



Olli-Pekka Moisio (toim.)

KÄTKETTYJÄ HAIHMOJA

Tekstejä Theodor W. Adornosta

Minerva [SoPhi]

Kätkeytyjä hahmoja

Olli-Pekka Moisio (toim.):

Kätettyjä hahmoja

Kirjoituksia Theodor W. Adornosta


minerva
MINERVA KUSTANNUS OY
Helsinki | Jyväskylä

SoPhi 108

SoPhi 108

Toimitus:
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos
PL 35 (MaB)
40014 Jyväskylän yliopisto

<http://www.minervakustannus.fi/sophi>

Kustantaja ja myynti:
Minerva Kustannus Oy
Puistokatu 3 B 18, 00140 Helsinki
Viitaniementie 13, 40720 Jyväskylä
kustannus@minervakustannus.fi

© Kirjoittajat

Kansi Marko Nääsilä
Taitto Kalevi Nurmela ja Salla Hytönen

ISBN 978-952-492-102-2

Paino Kopijyvä Oy, Jyväskylä 2008

SISÄLLYS

Saatteeksi

sivu 7

Olli-Pekka Moisio

”Kaiken totuuden ehto on tarpeessa antaa kärsimykselle ääni”. Johdatteluksi
Kätkeytyihin hahmoihin

sivu 9

Olli-Pekka Moisio

Säröjä lasiseinässä. Professori Martin Jayn haastattelu

sivu 23

I Konstellatioita

Martin Jay

Epäautenttisuuden häpeätahraa vastaan. Adornon aitouden kritiikki

sivu 35

Lari Tapola

Miksi filosofia ei pelastanutkaan maailmaa? Adornosta ja konstellatiosta

sivu 53

Jussi Kotkavirta

Adorno ja psykoanalyysi

sivu 65

Olli-Pekka Moisio

Adorno ja Beethoven. Erään elinikäisen suhteen fysionomia

sivu 79

II Media ja totuuden estetiikka

Richard Wolin

Mimesis, utopia ja sovitus. Adornon esteettisen teorian lunastava kritiikki

sivu 101

Douglas Kellner

Theodor W. Adorno ja massakulttuurin dialektiikka

sivu 121

Raija-Leena Loisa

Massakulttuurin logiikka

sivu 149

Marko Ampuja

Totaliteetti, esineellistymisen ja ideologia. Kulttuuriteollisuusteorian
aktuaalisuudesta 2000-luvulla

sivu 161

Juha Suoranta

Adorno televisiosta

sivu 211

Kirjoittajat

sivu 221

Saatteeksi

Tämä teoksen rakentaminen alkoi keväällä vuonna 2003. Järjestin tuolloin Theodor W. Adornon 100-vuotissyntymäpäivän kunniaksi Jyväskylän yliopistossa symposiumin, missä pohdittiin Adornon ajattelun ajankohtaisuutta. Kyseinen tapahtuma oli ainoa laatuaan Suomessa, vaikka muualla maailmassa järjestettiin samaisena vuonna useita erilaisia Adornoa juhlistavia tilaisuuksia. Itse asiassa Adornon kotimaa Saksa oli erittäin kiinnostunut Adornosta juhluvuotena ja hänet julistettiin kansakunnan viimeiseksi neroksi lukuisien elämäkertojen, kirjojen, dokumenttielokuvien, seminaarien sekä konserttien saattelemana.

Julkisuudessa esitetyt ylistävät sanat eivät tietenkään tarkoita sitä, ettei tiedeyhteisö olisi ollut kriittinen Adornon perinnölle. Adornon juhluvuoden pääkonferensseissa Frankfurt am Mainissa ja Freiburgissa Adornon jälkeisen Frankfurтин koulun edustajien Jürgen Habermasin ja Albert Wellmerin kielifilosofinen orientaatio sekä Sosiaalitutkimuksen instituutin nykyisen johtajan Axel Honnethin kehittäämä tunnustussuhdeteoria olivat vahvasti edustettuina. Molemmat näkökannat ovat tunnetusti kriittisiä Adornon filosofiaa kohtaan.

Suomessa järjestetyssä symposiumissa pidettiin kaiken kaikkiaan seitsemän esitelmää. Symposiumin esitelmistä ainoastaan yksi, Esa Sirosen katsaus Adornon filosofian ja Suomalaisten kulttuurikeskustelujen välisistä suhteista, ei aikataulullisista syistä ehtinyt mukaan teokseen. Symposiumin esitelmien pohjalta kirjoitettujen artikkeleiden lisäksi professori Martin Jay kirjoitti teosta varten uuden tekstin sekä suostui tässä teoksessa julkaistuun haastatteluun, joista kiitän häntä. Kirjan toimitustyön verkkaisuudesta johtuen Jayn artikkeli ehdittiin julkaista englanninkielisenä *New German Critique* aikakauslehdessä keväällä 2006¹. Professorit Douglas Kellner ja Richard Wolin antoivat käyttööni jo klassikon maineen saavuttaneet artikkelit, jotka käännettiin teokseen ensimmäistä kertaa Suomeksi. Lari Tapola ei ole säästellyt vaivojaan näitä kolmea artikkelia kääntäessään. Siitä kiitos hänelle.

1 Vol. 33, Number 1 97, Winter 2006.

Kiitän kaikkia teokseen kirjoittaneita sekä muutoin panoksensa kirjan muotoutumiseen antaneita kollegoita ja ystäviä. Erityinen kiitos kuuluu Martin Jaylle, Douglas Kellnerille ja Richard Wolinille, joilta olen oppinut paljon Frankfurtin koulusta, ja jotka ovat tukeneet omia tutkimuksiani sen kaikissa vaiheissa. Kiitoksen ansaitsee nimetön käsikirjoituksen kommentoija, joka asiantuntevuudellaan teki kirjasta entistä paremman. Haluan kiittää ystävääni Marko Nääsilää, joka teki vankkaan ammattitaitoonsa ja näkemyksellisyyteensä nojautuen kirjalle kannen tavoittaen lukuisia Adornon filosofialle tärkeitä kontrasteja. Vaimoni Päivi Moisio on tukenut työkentelyäni yhteisien vuosiemme aikana mitä suurimmassa määrin, ja en tiedä, kuinka voisin häntä saamastani tuesta ja lämmöstä riittävästi kiittää – kiitos. Omistan teoksen lapsilleni Linnealle, Ulpulle, Armaalle ja Sulolle, jotka ovat toivon allegorioita niin minulle kuin lapsina he olisivat olleet sitä myös Adornolle.

Jyväskylässä syksyisen hämärän laskeutuessa 2007

Olli-Pekka Moisio

Olli-Pekka Moisio

”Kaiken totuuden ehto on tarpeessa antaa kärsimykselle ääni”

Johdatteluksi Kätkettyihin hahmoihin

*Mikään määrä kyyneliä ei riitä sulattamaan
panssaria; jäljelle jäävät ainoastaan kasvot, joille
kyyneleet ovat kuivuneet.*

Theodor W. Adorno

1. Saksalaisen kulttuurin viimeiseksi neroksikin nimitetty Theodor Wiesengrund Adorno syntyi syyskuun 11. päivänä 1903 rikkaan juutalaisen viinikauppiaan ainoana lapsena Frankfurt am Mainissa. Hänen lapsuudenkotinsa oli turvattu sekä taloudellisesti että kulttuurisesti – niin turvattu kuin ylemmän porvariston perheen kodin voi uskoa olleen ensimmäisen maailmansodan aattona. Adornon lapsuudenkotiin loi kiinnostavan kulttuurisen ristiriidan ja jännitteen se, että isällä oli juutalainen vaikkakin assimiloitunut tausta ja äiti oli katolinen (ks. Claussen 2003; Müller-Doohm 2005, 17).

Adornolle lapsuudenmaisema ja koti olivat alati säilyneen kaipauksen kohteena. Oberradissa sijainnut koti sulki Adornon taikapiiriinsä, joka varusti ”häneen ehdottoman itseluottamuksen ja erikoislaatuisen itsepintaisuuden, joka on läsnä hänen teksteissään. Se varusti hänet myös utooppisilla toiveilla, joita hän ylläpiti synkimpinäkin hetkinä” (Kotkavirta 1999a, 41). Kotkavirta painottaa Adornon lapsuutta kuvatessaan tämän suhdetta äitiinsä ja äidin sisareen, joiden parissa vallitsi ”yksityisyys ja naisellinen läheisyys”, ja toisaalta Adornon ja isän suhteen etäisyyttä. Adornon suhde molempiin äiteihinsä, kuten hänellä oli aina tapana sanoa, on tärkeä myös siksi, että

heiltä hän löysi kaikupohjaa muun muassa musiikillisille intohimoilleen, jotka saivat muodon ja ilmaisunsa myöhemmin.

Max Horkheimer kuvaa porvarillisen perheen funktiota teoksessa *Autorität und Familie*. Horkheimer (1936, 404) kirjoittaa, että ”perheessä tavoitellaan toisten kehitystä ja onnellisuutta. Tämä tuottaa ristiriidan perheen ja vihamielisen todellisuuden välille. Tässä mielessä perhe ei suuntaudu porvarillista auktoriteettia kohden, vaan paremman inhimillisen olotilan ennakoavavistusta kohden”. Adorno arvosti isäänsä, vaikkei samaistunutkaan tämän liikemiehen arvoihin ja ideaaleihin. Ilman isänsä täydellistä taloudellista ja moraalista tukea olisi Adornon elämä ollut hyvin toisenlainen. Müller-Doohm (2005, 20) kuvaakin, toisin kuin Kotkavirta aiemmin, Adornon ja tämän isän välistä suhdetta ”kirjaimellisesti mutkattomaksi”. Sekä äitiensä ja isänsä aikaansaama emotionaalinen ja materiaallinen turva että musiikin täyttämä elämä olivat ratkaisevia Adornon persoonan kehittymiselle.

Kuka tahansa, joka astui sisään Seeheimer Strassella sijanneeseen Adornon nuoruuden kotiin, koki ilmapiirin, jolle hän oli velkaa turvatun lapsuutensa sanan parhaimmassa mielessä. Traditiot, jotka yhtyivät vanhempiensa kodissa, hänen juutalaisen isänsä Oscar Wiesengrundin taloudellinen henki ja musiikin aura, joka ympäröi äitiään Mariaa [...] tämän sisaren Agathen, joka oli hänelle kuin toinen äiti, säilyivät silmät ne kaikki säilyivät [...] Adornon ajatuksissa ja tunteissa. (Horkheimer 1963, 262.)

Adornon filosofiaa on usein kuvattu ”atonaaliseksi filosofiaksi”, ”prismaattiseksi ajatteluksi” ja ”melankoliatieteeksi” (Buck-Morse 1977; Hohendahl 1995; Rose 1978). Nämä määreet kumpuavat suoraan Adornon elämästä ja sen tärkeistä ulottuvuuksista. Ensinnäkin Adornon äiti iskosti häneen jo lapsuusvuosina vahvan intohimon musiikkia kohtaan. Hänen äitinsä ja tämän naimaton sisar, joka oli ammattipianisti, soittivat usein perheen olohuoneessa ja Theodor selaili nuottivihkoja. Myöhemmin Adorno laitettiin opiskelemaan pianonsoittoa Paul Hindemithin opettajan Bernhard Seklesin johdolla. Adorno pyrki myöhemmin myös Alban Bergin oppilaaksi, muttei onnistunut. Tällä seikalla oli varmasti syviä vaikutuksia Adorno persoonallisuudelle ja sitä voi paikantaan Adornon tekstien riveiltä. Musiikki olikin yksi keskeinen osa Adornon elämässä, jopa niin, että hän myöhemmin haaveili jatkavansa sävellystyötä eläkkeelle päästyään. Yli puolet Adornon julkaistuista teksteistä käsitteli musiikkia, joten hänen ajatukseensa musiikin ja filosofian yhdistämisestä tulee suhtautua vakavasti.

15-vuotiaana hänen ystävänsä Siegfried Kracauer johdatteli hänet filosofian pariin. Kracauerin kanssa hän aloitti viikoittaisen lukupiirin, jonka

kuluessa he lukivat Immanuel Kantin *Kritik der reinen Vernunft* -teosta. Kracauerilta hän oppi purkamaan filosofian salakoodin takaa historiallista ja yhteiskunnallista totuutta. Hän myös oppi kunnioittamaan filosofisen materiaalin herkkiä ulottuvuuksia, teosten sivuille kätkeyttä ihmiskunnan kärsimystä, oppi kuulemaan ne vaienneet huudot, jotka idealistinen filosofia maallistuneen teodikean avulla pyrki epätoivoisesti peittämään alleen. Kärsimys oli jotain vierasta, ei-identtistä idealistiselle filosofialle, joka pyrki sitomaan sen kaikissa muodoissaan mielekkääseen identtiseen kokonaisuuteen, maailman järjellisyteen, jossa kaikkea kohdeltiin samana.

Adornoa (1973a, 153; 1980, 156) kuitenkin hämmästytti, kuinka vähän filosofian historiassa suorasanaisesti puhutaan ihmiskunnan kärsimyksestä. Hän ajattelikin, että ehkä filosofian mitta on se, kuinka syvälle se kykenee uppoutumaan kärsimykseen ja tavoittamaan sen merkityksen (Adorno 1973b, 117). Jos Adornon filosofiaa ajattelee kokonaisuutena, on helppo huomata, että hän otti tosissaan kärsimyksen filosofisena ja käytännöllisenä ongelmana, ja rakensi koko ajattelunsa tämän teeman ympärille.

2. Adorno seurasi kärsimyksen teeman kehittämissä Arthur Schopenhaueria ja tämän oppilasta Friedrich Nietzscheä. Nietzsche kirjoitti kärsimyksestä teoksessaan *Moraalin alkuperästä*. Hän jakoi sen merkitykselliseen ja mielettömään kärsimykseen. Merkityksellisessä kärsimyksessä Nietzsche ajatteli ihmisen tietoisesti asettaman päämäärän tuottavan merkityksen ja näin ollen lievittävän älyllisessä mielessä ihmisen kokemaa kärsimystä. Tästä esimerkkinä Nietzsche piti urheilijaa, joka harjoitellessaan kokee epämiellyttävyyttä hyvinkin pitkiä aikoja, mutta kuitenkin ymmärtää sen kuuluvan osaksi harjoittelua tullakseen entistä paremmaksi urheilijaksi. Mielettömyydessä tätä merkityksellisyyttä ei ole. Ihmiset kokevat tällaisen kärsimyksen niin sietämättömäksi, että alkavat keksiä sitä perustelevia ajatuksia tai sitä lievittäviä fantasioita. Esimerkiksi Jumalan, sielun, ikuisen elämän ja perisyntin käsitteet ovat Nietzschen mukaan yrityksiä tuottaa merkityksiä muuten mielettömälle kärsimykselle. (Nietzsche 1887, 808–811.)

Nietzschen ajatukset elämää säilyttävästä ja sitä tuhoavasta kärsimyksestä näyttäisivät viittaavan ajatukseen väistämättömästä ja vältettävästä kärsimyksestä. Meidän tulisi ikään kuin oppia ottamaan vastaan elämään sisältyvä väistämätön kärsimys ja kamppailtava vältettävissä olevaa kärsimystä vastaan. Marxilainen traditio muotoili tämän ajatuksen uudelleen puhuessaan historiallisesti väistämättömästä ja katoavaisesta kärsimyksestä. Tämän ajatuksen mukaan on selvää, ettei esimerkiksi nälän poistaminen ollut mahdollista historiassa vielä silloin, kun tuotantovoimat eivät olleet kehittyneet nykyiselle tasolle. Tänään asia on aivan toisin, ja itse asiassa näin on ollut jo pitkään. Nykyään on teknologisesti mahdollista poistaa maail-

masta nälänhätä eli nälän tuottama kärsimys on objektiivisesti katoavaista. Nälkää tuotetaan nykyään sosiaalisten ja lakiin perustuvien kansallisten ja kansainvälisten asetelmien kautta ja nämä ovat periaatteellisesti muutettavissa, vaikkeivät helposti.

Horkheimerin ja Adornon mukaan oikeudenmukaisuus saa mielensä ”epäoikeudenmukaisuudesta”, jonka se pyrki kumoamaan. Oikeudenmukaisuus onkin toimintaan tähtäävää. Kärsimys herättää meissä säälin ja myötätunnon kokemuksia. Sääliessämme kärsivää osoitamme olevamme solidaarisia ihmisiä kohtaan ja osoitamme ylipäänsä ”solidaarisuutta elämää kohtaan” (Horkheimer 1933a, 136). Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että Adorno ja Horkheimer nostaisivat myötätunnon ja säälin oikeudenmukaisuuden yläpuolelle. Sääli ja myötätunto ovat heille aina liian yksipuolisia. Enemmänkin näissä moraalisisissa tunteissa paljastuu puhtaasti formaalin moraalin ongelmat ja niihin kätkeytyy olemassa olevan yhteiskunnan kylmyys sen negaationa.

Adorno tekee erotteluja kärsimyksen somatologisen ja yhteiskunnallisen ulottuvuuden välillä. Horkheimer jakoi tämän erottelun erottaessaan kärsimyksen mielen jonakin pysyvänä, ihmiselämään elimellisesti sisältyvänä, ja toisaalta jonakin historiallisesti muuttuvana. Sigmund Freud (1948, 17) määritteli, että ”kaikki kärsimys lähtee aistimuksesta – sitä on olemassa vain sikäli kuin me sitä aistimme, ja aistimme sitä vain elimistömme rakenteen ja tilan mukaisesti”. Freud (emt., 16, 24) erotteli kolme kärsimyksen lähdettä: luonnon ylivoimaisuus, oma kehomme ja sosiaaliset suhteet. Näistä kaksi ensimmäistä olivat Freudille välttämättömiä, mutta kolmas oli jotain sellaista, jota ihminen voi tiettyyn rajaan asti hallita.

Kärsimys viittaa perustassaan somaattisiin prosesseihin, kuten Freud määritteli, mutta nykyaikaisissa erittäin monimutkaisissa sosiaalisissa järjestelmissä tämä fyysinen kipu voidaan myös sisäistää sublimoituina kärsimyksen muotoina. Tämän Adorno ja Horkheimer tunnistivat pitkälle kehittyneille kapitalistisille yhteiskunnille tyypillisenä seikkana. Näin ei ole tavatonta, että ihmiset puhuvat sydänsuruistaan raastavana kipuna rinnassa, luomisen tuskasta ja niin edelleen, aivan kuin ne olisivat fyysiseen kipuun rinnastettavia tiloja. Toisaalta pitkitetty systemaattinen nöyryyttäminen esimerkiksi työpaikalla tai läpikäymätön suru ovat kärsimystä tuottavaa, vaikka näihin prosesseihin ei suoranaisesti liity fyysisistä kipua. Näin näyttäisi siltä, että on tapahtunut eräänlainen merkityssiirtymä, jossa kärsimys on tietyissä tapauksissa irtaantunut somaattisesta perustastaan.

3. Hegel (1807, §207–230) kirjoitti *onnettomasta tietoisuudesta* teoksessaan *Phänomenologie des Geistes*. Onneton tietoisuus tarkoitti hänelle tietoisuuden muotoa, joka oman sisäisen rakentumisensa tähden on pakotettu tuottamaan ja vertaamaan itseään mittapuihin, joita se ei koskaan voi täyttää

täydellisesti. Tietoisuus on jakautunut kahteen osaan ja on tietoinen tästä jakautuneisuudestaan. Se ajaa itsensä alati jatkuvaan epämiellyttävään liikkeeseen, koska se tunnistaa oman epäonnistumisensa omien mittapuittensa tavoittamisessa. Tämä epäonnistuminen johtaa siihen, että tietoisuus tunnustaa oman arvottomuutensa ja epäolennaisuutensa. Hegel ajattelee, että tietoisuus tästä ylittämättömästä kuulusta myrkyttää koko elämänmuodon.

Vaikka Adorno olikin tunnetusti kriittinen Hegelin systeemiä kohtaan, *Negative Dialektik* sisältää kuitenkin yllättävän myönteisiä kannanottoja onnettomasta tietoisuudesta. Adornon (1966, 53; 200–201) mukaan juuri radikaali kriittisyys perustuu pitkälle kehittyneissä kapitalistisissa yhteiskunnissa voimakkaasti eriytyneille ihmisyksilöille. Mikä tahansa inhimillinen tietoisuus on kuitenkin lopulta vääjäämättä onnettoman tietoisuuden instanssi. Toisin kuin Adorno, Hegel käsitti haluavan onnettoman tietoisuuden ainoastaan välivaiheeksi ja sen vuoksi katoavaiseksi tilaksi. Kyseessä onkin hengen kypsymisen prosessi, jossa henki lopulta täydellistyy. Täydellistyminen on hengen täydellinen tietoisuus itsestään ja siitä mitä se todellisuudessa on. Täydellistymisensä jälkeen hengen on mahdollista käsittää ja myöntää sitä ympäröivä maailma, niin sosiaalinen kuin luonnollinen maailma.

Edellisestä Adorno tunnistaa Hegelin perustavan konservatiivisuuden. Hänen mukaansa Hegeliä puistattaa onneton tietoisuus. Syynä tähän on, että Hegel haluaa viimekädessä tyhjentää onnettomaan tietoisuuteen sisältyvän kriittisen momentin, joka sisältyy onnettomaan yksilölliseen tietoisuuteen (Adorno 1966, 53). Tämä onneton yksilöllinen tietoisuus oli Adornon. Hän, aikakautensa hengen läpäisemänä, kulttuuriporvariston hengen ruumiillistumana, kärsi nähdessään maailman, joka ei vastannut asettamiaan mittapuita. Hänen mukaansa filosofian tulee kantaa kärsimyksen leimaa.

Adorno piti negatiivisen dialektiikan lähtökohdallisena motiivina inhimillisen kärsimyksen tosiasiaa. Hän koki, että kärsimys oli yhteiskunnan ihmisen ruumiiseen jättämä jälki. Adorno (1980, 17–18) kirjoittaakin, että ”kaiken totuuden ehto on tarve antaa kärsimykselle ääni, koska kärsimys on objektiivisuutta, joka painaa ihmistä.” Filosofian keinot tähän ovat kielien ekspressiiviset tai mimeettiset ulottuvuudet, jotka asettuvat väistämättä vastoin yhteiskunnallisesti määrättyjä merkityksiä ja kielenkäytön tapoja. Filosofian tasolla tämä vaatii esitystä (*Darstellung*), jossa tiukka loogisuus ja ilmaisullinen joustavuus yhdistyvät – filosofia, joka etenee ristiriitoina.

Toinen filosofian keino on ennalta valmistelematon suhde asetettujen käsitteiden välillä. Adornon (1980, 162–166) filosofia irrottaa käsitteet niiden vakiintuneista yhteyksistä ja asettelee ne uudelleen tietyn asian ympärille muodostuviksi kuviksi, konstellaatioiksi. Adorno (1980, 52–53) ajattelikin, että filosofia voi purkaa objekteihin kätkeytä historiallista dynamiikkaa juuri näiden konstellaatioiden avulla. Konstellaatioiden osien välinen jännittei-

syys paljastaa, että objektien identiteetti ylittää ne luokittelut, joihin ne on pakotettu. Filosofisen analyysin tavoitteena oli se, että ”analyysin elementit olisi mahdollista ryhmitellä siten, että niistä muodostuu kuvio, jossa jokainen yksittäinen momentti kumoutuu” (Adorno 1999, 28)

Adornon materialismi kamppailee saksalaista idealismia vastaan. Tämä kamppailu tiivistyy Adornon käyttämien käsitteiden ei-identtinen (*das Nichtidentische*) ja objektin etusija (*Vorrang des Objekts*) asemassa hänen filosofiassaan. Adorno kritisoi, kuten Hegel aikanaan, Kantin erottelua fenomenaaliseen ja noumenaaliseen. Adornon mukaan kokemuksen ehdot eivät voi olla niin puhtaita ja erillisiä toisistaan kuin Kant näyttäisi väittävän. Hän ajattelee, että käsitteet, esimerkiksi ymmärryskyvyn *a prioriset* kategoriat, olisivat täysin käsittämättömiä, elleivät ne olisi jo alkujaankin jotain ei-käsitteellistä. Toisaalta, jos olettaisimme, että ajan ja avaruuden puhtaat muodot olisivat ainoastaan ei-käsitteellisiä intuitioita, niin silloin olisimme Adornon mukaan samalla tavoin väärässä. Edes transsendentaalifilosofin ei olisi tällöin mahdollista tavoittaa niitä muutoin kuin niiden käsitteinä. Adorno jatkaa ja sanoo, ettei kokemuskaan näin ollen ole ainoastaan *a priori* käsitteiden käyttämistä *a priori* intuitioihin kuvittelukyvyn skematismien avulla. Aito kokemus on mahdollista ainoastaan ajattelun ja aistimellisen ylittävän kautta. Tätä Adorno kuvaa ei-identtisen käsitteellään.

Ei-identtisen käsite asettaa Adornon sekä Kantin kriittistä filosofiaa että Hegelin idealismia vastaan. Vaikka Adorno onkin Hegelin kanssa yhtämieltä siitä, että on olemassa identtisyys ajattelun ja olemisen, subjektin ja objektin, järjen ja todellisuuden välillä, hän kuitenkin kieltää, että tämä identtisyys olisi saavutettavissa positiivisessa mielessä. Ennemminkin tämä tapahtuu negatiivisesti, eli saavuttaessaan identtisyyden tai ykseyden jonkin objektin kanssa on ihminen ajattelullaan pakottanut tämän identtisyyden objekteihin. Ajattelu onkin siten raivossaan ohittanut kaiken sen, mikä objekteissa olisi ollut itsenäistä, eroavaista ja moninaista. Ajattelun raivo syntyy kun se kohtaa jonkin sellaisen, jota se ei kykene alistamaan käsitteittensä alle, jota se ei kykene herruuttamaan.

Yhteiskuntafilosofisesti ajateltuna ei-identtisyydellä on ainakin kaksi erilaista ulottuvuutta. Ensinnäkin yhteiskunta pyrkii symbolisesti kuvaamaan omaa toimintaansa. Meillä jokaisella on valtava määrä kulttuurisessa perinnössä siirtyneitä käsitteellistyksiä ja kuvastoja, joiden avulla yhteiskunta on pyrkinyt oikeuttamaan tai selittämään itse itselleen mitä erilaisimpia vääryyksiä. Toisaalta nämä symboliset kuvastot eivät kuitenkaan ole yhteneväisiä sen kanssa, mitä yhteiskunnassa todella tapahtuu. Tämän ei-identtisyyden porvarillinen ideologia pyrkii hämähäyttämään. Adorno (1999, 15) kirjoittaa:

Sen, joka nykyään valitsee ammatikseen filosofian, täytyy ensimmäiseksi hylätä aiempia filosofisia hahmotelmia hallinnut kuvitelma siitä, että ajatuksen voimalla olisi mahdollista tavoittaa todellinen totaliteetti.

Max Horkheimer (1933b, 79) kirjoitti, että ”materia itsessään on merkityksetöntä”. Adorno seurasi läheisen työtoverinsa ajatusta ja muotoili, että ”filosofian tehtävä ei ole tarjota positiivista merkitystä ikään kuin todellisuus olisi merkityksellinen ja ymmärrettävissä oikein” (Adorno GS I, 334; 1999, 25)¹. Nähdäkseni on mielekäästä pitää Adornon ja Horkheimerin teoretisointeja mielenkiintoisella tavalla toisiaan täydentävinä. Yksinkertaisesti ilmaistuna tämä tarkoittaisi sitä, että Adorno yhdisti omassa filosofiassaan filosofisen optimismin ja poliittisen pessimismin, kun taas Horkheimer yhdisti filosofisen pessimismin ja käytännöllis-tieteellisen optimismin. Tästä esimerkkeinä esitän kaksi lainausta. Ensimmäinen tulee Adornon luennoista ”Filosofian aktuaalisuudesta” vuodelta 1931 ja toinen Horkheimerin Artikkelista ”Materialismus und Metaphysik” vuodelta 1933. Optimismin ja pessimismin yhdistelmä näyttää Adornon pohdissa ei-tarjotun tulkinnan ongelmaa.

Aito filosofinen tulkinta ei kohdistu kysymyksen taustalla olevaan mieleen, vaan se valaisee kysymystä äkillisesti ja hetkellisesti hävittäen sen samalla kertaa. Aivan kuten arvoituksen ratkaisuisissa kysymyksen yksittäisiä ja hajanaisia elementtejä asetetaan erilaisiin järjestyksiin kunnes ne yhtyvät kuvioksi, josta ratkaisu nousee esiin samalla kun kysymys häviää, samoin tulee filosofian asettaa tieteiltä saamansa elementit erilaisiin konstellatioihin. Tai käyttäkseni vähemmän astrologista ja tieteellisesti ajankohtaisempaa ilmaisua, filosofian tulee asettaa ne erilaisiin kokeellisiin järjestyksiin, kunnes ne muodostavat kuvion, joka on luettavissa vastauksena, samalla kun kysymys katoaa. (Adorno 1999, 26.)

Tämä yhteiskunta on saavuttanut pisteen, jossa se asettaa yhä suuremman määrän ihmisiä tuotantovoimien entistä laajamittaisen hyödyntämisen mahdollistaman onnellisuuden ulkopuolelle. Tästä kontekstista muotoutuu paremman todellisuuden idea, joka nousee olemassa olevasta vallitsevasta asiantilasta, ja tämä siirtymä muotoutuu nykyisen teorian ja käytännön teemaksi. Materialismilta ei puutu ideaaleja: sen ideaalit muotoillaan vastaamaan yhteiskunnan tarpeisiin lähtökohtina ja niitä verrataan siihen mikä on mahdollista tarjolla olevien inhimillisten voimien kautta näköpiirissä olevassa tulevaisuudessa. (Horkheimer 1933b, 105.)

1 Jussi Kotkavirran ja Ilona Reinersin käännöstä on tässä kohdin hieman muutettu.

Käsillä olevassa teoksessa pyritään nostamaan esille Adornon filosofian perustavia impulsseja. Tarkoituksena on antaa lisävaloa Adornon filosofiaan sellaisista perspektiiveistä käsin, jotka painottavat hänen filosofiansa ajankohtaisuutta. Muun muassa Adornon ei-identtisen käsite, joka näyttölee kaikissa tämänkin teoksen artikkeleissa omaa keskeistä rooliaan, on edelleen vaihdettavuuden aikakautenamme raskas eettinen kannanotto epistemologian alueella. Se on myös samalla vaatimus kaikille Adornon filosofiaa tutkiville ja lukeville. Vaatimus siitä, ettei hänen ajatteluaan palauteta identtisen luoavaan kokonaisuuteen.

4. Ennen artikkeleiden sisällöllistä luonnehdintaa on paikallaan selvittää lyhyesti Adornon vastaanottoa Suomessa. Aluksi keskityn Adornolta julkaistuihin suomennoksiin. Tuomo Sauri on suomentanut vuonna 1984 Adornon esitelmän ”Yhteenveto kulttuuriteollisuudesta” vuodelta 1963 (Adorno 1984). Jussi Kotkavirta on suomentanut vuonna 1991 Adornolta artikkelin ”Sosiologia ja empiirinen tutkimus” sekä Max Horkheimerin ja Adornon yhdessä kirjoittaman vuonna 1947 ilmestyneen *Dialektik der Aufklärung* teoksen ensimmäisen luvun ”Valistuksen käsite” (Adorno 1991; Horkheimer & Adorno 1991). Ilona Reiners ja Jussi Kotkavirta käänsivät suomeksi vuonna 1999 Adornon virkaanastujaisesityksen ”Filosofian aktualisuudesta” vuodelta 1931 (Adorno 1999a) ja heidän toimittamaansa teokseen sisältyy myös Raija Sirosen käännös ”Merkintöjä Kafkasta” (Adorno 1999b). Vuonna 2002 Jussi Backman käänsi Adornon postuumisti vuonna 1981 julkaistun artikkelin ”Massakulttuurin kaava” (Adorno 2002). Veikko Pietilä käänsi vuonna 2004 *Dialektik der Aufklärung* teoksen luvun ”Kulttuuriteollisuus. Valistus joukkohuijauksena” (Horkheimer & Adorno 2004).

Arto Kuorikosken vuonna 2006 ilmestynyt käännös Adornon massiivisesta keskenjääneestä teoksesta *Esteettinen teoria* oli tärkeä kulttuurinen teko (Adorno 2006). Alkujaan Adornon kuoleman jälkeen vuonna 1970 julkaistu teos on edelleen eräs keskeisimmistä nykyfilosofian kirjallisista dokumenteista ja se on vaikuttanut laajasti ja kattavasti länsimaiseen kulttuuriseen keskusteluun. Teoksen toimittivat käsikirjoitushahmotelmista julkaistavaan muotoonsa Adornon vaimo Gretel Adorno ja Rolf Tiedemann, joka toimi pitkään Adornon kirjallisen jäämistöä säilyttävän *Theodor Adorno Archivin* johtajana.

Useat Adornon keskeisistä teoksista odottavat edelleen suomennosta. Esi-merkiksi Adornon filosofian kokonaisesitys *Negative Dialektik* on edelleen kääntämättä samoin kuin suurin osa Horkheimerin ja Adornon yhteisestä erittäin paljon nykyisiin yhteiskuntateoreettisiin, kulttuurin tutkimuksellisiin ja filosofiin keskusteluihin vaikuttaneesta *Dialektik der Aufklärung* -teoksesta. Onneksi tämä asia on korjaantumassa, kun Veikko Pietilä on

valmistelemassa teoksesta suomennosta Vastapainolle. Kun Adornon kootut teokset sisältävät kaikkinsa 20 nidettä ja Fischer Verlag on aloittanut Adornon julkaisemattomien tekstien, radiopuheiden ja luentojen sarjan julkaisun, johon on suunniteltu 16 nidettä sekä kirjeiden kokoelman julkaisun, josta tähän mennessä on ilmestynyt 6 nidettä, on selvää, että Adornon laajasta tuotannosta olisi paljon vielä käännettävänä Suomeksi.

Pikainen vilkaisu suomalaiseen artikkeliviitetietokantaa paljastaa 61 nimenomaan Adornon ajatteluun keskittyvää viitettä. Suurin osa niistä painottuu Adornon esteettiseen teoriaan sekä hänen kirjoituksiinsa musiikin sosiologiasta sekä kulttuuriteollisuudesta. Yksinomaan Adornon teoreettiseen työhön keskittyviä teoksia ei suomessa ole julkaistu moniakaan. Mutta tämä ei tietenkään tarkoita sitä, ettei Adornon ajattelulla olisi ollut vaikutusta suomalaiseen tiedeyhteisöön. Jos artikkelitietokantaan lisättäisiin muita hakusanoja ja muita kieliä, kuten esimerkiksi saksa ja englanti, muuttuisi kuva kokonaan toisenlaiseksi.

Jussi Kotkavirta ja Ilona Reiners ovat kirjoittaneet Adornoa käsittelevän teoksen *Konstellaatioita* vuonna 1999, jossa keskitytään Adornon kolmen keskeisen teoksen *Negative Dialektik*, *Dialektik der Aufklärung* ja *Esteettinen teoria* ydinajatuksia. Ilona Reinersin (2001) teos *Taiteen muisti* sisältää kattavasti Adornon filosofiaa aina 1930- ja 1940-luvulla kirjoittamista ajan kriittisistä kuvauksista hänen toisen maailmansodan jälkeiseen tuotantonsa asti. Reiners nostaa Adornolta esille tätä toisen maailmansodan jälkeen vaivanneen kysymyksen filosofian ja taiteen mahdollisuudesta Auschwitzin kaltaisen järjettömyyden jälkeen. Teoksessaan Reiners pohtii Adornon harjoittamaa filosofista surutyötä ja siitä nousevan kriittisen teorian merkitystä historiallisten tapahtumien tarkastelussa.

Arto Kuorikosken (2004) käytännöllisen teologian väitöskirja *Toiseuden elementtejä: Theodor W. Adornon ei-identtisen käsite uskonnollisen taiteen ja arkkitehtuurin paradigmat* käsittelee taiteen toiseutta uskonnollisessa kontekstissa. Teoreettisessa osassa Kuorikoski tarkastelee Adornon ei-identtisen käsitettä filosofianhistoriallisesti subjekti–objekti-suhteen puitteissa. Hän tuo Adornon filosofian rinnalle Immanuel Kantin, Georg W. F. Hegelin, Friedrich Schellingin, Sören Kierkegaardin sekä Martin Heideggerin käsitteitä subjektin ja objektin suhteesta. Kuorikoski nostaa työssään esille sen seikan, että Adorno oli kriittinen suhteessa kaikkiin edellä mainittuihin ajattelijoihin ja korostikin objektin asemaa subjekti–objekti-suhteessa.

Kaikkiaan voidaan sanoa, että vahvin vaikutus Adornolla on ollut suomalaisessa kulttuurintutkimuksen kentässä sekä musiikkiteollisissa keskusteluissa. Tämä ei ole kovinkaan kummallinen asia, koska Adornon tuotannon kokonaisuudesta reilusti yli puolet käsittelee yksinomaan näitä teemoja laajoissa kokonaisyhteyksissään. Kuitenkin Adornon filosofian ”todellista”

vaikutusta on mahdoton arvioida, niin kuin olisi kenen tahansa muunkin ajattelijan. Historiallisesti tarkasteltuna Adornon tekstien rantautuessa Suomeen muiden Frankfurtin koulun kriittisen teorian edustajien tekstien mukana, oli tuolloin häntä lähestyvä lukutapa marxilaista. Nykyään kulttuurin tutkimuksen, kirjallisuustutkimuksen ja musiikkitutkimuksen parissa Adornoa luetaan jälkistrukturalismin, postmodernismin yhteydessä. Omalla tavallaan molemmat lukutavat kuitenkin yksipuoleistavat Adornon ajattelun kompleksisuutta.

Adornosta käyty akateeminen keskustelu on ainakin kerran saavuttanut suomalaisen median. Vuonna 2000 Sibelius-talon johtaja Antti Vihinen (2000) puolusti väitöskirjaansa Adornon Sibeliusta koskevista kriittisistä huomioista. Kyseinen väitöskirja, jossa syytettiin Adornon teoriaa nationalistiseksi, sovinistiseksi ja jopa rasistiseksi, sai osakseen huomiota lehdistössä ja televisiossa. Väitöskirja oli kuitenkin osoitus asenteellisesta tutkimuksesta ja Vihisen Adorno-tuntemus on paikoitellen luvattoman heikkoa. Useat ylitseampuvan kriittiset kuvaukset Adornon tuotannosta niin meillä kuin muuallakin maailmassa ovat omiaan hankaloittamaan Adornon filosofian asettumista suomalaiseen kulttuuriseen keskusteluyhteyteen. Toisaalta tätä seikkaa voidaan paradoksaalisesti pitää hyvänä asiana, koska Adorno ei koskaan uskonut ajattelun lankeavan saumattomasti yhteen objektinsa kanssa. Käsillä oleva teos on kuitenkin yritys poistaa Adornon ajattelun päälle langetettua tuomiota elitismistä, nationalismista tai mistä tahansa häntä sitten aika-ajoin onkaan syytetty². Mutta teos ei kuitenkaan yritä poistaa Adornon kehittämän ajattelutavan tosiasiallista vaikeutta ja ankaruutta. Adornon (1951, § 120) mukaanhan ”tosia ajatuksia ovat ainoastaan ne, jotka eivät ymmärrä itseään”. Hänelle filosofian tarkoituksena ei ole tuottaa samuuden ja tuttuuden tuottamaa turvaa, vaan korkeiden paikkojen aikaan saamaa huimausta.



Kokoelmassa on kaksi osaa. Ensimmäinen osa *konstellatioita* käsittelee Adornon filosofian keskeisiä käsitteellisiä ulottuvuuksia. Samalla tähän osaan sisältyvien artikkeleiden kautta luodaan pohjaa teoksen toiselle osalle *media ja totuuden estetiikka*. Toisessa osassa keskiöön nousee Adornon kollegoidensa kanssa kehittämä kulttuuriteollisuuden käsite ja sen mahdollistaman kritiikin ulottuvuudet.

2 David Jenemannin (2007) kirja *Adorno in America* on yritys kaataa lukuisia stereotyyppisiä kantoja Adornon filosofiasta tarkastelemalla Adornon ja Amerikkalaisen yhteiskunnan välistä läheistä suhdetta vuosina 1938–1953.

Kokoelman ensimmäisen osan avaavassa artikkelissaan *Epäautenttisuuden häpeätahraa vastaan – Adornon aitouden kritiikki* Martin Jay tarkastelee Adornon *Minima Moralian* yhdeksättäkymmenettä yhdeksättä aforismia, jonka nimi on ”Gold probe”. Jay selvittää missä mielessä Adorno Walter Benjaminia seuraten yhtäältä kritisoi autenttisuutta ja siitä käydyn keskustelun jargonistisuutta, mutta toisaalta varasi sen kuvaamaan jotain tavoittelemisen arvoista. Tällaisia tavoittelemisen arvoisia ja siinä mielessä autenttisia ovat esimerkiksi taideteokset, jotka tunnistavat ajan kulumisen. Nämä omasta katoavaisuudestaan tietoisiksi tulleet teokset ovat kriittisiä, koska ne tunnistavat ajan ristiriitaisuuden ja samalla kantavat toivoa jostakin tulevasta, joka ottaa niiden paikan.

Lari Tapola käsittelee artikkelissaan *Miksi filosofia ei pelastanutkaan maailmaa? Adornosta ja konstellaatiosta* Adornon käsitystä filosofian luonteesta. Adornon mukaan filosofia ei voi tarjota maailmalle pelastusta vaan ainoastaan kantaa lupausta siitä. Sen tehtävänä on ainoastaan kuvata maailma sille itselleen asetelmina, joissa kysymykset lopulta katoavat. Tapola kuvaa kuinka tämä Adornon filosofian asetelmallinen tekemisen tapa on aina elimellisesti sidottu niihin asioihin, joita hän kulloinkin käsittelee.

Kehitellessään filosofista ajatteluaan Adorno omaksui siihen paljon sisältöjä Sigmund Freudin luomasta psykoanalyttisesta teoriasta. Jussi Kotkavirta keskittyy artikkelissaan kuvaamaan sitä ambivalenttia suhdetta, joka Adornolla oli psykoanalyysiin. Kotkavirta erittelee artikkelissaan niin Adornon epäonnistunutta habilitaatio-väitöskirjaa *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre* kuin hänen myöhempiä aiheen kehittelyitään. Kotkavirta osoittaa, miten Adornon käsitykset psykoanalyysistä liittyvät oleellisesti tämän yleisiin pyrkimyksiin kriittisenä ajattelijana. Voidaan jopa esittää, että ei-identtisen käsite kantaa mukanaan psykoanalyttisiä assosiaatioita.

Itse keskityn artikkelissani *Adorno ja Beethoven – erään elinikäisen suhteen fyysionomia* Adornon musiikkia koskevaan filosofiseen teoriaan. Paikannan niitä ulottuvuuksia, joita Adornon ja Beethovenin välisestä suhteesta voidaan kytkeä Adornon filosofiseen ajatteluun ylipäänsä. 40 muistikirjaan kirjatuihin fragmenteista, jotka Rolf Tiedemann toimitti vuonna 1993 teokseksi *Beethoven*, nousee erityisesti esille metafysisen kokemuksen käsite. Adorno pyrki hahmottamaan näkymiä, jotka irrottautuisivat välineellisen identtisen ajattelun otteesta. Toisaalta tarkastelen Adornon Beethovenin musiikista esittämiä ajatuksia suhteessa hänen yleisempään teoriaan musiikin ja yhteiskunnan välisistä suhteista. Tämä tarkastelu liittyy tietenkin oleellisesti Adornon *Esteettisessä teoriassa* keskiöön nousevaan kysymykseen autonomisen taiteen mahdollisuudesta. Artikkelin lopussa palaan Adornon ensimmäiseen Beethoven-artikkeliin pohtimalla kysymystä siitä, miksi Beethovenin hahmo

näyttäytyy Adornolle traagisena, koko porvarillisen yhteiskunnan hajoamisen kuvauksena. Samalla voimme nähdä, miksi ”meidän tulisi oppia ajattelemaan samalla tavoin kuin Beethoven sävelsi” (Adorno 1998, 160).

Artikkelissaan *Mimesis, utopia ja sovitus – Adornon esteettisen teorian lunastava kritiikki*, joka avaa teoksen toisen osan, Richard Wolin paikantaa Adornon esteettisen teorian utooppista momenttia. Aluksi Wolin seuraa Adornon *Esteettinen teoria* -teoksen argumentin muotoutumista Max Weberin modernia koskevan teorian, *Dialektik der Aufklärung* -teoksen ja *Negative Dialektik* -teoksen keskeisten motiivien hyödyntämisessä. Wolin tarkastelee Adornon yllättävää luonnonkauniin kategorian vahvaa esiinnostamista ”ei-identtisyyden jäänteinä”. Wolin kirjoittaa, että taideteokset ovat Adornolle läpeensä utooppisia. Taideteosten utooppinen pelastava voima paljastuu siinä, että ”ne yhdistävät ilmiöt vapaasti ilmaistussa, väkivallattomassa kokonaisuudessa ja vapauttavat ne näin jokapäiväisestä puutostilastaan”. Tässä prosessissa mimesiksen, sovituksen ja utopian välinen käsitteellinen kolmio on ratkaiseva, koska sen avulla Adorno pyrkii vastaamaan käsitteen herruuden epistemologiseen ongelmaan *Esteettisessä teoriassaan*.

Adornon kirjoituksissa löytyvä jännitteinen suhde korkeakulttuurin ja massakulttuurin välillä nousee esiin Douglas Kellnerin artikkelissa *Theodor W. Adorno ja massakulttuurin dialektiikka*. Kellner esittää artikkelissaan, että Adornon analyysi nyky-yhteiskunnan massakulttuurista ja viestinnästä muodostaa arvokkaan, vaikkakin edelleen kiistellyn teoriaperinnön. Kellner tulkitsee Adornoa post-modernin teoriaa ennakoineena korkeakulttuurin ja massakulttuurin kriittikkona. Adornon työlle on Kellnerin mukaan ominaista yhteiskuntateorian ja kulttuurikritiikin elimellinen kytkös sekä hänen kykynsä käsitellä kulttuuria yhteiskunnallisten kehityskulkujen osana luopumatta kriittisestä otteesta. Kellner tarkastelee artikkelissaan Adornon massakulttuurin dialektiikan analyysia ja keskittyy tämän populaarimusiikin, kulttuuriteollisuuden ja kulutus-kulttuurin kritiikkeihin. Kellnerin väite on, että Adornon massakulttuurin kritiikki voidaan ymmärtää parhaiten, kun sitä käsitellään Sosiaalitutkimuksen instituutin (*Institut für Sozialforschung*) tutkimuksellisen työn yhteydessä.

Raija-Leena Loisa jatkaa artikkelissaan Kellnerin avaamaa Adornon kulttuuriteollisuusteorian analyysiä. Loisa liittää käsitteen kulttuuripolitiikan yhteyteen ja väittää, että kulttuuriteollisuus ei ole ilmiönä pelkästään ja suoraan liiketoimintaa. Loisan mukaan ”kulttuuriteollisuus kuvaa ennemminkin ihmisten tapaa elää ja olla siinä maailmassa, jota Adorno havainnoi elinaikanaan 1900-luvun keskivaiheilla. Se kuvaa sitä, miten ihmiset olivat työssään ja vapaa-aikaan taipuvaisia organisoimaan omaa elämäänsä.” Massakulttuurin logiikka ei siis kuvaa ainoastaan kulttuurituotteiden valmistamista ja vastaanottoa, vaan se ensisijassa väittää, että teollistuneissa

yhteiskunnissa elävien ihmisten elämää säätelee vaihdantaan perustuva dynamiikka. Loisa keskittyykin artikkelissaan tämän dynamiikan tai logiikan eri osa-alueiden kuvaamiseen.

Marko Ampuja kysyy, onko Adornon kulttuuriteollisuusteoria enää aktuaalinen nykykulttuurin tutkimukselle. Ampuja esittää artikkelinsa alussa kolme perustetta sille, että Adornon teoria on ajankohtainen: (1) käsitteestä on viimeaikoina alettu olla jälleen kiinnostuneita niin julkisessa kuin akateemisessa keskustelussa, vaikkakin kriittisestä potentiaalistaan riisuttuna ja (2) käsitettä käsittelevistä teksteistä ollaan oltu kiinnostuneita riippumatta siitä, onko suhteessa niihin oltu kriittisiä tai myötämielisiä. (3) Kolmas yleinen peruste väitteelle Adornon näkemysten ajankohtaisuudesta liittyy Ampujan mielestä hieman paradoksaalisesti kulttuuriteollisuusteorian historialliseen syntytaustaan ja nykyisen kulttuurisen tilanteen väliseen suhteeseen. Näitä väitteitä Ampuja tarkastelee artikkelissaan kriittisesti ja päätyy puolustamaan Adornon kulttuuriteollisuusteorian ajankohtaisuutta omana aikakautenamme.

Juha Suorannan artikkeli avaa näkökulman Adornon mahdolliseen antiin kriittiselle mediakasvatukselle. Suoranta kiinnittää huomiota Adornon teoreettisen työn aikalaisdiagnostiseen luonteeseen. Tämän Suoranta palauttaisi yhteiskuntateorian keskiöön pikkunäppärän käsitteellisen pyöriksen sijaan. Tällaisessa tutkimuksellisessa oteessa kirkastuisi Suorannan mukaan ajattelevan ihmisen vastuu. Suoranta nostaa esille Adornon aikansa viestintävälineitä koskevan tutkimustyön esimerkkinä nykyiselle kriittiselle mediatutkimukselle. Suoranta tavoittelee sellaista kriittistä mediatutkimusta jossa mediasta voitaisiin kaivaa esiin emansipatorisia viitteitä.

Kirjallisuus

- Adorno, T. W. (1951). *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1973a). *Negative Dialectics*. New York: Routledge
- Adorno, T. W. (1973b). *Philosophische Terminologie. Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1980). *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1984). ”Yhteenvedo kulttuuriteollisuudesta.” Suomentanut Tuomo Sauri. Tiedotustutkimus 1984:3, 21–28.
- Adorno, T. W. (1998). *Beethoven. The Philosophy of Music*. Stanford: Stanford University Press.
- Adorno, T. W. (1999a). ”Filosofian aktualisuus”. Käännös Ilona Reiners ja Jussi Kotkavirta. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Ilona Reiners (toim.), *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino.

- Adorno, T. W. (1999b). ”Maerkintöjä Kafkasta”. Käännös Raija Sironen. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Ilona Reiners (toim.), *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino.
- Adorno, Theodor W. (2002). ”Massakulttuurin kaava.” Käännös Jussi Backman. Nuori Voima 4–5/2002.
- Adorno, T. W. (2006). *Esteettinen teoria*. Käännös Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Buck-Morss, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics*. Hassocks, Sussex: Harvester Press.
- Claussen, D. (2003). *Theodor W. Adorno: Ein letztes Genie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Freud, S. (1948). *Ahdistava kulttuurimme*. Helsinki: WSOY. 1972.
- Hohendahl, P. U. (1995). *Prismatic Thought: Theodor W. Adorno*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Horkheimer, M. (1933a). Materialismus und Moral. Teoksessa Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 3*. Frankfurt am Main: Fisher.
- Horkheimer, M. (1933b). Materialismus und Metaphysik. Teoksessa Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 3*. Frankfurt am Main: Fisher.
- Horkheimer, M. (1936). ”Autorität und Familie.” Teoksessa Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften, Band 3*. Frankfurt am Maim: Fischer.
- Horkheimer, M. (1963). ”Jenseits der Fachwissenschaft. Adorno zum 60. Geburtstag.” Teoksessa Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften, Band 7*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Horkheimer M. & Adorno, T. W. (1991). ”Valistuksen käsite.” Käännös Jussi Kotkavirta. Teoksessa Kotkavirta, J. (toim.): Järjen kritiikki. Tampere: Vastapaino.
- Horkheimer M. & Adorno, T. W. (2004). ”Kulttuuriteollisuus. Valistus joukkohuijauksena.” Käännös Veikko Pietilä. Tiedotustutkimus 2004: 4-5, 9–37.
- Jeneman, D. (2007). *Adorno in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kotkavirta, J. & Reiners, I. (1999). *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino.
- Kuorikoski, A. (2004). *Toiseuden elementtejä: Theodor W. Adornon ei-identtisen käsite uskonnollisen taiteen ja arkkitehtuurin paradigmana*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Müller-Doohm, S. (2005). *Adorno. A Biography*. Cambridge: Polity.
- Nietzsche, F. (1887). *Zur Genealogie der Moral*. Teoksessa Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden. Zweiter Band*. München: Carl Hanser Verlag.
- Reiners, I. (2001). *Taiteen muisti*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Rose, G. (1978). *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. London: Macmillan Press.
- Vihinen, A. (2000). *Theodor W. Adornon Sibeliuksen poliittinen ulottuvuus*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteiden laitos.

Olli-Pekka Moisio

Säröjä lasiseinässä

Professori Martin Jayn haastattelu

Aluksi

Martin Jay on yhdysvaltalainen University of California Berkeleyn yliopiston historian laitoksen aatehistorian professori. Hänen erityisalueenaan ovat erityisesti eurooppalaiset ajattelutraditiot, mutta hänet tunnetaan erittäin syvällisenä ja laaja-alaisena filosofisten, yhteiskunnallisten ja kulttuuriteoreettisten keskustelujen kommentaattorina. Tästä hyvänä esimerkkinä mainittakoon vuonna 2003 ilmestynyt *Refractions of Violence* teos (Jay 2003), jonka sivuilla hän tarkastelee väkivallan ongelmaa niin arkkitehtuurissa, uskonnollisissa teksteissä kuin filosofisissa ajattelutraditioissa, sekä vuonna 2004 ilmestynyt kokemus-käsitteen ulottuvuuksia luotaava massiivinen *The Song of Experience*.

Mistä professori Jay kuitenkin tunnetaan laajasti, on hänen jo vuonna 1973 ilmestynyt Frankfurtin koulua ja sen historiaa käsittelevä teos *Dialectical Imagination*. Tämä kirja on edelleen yksi Frankfurtin koulun tutkimuksen keskeisimmistä lähteistä, ja sitä voidaan pitää yhtenä parhaimmista koskaan kirjoitetuista Frankfurtin koulua kommentoivista teoksista. Teokseen liittyvän tutkimustyön kuluessa Jayn onnistui haastatella Frankfurtin Sosiaalitutkimuksen instituutin keskeisiä toimijoita, muun muassa Max Horkheimeria, Theodor W. Adornoa, Leo Lowethalia, Herbert Marcusea. Horkheimer myös kirjoitti teokseen esipuheen, joka itsessään on erittäin kiinnostava dokumentti Frankfurtin koulun kriittisestä teoriasta.

Jay on myös kirjoittanut yhden teoksen ja lukuisia artikkeleita Theodor W. Adornosta. Jay pitää häntä edelleen eräänä tärkeimmistä länsimaisista ajatteliijoista, jotka ovat vaikuttaneet syvästi hänen omaan ajatteluunsa ja tapaansa lähestyä aatehistoriallisia kysymyksiä.

Adornon 100-vuotisjuhlavuosi

Olli-Pekka Moisio (O-PM): Ei liene liioittelua sanoa, että teillä on erittäin haastava ja vaativa vuosi takananne (2003). Olettehan yksi aikamme keskeisimmistä ja tärkeimmistä Theodor W. Adornon ajattelun kommentoijista. Kuten me kaikki tiedämme, sai Adornon 100-vuotisjuhla viime vuonna aikaan melkoisen konferenssien tulvan ja koko intellektuaalinen maailma rakastui hetkeksi Adornon filosofiaan. Te olitte yksi niistä, jotka todistivat tämän hullunmyllyn olemassaolon konkreettisesti matkustaessanne ympäri maailmaa erilaisissa tilaisuuksissa, jotka oli järjestetty Adornon älyllisen perinnön kunnioittamiseksi. Näissä tilaisuuksissa piditte useita esitelmiä jo pitkään älyllisten intohimojenne kohteena olleen hahmon ajattelusta ja pohditte myös hänen ajankohtaisuutta nykykulttuurimme tutkimukselle. Samalla kun matkustitte puhuen omasta erityisalueesta, todistitte välillisesti myös Adornon ja Frankfurtin koulun tutkimuksen tasoa ja sen nykytilaa laajemmin. Mitä voitte kertoa tästä tilasta? Jos otamme huomioon Friedrich Nietzschen teoksessaan ”Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben” esittämät kuuluisat kolme historian tutkimuksen asennetta, voimmeko toivoa, että olemme viimein saavuttamassa kriittisen asenteen tarkastellessamme Adornon ja Frankfurtin koulun historiaa? Vai yritämmekö me edelleen tulla toimeen näiden hahmojen kanssa ihmiskunnan suurina saavutuksina tai reliikkeinä kauan sitten kadonneesta menneisyydestämme?

Martin Jay (MJ): Maailman laajuinen kiinnostus Adornoa kohtaan oli todellakin kiivasta ja laajaa. Itse puhuin Kööpenhaminassa, Frankfurtissa, Bogotassa, Santiagossa, Cartegenassa, Los Angelesissa ja Berkeleyssä järjestetyissä konferensseissa ja kieltäydyin Palermossa, Monterreyssä, Lisabonissa, Torontossa, Zürichissä, Rigassa ja Belo Horizontessa pidetyistä tilaisuuksista. Mitään vastaavaa ei tapahtunut kun Max Horkheimer täytti 100 vuotta vuonna 1995 tai Herbert Marcuse vuonna 1998, ja on lienee oikeutettua sanoa, ettei silloinkaan kun vuonna 1992 juhlittiin Walter Benjaminia. Goethe-instituutit ympäri maailman määrättiin tekemään kaiken välttämättömän sponsoroidakseen vastaavanlaisia tapahtumia. On tietenkin tärkeää pitää mielessä, että kiinnostus Adornoa kohtaan oli, ainakin hänen kotimaansa ulkopuolella, rajoittunut ainoastaan älymystöön ja ehkä korkeamman tasoisiin aikakauslehtiin. Vaikka Adornon säveltämän musiikin esitykset silloin tällöin herättivät kiinnostusta laajemmankin yleisön piirissä, olisi kuitenkin väärin väittää, että hänestä olisi tullut kulttuuriteollisuuden uusi idoli, kuten esimerkiksi Jean Paul Sartre oli kukoistuskaudellaan.

Kohu oli tietenkin kaikkein voimakkainta Saksassa ja erityisesti Frankfurtissa. Vuoteen mahtuivat koko vuoden mittainen luentojen, lausuntatilaisuuksien, konferenssien ja konserttien sarja yhdessä Adorno-palkinnon

julkistamisen, *Adornoplatz*ille (Frankfurtin yliopiston kirjaston läheisyydessä sijaitseva puisto) pystytetyn muistomerkin, useissa museoissa olleiden näyttelyiden ja jopa Amorbachissa sijaitsevan hotellin, jossa Adorno perheineen viettivät kesälomansa, huoneen nimeämisen hänen kunniakseen. Näiden lisäksi julkaistiin kolme tärkeää elämäkertaa ja kaksiosainen Ranskan ja Saksan televisioille valmistettu ohjelma sekä lukuisia sanomalehtiartikkeleita ja jopa hänen kasvoillaan varustettuja postimerkkejä. *Adornoplatz*ille pystytettyä muistomerkkiä, joka on läpinäkyvä suorakaiteen muotoinen laatikko pöydän, tuolin, kirjan, nuottipaperin ja metronomin kera, kiersivät Adornon neljän kirjan nimet ja muutama kuuluisa lainaus hänen tuotannostaan. Alkuaankin ristiriitoja herättäneenä kokonaisuutena – ihmiset ajattelivat voisiko olla totta, että Adorno tuotanto olisi läpinäkyvää? – teos joutui ilkeän kohteeksi kun yhteen sen lasiseinistä iskeytyi kivi miltei heti paljastamislaisuuden jälkeen. Tämä teko kannattaa ottaa tosissaan muistutuksena siitä, että huolimatta kaikista yrityksistä monumentalisoida Adorno ja sijoittaa hänet Saksalaisten klassikkojen temppeliin, jota muuten pidettiin laajalti juuri virallisten juhlallisuuksien päämääränä, niin kaikesta huolimatta Adorno edelleen ravistelee venettä. Kuten Frankfurtin tapahtumien järjestelijä Sabine Stefan minulle kertoi, juhluvuonna oli nimettömiä protestoijia, jotka olivat raivoissaan siitä, että kaupunki kunnioittaisi ”*Volksverderber*”:iä. Yhdysvaltojen kansalaisen näkökulmasta tarkasteltuna on selvää, ettei kukaan, jolla olisi Adornon kaltainen katumaton marxilainen tausta, saisi koskaan kasvojaan postimerkkiin meidän puolellemme Atlanttia! Vaikka tunnistan huolen, että hänen henkilöhahmonsa, joka on selvästi erittäin voimakas, jättäisi alleen hänen kriittiset ajatuksensa, en kuitenkaan usko, että niitä olisi tyystin unohdettu. Mitä enemmän kiinnostusta hahmoon, sitä todennäköisempää on, että hänen kirjojaan luetaan, tai ainakin näin toivon.

Säröjä

O-PM: Olette täysin oikeassa viitatessanne siihen, että positiivisessa yrityksessä sulauttaa Adornon ajattelu osaksi länsimaisen ajattelun kaanonian on jotain epäilyttävää. Kuten me kaikki muistamme, oli yksi Adornon ajattelun keskeisimmistä teemoista – ja uskaltaisin väittää, että tämä teema on edelleen erityisen tärkeä – vaihdon periaate. Tämä periaate on kapitalismin kielen ydin. Kaikki ja jokainen näyttäytyy tämän kielen perspektiivistä tarkasteltuna esineenä, joka voidaan vaihtaa markkinoilla määrätystä hinnasta, hinnasta, joka määrittänyt jokapäiväisen elämän ulkopuolella olevien asetelmien puitteissa. Tässä maailmassa Adornon ajattelukin on vaarassa muuttua hyödykkeeksi, jota voimme hyödyntää kamppailussamme olemassaolostamme, tai

ainakin näin kulttuurieliitti haluaisi asian olevan, kuten esimerkiksi näyttävät. Lasiseinään iskeytynyt kivi on symboli tämän järjestelmän *häikäisevästä kokonaisuudesta* (*Verblendungszusammenhang*). Säröissä, jotka kivi jätti jälkeensä, ja joissa auringonvalo hajoaa, on paikka, missä kriittinen historia voisi alkaa – missä hänen kirjojensa ja artikkeleittensa lukemisen tulisi alkaa ja palvomisen loppua.

MJ: Metaforasi säröistä lasiseinässä kiteyttää kauniisti jotain erityistä siitä, miten Adornon tuotanto vastustaa helppoa sulauttamista kätevästi tiivistetyksi, täysin läpinäkyväksi monumentiksi. Se muistuttaa hänen väitettään *Minima Moraliassa*, että oka silmässä on paras suurennuslasi. Jos yrittää lukea Adornon tekstejä samalla tavalla kuin hän vaati meidän lukevan maailmaa – eli ilman, että hyväksyisimme ristiriitojen problemaattisen häivyttämisen –, on tarpeellista muistaa, että hän itse myönsi, ettei ”väärän elämän” sisältä ole täysin ”totta” näkökulmaa. Hän ei siis ajatellut itseään taistelutantereen yläpuolelle, eikä väittänyt kykenevänsä näkemään kokonaisuutta transsendentista näkökulmasta käsin, vaan hän tunnusti oman juurtuneisuutensa maailmaan, joka oli vailla minkäänlaista itsestään selvää *point d’epuuta* täysin johdonmukaiselle kritiikille. Tämä johtaa siihen, ettei hänen tekstinsä kokonaisuudessaan koskaan sovi yhteen systeemiksi, jolla olisi täysin yhtenäinen sanoma. Tosiasiassa monissa teksteissä on sisäisiä jännitteitä, joita ei voida koskaan vaivatta ratkaista.

Pienessä Adornoa käsittelevässä kaksikymmentä vuotta sitten *Modern Masters* -sarjaan kirjoittamassani kirjassa (Jay 1984) yritin asemoida hänet monien eri voimien risteykseen voimakkaasti tiivistyneessä kentässä, jotka sisälsivät päällisin puolin vastakkaisia impulsseja, kuten esimerkiksi esteettinen modernismi ja kulttuurinen mandarismi. Toisaalla hieman myöhemmin kirjoittamassani artikkelissa (Jay 1993), joka käsitteli Frankfurtin koulun suhdetta kaupunkiin ja yliopistoon, laajensin voimakenttämetaforan koskemaan urbaaneja ja akateemisia konteksteja, jossa Frankfurtin koulun jäsenet toimivat vedenjakajalla, jonka maastapako Saksasta toisen maailman sodan aikana ja sodan jälkeinen paluunsa Saksaan saivat aikaan. Molemissa tapauksissa vaikutti siltä, että oli tärkeää välttää käsittämästä kriittistä teoriaa turvallisesti kytkeytyneenä mihinkään älylliseen tai poliittiseen kontekstiin, joka täydellisesti selittäisi heidän ajattelunsa synnyn tai sen saaman vastaanoton.

Vähän aikaa sitten luin Yhdysvaltalaisen filosofin Max Penskyin kirjoittaman pitkän arvostelun Alex Demerovicin uudesta kirjasta sodan jälkeisestä Frankfurtin koulusta. Kirja kuvasi jännitettä, joka vallitsi tosiasioiden välillä, että toisaalta koululla on maine pessimistisinä poliitiksi pakolaisina – Jürgen Habermas kutsui tätä heidän ”talvihorroksen strategiaksi” – ja toisaalta heillä oli tosiasiassa voimakas osallisuus Saksalaisen korkeakoululaitoksen ja julki-

sen sfäärin uudelleen rakentamisessa. Enemmän kuin ainoastaan pullopostin lähettäjinä tuleville sukupolville, he olivat aktiivisesti mukana aikakautensa instituutioiden ja kulttuuristen asenteiden reformissa. Jälleen kerran näemme, ettei Adorno ja kriittinen teoria olleetkaan täysin yhtenäisiä – kannattaen teoreettisesti jotain asiaa, mutta käytännössä tehden aivan jotain muuta. Tarkoituksenani ei ole syyttää Adornoa huolimattomista epäjohtomukaisuuksista vaan ennemminkin hyväksyä anteeksipyytämättömän negatiivisen dialektiikan sovittamattomien ristiriitojen arvokkaat implikaatiot. Meidän täytyy kuitenkin varoa fetisoimasta hänen tuotantonsa aporioita niin kuin ne olisivat väistämättömiä kaikkina aikoina. Paljon on muuttunut klassisen kriittisen teorian muotoilun ajoista ja Adorno olisi ollut viimeinen ajattelija, joka olisi vaatinut, että hänen ajatuksiaan tulisi kohdella ikuisesti tosina. Friedrich Nietzsche, ennen lopullista hulluuteen vajoamistaan, sanoi kerran, että ajatus siitä, että häntä kutsuttaisiin pyhäksi eräänä päivänä, puistatti häntä, ja uskon Adornon jakaneen mielipiteen.

Käsitystapojen dialektiikka

O-PM: Olen pohtinut vastaavia asioita ja voisimmekin pysähtyä hetkeksi tämän asian äärelle. Uskon, että edellä esiin nostamasi käsitystapojen dialektiikka tai asenteiden dialektiikka muodostaa erään käyttökelpoisen väylän ymmärtää Frankfurtin koulun kriittistä teoriaa ja yksittäisten jäsenten teoreettista työtä, koska se oli voimakkaasti läsnä heidän tuotannossaan, kuten edellä osoitit. On tietenkin selvää, että kriittistä teoriaa sen alkuvaiheissa määrittää ehdoton negatiivisuus annettua kohtaan. Tämän asenteen Leo Löwenthal muotoili kuuluisalla lausahduksellaan ”Mitmachen wollte ich nie”. Tämä lausahdus rajaa heidän ajattelutapansa ulottuvuutta, joka asettaa lähtökohdan negatiiviselle dialektiikalle. Se myös kieltää järjellisen yhteiskunnan suunnitelman luomisen mahdollisuuden.

Tämän lisäksi on kuitenkin syytä pitää mielessä heidän ajattelunsa käytännöllinen ulottuvuus, josta puhuit. Frankfurtin koulun yksi intentio oli, että heidän muotoilemansa länsimaisen sivilisaation kritiikki voisi olla osana maailman muuttamisessa. Heillä oli ajatus, että kriittinen teoria voisi olla keskeinen instituutio valistuksen itsensä valistamisessa. Jos olemme kiinnostuneita heidän kritiikkinsä motivaatioulottuvuuksista, ei alkuperäisen projektin ja myöhempien projektien (esimerkiksi *Dialektik der Aufklärung* teoksen) välillä ole suurtakaan eroa. Voisimmeko väittää, että vastaavanlainen käsitystapojen dialektiikka, joka materialisoitui klassisessa kriittisessä teoriassa, olisi tarpeen nykymaailmassa, missä voimistuva apatia näyttäisi saavan alati kiristyvän otteen akateemisesta kontekstista?

