut masokistiseksi mieliteoksi. Yksikään eroottinen tilanne ei jätä kirjoittamatta kiihottavasti vihjaillen selvää viestiä siitä, että tähän asti mutta ei edemmäksi. Hays Office ei tee muuta kuin sinetöi sen rituaalin, jonka kulttuuriteollisuus on jo muutoinkin pystyttänyt: uuden painoksen Tantaloksen tuskista¹⁷. Taideteokset ovat askeettisia ja häpeilemättömiä, kulttuuriteollisuus taas pornografinen ja kainoudesta punasteleva. Näin se supistaa rakkauden romanssiksi. Ja supistettuna sallitaan paljon. Jopa irstailulla on käypänä erikoisuutena oma paikkansa tavaramerkillä *daring*. Sarjoittain tuotettuna seksuaalisuus jää automaattisesti laita-alueelle. Kaikkialla läsnä oleva filmitähti, johon jokaisen on määrä rakastua, on alusta pitäen kopio itsestään. Jokainen tenoriäänini alkaa muistuttaa Caruso-levytystä, ja Texasin tyttöjen kasvot muistuttavat jo luonnostaan huippumallien kasvoja, joiden mukaisiksi Hollywood ne sitten muokkaa. Kauneuden mekaaninen jäljentäminen, jota taantumuksellinen kulttuurihaaveilu tulee johdonmukaisessa yksilöllisyyden jumaloinnissaan pakostakin palvelleeksi, ei jätä tilaa tiedostamattomalle epäjumalanpalvelulle, jonka täyttymykseen kauneus on ollut sidoksissa.

Kauneuden yli tallaavan riemukulkueen täydentää huumori, vahingonilo, jonka jokainen onnistunut tyydyttämättömyys tuottaa. Naurua kirjoittaa, ettei mitään naurattavaa ole. Olipa nauru sovittavaa tai hirveää, se puhkeaa siinä silmänräpäyksessä, kun pelko hävneee. Se on merkki siitä, että on selviytytty joko hengenvaarasta tai logiikan loukuista. Sovittavassa naurussa kaikuu pakoon pääsy vallan alta; paha nauru selviytyy pelosta astumalla niiden elinten puolelle, joita on syytä pelätä. Siinä kaikuu sanoma: vallalta et pääse pakoon. *Fun*, hauskuus, on terveyskylpy, jota rattoteollisuus määrää herkeämättä kaikille. Siinä naurusta tulee onnen pettämistäväline. Onnen hetket eivät sitä tunne. Vain opereteissa ja sittemmin elokuvissa seksiä esitetään naurunhinnun säestyksellä. Toisaalta Baudelaire on yhtä huumoriton kuin konsanaan Hölderlin. Valheellisessa yhteiskunnassa nauru on iskenyt onneen kuin tauti ja kahlinnut sen tuon arvottoman yhteiskuntakokonaisuuden osaseksi. Nauru jollekin on aina pilkkanauru, ja elämä, joka Bergsonin mukaan murtaa naurussa jopa vankilan, on todellisuudessa sisään murtautuvaa barbaarista elämää, itsetehostusta, joka seuran turvin rohkenee juhliä vapautu-

mistaan tunnonvaivoista. Naurajien yhteisö parodioi ihmiskuntaa. Naurajat ovat monadeja, joista kukin nauttii kaikkien muiden kustannuksella mutta enemmistön tuella siitä, että pystyy mihin tahansa. Heidän tällainen harmoniansa on irvikuva solidaarisuudesta. Valheellisen naurun pirullisuus on siinä, että se pakostakin parodioi jopa parasta, sovitusta. Halu on kuitenkin ankara: *res severa verum gaudium*, totinen joskin nautinnollinen asia. Luostari-ideologian mukaan sukupuoliyhteys, ei askeesi, osoittaa luopumista saavutettavissa olevasta autuudesta. Se saa negatiivisen vahvistuksen rakastajan totisuudesta, kun tämä ripustaa aavistelevasti elämänsä poisvaluvaan silmänräpäykseen. Kulttuuriteollisuus pitää leppoisaa laukeamatta jäämistä parempana kuin tuskaa, joka on ominaista niin kiihkolle kuin askeesillekin. Ylin laki on, etteivät ihmiset saa mistään hinnasta kokea tyydytystä; juuri siksi heidän on tyydyttävä nauramaan.

Jo sivilisaatio on tuominnut ihmiset pysyvään tyydyttämättömyyteen. Kulttuuriteollisuus tuottaa ja todistaa tämän tilan joka näytöksessään yhä uudestaan tavalla, jota ei voi ymmärtää väärin. Tarjolle tuotu viedään saman tien pois. Erotiikan yrittöiminnassa on kyse juuri tästä. Juuri koska yhdyntä ei saa koskaan toteutua, kaikki pyörii sen ympärillä. Esimerkiksi ei-aviollisen suhteen esittäminen tavalla, jossa osapuolet pääsevät kuin koira veräjstä, on elokuvassa suurempi tabu kuin se, että miljonääriin tuleva vävy toimii työväenliikkeessä. Toisin kuin liberalismiin kaudella teollisen kulttuurin sallitaan – siinä kuin arjalaisenkin¹⁸ – ilmaista suuttumusta kapitalismia kohtaan, mutta sen ei ole lupa torjua kastaatiouhkaa. Tässä on sen koko olemus. Se kestää hyvien tapojen hallitun höllentämisen suhteessa univormuniekkoihin näille tuotetuissa hilpeissä filmeissä ja lopulta todellisuudessakin. Nykyään ratkaisevaa ei ole enää puritanismi, vaikka se pitää yhä pintansa naisjärjestöjen muodossa, vaan järjestelmään sisältyvä välttämättömyys pitää kulluttajasta kiinni kynsin hampain. Hän ei saa hetkeksikään aavistaa, että vastarinta on mahdollista. Periaatteena on saada hänet näkemään, että kulttuuriteollisuus pystyy täyttämään kaikki tarpeet; tosin nuo tarpeet on etukäteen soviteltava niin, että hän kokee itsensä niiden pohjalta ikuisiksi kuluttajaksi, kulttuuriteollisuuden kohteeksi. Hänelle ei vain uskotella, että huijaus on yhtä kuin tarpeentyydytys, vaan annetaan pitemmälle mennä ymmärtää, että – oli miten oli – hänen on tyytyminen tarjottuun. Pako arjesta, josta kulttuuriteollisuus kaikkine aloineen lupaa huolehtia, on verrattavissa neidonryöstöön amerikkalaisessa pilalehdessä: isä itse pitää tikkaita pystyssä yön hämärissä. Kulttuuriteollisuus tarjoaa paratiisina saman arjen yhä uudelleen. Sekä *escapen*, paon, että *elopmentin*, karkaamisen, on jo etukäteen pakko johtaa takaisin alkupisteeseen. Viihde edistää turtumusta, josta sen avulla haluttiin päästä irti.

Hulvattomaksi vapautettu huvi ei olisi vain taiteen vastakohta vaan myös sitä sivuva ääriarja. Mark Twainin absurdus, jonka kanssa amerikkalainen kulttuuriteollisuus aika ajoin kuhertelee, voisi olla taiteen parannuskeino. Mitä vakavammin taide ottaa vastakkaisuutensa olemassa olevan kanssa, sitä enemmän se muistuttaa olemassaolon vakavuutta, omaa vastakohtaansa; mitä enemmän se ponnistelee kehittääkseen itsensä puhtaasti omasta muotolaistaan, sitä enemmän työtä se vaatii ymmärrykseltä, vaikka tarkoituksena oli juuri poistaa tämä työtaakka. Tosin mahdollisuus tähän näkyy toveittain revyyfilmeissä, groteskeista liioitteluisista ja pilafilmeistä puhumattakaan. Sen ei silti ole lupa toteutua. Puhtaan hovin, jonka varassa voisi jättäytyä leppoisasti kirjaviiden mieleenjuolahdusten ja onnellisen mielettömyyden huomaan, katkaisee vallitseva huvi: puhdasta huvia tarvelee yhtenäisen merkityksen korvike, jonka kulttuuriteollisuus lataa itsepintaisesti tuotteisiinsa mukiloiden sen samalla silmää iskien pelkäksi verukkeeksi tähtien esiintymiselle. Elämäkerrallisten ja muiden sepitelmien avulla mielettömyyden tilkuista ommellaan heikkomielinen toimintajuoni. Narrin kulkuskaavun helinän korvaa kapitalis-

tisen järjen avainnippun kilinä. Se sulkee halun palvelemaan kuvassakin sitä, mitä tuleman pitää. Revyyfilmissä suudelman kuin suudelman täytyy edesauttaa nyrkkeilijän tai muun iskelmähuipun uraa, jota filmissä ihannoidaan. Huijaus ei siis piile siinä, että kulttuuriteollisuus tarjoaa viihdettä vaan että se pilaa huijin pitäytymällä liikemiehen tarmolla itse itseään tuhoavan kulttuurin ideologisiin kliseisiin. Etiikka ja maku katkaisevat hulvattoman huijin ”naiivina” – naiiviutta pidetään yhtä pahana kuin älyllisyyttäkin – ja rajoittavat jopa teknisten mahdollisuuksien hyödyntämistä. Kulttuuriteollisuus on turmeltunut; tosin ei syntisenä Baabelina vaan ylevöitetyn viihteen katedraalina. Taiteesta ja tieteestä valmiina napattu henki on sen joka askelmalla Hemingwaysta Emil Ludwigiin, *Mrs. Miniveristä Lone Rangeriin*, Toscaninista Guy Lombardoon epätotuuden tartuttama. Jälkiä paremmasta säilyy kulttuuriteollisuutta sirkukseen lähentävissä piirteissä, hevostemppuiliijoiden, akrobaattien ja klovnen sinnikkään-mielettömässä taitajuudessa, ”ruumiillisen taiteen puolustamisessa ja oikeuttamisessa henkistä taidetta vastaan”¹⁹. Suunnitteleva järki nuuskii silti vääjäämättä esiin lymypaikoistaan sen ”sieluttoman” artistiikan, joka edustaa inhimillisyyttä yhteiskuntamekanismia vastaan, ja vaatii kaikkia oikeuttamaan itsensä merkityksensä ja vaikutuksensa valtakirjalla. Se hävittää mielettömän alhaalta yhtä perin juurin kuin taideteosten mielen ylhäältä.

Tätä nykyä kulttuurin ja viihteen sekoittumien ei toteudu vain kulttuurin turmeltumisena vaan yhtä lailla viihteen pakonomaisena henkistymisenä, mitä ilmaisee jo se, että huvi on läsnä enää vain kopiona, filmivalokuvana tai radio-otoksena. Liberalismin laajentumisaikoihin huvi sai elinvoimansa murtumattomasta uskosta tulevaisuuteen: kaikki pysyy ennallaan mutta parempana. Tänään usko henkistään vielä kerran: siitä tulee niin ohut, että se menettää silmistään kaikki päämäärät ja on olemassa enää vain todellisuuden taakse heijastettavana kultakenttänä. Se koostuu merkityspainotuksista, joilla näytelmä – kuin itse elämä ikään – varustaa vielä kerran kelpo miehenpuolen, insinöörin, oivan neitokaisen, henkilöidyn häikäilemättömyyden, urheilukiinnostuksen ja lopulta autot ja tupakatkin, näin myös siellä, missä viihde ei rasita välittömän tuottajan vaan koko järjestelmän mainoskukkaroa. Ratto itse astuu ihanteiden lipun alle ja ottaa paikan korkeammilta seikoilta, jotka se ajaa ulos massoista viimeistä tippaa myöten toistamalla niitä jopa yksityisten maksamia mainosfraaseja kaavamaisemmin. Sisäistyneisyys, totuuden subjektiivisesti rajoittunut hahmo, ei ole aavistanutkaan, missä määrin se on aina ollut ulkoisesti mahtavien armoilla. Kulttuuriteollisuus muokkaa siitä avoimen valheen. Se koetaan enää vain hölynpölyksi, joka hyväksytään uskonnollisissa bestsellereissä, psykologissa elokuvissa ja naisten sarjoissa kiusallisen mukavana lisukkeena, jotta aidosti inhimilliset tunnevirikkeet voitaisiin itse elämässä pitää sitäkin varmemmin kurissa. Tässä mielessä ratto puhdistaa tunteet – seikka, jonka jo Aristoteles kirjasi tragedian tehtäväksi ja jonka Mortimer Adler²⁰ kirjaa nyt, toden totta, elokuvan tehtäväksi. Kulttuuriteollisuus paljastaa totuuden katharsiksesta kuten se paljasti tyylitäkkin.

