

ESTEETTISEN KRITIIKKI

Moderni kokemus ja esteettinen teoria

Markku Nivalainen
Pro gradu -tutkielma
Filosofia
Yhteiskuntatieteiden
ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Syksy 2008

TIIVISTELMÄ

ESTEETTISEN KRITIIKKI

Moderni kokemus ja esteettinen teoria

Markku Nivalainen

Filosofia

Pro gradu-tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Olli-Pekka Moisio

Syksy 2008

72 sivua

Tutkielmassani esitän kriittisen filosofisen luennan kahdesta taideteoksesta, Samuel Beckettin näytelmästä *Waiting for Godot* ja J.G. Ballardin romaanista *Crash*. Lähestyn teoksia Theodor W. Adornon *Esteettisessä teoriassa* esittämän teoreettisen viitekehyksen puitteissa. Tämä tarkoittaa dialektista tarkastelua, jossa taideteoksista luetaan esiin niihin sisältyvä ”tiedostamaton historiankirjoitus”.

Taideteosten ”tiedostamaton historiankirjoitus” sisältää niiden yhteiskunnallisen momentin, joka heijastuu taideteokseen taiteilijan kokemuksen ja kokijalle tämän esteettisen kokemuksen kautta. Käsittelemäni modernit taideteokset toimivat siten modernin kokemuksen kuvaajina.

Esitän kokemuksen sisältävän aina utooppisen momentin, joka toimii olemassa olevan kritiikkinä. Kokemuksen kommunikointi on mahdotonta muuten kuin moninkertaisesti välittyneenä, mikä saattaa aiheuttaa utooppisen momentin hämärtyksen. Erityisen suuren uhan kokemuksen kommunikoinnille, ja siten kritiikille utooppisen momentin hämärtyksen takia, muodostaa myöhäismoderni aikakausi, joka suosii elämyksiä kokemuksen sijaan.

Tutkielmassani osoitan miten kohdetta, tässä tapauksessa kaunokirjallisia teoksia, on mahdollista lähestyä säilyttäen niin kutsuttu objektin ensisijaisuus. Tämä vaade objektikäytävyydestä pakottaa teorian itsereflektiivisyyteen ja mahdollistaa minkä tahansa kohteen kritiikin niin subjektin kuin objektinkin yhteiskunnallis-historialliset vaikutteet tiedostaen.

Tutkimuksen ja sen ehtojen kuvauksena tutkielmani on myös ohjelmallinen.

Avainsanat: Theodor W. Adorno, Samuel Beckett, J.G. Ballard, esteettinen teoria, moderni, kokemus, kritiikki

Sisällys

1 Johdanto.....	3
1.1 Työn luonteesta.....	3
1.2 Työn rakenteesta.....	4
1.3 Kysymyksenasettelusta.....	5
1.4 Lähteistä.....	6
2 Kriittinen kokemus, estetiikka ja moderni.....	7
2.1 Esteettinen teoria.....	7
2.1.1 Esteettisen teorian dialektisestä metodista.....	7
2.1.2 Filosofinen kokemus ja kognitiivinen tieto.....	8
2.1.3 Eksakti fantasia.....	9
2.1.4 Negatiivinen dialektiikka.....	11
2.1.5 Dialektinen estetiikka.....	12
2.1.6 Taideteosten autenttisuudesta.....	15
2.1.7 Illuusio ja utopia.....	16
2.1.8 Yhteenvetoa.....	18
2.2 Moderni kokemus.....	19
2.2.1 Kokemuksen käsitteestä.....	19
2.2.2 Modernin käsitteestä.....	20
2.2.3 Yhteenvetoa.....	21
2.3 Esteettinen teoria ja moderni kokemus.....	22
2.3.1 Estetiikka ja totuus.....	22
2.3.2 Kokemus ja kritiikki.....	23
2.3.3 Kokemuksen kriisi.....	24
2.3.4 Yhteenvetoa.....	25
3 Dialektiikan vanhuudenhöperyys.....	27
3.1 Herra Pozzo ja hänen renkinsä Lucky.....	28
3.1.1 Turhuuksien turhuus.....	28
3.1.2 Toinen näytös.....	29
3.1.3 Kaikki pysyvä haihtuu pois.....	31
3.1.4 Transsendenssi ja transgressio.....	33
3.1.5 Yhteenvetoa.....	34
3.2 Vladimir ja Estragon – odotuksen rengit.....	35
3.2.1 Toiston pysyvyys.....	35
3.2.2 Tänään, tässä ja nyt.....	36

	2
3.2.3 Jumalahakuinen huomina.....	37
3.2.4 Kokemus ja elämys.....	38
3.2.5 Ajaton ja ajallinen.....	40
3.2.6 Rajaton ja rajallinen.....	41
3.2.7 Yhteenvetoa.....	42
3.3 Sovituksen mielettömyydestä.....	43
3.3.1 Mielelön meininki.....	44
3.3.2 Lupaus sovituksesta.....	45
3.3.3 Välttämättömyyden kontingenssista.....	46
3.3.4 Totaliteettilume ja transgressio.....	47
3.3.5 Yhteenvetoa.....	47
4 Törmäysvoimankäytön perusteet.....	49
4.1 Pienin yhteinen nimittäjä.....	50
4.1.1 Koneen avulla lihan yli.....	51
4.1.2 ”My realitycheck just bounced”.....	52
4.1.3 Viettiteollisuus ja ylevä oire.....	53
4.1.4 Liikenne ja moderni.....	54
4.1.5 Yhteenvetoa.....	55
4.2 Kuvitteellinen yhteisö.....	57
4.2.1 Massat ja yhteisö.....	57
4.2.2 Vaughan ja entusiastit.....	58
4.2.3 Hyötyajattelun transgressio?.....	59
4.2.4 Mikro- ja makroyhteisö.....	60
4.2.5 Yhteenvetoa.....	61
4.3 Liikenteen kurimus ja yhteisöllinen haltuunotto.....	61
4.3.1 Subjekti–objekti.....	62
4.3.2 Välineellisyyden dialektiikka.....	62
4.3.3 Yhteenvetoa.....	64
5 Päättäntö.....	65
5.1 Yhdessä erikseen.....	65
5.2 Rajoja ja niiden ylityksiä.....	66
5.3 Kirjallisuuden kritiikki.....	68
Lähteet.....	70

1 JOHDANTO

1.1 Työn luonteesta

Työni teoreettinen viitekehys rakentuu Theodor W. Adornon filosofian varaan. Adornolle oli äärimmäisen tärkeää säilyttää ”objektin ensisijaisuus” (Nicholsen 1999, 3). Tämä voidaan alustavasti määritellä pyrkimykseksi kuunnella kohteen omaa ääntä pakottamatta sitä mihinkään ennalta-annettuun muottiin.¹ Siitä seuraa mahdottomuus asettaa yksityiskohtaisia kysymyksiä, joihin voitaisiin hakea selkeitä vastauksia.

Tarkasti rajattu kysymys vaikuttaa siihen miten tutkimuskohde meille näyttäytyy. Kysymys rajoittaa näkökulmaa sulkien pois kohteen piirteitä ei-olennaisina. Kysyttävä silti on, joten on pyrittävä ottamaan huomioon kysymyksen luonne ja annettava vastaukselle riittävästi tilaa. Olen työssäni pyrkinyt tähän, mutta teemojen laajuuden vuoksi olen joutunut tekemään joitain kompromisseja.

Ensisijainen päämääräni on selventää kokemuksen ja kritiikin suhdetta sekä luonnostella Adornon *Esteettisen teoriassa* esittämän esteettisen teorian pohjalta viitekehystä, jonka puitteissa moderneja ilmiöitä, tässä tapauksessa esteettisiä objekteja, voidaan kriittisesti tarkastella. Tarkastelun kohteena voidaan siis sanoa olevan itse teorian.

Huomionarvoista on, ettei teoria ole teoria estetiikasta, vaan pikemminkin teoria yhteiskunnan esteettisen momentin kriittisen tarkastelun ehdoista ja mahdollisuuksista, tai kuten sanottu – esteettisestä teoriasta. Teoria on tarkoitus olla luonteeltaan itsereflektiivistä, teoriaa teorian itsensä mahdollisuudesta sekä luonteesta. Mikäli pyrkimykseni säilyttää edellä mainittu objektin ensisijaisuus onnistuu, on teoria väistämättä itsereflektiivistä.

¹ Ks. Kotkavirta 1999a ja 1999b.

1.2 Työn rakenteesta

Aloitan työni Adornon esteettisen teorian tarkastelulla. Tarkoitukseni on sijoittaa filosofiseen kontekstiin *Esteettisen teorian* käsittelemiä, työni kannalta olennaisia teemoja, joiden ymmärtäminen on työni ymmärtämisen välttämätön edellytys. Jatkan tästä modernin kokemuksen ja kokemukseen sisältyvän kriittisen momentin teoretisointiin. Tarkoitukseni on laajentaa Adorno-tulkintaani niin, että teoreettinen viitekehys tekee kahden seuraavan luvun käsittelystä mielekäästä.

Adorno-tulkintaa seuraa kahden modernin esteettisen objektin, Samuel Beckettin *Waiting for Godot'n* sekä J.G. Ballardin *Crashin*, teoreettinen läpivalaisu. Näiden lukujen tarkoitus on osoittaa miten taideteoksista voi lukea auki niihin sisältyvää ”aikansa tiedostamatonta historiankirjoitusta” niin, että objektin ensisijaisuus säilytetään (Adorno 2006, 355). Nostan molemmista teoksista esille paitsi kirjoitusajankohdan myös tulkinnan hetken kannalta kiinnostavia teemoja, joita tarpeen vaatiessa jäsennän erilaisten teorioiden avulla. Koska, kuten sanottu, teokset ovat temaattisesti laajoja ja tilaa tutkielmassa vain rajallisesti, olen valinnut ohjelmallisuuden korostamisen. Toisin sanoen tarkoitus on osoittaa minkälaista tutkimusta Adornon teorian tukemana rakentamani viitekehysten puitteissa voidaan tehdä.

Mainituista syistä olen päätenyt painottamaan *Waiting for Godot'n* ja *Crashin* käsittelyssä hieman eri asioita. Ensimmäisen kohdalla keskityn pääasiallisesti teokseen itseensä ja pidän ”ulkopuolisen teorian” osuuden minimaalisena. *Crashia* käsitellessäni nojaan enemmän erilaisiin teoreettisiin rakennelmiin. Suurin syy painotuseroihin on se, että toisaalta haluan osoittaa kaunokirjallisista teoksista löytyvän runsaasti filosofisesti kiinnostavia jännitteitä. Toisaalta haluan myös korostaa kaunokirjallisten teosten sisältävän yhteiskuntateoreettisesti relevantteja teemoja.

Jokainen luku sisältää useita yhteenvetokappaleita, joissa pyrin sitomaan luvussa käsitellyjä teemoja tutkielman yleisiin ajatuskulkuihin. Tälle ratkaisulle on kaksi perustetta: Ensimmäkin olisi kohtuutonta joko olettaa lukijan pitävän mielessään teorialuvun yksityiskohdat aina päätäntöön asti tai heikentää luettavuutta turvautumalla ristiviittausten verkostoon. Toisaalta olen halunnut jättää päätäntöön tilaa pohdinnoille, jotka eivät sisällä teorian toistamista ja jotka ovat suuntautuneet eteenpäin, mahdolliseen tulevaan tutkimukseen. Toivon tämän ratkaisun helpottavan työni punaisen langan hahmottamista ja sen seuraamista.

1.3 Kysymyksenasettelusta

Esteettinen teoria on vakuuttava yritys asettaa kysymys taiteen ja yhteiskunnan suhteesta tavalla, jossa taidetta ei alisteta millekään ulkoiselle päämäärälle, mutta jossa se ei silti jää vain itseensä viittaavaksi peliksi. Adorno näkee taiteen yhteiskunnallisesti aidosti merkittävänä ja esittää sen sisältävän kriittisen elementin, joka palauttaa kokemukselle – ennen kaikkea esteettiselle kokemukselle – sen menetetyt arvot (ks. Jay 1999). Taide, yhteiskunta ja kokemus muodostavat kiehtovan ongelmakentän, johon tässä työssä pureudun.

Adornon filosofiasta peräisin olevista metodologisista taustaoletuksista, joita työni edetessä puran auki, johtuen lähestyn kokemusta ikään kuin epäsuorasti. Tarkoitukseni on asettaa suurennuslasin alle se yhteiskunnallis-historiallisista momenteista muodostuva kokonaisuus, jonka puitteissa kokemus rakentuu. Tämä kokonaisuus sisältää jännitteitä, joita on mahdotonta ymmärtää muuten kuin suhteessa toisiinsa. Tästä johtuen kokemuksen tarkastelu edellyttää totaliteetin prismaattista tarkastelua, pyrkimystä luoda konstellaatio, joka paljastaa totuuden kokonaisuudesta.²

Käytän tässä tarkastelussa hyväkseni edellä mainittuja taideteoksia ja toivon kaunokirjallisia teoksia koskevien pohdintojen toimivan vastauksena kysymykseen taiteeseen sisältyvän kriittisen momentin luonteesta. Toivon myös, että onnistun antamaan tyydyttävän vastauksen kysymykseen kokemuksen ja kritiikin suhteesta, vaikka teemaa voisi käsitellä laajemminkin.³ Toinen teema, jossa riittäisi materiaalia laajempaankin käsittelyyn ovat Adornon suhde taustalla vaikuttaviin Hegeliin ja Marxiin, joiden kanssa *Esteettisessä teoriassakin* käydään jatkuvaa vuoropuhelua.⁴

Marxin *Grundrissen* johdannosta löytyy Adorno-tulkintani kannalta kiinnostava kohta:

”Kokonaisuus, kun se ilmenee päässä ajatuskokonaisuutena, on ajattelevan pään tuote, ja tämä ajatteleva pää omaksuu maailman ainoalla sille mahdollisella tavalla, joka eroaa tämän maailman taiteellisesta, uskonnollisesta ja käytännöllis-henkisestä

² Ks. Kotkavirta 1999b sekä Tapola 2008.

³ Adornosta ja kokemuksesta on tehty runsaasti saksankielistä tutkimusta. Ks. Jay 2005, 343.

⁴ *Esteettisen teorian* taustoista ks. Zuidervaart 1991. Adornon ja Hegelin suhteesta kokemuksen kannalta ks. Jay 2005, 343–360.

omaksumisesta. Reaalinen subjekti pysyy olemassa kuten ennekin pään ulkopuolella jonakin itsenäisenä, nimittäin niin kauan kuin pää suhtautuu siihen vain spekulatiivisesti, vain teoreettisesti. Tästä syystä myös teoreettista metodologiaa käytettäessä täytyy subjektin, yhteiskunnan, aina väikkyä mielteillemme edellytyksenä.” (Marx 1986, 51.)

Tarkoitti Marx sitten mitä hyvänsä, tekstin voisi vähäisin muutoksin siirtää kuvaukseksi tässä työssä esiintyvistä käsityksestä tutkijan, tutkittavan ja yhteiskunnan välisistä jännitteistä.

1.4 Lähteistä

Olen tietoisesti rakentanut työni niin, että ensisijaisten lähteiden määrä on suhteellisen pieni, kun taas toissijaisia lähteitä on käytössä runsaasti. Käsittelen Adornolta lähinnä *Esteettistä teoriaa* ensinnäkin siksi, että työ on uskomattoman laaja ja toisaalta siksi, että Adornon filosofian perusajatukset eivät juuri muuttuneet koko hänen kirjallisen uransa aikana.⁵ Beckettin ja Ballardin kohdalla olen päättänyt olla viittaamatta muihin kirjailijoiden teoksiin pitääkseni aineiston määrän kohtuullisena.

Useisiin toissijaisiin lähteisiin tyydyn viittaamaan alaviitteissä. Erityisesti suosin tätä ratkaisua niillä kohdilla, joissa viitataan tutkielmani teemoja sivuaviin keskusteluihin, mutta jotka vaatisivat joko turhan suurta taustoittamista tai, tähän liittyen, joiden perusteellisempi käsittely olisi vaikeaa siksi, etteivät niiden taustaoletukset ole yhteensopivia omieni kanssa. Lähinnä tällaisissa tapauksissa on tarkoituksena osoittaa vaihtoehtoisia polkuja, jotka olen päättänyt jättää kulkematta. Rivien väleistä löytyvät viittaukset ovat päätyneet rivien väleihin lähinnä maksimoidakseni luettavuuden.

⁵ Kotkavirta (1999a; 1999b) toteaa Adornon viimeisen julkaisukuntoon saattaman teoksen *Negatiivisen dialektiikan* sisältävän samoja teemoja joita hän käsitteli jo virkaanastujaispuheessaan.

2 KRIITTINEN KOKEMUS, ESTETIIKKA JA MODERNI

2.1 Esteettinen teoria

Theodor W. Adornon (1903–1969) esteettistä teoriaa koskeva pääteos *Esteettinen teoria* jäi kirjoittajaltaan kesken. Käsikirjoituksen ja muistiinpanojen pohjalta koottu laitos ilmestyi Adornon kuolinvuonna 1969. Keskenenäisyys näkyy teoksessa muun muassa runsaana toistona ja hienoisena sekavuutena. *Esteettisen teorian* oli todennäköisesti tarkoitus muistuttaa rakenteeltaan Adornon toista merkittävää teosta, *Negatiivista dialektiikkaa*, joka on luonteeltaan fragmentaarinen, mutta *Esteettistä teoriaa* huomattavasti jäsennellympi.

Esittelen *Esteettistä teoriaa* ja sen filosofisia taustoja siltä osin kuin se on työni tematiikan kannalta relevanttia. Adornon tekstissä on runsaasti dialogia Hegelin ja Marxin kanssa ja paitsi hänen ajatuskulkujensa, myös hänen terminologiansa ymmärtäminen vaatii Hegelin ja Marxin perusajatusten tuntemista. En pyri aiheen laajamittaiseen kartoittamiseen vaan tyydyn sen sijaan osoittamaan tekstistä ne viittaukset, joiden taustojen tuntemisen näen tutkielmani ymmärtämisen välttämättömänä edellytyksenä.⁶

2.1.1 Esteettisen teorian dialektisesta metodista

Adornon dialektiikassa, kuten dialektiikassa yleensä, yksi keskeisistä oletuksista on, ettei ole olemassa ”perusprinsiippiä, ei alkuperää, ei arkhea eikä Arkhimedeeseen pistettä, josta filosofia voisi lähteä liikkeelle” (Zuidervaart 1991, 47). Mikään ensisijaiseksi asetettu ei voi olla ensisijaista jo siitä yksinkertaisesta syystä, että asettamisessa itse asettaminen edeltää aina asetettavaa. Toisin sanoen itse asettaminen asettuu ensisijaiseksi asetettavaan nähden

⁶ Adornon filosofiasta ks. Kotkavirta ja Reiners (1999) sekä Moisio (2008b). Niin kutsutun Frankfurtin koulun, jonka tunnetuimpiin jäseniin Adorno kuuluu, ajattelusta ks. Moisio (1999).

säilyttäen näin Adornon idealistisena kritisoiman subjekti–objekti-jaottelun. (Ks. myös Adorno 1982.)

Mikäli asettamisessa ilmenevä subjektin aktiivinen rooli objektiin nähden haluttaisiin kiistää, olisi oltava olemassa jokin ylihistoriallinen subjektista riippumaton prinssiippi, joka voitaisiin tavoittaa ilman subjektiivista valintaa. Tähän kätkeytyy relativismin ongelmanasettelun ydin: olettamalla tilanne, jossa valinta tehdään samanarvoisten objektien välillä, tullaan samalla olettaneeksi rigoristinen subjekti–objekti-jaottelu. Jaottelun heikko kohta piilee siinä, että niin subjektit kuin objektitkin ovat historiallisia ja keskenään välittyneitä. Kaikki prinssiipit ovat jonain historian hetkenä syntyneitä.⁷

Tämän hyväksymisellä on merkittäviä seurauksia metodologisiin kysymyksiin. Kuten Adorno *Esteettisen teorian* toimittajien jälkisanoissa siteeratun kirjeen mukaan toteaa:

Kyse on yksinkertaisesti siitä, että teoreemastani, ettei minkäänlaista ensimmäistä filosofiaa ole, seuraa, ettei ole mahdollista rakentaa tavanomaista askelittaista argumentaatiota; kokonaisuus on pikemminkin rakennettava osittaisten kokonaisuuksien sarjoista, jotka ovat ikään kuin samanarvoisia ja samalle tasolle keskitetysti järjestettyjä; idea tulee ilmaista niiden konstellaation, ei niiden seuraannon avulla. (Adorno 2006, 562.)

Tästä seuraa dialektisen esityksen paradoksi: mistään ei voi aloittaa, mutta jostain on aloitettava.⁸

2.1.2 Filosofinen kokemus ja kognitiivinen tieto

Adornoon suuresti vaikuttaneessa⁹ Walter Benjaminin *Ursprung des deutschen Trauerspiels* -teoksessa esitellään kaksi erilaista käsitystä kokemuksesta. Ensimmäisessä kokemus määritellään tietämiseksi. Tietämisessä kokemus vastaa tieteellistä kognitiivista metodia, joka pilkkoo todellisuuden osiin, voidakseen ottaa sen haltuun ymmärryksen käsitteillä. Tämä kokemuksen muoto on ensisijainen ennen kaikkea kantilaisessa idealismissa. Benjamin

⁷ Tämän havaitsivat jo Marx ja Engels, jotka nuorhegeliläisten kritiikissään korostivat, ettei filosofien tule unohtaa kysymystä filosofian yhteydestä historialliseen todellisuuteen. Ks. Marx ja Engels 1978b.

⁸ Hänninen (1982, 30) kuvaa samaa problematiikkaa Hegelillä seuraavasti: ”Logiikan tieteessä ei olekaan tärkeintä onko alku välitön vai välitetty, vaan että kokonaisuus, joka on totuus, on itsessään kehä tai kehien kehä. Tällöin ensimmäinen on viimeinen ja viimeinen on ensimmäinen, alku on loppu ja loppu on alku.” Adornon negatiivisesta dialektiikasta ks. Kotkavirta 1999b.

⁹ Ks. esim. Buck-Morss 1977, 90–95, sekä Helmling 2003.

peräänkuuluttaa kuitenkin erilaista, filosofista kokemusta, joka keskittyisi todellisuuden haltuunoton sijaan totuuden ilmenemiseen subjektille. (Buck-Morss 1977, 91.)

Sen sijaan, että subjekti käsitteellisine rakenteineen olisi tiedon perusta, tämä tulisi ennemminkin nähdä ilmiöiden määrittelemää, ja sellaisena objektiivista, rakennetta heijastavien ideoiden representoijana. ”Käsitteellistävä subjekti toimii välittäjänä järjestäen fenomenaliset osatekijät – – tavalla, jossa niiden väliset suhteet tulevat ymmärrykselle näkyviksi muodostaen mentaalisesti havaittavia *ideoita*.” (Buck-Morss 1977, 91–92.) Näin käsitteille jää välittäjän rooli empiirisesti annettujen ilmiöiden ja niistä muodostettavien ideoiden välille.

Kognitiivinen tieto kohtelee objektia hallitsevalla, luokittelevalla ja homogenisoivalla tavalla. Abstrahoiva yleiskäsite nielaisee yksilöoliot hävittäen näiden erityisluonteen. Filosofisessa kokemuksessa yksilöoliot joko palaavat näkyviin ideoissa käsitteellisesti välittyneinä, tai sitten ne muodostavat ideat käsitteellisesti järjestäytyneinä. Tällaisissa käsitteellisissä konstellaatioissa ideat ovat enemmän kuin fenomenalisten osatekijöidensä summa: ilmiöt ilmenevät niissä totuutena. Konstellaatio tuo näkyviin sen yhteiskunnallis-historiallisen todellisuuden, jossa totuus on muodostunut. (Buck-Morss 1977, 92; Adorno 1982.)

2.1.3 Eksakti fantasia

Shierry Weber Nicholosenin mukaan ”tiedämme, että yksi tärkeimmistä Adornon tarjoamista ideoista on käsitys rationaalisuudesta, joka on yhteensopiva sen kanssa, mitä hän kutsuu *objektin ensisijaisuudeksi* – käsitys ei-käsitteellisestä tai ei-diskursiivisesta rationaalisuudesta, joka voisi olla vaihtoehto alistavalle, systematisoivalle rationaalisuudelle, joka on läpeensä organisoidun yhteiskunnan tarjoama vaihtoehto” (Nicholsen 1999, 3).¹⁰ Tässä käsityksessä rationaalisuudessa on selviä kaikuja Benjaminin ajatuksesta filosofisesta kokemuksesta, sillä objektin ensisijaisuuden voi nähdä vaateena toisen kohtelemisesta ”ei-hallitsevalla, ei-luokittelevalla, ei-homogenisoivalla tavalla” (Jay 1999, 187).

¹⁰ Objektin ensisijaisuus kytkeytyy Hegelin pohdintoihin metodin (kohdetta jäsentävän tiedon) ja konstituution (kohteesta jäsentävän tiedon) suhteesta. Selkeän esityksen problematiikasta tarjoaa Hänninen (1982, 17–42).