MJ: Ironisesti utooppisen horisontin jakautuma kriittisessä teoriassa, joka vetäytyy yhä kauemmaksi määrittelemättömään tulevaisuuteen, ja päivän käytännölliset tehtävät heijastelevat pahamaineista kuilua, joka avautui Toisen internationaalien aikana maksimaalisten tavoitteiden ja minimalististen taktiikoiden välillä. Saksan SPD:n Erfurtin ohjelma vuodelta 1891 oli paikka, jossa kyseinen dikotomia paljastui räikeimmillään. Eduard Bernsteinin revisionismi on nähtävä juuri vastauksena SPD:n johtajien tekopyhyydeltä vaikuttaneeseen asenteeseen, kun he saarnasivat vallankumouksesta, mutta toimivat reformistisesti. Lopputuloksena oli syvemmällä vasemmalla olevien kriitikoidensa mielestä antautuminen kapitalismille, jolloin sosialismi oli ainoastaan lojaalia oppositiota. Myöhemmin Georg Lukács yritti sulkea railon asettamalla totalisoivan historian metasubjektin, jonka olisi mahdollista pyrkiä käytäntöön ja olla näin aidosti vallankumouksellinen. Kuten tiedämme, tämä ratkaisu epäonnistui surkeasti ja kriittinen teoria tunnusti sen alusta alkaen kunniallisesti. Lopputuloksena oli kuitenkin se, että kriittisen teorian historia toisti, vaikkakin itsetietoisesti ja vailla väärää lohtua, Toisen internationaalien teoreettiset ristiriidat. Tietenkään maksimalismia ei ilmaistu vallankumouksellisilla pyrkimyksillä vaan ennemminkin vallitsevan kanssa tehtävän kompromissin radikaalin kieltämisen kielellä. Tämän mukana olemisesta kieltäytymisen lainaamasi Lowenthalin slogani kiteyttää. Samanaikaisesti useat kriittiset teoretikot alkoivat arvostaa sitä, että oli olemassa maltillisempia tehtäviä, jotka tuli tehdä jopa nykyisessä ”hallinnoidussa maailmassa”, tehtäviä, jotka tähtäsivät modernin yhteiskunnan aitojen saavutusten säilyttämiseen ja toisien saavuttamisen mahdollisuuksien laajentamiseen. Jos tämä tarkoittaa sitä, että maksimaalisten tavoitteiden ja minimalististen taktiikoiden välinen dialektiikka olisi negatiivista ennemminkin kuin positiivista niin olkoon sitten niin. Eräänlainen syvyyšnäkö, joka kieltäytyi pelkistämästä itseään koherentiksi kuvaksi siitä ”mitä on tehtävä” oli parempi vaihtoehto kuin joko jääräpäisesti pitää kiinni siitä, että teoria ja käytäntö voitaisiin täydellisesti liittää yhteen, tai kulttuurielitistisesti vetäytyä jumalalliseen yksinäisyyteen, elitisteinä, jotka Lukácsin kuuluisan muotoilun mukaan asuttivat ”kuilun partaalla olevaa loistohotellia” (*Grand Hotel Abgrund*).

Syvyyšnäkö

O-PM: Ajatteletteko, että meidän tutkijoina tulisi käyttää tällaista syvyyšnäköä yrittäessämme ymmärtää vallitsevaa ja ehkä hahmotellessamme toivoa paremmasta yhteiskunnasta tai maailmasta? En tiedä, mutta minusta tuntuu, että yhteiskuntatieteissä tai laajemmin yleensä inhimillistä kulttuuria tutkivis-

sa tieteissä meillä on ongelmia kohdatessamme normatiivisia ulottuvuuksia, niitä, joista meillä on tässäkin ollut puhetta. Puhuisin normatiivisuuden pelosta hahmotellakseni tätä. Uskotteko, että tässä olisi juuri maksimaalisten tavoitteiden ja minimalististen taktiikoiden välinen dialektiikka toiminnassa vai voisimmeko etsiä heikkoa analogiaa tilanteellemme Weimarin tasavaltaa määrittäneestä yleisestä apatiasta?

MJ: Epäroisin tekemästä laajoja yleistyksiä siitä mitä ”me” kohtaamme tänään ja olisin vielä varovaisempi tekemästä analogioita Weimarin tasavallan suuntaan, aikakauteen, jota on liian usein käytetty implikaationa, että eläisimme tuhon aattoa. Muistan esimerkiksi kuinka analogia oli ilmassa 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa ja kuinka osallistuin teemalle omistettuun konferenssiin *The New School of Social Research*issa vuonna 1972. Onnistuimme kuitenkin olemaan menemästä yli laidan, ja epäilen, että sama olisi totta myös tänään, kuinka vakavalta tilanne sitten näyttääkin – vaikka tietenkin tämä ennuste raukeaa jos terroristit saisivat todella käsiinsä ydinaseita, joiden osat näyttävät liikkuvan pimeillä asemarkkinoilla ympäri maailman.

Mitä normatiivisuuteen tulee, voisi olla järkevää palata Max Weberin Weimarin tasavallan aattona ”Wissenschaft als Beruf” -tekstissään klassisesti muotoilemaan näkökulmaan, jossa hän kirjoitti, että akateemikkojen tulisi käyttää kahta hattua. Yksi olisi oppineen, toinen poliittisen toimijan. Hän kuitenkin varoitti viisaasti, että luokkahuoneessa professoreiden ei ole tarpeenmukaista käyttää hierarkkista valtaa asettaakseen normeja oppilailleen. Luokkahuoneen ulkopuolella akateemikoilla olisi kuitenkin kaikki samat oikeudet kuin muillakin kansalaisilla osallistua ja esittää ajatuksiaan rajoittamattomalla normatiivisella voimalla. Tässä tietenkin ongelmaksi nousee se, kuinka muuttaa normeja muutokseen suuntautuneeksi toiminnaksi – olettaen tietenkin, että voimme olla yksimielisiä siitä mitä esimerkiksi oikeus, vapaus ja niin edelleen tarkoittavat kaikista abstrakteimman yleisyyden tason tuolla puolen. Ei ole olemassa sellaista muotoilua, joka vangitsisi tämän tehtävän vaikeuden, minkä vuoksi meidän olisi tarpeen tietyissä tilanteissa ottaa avuksemme syvyysnäkö, josta puhuin aiemmin, mutta ilman, että pakkottaisimme lähintä resoluutiota yhdeksi kuvaksi. Apatia tai sitoutuminen on itsessään abstrakti vaihtoehto, elleimme omaa todellista käsitystä siitä mihin olemme sitoutuneet ja kuinka mobilisoida ihmiset näiden tavoitteiden äärelle. Nykyään ainakin Yhdysvalloissa on suuri määrä henkiin herännyttä poliittista agitaatiota, mutta negatiivisessa mielessä. Se on suunnattu Georg W. Bushia ja hänen ankaraa ja katkeraa kritiikkiä saaneita ulkomaan ja kotimaan politiikkaansa vastaan. Hänen vastustajansa kuitenkin artikuloivat epämääräisesti, mitä positiivisia vaihtoehtoja mahdollisesti olisi. En usko, että kysymyksessä olisi niinkään normatiivisuuden pelko kuin epävarmuus

siitä, mikä olisi paras keino sovittaa erilaiset normit yhteen ja löytää keinoja niiden todellistamiseksi.

Maltillinen optimismi

O-PM: Uskon, että olette oikeassa. Tällainen kahden sentimentin välinen dialektinen jännite (Weberin kaksi hattua) oli todellakin klassisen kriittisen teorian kulmakivi ja sen tulisi olla myös meidän ajattelumme vaikuttimena. Max Horkheimer muotoili tämän jännitteen kerran kauniisti sanoessaan Frankfurtin koulun jäsenten olleen teoreettisia pessimistejä ja käytännöllisiä optimistejä. Kaikesta negatiivisuudesta huolimatta Frankfurtin koulun muotoilemat ajatukset saivat käytännöllisen hahmon sodanjälkeisessä Saksassa uudelleenkasvatustajien ohjelmissa. Horkheimer-Pollock arkistossa on laaja aineisto, joka osoittaa kuinka syvästi *Institut für Sozialforschung* oli mukana näissä projekteissa. Tarkoituksena oli kouluttaa kasvatuksen ja koulutuksen ammattilaisia niin, että näillä havaituista autoritaarisista luonteenpiirteistä päästäisiin eroon.

Lowenthal muisteli eräässä haastattelussaan, että paljon tätä aikaisemmin, kun Horkheimer oli Yhdysvalloissa toimittamassa *Studies of Prejudice* -kirjasarjaa, tämä olisi pitänyt elossa ajattelunsa käytännöllistä puolta. Lowenthal sanoo, että ”Horkheimerin unelmana, joka ei koskaan toteutunut, oli se, että jokaisesta *Studies of Prejudice* -sarjassa ilmestyneestä kirjasta kirjoitettaisiin uudelleen pieniä populaareja kirjasia, joita jaettaisiin antisemitististen purkausten tai vastaavien aikana Yhdysvalloissa – nimittäin opettajille, opiskelijoille, poliitikoille [...] Ajatuksena oli siis eräänlainen poliittis-kasvatuksellinen massarokotusohjelma [...]” (Lowenthal 1987, 136). Miten ymmärrätte tätä taustaa vasten sen, että 1960-luvulla, kun Adorno ja Horkheimer todistivat opiskelijaliikehdintää, he päätyivät vetäytymään kaikenlaisesta poliittisesta julkisesta roolista? Löydätekö Adornon ajattelusta Horkheimerin koko instituutille asettamaa optimistista ulottuvuutta?

MJ: Ehkä optimismin ja pessimismin kategoriat ovat liian karkeita tehdäkseni oikeutta Adornon ja Horkheimerin asemalle. Monessa mielessä he pysyivät periksi antamattoman utooppisina siinä mielessä, että he eivät koskaan luponeet heikostakaan toivosta merkityksellisestä muutoksesta. He tietenkin kykenivät yhdistämään pitkän aikavälin optimisminsa utopian mahdollisuudesta lyhyen aikavälin pessimismiin muutoksen mahdollistavien keinojen löytämistä kohtaan – so. talvihorroksen strategia. Tämä kanta ei kuitenkaan ollut sama kuin pysyvä resignaatio. Opiskelijat, jotka olivat nuoria ja halukkaita protestoimaan maailmaa, jonka he halusivat muuttuvan paremmaksi, eivät halunneet nähdä asiaa eriytyneemmin, mutta nyt jälkikä-

teen tarkasteltuna Adornon ja Horkheimerin toiminta näyttää mielekkäältä. Jatkaen kirjoittamistaan ja näin jättäen meille, jotka tulemme heidän jäljessään työkalupakin, Frankfurtin koulu auttoi paljon syvällisemmin kuin he olisivat koskaan auttaneet, jos he olisivat osallistuneet lyhytaikaiseen agitaatioon. Jää nähtäväksi meille ja tuleville sukupolville onnistummeko paremmin, jos toteutamme heidän pyrkimyksiään. Adorno ja hänen kollegansa jättivät meille perinnöksi maltillisen optimismin, joka oli jäänyt heille elämänsä järkyttävien tapahtumien jälkeen jäljelle.

Tämä haastattelu toteutettiin keväällä 2004.

Kirjallisuus

Jay, M. (1984). *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press.

Jay, M. (1994). *Force Fields*. New York: Routledge.

Jay, M. (2003). *Refractions of Violence*. New York: Routledge.

Jay, M. (2004). *The Songs of Experience*. Berkeley: University of California Press.

Lowenthal, L. (1987). *An Unmastered Past*. Berkeley: University of California Press.

I

Konstellaatioita

Martin Jay

Epäautenttisuuden häpeätahraa vastaan

Adornon aitouden kritiikki

”...tuntea epäautenttisuus ei tarkoita samaa kuin olla autenttinen.”
– Paul de Man (1983, 214.)

Marshall Berman (1972, xix) kirjoittaa Rousseauta käsittelevässä kirjassaan *The Politics of Authenticity*: ”Lähes aina, kun autenttisuutta on tavoiteltu uudella ajalla, on sen etsiminen yhdistynyt asioiden kieltämiseen sellaisina kuin ne ovat... halu autenttisuuteen on nousut esiin nykyajan yhteiskunnassa yhtenä poliittisesti räjähdysherkimmistä inhimillisistä impulsseista.” Sama halu on löydetty vähemmän radikaaleiltakin ajattelijoilta, kuten Sigmund Freudilta. Lionel Trilling (1972, 156) esittää klassisessa teoksessaan *Sincerity and Authenticity*, että Freudin vaatimus ihmisyyden traagisesta ulottuvuudesta ”pyrkii ylläpitämään ihmisen olemassaolon autenttisuutta, jonka aiemmin oli vahvistanut Jumala.”¹ Trilling (mt., 158) lisää, että Nietzsche kauhisteli ”kokemuksen epäautenttisuutta, jonka hän ennusti seuraavan Jumalan kuolemasta.”

Nämä lainaukset todistavat autenttisuuden arvon hallitsevasta asemasta yhteiskunnassa, jota leimaavat jumalallisen auktoriteetin puute ja tyytymättömyys nykyaikaisen elämän valheellisiin mukavuuksiin. Ne voidaan

1 Muutamaa vuotta aiemmin, joskin hieman skeptisemmin, Philip Rieff oli huomauttanut vaikutusvaltaisessa teoksessaan *Freud: The Mind of the Moralizer* (N.Y., Garden City, 1961), että ”Freudin etiikka muistuttaa Sartren eksistentialismia, joka tarjoaa samansukuisen kriteerin, autenttisuuden, keinoksi arvioida, mikä on hyvää ihmisen toiminnassa” (s. 352). Myöhempiä keskustelua aiheesta, ks. Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity* (Cambridge, Mass., 1991). [Toim. suomeksi: *Autenttisuuden etiikka*. Suomentanut Timo Soukola. (Helsinki, Gaudeamus, 1995).]

tulkita myös tyypillisiksi 1960-luvun ja 1970-luvun alun dokumenteiksi, ainakin amerikkalaisen perinteen yhteydessä. Itse asiassa niiden voidaan nähdä edustavan sen voimakkaan vaikutuksen huippua, joka sartrelaisella eksistentialismilla oli amerikkalaiseen kulttuuriin. Eksistentialismi vahvisti vallitsevia, tietyistä evankelisen protestanttisuuden lahkoista sekä uudisraivauskokemuksista polveutuvia asenteita, joiden mukaan yksilön oli paras turvautua omaan vastuuseensa ulkoisten mukautuspaineiden edessä. (ks. Fulton 1999, 74-76) Aikana, jolloin moraalisen relativismin kumoaminen vaikutti mahdottomalta, autenttisuus näytti tuovan ainakin hieman arvoa asioille, joihin uskottiin erityisen vahvasti ja hartaasti. Jos uudemmista kirjoista, joista mainittakoon esimerkiksi Alexander Nehamasin *Virtues of Authenticity* ja Geoffrey Hartmanin *Scars of the Spirit – The Struggle Against Inauthenticity*, voidaan päätellä jotain, positiivinen kajo autenttisuus-sanan ympärillä pysyy voimakkaana myös nykyisellä vuosisadalla.²

Kuitenkin käytännössä samaan aikaan, kun amerikkalaiset – esimerkiksi Berman ja Trilling – tunnustivat autenttisuuden aikansa suurimmaksi arvoksi, Theodor W. Adorno kirjoitti vankkumatonta hyökkäystänsä sitä vastaan, jota hän itse kutsui ”autenttisuuden jargoniksi” saksalaisen ideologian viimeisimpänä muotona.³ Tämä Adornon vuonna 1964 kirjoittama teksti oli yksi hänen säälimättömmistä polemiikeistaan, ja se oli suunnattu Heideggeria, Jaspersia, Buberia ja muita saksalaisia eksistentialisteja vastaan – mukana on myös muutama näpätys Sartrelle sekä huomio, että jargonin juuret olivat pikemminkin Weimarin tasavallassa kuin sodanjälkeisessä ajassa.

Adorno oli paljossa velkaa Freudille ja Nietzschele ja kielsi ”asiat niin kuin ne ovat” vähintään yhtä järkkymättömästi kuin Rousseau Bermanin tulkitsemana. On kuitenkin syytä huomata, että kaikesta huolimatta hän sijoitti autenttisuuden konservatiivien eikä kapinallisten piiriin ja piti sitä erityisesti saksalaisena ideologiana, ei amerikkalaisena. Vieläkin merkittävämpää on se, että hän ennakoï *Jargon der Eigentlichkeit*in argumentin ollessaan vielä maanpaossa Amerikassa, eräässä vuonna 1945 kirjoitetun *Minima Moralian* terävimmistä aforismeista, nimeltään ”Kultanaäyte” (*Goldprobe*, engl. *Gold Assay*) (Adorno 1974a, 152-155). Seuraavassa keskityn tarkastelemaan tätä aforismia. Väitän, että kiistämätön yhteys Adornon esittämän saksalaisen

2 Alexander Nehamas, *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates* (Princeton, 1999) ja Geoffrey Hartman, *Scars of the Spirit: The Struggle Against Inauthenticity* (New York, 2002). On syytä huomauttaa, että Nehamas ei hyväksy platonista käsitystä autenttista muodoista, mutta hän kuitenkin päättelee, että ”Platon on edelleen, jos ilmaisu sallitaan tässä yhteydessä, aidon filosofin täydellinen malli, autenttinen mittapu, johon verraten filosofian ja erityisesti tämän päivän filosofian on mitattava itseään.” (s. xxxv.)

3 Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, trans. Knut Tarnowski and Frederic Will (London, 1973). Alkuperäinen *Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie* julkaistiin Frankfurtissa vuonna 1964, mutta se ei vaikuttanut amerikkalaiseen keskusteluun.

eksistentialismin kritiikin ja hänen ystävänsä Walter Benjaminin (1969) esseen *Taideos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*⁴ välillä muodostaa Adornon pääargumentin hänen hyökkäyksessään autenttisuutta vastaan – jopa enemmän kuin hänen vuonna 1933 habilitaatioväitöskirjassaan esittämänsä Kierkegaard-kritiikki (Adorno 1989).⁵

Ensin on paikallaan tehdä muutamia etymologisia huomioita (vaikka tunnustaisimmekin Adornon skeptisyyden sanojen alkuperää kohtaan). Sana ”autenttisuus” (engl. *authenticity*, saks. *Authentizität*) juontuu kreikankielisistä sanoista *autos* eli ”itse” sekä *hentes* eli ”valmistettu”, ja se viittaa johonkin, joka on itse valmistettu ja sellaisena laadultaan luotettavasti taattu. Saksan kielessä yleisempi sana on *Eigentlichkeit*, jonka alkuperä on sanassa *eigen*, joka on perfektin partisiippi nykykielestä jo pois jääneestä omistamista tarkoittavasta verbistä. Niinpä se tarkoittaa omistusoikeudellista suhdetta – myös omistajan suhdetta itseensä. Kolmas termi, *Echtheit*, tulee alaksilaisesta sanasta *echact*, joka tarkoittaa lain noudattamista – alkuperä, joka kiinnittää huomiomme sanojen *echt* ja *recht* yhteyteen. On mielenkiintoista, että tavallisella englanninkielisellä vastineella, ilmaisulla *genuineness*, on hyvin erilainen merkitysrakenne: se tulee latinankielisestä sanasta *genuinus*, joka tarkoittaa luontaista tai synnynnäistä. Vaikka näiden termien merkitykset ovatkin huomattavasti päällekkäisiä, eräs tämän terminologian merkittävimmistä teoreetikoista on väittänyt, että on aitoa ja epäaitoa autenttisuutta sekä aitoa ja epäaitoa epäautenttisuutta. Tämä teoreetikko oli Martin Heidegger (1962), joka oli tietysti Adornon ”autenttisuuden jargonin” kritiikin keskeisin kohde.⁶ Pyrin osoittamaan, että Adornon oma ajattelu perustui samanlaiseen erotteluun, joskin hyvin erilaisten arvostelukriteerien puitteissa.

4 [Toim. Saksankielinen alkuperäisteos: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Esseen on käänttänyt suomeksi Markku Koski ja se on julkaistu teoksessa Walter Benjamin, *Messiaanisen sirpaleita* (Helsinki: Kansan sivistystyön liitto ja Tutkijaliitto, 1989). Suorat lainaukset Benjaminin esseestä tässä artikkelissa ovat Markku Kosken käännöksiä.]

5 Tämä teos on paljon velkaa Benjaminille – onpa eräs kommentaattori jopa huomauttanut, että se ei ole juurikaan enempää kuin *Ursprung des deutschen Trauerspiels* -teoksen sovellus Kierkegaardiin. Ks. Peter Fenves, ”Image and Chatter: Adorno’s Construction of Kierkegaard,” *Diacritics*, 22, 1 (Spring, 1992), p. 110. Analyysi siitä, kuinka kaukana Benjamin on Heideggerin autenttisen ajan käsitteestä kyseisessä teoksessa ja aiemmassa fragmentissa vuodelta 1916, ”Tragedy and *Trauerspiel*”, ks. Howard Caygill, ”Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition,” teoksessa *Walter Benjamin’s Philosophy: Destruction and Experience*, toim. Andrew Benjamin and Peter Osborne (London, 1994). Caygill väittää, että Benjaminille ”traaginen aika on autenttista ja se on merkinä nykyisyydestä, joka lunastuu ja täydellistyy keräämällä menneisyyden itseensä, kun taas *Trauerspielille* aika on epäautenttista: menneisyys tuhoaa nykyisyyden ja vieläpä täysin turhaan... esseen fragmentaarinen ja elliptinen muoto välttää Heideggerin tutkimuksessa selvänä esiintyvän houkutus palauttaa autenttisuus tekemällä mikä tahansa liike kohti dialektista sovitusta.” (s. 9.)

6 [Toim. Suomeksi: *Oleminen ja aika*, suomentanut Reijo Kupiainen (Tampere: Vastapaino,

Tarkastellaanpa sitä, millainen merkitys oli Benjaminin esseellä *Taide-teos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Kuten usein on huomioitu, Adorno ei hyväksynyt useita Benjaminin argumenteista, joista mainittakoon erityisesti taideteoksen autonomisuuden arvon harkitsematon hylkääminen sekä taiteen politisoimisen suorasukainen puolustaminen.⁷ Vielä kuolemansa jälkeen julkaistussa *Esteettisessä teoriassa* Adorno (1997, 311) syytti Benjaminia siitä, että hän petti esseessä oman vaatimuksensa ”samastua hyökkääjään” koska hän yritti saattaa taiteen ja käytännöllisen elämän jälleen yhteen. Adorno näyttää kuitenkin ottaneen ystävältään opikseen erään ratkaisevan asian: Benjaminin kuvaaman ”auran” rappeutumisprosessin kääntäminen oli mahdotonta – auran, jonka pelastaminen nykyisessä langenneessa maailmassa oli niiden ideologisten ponnistelujen ytimessä, jotka pyrkivät saavuttamaan autenttisuuden.

Esseessään Benjamin käsittelee autenttisuutta pohjimmitaan esteettisin käsittein, jotka tuovat etualalle ratkaisevan eron auraattisen alkuperäisteoksen ja sen uusinnoksen välillä. ”Alkuperäisteoksen Tässä ja Nyt muodostaa ennakkoodellytyksen aitouden käsitteelle... Teknisen uusintamisen keinoilla ei ole mitään tekemistä todellisen aitouden määreiden kanssa.” (Benjamin 1989, 142-143.)⁸ Erityisen voimansa alkuperäinen taideteos saa lopulta uskonnollisesta yhteydestä: ”aidon taideteoksen ainutkertaisuus perustuu rituaaliin, josta se löysi alkuperäisen ja ensimmäisen käyttöarvonsa.” (Mt., 146-147.)

Vaikka esteettisen autenttisuuden kulttialkuperä on hämärtynyt, jäännös siitä elää nykyaikaisessa esteettisen kauneuden palvonnessa, sillä ”autenttisuuskäsite... saa taiteen maallistuessa kulttiarvon sijan.” (Mt., 168, loppuviite 8) Kun auraattisilla luonnonesineillä ei ole verrattavissa olevaa autenttisuutta,

2000).] Analyysi siitä, miten Heidegger käyttää termiä, ks. kohta ”Authenticity and inauthenticity” teoksessa Michael Inwood, *A Heidegger Dictionary* (Oxford, 1999).

7 Ks. erityisesti Adornon pitkä kirje Benjaminille 16.3.1936, josta löytyvät hänen epäilynsä yksityiskohdat, teoksessa Theodor Adorno and Walter Benjamin, *The Complete Correspondence, 1928-1940*, Heinz Lonitz, käänt. Nicholas Walker (Cambridge, Mass., 1999), p. 127-132.

8 [Toim. ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”, s. 142-143.] Kymmenen vuotta aiemmin teoksessa *Ursprung des deutschen Trauerspiels (The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London, 1977) Benjamin kyseenalaisti alkuperän ja autenttisuuden tavoilla, jotka viittaavat siihen, että hän ei ollut vielä saavuttanut tässä esseessä puolustamaansa näkökulmaa. Ks. esim. seuraavaa ”epistemo-kriittisen esipuheen” väitettä: ”Vaikka alkuperä (*Ursprung*) onkin täysin historiallinen kategoria, sillä ei ole mitään tekemistä syntymisen (*Entstehung*) kanssa. Termin ‘alkuperä’ tarkoitus ei ole kuvata prosessia, jossa olemassaoleva tuli olevaksi, vaan sitä, joka ilmestyy tulemisen ja katoamisen prosessista. Alkuperä on pyörre tulemisen virrassa, ja se nielaisee virtaukseensa syntymisen prosessin materiaalin... Autenttisuus – ilmiöiden alkuperän tuntomerkki – on löytämisen kohde; löytämisen, joka on omalaatuisella tavalla yhteydessä tunnistamisen prosessiin.” (s. 45-46). Tarkasta kuvauksesta uusplatonisesta, uusleibnizilaisesta ”alkuperän” käyttötavasta kyseisessä teoksessa, ks. John Pizer, *Toward a Theory of Radical Origin: Essays on Modern German Thought* (Lincoln, Ne., 1995), luku 2.

taide-esineillä on olemus, joka ”on välitettävissä esineen syntymisestä lähtien, sen materiaalisesta olemassaolosta sen historialliseen todistusarvoon saakka.” (Mt., 143) Oikeastaan niillä oli tämä olemus siihen asti, kunnes keksittiin massauusintamistekniikat – esimerkiksi kivipainanta, valokuvaus ja elokuva –, jotka kyseenalaistavat alkuperäisteoksen ainutlaatuisuuden ja katkaisevat perinteen saumattoman jatkuvuuden. Benjamin (Mt., 147) vakuutti tämän muutoksen olevan valtavan: ”Tilanteessa, jossa aitouskriteeriä ei enää voi soveltaa taiteelliseen tuotantoon, kokee myös taiteen koko funktio mullistavan muutoksen. Sen ankkuroimista rituaaliin seuraa ankkuroituminen toisenlaiseen käytäntöön: nimittäin politiikkaan.”

Benjaminin analyysi aikakauden muutoksesta on nykyisin hyvin tunnettu, mutta sen eräs ulottuvuus vaatii lähempää tarkastelua. Tärkeässä loppuviitteessä hän väittää, että ”eihän keskiaikainen madonnankuva ollut *aito* vielä syntyäkään. Siitä tuli aito vasta seuraavina vuosisatoina ja erityisesti viime vuosisadan aikana.” (Mt., 167, loppuviite 3.) Benjaminin mukaan autenttisuuden arvostaminen itsessään on uusintamisen funktio, ei jokin uusintamista edeltävä laadullinen ominaisuus. Niinpä – kuten Eva Geulen (2002, 135) on hiljattain osoittanut – ”autenttisuus on jälkiseurauksena. Alussa ei ollut alkuperäinen teos vaan pikemminkin uusinnos, joka yleisesti ottaen mahdollistaa autenttisuuden käsitteen olemassaolon. Autenttisuudesta tulee ’autenttista’ vain, kun se asetetaan vastakkain uusinnettavuuden kanssa. Tämä tarkoittaa, että autenttisuus on kyseenalaista jo alusta alkaen, epäautenttista syntymästään saakka, sillä sen alkuperä ei piile siinä itsessään vaan vastakohdassaan, uusintamisessa.”

Vaikka Adorno epäilikin monia Benjaminin argumentin yksityiskohdista – kokonaisvaltaista taide-esineiden autonomian halveksuntaa, väärää optimistista uskoa auran rappion poliittisiin vaikutuksiin sekä puhtaan teknologian kriittisten vaikutusten liiallista painottamista –, autenttisuusväitteiden kyseenalaisen luonteen paljastava kritiikki näyttää tehneen häneen syvän vaikutuksen.⁹ *Minima Moralian* 99. aforismissa Adorno olikin jo laajentanut Benjaminin epäilyjä esteettisiä autenttisuusväitteitä kohtaan: nyt epäiltiin väitteitä, jotka koskivat koko autenttista inhimillistä käyttäytymistä.

9 Hän on ilmaissut jo aiemminkin olevansa velkaa Benjaminille tästä ajatuksesta. Esimerkiksi esseessään *Die Idee der Naturgeschichte* vuodelta 1932 hän tunnusti *Ursprung des deutschen Trauerspiels*-teoksen allegoriateorian tärkeyden vastalääkkeenä ”Urgeschichten” myytile. Ks. ”Die Idee der Naturgeschichte,” teoksessa Adorno, *Philosophische Frühschriften, Gesammelte Schriften*, toim. Rolf Tiedemann (Frankfurt, 1973), s. 357–360. Samana vuonna hän kirjoitti lyhyen kirjoituksen nimeltä *Der Ur*, joka ennakoiki natsien käyttämän alkuperäargumentin kritiikkiä tässä artikkelissa käsitellyssä *Minima Moralian* aforismissa. Ks. *Gesammelte Schriften*, 20:2 (Frankfurt, 1986), s. 562–564.

Aforismin otsikko on ”Kultanaäyte”, joka viittaa jalometallien erottamiseen tavallisista metalleista, kullan erottamiseen katinkullasta. Kuten kullan itseisarvoon uskovat, myös autenttisuuden puolustajat ajattelevat voivansa eristämällä pelastaa jonkinlaisen arvostandardin, ennen kuin vaihtoperiaatte ottaa vallan ja palauttaa kaiken keskenään vaihdettaviin pelimerkkeihin kiertokulussa, jolle ei näy loppua. Mutta huolimatta omasta syvästä vihamielisyydestään vaihdon voittokulkua kohtaan, joka oli identtisyysajattelun taloudellinen vastine, Adornon oli *Minima Moraliassa* vaikea ottaa etäisyyttä sellaisesta pysyvästä arvojärjestyksestä, joka on tulosta muuttumattoman standardin – kuten kullan itseisarvon – ontologisesta etsinnästä.¹⁰ Aforismi alkaa huomautuksella, että uskonnollisten ja eettisten sisällöllisten arvojen romahdus on saanut aikaan tyhjiön, jonka on täyttänyt aitouden ihanne: käsky, jonka mukaan kaikkien on oltava täysin sitä, mitä he todella ovat. Myöhäisporvarillisten ajattelijoiden kuten Ibsenin, Kierkegaardin ja Nietzschen lisäksi se on kotiutunut fasisin filosofian mestareiden piiriin, jotka ovat ottaneet omakseen uskonnollisen auktoriteetin paatoksen ilman todellista sisältöä. Heidän puheensa urhoollisesta ”heitteisyydestä” ja itsensä koettelemisesta vaarallisissa ”rajatilanteissa” naamioi arvojen täydellisen puuttumisen pelkän faktuaalisen olemassaolon verhoon. Adorno ei nähnyt näiden filosofoiden houkutusnäkökulmaa jonkin paremman autenttisuuskäsitelmän vääristymänä, vaan ongelma piilee syvemmällä: itseyydessä, jonka autenttisuus on vaarassa nykyisessä maailmassa.

Adorno (1974a, 152) kirjoittaa: ”Epätotuus sijaitsee aitouden (*Echtheit*) perustassa itsessään, yksilössä. Jos maailmankulun salaisuuden piilopaikka on *principium individuationis*, kuten Hegel ja Schopenhauer vastakohtaisuudessaan huomasivat, niin käsitys itseyyden lopullisesta ja ehdottomasta sisällöstä joutuu uhriksi harhakuvalle, joka suojelee vallitsevaa järjestystä sen olemuksen jo mädäntyessä.”¹¹ Harhakuva ei ole se, että eheä yksilö olisi joskus ollut olemassa ja olisi nyt tuhottu tai silvottu, eikä se, että yksilöt pitäisi ymmärtää ikuisiksi eksistentiaalisiksi todellisuuksiksi sellaisen maailman hävitysten taustalla, joka näyttää vain kaivavan maata niiden jalkojen alta. Totuudenmukainen itsereflektio osoittaa, että näennäisen riippumaton ja itsenäinen yksilö on aina ollut toissijainen seuraus ensisijaisemmista im-

10 Valuuttojen kansainvälinen kultastandardi lakkautettiin vasta suuren laman aikaan vuonna 1933, jolloin sen viimeinen oljenkorsi Yhdysvallat päätti luopua siitä. Klassinen keskustelu sen lakkauttamisesta liberaalikapitalismin oireena ja tämän seurauksista, ks. Karl Polanyi, *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of our Time* (Boston, 1965). On syytä huomauttaa, että tämä kirja kirjoitettiin vuonna 1944 ja myös sen kirjoittaja oli maanpaossa fasismin vuoksi.

11 Benjaminin strategioita eheän, yhtenäisen, sisällöllisen itseyyden idean vastustamiseksi tutkitaan hienovaraisesti kirjassa Gerhard Richter, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography* (Detroit, 2000).

pulsseista, jotka Adorno (Mt., 153) luokittelee seuraavasti: ”jäljittely, leikki, halu olla erilainen.”

Vaikka Adorno ei sitä suoraan ilmaissutkaan, hän turvautui tässä eräänseen toiseen Benjaminin omalaatuiseen ajatukseen: ideaan mimeettisestä kyvystä, joka toimi tärkeänä alkulähteenä vastustettaessa identtisyysajattelua ja subjektin etusijaa objektiin nähden.¹² Luova mimeettisyys – passiivinen vastaanottaminen, joka välttää toiseuden ylivallan – johti ystävälliseen leikki-mielisyyteen, joka saattoi tehdä toistosta hyveen pikemminkin kuin paheen.¹³ Adorno varoitti, että pyrkimys löytää puhdas, mimeettistä käyttäytymistä edeltävä subjekti johtaa vain valheelliseen loppumattomaan haluun saavuttaa todellisuus, joka on yhtä tavoittamaton kuin kantilaiset oliot sinänsä. Schopenhauer (1950, 358) ymmärsi ensimmäisten joukossa tämän etsinnän mahdottomuuden, kun hän esitti, että ulkoinen objekti on välttämätön perusta subjektin väitetyille sisäisyydelle – subjektin, joka ei ollut ”mitään muuta kuin katoava haamu”.¹⁴ Adorno jatkoi, että tätä vastaan väittäminen oli tietyn yhteiskunnallisen järjestyksen funktio, joka vahvisti itsenäisen yksilön ideologiaa. ”Mikä näyttäytyy alkuperäisenä oliona, monadina, on vain seurausta yhteiskunnallisen prosessin yhteiskunnallisesta hajaannuksesta. Nimenomaan absoluuttina on yksilö pelkkä heijastuma omistussuhteista. Hänessä esitetään kuvitteellinen väite: se, mikä on biologisesti yksi, edeltää loogisella välttämättömyydellä yhteiskunnallista kokonaisuutta, josta se voidaan erottaa vain pakolla, ja sen kontingenssi korotetaan totuuden mittapuuksi.” (Adorno 1974a, 153–154.)

Koska itseys limittyi aina yhteiskuntaan, kaikki yritykset paeta puhtaanseen eksistentiaaliseen sisäisyyteen – mukaan lukien Kierkegaardin filosofia – ovat osasyllisiä yhteiskunnan aiheuttamaan eristyneisyyteen, eivätkä protesteja sitä vastaan. Vaikka Nietzsche ymmärsikin ideologian mekaniikan syvällisesti, hän ei kuitenkaan lopulta tunnistanut sitä autenttisuuden virhepäätelmää, joka petti hänen luterilaisen perustansa ja jopa haiskahti hieman siltä antisemitismiltä, josta hän halveksi Wagneria. Adorno (Mt.,

12 Benjaminin tärkeimmät keskustelut ovat hänen vuoden 1933 esseissään *Lehre vom Ähnlichen* ja *Über das mimetische Vermögen* (”Doctrine of the Similar” ja ”On the Mimetic Faculty,” teoksessa *Selected Writings*, vol. 2, eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, trans. Rodney Livingstone et al., Cambridge, Mass., 1999. [Toim. Suom: ”Mimeettisestä kyvystä” teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*].) Adornon mimesis-käsitteen käytöstä on kirjoitettu paljon; olennaisia kirjoituksia ja oma tulkintani, ks. Martin Jay ”Mimesis and Mimatology: Adorno and Lacoue-Labarthe,” in *Cultural Semantics: Keywords of our Time* (Amherst, Mass., 1998).

13 Oli olemassa myös haitallisempia mimiikan ja toiston muotoja, esimerkiksi psykoanalyttisen teorian käsite ”samastuminen hyökkääjään”, jota Adorno kritisoi Horkheimerin kanssa mm. teoksessa *Dialektik der Aufklärung*.

14 Lainattu Adornon mukaan, *Minima Moralia*, p. 153.

154) väitti päinvastoin, että ”kaiken sen, joka ei halua kadota, tulisi ottaa kantaakseen epäautenttisuuden häpeätahra, sillä se jatkaa mimeettisyyden perintöä. Inhimillisyys kietoutuu peruuttamattomasti jäljittelyyn: ihmisestä tulee ylipäättään ihminen vasta silloin, kun hän matkii muita ihmisiä.” Jos tässä vaihtoehdossa on olemassa autenttisuuden uskonnollinen ulottuvuus, se ei muodostu puhumalla itseystestä absoluuttisena ontologisena perustana, vaan toisen asteen todellisuutena, joka on luotu muistuttamaan korkeinta Toiseutta, Jumalaa.

Adorno jatkoi, että aitouden julistajilla on takanaan yhteiskunnallinen motiivi: he pyrkivät oikeuttamaan ylemmyyttään väitettyjä jälkijunassa tulevia kohtaan. Adornon (Mt., 155) kokemus maanpakolaisen heikosta asemasta kaikuu hänen varoituksessaan, että ”kaikki hallitsevat luokat väittävät asutaneensa seutua kauimmin, olevansa sen kantaväestöä. Koko sisäisyyden filosofia maailmanhalveksunnan vaatimuksineen on viimeinen ylevä muoto siitä julmasta, barbaarisesta tarinasta, jonka mukaan ensimmäisenä paikalle saapuneella on suurimmat oikeudet.” Autenttisen sisäisyyden filosofia ei ainoastaan perustu väärään oletukseen ikimuistoisista ajoista juontuvasta löytäjän oikeudesta, vaan se on myös sen yhteiskunnan funktio, jonka se teeskentelee asettavansa kyseenalaiseksi. ”Aitouden keksiminen yksilöllisen etiikan viimeiseksi suojaksi on heijastusta teollisesta massatuotannosta. Vain silloin, kun lukemattomat yhdenmukaistetut hyödykkeet uskottelevat voittoa tavoitellessaan olevansa ainutlaatuisia, muotoutuu niiden antiteesinä, ja kuitenkin samojen kriteerien puitteissa, idea että kaikki uusinnettavaksi kelpaamaton on todella aitoa.”(Mt.) Tämän jälkeen Adorno lisäsi – seuraten aiemmin lainattua Benjaminin huomiota *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* -esseen loppuviitteessä, mutta siirtäen sen kuvataiteesta musiikkiin –, että ”aiemmin hengellisten tuotteiden aitous kyseenalaistettiin luultavasti yhtä harvoin kuin niiden alkuperäisyys, jota Bachin aikana ei käsitteenä edes tunnettu.”¹⁵

Alkuperäisen, autenttisen, yhteismitattoman fetissi kiteytyy verrattavissa olevaan fetissiin kullasta ainoana vaihtoehtona pelkälle vaihdannalle. Aforismin lopussa Adorno protestoi, että kaikki yritykset löytää tällainen perusta yhteiskunnallisten suhteiden tuolta puolen vain palvelee suhteita,

15 Adornon kritiikki niitä kohtaan, jotka pyrkivät löytämään autenttisuuden Bachista, on hänen kirjoituksessaan *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* ("Bach Defended against his Devotees." *Prisms*, käänt. Samuel and Shierry Weber, London, 1967). Voidaan esittää, kuten John Pizer on huomauttanut, että Adornon epäluottamus sitä kohtaan, että modernin jazzin "väärä alkuperä" oli afrikkalaisessa musiikissa, kertoo myös hänen epäilyistään, että ajallisesti ensimmäinen olisi autenttisin. Ks. Pizer, *Toward a Theory of Radical Origin*, s. 93. Tässä tutkielmassa on monia purevia huomioita Adornon esittämästä yksinkertaisen *Ursprung*-käsitteen kritiikistä.

jotka vallitsevat kapitalistisessa yhteiskunnassa. ”Aitous epäaitous johtuu siitä, että vaihdannan hallitsemissa yhteiskunnassa sen on teeskenneltävä olevansa sitä, mitä se edustaa, kuitenkin koskaan pystymättä siihen. Aitous apostolit palvelevat kiertokulkua vauhdittavaa voimaa ja pyhittävät kiertokulun kuolinjuhlan rahan hunnun tanssilla.” (Mt.) Kulta absoluuttisena arvon mittapuuna ei siis kelpaa tyhjän vaihdannan kiertokulun vastalääkkeeksi, vaan pikemminkin sitä täydentäväksi fetissiksi. Autenttisuus vastalääkkeenä hallinnoitun maailman näkyvälle epäautenttisuudelle on aivan kuin syyllinen siihen, mitä se pyrkii vastustamaan.

Fasismien kaatumisesta huolimatta Adorno uskoi, että sodanjälkeisessäkin maailmassa pysyi vallassa edelleen sama ideologisten voimien konstellatio. Uuden musiikin tutkielmassaan vuodelta 1948, *Philosophie der neuen Musik*, hän aloitti hyökkäyksensä ”Stravinskia ja taantumusta” vastaan luvulla, jonka nimi on Autenttisuus (*Authentizität*). Adorno (1973a, 139–140) yhdisti autenttisuuden säveltäjälle ominaisiin musiikin subjektiivisen ääripään kieltämiseen ja uhrauksen ylistämiseen ja väitti, että ”suhteesta saman ajan filosofiseen fenomenologiaan ei voi erehtyä. Kaikesta psykologisuudesta luopuminen – reduktio puhtaaseen ilmiöön, kuten se esittää itsensä – avaa eteemme ‘autenttisen’ olemisen alueen, jota ei ole mahdollista epäillä. Molemmissa tapauksissa epäluottamus epäaitoa kohtaan (syvimmillään aktuaalisen yhteiskunnan ja sen ideologian välisen ristiriidan epäily) johtaa ylikorostamaan ‘ylijäänyttä’ – sitä, mikä jää jäljelle, kun on poistettu se, joka on oletuksen mukaisesti lisätty totuudeksi.” Vuonna 1956 Adorno jatkoi hyökkäystään johdannossaan Husserlin fenomenologiaa koskevaan metakritiikkiin, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. Hän kirjoitti, että ”fenomenologia puhuu autenttisuuden jargonista, joka on samalla tuhonnut koko sivistyneen saksan kielen ja tehnyt siitä pyhää mongerrusta. Se soittaa teologista säveltä, jossa ei ole lainkaan teologista sisältöä, tai mitään muuta sisältöä lukuun ottamatta itsepalveluntaa. Se teeskentelee olevansa lihaksi tullut ensimmäinen, joka ei ole sen enempää lihallinen kuin olemassakaan. Sen auktoriteetti muistuttaa byrokraattisen maailman valtaa, joka ei perustu mihinkään muuhun kuin itse byrokraattiaan.” (1984, 34) Fraasista ”autenttisuuden jargon” tuli otsikko saman ongelman laajemmalle käsitteilylle, joka oli alun perin suunniteltu *Negative Dialektik* -teoksen osaksi. Se päättyi kuitenkin omaksi kirjakseen, koska Adorno arvioi vaaran olevan niin suuren, että se vaati oman käsittelynsä.

Adorno (1973b, 4) aloitti aiheen käsittelyn jäljittämällä jargonin synnyn ryhmään 1920-luvun tuntemattomia uskonnollisia uudistajia, ”anti-intellektuaalisia intellektuelleja”. He olivat löytäneet Kierkegaardin uudelleen, mikä oli johtanut heidät tavoittelemaan konkreettista uskonnollista kokemusta abstraktin idealistisen teologian sijaan. Hän mainitsee erään ystävän, jota ei

ollut kutsuttu ryhmään – joka oli mahdollisesti Siegfried Kracauer –, koska hänen epäröintinsä Kierkegaardin ”uskon hypyn” edessä osoitti, että hän ”ei ollut riittävän autenttinen”. (Mt., 3.)¹⁶ Heidegger omaksui autenttisuus-termin *Olemiseen ja aikaan* tältä ryhmältä, jota Kracauerin tavoin epäröivät kutsuivat ivallisesti nimellä ”Autenttiset”. 1960-luvulla kirjoittaneelle Adornolle ryhmän perillisiä olivat muun muassa Karl Jaspers, Otto Friedrich Bollnow ja Ulrich Sonnemann.

Benjaminin *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* oli jälleen Adornolle avuksi, kun hän pyrki määrittelemään tätä uskonlahkoa. ”Se tosiasiassa, että jargonin sanat kuulostavat sanovan jotakin ylevämpää kuin mitä ne tarkoittavat, viittaa termiin ‘aura’. Tämä on tuskin sattumaa,” Adorno (1973, 9–10) väitti, ”että Benjamin alkoi käyttää termiä samaan aikaan kun – hänen oman teoriansa mukaan – hänen tarkoittamansa ‘auran’ kokeminen muuttui mahdottomaksi. Sanoina, jotka ovat pyhiä ilman pyhää sisältöä, jähmettyneinä virtauksina, autenttisuuden jargonin termit ovat auran rappeutumisen tuotteita.” Vaikka Adorno (Mt., 70) nyt myönsikin, että Nietzsche saattoi vielä käyttää sanaa ”aitous” ei-ideologisessa mielessä, hän piti kiinni siitä, että ”jargonissa se kuitenkin herättää huomiota sisäisyyden liturgian loppumattoman muminan keskellä.” Tässä liturgiassa vaanii subjektiivisen ”minuisuuden” ideologia eli ”päätös, jossa yksilöllinen subjekti valitsee itsensä omaksi omaisuudekseen. Subjekti – käsite, joka aikanaan luotiin reifikaation vastakohtaksi –, esineellistyy.” (Mt., 115.)¹⁷ On merkittävää, että Adorno tarttui tässä sanan *Eigentlichkeit* juurien merkityksiin, ei siis sanan *Echtheit*. Tietääkseni hän ei koskaan tematisoinut aitouden lainopillisia merkityksiä. Joka tapauksessa hän väitti, että ”minuisuuden” valitsemisessa ei otettu huomioon yhteiskunnallis-poliittisen järjestyksen tuottamia itsensä omistamisen esteitä. Tuo järjestys tunkeutui paljon syvemmälle kuin jargon oletti.

On syytä painottaa, että Adornon kohteena oli niin autenttisuus- ja aitous-termien kielellinen väärinkäyttö kuin se, mitä ne väittivät ilmaisevansa. Hän valitti, että ”kieli käyttää termiä ‘autenttinen’ liukuvassa merkityksessä”,

16 Mahdollisuuteen, että juuri Kracauer oli tämä ystävä, viittaa hänen vuonna 1925 kirjoittamansa kritiikki Buberin ja Rosenzweigin hepreankielisen Raamatun saksankielisestä käännöstyöstä. Kritiikin eräänä motiivina oli hänen epäilynsä, että kääntäjät eivät kykenisi elvyttämään jumalallisen sanan autenttisuutta nykyaikaisessa kielessä. Oma yritykseni selvittää tämän kiistan merkitystä, ks. ”Politics of Translation: Siegfried Kracauer and Walter Benjamin on the Buber-Rosenzweig Bible,” in *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America* (New York, 1985). Asian uudempi käsittely, joka painottaa tärkeitä eroja Rosenzweigin ja Buberin välillä, ks. Leora Batnitsky, *Idolatry and Representation: The Philosophy of Franz Rosenzweig Reconsidered* (Princeton, 2000), p. 135–141.

17 Saman reifikaation marxilainen kritiikki on myös teoksessa C.B. McPherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke* (Oxford, 1962), jossa sen synty sijoittuu varhaiseen liberaaliin poliittiseen ajatteluun sekä syntymässä olleeseen markkinatalouteen.

(mt., 123) mikä saattaa johtaa määrittävän subjektin liialliseen valtaan. Näin tehdessään kieli kaivaa maata sen alta, jota hän kutsui *Negative Dialektikissa* ”objektin etusijaksi” (Adorno 1973c, 183) – tämän unohtivat epädialektisen nominalismin kannattajat. Yhtä ongelmallinen oli myös vastakkainen, fenomenologien tekemä virhe: he etsivät yhteyttä olemukselliseen objektiin subjektiivisen välittyneisyyden takaa. ”Heidegger haluaa vältyä Husserlin dualismilta yhtä lailla kuin koko nominalismikiistaltakin. Hän jää kuitenkin velkaa Husserlille tehdessään sen yksinkertaistetun johtopäätöksen, että autenttinen välittömyys kuuluu olioille. Näin hän muodostaa autenttisuudesta oman, erityisen maailman.” (Adorno 1973b, 125.) Sellaisenaan tällainen näkökulma korostaa identtisyttä epäidenttisuuden, kokonaisuutta erityisen ja kuolemaa elämän kustannuksella. Nämä ovat fasistisen ajattelun synkkiä tunnusmerkkejä.

Yhteenvetona voimme todeta, että Adornon lukuisat syytökset autenttisuutta ja sitä ympäröivää jargonia kohtaan ovat seuraavat: Ne tarjoavat onton korvikkeen perimmäisille uskonnollisille arvoille. Ne ovat väärässä etsiessään perustansa omistusoikeudellisesta alkuperästä, jonka tarkoitus on vahvistaa ensimmäisten asukkaiden oikeudet. Ne turvautuvat kyseenalaiseen itseomistuksen ja eheyden ihanteeseen, joka ei anna arvoa mimeettisen momentin merkitykselle itseyden kehittämisessä. Ne sisältävät ontologisen kuvitelman absoluuttisuudesta, joka harhaisesti pitää itseään vastalääkkeenä vaihtoperiaatteen tasapäistäväälle samanarvoisuudelle. Ne toimivat konkreettisuuden ja välittömyyden anti-intellektuaalisena herättäjänä ja väittävät abstraktin, intellektuaalisen ajattelun olevan tuhoisaa. Ne voidaan ymmärtää muunnokseksi auran kulttuurimerkityksestä, joka on itse vain niiden uusintamisteknologioiden funktio, joita se väittää edeltävänsä. Ne antavat paradoksaalisesti liikaa valtaa ensin subjektille, joka kykenee määrittämään jonkin autenttiseksi, ja objektille sen jälkeen, kun määritys on tehty. Kaikki yritykset johtaa autenttisia merkityksiä etymologisesta ensisijaisuudesta päätyvät etsimään turhaan – kuten kyseenalaistamattomiin käsitteisiin perustuvat filosofiatkin – *Urgeschichteä*, joka ei ole juuri muuta kuin nostalginen unelma alkuperäisestä yhtenäisyydestä ennen syntiinlankeemusta.

Kun otetaan huomioon kaikki nämä puutteet, saattaa hyvinkin näyttää siltä, että varteenotettavaa autenttisuuden käsitettä ei voida enää koskaan pelastaa ja että Adorno ei olisi voinut hyväksyä erottelua aitoon ja väärään autenttisuuteen, kuten Heidegger teki. Tiedämme kuitenkin, että Adornon negatiivinen dialektiikka tyytyi harvoin vain yksinkertaisesti hylkäämään jonkin näkökannan asettumalla itse päinvastaiselle puolelle. Niinpä meidän on esitettävä seuraavat kysymykset: Oliko olemassa muita ”aitouden” ja ”autenttisuuden” käyttötapoja, jotka olisivat nykyisen jargonin vaikutuksen ulkopuolella? Käyttikö Adorno itse näitä termejä koskaan myönteisem-

mässä mielessä? Olivatko analyysi ”Kultanyltyteessä” ja siihen verrattavat yllä lainatut huomiot hänen muissa kirjoituksissaan sittenkään viimeinen sana koskien näitä mystisiä termejä? Tutkin tämän esseen lopuksi erästä huomaamattomampaa virtausta Adornon teoksissa, joka todellakin antaa varovaisen positiivisen vastauksen näihin kysymyksiin ja siten paljastaa termille ystävällisemmän käyttötavan hänen sanavarastossaan.

Ensimmäinen huomionarvoinen asia on, että kaikista yllä mainituista syistä huolimatta Adorno käytti autenttisuutta kunnioittavana terminä useita kertoja – tosin, kuten Robert Hullot-Kentor on huomauttanut, melkein aina muodossa *Authentizität*, ei *Eigentlichkeit*.¹⁸ Niinpä esimerkiksi *Prismen*-teoksen esseessä *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, jossa Adorno kritisoi uusia Bach-tulkintoja siitä, että ne yhdistivät Bachin musiikin ajattoman ”olemisen järjestyksen” filosofiseen etsintään, hän saattoi myös myöntää, että ”autenttiset teokset paljastavat totuussisältönsä, joka ylittää yksilöllisen tietoisuuden rajat, ajallisessa ulottuvuudessa muotonsa lain kautta.” (Adorno 1967, 143) Tämä tarkoittaa, että taideteokset, jotka tunnistavat ajan kulumisen – kyvyttömyytensä palata takaisin johonkin perustavaan ja alkuperäiseen –, voivat ansaita positiivisen määreen ”autenttinen”. Niinpä Adorno ei käyttänyt termiä varhaisten soittimien tai alkuperäisten esitystekniikoiden historiallisen pelastamisen yhteydessä, kuten teki liike, joka pyrki palauttamaan musiikin sen väitettyihin alkuperäisiin aikoihin. (Ks. Kenyon 1988.)

Autenttisuuden ajallisuus kriittisessä mielessä, katoavaisuutena, ei sisältänyt ainoastaan nykyisen maailman ristiriitaisen tilan tunnustamista, vaan myös odotuksen jostakin paremmasta, joka ottaisi sen paikan. Tämä on erittäin tärkeä ulottuvuus siinä, mitä Adorno piti niiden totuussisältönä. Ajallisuus, joka oli välttämätöntä totuussisällölle, oli siis eksplisiittisesti historiallista, ei luonnollista. Itse asiassa jo esseessään *Reaktion und Fortschritt* vuodelta 1930 Adorno (1974b, 179) väitti, että ”mitä luonto alussa sitten olikin, vain historialta se saa aitouden (*Echtheit*) leiman. Historia asettuu totuuden konstellaatioon: sanattoman iäisyytensä kuolleella katseella tähdet langettavat hämmennyksen kaikkien niiden ylle, jotka pyrkivät osallisiksi historian ulkopuoliseen totuuteen.”¹⁹ Vastaavasti säveltäjien, jotka ilmaisevat – vaikkakin epäsuorasti ja välittyneessä muodossa – oman aikansa historiallisia totuuksia, voidaan sanoa tuottaneen autenttista taidetta.

18 Henkilökohtainen keskustelu 18.4.2003. Kuten muulloinkin, Adorno mielellään rikkoi sanan ”synnynnäisen” alkuperän käyttämällä sitä vastaavia ”vieraita” termejä.

19 Lainaus on teoksesta Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge, 1993), p. 91. Paddison tekee monia teräviä huomioita autenttisuus-käsitteen positiivisesta merkityksestä Adornon musiikkia käsittelevissä kirjoituksissa.

Adornon aikana taide saattoi ansaita kunnianosoituksen todellisesta autenttisuudesta, jos se pystyi pysymään erossa valheellisesta autenttisuudesta, joka antoi voimaa Adornon inhoamalle jargonille. Kuten hän kirjoitti *Eingriffen*-teoksen esseessä *Jene zwanziger Jahre*, kulttuuri voi välttää epäautenttisuuden Auschwitzin jälkeen vain jos se panee merkeille kulttuurin mahdottomuuden olla merkityksellinen kokonaisuus: ”nykyajan autenttisia taiteilijoita ovat ne, joiden töissä vapisee äärimmäisen kauhun aiheuttama järkytys.” (Adorno 1977, 506.) Hän esitti samanlaisen väitteen *Esteettisessä teoriassa*: ”Rikkoutumisen merkit ovat modernin aitoustakuu. Niiden avulla taide kieltää epätoivoisesti ainasaman sulkeutuneisuuden; räjähdys on yksi moderniin liittyvistä pysyvistä piirteistä.” (Adorno 2006, 67.)

Vaikka Adorno olikin vihamielinen eksistentiaalisen ”kultastandardin” ideologiselle etsinnälle, hän kykeni kääntämään autenttisuuden retoriikan palvelemaan omia tarkoituksiaan. Itse asiassa juuri siksi, että Adorno toi uudelleen esiin käsityksen esteettisestä autenttisuudesta tällä tavoin, joidenkin kriitikoiden on ollut mahdollista moittia häntä *Jargon der Eigentlichkeitissa* asettamansa standardin pettämisestä. Niinpä esimerkiksi Douglas Kellner (2002, 105) on syyttänyt Adornon estetiikkaa epädialektisuudesta, koska ”hän operoi ‘autenttisen’ taiteen ja massakulttuurin kaksinapaisella vastakohtaisuudella, jossa jälkimmäistä ensisijaisesti halvennetaan ja vapauttavat vaikutukset rajautuvat ensin mainittuun. Tämä näkökanta uusintaa saksalaista taideuskontoa ja siihen vääjäämättömästi liittyvää elitismia. Se rajaa ‘populaarin’ täysin pois autenttisen piiristä ja siten alittaa Brechtin ja Benjaminin kritiikit – kuten myös Adornon oman ‘autenttisuuden’ kritiikin *Jargon der Eigentlichkeitissa*.”²⁰

Tämä populistisesta vasemmistosta kumpuava kritiikki perustuu siihen, että se kääntää ympäri kaksinapaisen vastakkainasettelun, jonka se lukee Adornon tiliin. Sen ironia piilee siinä, että nimenomaan *Taideos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* -esseessä Benjamin oli inspiraation lähteenä sille hyökkäykselle aitoutta vastaan, jonka kohtaamme *Minima Moraliassa* ja sen jälkeisissä Adornon teksteissä. Tämä hyökkäys, kuten olemme huomanneet, perustui niiden tapojen ymmärtämiselle, joilla mekaanisesti uusinnettun taiteen mimeettinen piirre kyseenalaisti auraattisen alkuperäisyyden vaateet. Toisin sanoen Adornon esittämä taiteen autenttisuuden ylistys, kun se ymmärretään ei-ideologisessa mielessä, perustuu nimenomaan hänen kritiikkiinsä autenttisuus-käsitteen käytön ongelmallisuudesta, joka saattaisi esiintyä aivan yhtä helposti niin massakulttuurissa kuin korkeakulttuurissakin. Niinpä Adornon (1997, 311) oli *Esteettisessä teoriassa* vaikea erottaa auraa siitä, minkä hän ajatteli olevan aikansa kriittisesti autenttista taidetta:

20 [Ks. tämä teos s. 121].

”Verrattuna autenttiseen taiteeseen alennettu, epäkunnioitettu ja hallinnoitu taide ei ole millään tavoin ilman auraa: näiden toisilleen vihamielisten alueiden vastakohtaisuus täytyy aina ymmärtää toisen välittymisenä toisen kautta. Nykyisessä tilanteessa ne teokset kunnioittavat auraattista elementtiä, jotka pidättyvät siitä; sen tuhoisalla säilyttämisellä – sen käyttämisellä vaikutusten tuottamiseen, joiden tarkoituksena on luoda tunnelmia – on paikkansa viihdykkeenä... Aura hotkaistaan aistiärsykkeiden mukana; se on yhdenmukainen kastike, jota kulttuuriteollisuus kaataa koko tuotantonsa päälle.” Toisin sanoen massakulttuuri toimii tapahtumapaikkana henkiin herätetylle auraattiselle vaikutelmalle, joka on rinnakkainen filosofisessa autenttisuuden jargonissa paistavalle välittömyyden ja aitouden kultille. Puolustamisen arvoinen eli kriittinen autenttisuus vastustaa tällaisia teennäisiä auraattisia vaikutelmia ja niiden yhtenäisyyden ja eheyden harhakuvia. Sen sijaan se ymmärtää sekä vieraantumisen väristyksen modernissa maailmassa että mimeettisen suhteen utooppisen momentin, jota Benjamin oli ylistänyt modernissa uusintamisteknologiassa samalla tavoin kuin muinaisissa käytännöissä kuten astrologiassa ja grafologiassa.

Minima Moralian 99. aforismissa on itse asiassa hienovarainen aavistus tästä näkemyksestä. Adorno (1974a, 154) kirjoittaa: ”Ei ainoastaan totuudenmukaisena esittäytyvää epäautenttisuutta pidä tuomita valehtelusta; itse autenttisuudesta tulee valhe heti, kun siitä tulee autenttinen – kun se reflektoi itseään ja asettuu aidoksi, se saman tien ylittää identiteetin, jota se samassa hengenvedossa vaatii omakseen.” Ymmärrän Adornon sanovan tässä tiiviissä virkkeessä, että väite jonkin asian autenttisuudesta on itsessään jo teoreettinen peite, reifikoitu käsitteellinen luokitus, joka etäännyttää väitetyt autenttisuuden erityistapauksia niiden omasta erityisyydestään. Niiden ei-identtisen omalaatuisuuden – joka on vaihtoperiaatteen ulkopuolella ja asettuu sitä vastaan – säilymisen sijaan niistä tulee vain autenttisuuden kategorian yksittäistapauksia. Ne luokitellaan yleisen termin alaisiksi sen sijaan, että ne jäisivät palautumatta siihen. Tämän tuloksena ne jäävät yksinkertaisesti uhriksi eräälle yhdenmukaistamisen ilmenemismuodolle, joka vain ajattelee haastavansa sen, mistä se ei pidä taloudellisessa vaihdannassa. Tulos on sama niin korkea- kuin massakulttuurissakin, kun auraa käytetään tapana erottaa teoksen ainutlaatuisuus yleisestä standardista – aivan kuten aito yksilö erotetaan laumasta, Heideggerin *das Manista* (”kenestä tahansa”). Kaikissa näissä tapauksissa auraattisen autenttisuuden kategoriaan pakottaminen heikentää ei-auraattista autenttisuutta, jonka Adorno löytää tietyistä modernin aikakauden taideteoksista.

Yhteenvetona ja tuloksina autenttisuuden käsitteen seikkailuista Adornon teoksissa voidaan sanoa seuraavaa. Ideologinen autenttisuus, jota vastaan Adorno hyökkää *Minima Moralian* 99. aforismissa ja *Jargon der Eigent-*

lichkeitissa, perustuu vaaralliseen etsintään, jonka kohteena on lopullinen alkuperä oikeuttavana kuvitelmana, yksilön väärä reifikaatio itseriittoiseksi monadiksi, sekä auran palvonnan siirtyminen uskonnon alueelta taiteeseen, filosofiaan ja jokapäiväiseen ihmisen olemassaoloon. Se herättää myytin kantaväestön juurtuneisuudesta, jonka tarkoitus on panetella pysyvään maanpakoon tuomittuja vaeltajia.

Tätä autenttisuus-termin käyttötapaa vastaan asettuu kaksi puolustettavaa ei-auraattisen autenttisuuden muunnelmaa. Niistä ensimmäinen liittyy nykyajan elämän historiallisten katastrofien kirjaamiseen. Ne ovat ”tuhon ja hävityksen arpia”; ne tuottavat värityksen, joka on samalla merkki teoksen totuussisällöstä. Tässä mielessä autenttisuus tarkoittaa herkkyyttä historialliselle hetkelle ja sen järkyttävälle ristiriidoille, ei vetäytymistä oletettuun aiempaan rikkaaseen kokonaisuuteen, joka oli olemassa ennen lankeamista vieraantumiseen. Vaikka Adorno piti tiukasti kiinni esteettisen autonomian arvosta ja vastusti taiteen alistamista ulkoiselle funktiolle, hän ylisti aina teoksia, jotka ilmaisivat epäsuorasti nykyaikaisen elämän hävityksiä. Itse asiassa vain teoksilla, jotka vastustavat nykyisen järjestyksen vetovoimaa, on mahdollisuus saada tilaa hengittää ja ilmaista sen kauhuja.

Toinen puolustettava termin käyttötapa kääntää katseensa Benjaminin mimeettisen kyvyn ylistykseen, joka näkyy selvästi Adornon usein epäilemässä teknologisesti uusintetussa massakulttuurissa. Tässä merkityksessä autenttisuus tarkoittaa paradoksaalisesti itseyden välttämättömän epäautenttisuuden hyväksymistä, jopa korostamista: itseys on aina riippuvainen toisesta, aina suhteessa ulkopuoliseen – se ei ole koskaan eheä, yhtenäinen, rajattu yksikkö. Tässä on syytä toistaa 99. aforismin avainlauseet: ”Kaiken, joka ei halua kadota, tulisi ottaa kantaakseen epäautenttisuuden häpeätahra, sillä se jatkaa mimeettisyyden perintöä.” Johdettu onkin etuoikeutettu suhteessa otaksuttuun alkuperäiseen, joka – kuten yllä lainattu *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* -esseen loppuviite osoittaa – on itse seurausta siitä uusintamisesta, jota se uskottelee edeltävänsä. Se on unenomainen korvike jollekin, jonka oletetaan kadonneen. Tämä mimeettisen suhteellisuuden muoto ei kuitenkaan antaudu vaihtoperiaatteelle, sillä se tietää, että imitaatio ei ole täydellisen yhdenmukaista, että peilikuva ei ole yhden ja saman yksinkertaista kopioimista. Se on vaihtoehto sekä vaihdannan absoluuttiselle vaihdettavuudelle että autenttisuuden jargonin absoluuttiselle erityisyydelle.

Tätä vaihtoehtoa selvittää esimerkki, joka seuraa Adornon omasta käsitteilytavasta. Jos huomioimme, kuinka paljon Adornon aitouden kritiikki, niin *Minima Moraliassa* kuin muissakin teksteissä, oli velkaa Benjaminin teknisen uusintamisen puolustukselle auraa vastaan ja hänen käsitykselleen mimeettisestä kyvystä, on päivänselvää, että monet Adornon ”omista” ideoista pettävät nimenomaan sellaisen epäautenttisuuden, jota hän puolusti

jargonia vastaan.²¹ Jos taas haluamme pitäytyä Adornon autenttisuus-termin kriittisessä käyttötavassa, paljastuu ei-auraattinen autenttisuus intellektuaalissa, joka tietää, ettei hän täysin omista omia ajatuksiaan. Paradoksaalisesti juuri omaperäisyyden puutteessaan, käsitellessään ystävänsä kiehtovimpia ajatuksia kuitenkin täysin kopioimatta niitä, Adorno otti kantaakseen häpeätahrin, jota vastaan hän kehotti meitä muita asettumaan. Miten paljon tahansa haluammekin kunnioittaa häntä vuonna 2003, hänen satavuotisjuhlanaan, Adorno ironisesti ansaitsee syvimmän kunnioituksemme, Detlev Claussenia (2003) mukaillen, epäautenttisenä seuraajana pikemminkin kuin kekseliäänä nerona,²² luovana miimikkona pikemminkin kuin täysin omaperäisenä ajattelijana, ei-auraattisena jäljittelijänä pikemminkin kuin karismaattisena lainlaativana.²³

Suomennos Lari Tapola

21 Toinen esimerkki löytyy *Minima moralian* 33. aforismista ”Kaukana tulilinjasta” (*Weit vom Schuß*, engl. *Out of Firing Line*), jossa Adorno kirjoittaa, että toinen maailmansota on ”yhtä täydellisesti erillään kokemuksesta kuin koneen toiminta on ruumiin liikkeistä, jotka alkavat muistuttaa sitä vain sairaalloisissa tiloissa... Elämä on muuttunut ajattomaksi shokkien jatkumoksi, jota halkovat tyhjiät, halvaantuneet tauot... Sodan on täysin peittänyt alleen informaatio, propaganda, kommentaarit, kameramiehet ensimmäisissä tankeissa ja sotareportterien urhoolliset kuolemat, julkisen mielipiteen valistuneen manipulaation ja tiedottoman toiminnan sekasotku: kaikki tämä on taas yksi ilmaus kokemuksen surkastumisesta, ihmisten ja heidän kohtalonsa välisestä tyhjiöstä, joka on heidän todellinen kohtalonsa.” (s. 54–55). Tämä kappale toistaa täysin ilman lisäyksiä sen, mitä Benjamin oli sanonut ensimmäisestä maailmansodasta vuoden 1936 esseessään ”The Storyteller,” *Illuminations*, p. 83–84.