Mitä vankemmiksi kulttuuriteollisuuden asemat käyvät, sitä summittaisemmin se voi kohdella kuluttajien tarpeita, tuottaa ja ohjata niitä ja panna ne kuriin, jopa supistaa viihdettä: eihän kulttuuriedistys tunne rajoja. Suunta tähän tosin on viihteen periaatteelle – porvarillis-valistuksellisenä – myötäsyntyistä. Jos rattotarpeen on tuottanut pitkälti teollisuus, joka on kaupitellut massoille teosta aiheen, öljypainokuvaa esitettyjen herkkupalojen ja kääntäen vanukasjauhetta vanukkaan kuvan avulla, niin itse viihdestä voidaan huomata aina bisneksen antama alkupotku, *sales talk* eli myyntipuhe, helppoheikin huutelu markkinoilla. Silti liiketoimen ja viihteen alkuperäinen sukulaisuus tulee esiin viihteen varsinaisessa mielessä: yhteiskunnan puolustelussa. Sen tuottama mielihyvä ei pane vastaan. Tämä on mahdollista vain

niin, että viihde eristyy yhteiskunnan kokonaisprosessista, tyhmistää ja luopuu heti kättelyssä järjettömästi mitättömimpäänkin teokseen vääjäämättä kuuluvasta haasteesta: puntaroida rajallisuutensakin puitteissa kokonaisuutta. Tuo mielihyvä taas merkitsee, ettei ole tarvis ajatella mitään. Jopa näytetyn kärsimyksen voi unohtaa. Se perustuu voimattomuuteen. Itse asiassa se on pakoa, mutta ei, kuten väitetään, huonosta todellisuudesta vaan siitä viimeisestäkkin vastarinnan ajatuksesta, jonka huono todellisuus on jättänyt jäljelle. Viihteen lupaama vapautus on vapautusta kieltävästä ajattelusta, ajattelusta negaationa. Retorisen kysymyksen "Mitä ihmiset sitten haluavat!" röyhkeys on siinä, että sen erityinen tehtävä on riistää subjektius niiltä samoilta ihmisiltä, joihin se ajattelevina subjekteina vetoaa. Silloinkin kun yleisö sattuu napisemaan mielihyväteollisuutta vastaan, kyse on johdonmukaiseksi sukeutuneesta vastarinnattomuudesta, johon ratto on heidät koulunut. Silti yleisön pitäminen aisoissa on käynyt yhä vaikeammaksi. Tyhmyyden täytyä edistyä tasatahtiin älyllisyyden kanssa. Tänä tilastojen aikana massat ovat liian viisaita samastukseen miljonääriin valkokankaalla mutta liian välinpitämättömiä edes ajatellakseen lipeämistä suurten lukujen laista.

Ideologia piiloutuukin todennäköisyyslaskentaan. Onni ei ole jokaisen osa; se on suotu vain niille, joille osuu voittoarpa, tai pikemminkin niille, jotka korkeampi voima – useimmiten itse mielihyväteollisuus, jonka mielletään olevan jatkuvassa onnekkaiden jahdissa – on valinnut. Kykyjenmetsästäjien löytämät ja suuren rummutuksen kera studioon saatetut hahmot edustavat uuden, epäitsenäisen keskiluokan ideaalityyppejä. Naistähtönen pannaan edustamaan konttoristia, toki niin, että hänelle – toisin kuin hänen edustamalleen henkilölle – hehkeä iltapuku näyttää istuvan kuin valettuna. Siten tilanne antaa naiskatsojalle mahdollisuuden kuvitella, että hänkin voisi esiintyä valkokankaalla, mutta pitää hänet toisaalta jyrkästi erossa tästä mahdollisuudesta. Voittoarpa on suotu vain yhdelle naiselle, vain yksi mies on ylitse muiden, ja vaikka kaikilla on sama mahdollisuus, se on kullakin niin mitättömän pieni, että hänen on parasta pyyhkiä se heti yli ja iloita toisten onnesta, jonka olisi yhtä hyvin voinut olla hänen mutta ei silti kuunaan ole. Jos kulttuuriteollisuus vielä sattuu kutsumaan ihmisiä naiivisti samastumaan, se peruu kutsun saman tien. Kukaan ei voi enää harhautua. Aikoinaan elokuva-katsoja näki toisten häissä omansa. Nyt valkokankaan onnelliset edustavat samaa lajia kuin yleisökin, mutta tällaisessa samuudessa on asetettu inhimillisten aines-ten kumoamaton ero. Loppuunviety samanlaisuus edustaa ehdotonta eroa. Lajin samuus kieltää yksityistapausten samuuden. Kulttuuriteollisuus on pahanilkisesti toteuttanut ihmisen lajiolentona. Kenessäkään ei ole mitään, jota toinen ei voisi korvata: kaikki ovat toisiinsa vaihdettavissa, lajinumeroita. Kukin on yksilönä täysin korvattavissa; hän on puhdas ei-mikään, ja juuri tämän jäljille hän pääsee, kun hän ajan mittaan menettää samuuden.

Tämä muuttaa menestymisuskonnon sisäistä koostumusta – uskonnon, josta sinänsä pidetään kiinni kynsin hampain. Tuskaa ja hikeä vaativan *per aspera ad astra*-tien tilalle hivuttautuu lottovoitto²¹. Ideologia juhlii sitä sokeuden ainesosaa, joka on mukana ratkaistaessa rutiinimaisesti, mikä laulu sopii iskelmäksi tai kuka sivuosan esittäjä uudeksi sankarittareksi. Filmit korostavat sattumaa. Ensi näkemältä ne helpottavat katsojan elämää pakottamalla kaikki henkilöahmot konnia lukuun ottamatta samanlaisiksi ja jopa karsimalla piirteiltään sopimattomat, kuten sellaiset Garbon kaltaiset, joita ei oikein voi moikata "Hello, sister!". Katsojille vakuutetaan, että he käyvät laatuun juuri sellaisina kuin ovat ja että he voisivat pärjätä yhtä hyvin, ilman että heiltä edellytetään muuta kuin mihin he tietävät pystyvänsä. Samalla heille kuitenkin vihjaistaan, ettei ponnisteluista olisi tipankaan hyötyä,

koska kukaan ei ole enää entiseen tapaan oman onnensa seppä. Ja he ymmärtävät yskän. Pohjimmiltaan kaikki tiedostavat, että sattuma, josta kunkin onni riippuu, on suunnittelun kääntöpuoli. Juuri koska yhteiskunnalliset voimat ovat kehittyneet jo niin rationaaliseksi, että kenestä tahansa voi tulla insinööri tai johtaja, on siitä, keihin yhteiskunta panostaa tuollaisten tehtävien vaatimaa koulutusta tai luottamusta, tullut täysin irrationaalista. Sattumasta ja suunnittelusta tulee sama asia, koska ihmisten ollessa samanlaisia yksilökohtainen onni tai epäonni menettää yhteiskunnan huipullakin kaiken taloudellisen merkityksen. Sattumaa jopa suunnitellaan, ei siksi, että se osuisi tähän tai tuohon yksilöön, vaan koska sen hallitsevuuteen uskotaan. Se antaa suunnittelijoille alibin ja saa asian näyttämään siltä kuin liiketoimien ja ryhtymysten kudos, joksi elämä on muuttunut, soisi tilaa spontaanin välittömille ihmissuhteille. Tällaista vapautta symboloi kulttuuriteollisuuden eri viestinten tapa poimia umpimähkään esiin keskivertotapauksia. Yksityiskohtaiset aikakauslehtijutut, joilla kerrotaan lehden onnenlintuselle – tyypillisesti konttoristille, joka lienee voittanut kilvan paikkakunnan silmäätekeviin vaalimiensa suhteiden ansiosta – järjestämästä häveliään loistokkaasta huvimatkasta, heijastavat kaikkien ihmisten voimattomuutta. He ovat siinä määrin pelkkää aiheiden tilkettä, että asiasta päättävät voivat nostaa jonkun taivasiin ja romauttaa hänet tuota pikaa alas: oikeuksillaan ja työllään hän voi pyyhkiä takapuolensa. Teollisuutta ihmiset kiinnostavat vain asiakkaina ja työntekijöinä. Se on alistanut ihmiskunnan kaikkine yksittäisine jäsenineen tähän tyhjentävään kaavaan. Aina sen mukaan, mikä puoli kulloinkin painaa eniten, ideologiassa painotetaan suunnittelua tai sattumaa, tekniikkaa tai elämää, sivilisaatiota tai luontoa. Työntekijöinä ihmisiä muistutetaan rationaalista järjestelmästä ja patistellaan mukautumaan siihen kuin järkevä olento konsanaan. Asiakkaina heille taas todistellaan – niin valkokankaalla kuin lehdistössäkin – ihmisten yksityiselämästä poimittujen tapausten avulla valinnan vapautta ja ennen kokemattoman houkuttavuutta. Kaikissa tapauksissa he jäävät pelkiksi kohteiksi.

Mitä vähemmän kulttuuriteollisuus pystyy lupaamaan, mitä vaikeampi sen on selittää elämää mielekkääksi, sitä tyhjemmäksi sen levittämä ideologia väijäämättä käy. Jopa yhteiskunnallisen sopusoinnun ja hyveen abstraktit ihanteet ovat liian konkreettisia kaikkialle levittäytyvän mainonnan aikakaudella. Juuri abstraktiot on opittu tunnistamaan asiakasmainonnaksi. Puhtaasti totuuteen vetoava kieli herättää pelkästään kärsimättömän halun päästä vikkellästi jyvälle siitä bisnestavoitteesta, jota se varmastikin pyrkii edistämään. Sanat tuntuvat järjettömiltä, jos niitä ei käytetä edistämään jotain asiaa; jos niitä taas käytetään näin, tulos tuntuu epätodelta sepitteeltä. Arvoarvostelmat nähdään joko mainonnaksi tai tyhjän jauhannaksi. Näin ideologiasta muokataan ketään velvoittamatonta epämääräisyyttä, mikä ei tee siitä helpommin havaittavaa mutta ei myöskään heikennä sitä. Hallintavälineenä toimiikin juuri sen epämääräisyys, sen lähes ylityteellinen taipumus olla sitoutumatta mihinkään, mitä ei voi todentaa. Painokkaasti ja järjestelmällisesti se alkaa puhua olemassa olevan puolesta. Kulttuuriteollisuudella on taipumus kirjoittaa pelkkiä protokollalauseita²² ja asettua juuri näin olemassa olevan kumoamattomaksi profeetaksi. Se luovii taitavasti ilmiselvän valheinformaation ja kiistattoman totuuden kallioiden välistä – sehän vain uskollisesti toistaa ilmiötä, joiden tiheys kuitenkin ehkäisee oivallusta ja vihkii kaikkialla saumattomana oleilevan ilmiöpinnan ihanteeksi. Ideologia lohkeaa järkähtämättömän olemassaolon valokuvaukseksi ja paljaaksi valheeksi siitä, mitä olemassaolo merkitsee. Tätä valhetta ei lausuta julki; se vasaroidaan suggestiivisesti mieleen. Todellisuuden kyyninen toisintaminen alati sellaisenaan palvelee sen jumalluonteen todistelua. Tällainen fotologinen todiste ei ole sitova mutta silti ylivoimainen. Vain narri pulikoi monotonian mahtia vastaan. Kulttuuriteollisuus tyrmää itseensä kohdistetut

vastaväitteet yhtä kevyesti kuin nekin, jotka on kohdistettu sen puolueettomasti toisintamaan maailmaan. Ei ole muita vaihtoehtoja kuin astua mukaan tai pudota kelkasta: nurkkakuntalaiset, jotka asettavat ikuisen kauneuden ja harrastajanäytämön elokuvan ja radion edelle, ovat poliittisesti jo siellä, minne massakulttuuri omia laumojaan vasta ajaa. Tarpeeksi kovapintaisena se voi tarpeen mukaan pilkata ideologiana jopa vanhoja toiveunia – isäihannetta yhtä lailla kuin tinkimätöntä tunnettakin – ja poistaa ne pelistä.