Todellisuutta käsitteellistävä, ontologisesti ensisijainen subjekti on moderni harha. Tosiasiassa yhteiskunta muovaa kokemuksen ehtoja, mikä vähentää kokemuksen yksilöllisyyttä ja vaikuttaa sen intensiteettiin. Martin Jay (1999, 186) toteaa Adornon käsityksen mukaan esteettisen kokemuksen olevan ”väistämättä epäpuhdas, koska sen ovat turmelleet taiteen ulkopuoliset muutokset” kuten ”moderni sodankäynti, narraation korvaaminen informaatiolla, vieraannuttava teknologia ja kapitalistinen teollistuminen”. Nämä ovat asioita, jotka edesauttavat kokevien subjektien homogenisoimista ja kokemuksen esineellistämistä.

Adorno itse kirjoittaa modernia olevan sellaisen taiteen, ”joka kokemistapansa mukaan ja kokemuksen kriisin ilmauksena imee itseensä sen, minkä teollistuminen on kehittänyt tietyissä tuotantosuhteissa” (Adorno 2006, 87) sekä toteaa luonnon esteettisessä kokemuksessa piilevän aina lopulta koko yhteiskunnan (Adorno 2006, 149).¹¹ Toisin sanoen ei ole olemassa pyyteetöntä kokemusta eikä autonomista subjektiä (vrt. Marx ja Engels, joiden taidefilosofiaa käsittelee, omalaatuisesti, Krylov 1974).

Vaikka kokemus ei voikaan olla täysin puhdasta ja viatonta, Adornon estetiikka edellyttää silti Nicholosenin (1999, 4) mukaan mahdollisuutta ”autenttiseen subjektiiviseen kokemukseen”, joka kohteen ensisijaisuuden korrelaattina on totalisoimattoman tiedon ehto. Tieto, kokemus ja esteettinen muoto kohtaavat ”eksaktissa fantasiassa”, joka viittaa totuutta koskevien väitteiden ja kuvittelukyvyyn rooliin subjektiivisen ja käsitteettömän kokemuksen välittäjänä (Adorno 1999, 32–33). Eksakti fantasia paljastaa kokemuksen epäpuhtaudet. Autenttinen subjektiivinen kokemus rakentuu elämyksistä, jotka kokemuksellistetaan benjaminilaisen filosofisen kokemuksen pyyteettömässä mielessä.

Adornon virkaanastujaispuheessaan antama rooli filosofiselle tulkinnalle kiteytyy ”vaatimukseksi vastata yhä uudelleen olemassa olevan todellisuuden kysymyksiin sellaisen fantasian avulla, joka ryhmittelee kysymyksen elementit siirtymättä niiden ulkopuolelle” (Adorno 1999, 33). Filosofin tulee muodostaa ”historiallisia kuvia”, jotka saavat oikeutuksensa ”viime kädessä ainoastaan siitä, että todellisuus kiteytyy niiden ympärille kiistattomalla evidenssillä” (Adorno 1999, 32). Filosofian tehtävä muistuttaa taiteen tehtävää, mutta eroaa siitä kriittis-diskursiivisen kykynsä vuoksi. Filosofia muodostaa historiallisia kuvia ja taide esteettisiä kuvia, mutta ”esteettisen kokemuksen totuussisältö on tuotava esille

¹¹ Adornosta ja luonnonkauneudesta on esittänyt kiinnostavia huomioita Kotkavirta 2008.

täydentämällä sitä filosofisella sekä yhteiskuntateoreettisella analyysillä, joka tarjoaa taiteelta väistämättä puuttuvat kriittis-diskursiiviset työvälineet” (Jay 1999, 187).

Eksakti fantasia ja konstellatorinen filosofia ovat negatiivista dialektiikkaa, jonka olemassaolon ehto on moderni, antagonistinen, epätosi yhteiskuntatotaliteetti.¹² Yhteiskunnan osat eivät muodosta harmonista kokonaisuutta, vaan yhteiskunta sisältää antagonismeja, jotka filosofia ja taide, molemmat kuvia luodessaan, nostavat esille. Ristiriitaisen todellisuuden kuvaaminen edellyttää yhteiskunnallista teoriaa, joka omaa herkkyyttä ristiriidoille.

2.1.4 Negatiivinen dialektiikka¹³

Hegelin mukaan ainut keino saavuttaa filosofian avulla totuus on järjestelmällisesti säilyttäen kumota osatotuudet.¹⁴ Adornolla yhteiskuntakritiikki tapahtuu kulttuurillisten ilmiöiden, eli osittaisten epätotuuksien, järjestelmällisellä kumoamisella. Adornon käsitys on negatiivinen paitsi siksi, että hän määrittelee totaliteetin epätodeksi, myös siksi, että hänen käsityksensä mukaan ristiriitojen kumoaminen ei tarkoita niiden poistamista. Filosofian on tyytyminen ristiriitojen osoittamiseen, sillä säilyttäen kumoaminen ei ole mahdollista edellyttäessään jatkumoa, jota ei todellisuudessa ole olemassa. Säilyttäen kumoaminen on ainoastaan esineellistynyt illuusio, joka edesauttaa ylläpitämään vallitsevia rakenteita ja valtasuhteita. (Buck-Morss 1977, 101; Harding 1997, 27.)

Totaliteetti on epätosi, koska se on luonteeltaan illusorinen. Ristiriitojen säilyttäen kumoaminen on esineellistynyt illuusio ja sellaisena keino häivyttää epämiellyttävät ristiriidat näkyvistä piilottaen vallitsevat valtasuhteet, jotka kuitenkin jatkavat olemassaoloaan kritiikin saavuttamattomissa. Aito säilyttäen kumoaminen poistaisi ristiriidat todellisuudesta luoden näin historiallista jatkuvuutta. Tällöin yhteiskunta olisi eräänlainen itseään korjaava reaalinen totaliteetti, jossa historiallinen jatkuvuus muistuttaisi luonteeltaan kokemusta, joka rakentuisi totaalisena narratiivina ratkaistujen elämyksellisten ristiriitojen varaan. Näin ei kuitenkaan ole, vaan yhteiskunta on aidosti antagonistinen.

12 Yhteiskunnallisella antagonismilla viitataan Adornoa koskevissa keskusteluissa, nähdäkseni, ennen kaikkea Marxiin, jonka mukaan kapitalismin perusristiriita – ”tuotannon yhteiskunnallisen luonteen ja yksityisen anastustavan” välinen ristiriita – heijastuu kaikkialle yhteiskuntaan. (Krylov 1974, 10.) *Esteettisen teorian* ja marxilaisen perinteen suhteesta ks. Zuidervaart (1991).

13 Negatiivisesta dialektiikasta ks. Kotkavirta 1999b.

14 Ks. Hegel (1992).

Kuten Zuidervaart (1991, 48–49) toteaa, ”Adornon argumentit ovat siten dialektisia, että ne korostavat välttämättömiä ristiriitoja sellaisten vastakohtien välillä, joiden vastakohtaisuus toimii perustana niiden yhteydelle luoden historiallista muutosta. Dialektiikka on negatiivista, sillä se kieltäytyy myöntämästä vastakohtien välille perustavanlaatuisia identiteettiä ja kieltää lopullisen synteesin mahdollisuuden.” Tämä jännitteisyys ilmenee esimerkillisesti pakossa käyttäen yleiskäsitteitä yksilöolioiden kuvaamiseen. Konstellaatioiden tarkoituksena on paljastaa yksilöolioiden yhteiskunnallis-historiallinen olemus pakottamatta näitä osaksi yleiskäsitteitä. Juuri konstellaatioiden luominen on eksaktia fantasiaa.

Ei-identtisen ja identtisen suhteessa ilmenee valtarakenne, jonka osoittamiseen konstellaatioiden avulla voidaan pyrkiä. Tämä valtarakenne on toisinto kapitalistisen yhteiskunnan valtarakenteesta, joka ilmenee todellisuuden vieraantumisessa. ”Jos todellisuutta ajatellessa objektin annetaan hallita subjektia, tuloksena on tietoisuuden esineellistyminen ja status quo'n passiivinen hyväksyntä. Jos subjekti hallitsisi objektia, tuloksena olisi luonnon alistaminen ja status quo'n ideologinen oikeutus.” (Buck-Morss 1977, 186.) Negatiivisen dialektiikan on siis pitäydyttävä jatkuvassa liikkeessä ääripäiden välillä nojaamatta yksinomaan kumpaakaan.

Mainitussa kokemuksen epäpuhtaudessa on kysymys objektin vallasta subjektin yli, mikä johtaa helposti ylilyönteihin tilanteissa, joissa subjektilla on mahdollisuus hallita objektia. Tämän seurauksena ne, joilla on mahdollisuus hallita, myös tekevät niin ja heillä on siihen paitsi ”ideologinen oikeutus” myös ”passiivisella hyväksynnällä” luovutettu mandaatti.

2.1.5 Dialektinen estetiikka

Adorno kuvaa taideteoksen ja yhteiskunnan suhdetta toteamalla taideteoksen olevan ”yhtä lailla prosessin tulosta kuin itse tämä prosessi paikalleen jähmettyneenä” (Adorno 2006, 350). Taideteos muistuttaa rationalistisen metafysiikan kulta-aikoinaan maailman periaatteeksi julistamaa monadia ollessaan ”yhtaikaa voimakas ja esine” (Adorno 2006, 350). Esteettisen tarkastelun kohteet asettuvat siis objekteina (artefakteina, taideteoksina) objektia (yhteiskuntaa) vastaan; ne ”luopuvat empiirisestä maailmasta ja asettavat sitä vastaan omanlaisensa maailman, ikään kuin sekin olisi olevaista” (Adorno 2006, 28).

Taiteen on siis luotava illuusio ”kaikenkattavasta ja sulkeutuneesta kokonaisuudesta”, totaliteetista, ja näin tehdessään se ”antaa mielikuvan maailmastakin tällaisena” (Adorno 2006, 28). Totaliteettiluonteen omaksuminen edellyttää totaliteettiluonteen myöntämistä objektille. Näin moneus väistämättä vahvistaa ykseyttä samalla tavalla kuin empirian hylkääminen ”siunaa empirian ylivallan” (Adorno 2006, 28). Empirian hylkääminen on ehto taiteen aina vaillinaiseksi jäävälle – ”objektiivinen taide on mahdottomuus” (Adorno 2006, 131) – irtautumiselle läpeensä organisoidusta yhteiskunnasta. ”Taideteokset kommunikoivat hylkäämänsä empirian kanssa silti juuri artefakteina, yhteiskunnallisen työn tuloksina, saaden empiriasta myös sisältönsä.” (Adorno 2006, 34.) Juuri ero empiirisestä todellisuudesta mahdollistaa taiteen korkeamman olemisen, ”minkä eron avulla taide voi muokata kokonaisuuden ja osien suhdetta tarpeittensa mukaisesti” (Adorno 2006, 33).

Konstruktio repäisee todellisuuden elementit alkuperäisestä kontekstistaan ja muuttaa niitä kunnes ne kykenevät muodostamaan itsestään käsin jälleen yhtenäisen kokonaisuuden, joka ei ole sen vähempää sisäisesti pakotettu kuin se heteronominen yhtenäisyys, johon se ulkoisesti pakotettiin. (Adorno 2006, 129.)

Taide jäljittelee luonnonkauneutta, mikä ilmaisee sekä luonnonkauneuden että estetiikan aporiaa. Taiteen ”objekti määräytyy negatiivisesti, määrittelemättömänä. Tästä syystä taide vaatii filosofiaa, joka tulkitsee sitä sanoakseen mitä taide ei voi sanoa, kun taas taide kykenee puhumaan vain olemalla hiljaa” (Adorno 2006, 157). Nimenomaan kieltäytyminen kommunikaatiosta on taideteosten tapa kommunikoida taiteenulkoisen kanssa, mikä osoittaa taideteosten prismaattisuuden (Adorno 2006, 34).

Taideteokset ”ovat aikansa tiedostamatonta historiankirjoitusta” (Adorno 2006, 355) ja yhteiskunnallis-historiallisen prosessin jälki on luettavissa esteettisissä teoksissa: ”Yleisen ja erityisen vuorovaikutus, joka tapahtuu taideteoksissa tiedostamattomasti ja joka estetiikan olisi nostettava tietoisuuteen, on perimmäinen syy taiteen dialektiseen tarkasteluun.” (Adorno 2006, 352.) Kyseessä on pyrkimys vastustaa vieraantumista: taideteoksen artefaktina voidaan sanoa sijaitsevan subjektiivisen ja objektiivisen leikkauspisteessä ollen artefaktuaalisen luonteensa takia vieraantunut subjektista, mutta asettuvan, periaatteessa samasta syystä, illusorista yhteiskunnallista totaliteettia vastaan ja sisältävän näin välineet kritiikkiin tämän omilla aseilla.

Mikäli estetiikan haluttaisiin olevan muutakin kuin vain taiteelle vieraita kuvauksia tai käsillä olevan materiaalin voimatonta luokittelua, sen tulisi olla dialektista; dialektista metodia voi kuvata sattuvasti sanomalla, että se kieltäytyy tyytymästä esineellisesti kovettunutta ajattelua hallitsevaan kahtiajakoon deduktiivisen ja induktiivisen välillä – –. (Adorno 2006, 523–524.)

”Dialektisella metodilla” Adorno tarkoittaa negatiivista dialektiikkaa, ja ”estetiikalla” teoriaa, joka palauttaa taideteokset porvarillisten *l'art pour l'art* -tyyppisten ideologisten taidekäsitysten luomasta sfääristä kriittisen yhteiskuntateorian piiriin. Tähän tarkoitukseen tarvitaan dialektista estetiikkaa, sillä deduktiivinen estetiikka merkitsee ”teoreettista pakkopaitaa”, kun taas induktiivinen estetiikka vesittää taiteen ”merkityksettömäksi abstraktioksi” (Zuidervaart 1991, 49).

Deduktiivisen taidekäsityksen kritiikin taustalla on Adornon taiteelle antaman roolin sisältämä jatkuvan uudistumisen vaade. ”Taiteen käsite piilee sen momenttien historiallisesti muuttuvissa konstellaatioissa; se vastustaa määrittelyä.” (Adorno 2006, 29.) Määrittely olisi ei-identtisen¹⁵ puolesta totalisoivaa käsitteellistämistä vastustavien taideteosten pakottamista valmiisiin muotteihin. Muuttuvat konstellaatiot koostuvat taideteosten lisäksi yhteiskunnallis-historiallisista tekijöistä. ”Taiteet polveutuvat laajemmista yhteiskunnallisista prosesseista, vastustavat niitä ja osoittavat niiden tuolle puolen ollen samanaikaisesti osa prosessia.” (Zuidervaart 1991, 56–57.)

James Martin Hardingin mukaan Adornon estetiikassa ”taiteen autonomisuus on seurausta esteettisen teoksen kyvyttömyydestä säilyttäen kumota vastustamansa yhteiskunnallis-historialliset ulottuvuudet” (Harding 1997, 4). Autonomian edellytyksenä ovat toisin sanoen ratkaisemattomat jännitteet, joita historia ei ole kyennyt, eikä kykene, säilyttäen kumoamaan, sovittamaan. Näiden jännitteiden kuvaajana taide uusintaa itseään historiallisten prosessien muutoksessa asettuen samalla myös omia aikaisempia ilmenemismuotojaan vastaan. Säilyttäen kumoamisen illuusio pyrkii alistamaan myös taideteokset, jotka parhaimmillaan onnistuvat pakenemaan pitkiäkin aikoja. Huomionarvoista on, että autonomisuus on kiinteässä riippuvuussuhteessa yhteiskunnallisiin jännitteisiin, jotka ovat ominaisia modernille kapitalistiselle yhteiskuntamuodolle. Taiteen luonne, ja rooli, saattaisi hyvinkin olla toisenlaisessa yhteiskunnassa erilainen.

¹⁵ Ei-identtiseen liittyvästä problematiikasta ks. Kotkavirta 2008.

2.1.6 Taideteosten autenttisuudesta

Autenttisen taideteoksen ominaisuuksien perusteella ei tule tehdä yleistyksiä.¹⁶ ”Kysymykselle siitä, mitä taide on, luodaan kylläkin ääriiviivat sen kautta, mitä taide on joskus ollut, mutta taide tulee oikeutetuksi vain sen kautta, miksi se on muodostunut, ja sen tulee olla avoin sille, miksi se haluaisi ja kenties voisi tulla.” (Adorno 2006, 30.) Päättelyminen konstellaatiosta konstellaation ulkopuolelle johtaa ei-identtisen identifioimiseen ja ominaisuuksia kuvaavien käsitteiden esineellistymiseen. Tästä seuraa edellä mainittu ”teoreettinen pakkopaita”, joka positiivisella määrittelyllä paitsi tukahduttaa olevan, myös asettaa rajoituksia tulevaa kohtaan.

Taiteesta tulee taidetta siksi, että se ilmaisee position, jota yhteiskunnallis-historiallisen momentin hyväksytyt käsitteet eivät selitä. Ilmaisemalla poissuljetun taide paljastaa käsitteellisen ykseyden alistavuuden ja näennäisyyden. Käsitteellistä ykseyttä ei lunasteta synteessin avulla, vaan voimallisesti tukahduttamalla *sisällyttämättömän*. (Harding 1997, 4.)

Sisällyttämättömän tukahduttamiseen ovat käytettävissä myös kriittiset käsitteet, jotka ovat vakiintuneet osaksi (näennäiseen) synteessiin pakottavaa kieltä. Taideteoksen kriittinen elementti ei ole nimettävissä tai edes tavoitettavissa muuten kuin konstellaation osana ja tuloksena. Taideteoksen ominaisuuden nimeäminen kriittiseksi luo käsitteen, joka näyttäytyy ristiriidan ratkaisuna tunnustaessaan ristiriidan olemassaolon ja sisällyttäessään itseensä sen jännitteisyyden.

Tällainen synteessi on kuitenkin aina illuusio. Taide on yhteiskunnan, status quo'n, yhteiskunnallinen kielto ja määriteltävissä ainoastaan negatiivisesti. Adorno tiivistää taidekäsityksensä *Esteettisen teorian* alkusivuilla seuraavasti:

Taiteen muuttuva luonne johtaa taiteen käsitettä sinne, mikä ei ole vielä taidetta. Estetiikalle on perustavaa taiteellisten motiivien jännitteinen suhde taiteen menneisyyteen. Taide on tulkittavissa vain liikelakiensa, ei vakioiden kautta. Se määrittyy suhteessa siihen, mitä se ei ole. Taiteen taiteellisuus täytyy kyetä johtamaan sisällöllisesti siitä, mikä ei ole taidetta; vain tällainen taidekäsitys voi koskaan kyetä toteuttamaan materialistis-dialektisen estetiikan vaatimukset. Taide määrittyy sen kautta, jonka avulla se eriytyy siitä, josta syntyi; taiteen liikelaki on sen muotolaki. Taide on olemassa vain suhteessa siihen, mikä on sille toista; se on tähän liittyvä prosessi. (Adorno 2006, 30–31.)

¹⁶ Adornon autenttisuuskäsityksestä ja suhteesta Benjaminin teoriaan ks. Jay 2008.

Taiteen oikeutus on haettava nykyisyydestä, joka määrittää kaikkea tulevaa käsitteellistämistä. Käsitteitys taiteesta on taiteen historian muokkaamaa, eikä mitään kulttuurista ilmiötä ”ole mahdollista tulkita ilman uuden osittaista käännoä vanhaan” (Adorno 2006, 61). Taideteoksen tekee taideteokseksi se, mitä se ei itse ole, mutta minkä suhteen se väistämättä konstituoituu. (Adorno 2006, 39). Tämä toiseus on luonteeltaan historiallinen ja totalisoiva. Sitä vastaan asettuvien ”taideteosten velvollisuutena on ymmärtää yleinen erityisessä” (Adorno 2006, 178).

2.1.7 Illuusio ja utopia

Taideteokset syntyvät ja kuolevat empiirisen todellisuuden muutosten mukana: ”Tärkeimmistä teoksista tulee jatkuvasti esiin uusia kerroksia, ne vanhenevat, kylmenevät ja kuolevat.” (Adorno 2006, 33–34.) Historiassa ei ole kyse idealistisesta tiedon kasautumisesta, vaan ennemminkin päinvastoin: historiallisessa prosessissa ratkeamattomat jännitteet keräytyvät tukahduttavan synteetin illuusion alle (Harding 1997, 14). Näiden jännitteiden nostaminen esiin on taiteen ja esteettisen teorian tehtävä.¹⁷

Moderni taide on yhteiskunnallisesti välttämätön illuusio ja luonteeltaan illusorista kahdella tavalla: yhtäältä sen ykseys on epätäydellistä ja siten illusorista. Toisaalta illusorinenkin ykseys kätkee yhteiskunnallisia antagonismeja, joista yksi on taiteen ja yhteiskunnan vastakkaisuus. (Zuidervaart 1991, 178–179.) Taiteen (esteettisenä objektina) on muodostettava (illusorinen) ykseys säilyttäen samalla yksilöolioiden yksilöllisyyden. Taideteosten ykseys ei voi muuttua todeksi niin kauan kuin ympäröivä yhteiskunnallinen todellisuus on ristiriitainen.

Antagonistista yhteiskuntaa kritisoivan autenttisen taiteen tosiasiallisen jakautuneisuuden vuoksi ykseys, jonka taide paljastaa, on pelkkä mahdollisuus. ”Taideteokset pitävät sisällään vihjeitä dialektiikan ja utopian sekä antagonistisen yhteiskunnan ja ikuisen rauhan välisten jännitteiden ratkaisemiseksi, mutta ne pysyvät vastakkaisina kunnes jännitteet on todella ratkaistu.” (Zuidervaart 1991, 180.) Taide on vastine yhteiskunnalliselle todellisuudelle ja yhteiskunnallis-historiallinen todellisuus toimii sekä alustana että materiaalina taiteelle.

¹⁷ Adornosta ja taiteen utooppisesta momentista ks. Wolin 2008.

Taideteos vastustaa yhteiskunnan tukahduttavia voimia puhuessaan yksilöolioiden puolesta totalisoivia yleiskäsitteitä vastaan.¹⁸ Näin taide auttaa pitämään yllä utooppista toivetta emansipaatiosta osoittaessaan, ettei täydelliseen hallintaan pyrkivä yhteiskuntakaan kykene täysin hävittämään yksityistä. (Harding 1997, 42–43.) Tulee kuitenkin muistaa, ettei taiteessa ”ole mitään, mikä ei olisi peräisin tästä maailmasta” (Adorno 2006, 276). Utooppisinkin lupaus sovitukselta rakentuu jo olemassa olevista elementeistä, sillä ”taide haluaa sitä, mikä ei ole vielä ollut, mutta kaikki mitä se on, on jo ollut” (Adorno 2006, 268).

Utopialta tuntuva tuntuu utopialta siksi, että se ”on negatiivista suhteessa olemassaolevaan ja samalla siitä riippuvaista” (Adorno 2006, 84). Utopia on, taiteen tavoin, ”yhteiskunnan yhteiskunnallinen vastakohta”, joka rakentuu siitä itsestään käsin asettumalla sitä itseään vastaan (Adorno 2006, 39). Taide osoittaa vaihtoehdon, tavan jolla todellisuus voisi järjestyä, tai vähintäänkin näyttää miten asioiden ei pitäisi olla (Vainikkala 1993, 204–205). Asialla on kuitenkin myös kääntöpuolensa, sillä todellisuuden negaatio johtaa utopian paradoksiin, joka ilmenee siinä miten ”taiteen täytyy ja se haluaa olla utopiaa, sitä päättäväisemmin, mitä kiivaammin todellinen funktionaalinen järjestys purkaa utopioita; samalla se ei voi olla utopiaa, jotta se ei pettäisi sitä lumeella ja lohdutuksella” (Adorno 2006, 84).

Lume ja lohdutus edellyttävät silmien ummistamista todellisuudelta. Esimerkki sovituksen illuusiosta on kehitysromaani, jossa vastuu muutoksesta on lopulta yksilöllä, jolla on yhteensopivuusongelma pohjimmiltaan virheettömän todellisuuden kanssa.¹⁹ Affirmatiivinen taide sulkee pois utooppisen momentin, todellisuuden negaation, kritiikin. ”Selviytyäkseen todellisuuden äärimmäisyydestä ja synkkyydestä täytyy taideteosten saattaa itsensä samanlaisiksi kuin todellisuus, elleivät ne halua myydä itseään pelkkänä lohdutuksena.” (Adorno 2006, 97).

Todellisuus ei ole homogeeninen siloteltu ykseys muuten kuin yksityisen ja yleisen vastakkainasettelussa, jota taide ilmentää. Todellisuus on antagonistinen ja sen ”ratkaisemattomat vastakohtat ilmenevät taideteoksissa muodon ongelmina” (Adorno 2006, 35). Silotellut teokset sortuvat affirmatiiviseen valheeseen, jossa todellisuus otetaan vastaan sellaisena kuin se itseään pyrkii väkisin ilmentämään. Tällöin sen ristiriitaisuus jätetään huomioimatta, kiistetään. Näin tapahtuu silloin kuin todellisuuden osista koostuva

¹⁸ Adornon ajatuksissa yhteiskunnan tukahduttavista voimista ja yksilöllisen ja yleisen suhteesta voi nähdä vaikutteita hänen kiinnostuksestaan psykoanalyysiin. Tästä ks. Kotkavirta 2008.

¹⁹ Ks. Vainikkala 1993.

artefaktuaalinen taideteos tyytyy taiteen luonteen synnyttämän todellisuusilluusion jäljentämiseen todellisuuden jäljentämisen sijaan.