22 Kysymys nerouden koostumuksesta on mitä varmin erittäin monimutkainen, eikä sitä voida käsitellä tässä yhteydessä kattavasti. Eräs lähtökohta sen tutkimiselle on Kantin *Arvostelukyvyyn kritiikki* (*Critique of Judgment*, trans., J.B. Bernard, New York, 1951), jossa hän esittää, että nero tuottaa ”esimerkin, jota toinen nero ei voi matkia (koska silloin katoaisi se nerous, joka muodostaa teoksen hengen) vaan sen sijaan seurata, jolloin toisessa herää tunne hänen omasta ainutlaatuisuudestaan.” (s. 162). Tässä artikkelissa mainitusta ajatusten imitoinnista huolimatta voidaan väittää, että Benjaminin esimerkki inspiroi Adornon omaa ainutlaatuisuutta.

23 Ne, joiden ajatuksia Adorno ehkä lainasi, eivät aina tulkinneet hänen mimeettistä impulssiaan yhtä avoimin mielin. Julkaisemattomassa muistelmassa, jonka Siegfried Kracauer kirjoitti vuonna 1960 heidän tavattuaan keskustellakseen tulevasta *Negative Dialektikista*, Kracauer kuvasi erästä hetkeä heidän välisessä vuorovaikutuksessaan seuraavasti: ”Nähdäkseni tässä vaiheessa Teddien ideat olivat vähissä. Olen kuitenkin varma siitä, että hän ei myönnä sitä itselleen vaan kykenee heti uskomaan, että kaikki minun ajatukseni ovat hänen ajatuksiaan, ja liittämään nämä ajatukset – joiden hän jo ajattelee olevan omaisuuttaan – ‘systeemiinsä’ ja teeskentelemään, että ne ovat sen luonnollisia jatkeita. Kuten Benjamin sanoi: hän tarttuu kaikkeen minkä hän kuulee, sulattaa sen seurauksineen ja ottaa ohjat käsiinsä.” Lainaus ja siihen liittyvä pohdinta on esseessäni ”Adorno and Kracauer: Notes on a Troubled Friendship,” in *Permanent Exiles*, p. 229. Voidaanko Benjamin ja Kracauer nähdä täysin ”ainutlaatuisina” ajattelijoina, on eri kysymys, jota ei ole mahdollista käsitellä tässä artikkelissa.

Lähteet

- Adorno, T. W. (1967). "Bach Defended against his Devotees." Teoksessa *Prisms*, transl. Samuel and Shierry Weber, Cambridge, Mass.: MIT.
- Adorno, T. W. (1973a). *The Jargon of Authenticity*, trans. Knut Tarnowski and Frederic Will. London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1973b). *Philosophy of Modern Music*, trans. Ann G. Mitchell and Wesley V. Blomster. New York: Continuum.
- Adorno, T. W. (1973c) *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton. New York: Routledge.
- Adorno, T. W. (1974a) *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E.F.N. Jephcott. London: Verso.
- Adorno, T. W. (1974b). "Reaktion und Fortschritt," Teoksessa Adorno and Ernst Krenek, *Briefwechsel*, ed. Wolfgang Rogge. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1977). "Jene zwanziger Jahre." Teoksessa *Eingriffe, Gesammelte Schriften*, 10, 2, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1983). *Against Epistemology: A Metacritique*, trans. Willis Domingo. Cambridge, Mass.: MIT.
- Adorno, T. W. (1989). *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, trans and ed., Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Adorno, T. W. (1997) *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Adorno, T. W. (2006). *Esteettinen teoria*. Käännös Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Adorno, T. W. & Benjamin, W. (1999) *The Complete Correspondence, 1928-1940*, Heinz Lonitz, trans. Nicholas Walker. Cambridge, Mass: MIT.
- Batnitsky, L. (2000) *Idolatry and Representation: The Philosophy of Franz Rosenzweig Reconsidered*. Princeton: Princeton University Press.
- Benjamin, W. (1969). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn. New York: Schocken.
- Benjamin, W. (1977). *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne. London: Verso.
- Benjamin, W. (1999). *Selected Writings*, vol. 2, eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, trans. Rodney Livingstone et al.. Cambridge, Mass: MIT.
- Berman, M. (1972). *The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society*. London: Allen and Unwin.
- Caygill, H. (1994). "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition." Teoksessa *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, eds. Andrew Benjamin and Peter Osborne. London: Clinamen Press.
- Claussen, D. (2003). *Theodor W. Adorno; Ein letztes Genie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Fenves, F. (1992). "Image and Chatter: Adorno's Construction of Kierkegaard." *Diacritics*, 22, 1. Spring, 1992.

- Fulton, A. (1999). *Apostles of Sartre: Existentialism in America, 1945–1963*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Geulen, E. (2002). "Walter Benjamin's 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'" Teoksessa *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, ed. Gerhard Richter. Stanford: Stanford University Press.
- Hartman, G. (2002). *Scars of the Spirit: The Struggle Against Inauthenticity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*, trans. J. Macquarrie and E. Robinson. Oxford: Blackwell.
- Inwood, M. (1999). *A Heidegger Dictionary*. Oxford: Blackwell.
- Jay, M. (1985). *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*. New York: Columbia University Press.
- Jay, M. (1998) "Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe." Teoksessa *Cultural Semantics: Keywords of our Time*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press.
- Kant, I. (1951). *Critique of Judgment*, trans., J.B. Bernard. New York: Hafner Pub. Co.
- Kellner, D. (2002). "Adorno and the Dialectics of Mass Culture," *Adorno: A Critical Reader*, ed. Nigel Gibson and Andrew Rubin. Oxford: Blackwell.
- Kenyon, N. (ed.) (1988). *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press.
- De Man, P. (1983). *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd rev. ed. Minneapolis: Oxford University Press.
- McPherson, C. B. (1962). *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*. Oxford: Clarendon Press.
- Nehamas, A. (1999). *Virtues of Authenticity: Essays on Plato and Socrates*. Princeton: Princeton University Press.
- Paddison, M. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pizer, J. (1995). *Toward a Theory of Radical Origin: Essays on Modern German Thought*. Lincoln, Ne.: University of Nebraska Press.
- Polanyi, K: (1965). *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of our Time*. Boston: Beacon Press.
- Richter, G. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press.
- Rieff, P. (1961). *Freud: The Mind of the Moralizer*. Garden City, N.Y.: Viking.
- Schopenhauer, A. (1950) *The World as Will and Idea*. London: Routledge.
- Taylor, C. (1991). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Trilling, L. (1972). *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Lari Tapola

Miksi filosofia ei pelastanutkaan maailmaa?

Adornosta ja konstellatiosta

Vallitsevan todellisuuden tulkinta ja sen kumoaminen ovatkin sidoksissa toisiinsa. Vaikka todellisuutta ei ole mahdollista kumota käsitteen avulla, todellisesta muodostetusta käsitteellisestä kuviosta seuraa vaatimus muuttaa itse todellisuutta. (Adorno 1999, 29.)

Theodor W. Adorno käsitteli laajassa tuotannossaan lukuisia suuria aiheita, muun muassa taidetta, moraalialia, ajattelun historiaa, ihmisyyttä ja kulttuuria. Monimuotoisuudestaan huolimatta Adornon tekstit kuitenkin muistuttavat hämmästyttävällä tavalla toisiaan: myötämielinen lukija kompastelee hyvästä tahdostaan huolimatta sanojen välissä ja joutuu jatkuvasti kirjoittajan taitavan kielenkäytön uhriksi. Adornon tapa tehdä filosofiaa on kuuluisa vaikeaselkoisuudestaan, joka ei päästä lukijaa helpolla.

On selvää, että Adornolla on vaikeaselkoisuudelle omat syynsä – kysymys ei ole pelkästä filosofisesta elitismistä, jonka tarkoitus on osoittaa kirjoittajan ylempiarvoisuus selkeämmin selittäviä ajattelijoita kohtaan, vaikka Adorno on aika ajoin elitismistä syytettykin. Adornon vaikeaselkoisuus tekee muutakin kuin sekoittaa lukijaa ja estää häntä ymmärtämästä asian ydintä mahdollisimman vähällä vaivalla. Se saa lukijan – mikäli hän kunnioittaa tekstiä siinä määrin että antaa sen vaikuttaa ajatuksiinsa – väentämään ajatteluaan äärrirajoilleen, asettamaan käsityksiään ja käsitteitään mahdottomalta tuntuviin asentoihin.

Kokeillessaan ajattelun ja filosofisen ilmaisun rajoja Adornolla on selvä päämäärä, ehkä useitakin. Kaiken kaikkiaan hänen filosofiansa perustuu siihen näkemykseen, että kulttuurin ja ajattelun kehitys on johtanut tilan-

teeseen, jossa ihmiskunnan voittokulun ja vallan väline – ajattelu itse – on ajautunut umpikujaan. Ajattelu pyrkii tavoittelemaan totuutta, se pyrkii vastaamaan kysymykseen: onko tämä totta? Samalla se rajaa tarkastelun kohteen erilliseksi yksiköksi, objektiksi, ja pyrkii selvittämään sen todellisen erityisluonteen. Jo tässä ajattelun perustavanlaatuisessa objektivoivassa asenteessa – eihän ajattelua ole edes olemassa ilman sisältöä eli kohdetta – mukaan astuu vallankäyttö. Rajatessaan kohteensa itseään varten ajattelu eristää sen yhteyksistään ulkopuoliseen maailmaan, vaikka nimenomaan nämä yhteydet ovat olennainen osa kyseistä kohdetta. Rajauksen jälkeen ajattelun kohde ei ole enää oma itsensä: ajattelu muuttaa todellisuutta, jonka se pyrkii tavoittamaan.

Ajattelu ei siis oman muotonsa ja olemuksensa vuoksi kykene tavoittamaan päämääräänsä, selvittämään todellisuutta sellaisena kuin se on itsessään. Tästä huolimatta ajattelu ei epäonnistu kompastuessaan omaan mahdottomuuteensa, vaan pikemminkin päinvastoin: juuri epäonnistumisen aiheuttava, todellisuutta muuttava valta on ajattelun voittokulun avain. Miksi todellisuuden todellinen luonne pitäisi selvittää, kun sitä voi muuttaa vaikka tietoa sen todellisesta luonteesta ei saavutetakaan?¹

Adorno siis ajattelee nietzscheläisittäin, että tieto on valtaa. Koska jo ihmisen perustavanlaatuinen suuntautuminen ulkoista maailmaa kohtaan – tietoisuuden kohteiden muokkaaminen tietoisuudelle sopiviksi – on vallankäyttöä, ihminen ei anna asioille mahdollisuutta olla sitä, mitä ne itsessään ovat. Filosofian päämäärään, totuuden etsintään, ilmestyy voimakas moraalinen elementti. Totuutta etsiessään ihminen riistää väkivalloin asioilta niiden omimman olemuksen, itseyden, itsemääräämisoikeuden: hän ei kohtaa asioita sellaisenaan, vaan pakottaa ne oman tietoisuutensa muotojen alaisiksi – olioita itsessään ei siis Adornonkaan mielestä voi tavoittaa, ei edes modernin taiteen avulla. Kohdatessaan asiat yksipuolisen väkivaltaisesti ihminen kieltää myös itsensä: myös ihminen on luonnonolio eikä hänkään ole vapaa ei-inhimillisistä piirteistä. Lopulta ihmisen on tukahdutettava halunsa, viettinsä ja niiden lupaama onnellisuuden mahdollisuus ollakseen ihminen.

Adornon ajattelussa väkivallasta seuraa moraalinen vaatimus. Ellei ihmisen yleensä, niin ainakin filosofian on pyrittävä siihen mahdottomaan päämäärään, että se voisi kohdata toiseuden eli sen todellisuuden, jonka tietoisuus heittää jätteenä ja kuonana syrjään muokatessaan kohteensa itselleen

¹ Tässä on eräs yhtymäkohta Adornon sarkastiseen suhtautumiseen positivismia tai ”insinöoritieteitä” kohtaan. Pelkistettynä niiden todellisuusperiaate pohjautuu syy-seuraussuhteeseen: selvittämällä synn todellinen luonne voidaan hallita seurausta. Adornon näkökulmasta katsottuna tällaisen tiedonhankinnan lopputulos eikä edes todellinen motiivi ole todenmukainen tieto todellisuudesta vaan valta: jo syytä tutkittaessa todellisuus joutuu manipulaation kohteeksi, puhumattakaan seurauksen säätelyssä tapahtuvasta vallankäytöstä.

sopivaksi. Filosofialle asetettu tehtävä ei ole lainkaan omalaatuinen, mutta Adornon tapa lähestyä sitä on kaikessa monimuotoisuudessaan vankkumattoman kriittinen ja itsekriittinen: hän ei koskaan unohda sitä, että tehtävä on mahdoton. Intellektuellien asemasta hän kirjoittaa seuraavaa:

Salliessaan itsensä lainkaan ajatella olemassaolon alastoman uusintamisen edessä he pitivät itseään etuoikeutettuina; jättäessään asian sikseen he julistavat etuoikeutensa mitättömäksi. Kun yksityinen olemassaolo toivoo olevansa inhimillisen kaltainen, se pettää välittömästi inhimillisyyden, koska kaikki samankaltaisuus riistetään kaikenkattavasta todellisuudesta, joka tarvitsee riippumatonta ajattelua enemmän kuin koskaan ennen. Tästä ansasta ei ole ulospääsyä. Ainoa vastuullinen toimintatapa on kieltää itseltään oman olemassaolonsa ideologinen väärinkäyttö ja lopun aikaa käyttäytyä yksityiselämässä niin vaatimattomasti, huomaamattomasti ja mahtailemattomasti kuin on tarpeen, ei enää hyvän kasvatuksen ansiosta vaan siitä häpeästä, että helvetissä on vielä jäljellä ilmaa, jota hengittää. (Adorno 1996, 27.)

Adornon filosofia jatkaa tästä alkupisteestä monin erilaisin ”metodein”, joita hän on nimittänyt muun muassa negatiiviseksi dialektiikaksi ja konstellaatioksi. Nämä ”metodit” kuitenkin kietoutuvat saumattomasti sekä toisiinsa että Adornon käsittelemiin asiasisältöihinkin. Niitä ei siis voida erotella ilman tietoista väkivaltaa – aiemmin mainittua tietoisuuden väkivaltaa ei voi välttää tietoisestikaan –, joten konstellaatio-käsitettä voidaan parhaiten lähestyä tutkimalla Adornon omia konstellaatiota käsitteleviä tekstejä.



Selkeimmin Adorno kuvaa ajatustaan konstellaatiosta vuoden 1931 virkaanastujaisesityksessään *Filosofian aktualisuus* (Adorno 1999). Siinä hän tekee yhteenvedon tuolloisen saksalaisen filosofian nykytilasta ja osoittaa ne kohdat, joissa filosofia on hänen näkemyksensä mukaan ajautunut harhateille. Adornon ajattelu on jo alusta alkaen – vaikka hän oli kirjoittanut tämän esitelmän pitämiseen mennessä lukuisia musiikkiin liittyviä kirjoituksia, voidaan tätä pitää hänen ensimmäisenä itsenäisenä filosofisena esityksensä (Kotkavirta 1999a, 11) – hyvin kriittistä, ja osansa kritiikistä saavat jo tässä vaiheessa niin saksalainen idealismi, uskantilaisuus, Husserl kuin Heideggerkin; nämä kaikki ovat Adornolle varteenotettavia kritiikin kohteita koko hänen elämänsä ajan.

Filosofian aktualisuudessa kritiikkiä kuitenkin seuraa myöhemmälle Adornolle epätyypillinen, lähes järjestelmällinen filosofian ohjelmajulis-

tus, jonka mukaan filosofian idea on tulkinta (Adorno 1999, 25). Tulkintaa tarvitaan, koska totaliteetteihin perustuneet tai niitä rakentaneet suuret filosofiset yritykset ovat epäonnistuneet ja tämän seurauksena filosofia ajautunut umpikujaan: vaihtoehtoiksi näyttää jäävän joko loogisen empirismin mallin mukainen erityistieteiden hallinnointi tai ”filosofinen runous”, jonka ”epämääräisyyden totuuden suhteen ylittää ainoastaan sen vieraus taiteelle sekä sen esteettinen ala-arvoisuus” (Adorno 1999, 23). Tällä Adorno viittaa muun muassa periviholliseensa Heideggeriin, jonka filosofian hän tulkitsee lähinnä uskonnolliseksi, olemista palvovaksi kultiksi.

Kun Adorno on ohittanut käsiterunouden arvottomana raapusteluna, hän keskittyy erityistieteiden ja filosofian suhteeseen. Filosofian tehtävä empiristen erityistieteiden hallinnointina, eräänlaisena ylätieteenä, perustuu liian vahvoille oletuksille. Ensimmäinen oletus on se, että subjekti, joka havainnoi annettua todellisuutta, nähdään ylihistoriallisena ja muuttumattomana – tämä oletus koskee niin erityistieteiden havainnontimetologiaa kuin filosofiaa erityistieteitä havainnoivana subjektina. Tässä asetelmassa Kantin perustava lähtökohta, tiedon muuttumattomat kategoriat, jää siis kyseenalaistamatta.

Toinen oletus koskee vieraan tietoisuuden ongelmaa, joka ratkaistaan empiristisessä näkökulmassa yksinkertaisella analogialla: vieras tietoisuus on samankaltainen kuin omani. Samalla kun vieraan tietoisuuden olemus yleistetään tällä tavoin subjektiivisesta kokemuksesta, positivistinen metodologia edellyttää vieraan tietoisuuden olemassaolon: totuuden verifioiminen havainnon avulla perustuu havainnon yleistettävyyteen – siihen, että vieras tietoisuus tekisi havainnon samalla tavoin kuin omani. (ks. Adorno 1999, 23–24.)

Adornon mukaan filosofian totuusvaatimus, johon hän suhtautuu hyvin ehdottomasti, estää hyväksymästä tällaisia kyseenalaistamattomia oletuksia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että filosofian tulisi etäännyä erityistieteistä sen enempää sisällöllisesti kuin korkeamman yleisyysasteenkaan perusteella. Kysymys on erosta metodien tasolla. Kun erityistieteet pitävät tuloksiaan pysyvinä, filosofian tulee nähdä nämä tulokset ”merkkeinä, joiden arvoituksen ratkaisemisen se kokee tehtäväkseen” (Adorno 1999, 25). Erityistieteiden kysymyksistä nousevien arvoitusten ratkaiseminen on filosofialle ominaista tulkintatyötä, joka ei kuitenkaan pyri osoittamaan pysyviä ratkaisuja tai totuuksia – ei sen enempää ilmiöiden takaista tuonpuoleista maailmaa kuin tämänpuoleisen maailman mielekkyyttäkään. Filosofinen tulkinta eteneekin kuva-arvoitusten tavoin: kysymyksen elementtejä asetellaan erilaisiin järjestyksiin eli konstellaatioihin. (Adorno 1999, 26.)

Konstellaatiot ”muodostavat kuvion, joka on luettavissa vastauksena, samalla kun kysymys katoaa” (Adorno 1999, 26). Kysymyksen – tai arvoituksen – katoaminen on olennainen konstellaation ominaisuus. Ratkaisut

eivät siis sisälly arvoituksiin, eivätkä arvoitukset ole ta tiettyjä ratkaisuja. Pikemminkin arvoitukset ja ratkaisut asettuvat vastakkain ja sulkevat toisensa pois: kun ratkaisu paljastuu, arvoitus menettää merkityksensä. Konstellaatiossa toteutuu siis liike, jonka ratkaisu ei pysy sellaisen perinteisen epistemologian piirissä, jonka mukaan tiedon subjekti ottaa objektin haltuunsa. (Adorno 1999, 26.) Liike on omalla tavallaan materialistinen ja dialektinen: ”Vallitsevan todellisuuden tulkinta ja sen kumoaminen ovatkin sidoksissa toisiinsa. Vaikka todellisuutta ei ole mahdollista kumota käsitteen avulla, todellisesta muodostetusta käsitteellisestä kuviosta seuraa vaatimus muuttaa itse todellisuutta” (Adorno 1999, 29). Sen sijaan, että subjekti pyrkisi tietämään, mitä jokin on, sen pitää pyrkiä suurella vaivalla kohtaamaan epämiellyttävä todellisuus, joka vaatii subjektia toimimaan oikein. Marxin teesi, että todellisuutta pitää muuttaa, kun sitä on aiemmin vain tulkittu², on myös filosofian vaatimus. (Adorno 1999, 29.)

Materialismi on Adornolle filosofian todellinen näkökulma. Filosofisessa tulkinnassa on keskittyttävä intentiottomiin historiallisiin kuviin – vastakohtana perinteiselle keskittymiselle ikuisten, historiattomien ideoiden tai intentioiden tarkastelemiseen. Konstellatioita rakentavan tulkinnan lähtökohtana on, että todellisuudessa ei ole olemassa olioita sinänsä eli ”kätkeytyä mieltä, joka voitaisiin irrottaa sen yksittäisestä ja ainutkertaisesta historiallisesta ilmenemisestä” (Adorno 1999, 28). Kun tämä lähtökohta hyväksytään, katoaa perusta siltä väitteeltä, että historialliset ilmiöt ovat toissijaisia verrattuna ylihistoriallisiin ideoihin, joiden perusteella ne tuomitaan toissijaisuuteen. Adorno kirjoittaakin:

Historiaa ei tule mielestäni enää ajatella paikaksi, jossa ideat syntyvät, tulevat esiin ja jälleen katoavat, vaan historialliset kuvat ovat itse tavallaan eräänlaisia ideoita. Näiden historiallisten kuvien kokonaisuus muodostaa ilman intentioita totuuden, sen sijaan että totuus ilmenisi historiassa intentiona. (Adorno 1999, 28–29.)

Historialliset kuvat, joita muodostetaan konstellatioiden avulla, eivät ole ennalta määrättyjä, annettuja totuuksia, joiden paljastamiseen tarvittaisiin intuitiota, tieteellisiä mittavälineitä tai fenomenologista olemuksellista havainnointia (Adorno 1999, 32; Buck-Morss 1977, 102). Vielä vähemmän ne

2 Moision (2002) mukaan Marxin alkuperäinen teesi oli, että todellisuutta on pyrittävä muuttamaan sen tulkittamisen lisäksi, ei sen sijaan. Adorno muotoilee näkökantansa tässä suhteessa samaan tapaan: ”Filosofinen tulkinta osoittaa aitoutensa vasta silloin, kun se onnistuu hävittämään kysymyksen, mitä puhdas ajattelu [ts. tulkinta Marxin tarkoittamassa mielessä] ei kykene yksinään toteuttamaan: siksi filosofinen tulkinta joutuu turvautumaan käytäntöön” (Adorno 1999, 31–32, kursivointi ja lisäys hakasulkeissa minun).

ovat ”historian maagisia jumaluuksia, jotka tulisi kritiikittömästi omaksua” (Adorno 1999, 32): ne eivät kerro meille mitään olemassaolon merkityksestä. Mitä ne siis ovat? Yksinkertaisesti hallittavia ja käsitettäviä järjen malleja, joiden avulla voidaan yrittää lähestyä kaoottista, järjetöntä todellisuutta. Järkeä ottaa tieteiltä materiaalin konstellaation elementeiksi ja järjestelee ne historiallisessa mallissa. Mallien järjesty- eli muotoperiaate on ”eksakti fantasia”, jonka oikeutus löytyy siitä, että ”todellisuus kiteytyy niiden [mallien] ympärille kiistattomalla evidenssillä” (Adorno 1999, 32) – ”kysymyksen katoaminen osoittaa fantasian eksaktiuden” (Adorno 1999, 33).

Toisaalta yksittäiset historialliset kuvat kuvaavat yksittäisiä kokonaishistorian osia, toisaalta kokonaishistoria avautuu vain niiden kautta – monadi-teorian isä Spinoza kuuluu niihin harvoihin filosofeihin, joista Adornolla on jotakin myönteistä sanottavaa. Jokaisella asialla, jota konstellaatioilla kuvataan, on paikkansa suhteessa muihin historiallisiin asioihin.³ Se, mille konstellaatio pyrkii antamaan ilmaisun, konstellaation objekti, sisältää sekä itsensä että suhteensa sitä ympäröivään maailmaan ja historiaan. Konstellaation objekti on monadologinen: se ilmaisee enemmän kuin oman identtisyytensä – erityisesti se ilmaisee itseensä liittyvän historiallisen prosessin. (Adorno 1995, 164.) Tällaisen dynaamisen, oman identtisyytensä ylittävän sisällön ilmaiseminen suoraan käsitteellä on mahdotonta: käsitteet luovat järjestystä jähmettämällä muutoksen tilassa olevat sisältönsä – ne pakottavat oman muotoperiaatteensa alaiseksi sen, minkä ne pyrkivät ilmaisemaan. Ajattelu muodostaa kestäviä tosiasioita objektivoimalla ne käsitteiden loogisen identtisyiden avulla. (Adorno 1995, 153–154.) Identtisyysperiaatteesta eroten konstellaatiivinen ajattelu pyrkii ilmaisemaan objektinsa sisällön kunnioittaen sen omaa muotoa. Se ei kuitenkaan ole minkäänlaista arkaaista tai myyttistä suoraa intuitiota asioiden olemukseen, vaan tulkintaa, joka perustuu nimenomaan käsitteisiin. Konstellaatiolla pyritään ylittämään käsitteellinen käsitteiden avulla.

Tulkinnan objektille pyritään antamaan etusija sen käsitteeseen nähden kieltäytymällä määrittelemästä sitä. Sen sijaan konstellaation käsitteet asetetaan tiettyyn suhteeseen toisiaan vasten, tulkinnan kohteen, objektin, ympärille. Näin objektin ulkopuolelle sijoittuvien käsitteiden suhteiden kokonaisuus antaa ilmenemismuodon objektin sisäiselle maailmalle⁴, jota käsitelmäärittelyllä ei voida saavuttaa. ”Konstellaatio valaisee objektista erityisen puolen, puolen joka on luokitteleville menettelytavoille joko

3 Tosin tämäkin väite on universaalista muodostaan huolimatta historiallinen.

4 Voitaisiin myös sanoa, että kuvaamalla monadin ulkopuolinen maailma kuvataan samalla sen sisäistä maailmaa, joka jo monadin ”määritelmän” mukaan kuvaa sen ulkopuolista maailmaa.

merkityksetön seikka tai taakka” (Adorno 1995, 162). Tämä objektin erityinen puoli on ei-identtinen: se ”ylijäämä”, jonka identiteettiperiaatteeeseen – jonka mukaan käsitteet ovat ristiriidattomia eli identtisiä itsensä kanssa – nojautuva, käsitteen avulla objektin määrittelevä ajattelu erottaa objektista. (Adorno 1995, 162–163.) Sellaiselle ajattelulle ei-identtinen on ylijäämänä merkityksetön; ristiriitana se on taakka: ”Ajattelun antiteesi mille tahansa, mikä on epäyhtenäistä ajattelun kanssa, toisintuu ajattelussa itsessään sen immanenttina ristiriitana” (Adorno 1995, 146). Eräänlainen konstellaation utooppinen toteutuma olisikin, että ”analyysin elementit olisi mahdollista ryhmitellä siten, että niistä muodostuu kuvio, jossa jokainen yksittäinen momentti kumoutuu” (Adorno 1999, 28).



Adornon tekstejä tulkitessamme on kuitenkin muistettava, että jos haluamme pitäytyä uskollisina Adornon ajatuksenjuoksulle – toisin sanoen jos haluamme ymmärtää, mitä hän haluaa sanoa, ja saada kosketuksen siihen kuonaan, jonka käsitteet kieltävät –, on meidän hyväksyttävä se, että tulkintamme ei voi saavuttaa sitä, minkä alkuperäinen teksti pyrkii ilmaisemaan. Konstellaatio ei pyri käsitteelliseen ymmärrettävyyteen, vaan ajatuksen – ellei jopa ruumiin (Adorno 1995, 31–33) – liikkeeseen. Voimme toki kuvata liikettä määrittelemällä sen liikkeeksi, mutta määritelmämme on auttamatta jähmettynyt liikkeen käsite, ei liike itse. Liike on muuttuva ja katoava, käsitteellinen määritelmä ei. Voisimme tietysti pyrkiä esittämään analyysimme kohteelle vaihtoehdoisen konstellaation, sillä konstellaatiot eivät sulje toisiaan pois: ne eivät ole identtisiä itsensä kanssa, ja sellaisina ne eivät rajaa mitään yksiselitteistä aluetta ja omi sitä itselleen. Konstellaatiivinen esitystapa ei kuitenkaan ole esitystavaltaankaan identtinen: sen esseistiset ja ekspressiiviset muodot eivät sovellu akateemisen filosofian vaatimuksiin (Kotkavirta 1999b, 98–104). Uskon kuitenkin, että järjestelmällinen analyttinen lähestymistapa voi valaista konstellaation rakennetta hajottamalla sen osiin ja tulkitsemalla osien välisiä suhteita. Lopputuloksen löytyessä on vain muistettava, että jos haluamme välttyä tuomitsemasta Adornon tekstiä ymmärtämättä sitä, on meidän suhtauduttava tulkintaamme toissijaisena tulkinnan kohteeseen nähden.

Ainoa filosofia, jota voimme tehdä vastuullisesti epätoivon vallitessa, on yritys keskittyä kaikkiin asioihin ikään kuin ne näyttäytyisivät meille pelastuksen näkökulmasta.

Minima Moralia -teoksen päättävä fragmentti, jonka nimi on ”Loppunäytös”⁵, tuo analyysiimme uuden, hyvin keskeisen käsitteen: pelastuksen⁶. Adorno on omalla tavallaan epätoivon filosofi, sillä toivo näyttäytyy hänelle vain ehdottoman rehellisessä epätoivossa. Hän lähteekin liikkeelle siitä, että pelastus tarjoaa näkökulman, joka on välttämätön nykyajan filosofialle – nykyisessä kadotetussa maailmassa ei voi olla olemassa merkityksiä eikä moraalialla, ellei ole toivoa paremmasta eli siitä, että ihminen kykenisi tekemään sovinnon todellisuuden kanssa. Pelastuksen näkökulman välttämättömyys juontuu vastuusta, jonka synnyttää kadotuksen tilassa vallitseva epätoivo. Filosofian moraalinen velvoite on siis epätoivoisesti takertua mahdottomaan pelastuksen mahdollisuuteen, jotta epätoivo ei murskaisi sitä alleen.

Tiedolla ei ole mitään muuta valoa kuin se, jonka pelastus langettaa maailman ylle: kaikki muu on rekonstruktioita, pelkkää tekniikkaa.

Epätoivon ja vastuun dialektiikka on koko Adornon filosofiaa leimaava piirre. Epätoivo syntyy filosofian sisällä muun muassa siitä, että filosofia ei voi enää etsiä totuutta tarjoamalla maailmaa selittäviä tai sen mielekkyyttä turvaavia totaliteetteja tai selitysmalleja – tai jos se niin tekee, se syyllistyy ilmiöiden alistamiseen identiteettiperiaatteen alle. Muotona identtisyys on hallintaperiaate, vallan väline. Se toteuttaa ja oikeuttaa yksilöllisten piirteiden yhdenmukaistamista ja keskinäistä vaihdettavuutta; se tekee yksilöistä kauppatavaraa, tai pahimmassa tapauksessa sairaan moraalittomuuden identtisiä esimerkkikappaleita keskitysleirien liukuhihnoille.

Ajattelun, joka tuntee vastuunsa, on sekä vältettävä ilmiöiden pakottamista identtisyyteen että tuotava esiin identiteettiperiaatteen ylivoimaisuus maailmassa, jossa elämme. Kysymys on siis samaan aikaan vastuusta pyrkiä ilmaisemaan totuus ja vastuusta kohdella maailmaa eettisesti, ilman väkivaltaa. Etiikka ja epistemologia kietoutuvat yhteen: totuutta ei voi kohdata ilman eettistä asennetta tai toimintaa. Tämä vastuu on niin perustava elementti Adornon ajattelussa, että sitä voidaan kutsua hänen eettiseksi premissikseen.⁷

5 Adorno 1996, 247. Kyseinen fragmentti on lainattu kokonaisuudessaan yllä olevassa ja sitä seuraavissa sitaateissa.

6 Alkutekstin saksankielinen termi *die Erlösung* voitaisiin kääntää myös vapahdukseksi tai lunastukseksi. Olen valinnut sanan pelastus, koska se on maallisempi kuin kaksi ensin mainittua. Tulkiten Adornon siis käsittelevän pelastusta ei-uskonnollisena ja painottavan sen samankaltaisuutta uskonnollisen messiaan odottamisen kanssa, ”aktiivisena odottamisena”. (Ks. Kotkavirta 1999b, 101.)

7 Moisio (2001) hahmottelee Adornon pitkäaikaisen ystävän ja työkumppanin Max Horkheimerin kohdalla vastaavaa.

Pelastuksen näkökulma on Adornon näkökulma. Se on eettisen premissin kyllästämä: vallitsevan olotilan, kadotuksen, vastakohta. Jos vallitsevaa ja mennyttä ajattelua, tai jopa ihmisyyttä, tarkastellaan pelastuksen näkökulmasta, se näyttäytyy asioiden hallinnointina, pelkkänä tekniikkana: se lajittelee ja luokittelee asioita sen sijaan, että kohtaisi ne. Omasta näkökulmastaan tällainen välineellinen järki, kuten Max Horkheimer sitä kutsui, toki uskoo saavuttavansa jotain todellista.

Meidän täytyy muodostaa sellaisia näkökulmia, jotka syrjäyttävät ja vieroittavat maailman, paljastavat sen, säröineen ja halkeamineen, olevan niin rutiköyhä ja vääristynyt kuin näyttäytyessään jonain päivänä messiaanisessa valossa.

Pelkän tekniikan tai rekonstruktion todellinen laatu paljastuukin vain suhteessa eettiseen premissiin: tämä maailma on ”rutiköyhä ja vääristynyt” eettisessä mielessä, koska se oikeuttaa vääryyden uskomalla ja uskottelemalla paljastavansa jotakin perustavaa – jotakin, jonka varaan inhimillinen toiminta voidaan ankkuroida. Filosofia uskottelee tarjoavansa oikean suunnan, ja insinöörien tehtävänä on varmistaa tehokkaat keinot edetä tuohon suuntaan. Näkökulmasta, joka ”syrjäyttää ja vieroittaa” maailman, tämä filosofia, kuten kaikki muukin inhimillinen toiminta, näyttäytyy puhtaana yksisuuntaisena vallankäyttönä.

Tällaisten näkökulmien saavuttaminen ilman heikkotahtoisuutta tai väkivaltaa, perustuen täysin tuntemukseen yhteydestä objekteihinsa – yksin tämä on ajattelun tehtävä.

Heikkotahtoisuus ja väkivalta – näillä määreillä Adorno viittaa toisaalta Heideggerin filosofiaan ja toisaalta loogiseen positivismiin, ja yleisemmin toisaalta helppojen ratkaisujen tuottamiseen ja toisaalta asioiden välineelliseen hallitsemiseen. Heidegger sortuu heikkotahtoisuuteen luomalla tyhjiä käsitteitä – erityisesti olemisen käsitteen – ja lataamalla ne täyteen toivoa pelastuksesta. Samalla hän ohittaa ne todelliset ristiriidat, jotka hänen teoriaansa sisältyvät. Aivan kuten Heidegger, looginen positivismikaan, ja laajemmin inhimillinen tietoisuus, ei anna ilmiöille oikeutta: se tyypistää ne väkivaltaisesti jähmettyneiksi, ristiriidattomiksi kuviksi. Kummassakin tapauksessa objektin todellinen luonne jää hämärän peittoon.

Se on yksinkertaisin kaikista asioista, koska tilanne vaatii ehdottomasti tällaista tietoa, varsinkin koska täydellinen negatiivisuus, kun se kohdataan suoraan, määrittää vastakohtansa peilikuvan.

Heikkotahtoisuuden ja väkivallan täyttämä maailma asettaa filosofialle moraalisen vaatimuksen kohdata todellisuus sellaisena kuin se on. Jos sellainen todellisuus on olemassa, se näyttäytyy tietoisuudelle täydellisenä negatiivisuutena, toiseutena, ei-identtisyytenä, vastakohtana. Koska sitä ei voi hallita, se on pelottava, uhkaava ja epämiellyttävä – aivan samanlainen kuin rutiköyhä ja väristynyt maailma on todellisuudessa. Vastakohdat määrittävät toistensa peilikuvat.

Mutta se on myös täysin mahdoton asia, koska se edellyttää näkö-kulmaa joka eroaa, vaikkakin vain hiuksen hienosti, olemassaolon alueesta, kun taas me kaikki tiedämme että mitä tahansa mahdollista tietoa ei ole vain ensinnäkin riistettävä siitä mikä on olemassa, jos sen halutaan pitävän paikkansa, vaan että sille on myös leimallista, tästä samasta syystä, sama vääristyneisyys ja köyhyys, jota se pyrkii pakenemaan.

On muistettava, että Adornon filosofia on materialistista: tieto on ”riistettävä siitä, mikä on olemassa”, materiaalisen maailman ilmiöistä. Jos tieto olisi peräisin jostakin muualta, se ei kertoisi todellisuudesta ja se olisi pelkkää heikkotahtoista spekulatiota, joka ei kerro mitään sen enempää maailmasta kuin maailman vääryydestäkään. Koska tieto on niin sisällöltään kuin muodoltaankin historiallisen ja materiaalisen maailman ilmiö, myös se on jo alusta alkaen lähtökohdiltaan väistämättömästi köyhää ja väristynyttä. Kadotetussa maailmassa ajattelu on täysin riippuvainen materiaalistaan ja muodostaan, jotka estävät sitä tavoittamasta päämääräänsä: totuutta.

Mitä intohimoisemmin ajattelu kieltää riippuvuutensa riippumat-tomuuden tähden, sitä tiedostamattomammin, ja siten tuhoisammin, se luovutetaan maailmaan. Sen on jopa oma mahdottomuutensa lopulta ymmärrettävä mahdollisen tähden.

Filosofian on pidettävä vankkumattomasti mielessä, että se on oman historiallisen tilanteensa vanki. Se on riippuvainen inhimillisen olemassaolon vääryyksistä ja se käyttää niitä hyväkseen – onhan ajattelukin inhimillistä toimintaa. Mikäli ajattelu ei myönnä vangin asemaansa, se ajautuu pilvilinnoihin ja pakottaa maailman oman totuutensa mukaiseksi: näin se lopulta muistuttaa väristynyttä maailmaa enemmän kuin alistuessaan vankilaansa. Pakoreittiä ei ole.

Ajattelun on myönnettävä epäonnistumisensa, mahdottomuutensa tavoittaa todellisuus, totuuden nimissä. Jos se jättää tämän tekemättä tiedostamattomuuttaan, se sortuu heikkotahtoisuuteen: se valehtelee huomaamattomuuttaan totuuden vuoksi. Jos se välttää epäonnistumisen tunnustamista

tietoisesti, se sortuu väkivaltaan: se pakottaa materiaalinsa itselleen parhaiten sopivaan muottiin, manipuloitaviksi yksiköiksi. Molemmissa tapauksissa se epäonnistuu tehtävässään kuvata maailmaa totuudenmukaisesti ja muuttuu itse sen maailman kaltaiseksi, jota sen pitäisi kuvata – valheelliseksi, väkivaltaiseksi ja vääristyneeksi.

Ajattelun on siis paradoksaalisesti ymmärrettävä ja myönnettävä oma mahdottomuutensa sen vuoksi, että se voisi saavuttaa jotakin mahdollista. Mitä tämä mahdollinen on? Se on pelastus, jonka Adorno maalaa tässä yhteydessä uskonnollisin kielikuvin, tuskin vailla merkitystä. Pelastus on vapautumista synneistä, joka tapahtuu ”messiaanisisessa valossa”. Aivan kuten uskonnollinen messiaan odotus, filosofinen teoriakaan ei voi vaikuttaa siihen, miten tai milloin odotus saa täyttymyksensä. Ajattelu ei voi kertoa ennen pelastuksen tapahtumista, mitä pelastus on, eikä edes sitä, tapahtuuko pelastus vai ei – jos se tekisi näin, se toimisi pelastusta vastaan asettumalla osaksi vääristynyttä maailmaa. Filosofian ainoa mahdollisuus on antaa pelastukselle mahdollisuus pyrkimällä tinkimättömästi ja pysähtymättä totuudenmukaisuuteen niin maailman kuin itsensä suhteen; sen täytyy myöntää se totuus, että se itse ei hallitse maailmaa eikä voi pakottaa tai ohjata maailmaa pelastukseen.

Pelastus on ei-identtinen, se on ehdoton negaatio. Sitä ei voi kuvata eikä ohjata, eikä edes sen olemassaolosta voi saada varmuutta. Sille voidaan antaa oikeutta vain seuraamalla juutalaisuudesta periytyvää kuvakieltoa: on myönnettävä, että pelastus on tavoittamaton välineelliselle järjelle. Konstellaatio pyrkii siihen, että ajattelu kohtaa ei-identtisyyden – identtisen, hallinnoidun maailman negaation – suoraan, jolloin se ”määrittää vastakohtansa”, maailman, ”peilikuvanaan”. Tämä peilikuva on köyhä ja lohdu-ton maailma, jonka voi sovittaa vain pelastus. Filosofian tehtävä on toimia peilinä, jossa maailma saattaisi joskus nähdä itsensä – sen tehtävä ei ole pelastaa maailmaa.

Mutta, ajattelulle näin asetetun vaatimuksen lisäksi, kysymyksellä pelastuksen todellisuudesta tai epätodellisuudesta ei juuri ole merkitystä.

Lähteet

- Adorno, T. W. (1995). *Negative dialectics*. New York: Continuum.
- Adorno, T. W. (1996). *Minima moralia*. Reflections from damaged life. London: Verso.
- Adorno, T. W. (1999). Filosofian aktualisuus. Teoksessa J. Kotkavirta & I. Reiners (toim.): *Konstellaatioita*. Kirja Adornosta. Tampere: Vastapaino, ss. 15–35.

- Buck-Morss, S. (1977). *The origin of negative dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute. Hassocs: Harvester Press.
- Kotkavirta, J. (1999)a. Johdannoksi kirjoitukseen ”Filosofian aktualisuus”. Teoksessa J. Kotkavirta & I. Reiners (toim.): *Konstellaatioita*. Kirja Adornosta. Tampere: Vastapaino, ss. 11–14.
- Kotkavirta, J. (1999)b. Metafysiikka sen sortumisen hetkellä – Negative Dialektik. Teoksessa J. Kotkavirta & I. Reiners (toim.): *Konstellaatioita*. Kirja Adornosta. Tampere: Vastapaino, ss. 95–118.
- Moisio, O.-P. (2001). *Toivon kritiikki*. Max Horkheimerin täysin toisen kaipuu kriittisen teorian motivoivana elementtinä. Licensiaatin työ. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos.
- Moisio, O.-P. (2002). Käytännön teoriasta vai teorian käytännöllisyydestä? Karl Marxin Feuerbach-teeseistä. Teoksessa S. Pihlström, K. Rolin & F. Ruokonen (toim.): *Käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.

Jussi Kotkavirta

Adorno ja psykoanalyysi

Aluksi

Theodor W. Adornon ankara massakulttuurin ja valtiokapitalismin kritiikki rakentuu merkittävässä määrin psykoanalyttisille pohdintoille ja argumenteille. Adornon mukaan massakulttuuri tuottaa ja suosii tunnekylmää sekä autoritaarista persoonallisuustyyppiä, joka ei osaa antaa oikeaa arvoa mielikuvitukselle, todelliselle aistillisuudelle, tunneherkkyydelle ja ruumiillisille impulsseille. Ongelmat ovat Adornon mukaan pitkälle suhteessa tiedostamattomaan, jota vallitseva persoonallisuustyyppi torjuu, kieltää ja alistaa koko persoonaa köyhdyttävällä tavalla. Vaikka vallitsevaa aistillisesti ja henkisesti köyhää elämämuotoa perustellaan järjen, vapauden ja yksilöllisyyden periaatteilla, lopputulos on Adornon juuri niiden vastakohta. Tiedostamattomaan kohdistuvia massiivisia torjuntajoja ylläpitämällä massakulttuuri estää järjen, vapauden ja yksilöllisyyden toteutumista ihmisten elämässä.

Tämän suuntaisia ajatuskulkuja on kehitelty ja puolustanut moni valistuksen kriitikko, mutta heidän keskuudessaan Adornon näkemykset ovat kuitenkin täysin jäljittelemättömiä. Adorno on ajattelussaan jyrkemmin ja itsepintaisemmin negatiivinen kuin kukaan toinen. Erikoisella tavalla tämä pätee myös hänen psykoanalyysiä koskeviin näkemyksiinsä. Adorno puolustaa tiedostamattoman merkitystä kriittiselle teorialle, mutta tekee sen omaperäisin argumentein. Hänelle psykoanalyysin merkitys perustuu ensisijaisesti sen erityisiin mahdollisuuksiin osoittaa vallitsevan elämänmuodon vääräys. Hän kritisoi monia psykoanalyysin teoreetikoita, mukaan lukien Freudia itseään, sikäli kuin nämä hairahtuvat positiiviseen ajatteluun. Erityisesti purevasti hän arvostelee kaikkia terapiasuuntauksia, koska ne lievittäessään ihmisten kärsimystä samalla heikentävät heidän kykyään tiedostaa vallitsevan kulttuurin ja yhteiskunnan epätotuus.

Adorno käsittelee, hyödyntää, tulkitsee ja kehittää psykoanalyttisiä ajatuskulkuja monissa töissään läpi koko tuotantonsa. Ensimmäiseksi vuonna 1927 Hans Corneliuksen ohjauksessa valmistuneessa habilitaatiotyössään *Der Begriff des Unbewussten in den transzendentalen Seelenlehre*¹ hän hakee kosketuskohtia Kantin teoreettisen filosofian ja Freudin välillä. Tämä työ jäi lopulta hyväksymättä ja Adorno habilitoitiin kaksi vuotta myöhemmin tutkielmallaan *Konstruktion des Ästhetische bei Kierkegaard*.² Siinä hän lähinnä vain sivuaa psykoanalyttisiä ajatuskulkuja. Hän esittää kuitenkin aistillisuuteen ja ruumiillisuuteen liittyviä tärkeitä uusia painotuksia, joiden taustalla voi nähdä psykoanalyysin vaikutusta. Samaa voi sanoa virkaanastujaisesityksestä ”Filosofian aktualisuus” vuodelta 1931 (suom. Kotkavirta, Reiners 1999, 15–35)

Kuitenkin vasta sodan aikana Yhdysvalloissa yhdessä Max Horkheimerin kanssa laadittu *Dialektik der Aufklärung* sisältää ensimmäisen kerran Adornolle myöhemminkin tunnusomaisen näkemyksen psykoanalyttisestä teoriasta sekä sen paikasta kriittisessä teoriassa. Eräissä myöhemmissä esseissään — ”Die revidierte Psychoanalyse” sekä ”Sociologia ja empirinen tutkimus” ovat näistä keskeisimmät — Adorno ottaa voimakkaasti kantaa kriittisen teorian sisällä käytyyn kiistaan psykoanalyysin tulkinnasta. Tässä Adorno puolustaa viettiteoreettista näkemystä ja polemisoi Erich Frommin, Karen Horneyn ja muiden ”revisionistien” egopsykologisia tai objektisuhdeteoreettisia näkemyksiä vastaan. Lopulta filosofisessa pääteoksessaan *Negative Dialektik* Adorno kytkee eksplisiittisesti freudilaisen tiedostamattoman omaan ei-identtistä koskevaan teoriaansa ja muotoillee myös omaperäistä topologista mallia ihmismielestä. Postuumisti julkaistu *Ästhetische Theorie* sisältää myös tähän liittyviä ajatuskulkuja. Adorno osallistui myös Yhdysvalloissa ennakkoluuloja ja erityisesti autoritaarista persoonallisuustyyppiä koskeviin tutkimushankkeisiin, joissa hän sovelsi psykoanalyttisiä ajatuksiaan.

Käyn seuraavassa lyhyesti läpi näitä tekstejä pyrkien muodostamaan kokonaiskuvaa Adornon psykoanalyttistä teoriaa koskevista näkemyksistä. Pohdin eritoten sitä, miksi Adorno tulkitsee psykoanalyysiä niin kuin hän tekee ja miten hänen näkemyksensä liittyvät hänen muihin pyrkimyksiinsä ajattelijana. Aihetta voisi myös käsitellä myös Adornon persoonan kautta, mutta en paneudu siihen tässä yhteydessä. En myöskään syvenny Adornon empirisiin tutkimusprojekteihin, enkä hänen taideteoksia koskeviin analyyseihinsä, vaikka kummatkin sisältävät aiheeni kannalta tärkeää materiaalia.

1 *Gesammelte Schriften* Bd. I, s. 79–324 (jatkossa GS I).

2 *Gesammelte Schriften* Bd II. (Jatkossa GS 2.)

Transsendentaalifilosofia ja tiedostamaton

Adornon kiinnostus psykoanalyttistä teoriaan kohtaan liittyi marxilaisten ajattelijoiden ja ryhmittymien yleisempään tarpeeseen määrittää suhdettaan Freudin teoriaan, jonka merkitys oli kaksikymmenluvulla nopeasti kasvamassa. Jotkut pyrkivät varsin retorisella tasolla omaksumaansa Freudin ajattelua osaksi marxismista, toiset tuomitsivat sen porvarillisena individualismina, kolmannet – esimerkiksi Wilhelm Reich ja Otto Fenichel – pyrkivät oma-peräisiin freudo-marxilaisiin synteeseihin (ks. Dahmer 1973, Bonss 1982, 370–374).

Adornon habilitaatiotyö tiedostamattoman käsitteestä transsendentaalifilosofiassa ei kuulu mihinkään näistä suuntauksista. Adorno tuli mukaan Institut für Sozialforschungin toimintaan jo kaksikymmenluvun alkupuolella, vaikka säilyttikin etäisyyden rakenteilla olevaan monitieteelliseen tutkimusohjelmaan. Psykologinen ja psykoanalyttinen ote Instituutin keskeiseen tutkimuskysymykseen, miksi kumouksellista tietoisuutta ei syntynyt Weimarin tasavallan sekavissa oloissa, vaikka taloudellisen ja sosiaaliset edellytykset sille olivat enemmän kuin kypsät, oli kehitteillä. Erityisesti Erich Fromm, joka oli toiminut psykoanalyttikkona jo vuodesta 1926, oli vastuussa sen kehittelystä. Myös Leo Löwenthal ja Horkheimer itse olivat hyvin kiinnostuneita psykoanalyysistä. Frankfurtin Psykoanalyttinen Instituutti toimi samoissa tiloissa Sosiaalitutkimuksen Instituutin kanssa ja Horkheimer istui myös sen johtokunnassa. Hänen vaikutuksensa Adornon habilitaatioprojektin kysymyksenasetteluihin lienee ollut huomattava (Bonss 1982, 375).

Adornon uuskantilaiselle Hans Corneliukselle kirjoittaman työn tarkoitus oli kartoittaa transsendentaalifilosofian ja psykoanalyysin välisiä yhtymäkohtia. Kysymyksenasettelu oli hyvin erikoinen, keinotekoinenkin, ja vaikka Adorno ei milloinkaan suoranaisesti palannut tähän työhön, siitä voi nähdä yhtä ja toista hänen tuleville töilleen luonteenomaista. Hakemalla vastaavuuksia Kantin ja Freudin välillä Adorno pyrki, kuten hän työn lopussa toteaa, erityisesti ”kyseenalaistamaan karakterologian ja persoonallisuuspsykologian vallitsevia suuntauksia, tiettyjä fenomenologisia virtauksia ja myös sellaisia, jotka ovat lähellä hahmoteoriaa: kaikkiaan sellaisia liikkeitä, jotka keskeisesti operoivat *orgaanisen* käsitteellä, jotka pitävät tätä käypänä välineenä taistella kaikenlaista ”rationalismia” vastaan ja jotka psykologian piirissä turvautuvat tiedostamattoman käsitteeseen, joka niille on samalla tavoin todistavan rationaalisuuden tavoittamattomissa kuin vitaalis-somaattiset, orgaaniset voimat. Niinpä ei ole sattuma että olemme rakentaneet tiedostamattoman kritiikkimme sillä tavoin, että olemme tukeutuneet Kantiin ja nostaneet esiin nimenomaan ne elementit tiedostamatonta koskevassa

opissa, jotka tarjoavat lähtökohdat sen vitalistis-ontologiselle ja organologiselle tulkinnalle ” (GS I, 316).

Samassa yhteydessä Adorno tuo esiin tutkimuksensa ideologiakriittiset tarkoitukset. Hän ei ”näe teorioita erillisinä, vaan osana ajankohtaista tilannetta”, jossa ne ”täyttävät tiettyjä annettuja tarkoituksia, jotka ovat vaarallisia” (GS I, 317). Kysymys oli ennen muuta elämänfilosofian ja vallitsevan tilanteen ontologisoinnin vastaisesta polemiikista, jota niin Horkheimer kuin Adornokin pitivät keskeisenä tehtävänä.

Omaa pyrkimystään Adorno luonnehtii ”tiedostamattoman vapauttamiseksi taiasta sanan kaikissa merkityksissä”. Tästä hän kirjoittaa: ”Koska pidämme tiedostamatonta eräänlaisena käsitteellistykseenä, jonka perusta on aina ja yksinomaan tietoisuudessa ja jonka on tultava esiin tietoisuudessa, osoittautuu tarpeettomaksi kaikki puhe sielun tiedostamattomista voimista, jotka olisivat tietoisuuden mahdin tavoittamattomissa” (GS I, 320). Adorno väittää, että tämä vastaa myös psykoanalyttistä näkemystä tiedostamattomasta. Hän sanoo pitävänsä näkemystä olennaisen tärkeänä juuri sen vuoksi, että psykoanalyysi pyrkii vapauttamaan meidän tietoisuuden vallasta sitä koskevan tiedon avulla ja tarjoaa siten ”vahvan aseensa kaikenlaista viettimetafysiikkaa sekä pelkän orgaanisen elämän jumalallistamista vastaan” (GS I, 320). Jo nämä lainaukset osoittavat, että Adorno oli ennen muuta kiinnostunut Freudin psykoanalyysin hyödyntämisestä ideologiakriittisessä ja poliittisessä tarkoituksessa, erityisesti hyökkäyksessään konservatiivisia ja irrationaalisia elämänfilosofioita vastaan (vrt. Bonss 1982, 376). Hän ei ollut niinkään kiinnostunut siitä, mitä Freud tiedostamattoman käsitteellä tarkoitti tai pyrki selittämään.

Tutkimuksessaan Adorno pyrki löytämään Kantin teoreettisesta filosofiasta sellaisia kohtia, joiden kautta transsendentaalisuus voidaan kiinnittää psykoanalyttiseen teoriaan tiedostamattomasta. Jos tämä onnistuisi, hän ajatteli, avautuu samalla uusia mahdollisuuksia puolustaa Freudin teorian rationaalisuutta ajan irrationalistisia oppeja vastaan. ”Rajakäsitteitä”, joiden kautta tämä yhteys voidaan osoittaa, ovat Adornon mukaan olion sinänsä, minän spontaanisuuden sekä osan ja kokonaisuuden teleologisen suhteen käsitteet. Ne kaikki ovat tietoisuuden kokemuksen tavoittamattomissa olevia eräänlaisia ideoita, Kantin mukaan transsendentaalisia välttämättömyyksiä, ja Adornon mukaan merkityksiltään lähtökohtaisesti tiedostamattomia käsitteitä.

Tunnetusti Kantille itselleen apperception transsendentaalinen ykseys on tiedollisen kokemuksen keskeinen mahdollisuuden ehto, formaali periaate, joka sinänsä ei ole kokemuksen piirissä. Adorno haluaa korvata tämän ajatuksella subjektin kokemuksellisesta ykseydestä, joka on aina osin tiedostamaton mutta periaatteessa tuotavissa kokemuksen piiriin. Hän siis pyrkii

tavallaan materialisoimaan ja ehkä psykologisoimaan Kantin formaalisen analyysin. Tältä pohjalta Adorno tarkastelee *Kritik der reinen Vernunftin* yksittäisiä paralogismeja (ks. *GS I*, 158–178). Hän katsoo voivansa osoittaa, että Kantin tarkastelu tulee ja voidaan tiedostamattoman käsitteen kautta siirtää transsendentaaliselta tasolta ”empiirisen minän” tarkastelun tasolle. Samalla koko kantilainen erottelu apperception ykseyden, fenomenaalisen minän ja empiirisen minän välillä tulee kyseenalaiseksi. Tämä vastasi Adornon työn ohjaajan Hans Corneliuksen ohjelmallisia pyrkimyksiä purkaa transsendentaalifilosofia empiiriseen psykologiaan (vrt. Jaitner 1999, 102–106).

Tarkastellessaan lähemmin tiedostamattoman käsitettä (ks. *GS I*, 199–223) Adorno puolustaa Freudin kaikkiaan tieteellistä otetta sekä tapaa tutkia tiedostamatonta unien, lipsahdusten, vitsien, neuroottisten oireiden kautta. Toisaalta Kantin erottelua ilmiö ja olio sinänsä vastaavasti hän erottaa empiirisen minän mielensisällöt sekä niitä vastaavat intentionaaliset kohteet lainmukaisine yhteyksineen, joita hän kutsuu ”sieluolioiksi”. Kuten Corneliuksella, kyse on kuitenkin ainoastaan empiirisestä subjektista, jonka tietoisuutensa avulla voi selvittää näitä mielensä rakenteita. Juuri tätä Adorno pyrkii hahmottamaan psykoanalyttisen teorian avulla.

On ilmeistä, että Adornon uskantilainen teoriarakennelma on kaikkiaan varsin kaukana Freudin omista näkemyksistä ja tarkoituksiperistä. Freudille tiedostamaton on selvästi laaja-alaisempi, vahvempi ja itsenäisempi mielen alue kuin Adornolle, joka korostaa sen periaatteellista tavoitettavuutta tietoisuudessa. Freudista poiketen ja toisin kuin itse myöhemmin, Adorno ei tässä vaiheessa kirjoita mitään vieteistä eikä tiedostamattoman kehollisesta tai neuraalisesta taustasta.

Adornolle tiedostamaton näyttää tässä vaiheessa olevan ikään kuin jokin psyyken vielä tutkimaton alue tai kolkka, johon tietoisuuden ja järjen valo ei vielä ole langennut. Sinänsä vaatimus, että tiedostamattomia mielensisältöjä tulee ja osin voidaankin tehdä enemmän tietoiseksi, vastaa Freudin pyrkimyksiä, mutta analogia Kantin olion sinänsä kanssa toimii tässä huonosti. Analogia johtaa tiedostamattoman ontologisoimiseen ja tavallaan sen dualistisen rakenteen paluuseen empiirisessä subjektissa, josta Adorno halusi nimenomaan päästä eroon Kantin transsendentaalisessa subjektissa (vrt. Jaitner 1999, 107–110). Myös Kant-tulkinnan lähtökohtana analogia on ongelmallinen.

Kaikkiaan Adornon hyväksymättä jäänyt habilitaatiotyö sisältää ainakin joitakin kiinnostavia ideoita ja yksityiskohtia, vaikka kokonaisuus toteuttaakin Corneliuksen uskantilasta ohjelmaa eikä tuota kovin hedelmällistä tulkintaa sen enempää Kantista kuin psykoanalyysistäkään. Adorno ei myöhemmin juuri viitannut tähän varhaiseen työhönsä. Kuten seuraavasta

käy ilmi, Adornon tapa tulkita ja hyödyntää Freudin ajattelua on kuitenkin yllättävän paljon velkaa tälle varhaiselle tutkielmalle, jonka hän monessa muussa suhteessa jätti taakseen.

Psykoanalyysi ja valistus

Adorno habilitoitui kaksi vuotta myöhemmin Kierkegaardia käsittelevällä tutkimuksellaan, jossa hän selvitti ja puolusti aistillisen eksistoimisen tavon mahdollisuuksia vaalia toivoa jostakin paremmasta (ks. *GS* 2). Siirtymä Kantin noumenaaleista aistillisuuden tutkimukseen ja puolustamiseen on merkittävä ja tuo vähintäänkin olennaisen ja pysyvän materialistisen ulottuvuuden Adornon ajatteluun. Tällä on yhteys hänen psykoanalyysiä koskevaan kiinnostukseensa, vaikkei hän vielä tuokaan sitä selvästi esiin. Myöskään vuonna 1931 pitämässään virkaanastujaisesityksessä ”Filosofian aktualisuus” Adorno ei käsittele suoraan psykoanalyysiä. Hän kuitenkin kirjoittaa myönteisesti Max Schelerin myöhäisen kauden keskeisestä käsitteestä *Drang*, ja kytkee sen implisiittisesti omiin enemmän materialistisiin ajatuksiinsa tiedostamattomasta. Adorno kirjoittaa: ”Schelerin ajattelun viimeinen käänne näyttää minusta saavan erityisen perustelunsa siitä, että hän piti materiaalis-metafyysisenä sitä ikuisten ideoiden ja todellisuuden kuilua, jonka fenomenologia pyrkii ylittämään kääntymällä materiaalisen alueelle. Samalla hän jätti koko todellisuuden sokean ”pakottavan pyrkimyksen” (*Drang*) haltuun, jonka suhde ideataivaaseen on hämärä ja ongelmallinen ja joka sallii ainoastaan toivon kaikkein heikoimman pilkahduksen” (Kotkavirta, Reiners 1999, 19; vrt. Jaitner 1999, 111–112; Schelerin tiedostamatonta ja psykoanalyysiä koskevista näkemyksistä ks. myös Kotkavirta 2005).

Kolmekymmentäluvulla Sosiaalitutkimuksen instituutissa rakennettiin monitieteellisen materialismin ohjelmaa, johon kuului myös sosiaalipsykologia ja psykoanalyttisiä kysymyksenasetteluja. Näistä vastasi pääosin Erich Fromm, jonka silloiset näkemykset psykoanalyysistä olivat hyvinkin freudilaisia. Hänen mukaansa historiallista materialismia ja marxilaista yhteiskuntateoriaa voidaan ja tulee täydentää näkemyksellä ihmisen biologisperäisestä, tiedostamattomasta viettipohjasta, jotta yksilön asenteita ja käytännön ratkaisuja voitaisiin ymmärtää paremmin. Fromm pohti teksteissään erityisesti yhteiskunnallisen muutoksen vaikutuksia oidipuskonfliktiin sekä hahmotteli materialistista teoriaa luonnetyypeistä, jota oli tarkoitus testata laajalla empiirisellä aineistolla. Tämä työ jäi kesken kun Instituutin oli paettava kansallissosialismia (ks. Kotkavirta 1991; Kotkavirta, Reiners 1999; Moisio 1999).

Adorno ei osallistunut itse monitieteellisen ohjelman rakennustyöhön. Hän suhtautui myös kriittisesti useimpiin, joskaan ei aivan kaikkiin, Frommin psykoanalyysiä koskeviin ideoihin. Vuonna 1936 Adorno kirjoitti Horkheimerille, että Fromm on ”saattanut hänet paradoksaaliseen tilanteeseen, puolustamaan Freudia” (Jaitner 1999, 114). Hän ei voinut lainkaan yhtyä Frommin optimismiin ja pyrkimykseen pyrkimyksiin löytää käytännön ratkaisuja, mikä liittyi myös tämän työhön analytyikkona. Adornon lähtökohta oli hänen vanhatestamentillisen maailmankatsomuksensa, jonka mukaan on kyllä odotettava parempaa, mutta varottava myös toivomasta liikoja, ja vastattava olosuhteiden säälimättömyyteen yhtäläisellä asenteen kovuudella. Adorno hyväksyi Frommin materialistisen tulkinnan Freudin oidipusteoriasta, mutta hän muutti omaa näkemystään myöhemmin, esittäessään että myöhäiskapitalismissa perheen merkitys kaikkiaan vähenee, kun vaihtoyhteiskunnan periaatteet lyövät suoraan tasapäistävän leimansa ihmisten psyykeen (ks. tästä kriittisesti erit. Benjamin 1982, Honneth 1985, 96–120).

Adornon ja Horkheimerin teoksen *Dialektik der Aufklärung* keskeisimmät historianfilosofiset ajatuskuviot ovat psykoanalyttisesti inspiroituneita ja värittyneitä. Kyseessä on eräänlainen kehitystarina, joka ei pääty hyvin: valistus ja järki vajoavat takaisin kohtia alkua, myyttiä, lapsuutta — mihin kuitenkaan ei enää ole paluuta. Tarina alkaa ikään kuin vauvan ensimmäisistä kehitysvaiheista, jolloin subjekti ja objekti eivät ole vielä erottautuneet. Luonto ja mimeettinen ykseys ovat vallitsevia. Vähitellen mimesistä opitaan hyödyntämään luonnon voimien maagisessa hallinnassa; ero subjektin ja objektin välille alkaa kehkeytyä. Yksilöllinen subjekti syntyy kun mimeksisestä tulee väline itsesäilytyksessä, kun ulkoisesta ja sisäisestä luonnosta muodostuu subjektille objekti, johon aletaan ottaa etäisyyttä ja jota hallitaan itsen ylläpitämiseksi.

Keskeinen ajatus Adornon ja Horkheimerin tarinassa näyttää olevan, että ihmisen joko elettävä ulkoisen luonnon ja oman luontonsa ehdoilla tai sitten itse asettamillaan ehdoilla. Hänen on alistuttava luonnolle tai sitten alistettava se, itsessään ja itsensä ulkopuolella. Sikäli kuin kyse on valistuksen prosessista, länsimaisen kulttuurin logiikasta, tekijät eivät näe kolmatta mahdollisuutta järjestää elämä sopusoinnussa sisäisen ja ulkoisen luonnon tarpeiden kanssa. Tuloksena näyttää väistämättä olevan ulkoisen luonnon alistaminen, ja sisäisen yksilöllisen kokemusmaailman köyhtyminen, niin yksilöllisen kuin kollektiivisenkin todellisuuden tajun hämärtyminen ja vajoaminen yhä syvemmälle takaisin mytologiaan (ks. Sherratt 2002, 75–96, joka rekonstruoi kirjan argumenttia psykoanalyttisin käsittein).

Adornolle ja Horkheimerille valistuksen prosessi on ennen muuta tarina luonnon alistamisen kehittyvistä muodoista ja siitä, miten luonto kostaa,

miten se palaa sisäisenä autiutena ja ihmisten välisenä kylmyytenä, piittaamattomuutena, erilaisen ja vieraan pelkona ja alistamisena jne. Adornon ja Horkheimerin utopia, ulospääsy tästä toiston kehästä, tarkoittaisi sovitusta sisäisen ja ulkoisen luonnon kanssa — mutta niin, että subjektin itseys ja rationaalisuus säilyisi. Pyrkinessään antamaan käsitteellistä hahmoa tälle paradoksaaliselle vaateelle tekijät tukeutuvat Freudiin, tämän pohdintoihin mielihyväperiaatteen ja todellisuuseriaatteen välisen sovinnon mahdollisuudesta sekä mahdottomuudesta. He kärjistävät paradoksin huomattavasti Freudia pidemmälle ja siirtävät sen samalla yksilöllisten draamojen tasolta sivilisaatiokritiikiksi. Joko ihmisen ylläpitävät yksilöllistä itseyyttään alistamalla itsensä, toisensa ja ulkoisen luonnon, tai sitten he tunnistavat ja tunnustavat voimattomuutensa ja vapautuvat.

Adorno ja Horkheimer tukeutuvat myöhäisen Freudin ajatuksiin kulttuurin kehityksen väistämättömästä mielihyväperiaatteen repressiosta, mutta isänmurhan ja muiden ihmiskunnan universaalihistoriaan kuuluvien draamojen tilalle he maalaavat kuvan länsimaisen ihmisen väkivaltaisesta itsenäistymisestä järjeks- ja tieteuskoineen, antisemitismeineen ja massakulttuureineen. Tämän ihmisen persoonallisuus on jäykkä — psykoanalyttisin käsittein erityisesti hänen egonsa on jäykkä ja vailla elävää kosketusta psyyken tiedostamattomiin ilmiöihin (ks. myös Whitebook 2004, 75–82). Ainoa mahdollinen ulospääsy kehästä olisi tilanteen tunnustaminen, eräänlainen *Gelassenheit*, silleen jättäminen — ”luonnon muistaminen subjektissa” ja subjektin ulkopuolella. Tämä Adornon näkemys on loppuun saakka negativistinen ja varoo lupaamasta mitään sellaista eheytymistä, mikä Freudin ja erityisesti Frommin mukaan on mahdollista yksilöllisellä tasolla, ainakin johonkin rajaan saakka, jos ei muuta niin analyttisen työskentelyn kautta.