Uuden ideologian kohteena on maailma sellaisenaan. Tosiasiakulttia hyödyntäen se rajoittuu nostamaan huonon todellisuuden tosiasioiden valtakuntaan esittämällä sitä mahdollisimman tarkoin. Tämä siirto asettaa olemassaolon mielen ja oikeuden tilalle. Tallensipa kamera mitä tahansa, jälki on kaunista. Se näköala, että voisi itse olla se konttoristi, jolle matka maailman ympäri lankeaa, tuottaa pettymyksen yhtä varmasti kuin matkan varrelle mahdollisesti osuvien näkymien katselu niitä tarkoin esittävästä valokuvista. Italian sijasta tarjolla on vain näkymä, joka osoittaa sen olevan olemassa. Amerikkalaisneitosen kaipuunsa tyydyttäjäksi haaveilema Pariisi voidaan elokuvan keinoin osoittaa niin lohduuttoman ikäväksi, ettei mikään voi estää hänen ajautumistaan ripeän amerikkalaisnuorukaisen syliin – nuorukaisen, johon hän olisi voinut tutustua jo kotonaan. Se että kaikki ylimalkaan jatkuu, että järjestelmä jopa nykyvaiheessaankin uusintaa jäsentensä elämän sen sijaan että panisi heidät viralta, viedään kirjoihin sen erityisenä mielekkyytenä ja ansiona. Järjestelmän jatkuva kulku ja toiminta ylipäättään alkavat oikeuttaa sen sokeaa pysyvyyttä, vieläpä muuttumattomuuttakin. Tervettä on toistuvuus, luonnon ja teollisuuden kiertokulku. Aikakauslehdissä virnottavat ikuisesti samat vauvat, ikuisesti puhkuu jatsikone. Silti huolimatta kaikesta esitystekniikkojen, sääntöjen ja erikoisuuksien edistyksestä, huolimatta liiketoiminnan kaikesta säpinästä kulttuuriteollisuuden ihmisille kauppaamaan leipään on leivottu kaavamaisuuden kivi. Kulttuuriteollisuus ammentaa kiertokulusta, siitä (toki perustellusta) ihmettelystä, että äidit kaikesta huolimatta synnyttävät lapsia ja että pyörät pyörivät aina vaan. Tämä lujittaa olosuhteiden muuttumattomuutta. Aaltoilevat tähkäpääpellot Chaplinin *Diktaattorin* lopussa pudottavat pohjan pois fasismista vastaiselta vapauspuheelta. Ne muistuttavat saksalaisneitosen vaaleita hiuksia kesätuulella hänen leirielämästään kertovassa Ufa-filmissä²³. Yhteiskunnan valtakoneiston tapa esittää luonto terveeksi vastakohtaksi yhteiskunnalle vetää sen kaupallisen petkutuksen parantumattomasti sairaaseen piiriin. Kuvien harras vakuuttelu, että puut ovat vihreitä, taivas sininen ja että pilvet kiitävät nopeasti, tekee niistä tehtaanpiippujen ja bensiiniasemien salakirjoitusta. Toisaalta tuollaisten puu- ja pilvisielujen ruumiillistumiksi alennettuina pyörien ja koneen osien on pakko kiillellä ilmeikkäästi. Näin luonto ja tekniikka marssitetaan ummeh-tuneisuutta vastaan, liberaalin yhteiskunnan väärennettyä muistikuvaa vastaan – kuvaa, jonka mukaan siellä hiiviskeltiin tunkkaisissa pplysihuoneissa sen sijaan, että olisi otettu nykyaikaiseen tapaan epäseksuaalisia ulkoilmakylpyjä, tai kärsittiin esihistoriallisten Benz-mallien konerikoista sen sijaan, että olisi kiidetty kuin raketti täältä tuonne, missä on täsmälleen samanlaista kuin täälläkin. Kulttuuriteollisuus ylistää jättikonsernien riemuvoittoa yrittäjähengestä tuon hengen ikuistamisena. Vihollinen, jota vastaan kamppaillaan – ajatteleva subjekti – on jo löyty. Poroparivastaisen ”Hans Sonnenstösserin” henkiinherääminen Saksassa²⁴ ja *Life with Fatherin* katselun tuottama mielihyvät ovat saman hengen lapsia.

Yhdestä asiasta onnto ideologia ei kuitenkaan siedä pilaa: siitä, että kaikista pidetään huolta. ”Kukaan ei saa nähdä nälkää eikä palella; ken näin tekee, pääsee keskitysleiriin”: tämä vitsi Hitlerin Saksasta voisi loistella tunnuslauseena kulttuuriteollisuuden kaikkien pääovien yllä. Naiivin viekkaasti se ottaa annettuna

tilanteen, joka luonnehtii uusinta yhteiskuntaa: että yhteiskunta osaa tunnistaa omat lampaansa. Kaikille on taattu muodollinen vapaus. Kenenkään ei tarvitse vastata julkisesti ajatuksistaan. Siksi jokainen huomaa kietoutuneensa alusta pitäen kirkkojen, kerhojen, ammattiyhdistysten ja vastaavien suhteiden verkkoon ja joutuneensa näin yhteiskunnan mitä herkimmän valvontakoneiston kohteeksi. Ken ei halua sortua, pitääköön tarkoin vaarin siitä, ettei osoittaudu liian kevyeksi tämän koneiston vaa'assa. Muuten hän putoaa elämän rattailta ja sortuu lopuksi. Koska joka uralla – tosin ennen muuta vapaissa ammateissa – ammattitietämykseen kytkeytyy säännönmukaisesti ennalta säädetty ajattelutapa, on helppo hairahtua uskomaan, että vain tuo tietämys painaa. Itse asiassa tämän yhteiskunnan irratiionaaliin suunnitelmallisuuteen kuuluu, että se uusintaa tietyssä määrin vain sille uskollisten elämää. Elintason askelmat vastaavat hyvinkin tarkoin kerrostumien ja yksilöiden sisäistä sitoutuneisuutta järjestelmään. Johtaja on luotettava, ja luottaa voidaan myös pikkuvirkailija Dagwoodiin sellaisena kuin hän elää niin vitsilehdessä kuin todellisuudessakin. Ken näkee nälkää ja palelee, on merkitty mies, olletikin jos hänellä oli aikoinaan hyvät tulevaisuudennäkymät. Hän on sivullinen, ja kuolemanrangaistusrikosten jälkeen suurin synty on olla sivullinen. Elokuviissa sivullisesta tehdään parhaimmillaankin kummajainen, pahanilkis-lempeän huumorin kohde; useimmiten kuitenkin konna, joksi hän paljastuu jo näyttäytyessään ensi kertaa ennen kuin toiminta varsinaisesti alkaa, jottei edes tuokioksi pääsisi syntymään harhaluuloa, että yhteiskunta kääntyy siihen luottavia vastaan.

Itse asiassa nykyisin on kehkeytymässä eräänlainen korkeamman asteen hyvinvointivaltio. Omien asemien säilyttämiseksi pyritetään taloutta, jossa oman maan massat ovat huippuunsa kehitetyn teknologian ansiosta käyneet tuottajina periaatteessa jo tarpeettomiksi. Ideologinen sumutus uskottelee, että työläisiä, varsinaisia leivänhankkijoita, ruokkivat heidän tosiasiansa ravitsemansa talouspamput. Näin yksityisen asema käy epävarmaksi. Liberalismi piti köyhää laiskana; nyt hän on automaattisesti epäilyttävä. Henkilö, josta ei pidetä ulkopuolelta huolta, kuuluu keskitysleiriin tai ainakin alhaisimpaan työ- ja slummihelvettiin. Kulttuuriteollisuus tarkasteleekin hallintoalamaisten positiivista ja negatiivista huoltamista ihmisten välittömänä solidaarisuutena kunnan ihmisten maailmassa. Ketään ei unohdeta, kaikkialta löytyy naapureita, sosiaalityöntekijöitä, tohtori Gillespieitä ja kotifilosofejia, joilla on sydän paikallaan ja jotka tarttuvat hyväntahtoisesti ihmiseltä-ihmiselle-periaatteella asioihin tehden yhteiskunnan ikuistamasta kurjuudesta parannettavia yksityistapauksia, ellei kohteen henkilökohtainen rappio tätä estä. Liiketaloustieteellinen kumppanuushoito, jota jokainen tehdas pitää jo tähdellisenä tuottavuuden kohottamiseksi, tuo viimeisetkin yksilölliset virikkeet yhteiskunnan valvontaan tekemällä tuotannon ihmissuhteista näennäisen välittömiä eli näennäisesti uusyksityistämällä ne. Tällainen sielullinen talviapu²⁵ luo sovinnollista sävyä kulttuuriteollisuuden näkö- ja kuulopartiointiin jo kauan ennen kuin se ulottaa totalitaarisen otteensa tehtaista koko yhteiskuntaan. Mutta ihmiskunnan suuret auttajat ja hyväntekijät – kirjoittajien on nostettava heidän tieteelliset suorituksensa rehdisti esiin säälistä tehtyinä tekoina, jotta heidän ansiolistaansa voitaisiin kirjata kuvitteellinen inhimillinen intressi – niin, nämä auttajat ja hyväntekijät pitävät paikkaa kansan fuhreille, jotka lopulta säättävät sääliille tappotuomion uskoen voivansa estää sitä tarttumasta enää sen jälkeen kun viimeinenkin halvautunut on päästetty päiviltä.