Toinen taideteokselle kriittinen momentti on tekninen, sillä ”metafyysisesti epäatosi ilmenee taideteoksissa teknisenä epäonnistumisena” (Adorno 2006, 258). Tekninen epäonnistuminen on todennäköisintä nimenomaan silloin kun taide on luonteeltaan affirmatiivista lohdutusta. Tekninen onnistuminen tarkoittaa todellisuuden jäljentämistä, tekninen epäonnistuminen illusorisen totaliteetin affirmaatiota. Muodon ja teknisten aspektien problematisointi on Adornon mukaan rehellisintä modernissa abstraktissa taiteessa – kuten esimerkiksi Beckettillä, Schönbergillä ja Kafkalla – sillä ”uusi taide on yhtä abstraktia kuin minkälaisiksi ihmisten suhteet ovat tosiasiaassa kehittyneet” (Adorno 2006, 82).

2.1.8 Yhteenvetoa

Totaliteettiluonteen myöntäminen todellisuudelle on välttämätön osa taidetta. Toisin sanoen ei ole taidetta ilman todellisuudelle myönnettyä totaliteettiluonnetta. Autenttinen taide kykenee kuitenkin näkemään totaliteettilumeen taakse ja jäljentämään todellisuutta itseään (ei-identtistä). Autenttinen taide, vaikkakin se operoi todellisuuden elementeillä, on todellisuuden negaatio ja sellaisenaan kriittistä. Taide osoittaa miten asiat voisivat olla, miten todellisuuden aidosti olemassa olevat elementit voitaisiin järjestää toisin. Tästä syystä ”todellisuuden tulisi jäljitellä taideteoksia” (Adorno 2006, 264).

Käsitteet ovat luonteeltaan totalisoivia ja homogenisoivia, ne käyttävät yleisen valtaa yksityisen yli. Ei silti ole olemassa vaihtoehtoa käsitteille. Myös taide on luonteeltaan loogista ja käsitteelliseen analyysiin taipuvana myös, tavalla tai toisella, käsitteellistä.²⁰ Aikansa tiedostomattomana historiankirjoituksena taideteokset kokoavat yhteen erilaiset kerrostumat, joissa yksityinen on dialogissa yleisen kanssa. Taideteokset ovat eräänlaisia historiallisten prosessien pysäytyskuvia, Benjaminin *dialektisia kuvia*, joiden filosofinen tarkastelu mahdollistaa totuuden ilmenemisen asettamalla eri momentit toisiaan vasten (ks. Helmling 2003).

²⁰ Erityisen kiinnostavaksi kysymys taiteen käsitteellisyydestä nousee käsiteltäessä musiikkia, josta Adorno kirjoitti paljon. Adornosta ja musiikista ks. esim. Moisio 2008a.

2.2 Moderni kokemus

Esteettinen kokemus liittyy niin taideteoksen tekemiseen kuin kokemiseenkin. Näin on siksi, että suhteemme todellisuuteen on kokemuksellinen ja kokemus toimii lopullisena tuomarina teorioiden totuudesta päätettäessä. (Ks. Jay 2005.) Teoreettisen viitekehykseni taustalla on yksinomaan moderni filosofia ja tarkasteluni kohteena kaksi modernia taideteosta. Mainittakoon tässä vaiheessa, että en juurikaan problematisoi monitulkintaista modernin käsitettä, vaan tyydyn ottamaan sen lähes sellaisenaan Marshall Bermanilta (1988), joka puolestaan palauttaa näkemyksensä Marxiin. Tässä työssä moderni-tematiikan tarkoituksena on ensisijaisesti selventää kokemuksen eri ulottuvuuksiin liittyvää problematiikkaa. *Esteettinen teoria*, moderni ja kokemus muodostavat ne jännitteet, joiden leikkauspisteeseen kriittinen esteettinen teoria sijoittuu.

2.2.1 Kokemuksen käsitteestä

Suomen kielen sana *kokemus* vastaa jotakuinkin englannin kielen sanaa *experience* ja saksan kielen sanaa *Erfahrung*. Erfahrungin lisäksi saksan kielestä löytyy myös toinen sana, joka toisinaan kääntyy suomen kieleen kokemukseksi. Tämä sana on *Erlebnis*, jolle tarkempi käänös on *elämys*. Englannin kielestä elämystä vastaavaa sanaa ei löydy ja Erlebnis onkin käännetty muun muassa *lived experienceksi* pyrkimyksenä säilyttää käsitteeseen sisältyvä viittaus elämään (leben). Erfahrung puolestaan viittaa matkantekoon (Fahrt) ja sitä kautta vaaraan (Gefahrt). (Jay 2005, 11–12.) Suomessa taasen koetaan verkkoja ja muita pyydyksiä sekä suoritetaan kokeita ja tehdään koejärjestelyitä.

Historian saatossa kokemuksen käsitteen eri puolia on tulkittu ja käsitteellistetty eri tavoin. Esimerkiksi taide-elämyksestä, uskonnollisesta kokemuksesta sekä elämysyhteiskunnasta on kirjoitettu teoksia hyllymetreittäin. Teosten sisältämien kirjaviiden teorioiden yhteisen nimittäjän muodostaa Martin Jayn (2005, 6) mukaan kokemuksen sijoittuminen yksilön ja ei-yksilön väliselle harmaalle alueelle, yhteisen ja yksilöllisen solmukohtaan, kielellistettävissä olevan ja sanojen tavoittamattoman väliselle rajapinnalle. Tähän Jayn tulkintaan kokemuksesta rajapintana sisältyy ajatus kokemuksen ja elämyksen suhteesta, jota hän kuvaa

osuvasti määritellesään Erlebniksen ”esireflektiiviseksi välittömyydeksi ilman narratiivista jatkuvuutta yli ajan” (Jay 1999, 179). Toisin sanoen kokemuksen narratiivinen jatkuvuus luodaan refleктоimalla elämyksiä. Tätä kokemuksellistamisen prosessia voisi siis kuvata pistemäisten elämysten asettumisena janaan, eli laajempaan merkitysyhteyteen.

Kokemus on aina kokemus jostain, eikä se sellaisena ole palautettavissa mihinkään täysin kokijan ulkopuoliseen, muttei myöskään kokijaan. Esireflektiivinen välitön suhde todellisuuteen luo elämyksellisen subjekti–objekti-vastakkainasettelun, joka muistuttaa esteettisen artefaktin ja (muun) todellisuuden välistä suhdetta. Esteettinen artefakti koostuu uudelleen järjestellyistä objektin osista ja asettuu siten objektia vastaan eräänlaisena objektin kieltona. Samaan tapaan kokemuksessa subjekti ja objekti syntyvät vasta kokemuksellisessa suhteessa toisiinsa. Elämysten narrativointi, kokemuksellistaminen, on niiden ”tiedostamattoman historiankirjoituksen” avaamista ja samalla kriittisen momentin julkituontia. Koska kokemus koostuu ajallisesta ulottuvuudesta ja siten sisältää viitteitä niin menneeseen kuin tulevaankin, on siinä aina kriittistä potentiaalia nykyhetken, puhtaan välittömän elämyksen, kieltona.

Elämys sinänsä ei ole käsitteellisesti tavoitettavissa. Narrativointi tuo elämyksen ja kokemuksen välille yleisen ja yksityisen jännitteen sekä kytkee elämyksen elettyinä kokemuksena (lived experience) historiaan. Tämä yhtäältä estää yksilöä vapautumasta historian painolastista, ja toisaalta legitimoii kokemuksen kriittisenä yhteiskunnallisena momenttina. Erityisen merkittävällä tavalla tämä käsitys kokemuksesta linkittyy moderniin, jonka Adorno, monien muiden ohella, näkee kokemuksen kriisin syynä ja seurauksena (ks. Jay 1999).

2.2.2 Modernin käsitteestä

Marshall Bermanin käsiteanalyysissä moderni jaetaan modernisaatioon, moderniteettiin sekä modernismiin. Bermanin mukaan moderniksi kutsutusta ilmiöstä on käsitteellisesti erotettavissa kolme eri puolta: modernisaatio (modernization), moderniteetti (modernity) sekä modernismi (modernism). Modernisaatio tarkoittaa sitä jatkuvan muutoksen, uusiutumisen ja

ristiriitojen aiheuttamaa kurimusta, jossa ”kaikki pysyvä haihtuu pois”²¹. Se muodostuu niistä “sosiaalisista prosesseista, jotka synnyttävät tämän kurimuksen ja pitävät sen jatkuvassa tulemisensa tilassa” (Berman 1988, 16). Moderniteetillä Berman tarkoittaa tapaa, jolla, tietoisesti tai tiedostamattomasti, koemme modernisaation: moderniteetti on ”kokemus tilasta ja ajasta, itsestä ja muista, elämän mahdollisuuksista ja vaaroista” (Berman 1988, 15). Modernismi taas on modernisaation reflektiota ja käsitteellistämistä esimerkiksi taiteellisesti tai tieteellisesti.

Olennaista Bermanin erottelussa on ajatus modernisaatiosta jonain ikään kuin selkämme takana toimivana voimana, jonka aiheuttamat muutokset näyttäytyvät meille itsellemme vieraina. Modernisaatio on seurausta vieraantumisesta: yksilöt eivät enää tunnista modernisaatiota oman toimintansa aikaansaannoksiksi, vaan kokevat sen vieraaksi ja uhkaavaksi voimaksi, joka muokkaa ja mullistaa ympäröivää todellisuuttamme vauhdilla, joka hitaampia hirvittää. Tämä jatkuva muutos luo juurettomuuden, ja sitä kautta turvattomuuden, tunnetta.

Turvattomuuden tunne sivuaa moderniteetin ideaa. Moderniteetti kuvaa välitöntä suhdetta yhteiskunnallis-historialliseen todellisuuteen, joka tuottaa ja ilmentää modernisaatiota. Modernin kokemuksen kannalta tätä suhdetta voi kutsua elämykselliseksi, sillä vaikka moderniteetti sisältää reflektointia ja käsitteellistämistä, jotka muuntavat elämyksiä kokemukseksi, siinä ei ole kyse *modernisaation* käsitteellistämisestä. Tulkitessamme ”elämän mahdollisuuksia ja vaaroja” jäsenämme elämyksiämme modernisaation ehdoin, mutta vasta aikakausitietoisien momentin sisältävä modernismi asettaa modernisaation, sellaisena kuin se moderniteetissa ilmenee, itseään vastaan tavalla, jonka avulla on mahdollista tavoittaa totuus modernista.

2.2.3 Yhteenvetoa

Esteettisen teorian näkökulmasta Marshall Bermanin analyysissä moderniteetin paikalle asettuu taide, tai oikeammin taiteen suhde ympäröivään todellisuuteen. Modernisaatio tuottaa modernia taidetta, joka autenttisimmillaan on modernisaation kritiikkiä. Tämä kritiikki

²¹ Tämä Bermanin teoksen nimi on peräisin *Kommunistisen puolueen manifestin* usein siteeratusta kohdasta (Marx ja Engels 1978a, 338–339).

paljastuu, tai aktualisoituu, vasta modernismissa, joka on aina eräänlaista post facto-käsitteellistämistä (ks. esim. Habermas 1989).

Totesin edellä subjektin ja objektin syntyvän kokemuksellisen suhteen välityksellä. Samaan tapaan moderniteetti on jännite, joka yhdistää modernistin modernisaatioon. Reflektion edellytyksenä on kokemus siitä mitä pyritään refleктоimaan. Kritiikki syntyy elämyksellisessä suhteessa, joka altistetaan käsitteellisellä tarkastelulle. Tämä tarkoittaa yleisen tuomista yksityiseen, joka yhdistää kokemuksellisia ja esteettisiä yhteiskunnallisia momentteja. Varsinaista kritiikkiä ei tällöin ole teoria, vaan kokemus. Teorian tehtävä on tuoda kritiikki osaksi diskurssia paljastamalla se konstellaation osana ja lopputuloksena.

2.3 Esteettinen teoria ja moderni kokemus

2.3.1 Estetiikka ja totuus

Martin Jayn toteamusta Benjaminin ja absoluutin suhteesta mukaillen, totuus ”voidaan paljastaa kritisoimalla immanentisti jopa kaikkein maallisinta ilmiötä” (Jay 1999, 180).²² Esteettisinä artefakteina taideteokset edustavat taideteokset ovat maallisia ilmiöitä siinä missä mitkä tahansa muutkin. Tai, kuten edellä todettiin, ”taiteessa, ylevimmässäkään, ei ole mitään, mikä ei olisi peräisin tästä maailmasta” (Adorno 2006, 276).

Yksi syy tähän taideteosten maallistumiseen on se, että taiteilijan ja todellisuuden suhde on kokemuksellinen. Samaan tapaan yleisön suhde taideteokseen on kokemuksellinen ja molemmissa suhteissa tulisi pyrkiä mainittuun objektin ensisijaisuuteen. Autenttinen taide edellyttää taiteilijalta totuuden tavoittamista taiteen välinein. Objektiviisen on annettava puhua subjektiivisen kautta omalla äänellään. Samoin esteettisessä analyysissä taideteoksen tulisi niin sanotusti antaa puhua itse omasta puolestaan. Analyysissä ei ole tarkoitus tuoda teokseen mitään teoksen ulkopuolista, ei edes valmista teoriaa. Pikemminkin teorian olisi annettava muodostua vastaamaan objektia objektin ehdoilla.

²² Immanentista kritiikistä ks. Hegel 1977, 1–45. Hegelin, Marxin ja kriittisen teorian kritiikkikäsitteellistämisen suhteesta ks. Antonio 1981.

Taideteos on tiedostamattomasti tai tietoisesti ajankuva. Analyysissä näkyville piirtyvät historialliset kerrostumat, jotka ovat suodattuneet kokemuksen lävitse. Kaikki kokemuksellinen ei kuitenkaan käsitteellisty tai ole käsitteellistettävissä, eikä kaikki käsitteellistetty ole täysin läpinäkyvää käsitteellistäjälle. Tämä pätee niin taiteilijaan kuin teoksen analysoijaankin. Näin ollen mitään lopullista, tyhjentävää analyysia ei ole mahdollista tehdä.

Lienee sanomattakin selvää, että tämä ei silti johda relativismiin. Adorno (1982) muistuttaa relativismissa olevan kyse väärinymmärrästyä subjekti–objekti-suhteesta, jonka hän nimeää idealistiseksi. Idealistisessa mallissa subjektin olemassaolo ei edellytä objektia, mikä kokemuksen kannalta johtaa teoreettiseen umpikujaan. Mikäli jonkinlainen muutos kokevassa subjektissa on todellakin osa kokemusta, on vaikea kieltää jonkin subjektin ulkopuolisen olemassaolo. Koko muutoksen mahdollisuus edellyttää jonkun itsen ulkopuolisen esteen tai haasteen kohtaamista. (Jay 2005, 403.)

2.3.2 Kokemus ja kritiikki

Kuten olen edellä pyrkinyt osoittamaan, *Esteettisen teorian* hahmottelemassa viitekehyksessä kokemus itsessään omaa kriittistä potentiaalia. Kokemuksen käsitteellistäminen pakottaa yksityisen tuomisen yleisen vaikutuspiiriin. Tällöin autenttisin kokemuksellinen kritiikin muoto löytyy abstrakteimmista artefakteista, jotka parhaimmillaan onnistuvat välittämään tekijän kokemuksen, edes osittain, kokijalle. Mitä tietoisemmin alkuperäinen kokemus pyritään kommunikoimaan, sitä käsitteellisemmäksi se muodostuu ja siten etäännyttää kriittisestä potentiaalistaan. Suurin ongelma yhteiskunnallisten antagonismien ratkaisemisessa liittyykin kriittisen potentiaalin aktualisoimiseen.

Yksi keskeinen käsitteellistämiseen liittyvä ongelma on se, että vallalla oleva diskurssi sanelee ennalta vaihtoehdot, joita ristiriitojen näennäiseksi ratkaisemiseksi on tarjolla. Esimerkkinä tästä käyköön kansainvälisen, hikipajoissa tuotteitaan teettävän vaatekauppaketjun boikotointi globaalin kapitalismin tuottaman riiston vastustamisena. Välttelemällä epäeettisesti tuotettuja tuotteita kuluttaja toimii näkymättömänä kätenä, joka paikkaa kapitalismin eettisiä puutteita kapitalismin välineillä. Toisin sanoen globaalin

kapitalismin vastustaminen globaalin kapitalismin keinoilla vahvistaa globaalia kapitalismia hyväksymällä sen olemassaolon jonkinlaisena välttämättömyytenä.²³

Jokainen osatotuuden kumoaminen on sinällään turhaa, ettei se voi tapahtua muuten kuin vallitsevan epätotuuden ehdoilla. Vastarinta on hyödytöntä, ellei se ole täydellistä ja tuhoa koko yleisen ja yksityisen vastakkainasettelun varaan rakentuvaa yhteiskuntamuotoa. Kyynisesti voisi todeta yhteiskuntamuodon täydellisen kumoamisen mahdottomuuden edessä olevan tyydyttävä estämään nykyistä mallia sortumasta esimerkiksi sellaisiin ylilyönteihin, joita Euroopassa 1900-luvulla todistettiin.

Pessimistinen ratkaisu tässä tilanteessa olisi välttää epäeettisiä vaatteita inhimillisyyden nimissä. Optimistinen ratkaisu puolestaan olisi hajottaa järjestelmä sen edellyttämine ajatusmuotoine – kenties juuri kärjistämällä ristiriidat äärimmilleen saaden ne sortumaan omaan mahdottomuuteensa. Mahdottomuuteen on Adornon ja Benjaminin mielestä sortumassa myös kokemus (ks. Jay 1999). Ristiriidat ilmenevät kokemuksessa ja kokemus on historiallisen muutoksen (esim. teknologisen kehityksen) myötä menettänyt arvostuksensa. Tilalle on noussut *elämysyhteiskunta* (ks. Jay 2005, 12; Schulze 1996).

2.3.3 Kokemuksen kriisi

Kuten edellä totesin, kokemus koostuu elämyksistä, joita ilman kokemusta ei olisi, mutta johon nähden elämykset muodostuvat elämyksiksi. Elämykset ovat luonteeltaan pirstaleisia, kokemusten rakennuspalikoita. Rakennuspalikkoina ne ovat myös esineellistettävissä, toisin kuin kokemukset, joiden narratiivinen luonne edellyttää yksilöä ja tämän aktiivista panosta. Elämykset ja viitekehykset niiden tuottamiselle ovat tuotettavissa ja siten myytävissä. Elämykset eivät reflektioimattomina sisällä kokemuksen kriittistä potentiaalia. Siksi yleinen pyrkii yksityisen hallintaan muun muassa irrottamalla tämän historiastaan suosien elämyksiä kokemusten sijaan.

Osat ovat aina kokonaisuuksia paremmin hallittavissa ja narrativointiin on vaikeampi vaikuttaa kuin materiaaliin, joiden ympärille narratiivit rakennetaan. Clarke Cooper (2000,

²³ Vrt. Zuidervaart (2007), joka etsii ulospääsyä adornolaisen ehdottomuuden aiheuttamasta toiminnallisesta umpikujasta dialogilla Habermasin kanssa.

19) toteaa, Hannah Arendtin ajatusta lainaten, autoritarismin päämääränä olevan käyttäytymisen hallitseminen, kun taas totalitarismi pyrkii tietynlaisen käyttäytymisen tuottamiseen.²⁴ Siinä onnistuakseen totalitarismin ”on hallittava paitsi toimintaa, myös toiminnan merkityksiä” (Cooper 2000, 19). Osoittamalla halutun toimintamallin olevan ”se oikea rationaalinen valinta”, saadaan ihmiset toimimaan halutulla tavalla ilman väkivaltaa ja suoranaista painostusta. Jokainen pyrkii valitsemaan parhaan mahdollisen vaihtoehdon, mutta miten tuotetaan arvot, joiden pohjalta valintoja tehdään?

Olennaista on luoda viitekehys, jossa yksilöiden tekojen pohjalta voidaan rakentaa merkityksellinen, koherentti narratiivi. Yksilöstä omat teot saattavat toisinaan tuntua keskenään ristiriitaisilta, mutta tarkasteltuna näennäisen yleisestä, yliyksilöllisestä näkökulmasta toiminta näyttää järkevältä ja loogiselta. Pyrkimällä yksilöllisten kokemuksellisten narratiivien luomisen tukahduttamiseen ja tuotettujen elämysten tulkinnan ohjaamiseen yleinen, uustotalitaristinen, myöhäiskapitalistinen yhteiskunta sulkee kokemuksen kriittisen momentin pois mielettömänä. Yleiseen mukautumaton yksityinen kokemus on yksinkertaisesti väärä ja virheellinen ja siten vaiettavissa kuoliaaksi.

2.3.4 Yhteenvetoa

Subjektin ja objektin välisessä suhteessa on aina kokemuksellinen elementti. Objektit ovat historiassa ja sellaisen historiallisia, joten ne ovat tahtomattaankin ajankuvaa. Erityisesti tämä pätee taiteeseen. Kritisoimalla immanentisti objektista voidaan paljastaa totuus. Kritiikkiä ei kuitenkaan tule rajoittaa kriittiseen toimintaan, joka olisi jollain tavalla irrallista ”arkisesta” kokemuksellisesta suhteesta. Päin vastoin, kokemus itsessään omaa kriittistä potentiaalia, joka syntyy elämysten reflektomisesta.

Elämykset ovat siis kokemuksen rakennuspalikoita ja rakentaminen on narrativointia. Narrativointi on aina sidoksissa jo aiemmin koottuun ja tämä kokemuksellinen varanto on

²⁴ Cooperin (2000) essee on kiinnostava analyysi markkinataloudesta ja voitontavoittelusta totalitarismin näkökulmasta. Hän kutsuu vallitsevaa järjestelmää *uustotalitarismiksi*, joskin toteaa sen kytkeytyvän olennaisilta osilta teolliseen vallankumoukseen ja olevan sellaisena ennemminkin alkutotalitarismia (*ur-totalitarianism*), jota vastaan hän asettaa perinteisinä totalitarismeina pidetyt natsismin ja stalinismin. Cooper toteaa totalitarismissa olennaista olevan muodon ja päämäärän sijaan liikkeen. Perinteiset totalitarismit sortuivat osittain siksi, että ne asettivat (inhimillisiä) päämääriä, joille määriteltiin sisältö. Uustotalitarismin liikkeellepaneva voima on *hyöty*, joka ei ole otettavissa haltuun tai määriteltävissä muulla tapaa kuin toteamalla sen olevan *enemmän*.

aina niin suuri, että on erittäin vaikea ennakoida miten kokija elämyksensä kokemuksellistaa. Siksi järjestelmän, joka pyrkii ohjaamaan ihmisiä toimimaan tietyllä tavalla, on tehtävä parhaansa saadakseen haltuun elämysten tuotanto- ja jakelukoneistot. Toistamalla loputtomiin samoja elämyksiä ja tarjoamalla narratiivisia malleja voidaan kokijat ohjata ”kokemaan oikein”. Elämisyhteiskunta on pahimmillaan juuri tällainen dystopia.

On syytä pitää mielessä, ettei ”järjestelmä” sisällä minkäänlaista ”valtakeskusta”, joka pyrkisi yksilöiden hallintaan. Sen sijaan Clarke Cooperin (2000) mukaan järjestelmä ruokkii itse itseään hyödyn tavoittelun eetoksella ja on jokaiselle sekä mahdollisuus että uhka. Elämysten tuottaminen ja kokemuksellisen horisontin kaventaminen on hyödyllistä, koska se mahdollistaa hallinnan, eli toisin sanoen maailman tehokkaan haltuunoton. Tämä koskee myös, ja järjestelmän luonteesta johtuen ennen kaikkea, yksilöitä, joita modernisaatio vie kuin pässiä, tai renkiä, narussa.

3 DIALEKTIIKAN VANHUUDENHÖPERYYS

James Martin Hardingin (1997) tulkinta Beckettin *Waiting for Godot*'sta²⁵ suhteesta Adornon negatiiviseen dialektiikkäkäsitykseen kiteyttää osuvasti joitain modernin ongelmakenttään tyypillisesti liitettyjä kysymyksenasetteluja. Tulkinnassaan Harding kehii auki näytelmän henkilöiden monimutkaista (valta)suhteiden verkostoa luoden samalla viitekehysten, jonka puitteisiin aseteltuna tämän absurdin teatterin klassikko näyttäytyy hyvinkin merkityksellisenä.

Hardingin (1997, 53) mukaan Beckettin näytelmän henkilöt Pozzo ja Lucky kuvaavat herran ja rengin metaforan modernina aikana kokemaan rappiota. Varsinaisten päähenkilöiden, Vladimirin ja Estragonin, suhteen toistaiseksi näyttäytymättömään Godot'hon Harding (1997, 53) tulkitsee kuvaukseksi samaisen herran ja rengin metaforan juutalaisesta muunnelmasta. Asettaessaan nämä kaksi eri dialektista viitekehystä toisiaan vasten, Beckett tulee kuvanneeksi hegeliläisen sovittavan dialektiikan toivottomuutta. Tätä lupauksen lunastuksesta paljastumista toteuttamattomaksi utopiaksi Harding (1997, 53) kuvaa Adornoa mukaillen dialektiikan vanhuudenhöperyydeksi²⁶.