Tämän kirjoituksen kannalta merkittävä on Adornon ja Horkheimerin autoritaarisuutta, rasismia, ksenofobiaa ja erityisesti antisemitismistä koskeva tarkastelu. He esittävät nämä vitsaukset valistuksen prosessin väistämättöminä seurauksina: ”Kyse on toden mimesiksen vastineesta, joka muistuttaa läheisesti torjuttua, kenties paattisesta (*pathische*) luonteenpiirteestä, johon tämä lyö leimansa. Mimesis jäljittelee ympäristöä, mutta väärä projektio muuttaa ympäristön itsensä kaltaiseksi” (Horkheimer, Adorno 1969, 167). Vähemmistöt kuten juutalaiset, homoseksuaalit ja mielisairaot assosioituvat torjuttuun luontoon ja ne koetaan vallitsevien rakenteiden kannalta uhkaavina. Ihmisjoukkojen vähemmistöihin kohdistuva sadismi on itseen kohdistuvan masokismin kääntöpuoli. Kumpaakin voidaan perustella järjen vaatimuksilla.

Hälyttävää tekijöiden mukaan on ennen muuta se, miten täydellisesti ihmiset saattavat menettää kykynsä hahmottaa omaa ja toistensa projektivista käyttäytymistä. He kirjoittavat tästä seuraavasti: ”Yliminän painostuksessa

minä projisoi siitä (Es) peräisin olevat, voimakkuudeltaan minän itsensä kannalta uhkaavat aggressiiviset taipumukset pahoina aikomuksina ulkomaailmaan ja tekee sen muodostamalla reaktion ulkoista uhkaa vastaan, joka saattaa tarkoittaa kuvitteellista oletettuun samastumista pahaan, tai oletettu puolustautumista todellisuudessa. Aggressioksi käännetty tuomion kohde on usein homoseksuaalista laatua. Kastration pelosta muuttui tottelevaisuus isää kohtaan tämän ennakoinniksi samastumalla tietoisessa tunne-elämässä pieneen tyttöön ja isään kohdistuva viha torjuttiin pysyväksi kaunaksi. Paranoidisesti tämä viha kääntyy haluksi kastroida yleisen tuhoamisvimman muodossa” (Horkheimer, Adorno 1969, 172). Tämä projektion mekanismi esitetään eräänlaisena kollektiivisena rajatilana tai psykoosina, johon kuuluu heikentynyt taju sekä sisäisestä että ulkoisesta todellisuudesta. Mitä enemmän yksilöiden viettipohjaiset tarpeet ja toiveet tulevat torjutuiksi kollektiivisten minä- ja yliminärakenteiden taholta, sitä enemmän pitää ponnistella näiden rakenteiden ylläpitämiseksi ja sitä helpommin ihmiset menevät mukaan erilaisiin projektiivisiin toimintatapoihin.

Adornon ja Horkheimerin näkemyksen mukaan tällaisista sokeista toiston rakenteista ulos pääseminen edellyttäisi sovitusta sekä yksilön oman sisäisen luonnon että ulkoisen luonnon kanssa. Samalla ihmisten pitäisi vahvistaa kykyään toimia rationaalisesti ja autonomisesti. Tekijöiden mukaan mahdollisuudet murtaa valistuksen dialektiikan itseään vahvistava kehä eivät ole kovin valoisat. Vaikka ihmiset voivatkin tunnistaa itsessään sovitukseen viittaavia mimeettisiä impulsseja, niiden tunnistaminen on aina osa valistuksen laajempaa prosessia. Toisin kuin Horkheimer erityisesti myöhäistuotannossaan, Adorno ei juuri salli itselleen utopioita sovituksesta. Yksi harvoista viittauksista on ajatus ”luonnon muistamisesta subjektissa”, epäsuora elävästä kokemuksellisesta yhteydestä ruumiillisuuteen, tunteisiin, mielen tiedostamattomiin kerrostumiin. Samaan suuntaan viittaavia, paradoksaalisesti muotoiltuja ajatuskulkua sisältäviä *Negative Dialektikin* viimeiseen osastoon, jossa Adorno tuo esiin solidaarisuuttaan ”metafysiikkalle sen sortumisen hetkellä”.

Esteettisessä teoriassa Adorno tutkii ja puolustaa modernia taidetta, joka kyseenalaistaa vallitsevaa todellisuutta ja pakenee sen kaltaisekseen tekevää käsitteellisyttä. ”Taide on rationaalisuutta kritisovaa rationaalisuutta pääsemättä siitä eroon”, hän toteaa (Adorno 2006, 124). ”Taide on mimeettisen toiminnan turvapaikka. (...) Se, että taide on jonakin mimeettisenä mahdollista keskellä rationaalisuutta ja käyttää sen keinoja, on reaktiota hallinnoidun maailman huonoa irrationaalisuutta kohtaan” (Adorno 2006, 122). Adorno korostaa hyvän taiteen rationaalisuutta. Taideteosten palauttamisesta taiteilijan psykologisoivaan tarkasteluun Adorno kritisoi erityisesti psykoanalyysiä (ks. Adorno 2006, 40–47). ”Mikäli taiteella on psykoanalyttisiä

juuria niin omnipotenssin kuvitelmassaan. Mutta tähän kuvitelmaan sisältyy myös toive paremman maailman rakentamisesta. Tämä käsitys synnyttää rikkaan dialektiikan, jota psykoanalyttinen käsitys taideteoksesta tiedostamattoman subjektiivisena kielenä ei lainkaan tavoita”, Adorno kiteyttää. Hänen mukaansa taiteessa on kyse paljon enemmänstä kuin psyykkisen todellisuuden käsittelystä.

Vietti, tiedostamaton ja ei-identtinen

Adornon näkemys psykoanalyysistä oli alusta pitäen ollut ristiriidassa Frommin ajatusten kanssa sen vuoksi, että hän suhtautui jyrkän kielteisesti kaikkiin terapioihin. Tähän lienee ollut myös henkilökohtaiset syynsä, mutta periaatteellisella tasolla Adorno lähti siitä, että ihmisiä nimenomaan ei tulisi koettaa vapauttaa neurooseistaan ja siten parantaa heidän valmiuksiaan sopeutua vallitsevaan järjestelmään. Tässä suhteessa Adornon asenteessa on paljon samaa kuin Lacanilla, joka niin ikään on korostanut psykoanalyysin soveltamattomuutta erityisesti amerikkalaisiin persoonallisuusstandardeihin ja keskiluokkaiseen elämänmenoon. Tunnettu on *Minima moralian* lausahdus, ”ei oikeaa elämää väärässä”. Se ei ole vain heitto, vaan tarkoitettu otettavaksi vakavasti. Adornon mukaan ihmisten ei pitäisi terapiassa päästä eroon yhteiskunnallista alkuperää olevia ongelmistaan, vaan tulla niistä ja niiden alkuperästä tietoisiksi: tämä voi olla lähtökohta ainakin jonkinlaiselle vastarinnalle vallitsevaa järjestelmää kohtaan.

Kirjoituksessaan *Die revidierte Psychoanalyse* vuodelta 1944 Adorno suomii äärimmäisen kriittisesti revisionistista egopsykologiaa, erityisesti Karen Horneytä. Samalla hän arvostelee enemmän tai vähemmän suoraan myös Frommia. Adorno ilmaisee vastenmielisyytensä koko sitä terapeutista ja sopeuttavaa onnellisuusajattelua kohtaan, jota egopsykologia edustaa. Hän ylistää Freudia, joka suhteessa potilasiinsa ”torjui kaiken keinotekoisien välittömyyden” ja säilytti aina tietyn etäisyyden, jopa ”kylmyyden”. ”Maailmassa, jossa rakkaudesta on tullut yksi psykotekninen väline muiden joukossa, uskollisuus rakkautta kohtaan panee ajattelemaan, että lääkärin tulee parantaa potilaansa osoittamatta heille ”human intressiä”. Yhteiskunta on kehkeytnyt äärimmäisyyteen, jossa rakkaudestakin voi tulla vallitsevan järjestelmän säilyttämisen väline. Niinpä Adorno lainaa Strindbergiä: ”Jos en vihaa pahaa, en voi rakastaa hyvää!” (Adorno 1944, 135).

Tämän psykoanalyysin päämäärää koskevan erimielisyyden taustalla on se, että toisin kuin Fromm Adorno asettui puolustamaan Freudin ”biologista materialismia”, toisin sanoen tämän viettiteoriaa. Adornolle psykoanalyysi ei ole ensisijaisesti objektisuhteiden ja itsesuhteiden psykologiaa, vaan sille

”metafyysiselle idealle perustuvaa tiedettä, että on olemassa jotakin objektiivisen totuuden kaltaista ja että ihmisten kärsimys johtuu tämän totuuden vääristämisestä” (Horkheimer, Adorno 1972, 142). Tässä kiteytyy Adornon näkemys asiasta: psykoanalyysi ei ole hänelle ensisijaisesti terapiaan sen enempiä kuin filosofista antropologiaakaan. Se on eräänlainen filosofinen ja yhteiskuntatieteellinen teoria ihmisen psyyken rakentumisesta väärässä kulttuurissa sekä tähän kuuluvista heikoista jotakin parempaa koskevista toiveista.

*Negative Dialektik*issa Adorno kehittää edelleen ajatuksiaan valistuksen dialektiikasta ja tiedostamattomasta. Keskeinen käsitteellinen uutuus on ei-identtisen käsite, jonka Adorno liittää läheisesti näkemyksiinsä tiedostamattomasta ja yleisemmin psyyken topologiasta. Ei-identtinen on jonkinlainen vastavoima, radikaali toinen, kaiken kaltaiseksi muuttamaan pyrkivän vallitsevan kulttuurin kannalta. Adornon kehittelyt ovat erittäin paradoksaalisia ja välttävät visusti kaikki positiiviset ratkaisut, mutta ehkä voi sanoa, että hänen myöhäinen tuotantonsa ei ole aivan yhtä sulkeutuneen negatiivista kuin *Dialektik der Aufklärung*. Hän huomauttaa esimerkiksi: ”Ilman kahlitsemattoman, minää edeltävän impulssin anamnesista, joka myöhemmin on karkotettu luonnon alaiselle epävapaaalle vyöhykkeelle, ei vapauden ideaa olisi mahdollista muodostaa, vaikkakin tuo idea päättyy vahvistamaan minää” (Adorno 1966, 221). Adornon ajatus tässä ei ole pelkästään osoittaa vallitsevan kulttuurin kestäättömyys mahdollisimman illuusiottomalla tavalla. Hän hakee myös varovaisesti kosketusta johonkin sellaiseen yksilöllisessä psyydessä — tai psyyken ja soman rajamaastossa — joka viittaa vallitsevan kulttuurin tuolle puolen, vaikkakin epäsuorasti. Tämä jokin, ei-identtinen, liittyy läheisesti tiedostamattomaan.

Kuten ensimmäisessä habilitaatiossaan, Adorno vetoaa Kantin ajatuksiin oliosta sinänsä, joka on identifioivan ajattelun tavoittamattomissa ja siten ei-identtisen lymyyspaikka. Hänen näkemyksensä on tässäkin paradoksaalinen: hän ei hyväksy ajatusta olion sinänsä täydellisestä tavoittamattomuudesta, mutta pitää toisaalta olennaisena sen tavoittamattomuutta, koska juuri se tarjoaa turvan identifioivan minän sekä moraalisuuden nimissä esiintyvän yliminän kolonisaatiolta. Tähän liittyen hän polemisoi Kantin näkemystä vastaan, jonka mukaan moraalinen autonomia merkitsee aistillisten ja muiden heteronomisten motiivien alistamista järjen ja autonomisen persoonan lainsäädännölle. Adornon näkemyksen mukaan tämä Kantin autonominen persoona, jonka psyydessä minän ja yliminän rakenteet Adorno ovat fuusioituneet keskenään, torjuu ja vastustaa tiedostamattomia impulsseja tarpeettomasti ja vahingollisesti, eikä voi olla todellisen vapauden subjekti (ks. erit. Adorno 1966, erit. 211–294.)

Adornon metapsykologisen mallin erityisyys on näkemys minän ja yliminän rakenteiden fuusiosta, joka vallitsevassa kulttuurissa tuottaa tiedostamatonta viettipohjaa ja sen impulsseja repressoivan rakenteen. Näkemys ei perustu analyyttisen käytännön kokemuksille, mutta kylläkin henkilökohtaisille kokemuksille sekä ennen muuta hänen kehittämiensä identtisen ja ei-identtisen negatiiviselle dialektiikalle, joka toisin kuin Hegelin dialektiikka alkaa negatiivisesta sekä jännitteestä ja myös päättyy siihen.

Myös Adorno ajattelee yksilöllistä subjektia dynaamisesti ja kehityksellisesti, mutta hänen mukaansa kehitys ei kulje kohti kypsää synteisiä, psyyken eri instanssien integraatiota tai sovitusta. Vallitsevassa kulttuurissa moinen eheytyminen ja kypsyys on väistämättä epätotta — vallitsevaa yhteiskunnallista ja kulttuurista epätotuutta peittävää. Vapaus merkitsisi Adornon mukaan sellaista yksilöllisen persoonan rakentumista, jossa tietoisin minän sekä tiedostamattoman yliminän kerrostumat eivät alistaisi viettipohjasta nousevia tiedostamattomia impulsseja, vaan löytäisivät jonkinlaisen sovituksen näiden kanssa. Se olisi ”luonnon muistamista subjektissa”. Minän ja yliminän rakenteiden tulisi olla heikompia, vähemmän repressiivisiä ja enemmän tiedostamattomalle tilaa antavia, herkempiä. Samalla yksilön tulisi olla alati tietoinen siitä, että mitään positiivista ihannekuvaa ei ole mahdollista toteuttaa.

Adornon mukaan sovitus on äärimmäisen epätodennäköinen, jopa mahdoton, johtuen identiteettiperiaatteen suureen asemasta valistuksen kulttuurissa ja sen voimasta organisoida yksilöllistä minää sekä yliminää. Hänen mukaansa näistä muodostuu vallitsevan todellisuusperiaatteen paineessa väistämättä rakennelma, joka alistaa mielihyväperiaatteen mukaan toimivat primääriprosessit, luonnon meissä. Adorno rakentaa negatiivisesti sulkeutuvan asetelmansa dramaattisesti ja hyvin yleisin käsitteellisin vedoin, kaikesta päätellen voidakseen välttää lähemmät pohdiskelut siitä, mitä hänen utopiansa luonnon muistamisesta subjektissa käytännössä merkitsi. Siitä, mitä se merkitsisi psykoanalyttisin käsittein, Adorno varoo esittämästä mitään positiivista, jottei tarjoaisi lähtökohtia millekään terapialle — sen enempää yksilön kuin kulttuurinkaan tasolla.

Kirjallisuus

- Adorno, T. (1927). *Der Begriff des Unbewussten in den transzendentalen Seelenlehre. Gesammelte Schriften I*. Frankfurt 1971.
- Adorno, T. (1966). *Negative Dialektik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, T. (1944). *Minima moralia*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

- Alford, F. C. (1988). *Narcissism: Socrates, the Frankfurt School, and Psychoanalytic Theory*. Yale University Press, New Haven, London.
- Benjamin, J. (1982). Die Antinomien des patriarchalischen Denkens. Kritische Theorie und Psychoanalyse. In Bonss, Wolfgang, Honneth, Axel (Hg.), *Sozialforschung als Kritik*. Suhrkamp, Frankfurt
- Bonss, W. (1982). Psychoanalyse als Wissenschaft und Kritik. Zur Freudrezeption der Frankfurter Schule. In Bonss, Wolfgang, Honneth, Axel (Hg.), *Sozialforschung als Kritik*. Suhrkamp, Frankfurt.
- Dahmer, H. (1973). *Libido und Gesellschaft: Studien über Freud und die Freusche Linke*. Fischer, Frankfurt am Main.
- Gardner, S. (1991). The Unconscious. In J. Neu (ed.), *The Cambridge Companion to Freud*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Honneth, A. (1985). *Kritik der Macht*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1980). Georg Simmel und die Freudsche Theorie. In Görlich, B. (Hg.), *Der Stachel Freud*. Suhrkamp, Frankfurt.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1972). *Dialektik der Aufklärung*. Fischer, Frankfurt am Main.
- Jaitner, Arne (1999). *Zwischen Metaphysik und Empirie*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Kotkavirta, J. (1991). *Järjen kritiikki. Kirjoituksia kriittisestä teoriasta*. Vastapaino, Tampere.
- Kotkavirta, J. (2005). Scheler ja Freud. *niin & näin* 44, 77—85.
- Kotkavirta, J., Reiners, Ilona (1999). *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Vastapaino, Tampere
- Moisio, O-P. (toim.), *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Jyväskylä, SoPhi.
- Sherratt, Y. (2002). *Adorno's Positive Dialectic*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Whitebook, J. (2006). The marriage of Marx and Freud.: Critical Theory and Psychoanalysis. Teoksessa Rush, Fred (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge University Press, Cambridge.

Olli-Pekka Moisio

Adorno ja Beethoven

Erään elinikäisen suhteen fysionomia

Me emme ymmärrä musiikkia – se ymmärtää meitä. Tämä on totta sekä muusikolle että tavalliselle ihmiselle. Kun pidämme itseämme sitä lähinnä, se puhuttelee meitä ja jää odottamaan surumielisesti vastaustamme.

Theodor W. Adorno

Isäni muistolle

Ludwig van Beethovenin kiehtova ja dramaattinen hahmo vaivasi Theodor W. Adornoa hänen kuolemaansa asti (Müller-Doohm 2005, 482). Adorno kirjoitti ensimmäisen tekstinsä Beethovenista vuonna 1934 (ks. Adorno 1937, 13-17). Tuolloin hän ei vielä tiennyt aikovansa kirjoittaa suuren filosofisen teoksen Beethovenista otsikolla *Philosophie der Musik*. Adornon itsensä mukaan ajatus teoksesta syntyi vuoden 1937 tietämällä, ja ensimmäiset säilyneet muistiinpanot, jotka liittyivät kiinteästi projektiin, on päivätty vuonna 1938. Adorno ei kuitenkaan voinut kuvitella kuinka vaikeaksi projektin toteuttaminen osoittautuu eikä vähiten johtuen käytännön ongelmista, jotka hän kohtasi paettuaan kansallissosialismia Englannin kautta Yhdysvaltoihin.

Emigranttikirjoittajana Adorno ei enää löytänyt aikaa muuhun kuin hajanaisten muistiinpanojen kirjoittamiseen Beethovenin musiikin eri osa-alueista. Vuonna 1940 hän kertoi kirjeessään vanhemmilleen aikovansa kirjoittaa filosofisen teoksen Beethovenista ja vuonna 1943 hän viittasi siihen edelleen tulevana projektinaan kirjoittaessaan Rudolf Kolischille pitkään suunnitteilla olleesta kirjasta. Vuonna 1957 palattuaan Frankfurt am Mainiin hän kirjoittaa kirjeessään Jürgen Uhdelle, ettei ole enää varma onnistuuko hän koskaan kirjoittamaan Beethoven kirjaansa.

Adorno (1998, 6) hahmotteli suunnitelmissaan, että kirjan ”pääasiallisen ja perustavimman motiivin tulee olla se, että Beethoven – hänen kielensä, hänen substanssinsa ja tonaalisuutensa ylipäänsä, koko porvarillisen musiikin systeemi – on peruuttamattomasti menetetty ja voidaan ymmärtää ainoastaan jonakin, joka katoaa näköpiiristä”. Adorno toivoi osoittavansa kuinka Beethovenin musiikki, kun sitä tarkastellaan myöhäiskauden teosten näkökulmasta, on kietoutunut väistämättömään menetyksen ilmapiiriin. Jossain määrin ironisesti tämä samainen menetys tarttui myös kaavailtuun teokseen. Myös teos loittoni Adornon näköpiiristä ja ainoastaan rauniot jäivät, ja Adornon ”fragmentit ainoastaan surumielisesti reflektoivat sitä surua, jolla Beethovenin musiikki mystisesti ’puhuu’ ihmisyydelle odottaen turhaan vastausta” (Tiedemann 1998, xii).

Tarkastelen tässä artikkelissa Adornon ja Beethovenin välisen elinikäisen suhteen fysiologiaa ja niitä ulottuvuuksia, joita tästä suhteesta voidaan kytkeä Adornon filosofiaan ylipäänsä.¹ 40 muistikirjaan kirjatuista fragmenteista nousee erityisesti esille metafysisen kokemuksen käsite, jota käsittelen artikkelin aluksi. Adorno pyrki hahmottamaan näkymiä, jotka irrottautuisivat välineellisen identtisen ajattelun otteesta. Toisaalta tarkastelen Adornon Beethovenin musiikista esittämiä ajatuksia suhteessa hänen yleisempään teoriaan musiikin ja yhteiskunnan välisistä suhteista.² Tämä tarkastelu liittyy tietenkin oleellisesti Adornon *Esteettisessä teoriassa* keskiöön nousevaan kysymykseen autonomisen taiteen mahdollisuudesta.³ Päätän artikkelini palaamalla Adornon ensimmäiseen Beethoven-artikkeliin ja pohdin kysymystä siitä, miksi Beethovenin hahmo näyttäytyy Adornolle traagisena, koko porvarillisen yhteiskunnan hajoamisen kuvauksena, ja samalla voimme nähdä,

1 Adornon Beethoven kirjaan tarkoitetut fragmentit julkaistiin 1993 otsikolla *Beethoven: Philosophie der Music*. Tärkeitä arvioita teoksesta ovat kirjoittaneet Colin Sample (1994) ja Stephen Hinton (1996). Hinton (1996, 140) nostaa esille kiinnostavan seikan mahdollisista syistä sille, että Adorno ylipäänsä alkoi suunnittelemaan Beethovenista kirjaa. Kirjan suunnittelu alkoi vuonna 1993 kun Hitler nousi valtaan ja sitä ennen miltei kaikki mitä Adorno oli musiikista kirjoittanut koski eläviä säveltäjiä. Hinton esittääkin että näyttäisi todennäköiseltä että kiinnostus Beethoveniin voi selittyä myös natsien yrityksellä liittää Beethovenin musiikki omiin poliittisiin päämääriinsä.

2 Tutustumisen arvoiset teokset Adornon musiikkiteoriasta ovat Max Paddisonin (1997) jo klassikon aseman vakiinnuttanut *Adorno's Aesthetics of Music* sekä Robert W. Witkinin (1998) sosiologisesta näkökulmasta kirjoitettu teos *Adorno on Music*. Adornon suhteesta Beethoveniin on vuonna 2006 ilmestynyt Michael Spitzerin (2006) teos *Music as Philosophy*. Hermann Danuser (esim. 1991) on kehittänyt Adornon musiikinfilosofiaa koskevia näkemyksiä menestyksekkäästi eteenpäin. Richard Klein (2004) on musiikkieteilijänä pitänyt Adornon perintöä esillä musiikin tutkimuksen kentillä.

3 Tätä kysymystä en tule tässä artikkelissa laajemmin käsittelemään ja sen vuoksi ohjaan lukijaa lukemaan Richard Wolinin artikkelin tässä teoksessa. Toisaalta suosittelen tutustumista Ilona Reinersin (1999) kirjoittamaan artikkeliin ”Ei-identtisen estetiikka”. Lambert Zuidewartin teos *Adorno's Aesthetic Theory* on tässä yhteydessä myös tutustumisen arvoinen.

miksi ”meidän tulisi oppia *ajattelemaan* samalla tavoin kuin Beethoven sävelsi” (Adorno 1998, 160).

Sijoiltaan menneistä paikkojen nimistä

Adorno kysyi mitä metafyyssinen kokemus on ja vastasi sen olevan kuta-kuinkin se, mistä Proust kirjoitti paikkojen nimien kätkeminä lupauksina. Adorno (1966, 373) jatkoi, että ”yksilö ajattelee, että sinne meneminen olisi täyttymys, niin kuin sellaista olisi ylipäänsä olemassa.” Lapselle sitä vastoin Adornon (emt.) mukaan on selvää jo alkumetreiltä, että ”se mikä hänelle on ilahduttavaa lempikylässään, löytyy ainoastaan sieltä, yksin sieltä eikä mistään muualta. Hän on väärässä, mutta hänen virheensä luo mallin [*metafyyssille* O-PM] kokemukselle”.

Mitä sitten lapsi kuulee paikkojen nimissä? Hän kuulee lupauksen ”ei-vielä-todellisesta”, ja tämän hän kokee Adornon paikantamassa virheessään. Tässä mikroskooppisen mitättömässä materiaalissa Adorno tunnistaa toiseuden, joka viittaa valistuneen järjen kaikenkattavuuden ylitse. Sijoiltaan menneet paikannimet kätkevät itseensä oikean elämän, joka odottaa löytäjänsä. Tämän purkamiseksi tarvitaan Adornon mukaan erityisen metafyyssiikka, joka artikuloisi lupausta onnesta, taiaista, jonka valistus on häätänyt maailmasta.

Tämä oli ollut Beethoven kirjan ohjelma – kertoa meille siitä, kuinka Adorno kuuli Beethovenia lapsena. Hänelle on selvää, että tämän lapsuuden muistojen rekonstruktion tarkoituksena on avata metafyyssistä kokemusta samaan tapaan kuin Proustin onnesta ääriin täytyneet paikannimet. Tämä kaikki siis mahdollistuu ennen tiedon tuottamaa aikuistumista. ”Lapsuudesta-ni” Adorno (1998, 3) kirjoittaa, ”muistan selvästi taian, joka välittyi soittimet nimeävästä partituurista sen esittäessä juuri sen, mitä jokaisella instrumentilla soitettiin. Harppu, klarinetti, oboe – ne lupasivat ei sen vähemmän kuin värikkäät raitiovaunuliput tai *paikkojen nimet* [...] Niin voimakas oli tämä taika, että tunnen sen edelleen *Pastoraalia* lukiessani, jossa se oletettavasti ensimmäistä kertaa näyttäytyi minulle”.

Taika, jonka Adorno kuulee ”Pastoraalisinfoniasta”, ei kuitenkaan kuulosta ”Pastoraalisinfonialta”. Itse asiassa se ei kuulosta miltään. Adorno tätä vastoin näkee sinfonian lapsena, ja lukiessaan sitä uudelleen aikuisena hän onnistuu palauttamaan taian. Taika on ei-vielä-kuultavan ääni samoin kuin toivo on ei-vielä-läsnäolevan läsnäoloa. Sinfonian esittäminen ei tätä Adornon mukaan kykene tavoittamaan, koska se on soittimien kautta välittynyttä välineellistä tietoa. Itse asiassa, jos haluaisimme saada taian palaamaan, ”pastoraalisinfonian” tulisi kuulostaa täysin toiselta. Daniel K. L. Chua

(2005, 526) onkin ehdottanut, että meidän tulisi lukea ”pastoraalisinfoniaa” nuotteina samanaikaisesti kuullessamme päämme sisällä osia Schumannin *Kinderszenenestä*. Tällä tavoin voisimme käsittää, mistä Adorno tässä audiovisuaalisessa ristiriidassa puhuu.

Lapset tekevät virheitä, mutta nämä virheet ovat usein lähempänä totuutta kuin aikuisten järkähtämättömät totuudet. Adorno muistaa, kuinka hän lapsena uskoi, että ”*Waldstein*” -sonaatti kertoi *Waldstein* nimisestä ritarista. Kuullessaan sonaatin hän kuvitteli ritarin astelevan pimeään metsään. Adorno (1998, 4) kysyy itseltään: ”Enkö ollutkin lähempänä totuutta tässä asiassa tuolloin kuin koskaan sen jälkeen osatessani soittaa teoksen ulkomuistista?” Juuri tässä virheessä paljastuu *toinen*, joka ei ole siinä. Tämä toinen on Adornolle metafyyssisen totuuden malli, joka puhuu ei-identtisestä.

Ei-identtinen on tässä *Waldstein* -nimen erityisyys ennen kuin se imeytetään abstraktien käsitteiden joukkoon. Tämän joukon osana se tuotteistetaan ja käyttöarvo muuttuu vaihtoarvoksi; ”käyttöarvo tulee vastakohtansa, arvon, ilmenemismuodoksi” (Marx 1867, 64). Lapsi näkee mitättömän arvon ja sen vuoksi ”päämäärättömässä toiminnassaan lapsi asettuu [...] käyttöarvon puolelle vaihtoarvoa vastaan” (Adorno 1974, 228). Lapsi, joka on Adornolle metafyyssisen kokemuksen kuvausta, on suunnattoman ihastunut laadullisiin eroavaisuuksiin eikä etsi määrällistä samankaltaisuutta toisin kuin aikuiset hyvin usein tekevät. Adorno (emt.) kirjoittaakin, kuinka ”pienet rekat eivät matkusta mihinkään ja pikkuriikkiset tynnyrit niiden lavoilla ovat tyhjiä; ne pysyvät kuitenkin uskollisina kohtalolleen kun ne eivät suorita, kun ne eivät osallistu abstraktioprosessiin, joka alentaa niiden kohtalon, vaan tätä vastoin kestävät niiden erityisen käyttötarkoituksen allegorioina”.

Mutta me kasvamme aikuisiksi. Tästä syystä musiikin lupaus onnesta on aikuiselle olemassa ainoastaan rikottuna. Lapsena voimme kuulla *Waldstein* -sonaatin mitättömätkin yksityiskohdat ja lumoutua niistä, mutta aikuisena teoksen absoluuttinen totaalisuus imee itseensä kaiken yksittäisen. Emme kykene kuulemaan sitä minään muuna kuin *Waldstein* -sonaattina. Adorno (1974, 112) kirjoittaakin, että ”hän, joka sanoo olevansa onnellinen, valehtelee ja vedotessaan onneen tekee syntiä sitä vastaan. Yksin hän pitää lupauksensa, joka sanoo: olin onnellinen. Tietoisuuden ainoa suhde onneen on kiitollisuus, jossa on sen vertailematon arvokkuus”.

Sanoessamme tänään ”olin onnellinen” tarkoitamme itse asiassa, että ”on jo liian myöhäistä”. Juuri tässä tulee esille musiikin surumielisyys. Hevosten kavioiden kopina, joka katoaa hiljalleen kaukaisuuteen, on varmempi toivon tae, ajattelee Adorno (1998, 174), kuin neljä evankeliumia voivat koskaan olla. Ja niin kauan kuin filosofinen estetiikka ei kykene tavoittamaan mikrokologisia hahmoja taiteellisessa kokonaisuudessa, se ei voi olla uskollinen omalle lupaukselleen (Adorno 1984, 490). Tämä onnistuisi Adornon mukaan silloin,

kun käännyttäisiin näiden taiteellisten yksityiskohtien puoleen ja ilmaistaisiin ne käsitteellisesti samanaikaisesti kun ne katoavat näköpiiristämme.

Ernst Bloch (2000, 158) kirjoitti teoksessaan *Geist der Utopie*, että musiikki artikuloi sitä ”mikä ei vielä ole; joka on menetetty, esiaistittu; meidän jokaiseen elettyyn hetkeen kätkeyty itsekohtaamisemme; meidän Me-kohtaamisemme, utopian kutsu itselleen hyvyyden, musiikin, metafysiikan kautta, mutta jota ei voi todellistaa maallisessa mielessä”. Molemmat filosofit uskoivat musiikin lupaaman toivon sijaitsevan ei-vielä-olevan rajalla. Adornon näkemyksen mukaan toivon olemassaolo on sidottu sen vääjäämättömään menettämiseen kun taas Bloch ajattelee, että se, joka olisi voinut olla, voi vielä ollakin. Blochin kulttuurikritiikki, jota hän esittää teoksessaan *Das Prinzip Hoffnung*, tutkii jokapäiväisen kokemuksen emansipatorisia ulottuvuuksia aina päiväunista transsendentaalisiin ideoihin asti. Bloch hyödyntää menneisyyttä avatakseen nykyisyydessä elävälle ihmisyydelle tulevaisuuden toivon potentiaalisuutena. Musiikin filosofian tasolla tämä näyttäytyy *Fideliossa* trumpetin äänessä hahmon saavana toivon saapumisena (Bloch 1995, 1103).

Tätä vastoin Adornolle toivo näyttäytyy jäähyväisinä. Jäähyväisissä suremme kaikkea sitä, mikä ei ole täyttynyt, mikä katoaa ja loittonee meistä kuin ilmaan piirretyt nuotit. Aikuseksi kasvaneessa maailmassa musiikki on perustavalla tavalla toivotonta, koska se on merkityksetöntä. Mutta vain siinä, että musiikki tunnustaa itselleen tämän toivottomuuden, voi se Adornon mukaan ylläpitää toivoa. Meille ei suoda kuitenkaan enää kokemusta jäähyväisistä, koska jäähyväiset ”sijaitsevat inhimillisen syvyydessä” (Adorno 1998, 175). Epäinhimillinen yhteiskunta muuntaa jäähyväiset konventioksi, vanhentuneeksi etiketiksi, jonka Adorno pyrkii säilyttämään hienotunteisuutena. Tämä hienotunteisuus voisi palauttaa meillemme suremisen arvokkuuden.

Ihminen, joka antautuu kyynelille ja musiikille, joka ei muistuta enää häntä missään mielessä, vapauttaa sen virran, josta hän ei ole osallinen ja joka sijaitsee padon takana, joka estää ilmiömaailmaa virtaamasta takaisin itseensä. Itkiessään ja laulaessaan hän astuu vieraantuneeseen maailmaan. [...] Paluun ele – ei odotuksen aistimus – luonnehtii kaikkea musiikillista ilmaisua, vaikka se löytäisi itsensä kuoleman omasta maailmasta. (Adorno 2003, 129.)

Edellinen lainaus teoksesta *Philosophie der Neuen Musik* nousee esiin kohdassa, jossa Adorno on esittänyt kritiikkiään valistuneen järjen tyhjäksi kalvaman Schönbergin myöhäiskauden sarjatekniikkaa vastaan. Kylmä järki on katseellaan ajanut subjektin pakoon, ja musiikki on menettänyt mahdollisuutensa surra kaikkea tämän tuhoamaa. Mutta juuri tässä kohdas-

sa, kun hävityksen syvyys paljastuu, suru löydetään uudelleen. Kyyneleet riuhtaisevat itsensä vapaaksi sarjatekniikan totaalisesta rakenteesta, joka vieraannuttaa kaiken mikä musiikissa on inhimillistä.

Orfeus katsoi Eurydikeen ja menetti tämän sen vuoksi ikuisiksi. Hänen kohtalokas katseensa näki Eurydikeen vajoavan takaisin manalan syvyyteen ja Orfeuksen toive rakkaansa pelastuksesta oli menetetty. Adorno tulkitsee Orfeuksen surun koskevan musiikin epätoivoista pyrkimystä tavoittaa aura, juuri ennen sen katoamista. Jos musiikki tässä onnistuu, on se ”lähimpänä sovitusta ja vaikerrusta” (Adorno 1998, 173). Tätä samaa yhtäaikaista kahlitsematonta iloa ja melankoliaa artikuloivat myös Mahler ja Proust. Mahler sävelsi sen tuomalla lapsuuden takaisin ”kuoleman valtakunnasta” vain menettääkseen sen kaukaisuuteen loittonevana pienenä hentona hahmona (Adorno 1992, 56).

Mahlerin musiikki pitää voimakkaasti kiinni lapsuuden muistijäljissä olevasta utopiasta, joka näyttää siltä kuin eläminen ylipäänsä olisi elämisen arvoista vain niiden vuoksi. Mutta [...] hän tietää, että tämä onnellisuus on menetetty ja ainoastaan silloin kun se on menetetty, tulee siitä se onnellisuus, jota se ei koskaan ollut. [...] Jäähyväisten ja kuoleman sävelien avulla Mahler jättää taakseen affirmatiivisen liiallisuuden. (Adorno 1992, 145.)

Adorno ajatteleekin, että siitä, ettei ”metafysiikka ole enää mahdollista, tulee korkein metafysiikka” (Adorno 1992, 154) – metafysiikka sen sortumisen hetkellä (Adorno 1976, 408; ks. Kotkavirta 1999).

Koska suru ei löydä enää inhimillistä ilmaisua, se palautuu ruumiin primitiivisten refleksien mikroliikkeeksi. Jokainen tahaton kyynel on muisto luonnosta, jonka välineellinen järki on pahoinpidellyt miltei tunnistamattomiin. Luonto kuitenkin purkautuu esille välineellisyuden otteesta jokapäiväisyydessä ja mikroskooppisissa yksityiskohdissa. Jopa silloin kun olemattomuus on vaarassa nielaista ihmisen keskitysleireissä, niin tämän kuoleman kaipauksen riittää karkottamaan ”välähdys silmäkulmassa, [...] koiran hännän heikko heilahdus” (Adorno 1973, 380).

Adorno (1998, 174) tulkitsee Beethovenin sonaatin ’*Les Adieux*’ olevan ääriään myöten täynnä toivoa. Modulaatio A-duuriin on hänelle toivon allegoriana, joka ”välittää toivon epätodellisuuden [...] toivo on aina *salaisuus*, koska se ei ole siellä – se on mystiikan peruskategoria ja Beethovenin metafysiikan korkein kategoria.” Adorno kuulee kuinka hevosten kavioiden kopina katoaa portista, ja tämän hän tulkitsee olevan ”Beethovenin mahtavin teologinen intentio [...] toivon kuva ilman uskonnon valhetta. [...] Toivo on kuvaton kuva, jonka musiikki välittää suoraan.” Pienimmissä jokapäiväi-

sissä yksityiskohdissa piilee toivo siitä, että merkityksetön ja metafyyminen voitaisiin sovittaa ja tämä kätkeytyy metafyyseen kokemukseen, joka on pelastettava ilman metafysiikkaa.

Musiikin yhteiskunnallinen sisältö ja funktio

Eräs musiikin keskeisistä ulottuvuuksista on ilmaisu ja siinä mielessä se on läheisessä suhteessa subjektiiviseen henkilökohtaiseen kokemukseen (Adorno 1981, 34-35). Mutta muotonsa kautta se saa itselleen objektiivisen luonteen tai kuten Adorno (1997, 111) asian ilmaisee, ”taide on ekspressiivistä kun se, mikä on objektiivista, subjektiivisesti välittyntä, puhuu, olkoon tämä sitten surullisuutta, energiaa tai kaipausta”.

Jos ilmaisu olisi ainoastaan subjektiivisesti tunnetun toisinto, se olisi mitätöntä ja tyhjää [...] Enemmänkin kuin tuollaiset tunteet parempi ilmaisun malli olisivat taiteen ulkopuoliset asiat ja tilanteet. Historialliset prosessit ja funktiot ovat jo sedimentoituneina niihin ja puhuvat niistä käsin. (Adorno 1997, 111-112.)

Musiikissa tietty ilmaisu on Adornon (1998, 58) mukaan ”validi ainoastaan ’systemissään’”. Hän huomauttaa esimerkiksi, että riitasoinnun valtaisa ilmaisuvoima Beethovenilla on toimiva ainoastaan tonaalisen järjestelmän ja siihen liittyvien soitujen osana. Wittgenstein (1999, §244) kirjoitti siitä, kuinka kielessä käytetyt sanat ”yhdistetään alkuperäiseen, luonnolliseen ilmaukseen ja sanoja käytetään tämän ilmauksen paikalla.” Samaan tapaan Adorno (1998, 58) ajattelee, että musiikillinen ilmaisu on välittynyt sen kielen ja historiallisen kehityksen kautta. Musiikki kielenä on sidottu yhteiskunnalliseen poliittiseen ja tuotannolliseen prosessiin vaikka se hahmotteleekin tämän prosessin ylittäviä näköaloja.

Teoksessaan *Einleitung in die Musiksoziologie* Adorno (1976, 63) kirjoitti, että ”musiikki ei ole pelkästään puhdasta ideologiaa, vaan se on ideologiaa ainoastaan ollessaan vääriä tietoisuutta. Vastaavasti musiikin sosiologian tulisi astua halkeamien ja sirpaloitumien kautta sen piiriin mitä musiikissa on todella meneillään, ellei nämä palaudu pelkästään yksittäisen säveltäjän subjektiivisiin vajavuuksiin. Musiikin sosiologia on yhteiskuntakritiikkiä taiteen kritiikkinä”. Adorno siis pyrki paljastamaan musiikin ideologisen ulottuvuuden ja sitä kautta kritisoimaan yhteiskuntaa tai kulttuuria laajemmin kokonaisuudessaan. Musiikki oli Adornolle ei-käsitteellistä, ei-diskursiivista kieltä, joka ei-intentionaalisesti kuvastaa itsessään itsensä ulkopuolella ole-

vaa sosiaalista maailmaa. Musiikki esittää yhteiskunnan, mutta ei puhtaasti heijasta sitä sellaisena kuin se musiikin itsensä ulkopuolella on.

Valistusajasta lähtien musiikki on julistanut autonomiaansa samalla tavoin kuin filosofia on luvannut riippumattomuutta inhimilliselle järjen käytölle. Kun tämä yleinen vaatimus asetetaan tarkempaan tarkasteluun juuri musiikin yhteiskunnallisen funktion, sen hyödykeluonteeseen näkökulmasta käsin, paljastuu tämä vaade vääräksi tietoisuudeksi. Adorno etenee tässä paljastustyössä kahdella rintamalla yhtä aikaa. Ensinnäkin häntä kiinnostaa musiikki materiaalin yhteiskunnallinen sisältö. Toisaalta hän tarkastelee musiikillisen ja yksittäisten teosten yhteiskunnallista funktiota ja kontekstia.

Adorno ajatteli, että musiikki oli ennemminkin historiallinen kuin luonnollinen ilmiö. Se oli ”sedimentoituneen hengen” työstämistä eikä akustisten tapahtumien matemaattisten säännönmukaisuuksien hallinnointia. (Adorno 2003, 33.) Adorno kiistikin ajatuksen siitä, että länsimainen tonaalinen musiikki olisi jotenkin luonnollisempaa kuin esimerkiksi atonaalinen musiikki. Tonaalisuus merkitsi Adornolle tiettyä aikakautta musiikin historiallisessa kehityksessä ja oli nyt tullut korvatuksi jollain muulla. Kaikki yritykset uudelleen palauttaa tonaliteetti tai jokin muu vanhentunut muoto olivat tuohon tuomittuja. Kuten hän teoksessaan *Philosophie der Neuen Musik* kirjoittaa, ”musiikin filosofia on tänään mahdollista ainoastaan uuden musiikin filosofiana” (Adorno 2003).

Tarkastellessaan musiikkia Adornon edessä avautuu konstellaatio, joka muodostuu musiikin tuottamisesta, uusintamisesta ja vastaanottamisesta. Adorno tarkasteli näitä kaikkia ulottuvuuksia, mutta keskeiselle sijalle hänen tuotannossaan nousee musiikin tuottaminen, koska ”musiikin sosiaalinen distribuutio ja reseptio ovat pelkkiä katoavaisia kuvia; olemus on itse musiikin objektiivinen sosiaalinen rakentuminen” (Adorno 1976, 197). Musiikin tuotannolla Adorno tarkoitti musiikin säveltämistä, jonka hän halusi pelastaa ajatukselta, jonka mukaan musiikissa olisi kyse säveltäjän luovasta neroudesta. Adorno ajatteli, että aito musiikki oli ”konstruktiivisten ja mimeettisten momenttien voimakenttä”, joka ei palaudu kumpaankaan momenttiin.

Säveltäjän suhde musiikilliseen materiaaliin ilmaisee säveltäjän välittyneen suhteen yhteiskuntaan (ks. Paddison 1993, erit. luku 3 ja 4). Säveltäjä ei ole luovana subjektina suinkaan tyhjä taulu, vaan materiaalin tavoin yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti välittynyt. Musiikin todellinen subjekti ei olekaan säveltävä yksilö vaan kollektiivi, joka muodostuu säveltäjän persoonallisten taitojen sekä menneisyyden sanelemien hänen käytössään olevien keinojen kokoelmasta. Materiaalin muokkaamisessa ei näin olekaan kysymys ainoastaan teknisten ongelmien ratkaisemisesta eikä sitä ole syytä kuvata epämääräisillä käsitteillä kuten ”luovuus”, ”spontaanisuus” tai ”inspiraatio”. Tätä vastoin Adorno (2003, 36–37) painottaa sitä välttämättömyyttä, jolla

säveltäjän on vastattava ja alistuttava musiikillisen materiaalin vaatimuksiin. Tämä yksin asettaa suuren ”autenttisen” musiikin keskeisimmän muuttujan. Välttämättömyyden vallassa säveltäjä spontaanisuutena pyrkii välittämään musiikillisen materiaalin ristiriitaisuutta, joka itsessään on luonteeltaan yhteiskunnallista ja historiallista (Adorno 1976, 213).

Säveltäjän pyrkimys sovittaa materiaalinsa ristiriitaisuuksia on luonteeltaan rationalisaatiota sekä säveltäjän että materiaalin tasolla tarkasteltuna. Yhteiskunnan rationalisoituminen saa välillisen ilmaisunsa musiikillisen materiaalin rationalisoinnissa, joka voi olla joko teknistä tai teknologista tai sekä-että. Rationalisoituminen onkin keskeisellä sijalla musiikillisen materiaalin ja yhteiskunnan välityksessä. Vaikka Adornon mukaan säveltäjän ja musiikillisen materiaalin välinen vuorovaikutus on samanaikaisesti vuorovaikutusta niiden ja yhteiskunnan välillä, hän halusi pitää taiteelliset tuotantotekniikat erillään yhteiskunnan yleisestä teknologisoitumisesta. Adorno kuitenkin painottaa, että tämä vuorovaikutus todellistuu ainoastaan silloin kun se saavuttaa ilmaisunsa teoksessa.

Adorno esittää teoksessaan *Philosophie der neuen Musik* ”musiikillisen materiaalin historiallisen dialektiikan”, jonka kulussa säveltäjä menettää luovan vapauden kohdatessaan ”kompositionaalisen täsmällisyyden ankaran vaatimuksen”. Tämä vaatimus ilmenee säveltäjälle suhteessa sävellyksensä rakenteellisiin seikkoihin. Seurauksena säveltäjän ja materiaalin välisestä vuorovaikutuksesta on teos, joka Adornon (1997, 178) mukaan tulee ymmärtää sekä autonomisena objektina että alati muuttuvana prosessina. Yleinen muotoperiaate, jonka Adorno nosti esille *Esteettisessä teoriassaan* ja joka saa ilmaisukseensa sävellystyössä juuri ”kompositionaalisen täsmällisyyden” vaa-teen, ohjaa tätä vuorovaikutusta ja on samalla taiteen epätoivon keskusta.

Teoksen prosessuaalisuus nousee juuri siitä tosiseikasta, että musiikki teokset ovat ihmisen tekemiä. Tässä kohdin kuultaa lävitse Adornon musiikki teorian vahva marxilainen viire. Musiikillisen taideteoksen prosessuaalinen luonne näyttää teoksen Adornolle (1969, 181) eräänlaisena ”ongelman ympärille organisoituneena voimakentänä”. Musiikillisen analyysin tehtävänä on ymmärtää juuri tätä ongelmaa, joka on salakirjoitettuna teoksen tekstuurin tasolle sekä yksittäisinä teknisinä yksityiskohtina että osien suhteessa kokonaisuuteen teoksen nominalismin puitteissa. Tässä asetelmassa yhteiskunnalliset prosessit tunkeutuvat teokseen sisään. Juuri näiden musiikkiteosten ”dynaamisten merkityskompleksien” analyysistä on kysymys Adornon (1969, 180) mukaan musiikin sosiologiassa.

Adorno (1932) ymmärtää teoksen hengen objektivikaatioksi sekä yksilöllisen subjektiivisuuden ilmentymäksi, mutta myös yhteiskunnallisten prosessien reflektioksi eli tässä rajatussa mielessä objektiiviseksi. Näin ollen teokset voivat olla ainutkertaisia ja identtisiä ainoastaan itsensä kanssa eli ne

ovat eräänlaisia ikkunattomia huoneita. Samalla kuitenkin tämä identtisyys nostetaan tarkastelun kohteeksi ja ylläpidetään teoksen sulkeutuneisuuden ja tarkasti määritellyn rajan ulkopuolella olevan ei-identtisen toimesta (ks. Adorno 2006, 350). Juuri tässä jännitteisessä suhteessa identtisen ja ei-identtisen välillä sijaitsee teoksen dynaamisuuden ydin Adornolle (2006, 347–348).

Teos on kuitenkin valmis. Se on laajemmasta kokonaisuudesta irti revitty itsensä piirissä sijaitseva totaliteetti ja tästä syystä se rakentuu jännitteiden täyttämänä voimakenttänä. Teos onkin eräänlainen jähmettyneen liikkeen paradoksi. Kuten Adorno (2006, 345) kirjoittaa, on teoksen luontaisen liikkeen ”pysähdyttävä ja tulla tämän myötä näkyväksi”. Koska musiikki on aikaa, häivytetään tämä jähmettyminen musiikkitaideteoksen esittämisen ajallisuudessa. Tämä näkyväksi saattaminen on erityisen selvää sävellyksessä. Sävellys on solmukohta musiikillisten voimien ja tuotantosuhteiden välillä ja se välittää porvarillisessa yhteiskunnassa tuotannon ja uusintamisen sekä säveltämisen ja tulkinnan sfäärien välillä.

Liikkeen ja pysähtyneisyyden välinen jännite rakentaa teoksen prosessuaalisen luonte. Teoksen poleemisuus ja kriittisyys suhteessa empiriseen todellisuuteen perustuu juuri teoksen sisäiseen dynamiikkaan. Muotonsa immanentin logiikan kautta teos luo ja ylläpitää sisäistä jännitteisyyttään sekä irrottaa itsensä ulkopuolisesta maailmasta. (Adorno 2006, 348–349.) Jos tämä jännite katoaa, vaarantuu teos ja se johdatellaan sulautumaan kulttuuriteollisuuden piiriin. Mutta juuri taideteoksen autonomisuus ja sisäinen yhtenäisyys tekevät teokset alttiiksi hyödykkeistymiselle. Se muuttaa menneisyyden teokset sekä altistaa modernit teokset hyödykkeiksi ja museoesineiksi muuttumiselle. Adorno pitääkin eräänä teoksen totuuden tai epätotuuden mittana sen teknistä yhdenmukaisuutta. Mutta samalla hän huomauttaa, ettei ”autenttinen” musiikki voi tavoitella tätä yhtenäisyyttä ilman disintegraation suuntautunutta tendenssiä, joka itsessään kuvaa juuri materiaalin historiallisen kehityksen tasoa.

Beethoven ja porvarillinen yhteiskunta

Olen edellä yrittänyt selvittää tiiviisti Adornon ajatusta musiikin tuotannon ja yhteiskunnan välisestä vuorovaikutuksesta. Adorno ei kuitenkaan koskaan nähnyt, että nämä voitaisiin palauttaa suoraan niiden väliseen suhteeseen. Enemmänkin Adorno näyttäisi sanovan, että yhteiskunta ongelmana tai ongelmien kontekstina, tai kuten hän sanoi ”antagonismiensa kokonaisuutena”, ilmenee immanentisti musiikillisessa materiaalissa musiikin logiikan ongelmana, muotona. Tämä muodon ongelma on keskeisellä sijalla juuri Adornon suhteessa Beethovenin musiikkiin.

Beethovenia on oppikirjamaisesti pidetty nousevan porvarillisen itsetunnon musiikillisena perikuvana. Hänen teoksensa *Eroica*, *Fidelio* ja *Yhdeksäs sinfonia* on nähty tämän itsetunnon läpäisemiksi, niissä porvaristo nousee koko ihmiskuntaa nimittävaksi universaaliksi luokaksi. Tämä on yksi keskeisimmistä syistä sille, että Adorno oli filosofisesti kiinnostunut Beethovenin musiikista. Hän tunnisti Beethovenissa kaltaisensa teoreetikon. Beethovenin musiikissa ilmeni Adornon mukaan samainen intuitio kuin Hegelin filosofiassa maailman henkenä tai Kantin filosofiassa kopernikaanisenä käänteenä. Adorno sanoikin, että ”Beethovenin asenne yhteiskunnallista totaliteettia kohtaan on [...] filosofinen. [...] Beethovenin musiikissa yhteiskunta on käsitteettömästi tiedetty eikä kuvattu” (Adorno 1976, 209). Adorno oli tunnistanut musiikin sekularisaation alkaneen Bachista, mutta sen ilmentymä, porvarillinen humanismi sai lakipisteensä juuri Beethovenin musiikissa ”käytännöllisen järjen aistimellisessa muodossa, aktiivisen subjektiivisuuden realisoitumisessa objektiivisessa musiikillisessa materiaalissa” (Jay 1984, 141).

Beethoven oli säveltäjä, jolla musiikki muuttui täysin autonomiseksi. Tämä tarkoittaa tietenkin sitä, että se muuttui esteettisesti autonomiseksi eli musiikki irtaantui omaksi tilakseen yhteiskunnallisessa todellisuudessa. Tämän musiikillisen tilan mahdollisti kuitenkin porvarillista yhteiskuntaa yleisesti järjestävä periaate, nimittäin työn jako. Koska musiikki näyttäytyi omana sfäärinään yhteiskunnassa, sen autonomialla oli tietenkin ainoastaan relatiivinen luonne. Se on osa yhteiskuntaa sekä erillään siitä. Adorno (1976, 209) kirjoittaakin, että ”sukulaisuussuhde siihen porvarilliseen libertanismiin, joka läpäisee Beethovenin tuotannon, on sukulaisuutta dynaamisesti avautuvan totaliteetin kanssa. Se on juuri siinä omalakisuuudessa, tulemisena, kieltämisenä, itsensä ja kokonaisuuden myöntämisenä ilman, että katsoisivat ulkopuolelle, missä teemat alkavat muistuttamaan maailmaa, jonka voimat liikuttavat niitä; tätä ne eivät tee imitoimalla sitä.”

Beethovenin musiikki ilmaisi muutosta säveltäjän sosiaalisessa statuksessa heti Ranskan vallankumouksen jälkeen. Tämä muutos kytkettyi tietenkin siihen muutokseen, joka koski porvaristoa nousevana luokkana. Adorno (1976, 209) kirjoittaakin, että Beethoven ”oli vallankumouksellisen porvariston musiikillinen prototyyppi, hän oli myös sellaisen musiikin prototyyppi, joka on paennut yhteiskunnallisesta holhouksesta ja muuttunut esteettisesti täysin autonomiseksi.” Beethoven ei kuitenkaan vain ilmaissut virallista ajan henkeä. Ennemmin Adorno väittää, että Beethovenin musiikin läpäisee dynamisoitumisen prosessi, joka oli luonteenomaista aikakauden yhteiskunnallisille vallankumouksille. Dynaamisuus korvasi olemassa olleiden jähmettyneiden insituutioiden kunnioittamisen. Tämä intuitio paljastuu hyvin konkreettisella tavalla Beethovenin musiikissa, tavassa miten hän

käsittelee tradition kautta saamaansa musiikillista materiaalia ja muodollisia konventioita.

Beethovenin kohtaama musiikillisen materiaalin historiallisen kehityksen tilanne oli Adornon (1976, 214) mukaan ”Haydnin ja Mozartin hänelle tarjoaman sonaattimuodon ongelma, jossa moninaisuus tasapainottuu yhtenäisyydeksi, mutta jatkaa irtaantumista siitä samanaikaisesti kun itse muoto säilyy moninaisuuden ylivedettynä abstraktina peittona.” Beethoven täydellisti sonaattimuodon. Adorno luki Beethovenia eräänlaisena utooppisen materialistisen holismin sukulaissieluna. Beethovenin sonaattimuoto pyrki totalisoivaan esitykseen samalla tavoin kuin Hegelin *Phänomenologie des Geistesin* dialektiset sovitukset. Musiikin ja filosofian totalisoivien tendenssien välillä on kuitenkin selvä ero. Filosofian toimiessa käsitteiden tasolla se pyrkii kaikenkattavassa esityksessään alistamaan ei-identtisen käsitteensä alle. Musiikki sitä vastoin on ei-käsitteellistä ja sen vuoksi se ei kaikenkattavuudessaan ole taipuvainen murskaamaan toiseutta. Se, ettei musiikista voida koskaan poistaa mimeettistä ulottuvuutta tarkoittaa sitä, ettei se voi olla koskaan täysin kaikkea hallitsemaan pyrkivän subjektin tuottamaa.

Eräässä mielessä Beethoven oli uhrina samankaltaiselle epäonnelle, jonka saivat kokea aikakautensa suuret filosofit. Hän oli nimittäin myös eräänlaisen ideologian uhri, nimittäin sonaattimuodon, joka levittäytyi peittäen materiaalin moninaisuuden alleen. Sonaattimuodon läpäisi usko, että porvaristo olisi ollut todellisesti universaali luokka. Kuitenkin Adorno näki Beethovenin keskikauden musiikissa aidosti vapaan järjestelmällisen yhteiskunnallisen kokonaisuuden esimuodon. Beethovenin musiikki puhui tuolloin ihmiselle sovituksen kielellä.

Beethoven myöhäiskauden arvoitus

Esteettisessä teoriassa Adorno (2006, 253) kirjoitti siitä, kuinka ”taideteokset puhuvat kuin haltiat saduissa: Jos haluat absoluutin, saat sen, mutta et tunnista sitä sen nähdessäsi.” Adorno (2006, 256–261) sanoikin taideteoksen totuussisällön olevan arvoitus. Totuussisältö, joka on ”jokaisen yksittäisen teoksen esittämän arvoituksen objektiivinen ratkaisu. Arvoitus viittaa totuussisältöön vaatimalla ratkaisua” (Adorno 2006, 256). Arvoituksellisena taideteos on käsittämätön tai ainakin silloin, jos sen sisäisiä ristiriitoja ja jännitteitä ei pyritä purkamaan koodinpurkamisen keinoin. Kaikessa yksinkertaisuudessaan tämä tarkoittaa sitä, että yksi teos tarjoaa teknisen ongelman, jonka toinen teos pyrkii ratkaisemaan (Adorno 1969, 181). Uusi taideteos on vanhan teoksen totuus.

Tätä koodinpurkamista Adorno teki pyrkiessään ymmärtämään Beethovenin myöhäiskautta, joka on samanaikaisesti ”arvoituksellista ja erityisen ilmeistä” (Adorno 1998, 136). Yksi vastaus siihen, miksi Adorno ei koskaan saanut teostaan valmiiksi, saattaa piillä juuri tässä purkutyössä ja sen kohteen ristiriitaisuuden valtavissa mittasuhteissa. Beethovenin myöhäiskaudelle on kuvaavaa Adornon mukaan se, että keskikaudelle tyypillinen orgaaninen ykseys hajoaa. Tämä orgaaninen ykseys liittyi formaalin rakenteen ja subjektiivisen ilmaisun ykseyteen, edellisen konstituoitumiseen jälkimmäisen dynaamisesta kehityksestä. Myöhemmällä Beethovenilla subjektiivinen komponentti alkaa Adornon mukaan kadota näkyvistä.

Adorno tulkitsi, että tonaalinen harmonia ja melodis-temaattinen ilmaisu olivat ainoastaan musiikillisen materiaalin historiallisen kehityksen katoava momentti ja ne sisälsivät jo itsessään ne ristiriidat, jotka johtivat lopulta tuhoutumiseen. Beethoven kuitenkin onnistui Adornon mukaan säilyttämään subjektiivisen elementin siten, että tämä hääti sen yhä etämmälle teoksistaan niin, että formaali rakenne muuttui ilmaisuvoimaiseksi. Näin tapahtui, koska subjektiivinen elementti imeytyi muotoon tai että subjektiivinen elementti tuotti muodon (Adorno 1998, 124).

Beethovenin myöhäiskauden erityiseksi piirteeksi Adorno (2003, 120) nostaa ”puhtaat konventiot”. Adorno (1998, 125) ajattelikin, että näiden konventioiden suhde muotoon tuli ymmärtää formaaliksi periaatteeksi, josta myöhäiskauden tuotanto Beethovenilla nousee.

Subjektiivisuus [...] katoavaisena ja kuoleman nimissä todellakin katoaa taideteoksesta. Subjektiivisuuden voima myöhäisteoksissa on ele jäähyväisistä, jolla se loittonee taideteoksista. [...] Kuoleman pyyhkäistyä mestarillinen käsi vapauttaa massoittain materiaalia, jonka se kerran muotoili; halkeamat ja repeämät materiaalissa todistavat minän ääretöntä voimattomuutta vallitsevan edessä. [...] Tämän vuoksi konventiot eivät enää ole subjektiivisuuden läpäisemiä ja hallitsemia, vaan ennemminkin rauhaan jätettyjä. Subjektiivisuuden puhjettua ne pirstoutuvat pois. Pirstaleina, pirstoutuneina ja hylättyinä, ne muuttavat itsensä viimein ilmaisuksi; ei enää eristäytyneen minän ilmaisuina, vaan luontokappaleen ja lankeemuksen myyttisenä luonteena. [...] Hänen tyyliinsä usein mainittu lyhentyminen ei niinkään toivo puhdistavansa musiikillista kieltä tyhjistä fraaseista kuin vapauttavansa nämä fraasit subjektiivisen kontrollin illuusiosta: vapautettu fraasi, dynaamisesta virrasta irti päästettynä, puhuu itsestään. (Adorno 1998, 125)

Beethovenin myöhäisemmän kauden teoksissa hän pääsee musiikillisessa kielessä itsereflektion tasolle. Itsereflektion kautta musiikin käsitteellinen

rakenne saadaan ilmaistuksi ja Adornon (1998, 189) mukaan ”itse musiikin kieli [...] puhuu näissä myöhäisteoksissa.” Adornon mukaan Beethovenin musiikki on filosofista, koska se liikkuu hengen itsetietoisuutta kohden. Hengen itsetietoisuus tarkoittaa tässä sitä, että Beethovenin musiikissa saatutetaan reflektiivinen ymmärrys musiikillisen kokemuksen mahdollistavista historiallisesti muodostuneista diskursiivisista rakenteista.

Yksi suurimmista arvoituksista Adornolle Beethovenin myöhäistuotannossa oli tämän kirkkomusiikin konventioihin tukeutuva teos *Missa Solemnis*. Sitä se oli myös suurimmalle osalle teoksen ensimmäistä kertaa kuulleille. Beethovenin kolmannelle kaudelle oli tyypillistä, ettei hän antautunut restauraation ajan Euroopan uusille vaateille toisin kuin Hegel porvarillisen vallankumouksen kriisiytyessä (Jay 1984, 143). Beethovenin musiikki säilyi sekä subjektiivisena että objektiivisena, mutta se ei enää etsinyt näiden kahden sovittamista.

Teoksen fragmentoitunut maisema on objektiivinen; valo, joka yksin saa sen säteilemään on subjektiivinen. Beethoven ei tuota näiden kahden ääripään harmonista synteisiä. Ennemmin hän repii ne erilleen ajassa kuin dissosiaation voima, ehkä säilyttääkseen ne ikuisuudelle. Taiteen historiassa myöhäiset teokset ovat katastrofeja. (Adorno 1998, 126.)

Ehkä juuri tässä on myös syy sille, että Adorno nosti *Missa Solemnisin* Yhdeksännen sinfonian kera omaan korkeaan arvoon tarkastellessaan Beethovenin myöhäistuotannon kokonaisuutta. Hän sanoikin, että Beethoven ”on enemmän hegeliläinen kuin Hegel itse” (Adorno 1998, 160). Adornon (1998, 161) mukaan ”Beethoven muuttuu ’epäorgaaniseksi’, pirstoutuneeksi, kohdassa, missä Hegel muuttuu ideologiseksi”.

Hegel seuraa Adornon mukaan dialektiikan käsitettä soveltaessaan huomattavasti jäykemmin kaikenkattavaa logiikkaa kuin tämän teoria itse asiassa näyttäisi opettavan. Tämä jäykkyys johtaa muun muassa siihen, että Hegelin dialektiikka pakonomaisessa yhdistelevyydessään jyrää alleen kokemuksen kriittisen ulottuvuuden. Kokemus viittaa tilanteeseen, jolloin subjekti muuttuu kohdatessaan objektin (Jay 1999, 191; Jay 2004, 356–357). Yhteiskunnallishistoriallisessa kontekstissa, missä tietoisuus on ideologisesti rajoitettua, ainoaksi mahdollisuudeksi jää kokemuksen negatiivinen logiikan esiinkaivaminen kriittisen ajattelun momentiksi. Adorno (1973, 19) kirjoittaakin, että ”ajattelu sinänsä, ennen mitään erityistä sisältöä, on kieltämistä, sen vastustamista, mitä sille pakotetaan. Ajattelu on perinyt tämän arkkityypiltään, työn ja materiaalin välisen suhteen.”

Kokemus sisältää negatiivisen aspektin, koska ”se kieltää kulloinkin ristiriitaiselta vaikuttavan ratkaisun tietoisuuden ykseydessä [...] Ristiriitoja

ei voi tuoda minkään ykseyden alle ilman manipulaatiota, ilman viheliäisiä verhoavia käsitteitä, jotka saavat ratkaisevat erot katoamaan” (Adorno 1973, 152). Kokemus on mahdollista ainoastaan siten, että subjekti sovittaa itsensä objektiin. Tämän sovituksen subjekti tekee reflektiivisesti arvostelmina. Adorno (1973, 153) kirjoittaa, että ”dialektisen kognition tehtävä on tavoitella ajattelun ja olion vaillinaisuutta, kokea se oliossa”. Ja hän jatkaa, että dialektinen ajattelu tarkoittaa ”ajattelua ristiriitoina, oliossa kerran koettujen ristiriitojen vuoksi ja tuota ristiriitaa vastaan. Ristiriita todellisuudessa on ristiriita todellisuutta vastaan” (Adorno 1973, 144–145).

Adorno ajatteli, että Hegelin negation käsite miltei onnistui tavoittamaan subjekti-objekti-välityksen. Tämän mukaan objektin etusija tarkoittaa, että välityksessä on voimassa subjektin ja objektin välillä sekä identtisyys että epäidenttisyys. Mutta Hegel ei kuitenkaan onnistunut lopulta tätä negatiivisuutta. (Adorno 1973, 158–159.) Hegelin mukaan subjektin ja objektin välinen suhde on positiivinen, koska se voidaan tulkita subjektin identtisyytenä objektiinsa nähden. Kantin jälkeisessä saksalaisessa idealismissa oli selvää, että ajattelu ja objekti ovat identtisiä, että objektin on viime kädessä oltava perustavanlaatuisesti identtinen käsitteensä kanssa. (Hegel 1830, §81.)

Jokaisella uudella dialektisella askeleella Hegel asettuu oman logiikkansa jaksottaista oivallusta vastaan, unohtaa edeltävän askeleen oikeutuksen ja sen vuoksi valmistautuu uusintamaan sen, mitä hän syytti abstraktina negaationa: abstraktin [...] positiivisuuden. [...] Teesiä negation negation positiivisuudesta voi ylläpitää ainoastaan henkilö, joka olettaa positiivisuuden – kaiken kattavana käsitteellisyytenä – jo alkujaan. (Adorno 1973, 159–160.)

Adornon (1973, 335) mukaan Hegelin logiikka pyrkii poistamaan ”erottelun idean ja reaalisen väliltä” ja tämä johtaa siihen, ettei Hegelin dialektiikan käsitettä voida sovittaa sellaisen kokemuksen käsitteen kanssa, jota Adorno toivoo puolustavansa. Tämän kokemuksen Adorno uskoi ohjanneen Beethovenia kohden myöhäistuotantonsa suurimpia arvoituksia. Tästä kokemuksesta käsin Beethoven ryhtyi kritisoimaan omaa klassisismiaan. Kritiikki tarkoittaa Adornon (1998, 190) mukaan tässä ”komposition immanenttia logiikkaa [...] alistumista teoksen esittämän ongelman sisältämälle idealle; se on objektiivista kritiikkiä, joka nousee asiasisällön pakottavuudesta, ei subjektiivisesta reflektiosta”.

Merkkinä kielen pitää resignoitua luonnon tietämisen välineeksi ja luopua pyrkimyksestä olla sen kaltainen. Kuvana sen pitää resignoitua jäl-

jennökseksi koko luonnosta ja luopua pyrkimyksestä tietää se. (Horkheimer & Adorno 1991, 94.)

Adornon (1997, 112) mukaan taiteellinen ilmaisu ei ole tiettyjen tunteiden ilmaisu, vaan se on mimeettisyyttä, taiteilijan kykyä imitoida. Tämä mimeettinen kieli on yksi taiteen kieliluonteen ulottuvuuksista. Beethovenin musiikillinen ilmaisu ei siis ollut hänen subjektiivinen kokemuksensa porvarillisen yhteiskunnan disintegraatiosta tai hänen omassa elämässä tapahtuneista traagisista käänteistä, vaan Beethovenin myöhäisissä teoksissa puhuu musiikin kieli. Ainoastaan ”aukoista tässä kielessä säveltävä subjekti ylipäänsä puhuu” (Adorno 1998, 189).

Musiikilliset eleet ovat läheisessä suhteessa ruumiin liikkeisiin. Ruumiin liikkeissä artikuloituu musiikin ulkoisia kytköksiä työhön, tanssiin, seremonioihin ja rituaaleihin. Tämä kaikki purkautuu kuitenkin musiikin järjellisyudessa, joka antaa musiikille sen kommunikoitavuuden luonteen käsitteellisenä kielenä ja sen rakenteistumisen yksittäisessä teoksessa. Tämä mimeettisen kielen kaksoisrakenne eleinä ja kommunikoituvuutena ei kuitenkaan ole välitöntä vaan ristiriitaista, kuten se ilmenee edellisessä lainauksessa *Dialektik der Aufklärung* -teoksesta merkin (Zeichen) ja kuvan (Bild) välisenä ei-identtisytenä.