Painottamalla kultaista sydäntä yhteiskunta myöntää luomansa kärsimyksen: kaikki tietävät, etteivät he pysty järjestelmän piirissä enää auttamaan itse itseään. Ideologian on otettava tämä varteen. Kulttuuriteollisuus ei kätkekään kärsimystä häthätää kyhätyn kumppanuuden verhoon; päinvastoin se korostaa ammattiylpeyttä katsomalla sitä miehekkäästi suoraan kasvoihin ja myöntämällä mie-

lenmalttinsa tynesti säilyttäen, että sitä toki on. Mielenmaltin paatos oikeuttaa maailman, joka tekee maltista välttämättömän. Tätähän elämä on, kovaa, mutta siksi myös niin ihmeellistä, niin tervettä. Valhe ei hätkähdä tragiikan edessä. Massakulttuurin suhde traagiseen on sama kuin totaalisen yhteiskunnan suhde kansalaisyhteiskuntaan: se ei poista sitä vaan ottaa sen rekisteröinnin ja suunnittelun kohteeksi. Juuri siksi itsepintainen lainaaminen taiteesta. Taide luovuttaa traagisen aineksen, jota puhdas viihde ei pysty tuottamaan omin voimin mutta jota se silti tarvitsee, jos se haluaa pysyä edes jotenkuten uskollisena perusperiaatteelleen, ilmiöpinnan tarkalle toisintamiselle. Kun tragiikasta tehdään laskelmoitu ja hyväksytty osa maailmaa, se kääntyy siunaukseksi. Se varjelee moitteelta, ettei todellisuutta oteta täysimittaisesti huomioon, vaikka tosiasiaa siihen paneudutaan jopa paneutumisen määrää kyynisesti valitellen. Se tekee taksoitetun onnen mauttomuudesta kiinnostavaa ja kiinnostavuudesta käyttökelpoista. Se tarjoaa kulttuurin parempia päiviä nähneelle kuluttajalle kauan sitten potkut saaneen syvällisyyden korvikkeen. Vakinaiskäyttäjälleen se tarjoaa sivistysperkeitä, jotka ovat tarpeen arvonannon saamiseksi. Kaikille se antaa lohdullisen takeen siitä, että myös vahva ja aito ihmiskohtalo on yhä mahdollinen ja ettei sen esittämistä suorasukaisesti kaihdella. Aukottomaksi sulkeutunut olemassaolo, jonka toisintamiseen ideologia nykyisin syvenyy, vaikuttaa sitä ihanammalta, suuremmoisemmalta ja mahtavammalta, mitä enemmän sitä höystää väistämätön kärsimys. Se alkaa näyttää kohtalonomaiselta. Tragiikka tasoittuu uhaksi, että jollei astu mukaan, huonosti käy, kun taas entisaikaan tragiikan paradoksaalinen mieli piili toivottomassa vastarinnassa myyttistä uhkaa vastaan. Traagisesta kohtalosta tulee oikeutettu rangaistus – muutos, jota porvarillinen estetiikka on haikaillut alusta pitäen.

Massakulttuurin moraalitieteellinen on eilispäivän lastenkirjojen moraalin rappiomuoto. Ensiluokan produktiossa esimerkiksi ilkiö naamioidaan hysteeriseksi naiseksi, joka kuin kliinisessä tutkimuksessa ikään yrittää viedä todellisuudentajuisemmalta vastapalvelultaan petollisesti elämänonnen mutta kokee tässä puuhassa täysin epäteatraalisen kuolemansa. Näin tieteellisesti menetellään tosin vain huipputuotteissa; alemmalla tasolla nähdään vähemmän vaivaa. Tragiikalta katkaistaan hampaat ilman sosiaalipsykologian apua. Kuten kunnan unkarilais-wieniläisessä operetissa traaginen huippukohta piti sijoittaa toiseen näytökseen, jottei kolmanteen jäisi muuta kuin väärinkäsitysten selvittäminen, kulttuuriteollisuudenkin rutiineissa tragiikalle osoitetaan tarkka paikka. Jo yksin se, että resepti on julkisella tavalla olemassa, riittää tyyntymään huolen, että tragiikka riehuu valtoimenaan. Kotirouvan kuvaus draaman kaavasta – että aluksi joudutaan hankaluuksiin, joista lopuksi selvitään – pätee koko massakulttuuriin typerästä naissaippuasta huipputuotoksiin. Jopa sekin, että hyvät aiheet saavat surkean lopun, vahvistaa asioiden järjestystä ja turmelee tragiikkaa – joko niin, että kielletty rakkaus saa maksaa lyhyen onnen kuolemalla, tai niin, että filmin nyhkyloppu antaa tosielämän rikkumattomuuden loistaa sitäkin kirkkaampana. Traagisesta elokuvasta tulee todellinen moraalitieteellinen kuntoutuslaitos.

Elämä järjestelmäpakkojen alaisuudessa on demoralisoitu massat niin, että ne osoittavat sivilisoituneisuutta enää vain noudattamalla kouristuksenomaisesti mieleen painuneita käyttäytymismalleja, joiden läpi tosin paistaa kaikkialla kiukku ja vastahankaisuus. Näiden massojen on määrä pysyä kurissa ja Herran nuhteessa nähdessään, kuinka armotonta elämä on mutta kuinka esikuvallisesti sen uhrin silti toimivat. Kulttuuri on aina osallistunut niin vallankumouksellisten kuin barbaarisienkin vaistojen taltuttamiseen. Teollinen kulttuuri antaa tähän vielä lisäpanoksen. Se koulii ehtoihin, joiden alaisena elämän armottomuus on kestettävissä. Yksilön pitää hyödyntää yleistä tympääntymistään voimavarana, jonka tuella jättäytyä hänet tympäännyttävän kollektiivimaidin hoteisiin. Epätoivoisina jatkuvat, katsojaa

arki-elämässä musertavat tilanteet kiepahtavat elokuviissa herra ties millä tavoin lupauksiksi, että elämä saa jatkaa. On vain tunnustettava oma mitättömyytensä, allekirjoitettava oma tappionsa, ja kaikki on taas kunnossa. Yhteiskunta on desperadojen yhteiskunta ja siksi gangsterien saalista. Tämä tendenssi nousi eräissä merkittävimmistä fasismia edeltäneistä saksalaisista romaaneista – esimerkiksi Döblinin *Berlin, Alexanderplatz* ja Falladan *Mikä nyt eteen, Pinneberg?* – esiin yhtä räväkästi kuin keskivertofilmeissä tai jatsin keinovalikoimissa. Pohjimmiltaan tässä kaikessa on kyse miehisestä itseivasta. Mahdollisuus tulla talouselämän toimijaksi, yrittäjäksi tai omistajaksi, on kuollut ja kuopattu. Itsenäinen yritystoiminta, jonka johtamiselle ja periytymiselle niin porvarillinen perhe kuin sen päämiehen asema ovat perustuneet, on joutunut näköalattomaan riippuvuussuhteeseen jo pienintä juustopuotiakin myöten. Kaikista tulee toimihenkilöitä, ja toimihenkilösvilisaatiossa isä menettää jo muutoinkin epäilyttävän arvonsa.

Yksilön suhtautuminen gangsteriin liike-, ammatti- tai puolue-elämässä joko ennen sinne astumista tai sen jälkeen, Führerin elkeet massojen tai koskiskelijan mielitiettyensä edessä – kaikki tämä saa omalaatuisesti masokistisia piirteitä. Asenne, johon jokaista pakottaa se, että hänen on yhä uudestaan todistettava moraalinen kelpoisuutensa tähän yhteiskuntaan, muistuttaa niiden poikien asennetta, jotka heimon jäseneksiottoriitissä kiertävät pakotetusti hymyilevänä piirinä heitä kepillä suomivaa poppamiestä. Eläminen myöhäiskapitalismissa on loputonta iniaatiורייתיä. Jokaisen on osoitettava samastuvansa ehdoitta häntä pieksevään mahtiin. Tämä sisältyy jatsin synkopointiperiaatteeseen, joka pilkkaa kompastelua mutta nostaa sen samalla normiksi. Eunukkiääninen iskelmälaulaja radiossa tai perijättären komea rakastaja, joka luiskahtaa smokissaan uima-altaaseen, ovat esikuvia ihmisille, joiden pitäisi tehdä itse itsestään se, joksi järjestelmä heitä runnoo. Kukin voi olla kaikkivaltiaan yhteiskunnan kaltainen, kustakin voi tulla onnellinen, kunhan vain antautuu karvoineen kaikkineen ja lakkaa kinuamasta onnea. Hänen heikkoudessaan yhteiskunta tunnistaa oman voimansa ja jakaa hänellekin siitä osan. Hänen vastarinnattomuutensa pätevoittä hänet luotettavaksi alokkaaksi. Näin tragiikka pyyhkäistään syrjään. Aikoinaan sen aineksena oli yksilön ja yhteiskunnan vastakkaisuus. Se ihannoii ”urheutta ja tunteen vapautta mahtavan vihollisen, suunnattoman vaivan ja kammaa herättävän ongelman edessä”²⁶. Nykyisin tragiikka on haihtunut yhteiskunnan ja yksilön valheellisen samuuden tyhjyyteen, vaikka samuuden kammottavuus yhä vilahtaakin esiin juuri traagisen tyhjässä lumeessa. Integraation ihme – valtaapitävien loputon armeliaisuus siinä, että vastarinnaton otetaan armoihin kunhan nielaisee niskoittelunsa – merkitseekin fasismia. Se leimuaa niin humanismissa, josta Döblin salli Biberkopfinsa hakea turvaa, kuin yhteiskunnallisesti sävyttyneissä elokuviissa. Tragiikan nujertava taito livahtaa läpi ja löytää turvaa, kyky jatkaa elämää oman häviönsä jälkeenkin, on uuden sukupolven tragiikkaa. Sen jäsenet voivat tehdä mitä työtä tahansa, koska työprosessi ei salli heidän sitoutua mihinkään työtehtävään. Tämä muistuttaa masentavaa periaatteettomuutta, joka on ominaista kotiin palaavalle, sotaan täysin välinpitämättömästi suhtautuvalle sotilaille tai kansallissosialistisiin joukkoihin tai puolisolitaallisiin järjestöihin lopulta liittyvälle satunnaistyöläiselle. Tragiikan päästö hengiltä sinetöi yksilön häviämisen.

Kulttuuriteollisuudessa yksilö on kuvitteellinen, eikä vain vakioidun tuotantotavan vuoksi. Häntä siedetään vain siinä mitassa kuin hänen täyttä samuuttaan yleisyyden kanssa ei käy epäileminen. Näennäisyksilöllisyys hallitsee jatsin vakioiduista improvisoinneista lähtien aina ainutkertaiseen elokuvapersoonaan, jonka kutrien on ryöpsähdettävä silmien ylle, jotta hänet sellaiseksi tunnistaisi. Yksilöllisyys on viime kädessä yleisyyden kykyä leimata satunnainen jäännöksettä niin,

että sitä on mahdollista pitää yksilöllisenä. Etenkin kulloinkin esillä olevan yksilön esiintymistapaa – uhmakasta juroutta tai huoliteltua käyttäytymistä – tuotetaan sarjoittain kuten millimetrin murto-osiltaan toisistaan eroavia Yale-lukkoja. Minän erityislaatu on yhteiskunnan muokkaama monopolihyödyke, jota uskotellaan myötäsytntyiseksi. Se supistuu viiksiksi, ranskalaiseksi korostukseksi, maailmannaisen käheäksi ääneksi, Lubitschin kosketukseksi: tavallaan sormenjäljiksi muutoin samoissa henkilöllisyystodistuksissa, joiksi yleisyyden mahti muuttaa itse kunkin elämän ja kasvot, filmitähdestä kahlevankiin asti. Näennäisyksilöllisyys on tarpeen, jotta tragiikka saataisiin otteeseen ja siltä myrkkyhampaat pois: vain sen pohjalta, että yksilöt eivät ole yksilöitä vaan pelkästään solmukohtia, joissa yleisyyden tendenssit risteävät, heidät on mahdollista vetää saumattomasti takaisin yleisyyteen.