Työni kannalta riittäväksi kuvaukseksi hegeliläisestä dialektiikasta riittää tiivis esittely hänen käsityksestään kehitysromaanista kritiikkeineen Erkki Vainikkalan (1993) Adornoa ja Lukácsia käsittelevän esseen pohjalta. Hegelin mukaan kehitysromaanin sankarin, mahdollisesti kriittisiä, oppivuosia seuraa tasaantuminen ja sopeutuminen yhteiskuntaan. Lukács-kritiikissään Adorno esittää tämänkaltaisen realismin edellyttävän rikkeetöntä subjekti–objekti-suhdetta, joka sopeutumisutopian näkökulmasta tulee myöntäneeksi

25 Teos tunnetaan Suomessa parhaiten nimellä *Huomenna hän tulee* – nimi, jota esimerkiksi *Esteettisen teorian* suomentaja Arto Kuorikoski teoksesta käyttää –, mutta nimi on mielestäni harhaanjohtava. Käytän teoksesta nimeä *Waiting for Godot*, joka on Beckettin oma käännös hänen alkuaan ranskaksi kirjoittamalleen *En attendant Godot*'lle.

26 ”*Huomenna hän tulee* -näytelmässä on tematisoitu herruuden ja rengin suhdetta sekä sen vanhuudenhöperösti mieleltöntä hahmoa vaiheessa, jossa vieraan työn käytettävyys jatkuu, vaikka ihmisyyden ei sitä itsensä säilymiseen enää tarvitsisi.” (Adorno 2006, 477.)

yhteiskunnan olevan jo hyvä. Toisin sanoen sopeutumisen mahdollisuus edellyttää subjektin ja objektin identtisyyttä.

Adornon mielestä kritiikki edellyttää subjektin ja objektin välisen railon olemassaolon tunnustamista ja jopa sen ylläpitämistä (Vainikkala 1993). Täydelliseen hallintaan pyrkivässä yhteiskunnassa yleisen suhde yksityiseen on standardisoiva ja alistava. Ero yleisen ja yksityisen välillä on edellytys yksityisen äänen saamiselle kuuluviin tukahduttamattomana. *Waiting for Godot*'ssa yleistä ja yksityistä kuvaavien herran ja rengin metaforinen suhde törmää todellisuuteen tavalla, josta sovituksen mahdollisuus on kaukana.

3.1 Herra Pozzo ja hänen renkinsä Lucky

3.1.1 Turhuuksien turhuus

Hardingin ensin käsittelemä parivaljakko Pozzo ja Lucky, herra ja renki, vaikuttavat aluksi kärjistetyltä kuvaukselta orjanomistajasta ja hänen orjastaan.²⁷ Pozzo on aristokraatti ja Lucky hänen ironisesti nimetty ehdoin tahdoin totteleva orjansa, jota Pozzo on matkalla myymään. Pozzo on näytelmän ainoa taloudellisesti ilmeisen hyvinvoiva henkilö, mutta se ei estä häntä olemasta yhtä tyytymätön olosuhteisiin kuin Vladimir ja Estragon.

Lucky, joka ensimmäisessä näytöksessä on sidottu kaulastaan kiinni Pozzoon tarpeettoman pitkällä ja jälkimmäisessä tarpeettoman lyhyellä köydellä, on ainut näytelmän hahmoista, joka vaikuttaa tyytyväiseltä tilanteeseensa. Lucky tekee ainoastaan sen mitä Pozzo käskää seisoen muun ajan kiltisti paikallaan ja nukahtaen mikäli toimettomuutta jatkuu pitkään. Kun Luckyn päähän laitetaan hattu, hän puhuu pitkän ja absurdin monologin, joka loppuu vasta kun hattu otetaan pois hänen päästään.

27 Tutkielmassani ei ole ensimmäistäkään suoraa sitaattia käsittelemistäni kaunokirjallisista teoksista. Olen valinnut parafrasoin siksi, että en usko sitaattien tuovan tulkintaa millään tavalla ”lähemäs tekstiä” tai estävän mielivaltaisten tulkintojen tekemistä. Tilanne on pikemminkin päinvastainen, sillä sitaatit eivät tarjoaisi tutkielmani lukijalle riittävää kuvaa käsiteltävästä teoksesta vaan ennemminkin puhtaasti mielivaltaisen otoksen. Tutkielmani ei myöskään ole kirjallisuustieteellinen ja tapani käsitellä tiettyjä, filosofisesti kiinnostavia teemoja toimii uskoakseni oikeutuksena valitsemalleni lähestymistavalle.

Lois Gordonin (2002, 76) mukaan Luckyn monologi on näennäisestä kaoottisuudestaan huolimatta ”näytelmän yksityiskohtaisin ilmaus inhimillisistä saavutuksista kuolevaisuuden ja kosmisen välinpitämättömyyden edessä”. Monologi kuvaa ”entisen filosofi-runoilijan nyrjähtänyttä maailmankuvaa”, jossa ”maailmankaikkeutta hallitsee arvoituksellinen ja oikukas jumaluus”, ihminen kärsii ja riutuu älyllisistä, yhteiskunnallisista ja fyysisistä ponnisteluistaan huolimatta ja jäljelle jää ainoastaan ”kivinen, välinpitämätön maa” (Gordon 2002, 76, 77).

Gordon (2002, 77) näkee tässä tiivistyvän Beckettin *Waiting for Godot*’lla tarjoaman maailmankuvan, jota ”lähes kaikki näytelmän sanat ja teot toistaen täydentävät”. Maailmankaikkeutta hallitseva jumaluus (deity) on jonkinlainen herruus, jonka olemassaolo perustuu herra–renki-suhteelle. Hieman toisella tavalla sanottuna näytelmässä toistuvat herra ja renki-asetelmat, joista, kuten tulemme näkemään, monin paikoin ainoastaan renkien roolit on selkeästi määritelty.

3.1.2 Toinen näytös

Jälkimmäisessä näytöksessä sekä Pozzo että Lucky ovat silminnähten vanhentuneet, kun taas Vladimir ja Estragon ovat entisellään. Lucky on saanut päähänsä hatun ja sokeutunut Pozzo kulkee vuorostaan hänen talutushihnassaan. Hatusta huolimatta Lucky on mykkä, eikä Pozzolla ole muistikuvia menneistä tapahtumista. Ainoastaan Vladimir muistaa kaksikoiden tavanneen aiemminkin, tai ainakin hän on ainut, joka kykenee kommunikoimaan kokemuksensa.

Jotain on näytösten välillä on kuitenkin tapahtunut, sillä Pozzon ja Luckyn suhde on suurelta osin muuttunut. Heidän roolinsa eivät ole suoranaisesti vaihtuneet, sillä Lucky ei ole nyt Pozzon herra. He ovat jollain tapaa lähentyneet toisiaan, mitä kuvaa jo lyhentynyt talutushihnakin. Pozzon menetettyä näkönsä (vision) Luckyn näkö on noussut tälle arvoon arvaamattomaan. Kykenemättä suhteeseen todellisuuden kanssa muuten kuin Luckyn välityksellä, Pozzon etäisyys tähän on pienentynyt. Lucky taluttaa Pozzoo, koska tämä on sokea, mutta sokeiden valtakunnassa yksisilmäinen ei näytä olevan kuningas.

Hegeliläisen herran ja rengin dialektiikan herran puutteet täydellisesti näkevälle rengille, Luckyille on tarjottu mahdollisuutta lopettaa vastakkainasettelun aika ja luoda uljas uusi maailma. Lucky kuitenkin tyytyy parhaansa mukaan tekemään sitä, mitä on tehnyt tähänkin asti. Hän luopuu äänestään, jota hänelle ei ole aikaisemmin annettu. Hänellä on mahdollisuus tehdä kumota vallitsevat valtasuhteet, mutta hän ei tee sitä. Miksi? Tämä on kysymys, joka askarrutti Frankfurtin koulun teoreetikkoja ja on ajankohtainen edelleen.

Lucky tuntuu jollain tapaa pyrkivän alistumaan. Hän ikään kuin hakeutuu tilanteeseen, jossa hänellä on vapaus lopullisesta vastuusta. Pozzolle todellisuus on rankka ja ahdistava. Hän on tehnyt maailmastaan sellaisen minä se hänelle näyttäytyy – ja tämä sama maailma on myös hänet tuhoava. Lucky sen sijaan on renki alusta loppuun asti. Kysymys ei ole siitä, että Luckyn rooli renkinä olisi jotenkin ennalta määrätty. Hän ei ole, essentialistisesti, syntynyt rengiksi, vaan ennemminkin viihtyy rengin positiossa riippumatta siitä kuka hänen herransa on. Hänellä ei ole tahtoa, tai kykyä, hajottaa herran ja rengin valtasuhteen varaan rakennettua viitekehystä. Tästä huolimatta viitekehys hajoaa, mutta syynä ei ole vallankumous.

Siinä missä ensimmäisessä näytöksessä Pozzon ja Luckyn suhde on selkeä herran ja rengin suhde, on jälkimmäisessä näytöksessä myös Pozzo eräänlainen renki. Mutta kuka on hänen herransa? Ei ainakaan Lucky. Vladimir ja Estragon erehtyvät ensimmäisen näytöksen herra-Pozzon nähdessään luulemaan tätä Godot'ksi.²⁸ Toisessa näytöksessä Pozzo on herran roolinsa menetyksen myötä menettänyt kaiken. Hänen ainut toivonsa herruuden menetyksen jälkeen olisi tasavertaistuminen Luckyn kanssa.

Pozzo, joka ei siis ole ilmeisesti koskaan antanut Luckyn puhua täysin vapaasti, on harmissaan tämän mykkyudesta. Pozzo on valmis antamaan Luckyn äänelle jonkinlaisen arvon vasta hänen oman valta-asemansa kyseenalaistuttua. Tästä huolimatta Pozzo kuitenkin kieltäytyy tunnustamasta Luckyn asemaa hänen vertaisenaan, vaan toteaa yksiselitteisesti tämän olevan tyhmä. Osaltaan tämä on katkeroituneen miehen viittaus Luckyn menetettyyn puhekykyyn. Mikäli Lucky näköaistin omaamisen lisäksi kykenisi puhumaan, hän voisi ottaa Pozzon paikan herrana. Sen sijaan hän vaikenee ja Pozzon on vain seurattava.

²⁸ Toisaalta he myös kerran kutsuvat Pozzoo ensin Kainiksi sitten Abeliksi ja tämän vastattua molempiin toteavat hänen olevan koko ihmiskunta. Tästä ks. Gordon 2002, 86–96.

Tätä tasavertaisuuden mahdottomuutta on mahdollista lähestyä valtasuhteen välttämättömyyden näkökulmasta. Hierarkioiden poistaminen tuo näennäisen tasa-arvon, mutta johtaa tilanteeseen, jossa sokea käskyttää mykkää, eikä kukaan oikeastaan tiedä minne ollaan menossa. Aikaisemmassa mallissa päämäärä oli selkeä, mutta mielivaltainen ja siksi keinot päämäärien saavuttamiseksi kyseenalaisia. Kumpikaan vaihtoehto ei näytä hyvältä.

3.1.3 Kaikki pysyvä haihtuu pois

Tarkasteltaessa Pozzon ja Luckyn suhteen muutosta on syytä ottaa huomioon edellä mainittu Marshall Bermanin (1988, 15–16) käsiteanalyysi, jossa moderni jaetaan modernisaatioon, moderniteettiin sekä modernismiin. Näytelmän alussa Lucky on siis Pozzon orja ja hänen elämänsä on puhtaan elämyksellistä. Hän näyttää olevan umpikujassa ja haluton pyrkimään sieltä pois. Hänellä ei ole toiveita tai odotuksia, eikä hän siksi myöskään pyri näytelmän muiden henkilöiden tapaan painiskelemaan olemassaoloon liittyvien kysymysten parissa tai puuhastelemaan yhtä ja toista vain saadakseen aikansa kulumaan. Pozzo taasen elää aristokraatin elämäänsä kohdellen Luckyä huonosti, koska tämä on hänen omaisuuttaan siinä missä kartano tai flyygelikin. Pozzo elää perinteikästä, esimodernia yläluokkaista elämää.

Luckyllle modernisaatio on yhtä kuin Pozzo. Pozzolle taasen modernisaatio on jotain käsittämätöntä ja tavoittamattomissa olevaa, hieman kuten Godot. Pozzon elämä on ilmeisen turhauttavaa, koska asiat eivät mene kuten hän haluaisi. Hänen tulkintansa mukaan syypää epäonneen on Lucky, joka ei koskaan kykene täyttämään hänen toiveitaan tai vastaamaan Pozzon odotuksiin. Tämä Pozzon tyytymättömyys Luckyyn on yksi momentti, joka auttaa pitämään yllä kaksikon herra ja renki -suhdetta.

Mutta jotain selittämätöntä tapahtuu, ilmeisesti yhdessä yössä, ja Pozzo menettää asemansa Luckyn herrana. Kaksikko on edelleen sidottu toisiinsa, mutta sokeaa Pozzoa taluttaa nyt mykkä Lucky. Pozzon muuttuessa kaksikon suunnannäyttäjäksi perässähiihtäjäksi hänen kriittiset runolliset kommenttinsa elämästä ja maailmasta kääntyvät sisäänpäin. Hän on ollut tilanteen herra, määrännyt koska Lucky saa puhua ja koska ei, päättänyt minne mennään ja mitä tehdään. Hän on, kirjaimellisesti, omistanut Luckyn.

Lucky ei ole kokenut tarvetta kapinointiin, eikä siten ilmeisesti pois Pozzon vallan alta. Luckyllle todellisuus on ennen ja jälkeen Pozzon tilanteen muutoksen jokseenkin samanlainen. Ennen Pozzon romahdusta Luckyllä oli ääni, joka tukahdutettiin. Pozzon romahduksen jälkeen Lucky ei sano mitään – tai kenties hänellä ei ole enää mitään sanottavaa. Puhekyvyn lisäksi väliajalla tapahtuu murros myös näkökyvyssä. Pozzon menetettyä näkönsä hän on menettänyt myös valta-asemansa suhteessa Luckyyn.

Lucky, joka aiemmin on omannut äänen vain pitäessään Pozzon hattua, on siis mykkä, joskin hänellä on päässään hattu. Pozzon kannalta tilanne on äärimmäisen ikävä, sillä nyt hän on selkeästi Luckyn armoilla, eikä tämä puhu tahi pukahda. Pozzon elämästä kaikki pysyvä on todellakin haihtunut pois ja hänen kokemusmaailmansa on kaventunut aistien kaventumisen myötä. Tämän seurauksena hän on lähes täysin entisen orjansa armoilla – hän voi käskyttää Luckyä, mutta ei *nähdä* totteleeko tämä.

Pozzon runollinen valitusvirsi elämän kurjuudesta on eräänlainen pyrkimys artikuloida ja merkityksellistää omistus- ja valtasuhteissa tapahtunutta mullistusta, jonka seurauksena hänen uusi roolinsa on huomattavasti passiivisempi. Vaikka hän ei enää hallitsekaan elämäänsä samalla tavalla kuin ennen, on hänellä nyt entistä parempi mahdollisuus keskittyä runoilemiseen, kokemuksensa käsitteellistämiseen. Pozzosta on siis tullut jonkinlainen kulttuuriporvari, jonka, kahleista huolimatta etuoikeutettu, asema perustuu menneinä aikoina myönnettyihin valtasuhteisiin.²⁹

Kiinnostavaa on, ettei Pozzon ja Luckyn suhteen epäsymmetrisyys herätä Luckyssä minkäänlaista halua kapinointiin. Enemminkin hän vaikuttaa alusta loppuun asti näytelmän tyytyväisimmältä hahmolta. Hänellä ei ole minkäänlaista valtaa – ei kenenkään yli eikä edes valita omat tekemisensä. Hän on täysin Pozzon armoilla ja mitä ilmeisimmin tyytyväinen tilanteeseen, mikä saa hänet muistuttamaan 60-luvulla hämmästyttä herättänyttä työläistä, jonka haluttomuutta kapinointiin ja kyvyttömyyttä ymmärtää mitä ja miten kapinalla on mahdollista saavuttaa ei traditionaalinen teoria ottanut tavoittaakseen.³⁰

29 Tässä mielessä hän muistuttaa *Valituksen dialektiikan* (Adorno ja Horkheimer 2008) kahlehdittua Odysseusta.

30 Philippe Garrelin elokuvassa *Les Amants Réguliers* (2005) hämmästyks puetaan kysymyksen muotoon: ”Voimmeko tehdä työväenluokan vallankumouksen työväenluokasta huolimatta?”

3.1.4 Transsendenssi ja transgressio

Yksi tapa lähestyä Pozzon ja Luckyn olioimaa sovituksen ongelmaa ovat transsendenssin ja transgression käsitteet, joita Tuukka Sandström (2007) ansiokkaasti analysoi *Nuoren voiman rajoja ja ”mittaamisen henkeä”* käsittelevässä esseessään. Transsendenssissa kyse on yksilön muuttumisesta toiseksi, niin että ontologinen ero, johon transsendenssin mahdollisuus perustuu, säilyy ennallaan. Transgressiossa ontologinen ero ylittyy niin, että ylittäjä itse pysyy ennallaan, mutta eri olomuotojen välille syntyy yhteys, joka hämärtää ne. Transgressio on usein toisesta näkökulmasta tarkasteltuna transsendenssi, mutta kyse on aina jostain toisesta erosta, kuin mikä transgressiossa ylitettiin.

Jos Pozzo ja Lucky yksinkertaisesti vaihtaisivat näytösten välissä paikkaa, kyseessä olisi ilmiselvä transsendenssi. Herrasta tulisi orja ja orjasta herra ilman, että orjuuden ja herruuden välinen ero muuttuisi millään tavalla. Näin ei kuitenkaan ole, vaan Pozzon ja Luckyn ontologisen siirtymän jälkeen ero herruuden ja orjuuden välillä ei ole enää entisellään. Herruuteen kuuluu (määräys)valta toisen yli, mutta transgression jälkeen on epäselvää onko Pozzon ja Luckyn valtasuhde enää epäsymmetrinen. Kuten edellä totesin, sokea Pozzo ei näe totteleeko Lucky häntä.

Luckyn mykkyys ja Pozzon sokeus riistää heiltä mahdollisuuden kommunikoida. Vaikka Lucky ja Pozzo lähestyvät toisiaan, he eivät silti ole siinä mielessä samanarvoisessa asemassa, että kumpikin voisivat saada äänensä kuuluviin. Heidän päätöksentekonsa ei ole missään vaiheessa demokraattista. Jälkimmäisessä näytöksessä päättäenvalta, ja ruoska, on oletettavasti edelleen Pozzolla, joskaan tämä ei enää käytä, tai kykene käyttämään, entiseen tapansa väkivaltaa ja uhkailua tahtonsa läpiviemiseksi. Toisaalta Luckyllä on ainakin teoriassa mahdollisuus viedä Pozzoa mielensä mukaan, mutta tekeekö hän niin?

Aiemmin mainitsemaani Hegelin käsitykseen kehitysromaanista liittyy ajatus sopeutumisesta nimenomaisesti transsendenssina. Oppivuosien tarkoitus on poistaa esteet, jotka estävät oppijaa omaksumasta olomuotoa, joka olisi sopusoinnussa yhteiskunnan kanssa. Pozzo yhteiskuntana, objektina, yleisenä on Luckyä, yksilöä, subjektia, yksityistä alistava voima, joka pyrkii määrittämään tämän ainoastaan orjaksi. Muuntumalla orjasta herraksi, Pozzoksi, Lucky joutuisi luopumaan omasta äänestään ja omaksumaan herran äänen, joiden avulla tukahduttaa toisia orjia. Lucky luopuukin äänestään, mutta hän ei omaksu herruuden kieltä,

vaan luo uudenlaisen roolin herruuden ja orjuuden viitekehyksen ulkopuolella. Samalla Pozzon ja Luckyn välinen (ontologinen) ero lientyy rajaksi.

Toisin sanoen ensimmäisessä näytöksessä Pozzon ja Luckyn välillä on ero. Ero ei ole mitattavissa, mutta raja on. Kun Pozzo ja Lucky toisessa näytöksessä palaavat näyttämölle, heidän herruutensa ja orjuutensa ilmenevät vain tiettyinä hetkinä. Käskiessään Luckyä Pozzo käyttää valtaa. Mikäli Lucky ei tottelisi, vaan johdattaisi Pozzon jonnekin muualle kuin minne tämä haluaisi, olisi vallankäyttäjä puolestaan Lucky. Herruus ei enää ole mikään ontologinen olomuoto, johon automaattisesti kuuluisi mahdollisuus, ja oikeus, käyttää valtaa. Moderni valta ilmenee vain käyttötilanteissaan. Toisin sanoen herra on se, joka käyttää valtaa, mutta vain valtaa käyttäessään.³¹

3.1.5 Yhteenvetoa

Kokemuksen kannalta tarkasteltuna Lucky on moderni ihminen vailla vertaa. Hänen elämänsä on puhtaan elämyksellistä, mikä on yksi syy hänen kyvyttömyyteensä havaita yhteiskunnan ristiriitaisuus, joka hänen kannaltaan ilmenee, ulkopuolisen näkökulmasta, maailman epäoikeudenmukaisuutena. Toisaalta asia ei ole aivan näin yksinkertainen: Lucky on elämänsä ilmeisen tyytyväinen. Kysymys kuuluukin mikä oikeuttaa ulkopuolisen tuomitsemaan Luckyn tilanteen?

Waiting for Godot kertoo, kuten hyvin tiedämme, odottamisesta. *Waiting for Godot'ssa* odotetaan Godot'a, jota odottaville maailma on toistaiseksi merkityksetön. Heille, jotka eivät odota Godot'a, elämä on jonkinlainen välttämätön paha, johon vain tulee suhtautua. Pozzo suhtautuu siihen ylimielisesti ja halveksivasti sortuen eräänlaiseen hybrikseen, mutta maailma ei tottele. Sen sijaan että Pozzo nöyrytyisi, hänen halveksuntansa kääntyy kohti häntä itseään. Pozzo on kyvytön vaihtamaan suhtautumistaan. Kun ”teoria” ei sovikaan todellisuuteen, Pozzo ikään kuin vaihtaa todellisuutta – halveksunta vaihtuu itsesääliksi.

³¹ Cooper (2000) yhdistää tämän eroon totalitarismin ja uustotalitarismin välillä. Perinteinen totalitarismi on hahmotettavissa hallitsijaa ympäröivinä hierarkkisina kehinä, joista jokaiseen kuuluva ihailee ylemppää, hallitsijaa paremmin ymmärtävää tasoa ja halveksii avoimesti alemmaa. Uustotalitarismissa keskipistettä hallitsijoihin ei enää ole, vaan järjestelmä on luonteeltaan spiraalimainen.

Pozzo ja Lucky edustavat kahta erilaista tapaa mukautua modernisaatioon. Heitä yhdistää kyvyttömyys muuttua ja erottaa kärsimyksen määrä. Luckyn on lähes stoalaisen tyyni, kun taas Pozzolle todellisuudessa on aina jotain vikaa. Yhtä kaikki kumpikaan heistä ei näyttäisi tulevan toimeen ilman valtasuhdetta. Pozzo kokee olevansa herra ensin suhteessa renkiinsä. Kun klassinen herra-renki -suhde näytösten välissä hajoaa, Pozzo säilyttää edelleen kokemuksensa herruudesta. Hän on oman siihenastisen narratiivinsa determinoima. Säälimällä itseään ja kiroamalla maailmaa hän pyrkii irrottautumaan välittömästä elämyksellisestä todellisuudesta ja pakenemaan historialliseen narratiiviinsa.

3.2 Vladimir ja Estragon – odotuksen rengit

3.2.1 Toiston pysyvyys

Vladimirin ja Estragonin pakenevat tulkintaa Pozzoa ja Luckyä paremmin, sillä Pozzo ja Lucky vanhenevat ja heidän välisessä suhteessa tapahtuu näytösten välillä muutos. Vladimir ja Estragon sen sijaan eivät vanhene näytelmän aikana, eikä heidän välisensä suhde mainittavasti muutu. Yksilöinäkin heille tapahtuu vain vähän: Vladimir muistaa jälkimmäisessä näytöksessä tavanneensa edellisenä päivänä Pozzon ja Luckyn, kun taas Estragonin ensimmäisessä näytöksessä liian pienet saappaat ovat toisessa näytöksessä hänelle sopivat.

Muutoksen sijaan Vladimirin ja Estragonin arjessa on huomattava määrä toistoa. Molempina päivinä Estragon kertoo tullessa yöllä rosvojen pieksämäksi ja samoin molempina päivinä poika³² käy kertomassa heille, ettei Godot pääse tänään paikalle, mutta on kyllä tulossa huomenna. Molempien päivien, ja näytösten, päätteeksi Vladimir ja Estragon päättävät lähteä liikkeelle, mutta odottaminen voittaa eivätkä he lähde.

Vladimirin ja Estragonin suhde ilmenee vain hyvin rajallisessa määrässä erilaisia muotoja. Lähinnä molemmat ovat pitkästyneitä ja ennemmin tai myöhemmin turhautuvat toisiinsa,

³² Alkuperäisessä ranskankielisessä versiossa korostetaan kyseessä olevan molempina päivinä sama poika, vaikka tämä kiistää jälkimmäisessä näytöksessä koskaan nähneensä Vladimiria ja Estragonia sekä väittää olevansa ensimmäistä kertaa Godot'n asialla. Englanninnoksessa ei kerrota tulisiko pojan olla molemmissa näytöksissä sama. Ks. Esslin 1980, 51.

mutta sopivat riitansa ja unohtavat. He eivät tunnu aidosti uskovan mahdollisuuteen elää erossa toisistaan tai edes tehdä asiat jollain tavalla toisin. Jokin on kuitenkin joskus ollut toisin, mikä tarkoittaa sitä, että elämä ei ole aina ollut toisteista ja tylsää, merkityksetöntä. He muistelevat näitä aikoja, mutta eivät ilmeisesti halua palata niihin. Luvassa on jotain merkityksellisempää – Godot.