Benjamin (1989, 48) kirjoitti artikkelissaan ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä”, että ”kuvanveiston ja maalaustaiteen kieli perustuu jollakin tapaa esineiden kieliin, että löydämme niissä käynnöksen esineiden kielestä johonkin äärettömän paljon korkeampaan, silti ehkä samalla tasolla pysyvään kieleen. Tässä on kyseessä nimetön, äänetön kieli, kieli, joka nousee aineesta; sitä voidaan pitää esineiden aineellisen yhteisön ilmaiseksena.” Mutta musiikki on ääntä, joka ”pelastaa nimen puhtaana äänenä, mutta sen hintana on nimen irrottaminen esineistä” (Adorno 1998, 163). Adorno näkeekin Beethovenin musiikin ”kuvattomana magiana [...] Silloin kun hänen musiikkinsa sisältää kuvia, ne ovat kuvia kuvattomasta, demytologisatiosta, sovituksesta, ei koskaan niistä, jotka vetoavat välittömään totuuteen itsessään.”

Kuvalle on annettu kyky puhua teoksen muodon ja rakenteen artikulaation ja organisoimisen välityksellä, kun taas merkki pyrkii merkkijärjestelmän osana kohden käsitteellistä ajattelua, mutta epäonnistuuessaan muuttuu itse kommunikaation ekspressiiviseksi kuvaksi. Kuten Adorno (2006, 229) kirjoittaa, on ”taiteen todellinen kieli kieleetöntä”. Eräällä tavalla myös musiikilliset taideteokset ovat sfinksin kaltaisia, joista Beethovenin musiikki näyttäytyi Adornolle merkittävänä esimerkkinä. Ne näyttäisivät lupaavan meille merkityksen muotonsa logiikan välityksellä, mutta tämä on lopulta merkitys, joka jää kätkeytyksi ja teokset jäävät mykkinä odottamaan vastaustamme.

Kirjallisuus

- Adorno, T. W. (1932). "Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik." *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang 1, Heft 1, 103-124.
- Adorno, T. W. (1937). "Spätstil Beethovens." Teoksessa Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Band 17: Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1969). "On the Problem of Musical Analysis." *Musical Analysis*, Vol. 1, No. 2. (Jul., 1982), 169-187.
- Adorno, T. W. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum.
- Adorno, T. W. (1981). *In Search of Wagner*. New York: NLB.
- Adorno, T. W. (1992). *Mahler. A Musical Physiognomy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Adorno, T. W. (1998). *Beethoven. The Philosophy of Music*. Stanford: University of California Press.
- Adorno, T. W. (2003). *Philosophy of Modern Music*. New York: Continuum.
- Adorno, T. W. (2006). *Esteettinen teoria*. Suom. Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Benjamin, W. (1989). "Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä." Teoksessa Walter Benjamin, *Messiaanisen sirpaleita*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Chua, D. K. L. (2005). "Adorno's Metaphysics of Mourning: Beethoven's Farewell to Adorno." Julkaisussa *The Musical Quarterly* 87:523-545.
- Danuser, H. (1991). *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag.
- Hegel, G. W. F. (1830). *The Encyclopaedia Logic. Part I of the Encyclopaedia of Philosophical Sciences with the Zusätze*. Cambridge: Hackett.
- Hinton S. (1996). "Adorno's Unfinished Beethoven". Julkaisussa *Beethoven forum* 5. Linkoln: University of Nebraska Press. 139–153.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1991). "Valistuksen käsite." Teoksessa Jussi Kotkavirta (toim.), *Järjen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.
- Jay, M. (1984). *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jay, M. (1999). "Onko kokemus edelleen kriisissä? Frankfurtin koulun kaihosta." Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.), *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Jyväskylä: SoPhi.
- Jay, M. (2004). *Songs of Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Klein, R. (2004). "Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie." Teoksessa Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein, Günter Peters (Hrsg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg: Alber, 155-183.

- Kotkavirta, J. (1999). "Metafysiikka sen sortumisen hetkellä." Teoksessa Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners (toim.), *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino.
- Marx, K. (1867). *Pääoma. Osa I*. Moskova: Edistys.
- Müller-Doohm, S. (2005). *Adorno. A Biography*. Cambridge: Polity.
- Paddison, M. (1993). *Adorno's Aesthetic of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reiners, I. (1999). "Ei-identtisen estetiikka." Teoksessa Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners (toim.), *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino.
- Sample, C. (1994). "Adorno on the Musical Language of Beethoven." Julkaisussa *Musical Quarterly* 78, no 2.
- Spitzer, M (2006). *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*. Indiana: Indiana University Press.
- Witkin, R. W. (1998). *Adorno on Music*. New York: Routledge.

II

Media ja totuuden estetiikka

Richard Wolin

Mimesis, utopia ja sovitus

Adornon esteettisen teorian lunastava kritiikki

Leo Lowenthal muotoili vuonna 1980 joukon kaukokatseisia huomioita kriittisen teorian tulevaisuudesta haastattelussa, joka on julkaistu nimellä *The Utopian Motif is Suspended*. (Lowenthal 1986, 105-111.)¹ ”Utopistisella motiivilla” Lowenthal viittasi eskatologisiin toiveisiin paremmasta elämästä tässä ja nyt, jotka eivät inspiroineet ainoastaan kriittistä teoriaa vaan kokonaista keskieurooppalaisten juutalaisten ajattelijoiden sukupolvea, joka Lowenthalin tapaan tuli täysi-ikäiseksi ensimmäisen maailmansodan aikoihin ja ammensi messiaanista innoitusta juutalaisen perinteen utopistisista piirteistä.² Tämän sukupolven kriittisen teorian ”sisäpiirissä” vaikuttivat eniten Ernst Blochin, Georg Lukácsin ja Walter Benjaminin ajatukset.³

Ensi katsomalta Lowenthalin haastattelun otsikko vaikuttaa hätkähdyttävältä myönnytykseltä: utopistinen motiivi on pysähtynyt. Jos kuvittelemme, että Horkheimerin, Adornon ja Marcusen ajatuksissa ei olisi tätä utopistista kaipausta, ne näyttävät menettävän erään perustavimmista impulsseistaan. Lisäksi Lowenthalin toteamus vaikuttaa hätkähdyttävältä myönnytykseltä Jürgen Habermasin suuntaan, joka on pyrkinyt yhdistämään kriittisen teorian nykyisiin yhteiskuntatieteiden ja kielifilosofian kehityskulkuihin pyrkimättä säilyttämään sen spekulatiivis-utopistisia puolia. ”Ehkä [Habermas] on oikeassa”, Lowenthal sanoo. ”Ehkä [spekulatiivis-utopistinen momentti] on

1 Haastattelu on myös Martin Jayn toimittamassa Lowenthalin omaelämäkerrassa: Lowenthal, L. (1988).

2 Paras esitys tästä sukupolvesta ja sen monista ohjelmista on teoksessa Löwy, M. (1988).

3 Yksityisessä keskustelussa Lowenthal mainitsi Blochin *Geist der Utopien* ja Lukácsin *Theorie des Romansin* olleen ne kaksi kirjaa, jotka vaikuttivat eniten hänen omaan varhaiseen kehitykseensä ajattelijana.

turha painolasti. Kun puhun sellaisista asioista, tunnen itseni hieman vanhaksi ja ajastani jälkeen jääneeksi. Loppujen lopuksi eihän kukaan voi elää vain utopistisissa toiveissa, jotka perustuvat mikä-mikä-maahan ja joiden toteutus tuskin näyttää mahdolliselta. Ehkä tämä on syy sille surullisuudelle, josta puhuin alussa. Mutta ehkä se teoreettinen realismi, jonka havaitsen Habermasissa, on ainoa keino pelastaa kriittisen teorian nykyiset aiheet ja siten suojella niitä täydelliseltä hajoamiselta tyhjään, melankoliseen pessimismiin.” (Lowenthal 1986, 111.)

Lowenthalin kommentteja ei kuitenkaan pidä tulkita sen kriittisen intellektuaalisen perinteen hylkäämiseksi, jota hän itse oli perustamassa. Sen sijaan ne pitävät kiinni dialektisen perinteen ylevistä piirteistä ja edustavat joidenkin sellaisten asioiden rakentavaa muuntamista, jotka näyttäytyvät nykyisen historiallisen tilanteen näkökulmasta epäolennaisina päähänpinttyminä. Kuten Lowenthal selittää, kriittisen teorian vallankumouksellinen palo hiipui huomattavasti natsismin ja stalinismin kaksoiskatastrofin jälkeen. Hänelle konkreetin utopian katoaminen näkyvistä on kuitenkin merkki siitä, että alkuperäiset kriittiset voimavarat pitää kaksinkertaistaa. ”Olisi rikollista haudata ideologiakritiikki nyt”, Lowenthal huomauttaa. ”Se, mitä ei ole menetetty, on tietenkin kriittinen lähestymistapa: analyysiprosessi, hyvän säilyttäminen ja pahan hylkääminen, syyttämisen tarve, kaiken olemassa olevan tuomitseminen, ... mutta ilman julkilausuttuja toiveita. Emme ole vetäytyneet skeptisyyteen tai kyynisyyteen vaan olemme surullisia. Utopistinen motiivi on pysähtynyt.”

Lowenthalin selväjärkinen kriittisen teorian utopistisen puolen arvostus antaa arvokkaan lähtökohdan Adornon *Esteettisen teorian* tutkimiseen. *Esteettisessä teoriassa* Adorno on utopistisimmillaan. Adornon myöhäistutonnossa filosofian tehtävä on ”negatiivinen”: sen on kritisoitava itseään häikäilemättömästi, jotta se voisi hyvittää monet menneisyydessä tekemänsä virheet. Tämä on *Negative Dialektikin* sanoma – teoksen, joka donquijotemaiseen tapaan taistelee käsitteen ylivaltaa vastaan käsitteiden avulla. Vasta estetiikkana filosofia löytää ensimmäisen kerran paikkansa maailmassa. Se luopuu perinteisestä etuoikeutetusta paikastaan *prima philosophiana*, ja sen sijaan siitä tulee taiteiden palvelijatar niiden uskollisena tulkitsijana. Sen uusi tehtävä on antaa ääni esteettisten kohteiden mykälle erityisyydelle, joka on ”taiteena” ei-käsitteellistä ja sellaisena kykenemätön teoreettiseen ilmaisuun. Juuri tässä taiteen ja filosofian risteyskohdassa Adornon ajattelun utopistinen ulottuvuus tulee esille. Tämä risteyskohta on myös *Esteettisen teorian* keskipiste.

Panokset ovat korkeat, kun väitellään kriittisen teorian utopistisen ulottuvuuden nykyisestä merkityksestä: vastataksemme tähän kysymykseen meidän täytyy selvittää, kuinka vastaanottavia olemme Habermasin kehottamalle

kriittisen teorian ”lingvistiselle käänteelle”. Habermasin elämäntyöstä ei varmastikaan puutu utopistisia mahdollisuuksia: kommunikatiivisen kompetenssin teoria tuo eteemme ihanteellisen puhetilanteen, jossa yleistetystä ja rajoittamattomasta osallistumisesta päätöksentekoon tulee todellisuuden normatiivinen koetinkivi. Toisin kuin edeltäjänsä, Habermas kuitenkin tuntee olonsa kotoisaksi nykyisen maailman eettisten ennakoedellytysten keskelä. Hän on enimmäkseen kiinnostunut täyttämään nämä edellytykset – tai kuten hän asian kerran ilmaisi, modernin aikakauden projekti on vietävä loppuun saakka. Tässä hengessä hän on asianmukaisesti kuvaillut teoriasa poliittista puolta ”radikaaliksi reformismiksi”. Hänen näkökulmassaan ei ole sitä ”romanttista antikapitalistista” motiivia, joka hallitsi Frankfurtin koulukunnan ensimmäisen sukupolven maailmankuvaa. Juuri tämä motiivi ajoi heidän ohjelmansa ”kaiken olemassa olevan häikäilemättömään kritiikkiin” (Marx), joka sai muotonsa ehdottomassa eksistentiaalisessa vastenmielisydessä koko kapitalistista moderniteettia kohtaan. Silmiinpistävän dialektisesti juuri tämä eksistentiaalinen vastenmielisyys ruokki muun muassa Adornon, Horkheimerin, Lowenthalin ja Marcusen syvällisen utopistista kaipuuta.

Vaikka Habermas ei olekaan epäröinyt kritisoida voimakkaasti monia myöhäiskapitalismin synnyttämiä ”yhteiskunnallisia patologioita”, kapitalismin vastainen ”eksistentiaalinen vastenmielisyys” on perusteitaan myöten vieras hänen ajattelutavalleen. Vastaavasti hän on usein hyökännyt kriittisen teorian romanttista kapitalismin vastaista utopistisuutta vastaan ja nimennyt sen yhdeksi koko teorian heikoimmista puolista. Kriittisen teorian ”immanentin kritiikin” käsitteen hylkääminen vaikuttaa perimmältään nietscheiläiseltä: se hyväksyy Nietzschen porvarillisen moderniteetin *Zeitdiagnosen* yhtymällä hänen näkemykseensä siitä, että porvarillisuuden kulttuuriset ihanteet ovat täysin kuolleita. Tämä johtopäätös pakottaa kriittisen teorian, kuten Nietzschenkin, hylkäämään immanentin kritiikin käsitteen ja korvaamaan sen ”totaalisella kritiikillä”. Molemmissa tapauksissa moderniteetin samastaminen ”rationalisaation” (tai ”välineellisen järjen”) suoraviivaisen logiikan kanssa, jota weberiläisen ”Fachmenschin” alhainen mielentila hallitsee voitokkaasti, johtaa etsimään *esteettisiä* vaihtoehtoja. Habermasille taas porvarillisen moderniteetin ihanteet (jotka ruumiillistuvat tieteen, moraalin ja taiteen eriytyneillä alueilla) ovat päinvastoin edelleen käyttökelpoisia lähtökohtia moderniteetin monien ”yhteiskunnallisten patologioiden” immanentille kritiikille. *Dialektik der Aufklärungin* kirjoittajat ovat luopuneet liian monesta asiasta vajoamalla Nietzschen ylimieliseen ja täydelliseen porvarillisen maailman kritiikkiin – he ovat luopuneet esimerkiksi modernissa porvarillisessa laissa ja moraalissa ruumiillistuvasta kommunikatiivisen järjen mahdollisuudesta.

Voimme vetää Habermasin vastaväitteet yhteen toteamalla, että ymmärrettyään moderniteetin merkityksen totalistisesti ja epädialektisesti Horkheimer ja Adorno eivät kyenneet käsittämään tulevaisuuden yhteiskunnallisen muutoksen lähteitä: ”täysin hallinnoidusta maailmasta” ei voi kuvitella nousevan esiin mitään hyvää. Tämän diagnostisen kyvyttömyyden seurauksena välttämättömyyksistä vapauttavat ennusteet saivat heidän ajatuksissaan epärealistisen ja utopistisen värityksen. Koska kriittinen teoria ei kyennyt löytämään edistyksellisiä vapauttavia voimia konkreettisesta historiallisesta nykyisyydestä, se rajoittui etsimään teennäisiä negaatiovarantoja esteettiseltä alueelta. Viime kädessä taide ei kuitenkaan pystynyt kantamaan sille kriittisen teorian asettamaa taakkaa. Sen sijaan jäljelle jäi vain ”täysin hallinnoidun maailman” käsitteellinen aporia sekä historiallisesti toteutuskelvottomat utopistiset hahmotelmat. Sekä Lowenthalin huomiot että Habermasin kritiikki asettavat Adornon estetiikan utopistiset pyrkimykset hyvin kyseenalaisiksi.

On hätkähdyttävää, kuinka paljon Adornon esteettinen teoria on velkaa ajatuksille, jotka ilmaisi ensimmäisen kerran Max Weber (1916, 323–359) hienon maailmanuskontojen sosiologiaa käsittelevän teoksensa ”Zwischenbetrachtungissa”. Adorno oppi varmasti paljon musikologiasta Weberin musiikin rationaalista ja sosiaalista perustaa käsittelevästä esseestä. Kyseisen teoksen perustava käsite – modernin länsimaisen musiikin tekniikoiden ”rationalisaatio” – on tärkeä Adornon esteettisen moderniteetin analyysissä kaiken kaikkiaan. Kuten Adorno toistuvasti painottaa, esteettinen moderniteetti sanelee, että vain kaikkein edistyneimpiin historiallisesti tarjolla oleviin tekniikoihin tukeutuvat taideteokset ovat vakavan huomion arvoisia. Tässä yhteydessä hän lainaa hyväksyvästi Rimbaud’ n lausetta ”Il faut être absolument moderne”.

Weber on se modernin elämän esteettisen alueen teoretikko, joka vaikiinnuttaa Adornon esteettisen modernismin teorian muuttajat. Tutkiessaan Kantin kolmannen *kritiikin* pohdintaa taiteesta ”tarkoituksellisuutena ilman tarkoitusta” Weber huomauttaa, että perinteisessä tai esimodernissa taiteessa taiteen sisäinen logiikka jäi rammaksi, koska *muoto* alistettiin aina *sisällölle*: taiteellisen tekniikan riippumaton kehittäminen palveli aina pohjimmiltaan pelastuksen päämäärää. Itse asiassa nämä kaksi tekijää, muoto ja sisältö, olivat vakavassa ristiriidassa, koska taiteelliset keinot pyrkivät olemuksellisesti ohittamaan uskonnollisen viestin vaatimukset. (Taidehistoria on täynnä tällaisia jännitteitä. Esimerkin vuoksi mainitsen kolme: Augustus Aureliuksen huoli siitä, että musiikillinen liturgia houkuttelee nautintoon nautinnon vuoksi, Tarkovskin ikoninmaalajan ristiriita elokuvassa *Andrei Rublov* sekä renessanssin maalaustaiteen ”uuden realismin” aiheuttama uhka kirkon maailmankatsomukselle.)

Weberin mukaan kaikki tämä muuttuu kun tiede, moraali ja taide eriytyvät omille alueilleen, mikä on seurausta modernin ajan läpätunkevasta elämän rationalisaatiosta. Ensimmäistä kertaa taiteen (ja samaa voidaan väittää moraalista ja tieteestä) ei tarvinnut oikeuttaa itseään loogisesti sitä edeltävän, kaikenkattavan maailmankatsomuksen termein. Päinvastoin, taide on vapaa kehittämään omia olemuksellisia muodon mahdollisuuksiaan ennennäkemättömän laajasti. Weberin mukaan tuloksena on moderni esteettisen alue, historiallisesti omalaatuinen taiteilijoiden ja tietyn maun omaavien ihmisten verkosto, joiden kanssakäymistä välittää uusi julkisten instituutioiden joukko: teatterit, galleriat, lehtien taideliitteet, arvostelut, julkiset kirjastot, museot ja niin edelleen. Weber kuvaa tämän kehityksen tyypillisen tiiviiseen ja tarkkanäköiseen tapaansa seuraavasti: ”Intellektuaalisen kehityksen ja elämän rationalisaation [vaikutuksessa] taiteesta tulee yhä uusien tietoisesti ymmärrettyjen riippumattomien arvojen kosmos, jotka ovat olemassa vain itseään varten. Taide ottaa hoitaakseen tämänpuoleisen pelastuksen funktion, miten tahansa tämä tulkintaankin. Se tarjoaa *pelastuksen* jokapäiväisen elämän rutineista ja erityisesti teoreettisen ja käytännöllisen rationaalisuuden paineista.” (Mt., 342)

Mielestäni ei ole parempaa johdatusta Adornon esteettisen teorian perustaviin motiiveihin kuin yllä lainatut katkelmat Weberin teksteistä, erityisesti hänen luonnehdintansa esteettisestä modernismista eräänlaisena tämänpuoleisena pelastuksena. Adorno seuraa Walter Benjaminin jalanjalkia ja on pääasiassa kiinnostunut auransa menettäneestä (eli postauraattisesta) taiteesta: niistä modernismin muodoista, joissa on luovuttu stendhalilaisesta *promesse de bonheur'sta*, siitä ”kauniista illuusiosta”, jonka mukaan onnellisuus on saavutettavissa tässä ja nyt. Kaikesta huolimatta Weber asettaa taiteelle modernissa maailmassa erityisen *lunastavan tehtävän*: kulttuurin ystävien piirissä taide ohittaa uskonnon ja siitä tulee elämän perimmäisen merkityksen ja arvon ainutlaatuinen tyysija.

Taiteella on Adornon estetiikassa analoginen *lunastava* tehtävä. Myös hänelle taide edustaa eräänlaista pelastusta niiden ”teoreettisen ja käytännöllisen rationaalisuuden” paineiden edessä, jotka hallitsevat jokapäiväistä elämää. Tämä lisäksi Adornon estetiikassa taiteesta tulee pelastuksen väline myös voimakkaammassa mielessä. Se saa tärkeän utopistisen tehtävän *sovitetun elämän ennakoijana*. Kun Adorno kääntää Hegelin päällelleen väittämällä, että ”kokonaisuus on epätosia”, vain taide tarjoaa mahdollisuuden tämän tilan peruuttamiseen, rikki revityn yhteiskunnallisen totaliteetin suuntaamiseen uudelleen kohti sovitusta (*Versöhnung*).

On tärkeää huomata, että *Esteettinen teoria*, Adornon pääteos, täyttää tärkeän systemaattisen tehtävän hänen koko tuotannossaan käsittelemällä huolenaihetta, jonka Adorno esitti yhdessä Max Horkheimerin kanssa teoksessa

Dialektik der Aufklärung.⁴ Siinä yhteiskunnallinen kehitys ymmärretään – sekä Nietzscheä että Freudia muistuttavalla tavalla – yhä voimistuvaksi alkukantaisten impulssien hallinnaksi. Ne on jatkuvasti alistettava sivilisaation ”organisationaalisille imperatiiveille”. Yksilöllistyminen tarkoittaa siis alistamista: inhimillisten viettien yhä voimakkaampaa alistamista yliminälle, yhteiskunnallisen arvovallan sisäistetylle vastineelle. Lopulta tämä itsensä kieltämisen ja ”toiseuden” – niiden elämänalueiden, jotka eivät ole identtisiä suhteessa subjektii ajattelevana olentona – kitkemisen kaksoisprosessi johtaa Auschwitzin kauhuihin: juutalainen esikristillisine riitteineen ja kasvonpiirteineen edustaa toiseuden lopullista ruumiillistumaa eurooppalaisen moderniteetin ytimessä. Tämä ongelma on niin läpitukenava, että *itse käsitteellistäminen* – prosessi, jossa ei-identtisestä tehdään subjektille älyllisesti käsitettävä – on täysin seurausta tästä maailmanhistoriallisesta järjettömyyden vääjäämättömästä etenemisestä. Kuten Horkheimer ja Adorno (1972, 14) havaitsevat, ”diskursiivisen logiikan kehittämä ideoiden yleispätevyys, herruus käsitteellisellä alueella, nousee herruuden varsinaisesta perustasta. Vanhan maagisen perinnön, vanhojen hajanaisten ideoiden hävittäminen käsitteellisellä yhtenäisyydellä on ilmaus siitä, että ne, jotka ovat vapaita, määrittelevät elämän hierarkkisen rakenteen. Yksilöllisyys, joka oppi järjestämään ja alistamaan ottaessaan maailman kohteekseen, samasti pian totuuden määrittelevään ajatteluun, jonka jähmeät erottelut ovat ehto totuuden olemassaololle.” Lisäksi: ”Valistus suhtautuu asioihin kuten diktaattori suhtautuu ihmisiin. Hän tuntee heidät vain sikäli kuin hän voi manipuloida heitä.” (Mt., 9.) *Dialektik der Aufklärungin* voi siis ymmärtää varoittavana tarinana sivilisaation kohtalosta sen jälkeen, kun se on vajonnut muodollisen logiikan identiteettitaian pauloihin.

Tässä yhteydessä mielenkiintomme kohteena ei ole niinkään Horkheimerin ja Adornon *Zeitdiagnosen* osuvuus vaan se tosiasia, että analoginen ”käsitteellisen alueen herruuteen” kohdistuva pakkomielle levittäytyy läpi Adornon epistemologisten mietiskelyjen joitakin vuosia myöhemmin *Negative Dialektikissa*. Sen historiallis-filosofinen kehys on selvästi samanlainen kuin *Dialektik der Aufklärungin*. Kuten Adorno (1973, 321) eräässä kohdassa huomioi: ”Yksikään kaikenkattava historia ei johda raakalaismaisuudesta inhimillisyyteen, mutta eräs historia johtaa kivilingosta atomipommiin.” Kui-

4 Saattaa vaikuttaa paradoksaaliselta liittää ”systemaattisia intentioita” *Negative Dialektikin* kirjoittajaan. On kuitenkin pidettävä mielessä, että vaikka Adorno ilmaisikin inhoa *l’esprit de systemä* kohtaan, *l’esprit systematique* ei ollut käsitteenä täysin vieras hänen ajattelulleen: Rolf Tiedemannin *Esteettisen teoriaan* kirjoittaman ”Nachwortin” mukaan Adorno suunnitteli kirjoittavansa laajan moraalifilosofian tutkielman saatuaan ensin mainitun teoksen valmiiksi. Jos hänen kuolemansa vuonna 1969 ei olisi estänyt hänen aikeitaan, hänen kolme pääteostaan olisivat vastanneet aihealueiltaan Kantin kolmea *kritiikkiä*.

tenkin tärkeämpää on panna merkille se tosiasia, että ”käsitteen herruuden” teemalla on merkittävä asema kyseisessä teoksessa, joka voidaan siis ymmärtää erään erityisen *epistemologisen* ongelman hienojakoiseksi pohdinnaksi. Tämä ongelma periytyy 1940-luvun historianfilosofiasta. Adornolle ”kaiken filosofian perisynti on se, että se pyrkii ottamaan ei-käsitteellisen haltuunsa käsitteiden avulla.” Yhteiskunnan ja rationaalisen päättelyn sanaton liitto, joka näyttäytyy niille yhteisessä vihamielisyydessä ei-identtistä kohtaan, on Adornon hyökkäyksen kohteena negatiivisessa dialektiikassa, joka paradoksaalisesti ”pyrkii ylittämään käsitteet käsitteiden avulla.” (Mt., 15.) Adorno kahlaa syvällä nietscheläisissä vesissä: hänen käsitteellistämisen kritiikkinsä on jatkumoa Nietzschen kuvaukselle, jonka mukaan filosofia on ”vallantahdon” ilmentymä.

Adorno esittää filosofisen ohjelmansa – vankkumattoman ei-identtisyuden puolustuksen – selkeän tiiviisti seuraavassa: ”Käsitteellistämisen suunnan muuttaminen, sen kääntäminen kohti ei-identtistä, on negatiivisen dialektiikan kiinne kohta. Ei-käsitteellisen rakentavan luonteen ymmärtäminen käsitteessä lopettaisi pakonomaisen identifioinnin, jonka käsite tuo tullessaan ellei sitä pysäytetä tällaisella ajattelulla. Käsitteen merkityksen ajattelemisen on keino päästä ulos käsitteen näennäisestä itsessään-olemisesta merkityksen yksikkönä. ... Käsitteen taian paljastaminen on filosofian vastalääke. Se estää sitä pääsemästä valloilleen ja sen muuttumista absoluutiksi itselleen.” (Mt., 12–13.)

On tärkeää ymmärtää Adornon näkökanta historianfilosofiaan ja tietoteoriaan, jotta voisimme arvostaa hänen panostaan *Esteettisessä teoriassa*, joka on filosofisesti hänen aiempien teostensa suora perillinen. Erityisen tärkeää se on siksi, että *Esteettisessä teoriassa* Adorno pyrkii esittämään ”ratkaisuja” aiemmissa teoksissa esittämiinsä abstraktin käsitteellistämisen – ”käsitteellisen alueen herruuden” – ongelmiin. Nämä ratkaisut liittyvät läheisesti siihen lunastavaan tai utopistiseen tehtävään, jonka hän asettaa taideteoksille sovitetun elämän avaimina.

Adorno hyväksyy täysin estetiikan hegeliläisen käänteeseen, jossa taidetta pidetään vakavana tiedon ja totuuden välittäjänä. Taide on Adornolle, kuten Hegelillekin, hengen ruumiillistuma, mutta toisin kuin Hegel Adorno ei pidä taidetta hengen alempiarvoisena ilmentymänä, jolloin se vain edustaisi ideoita aistimellisessä maailmassa. Sen sijaan Adorno kääntää idealistisen edeltäjänsä käsitteet pääläelleen. Esteettisen alueen totuusvaatteet voivat olla filosofista totuutta tärkeämpiä juuri siksi, että ne ovat lähempänä aistimellista maailmaa.

Filosofinen totuus on jo määritelmänsä mukaan ei-materiaalinen. Kun Hegelille tämä ”hengellistymisen” korkea aste merkitsi selvää ylempiarvoisuutta verrattuna esimerkiksi uskonnollisen kertomuksen absoluuttin kuvalliseen

esittämiseen, Adornolle totuus on päinvastainen: taideteosten aistimellinen luonne tarkoittaa sitä, että ne ovat lähempänä objektiivisuutta sellaisenaan. Hänen näkökulmastaan filosofinen ajattelu, joka pyrkii esittämään asioiden luonteen käyttämällä abstrakteja käsitteitä, työskentelee taideteoksia etäänpästä siitä todellisuudesta, jonka se pyrkii ottamaan haltuunsa.

Taideteosten korkeampi konkreettisuusaste, niiden läheisyys ”aistimellisen ulkoisuuden” alueeseen, ei kuitenkaan ole kiistattoman myönteinen asia. Korkeampi materiaalsen konkreettisuuden taso merkitsee samalla ymmärrettävyyden vähenemistä. Toisin kuin filosofia, taiteen kieli on aistimellista. Sen ilmaisu perustuu kuviin, ääniin ja väreihin pikemminkin kuin diskursiivisen argumentin selkeyteen. Tämän seurauksena taideteokset ovat totuuden välittäjinä olemuksellisesti arvoituksellisia, *rätselhaft*. Juuri tämä arvoituksellinen ominaisuus pyytää, anoo ja vaatii taiteen *filosofista tulkintaa*. Jo yksin tämä dynamiikka oikeuttaa tarpeen *esteettiselle teorialle*.

Vastaavasti vain *Dialektik der Aufklärungista* ja *Negative Dialektikista* periytyneen epistemologisen ongelmanvyyhdin valossa voimme ymmärtää erään Adornon *Esteettisen teorian* kyseenalaisimmista teoreettisista strategioista: luonnonkauniin kategorian elvyttämisen. Myös sen yhteydessä vertaus hegeliläiseen estetiikkaan on valaiseva. Hegelille luonnonkauneus oli kiistämättömästi ala-arvoisempaa verrattuna ihmisen luomaan kauneuteen, koska luonto on olemuksellisesti ei-henkinen: parhaimmillaankin se esittää hengen ”toiseutena”. Ei ole epäilystäkään siitä, että *Esteettinen teoria* on ennen kaikkea esteettisen modernismin teoria. Juuri se tekeekin siinä esitetyn luonnonkauniin taitavan oikeutuksen vieläkin yllättävämmäksi. Jos useat taiteelliset virtaukset läpi historian ovat painottaneet ”naturalismia” ylimpänä esteettisen arvon kriteerinä, sellainen asenne on täysin vieras modernismin herkkyydelle, jonka näkökulmasta kaikki naturalistisen tunteikkouden jäänteetkin on häikäilemättömästi kitkettävä pois (muutoin ei olla enää ”absolument moderne”). Adornon moninaiset yritykset elvyttää tämä kategoria Hegeliä edeltävien estetiikoiden perinteestä voidaan ymmärtää vain suhteessa hänen estetiikkansa perimmäiseen epistemologiseen pyrkimykseen.

Aivan samoin kuin Adorno kritisoi hegeliläisen metafysiikan panlogismia jatkuvasta pyrkimyksestä uhrata ei-identtinen systemaattisen yhdenmukaisuuden vaateille, hän yrittää kääntää ylösalaisin Hegelin luonnonkauniin hylkäämisen, koska se on olennainen osa ”henkistämisen” (*Vergeistigung*) prosessia, jota vastaan on taisteltava. ”Henkistäminen” viittaa ylimieliseen ihmiskeskeisyyteen, jossa kaikki subjektille vieras täytyy muuntaa subjektille yhdenvertaiseksi oman olemuksellisen sisältönsä kustannuksella. Tämän seurauksena Adornon ei-identtisen tietoteorian puitteissa – teorian, joka käsittelee saksalaisen idealismin pääasiallista epistemologista mielenkiin-

non kohdetta: *subjektin ja objektin ykseyttä* – luonnonkauniin kategoria saa voimakkaan metaforisen merkityksen: se edustaa perimmäistä Toiseutta, subjektiivisten määritysten tavoittamattomissa olevaa turmeltumatonta tilaa, jota on juuri sen itsensä vuoksi vaalittava ja jäljiteltävä. Adorno ilmaisee tämän näkökannan voimakkaasti kirjoittaessaan, että ”luonnonkaunis on *ei-identtisen* jälki olevaisessa, universaalin identiteetin kahleessa.”⁵ ”Ei-identtisyuden jälkeenä” luonnonkaunis on samalla utopistinen ”sovitetun” salamerkki: utopia olisi pikemminkin ”sovitetun” tila, toisin sanoen tila jossa ei-identtinen voisi ilmaista itsensä vapaasti, kuin puhtaasti käsitteen turvissa oleva funktio, kuten se on nykyisin. Adorno huomioi, että ”luonnonkauneus on jotain toista niin hallitsevaan periaatteeseen kuin hajanaiseen erillisyyteenkin nähden; sen kanssa olisi samaa se, mikä on sovitettua.” (Adorno 2006, 158–160.)

Käsitekolmikolla ei-identtisyys, sovitus, utopia on keskeinen merkitys *Esteettisessä teoriassa*, vaikka Adornolle, toisin kuin Hegelille, ei-identtisyys ei tuhoudu sovituksen *ylittäen kumoamisessa* vaan se pääsee ensimmäistä kertaa omille jaloilleen. Hegelille juuri ei-identtisyuden olemassaolo on syytä antagonistiseen (sovitamattomaan) tilaan: juuri tämä tila on ylitettävä synteisillä. Adornolle taas päinvastoin käsitteen aiheuttama ei-identtisyuden *tukahduttaminen* on kaiken epäoikeudenmukaisuuden alkuperä teoreettisessa piirissä: sovitus viittaa identifioivan halun lakkauttamiseen eikä sen täydellistämiseen, kuten Hegelillä.

Kaiken kaikkiaan luonnonkauniin utopistinen mahdollisuus on *Esteettisessä teoriassa* toissijainen verrattuna taideteosten ja erityisesti modernin taiteen mahdollisuuksiin. Adornon mukaan taideteokset ovat välttämättömyyden utopistisia rakennelmia. Yhteiskunnallinen elämä on sovittamattomassa, ”langenneessa” tilassa. Sen osia hallitsevat heteronomiset ja vieraat periaatteet, kuten hyödyketaloudelle ominainen yleisen yhdenmukaisuuden laki. Kaikkialla läsnä olevan ilmiöiden maailman alennustilan keskellä taideteoksilla on erityinen *pelastava voima*: ne yhdistävät nämä ilmiöt vapaasti ilmaistussa, väkivallattomassa kokonaisuudessa ja vapauttavat ne näin jokapäiväisestä puutostilastaan. Adornon mukaan kapitalistisessa yhteiskunnassa, jota hallitsee hyödyllisyyden periaate, ilmiöt saavat elää vain yleisessä ja vajaan toiselle-olemisen tilassa, joka on haitaksi autenttisen itselle-olemisen mahdollisuudelle. Taideteokset kääntävät asiointilan väläyksenomaisesti päälaelleen: ”Siinä missä kaikesta on empiirisessä todellisuudessa tullut funktioita, pitää taide totaalisen viittaavuuden edessä kuvia, joita se olisi itse, mikäli vapautuisi ulkoisen identifikaation kaavoista.” (Adorno 2006, 176.) Taideteokset antavat asioiden itsessään-olemiselle mahdollisuuden nousta

5 *Kurs.* lisätty

esiin ensimmäistä kertaa, mistä on kiittäminen esteettisen muodon lunastavaa voimaa: ”Jokainen taideteos on utopiaa siinä määrin kuin se ennakoii muodollaan sitä, mitä se itse lopulta olisi, ja tämä lähestyy vaatimusta pyyhkiä pois subjektin luoma itsessään-olemisen harha.” (Adorno 2006, 269.)

Adornolle taide on luontaisesti utopistista sille ominaisen ei-utilitaristisen rakenneperiaatteen ansiosta. Taide vapauttaa muotoperiaatteen ansiosta, joka on ”vapaata ilmaisu” pikemminkin kuin ”välineellistä järkeä”. Tämä vapauttava esteettinen käytäntö *korostuu moderneissa* taideteoksissa, joita hallitsee montaasin periaate, jolloin teoksen yksittäiset osat säilyttävät itsenäisyytensä eivätkä ole enää mekaanisesti alistettuja kokonaisuudelle. Taide lunastaa jokapäiväisen elämän aineelliset elementit sulauttamalla ne esteettisen konstellaation vapauttavaan hahmoon. Tämän esteettisen muodon luontainen vapauttava vaikutus asettuu voimakkaasti nykyaikaisen yhteiskunnallisen järjestyksen alistavaa luonnetta vastaan. Adornon mukaan nykyisessä historian kehityksen vaiheessa esteettinen muoto merkitsee ainutlaatuista pakopaikkaa, jossa asiat vapautuvat hetkellisesti toiselle-olemisen kahleista ja niiden itselleen-oleminen voi kukoistaa. Vain tällä tavoin voidaan rikkoa subjektin ”taika” sekä siitä seuraava yhteiskunnallisen järjestyksen periaate – välineellinen järki.

Käsitellessään *Esteettisessä teoriassa* taiteen utopistista funktiota Adorno on lähellä rikkoa juutalais-marxilaista *Bildverbotia* (kuvakieltoa) kuvaamalla utopiaa lähes konkreettisesti. Hän suosittelee esteettistä muotoa myönteisenä vaihtoehtona yhteiskunnallisen järjestyksen vallassa olevalle periaatteelle. Hänen estetistinen ratkaisunsa ”teoreettisen ja käytännöllisen rationalismin” vallitseville paineille on täysin yhteensopiva Weberin esteettistä aluetta koskevien pohdintojen kanssa. Tässä mielessä Adornon lähestymistapa pitää yhtä sen perinteen kanssa, joka alkaa romantiikasta ja jatkuu läpi *l'art pour l'artin* ja jossa esteettisen alueen ei-utilitaristinen logiikka nähdään ainoana vaihtoehtona yhä rationalisoidummalle ja arkisemmalle porvarilliselle yhteiskunnalliselle järjestykselle. Sopusoinnussa sekä romantiikan että ”taidetta taiteen vuoksi” -periaatteen kannattajien kanssa Adorno pyrkii lunastamaan sen kerskailevan *promesse de bonheur'n*, jonka taide asettaa vasten vihamielistä yhteiskunnallista kokonaisuutta. Taide edustaa onnellisuuden ja täyttymyksen maailmaa, joka kielletään porvarilliseen materiaalisen elämän arkihuolten täyttämässä maailmassa. Siinä ruumiillistuvat ne aistikkeuden ja välittävän solidaarisuuden vaateet, jotka torjutaan yhteiskunnallisessa maailmassa, jonka vallitseva periaate on muodollinen rationaalisuus. Adornolle ”taide on mimeettisen toiminnan turvapaikka”, ja siten se merkitsee ”reaktiota hallinnoitun rationaalisen maailman huonoa irrationaalisuutta kohtaan ... Mimesiksen muiston jälki, jota jokainen taideteos tavoittelee, on samalla alati sen tilan ennakointia, joka on yksilön ja kollektiivin välisen jaon

tuolla puolen.” Tällaisena taiteesta tulee eräänlainen ”muistamisen” muoto ja se yhdistää ”nykyisyyden menneeseen”. Kuten Adorno asian ilmaisee, ”muistamisessa, joka ainoana konkretisoi utopiaa, ilman että pettäisi sen pakottamalla sen olevaiseksi.” Siihen, että Adorno tulkitsee taideteoksia *konkreettisine utopistisine heijastuksina* enemmän kuin vain vertauskuvallisessa mielessä, viittaa hänen huomionsa, että ”oppi jäljittelystä tulisi kääntää ympäri; jalostetussa mielessä todellisen tulisi jäljitellä taideteoksia.” (Mt., 122, 262, 264)⁶

Ei ole sattumaa, että Adorno pyrkii edellä lainatuissa katkelmissa painotamaan voimakkaasti mimesiksen, sovituksen ja utopian välistä suhdetta. *Esteettisen teorian* utopistinen ohjelma – ja ”mimesiksen” ja ”muistamisen” välinen yhteys, joka on sen keskeinen tekijä – on syvimmitään hyvin samankaltainen kuin se ohjelma, jonka Adorno luonnosteli yhdessä Horkheimerin kanssa noin 25 vuotta aiemmin *Dialektik der Aufklärungissa*. Myös sen keskeinen teoreettinen ongelmanasettelu syntyy häikäilemättömästi ulkoisen luonnon alistamisesta. Lajien pyrkiessä hetyttömästi rationaaliseen itsepuolustukseen ne ovat kadottaneet kyvyn nähdä luonto *mimeettisesti* tai *veljellisesti*. Ratkaisu tähän ongelmaan riippuu subjektin kyvystä muistaa luonto itsessään: ”Sen ansiosta, että subjekti muistaa luonnon itsessään, minkä täyttymyksessä kaiken kulttuurin tiedostamaton totuus piileskelee, valistus vastustaa kaikenkattavasti herruutta.” (Adorno & Horkheimer 1974, 40.) Subjektin on muistettava, että myös se itse on osa luontoa – ja että sen seurauksena kaikki luontoon kohdistuva väkivalta koituu lopulta vääjäämättömästi subjektiivisuuden kohtaloksi. Niinpä valistuksen ohjelma täydellistyy vain vääristyneessä ja yksipuolisessa mielessä, kun se samasteetaan yksinkertaisesti rationaalisen käsitteen kehitykseen. Aivan yhtä tärkeä on ”luonnollinen” tai ”aistillinen” subjektiivisuuden kasvualusta – subjekti halujen, viettien ja somaattisten impulssien välittäjänä –, joka nousee omille jaloilleen vain tietoisien muistamisen tuloksena: tämä teko tavoittaa uudelleen sen ”luonnollisen” subjektiivisuuden ulottuvuuden, joka on aina läsnä, tosin piilevänä, mimeettisessä kyvyssämme. (vrt. Benjamin 1978, 333-336.)

Mimesiksen, sovituksen ja utopian muodostama kolmio on hyvin merkittävä Adornon vastauksessa ”käsitteen herruuden” epistemologiseen ongelmaan. Hänen näkökulmastaan katsottuna taideteoksilla on poikkeuksellinen etuoikeus välittömyyteen verrattuna käsitteellisen alueen abstraktiin välittyneisyyteen. Tämän voimakkaan välittömyyden ansiosta ne ovat hengenheimolaisia puhtaasti objektiivisuuden aistillisen ulottuvuuden kanssa, toisin kuin käsitteet, jotka sijaitsevat harkitun etäisyyden päässä siitä objektiivisesta maailmasta, jonka ne pyrkivät saamaan haltuunsa älyllisesti.

6 *Kurs.* lisätty.

Taiteen voidaan siis sanoa olevan tietyllä tavalla epistemologisesti ylempi-
arvoista verrattuna filosofiseen totuuteen. Filosofista järkeilyä on syytä
epäillä, koska se seuraa luontaisesti valistuksen dialektiikasta: koska käsitteet
tuntevat ilmiöt vain siinä määrin kuin ne voivat manipuloida niitä, ne ovat
a priori olennainen osa herruuden historiallista kehitystä. Adorno huomauttaa:
”Ajattelun johtaminen logiikasta luentosalissa vahvistaa ihmisen reifi-
kaation tehtaassa ja toimistossa.” (Adorno & Horkheimer 1974, 30.)

Kun teoreettiseen järkeen ei voida luottaa, ei ole lainkaan yllättävää,
että Adorno etsii ratkaisua estetiikasta. Se sopii yhteen arvovaltaisen *Kul-
turmenschin* lausumaan rationalisoidun, porvarillisen maailmankaikkeuden
standardikritiikkiin. Juuri muodolliseen rationaalisuuteen kohdistuvan koh-
tuuttoman epäilyn vuoksi kriittinen teoria painottaa esteettistä ulottuvuutta:
näyttää siltä, että vain taide voi korjata vaurion, jonka pieleen menneen, ra-
joittamattoman subjektiivisen rationaalisuuden logiikka on saanut aikaan.

Adorno painottaa esteettisen kyvyn ylivoimaista ilmaisukykyä verrattuna
filosofiaan, kun kyseessä on totuuden kuvaaminen. Kauan alistettuna ollut
mimeettinen kyky vapautuu taiteessa: enää ei tarvitse tukahduttaa halua olla
Toisen kaltainen. Esteettisen illuusion eli *Scheinin* alue vapauttaa subjektin
hänen muutoin luonnollisesta tarpeestaan kohteellistaa Toinen saadakseen
tämän paremmin hallintaansa. ”Taideteokset ovat identiteetin pakosta vapau-
tettua samuutta itsensä kanssa,” Adorno (2006, 252) huomauttaa. Vain taide-
teokset ovat vapaita kantilaisesta ”älyllisen maailman” kuvaamisen kiellosta
– teoreettisen järjen tapauksessa tästä säännöstä on pidettävä kiinni. Vain
taideteoksilla on kyky ilmaista sanoin kuvaamaton, esittää esittämistä pake-
neva, esteettisen *Scheinin* maagisten ja muutoskykyisten voimien ansiosta.
Taideteokset esittävät maallisen myytin lunastuksen: vain ne voivat kuvata
ylempää, tuonpuoleista maailmanjärjestystä, jossa – toisin kuin nykyisessä
maailmassa – hyvälle, pahalle ja kauniille on määritetty omat oikeudenmu-
kaiset paikkansa. Toisin kuin perinteiset myytit, esteettiset kosmologiat eivät
kuitenkaan enää palvele niille vieraita voimia vaan potentiaalisesti pelastettua
ihmiskuntaa. Samalla taideteokset, toisin kuin filosofia, eivät koskaan pyri
tarjoilemaan absoluuttia jonakin välittömästi tavoitettavana. Sen sijaan se
näyttyy aina arvoituksellisesti esteettisen muodon koristuksellisuuden
ja epäsuoruuden välittämänä. Adorno (Mt., 253) itse ilmaisee asian näin:
”Taideteokset puhuvat kuin haltijat saduissa: jos haluat absoluutin, saat se,
mutta et tunnista sitä sen nähdessäsi.” Ne ovat arvoituksellisia ”itsessään-
olevan kuvia”. Taide palauttaa jokapäiväiseen ilmiöiden maailmaan ihmeen
eli *thaumazeinin* elementin: voiman, joka Aristoteleen mukaan kuului kerran
filosofialle, mutta jonka se on viime aikoina luovuttanut tehdäkseen tilaa
protokollalauseille ja analyttisille totuuksille. Taide on perinpohjaisesti
taiaista riisutun yhteiskunnallisen kokonaisuuden utopistista lumoamista. Se

toimii kiistattomana todisteena sille tosiasialle, että olemassa oleva tosi-asioiden maailmankaikkeus ei ole kaikki mitä on olemassa. Se on jatkuva muistutus ei-vielä-olemisen tilasta (Bloch), joka välttelee otettamme tällä hetkellä mutta joka juuri siksi pysyy ”todellisena”. Kuten Adorno (Mt., 270) huomauttaa, ”esteettinen kokemus on kokemus jostakin, jota hengellä ei maailmasta tai itsestään käsin vielä ole, mahdottomuuden kautta luvattu mahdollisuus. Taide on onnen lupaus, joka murretaan.”



Voidaanko Adornon estetiikan utopistinen mahdollisuus lunastaa? Tämä on toinen tapa vastata Lowenthalin kysymykseen, jolla aloitimme: missä määrin kriittisen teorian utopistinen motiivi on pysähtynyt? Adornon estetiikan tapaus on paradigmaattinen, koska kriittisen teorian utopistinen panos ilmaistiin niin usein esteettisin termein.

Tullakseen lunastetuksi Adornon estetiikalle on annettava uusi tehtävä. Voimme olla varmoja siitä, että vain harvat teoreetikot ovat tunkeutuneet syvemmälle nykyajan esteettisen kokemuksen perustaviin osasiin kuin Adorno. Näyttää kuitenkin siltä, että Adornon esteettisen utopistisuuden todellista merkitystä rajoittavat muutamat perustavanlaatuiset puutteet hänen metateoreettisessa rakennelmassaan. Adornon estetiikkaa tarvitsee siis lunastavaa kritiikkiä, jotta se voidaan vapauttaa hänen omien teoreettisten oletustensa ennakkoluuloisista rajoitteista.

Käsitteelliset puutteet, joihin viitataan, saavat alkunsa pääasiassa kahtaalta: Adornon tietoteoriasta ja hänen historianfilosofiastaan. Molemmat näistä Adornon teoreettisen rakennelman osista muotoiltiin alun perin *Dialektik der Aufklärungissa*.⁷ Nämä kaksi adornolaisen maailmakatsomuksen puolta estävät hänen esteettisiä oppejaan saamasta sitä täysin kansantajuista lunastusta, jonka ne ansaitsevat.

Kääntykäämme ensin Adornon tietoteorian puoleen. Olemme jo huomanneet, että *Esteettisessä teoriassa* pyritään hyvin vakavasti ratkaisemaan tiettyjä epistemologisia ongelmia, jotka juontuvat saksalaisesta idealismista.

Tässä mielessä ei ole lainkaan sattumaa, että eräs kirjan keskeisistä kategoriaista on ennen kaikkea hegeliläinen taiteen ”totuussisällön” eli *Wahrheitsgehaltin* käsite. Hegel oli kiistämättä edistykseellinen verrattuna 1700-luvun esteettisiin oppeihin, kun hän ylisti esteettisten esineellistymien kognitiivista

7 Tosin hänen filosofia- ja historiakäsitystensä todelliset älyllis-historialliset juuret ulottuvat kahteen pohjimmiltaan benjaminilaiseen esseeseen 1930-luvun alkupuolelta. Ks. Adorno (1974a ja b). [Toim. Ilona Reiners ja Jussi Kotkavirta ovat suomentaneet Adorno 1974a: Adorno, T. W. 1999. ”Filosofian aktualisuudesta.” Teoksessa Kotkavirta, J. & Reiners, I. (toim.) *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino.]

ulottuvuutta – kun hän näki niiden olevan ”Idean” tai totuuden oikeutettuja ruumiillistumia. Tässä mielessä Adornon estetiikka on perin hegeliläistä, vaikka hän arvostaakin teosten aistillista puolta huomattavasti enemmän kuin Hegel.

Joka tapauksessa kun taideteokset nähdään ennen kaikkea ”epistemologisina välineinä” (ja tässä perustavassa näkemyksessä Adornon ja Hegelin välillä ei ole juurikaan eroa), toinen esteettisen kokemuksen olennainen osanen jää helposti huomiotta: *pragmaattinen ulottuvuus*, jota esteettisen kokemuksen olemus välttämättä tarvitsee. Koska Adorno pyrki ymmärtämään taideteoksia etupäässä filosofisen totuuden kantajina, hänen lähestymistavassaan taideteosten koko pragmaattinen puoli – niiden asema historiallisesti olemassa olevien yksilöiden elämän muovaamisessa, leimaamisessa ja muuntamisessa – jää lapsipuolen asemaan.

Syy siihen, että Adorno lankeaa tähän arviointivirheeseen, piilee voimakkaan hegeliläisessä ennakkokäsityksessä: uskomuksessa ”empaattiseen totuuden käsitteeseen”, jossa totuuden käsitetään olevan jotakin tuonpuoleista ja muuttumatonta, joka ei kuulu inhimillisen erehtyväisyyden piiriin. Adornon ajattelu – huolimatta negatiivisen dialektiikan käsitteellisestä ilotulituksesta – liikkuu yhä hyvin vahvasti perinteisten metafyyssisten totuusteorioiden alueella. Voisi jopa väittää, että koko hänen filosofista ohjelmaansa motivoi nostalginen kaipaus subjektin ja objektin – käsitteen ja olion – kadotettuun yhteyteen, joka oli olemassa ennen syntiinlankeemusta. Tämä nostalgia aiheuttaa hänen ajattelussaan myös *mimesiksen* käsitteen – veljellisen, ei-objektivoivan suhteen ulkoisen maailman kanssa – korostuneen aseman sekä *sovituksen* kategorian, julkilausutun toivon siitä, että joskus maailma on tilassa, joka *ylittää* subjektin ja objektin välisen kuilun.

Adornon taipumuksesta käsitellä pakkomielteenomaisesti taideteoksia totuuden välineinä seuraa se, että hän vähättelee huomattavasti esteettisen kokemuksen rikkautta, toisin sanoen taiteen asemaa pragmaattisena ilmiönä, joka kykenee muuttamaan ihmiselämän olemassa olevia osasia. Taiteen tulkinnasta tulee ensi sijassa *esoteerista filosofista toimintaa*, jossa pyritään selvittämään teoksen ”arvoituksellista luonnetta” (*Rätselcharakter*). Tämän tuloksena unohtuu Walter Benjaminin kysymys, joka koskee esteettisen kokemuksen kansantajuista arvoa – taiteen kykyä tuottaa ”maallisia valotuksia”.

Adornon rakennelman puute on luonteeltaan pikemminkin järjestelmällinen kuin sattumanvarainen. Väiteltyään Benjaminin kanssa 1930-luvulla mekaanisesti uusinnettavien taideteosten asemasta, Adorno – joka oli erittäin todennäköisesti oikeassa väittelyn yksityiskohdista – sitoutui epädialektisesti esoteerisen, autonomisen taiteen käsitteeseen esteettisen arvon ehdottomana esikuvana. Väitellessään Benjaminin kanssa hän esitti, että elokuvan ja

surrealismin yhteydessä esteettisen autonomian rikkirepiminen ei tuota automaattisesti vapauttavaa vaikutusta. Sen sijaan vaarana on, että autonominen taide kielletään valheellisesti ja samalla negatiivisuuden ja kritiikin elintärkeä turvapaikka liitetään ennenaikaisesti tosiasiallisuuteen sinänsä. Adornon varoitukset taiteen ennenaikaisesta yhdistämisestä käytännön elämään ja sen vaaroista ovat arvokkaita vielä tänäkin päivänä. Ongelmaksi muodostuu kuitenkin se, että hänen oma kantansa tässä väittelyssä jähmettyi paikoilleen, ja siten mahdolliset sodanjälkeiset tasapainottavat kehityskulut jäivät pois laskuista *a priori*. *Dialektik der Aufklärungin* ”kulttuuriteollisuusteesi” kivettyi monoliittiseksi itseään toteuttavaksi ennusteeksi: peilikuvaksi juuri siitä aina-vain-saman erilaistumattomasta jatkumosta, jollaiseksi Adorno oli kuvannut yhteiskunnallista elämää kehittyneessä kapitalismissa.

Tässä yhteydessä voimme vain hieman raapaista Adornon lähestymistavan toista järjestelmällistä puutetta: historianfilosofiaa, joka muotoiltiin eräänä lähihistorian pimeimmistä hetkistä – natsismin, stalinismin ja niitä seuranneen kylmän sodan aikakaudella, kun kansainvälinen politiikka rajoittui jatkuvasti uhkaavien katastrofien välttelemiseen. Hänen noina vuosina muotoilemansa teoria ”*totale Verblendungszusammenhangista*” – täydellisestä häikäisevästä kokonaisyhteydestä – ei kestä erilaiseen historialliseen tilanteeseen siirtämistä, ellei sitä samalla muunneta huomattavasti. Tämän seurauksena myös Adornon historiallis-filosofinen ajattelu jähmettyi, mikä vahvisti hänen vastenmielisyyttään sellaisia valtavirtaa vastustavia kulttuurimuotoja kohtaan, joissa piili yleistajuisia, yleistettäviä mahdollisuuksia.

Kriittisen teorian utopistinen momentti on lunastettavissa. On kuitenkin määriteltävä hyvin tarkasti, millainen tuo lunastettava utopia on. Tässä yhteydessä *emme* tarkoita utopialla sitä utopistisuuden moninaisuutta, jota Marx kritisoi kirjoituksissaan 1840-luvulla: utopistista tulevaisuutta, joka on maallistettu muunnos maailmanloppua odottavasta uskonnollisesta kaijuudesta. Tämä utopistisuuden voimakas versio nousee uudelleen pintaan Blochin, Benjaminin, varhaisen Lukácsin ja Marcusen maallisissa messianismissa. Adornon teoksissa se näyttäytyy ”negatiivisen teologian” asussa: utopia olisi nykyisen asiointilan vastakohta tai kääntöpuoli.⁸ Tämän *utopistisuuden voimakkaan version telos* on sovituksen tila – ihmiskunnan ja luonnon, olemassaolon ja olemuksen, ajattelun ja olevan sovitus – subjektin ja objektin välisen kuilun tuolla puolen. Lowenthal on oikeutetusti haudannut sen ajastaan jälkeen jääneenä teoreettisena paradigmana.

Utopistisuuden heikko versio, joka on pelastettavissa Adornon *Esteettisestä teoriasta*, liittyy hänen ”esteettisen vieraantuneisuuden” puolustukseensa:

8 Lisää Adornon ja negatiivisen teologian välisestä suhteesta on teoksessa Grenz, F. (1974).

taide ilmaisee tutun ja jokapäiväisen uudessa ja odottamattomassa valossa, niin että meidän on muutettava totuttuja ajattelu- ja havainnointitapojamme.

Autenttiset taideteokset ovat kaiken älyllisen omahyväisyyden ja positivistisen varmuuden arkkivihollisia. Adorno on oikeassa väittäessään, että taideteokset ovat jatkuvassa poleemisen jännitteen tilassa suhteessa annettujen tosiasioiden maailmaan. Aidot taideteokset ovat olennaisesti utopistisia, koska ne sekä alleviivaavat nykyistä köyhää todellisuuden tilaa että pyrkivät avaamaan tietä johonkin, mitä ei ole vielä ollut. Esteettisen kokemuksen maalliset valotukset pyrkivät horjuttamaan hallitsevia kehityskulkuja, jotka vievät kohti ”teoreettista ja käytännöllistä rationalismia”, ja sellaisina ne ilmaisevat elämän tunnepitoista ulottuvuutta, jonka porvarillinen subjekti ja sen jatkuva itsesäilytystahto totunnaisesti kieltävät: ne ovat voimakkaita varastoja mimeettiselle, ei-välineelliselle luontosuhteelle, ihmisten väliselle veljeydelle ja ei-utilitaristiselle leikkimielisyydelle.

Habermas on ilmaissut samankaltaisen ajatuksen: esteettiset kokemukset ”ovat mahdollisia vain siinä määrin, kuin järjestetyn päivittäisen kokemuksen suunniteltujen odotusten kategoriat romahtavat, kuin päivittäisen toiminnan rutiinit ja tavallisen elämän tavanomaisuudet tuhoutuvat, ja kuin ennakoitavissa olevien ja selittämättömien väistämättömyyksien normaalius pysähtyy.” Olemalla ”olennainen osa yksilöllisten elämänhistorioiden ympäristöä” taide ”kuuluu arkipäiväiseen kommunikatiiviseen toimintaan. Sitten se... saavuttaa kognitiiviset tulkintamme ja normatiiviset odotuksemme ja muuttaa sen kokonaisuuden, jossa nämä kaksi momenttia suhteutuvat toisiinsa. Tässä mielessä moderni taide varjelee utopiaa, josta tulee todellisuutta siinä määrin kuin mimeettiset voimat, jotka on ylevöitetty taideteoksessa, saavat vastakaikua tasapainoisen ja vääristymättömän arkipäivän intersubjektiviisuuden mimeettisissä suhteissa.” (Habermas, 1985, 200–202.)

Adornon esteettisen moderniteetin teorian lunastamisen ehtona on sen siirtäminen kansantajuiseen asiayhteyteen: esteettinen valotus ei ole vain kriitikkojen, esteetikkojen, taiteilijoiden ja asiantuntijoiden aluetta, vaan se on yleinen arkipäivän ilmiö, joka konkreettisesti muuttaa yksilöiden elämänkulkua. Taiteen ”totuussisältö” on periaatteessa avoin hyvin kirjavalle vastaanottajajoukolle.

Lisäksi monet nykyaikaisen esteettisen kokemuksen rakenteelliset piirteet viittaavat siihen, että Adornon väite taiteellisen totuussisällön esoteerisesta lunastuksesta seisoo tyhjän päällä. Esimerkiksi Peter Bürger (1984, 117–130) osoittaa esseessään *The Decline of the Modern Age* siihen, että moderni taide on aikansa elänyt ja sen paikan ovat ottaneet uudet eri tyyliuuntauksia ja muotoja yhdistelevät tekniikat, joita väljästi yhdistää termi ”postmoderni”. Bürger kyseenalaistaa oikein jälkimmäisen termin kuvaus-

voiman vakuuttavuuden ja huomioi, että monet niin sanotut postmodernit taidemuodot (esim. uusdada ja uusekspressionismi) sijoittuvat itse asiassa modernismia seuraavaan jatkumoon. Tärkeä huomio kuitenkin on, että se modernismi, johon Adornon esteettinen teoria perustui – ajatus valikoidusta hermeettisten, itseensä viittaavien, autonomisten teosten kaanonista –, on hajonnut kappaleiksi. Jos yritämme säilyttää hänen teorioidensa merkittävyyden nykyajassa, meidän täytyy tuoda tämä aivan uusi ”taiteen tila” mukaan kokonaiskuvaan.

Nykyaikaisen esteettisen kokemuksen muuttunut asetelma – perinteisten tyylilajijaotteluiden hälveneminen, jota Bürger ja muut kuvaavat – vihjaa mahdollisuuden lunastaa Adornon estetiikka täysin yleistettävässä mittakaavassa. Vaikka tätä uutta esteettistä konstellatiota vaivaavatkin ristiriidat ja jännitteet, joiden lopullista vaikutusta on vaikea ennustaa, näkyvissä on mahdollisuus uuteen alueeseen, jolla Adornon estetiikan kaltainen negatiivinen estetiikka voisi toimia. Tämänhetkinen tyylilajien ja esteettisen kokemuksen tasojen yhteenkietoutuma viittaa siihen todelliseen mahdollisuuteen, että maalliset valotukset, joita Adorno pyrki poimimaan esoteerisesta taiteesta, saattavat nyt olla saavutettavissa *kansantajuisesti* – tavalla, jota Adorno itse ei ehkä osannut ennakoita. Perinteisen eurooppalaisen ”autonomian estetiikan” selvä haihtuminen näyttää johtavan siihen, että sellaiset esteettiset kokemukset, jotka Adorno rajoitti hermeettisten teosten yhteyteen, ovat nyt juurtuneet yleisesti myöhäiskapitalismin elämismaailmaan. On tervetullutta, että modernismin esteettinen herkkyys näyttää *demokratisoituneen* – ja tämä on varmasti eräs yleisesti ”postmoderneiksi” kutsuttujen moninaisten kulttuurikokemusten silmiinpistävä ominaisuus. Tämä merkitsee sitä, että katkosten, epäjatkuvuuden, vieraannuttamisen ja taiasta vapauttamisen estetiikka – kaikenkaikkiaan Adornon autenttisille taideteoksille säilyttämä ”ideologiakriittinen” tehtävä – on siirtynyt arkipäiväisen taiteellisen ponnistelun tasolle. Koko joukko ”populaareja” tyylejä ja kulttuurin muotoja, jotka yleensä jäävät Adornon teoreettisen näköpiiriin ulkopuolelle – populaarimusiikki, elokuva, jossain määrin jopa televisio –, on viimeisen kahden vuosikymmenen aikana osoittanut uutta monimuotoisuutta ja kekseliäisyyttä. Olisi harkitsematonta rajata ne välittömästi 1940-luvulla muotoillun ”kulttuuriteollisuusteessin” piiriin. Ei ole kovinkaan yllättävää, että tämä hyökkäys korkean modernismin periaatteita vastaan sai alkunsa Yhdysvalloista, jossa (eurooppalainen) kulttuurielitismi on aina kiistellyt perustoiltaan demokraattisen kulttuurisen itseymmärryksen kanssa.

Edellä käsitellyt kehityskulut eivät kuitenkaan ole lainkaan yksiselitteisiä. Paljon kehitetty postmodernin käänteeseen kaksi silmiinpistävintä piirrettä ovat 1) sattumanvarainen historiallisten taidetyyliin lainaaminen ja 2) korkea- ja kulutuskulttuurin, taiteen ja viihteen erottelun romuttaminen. Ensimmäi-

nen asettaa etemme historiallisen tietoisuuden historisistisen kadotuksen haamun: jos ”kaikki aikakaudet ovat yhtä lähellä Jumalaa” (Ranke), niin historian kululla ei ole juuri merkitystä ja kaikki aikakaudet ovat samanlaisesti yhtä merkityksellisiä ja yhtä merkityksettömiä. Ja korkea- ja kulutuskulttuurin välisen erottelun ehdoton hämärtyminen ei olisi kehityskulkuna lainkaan huoleton: se pitää yllä mahdollisuutta taiteen ylevöitymiseen käytännön elämän alueella, jolloin taide kaikkia tarkoituksia ja päämääriä noudattaen sulautuisi arkipäivän ilmiömaailmaan. Viimeksi mainittu kehityskulku aiheuttaa todellisen vaaran niille monille taiteellisille virtauksille, joita yleisesti kutsutaan postmoderneiksi. Niinpä esteettisen autonomian repeäminen ei välttämättä vaikuttaisikaan vapauttavasti. Tässä yhteydessä suurin uhka on sen kriittisen jännitteen löystyminen, joka oli modernistisen estetiikan keskeinen tekijä. Syntyy vaara, että kun taiteen ja elämän väliset rajat hämärtyvät, taiteen kriittinen voima mätänee ja taiteesta tulee *hyväksynnän* väline: myöhäiskapitalismin ”onnellisen tietoisuuden” kritiikitön peilikuva. Adornon ”määrätyn negaation estetiikka” tarjoaa tärkeän suojan tämän uhan varalta.

Suomennos Lari Tapola

Lähteet

- Adorno, T. W. (1973). *Negative Dialectics*. New York: Routledge.
- Adorno, T. W. (1974a). ”Die Aktualität der Philosophie.” Teoksessa Adorno, T. W. 1974. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1974b). ”Die Idee der Naturgeschichte.” Teoksessa Adorno, T. W. 1974. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2006). *Esteettinen teoria*. Suom. Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Benjamin, W. (1978). ”The Mimetic Faculty” teoksessa *Reflections* (toim. Demetz, P.). New York: Harcourt Brace.
- Bürger, P. (1984). The Decline of the Modern Age. *Telos*, 62 (Winter 1984—1985), 117–130.
- Grenz, F. (1974). *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*. Frankfurt: Suhrkamp
- Habermas, J. (1985). ”Questions and Counterquestions” teoksessa Bernstein, R. J (ed.) *Habermas and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1974). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Verso.
- Lowenthal, L. (1986). ”The Utopian Motif is Suspended” (haastattelu Martin Lüdken kanssa), *New German Critique* 38 (Spring—Summer 1986), 105–111.

Lowenthal, L. (1988). *An Unmastered Past*. Berkeley: University of California Press, 237–246.

Löwy, M. (1988). *Rédemption et Utopie*. Paris: PUF

Weber, M. (1916). "Religious Rejections of the World and Their Directions." Teok-sessa *From Max Weber*. New York: Oxford University Press. 1946.

Douglas Kellner

Theodor W. Adorno ja massakulttuurin dialektiikka

Theodor W. Adorno on eräs vahvimmista nykykulttuurin hahmoista, ja monessa kohdassa hänen ajattelunsa leikkaa postmodernien oppien ydintä. Vaikka Adornon ajattelu ennakoikin monia poststrukturalistisia subjektin, filosofian ja intellektuaalisuuden kritiikkejä, se on törmäyskursilla postmodernin mediakulttuurin ylistyksen kanssa. Se hyökkää modernismia vastaan syyttäen sitä vanhentuneeksi ja elitistiseksi ja kieltää sellaisen hyväksyvän asenteen nykykulttuuria ja -yhteiskuntaa kohtaan, joka on yleinen monissa postmoderneissa piireissä – joskaan ei kaikissa. Adorno on siis hyvin ristiriitainen hahmo nykyisessä konstellaatiossa: hän ennakoi aikanaan joitakin nykyaikajattelun kehittyneistä suuntauksista mutta asettuu samalla voimakkaasti muita yleisiä intellektuaalisia asenteita ja näkökantoja vastaan.