Näin massakulttuuri paljastaa sen muodon kuvitelmaluonteen, johon yksilö puettiin kautta koko porvarillisen aikakauden. Vääryyttä se tekee tällöin vain kerskaillessaan tuollaisella yleisen ja erityisen hämärällä harmonialla. Yksilöllisyysperiaate oli alusta alkaen ristiriitainen. Itse asiassa todellinen yksilöityminen ei ole koskaan toteutunut. Toimeentulon luokkapohjaisuus on jättänyt kaikki pelkän lajiolennon tasolle. Poikkeavuudestaan huolimatta – silti juuri poikkeavuudessaan – jok’ikinen porvarillinen luonne on ilmaissut yhtä ja samaa: kilpailuyhteiskunnan kovuutta. Yksilö, johon yhteiskunta tuolloin nojautui, kantoi sen häpeätahraa itsessään: näennäisessä vapaudessaan hän oli yhteiskunnan talous- ja sosiaaliko-
neiston tuote. Hankkiessaan kohteiltaan vastakaikua valta on jatkuvasti vedonnut kulloisiinkin valtasuhteisiin. Silti porvarillinen yhteiskunta kehitti kehkeytymisensä myötä samalla myös yksilöä. Vastoin ohjaajiensa tahtoa tekniikka muutti ihmisiä lapsista persooniksi. Jokainen tällaisen edistysaskel yksilöitymisen tiellä on kuitenkin astuttu yksilöllisyyden kustannuksella, jonka nimissä se on otettu, eikä siitä ole tällöin jäänyt jäljelle muuta kuin päätös olla seuraamatta mitään muuta kuin omaa tavoitettaan. Porvari, jonka elämä lohkeaa liiketoimiin ja yksityiselämään, yksityiselämä julkisivupuoleen ja intimiteettiin, intimiteetti avioliiton kärtytyisään yhteiseloon ja yksinolon katkeraan lohtuun – tämä porvari, joka on ajautunut välirikkoon itsensä ja muiden kanssa, on asiallisesti ottaen jo natsi, jossa yhtyvät haltioituminen ja solvaushalu, tai nykyhetken suurkaupunkilainen, joka voi mieltää ystävyyden enää vain *social contactiksi*, yhteisölliseksi kosketukseksi vailla mitään sisäistä kosketusta. Kulttuuriteollisuus pystyy leikkimään yksilöllisyydellä menestyksekkäästi vain siksi, että juuri yksilöllisyydessä yhteiskunnan hauraus on alati uusiutunut. Filmitähtien ja yksityishenkilöiden aikakauslehtikansien kaavojen mukaan räätälöidyissä kasvoissa haihtuu lume, johon kukaan ei muutenkaan enää usko, ja rakkautta noihin sankarimalleihin ruokkii sen seikan suoma salainen tyydytys, että yksilöitymisponnistelut on lopultakin voitu vaihtaa jäljittelyyn, joka tosin on sitten sitäkin hengästyttävämpää. On turha toivo, että itsessään ristiriitainen ja hajoava persoona katoaisi ennen pitkää, että järjestelmän olisi pakko hajota tuollaisen psykologisen jakautumisen myötä ja että yksilöllisyyden valheellinen korvautuminen stereotypialla kävisi ihmisille sietämättömäksi itsestään. Persoonallisuuden ykseys on oivallettu lumeksi jo Shakespearen *Hamletista* lähtien. Nykypäivän synteetisestisesti valmistetut ulkomuodot eivät tiedä enää sitä, että sellainenkin käsite kuin ihmiselämä on ollut olemassa. Yhteiskunta on vuosisatojen ajan valmistautunut Victor Maturea ja Mickey Rooneyä varten. Hajottamalla he tulevat täyttämään.

Keskinkertaisuuden ihannointi on osa halpahintaisuuden kulttia. Parhaiten palikatut tähdet näyttävät nimettömien merkkituotteiden mainoskuvilta. Turhaan ei tähtiä usein valitakaan kaupallisten mallien kaartista. Vallitseva maku ammentaa ihanteensa mainoksesta, käyttökauneudesta. Näin Sokrateen sanontatapa, että kaunista on käytännöllinen, on käynyt lopulta ironisesti toteen. Elokuva mainostaa kulttuurikonsernia kokonaisuudessaan; radio taas markkinoi yksittäinkin tavaroita,

joiden ansiosta kulttuurihyödykkeitä on olemassa. Parilla lantilla voi katsoa miljoonafilmiä ja yhdellä ostaa purukumia. Niiden takana seisovat maailman kaikki rikkautet, joita tuollaiset ostot alati paisuttavat. Ihmisarmeijalta saadaan *in absentia*, poissa ollen mutta eräänlaisen yleisäänestyksen nojalla, lypsetyksi todellinen aarre. Prostituutiota ei toki saa esiintyä takamaastossa. Maailman parhaat orkesterit, jotka ovat kaikkea muuta, musisoivat ilmaiseksi olohuoneessasi. Tämä on pilakuva Laiskurilasta kuten *Volksgemeinschaft*²⁷ on ihmisyyhteisöstä. Kaikille tarjotaan joutain. Maalaisukko tokaisi aikoinaan Berliinin vanhassa Metropol-teatterissa, että onpa tuiki merkillistä, mitä kaikkea ihmiset tekevät rahasta. Kulttuuriteollisuus otti jo kauan sitten tokaisun omakseen ja teki siitä jopa tuotantonsa perusaineksen. Tätä seuraa aina riemumarssi sen kunniaksi, että moinen on mahdollista, mutta ei tässä kaikki: kulttuuriteollisuus on pitkälti riemumarssi itsessään. Show on yhtä kuin näyttää kaikille omistukset ja osaamiset. Vielä tänäänkin se on markkinajuhla, joka tosin on saanut kulttuurista pahan tartunnan. Missä esitystä keuhvan äänen kojuun houkuttelemat ihmiset peittivät pettymyksensä urheaan hymyyn, sillä tiedettiinhän kaikki jo etukäteen, siinä elokuvissa kävijäkin jaksaa suhtautua laitokseen ymmärtämyksellä.

Toisaalta *de luxen* massatuotannon halpuus ja sitä yleismaailmallisesti säästävä petkutus raivaavat tietä jopa taiteen tavaraluonteen muutokselle. Tavaraluonne ei ole uutta: uutta on, että se astuu ehdoin tahdoin esiin; ja uuden tenhovoima on siinä, että taide kieltää oman autonomiansa astuen ylpeästi kulutushyödykkeiden rivistöön. Taide ei ole milloinkaan voinut muodostaa erillistä aluetta muuta kuin porvarillisena. Jopa silloinkin, kun sen vapaus asettuu markkinoilla toteutuvaa yhteiskunnallista tarkoituksenmukaisuutta vastaan, taide on pysynyt olennaisesti sidoksissa tavaratalouden edellytyksiin. Vaikka puhtaat taideteokset kieltävät yhteiskunnan tavaraluonteen jo pelkästään seuraamalla omaa lakiaan, ne ovat silti aina olleet samalla myös tavaroita. Niin kauan kuin toimeksiantajat suojelivat taiteilijoita markkinoilta eli 1700-luvulle asti, tämä alisti heidät toimeksiantajilleen ja näiden tarkoituserille. Nykyisen suurtaideteoksen tarkoituksettomuus elää markkinoiden nimettömyydestä. Markkinoiden vaatimukset välittyvät niin monia eri teitä, että taiteilija pysyy vapaana tästä tai tuosta erityisvaatimuksesta – tosin vain tiettyssä mitassa, sillä hänen häidin tuskin siedettyyn autonomiaansa on kautta koko porvarillisen historian liittynyt epätotuuden ulottuvuus, joka lopulta johti taiteen yhteiskunnalliseen nistämiseen. Suurenmoisimman esimerkin markkinoiden ja autonomian vastakohtien ykseydestä²⁸ porvarillisessa taiteessa tarjoaa kuolemansairas Beethoven, joka paiskasi Walter Scottin yhden romaanin käsistään puuskahtuen: "Hitto, miehän kirjoittaa rahasta!" mutta osoittautui samanaikaisesti eriomaisen kokeneeksi ja kovapintaiseksi liikemieheksi lyödessään rahoiksi viimeisillä, markkinoille kintaalla viitanneilla kvarteteillaan. Ideologian pauloihin lankeavat nimenomaan ne, jotka peittelevät ristiriidan sisällyttämättä sitä oman tuotantonsa tietoisuuteen Beethovenin tavoin: hänhän improvisoi muutaman kadonneen kolikon synnyttämän vimman ja johti taloudenhoitajansa vaatimista kuu-kausisaatavista tuon metafysisen *Es Muss Sein*, joka yrittää kumota maailman pakot esteettisesti sisällyttämällä ne itseensä.

Idealistisen estetiikan periaate, tarkoituksenmukaisuus vailla tarkoitusta, kääntyy nurin porvarillisen taiteen yhteiskunnallisesti noudattamassa kaavassa: tarkoituksettomuus markkinoiden määräämiä tarkoituksia varten. Vaatimuksessa viihteen ja rentoutuksen tuottamisesta tarkoitus syö lopulta suihin tarkoitettomuuden valtakunnan. Mutta kun vaatimus taiteella rahoiksi lyömisestä leviää kaikkialle, alkaa käydä ilmeiseksi, että kulttuuritavaroiden talouden sisäisessä kokoonpanossa tapahtuu siirtymä. Näet antagonistisessa yhteiskunnassa ihmisen taideteokselta odottama hyöty on pitkälti juuri se hyödyttömyys, jonka täydellinen alistus hyödyn

alle kuitenkin pyyhkii pois. Mukautumalla täysin tarvetta vastaavaksi taideteos pettää ihmiset; se ei salli heidän vapautua hyötyperiaatteesta, vaikka tarkoitus oli juuri tämä. Vaihtoarvo korvaa sen, mitä kulttuurihyödykkeiden vastaanotossa voisi kutsua käyttöarvoksi: nautinnon sijaan astuu taidetapahtumassa näyttäytyminen ja nippelitieto, asiantuntijuuden sijaan arvonannon kalastelu. Kuluttajasta tulee ideologiaa rattoteollisuudelle, jonka laitoksia hän ei pysty välttämään. *Mrs. Miniverin* katselu on "must" siinä missä *Lifen* ja *Timen* tilaaminenkin. Kaikkea tarkastellaan sillä silmällä, voiko se palvella jotain muuta, miten epämääräisenä tuo muu mielessä sitten väikkyneekin. Kaikella on arvoa vain sikäli kuin se voidaan vaihtaa; millään ei ole arvoa itsessään. Taiteen käyttöarvo, sen puhdas olemassaolo, nähdään fetissiksi, kun taas varsinaisesta fetissistä, taiteen yhteiskunnallisesta arvottamisesta – joka ymmärretään väärin taideteosten arvon määrittelijäksi – tulee sen ainoa käyttöarvo, ainut laadullinen, nautintoa tuottava seikka. Näin samalla kun taiteen tavaraluonne täydellistyy, se alkaa murentua.

Taide on tavaralaji, muokattua, valvottua, teolliseen tuotantoon sovellettua, myytävää ja vaihdettavaa tavaraa; silti tavaralajina taiteesta – jonka elinehtona on ollut käydä kaupaksi mutta ei silti olla kaupan – tulee tekopyhästi täysin "ei-myytävässä-olevaa" heti, kun liiketoimesta tulee pelkän tavoitteen sijasta taiteen ainoa periaate. Kuunnellakseen Toscaninin radiossa johtamaa konserttia ei tarvitse ostaa lippua. Sen kuulee ilmaiseksi, ja on kuin sinfonian jokaista säveltä säestäisi ylevä mainos, ettei esitystä katkota mainoksilla: "this concert is brought to you as a public service", "tämä konsertti tarjotaan teille julkisena palveluna". Petkus toteutuu epäsuorasti niiden kaikkien yhtyneiden auto- ja saippuatehtailijoiden voittojen varassa, joiden mainosdollarit pitävät radioasemia yllä – toki unohtamatta vastaanottimia tuottavan elektroniikkateollisuuden kasvanutta myyntiä. Radio, tuo massakulttuurin edistykellinen kuopus, tekee johdonmukaisesti ne päätelmät, joille elokuvan näennäismarkkinat eivät ole toistaiseksi antaneet lupaa. Kaupallisen radion tekninen rakenne tekee sen immuuniksi niille liberaaleille poikkeamille, joita filmitteollisuutta pyörittävät voivat sallia itselleen omalla kentällään. Yksityisenä yritystoimintana radio on jo riippumaton kokonaisuus ja tältä osin toisia yrityskonserneja päätään pitempi. Chesterfield on pelkkä kansakunnan savuke, kun taas radio on sen äänitorvi. Kulttuurituotteiden imeytyessä täydellisesti tavaroiden piiriin radio luopuu saattamasta itse omia kulttuurituotteitaan tavaroina ihmisille. Amerikassahan se ei kerää lupamaksuja. Näin se saavuttaa pettävän muodon omaa etua vailla olevana, puolueettomana auktoriteettina.