3.2.2 Tänä, tässä ja nyt

Vladimir tuntuu olevan näytelmän henkilöistä ainoa, jolla on muisti. Estragon ei jälkimmäisessä näytöksessä muista ensimmäisen näytöksen tapahtumia, kuten ei muista myöskään Pozzo. Lucky taasen mykkänä ei kykene kertomaan, vaikka jotain muistaisikin. Koska kukaan muu ei muista tapahtunutta, Vladimirkkin epäilee muistiaan. Siitä hän on kuitenkin varma, että entisessä elämässään hänen ja Estragonin nimet merkitsivät jotain. Nyt he eivät ole enää mitään ja heidän kohtalonsa on odottaa Godot'a, jota he eivät ole koskaan nähneet ja joka ei välttämättä koskaan saavu.

Estragon, jolla ei siis ole muistia nimeksikään, elää samaa päivää yhä uudestaan ja uudestaan. Ulkoinen todellisuus toistuu lähes samanlaisena myös Vladimirille, mutta hänen muistinsa tekee hänet tietoiseksi asiasta. Toisin sanoen Estragon odottaa joka päivä Godot'a saapuvaksi, kun taas Vladimir odottaa päivästä toiseen, että Godot edes joskus saapuisi. Estragonille aika on syklistä, Vladimirille lineaarista. Näin siitä huolimatta että heillä molemmilla on muistikuvia ajasta ennen odotusta.

Yksi tapa yrittää ymmärtää tätä näennäisen paradoksaalista tilannetta on hahmottaa Vladimirin ja Estragonin muistikuvat menneistä ajoista jollain tapaa kollektiivisiksi. Yhdessä he muistavat yhteiset kokemuksensa ajalta jolloin he – ja heidän kokemuksensa – merkitsivät jotain. Tämä ei tarkoita sitä, että Vladimir ja Estragon olivat merkittäviä, vaan sitä, että heidän elämyksensä – ja kokemuksensa – asettuivat osaksi kollektiivista narratiivia. Toisin sanoen heidän ei tarvinnut itse luoda sitä viitekehystä, jonka puitteissa elämyksistä on mahdollista muokata kokemuksia.

Vladimir ja Estragon ovat kokemuksen kriisin uhreja ja Vladimir on tästä asiasta huomattavasti Estragonia tietoisempi. Heidän yhteiset elämyksensä ovat merkityksiä

ainoastaan suhteessa Godot'n odottamiseen, mikä asettaa heidät samankaltaiseen suhteeseen Godot'hon kuin missä Lucky on Pozzoon. Olennainen ero piilee siinä, että Vladimirilla ja Estragonilla ei ole mahdollisuutta transgressioon, sillä heidän herransa on tavoittamattomissa. Mikäli Vladimirin ja Estragonin odotus tulkitaan tällä tavalla uskonnolliseksi, muuntuu transgression mahdottomuus pyhäinhäväistyksen mahdottomuudeksi. Mutta mitä tämä oikeastaan tarkoittaa?

3.2.3 Jumalahakuinen huominen

Uskonnollinen tulkinta on helppo, sillä, kuten Tuomas Nevanlinna (2006) muistuttaa, kristinuskon myötä kärsimyksestä tuli tämänpuoleista elämää luonnehtiva asia, joka on edellytys tunteiden ja kärsimyksen myöhemmälle romantisoinnille. Edellä esitin Pozzon ja Luckyn heijastavan modernisaation myötä tapahtuvaa sääty-yhteiskunnan hajoamista ja sitä seuraavaa valtasuhteiden uudelleenjärjestelyä. Tämän uudelleenjärjestelyn jälkeen Pozzon kärsimyspuheet romantisoituvat ja hänen asemansa muistuttaa omalla tavallaan Vladimirin ja Estragonin tilannetta.

Pozzo on sokea ja lähes täysin jonkin ulkopuolisen voiman, eli Luckyn, armoilla. Pozzon suhde todellisuuteen tapahtuu Luckyn kautta ja hieman samaan tapaan Vladimir ja Estragon ovat suhteessa todellisuuteensa Godot'n kautta, vaikkakin Godot ilmenee ainoastaan poissaolollaan. Pozzo ja Lucky ovat toistensa kautta kiinni perinteissä, joiden ohitse aika on lujaa vauhtia ajamassa. Vladimir ja Estragon taasen eivät ole kiinni muussa kuin odotuksessaan, jolle ei esitetä mitään syytä.

Yksi merkittävä tekijä *Waiting for Godot'n* valtajärjestelyissä on mainittu kokemusten jaettuus. Vladimirin ja Estragonin yhteisessä menneisyydessä heidän maailmansa oli kokonaisuutena merkityksellinen, mikä takasi myös heidän merkittävyytensä. Kun maailman merkityksellisyys on ulkoistettu Godot'hon ja niin Vladimirista kuin Estragonista on tullut oman kokemuksellisen onnensa seppiä, he ovat irrottautuneet merkittävien jaettujen narratiivien muodostamasta historiasta. Toisin on Pozzon ja Luckyn laita. He pitäytyvät kiinni toisissaan pyrkien jatkamaan suurta historiallista narratiivia, jolle alistuessaan he ovat tuomittuja katoamaan historian pyörän pyörähtäessä.

Vladimir ja Estragon ovat erillään muusta maailmasta, jonka, omasta mielestään merkittävä, osa he ovat joskus olleet. Tästä maailmasta ei kerrota juuri mitään, mutta kyseessä on paikka, jossa Pozzolla on mahdollisuus käydä orjakauppaa. Tai oikeammin kyseessä on paikka, jossa ihmisten väliset suhteet ovat korostetusti samankaltaisia kuin ihmisten ja esineiden. Vladimir ja Estragon ovat syystä tai toisesta tämän maailman ulkopuolella. He joko odottavat Godot'a, koska eivät enää mahdu osaksi yhteisöä, tai sitten Godot'n odotus on ajanut heidät yhteisön ulkopuolelle. Godot'a on ilmeisesti odotettu kauan ja oletettavasti saadaan vielä odottaa useampi päivä.

Yhteistä kaikille näytelmän hahmoille on kärsimys. Kuten edellä totesin, Lucky on ainut, joka ei ilmeisesti tiedosta tilanteen kurjuutta, mutta muille hänen asemansa kehnous näyttäytyy itsestäänselvyytenä. Vladimir ja Estragon odottavat merkityksellistäjää, Pozzo ja Lucky tukeutuvat historiaan. Kumpikaan vaihtoehto ei taaskaan vaikuta houkuttelevalta. Historia – perinne, käytänteet – ei ole sen parempi vaihtoehto kuin jumalaisen merkityksellistämisen odottaminenkaan. Odotus tuskin koskaan loppuun ja historian tuloksena ovat vääristyneet valtasuhteet ja epätasa-arvo. Toisaalta kumpikin vaihtoehto on toisensa kritiikkiä. Ainoastaan odotus voi ylittää historian ja ainoastaan historiassa on merkityksiä.

3.2.4 Kokemus ja elämys

Kuten edellisessä luvussa todettiin, määrittelee Martin Jay (1999, 179) elämyksen esireflektiiviseksi välittömyydeksi, johon ei liity narratiivista jatkuvuutta yli ajan. Kokemus edellyttää elämysten liittämistä toisiinsa luomalla niistä narratiivinen jatkumo. Tämä prosessi sitoo irralliset, hetkelliset elämykset yhteen ja luo niistä yliajallisen narratiivin. Aika on olennainen osa kokemuksellisuutta, sillä kokemus ei ole mahdollista ilman ajallista jatkuvuutta ja muistia.

Kuten todettu, Vladimir on muistin suhteen täysin erilainen kuin muut näytelmän hahmot. Mielenkiintoinen seikka liittyen Vladimirin muistiin on Godot'n sanansaattajana toimiva poika, joka ei jälkimmäisessä näytöksessä tunnista Pozzoa ja Luckyä. Joko kyseessä on eri poika tai sitten kyseessä eivät ole samat Pozzo ja Lucky. Kiinnostavampaa on kuitenkin se, että Vladimirin tulisi muistinsa ansiosta kyetä luomaan elämyksistään narratiiveja ja sitten

olla, arkijärkeilyn perusteella, huomattavasti turhautuneempi tilanteeseen kuin Estragonin, joka jokaisena aamuna aloittaa elämysten keräämisen tyhjästä.

Tämä lienee yksi syy siihen miksi Vladimir niin usein hermostuu Estragoniin. Vaikka Vladimir ensinäkemältä vaikuttaakin kaksikon ”aivoilta”, turhautuminen ei johdu pelkästään älyllisestä epätasa-arvosta, sillä Estragon vastaa monesti hänen purkauksiinsa lähes yhtä näppärin sanankääntein. Sen sijaan Vladimirin ja Estragonin yhdeksi keskeiseksi erottavaksi tekijäksi nousee muisti, joka ulkopuolisen näkökulmasta tekee Vladimirin elämästä Estragonin elämää mielekkäämpää. Toisaalta tilanne ei ole aivan niin yksinkertainen: jos elämässä on kyse ajan tappamisesta Godot'a odotellessa, on Estragonilla huomattavasti paremmat edellytykset tilanteen sietämiseksi. Miten Vladimir kestäisi tulla joka yö pahoinpidellyksi?

Estragonin voisi nähdä olevan sopeutunut tilanteeseen Vladimiria paremmin. Sopeutumisen hintana on muistamattomuus, kokemuksellisuuden elämyksellistyminen. Kiinnostavaa tässä on se, että Estragonin ”sopeutuminen” tarkoittaa samankaltaista muistamattomuutta kuin mikä riivaa Pozzoa ja Luckyä. Vladimir taasen muistaa, toisin kuin kukaan muu, joten voiko Estragonin sanoa olevan sopeutuneen tilanteeseen, jos hänessä ei ole havaittavissa muutosta oletettuun menneeseen olomuotoon nähden? Ongelmallinen kohta onkin juuri oletettu menneisyys. Vasta kun Pozzo ja Lucky kohdataan toisen kerran paljastuu, ettei heillä ole muistia, eivätkä he siten ole ”kuten me”.

Pozzo ei sovi omaan todellisuuteensa yhtään sen paremmin kuin Vladimir omaansa. Lucky on tyytyväinen tilanteeseensa ja Estragon pärjää omassaan, vaikka hänen ei missään nimessä voikaan sanoa olevan tyytyväinen. Mutta onko Vladimirin muisti perua menneestä ajasta, vai onko se kenties kehittynyt seurauksena yrityksestä sopeutua merkityksettömään maailmaan? Kenties koko ajatus sopeutumisesta – sovituksista – todellakin on mieletön. Kenties Pozzo ja Lucky eivät edustakaan sitä maailmaa, josta Vladimir ja Estragon ovat irtautuneet. Mutta mikäli edustavat, miten Vladimir ja Estragon tuohon maailmaan sopisivat?

Estragon on vaikuttaa muistamattomuutensa perusteella sopivan täydellisesti osaksi todellisuutta, jossa epätasa-arvoiset valtasuhteet unohtuvat silmänräpäyksessä. Toisaalta Vladimirille maailman merkityksellisyyden mahdollisuus perustuu elämyksellisyyden sijaan kokemuksellisuuteen, narratiiviin. Toisin sanoen Vladimir ei sovi kumpaankaan tarjottuun

malliin, kun taas Estragon sopisi kumpaan tahansa. Estragon sopeutuu tilanteeseen kuin tilanteeseen siksi, että hän ei kykene näkemään nykyhetken ulkopuolelle. Godot'a odottaessa ja myöhäiskapitalistisessa yhteiskunnassa tämä on hyve par excellence.

Pozzon kohdalla tilanne on hieman erilainen. Hänkään ei muista mennyttä, oikeastaan jälkimmäisessä näytöksessä hän ei ilmeisesti kykene luomaan uusia muistikuvia, mutta hänelle siitä ei ole hyötyä, joskaan ei ilmeisesti myöskään haittaa. Hyödystä puhuminen on Estragoninkin kohdalla kyseenalaista, mutta toistuvan kärsimyksen kohdalla unohtamisesta voinee, kuten todettu, silti sanoa olevan enemmän hyötyä kuin haittaa. Luckyllä taasen ei oikeastaan ole koskaan mahdollisuutta tuoda ajatuksiaan, semminkin kun niitä edes on, julki muuten kuin tekoina. Ensimmäisessä näytöksessä selkeänä Pozzon orjana Lucky reagoi toistuvasti ärsykkeisiin, mutta ei anna minkäänlaisia viitteitä kykyyn reflektoida elämyksiään.

Luckyä ja Estragonia yhdistää muistamattomuus, joka erottaa Vladimiria ja Pozzoa. Pozzo ottaa asemansa enemmän tai vähemmän annettuna niin ensimmäisessä kuin toisessakin näytöksessä. Tältä kannalta katsottuna on Pozzon etu, että hän ei jälkimmäisessä näytöksessä ole katkera menetyksestään, joskin hän on vihainen Luckyille tämän mykkyydestä ja povaa heille yhteistä kuuroutumista jonain päivänä. Pozzo ja Estragon ovat siis onnekkaita, koska heille elämä tarjoaa samat haasteet joka päivä uusina. Pozzon ja Estragonin siunaus vaikuttaa kiroukselta ainoastaan Vladimirin näkökulmasta: mitä tahansa he tekevätkin, elämä on helpompaa, jos ei ajattele liikaa.

3.2.5 Ajaton ja ajallinen

Mikäli Godot nähdään jonkinlaisena kokemuksen saavuttamattomissa olevana, mahdollisesti uskonnollisena, odottamisen arvoisena asiana, herää kysymys miksi Pozzo ja Lucky eivät odota tätä. Yksi mahdollinen vastaus on, ettei heidän tarvitse, koska heille riittää painiskelu omistus- ja valtasuhteiden muutosten parissa. Sama elitistisesti sanottuna: he ovat maallisia ihmisiä, jotka syntyvät, elävät ja kuolevat ilman, että heidän olemassaolossaan olisi kysymys mistään muusta kuin syntymästä, elämästä ja kuolemasta.

Pozzolle Godot'n odottaminen olisi mieletöntä, sillä hänen elämällään on jo merkitys: hän on Luckyn herra. Lucky taas ei tarvitse Godot'a, sillä hänen elämässään on jo merkityksellistäjä,

Pozzo. Omistus- ja valtasuhde takaa sen, että merkityksellistämiseen tarvittava konteksti on palautettavissa arkiseen olemiseen. Kysymys kuuluukin mikä lopulta on se olennainen ero Pozzon ja Luckyn sekä Vladimirin ja Estragonin välillä?

Vladimir ja Estragon ovat omistautuneet Godot'n odottamiselle. Heidän elämänsä täyttää odotus, joka luo puitteet heidän näennäisen merkityksettömälle elämälleen. He ovat heijastaneet maailmalliset merkitykset Godot'hon, joka on mahdollisesti tulossa palauttamaan merkitykset heidän todellisuuteensa. Tämä todellisuus on irrallaan siitä yhteiskunnallis-historiallisesta todellisuudesta, jonka säännöillä Pozzo ja Lucky pelaavat.

Vladimirille ja Estragonille odotus ei kuitenkaan ole päämäärä. Minkälaiseksi Godot'n saapuminen maailman muuttaisi? Eroaisiko se Pozzon ja Luckyn todellisuudesta? Kuten todettu, Lucky on näytelmän ainoa osaansa tyytyväinen henkilö. Hänen runollinen ja filosofinen monologinsa on muuttunut merkityksettömäksi lörpöttelyksi, sillä hänen elämänsä on merkityksellistä sellaisenaan. Hän ei tarvitse metafyyssistä merkityksellistäjää – fyysinen riittää.

Asettumalla yhteiskunnan ulkopuolelle Vladimirin ja Estragonin odotus on eräänlaista oopiumia kansalle. He antavat olosuhteille anteeksi niiden epäinhimillisyyden lopullisen sovituksen toivossaan. Toisaalta Pozzolle ja Luckylle yhteiskunta tarjoaa samankaltaista oopiumia suhteessa iäisyyden odotukseen. He eivät odota ketään tai mitään ja tulevat samalla historian tuhoamiksi. Odotus irrottaa Vladimirin ja Estragonin hetkestä näyttäen heille miten maailma makaa iäisyyden näkökulmasta tarkasteltuna. Vain Vladimirin ja Estragonin yliajallinen perspektiivi paljastaa Pozzon ja Luckyn historiallisen tilanteen mielettömyyden. Samoin vain historia paljastaa pyrkimyksen historiattomuuteen mahdottomuuden.

3.2.6 Rajaton ja rajallinen

Vladimirin ja Estragonin odotus on yli-inhimillistä, ajatonta ja rajatonta. Vladimir ja Estragon eivät vanhene ja he odottavat pelastusta, joka merkityksellistäisi kaiken. Tämä odotus on siinä mielessä paradoksaalista, että merkitykset edellyttävät eroja, jotka väistämättä jättävät jotain, jostain suunnasta tarkasteltuna, merkityksettömäksi. Godot'n tarjoamassa utopiassa merkityksetöntä ei enää olisi. Godot loisi merkityksellisen narratiivin, johon Vladimir ja

Estragon tarjoaisivat oman panoksensa elettyjen elämysten muodossa. Godot on siis eräänlainen metasubjekti, jonka totaalinen kokemus edellyttää eläviä subjekteja. Ainut ongelma on, että Godot'n kokemus täydellistyy vasta huomenna.

Pozzon ja Luckyn todellisuus edustaa inhimillistä, ajallista ja rajallista. He luovat toiminnallaan sitä todellisuutta, jonka osia he ovat. Heille merkityksellistyminen tapahtuu menneen kautta. Pozzon herruuden ja Luckyn orjuuden oikeuttaa perinne. Kun perinteen voima modernisaation myötä heikkenee lähes olemattomiin, vastauksen epätoivoon saattaisi tarjota Godot'n kaltainen metasubjekti, jota voisi joko syyttää ongelmista, tai jolta voisi hakea lohtua etsimällä oikeutusta tulevasta merkityksellistymisestä.

Rajattomaan kokemukselliseen kasvuun kykenevän metasubjektin palveleminen voi osoittautua merkitykselliseksi vain ikuisuuden näkökulmasta. Tämä tarkoittaa yksilösubjektin kuolemattomuutta, kuten Vladimirin ja Estragonin suhde Godot'hon osoittaa. Toisaalta metasubjektin kokemuksellinen täydellistyminen tarkoittaisi sovitusta, joka epäisi yksityiseltä mahdollisuuden omaan ääneen hävittämällä eron yksityisen ja yleisen väliltä. Tämä johtaisi utooppiseen – sanan negatiivisessakin mielessä – järjestelmän täydelliseen kumoamiseen, mutta tuskin tavalla, jota vannoutuneinkaan yhteiskuntakriitikko haluaisi.

Lienee sanomattakin selvää, että rajattomuus edellyttää rajoja – ja päinvastoin. Sama pätee myös yksityiseen ja yleiseen, jotka ovat ymmärrettäviä vain suhteessa toisiinsa. Sovitus poistaisi erot ja hävittäisi samalla koko kysymyksen merkityksellisyydestä. Niin kauan kuin sovitus ei ole mahdollinen, kysymys merkityksestä on merkityksellinen ja yksityisen suhde yleiseen vaatii tulla tarkastelluksi.

3.2.7 Yhteenvetoa

Waiting for Godot'n parivaljakoita on vaikea, ellei jopa mahdoton, ymmärtää millään muulla tavalla kuin suhteessa toisiinsa. Vladimirin ja Estragonin odotus näyttäytyy mielettömänä ainoastaan siksi, että Pozzo ja Lucky elävät omassa todellisuudessaan, jossa aika kohtelee heitä samalla tavalla kuin meitä muitakin kuolevaisia. Toisaalta Pozzon ja Luckyn elämä on

mieleetöntä, jos sitä vertaa Vladimirin ja Estragonin odotukseen, joka tuntuu ylittävän arkisen puuhastelun merkityksettömyyden.

Pozzo ja Lucky ovat helppo tulkita Vladimirin ja Estragonin vastinpariksi. Samoin niin Pozzo ja Lucky kuin Vladimir ja Estragonkin voidaan tulkita yhden henkilön kahdeksi eri puoleksi. Parivaljakkojen yhteneväisyyksien sijaan keskityn olen kuitenkin keskittynyt lähinnä heidän välisiinsä eroihin, vaikka yksi olennainen ero löytyykin juuri yhteneväisyyksistä: Vladimir ja Estragon muistuttavat toisiaan huomattavasti enemmän kuin Pozzo ja Lucky. Yksi keskeinen tekijä lienee se, että Vladimir ja Estragon näyttävät olevan toisiinsa nähden samanarvoisessa asemassa. Kumpikin on, Pozzon tavoin, pukeutunut pukuun ja knalliin, joskin Pozzon vaatteet ovat ehjät ja siistit, kun taas Vladimir ja Estragon ovat ilmeisesti viettäneet kulkurin elämää jo tovin.

Beckettin päätös pukea Pozzo ehjiin ja siistiin vaatteisiin tuntuu intuitiivisesti hassulta etenkin otettaessa huomioon se, ettei teoksessa muuten selitellä tai alleviivata mitään. Pozzon herruutta ilmentää jo se, että hänellä on orja, mutta tämän lisäksi hän on varakas. Varakkuus ei siis välttämättä suoranaisesti liity herruuteen, vaikka hän onkin teoksen ainoa herra ja ainoa varakas. Yksi mahdollinen tulkinta olisi, että varakkuuden ja herruuden liittyminen toisiinsa on seurausta historiallisesta sattumasta.

Vladimir ja Estragon eivät ole herroja tai renkejä – vaikka tavallaan he ovat molempia. He ovat oman elämänsä herroja ja alistaneet itsensä rengeiksi herruudelle, johon he ovat projisoineet omat intressinsä. Heille varallisuus, tai varattomuus, on ilmeisen yhdentekevää. Heidän herruudessaan on kysymys irrottamisesta Pozzon ja Luckyn yhteiskunnallis-historiallisesta todellisuudesta. Irrottautuminen tapahtuu orjuuttautumalla. Onko tämä kenties ollut myös Luckyn valinta vai onko hänet orjuutettu? Ja, ennen kaikkea, onko sillä mitään merkitystä?

3.3 Sovituksen mielettömyydestä

Beckett, joka tunnetusti ei ollut hanakka kommentoimaan teoksiaan, vastasi kysymykseen kuka tai mikä Godot on toteamalla, että olisi kertonut sen näytelmässä, jos tietäisi (Esslin 1980, 44). Niin tai näin, Godot on joka tapauksessa jotain, jonka odottamisessa Vladimir ja

Estragon näkevät ainakin sen verran mieltä, etteivät he lopeta odottamista, vaikka välillä mieli niin tekisikin. Varmaa voitaneen olla vain siitä, että odotuksen asettamat merkitykset ovat sen verran suuret, että oli Godot sitten mitä tahansa, saapuessaan hän tuottaisi takuuvarmasti pettymyksen.

Martin Esslinin (1980, 50), ja monen muun, tulkinnassa painotetaan erityisesti odottamisen merkitystä. Ristiriitaiselta kuulostavana ajatuksena tuntuu olevan, että ollakseen mielekästä, odotuksen kohteen on oltava jotain mieletöntä. Toisin sanoen maksaakseen vaivan, odotuksen kohteeseen on sisällyttävä jo niin paljon merkityksiä, ettei mikään mahdollinen, mikään todella olemassa oleva, kykenisi niitä kantamaan. Kyse olisi siis jonkinlaisesta pelastuksesta, jota maallinen yhteisö ei kykenisi tarjoamaan. Kuten Vladimirin ja Estragonin erilaiset aikakäsitykset osoittavat, on yhdentekevää etsiikö pelastusta alati samanlaisena toistuvasta arjesta, vai onko etsintä elämänmittainen prosessi. Yhtä kaikki, se ei ole saavutettavissa tämänpuoleisessa.

3.3.1 Mieletön meininki

Yksi kiinnostava piirre Vladimirin ja Estragonin arjessa on kaiken toiminnan välineellisyys suhteessa varsinaiseen päämäärään, Godot'n odottamiseen. Itse odottaminen ei tietenkään ole alkujaan päämäärä, mutta siitä muodostuu sellainen, kun varsinaista päämäärää, Godot'a, ei saavuteta. Näin odottamisesta muodostuu syy – tai tekosyy – olla tekemättä mitään. Clarke Cooperin (2000, 24) mukaan totalitarismi tuomitsi shakin shakin vuoksi, koska se ei edesauttanut liikettä millään tavalla. Vallitsevassa uustotalitarismissa shakki on arveluttavaa silloin, jos siitä ei saa minkäänlaista hyötyä. Hieman samaan tapaan Vladimirin ja Estragonin maailmassa toiminta, joka ei auta tapaamaan Godot'a, on mieletöntä.

Vladimir ja Estragon ovat kieltämättä oman onnensa seppiä, joten heidän tekemättömyytensä, heidän *hyödyttömyytensä*, herättää kysymyksiä. Ennen kaikkea kysymys kuuluu miksi tapaaminen Godot'n kanssa on ollut välttämätöntä sopia keskelle ei-mitään. Romanttinen vastaus kuuluu, että olennaiseen keskittyminen edellyttää hyppäämistä pois oravanpyörästä. Kiinnostavampaa olisi kuitenkin ajatus Godot'sta Vladimirin ja Estragonin Pozzo-herrana. Mitä Godot voisi tällöin tarjota Pozzon ja Luckyn todellisuuden tilalle?