Esitän tässä artikkelissa, että Adornon nyky-yhteiskunnan massakulttuurin ja viestinnän analyysit muodostavat arvokkaan, vaikkakin kiisteltyä teoriaperinnön. Adorno oli sekä niin sanotun ”korkeakulttuurin” että ”massakulttuurin” erinomainen kriitikko, ja hän kirjoitti useita tärkeitä tekstejä molemmista. Hänen työlleen on ominaista yhteiskuntateorian ja kulttuurikritiikin läheinen yhteys sekä hänen kykynsä käsitellä kulttuuria yhteiskunnallisten kehityskulkujen osana – ja tuottaa terävää kriittistä analyysia. Käsitelen tässä artikkelissa Adornon massakulttuurin dialektiikan analyysia ja keskityn hänen populaarimusiikin, kulttuuriteollisuuden ja kulutuskulttuurin kritiikkeihinsä. Väitän, että Adornon massakulttuurin kritiikki voidaan ymmärtää parhaiten, kun sitä käsitellään hänen Sosiaalitutkimuksen instituutissa (*Institut für Sozialforschung*) tekemänsä työn yhteydessä. Lopuksi tarjoan vaihtoehtoisia näkökulmia massaviestintään ja -kulttuuriin ja esitän muutamia Adornon näkökulman kritiikkejä. Tarkoitus on keskittyä selvittämään, onko Adornon klassinen teoria edelleen pätevä ja hyödyllinen kulttuurintutkimukselle ja -kritiikille vai ei.

Adorno, Benjamin ja radikaalin kulttuuriteorian kulttuuriset ristiriidat

Adornon kulttuuriteoria kietoutuu hänen ja Max Horkheimerin analyysiin ”valistuksen dialektiikasta” (1972). Toisen maailmansodan, fasistien kuolemanleirien ja fasistisen barbarian uhan aikakaudella valistus oli Adornon ja Horkheimerin mukaan muuttunut vastakohtakseen: demokratia oli synnyttänyt fasismin, järki oli saanut aikaan järjettömyyttä, kun välineellinen järki oli luonut sotakoneistoja ja kuolemanleirejä, ja kulttuuriteollisuus oli parhaillaan muuttamassa kulttuuria *Bildungin* ja valistuksen välineestä manipulaation ja herruuden välineeksi. (Ks. Horkheimer & Adorno 1972; Kellner 1989.)¹ Aikanaan kulttuuri oli ollut kauneuden ja totuuden pakopaikka, mutta nyt se oli jäämässä rationalisointi-, standardointi- ja mukauttamispyrkimysten jalkoihin, joiden Adorno ja Horkheimer tulkitsivat olevan seurausta välineellisen järjen voittokulusta. Tämä voittokulku tulisi tunkeutumaan yhä uusille elämänalueille ja jäsentämään ne uudelleen. Niinpä kulttuuri oli joskus vaalinut yksilöllisyyttä, mutta nyt se edisti mukautumista ja oli olennainen osa ”täysin hallinnoitua yhteiskuntaa”, joka edisti ”yksilön loppua”.

Tämä pessimistinen analyysi nykykulttuurin kohtalosta oli olennainen osa sitä Sosiaalitutkimuksen instituutin pessimististä näkemystä, jonka mukaan täysin hallinnoitu yhteiskunta laajenee fasistisissa, demokraattis-kapitalistisissa ja kommunistisissa muodoissaan. Tästä huolimatta Adorno ja hänen kollegansa pitivät kulttuuria edelleen tärkeänä – ja usein ylenkatsottuna – yhteiskunnallisen tiedon lähteenä sekä mahdollisena yhteiskuntakritiikin ja vastarinnan muotona. Kuten Adorno (1967, 30) kerran kirjoitti,

*[kulttuuri]kritiikin tehtävä ei ole niinkään etsiä erityisiä intressi-ryhmiä, joihin tietyt kulttuurilliset ilmiöt voidaan yhdistää, vaan pikemminkin selvittää yleisiä yhteiskunnallisia kehityskulkuja, jotka saavat ilmauksensa näissä ilmiöissä ja joiden kautta kaikkein voimakkaimmat intressit toteuttavat itseään. Kulttuurikritiikistä pitää tulla yhteiskunnan fyysionomiaa. Mitä enemmän kokonaisuus hankkiutuu eroon kaikista spontaaneista elementeistä, mitä enemmän se on yhteiskunnallisesti välittyneet ja suodatettu, mitä enemmän se on ”tietoisuutta”, sitä enemmän siitä tulee ”kulttuuria”.*² (Adorno 1967, 30.)

1 Lisää tietoa Adornosta ja Frankfurtin koulusta on teosten Arato & Gebhardt 1982 ja Bronner & Kellner 1989 artikkeleissa. Pohdintaa Frankfurtin koulun historiasta on teoksissa Jay 1971 sekä Wiggershaus 1996. Frankfurtin koululle tyypillistä yhteiskuntateorian ja kulttuurikritiikin yhdistelmää käsitellään teoksessa Kellner 1989.

2 Adornoon vaikutti hänen ystävänsä ja mentorinsa Siegfried Kracauerin näkemys, että yhteiskunnallinen todellisuus saa ilmauksensa taideteoksissa, joita tulee tulkita hermeneutti-

Tämä lainaus viittaa siihen Adornon näkemykseen, että hallinnoitu kulttuuri tulisi vaikuttamaan yhä enemmän yhteiskunnalliseen tuotantoon ja uusintamiseen, sekä hänen uskomukseensa siitä, että kulttuurianalyysi olisi elintärkeää yhteiskunnallisia prosesseja tutkittaessa. Adorno antoi keskeisen tehtävän kulttuuri- ja ideologiakritiikille juuri siksi, että kulttuuri ja ideologia olivat avainasemassa nykyaikaisissa kapitalistisissa yhteiskunnissa. Kulttuuri oli eräs Adornon syvimmistä mielenkiinnon kohteista, ja hän tutki järjestelmällisesti kulttuurin ja ideologian erilaisia tyyppejä, muotoja ja vaikutuksia nykyaikaisissa kapitalistisissa yhteiskunnissa. Tutkimustavat vaihtelivat kulttuurin dialektiikasta (ts. millä tavoin kulttuuri voi olla sekä yhteiskunnallisen mukauttamisen että vastarinnan voima) massakulttuurin kritiikkiin ja taiteen vapauttavien mahdollisuuksien esteettiseen pohdintaan – Adorno käsitteli erittäin taitavasti kaikkia näitä hänen ajattelulleen tärkeitä aiheita.

Keskityn tässä osassa ensin Adornon massakulttuurin kritiikin alkuun, joka on löydettävissä hänen populaarimusiikkia käsittelevistä kirjoituksistaan 1930-luvulta. Väitän, että hänen kritiikkinsä radikalisoituu vastauksena Walter Benjaminin taiteen puolustukseen mekaanisen uusintamisen aikakaudella. Tästä näkökulmasta Horkheimerin ja Adornon kulttuuriteollisuusteoria nousee esiin Sosiaalitutkimuksen instituutin kiiwaista massakulttuuria käsittelevistä väittelyistä, keskusteluista ja julkaisuista. Esitänkin seuraavassa osassa, että kulttuuriteollisuusteoria voidaan nähdä instituutin massakulttuurikritiikin klassisena esityksenä.

*Zeitschrift für Sozialforschung*in ensimmäisessä numerossa ilmestyivät Leo Löwenthalin ja T. W. Adornon artikkelit, jotka panivat alulle kirjallisuuden sosiologian sekä massakulttuurikritiikin ja -teorian tutkimusohjelmat.³ Sen lisäksi, että instituutti oli eräs kirjallisuuden sosiologian uranuurtajista, se oli ensimmäisten joukossa soveltamassa marxilaista ideologiakritiikkiä massakulttuurin tuotteisiin. Kun sellaiset kriittisen teorian ajattelijat kuten Horkheimer ja Marcuse harvoin analysoivat massakulttuurin tuotteita, toiset kuten Adorno ja Löwenthal kehittivät yleisiä teorioita ja kritiikkejä ja tutkivat samalla yksityiskohtaisesti jotakin, mitä he myöhemmin kutsuivat ”kulttuuriteollisuudeksi”. Adorno aloitti instituutin massakulttuurikritiikin vuonna 1932 ilmestyneessä artikkelissaan *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* ja jatkoi sitä seuraavina vuosikymmeninä useissa populaarimusiikkia

sesti. Ks. Kracauerin artikkeli ”The Mass Ornament” teoksessa Bronner & Kellner 1989. Lisää Adornon kulttuurikritiikistä on teoksissa Buck-Morss 1977, Rose 1978 sekä Cook 1996.

3 Ks. englanninkieliset käännökset teoksissa Adorno 1978, s. 30, ja Leo Löwenthal 1984. Myöhemmin Adorno kritisoi Löwenthalin kulttuurin sosiologiaa pinnallisuudesta ja hänen omat kirjoituksensa muuttuivat varsin hienojakoisiksi.

ja muita massakulttuurin muotoja käsittelevissä tutkimuksissaan.⁴ Alussa Adorno kritisoi populaarimusiikin tuotantoa musiikillisen materiaalin kaupallistamisesta, rationalisoinnista, fetisoinnista ja reifikoinnista – näin hän sovelsi uusmarxilaisia yhteiskunnallisia kategorioita kulttuuriin –, ja samalla hän arvosteli populaarimusiikkia sen aiheuttamasta kuuntelukyvyn taantumisesta. Taustan hänen tutkimukselleen antoi siis instituutin teoria, jonka mukaan rationalisaatio ja reifikaatio oli levinnyt yhteiskunnallisen elämän kaikille alueille ja aiheuttanut yksilön häviämisen.

Walter Benjamin – huomattava instituuttiin löyhästi kiinnittynyt ajattelija – vastusti tarkkaa rajanvetoa ”autenttisen taiteen” ja massakulttuurin välillä ja toisen arvon korottamista toisen kustannuksella (Benjamin 1969).⁵ Benjaminin mielestä mekaaninen uusintaminen (hänen oma terminsä sille yhteiskunnalliselle rationalisaatiolle, jota Adorno ja muut instituutin ajattelijat kuvasivat) riisti korkeataiteelta ”auran” – taideteoksen esteettisen voiman, joka liittyi sen aiempiin funktioihin taikuudessa ja uskonnollisissa kultteissa sekä hengellisenä esineenä taideuskonnossa, jota ylistettiin sellaisissa liikkeissä kuten romantiikassa ja ”taiteessa taiteen vuoksi”. Näissä tapauksissa teoksen ”aura” juontui sen oletetusta autenttisuudesta, sen omalaatuisuudesta ja yksilöllisyydestä. Mekaanisen uusinnettavuuden aikakaudella taide kuitenkin näyttäytyi hyödykkeinä, kuten muutkin massatuotannon tuotteet, ja menetti erityisvoimansa transsendenttina esineenä – erityisesti näin tapahtui massatuotetuille esineille, kuten valo- ja elokuville, joiden negatiivit mahdollistivat massauusintamisen. Benjamin koki, että tämä prosessi – jonka hän uskoi olevan väistämätön – oli kaksijakoinen:

Ensimmäistä kertaa historiassa taideteoksen tekninen uusinnettavuus vapauttaa sen loismaisesta rituaalisidonnaisuudesta. Yhä useammin uusinnettu taideteos on uusinnettavaksi tarkoitettukin. Esimerkiksi valokuvanegatiivista on mahdollista ottaa määrättömästi kopioita, jolloin kysymys aidosta kopiosta on täysin järjetön. Tilanteessa, jossa aitouskriteeriä ei enää voi soveltaa taiteelliseen tuotantoon, kokee myös taiteen koko funktio mullistavan muutoksen. Sen ankkuroimista rituaaliin

4 Ks. esim. Adorno 1978: ”On the Fetish Character of Music and the Regression of Hearing” teoksessa A. Arato & E. Gebhardt (Eds.) *The Essential Frankfurt School Reader*, sekä ”On Popular Music”, *Studies in Philosophy and Social Science*, IX, no. 1. (1941). Ks. myös J. M. Bernsteinin toimittama Adornon massakulttuuria käsittelevien kirjoitusten kokoelma *The Culture Industry*, sekä Stephen Crookin toimittama *The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*.

5 Lisää Adornon ja Benjaminin yhteisistä esteettisistä intresseistä ja kiistelyistä on teoksessa Buck-Morss 1977.

seuraa ankkuroituminen toisenlaiseen käytäntöön: nimittäin politiikkaan. (Benjamin 1969, 224.)⁶

Kun Adorno pyrki kritisoimaan nimenomaan massakulttuurin mekaanisesti välittämiä teoksia yhdenmukaisuudesta ja esteettisen laadun puutteesta sekä ylistämään teoksia, jotka vastustivat peräänantamattomasti tuotteistamista ja mekaanista uusintamista, Benjamin näki korkeataiteen auraattisen ominaisuuden katoamisessa edistyksellisiä piirteitä ja taiteen politisoitumisen. Hän väittikin, että sellaisella taiteella oli enemmän ”näyttöarvoa” kuin kultti- tai uskonnollista arvoa, jolloin myös sen vastaanottamisessa päästiin eroon mystiikasta. Lisäksi hän uskoi, että massataiteen nopea leviäminen paljastaisi erityisesti elokuvan avulla nykyisen maailmantilan suurille ihmisjoukoille ja auttaisi poliittisen tietoisuuden leviämisessä rohkaisemalla heitä tutkimaan maailmaansa kriittisesti sekä esittämällä paljastavia kuvia yhteiskunnasta miljoonille katsojille:

*Elokuva ottaa lähikuvia, tuo julki tuttujen esineiden salattuja yksityiskoh-
tia ja tekee kameralla kekseliäitä tutkimusretkiä arkipäiväiseen ympäris-
töömme. Näin se voi auttaa meitä toisaalta ymmärtämään elämäämme
ohjailevia välttämättömyyksiä ja toisaalta vakuuttaa meitä valtavista
ja arvaamattomista toimintamahdollisuuksistamme. Olutkapakkamme
ja suurkaupunkiemme kadut, toimistomme ja huoneemme, rautatiease-
mamme ja tehtaamme tuntuivat pitävän meitä toivottomasti vankeinaan.
Mutta sitten tuli elokuva ja räjäytti tämän vankilamaailman kappaleiksi
sekunnin kymmenesosan sytytyksellä, niin että me voimme nyt matkata
rauhallisin seikkailumielin sen laajalle levinneiden raunioiden ja jät-
teiden keskellä. (Benjamin 1969, 236; Benjamin 1989, 160.)*

Benjamin väitti, että elokuvan katsominen erosi siitä kunnioitukseen ja palvontaan perustuvasta esteettisen havaitsemisen tavasta, johon taideuskontoa edistävä porvarillinen kulttuurieliitti kannusti. Elokuvan montaaitekniikka ja sen ”shokkivaikutukset”, massakatselun olosuhteet, elokuvan keskustelua rohkaiseva vaikutus sekä muut elokuvakokemuksen piirteet tuottivat hänen mukaansa uudenlaisen yhteiskunnallisen ja poliittisen taiteen kokemisen tavan, joka mursi sen yksityisen, yksinäisen ja mietiskelevän esteettisen kokemuksen, jota korkeakulttuuri ja sen palvojat kannattivat. Toisin kuin korkeataiteen rauhallinen mietiskely, elokuvan ”shokkivaikutukset” luovat eräänlaisen ”häiriötekijän”, joka Benjaminin mukaan mahdollistaa ”kor-

6 [Suomeksi Benjamin 1989, 147. Suorat lainaukset Benjaminin esseestä tässä artikkelissa ovat Markku Kosken käännöksiä. *Suom. huom.*]

keamman mielen vireystilan” sekä elokuvien ja yhteiskunnan tarkasteluun ja kritisointiin kykenevän ”asiantuntijajyleisön” kasvattamisen (Benjamin 1969, 237–41).

Joissakin populaarimusiikkia käsittelevissä esseissään ja kulttuuriteollisuutta käsittelevissä tutkimuksissaan Adorno pyrki esittämään kriittisen vastauksen Benjaminin optimistiselle populaaritaiteen vastarintapotentiaalin ylistykselle. Vuoden 1938 esseessä *Über den Fetischcharakter der Musik und der Regression des Hörens* Adorno analysoi yksityiskohtaisesti niitä monia tapoja, joilla musiikin esittäjät, kapellimestarit, soittimet, soittotekniikka ja teosten sovitukset muuttuivat fetisseiksi. Lisäksi hän pureutui siihen, miten fetisoituminen kuvasti vaihtoarvon hallitsevuutta käyttöarvon kustannuksella musiikin tuotannossa ja vastaanotossa. Näin Adorno viittasi jälleen siihen, miten kapitalismi pystyi hallitsemaan sellaisia elämänalueita, joille kaupalliset intressit eivät aiemmin olleet yltäneet. Adornon sanoin:

Fetisoitumisen perustana olevat teokset muuttuvat kulttuurisiksi kauppatavaroiksi ja niiden perustavassa rakenteessa tapahtuu muutoksia. Niistä tulee vulgaareja. Merkityksetön kulutus tuhoaa ne. Yhä uudelleen soitetut kappaleet eivät ainoastaan kulu, kuten Sikstiiniläismadonna makuuhuoneessa, vaan reifikaatio vaikuttaa niiden sisäiseen rakenteeseen. Ne muuttuvat räiskäysten kasaantumaksi, jonka kliimaksit ja toistot painavat kuulioiden mieliin, kun samalla kokonaisuuden järjestys ei saa aikaan minkäänlaista vaikutusta. (Adorno teoksessa Arato & Gebhardt 1978, 281.)

Tässä tilanteessa musiikin kuuntelu taantuu vain reaktioksi tuttuihin ja standardoituihin kaavoihin, jotka lisäävät yhteiskunnallista mukauttamista ja herruutta (Arato & Gebhardt 1978, 285 alaviite). Taantumus sulkee pois mahdollisuuden erilaiseen ja vastaan asettuvaan musiikkiin. Taantumuksellinen on myös se osa, joka nykyaikaisella massamusiikilla on uhriensa psykologisessa kotitaloudessa. Se ei ainoastaan käännä heidän huomiotaan pois tärkeämmästä musiikista vaan myös vahvistaa heidän neuroottisen tyyperyytensä varsin riippumatta siitä, millaisessa suhteessa heidän musiikilliset kykynsä ovat aiempien yhteiskunnallisten vaiheiden musiikkikulttuureihin. Hittikappaleiden ja ala-arvoisten kulttuurihyödykkeiden saama hyväksyntä kuuluu samaan oireyhtymään kuin kasvot, joista ei tiedä, onko elokuva vieraannuttanut ne todellisuudesta vai todellisuus elokuvasta, kun ne vään-tävät auki valtavan muodottoman suunsa kiiltävät hampaat kyltymättömässä hymyssä, jonka yllä tuijottavat väsyneet silmät surkeina ja avuttomina. Yhdessä urheilun ja elokuvien kanssa massamusiikki ja uusi kuuntelutapa

tekevät pakenemisen lapsellisesta ympäristöstä mahdottomaksi. Sairaudella on suojeleva funktio. (Adorno teoksessa Arato & Gebhardt 1978, 287.)

Adornon surullisen kuuluisaa hyökkäystä jazzia vastaan on pyrittävää ymmärtämään yhteydessä hänen teoriaansa musiikin fetisismistä ja taantumuksesta.⁷ Adornon huomasi muodikkaassa jazzin ihailussa samanlaisia fetisismien, reifikaation ja taantumuksen piirteitä kuin muissa populaarimusiikin muodoissa. Hän väitti vastoin yleistä uskomusta, että jazz oli aivan yhtä standardoitua, kaupallista ja kaavamaista kuin muutkin populaarimusiikin muodot ja että se vahvisti ihailijoidensa kulttuurillista mukautumista (vallitseviin esikuviiin, mielipiteisiin jne.) yhtä paljon kuin muutkin massakulttuurin muodot. Jazzin näennäinen spontaanisuus ja improvisaatio ovat ennalta laskelmoituja ja sallitun rajat ovat yhtä tarkkaan rajatut kuin vaateteollisuudessa tai muilla muodin alueilla.

Adorno ja Horkheimer väittivät, että elokuva ja muut massakulttuurin tuotteet toimivat samoin tavoin kuin Adornon kritisoima populaarimusiikki. He yrittivät erityisesti vastata Benjaminin optimistiseen elokuvan edistykse-
llisten elementtien ylistykseen kritisoimalla Hollywoodin elokuvatuotantoa. He esittivät, että elokuvateollisuus oli muodoltaan samanlaista kuin muikin teollinen tuotanto: se käytti standardoituja kaavoja ja tavanomaisia tuotantotekniikoita tuottaessaan massoittain elokuvia pikemminkin kaupallisista kuin kulttuurillisista syistä. Elokuvat uusintivat todellisuutta sellaisena kuin se oli ja edistivät siten yksilöiden sopeutumista ja mukautumista uusiin, teollistuneen massayhteiskunnan olosuhteisiin: ”ne hakkaavat kaikkiin aivoihin sen vanhan opetuksen, että jatkuvat yhteenotot, kaiken yksilöllisen vastarinnan murtaminen, on elämän edellytys tässä yhteiskunnassa. Niin piirrettyjen Aku Ankka kuin tosielämän epäonnisetkin joutuvat hakatuiksi, jotta yleisö oppisi ottamaan vastaan oman rangaistuksensa.” (Horkheimer & Adorno 1972, 138.) Lopulta elokuvat on suunniteltu siten, että niiden ymmärtämiseen vaaditaan epäilemättä nopeutta, havaintokykyä ja kokemusta; keskittynyt ajattelu on kuitenkin pois laskuista, jos katsoja haluaa nähdä kaikki taukoamatta ohi kiitävät asiat. Vaikka katsojan reaktioon vaadittava ponnistelu onkin puoliautomaattista, mielikuvitukselle ei jää tilaa. Kun ihmiset ovat niin elokuvan maailman – sen kuvien, eleiden ja sanojen – pauloissa, että

7 Ks. Adornon essee *Jazz: Perennial Fashion* (Adorno 1967, 119–32). On syytä huomauttaa, että Adorno kehitti käsityksensä jazzista, kun hän tutki populaarimusiikkia CBS-kanavalle Paul Lazarsfeldin hankkiman apurahan turvin. Niinpä hänen tutkimansa jazz-musiikki koostui pääasiassa keskinkertaisista radioesityksistä ja suosituista äänitteistä. Ei ole olemassa todisteita siitä, että Adorno olisi koskaan kuullut jazzia konserteissa tai että hän olisi ollut tietoinen niistä monista jazzin muodoista, joita tuohon aikaan soitettiin. Hänen kritiikkinsä saattaa kuvata radioissa soitetun jazzin joitakin ominaisuuksia, eikä se selvästikään ota huomioon jazz-perinteen rikkautta. Kaikista Adornon teksteistä juuri sitä onkin kritisoitu kovimmin.

he eivät pysty täydentämään sitä sillä mikä todella tekee siitä maailman, heidän ei tarvitse kiinnittää huomiota elokuvan mekaniikan erityisiin yksityiskohtiin näytöksen aikana. Kaikki muut heidän näkemänsä elokuvat ja viihdeteollisuuden tuotteet ovat opettaneet heille, mitä on odotettavissa; he reagoivat automaattisesti. (Horkheimer & Adorno 1972, 126–127.)

Kun Adorno kehitti populaarimusiikin (ja -kulttuurin) kritiikkiään 1930-luvun lopulla ja 1940-luvulla, hän teki Paul Lazarsfeldin kanssa erästä ensimmäisistä akateemisista viestintäteollisuuden tutkimuksista ja joutui siten kuulemaan eräitä ala-arvoisempia ja kaupallisempia populaarimusiikin muotoja.⁸ Adorno selvästi kritisoi näitä musiikin muotoja omasta näkökulmastaan, jonka mukaan ”autenttinen” musiikki ilmentyi modernismin huippuhetkellä. ”Autenttinen taide” on Adornolle yksilöllisyyden ja onnellisuuden suojelelue sekä kriittisen tiedon lähde. Lisäksi korkeimpaan taiteeseen kuuluu olennaisesti vastarinnan momentti. Adornon mukaan massakulttuuri vain uusintaa olemassa olevaa ja edesauttoi siten sellaisen persoonallisuusrakenteen uusintamista, joka hyväksyy maailman sellaisena kuin se on.

Korkeakulttuurin Adorno käsittää sitä vastoin vähintäänkin mahdollisena valistuksen ja vapauden voimana. Hänen mielestään kuitenkin vain radikaaleimmat avantgarde-teokset kykenivät tuottamaan aidon esteettisen kokemuksen. Kitschiä ja positiivista taidetta vastustaen Adorno puolusti taiteen ”de-estetisaatiota” (*Entkünstung*), sen riisumista harmonian ja kauneuden valheellisesta hunnusta rumuuden hyväksi – riitasointuja, sirpaloitumista sekä negaatiota, joiden hän uskoi sallivan totuudenmukaisemman näkemyksen nykyaikaiseen yhteiskuntaan ja vapauttavamman asenteen yhteiskuntakriittiselle taiteelle. Adornon näkemyksen mukaan taiteesta oli tullut yhä ongelmallisempaa yhteiskunnassa, jota hallitsivat kulttuuriteollisuus ja taidemarkkinat. Pysyäkseen ”autenttisena” taiteen täytyi radikaalisti vastustaa tuotteistamista ja kiinnittymistä yhteiskuntaan. Siihen tarvittiin avantgarde-teknikoita, jotka kehittäisivät taiteen ”shokkarivoaa” ja sen kriittisiä ja vapauttavia vaikutuksia.

Lukuisissa kriittisissä kirjoituksissaan Adorno aina kehui juuri kaikkein negatiivisimpia ja ristiriitaisimpia taiteilijoita: Kafkaa ja Beckettii kirjallisuudessa, Schönbergiä ja Bergiä musiikissa, Giacomettia kuvanveistossa ja Celania runoudessa. De-estetisaation avulla autonominen taide vesittäisi petollisen harmonisoinnin ja sovittamisen olemassa olevaan maailmaan, joka ei Adornon mukaan olisi oikeutettua ennen kuin maailma olisi muut-

8 Lisää Lazarsfeldin, Adornon ja instituutin suhteista on Lazarsfeldin (1969) ja David E. Morrisonin (1978) muistelmissa. Lazarsfeld kirjoitti yli 50 kirjaa ja useita artikkeleita, jotka edesauttoivat uuden viestintätutkimuksen tieteenalan syntymistä.

tunut radikaalisti.⁹ Esimerkiksi tunnetussa ”poliittisesti sitoutuneen taiteen” kritiikissään nimeltä *Commitment* Adorno kirjoittaa:

Taiteen tehtävä ei ole osoittaa vaihtoehtoja vaan vastustaa yksin muodollaan maailmanmenoa, joka asettaa pistoolin pysyvästi ihmisten ohimaille... Kafkan proosa ja Beckettin näytelmät, tai hänen todella hirviömäinen romaaninsa L'Innommable, vaikuttavat tavalla, johon verrattuna virallisesti sitoutuneet teokset näyttävät pantomiimeilta. Kafka ja Beckett herättävät sen pelon, josta eksistentialismi vain puhuu. Riisumalla pinnallisen vaikutelman he räjäyttävät sisältäpäin esiin sen taiteen, jota sitoutunut julistus alistaa ulkopuolelta, siis vain pinnallisena vaikutelmana. Heidän teostensa vangitsevuus pakottaa siihen asenteen muutokseen, jota sitoutuneet teokset vain vaativat. (Adorno 1977, 180, 191.)¹⁰

”Autenttinen taide” siis tarjosi Adornolle näkymän olemassa olevaan todellisuuteen. Se ilmaisi inhimillistä kärsimystä ja yhteiskunnallisen muutoksen tarvetta ja tarjosi lisäksi esteettisen kokemuksen, joka auttoi tuottamaan kriittistä tietoisuutta ja tarvetta yksilölliseen ja yhteiskunnalliseen muutokseen. Taide oli Adornolle yksinoikeutettu vapautuksen väline. Hän uskoi, että esteettinen kokemus tarjosi pakopaikan totuudelle ja elintilan yksilölliselle vapaudelle ja vastarinnalle. Lisäksi autenttinen taide todentaa aistillisen erityisyyden ja puhtaan kokemuksen vaateet: se tuottaa kehollisia mielihyvän kokemuksia ja oikeuttaa päämääristä vapaan aistikokemuksen. Taide on siis päämäärä itsessään: se vapauttaa ihmisen maailman huolista, se tarjoaa pääsyn toiseen todellisuuteen samalla, kun se paljastaa yhteiskunnallis-historiallista todellisuutta, ja se on historiallisen totuuden turvavarasto.

Adornon ongelma oli se, että hänen näkökulmastaan katsoen vain autenttinen taide pystyi tuottamaan aitoja esteettisiä elämyksiä ja nimenomaan autenttinen taide oli katoamassa hallinnoidussa yhteiskunnassa. Tässä yhteydessä on mahdotonta tutkia tarkasti Adornon monimutkaista taideteoriaa tai käsitellä koko hänen valtavaa panostaan kulttuurisosiologiaan, ideologiakritiikkiin sekä esteettiseen teoriaan ja poliittiseen estetiikkaan. Sen sijaan tutkin

9 Adornon korkeataiteen analyyseja on mm. teoksissa Adorno 1973, 1984 ja 1991.

10 Käsite autenttisuudesta negaationa on esillä kaikissa Adornon taidetta käsittelevissä kirjoituksissa, joissa kyseinen käsite muodostetaan paradoksien avulla: ”Taide tallentaa negatiivisesti juuri sen onnellisuuden mahdollisuuden, jonka vain osittain positiivinen onnellisuuden odotus kohtaa nykyisin tuhoisasti. Kaikesta ’kevyestä’ ja miellyttävästä taiteesta on tullut harhaanjohtavaa ja epärehellistä. Se, mikä asettaa sen ulkomuodon esteettiseen miellyttävän kategoriaan, ei voi enää tuottaa mielihyvää, eikä onnellisuuden lupausta, joka oli joskus taiteen määritelmä, ole enää muualla kuin siellä, missä naamio on revitty pois väärän onnellisuuden kasvoilta.” (Adorno teoksessa Arato & Gebhardt 1978, 274.)

tarkemmin hänen ja Max Horkheimerin kulttuuriteollisuuden kritiikkiä ja niitä tapoja, joilla instituutin malli vaikutti massakulttuuria ja -yhteiskuntaa käsitteleviin keskusteluihin 1950-luvulta nykypäivään saakka.

Adornon ja Horkheimerin kulttuuriteollisuus

Vaikka Sosiaalitutkimuksen instituutin tapa lähestyä massakulttuuria ja -viestintää näkyi jo Adornon varhaisissa musiikkia käsittelevissä kirjoituksissa, Horkheimer ja Adorno kehittivät kulttuuriteollisuusteoriaansa vasta muutettuaan Yhdysvaltoihin 1930-luvulla.¹¹ Ollessaan maanpaossa 1930-luvun puolivälistä 1940-luvun loppuun instituutin jäsenet pääsivät todistamaan massakommunikaation ja -kulttuurin nopean leviämisen ja kulutusyhteiskunnan nousun. He kokivat kaupallisten radioasemien synnyn, presidentti Rooseveltin taitavan radion käytön poliittisiin tarkoituksiin ja elokuvan kasvavan suosion aikana, jolloin viikoittain 85—110 miljoonaa amerikkalaista maksoi elokuvien katsomisesta.¹² He näkivät myös, kuinka suosittuja olivat aikakauslehdet, sarjakuvat, toisen luokan kirjallisuus ja muut massatuotetun kulttuurin kasvustot.

Kulttuuriteollisuusteoriaa kehitettiin Yhdysvalloissa silloin, kun lehdistö, radio ja elokuvat elivät parhaita päiviään ja hallitsivat kulttuuria, ja se julkaistiin juuri ennen television tulemisen ensimmäistä aaltoa. Adorno ja Horkheimer ennakoivat television merkityksen, ja Adorno analysoikin sen muotoja ja vaikutuksia klassisessa artikkelissaan, jonka alkuperäinen otsikko oli ”Miten katsoa televisiota”.¹³ Mielenkiinto uusiin viestinnän muotoihin

11 Kun Adorno aloitti instituutin massakulttuurin kritiikkiä standardoinnin, näennäisen yksilöllisyyden ja populaarimusiikin manipuloivien vaikutusten analyyseissään (joita käsiteltiin edellä), Max Horkheimer käsiteli ”viihdeteollisuutta” useissa 1930-luvun artikkeleistaan ja analysoi ”autenttisen taiteen” ja ”massakulttuurin” eroja kirjoituksessaan *Art and Mass Culture*, joka on koottu teokseen *Critical Theory* (New York: Seabury Press, 1972). Leo Löwenthal, joka oli aiemmin tutkinut elämäkertoja saksalaisissa aikakauslehdissä, analysoi menestyksen kuvauksia amerikkalaisissa lehdissä ja huomasi siirtymän ”tuotannon sankareista” ”kulutuksen sankareihin”, jossa kulttuuriteollisuuden ”tähdillä” oli huomattava osa. Julkaisun *Studies in Philosophy and Social Science* eräs vuoden 1941 numero (IX, no. 1, joka julkaistiin englanniksi) keskittyi massaviestintään ja kehitti edelleen ”kriittisen tutkimuksen” käsitettä, joka yhdisti ”teoreettisen ajattelun ja empiirisen analyysin”. Niinpä *Dialektik der Aufklärungin* kuuluisa ”kulttuuriteollisuus”-tutkimus perustui aiempaan tutkimukseen ja korosti teemaa, josta oli tullut keskeinen osa Adornon ja Sosiaalitutkimuksen instituutin työtä.

12 Ks. William Dieterle, ”Hollywood and the European Crisis” in *Studies* 1971, 96 alaviihte.

13 On mielenkiintoista, että Adorno ja Horkheimer ennakoivat 1940-luvun alussa, että televisiosta tulisi kulttuuriteollisuuden merkittävin osa: ”Televisio pyrkii radion ja elokuvan synteysiin, ja sitä pidättelee vain se, että kyseiset osapuolet eivät ole vielä päässeet yhteis-

kasvoi koko ajan, ja oli syntymässä uusi tieteenala niiden yhteiskunnallisten vaikutusten ja funktioiden tutkimiseksi. Media- ja viestintätutkimuksen aloitti Yhdysvalloissa suurelta osin Sosiaalitutkimuksen instituutti, joka silloin sijaitsi Columbian yliopistossa, sekä Paul Lazarsfeld kollegoineen Radio Research Projectissa ja myöhemmin Bureau of Applied Social Researchissa, joka toimi ensin Princetonin ja sitten Columbian yliopistossa. Lazarsfeldillä oli monenlaisia yhteyksiä Sosiaalitutkimuksen instituuttiin, ja nämä olivat keskusteluyhteydessä ja tekivät yhteisiä projekteja monen vuoden ajan.¹⁴

Adorno ja Horkheimer asuivat 1940-luvulla Kaliforniassa, jossa monet heidän saksalaiset maanmiehensä olivat maanpaossa ja työskentelivät elokuvateollisuudessa. Tässä ympäristössä Adorno ja Horkheimer näkivät läheltä, kuinka taloudelliset intressit hallitsivat massakulttuuria, ja pystyivät tarkastelemaan kriittisesti viihdeteollisuuden aikaansaamaa ihailua tiedotusvälineissä ja kulutusyhteiskunnassa. Marcuse, Löwenthal ja muut, jotka työskentelivät samaan aikaan Washingtonissa Office of War Informationissa ja Yhdysvaltain tiedustelupalvelussa, saivat seurata läheltä, kuinka hallitus käytti massatiedotusvälineitä poliittisen propagandan levittämiseen. Kriittisen teorian kehittäjät näkivät nimeämänsä ”kulttuuriteollisuuden” keskeisenä tekijänä modernin kapitalistisen yhteiskunnan uudessa asetelmassa, jossa kulttuuri, mainokset, joukkotiedotusvälineet ja uudet yhteiskunnallisen kontrollin

ymmärrykseen. Sen seuraukset tulevat kuitenkin olemaan valtavat, ja ne lupaavat kiihdyttää esteettisen materiaalin köyhdyttämistä niin voimakkaasti, että huomenna kaikkien teollisten kulttuurituotteiden ohuesti peitetty identiteetti voi tulla voitokkaana esiin ja muuttaa pilkaten todeksi wagnerilaisen unelman kokonaistaideteoksesta – kaikkien taidemuotojen yhdistymisestä yhdessä teoksessa.” (1972, 124.) He näkivät jo ennalta tilan, jossa televisio olisi siinä määrin kulttuurin kaupallistumisen ylevä esikuva, että elokuvat nähtäisiin kulttuurillisena muotona, jota kaupalliset viestit eivät olisi juurikaan tahrineet: ”jos asiat tapahtuisivat teknologian mielen mukaan, elokuvat tuotaisiin ihmisten koteihin kuten radiolähetykset. Se lähestyy kaupallista järjestelmää. Televisio osoittaa kohti kehityskulkua, joka saattaa helposti pakottaa Warner Brothersin siihen epäoivottuun tilaan, jossa vakavat muusikot ja kulttuurikonservatiivit tulevat varmasti olemaan.” (1972, 161.)

14 Lisää pohdintaa instituutin ja Lazarsfeldin suhteesta sekä kriittisen teorian vaikutuksesta mediatutkimukseen Yhdysvalloissa on artikkelissa Kellner, D. ”Critical Theory, Mass Communications and Popular Culture”, *Telos*, 62 (Winter 1984/5), 196—206. Lazarsfeldin paradigman kärkevä kritiikki on artikkelissa Gitlin, T. ”Media Sociology: The Dominant Paradigm”, *Theory and Society*, 6 (1978), 205—253. Vaikka Gitlin esittääkin erinomaisen Lazarsfeldin paradigman kritiikin erityisesti sellaisena kuin Lazarsfeld esittää sen teoksessaan *Personal Influence*, hän jättää Lazarsfeldin kirjoitusten kriittiset elementit huomiotta eikä mainitse, että Lazarsfeldin teosten lisäksi oli olemassa myös vaihtoehtoinen kriittinen paradigma, joka esiintyi instituutin työssä. *Journal of Communicationin* numerossa ”Ferment in the Field”, 33, no. 3 (Summer 1983) on monia esseitä, joissa ylistetään Lazarsfeldin vaikutusta viestinnän tutkimukseen; toiset artikkelit mainitsevat instituutin kriittisen teorian vaikutuksen viestinnän tutkimukseen Yhdysvalloissa, vaikka yhdessäkään niistä ei järjestelmällisesti esitetä, miten Sosiaalitutkimuksen instituutti vaikutti viestintä-, kulttuuri-, ja yhteiskuntateorioihin.

muodot uusintavat kapitalistisen yhteiskunnan uusia muotoja ja vahvistavat niihin mukautumista. He uskoivat, että sellaisten mediaspektaakkeli tuottaminen ja levittäminen, jotka välittävät kuluttajuuden ideologiaa niin kutsutun ”populaariviihteen” ja informaation avulla, oli keskeinen mekanismi, jonka avulla nykyaikainen yhteiskunta sai yllötteen yksilöstä.

Adorno ja Horkheimer käyttivät kulttuuriteollisuus-termiä ”populaarikulttuurin” tai ”massakulttuurin” sijaan, koska he halusivat vastustaa käsitystä, jonka mukaan kulttuuriteollisuuden tuotteet kumpusivat ihmismassoista tai kansasta (ks. Adorno 1975, 11). He näkivät kulttuuriteollisuuden hallinnointuna kulttuurina, ylhäältä määrättyä indoktrinaationa ja hallinnan välineenä. Kulttuuriteollisuus-termi sisältää kriittisen teorian tyylille tyypillisen dialektisen ironian: Perinteisesti ylistetty kulttuuri on oletettavasti teollisuuden vastakohta ja ilmaisee yksilöllistä luovuutta sekä tarjoaa turvapaikan inhimillistävälle arvoille. Kulttuuriteollisuudessa kulttuurin tehtävä on kuitenkin palvella pikemminkin ideologista herruutta kuin inhimillisyyttä tai yksilönvapautta.

Adorno ja Horkheimer tulkitsivat kulttuuriteollisuuden olevan sen historiallisen kehityskulun kulminaatiopiste, jossa teknologia sekä tieteellinen organisaatio ja hallinto saivat yllötteen ajattelusta ja kokemuksesta. Vaikka he kritisivatkin *Dialektik der Aufklärungissa* radikaalisti marxismia ja vaihtoehtoisen historianfilosofian ja yhteiskuntateorian kehittämistä, heidän kulttuuriteollisuusteoriansa sisältää uusmarxilaisen käsityksen massatiedotuksesta ja -kulttuurista, joka selittää, miten kulttuuriteollisuus uusintaa kapitalistista yhteiskuntaa ja miksi sosialistinen vallankumous ei onnistunut tässä yhteiskunnassa. Tässä mielessä instituutin teoria ”kulttuuriteollisuudesta massapetoksena” kiistää sekä Lukácsin vallankumous- ja luokkatietoisuusteorian että sen Brechtin ja Benjaminin uskomuksen, että massatiedotuksen uudet voimat – erityisesti radio ja elokuva – voisivat toimia teknologisen kehityksen ja yhteiskunnallisen valistuksen välineinä, joita voitaisiin käyttää kapitalistisia tuotantosuheteita vastaan poliittisen liikekannallepanon ja taistelun hyväksi.¹⁵

Adornolle ja Horkheimerille nämä teknologiat näyttäytyivät sitä vastoin ideologisen mystiikan ja luokkaherruuden välineinä. He vastustivat Lukácsia ja muita, jotka väittivät että kapitalistinen yhteiskunta aiheutti välttämättä työväenluokan radikalisoitumisen ja luokkatietoisuuden muodostumisen, ja vihjasivat että kulttuuriteollisuus ehkäisee luokkatietoisuuden kehittymistä

15 Lukács 1971, Brecht 1979, Benjamin 1969. Toisaalta voidaan ajatella, että kulttuuriteollisuusteoriassa sovelletaan Lukácsin teoriaa hyödykefetisismistä ja kapitalististen yhteiskuntien kulttuurin ja tietoisuuden reifikaatiosta massatiedotuksen ja -kulttuurin tuotteisiin. Tämä jälkeen Lukácsin poliittista teoriaa voidaan kritisoida väittämällä, että nämä tuotteet estävät luokkatietoisuuden kehittymisen, josta Lukácsin vallankumousteoria on riippuvainen.

aseistamalla valtaapitävät poliittiset ja taloudelliset tahot voimakkaalla yhteiskunnallisen hallinnan välineellä. Kulttuuriteollisuus-käsite esittää mallin teknologisesti kehittyneestä kapitalistisesta yhteiskunnasta, joka synnyttää kannatuksen instituutioilleen, käytännöilleen ja arvoilleen *alhaalta päin*, jolloin luokkatietoisuutta on entistä vaikeampi tavoittaa. Gramscin termin, kulttuuriteollisuus uusintaa kapitalistien ylivaltaa työväenluokasta tuottamalla *hyväksyntää* olemassa olevalle yhteiskunnalle ja siten muodostamalla sosiaalis-psykologisen perustan yhteiskunnan integraatiolle.¹⁶ Kun fasismi tuhosi kansalaisyhteiskunnan (ts. ”julkisen tilan”) politisoimalla välittävät instituutiot tai käyttämällä voimakeinoja kaiken erimielisyyden tukahduttamiseksi, kulttuuriteollisuus houkuttelee yksilöt omien kotiensa tai elokuvateatterin yksityisyyteen ja tuottaa samalla mediatapahtumille ja todellisuuspakoiselle viihteelle kuluttaja-katsojia, joita indoktrinoidaan hienovaraisesti vallassa oleviin ideologioihin ja yhdenmukaiseen toimintaan.

Kulttuuriteollisuusanalyysin suhde klassiseen marxismiin on siis kaksijakoinen. Toisaalta se on osa kriittisen teorian yhteiskuntakäsityksen perustaa ja asettuu sen talouspoliittisen kritiikin paikalle, joka oli muodostanut perustan aiemmille marxilaisen perinteen yhteiskuntateorioille. Sillä oli myös tärkeä merkitys selitettäessä sitä, miksi kriittinen teoria ei enää uskonut proletariaatin vallankumoukselliseen tehtävään. Toisaalta kulttuuriteollisuusanalyysi kuitenkin käyttää marxilaisia argumentteja painottaessaan kapitalismin hallitsevaa otetta kulttuurista, kulttuurin tuotteistamista ja reifikaatiota, kulttuurin ideologisia funktioita ja tapoja, joilla se mukauttaa yksilöt kapitalistiseen yhteiskuntaan.

Adorno ja Horkheimer esimerkiksi käyttävät hyväkseen mallia, joka asettaa yksilön sen ”vihollista, kapitalismin absoluuttista voimaa” vastaan (1972, 120). He kuvaavat, miten yhtiöiden monopoli – joka on keskeinen osa kapitalistista järjestelmää – hallitsee kulttuuriteollisuutta ja johtaa kohti yhdenmukaisuutta, standardointia ja petollisuutta (Horkheimer & Adorno 1972, 120 alaviite). Kulttuuriteollisuuden tuotantoprosessit ovat saaneet mallinsa tehdastuotannosta, jossa kaikki on standardoitua, hyvin sujuvaa, koordinoitua ja suunniteltua viimeistä yksityiskohtaa myöten. Adorno ja Horkheimer pyrkivät kulttuuriteollisuusanalyysillään kiinnittämään huomion havaitsemiinsa hallinnoidun yhteiskunnan perustaviin ominaisuuksiin ja tuottamaan näin radikaalin kapitalismin kritiikin. He vihjaavat, että kulttuuriteollisuuden tutkiminen antaa tietoa standardointi-, yhdenmukaistamis- ja mukauttamisprosesseista, jotka kuvaavat yhteiskunnallista elämää heidän kutsumassaan ”totalitaarisessa kapitalismissa”. Kulttuuriteollisuuden tai-

16 Lisää Gramscin hegemoniateoriasta on teoksissa Gramsci 1971 sekä Boggs 1984

pumukset manipulaatioon ja vallankäyttöön kertovat samanlaisista kehitys-suunnista koko kapitalistisessa yhteiskunnassa.

Keskeisessä kappaleessa he kuvaavat, miten teknologisia ja materiaalisia kehitysvoimia voidaan käyttää herruuden ja taantumuksen ylläpitämiseen:

Nykyaikaisen ihmisen langennutta olemusta ei voida erottaa yhteiskunnallisesta kehityksestä. Toisaalta taloudellisen tuottavuuden kasvu luo otolliset olosuhteet suurempaan oikeudenmukaisuuteen, toisaalta se antaa tekniselle koneistolle ja sitä hallinnoiville sosiaalisille ryhmille epäsuhtaisen yliotteen muusta väestöstä. Yksilön arvo katoaa tyystin suhteessa taloudellisiin voimiin, jotka samalla työntävät yhteiskunnan ylivaltaa luonnosta ennalta-arvaamattomiin mittoihin. Vaikka yksilö katoaakin tehdäkseen tilaa koneistolle, jota hän palvelee, tuo koneisto toimii häntä varten voimakkaammin kuin koskaan ennen. Epäoikeudenmukaisessa elämässä massojen voimattomuus ja mukautuvuus kasvavat samalla, kun heille tarjottavien hyödykkeiden määrä lisääntyy. (Horkheimer & Adorno 1972, xiv–xv.)

Adorno ja Horkheimer viittaavat samankaltaisuuksiin teollisessa ja kulttuurituotannossa sekä kasvavaan yhdentymiseen, joka perustuu yhdenmukais-
tamiseen ja hallintaan:

Kulttuuriteollisuuden häpeämätön yhdenmukaisuus on todistus siitä, mitä tulee tapahtumaan politiikassa. Merkityt erottelut, kuten jako A- ja B-luokan elokuviin tai artikkelien jakaminen erihintaisiin lehtiin, eivät perustu niinkään asiasisältöön kuin kuluttajien luokitteluun, järjestämiseen ja leimaamiseen. Kaikille tarjotaan jotakin, jotta kukaan ei voisi paeta; erotteluja korostetaan ja laajennetaan. Yleisölle tarjotaan laadultaan vaihtelevien massatuotettujen tuotteiden hierarkkinen valikoima, jonka avulla edistetään täydellisen määrällistämisen voittokulkua. Kaikkien täytyy käyttäytyä (ikään kuin spontaanisti) ennalta määrätyn ja luetteloidun tasonsa mukaan ja valita massatuote siitä luokasta, joka on tuotettu hänen tyypilleen. Kuluttajat näyttävät tilastoina tutkimusorganisaation kaavioissa, ja heidät jaetaan tuloluokittain punaiseen, vihreään ja siniseen alueeseen; tekniikka on sama kuin missä tahansa propagandan lajissa. (Horkheimer & Adorno 1972, 123.)

Jäljempänä samassa luvussa Adorno ja Horkheimer kuvaavat massakulttuurin, mainostamisen ja kulutuksen sekoitusta kulutusyhteiskunnassa (Horkheimer & Adorno 1972, 156 alaviite). He väittävät seuraavaa:

Kulttuuriteollisuuden liukuhihnaluonne, tuotteiden valmistaminen syn- teettisesti ja suunnitellusti (joka ei ole tehdasmainen ainoastaan studi- ossa vaan enemmän tai vähemmän myös halpojen elämäkertojen koko- elmissa, näennäisdokumentaarisissa romaaneissa ja hittikappaleissa) sopii varsin hyvin mainostamiseen: tärkeät yksilölliset kohdat muut- tuvat irrotettaviksi, keskenään vaihdettaviksi ja jopa teknisesti vieroit- tetuiksi kaikista niihin liittyvistä merkityksistä, ja samalla ne palvele- vat teoksen ulkopuolisia päämääriä. Vaikutus, tempku, ympäristöstään eristetty itseään toistava väline – näitä on aina käytetty hyödykkeiden esittämiseen mainostusmielessä, ja nykyisin jokainen hirviömäinen lä- hikuva elokuvatähdestä mainostaa hänen nimeään ja jokainen hittikap- pale ylistää melodiaansa. Mainostaminen ja kulttuuriteollisuus yhdis- tyvät niin teknisesti kuin taloudellisestikin. Molemmissa tapauksissa sama asia näkyy lukemattomissa paikoissa, ja samaa kulttuurituotetta toistetaan mekaanisesti samalla tavoin kuin propagandan iskulausetta. Molemmissa tapauksissa itsepintainen tehokkuuden vaatimus tekee tek- nologiasta psykoteknologiaa, toimenpiteen ihmisten manipuloimiseksi. Molemmissa tapauksissa standardina on yllättävä mutta tuttu, helppo mutta tarttuva, taitava mutta yksinkertainen; tavoitteena on valloittaa ylivoimalla asiakas, jonka nähdään olevan muissa maailmoissa tai vi- hamielinen. (Horkheimer & Adorno 1972, 163.)

Kulttuuriteollisuudessa ilmenevä massapetos on samanlaista kuin petolli- suus, katteettomat lupaukset ja manipulaatio talouden, politiikan ja yhteis- kunnan alueilla. Tämän käsityksen mukaan eräs nykyaikaisten kapitalististen yhteiskuntien suuntauksista on mainostuksen, kulttuurin, informaation, poli- tiikan ja manipulaation yhteenkietoutuma, joka on tyypillinen kulttuuriteol- lisuudelle. Keskittyminen kulttuuriteollisuuden ja kapitalismin dialektiseen suhteeseen viittaa kriittisen teorian perustavanlaatuisen metodologiseen näkökantaan, joka puolestaan osoittaa sen läheisyyden marxilaiseen dialek- tiikkaan. Kriittisen teorian näkökulmasta kaikki yhteiskunnalliset ilmiöt pitää tulkita sellaisen yhteiskuntateorian termein, joka on osa kapitalismiteoriaa. Yhteiskunnan ja talouden välisten suhteiden analyysi antaa tietoa kulttuu- riteollisuuden kaltaisista ilmiöistä, ja kulttuuriteollisuusanalyysi puolestaan kertoo taloudesta ja yhteiskunnasta. Tämän seurauksena kriittinen teoria käsittelee analyysinsä kohteen (kulttuuriteollisuuden, antisemitismin tai minkä tahansa muun aiheen) ja yhteiskuntateoriansa välistä dialektiikkaa. Tässä dialektiikassa yhteiskuntateoria valottaa tutkimusaihetta, joka puoles- taan valottaa perustavia yhteiskunnallisia kehityskulkuja (ts. tuotteistamista, reifikaatiota jne.), joita yhteiskuntateoria kuvaa.

Kuvattuaan kulttuuriteollisuuden tuotteiden luonnetta ja sitä rakentavia kaavoja, tapoja ja stereotyyppioita Adorno ja Horkheimer analysoivat useita strategioita, joiden avulla kuluttajia indoktrinoidaan hyväksymään olemassa oleva yhteiskunta. He väittävät, että ”viihde” sopeuttaa yleisön hyväksymään olemassa olevan yhteiskunnan luonnolliseksi toistamalla ja uusintamalla loputtomiin samankaltaisia maailmankatsomuksia, jotka esittävät olemassa olevan elämäntavan ainoana mahdollisena. He vihjaavat, että saman loputon toistuminen kulttuuriteollisuudessa muuttaa itse ideologian luonnetta:

Vastaavasti, ideologiasta on tehty epämääräistä ja eleeöntä eikä siis sen enempää selvempää kuin heikompaakaan. Juuri sen epämääräisyys, sen lähes tieteellinen tapa vältellä sitoutumista mihinkään mitä ei voida vahvistaa, toimii herruuden välineenä. Siitä tulee voimakas ja ennalta järjestetty vallitsevan asiointilan julistus. Kulttuuriteollisuus pyrkii tekemään itsestään vaikutusvaltaisten julistusten ruumiillistuman ja siis vallitsevan järjestyksen kiistattoman profeetan. Se luovii taitavasti kiemuraista reittiä osoitettavissa olevan väärän tiedon ja ilmisen totuuden kallioiden välissä, ja samalla se uusintaa ilmiötä, jonka hämäryys pimentää kaiken ymmärryksen ja asettaa kaikkialle levittyvän ja vahingoittumattoman ilmiön ihanteeksi. Ideologia jakautuu kahtia itsepäisen elämän valokuvaksi ja puhtaaksi valheeksi sen merkityksensä – jota ei ilmaista, vaan siihen vihjataan ja se paukutetaan perille. Todellisuutta toistetaan aina puhtaan kynnisesti, jotta sen jumalainen olemus ei jäisi epäselväksi. Sellainen optinen todistus ei tietenkään ole pitävä, mutta sen voima on vastustamaton... Uuden ideologian kohteena on maailma sellaisenaan. Se käyttää hyväkseen tosiasioiden palvontaa yksinkertaisesti kohottamalla epämiellyttävän olemassaolon tosiasioiden maailmaan uusintamalla sitä pikkutarkasti. (Horkheimer & Adorno 1972, 147–148.)

Kulttuuriteollisuus pyrkii houkuttelemaan yksilöä samastumaan yhteiskunnan tavanomaisiin kuvioihin ja malleihin: ”Näennäisyksilöllisyys on levinnyt laajalle, aina standardoidusta jazz-improvisaatiosta poikkeukselliseen elokuvatahteen, jonka hiukset kiertyvät hänen silmänsä eteen osoittaakseen hänen ainutlaatuisuuttaan. Yksilöllisyys ei ole sen enempää kuin yleisyyden valta leimata sattumanvarainen yksityiskohta niin tiukasti, että se hyväksytään sellaisenaan. Näytteillä olevan yksilön uhmakkaan hillitty luonne tai tyylikäs ulkomuoto on massatuotettu kuin avainlukot, joiden ainoa eroavuus voidaan mitata millimetrien murto-osissa.” (Horkheimer & Adorno 1972, 154.) Kulttuuriteollisuus siis toimii voimakkaana yhteiskunnallisen hallinnan välineenä, joka saa yksilöt hyväksymään kohtalonsa ja mukautumaan

olemassa olevaan yhteiskuntaan. Mainokset lähestyvät tyyliltään ja tekniikaltaan yhä enemmän kulttuuriteollisuuden tuottamaa viihdettä (Horkheimer & Adorno 1972, 156–167), joka voidaan tulkita olemassa olevan yhteiskunnan ja sovinnaisen elämänmuodon mainokseksi.

Kuten kaikki teoreettiset käsitteet, myös kulttuuriteollisuus-käsite oli historiallisen aikakautensa tuote, ja sen tarjoamat oivallukset ja rajoitteet ovat pääasiassa sen seurausta, että se teoretisoi menneitä historiallisia yhteensattumia. Instituutin käsitystä massakulttuurin ja -tiedotuksen roolista muovasi ensin natsi-Saksan aika, jolloin he näkivät Hitlerin ennennäkemättömän tavan käyttää hyväkseen massatiedotusvälineitä ja fasistisia speaktaakkeleja. Kokemus fasismista muokkasi selvästi kriittisen teorian näkemystä jättimäisen valtion ja kulttuurikoneiston noususta, johon liittyi demokratian, yksilöllisyyden ja heidän käsityksensä mukaisen autenttisen taiteen luhistuminen. Ollessaan maanpaossa Yhdysvalloissa he seurasivat Rooseveltin vaikuttavaa tapaa käyttää tiedotusvälineitä sekä massatiedotuksen propagandaa toisen maailmansodan aikana. Niinpä tiedotusvälineiden käyttö poliittisiin tarkoituksiin sekä niiden hallinta sota-aikana, jolloin valtio otti haltuunsa yhä suuremman osan taloudesta, sekä viihdeteollisuuden kapitalistinen hallinta muodostivat historiallisen perustan instituutin mallille, jossa kulttuuriteollisuus toimii yhteiskunnallisen hallinnan välineenä. Tiedotusvälineet toki ovat yksilotteisia ja propagandistisia sota-aikana militarisoidussa yhteiskuntajärjestelmässä – oli se sitten liberaalidemokraattinen, fasistinen tai sosialistinen. Tämän lisäksi kriittisen teorian tiedotusväline- ja yhteiskuntamalli kuvasi varsin tarkasti myös tiettyjä suuntauksia ja vaikutuksia toisen maailmansodan jälkeisellä kylmän sodan aikakaudella, jolloin tiedotusvälineet lähetettiin kommunismin vastaiselle ristiretkelle ja niiden sisällöt olivat tiukan kontrollin ja sensuurin alla – tilanne, johon Adorno ja Horkheimer viittasivat epäsuorasti sanalla ”puhdistukset” (1972, 123).¹⁷

Adorno ja kulttuuritutkimus: ansioita ja rajoitteita

Kulttuuriteollisuuskritiikki oli eräs kriittisen teorian vaikutusvaltaisimmista puolista, ja se vaikutti merkittävästi yhteiskuntateorioihin ja massatiedotus- ja -kulttuurikritiikkeihin. Vaikka Adornon massakulttuurianalyysiin liittyikin monia rajoitteita, se tarjoaa malleja mediakulttuurin tuotteiden radikaaliin kritiikkiin, sijoittaa kulttuurin ja viestinnän kapitalistisen poliittisen talouden piiriin ja historialliseen yhteyteen sekä ennakoii brittiläistä kulttuuritutkimusta suhtautumalla vakavasti mediakulttuurin tuotteisiin, käsitteellistämällä

17 Lisää kulttuuriteollisuudesta ja sensuurilistoista on teoksessa Navasky 1980.

tekstin ja yleisön vuorovaikutusta ja suhteuttamalla kulttuurin ja politiikan toisiinsa.¹⁸

Niinpä huolimatta rajoitteistaan, joita tarkastelen lähemmin tässä luvussa, Adornon kulttuuriteollisuusanalyysit ovat monelta kannalta tärkeitä media-kulttuuritutkimuksessa. Adorno ja hänen kollegansa käsitteellistivät kulttuurin ja viestinnän yhteiskunnan osana ja keskittyivät siihen, miten sosioekonomiset motiivit vaikuttivat niiden luonteeseen, funktioiden ja vaikutusten rakentumiseen. Ymmärtämällä nämä tärkeät kulttuuriset voimat sosioekonomisen prosessin osaksi kriittinen teoria yhdistää kulttuuri- ja viestintätutkimuksen talous- ja yhteiskuntatieteeseen. Suhtautumalla kriittisesti kaikkiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin Adornon kriittinen teoria kykenee käsitteellistämään sen, miten kulttuuriteollisuus toimii yhteiskunnallisen hallinnan välineenä ja palvelee siten yhteiskunnallisen herruuden tarkoitusperiä. Adorno ja hänen kollegansa instituutissa olivat ensimmäisten yhteiskuntatieteilijöiden joukossa, jotka ymmärsivät massakulttuurin ja -viestinnän merkityksen nykyaikaisten yhteiskuntien uusintamisessa, ja kehittivät kriittisen lähestymistavan, kun tavanomaisemmat lähestymistavat olivat joko ”hallinnoivia” (Lazarsfeldin termi) ja palvelivat mediateollisuuden ja vallitsevan järjestyksen tarkoitusperiä tai ”empiirisiä” ja seurasivat silloisen positivistisen tieteen mallia.¹⁹ Tämä lisäksi massakulttuuri- ja -viestintätutkimus jakautui tyypillisesti yhteiskuntatieteisiin perustuvaan massaviestintätutkimukseen ja humanistisiin tieteisiin ja teksteihin perustuvaan kulttuuritutkimukseen, mutta Adornon malli keskittyi – ainakin periaatteessa – tuotantotalouteen ja poliittiseen talouteen, teksteihin sekä yleisön vastaanottotapoihin. Näin se tarjosi yhtenäisemmän mallin kulttuuri- ja viestintätutkimukselle kuin muut tutkimustavat, jotka olivat kehityksessä hänen aikanaan.²⁰

Adornoon ja kriittiseen teoriaan yhdistetyn tuomitsevan kritiikin sijaan nykyaikaisen radikaalin kulttuurikritiikin pitäisi kehittää monimuotoisempia strategioita ja yrittää kehittää moniulotteisempi tapa lähestyä mediakulttuuria. Sen sijaan, että sen tuotteet nähtäisiin hegemonisen ideologian ja valtaapitävän luokan intressien ilmaisuina, on hyödyllisempää nähdä populaariviihde monimuotoisina tuotteina, jotka sisältävät ristiriitaisia halun ja sen tukahduttamisen momentteja, toivon ja sen kieltämisen ilmaisuja. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna mediakulttuuri tarjoaa pääsyn yhteiskunnan unelmiin ja painajaisiin ja sisältää sekä vallitsevan tilanteen ideologista ylistystä

18 Siitä, miten Frankfurtin koulukunta ennakoii brittiläistä kulttuuritutkimusta, sekä niiden samankaltaisuudesta ja erilaisuudesta on lisää teoksessa Kellner 1997.

19 Lisää pohdintaa Adornon ja kriittisen teorian merkityksestä kulttuuri- ja viestintätutkimukselle on teoksissa Kellner 1982, Kellner 1984 ja Kellner 1989 (luvut 5 ja 6).

20 Lisää pohdintaa siitä, miten Adorno ja Frankfurtin koulukunta onnistuivat ylittämään jaon kulttuuri- ja viestintätutkimuksen välillä, on teoksessa Kellner 1997a.

että utooppisen transendessin momentteja – vastarinnan, kapinan ja niiden hillitsemisen momentteja (ks. Jameson 1979; Kellner 1995²¹). Lukiessamme mediakulttuurin tekstejä meidän pitää pyrkiä huomaamaan, miten yhteiskunnalliset valtataistelut ja ristiriidat näkyvät populaariviihteen teoksissa, ja nähdä kulttuuri kyseenalaistamisen ja kilpailun kenttänä pikemminkin kuin yksilöllisen manipulaation ja illuusion alueena (vrt. Biskind 1983; Kellner & Ryan 1988; Kellner 1995).

Adornon jälkeisen kriittisen kulttuuri- ja viestintätutkimuksen on siis kehitettävä monimutkaisempia kulttuurin tulkinnan ja kritiikin tutkimustapoja, jotka kiinnittävät huomiota ja käsitteellistävät ristiriitoja, yhteiskunnallisten ristiriitojen ilmaisuja, vastakohtaisia asetelmia, järjestelmän vastaisia kehityskulkuja sekä utooppisten kuvitelmien ja onnellisuuden ja vapauden näkymien projektioita, jotka ilmenevät mediakulttuurissa. Tutkielmassaan *Über den Fetischcharakter der Musik* Adorno kirjoitti: ”Kappaleen tuttuus korvaa sille kuuluvan laadun. Siitä pitäminen on melkein sama asia kuin sen tunnistaminen. Musiikin lähestyminen arvoarvostelmin on nykyisin vain kuvitelmia henkilölle, jota standardoidut musiikkituotteet piirittävät. Hän ei voi paeta kyvyttömyyttä eikä valita tarjoiluista, joissa kaikki on niin täydellisen identtistä, että valinta perustuu itse asiassa ainoastaan elämänhistorian yksityiskohtiin tai siihen tilanteeseen, jossa kappale kuullaan.” (Adorno 1995, 26.)

Väittäjä, että kaikki populaarimusiikki on ”niin täydellisen identtistä”, saattaa olla pätevä senaikaisen radioon perustuvan populaarimusiikin analyysissä, vaikka kaiken kaikkiaan se rikkoo Adornon omaa erityisyyden puolustusta ja heterogeenisiä erityisyyksiä abstrakteihin kategorioihin alistavan identiteettiajattelun kritiikkiä. Klassinen kriittisen teorian lähestymistapa, ja erityisesti Adornon ajattelu, rajoittaa itsensä hyökkäämään radion, populaarimusiikin, elokuvien ja television ideologiaa ja puhtaasti taantumuksellisia vaikutuksia vastaan. Tässä mielessä kulttuurin tulkinnan ja kritiikin malli on hämmästyttävän samanlainen kuin marxilainen ideologikritiikki, joka rajoittaa kulttuurianalyysin syyttämään ideologista sisältöä ja yhteiskunnallisia funktioita. Ongelma johtuu osittain siitä, että Adornolle kulttuuriteollisuuden tuotteet ovat yksinkertaisesti täysin halveksuttavia. *Minima Moraliassa* Adorno kirjoittaa: ”Jokainen käynti elokuvateatterissa tekee minusta – kaikesta varovaisuudestani huolimatta – tyhmemmän ja huonomman” (Adorno 1974, 25). Tällainen ylimielinen ja liioitteleva täydellisen halveksunnan ele kuitenkin estää ymmärtämästä sitä, millaista tyydytystä populaarikulttuuri tuottaa ja mitä tarpeita se palvelee, vaikkakin kieroutuneessa

21 [Toim. Riitta Oittinen käänsi työryhmänsä kanssa teoksen vuonna 1998: Mediakulttuuri. Tampere: Vastapaino.]

muodossa. Tämä asenne johtaa kriittisen teorian – muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta – pidättäytymään yksittäisten elokuvien, tv-ohjelmien tai populaarikulttuurin tuotteiden analyysistä, koska se olettaa jo ennalta, että ne ovat yksinkertaisesti ala-arvoisen kulttuurin muotoja ja sellaisen ideologian puolustuksia, jotka eivät ansaitse yksityiskohtaista tarkastelua tai kritiikkiä. Niinpä kun Adorno analysoi esimerkkejä populaarimusiikista ja tv-ohjelmista, hän yleensä rajoittaa itsensä hyökkäämään niiden ideologiaa ja tietoisuutta taannuttavaa vaikutusta vastaan eikä analysoi teoksen sisäisiä ristiriitoja, kriittisiä tai valtavirtaa vastustavia piirteitä tai sen mahdollisuutta tuottaa tietoa yhteiskunnan tilasta tai herättää kriittisiä reaktioita.²²

Mutta vaikka populaarimusiikki saattaa Adornon mukaan ollakin tuotteistettua, reifikoitua ja standardoitua, mikä taas saattaa taannuttaa tietoisuutta, tällainen teoreettinen näkökanta ei voi selittää riittävästi esimerkiksi bluesin, jazzin, rock and rollin, reggaen, punkin ja muiden valtavirtaa vastustavien alakulttuurien musiikkien syntyä ja suosiota. Koska musiikki on kaikista taiteista vähiten esittävä, se antaa mahdollisuuden ilmaista tuskaa, raivoa, iloa, kapinaa, seksuaalisuutta ja muita inhimillisen kokemuksen muotoja, joilla voi olla eteenpäin vieviä vaikutuksia. Historiallisesti tiettyjen populaarimusiikin muotojen tuottaminen on kuulunut sorretuille ryhmille, kuten mustille, latinoille, valkoiselle työväenluokalle tai syrjäytyneelle nuorisolle. On siis olemassa paljon populaarimusiikkia, joka ilmaisee kapinaa standardisointia, mukautumista, alistumista ja muita Adornon kritisioimia piirteitä vastaan.

Tämän lisäksi populaarimusiikki on usein otettu vastaan tanssien ja juhlien, johon on liittynyt asiallisuuden rajojen ylittämistä, esimerkiksi juomista, rajua tanssimista, yhteislaulua, rakastelua ja muita sosioeroottisia puuhia. Ragtime, jazz, bop, swing ja rock ovat löytäneet kotinsa ennemminkin ilotaloista, tanssiravintoloista tai makuuhuoneista kuin *His Master's Voice* -ohjelmasta olohuoneessa kuultuna. Vaikka punkin ja hard rockin nykymuodot voivatkin toimia taustana nuorille fasisteille ja konservatiiveille, ne voivat myös sitoa yhteen poliittisen liikekannallepanon ja taistelun kulttuuria – kuten Rock Against Racism- ja Rock gegen Rechts -konsertit Englannissa ja Saksassa osoittivat 1980-luvulla ja monet Internet- ja muut konsertit 1990-luvulla.