Tämä puolestaan sopii kuin valettuna fasismiin. Fasississahan radio toimii Führerin kaikkialle ulottuvana suuna; hänen katukovaäänisistä raikuva äänensä sulautuu paniikkia nostattaen ulvoviin hälytyssireeneihin, joista nykyaikaista propagandaa on ylipäättäänkin vaikea erottaa. Kansallissosialistit tietävät itsekkin, että radio antaa heidän asialleen hahmoa, aivan kuten painetut lehdet antoivat sitä reformaatiolle. Uskontososiologian keksimässä Führerin metafysisessä karismassa ei lopultakaan ole kyse muusta kuin siitä, että hänen radiopuheensa kaikuu kaikkialla – pirullinen parodia jumalallisen hengen kaikenkattavasta läsnäolosta. Se jättimäinen tosiseikka, että tuo puhe tunkeutuu joka kolkkaan, korvaa sen sisällön, kuten se hyvä työ, että Toscaninin konsertti esitetään radiossa, astuu sinfonian sisällön sijaan. Kukaan kuulija ei enää tiedosta, mitä sinfonia todella merkitsee, kun taas Führerin puhe on suoralta kädeltä valhetta. Radion luonteeseen kuuluu taipumus tehdä puhujan sanasta ehdoton eli tuottaa vääriä käskyjä. Suosituksesta tulee määräys. Vain ikuisesti saman tavarankäytön markkinointi eri tuotemerkeinä, mainostajan silkkiään tieteellisesti perustelema ylistys ulostuslääkkeelle *La Traviata*- ja *Rienzi*-alkusoittojen välissä, on käynyt narrimaisuudessaan kestävämmäksi. Mainos – tuotannon käskysana, jota verhoaa valintamahdollisuuksien lume – voi

vihdoinkin muuttua Führerin avoimeksi määräilyksi. Yhteiskunnassa, jossa fasistiset suurgangsterit sopivat keskenään, mitä sosiaalituotteesta liikenee väestön hengentimiksi, tuntuu lopulta jälkijättöiseltä suostutella ihmisiä käyttämään tiettyä saippuapulveria. Führer huolehtiikin niin *holocaustista* kuin roskan tarjonnasta nykyaikaisemmin eli mutkat suoristaen.

Jo nyt kulttuuriteollisuus rakentaa tähän tapaan taidetuotteita – kuten poliittisia iskulauseitakin – ja tyrkyttää niitä halpaan hintaan vastahakoiselle yleisölle, jolloin niiden tarjoama viihdyke on yhtä vaivatta kansan käytettävissä kuin puistot. Niiden aidon tavaraluonteen hajoaminen ei silti merkitse, että ne olisi kohotettu eloon vapaassa yhteiskunnassa vaan että nyt on sortunut viimeinenkin suoja, joka on estänyt niitä vajoamasta pelkiksi kulttuurihyödykkeiksi. Sivistysetuoikeuksien kuoppaaminen alennusmyyntien lapiolla ei avaa massoille alueita, joita on aina pidetty niiltä suljettuina, vaan johtaa vallitsevien yhteiskunnallisten ehtojen puitteissa juuri sivistyksen rappioon, barbaarisen suhteettomuuden riemuvoittoon. Kuka 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa maksoi päästäkseen katsomaan näytelmää tai kuuntelemaan konserttia, soi niille huomiota vähintäänkin maksamansa summan verran. Porvari, joka halusi ammentaa niistä jotakin, saattoi joskus jopa etsiä tietä teokseen. Esimerkiksi niin kutsuttu johdantokirjallisuus Wagnerin musiikinäytelmiin tai Faust-kommentaarit ovat tästä todisteina. Ne olivat ensi askel kohti taideteosta nykyisin alistavaa elämäkerrallista kiillotusta ja muita vastaavia käytäntöjä. Edes bisneksen kukoistavassa nuoruudessa ei vaihtoarvo raahannut käyttöarvoa mukanaan pelkkänä lisäkkeenä vaan myös kehitti sitä omana edellytyksenään. Tämä oli taideteoksille yhteiskunnallisesti eduksi. Niin kauan kuin taide oli kallista, porvari pysyi tietyissä rajoissa. Tänäpäin tilanne on toinen. Taiteen ja sille altistettujen rajaton läheisyys, jota rahakaan ei enää välitä, saattaa vieraantuneisuuden loppuun ja tekee molemmista toistensa kaltaisia voittoisan esineellisuuden merkeissä.

Kulttuuriteollisuus hävittää niin kritiikin kuin kunnioituksenkin: edellinen alkaa ammentaa mekaanisesta tietotaidosta, jälkimmäinen nopeasti kuluva julkiskultista. Enää kuluttajille ei mikään ole kallista. Toki he tällöin aavistavat, että heille lahjoitetaan sitä vähemmän, mitä vähemmän he joutuvat maksamaan. Kaksinainen epäluulo perinteiseen kulttuuriin ideologiana sulautuu epäluuloon teollista kulttuuria kohtaan puijauksena. Jotkut onnekaat onnistuvat salaa torjumaan pelkiksi kaupanpäällisiksi raiskatut taideteokset ja samalla sen niitä muistuttavan roskan, jota viestimet pursuavat. He saakoot ilonsa siitä, että nähtävää ja kuultavaa on niin paljon. Itse asiassa kaikki on saatavilla. Elokuvateattereiden screeno- ja vaudeville-esitykset, musiikkietäjäiden tietokilpailut ja erinäisten radio-ohjelmien kuuntelijoille jaetut ilmaisvihkoset, palkinnot ja lahjaesineet eivät ole pelkkiä satunnaisuuksia vaan suoraa jatketta sille, miten itse kulttuurituotteille käy. Sinfonia on palkinto siitä, että ylimalkaan kuuntelee radiota. Ja jos tekniikka saisi haluamansa, elokuvat välitettäisiin radion esikuvan mukaisesti suoraan asuntoihin. Kehitys vie kohti *commercial systemiä*. Televisio viittaa kehitystiehen, joka saattaa tunkea Warner-veljekset tuota pikaa heille varmasti epämieluisaan asemaan kamarinäytelmien järjestäjinä ja kulttuurikonservatiiveina. Ja lahjajärjestelmä on jo juurtunut kuluttajien käyttäytymiseen. Kun kulttuuri esittäytyy ylimääräisiksi numeroiksi, joiden yksityistä ja yhteiskunnallista siunauksellisuutta ei toki kukaan tohdi epäillä, sitä vastaanotettaessa on käytettävä tilaisuuksia hyväkseen. Ihmisten pontimena on pelko, että jotain saattaa livahtaa ohi suun. Ei ole varmaa, mitä; joka tapauksessa jäät lehdellä soitttelemaan, jollet rynnistä mukana. Fasismi paneekin toivonsa siihen, että kulttuuriteollisuuden valmentamat lahjojenottajat ovat helposti liitettävissä sen johdolla tahdissa marssiviin pakkopataljooniin.

Kulttuuri on paradoksaalinen tavara. Se on niin tyyten vaihdon lain alistama, ettei sitä enää vaihdeta, ja sitä kulutetaan niin sokeasti, ettei sitä enää voida käyttää. Tästä syystä se sulautuu mainontaan. Mitä mielettömämmältä mainonta monopolioissa näyttää, sitä kaikkivoipaisempaa siitä tulee. Motiivit sanelee pääosin talous. Ihmisten on varmastikin mahdollista elää ilman koko kulttuuriteollisuutta – siinä määrin se näet pakostakin kyllästää ja apatisoi kuluttajansa. Tälle seikalle se itse ei mahda paljoakaan. Mainonta onkin sen elineste. Toisaalta koska kulttuuriteollisuustuote supistaa tavarana lupaamansa nautinnon aina pelkäksi lupaukseksi, tuo tuote sulautuu lopulta mainontaan, jota se nautintoa tuottamattomana tarvitsee. Kilpailuyhteiskunnassa mainonta huolehti erinäisistä yhteiskunnallisista palveluista: se ohjasi ostajia markkinoilla, helpotti valintaa ja auttoi muita kyvykkäämpää mutta tuntematonta tuottajaa suuntaamaan tavaransa oikeille kohteille. Se ei kuluttanut vaan säästi työaikaa. Nykyään kun vapaat markkinat ovat tulossa elämänsä ehtooseen²⁹, järjestelmän herruus linnoittautuu mainontaan. Se takoo kuluttajia suurkonserneihin yhdistävän siteen lujaksi. Vain se, joka pystyy jatkuvalla syötöllä maksamaan mainosvälineiden – etunenässä radion – perimät tähtitieteelliset summat, vain se, joka jo kuuluu kultapossukerhoon tai saa osakseen pankki- ja teollisuuspääoman päätösten suopeuden, saa luvan astua myyjänä näennäismarkkinoille. Mainoskulut tekevät tarpeettomaksi epätoivottujen ulkopuolisten työlään lyömisen kilpailussa; sitä paitsi ne virtaavat lopulta takaisin konsernien taskuihin. Ne takaavat myös sen, että sikariporras voi pysytellä omassa piirissään. Tämä muistuttaa totalitaaristen valtioiden taloudesta päättäviä neuvostoja, jotka valvovat yritysten pystyttämistä ja pyörittämistä. Mainonta on tätä nykyä rajoittava periaate, ehkäisyjärjestely; mikä ei kannu sen leimaa, on taloudellisesti epäilyttävä. Kaikkialla yltävä mainonta ei ole tarpeen suinkaan siksi, että ihmiset oppisivat tuntemaan tarjolla olevan suppean lajikevalikoiman. Se hyödyttää menekkiä vain epäsuorasti. Jos jokin firma lopettaisi tavallisen mainoskäytäntönsä, se menettäisi nauttimansa arvonannon. Itse asiassa lopettaminen loukkaisi kuria, johon johtava isokenkäisten klikki on pakottanut lampaansa. Sota-aikana mainostetaan edelleen tavaroita, joita ei enää ole saatavissa. Näin tehdään pelkästään teollisuuden mahdin osoittamiseksi. Tärkeämpää kuin nimen toistelu on tällöin ideologisten viestinten tukeminen.