Jälleen yksi mahdollinen tulkinta on valtasuhteiden ja hierarkioiden välttämättömyys. Yhteiskunnan ulkopuolelle sijoittuminen – siltä osin kuin se nyt ylipäänsä on mahdollista – ei vapauta herran ja rengin viitekehystä.³³ Välttämättömyyttä ei ole tässä tarkoitus tulkita ontologiseksi vaan ennemminkin historialliseksi; mennyt vaikuttaa tulevaan ja päättelyehtomme ovat historiallisesti määräytyneitä. Godot'n tarjoama pelastus tuntuu siis käsittämättömältä siksi, että tarkastelemme sitä Pozzon ja Luckyn näkökulmasta. Vaikka Vladimirin ja Estragonin mahdollisesti kokema lunastus olisi mahdollista kuvata sanoin, se kuulostaisi meistä mielettömältä.

3.3.2 Lupaus sovitukselta

Sovitus, joka olisi jotain muuta kuin yksityisen yleiseen sulauttava ja siten status quo'a tukeva, on ajatuksena käsittämätön. Yhteiskunnan ristiriidat ovat läsnä myös kaikissa representaatioissa. Niiden ylittäminen edellyttää vallitsevan yhteiskunnallis-historiallisen momentin täydellistä kumoamista. Miten tämä voisi tapahtua, kun epätoden yhteiskunnan osittaisten epätotuuksien kumoaminen tuottaa vain uusia osittaisia epätotuuksia? Yksityisen ja yleisen ristiriidan kumoava sovitus, joka säilyttää yksityisen ja tuhoaa jos jotain niin yleisen, on mahdotonta ymmärtää binäärisillä vastakohtilla operoivan ajattelun avulla. Mutta miten tällainen sovitus voisi koskaan olla mitään muuta kuin utopiaa?

Unelma sovitukselta elää kokemuksen kriittisessä momentissa. Emme koskaan koe yhteiskuntaa totaliteettina. Totaliteetti-iluonne on ajattelussa – yleisen ja yksityisen ristiriidassa – esiin nouseva illuusio, joka johtuu ajattelun muodoista. Koemme yksittäisiä epätotuuksia, joiden merkityksellisyys rakentuu suhteessa totaliteetti-illuusion. Voimme kokea elämystemme olevan epätosia ja mielettömiä siitä syystä, että uustotalitaristinen järjestelmä pyrkii sulkemaan ne lumeen ulkopuolelle.

Lumeen ulkopuolella sijaitsee Godot ja tämän tarjoama pelastus. Ainut tapa, jolla voimme ymmärtää Godot'n tarjoaman pelastuksen, on sen palauttaminen Pozzon ja Luckyn herra ja renki-suhteeseen. On siis mahdotonta ajatella todellisuutta, joka sijaitisi herra ja renki-suhteen ulkopuolella. Yksityisen ja yleisen ristiriita tuottaa ja mahdollistaa valtasuhteen, joka

³³ Kiinnostavaa olisi tarkastella valtasuhteen välttämättömyyttä Adornon autoritääristä persoonallisuustyyppiä koskevien pohdintojen valossa. Viittauksia persoonallisuustyyppitutkimukseen, kuten lähes kaikkiin muihinkin aikaisempiin Adornon teoksiin, löytyy *Esteettisestä teoriasta*.

nivoutuu pyrkimyksiin poissulkea kaikki ei-toivottu. Ei-toivottua on, tietysti, kaikki sellainen, joka luo säröjä totaliteettilumeeseen.

3.3.3 Välttämättömyyden kontingenssista

Totaliteettiluonne on puhdas illuusio, joka nivoutuu valtasuhteeseen ja sitä kautta yksityisen ja yleisen vastakkainasetteluun. Yksikään näistä momenteista ei ole irrotettavissa toisistaan, eikä niitä siten ole mahdollista ymmärtää viitekehyksestä irrotettuna. Todellisuutta ei myöskään voi palauttaa niistä yhteenkään, eikä momenteja voi asettaa tärkeysjärjestykseen. Vallitsevassa tilanteessa ne ovat kaikki välttämättömiä samaan tapaan kuin subjekti ja objekti subjekti–objekti-suhteessa. Tämä välttämättömyys ei kuitenkaan ole välttämätöntä, vaan todellisuus voisi rakentua toisinkin.

Tarkastelussa kohteen kaikki momentit tulisi tuoda esiin ja asettaa ne konstellaatioon, joka paljastaisi totuuden. Totuus, yksityinen, on jatkuvassa liikkeessä aivan kuten yleinenkin, joka pyrkii yksityisen hävittämiseen sulauttamalla sen osaksi itseään. Konstellaatioissa totuus paljastuu vain kadotakseen ja pakenee käsitteellistämistä, yleistämistä. Samaa tapaan elämykset sulautuvat osaksi kokemuksen jatkumoa, eivätkä koskaan ole tavoitettavissa uudestaan muuten kuin käsitteellistettyinä. Elämyksen kriittinen momentti on käsitteellinen anomalia, mielettömyys, joka rikkoo lumeen eheyden.

Päätely vastakkaiseen suuntaan ei kuitenkaan ole mahdollista: toisinaan mieletön on vain mieletöntä. Surrealistinen silmäkääntötempu, jossa rationaalisuuden ja irrationaalisuuden paikka vaihdetaan keskenään järjestelmän sisällä rationaalisuuden kritiikin nimissä, on tyyppiesimerkki yrityksestä säilyttäen kumota vastakohtaisuuksien varaan rakentuva ajattelu.³⁴ Transsendenssi ei kuitenkaan riitä, jos halutaan aitoa muutosta.

³⁴ Surrealismista ja erityisesti Georges Bataillen siihen kohdistamasta kritiikistä ks. Dean 1992.

3.3.4 Totaliteettilume ja transgressio

Vaikka yhteiskunta teoreettisen tarkastelun kohteena on erilaisten momenttien leikkauspisteessä lumeluonteen saava totaliteetti ja sen ihanteellinen tarkastelun tapa kaikki momentit huomioon ottava, ei tarkastelu voi tavoittaa todellisuutta sellaisenaan. Totuuden, momenttien leikkauspisteen, tarkastelu on mahdollista vain yksittäisten momenttien kautta. Tämän takia tarkastelun on pitäydyttävä jatkuvassa liikkeessä momenttien välillä. Momenteja on tarkasteltava toistensa kautta, sillä pääsyä niiden ulkopuolelle ei ole.

Ulkopuoli syntyy myönnettäessä kohteelle totaliteettiluonne, mutta totaliteettiluonne on puhdasta lumetta. Tästä syystä myös ulkopuoli on lumetta, sillä yksityinen ja yleinen edellyttävä toistensa olemassaoloa. Tämän problematiikan *Waiting for Godot* artikuloi omalla absurdilla tavallaan: ulkopuolelle asettuminen paljastaa sisäpuolen todellisuuden, mutta kätkee samalla oman position mielettömyyden.

Täydellinen kokemus edellyttäisi niin sisä- kuin ulkopuolenkin yhdistämistä yhdeksi. Tämä täydellinen kokemus on mahdollinen vain maailmassa, jossa Godot tuo sovituksen historiallisen ja historiattoman välille. Mielekäs on kuitenkin mieletöntä siksi, että se on transgressiivista ja transgressio on parhaiten tulkittavissa transgressioksi vasta jälkikäteen, jolloin se mahdollistaa saman polun kulkemisen transsendenssina.

3.3.5 Yhteenvetoa

Godot'n odottamisen mielettömyys johtuu siis siitä, että merkitykset on poistettu maailmasta ja projisoitu osaksi jotain tuonpuoleista, jonka tehtävä on palauttaa ne joko vastineeksi uskollisesta odotuksesta tai yksinkertaisesti uskollisen odotuksen jälkeen. Miten ja miksi merkitykset ovat maailmasta kadonneet? Vastaus voisi liittyä uskonnon ja luokkayhteiskunnan kaltaisten ontologisesti oikeutettuihin merkityksiin nojaavien järjestelmien modernin myötä tapahtuneeseen hajoamiseen.

Vladimir ja Estragon sijoittuvat jonkinlaiseen välitilaan, jossa moderni ihminen ei enää sovi osaksi luokkayhteiskuntaa, jota Pozzo ja Lucky edustavat. Toisaalta taas heidän ainut aseensa

mielettömyyttä vastaan on sangen esimoderni tuonpuoleisen odotus. He eivät ole tarpeeksi moderneja voidakseen irrottautua merkityksettömyydestä täysin omin avuin, hakematta lohtua tuonpuoleisesta.

Minkälainen Vladimirin ja Estragonin käsitys todellisuudesta olisi, jos he loisivat omat merkityksensä? Moderni maailma tarjoaa viitekehysten, jonka puitteissa on mahdollista valita eri merkityksien välillä – tosin kaikki vaihtoehdot, jotka eivät maksimoi *hyötyä*, näyttävät mielettömiltä. Tällaisen vaihtoehtoisen kuvan todellisuudesta tarjoaa J.G. Ballardin *Crash*, jossa myös tarkastellaan erilaisten viitekehysten yhteentörmäyksiä. *Crashin* kuvaaman maailman ja Vladimirin ja Estragonin odotuksen välinen ero kytkeytyy siihen, että *Crashissa* merkitykset ovat oletettavasti tässä ja nyt. Ne voi projisoida tulevaan esimerkiksi, paradoksaalisesti, kirjoittamalla uudelleen historiaa sekä luomalla sitä.

Waiting for Godot'ssa olemassaolon ongelmallisuutta symboloi autio maa, *Crashissa* kaoottinen, moderni liikenne. Vladimir ja Estragon odottavat jo olemassa olevan merkityksellistymistä. *Crashin* henkilöt kärsivät merkitysten runsaudenpulasta, jossa yksikään valmis viitekehys ei tunnu olevan oikea ilmiöiden merkityksellistämiseksi. Yhteistä molemmille todellisuuksille on siis merkityksettömyys. Ero, jos sitä lopulta edes on, piilee siis jossain muualla kuin todellisuudessa.

4 TÖRMÄYSVOIMANKÄYTÖN PERUSTEET

Vuonna 2004 parhaan elokuvan Oscarin voittaneen Paul Haggisin ohjaustyön *Crash* aloittaa ja päättää (sama) autokolari. Vuonna 1973 ilmestyneen J.G. Ballardin samannimisen romaanin, sekä sen vuonna 1996 valmistuneen David Cronenbergin filmatisoinnin, keskeisen tapahtumasarjan käynnistää sekä lopettaa auto-onnettomuus.³⁵ Kaikissa *Crasheissa* ihmiset törmäivät toisiinsa eri tasoilla, joista autot edustavat vain yhtä, mutta Ballardin romaanissa autoilun sijainti tarinan keskiössä ei ole yhtä sattumanvarainen kuin Haggisin elokuvassa.

Crashissa suurennuslasin alla on liikenteen (teknologian), kuuluisuuksia, ja kuuluisuutta, ihannoivan populaarikulttuurin sekä, seksuaalisiksi tulkittujen, inhimillisten perusviettien väkivaltainen kohtaaminen. Ballardia askarruttaa seksuaalisuuden ja koneen yhteenkietoutuminen modernissa kulttuurissa, jossa palvonnan kohteina ovat kuuluisuudet ja teknologia, jonka kehityksen nimissä ollaan valmiita uhraamaan jopa ihmishenkiä. Olennaista Ballardin käsityksessä liikenteestä³⁶ on se, että olemme samanaikaisesti tämän, itsenäiseltä vaikuttavan, ilmiön orjia ja herroja. Olemme vastuussa liikenteen synnystä ja ruokkimalla sitä pidämme prosessia käynnissä, vaikka emme pysty sitä täysin hallitsemaan.

Liikenne vaikuttaa ensinäkemältä yksinkertaiselta kokonaisuudelta, järjestelmältä, jonka piirissä tapahtuvilla virheillä on toisinaan traagisia seurauksia. Näistä seurauksista huolimatta liikenne on jonkinlainen välttämättömyys, sillä ihmisten on kyettävä siirtymään paikoista toisiin. Mutta mitä tapahtuu, kun joku ottaa järjestelmän haltuun vain käyttääkseen sitä omien viettiensä ruokkimiseksi? Ja ennen kaikkea miten järjestelmä on mahdollista orjuuttaa sen omilla välineillä?

35 Ballardin romaanin päähenkilö on nimeltään James Ballard, kirjailijan etunimet ovat James Graham. Tekstissä käytän joko kirjailijan suosimaa kirjoitusasua J.G. Ballard tai pelkästään sukunimeä Ballard viitatessani kirjan kirjoittajaan. Kirjan päähenkilöön taasen viittaan joko nimellä James Ballard tai James. Nimellä *Crash* viitataan Ballardin romaaniin, ellei toisin mainita.

36 Käytän termiä ”liikenne” autoliikenteestä, ellei toisin mainita.

Äärimmäinen esimerkki tällaisesta järjestelmän väärinkäytöstä löytyy lähihistoriasta, New Yorkin World Trade Centeriin vuonna 2001 lentokonein tehdystä terrori-iskusta. *Crashissa* pelataan kuitenkin pienemmillä panoksilla, vaikka järjestelmän kannalta vaikutus on yhtä tuhoisa. Lentokoneella törmäämistä pilvenpiirtäjään ja autolla törmäämistä linja-autoon yhdistävistä asioista yksi on erittäin merkittävä: molemmat teot riisuvat turvallisuuden ja viattomuuden arkiselta ilmiöltä, joka kulttuurissamme on pyritty assosioimaan hyviin tarkoituksiin ja negatiivisimmillaankin näkemään ”välttämättömänä pahana”.

4.1 Pienin yhteinen nimittäjä

Crashissa yhdistyvät psykoanalyttiset ja marxilaiset teemat: moderni ihminen on vieraantunut luonnollisesta toisesta ja maailma on läpikotaisin esineellistynyt. Niin toiset ihmiset kuin teknologian avulla tuotetut artefaktikin näyttäytyvät ainoastaan esineinä, joiden manipuloinnilla on mahdollista edesauttaa omien päämäärien saavuttamista. Jotain esimodernia on säilynyt tavassa, jolla ihmiset tekevät maailmaan eroja. Tämä näkyy erityisen hyvin kuuluisuuksien ja teknologian palvonnan eräänlaisessa samankaltaisuudessa.

Yhdistämällä julkkiskultin auto-onnettomuuksiin, *Crashin* kolarifetisistit osoittavat jumaloitujen kuuluisuuksienkin olevan pohjimmiltaan vain kuolevaisia. Pyhäinhäväistys kääntyy itseään vastaan viimeistään siinä vaiheessa, kun auto-onnettomuuksien tulkitseminen seksuaalisen halun objekteiksi yhdistyy kuuluisien ihmisten palvontaan liittyvien eleiden siirtämiseen artefakteihin. Tällöin ihmiset ja esineet ovat samanarvoisessa asemassa ja keskenään vaihdettavia, mikä antaa kirjan tuomiopäivän profeetalle, sairaalloisesti onnettomuuksista kiinnostuneelle tohtori Vaughanille, mahdollisuuden asettaa elämänsä päämääräksi kuolonkolarin Elizabeth Taylorin kanssa.

Vaughanin projektissa näkyy selvästi edellä esiteltyjen transgression ja transsendenssin mutkikas suhde. Kuolevaisuus riisuu kuuluisuuden yli-inhimillisistä ominaisuuksista, mutta kuolemaan onnettomuudessa liittyy mahdollisuus ”kuolemattomuuteen” legendaksi kohoamisen myötä. Myös kuolemantuottajalla on mahdollisuus saavuttaa ”kuolemattomuus”, mutta kuinka moni muistaa kenen kanssa James Dean kolaroi? Huomionarvoista on se, että *Crashissa* kuuluisuuksien kokemien kolareiden suhde tavallisiin kolareihin on samankaltainen

kuin kuuluisien ihmisten suhde tavallisiin ihmisiin. Molempiin liittyy lisäarvo, joka kuuluisan ihmisen kolarissa ikään kuin siirtyy siihen osallisista kuuluisista ihmisistä itse kolariin.

Kolarissa ihmiset ja esineet liittyvät yhteen. Kolarit itsessään eivät yleensä merkitse mitään ja James Deanin kuolonkolari on merkityksellinen ainoastaan siihen liittyvän James Deanin kautta. Törmäävät autot eivät ole yleensä jääneet historiaan muuten kuin niihin liittyvien ihmiskohtaloiden kautta. Siksi Vaughan kumppaneineen järjestääkin toisintoja kuuluisista kuolonkolareista, vaikka kivulias lopputulos olisi teknisesti mahdollista tuottaa ilman kehyskertomustakin. Mutta vasta kehyskertomus toisaalta oikeuttaa ja toisaalta selittää tapahtuman toisintamisen.

4.1.1 Koneen avulla lihan yli

Selviämällä kuolonkolarista Vaughan muokkaa kuolemasta, lopullisesta elämyksestä, kokemuksen. Hän tekee sen mihin markiisi de Saden romaanien henkilöt eivät kykene: hän ylittää pisteen, jossa kipu ja nautinto kohtaavat. De Sadelle ruumiillisuus muodostaa kiinnostavan ongelman. Ruumis on yhtäältä välttämätön edellytys nautinnolle; ainoastaan ruumiille voi aiheuttaa kipua ja ainoastaan ruumis voi kokea. Samainen ruumis on kuitenkin toisaalta täydellisen nautinnon este, sillä se sietää kipua vain rajallisesti. Täydellinen nautinto jää aina saavuttamatta. (Zupančič 1996.)

Zupančičin (1996, 119) mukaan De Sade tyytyy kiertämään ongelman keskittymällä kuvaamaan lähestulkoon yksinomaan hetkeä ennen kuolemaa. Halun kohteena on hetki, jossa kivun ja nautinnon yhteenkietoutuma on venytetty mahdollisimman tiukalle. Vaughanin projektissa samaa edustaa kuolonkolari. Toisintamalla kuolonkolarin, hän kykenee kokemaan kuoleman. Tämä edellyttää ruumiin ja teknologian välisen suhteen uudelleenmäärittelyä tavalla, joka pakottaa Vaughanin kirjoittamaan itse historiansa.

On syytä panna merkille, että kuolonkolareiden rekonstruktio on Vaughanin kehittämä tapa asettua suhteeseen teknologian ja seksuaalisuuden kanssa, mutta se ei riitä Vaughanille itselleen. Hänen opetuslapsensa ovat tyytyväisiä kyetessään määrittelemään todellisuuden onnettomuuksien kautta. Kolarit mahdollistavat uudenlaisen tavan elää niiden kokemusten kanssa, jotka ovat rampauttaneet heidät niin henkisesti kuin fyysisestikin. Heille

kuolonkolareiden rekonstruktio tarjoaa muunnelman sadelaisesta nautinnontavoittelusta, kun taas Vaughanilla kyseessä on ainoastaan kuivaharjoittelu ennen varsinaista päämäärää, edellä mainittua kuolonkolaria Elizabeth Taylorin kanssa.

4.1.2 ”My realitycheck just bounced”

Crashin kuva todellisuudesta näyttäytyy mielekkäänä subjektin ja objektin monipolvisen suhteen tarkastelun kautta. Pyrkimys todellisuuden hajottamiseen ja hallitsemiseen on aiheuttanut subjektin vieraantumisen objektista ja johtanut näiden välisen eron hämärtymiseen. Toisin sanoen elämysten muovautuessa kokevien subjektien läpi kollektiivisiksi kokemuksiksi, todellisuus muuttuu kuvaksi, joka ei ole enää identtinen todellisuuden kanssa. Todellisuuden ja kuvan irtautuminen toisistaan hävittää todellisuuden kuvan takaa. Tämä mahdollistaa toimimisen ikään kuin todellisuutta ei enää olisi.³⁷

Kuva vastaa kokemustamme ja on siksi todellisuutta eheämpi kokonaisuus. Kuva elää ja muuttuu subjektin kokemuksen sanelemien ehtojen mukaisesti, mikä synnyttää illuusion subjektin täydellisestä vallasta objektin yli. Mutta vain illuusion. Siksi hallinnan eleillä on väistämättä myös ennakoimattomia seurauksia. Nämä ennakoimattomat seuraukset näyttäytyvät subjektin ja objektin identiteettiin perustuvalla ajattelulla anomaliaina. (Vrt. Adorno 1982.)

Spektaakkelin yhteiskunnalle³⁸ tällainen anomalia ovat Vaughan ja tämän opetuslapset, jotka käyttävät hallinnan välineitä ja tulosta, liikennettä, väärin. Tämä anomalia paljastaa spektaakkelin nurjan puolen, joka normaalisti kätkeytyy sen silotellun pinnan alle. Merkille pantavaa on miten Vaughan ei missään vaiheessa ilmaise halua nähdä todellisuutta kuvan takana. Tilanne on ennemminkin päinvastainen: hänen kiinnostuksensa kohdistuu pelkkään kuvaan.

Vaughan rakentaa eräänlaista vaihtoehtoista kuvaa kuvan itsensä osista. Hän kierrättää kulttuurista kuvastoa prosessissa, jossa yksittäiset, perheyhtäläiset tapahtumat irrotetaan

³⁷ Ks. Oramus 2007, erityisesti 64–72. Oramus käsittelee teoksessaan laajasti Ballardin vaikutteita. Tämän tulkintani on inspiroinut Ballardin filosofisten käsitysten suhde Jean Baudrillardiin. Baudrillard (1994) on kirjoittanut science fictionista sekä *Crashista*.

³⁸ Käsite on peräisin Guy Debordilta (2005). Ks. myös Pyhtilä 2005.

merkitysyhteyksistään ja sijoitetaan uuteen viitekehykseen. Tämä muokkaa tapahtumien merkitystä suhteessa sekä uuteen että vanhaan viitekehykseen. Esimerkiksi James Deanin kuolonkolari on Vaughanin rekonstruktion jälkeen merkityksellinen paitsi siksi, että kyseessä on James Deanin kuolonkolari, myös siksi, että kyseessä on materiaali, jonka Vaughan toisintaa omassa projektissaan.

Vaughanin projekti muistuttaa tältä osin taiteen tekemistä. Historiallista materiaalia työstämällä Vaughan kirjoittaa historiaa. Hän kokoaa aineistoa yhteen ja pyrkii luomaan viitekehyksen, johon sijoitettuna historialliset tapahtumat, tai niiden rekonstruktiot, näyttäytyvät merkityksellisinä. Hän luo yksittäisten tapahtumien välille jatkumon ja siten ikään kuin kokemuksellistamalla tulee muokanneeksi niistä elämyksiä. Tämä Vaughanin kokemus onnettomuuksista muodostaa eräänlaisen kokonaistaideteoksen, joka, kuten taide aina, sisältää myös tiedostamatonta historiankirjoitusta.

4.1.3 Viettiteollisuus ja ylevä oire

Vaughanin liikenteeseen kohdistuvassa pakkomielleessä on kaksi erityisen kiinnostavaa aspektia. Ensinnäkin Vaughan näkee liikenteessä ja kulttuuriteollisuuden³⁹ sfäärissä samoja ominaisuuksia. Molemmissa ollaan kiinnostuneita puhtaasta muodosta ja tietyllä tapaa myös vauhdista, nopeasta muutoksesta. Toisaalta Vaughanin pakkomielleessä liikenne ja seksuaalisuus, liha ja kone, elämä ja kuolema, yhdistyvät tavalla, joka paljastuttuaan näyttää itsestään selvältä.

Vauhtiin liittyy aina riski ja riski suurenee aina vauhdin kasvaessa. Liikenteen sisältämät riskit ovat niin suuria, että ne tekevät siitä jopa vaarallista. James Ballardille liikenne on arkinen, välttämätön paha, kunnes hän joutuu kohtalokkaaseen onnettomuuteensa. Kolarin jälkeen liikenne nousee esiin modernista urbaanista taustahälystä, arjesta. Ballardin kolarissa osallisena ollut Helen Remington toteaa liikenteen näyttäytyvän onnettomuuden jälkeen vihamielisenä, hallitsemattomana voimana, jopa uhkana. Näin kolari riisuu liikenteeltä hyväntahtoisuuden maskin. Ilmiö muistuttaa lapsille suunnatun fiktion muokkaamaa kuvaamme eläimistä: eläimet näyttäytyvät meille kilteinä, hyväntahtoisina ja harmittomina, kunnes ne purevat ja illuusio katoaa.

³⁹ Ks. Horkheimer ja Adorno 2008, 162–221. Ks. myös esim. Kellner 2008 ja Loisa 2008.

Kolarin aiheuttama tapahtumaketju muistuttaa myös psykoanalyysin omalaatuista logiikkaa, jossa kausaaliketjut ikään kuin muodostuvat vasta oireen ilmetessä. Vasta järjestelmän tasapainon järkyttyä on mahdollista päästä käsiksi niihin elementteihin, jotka tuottavat oireen. Toisin sanoen ilman seurausta ei olisi pääsyä käsiksi syyhyn, joka toisaalta ei olisi minkään syy, jos se ei olisi aiheuttanut seurausta. Polemisoiden voisi sanoa syyn olevan seuraus aiheuttamastaan seurauksesta.