Populaarimusiikki voi tosiaankin saada nuoret liikkeelle ja auttaa kasvattamaan valtavirtaa vastustavia alakulttuureja, ja lisäksi se mahdollistaa

22 Esitän alla joitakin laadullisuuksia, joihin Adornon puolustajat takertuvat esittäessään vaihtoehtoisia tapoja tulkita hänen kulttuuriteollisuuden hyljeksintäänsä. Vaihtoehtoiset tulkinnot ovat aina mahdollisia ja joskus hedelmällisiä, mutta lähes kaikki Adornon massakulttuuria käsittelevät kirjoitukset ovat negatiivisia, ja uskon, että ne ovat esteenä terävämille radikaaleille tavoille lähestyä massamedian läpäisemää kulttuuria.

kulttuurin ja harmittoman katharsiksen tuotteistamisen, vaikka Adornon mukaan olemassa oleva järjestelmä voikin nielaista ja kääntää puolelleen kaikki mediakulttuurin muodot. Adornon kulttuuriteollisuusmalli ei hyväksy populaarikulttuurin monimuotoisuutta eikä sen ristiriitaisia vaikutuksia, vaan sen sijaan se kahlitsee mediakulttuurin reifikaatioon ja tuotteistamiseen, jotka toimivat pääoman täydellisen voiton ja kokemuksen täydellisen reifikaation merkkeinä. Varmasti suuri osa populaarikulttuurista sopii tarkasti Adornon kategorioihin ja hänen kritiikkinsä kohteeksi, mutta voidaan esittää esimerkkejä, jotka eivät sovi noihin kategorioihin ja vaativat monimuotoisempaa lähestymistapaa kulttuurin tulkintaan ja kritiikkiin. Joskus Adorno kuitenkin myönsi populaarikulttuurin yksiulotteisen tuomitsemisen lisäksi mahdolliseksi, että yleisö voisi vastustaa tiedotusvälineiden manipulointiyrityksiä. Kirjoituksessaan *Filmtransparente* Adorno viittasi tapansa vastaisesti siihen, että tietynlaisessa elokuvassa voisi olla yhteiskuntakriittinen mahdollisuus ja että massakulttuuri itsessään uusintaa olemassa olevia ristiriitoja ja vastakkainasetteluja: ”Yrittäessään manipuloida massoja kulttuuriteollisuuden ideologiasta itsestään tulee sisäisesti yhtä antagonistinen kuin yhteiskunnasta, jota se yrittää hallita. Kulttuuriteollisuuden ideologia sisältää vastalääkkeen sen omalle valheelle.” (Adorno 1991, 202.) Erityisesti Adorno uskoi, että Sergei Eisensteinin ja vallankumouksellisen neuvostoelokuvan kehittämä montaasitekniikka (kuvien asetteleminen vastakkain niin, että syntyy useita merkitysvaikutuksia ja yhteiskuntakriittisiä mielleyhtymiä) antaa mallin yhteiskunnallisesti edistykselliselle elokuvalle: ”Elokuvan ongelmana on löytää toimintatapa, joka ei vajoa käsityöläisyyteen eikä lipsahda liian dokumentaariseen muotoon. Ilmiselvä vastaus ongelmaan on nykyisin, aivan kuten neljäkymmentäkin vuotta sitten, on montaasi, joka ei puutu asioihin vaan pikemminkin järjestää ne konstellaatioon, joka on sukua kirjoittamiselle.” (Adorno 1991, 203.)

Adorno kuitenkin uskoi, että puhdas montaasi ja elokuvan shokkivaikutukset (sellaisina kuin Benjamin niitä ylisti), ”ilman intentionaalisuuden lisäämistä niiden yksityiskohtiin, eivät hyväksy intentioita ainoastaan puhtaasta periaatteesta” (Adorno 1991, 203). Edistyksellisen elokuvan täytyisi siis yhdistää montaasi muihin tehokeinoihin, kuten kehittyneeseen musiikkiin (ja edistyksellisiin poliittisiin intentioihin ja ajatuksiin?), tehdäkseen elokuvan kuvista yhteiskuntakriittisiä Adornon näkemyksen mukaan: ”Vapautetun elokuvan täytyisi anastaa *a priori*-kollektiivisuutensa tiedostamattoman ja irrationaalisen vaikuttamisen mekanismeilta ja värvätä tämä kollektiivisuus vapauttavien intentioiden palvelukseen” (Adorno 1991, 203–204).

Toisessa myöhäisemmän kauden artikkelissaan nimeltä *Freizeit* Adorno osoitti kulttuuriteollisuuden rajoittuneeseen kykyyn manipuloida yleisön tietoisuutta. Pohtiessaan tutkimusta, joka käsitteli hollantilaisen prinsessan ja

yläluokkaisen saksalaisen häiden esittämistä tiedotusvälineissä, hän painotti sitä, että yleisö huomasi asian paisuttelun tiedotusvälineissä ja havaitsi sen merkityksettömyyden realistisesti. Hän päätteli: ”Tietoisuuden ja hovin yhdistäminen ei selvästikään ole vielä täysin onnistunut. Yksilöiden todelliset intressit ovat marginaalissa vielä tarpeeksi vahvoja vastustaakseen täydellistä hallintaa.” (Adorno, lainaus teoksesta Huyszen 1975, 10.)²³ Kuitenkin kuten Jay Bernstein vihjaa johdannossaan Adornon kulttuuriteollisuusteksteihin, Adorno painotti myös ”läpi näkemisen ja tottelemisen” dialektiikkaa, jossa yleisö näkee astrologian, mainosten ja propagandan julkisivun läpi mutta jatkaa edelleen alistumistaan massakulttuurin, pääoman ja olemassa olevan yhteiskuntajärjestelmän valtaan (Bernstein teoksessa Adorno 1995, 10 alaviite).

Niinpä mediakulttuuria käsittelevien kriittisten näkökulmien ei pitäisi nykyisin rajoittua pelkkään porvarillisten ideologioiden ja maailmaa pakenevien funktioiden alentamiseen. Jopa konservatiivinen mediakulttuuri tarjoaa usein tärkeitä huomioita vallalla olevien ideologioiden eri muodoista, ja joskus se esittää tietämättään kuvia yhteiskunnallisista ristiriidoista ja vastarinnasta. Esimerkiksi Hollywood-elokuvia käsittelevät tutkimukset paljastavat, että tämä kaupallinen kulttuurin muoto esittää kilpailevien yhteiskuntaideologioiden välisen esittämistapojen ristiriidan useina viime vuosikymmeninä. Erityisesti vuodesta 1967 tähän päivään Hollywood-elokuvien valtavirrassa on esitetty lukuisia kilpailevia ideologisia näkökantoja (vrt. Kellner & Ryan 1988; Kellner 1995). Tämän seurauksena ei ole olemassa yhtä monoliittista, valtaa pitävää ideologiaa, jonka etua kulttuuriteollisuus ajaisi. Itse asiassa nykyaikaisen kulttuuriteollisuustuotteiden ristiriitaiset ideologiat viittaavat jatkuvaan ja kiihtyvään yhteiskunnalliseen ristiriitaan kapitalistisissa yhteiskunnissa.

Instituutin massakulttuurikritiikki ei kuitenkaan sisällä teorioita tiedotusvälineiden ja kulttuurikäytäntöjen käyttämisestä vastarinnan ja vapauttamisen hyväksi. Se ei myöskään sisällä kulttuurivallankumoukseen tähtäävää strategiaa, kuten Brechtin, Benjaminin ja Enzensbergerin teoriat, eikä mediapolitiikkaa, jonka tarkoituksena olisi voittaa Adornon ja Horkheimerin kuvaamat haitalliset vaikutukset.²⁴ Mediatäyteisellä aikakaudella tällainen

23 Adorno, T. W. 1969. ”Freizeit”, teoksessa *Stichworte*, Frankfurt: Suhrkamp. Käännetty englanniksi nimellä ”Free Time” teoksessa Adorno 1998.

24 Ks. Enzensberger, H. M. 1974. ”Constituents Toward a Theory of the Media”, teoksessa *The Consciousness Industry*, New York: Seabury. Ks. myös Kellner, D. ”TV, Ideology, and Emancipatory Popular Culture”, *Socialist Review*, 45 (Nov.–Dec.) sekä ”Public Access Television: Alternative Views”, *Making Waves, Radical Science* 16 (London 1975). Lisää Brechtin radioteoriasta ja Benjaminin elokuvan radikalisoivia vaikutuksia käsittelevästä analyysistä on 4. viitteessä mainituissa teoksissa. Brechtin radionäytelmät on koottu teokseen *Gesammelte Schriften* (vol. 2) ja Benjaminin teoksiin *Gesammelte Schriften, Band IV, 2*, ja *Werkausgabe, Band II* (Frankfurt 1980). Omia uudempia tutkimuksiani valtavirtaa vastusta-

askeettisuus vain marginalisoisi entisestään jo valmiiksi marginalisoituja kriittisiä ajattelijointa ja valtavirtaa vastustavia ryhmittymiä. Radikaalin mediapolitiikan pitäisi siis ottaa paikka pessimistiseltä hylkäämiseltä, joka on tyyppillistä klassiselle kriittiselle teorialle – tämä huomio on entistäkin selvempi internet-aikakaudella.

Osa ongelmasta piilee siinä, että Adorno ja hänen seuraajansa asettavat jyrkästi vastakkain ”autenttisen taiteen” – jonka malli perustuu avantgarde-mestareihin kuten Schönbergiin, Kafkaan ja Beckettiin – ja massakulttuurin, jonka he hylkäävät, koska sillä ei ole arvokkaampien esteettisten mallien ominaisuuksia. On totta, että Adorno kirjoittaa usein lainatussa kirjeessään Walter Benjaminille:

*”Les extrêmes me touches” aivan kuten ne koskettavat sinua – mutta vain jos alimman dialektiikalla on sama arvo kuin korkeamman dialektiikalla, sen sijaan että jälkimmäinen vain mätänisi. Molemmissa on kapitalismin polttomerkki, molemmissa on muutoksen elementtejä (mutta ei tietenkään koskaan Schönbergin ja amerikkalaisen elokuvan välissä olevalla keskiverrolla). Molemmat ovat ehjän vapauden toisistaan revittyjä puoliskoja, jota ne eivät kuitenkaan yhdessä muodosta. Olisi romanttista uhrata toinen toisen hyväksi, joko persoonallisuuden säilyttämisen porvarillisena romantiikkana ja niin edelleen tai anarkistisena romantiikkana, joka uskoo sokeasti proletariaatin spontaaniin voimaan historiallisessa prosessissa – proletariaatin, joka itse on porvarillisen yhteiskunnan tuote. (Adorno Benjaminille teoksessa *Jame-son 1983*, 123.)*

Tämä lainaus on merkittävä, koska se vihjaa, että Adorno tunnustaa sekä korkeataiteen että populaarikulttuurin olevan kapitalismin yhteiskunnallisesti välittämiä ja että Adorno ei hyökkää itse populaarikulttuuria vaan niitä muotoja vastaan, joita se saa kapitalistisessa yhteiskunnassa. Itse asiassa ajoittain Adorno viittaa myönteisessä mielessä populaariviihteeseen, kuten sirkukseen, konserttisaliin tai karnevaaleihin, ja jopa surullisen kuuluisassa Max Horkheimerin kanssa kirjoitetussa kulttuuriteollisuus-esseessä viitataan myönteisesti Betty Boop -elokuvaan. Adorno ei torju populaaria ensi näkemältä, vaan hän kritisoi standardoidun massakulttuurin muotoa, joka on osa nykyaikaisen kapitalismin massatuotannon ja -kulutuksen teollista prosessia, joka puolestaan edistää sekä kulttuurin että yleisön homogenisoitumista ja massoitumista.

vasta Internet-politiikasta on artikkeleissa Kellner, D. ”Intellectuals, the New Public Spheres, and Technopoliticians”, *New Political Science*, 41–42 (1997), 169–188, sekä ”Toward a Radical Democratic Technopolitics”, *Angelaki*, 4:2 (1999), 101-113.

Yleensä Adorno kuitenkin piirtää varsin selvän rajan ”korkeakulttuurin” ja ”massakulttuurin” välille. Tätä dualismia ei ole ainoastaan kritisoitu, vaan sen kyseenalaistaa myös postmodernin kulttuurin taipumus murtaa kulttuurirajoja ja hajottaa hierarkioita. Epäilemättä Adorno näkisi tämän toimivan esimerkkinä kulttuuribarbarismista, mutta vaikuttaa perverssiltä vaatia kulttuuriteollisuuden tuotteilta aiemman ”korkeakulttuurin” tai avantgarden laadullisuuksia. Kuitenkin rajoittaessaan autenttisen taiteen mallin muutamaasi esimerkkeihin hyvin negatiivisesta avantgarde-taiteesta Adornon vapauttavan estetiikan malli on sietämättömän askeettinen ja kapea. Se rajoittuu vain niihin avantgarde-tuotoksiin, jotka kykenevät vastustamaan yhdenmukaistamista ja sulauttamista.

Tietyissä mielessä Adornon estetiikka on epädialektista. Hän käyttää kaksinapaista ”autenttisen” taiteen ja massakulttuurin vastakkainasettelua, jossa jälkimmäinen on pääosin ala-arvoista ja vapauttavat vaikutukset rajoittuvat ensin mainittuun. Tämä näkökulma uusintaa saksalaista korkeataidekulttia ja sen vääjäämätöntä elitismia ja rajaa ”populaarin” täysin ”autenttisen” alueen ulkopuolelle. Näin se vajoaa Brechtin ja Benjaminin kritiikkien alapuolelle – ja Adornon oman ”autenttisuuden” kritiikin alapuolelle, jonka hän esittää kirjassaan *Jargon der Eigentlichkeit*. Adornon omasta esoteerisesta esteettisestä teoriasta tulee jargonista, jota motivoi sulauttamisen ja taantumisen pelko.²⁵ Hänen vankkumaton radikalisminsa kuitenkin toimii terveenä vastaläkkeenä kaikille hyväksyville ja idealistisille estetiikoille, ja hänen jääräpäinen pakkomielteensä taiteeseen tarjoaa tärkeitä huomioita taiteen ja yhteiskunnan välittyneisyydestä, mistä voi olla hyötyä tulevaisuuden materialistiselle yhteiskuntateorialle ja kulttuurikritiikille.

On myönnettävä, että Adornon lukeminen ja kritisoiminen on erittäin vaikeaa. Hän on tyyliniekka vailta vertaa, eikä hänen ajatuksistaan voi esittää yhteenvetoja. Adorno-seikkailu vaatii hänen kielensä sisään hyppäämistä antamalla hänen kirjoituksensa ja tyyliensä johtaa uuteen näkemisen tapaan. Adornon Kafkaa koskevat nokkeluus – ”Hän, jonka yli Kafkan pyörät ovat ajaneet, on menettänyt iäksi sekä sovituksen maailman kanssa että mahdollisuuden lohduttaa itseään toteamalla, että maailma on paha” – sopii yhtä hyvin häneen itseensä: kun on kerran aidosti mukautunut Adornon ajatuksiin, ei ole mahdollista nähdä mediaa tai yhteiskuntaa enää samalla tavoin. Kun on kerran mukautunut Adornon näkemyksiin, huomaa omien ajatustensa materialisoituvan ja saavan vahvistusta yhä uudelleen ja uudelleen, päivästä toiseen. Lukija menettää viattomuutensa, huomaa ottaneensa etäisyyttä

25 Useimmat Adorno-kriitikot ovat huomanneet hänen lähes vainoharhaisen sulauttamisen pelkonsa, ja Peter Bürger esittää terävän argumentin, että taantumisen pelko motivoi Adornon esteettistä teoriaa, artikkelissa ”The Decline of the Modern Age”, *Telos*, 62 (Winter 1984–5), 117–130.

mediakulttuuriin ja erottaa sen standardoitumisen, näennäisyksilöllisyyden, stereotyyppit ja skeemat sekä kulttuurin hyödykkeistymisen ja reifikaation synkät vaikutukset. Adorno on tervetullut vastavoima postmodernissa ympäristössä, joka ylistää yleisön aktiivisuutta, kohtaa vastarintaa joka puolella ja palvoo populaaria rituaalinomaisesti.

Itse asiassa vaikka ei ole epäilystäkään siitä, että Adornon näkemykset sekä mediakulttuurin teksteistä että yleisöstä ovat liian yksipuolisia ja turhan negatiivisia ja kriittisiä, näen silloin tällöin painajaista siitä, että Adorno on jossain mielessä oikeassa, että mediakulttuuri loppujen lopuksi pitää yksilöt tyytyväisinä ja tottelevaisina markkinakapitalismin logiikan ja käytäntöjen edessä, että kulttuuriteollisuudesta on tullut pelkkiä hyödykkeitä ja että se nielaisee ja torjuu kaiken sitä vastustavan kulttuurin omiin tarkoituksiinsa. Joskus netin selaaminen, kanavapujottelu kaapeli-tv:ssä tai pomppiminen kaupallisten radiokanavien välillä voi saada aikaan vaikutelman, että Adorno on oikeassa, että suurin osa kaikesta mediakulttuurista on reifikoitua roskaa ja röyhkeää ideologiaa, että nykyaikaisessa kapitalismissa kulttuurista on tullut perusteitaan myöten kaupallista, homogeenista ja banaalia. Mutta kun tällaiset painajaismaiset ajatukset haihtuvat, esiin paljastuu ristiriitojen yhteiskunta, jossa kilpailevat ryhmittymät pyrkivät määräämään yhteiskunnan suunnasta, jossa edistykelliset ja taantumukselliset voimat kilpailevat keskenään ja jossa monenkirjavat kulttuurituotteet tarjoavat laajan kirjon nautintoa sekä vastakohtaisia muotoja ja sisältöjä. Jotta voisimme tässä tilanteessa tehdä dialektista ja vastakkain asettelevaa kulttuurikritiikkiä, joka puuttuu tämän hetken taisteluihin, on selvää että meidän täytyy tunkeutua Adornon ohi syvemmälle ja samalla omaksua hänen vankkumaton valtavirtaa vastustava asenteensa ja kriittiset ajatuksensa.

Suomennos Lari Tapola

Lähteet

- Adorno, T. W. (1994). *The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*. New York: Routledge.
- Adorno, T.W. (1942). ”On Popular Music,” *Studies in Philosophy and Social Science*, Vol. IX, No. 1. (1941).
- Adorno, T. W. (1967). *Prisms*. London: Neville Spearman.
- Adorno, T. W. (1969). ”Scientific Experiences of a European Scholar in America.” Teoksessa *The European Migration*, Donald Fleming and Bernard Bailyn (eds.). Cambridge, Mass.: MIT.
- Adorno, T.W. (1973). *Philosophy of Modern Music*. New York: Seabury.

- Adorno, T.W. (1974). *Minima Moralia*. London: New Left Books.
- Adorno, T.W. (1975) "The Culture Industry Revisited," *New German Critique* 6 (Fall 1975).
- Adorno T.W. (1977). "Commitment," *Teoksessa Aesthetics and Politics*. London: New Left Books.
- Adorno T.W. (1978). "On the Social Situation of Music," in *Telos* 35 (Spring 1978), p. 130.
- Adorno T.W. (1991). *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.
- Adorno T.W. (1998). *Critical Models: Interventions and Catchwords*. New York: Columbia University Press.
- Arato & Gebhardt (Eds.) (1982). *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Seabury.
- Arato & Gebhardt (Eds.) (1978). *The Frankfurt School Reader*. New York: Urizen.
- Benjamin, W (1969). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*. New York: Schocken.
- Benjamin, W. 1989. "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella". *Teoksessa Benjamin, W.: Messiaanisen sirpaleita*. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto ja Tutkijaliitto.
- Biskind 1983 *Seeing is Believing: How I Stopped Worrying and Came to Love the Fifties*. New York: Pantheon.
- Boggs 1984 *The Two Revolutions*. Boston: South End Press
- Brecht (1979). "Radio as a Means of Communication," in *Screen*, vol. 20, Nos. 3/4 (Winter 1979/80)
- Bronner, S. & Kellner, D. (1989.) *Critical Theory and Society: A Reader*. New York: Routledge.
- Buck-Morss, S. (1977). *Origins of Negative Dialectics*. New York: The Free Press.
- Cook 1996 *The Culture Industry Revisited*. Landham, Md.: Rowman and Littlefield.
- Gramsci, A. (1971). *Prison Notebooks*. New York: International Publishers.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1972). *Dialectics of Enlightenment*. New York: Verso.
- Huysen (1975) "Introduction to Adorno." *Julkaisussa New German Critique*, 6 (Fall 1975).
- Jameson (1979). "Reification and Utopia in Mass Culture," *Social Text* 1 (Winter 1979)
- Jameson (ed.) (1983). *Aesthetics and Politics*. London: Verso.
- Jay, M. (1971). *Dialectical Imagination*. Berkeley: University of California Press.

- Kellner, D. (1982). "Kulturindustrie und Massenkommunikation. Die Kritische Theorie und ihre Folgen," in Wolfgang Bonss and Axel Honneth, editors, *Sozialforschung als Kritik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kellner, D. (1984). "Critical Theory, Mass Communications and Popular Culture," *Telos* 62 (Winter 1984/85).
- Kellner, D. (1989). *Critical Theory, Marxism and Modernity*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Kellner, D. (1995). *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London: Routledge.
- Kellner, D. (1997).a "Critical Theory and British Cultural Studies: The Missed Articulation," in *Cultural Methodologies*, edited by Jim McGuigan. London: Sage
- Kellner, D. 1997b "Political Economy and Cultural Studies: Overcoming the Divide," *Cultural Studies in Question*, edited by Marjorie Ferguson and Peter Golding. London: Sage Publications.
- Kellner & Ryan 1988 *Camera Politica: Politics and Ideology in Contemporary Hollywood Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lazarsfeld, P. (1969). "An Episode in the History of Social Research: A Memoir" *Teoksessa The European Migration, Donald Fleming and Bernard Bailyn (eds.)*. Cambridge, Mass.: MIT.
- Lukács, G. (1971). *History and Class Consciousness*. Cambridge, MA: MIT.
- Löwenthal, L. (1981). "On Sociology of Literature," in *Literature and Mass Culture*. New Brunswick: Transaction Books.
- Morrison, D. E. (1978). "Kultur and Culture: The Case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld," *Social Research*, Vol. 45, No. 2, Summer 1978.
- Navasky, V. (1980). *Naming Names*. New York: Viking Press.
- Rose, G. (1978). *The Melancholy Science*. London: Macmillan.
- Wiggershaus, R. (1996). *The Frankfurt School*. New York: Polity.

Raija-Leena Loisa

Massakulttuurin logiikka

Kulttuuriteollisuus on ajankohtainen ilmiö, johon liitetään monenlaisia arvovaruksia. Douglas Kellner viittaa tässä teoksessa siihen, että itse termi sisältää dialektista ironiaa Frankfurtin koulun kriittisen teorian käyttämänä. Voisi todeta, että termi herättää kummastusta myös maallikon korvissa: miten voidaan yhdistää kaksi asiaa, jotka tuntuvat olevan toistensa vastakohtia.

Suomalaisessa kulttuuripoliittisessa kielenkäytössä kulttuuriteollisuus on ollut viimeistään 1990-luvun lopulta eräänlainen hype-ilmiö, johon on liitetty paljon siunauksellisia asioita: sosiaalisia, taloudellisia ja taiteellisia. Kulttuuriteollisuus ja digitaalinen teknologia, johon se usein samastetaan mahdollistavat uudenlaiset sosiaaliset verkostot; se voi pelastaa valtiontalouden uuden liiketoiminnan ja hallinnon tehostamisen mielessä; se tuottaa taiteilijoille uusia välineitä, ilmaisumahdollisuuksia sekä levityskanavia. Kulttuuriteollisuuden perinteiset sektorit – kirjankustannus, musiikin kustannus ja äänitetuotanto, elokuvatuotanto ja media – ovat saaneet kasvavaa huomiota osakseen. Taiteen ja kulttuurin puitteissa voidaan tehdä kannattavaa liiketoimintaa; sillä voi jopa elää. Liiketoiminta taiteen ja kulttuurin saralla ymmärretään myös omanlaisenaan, johon pätevät eri lainalaisuudet kuin muuhun liiketoimintaan. Näistä lainalaisuuksista keskeisin on se, että menestystä ja tuottoa on mahdotonta sekä ennustaa että selittää jälkikäteen. Liiketoimintaa tehdään älyllisistä ja esteettisistä ideoista, identiteeteistä, aatteista ja maailmantulkinnosta. Miten ne puhuttelevat ostavaa yleisöä, on huomattavasti vaikeampi kontrolloida kuin päivittäistavaroiden 'laatua'.

Tässä artikkelissa palaan kulttuuriteollisuuden analyysin historiallisiin juuriin, Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan ja Theodor W. Adornon ajatteluun. Tämä perinne toimii kulttuuripoliittisessa nykykeskustelussa muistutuksena siitä, että asiaa on ajateltu kauankin ennen 1970-lukua puhumattakaan 1990-luvusta. Suhteessa nykyisiin optimistisiin tulkintoihin

Adornon arvio toimii vähintäänkin vastaliikkeenä ja hätäjarruna, mihin Douglas Kellner tästä teoksesta löytyvässä artikkelissaan viittaa.

Adorno näyttää tienviittaa myös kulttuurin liiketoimintaan liittyvissä seikoissa. Liiketoiminnan epävarma luonne on erityisen harmillista, sitä on tällä hetkellä erittäin vaikea sietää. Esimerkiksi kirja-alalla on viimeisen parin vuosikymmenen aikana tapahtunut asioita, joilla tätä epävarmuutta on yritetty manageroida olemattomiin. Aina kyse ei ole kirjallisuudesta-kaan vaan monista synergia-eduista eri kustannustoiminnan muotojen välillä. Käytännössä tämä näkyy esimerkiksi siinä, että Suomessa ulkomaista käänöskirjallisuutta on entistä vaikeampi kustantaa ja saada myydyksi. Tuotannon sykliä niin kirja-alalla kuin esimerkiksi elokuvatuotannossa pyritään nopeuttamaan kannattavuuden nimissä. Esoteerisella elämäntyöllä tai yksittäisillä projekteilla ei enää elä eikä niiden taiteellisistakaan ansioista olla enää vakuuttuneita. Omintakeisuus ja särmä ovat silti arvossaan.

Artikkelini perustuu Adornon tiettyjen tekstien lähilukuun. Laadin rekonstruktion Adornon kulttuuriteollisuusteoriasta, jota kutsun massakulttuurin logiikaksi. Kulttuuriteollisuus on liiketoimintaa, joka sille ominaisella toimintatavallaan tuottaa tietynlaisen yhteiskunnallisen tilan: massakulttuurin tai massayhteiskunnan. Kulttuuriteollisuus ei ole ilmiönä kuitenkaan ainoastaan liiketoimintaa. Kulttuuriteollisuus kuvaa ennemminkin ihmisten tapaa elää ja olla siinä maailmassa, jota Adorno havainnoi elinaikanaan 1900-luvun keskivaiheilla. Se kuvaa sitä, miten ihmiset olivat työssään ja vapaa-aikanaan taipuvaisia organisoimaan omaa elämäänsä. Massakulttuurin logiikka ei kuvaa siis pelkästään kulttuurituotteiden valmistamista ja vastaanottoa. Massakulttuurin logiikka on ennemminkin väite siitä, että sekä teollistuneissa että nykyvaiheessaan jälkiteollisissa yhteiskunnissa elävien ihmisten elämää säätelee tietynlainen dynamiikka. Keskityn tekstissäni tämän dynamiikan tai logiikan eri osa-alueiden kuvaamiseen. Tämä logiikka valaisee yllä kuvattua tilannetta nykyisessä elämäntavassa ja sen lisäksi myös kulttuurituotteiden liiketoiminnassa. Adornon tienviitta ja varoituskolmio muistuttaa massakulttuurin poliittisesta ongelmasta: ajattelun kaavoittumisesta ja yhdenmukaistumisesta.

Kulttuuriteollisuusteorian taustaa

Adornon persoonallista tulkitsijan profilia leimaa, että hän aloitti työnsä aikana, jolloin taiteen 1900-luvun modernismin 'klassikot' olivat syntyneet ja syntymässä. Hän eli traumaattisen vaiheen, jolloin useimmat ajan provo-soivat taiteilijat joutuivat pakenemaan Euroopasta. Hänen oma emigraation-sa Yhdysvaltoihin tuotti ensin epäonnisen vaiheen Princetonin yliopiston

radiotutkimusprojektissa ja myöhemmin emigranttien suhteellisen suljetun piirin elämän Kaliforniassa. Adorno poikkesi Yhdysvaltain tulkitsijana ratkaisevasti Hannah Arendtista. Joanna Vecchiarelli Scott on tulkinnut tätä siltä kannalta, miten he asettuivat ja elivät Yhdysvalloissa. Hänen arviotensa Arendtin ja Adornon tulkinnat modernista ja erityisesti Yhdysvalloista perustuivat heidän erilaisiin 'amerikkalaisiin kokemuksiinsa'. Arendt koki New Yorkin seudun poliittisesti ja älyllisesti moniarvoisena ympäristönä ja löysi taitavasti tiensä uudessa maassa. Adornon kulttuuriteollisuuden arvion kannalta oli edullista asua ja toimia Los Angelesin seudun massakulttuurin läpäisemässä ympäristössä. Yhdysvaltain Länsirannikko ja Itärannikko ovat pitkään olleet käsitteitä, jotka viittaavat näiden alueiden välisiin kulttuuriin ja poliittisiin eroihin. Vecchiarelli Scottin teesi on, että nämä erilaiset kokemukset olivat ratkaisevasti muokkaamassa heidän erilaisia teoreettisia arvioitaan. (Vecchiarelli Scott 2003, 57–58.) Peter Hohendahl valittelee sitä, että Adorno ei nähnyt Uutta Englantia tai etelävaltioita ja niiden täysin erilaista elämäntapaa verrattuna New Yorkiin tai Los Angelesiin. Etelävaltioissa hän olisi tavannut arkipäiväisemmän elämänmuodon ja henkilökohtaisen sekä poliittisestikin merkityksellisen musiikin tekemisen. Uudessa Englannissa hän olisi havainnut eurooppalaisempaa idylliä ja elämää. (Hohendahl 1992, 85–86.)

Teoreetikoiden jalanjalkien metsästäminen voi tuottaa uutta näkemystä heidän tulkintojensa pätevyydestä. Garry Wills (2004) viittaa *New York Review of Books* -lehdessä yleisesti tunnustettuun seikkaan, että myöskään Alexis de Tocqueville 'ei tavoittanut amerikkalaisuutta/Amerikkaa' 1840-luvulla. Hän viiپی työtoverinsa Gustave de Beaumontin kanssa Yhdysvalloissa ainoastaan yhdeksän kuukautta ja perusti arvionsa ensi hetken vaikutelmiin vaivautumatta syventymään amerikkalaiseen elämänmuotoon tarkemmin ja perusteellisemmin. Hän arvioi välittömästi sen mukaan mitä hänen ranskalainen aristokraattinen rekisterinsä hänelle kertoi ensi vaikutelmista. Tämä ei ole estänyt hänen *De la démocratie en Amérique* -teoksensa (1835/1840) menestystä myös Yhdysvalloissa erityisesti 1950-luvulta lähtien. de Tocquevillen arvio on sukua Adornon arviolle. *Démocratie*-teos on antanut virikkeitä yhdysvaltalaiselle 1950-luvun vasemmistoälymykselle yhtäläillä kuin Adornon ja Horkheimerin *Dialektik der Aufklärung*.

Adornon ajattelu tuomitaan usein myös ensi vilkaisulla. Kulttuurintutkimuksessa ja mediatutkimuksessa hänen tekstinsä ohitetaan toisinaan muutamalla huomiolla vanhentuneisuudesta ja kyvyttömyydestä ymmärtää sitä, mistä nykymaailmassa on kyse. Tämä on usein anakronistinen ristiriita. Adornon kirjallinen tuotanto päättyy 1960-luvun lopulla. Kaikkein tunnetuimmat teokset ja artikkelit ovat 1930–1950-luvuilta. Kulttuuriteollisuuden osalta ne puhuvat asiasta, jonka kanssa eri sukupolvet 1940-luvulla

syntyneistä lähtien ovat täysin sinut. Syytöksissä siitä, että käsitykset ovat vanhentuneet unohdetaan usein, että niiden lausumisestakin on toki kulunut aikaa. Tehdessään arviotaan 1940-luvun Yhdysvalloissa toisen maailmansodan ollessa käynnissä, Adornolla ei ollut näköpiirissä voimakkaita vastakulttuuri- tai fringe-ilmioitä. Jokainen arvio on siis suhteutettava aikaansa ja niiden pätevyys myöhempinä aikoina on otettava varovaisesti tai ainakin tutkittava huolellisesti. Massakulttuurin poliittinen ongelma liittyykin nimenomaan Euroopan 1930-luvun totalitarististen järjestelmien aiheuttamaan jälkikuvaan Yhdysvalloissa. On syytä välttää kahdenlaista loukkua teorian ja todellisuuden tulkinnassa: ensinnäkin, että aikalaisulkinnat puhuvat vain omana aikanaan eikä niillä ole merkitystä myöhemmin; toiseksi, että 'uusi' aika edellyttää 'uuden' teorian. Adornon tulkinnalla voi olla edelleen merkitystä reunahuomautuksina, sokeiden pisteiden valaisijana sekä illuusioiden haihduttajana yhtä lailla kuin omana aikanaan. Ne ovat rokotteita perusteetonta optimismia vastaan.

Adornon kriittinen arvio kumpuaa kokemuksista sekä erilaisista teoreettisista taustavaikutteista. Taustalla ovat Marxin taloustieteen kritiikki, tulkinta tavarafetisismistä ja arvio pääomien keskittymisestä. Georg Lukács esitti näkemyksen siitä, että Marxin kuvaama arvonlisäyksen periaate tunkeutuu kaikille elämänalueille ja esineistää koko elämänpiiriin. Sigmund Freudin psykoanalyysi tarjosi lähtökohdan analysoida 1930-luvun yhteiskuntaa perheen ja paternaalisen auktoriteetin kriisiytymisen kautta. Adorno ja muut Frankfurtin Sosiaalitutkimuksen Instituutin tutkijat näkivät oman aikansa muun muassa näiden perspektiivien kautta.

Adornon ajattelun dialektisuuden ymmärrän siten, että sitä on vaikea pysäyttää yhteen positioon puhumattakaan aikakaudet ylittävään totuuteen. Edes Beethoven ei tarjoa ikuista mittapuuta, jota vasten arvioida taiteen pätevyyttä. Jos jokin radikaali idea pysäytetään poliittiseksi tai taiteelliseksi ohjelmaksi, se kadottaa radikaalisuutensa. Ikuinen liike tarkoittaa Adornon ajattelussa sitä, että minkä tahansa argumentin illuusiot on tutkittava tarkoin ja paljastettava. Hänen sivilisaatiokritiikkinsä voi ymmärtää siten, että hän pyrki näkemään positiivisina pidettyjen prosessien kääntöpuolen. Kulttuuriteollisuus on teknisten edistysaskeleiden tuote. Teknisillä edistysaskeleilla voi olla myös merkitystä ihmisten tietoisemman maailmantulkinnan kannalta, kuten Walter Benjamin antoi ymmärtää. Ne tekevät elämän myös miellyttävämmäksi ja helpommaksi, lisäävät hieman glamouria ja yllellisyyttä. Kun kaikilla on mahdollisuus kuulla musiikkia ja pitää siitä, mitä väärää siinä voisi olla? Seuraavassa esitän, miten Adorno yritti jauhaa hienoksi nämä väitteet.

Massakulttuurin logiikan hammasrattaat

Omassa tulkinnessani *teollistuminen* kulttuurituotannon yhteydessä ei viittaa pelkästään teknisiin keksintöihin, äänilevy- tai elokuvatekniikkaan. Enemmänkin se viittaa taloudellisesti tehokkaaseen tuotantotapaan. Tämä on välttämätöntä uudessa kilpailutilanteessa, jossa taloudellisesti vahvin pysyy toiminnassa mukana.

Tämä edellyttää massamittaista tuotantoa, jotta kustannuksia voitaisiin alentaa. Jotta suuren volyymin tuotos saadaan kaupaksi, kysyntä pitää jollain keinoin yrittää varmistaa ja laskelmoida etukäteen. Yksi mahdollisuus on tehdä esimerkiksi sävelmästä mahdollisimman helppo omaksua ja muistaa. Toinen keino voisi olla, että musiikin kontrastit häivytetään: sävelmä ei saa olla liian helppo mutta ei liian hankalakaan. Kognitiivisesti ja esteettisesti miellyttävä sävelmä on sopivan kiinnostava: sävelmässä on jotain tuttua ja jotain uutta ja särmikästä. Taidemusiikin klassismin ja romantiikan perinne on nyt ja oli Adornon aikaan korvalle riittävän tuttua, joten sen sävelkielen hyödyntäminen viihdemusiikissa tuotti jossain määrin varmuutta menekistä. Adornon kirjoituksissa teollistaminen ei viittaa kuitenkaan vain viihdemusiikkiin vaan koko taidekulttuurin mieltämiseen arvonlisäyksen alueeksi. Hän havaitsi jo 1930-luvulla Saksassa erityisesti orkestereiden laskelmoivan ohjelmistoillaan ja esittävän nimenomaan musiikin tradition tuttuja elementtejä uudelleen ja uudelleen. (Adorno 1932, 374–375.) Teollistaminen viittaa siis massatuotantoon. Jotta se olisi mahdollista, kysyntää on ennakoitava. Tällöin voitaisiin saada mahdollisimman suuri ostava yleisö mahdollisimman suurelle tuotantomäärälle.

Fetisoituminen on tämän taloudellisesti tehokkaan tuotantojärjestelmän seurannaisilmiö. Adornolle tämä ei ollut vain viihteen ongelma vaan fetisoituminen kosketti nimenomaan taiteen ilmiötä. Hän kuvailee, että koko musiikkielämä Irving Berilinstä Walter Donaldsoniin ja edelleen Gershwiiniin, Sibeliukseen, Tshaikovskiin ja Schubertiin on eräänlaista sävellystehtailua. Oleellista on kuitenkin, miten näitä esitetään. Hän arvioi, että ’esitysfrekvenssit’ ilmaisevat ehkä parhaiten fetisaation asteen. Vain maallikko arvioisi, että se mitä esitetään eniten on myös esteettisesti arvokkainta. (Adorno 1991a, 31–32.) Bestseller-ilmiö pätee yhtäläillä taidekulttuuriin kuin viihteeseenkin. Tähteys ei tarkoita vaan kuuluisia ihmisiä vaan sitä, että myös joistakin teoksista tulee ikään kuin kiintotähtien hautatemppele. Tällöin ohjelmisto kaventuu ja joukosta alkaa pudota teoksia yleisesti tunnettuja ja hyväksytyjä klassikoita myöten. Oleellista on, että näitä valintoja ei tehdä esteettisen ja intellektuaalisen arvon perusteella. Adorno vihjaa, että valinnat tehdään yleisö- ja myyntilukujen perusteella. Tämä valintaprosessi tuottaa (joidenkin kannalta) kuolettavan kehän: kaikkein tunnetuin on kaikkein onnistunein ja

sen vuoksi sitä soitetaan yhä uudelleen, jolloin siitä tulee yhä tunnetumpi. (Adorno 1991a, 31–32.)

On kohtalokasta, että tämä tunnetuksi tekeminen tapahtuu joidenkin muiden kustannuksella. Nämä saattaisivat olla yhtä suosittuja kuin ovat arvokkaitakin, jos ne vielä perinteestä tunnettaisiin. Fetisaatio viittaa siihen, että joidenkin taiteilijoiden tuotannosta tunnetaan vain tietyt teokset ja tuotanto kokonaisuudessaan saattaa jäädä tuntemattomaksi. Jotkut taiteilijat nostetaan ylivoimaiseen arvoon, kun taas toiset, jotka ovat yhtä ansiokkaita, eivät tule huomatuksi taidemaailmassa. Taidehistorian eri kausina tietyt suuntaukset ja tietyt taiteilijat kuuluvat vakiintuneeseen kaanoniin ja tutkijoita odottaakin joukko unohdettuja taiteilijoita.

Fetisaatio on Marxin taloustieteen kritiikistä kumpuava käsite. Marxin ajatus tavarafetisismistä on jäljitettävissä kaukaa historiasta rahatalouden syntyajoilta. Aristoteles kuvaa Poliitiikka-tekstissään tilannetta, jossa omaisuuden kartuttaminen ja hoitaminen tavaroiden muodossa on jollain tavalla kohtuullinen omaisuuden hoidon muoto. Tässä muodossa tavaroita hankitaan käyttöön ja niitä arvioidaan käyttöarvonsa perusteella. Tavaralla on tässä tilanteessa arvo omana itsenään. Tavara on hyvä, jos sen ominaisuudet aktualisoituvat käytössä parhaalla mahdollisella tavalla. Omaisuuden hankkimisella ja sen määrällä on tässä muodossa kohtuulliset rajat. Oleellista on myös huomata, että jokaisella esineellä – kuten myös jokaisella ihmisellä – on omanlaisensa ominaisuudet, joiden perusteella niitä arvioidaan. Rahatalouden synty tuottaa tähän tietyn muutoksen. Rahasta muodostui välttämätön vaihdon väline, kun oli välttämätöntä hankkia 'pilaantumaton' valuuttaa. Rahasta muodostui kuitenkin myös mittari, joka näytti objektiiviselta. Tavaroiden, joilla oli yksilölliset ominaisuutensa, muodostui rahan välityksellä ikään kuin keskenään yhteismitallisia asioita. Tämä asia (*thing*) korvasi ominaisuudet (*kind*). Määrälliset kriteerit alistavat tässä muutoksessa laadulliset kriteerit. Asian rahallinen hinta vihjaa jotain sen laadusta. Rahalla ei kuitenkaan ole laatua vaan sen logiikkaan kuuluu 'mitä enemmän sen parempi'. (ks. Meikle 2001.)

Laadun ja määrän ongelma on, että ihmisiä ja käyttöesineitä ei arvioida sen mukaan, mitä ne itsessään ovat, vaan sen mukaan, mitä lisää niistä voi saada vaihdossa. Toisin sanoen Adornon toteamus, että teatterilipun hinta on ratkaisevampi kuin itse teatteriesitys, viittaa siihen, että mitä kalliimpi lipun hinta on sitä enemmän katsoja ostaa itselleen prestiisiä ja sosiaalista arvostusta teatterikäynnistä. Esitys itsessään on samantekevä, ratkaisevaa on, että teatteriesityksellä ja lipun hinnalla samastutaan johonkin (itselle merkitykselliseen) sosiaaliseen ryhmään. Osallistumisella tai kulttuuriharrastamisella – puhumattakaan snobbailusta - ei näyttäisi olevan kovin myönteistä merkitystä Adornon ajatuskuviossa. Tämä vaihtoarvon logiikka ei rajoitu

kuitenkaan kulttuurin tuottamiseen ja harrastamiseen. Jokainen työntekijä, myös jälkieteellisessä informaatio- ja tietotyöyhteiskunnassa, kokee sen arkielämässään. Jälkieteellinen maailma on myös ongelmissa ja pelastavaa kortta haetaan palveluista, matkailusta ja kulttuurista. Mielikuvitus, kekseliäisyys ja luovuus ovat niitä mantroja, joiden katsotaan muuttavan teollisen järjestelmän lopullisesti sekä pelastavan kehittyneen maailman talouden romahdukselta. Nämä uutuudet eivät kuitenkaan hävitä tavarafetisismin logiikkaa. Matkailu-, seikkailu-, urheilu- ja kulttuuripalvelut saattavat tarjota juuri minun tyyppileni sopivan vapaa-ajanviettomuodon. Niitä ei tuoteta eikä kuluteta (pelkästään) niiden itsensä vuoksi vaan (myös) prestiisin ja rahallisten ansioiden vuoksi. Kaikki osa-alueet elämässä organisoidaan lisäarvon saamisen vuoksi. Tätä vaihtoarvon logiikkaa ei kuitenkaan kätketä vaan nykyisessä viihdekulttuurissa ja elämäntavassa toiminnan motiivit ovat näkyvillä. Tuotantojärjestelmistä raportoidaan mediassa ja tuotantoprosessin ammatit ovat erityisen haluttavia ja kiinnostavia. Esiintyvien tähtien lisäksi myös tekniset ammattilaiset ovat omanlaisiaan tähtiä.

Kritiikin kohde ei tässä ole se, että jollekin nämä ammatit tai harrastukset ovat intohimo ja hän saa ammatistaan paljon irti. Esiintyminen, urheilu tai esimerkiksi käsityö on jollekin välttämätön elinkeino eikä ole kritisoitavaa, että hän tekee sen hyvin, käyttää ammatissaan kekseliäisyyttä ja saa hyvät tulot. Ongelmaksi muodostuu se, että ihmiset organisoivat elämänsä attraktioiden perässä juoksemiseen ajattelematta tarkemmin mitä ovat tekemässä. Ongelmaksi muodostuu myös työelämässä se, että ihminen suostuu määrällisten tavoitteiden jahtaamiseen ja ikään kuin tyyppinsä edustajaksi: tässä työtehtävässä minun on saavutettava nämä ja nämä objektiiviset tavoitteet. Usein henkilöstöpolitiikka, -konsultoinnit tai -koulutukset tähtäävät kaikkien mahdollisten hämäreiden alueiden tai piiloisten voimavarojen paljastamiseen. Arvioinnin kohteena ovat työntekijän ominaisuudet ja vahvuudet. Tämän tarkoituksena on valjastaa työntekijä entistä tehokkaampaan iskuun. Työ ja työntekijä ovat edelleen tavara ja fetisaation kohde.

Regressio on seurausta fetisaatiosta. Taiteen vastaanottamisen yhteydessä fetisaatio ja regressio ovat ehkä kaikkein loukkaavimpia termejä, joita Adorno on viljellyt. Hän näyttää haastavan ihmisten maun ja tahdon kuunnella tietynlaista musiikkia ja sen, että he kehtaavat pitää sitä jopa hyvänä. Ikäänkuin Adornolla olisi oikeus tulla sanomaan minulle, mitä 'pitää' tehdä ja mitä ei. Tässä Adorno ei kuitenkaan syytä kuuliijoita eikä edes tuottajia vaan sitä modernin kapitalismin vaihtoon ja vaihtoarvoon perustuvaa logiikkaa, joka tämän tilanteen tuottaa. Markkinat – myös taiteen markkinat – ovat anonymi prosessi, josta kukaan yksittäinen ei ole kokonaan vastuussa mutta kaikki ovat osavastuussa. Samoin elämän organisointi siinä yhteiskunnassa, jota Adorno havainnoi on anonymiä. Kukaan ei meitä periaatteessa käske teke-

mään tai olemaan tekemättä mitään, mutta teemme kuitenkin, koska emme viime kädessä halua poiketa liikaa yleisesti hyväksytyistä elämäntavasta.

Regressio on Adornolle psykologinen termi, joka viittaa suoraan ihmisen taantumiseen infantiiliin ja primitiiviseen psyykkiseen tilaan. Adorno kuvaa, että musiikin kuuntelijat käyttäytyvät kuin lapset: he haluavat yhä uudelleen sitä samaa ruokaa, jota heille on juuri tarjottu. (Adorno 1991, 41.) Tulkitsen regressiota ikään kuin 'heikkotahtoisen' ihmisen käyttäytymisenä, joka kiinnittää huomiota kaikkein huomiotaherättävimpiin ilmiöihin ja on täysin mielihyvän ja hyväksynnän tarpeensa vietävissä. Regression ajatus-ta voi tulkita niin, että vaikkapa musiikin kuuntelija kiinnittää huomiota musiikkikappaleen kaikkein tunnistettavimpiin ja mieleenjäävimpiin sekvensseihin. Kehittelyt niiden välillä jäävät huomaamatta ja kuulija vajoaa omiin ajatuksiinsa kunnes tulee äkillinen tunnistamisen ja valppauden hetki. Kuunteleminen on atomistista. Kuulijat rekisteröivät vain erillisiä hetkiä ja sekvenssejä samaan tapaan kuin voidaan seurata jalkapallo-ottelun nerokkaita torjuntia ja maaleja analysoimatta pelin kulkua ja tilanteiden kehitystä. (Adorno 1991a, 40–41.) Taiteen kannalta seurauksena on, että taiteen *tuntemisesta* ei ole enää kyse vaan lähinnä siitä *pidätkö vai en*.

Bestseller-ilmiötä voisi kuvata demokraattiseksi. Taiteilijan teos on laajasti tunnettu ja kuka tahansa voi missä tahansa kuulla ja nähdä sen: se on taidetta kaikille. Adornon ajatus demokratiasta on pikemminkin taiteen tekemisen vapaus. (Adorno 1936, 240.) Tilanne, jossa enemmistöllä on mahdollisuus tehdä ja saada tekemisensä taiteen markkinoille olisi jotenkin todellisempi kuva demokraattisesta taidemaailmasta. Tällöin se, että viihdekulttuuri ja taidekulttuuri ovat markkinailmiöitä ei ole sinänsä ongelma. Ongelma on monopolisoitumisen logiikka, jossa tekeminen ja tarjonta kavennetaan niihin, jotka jo ovat osoittautuneet suosituiksi. Muutkin voisivat olla yhtä suosittuja, mutta heihin liittyy kaupallisen epäonnistumisen *riski*.

Standardisoituminen ja *yksilöllisyys* ovat ilmiöitä, jotka toimivat elämässä yleensä ja myös taideteoksissa. Se on tutun (*allbekannt-banal*) ja vieraan (*einprägsam*) vuorottelua. (Adorno 1962, 46.) Missä tahansa luovassa työssä, esimerkiksi eri lajityyppien kirjallisessa työssä, on tiettyjä aspekteja, jotka lukija tunnistaa. Näiden aspektien avulla teksti kommunikoi. Vieraat ja uudet aspektit puolestaan pitävät yllä kiinnostusta, ne tuottavat entiseen ymmärrykseen jotain uutta.

Adorno näyttää ajattelevan, että nerokkaassa taideteoksessa nämä käänteiset aspektit ovat teoksen omia. Niitä ei voi sellaisenaan jäljitellä. Yhden teoksen tutun ja vieraan – rakenteen ja yksityiskohdan – konfiguraatio ei toimi stereotyyppisenä kliseenä toisessa teoksessa. Sen sijaan viihdemusiikissa käytetään tiettyjä yksityiskohtia, jotka ovat siirrettävissä. Samoin sävelmän eri osien rakenne on standardisoitunut ja toistuu. Viihdemusiikin

kaavoittumisessa tapahtuu Adornon käsityksen mukaan niin, että samanlaista rakenteen ja yksityiskohdan konfiguraatiota kuin parhaimmissa taideteoksissa ei tapahdu. Siirrettävät yksityiskohdat ovat ikään kuin irrallisia ajatellen sävelmän kokonaisuutta, ne eivät vaikuta siihen. (Adorno 1941, 23.)

Yksilöllinen luova idea on syntyessään uusi, mutta muuttuu aikaa myöten standardiksi. Sävelmä kokonaisuudessaan voi olla prototyyppi muille tekijöille. Adorno kuvaa tilannetta, jossa sävelmä osoittautuu mieleenjääväksi ja suosituksi. Se on seuraaville tekijöille ikään kuin 'hittiresepti'. Hän kuitenkin myöntää, että myös viihdemusiikissa on tekijöitä, joiden sävelmiä ei voi jäljitellä. Tätä hän pitää vapaan kilpailun henkäyksenä. (Adorno 1941, 23.) Esimerkkinä voisi mainita sen, miten brittiläisessä rock-musiikissa syntyi 1970-luvulta lähtien ilmiöitä, jotka löysivät tiensä suurten levymerkkien suojiin. 1990-luvulla äänitemarkkinat moninkertaistuivat tästä musiikista. Oli kuitenkin joitakin tekijöitä, joiden musiikki oli liian omintakeista löytääkseen tiensä ja tullakseen jäljitellyksi.

Nämä ajatukset antavat ymmärtää, että yksilölliset efektit missä tahansa kulutushyödykkeessä antavat yksilöllisyydestä väärän kuvan. Ne ovat sananmukaisesti massaräätälöinnin ilmiöitä siten, että yhtä ja samaa perustuotetta varioidaan kosmeettisilla eroilla. Tämän jälkeen ne ovat kaupattavissa tietynlaiselle kuluttajasegmentille. Tämä ei ole yksilöllisyyttä tiukassa mielessä vaan identifioitumista johonkin jo olemassaolevaan.

Valistuksen dialektiikassa on tekstikatkelma, joka valaisee massakulttuurin anonyymiä ja ei-intentionaalista prosessia. Se ei ole tietoista manipulaatiota jonkun toimesta vaan me kaikki osallistumme siihen päivittäisissä rutiineissamme ja sosiaalisissa verkostoissamme. Alexis de Tocqueville tulkitse aristokraattina, mikä Yhdysvalloissa oli demokraattista. Hän teki sen pohjalta päätelmiä demokratian tietyistä piirteistä ja mahdollisesta tulevaisuudesta. Eräs piirre hänen tulkinnassaan viittaa massayhteiskuntaan. Hänen näkemyksessään demokraattisissa oloissa tyrannia ilmenee henkisen ilmaston rajoituksina ja sosiaalisena paineena.

Horkheimer ja Adorno siteeraavat *De la démocratie en Amérique* -teosta ja mieltävät sen kuvauksen massakulttuurin dynamiikan moottoriksi: 'Ruhtinaat harjoittivat fyysistä väkivaltaa, mutta nykyisissä demokraattisissa tasavalloissa ihmisen tahto voidaan lannistaa väkivallalla, joka on pikemminkin henkistä. Yksinvaltiuden aikana tyrannia murjoi ankarasti ruumista osuakseen sieluun. Sielu väisti iskut ja kohosi loistoon ruumiin yläpuolelle. Demokraattisissa tasavalloissa tyrannia ei suinkaan toimi näin vaan sivuuttaa ruumiin ja tunkeutuu suoraan sieluun. Isäntä ei niissä enää sanokaan: 'Ajatelkaa kuten minä tai kuolette', vaan hän sanoo: 'Voitte vapaasti ajatella toisin kuin minä ja silti säilytätte elämänne, omaisuutenne ja kaiken, mutta tästä päivästä lähtien olette muukalainen joukossamme'

(de Tocqueville 1835/1840/2006, 277; Horkheimer & Adorno 1972, 133.) Yksityisyyttä suosivassa ympäristössäkin toimii tietynlainen tyrannia: pelko sosiaalisesta syrjäytymisestä. Tämä on samalla kertaa kulutus-kulttuurin moottori ja pirullinen tyrannian muoto. Ihmisellä on periaatteessa kaikki mitä hän tarvitsee. Kontakti muihin ihmisiin kuitenkin katkeaa, jos hän uskaltaa ajatella ja toimia toisin. Tähän umpikujaan olisi löydettävissä vastaus siitä, miten Immanuel Kant näkee valistuksen: kykyä ajatella itse ilman muiden johdattelua. Adorno katsoo, että tämä ajatus on myös demokratian kannalta oleellisin. (Adorno 1977, 345.)

Lopuksi

Massakulttuurin logiikan pahin uhka ei ole kysymys siitä, ovatko viihde ja kulutushyödykkeet todella vai vain näennäisesti yksilöllisiä tai voidaanko tuottaa mitään omintakeista, joka ei lopulta olisi vain väline kapitalistisen logiikan pönkittämisessä. Ongelma on se, miten annan tämän logiikan vaikuttaa omaan elämään. Yllä oleva kertomus koskee taidekulttuuria ja viihdekulttuuria ja sitä, miten liiketoiminnallinen järkeily niihin vaikuttaa. Liiketoiminnallinen järkeily koskettaa kuitenkin ihmisten elämää vielä raadollisemmin kuin vain 'kulttuurituotteina'. Taiteet ovat olleet arvonnäköalansa alueita pitkään. Ne ovat arvonnäköalansa alueina eniten ihmisen mieleen vaikuttavia kauppatavaroita. Osittain niiden kautta ja osittain suoraan työelämästä ja sosiaalisista verkostoista tulevien vaikutteiden johdosta parhaassa työiässä olevat ihmiset ovat sisäistäneet sen, että heidän koko elämänsä on väline johonkin muuhun. Kaikki elämän osa-alueet voidaan valjastaa materiaalisesti ja sosiaalisesti paremman elämän hankkimiseen. Lopulta myös niin sanottu vapaasti virtaava hetki on mitä parhain keino uusintaa omia luovia ja toiminnallisia kvaliteetteja parempien suoritusten ja sen myötä arvostuksen tavoittelemiseen. Ongelman ydin on se, että kaikkea ollaan taipuvaisia mittaamaan sen perusteella, mikä on välittömästi havaittavissa ja laskettavissa. Tämä koskee konserttiyleisöjä yhtä lailla kuin mitä tahansa työsuorituksia tai yksityiselämän ja vapaa-ajan saavutuksia. Adornon ajattelu antaa näiden sokeiden pisteiden havaitsemiselle sopivat 'sisäiset silmälasit'.

Kirjallisuus

- Adorno, T. W. (1932). Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. *Zeitschrift für Sozialforschung* 1, I 103-124; II 356–378.
- Adorno, T. W. (1936). Über Jazz. *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, 235–259.
- Adorno, T. W. (1969). Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika. Teoksessa Th. W. Adorno. *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt: Suhrkamp, 113–147.
- Adorno, T. W. (1949/1976). *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1962/1977). Résumé über Kulturindustrie. Teoksessa Th. W. Adorno. *Ohne Leitbild*. GS 10.1. Frankfurt: Suhrkamp, 377–345.
- Adorno, T. W. (1991). On the fetish character in music and the regression of listening. Teoksessa J. M. Bernstein (toim.) *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. London: Routledge, 26–52.
- Adorno, T. W. (1991). Culture industry reconsidered. Teoksessa J. M. Bernstein (ed.): *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. London: Routledge, 85–92.
- Aristoteles (1991). *Politiikka*. Helsinki: Gaudeamus. Suom. A. M. Anttila.
- Aristoteles (1989). *Nikomakhoksen etiikka*. Helsinki: Gaudeamus. Suom. Simo Knuutila.
- Held, D. (1980). *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*. London: Polity.
- Hohendahl, P. U. (1992). Adorno's American Years. *New German Critique* 56, 76–108.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1972). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Herder & Herder. Alkup. 1947/1969. *Dialektik der Aufklärung*. Engl. John Cumming.
- Jay, M. (1973/1996). *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Berkeley: University of California Press.
- Marx, K. (1867/1995). *Capital*. Oxford: Oxford University Press. Engl. David McLelland.
- Tocqueville, Alexis de (2006). *Demokratia Amerikassa*. Gaudeamus, Helsinki. Alkup. 1835/1840. *De la démocratie en Amérique*. Suom. Sami Jansson.
- Meikle, S. (2001). Quality and quantity in economics: the metaphysical construction of the economic realm. Teoksessa Uskali Mäki (toim.): *The Economic World View. Studies in the Ontology of Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vecchiarelli Scott, J. (2003). Die amerikanische Erfahrung. Adorno, Arendt und das Exil in den USA. Teoksessa Dirk Auer, Lars Rensmann & Julia Schulze Wessel (toim.): *Arendt und Adorno*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Wiggershaus, R. (1994). *The Frankfurt School*. London: Polity. Alkup. 1986. Die Frankfurter Schule. Engl. Michael Robertson.
- Wills, G. (2004). Did Tocqueville 'get' America? *New York Review of Books*. April 29.

Marko Ampuja

Totaliteetti, esineellistymisen ja ideologia

*Kulttuuriteollisuusteorian aktuaalisuudesta
2000-luvulla*

Theodor W. Adornon ja Max Horkheimerin käyttöön ottama kulttuuriteollisuuden käsite oli, kuten sen kehittäjät auliisti myönsivät, läpikotaisin historian ehdollistama. Kun he kirjoittivat teoksessaan *Valistuksen dialektiikka* (1947) kulttuuriteollisuuteen viitaten, että valistus oli modernilla ajalla taantunut omaksi vastakuvakseen – ideologiaksi, jonka erityinen sisältö "tyhjentyä olemassa olevan järjestyksen palvelukseksi" (Horkheimer & Adorno 1998, 16) – he eivät esittäneet tätä väitettä jonkinlaisena ylihistoriallisena totuutena. He korostivat erityisesti teoksen myöhempien painosten retrospektiivisissä esipuheissa näkemystensä ajallista ja paikallista sidonnaisuutta. *Valistuksen dialektiikan* tummasävyisiin teemoihin vaikuttivat heidän kokemuksensa ”kansallissosialistisesta terrorista”, joka oli ajanut heidät maanpakoon Saksasta, mutta – erityisesti teokseen sisältyvän kulttuuriteollisuusluvun osalta – myös ne yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ilmiöt, joita he kohtasivat 1930- ja 1940-luvun Yhdysvalloissa. Viimeaikaisessa Adornoa käsittelevässä tutkimuksessa onkin painotettu voimakkaasti maanpakolaisuuden vaikutusta hänen tuotantoonsa (esim. Rubin 2002).

Historialliset taustatekijät on syytä pitää mielessä Adornon näkemyksiä arvioitaessa. Ne eivät kuitenkaan tee lähtökohtaisesti mahdottomaksi sen pohtimista, mitä merkitystä kulttuuriteollisuusteorialla on nykyajassa, mikä on tämän esityksen aiheena. Kulttuuriteollisuusteorian – jolla viitataan jatkossa nimenomaan Adornon aihetta käsitteleviin teksteihin¹ – ajankohtaisuut-

¹ Adornon lisäksi myös muut Frankfurtin koulukunnan jäsenet (lähinnä Herbert Marcuse ja Leo Löwenthal) kirjoittivat massakulttuurista, jota he lähestyivät osin samanlaisista lähtökohdista. Siten on mahdollista puhua laajemmasta Frankfurtin koulukunnan kulttuuriteollisuusteoriasta (esim. Pietilä 1997, 214–238). Frankfurtilaisista kuitenkin juuri Adorno

ta voi alustavasti perustella, teorian sisällöllisiin väitteisiin sen tarkemmin puuttumatta, ainakin kolmella tavalla.

Ensinnäkin itse kulttuuriteollisuuden käsite on 1990-luvun lopulta alkaen noussut uudelleen merkittäväksi, joskin alkuperäisestä asustaan riisuttuna: siitä on tullut julkisessa ja akateemisessa keskustelussa pelkkä neutraali deskriptio tai positiivinen taloudellinen määritelmä, jolla kuvataan kulttuuria yhtenä arvonlisäyksen alueena muiden joukossa. Samalla sen kriittinen merkitys hämärtynyt, mikä on sitäkin valitettavampaa, sillä juuri tässä kriittisyydessä piilee kulttuuriteollisuusteorian nykyinen anti. Tämä seikka on motiivina omalle tarkastelulleni, vaikka en keskitykään tässä esityksessä muutamaa huomautusta enempiä kulttuuriteollisuuden käsitteen nurinkääntymiseen (siitä tarkemmin Loisa 2003).

Toiseksi Adornon kulttuuriteollisuustekstit ovat olleet jatkuvan kiinnostuksen kohteena riippumatta siitä, onko niitä arvioitu positiivisesti tai negatiivisesti. Toisille tutkijoille hänen kehittelemänsä teoria on ollut malli, jonka avulla on voinut tarttua kriittisesti myös nykyhetken ilmiöihin, toisille taas vanhentunut näkökulma, jonka arvostelu on toiminut pohjana uudempien kulttuuriteoreettisten näkemysten esiin nostamiselle. Yhtä kaikki kulttuuriteollisuusteoriasta on kirjoitettu ja väitelty paljon jo yli kolmen vuosikymmenen ajan, eikä keskustelun laantumisesta ole edelleenkaan merkkejä.

Kolmas yleinen peruste väitteelle Adornon näkemysten ajankohtaisuudesta liittyy, hivenen paradoksaalisesti, kulttuuriteollisuusteorian historialliseen syntytaustaan tai tarkemmin sanottuna sen ja nykyisen kulttuurisen tilanteen väliseen suhteeseen. Monet niistä eurooppalaisista intellektuelleista, jotka pakenivat fasismia ja toisen maailmansodan melskeitä Yhdysvaltoihin, näkivät uuden mantereen ja sen modernit suurkaupungit kapitalismin edistyneimpänä versiona, joka ennusti taloudellisessa, yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa mielessä maailmanlaajuista kehitystä. Myös Adornolle Yhdysvallat oli aikansa kulttuurinen dominantti, joka viittasi kohti myöhäiskapitalismin yleisiä tendenssejä. Vaikka kulttuuriteollisuuden käsite ei kohdistunutkaan Adornon teksteissä yksinomaan amerikkalaisen kulttuurin ominaispiirteisiin, on hänen erityinen kokemuksensa Yhdysvalloista silti kulttuuriteollisuusteorian ymmärtämisen kannalta välttämätön (joskaan ei yksistään riittävä) ehto. Tästä syystä kulttuuriteollisuusteorian aktuaalisuuden arviointi on luontevaa aloittaa sen syntysijoilta Los Angelesista, jonne teen ensiksi lyhyen ekskurssin.

paneutui kaikkein monipuolisimmin kulttuuriteollisuuden eri puoliin ja on muistettava, että itse käsite on peräisin häneltä ja Horkheimerilta. Myös myöhempi keskustelu aiheesta on selvästi painottunut Adornon teksteihin ja lähtökohtiin.

Kaksi miestä enkelten kaupungissa

Los Angeles oli Adornon pääasiallinen asuinpaikka hänen maanpakolaisvuosiensa aikana ja siellä hän myös tuotti monet merkittävimmistä kulttuuriteollisuusanalyysistään. Tämä eteläkalifornialainen metropoli ei ollut mikään tahansa paikka kulttuurin perimmäisten kysymysten pohtimiselle. Adornon saapuessa kaupunkiin 1940-luvun alussa se oli jo ottanut ainoan askeleen matkallaan kohti nykyistä asemaansa globaalina kapitalismin materiaalisena ja henkisenä pesäpaikkana. Los Angeles oli jo tuolloin, mutta tänä päivänä vieläkin enemmän, kansainvälisen pääoman keskittymä, johon rahavirrat kasautuvat siirtyäkseen kohti uusia, jossain toisaalla avautuvia voitonteon mahdollisuuksia. Se oli ja on edelleen kulttuuriteollisuuden merkittävin maailmankeskus, josta amerikkalaisen television, elokuvan, musiikin sekä pornografian tuotteet leviävät kaikkialle, myös osaksi kollektiivista tietoisuuttamme.

Kuva Los Angelesista on useimmiten kiiltävä tai kimalteleva (”enkelten kaupunki”) – eikä vähiten johtuen sen omasta myytejä tehtailevasta elokuvajäseniteollisuudesta. Siihen on kuitenkin aina liittynyt myös säröjä. Los Angelesissa elokuvan tähtivälke ja kaupunkisuunnittelun futuristiset visiot kohtaavat myyteistä häveliäästi poistetut ainekset, kuten rotulevottomuudet, räikeän yhteiskunnallisen riiston tai erilaiset vieraantumislmiöt, joita Adorno rekisteröi kriittisesti monien muiden Manner-Euroopasta paenneiden intellektuellien tavoin. Kaupungin henkiselle kehitykselle leimallista on se, että se on imenyt ulkopuolelta vaikutuspiiriinsä suuren määrän merkittäviä 1900-luvun ja nykyisen vuosituhaten kirjailijoita, elokuvan tekijöitä, taiteilijoita ja ajattelijoita, jotka ovat jättäneet jälkensä sen kulttuurihistoriaan. Suhde toimii toki myös toisinpäin. Los Angeles vaikutti Adornon ajatteluun, eikä vain jonain hahmottomana kulttuurisena ilmapiirinä vaan materiaalisesti ja fyysisesti koettuna tilana (ks. Israel 1997).

Adorno asui Los Angelesin länsipuolella Brentwoodin kaupunginosassa, joka sijaitsee Santa Monican rannan ja Beverly Hillsin puolivälissä. Vaikka Yhdysvaltojen länsirannikon kulttuurimaisema valtateineen ja mainostauluineen herätti hänessä torjuntaa, kirjoitti hän New Yorkissa asuville vanhemmilleen alueen merellisen luonnon olevan kauneudeltaan ”niin vertaansa vailla, että jopa kaltaiseni kovaksi keitetty eurooppalainen antautuu sen edessä” (Adorno 2003, 107–108). Adornon kaksikerroksisen paritalon pihalta oli vain kivenheitto Sunset Boulevardille, jota pitkin saattoi ajaa parin mailin matkan länteen Horkheimerin bungalow-asunnolle Pacific Palisadesiin, jossa Frankfurtin koulukunnan maanpaossa olevat jäsenet kokoontuivat Kalifornian-istuntoihinsa. Monet kulturellit saksalaiset tai itävaltalaiset emigrantit asuivat lähistöllä: Bertolt Brecht, Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Arnold Schönberg, Hanns

Eisler, Bruno Walter, Otto Preminger ja Billy Wilder. Hollywood oli lähellä niin fyysisesti kuin kulttuurisesti. Adorno kävi muutaman kerran seuraamassa studioilla elokuvien tekemistä ja Fritz Lang kertoi hänelle sisäpiiritietoa elokuvatuottajista ja heidän toimintatavoistaan.