Koska järjestelmä pakottaa jokaisen tuotteen käyttämään mainontatekniikkaa, se on kyllästännyt kulttuuriteollisuuden sovinnastavan, sen ”tyylin”. Niin täydellinen on tuon tekniikan voitto, ettei se ratkaisevissa kohdissa tee enää edes numeroa itsestään: mahtavien monumentaalirakennukset, kiveksi muuttuneet mainokset valonheitinten loisteessa, ovat jo mainonnan tuolla puolen. Esiin pannaan enintään liikkeen nimen alkukirjaimet: ne kohoavat talon harjalla valaistuina, vailla itsekehun häivääkään. Toisaalta 1800-luvulta periytyneet talot, joiden arkkitehtuurista näkyy – noloa kyllä – vielä niiden käyttökelpoisuus kulutushyödykkeenä asuintarkoituksiin, on tapana tapetoida sokkelista räystäääseen ja jopa kattojen tuolle puolen julistein ja kuultokuvin. Maisemastakin tulee pelkkä tausta kylteille ja merkeille. Mainoksista tulee sitä taidetta sinänsä, johon Goebbelns sen oivalsi samastaa, *l'art pour l'art*, mainonta puhtaasti mainonnan vuoksi, yhteiskunnallisen vallan puhdas esitys. Nopealla vilkaisulla pystyy enää tuskin erottamaan, mitkä vaikutusvaltaisten amerikkalaisten aikakauslehtien *Lifen* ja *Fortunen* kuvista ja teksteistä kuuluvat mainoksiin, mitkä toimitukselliseen aineistoon. Toimituksellista on haltioitunut ja maksutta tehty kuvareportaasi merkkihenkilön asuintavoista ja keuhohoidosta – mikä tuo hänelle uusia ihailijoita – kun taas mainossivut perustuvat niin asialliseen ja todellisen elämän mukaiseen valokuva- ja tietoa-aineistoon, että ne edustavat sitä informatiivisuuden ihannetta, johon toimituksellisen osa vasta pyrkii. Jokainen elokuva on esinäytös seuraavasta, joka taas kerran lupaa

saattaa saman sankariparin yhteen saman eksoottisen auringon alla: näytöksen alusta myöhästyvä ei tiedä, katsooko hän itse filmiä vai esinäytöstä. Kulttuuriteollisuuden montteerausluonne, sen tuotteiden synteettinen ja ohjelmoitu valmistustapa – elokuvastudioiden lisäksi se on teollista periaatteessa myös koostettaessa halpoja elämäkertoja, reportaasiromaaneja ja iskelmiä – käy jo etukäteen yksiin mainonnan kanssa: kun yksittäisistä osista tulee irrotettavia ja vaihdettavia ja kun ne menettävät teknisestikin kaikki merkitysyhteytensä, ne voidaan alistaa teoksen ulkopuolisiin käyttötarkoituksiin. Tehostetta, trikkiä, erillistä ja toistettavissa olevaa yksittäiskeinoa on hyödynnetty aina aseteltaessa tavaroita näytteille mainostarkoituksessa: tänään jokainen erikoislähikuva filmitähdestä mainostaa hänen nimeään, jokainen iskelmä melodiaansa. Mainonta ja kulttuuriteollisuus sulautuvat toisiinsa niin teknisesti kuin taloudellisesti. Se mikä on kummallekin samaa, näkyy lukemattomissa paikoissa. Saman kulttuurituotteen mekaaninen kopiointi on yhtä kuin saman propagandaiskun toistelu. Tehokkuuden vaatimuksesta kumpikin tekee tekniikasta psykotekniikkaa, ihmismielen muokkaustaitoa. Kumpikin pitää norminaan yllättävyyttä mutta silti tuttuutta, keveyttä mutta silti mieleenpainuvuutta, taitavuutta mutta silti yksinkertaisuutta: tavoitteena on valata hajamieliseksi tai vastahakoiseksi mielletty asiakas.

Puhumalla käyttökieltään asiakas kantaa oman kortensa kulttuurin mainosluonteen kekkoon. Näet mitä täydellisemmin kielestä tulee ilmoituskieltä, mitä enemmän sanat muuttuvat sisällyksekkäistä merkityksen kantajista laaduttomiksi merkeiksi, mitä puhtaammin ja läpinäkyvämmiin ne välittävät tarkoitetun asian, sitä läpituokemattomampia niistä samalla tulee. Yksi koko valistusprosessin osatekijöitä oli kielen vapauttaminen taikauskosta. Nyt vapautus kiepahtaa takaisin magiaksi. Toisistaan erottuvina mutta silti erottamattomina sana ja sisältö liittyivät aikoinaan toisiinsa. Käsitteet kuten alakuloisuus ja historia, niin, jopa elämä tunnustettiin sanasta, joka nosti ne esiin ja piti voimassa. Sanahahmo samanaikaisesti sekä konstituoivat ne että heijasti niitä. Jyrkkä eronteko, joka pitää sanamuotoa satunnaisena ja sen suhdetta kohteeseensa mielivaltaisena, panee pisteen sanan ja asian toisiinsa sekoittavalle taikauskolle. Kaikki, mikä ylittää tietyn lukkoon lyödyn kirjainjonon rinnastussuhteen tapahtumaan, julistetaan hämäryytenä ja sanametafysiikkana kiroukseen. Tällöin kuitenkin sana, jolla on enää lupa osoittaa mutta ei merkitä mitään, hitsautuu niin kiinteästi asiaan, että siitä tulee jähmeä kaava. Tämä koskee samalla tavoin niin kieltä kuin kohdettakin. Sen sijaan että sana toisi kohteen kokemuksen piiriin, se kohtelee sitä abstraktia ilmiötä edustavana tapauksena. Pakko armottomaan selvyyteen leikkaa ilmaisusta kaiken muun pois, jolloin sen ilmeikkyyden katoaa ja siitä pois leikattu surkastuu myös todellisuudessa. Vasen laita jalkapallossa, mustapaita, hitlernuori ja sen sellaiset eivät ole enää muuta kuin nimiä.

Jos sana ennen rationalisointiaan vapauttikin kaipuun lisäksi valheen, niin rationalisoidusta sanasta on tullut tiukempi pakkopaita kaipuulle kuin valheelle. Positiivismi supistaa maailman dataksi, informaatioyksiköiksi, ja tämän datan sokeus ja mykkyys siirtyy itse kieleen, joka rajoittuu pitämään datasta kirjaa. Näin merkeistä tulee läpituokemattomia. Ne saavat iskukykyä, veto- ja työntövoimaa, mikä tekee niistä äärimmäisen vastakohtansa eli loitsun kaltaisia. Ne vaikuttavatkin eräänlaisina manauksina – esimerkiksi kun diivalle loihditaan studiossa nimi tilastotieteen avulla, kun hyvinvointihallitusta kirotaan sellaisilla tabutermeillä kuin ”byrokraatti” tai ”älykkö” tai kun raakuus hankkii itselleen taikavoimaa maan nimestä. Nimet, joihin magia kärkkäästi punoutuu, käyvät tänään läpi kemiallista muutosprosessia. Ne muuttuvat mielivaltaisiksi ja sellaisina käteviksi merkeiksi, joiden vaikutusvoima on toki laskettavissa mutta jotka tästä syystä ovat yhtä omavaltaisia kuin arkaaiset etunimet. Nämä arkaaiset jäänteet on saatettu ajan tasalle joko tyyllittelemällä

ne mainosmerkeiksi – esimerkiksi filmitähtien sukunimet käyvät etunimistä – tai tekemällä niistä kollektiivisia vakioita. Sen sijaan porvarillisella sukunimellä on vanhahtava kaiku. Sehän ei ole toiminut tavaramerkkinä vaan yksilöllistänyt kantajansa liittämällä hänet esihistoriaansa. Amerikkalaisissa tämä herättää outoa hämmennystä. Kätkeäkseen yksittäisten ihmisten kiusallisen etäisyyden he kutsuvat toisiaan Bobeiksi ja Harryiksi, tiimin vaihdettavissa oleviksi jäseniksi. Tällainen ylioppilastapa alentaa ihmissuhteet todellisilta suhteilta suojelevaksi penkkiurheilijayleisön veljeydeksi.

Merkkinä toimiminen [*Signifikation*], ainoa suoritus, jonka semantiikka sanalle sallii, saa täyttymyksensä signaalissa. Sanan signaaliluonnetta vahvistaa rivakkuus, jolla kielimallit pannaan ylhäältä käsin kiertoon. Olipa oikein tai väärin kutsua kansanlauluja yläkerrostumasta alas vajonneeksi kulttuuriluomukseksi, niiden ainekset ovat joka tapauksessa muokkautuneet populaariin hahmoonsa vasta pitkällisen, moninaisesti välittyneen kokemusprosessin tuloksena. Sitä vastoin *popular songs*, populaarilaulut leviävät salamannopeasti. Amerikkalainen ilmaus *fad*, joka viittaa kulkutaudin tapaan puhkeaviin – tosiasiaa huippukeskittyneiden talousmahtien sytyttämiin – muoteihin, kuvasi tätä ilmiötä jo kauan ennen kuin totalitaariset mainospamput murtautuivat kulttuurin kulloistenkin päälinjojen läpi. Kun saksalaiset fasistit sinkaavat kovaäänisistä yhtenä päivänä sanat ”emme sallii”, huomenna koko kansa sanoo: ”Emme sallii.” Saman kaavan mukaan Saksan salamasodan kohteena olleet kansat ovat ottaneet sanan *Blitzkrieg* kielenparteensa. Toimenpiteidenimitysten toistelu tekee toimenpiteistä tavallaan tuttuja samaan tapaan kuin vapaiden markkinoiden aikoihin menekkiä kasvatti se, että tuotenimi oli kaikkien huulilla. Sorvattujen sanojen toistelun sokeus ja nopea leviäminen kytkee mainonnan totalitaariseseen päiväkäskyyn. Se kokemustaso, joka teki ihmisten puhumista sanoista heidän omiaan, on juurittu pois. Nopeasti omaksuttuna kieleen sujahtaa tällöin sama kylmyys, joka on tähän asti ollut sille ominaista vain mainospylväissä ja sanomalehtien ilmoitusosastoissa.

Lukemattomat ihmiset käyttävät sanoja ja puheenparsia, joita he joko eivät ensinkään ymmärrä tai joita he käyttävät vain behavioristisesti siltä osin kuin ne varoitusmerkkien tavoin laukaisevat refleksiä. Sanat takertuvat lopulta sitä pakonomaisemmin kohteisiinsa mitä vähemmän niiden kielellistä merkitystä kyetään käsittämään. Kansanvalistusministeri puhuu dynaamisista voimista tajuamatta niistä mitään, ja iskelmät laulavat herkeämättä ”reverietä” ja ”rapsodiaa”. Iskelmien kansansuosio perustuukin käsittämättömyyden magiaan, väristyksiin elämää suuremman edessä. Toiset stereotyyppit, sellaiset kuin ”muisto”, ymmärretään vielä osittain, mutta ne pakoilevat kokemusta, joka voisi antaa niille sisällön. Ne ovat ikään kuin puhuttuun kieleen ulottuvia erillisiä alueita. Fleschin³⁰ ja Hitlerin hallitsemassa Saksan radiossa ne voidaan tunnistaa kuuluttajan teennäisestä *Hochdeutschista*, yläsaksalaisesta korostuksessa, jolla hän messuaa kansakunnalle ”Auf Wiederhören”, ”kuulumisiin”, ”Hier spricht Hitlerjugend”, ”Tässä puhuu Hitlernuorisot”, tai jopa ”der Führer”, ”Johtaja”. Hänen äänensävyään tulee miljoonien matkima. Tuollaisissa sanankäänteissä katkeaa lopullisesti se kerrostuneen kokemuksen ja kielen välinen side, jolla oli sovittava vaikutus vielä 1800-luvun murteessa. Saksan kielen sanat ovatkin paraikaa jähmettyneissä vieraisi sen journalistin käsissä, josta on hänen joustavan mielenlaatunsa ansiosta tullut *deutscher Schriftleiter*, koko Saksan toimittaja. Jokaisesta sanasta voi aistia, miten pitkälle fasistinen *Volksgemeinschaft*, kansanyhteisö, on sen vääristellyt. Tosin vähitellen tuollainen kieli on alkanut yltää totalitaarisesti kaikkialle, jolloin sanoista ei enää kaiu niille tehty väkivalta. Radiokuuluttajan ei ole tarpeen puhua pöyhkeästi; itse asiassa hän ei kelpaisi työhönsä, jos hänen äänensävynsä eroaisi hänen kohdeyleisölleen ominaisesta.