James Ballardille ja Helen Remingtonille kolari paljastaa liikenteen perverssin luonteen. Ilman kolaria he olisivat todennäköisesti ajaneet päivittäisen työmatkansa kiinnittämättä huomiota siihen mitä kaikkea ”liikenne” oikeastaan pitää sisällään. Tuomalla parrasvaloihin arjen vaarallisuuden, kolari paljastaa millaiselle järjestelmälle kulttuurimme antaa siunauksensa.⁴⁰

Kolarin jälkeen Helen Remington kuvaa liikennettä sanankääntein, jotka muistuttavat klassisia käsityksiä ylevästä. Kuten Dylan Trigg (2004) toteaa, ylevän kokemukseen Grand Canyonin äärellä liittyy aina ajatus hyppäämisestä. Tämä nivoutuu käsitykseen, jonka mukaan ylevän kokemuksen voi aiheuttaa vain objekti, joka ei ole otettavissa haltuun käsitteellisesti. Ylevän äärellä subjektin ja objektin yhteentörmäys on aina väkivaltainen.

4.1.4 Liikenne ja moderni

James Ballardille ja Helen Remingtonille ennen inhimilliseltä ja hallitulta vaikuttanut liikenne näyttäytyy kolarin jälkeen hallitsemattomana ja vieraana, aivan kuin kyse olisi jonkinlaisesta luonnonvoimasta. Luonnonvoiman kaltaisena liikenne muistuttaa modernisaatiota, joka, kuten edellä totesin, tapahtuu meihin vaikuttaen, mutta ikään kuin meistä riippumatta. Liikenteen pimeä puoli osoittaa, ettei kyseessä ole harmoninen ykseys, joka olisi puhtaasti osiensa synteesi, vaan se sisältää ristiriitoja ja siten havaitsemisen ulkopuolelle jääviä elementtejä.

Yksi syy ristiriitojen ja ylijäämän sivuuttamiseen on kielen totalisoiva luonne, mutta *Crashin* tematiikan kannalta syistä kiinnostavin on taloudellinen. Liikenteen tehokas hyödyntäminen

⁴⁰ Ks. esim. Dahl (2004): WHO:n ja Maailmanpankin esittämän arvion mukaan vuonna 2002 maailmassa kuolleen liikenneonnettomuuksissa lähes 1,2 miljoonaa ihmistä. Heistä 85–90% taloudellisesti huonosti tai keskinkertaisesti toimeentulevissa valtioissa.

vauhtia ja teknologiaa ihannoivan kulttuurin pyrkimyksissä kiteyttää tehokkuuteen ja menestykseen liittyvät ihanteet sanoiksi ja kuviksi edellyttää illuusiota ykseydestä.⁴¹ Tämä selittyy osin sillä, että vain ykseys voidaan hallitusti pirstoa osiin ja myydä.

Esimerkin pirstomisesta tarjoavat automainokset, joissa harvoin näytetään muita kuin mainostettavaa autoa. Automainosten autot eivät myöskään yleensä ole osa liikennettä. (Sen sijaan ne yleensä ajavat, paradoksaalista kyllä, keskellä koskematonta luontoa, jonka tuhoamisessa ne tehokkaasti auttavat.) Paitsi nopeus myös autojen määrä kasvattaa onnettomuusriskiä, jonka myöntämisestä osaltaan kertoo pyrkimys kehittää autoista entistä turvallisempia. Tähän kätkeytyy mielenkiintoinen seikka: turvallisuudella tarkoitetaan autoilun yhteydessä usein sitä, miten hyvin kyseisen auton rakenteet auttavat suojaamaan kuljettajaa, matkustajia ja mahdollista törmäyksen uhria kolaritilanteissa. Täydellinen turvallisuus tarkoittaisi siis sitä, että autoilla voisi vapaasti törmäillä esimerkiksi toisiin autoihin, kevyeen liikenteeseen ja rakennuksiin ilman, että kukaan loukkaantuisi.

Ajoneuvojen lisäksi olennaisen momentin liikenteeseen muodostavat kulkuväylät. Teiden ja katujen suunnittelulla voidaan myös vaikuttaa liikenteen turvallisuuteen, mutta autojen turvallisuuden määrittelemisen onnettomuuksien kautta sisältää oletuksen mahdottomuudesta poistaa onnettomuudet pelkän liikennesuunnittelun avulla. Onnettomuusriskiä kantaa mukanaan inhimillinen tekijä, joka autoilun ja liikennesuunnittelun näkökulmasta muodostaa samankaltaisen hallitsemattoman luonnonvoiman, jona liikenne näyttäytyy ihmiselle.

4.1.5 Yhteenvetoa

Kolari muodostuu totuudeksi liikenteestä paljastaessaan sen varjopuolen. Kuten *Crash* osoittaa, koneen ja lihan synteesi ei kykene ylittämään lihaa, vaan tulee palauttaneeksi sen osaksi koneen artefaktuaalista luonnetta. Toisin sanoen Vaughanin kolarifetisisteille liikenne mahdollistaa ihmisen palauttamisen esineeksi, joka vapaasta tahdostaan huolimatta on lopulta modernille liikenteelle vain objekti. Kolarifetisistit pyrkivät jollain tavalla omaksumaan liikenteen näkökulman ja yhdistämään sen perverssiin logiikkaan, joka mahdollistaa kolarien, anomalioiden, tarkkailemisen normeina. Onhan kyseessä kuitenkin totuus.

41 Vrt. Gur-Ze'ev (2006).

Kiinnostavampaa kuin se miksi Vaughan, tai Ballard, on kiinnostunut juuri liikenteestä, on se mitä jonkin tutun järjestelmän saattaminen oikosulkuun kertoo paitsi järjestelmästä, myös siitä viitekehystä, jonka sisälle se on rakennettu. Tai oikeammin rakentunut, sillä prosessi ei ole millään tavalla hallittavissa, kuten olen edellä yrittänyt osoittaa. Vaughan opetuslapsineen yrittävät ottaa tämän kaaoksen haltuun, mutta epäonnistuvat kerta toisensa jälkeen. Tässä prosessissa he joutuvat yksinkertaistamaan omaa viitekehystään niin kauan, että kyse on lopulta enää elämästä, seksuaalisuudesta ja kuolemasta – Eroksesta ja Thanatoksesta.⁴²

Vaughanin pyrkimys voittaa kuolema on samalla yritys maksimoida elämä. Kysymys kuuluuikin miten projekti, jonka päämäärä on kuolema, sopii yhteen elämän maksimoimisen kanssa? Vaughanin pyrkimys on sulautua osaksi historiaa, jota hän itse kirjoittaa kolarien rekonstruktion avulla. Hänelle elämä historian merkittävien tapahtumien ulkopuolella on ulkopuolisen elämää, joka historian kannalta tarkoittaa suunnilleen samaa kuin kuolema. Ainoastaan katkokset järjestelmän, liikenteen, toimivuudessa antavat järjestelmälle merkityksen ja ainoastaan järjestelmä antaa merkityksen sitä ympäröivälle viitekehykselle. Kuva jonka Vaughan todellisuudesta luo, on hänelle todellisuutta aidompi. Se rakentuu totuuden liikenteestä varaan ja sellaisena sulkee merkityksellisen ulkopuolelle kaiken muun.

Muille taasen Vaughan on joko profeetta tai arvoitus, joka pitää ratkaista. Suurin osa Vaughanin opetuslapsista on ensimmäisen vaihtoehdon kannalla. Heille onnettomuus on paljastanut maailman mielettömyyden ja parhaan tavan merkityksellistää tarjoaa Vaughan, joka antaa mahdollisuuden hallita hallitsematonta kytkemällä sen seksuaalisuuteen. Vaughanin tarjoama kuva pyrkii pitämään sisällään liikenteen molemmat puolet ja siten tekemään siitä haluttavan.

James Ballardille Vaughan on arvoitus, mysteeri. Hän pyrkii ymmärtämään sitä mekanismia, joka antaa Vaughanille mahdollisuuden luoda vaihtoehdoisen narratiivin. Jamesille Vaughanin tarjoama todellisuus on yksi vaihtoehto muiden joukossa. Siinä missä muille Vaughanin seuraajille onnettomuus ollut tapahtuma, joka on vetänyt arjelta maton alta ja tarvinnut selitystä, Jamesille kyseessä on kuvan vaihto toiseen kuvaan, joka johtaa yhä syvemmälle kuvien luonteen kyseenalaistamiseen.

42 Ballardin Freud-vaikutteista ks. Oramus 2007, 51–64.

Toisin sanoen James, avoimessa suhteessa elävä mainoselokuvaohjaaja, on pelkkää pintaa ja hänelle autoihin liitetty erotiikka tarjoaa vain yhden uuden viitekehysten, johon sijoittaa seksuaalisia fantasioita. Muille seksuaalisuus tuntuu Ballardin mielestä tarjoavan mahdollisuuden tehdä sovinto hallitsemattoman kanssa. He ovat korostetun seksuaalisia siksi, että tilanne olisi muuten sietämätön. James taasen on korostetun seksuaalinen siihen hetkeen asti, jolloin tilanne tulisi ottaa seksuaalisuuden avulla haltuun. Eikä tilanne ole hänelle hetkeäkään sietämätön. Kenties juuri siksi James ei lumoudu helpoimmasta vaihtoehdosta, seksistä, vaan sen sijaan kyseenalaistaa niin Vaughanin tarjoaman vaihtoehdon kuin oman aikaisemman viitekehysesäkin merkityksen.

4.2 Kuvitteellinen yhteisö

Crashissa onnettomuudet toimivat ihmisiä yhteen saattavina tapahtumina. Jostain syystä nämä ihmiset muuttuvat onnettomuuksien myötä ja myös pysyvät yhdessä. Jälkimmäinen tuntuu olevan Ballardin mukaan seurausta ensimmäisestä. Onnettomuudet riistävät uhreilta turvallisuuden tunteen ja muiden saman menetyksen kokeneiden muodostama yhteisö pyrkii sen palauttamiseen, joskin omalaatuisella tavalla.

4.2.1 Massat ja yhteisö

Benedict Andersonin (1991) kansallisvaltioiden luonteen ja syntyprosessin analysointiin luoma käsite ”kuviteltu yhteisö” on sittemmin laajalti levinyt myös kulttuurintutkijoiden käyttöön.⁴³ Andersonin ajatus tiivistettynä on, että kansallisvaltiot ovat syntyneet prosessissa, jossa tuntemattomat ihmiset ovat syystä tai toisesta alkaneet tuntea yhteenkuuluvuutta. Tällainen tunne ei ole ihmiselle sisäsyntyinen, vaan se edellyttää aina keinotekoisia, ulkoisia yllykkeitä. Näitä yllykkeitä tarjoavat kulttuurissa esimerkiksi koululaitos ja erilaiset viestimet.

Tunne yhteenkuuluvuudesta synnyttää kuvitellun yhteisön, ajatusrakennelman, johon kuuluu uudenlainen käsityksen ajasta ja paikasta. Tämän ajatusrakennelman tehtävä on luoda turvallisuudentunnetta modernisaation kurimuksessa, jossa kaikki pysyvä haihtuu pois.

43 Ks. esim. Rautavuoma et al. (tulossa). Anderson on yksi kokoelman viitatuimmista lähteistä.

Tämän turvallisuudentunteen pönkittämiseksi syntyy nationalismi, josta Anderson on erityisen kiinnostunut.

Andersonin teoria palauttaa mieleen totalitarismiteorian ja marxilaisen yhteiskuntateorian ideologiakoneistot.⁴⁴ Totalitarismiteorian mukaan luokkajärjestelmän romahdettua ihmiset eivät enää järjestäydy ”perinteiseen” tapaan hierarkkisesti (kuten *Waiting for Godot*:n ensimmäisen näytöksen Pozzo ja Lucky) vaan sen sijaan he muodostavat massoja (kuten muut Beckettin näytelmän henkilöt ja toisen näytöksen Pozzo ja Lucky). Luokkajärjestelmässä ihmisten asema tavallisesti periytyi ja luokat pyrkivät ajamaan omia etujaan. Järjestelmän hajoaminen muutti passiivisen enemmistön ”epäjärjestyneeksi, rakenteettomaksi massaksi” (Nevanlinna 2002, 105). Siitä huolimatta, että ”massoja ei pidä koossa tietoisuus yhteisestä edusta eikä niillä ole jaettuja luokkapäämääriä” (Nevanlinna 2002, 105), jostain syystä niihin kuuluvat ovat valmiita järjestäytymään kansalaisvaltioiden nimissä.

Andersonia kiinnostaa juuri se miksi miljoonat ihmiset, jotka eivät ole koskaan tavanneet, eivätkä tule koskaan tapaamaan, kokevat yhteenkuuluvuuden tunnetta. Minkälainen mekanismi tarvitaan ihmisten (teoreettiseksi) yhteen saattamiseksi ja tietyn aatteen, esimerkiksi kansallisaatteen, puolestapuhujiksi ja -toimijoiksi. Andersonin vastaus ovat koululaitoksen ja viestimien muodostamat ideologiset koneistot, joiden avulla kansallisvaltioiden jäsenet indoktrinoidaan lipun alla kulkeviksi. Lipun alle haluttavaa osaa massasta koulitaan muodostamaan yhteisö, joka on puhtaasti kuvitteellinen.

4.2.2 Vaughan ja entusiastit

Kuvitteellisen yhteisön ajatus tarjoaa Andersonin painotuksista huolimatta analyysin avaimet minkä tahansa yhteisöllisen liikkeen mekaniikan ymmärtämiseksi. Ajatellaan esimerkiksi Vaughanin kolarientusiastien muodostamaa kuvitteellista yhteisöä. Sen jäsenistö koostuu noin tusinasta ihmisestä, joita kaikkia yhdistää yhtäältä suhde Vaughaniin ja toisaalta suhde auto-onnettomuuksiin. Vaughan tuntee nekin, jotka eivät tunne toisiaan ja hän on vastuussa tiedonlevityksestä yhteisön sisällä. Vaughan hyödyntää ympäröivän kulttuurin kuvastoa ja irrottaa soveltuvat osat asiayhteydestään yhteisönsä kulutettaviksi.

⁴⁴ Totalitarismiteorioista ks. Gleason 1995. Ideologiakoneistoista ks. Althusser 1984, erityisesti 86–143.

Yhteisöllä ei ole mitään varsinaista päämäärää, vaikka sen yksittäisillä jäsenillä niitä saattaa ollakin (esimerkkinä Vaughan ja tämän mainittu suunnitelma kuolonkolarista Elizabeth Taylorin kanssa). Jokaisella yhteisön jäsenellä on oma ainutlaatuinen suhteensa yhteisön johtajaan, eikä kukaan toisaalta ole erityisasemassa. Vaughan on johtaja siksi, että jäsenten suhde häneen on samalla jäsenten yhteinen nimittäjä. Vaikka jokaisella jäsenellä on oma kolaritaustansa, on Vaughan, enemmän tai vähemmän tietoisesti, valinnut heidät onnettomuusuhrien joukosta.

Yhteisön jäsenyys edellyttää molempien ehtojen, Vaughanin tunteminen ja auto-onnettomuusfetissi, täyttymistä. Näistä ehdoista ensimmäinen voi täytyä vain jos toinen täytyy, sillä Vaughan valikoi ystävänsä tarkkaan. Valintaprosessi on mielenkiintoinen siksi, että Vaughan ei suoranaisesti vaikuta valitsevan ketään, vaan antaa sen sijaan kohteiden valita hänet. Näin hän jollain tavalla sitouttaa yhteisönsä jäsenet itseensä näiden subjektiivisuuden kautta.

4.2.3 Hyötyajattelun transgressio?

Crashin kannalta kiinnostavaa on ajatus yhteisöstä ajatusrakennelmana, joka näyttäytyy jäsenilleen jollain tavalla konkreettisenä. Yhteisöt linkittävät jäsenet toisiinsa jonkinlaisen perheyhtäläisyyden kautta. Samaan tapaan kuin Wittgensteinin yhteydessä usein mainitun esimerkin mukaan pelien ainut yhdistävä tekijä on se, että ne kaikki ovat pelejä, yhdistää kolarientusiasteja ainoastaan se, että he kaikki ovat kolarientusiasteja.

Kolarientusiastien yhteisön mielenkiinto kohdistuu yhden ainoan ilmiön, liikenteen, muutamaaan osa-alueeseen. He ovat sitoutuneita toimimaan yhteisön tästä ilmiöstä tekemän tulkinnan varaan rakentuvan viitekehyksen ehdoilla silläkin uhalla, että toiminta olisi vaarallista ja, ulkopuolisen näkökulmasta, mieleetöntä. Olennaista tässä on juuri yhteisön oma mielekkyyskäsitte.

Kuten edellä mainitsin, perustuu uustotalitarismin nerokkuus siihen, että muoto hyväksytään päämääräksi sinänsä, eikä sille edes yritetä antaa sisältöä (ks. 2.3.3). Nimen omaan sisältö aiheuttaa perinteisen totalitarismissa tuhoutumisen – kansallissosialisteiltakin olisi ennemmin tai myöhemmin loppunut viholliset. Uustotalitarismissa suurin arvo on abstraktilla hyödyllä,

jota on mahdoton määritellä. Vallitsevan markkinahenkisen eetoksen mukaan ainoastaan hyödyllinen voi olla mielekästä. (Cooper 2000.)

Kolarientusiastit transgressoivat hyödyn ja mielekkyyden samaistamisen, mikä saa heidän toimintansa näyttämään mielettömältä. Hyötyajattelun läpitunkevuudesta kertonee jotain se, että ainut tapa jolla olen tässä työssä Vaughanin yhteisön toimintaa tulkinnut, on hyötyajattelun vanki. Olen pyrkinyt palauttamaan yksilöiden halun liittyä yhteisöön merkityksellistämisen helppoudesta saatavaan hyötyyn. Olen myös pyrkinyt esittämään onnettomuudet kokonaiskuvan saamisen kannalta hyödyllisinä anomaliaina. Syy tähän on se, että kaikki mieletön näyttäytyy mielekkäänä heti, kun sitä tarkastellaan näkökulmasta, jossa se voidaan selittää hyödylliseksi.

4.2.4 Mikro- ja makroyhteisö

Yhteisön ihanteiden puolesta vammautumaan, jopa kuolemaan, valmiit Vaughanin opetuslapset ovat eräänlaisia fundamentalisteja, jotka ajamalla kuolonkolareita ikään kuin lentävät matkustajakoneella päin pilvenpiirtäjää. Silti, niin paradoksaaliselta kuin asia ensisilmäyksellä vaikuttaakin, Vaughanin projekti pyrkii tarjoamaan yhteisön jäsenille turvallisuudentunnetta, jonka synnyttämiseen makroyhteisö ei kykene. Tämä johtuu siitä, että edellä hyödylliseksi kutsumani anomalia, onnettomuus, on tehnyt yksittäisistä yhteisön jäsenistä, yksitellen, uustotalitaristisen makroyhteisön anomaliaita.

Makroyhteisöä vastaan toimivan mikroyhteisön on mahdollista kumota makroyhteisön tarjoama narratiivi siksi, että riittävän voimakas elämys, tässä tapauksessa auto-onnettomuus, vaatii kokemuksen rajojen koettelua narrativointiprosessissa. Onnettomuus on jättänyt osan uhreista rammoiksi ja luonut jokaiselle tunteen poikkeavuudesta. Makroyhteisöllä ei ole valmista narratiivia, jota onnettomuuden kokeneet voisivat hyödyntää, joten merkityksellistämisen prosessissa toisinajattelevien yhteisön olemassaololla on merkittävä rooli. Mikroyhteisön luoma yhteisöllinen voima auttaa vaihtoehtoisen narratiivin legitimoinnissa.

Toisin sanoen kolarifetisistien äärimmäisyydessä on kysymys yksilöllisten kokemusten ja yliyksilöllisten narratiivien yhteensovituksesta. Kohdattaessa elämys, joka ei narratoidu sulavasti osaksi kokemuksellista jatkumoa, on yhteisöllä suuri merkitys. Jos makroyhteisö ei

kykene palauttamaan menetettyä turvallisuudentunnetta, voi vallalla olevan narratiivin korvaajaksi asettua mikroyhteisö, johon on mahdollista sitoutua yhtä voimakkaasti kuin makroyhteisöönkin. Tässä kohdin voidaan vedota Andersoniin: niin mikro- kuin makroyhteisössäkin on kyse ”vain” kuvitellusta yhteisöstä, ajatusrakennelmasta.

4.2.5 Yhteenvetoa

Mikäli Cooperiin (2000) on uskominen, yhdistää makroyhteisöä kulttuurissamme hyödyn eetos. Onko hyödyn eetoksen transgressio ainut keino luoda mikroyhteisö, joka todella eroaa makroyhteisöstä? Ainakin ensisilmäyksellä näyttää siltä. Kuvitteellisessa makroyhteisössä massat toimivat hyödyn eetoksen mukaan. Voidakseen erottua tästä eetoksesta, on asetettava sitä vastaan. Selitys tälle on makroyhteisössä vallitseva hyödyn ja mielekkyyden samaistaminen. Jos hyödyn kyseenalaistaa, kyseenalaistaa mielekkyyden. Toiminta, joka ei tähtää hyötyyn on hyödyttömyyden ja sellaisena mielettömyyden.

Voiko yhteisö voi rakentua mielettömän asian ympärille? Vai onko ylipäänsä mahdollista luoda mikroyhteisöä, joka ei hyväksy makroyhteisön mielekkyyden kriteereitä? Tai kuten kysymys vääjäämättä kuuluu, mitä hyötyä sellaisesta yhteisöstä olisi? On vaikea nähdä muita syitä sitoutua asiaan kuin siitä saatava hyöty. Mikäli edellä esitetty ajatus narratiivien suhteesta pitää edes jossain määrin paikkansa, voitane sanoa hyödyn piilevän narratiivien eheydessä. On muistettava että Vaughan kirjoittaa omaa historiaansa, jossa hyvän, eli liikenteen, synkän kääntöpuolen, eli onnettomuuden, aiheuttamat vammat ja traumat ovat kunnia-asia.

4.3 Liikenteen kurimus ja yhteisöllinen haltuunotto

Liikenne on hallitsematon voima, jonka hallitsemattomuus paljastuu vasta tilanteessa, jossa, kuten sanonta kuuluu, kuljettajasta tulee matkustaja. Tältä osin liikenne muistuttaa modernisaatiota, jota on yritetty ottaa käsitteellisesti haltuun lukuisin eri tavoin. Jatkuva muutos synnyttää kaipuun johonkin pysyvään. Vaughanille ja tämän opetuslapsille tuo pysyvä on oman yhteisön narratiivi, joka rakentuu muutokseen kuuluvien katkosten varaan. Toisin

sanoen yhteisö selittää tapahtumat uudelleen päämääränään luoda narratiivi, jossa hallitsematon muutos on hallitusti muuttumatonta.

4.3.1 Subjekti–objekti

Kuten edellä mainittiin Vaughanin yhteisön jäsenet valikoituvat tavalla, jossa muodollinen valinta jää jäsenten tehtäväksi. Näin he kokevat itse valinneensa roolinsa, vaikkakin on syytä huomioida Vaughanin tapa ottaa yhteyttä onnettomuuksien uhreihin: hän saapuu tapaamaan heitä sairaalaan pukeutuneena lääkärin valkoiseen takkiin, kyselee onnettomuudesta ja seuraa, enemmän tai vähemmän vaivihkaa, sairaalasta poistumisen jälkeen. Näin ainoastaan ne jotka haluavat ottaa selvää Vaughanista, päätyvät tämän huomaan.

Vaughanin yhteisön jäsenet ovat aktiivisia myös pyrkiessään ottamaan haltuun liikenteen ja kulkuneuvojen, eli lähinnä autojen, muodostaman kaottisen kokonaisuuden voidakseen siten eheyttää kolarikokemuksen hajottaman itsen. Tässä prosessissa liikenteestä muokataan jonkinlainen (seksi)objekti, joka takaa fetisistille itselleen subjektiuden. Tämä prosessi edellyttää liikenteen totalisoimista objektiksi. Toisin sanoen vain objektiluonteisena liikenne, joka on modernisaation kaltainen ristiriitainen kurimus, on otettavissa haltuun.

Haltuunotto luo eräänlaisen vaihtoehtoisen kuvan liikenteestä. Tässä kuvassa painottuvat poikkeukset, joiden perheyhtäläisyys mahdollistaa niiden esittämisen säännönmukaisen kaltaisena sarjana. Tällöin se puoli liikenteestä, jota yleisesti pidetään normaalina, menettää merkityksensä. Siitä ei kuitenkaan tule vaihtoehtoisen narratiivin mukaan epänormaalia, vaan ainoastaan turhaa ja mieleetöntä. Kolarifetisisteille liikenteellä liikenteenä ei ole mitään muuta arvoa kuin onnettomuuspotentiaalinen omaajana.

4.3.2 Välineellisyyden dialektiikka

On myös syytä muistaa, että Vaughan on, tai ainakin uskoo olevansa, tiedemies. Joskin hän tekee omaperäistä tutkimustaan ainoastaan omaa päämääräänsä silmällä pitäen. Hänelle muiden ihmisten onnettomuuksilla ei ole minkäänlaista arvoa sinänsä. Ne ovat kiinnostavia

ainoastaan aineistona tutkimukselle, jonka avulla hän voi tehdä omasta liikennekuolemastaan täydellisen.

Ballard tuntuu olevan sitä mieltä, että liikenteestä, onnettomuuksista, kuolemasta tai oikeastaan mistä tahansa, voi tehdä tiedettä. Vaughanin tapa yhdistää tiede ja seksuaalisuus toimii kritiikkinä kumpaakin kohtaan. Vaughan pyrkii asioiden yksityiskohtaiseen tiedolliseen hallintaan. Tämä tuntuu toimivalta ratkaisulta onnettomuuksien suhteen, mutta tekee seksuaalisuudesta etäistä ja mekaanista. *Crashin* seksikohtaukset ovat äärimmäisen kliinisiä ja niissä yhdistyvät kuvaukset autojen mekaniikasta ja ihmisen fysiologiasta. Ihmisten ruumiinosista käytetään niiden lääketieteellisiä nimiä ja esimerkiksi siemen- ja jäähdytinneste rinnastetaan toistuvasti.⁴⁵

Erityisesti Vaughanin kohdalla ajattelun välineellisyys on äärimmäisen vieraannuttavaa, mutta hän onkin ainoa yhteisön jäsenistä, joka näkee kolaritutkimuksen tieteenalana. Muille se on vain osa Vaughania ja he auttavat häntä tarvittaessa – esimerkiksi poseeraamalla tämän kuvissa ja osallistumalla kuolonkolareiden rekonstruktioihin – niin kuin sitoutunut yhteisön jäsen auttaa toista. Vaughan taas pyrkii ihannekuvansa pikkutarkkaan jäljentämiseen. Hän pyrkii luomaan täydellisen kuvan, joka jollain tavalla vaikuttaa kopiolta ilman alkuperäistä. Päämääränä on kolari, joka perustuu aiemmille kolareille, mutta on silti ainutlaatuinen.

Vaughanin kuolonkolarin tulee olla aikaisemmista eroava, mutta silti riittävän samanlainen voidakseen olla ainutlaatuinen ja siten täydentää sarjan. Jokin kuitenkin menee pieleen ja Vaughan ajaa ohi Elizabeth Taylorin autosta osuen sen sijaan turistibussiin. Ilman kuuluisaa osapuolta, olettaen ettei Vaughania sellaiseksi lasketa, kolari kirjataan yhdeksi onnettomuudeksi lukuisien muiden joukossa. Vaughan ei päättää historiaansa haluamallaan tavalla – hallitsematon vie kuin viekin lopulta voiton.

Vaughanin kylmän rationaaliselle tieteelle perustama suunnitelma ei ole aukoton. Päämäärä vie voiton Vaughanista siinä vaiheessa, kun välineellinen järki ottaa vallan suunnitelmasta ja tutkimus muuntuu yritykseksi hallita tutkimuskohdetta.⁴⁶ Runsa aineiston määrä synnyttää harhakuvan tiedon määrästä ja kohteen hallittavuudesta. Kuten Marx (1986, 59) asian muotoilee: ”Kaikki mytologia voittaa ja hallitsee ja muovaa luonnonvoimat

45 Tähän kiinnittää huomiota myös Baudrillard 1994, 115–116.

46 Välineellisen järjen käsite on peräisin Horkheimerilta (2008).

mielikuvituksessa ja mielikuvituksella; siis mytologia katoaa kun luonnonvoimat todella hallitaan.” Inhimillinen luonnonvoima, teknologinen liikenteen kurimus, ei alistu Vaughanin hallittavaksi tämän oman fiktion ulkopuolella.

4.3.3 Yhteenvetoa

Kolarifetisistit pyrkivät hallitsemattoman haltuunottoon. Heidän yrityksensä johtaa aiemmin hallitulta vaikuttaneen ja merkityksellisen trivialisointiin. Tavallaan he luovat oman vaihtoehtoisen todellisuutensa jo olemassa olevista ainesosista. Tässä prosessissa voisi, kärjistäen, sanoa merkityksellisten asioiden määrän pysyvän entisellään. Temppu on samankaltainen kuin surrealisteilla, jotka mielisairauksia ylistäessään oikeastaan vain muokkasivat poikkeavuudesta uuden normin.

Olennainen ero surrealistien silmänkääntötemppuun on siinä, ettei kolarifetisisteille mikään ole varsinaisesti epänormaalia. Korkeintaan sellaisena saatettaisiin nähdä vapaaehtoinen alistuminen normaalille, mutta tämäkin koskee ainoastaan niitä, jotka ovat kokeneet poikkeuksen. Toisin sanoen ainoastaan kolarin kokeneet ja sen vaikutuksen muuttamat voivat jollain pettää totuuden, joka kätkeytyy normaalin nurjalle puolelle.

Toisin sanoen kolari on se tekijä, joka saa ihmiset kiinnostumaan liikenteen totuudesta. Kolarin ympärille rakentuva yhteisö on puolestaan se tekijä, joka antaa kolarin kokeneille mahdollisuuden luoda oma narratiivi, jossa kolarit ovat otettavissa haltuun edes siinä määrin, että elämästä saa taas otteen. Vaikka tämän osittaisen haltuunoton mahdollistavan viitekehyksen voima on rajallinen, on se silti parempi kuin mikään mitä makroyhteisöllä on *Crashin* kylmässä todellisuudessa tarjota.

5 PÄÄTÄNTÖ

5.1 Yhdessä erikseen

Työssäni on kaksi jännitettä, joiden nivoutumista toisiinsa lienee syytä avata. Toisaalta tarkoitukseni on selventää taiteen asemaa ja siten osoittaa sillä olevan rooli kriittisessä yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa. Toisaalta työni on tältä osin ohjelmallinen: näin taideteoksia voi lähestyä. Lähestymistapaan liittyy olennaisesti pyrkimys osoittaa, että taidetta voi tarkastella dialektisesti niin, että filosofiset ja yhteiskunnalliset seikat otetaan huomioon, eikä taidetta alisteta ajattelevan pään teoreettiselle pakkopaidalle tai tuomita yhteiskunnallis-historiallisesta todellisuudesta täysin irrallaan olevaksi abstraktioksi.

Kaksi erilaista painotusta teosten tarkastelussa toimivat osoituksena siitä, että taiteen yhteiskunnallinen ulottuvuuskaan ei tarkoita teoreettista pakkopaitaa. *Waiting for Godot'n* kohdalla olen pyrkinyt erilaiseen lähestymistapaan kuin *Crashin* luennassa osittain siksi, että *Crashin* käsittelemät teemat ovat selkeästi Beckettin pohdintoja arkisempia. On muistettava, että Adornon mukaan teoksilla on oma elinkaarensa, eikä ajassa voi palata taaksepäin.⁴⁷ *Crash* on kirjoitettu 1970-luvulla, mutta siitä huolimatta siitä välittyvä kuva modernista moottoriliikenteestä voisi yhtä hyvin olla luotu tällä vuosikymmenellä.

Olen tulkinnoissani nostanut töistä esiin hyvin erilaisia teemoja, vaikka teokset olisi voinut linkittää toisiinsa monella eri tavalla. Myös tähän on syynä edellä mainittu teoreettinen pakkopaita, joka asettaisi teosten välille siteitä, joita niiden välillä ei välttämättä ole. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että tulkintani olisivat tyhjentäviä ja ettei asioita voisi verrata toisiinsa. Asioita voi ja pitää verrata toisiinsa, mutta vertaaminen tulee tehdä tulkintojen välillä. On esimerkiksi turha etsiä yhteiskuntaluokkiin liittyvää tematiikkaa *Crashista*.

⁴⁷ Samaa pohti myös Marx (1986, 59): ”On tunnettua, että kreikkalainen mytologia ei muodosta vain kreikkalaisen taiteen arsenaalia, vaan myös sen kasvupohjan. Onko se käsitys luonnosta ja yhteiskunnallisista suhteista, joka on kreikkalaisten mielikuvituksen ja siten kreikkalaisen [taiteen] perustana, mahdollinen konerukkien, rautateiden, veturien ja sähkölennättimien aikana?”

Arkisten ilmiöiden kuolemanvakavien varjopuolten pohdintaa taas ei esiinny *Waiting for Godot'ssa*.

Molempien teosten luennat ovat kuitenkin tarkasteltavissa myös luokkien kautta. Beckettin näytelmässä luokat menettävät merkityksensä ja niihin liittyvä determinismi muuttuu absurdiksi. Ballardin romaanissa luokilla ei ole minkäänlaista merkitystä. Luokista ei ole *Crashissa* jälkeäkään. Sen sijaan Ballard kuvaa yhteisöjä, jotka muodostuvat tilanteen niin vaatiessa. Yhteisötön olomuoto on massa, jolle yhteisö antaa muodon. Yhteisöt rakentuvat tiettyjen ilmiöiden ympärille ja siksi *Crashin* kuvaamassa maailmassa olisi mieletöntä olettaa ihmisten välille jonkinlaisia ennalta-annettuja valtasuhteita. Ihmiset seuraavat Vaughania, koska olettavat tämän tietävän enemmän tai vähintäänkin olevan askeleen lähempänä merkityksen löytämistä.

Vaughan ei ole kenenkään herra, mutta hänen seuraajansa ovat ikään kuin hänen renkejään. Tässä piilee yksi ajatus, joka yhdistää tulkintojani *Crashista* ja *Waiting for Godot'sta*: moderni valta. Yhteisössä eniten kompetenssia (tietoa, resursseja) omaava yksilö asettuu herraksi muille, joille ei jää muita vaihtoehtoja kuin omaksua rengin rooli tai jättää yhteisö. Olennaista tässä on nimen omaan yhteisön kontingenssi. Ihmiset liittyvät yhteen, kuvitelluksi yhteisöksi, jonkun yhteisön jäsenten yhteisenä nimittäjänä toimivan asian tai ilmiön takia. Tämä pienin yhteinen nimittäjä on yhteisön synnyn ja olemassaolon välttämätön ehto.

5.2 Rajoja ja niiden ylityksiä

Adornon käsityksen mukaan taideteokset saavat sisältönsä yhteiskunnasta ja ovat luonteeltaan utooppisia, koska kykenevät yhdistelemään yhteiskunnan elementtejä todellisesta poikkeavilla tavoilla. Tämän takia taideteoksista on luettavissa esiin ja tulkittavissa lukematon määrä erilaisia jännitteitä. Näiden tunnistaminen ja käsitteellistäminen vaativat laajaa teoreettista tietämystä, huomattavasti laajempaa kuin mitä minulla on ollut tätä työtä käsitellessä käytössä. Erityisen kiinnostavia ja vaikeita ovat totalitarismin ja vallan teemat, joiden uskon liittyvän olennaisesti ajatukseen massoista. Näiden tarkastelu vaatisi suuremman panoksen kuin mitä tässä työssä olen kyennyt peliin laittamaan.

En silti ole malttanut jättää sivuamatta kiinnostavia kysymyksiä, vaikka tietämykseni niihin tarjotuista vastauksista olisikin rajallinen. Perustelen tätä toisaalta sillä, että kysymykset ovat usein vastauksia kiinnostavampia ja toisaalta sillä, että laajojen teemojen käsitteleminen sellaisten teorioiden valossa, jotka ovat syntyneet huomattavasti omastani eroavissa viitekehyksissä, vaatisi niin laajaa kriittistä paneutumista, ettei se mitenkään olisi pro gradu-työn puitteissa mahdollista. Lisäksi koen valintani olevan *Esteettisen teorian* hengen mukainen.

Yhden selkeän rajanvedon olen tehnyt jättäessäni käsittelemättä perinteisen estetiikan, jonka kritiikkiä Adornon esteettinen teoria myös on. Perinteisellä estetiikalla tarkoitan niitä teoreetikoita, jotka sulkeistavat joko taiteen yhteiskunnallisen momentin tai keskittyvät tietoisesti poliittiseen ja kantaaottavaan taiteeseen. Adornon mukaan kantaa voi ottaa vain objektin ehdoilla, mikä hävittää utooppisen momentin. Ainoastaan teos joka ei tiedosta olevansa objektin vääristynyt kuva, voi toimia kritiikkinä objektia kohtaan. Tällaiset teokset ovat autonomisia, kaikista pyyteistä vapaita.

Pyyteettömyysvaatimus koskee myös taideteoksen suhdetta taiteeseen, yksityisen suhdetta yleiseen. L'art pour l'art -tyyppinen ajatus nojaa virheelliseen käsitykseen mahdollisuudesta ylittää yhteiskunnallisuus. On mahdotonta, että taide viittaisi ainoastaan itseensä, sillä, kuten Marx (1986, 51) asian ilmaisi, yhteiskunta väikkyä aina mielteidemme edellytyksenä. Sama koskee tietysti myös tulkintaa. Teoria on sidoksissa aikaansa jo siitä yksinkertaisesta syystä, että kieli ja merkitykset muuttuvat.

Tiedostamattomien ennakko-oletusten paljastamisen pitäisi paljastua itsereflektiivisessä tutkimuksessa automaattisesti, mutta silti niiden havaitseminen saattaa vaatia samankaltaista tulkintaa kuin mitä tutkimus jo on. Toisin sanoen tutkimuksen synnyttämä tulkintaketju on loputon. Tulkinnan pitäisi kyetä valaisemaan totuutta. Totuus on yksi niistä Adornon toistuvasti käyttämistä käsitteistä, joiden käsittely ansaitsisi oman tutkimuksensa. Olennaista on muistaa, ettei totuus ole mitään sellaista, mikä voitaisiin vangita käsitteillä. Tulkinta voi paljastaa osatotuuksia ja synnyttää totuudesta hetkellisen kuvan. Vaikka tämä totuuden tavoittelu on tulkinnan päämäärä, on se silti samalla vain sivutuote. Totuus ei ole saavutettavissa suoraan.

5.3 Kirjallisuuden kritiikki

Tutkimuksessa ei siis ole tarkoitus ottaa kohdetta haltuun niin, että siitä muodostuisi yksinkertainen, hallittavissa oleva kokonaisuus. Nähdäkseni tämä kritiikki esiintyy myös *Crashissa*, joskaan ei Adornon termeillä. Yksinkertaistaminen, joka ilmenee niin idolien palvomisessa kuin yhden asian varaan rakentuville viitekehyksille antautumisessa, on modernin hyödyn ja tehokkuuden eetoksen suosima tapa ymmärtää yksityisen ja yleisen suhde. Kieli ja käsitteet edellyttävät jonkinasteista yksinkertaistamista ja haltuunottoa, mutta jos tämän tiedostetaan, voi sitä vastaan taistella kyseenalaistamalla.

Kyseenalaistaminen liittyy siihen lähtökohtaiseen oletukseen, ettei ole mitään pysyviä totuuksia. Dialektisen liikkeen on jatkuvasti hakeuduttava ääripäistä toisiin säilyttäen kriittisen etäisyyden molempiin. Adorno korostaa immanentin kritiikin merkitystä – kohdetta tulee kritisoida siitä itsestään käsin. Tämä ei tarkoita sitä, että kritiikin tulisi tapahtua kohteen ehdoilla. Päinvastoin. Kritiikin olennainen osa on kohteen tiedostamattomien oletusten julkituonti ja sen kääntäminen itseään vastaan.

Syy miksi tässä työssä käsittelen kaunokirjallisia teoksia liittyy juuri tähän ajatukseen. Kyseessä on kaksi etabloitunutta taiteilijaa, joista toinen edustaa kokeellista modernismia, toinen populaaria tieteiskirjallisuutta. Ballardin *Crash* on omalla tavallaan kanta-aottava teos, ja Adorno tuskin olisi nähnyt sillä minkäänlaisia autonomisen taiteen ansioita. Beckett taas saattoi kokea esittävänsä kritiikkiä, mutta suurin osa hänen teoksistaan on niin abstrakteja ja vaikeita, ettei niitä välttämättä ensimmäisenä kriittisiksi mielletä.

Molempien käsiteltyjen teosten kaunokirjalliset ansiot ovat kuitenkin tunnustetut ja siksi ne ovat osa yleisesti hyväksyttyä kuvaa kulttuuristamme. Ne muodostavat osan sitä myyttistä eurooppalaista kulttuuriperintöä, joka tavalla tai toisella vaikuttaa olemassaoloomme. Tämän perinnön kyseenalaistaminen on yksi tärkeä filosofian tehtävistä. Sitä ei voi tehdä sanoutumalla irti traditiosta ja aloittamalla puhtaalta pöydältä, vaan se on tehtävä tradition itsensä avulla.

Kuten Lacoue-Labarthe (1990, 1–2) muistuttaa, filosofian pääasiallisena tehtävänä nähdään usein olevan toimiminen aiemman filosofian kommentaarina. Ei ole olemassa ajattelua, joka ei olisi filosofista ja siksi filosofiaa tehtäessä on aina otettava huomioon aiemmat ajattelijat.

Tämä ajatus tulisi laajentaa koskemaan koko kulttuuria, ajattelun perinnettä. Adornon filosofia on oivallinen lähtökohta kriittiselle teorialle ja kaipaa siksi soveltamista, ei esineellistäväää kommentointia.

LÄHTEET

- Adorno, Theodor W. (1970/2006) *Esteettinen teoria*. Vastapaino, Tampere.
- Adorno, Theodor W. (1931/1999) ”Filosofian aktualisuus”. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Ilona Reiners (toim.) *Konstellaatioita*. Vastapaino, Tampere.
- Adorno, Theodor W. (1969/1982) ”Subject and object”. Teoksessa Andrew Arato ja Dike Gebhardt (toim.) *The Essential Frankfurt school reader*. Continuum, New York.
- Althusser, Louis (1976/1984) *Ideologiset valtiokoneistot*. Kansankulttuuri Oy ja Vastapaino, Tampere.
- Anderson, Benedict (1983/1991) *Imagined communities*. Verso, London.
- Antonio, Robert (1981) ”Immanent critique as the core of critical theory”. Teoksessa *The British journal of sociology*, 32(3), 330–345.
- Ballard, J.G. (1973/1985) *Crash*. Triad/Panther Books, London.
- Baudrillard, Jean (1981/1994) *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Beckett, Samuel (1954) *Waiting for Godot*. Grove Press, New York.
- Berman, Marshall (1982/1988) *All that is solid melts into air*. Penguin Books, New York.
- Buck-Morss, Susan (1977) *The Origin of negative dialectics*. The Harvester Press, Hassocks.
- Cooper, Clarke (2000) ”The origins of neototalitarianism”. Teoksessa *Hermeneut*, 16, Winter 2000, 19–32.
- Dahl, Richard (2004) ”Vehicular manslaughter”. Teoksessa *Environmental health perspectives*, 112(11). <<http://www.ehponline.org/members/2004/112-11/spheres.html>> (31.10.2008)
- Dean, Carolyn J. (1992) *The Self and its pleasures*. Cornell University Press, Ithaca.
- Debord, Guy (1967/2005) *Spektaakkelin yhteiskunta*. Summa, Helsinki.
- Esslin, Martin (1961/1980) *The Theatre of the absurd*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Gleason, Abbott (1995) *Totalitarianism*. Oxford University Press, New York.
- Gordon, Lois (2002) *Reading Godot*. Yale University Press, New Haven.
- Gur-Ze'ev, Ilan (2006) ”Driving as a Manifestation of the Current Historical Moment”. Teoksessa Olli-Pekka Moisio ja Juha ja Suoranta (toim.) *Education and the spirit of time*. Sense Publishers, Rotterdam.
- Habermas, Jürgen (1980/1989) ”Moderni – keskeneräinen projekti”. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni*. Tutkijaliitto, Helsinki.

- Harding, James Martin (1997) *Adorno and "A Writing of the ruins"*. State University of New York Press, Albany.
- Hegel, G.W.F. (1807/1977) *Phenomenology of spirit*. Oxford University Press, Oxford.
- Hegel, G.W.F. (1830/1992) *The Encyclopaedia logic*. Hackett, New York.
- Helmling, Steven (2003) "Constellation and Critique". *Postmodern culture*, (14)1. <<http://muse.jhu.edu/journals/pmc/v014/14.1helmling.html>> (30.10.2008)
- Hohendahl, Peter Uwe (1995) *Prismatic thought*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Horkheimer, Max (1947/2008) *Välineellisen järjen kritiikki*. Vastapaino, Tampere.
- Horkheimer, Max ja Adorno, Theodor W. (1947/2008) *Valistuksen dialektiikka*. Vastapaino, Tampere.
- Hänninen, Sakari (1982) *Aika, paikka, politiikka*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Jay, Martin (1999) "Onko kokemus yhä kriisissä?" Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.) *Kritiikin lupaus*. Minerva Kustannus, Helsinki ja Jyväskylä.
- Jay, Martin (2005) *Songs of experience*. University of California Press, Berkeley.
- Jay, Martin (2008) "Epäautenttisuuden häpeätahraa vastaan". Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.) *Kätkeytyjä hahmoja*. Minerva Kustannus ja SoPhi, Helsinki ja Jyväskylä.
- Kellner, Douglas (2008) "Theodor W. Adorno ja massakulttuurin dialektiikka". Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.) *Kätkeytyjä hahmoja*. Minerva Kustannus ja SoPhi, Helsinki ja Jyväskylä.
- Kotkavirta, Jussi (1999a) "Johdannoksi kirjoitukseen 'Filosofian aktualisuus'". Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Ilona Reiners (toim.) *Konstellaatioita*. Vastapaino, Tampere.
- Kotkavirta, Jussi (1999b) "Metafysiikka sen sortumisen hetkellä". Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Ilona Reiners (toim.) *Konstellaatioita*. Vastapaino, Tampere.
- Kotkavirta, Jussi (2008) "Adorno ja psykoanalyysi". Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.) *Kätkeytyjä hahmoja*. Minerva Kustannus ja SoPhi, Helsinki ja Jyväskylä.
- Kotkavirta, Jussi ja Reiners, Ilona (toim.) (1999) *Konstellaatioita*. Vastapaino, Tampere.
- Kotkavirta, Jussi ja Sironen, Esa (1989) "Modernin maailman tuleminen". Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Krylov, B. (1974) "Esipuhe". Teoksessa Karl Marx ja Friedrich Engels *Kirjallisuudesta ja taiteesta*. Kustannusliike Edistys, Moskova.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1988/1990) *Heidegger, art and politics*. Basil Blackwell, Oxford.
- Loisa, Raija-Leena (2008) "Massakulttuurin logiikka". Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.) *Kätkeytyjä hahmoja*. Minerva Kustannus ja SoPhi, Helsinki ja Jyväskylä.
- Marx, Karl (1858/1986) *Vuosien 1857–1858 taloudelliset käsikirjoitukset ("Grundrisse")*, osa 1. Kustannusliike Progress, Moskova.
- Marx, Karl ja Engels, Friedrich (1848/1978a) "Kommunistisen puolueen manifesti". Teoksessa Karl Marx ja Friedrich Engels *Valitut teokset, 6 osaa, osa 3*. Kustannusliike Edistys, Moskova.

- Marx, Karl ja Engels, Friedrich (1845/1978b) ”Saksalaisen ideologian I luku”. Teoksessa Karl Marx ja Friedrich Engels *Valitut teokset, 6 osaa, osa 2*. Kustannusliike Edistys, Moskova.
- Moisio, Olli-Pekka (toim.) (1999) *Kritiikin lupaus*. Minerva Kustannus, Helsinki ja Jyväskylä.
- Moisio, Olli-Pekka (2008a) ”Adorno ja Beethoven”. Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.) *Kätettyjä hahmoja*. Minerva Kustannus ja SoPhi, Helsinki ja Jyväskylä.
- Moisio, Olli-Pekka (toim.) (2008b) *Kätettyjä hahmoja*. Minerva Kustannus ja SoPhi, Helsinki ja Jyväskylä.
- Nevanlinna, Tuomas (2002) ”Totalitarismista”. Teoksessa Philippe Lacoue-Labarthe ja Jean-Luc Nancy *Natsimyytti*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Nevanlinna, Tuomas (2006) ”Filosofia ja elämän ääni – mitä on avantgarde musiikissa?” Teoksessa Tuomas Nevanlinna ja Päivi Kosonen (toim.) *Merkityksellistymisen pohjasäikeet*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Nicholsen, Shierry Weber (1999) *Exact imagination, late work*. The MIT Press, Cambridge.
- Oramus, Dominika (2007) *Grave new world*. University of Warsaw, Warsaw.
- Pyhtilä, Marko (2005) *Kansainväliset situationistit*. Like, Helsinki.
- Rautavuoma, Veera; Kovala, Urpo ja Haverinen, Eeva (toim.) (tulossa) *Cult, community, identity*. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylä.
- Sandström, Tuukka (2007) ”Mittaamisen henki”. *Nuori voima* 5/2007, s. 24–27.
- Schulze, Gerhard (1992/1996) *Die Erlebnisgesellschaft*. Campus Verlag, Frankfurt.
- Tapola, Lari (2008) ”Miksi filosofia ei pelastanutkaan maailmaa?” Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.) *Kätettyjä hahmoja*. Minerva Kustannus ja SoPhi, Helsinki ja Jyväskylä.
- Trigg, Dylan (2004) ”Schopenhauer and the sublime pleasure of tragedy”. Teoksessa *Philosophy and literature*, 28(1), 165–179.
<http://muse.jhu.edu/journals/philosophy_and_literature/v028/28.1trigg.html>
(30.10.2008)
- Vainikkala, Erkki (1993) ”Lukács ja Adorno”. Teoksessa Erkki Vainikkala *Oppinut taikina*. JYY, Jyväskylä.
- Wolin, Richard (2008) ”Mimesis, utopia ja sovitus”. Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.) *Kätettyjä hahmoja*. Minerva Kustannus ja SoPhi, Helsinki ja Jyväskylä.
- Zuidervaart, Lambert (1991) *Adorno's aesthetic theory*. The MIT Press, Cambridge.
- Zuidervaart, Lambert (2007) *Social philosophy after Adorno*. Cambridge University Press, New York.
- Zupančič, Alenka (1996) ”Kant with Don Juan and Sade”. Teoksessa Joan Copjec (toim.) *Radical evil*. Verso, London.