Toisaalta juuri tästä syystä kulttuuriteollisuuden kaava on syöplynyt kuuntelijoiden ja katselijoiden kieleen ja elehdintään voimaperäisemmin kuin koskaan ennen, jopa niin pieniä nyanseja myöten, ettei niiden tutkimiseksi ole vielä pätevää menettelytapaa. Tätä nykyä kulttuuriteollisuus on ottanut omakseen uudisasukas- ja yrittäjädemokratian perinnön – demokratian, jonka piirissä henkistä erilaisuutta koskeva taju jäi kohtalaisen karkeaksi. Kaikilla on vapaus tanssia ja huvitella, kuten kaikilla on uskonnon historiallisen neutraloinnin jälkeen ollut vapaus liittyä mihin tahansa kaikenkirjavista lahoista. Mutta vapaus valita ideologiansa osoittautuu kaikkialla vapaudeksi valita aina samaa – ideologiat kun ovat alati taloudellisten pakkojen heijastajia. Tapa, jolla neitonen hyväksyy ja toteuttaa asiaan kuuluvat treffinsä, äänensävy puhelimesta ja intiimeimmässä mahdollisessa tilanteessa, ru-pattelun sananvalinta, niin, koko sisäinen elämä sellaisena kuin nyttemmin huonoon huutoon joutuneen syvyyopsykologian järjestävät käsitteet sitä jaottelevat – kaikki tällainen todistaa yrityksestä rakentaa itsestään pätevästi menestyvä kone, joka vastaa jopa viettiilykkeitä myöten kulttuuriteollisuuden esittämää mallia. Ihmisten intiimeimmätkin reaktiot ovat esineistyneet heitä itseään vastaan niin täydelleen, että ajatus heidän omintakeisuudestaan säilyy vain äärimmäisenä abstraktiona: *personality* tarkoittaa heille enää tuskin muuta kuin häikäisevän valkoista hammasriviä ja vapautta niin tunteista kuin kainalohiestäkin. Tämä on mainonnan riemuvoitto kulttuuriteollisuudessa, kuluttajien pakonomainen *mimesis*, yhdenmukaisuus niiden kulttuuritavaroiden kanssa, joiden läpi he samalla silti näkevät.

Käännös Veikko Pietilä

Viitteet

- 1 Puhe palautevälineen puutteesta rinnastuu Bertolt Brechtin 1920-luvulla esittämiin ajatuksiin, joiden mukaan radiosta pitäisi tehdä yksisuuntaisen jakeluvälineen asemesta kaksisuuntaisen vuoropuheluväline. Ks. Bertolt Brecht (1932/1972), "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat". Teoksessa D. Prokop (toim.) *Massenkommunikationsforschung 1: Produktion*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 31–35. Ks. myös Pekka Halttula & Juhani Koivisto (1990) *Brechtiläinen radiotestamentti*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos.
- 2 Esseen kirjoittamisaikoihin 1940-luvun alussa Herta Herzog havaitsi tutkimuksissaan, että radion saippuaopperoiden kuuntelijat kokivat saavansa niistä apua arjen pulmatilanteisiin. Ks. Herta Herzog (1944/1995) Päiväunia, lohtua, neuvoja: miksi päivittäisarjoja kuunnellaan ja mitä niistä saadaan? *Tiedotustutkimus* 18:3, 9–14. [Suom. huom.]
- 3 *Gesamtkunstwerk* tarkoittaa taiteen kaikista ilmaisumuodoista rakentuvaa teosta. Seuraavassa virkkeessä mainittu *Tristan* viittaa Richard Wagnerin oopperaan *Tristan ja Isolde*. [Suom. huom.]
- 4 Kyse on Weimarin tasavallan kaudesta (1919–1933). Adornon nuoruudenystävän Siegfried Kracauerin tulkinnan mukaan tuon ajan saksalaiset elokuvat ilmensivät saksalaisen mielen fasismiin taipuvaisia syväkerrostumia. Ks. Siegfried Kracauer (1947/1987) *Galigarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Alk. *From Galigari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Suom. Reijo Lehtonen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. Kracauer kirjoitti kirjansa Yhdysvalloissa samaan aikaan kuin kulttuuriteollisuusessse näki päivänvalon. [Suom. huom.]
- 5 Tässä yhteydessä on hyvä muistaa Walter Benjaminin essee "Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella" vuodelta 1935. Suomeksi essee on julkaistu mm. *Filmihullussa* (5/1979, 4–15). Ei liene täysin väärin sanoa, että Horkheimer ja Adorno käyvät epäsuoraa polemiikkia Benjaminin kanssa. [Suom. huom.]
- 6 Kirjoittajat saattavat vihjata Marxin yksinkertaisen ja laajennetun uusintamisen käsitteisiin, jos kohta käyttävät niitä metaforisesti ja toisessa yhteydessä kuin tämä. Ks. Karl Marx (1867/1974) *Pääoma*. Osa 1. Moskova: Edistys, 508–549. [Suom. huom.]
- 7 Giovanni Pierluigi Palestrina (1525–1594) on mainittu katolisen kirkon suurimmaksi säveltäjäksi. [Suom. huom.]
- 8 Ordo on katolisen kirkon oppi luomakunnan järjestyksestä, jonka hierarkiassa jokaisella luodulla on oma paikkansa; ihmisen paikka on sen huipulla. [Suom. huom.]
- 9 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Werke*. Osa I. Leipzig 1917, 187.

- 10 Tässä on hyvä muistaa se Marxin kriittinen huomautus Hegelistä, että tärkeintä tälle oli logiikan asia, ei – kuten hänestä piti olla – asian logiikka, sen käsittäminen, mikä ”erityisen asian erityinen logiikka” on. Ks. Karl Marx (1843/1961) *Kritik des Hegelschen Staatsrechts. Marx-Engels Werke, Band 1*. Berlin: Dietz Verlag, 296. [Suom. huom.]
- 11 Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*. Osa II. Paris 1864, 151.
- 12 Päälylsrakenne on toinen jäsen Marxin käsiteparissa perusta/päälylsrakenne ja viittaa aineellisen-taloudellisen tuotannon eli perustan varassa seisovaan yhteiskunnan ideologisten mahtien koostumaan. Ks. esipuhetta teoksessa Karl Marx (1859/1970) *Kansantaloustieteen arvostelua*. Helsinki: Kansankulttuuri. Ks. myös W.F. Haug (toim.) (1995) *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Osa 2. Hamburg: Argument Verlag, 27–49. Käsillä olevan esseen mukaan keskeinen osa nyky-yhteiskunnan päälylsrakennetta on massakulttuuri. [Suom. huom.]
- 13 Elokuvateollisuuden itsenäntelyelimeksen 1922 perustama Motion Picture Producers and Distributors Association of America tunnettiin ensimmäisen johtajansa nimen mukaan myös Hays Officeena. [Suom. huom.]
- 14 Vapauden valtakunta on toinen jäsen Marxin käsiteparissa välttämättömyyden/vapauden valtakunta. Se alkaa yhteiskunnallisten uusintamispakkojen eli välttämättömyyden valtakunnan tuolla puolen ja on alue toiminnoille, joiden tarkoitus löytyy niistä itsestään, ei niiden ulkopuolelta. Ks. Karl Marx (1894/1976) *Pääoma*. Osa 3. Moskova: Edistys, 807–808. Ks. myös W.F. Haug (toim.) (1999) *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Osa 4. Hamburg: Argument Verlag, 950–952. Esseen tässä kohdassa käsitteellä ironisoidaan porvarillista taidetta. [Suom. huom.]
- 15 Määrän muuttuminen laaduksi on nk. dialektisen materialismin mukaan yksi dialektiikan peruslaeista. Ks. *Marxilais-leniniläisen filosofian perusteet*. Moskova: Edistys, 129–139. [Suom. huom.]
- 16 Alkuperäinen, vaikeasti kääntyvän sanaleikin sisältävä virke kuuluu: ”Die Lustigkeit schneidet jene Lust ab, welche der Anblick der Umarmung vermeintlich gewähren könnte und verschiebt die Befriedigung an den Tag des Pogroms.” Pogrom tarkoittaa juutalaisvainoa. Virkkeessä lienee puhe katkaistun halun kääntymisestä sadistiseksi tai sadomasokistiseksi toiminnaksi. [Suom. huom.]
- 17 Tantalos on kreikkalaisen mytologian hahmo. Tantaloksen tuskat viittaavat houkuttelevan lähellä mutta kuitenkin saavuttamattomissa olevan haluamiseen. [Suom. huom.]
- 18 Termi alkutekstissä on ”völkisch”, jonka olen sen konnotaatioiden nojalla tulkinut viittaavan kansallissosialistisessa Saksassa vallinneeseen kulttuuripainotukseen; tästä syystä olen valinnut käännökseksi ”arjalainen”. [Suom. huom.]
- 19 Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*. Osa IX. München 1921, 426.
- 20 Mortimer Adler oli yhdysvaltalainen kulttuurisosiologi, jonka tunnetuinta teosta *Art and Prudence* (1937) Horkheimer reposteli *Zeitschrift für Sozialforschung* -lehdessä (2/1941). [Tieto on peräisin esseen ruotsinnoksesta, suom. huom.]
- 21 Esseen kirjoittamisaikoihin Leo Löwenthal havaitsi aikakauslehtien elämäkertatarinoita koskevassa tutkimuksessaan, että niissä tapahtui 1900-luvun alusta 1940-luvulle selvä siirtyä tuotannon idoleista kulutuksen idoleihin. Missä edelliset raivasivat tiensä menestykseen omin töin ja tarmoin, siinä jälkimmäisten menestys pohjautui erilaisiin suotuisiin sattumuksiin. Ks. Leo Löwenthal (1944/1968) ”The Triumph of Mass Idols”. Teoksessa Leo Löwenthal, *Literature, Popular Culture, and Society*. Palo Alto, CA: Pacific Books, 104–140.
- 22 Yhtenä loogisen positivismin käsitteenä protokollalause viittaa puhtaan havaintotosion ilmoittavaan esitykseen. Paitsi että kirjoittajat arvostelevat tässä kulttuuriteollisuutta, he irvailivat myös loogisen positivismin tapaa ottaa lähtökohdakseen se, mikä on annettu havainnossa. [Suom. huom.]
- 23 Puhe on kansallissosialistisen Saksan elokuvatuotannosta. [Suom. huom.]
- 24 *Hans Sonnenstösser* on saksalaisen dramaturgin ja näyttelijän Paul Apelin näytelmä (*Hans Sonnenstössers Höllenfahrt*, 1911), jonka Guštaf Gründgens sovitti musikaaliksi Göringin valtioteatteriin Berliinissä 1936. [Tieto on peräisin esseen ruotsinnoksesta, suom. huom.]
- 25 Viittaus kansallissosialistisessa Saksassa *Winterhilfe*-nimellä harjoitettuun sosiaalipoliittiseen toimintaan. [Suom. huom.]
- 26 Nietzsche, *Götzendämmerung. Werke*. Osa VIII, 136.
- 27 Kansanyhteisöä tarkoittava *Volksgemeinschaft* on kansallissosialistista terminologiaa. [Suom. huom.]
- 28 Vastakohtien ykseys on nk. dialektisen materialismin mukaan yksi dialektiikan peruslaeista. Ks. *Marxilais-leniniläisen filosofian perusteet*. Moskova: Edistys, 136–150. [Suom. huom.]
- 29 Kirjoittajien mukaan kilpailuyhteiskunta kuului kapitalismin alkuvaiheeseen. Siitä olisi 1900-luvulla siirrytty monopolikapitalismin kautta kohti valtiokapitalismia (jonka kirjoittajat katsoivat toteutuneen jo kansallissosialistisessa Saksassa). [Suom. huom.]
- 30 Hans Flesch oli saksalainen radiotoimittaja, joka pyörity ohjelmaa *Berliner Funkstunde* vuoteen 1933, jolloin natsit erottivat hänet. [Tieto on peräisin esseen ruotsinnoksesta, suom. huom.]