Adorno oli kiitollinen maalle, joka pelasti hänet Eurooppaa kohdanneelta katastrofilta, mutta voimakkaammaksi tuntemukseksi nousi lopulta halu ottaa kriittistä etäisyyttä ympäröivään todellisuuteen. Kun Adorno ja Horkheimer kirjoittavat *Valistuksen dialektiikassa* pääoman tilallista ilmenemismuodoista, tämä kuvaus vastaa monelta osin Los Angelesia:

”Kaikkiialla korkeuksiin kurkottavat, hohtavat monumentaalirakennukset edustavat ylikansallisten konsernien nerokasta suunnitelmallisuutta, johon irti päästetty yrittäjäkunta tähtäsi jo kohottaessaan ankeiden ympäristökaupunkien synkät asuin- ja liikekorttelit omiksi muistomerkeikseen. Kaupunkien betoniydintä ympäröivät vanhahkot taloalueet vaikuttavat jo nyt slummeilta, kun taas uudet esikaupunkihuvilat ylistävät teknistä edistystä samalla tavoin kuin maailmannäyttelyiden purettaviksi rakennetut näyttelypaviljongit – ylistys on, että ne on pikaisen käytön jälkeen hylättävä kuin säilykepurkit. Toisaalta kaupunkien asuntorakennusohjelmat, joiden on määrä ikuistaa yksilö niin sanotusti itsenäiseksi hygieenisessä pikkuasunnossaan, alistavat hänet sitäkin perusteellisemmin vastustajansa – pääoman ehdottoman vallan – ikeeseen. Aivan kuten työ ja huvittelu vetävät asukkaita tuottajina ja kuluttajina keskuksiin, asuinkennotkin kiteytyvät saumatta hyvin jäsenytyneiksi komplekseiksi.”
(Horkheimer & Adorno 2004, 9.)

Tässä katkelmassa on tietenkin kyse paljon laajemmasta asiasta kuin vain kaupunkikuvauksesta: se kuljettaa eteenpäin *Valistuksen dialektiikan* pääteemaa eli kertomusta välineellisen rationaalisuuden maailmanhistoriallisesta voittokulusta. Siinä heijastuu kuitenkin myös tietty kulttuurinen yhteentörmäys. Sen osapuolina olivat uutuuttaan hohtava, mutta pinnallinen amerikkalainen kulutusyhteiskunta ja klassisista arvoista kiinni pitävä mannereurooppalainen sivistyneistö, jonka hellimän maailmankuvan edellinen käänsi pääläelleen. Israelin (1997, 93) mielestä on miltei perverssiä tai vähintäänkin ironista kuvitella Adornoa kuljeskelemassa pitkin Malibu Beachin rantakatuja, pistäytymässä supermarketissa viikonloppuostoksilla tai sekoittelemassa drinkkejä ilmastoidussa esikaupunkiasunnossaan. Tässä on eräs monin variaatioin esitetty mielikuva Adornosta Amerikassa: ”herkkätunteinen eurooppalainen

älykkö, joka on tyrmistynyt tilapäisen kotimaansa kaupallisuudesta, vulgäärisuudesta ja teoreettisesta takapajuisuudesta” (Jay 1985, 121).²

Tämän kaltaiset mielikuvat ovat yksinkertaistavia, muttei niitä voi täysin kiistääkään. Erityisesti *Minima Moralia* (1951), joka on eräänlainen filosofinen päiväkirja Los Angelesissa vietetyiltä emigranttivuosilta, Adorno havainnoi tyylilleen ominaisella tavalla pikkutarkasti ja kriittisesti monia amerikkalaisen valtavirtakulttuurin erityispiirteitä. Niinpä se, että ”mainosjulisteiden hammastahnakaunottarien salamavalohymyssä saattoi erottaa tuskaisen irvistyksen” oli hänelle kuin subjektin kasvoille jähmettynyt kuolinnaamio. Mainonnan hohde ei täysin onnistunut peittämään sosiaalisen konformismin kääntöpuolta, toisin sanoen sitä, että yksilöllisyyttä suvaittiin vain siinä määrin kuin se alistui yleiselle. Se taas, että ”kaikilla täytyy jatkuvasti olla meneillään jokin projekti” oli substantiaalisen toiminnan ja omakohtaisen merkityksen tyhjenemistä erilaisiin objektiivisesti määräytyneisiin näennäisaktiviteetteihin. Ja se, että ”autojen ja jääkaappien ovet täytyy läimäyttää kiinni, kun taas toisilla on taipumus napsahtaa kiinni itsekseen” oli merkinä teknologisen järjen ja tavaroiden ylivallasta ihmisiin nähden. (Adorno 1998e, *passim*.)

Teknologian kiihdyttämä elämänrytmi ja ajattelun esineellistyminen sai aikaan sen, että Adorno reagoi amerikkalaiseen elämäntapaan pääasiassa eristäytymällä. Hän osallistui muutamaiin paikallisiin yhteiskuntatieteellisiin tutkimusprojekteihin, joskin vaihtelevalla menestyksellä ja varautuneesti, sillä hän vierasti niiden *teamwork* -periaatteita ja empiirisiä kyselykaavakemenetelmiä.³ Suurin menestys tällä saralla oli eittämättä hänen osallisuutensa Berkeleyn yliopistossa tehtyyn ”autoritaarista persoonallisuutta” koskevaan sosiaalipsykologiseen tutkimukseen, josta julkaistun kirjan (Adorno et al. 1950) nimilehdeltä hänet Yhdysvalloissa aikanaan parhaiten tunnettiin. Omimmillaan Adorno oli kuitenkin yksityisyydessä ja kriittisenä esseistinä. Ei Adorno mikään erakkoluonne ollut, muttei hän myöskään uinut sisään amerikkalaiseen valtavirtakulttuuriin, saatiikka tuntenut vetoa Los Angelesin silmäätekevien kansoittamaan gaalakutsujen maailmaan, johon monet eurooppalaiset kulttuurielämän edustajat saivat enemmän tai vähemmän pysyvän pääsylipun.⁴

2 Frankfurtin koulukunnan ajattelun syvällisenä tuntijana Jay ei tietenkään itse allekirjoita näin yksioikoista näkemystä.

3 Adorno piti silti tutustumistaan empiirisiin tutkimusmenetelmiin myönteisenä ja piti niitä tutkimuksen apuvälineenä, kunhan niille ei annettu autonomista asemaa. Survey-tutkimuksen vaarana oli hänen nähdäkseen subjektiivisten reaktioiden ottaminen totuutena ilman niiden suhteuttamista objektiivisiin sosiaalisiin rakenteisiin, joiden ymmärtämisessä Adorno korosti kriittisen teorian merkitystä.

4 Mutta tiettyjä poikkeuksiakin oli. Vuonna 1947 Adorno (2003, 396–397) selostaa vanhemmilleen – ilmeisen ylpeänä – että oli vaimonsa Gretelin kanssa kutsuvieraana Charles Chaplinin luona katsomassa tämän vastavalmistunutta elokuvaa *Monsieur Verdoux* (suom. Ritari siniparta), ”vain noin 15 ihmisen joukossa”, johon lukeutui ”kaikenlaisia merkkihenkilöitä”.

Adorno pitäytyi mielummin omissa kiinnostuksenkohteissaan ja kirjoitti Los Angelesissa muun muassa uuden musiikin filosofiaa käsittelevän teoksensa, joka oli näkemykseltään ehdottoman modernistinen.

Vaikka Adornon vaiheet Los Angelesissa olivat kaikkea muuta kuin harmonisia, olisi silti harhaanjohtavaa luonnehtia häntä snobiksi, joka ei alkuunkaan kyennyt ymmärtämään amerikkalaista kulttuuria tai yhteiskuntaa. Adornon suhde Yhdysvaltoihin oli moniulotteisempi. Hän arvioi positiivisesti joitakin maan demokraattisina pitämiään piirteitä ja väitti, että sellainen tietoisuus, joka pelkästään hyljeksi amerikkalaisuutta ilman sen syvällistä arviointia, oli ”taantumuksellinen” (Adorno 1969, 367-370).

Lisäksi se, että modernien yhteiskuntien kehitys oli johtanut valistuksen ja edistyksen sijasta barbariaan ei ollut alun alkaen mikään amerikkalainen ilmiö. Pikemminkin juuri sivistyneenä pidetty Eurooppa oli tuottanut ”täydellimmän helvetin unikuva”, jonka ihmiskunta on tähän asti saanut aikaiseksi”, kuten hän totesi kirjeessään Walter Benjaminille emigraationsa alkuvaiheissa (ks. Reiners 1998). Vanhan mantereen totalitaristinen romahdus olisi jo yksistään riittänyt tuottamaan yllin kyllin materiaalia *Valistuksen dialektiikan* sivilisaatiokriittisiin pohdintoihin. Samat järjen kriisin tunnusmerkit olivat kuitenkin näkyvillä myös Yhdysvalloissa: yksilön alistuminen sellaisille sosiaalisille, taloudellisille ja teknologisisille voimille, joiden kehitykseen hän ei voinut paljoa vaikuttaa. Tästä syystä Adorno säilytti Yhdysvalloissa jo aiemmin omaksumansa kulttuurikriittisen asenteen, joka kiteytyi kulttuuriteollisuuden teoriaksi niinä vuosina, jotka hän siellä vietti.⁵

Jos Adornon kokemus Yhdysvalloista oli ”vaurioitunut”, niin sama vieroksunta ilmeni myös käänteisesti, jopa korkealla poliittisella tasolla. Adorno ja monet muut Frankfurtrin koulukunnan jäsenet joutuivat liittovaltion poliisin FBI:n tarkkailulistalle potentiaalisina radikaaleina. He olivat saksalaisina ja marxilaisina kaksin verroin epäilyttäviä (ja oksymoronimaisesti määriteltyjä) ”kommunatseja” (communazis) ja sellaisina heitä myös kuulusteltiin. Leppymättömän vainoharhainen FBI:n päällikkö J. Edgar Hoover jopa arveli Adornon ja Horkheimerin hänelle toimitettua ja liittovaltion poliisin salakieliasiantuntijoiden avaamaa filosofista kirjeenvaihtoa lukiessaan, että ilmaukset ”Nietzsche” ja ”saksalainen ekspressionismi” olivat mahdollisesti jonkinsortista kumouk-

Elokuvasesityksen jälkeiset illalliset venyivät myöhään yöhön ja Adorno kertoo esittäneensä Chaplinin kanssa (”hän muuttaa kaiken teatteriksi”) improvisoidun oopperaparodian vieraiden iloksi.

5 Se, mitä ”kulttuuriteollisuusteorialla” oikeastaan tarkoitetaan, on moniselitteistä. Adornolla ei ollut mitään singulaarista teoriaa kulttuurista selkeine testattavine väitteineen vaan kasa eri aikoina valmistuneita aiheita koskevia tekstejä. Niiden sisäinen temaattinen yhteys antaa kuitenkin aiheen tarkastella niitä yhtenä kokonaisuutena, josta on tullut tavaksi puhua joko kulttuuriteollisuusteorian tai -mallina. Ks. myös viite 1.

sellista koodikieltä – mutta mihin liittyen, sitä hän ei kyennyt ratkaisemaan (ks. Rubin 2002, 173–174). Kaikki tämä huomioiden ei ollut outoa, että Adorno jätti Los Angelesin lopullisesti taakseen vuonna 1953 – samaan aikaan kun senaattori Joseph McCarthyn kommunistivainot saavuttivat huippunsa – kun paluu kotimaahan ja Frankfurtiin kävi vihdoin mahdolliseksi.

Vaikka Adorno ei enää palannut Yhdysvaltoihin, eivät hänen siellä tuottamansa kulttuurianalyysit hautautuneet aikalaisteorioiden usein nopeasti sedimentoituviin kerroksiin vaan ne nostettiin esiin toisissa paikoissa ja toisina aikoina. Kriittinen kulttuuriteollisuusteoria resonoi edelleen voimakkaasti niiden keskustelujen kanssa, joissa pohditaan esimerkiksi taiteen ja populaarikulttuurin esteettistä arvoa tai niiden kokemisen käytäntöjä. Tämän havaitsemiseksi ei tarvitse edes poistua teorian alkuperäisestä syntykontekstista.

Tasan puoli vuosisataa sen jälkeen kun Adorno lähti Los Angelesista, taapaamme siellä toisen, itsellemme tutumman ja kansainvälisesti paljon juhlittumman kulttuuripersoonan. Otsikolla ”Enkelten kaupungin kapellimestari” *Helsingin Sanomat* selostaa loppuvuodesta 2003 Esa-Pekka Salosen triumfia uudella mantereella: ”Ohjaaja Steven Spielberg, näyttelijä Catherine Zeta-Jones ja monet muut Hollywood-tähdet kävelevät valokuvaajien ristitulella. He tulevat kuuntelemaan Esa-Pekka Salosta ja Los Angelesin filharmonikkoja ja siinä sivussa näyttätymään Frank Gehryn suunnitteleman Disney Hallin Hollywood-gaalassa.”⁶

Amerikkalaisen menestysmyytin kliseet tuodaan näin välittömästi esille, mutta jos Los Angeles on taivas, jossa Salonen voi muun muassa ”toteuttaa soinnilliset unelmansa”, ei helvettikään ole kaukana. Tähtipalvonnan keskeillä artikkeleissa nimittäin muistutetaan myös yhteiskunnallisesta ahdingosta. Salosen koti sijaitsee Brentwoodissa (samassa kaupunginosassa jossa Adorno asui), ja siellä ”voi kävellä kaduilla”, toisin kuin Beverly Hillsin tai Bel Airin hienostokortteleissa, joissa eletään, kuten Salonen havainnoi, ”vartioiden suojassa niin kutsutusti turvassa. Miltä, sitä en tiedä.” Tämänkaltaiset havainnot liittyvät Yhdysvalloille leimaa antavaan ”pelon kulttuuriin”⁷, jota maan hallitseva luokka ilmeisen tietoisesti lietsoo pyrkiessään ylläpitämään

6 Vesa Sirén, *Enkelten kaupungin kapellimestari*, HS Sunnuntai 1.11.2003. Jutun yhteydessä oleva puolen sivun kuva Salosesta seisomassa kameramiesten ympäröimänä korostaa kuvatekstin mukaisesti sitä, miten ”villin mediapyörityksen jälkeen hänet tuntevat nyt yhä useammat”.

7 ”Pelon kulttuurilla” (Glassner 2000) tarkoitetaan Yhdysvaltojen kontekstissa sellaisia erityisesti mediassa paljon huomiota saavia riskitekijöitä (kuten alaluokkien aiheuttama väkivalta, huumeet, ”tappajavirukset”, terrorismi, jne.), joita liioitellaan suhteettomasti väestön pitämiseksi jatkuvan pelon vallassa. Tätä tunnetta voidaan hyödyntää esimerkiksi pyrittäessä legitimoimaan maan nykyhallituksen ajamaa ”kovan linjan” sisä- ja ulkopolitiikkaa, jonka eräänä tarkoituksena on suunnata yleisön huomio pois riskien rakenteellisista syistä niiden seurauksiin.

sosiaalista kontrollia. Turvattomuuden tunteiden taustalla on kuitenkin myös todellisia eriarvoistavia rakenteita, joihin Salonenkin haastattelussa viittaa. Ne vaikuttavat kaiken muun lisäksi myös hänen oman tulosvastuualueensa keskeisimpään mittariin, konserttien kävijämääriin: ”Ronald Reaganin kauden raaka kapitalismi tuhosi mustan keskiluokan [...] On vaikea kiinnostua konserteista, jos pitää miettiä, miten saa ruokaa perheelleen”. Onneksi kuitenkin ”latinoilla on mieletön upswing (nousukierre). Heitä saapuu paikalle, kun pidämme Latinalaisen Amerikan teemakonserttejamme”.

Sosiaalisia ristiriitoja ei siis piiloteta näkyvistä – vaikka ne ovatkin kenties vain historiallisten erityistapausten (”Reaganin kausi”) tuottamia poikkeamia kapitalismin periaatteesta rationaalisesta kehityskertomuksesta. Mutta jos tarkennamme hieman katsettamme, niin esiin piirtyy muutakin, sellaista joka ilmentää Adornon kulttuuriteollisuusteorian avainkysymyksiä.

Salosen mukaan taiteen on nykyisin alistuttava markkinoiden ja mediajulkisuuden toimintalogiikalle, jotta se voi säilyttää elinvoimansa. Mediajulkisuus tuo välineellisiä hyötyjä, sillä ”Jos klassisen musiikin esiintyjät eivät koskaan voi esiintyä celebritetteinä, antaudumme muita huonompaan asemaan”. Taiteilijan sormen on tunnettava markkinoiden syke: ”1990-luvun puolivälissä vedin liian tiukkaa ohjelmapolitiikkaa, ja kuulijamäärät laskivat. Otin sitten säyseämmän linjan” – mikä tarkoittaa ohjelmiston kannalta vähemmän eläviä säveltäjiä ja nykymusiikkia ja enemmän klassikkoja sekä elokuvamusiikkia. Kommentteissa huokuu taloudellisten näkökohtien vastaanpanemattomuus, ja niihin nykyinen keskustelu useimmiten kulminoituakin puhuttaessa taiteesta, kulttuurista, mediasta, koulutuksesta, terveydenhoidosta ja niitä koskevasta politiikasta. Raha on retoriikan teorian sanoin ”terminaatio” – kun se on puhunut, ei keskustelua ole enää tarvetta jatkaa.

Mutta mitä tästä kaikesta tulisi ajatella? Salonen ei artikkelin mukaan näe suuria vaikeuksia taiteen sovittautumisessa osaksi markkinalähtöisiä toimintamalleja. Ongelmat eivät hänen mielestään ole niinkään markkinoiden vaatimuksissa kuin vanhoissa kulttuurikäsitteissä, jotka laahaavat muutoksen perässä: ”Pyhyysajattelusta on ollut klassiselle musiikille paljon haittaa. Korkeakulttuurin itsestäänselvyys on kadonnut, ja se pitää perustella nykyisessä yhteiskunnassa uudestaan. Se ei onnistu eristäytymällä temppeleihin ja antautumalla palvottavaksi”. Salosen väitettä voi toki pitää tervetulleena elitismien vastaisena heittona, mutta tämä tulkinta ei vaikuta järin uskottavalta ottaen huomioon sen, minkälaiset sosiaaliryhmät Yhdysvalloissakin keskimäärin käyvät sinfoniakonserteissa. Enemmänkin se kielii siitä, että markkinalogiikan vahvistumista kulttuurissa ei nykyisellään kyseenalaisteta. Se on yrityskielenkäytön mukaisesti haaste ja mahdollisuus, jonka voi kohdata avoimen positiivisesti, uusia horisontteja optimistisesti korostaen.

Salosen ja Los Angelesin filharmonikkojen toiminta perustuu amerikkalaisittain pikemminkin esimodernin patronaattijärjestelmän periaatteisiin – joita on tosin höystetty hyvinkin jälkimodernilla medianäkyvyyttä korostavalla imagotietoisuudella – kuin länsieurooppalaisiin malleihin, joissa julkisella rahoituksella on tärkeä rooli. Silti hänen näkemyksensä heijastelevat sellaista kulttuurista muutosta, joka on tullut tutuksi myös täällä.

Nykyisin viljellään yleisesti argumenttia, jonka mukaan talous on muuttunut kulttuuriseksi ja kulttuuri liiketoiminnaksi (”kulttuurisektoriksi”) muiden toimialojen tapaan. Tätä asiantilaa ei kuitenkaan haluta problematisoida liiaksi. Akateemisessa keskustelussa ja kulttuuripolitiikassa on parin viime vuosikymmenen aikana tapahtunut Adornon esiin nostaman kulttuuriteollisuuden käsitteen ”positiivinen uudelleenarviointi” (ks. O’Connor 2003). Vanhat antagonismit haluttiin monien tutkijoiden ja asiantuntijoiden suulla sysätä lopultakin syrjään, ja kääntää katse ”pois autonomisen taiteen ja kaupallisen kulttuurin vastakohtaisuudesta” (emt., 14). Markkinat eivät ole kulttuurin vihollinen vaan mahdollisuus, joka auttaa kulttuurin tuottajia tuoteistamaan omaa luovuuttaan. Prosessi hyödyttää heitä, sillä symbolisten tuotteiden ”keskeinen taloudellinen arvo perustuu niiden kulttuuriarvoon” (emt., 22). Sen synnyttäminen taas riippuu luovuudesta ja innovointikyvystä joita nykyiset markkinat joka tapauksessa muutenkin edellyttävät tai suorastaan kultivoivat. Ongelmia syntyy vasta silloin, jos ”kulttuuriosaamista” ei kyetä liittämään ”liiketoiminnallisiin taitoihin” (emt., 23). Siksi myös kulttuurin yksityisen ja julkisen tuen tulee kohdentua ennen muuta sellaisiin hankkeisiin, joilta voi, riskiarvioinnit huomioon ottaen, realistisesti odottaa mahdollisuuksia sijoitetun pääoman muuttumiseen voitoiksi tai ainakin yritysten kannalta hyödylliseksi mediajulkisuudeksi. Kovenevassa kilpailutaloudessa ja valtionosuuksista käytävän taistelun kiihtyessä kulttuurilla on jatkuva näytön paikka. Hyväksi onneksi kuitenkin kulttuurisektori nähdään keskeisenä talouskasvun alueena, mistä kulttuurisen tuotannon edustajien tulee olla ylpeästi mutta vastuullisesti tietoisia.

Kulttuuripoliittisen retoriikan ja sanaston muutos heijastelee uusliberalismin tunkeutumista kaiken muun ohella myös kulttuurin kentälle. Uudessa toimintaympäristössä muistutukset siitä, että Adornon käyttöön ottama kulttuuriteollisuuden käsite oli alun perin kriittinen ja suuntautui juuri niitä piirteitä vastaan, jotka ovat sen positiivisen uudelleenarvioinnin takana, tuntuvat sopimattomilta. Ne ovat kaikuja menneiltä vuosikymmeniltä, jolloin kulttuurin autonomiaa talouteen nähden haluttiin korostaa myös diskursiivisesti.

Salonen kommentoi neljännesvuosisata sitten *Kulttuurivihkoissa* lyhyesti Adornon modernistisia musiikkinäkemyksiä, joita Esa Sironen (1980) esitelti. Hänen nähdäkseen ne sisälsivät ”koko joukon totuuksia, jotka tulevat

säilyttämään ajankohtaisuutensa ja yleispätevyytensä pitkään”, mikä johtuu nykymusiikin aseman jatkuvasta heikentymisestä ”tehokkaasti markkinoitun viihteen” ja ”konserttisaleissa tulvivan ´my favorite classics´-rihkaman vyöryn alla” (Salonen 1980, 48). Salonen on nykyisin tehnyt pesäeroa edustamansa niin kutsutun Korvat auki -sukupolven radikaaleimpiin linjauksiin. Se, että Salosen arviot vaikuttavat hänen nykyisen positionsa suhteen jälkijättöisiltä, eivät silti ole niinkään seurausta hänen henkilökohtaisten arvostuksiansa muutoksista vaan ennen muuta siitä, että tietyt modernistiset ideaalit ovat uudessa kulttuurisessa tilanteessa vähemmän kotonaan. Adornon (ja nuoren Salosen) ajatukset modernistisen musiikin edistyksestä tulkitaan nyt ilmauksiksi sellaisesta kulttuuriteoriasta, joka oli sävyiltään elitistinen ja ääri-intellektuaalinen. Ne eivät sovi alkuunkaan ”elämysyhteiskunnan” muuttuneisiin arvostuksiin, jotka suhteellistavat taiteen ja markkinoidun viihteen välistä eroa ja korostavat välitöntä somaattista nautintoa. Kun Salonen (2001, 5) esittelee sinfoniakonsertin ohjelmalehtisessä sävelteostaan *Foreign Bodies* (2001) hän kertoo, että ”kymmenen vuotta Etelä-Kaliforniassa ovat muuttaneet minua: olen nykyisin kiinnostuneempi musiikin fysikaalisesta todellisuudesta, toisin sanoen äänestä itsestään, kuin sen puhtaasti älyllisistä piirteistä”.

Eläminen Los Angelesissa muutti myös Adornoa, mutta Salosesta poiketen hän asettui yhä kriittisemmin vallitsevaa kulttuuria vastaan sen sijaan, että hänen ajattelunsa olisi muuttunut aikaa myöten myöntävämmäksi. Välitöntä elämysestetiikkaa, tunteita ja ruumiillisuutta, mutta myös ilmiöiden ja luovuuden markkina-arvoa korostavassa nykykulttuurissa Adornon kaltainen ”älyllinen” modernisti vaikuttaa hyvin epämuodikkaalta, suorastaan luotaantumattomalta. Tämä ei silti välttämättä johda siihen päätelmään, ettei Adornon näkemyksillä olisi enää mitään arvoa kulttuurikeskustelussa. Muodikkuuden ohella aktuaalisuuden käsitteellä on myös toinen merkitys. Se viittaa siihen, että jollain asialla on merkitystä ”nykyisyyden ja sen keskeisten kysymysten kannalta” (Pensky 1997, 1). Pohdin seuraavaksi laajemmin kulttuuriteollisuuden aktuaalisuutta juuri tässä merkityksessä.

Kulttuuriteollisuusteorian ulottuvuuksia

Kulttuuriteollisuuden käsite viittasi Adornon teksteissä hyvin moneen suuntaan, eikä sen eri vivahteita ole helppo esittää kokonaisvaltaisesti. Tämä johtuu paljolti jo hänen kirjoitustyylistään. Adorno asetteli eri elementtejä vastakkain pyrkimättä ilmiöiden lopulliseen sovittukseen tai ”ensimmäisen periaatteen” löytämiseen. Toisinaan Adornon tekstejä lukiessa syntyykin vaikutelma, ettei hänen merkityksensä kulttuurikriittikkona perustu niinkään

yleisiin teoreettisiin rakennelmiin kuin yksittäisten huomioiden oivaltavuuteen. Tämä oli myös tietyssä mielessä hänen intentionsa. Adorno oli äärimmäisyyksiin asti pikkutarkka ilmaisunsa suhteen ja korosti yksittäisten lauseiden merkitystä kokonaisuuden kannalta (ks. Adorno 1998e, 95–98).

Kyse ei ollut vain tyyliseikasta, vaan myös metodisesta lähestymistavasta. Koska yhteiskunta oli mahtava järjestelmä, ”sokaiseva kokonaisuus”, joka ei sallinut eroja ja yksilöllisyyttä, sitä koskevan ajattelun tuli olla tätäkin enemmän yksityiskohtia havainnoivaa ja huomioida kriittisesti väärälle totaliteetille alisteiset momentit. Adorno ei pyrkinyt suuren filosofisen systeemin rakenteluun Hegelin tapaan. Hän yritti teksteissään nostaa esiin yksilöllisyyden traagisen kohtalon kapitalismissa (ks. Pensky 1997, 11–12). Viattomilta näyttävät yksityiskohdat, joita hänen tekstinsä vilisevät, saattoivat juuri huomattomuutensa vuoksi, aivan kuin vahingossa, ilmaista totuuden valheellisesta kokonaisuudesta.

En seuraavassa kuitenkaan keskity Adornon kulttuuriteollisuustekstien yksittäisiin havaintoihin vaan pyrin laajempaan hahmotukseen, mille on omat syynsä. Tarkoitukseni on välttää tietty intellektuaalinen köyhyys, joka leimaa kulttuuriteollisuusteorian myöhempiä kritiikkejä. Erityisesti monien angloamerikkalaisten kulttuurintutkijoiden harjoittaman kritiikin tyyppillinen ongelma on ollut siinä, että he ovat kohdistaneet huomionsa vain johonkin puoleen Adornon analyyseissä ja päätyneet tätä kautta hylkäämään hänen näkemyksensä kokonaisuudessaan.

Kulttuuriteollisuus oli Adornolle varsin joustava yleiskäsite. Se ei tarkoittanut vain esimerkiksi kulttuurisen tuotannon tietyllä tavalla organisoituja instituutioita vaan se ilmaisi myös kapitalismille ominaista kehityskulkua eli jatkuvasti kiihtyvää kulttuurintuotannon ja sosiaalisten aktiviteettien sisällyttämistä osaksi tavaravaihdon ja markkinoitten dynamiikkaa.⁸ Joustavuudesta huolimatta kulttuuriteollisuuden käsitteen keskeisintä sovellusaluetta ovat ne kulttuurisen tuotannon muodot, joita nykyisin kutsutaan mediaksi ja populaarikulttuuriksi. Näitä Adorno käsitteli varsin monitahoisesti. Hän tarkasteli kulttuuriteollisuuden luonnetta yhtenäisenä järjestelmänä ja pohti sen teknologista kehitystä. Hän analysoi kulttuuriteollisuuden tuotteita ja esitti myös arvioita niiden kuluttamisesta. Adornon kulttuuriteollisuusnäkemysten ja niiden ajankohtaisuuden avaaminen edellyttää kaikkien näiden ulottuvuuksien kommentointia, ja teen sen kolmen marxilaisessa tutkimuksessa keskeisellä sijalla olevan käsitteen avulla: totaliteetti, esineellistyminen ja ideologia. Huo-

8 Tästä johtuen Steinert (2003, 9) korostaa sitä, ettei kulttuuriteollisuus ole identtinen median kanssa, vaan laajenee terminä koskettamaan esimerkiksi arkkitehtuurin, deittailun, yrityskulttuurin tai bodauksen. Tämä on teoreettisessa mielessä totta, mutta Adornon avaintekstit kulttuuriteollisuudesta painottuvat silti sisällöllisesti joukkoviestimiin.

mautettakoon, että vaikka olen analyttisessä mielessä erotellut nämä käsitteet seuraavassa toisistaan, ne viittaavat myös osin samankaltaisiin ilmiöihin.

1) *Kulttuuriteollisuus totaliteettina*

Adorno käytti ilmaisua kulttuuriteollisuus nimenomaan yksikkömuodossa, mikä on tärkeä seikka. Hän ei tarkastellut sanoma- ja aikakauslehdistöä, musiikkiteollisuutta, elokuvaa tai radiota erillisinä kulttuurisen tuotannon haaroina vaan korosti sitä, että kulttuuriteollisuuden ”Yksittäiset lohkot muistuttavat rakenteellisesti toisiaan tai vähintään mukautuvat toisiinsa. Ne jäsenyivät lähes aukottomaksi systeemiksi” (Adorno 1984, 21). Kulttuuriteollisuus oli Adornolle yhtenäinen kokonaisuus, totaliteetti, jonka eri osien väliset pinnalliset eroavuudet olivat vähemmän tärkeitä kuin niiden ilmaisema yhtäläinen henki.

Vaikka Adorno näki saman hengen vaikuttavan myös totalitaristisissa maissa – keskusjohtoinen valtiollinen propaganda ei tule toimeen ilman kulttuuristen toimintojen keskinäistä koordinoimista – oli käsitteen terä suunnattu ennen muuta kaupallista ”monopolikapitalistista” kulttuuriteollisuutta vastaan siinä muodossa kuin se ilmeni Yhdysvalloissa. Adorno esitti, että kulttuuriteollisuuden muodostaman kokonaisuuden yhdenmukaisuus oli seurausta ennen muuta taloudellisesta ja hallinnollisesta keskittymisestä sekä toisaalta teknologisesta muutoksesta: yhdessä nämä mahdollistivat massamittaisen kulttuurintuotannon ja kulttuuriteollisten tuotteiden jakelun niitä kuluttaville miljoonayleisöille. Adornon ymmärrys kulttuuriteollisuuden materiaalisesta kehityksestä oli kuitenkin selvästi painottunut kapitalismiteoreettiseen suuntaan. Hän korosti sitä, että teknologinen kehitys oli alisteista talouden rakenteissa tapahtuneille muutoksille. Toisin kuin joissakin arvioissa on esitetty (esim. Mattelart & Mattelart 1998, 60–63), hän ei siten ollut teknologinen deterministi, joka olisi tarkastellut mediateknologian kehitystä omalakisena prosessina kohti yhä epähumanimpaa yhteiskuntaa. Adornon mukaan se ”perusta, jolta tekniikka alistaa yhteiskunnan valtaansa, on taloudellisesti vahvinten herruusasema yhteiskunnassa”, eikä siitä siksi ”pidä soimata tekniikan kehityslakia sinänsä vaan tekniikan tehtävää nykytaloudessa” (Horkheimer & Adorno 2004, 10).⁹

Toisen maailmansodan aikana amerikkalainen kulttuuriteollisuus oli jo vahvasti keskittynyttä. Adorno kirjoitti suurista ”kulttuurikonserneista” (ku-

⁹ Viittaan jatkossa myös *Valistuksen dialektiikan* kulttuuriteollisuusluvusta puhuttaessa selvyuden vuoksi vain Adornoon. Adorno oli suurimmaksi osaksi vastuussa mainitusta luvusta, vaikka Horkheimer osallistuiakin sen tarkistamiseen ja muuttamiseen Adornon kirjoittamien luonnosten pohjalta (Noerr 2002, 222–223).

ten Warner Brothers tai NBC), jotka olivat jakaneet mediamarkkinat keskenään. Tämä kehitys oli lähtenyt liikkeelle jo 1800-luvun lopussa äveriäiden lehtimagnaattien (esimerkiksi Pulitzer ja Hearst) luotua suuret lehtiketjunsä, minkä seurauksena liberaalikapitalismin ajan lehdistökilpailu antoi myötä monopolistiselle (tai oikeammin oligopolistiselle) markkinatilanteelle. Sama keskittymiskehitys toistui radion ja elokuvan sekä myöhemmin television kohdalla. Toinen teema, johon Adorno tässä yhteydessä kiinnitti huomiota, oli se, miten suuretkin mediakonsernit olivat itseään vielä paljon suurempien teollisuusyritysten kontrollissa – jos ei suoraan omistusjärjestelyjen kautta, niin ainakin rahoitusmielessä. ”Mahtavinkin radioyhtiö on riippuvainen sähköteollisuudesta tai filmiala pankeista; sitä paitsi piirin eri alat ovat kytkeytyneet taloudellisesti toisiinsa” (Horkheimer & Adorno 2004, 10). Tämä kytkös taas johtuu paljolti viestinten mainostustehtävästä. Se luo symbioottisen yhteyden öljy-, ruoka-, auto-, sähkö- tai virvoitusjuomajättien sekä näitä sisällöllisesti palvelevien ja näille yleisöjä tarjoilevien mediakonsernien välille. Mainokset ja viihde pyrkivät luomaan ostamiselle otollisen mielentilan ja tätä tavoittelevat sekä mediayhtiöt että niiden yleisöistä kiinnostuneet mainostajat.¹⁰

Adornon näkemys median taloudellisten rakenteiden luomasta ykseydestä on nykyisin hyvin ajankohtainen, oikeastaan ajankohtaisempi kuin koskaan. 1980-luvun jälkeinen suuri rakenteellinen muutos teollistuneissa maissa koski hyvinvointivaltion ja yksityisten markkinoitten välisen suhteen uudelleenjärjestelyä neoliberaalin markkinafilosofian pohjalta. Tämän kehityksen merkinä oli sääntelyn purkaminen ja julkisten toimintojen yksityistäminen, mikä vaikutti myös mediajärjestelmien luonteeseen ympäri maailman. Yhdysvaltojen jo ennestään vahvasti kaupallistunut media muuttui suorastaan ”hyperkaupalliseksi” (McChesney 1999) ja Länsi-Euroopassa yleisradioyhtiöiden vahvan aseman purkautuminen laajensi merkittävästi yksityisesti toimivien mediamarkkinoitten alaa. Myös kommunismin romahdus Itä-Euroopassa vaikutti samansuuntaisesti. Vaikka valtion sääntelemän median ja kaupallisten mediatoimijoiden välinen suhde on saanut monia eri muotoja eri maissa, parin viime vuosikymmenen yleisenä kehityksenä on ollut se, että taloudellisesti merkittävien maiden mediajärjestelmät ovat antautuneet pääomalle vapaan kaupan ja kilpailun nimissä. Tämä on johdantanut – yhdessä globaalia jakelua helpottavan viestintäteknologian kanssa – kansalliset rajat ylittävän mediatalouden kasvuun, jonka tuottaman hyödyn ovat korjanneet mahtavat ylikansalliset mediarytykset.

10 Adorno ei ollut suinkaan ensimmäisiä, jotka kiinnittivät näihin amerikkalaisen mediajärjestelmän kehityspiirteisiin huomiota. Hänen näkemyksensä vaikuttivat kuitenkin hyvin voimakkaasti myöhempiin median poliittisen taloustieteen edustajiin, jotka ovat kehitelleet edelleen samoja teemoja.

Yksityisten mediayritysten kehitys vie luonnostaan kohti uusien markkinoitten tavoittelua, keskittymistä ja suuryritysten vallan kasvua, mikä on suora seuraus siitä, että ne toimivat samalla tavoin kapitalistisin periaattein kuin mikä tahansa muukin tuotannonala. Median keskittyminen on ollut pitkäaikainen trendi kapitalismissa, mutta parin viime vuosikymmenen aikana se on saanut – edellä mainituista syistä – hyvin kiihkeitä muotoja. Esimerkiksi Yhdysvalloissa niiden yritysten määrä, jotka dominoivat Yhdysvaltojen mediamarkkinoita, on pudonnut parissa vuosikymmenessä viidestäkymmenestä viiteen (Bagdikian 2004). Nämä viisi (Time Warner, News Corporation, Disney, Viacom ja saksalainen mediajätti Bertelsmann) ovat samalla myös maailmanlaajuisesti merkittäviä. Esimerkiksi amerikkalaistuneen australialaisen Rupert Murdochin omistama News Corporation on levittänyt toimintojaan länsimaiden ohella myös latinalaiseen Amerikkaan ja Aasiaan. Laajentumisen ohella mediayritykset ovat muuttuneet entistä selvemmin suuriksi konglomeraateiksi, jotka operoivat yhä useammilla kulttuurisen tuotannon ja jakelun lohkoilla yhtä aikaa. Tämä kehitys näkyy niin globaalilla kuin alueellisellakin tasolla. Suomen mediakentän merkittävin muutos 1990-luvulla oli kahden suuren konsernin eli Sanoma-WSOY:n ja Alma Median muodostuminen. Jälkimmäinen myi sittemmin merkittävän osan toiminnoistaan, mutta tämä ei ole tarkoittanut keskittymiskehityksen vähenemistä Suomessa ja sen lähialueilla. Media-alan taloudelliset uudelleenjärjestelyt ovat jatkuvia ja niiden liikuttavana voimana ovat suuret mediayritykset, jotka keskinäisen kilpailun ohella myös jakavat markkinat keskenään.

Se, kuinka suoraa keskittymiskehityksen vaikutus median sisältöihin on, on kiistanalainen kysymys, johon ei ole syytä juuttua liiaksi. Tietyssä mielessä on yhdentekevää vastaako kaupallisin periaatein toimivan median sisällöistä kaksi tai kaksikymmentä mediayritystä: sama pyrkimys tavoitella suuria ja kulutuskykyisiä yleisöjä voittopuolisesti viihteen avulla säilyy voimassa riippumatta markkinoilla toimivien pelurien määrästä. Toisaalta keskittymiskehityksellä ja mediatalojen omistuspuhjan levenemisellä on omat vaikutuksensa, mikä perustelee nykyisinkin ajatusta siitä, että kulttuuriteollisuudessa kokonaisuus on merkittävämpi kuin osat.

Monialaisen omistuksen kautta mediayritykset tavoittelevat synergiaetuja eli sitä että yhtä ja samaa mediamateriaalia voidaan esittää saman yrityksen omistamissa useissa eri viestintävälineissä. Laaja omistus tuo tässä mielessä kustannussäästöjä ja se johtaa muun muassa ristiinmarkkinoinnin (cross marketing) lisääntymiseen. Mediatutkija Juha Herkman (2005) on tarkastellut tätä ilmiötä kotimaisen median osalta. Hän kiinnittää huomiota ennen muuta iltapäivälehtien ja kaupallisen television sisällöllisiin sidoksiin ja toisaalta mediasisältöjen televisioitumiseen. Vaikka televisiojulkusten ja

televisiosarjoihin liittyvän aineiston näkyvyys muissa viestimissä oli vahvaa jo ennen Sanoma-WSOY:n ja Alma Median aikaa, on tämä kehitys voimistunut mediakonsernien muodostumisen jälkeen. Yhden konsernin omistaman televisiokanavan sarjoja ja televisiopersoonia on käsitelty runsaasti saman konsernin omistaman iltapäivälehdessä lööpeissä ja sisäsivuilla, ja toinen konserni on vastannut haasteeseen samalla mitalla. Ristiinomis- tuksen lisääntyminen kiihdyttää entisestään kulttuuriteollisuuden luonnetta promootiokoneistona, joka hävittää rajat mainonnan ja viihteen tai mainonnan ja informaation välillä.

Viime vuosien keskeisiä lööppiaiheita Suomessa ovat olleet *Sinkkuelämän*, *Frendien* ja *Salattujen elämien* kaltaiset television viihdesarjat sekä ulkomailta kotimaiseksi versioitujen tositelevisio-ohjelmien draamankänteet (*Suuri Seikkailu*, *Idols*, *Maajussille Morsian*, *Big Brother*, yms.). Näitä ohjelmia on käsitelty lukemattomissa lehtijutuissa, radiokanavien juonnoissa ja verkkosivuilla. Tämä ei johdu pelkästään ristiinomisuksesta, sillä esimerkiksi iltapäivälehdet ”julkaisevat televisioaiheista materiaalia kanavaan katsomatta mikäli kokevat sen hyödyttävän omaa myyntiään” (Herkman 2005, 283). Viihteellistynyt media kierrättää samoja kulttuurintuotteita ja mediapersoonia kontekstista toiseen ja ne toimivat ennen muuta toistensa myynnin edistämisen välineinä. Monipuolisuus ei tämän tuloksena välttämättä kasva tai maailmankuva levene, sillä median markkinalogiikalle on yleisemminkin leimallista se, että se suuntaa huomion itse esiin nostamiinsa ilmiöihin. Adorno (2002, 50) nimittikin kulttuuriteollisuutta ”viestimeksi, joka viestii itsestään”. Merkittävä osa nykyisestä mediatarjonnasta on sisäsiittoista: lukemattomat elokuvat parodioivat toisia elokuvia, televisiosarjat viittaavat toisiin televisiosarjoihin, iltapäivälehdissä käsitellään televisiosarjan roolihahmon identiteettiongelmia tai erilaisten julkkisten (yhtä hyvin ”kohumissin” kuin poliitikon) julkisuuskuva, jota he myös itse ovat mukana kommentoimassa tapetilla pysyäkseen. Mediakulttuurin monenkirjaisuus harmaantuu melkoisesti, kun muistetaan se, miten samoista lähteistä se koko ajan ammentaa.

Adornon (2002, 51) mukaan kulttuuriteollisuus rajaa tarjoamansa informaation ”siihen, minkä monopoli tuottaa, tavaroihin ja sellaisiin ihmisiin, joiden tehtävä julkisessa liiketoiminnassa tekee heistä tavaroita”. Kaupallisen median perusideana on ruokkia kuluttajansa mielenkiintoa tarjoamiinsa tuotteisiin, olipa kyse sitten mediatuotteista itsestään tai niiden yhteydessä mainostetuista kulutustavaroista. Kulttuuriteollisuus toimii välineestä riippumatta tämän logiikan mukaisesti ja viime vuosikymmenten suurten yritysfuusioiden jälkeen

entistäkin suuremmalla syyllä. Joukkoviestinnän liiketoiminnallisen luonteen tarkastelu nostaa korostetusti esiin sen, että mediatoiminnan eri haarat ovat sulautuneet yhteen ja että ne ovat markkinoinnin edellyttämien käytäntöjen vuoksi funktionaalisesti toisistaan riippuvaisia.¹¹ Tämä perustelee myös sen, miksi kulttuuriteollisuutta on edelleen mielekästä tarkastella Adornon tapaan yhtenä totaliteettina – ainakin jos sitä halutaan tarkastella kriittisesti.

2) Kulttuuriteollisuus esineellistymisenä

Vaikka Adorno kiinnitti huomiota kulttuuriteollisuuden taloudellisiin rakenteisiin, eivät ne olleet hänen analyysinsä pääkohteena. Hän ei tehnyt empiirisiä selvityksiä kulttuuriteollisuudessa toimivien yritysten keskittymiskehityksestä tai vertailut esimerkiksi sitä, miten sijoitetun pääoman tuottoprosentti vaihteli kulttuuriteollisuuden eri tuotantosektoreilla. Ylipäänsä Frankfurtin koulukunnan jäsenten edustama länsimarxilainen suuntaus ei ollut niinkään kiinnostunut talouden ”objektiivisista” puolista kuin subjektien tajunnan ja kulttuurin kehityksestä. Jälkimmäiset eivät käyneet ymmärrettäväksi ilman että niitä tarkasteltiin osana kapitalismin yleistä historiallista muotoutumista, mutta yksinään pääoman liikelait eivät heidän mukaansa selitysmalliksi riittäneet.

Kuten muutkin vanhafrankfurtilaiset, Adorno omaksui Marxin kapitalismiteoriasta vain tiettyjä osia. Hän piti välttämättömänä sitä, että yhteiskunta hahmotettiin kapitalistisesti organisoituneena, muttei korostanut esimerkiksi pääoman kasautumista, työnarvoteoriaa tai historiallisen materialismin suuria linjanvetoja.¹² Adornolle keskeisin marxilainen ajatus oli vaihtoarvon hallitsevuus yhteiskunnassa ja kulttuurissa, joka pohjautui Marxin näkemyksiin esineellistymisestä ja tavaran fetissiluonteesta. Jälkimmäisiä edelleen kehitelleen Georg Lukácsin tavoin Adorno näki, että vaihtoarvo on ”universaali rakenneperiaate” (ks. Jarvis 1998, 53). Se ei ollut vain jotain, joka määrittä esimerkiksi kapitalistin ja työläisen suhdetta tuotannossa tai yksityisten tuottajien välistä suhdetta markkinoilla. Hän korosti sitä, että vaihtoarvo levittäytyi yhä laajemmin ja yhä syvemmin eri elämänalueille, myös sellaisille, jotka olivat aiemmin olleet markkinoilta suhteellisen suojattuja. Myöhäiskapitalismissa kaikesta – niin tiedoista, taidoista kuin tunteista – uhkasi tulla markkinoilla

11 Median ja kulttuurisen tuotannon eri haaroilla on toki kiistatta omat tuotantoon, jakeluun ja kulutukseen liittyvät luonteenpiirteensä, mutta väite (esim. Miége 1989), että tämä tekisi kulttuuriteollisuuden lähestymisen totaliteettina perustelemattomaksi, on harhaanjohtava. Miégen käsityksen kritiikistä ks. esim. Loisa 2003, 135–.

12 Susan Buck-Morssin (1977, 24–42) ilmaus Adornon edustamasta marxismista on osuva: ”Marx miinus proletariaatti”.

vaihdettavia tuotteita. Länsimarxilaisista ajattelihoista juuri Adorno siirsi tämän kysymyksen kaikkein polttavimmin koskettamaan modernia kulttuuria. Adornolle oleellinen lähtökohta oli tämä: silloin kun kulttuurintuotteista tuli markkinoitavia hyödykkeitä, näiden objektien erityiset piirteet (käyttöarvot) alistettiin samalla tämän erityisyyden hävittäväälle ”abstraktille ekvivalenssille”, toisin sanoen vaihtoarvolle.

Kulttuuriteollisuuden kehitys oli Adornon mukaan osa yleistä kapitalismin laajenemisprosessia. Adorno tarkasteli tätä kehitystä kriittisesti eritoten siksi, että hän näki sen sotivan vastoin tärkeänä pitämäänsä saksalaisen idealistisen estetiikan perinnettä. Hieman yksinkertaistaen Adornon käsityksenä oli se, että valistuksen ja porvarillisen vallankumouksen aikoihin 1700-luvulla ”taide oli irtaantunut yhteiskunnasta, näkyvimmillään poliittis-uskonnollisista yhteyksistään niin pitkälle, että se oli mahdollista tulkita autonomiseksi” (Mehtonen & Sironen 1987, 93). Kapitalismin vahvistuminen 1800-luvulla mursi tämän autonomian. Modernissa massayhteiskunnassa taiteilijat tuottivat teoksensa laajeneville markkinoille ja joutuivat siten myös niiden käskyvallan alle. Taiteella oli toki jo aiemminkin ollut yhteytensä kaupankäyntiin, mutta teollistetussa kulttuurimuodossa uutta oli häikäilemätön ja piilotelematon kulttuurin markkina-arvon ensisijaistaminen, se että ”taide kieltää oman autonomiansa astuen ylpeästi kulutushyödykkeiden rivistöön” (Horkheimer & Adorno, 2004, 30). Tässä välineellistymisessä oli Adornon mielestä kulttuuriteollisuuden oleellisin sisältö. Kulttuurin tai taiteen todellinen merkityksellisyys toteutui vain silloin, kun se seurasi omia sisäisiä, oikeastaan merkityksettömiä päämääriään. Kun kulttuuri muuttui tavaraksi, siitä tuli samalla väline, tarkoituksellista toimintaa jonkin sille ulkoisen toiminnan tukemiseksi ja ylläpitämiseksi.

Hävittäessään taiteen autonomian kapitalistinen yhteiskunta antoi kulttuuriteollisuudelle uudenlaisia tehtäviä. Kulttuuriteollisuuden kehittyminen oli ilmausta siitä, että päällysrakenne oli saatettu samanlaisen rationalisaation alaisuuteen kuin varsinainen teollinen perusta. Jatkuvasti uusia markkinoita tavoitteleville pääoman omistajille kulttuuri ja vapaa-aika tarjosivat uuden arvonnäköalaa, joka ”löydettiin” teollistumisen ja kaupungistumisen edetessä. Aivan samoin kuin ihmisten työ tehtaissa ja toimistoissa oli rationalisoitu, myös heidän vapaa-aikansa – joka oli länsimaissa lisääntynyt huomattavasti 1900-luvun puoliväliin mennessä ja jota vietettiin yhä enemmän privaattisti kodin piirissä viestimiä seuraten – täytettiin massatuotetun kulttuurin kulutuksella. Kulttuuriteollisuus korvasi autonomiaa pyrkivän taiteen ohella myös ”kansantaiteen” ja yhteisölliset huvitukset (ks. esim. Ohmann 1996).

Tässä yhteydessä on syytä huomata se, että Adorno ei käyttänyt kulttuuriteollisuuden käsitettä juuri siinä merkityksessä kuin mitä sen ilmisällöstä voisi päätellä: oleellista ei hänen mielestään ollut se, että kulttuuri olisi ollut samalla tavoin tuotannollisesti rationalisoitua liukuhihnateollisuutta kuin vaik-

kapa virvoitusjuomien valmistaminen. Ilmaisui viittasi enemmänkin ”tuotteen standardisoitumiseen” ja ”jakelutekniikoiden rationalisoitumiseen”(Adorno 1984, 22). Sen sijaan itse tuotannossa säilyi hänen mukaansa vielä paljon käsityömäisyyttä ja yksilöllisyyttä, mikä samalla takasi sen, että ”kulttuuri-teollisuuden virheinvestoinnit ovat huomattavan suuret” (emt., 24). Adorno ymmärsi selvästi sen, että kulttuurin tuotannon rationalisoiminen ei ollut mitenkään ongelmatonta, ja tästä syystä usein toistettua väitettä (esim. Frith 1996), jonka mukaan kulttuuri-teollisuusteoria olisi ”yltiörationaalinen”, voi pitää likinäköisenä vääринymmärryksenä.

Se, että kulttuuri-teollisuus todellakin antaa tilaa luovuudelle, muodostaa tietenkin jonkinsorttisen ongelman pääomalle, joka ei voi täysin kontrolloida luovaa prosessia. Tuotannosta vastaavat pyrkivät eri keinoin varmistamaan sen, että tuotteiden kuluttajaystävällisyys ja markkinoitavuus nousevat taiteellisten arvojen yläpuolelle, mikä näkyy ”kulttuuri-teollisuudessa toimivien taiteilijoiden ja tuottajien välisenä ikuisena konfliktina” (Adorno 1984, 24). Ongelmat eivät kuitenkaan ole ylitsepääsemättömiä, sillä kulttuuri-teollisuuden parissa työskentelevien autonomia on aina suhteellista. Pääoma kontrolloi joka tapauksessa tuotteen reproduktiota, jakelua ja myynnistä koituvia rahavirtoja. Lisäksi kulttuuri-teollisuus on kehittänyt monia keinoja, joiden avulla se vaikuttaa luovaan työhön ja asettaa niille tiettyjä rajoitteita (Wayne 2003, 18). Adornon (1991a, 145) mukaan ”Materiaalia tuottavat seuraavat – usein nuristen – lukemattomia vaatimuksia, sormituntumaansa, vakiintuneita toimintatapoja, kontrollimekanismeja, jotka välttämättä vähentävät minimiinsä minkään työllisen taiteellisen itseilmaisun aluetta”.

Huolimatta mediasisältöjä tarjoavien välineiden ja kanavien jatkuvasta kasvusta (tai juuri siitä johtuen) hyvin suuri osa sisällöistä on valettu valmiiseen muottiin. Lajityyppien kliseitä uskollisesti toistavat elokuvat ja televisiosarjat, formaattiradiokanavat, teiniyhtyeet, visailut tai peliohjelmot ovat kaikki ilmausta tästä. Sisällöllisen toiston taustalla on yhtäältä jo pelkkä tuotantovauhdin nopeus ja toisaalta se, että aiemmin tuottoisiksi havaittuja menestysreseptejä käytetään uusien tuotteiden valmistamisessa (esimerkiksi elokuvien jatko-osat tai romaanisarjat). Tämä johtaa ”sen uusintamiseen, mikä jo muutenkin on” (Adorno 1998b, 401). Eräs seuraus kulttuuri-teollisuuden kaavamaisuudesta on se, että ”lukemattomien kuluttajien mielenkiinto kohdistuukin perustellusti tekniikkaan eikä jäykästi toistuviin, onttoihin ja jo puolittain periksi antaneisiin sisältöihin” (Horkheimer & Adorno 2004, 18) – minkä voi nykyisin todeta vaikkapa siitä julkisesta huomioarvosta jonka uuden digitaalitekniologian soveltaminen Hollywoodin elokuvatuotannossa on saanut.

Se, että mediateollisuus on tavarantuotantoa ja että tämä johtaa tuotteiden standardisoitumiseen on vain yksi, oikeastaan varsin pinnallinen puoli Adornon analyysissä. Vaikka standardisoituminen vähintäänkin valtakulttuurisena

ilmiönä on arkihavainnon keinoin helposti todennettavissa, monet hänen teorioitaan myöhemmin arvostelleet (esim. Douglas Kellner tässä kirjassa) ovat korostaneet sitä, että kulttuuriteollisuus on paljon monimuotoisempi kokonaisuus kuin mitä Adorno antoi ymmärtää. Tässä debatissa on pitkälti kyse siitä, mihin ilmiöihin eri tutkijat kulloinkin katseensa suuntaavat: sisältöjen samana toistuviin piirteisiin vai niiden eriasteisiin eroihin. Jotta keskustelu ei juuttuisi hedelmättömäksi kiistelyksi siitä, miten moni- tai yksipuolista kulttuuri on – sen määrittely ei ole pelkästään empiirinen vaan myös teoreettinen kysymys – käsitystä Adornon kuvaamien kulttuuristen prosessien läpitukenavuudesta on syytä täydentää.

Mediasisältöjen myynnin ohella kulttuuriteollisuuden toinen tehtävä on se, että se osallistuu mainostuksen kautta lisäarvon luomiseen muiden tavarantuottajien hyväksi ja tarjoilee samalla yleisöjä mainostajille. Käytännössä nämä eri tasot – kulttuuri tavarana ja sen myynninedistämistehtävä – läpäisevät kuitenkin toisensa niin perusteellisesti, että niiden välillä on vaikea tehdä eroa. Adorno huomauttaa:

”Nopealla vilkaisulla pystyy enää tuskin erottamaan, mitkä vaikutusvaltaisten amerikkalaisten aikakauslehtien Lifen ja Fortunen kuvista ja teksteistä kuuluvat mainoksiin, mitkä toimitukselliseen aineistoon. Toimituksellista on haltioitunut ja maksutta tehty kuvareportaasi merkkihenkilön asuintavoista ja keuhkohoidosta – mikä tuo hänelle uusia ihailijoita – kun taas mainossivut perustuvat niin asialliseen ja todellisen elämän mukaiseen valokuva- ja tietoaineistoon, että ne edustavat sitä informatiivisuuden ihannetta, johon toimituksellinen osa vasta pyrkii.”
(Horkheimer & Adorno 2004, 33.)

Tämä kehitys on sittemmin entisestään vahvistunut. Suomessakin on käyty kiistoja journalismin ja mainosaineiston rajanvedoista Julkisen Sanan Neuvostoa myöten. Käytännössä kuitenkin jokainen, joka on törmännyt lehtiutiseen uuden matkapuhelimen ominaisuuksista, selaillut populaarikulttuurituotteiden arvosteluja tai katsonut television tähtihaastatteluja – jotka useimmiten ovat kulttuuriteollisuuden pr-osastojen huolellisesti orkestroimia markkinointitilaisuuksia – voi todeta sen, miten häilyvistä rajoista on kysymys. Samalla kulttuurin piirissä työskentelevistä luovista kyvyistä on tullut abstrakteja ”sisällöntuottajia”, joka pitää kategoriana sisällään yhtä hyvin toimittajat, luovat taiteilijat kuin talk show -juontajat, jotka alkavatkin muistuttaa toisiaan. Läpikaupallisessa kulttuurissa kaikella toiminnalla on taipumus ohjautua osaksi liiketoimintaa ja siksi symbolisilla hierarkioilla tai kielellisillä erotteluilla ei ole enää entisenlaista merkitystä. Se, missä määrin kulttuurin parissa työskentelevät hyväksyvät ”sisällöntuottajuuden” kaltaiset

manageritermit osaksi toimintaansa koskevaa itseymmärrystä lienee eräs mittari sille, kuinka laajalti Adornon hahmottelema kulttuuriteollisuuden logiikka on lyönyt itseään läpi.

Adornon päähuomio ei suuntautunut kulttuuriteollisuuden funktioihin erillisinä vaan esineellistymisen tendenssiin yleensä, ja tässä onkin sen vahvuus nykykulttuurin analyysia ajatellen. Hänen mukaansa ”mainonta ja kulttuuriteollisuus sulautuvat toisiinsa niin teknisesti kuin taloudellisestikin” (Adorno & Horkheimer 2004, 34). Adorno väitti, että kulttuuriteollisuudesta oli tullut synonyyminen liike-elämälle tai suhdetoiminnalle. Se ”tuottaa *goodwillia* sellaisenaan erityisiin firmoihin tai myyntiartikkeleihin katsomatta. Ihmisille tuotetaan yleistä epäkriittistä yhteisymmärrystä, reklaameja olemassaolevan maailman puolesta, samalla kun jokainen kulttuuriteollinen tuote on itsensä mainos.” (Adorno 1984, 22.) Adorno hahmottelee tässä sitä, minkä brittiosologi Andrew Wernick (1991) on myöhemmin nimennyt ”promootion kulttuuriksi”. Ilmaisu viittaa siihen, miten nykyisin on yhä vaikeampi löytää sellaisen sosiaalisen toiminnan aluetta, johon myyninedistämisen tai markkinoitavuuden pakko ei olisi tunkeutunut. Median ja kulttuurisen tuotannon lisäksi se vaikuttaa yhtä hyvin politiikassa, uskonnossa, opetuksessa kuin terveydenhoidossa. Myös sodankäyntiä tarkastellaan nykyisin pr-julkisuuden näkökulmasta (ks. esim. Rampton & Stauber 2003, 35–64). Promootion kulttuuri näkyy jatkuvina imagokampanjoina, joiden avulla eri yhteiskunnan osa-alueiden edustajat pyrkivät lisäämään näkyvyyttään julkisuudessa – sekä myös kiihkeänä keskusteluna mediassa siitä, kuka on onnistunut parhaiten imagotehtailussa. Wernick toteaaakin, että ”se tapa, millä promootiokäytäntö on laajentunut kaikille sosiaalisen kommunikaation alueille, kertoo siitä, miten kaupallisuus ja markkinaperiaate yleisemminkin ovat paljon kaikkennievämpiä kulttuurisia voimia kuin mitä Frankfurtin koulun ajattelijat arvelivat” (Wernick 1991, 195).

Yhdysvalloissa tämä kehitys on mennyt äärimmäisyyksiin, mutta amerikkalaisen mediateollisuuden vahvasta maailmanlaajuisesta markkina-asemasta johtuen se ilmenee myös muissa maissa, joissa imitoidaan ja sovelletaan nimenomaan Yhdysvalloissa kehiteltyjä markkinointimethodoja. Sikääläisessä kulttuuriteollisuudessa esineellistymisen läpätunkevuus ilmenee esimerkiksi siten, että mediayritykset kuluttavat yhä suurempia summia oman viihdetuotantonsa mainostamiseen ja markkinointiin. Yhtenä syynä tähän on suurten yleisömassojen hajoaminen eri välineiden ja kanavien pienemmiksi katsojajoukokunniksi, toinen on edellä mainittu ristiinomistuksen lisääntyminen ja kolmas syy on kasvavat tuotantokustannukset, jotka kytkeytyvät läheisesti mediatarjonnan yleiseen kasvuun. Tästä seuraa se, että esimerkiksi elokuvantekijöiden on rahoituksensa varmistaakseen käytettävä yhä enemmän varoja sellaisiin elementteihin, joiden tiedetään herättävän muita paremmin katsojien mielen-

kiinto (tunnetut tähtinäyttelijät, toimintakohtaukset, loisteliaat erikoisefektit). Ongelma on kuitenkin siinä, että muutkin elokuvat tavoittelevat menestystä samojen aineiden avulla. Kasvavien tuotantokustannusten kattamiseksi tarvitaan hetyvätöntä markkinointia, mutta ennen muuta sitä tarvitaan toistensa kanssa hyvin samantapaisista elementeistä kasattujen elokuvien keinotekoisiksi erilaistamiseksi yleisön silmissä (McAllister 2000).

Mainonnan määrä on ylipäänsä kasvanut parin viime vuosikymmenen aikana niin suuressa määrin, että sen suunnittelijat joutuvat keksimään yhä kekseliäämpää, monimuotoisempaa ja yhä laajemmalle ulottuvaa mainontaa, jotta he voisivat saada äänensä kuulluksi kasvavan mainossaastan keskellä. Eräs huomiota herättänyt kehitys on se, että 1980-luvulta lähtien amerikkalaisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa – ja nyttemmin myös muun muassa tietokonepeleissä ja populaarimusiikin lyriikoissa – on käytetty paljon tuotesijoittelua (*product placement*), joka tarkoittaa sitä, että brändituotteet tulevat enemmän tai vähemmän osaksi tarinankerrontaa.¹³

Näkyvyyden avulla pyritään tietenkin tuotteiden myynnin lisäämiseen, ja samalla mediateollisuus on saanut tuotesijoittelusta lisätuloja. Suomalainenkin elokuvatuotanto on ottanut ensiaskeleensa tähän suuntaan (Mäkitalo 2003), mutta Yhdysvalloissa tuotesijoittelu on jo miljardiluokan bisnes (Ostrow 2004). Miltei kaikkien massalevityksessä olevien amerikkalaisten elokuvien ja televisiosarjojen hahmot ajelevat tämän tai tuon valmistajan autoilla, pureskelevat tietyn merkkisiä suklaapatukoita, näpräävät tietyn merkkisiä kännyköitä tai käyttävät design-aurinkolaseja – ja aina niin että brändi tunkeutuu esille ja usein se mainitaankin dialogissa. Lisäksi tuotesijoittelu on Yhdysvalloissa laajentunut viime aikoina siihen suuntaan, että brändinimet eivät vain vilahda mediaesityksissä, vaan ne ”varastavat koko shown”, toisin sanoen ne integroidaan yhä tiiviimmin osaksi tarinankerrontaa tai sen puitteita (emt.).

Vaikka samat kehityspiirteet ovat eriasteisesti havaittavissa ympäri maailmaa, on Italia kenties kaikkein hätkähdyttäv in esimerkki nopeasti tapahtuneesta kulttuurin konsumerisoinumisesta ja sen seurauksista. Italian television sääntely purettiin 1970-luvun lopulla ja tämän lainmuutoksen suurin hyötyjä oli kiinteistöalalla rikastunut liikemies Silvio Berlusconi, joka laajensi aggressiivisesti liiketoimensa televisioon ja myöhemmin muihinkin medioihin. Berlusconi hankki suhteellisen nopeasti omistukseensa suurimman osan Italian kaupallisesta televisiosta, jonka tarjonnan hän kaupallisti eurooppalaisittain ennennäkemättömällä tavalla. Hän ei pyrkinyt vain avaamaan televisiota yhä suuremmalle määrälle mainontaa vaan kontrolloimaan koko sitä mediaympäristöä, jossa mainonta tapahtui (Ginsborg 2004).

13 Tuotesijoittelun historia ulottuu vähintäänkin 1930-luvulle asti. Todella suuren luokan liiketoimintaa siitä on kuitenkin tullut vasta muutaman viime vuosikymmenen aikana.

Italialaiset televisionkatsojat ja erityisesti lapset joutuivat suoranaisen mainosvyyryyn kohteeksi, sekä ohjelmia katsoessaan että niiden mainostauoilla. Vuonna 1984 italialaiset kaupalliset televisiokanavat näyttivät jo 1500 mainosta päivässä, mikä oli enemmän kuin muissa Euroopan maissa yhteensä. Sama tauoton mainostus on jatkunut myöhemminkin, eikä se ole voinut olla jättämättä jälkiä, mikä ilmenee eräästä italialaisia perheitä vuosituhannen vaihteessa käsitelleestä seurantatutkimuksesta. Tutkimuksen mukaan ero parin vuosikymmenen takaiseen tilanteeseen oli nähtävissä esimerkiksi siinä, miten ”lasten piirustukset itsestään ja perheistään sisältävät toistuvia ja huomiota herättäviä viittauksia heidän kenkiinsä, yleensä urheilujalkineisiin ja ennen kaikkea niihin joiden logona erottuu Nike, Adidas tai Reebok” (Ginsborg 2004, 107). Merkkituotteiden läsnäolo kaikkialla on esineellistymisen leimallinen nykymuoto ja identifikaatiosta tuotteisiin on tullut yhä näkyvämpi sosiaalisen kanssakäymisen ennakkoehto.

Markkinoinnin ja mainonnan lisääntyminen ei rajoitu vain mediaan, vaan se laajenee koko kulttuuria läpäiseväksi kehityskuluksi. Hankalasti tavoitettavaksi mielletyn kuluttajan huomiosta taistellaan tekemällä mainonnasta kaikkialla läsnä olevaa. Hyvin vähän keskustellaan siitä, miten mainonta liittäessään itseensä symbolisesti kaikkea mahdollista, niin kulttuurin kuin luonnon ominaisuuksia, tekee yhä vaikeammaksi muodostaa havaintoja tai mielikuvia ilman että ne ovat uhkaavat kytkeytyä johonkin tuotteeseen. Kuinka helppoa on esimerkiksi katsella saunan kuistilla suomalaista järvimaisemaa auringon laskiessa ilman että näkymä tuo mieleen tietyn olutmerkin? Tällaiseen mielikuvien ohjailuun mainonta tietenkin pyrkiikin ja varmasti siinä myös usein onnistuu. Adorno epäili, että ”maisemastakin tulee pelkkä tausta kylteille ja merkeille” (Horkheimer & Adorno, 2004, 33). Ainakin kaupungeissa tämän kehityksen voi havaita: mainosvapaata julkista tilaa on yhä vähemmän ja samalla uusista jättikokoisista ostoskeskuksista on tullut uudenlaisia julkisia tiloja.

Kotimaisesta esimerkistä käy Espoon Iso Omena, joka sulkee teräsrakenteisiinsa suurten lukujen mystiikkaa: 115 liikettä neljässä kerroksessa, kaksi hypermarkettia, 28 muotiliikettä ja 18 kahvilaa tai ravintolaa. Se on iskulauseensa mukaisesti kuitenkin ”paljon enemmän kuin vain kauppakeskus”, oikeastaan ”kuin pieni kaupunki” joka on kuulemma ”toteutettu pitkälti espooalaisten toivomusten mukaisesti”. Markkinakolossin yhteydessä on ”asuintaloja, joista pääsee sisäkautta asioimaan suoraan ostoskeskukseen” ja se tarjoaa työtä yli tuhannelle ihmiselle. Työn ja shoppailun ohessa Isossa Omenassa voi harrastaa ruumiinkulttuuria (kuntosali) ja hengenravintoa

(elokuvateatteri) ja lisäksi siellä on joitakuuta Espoon kaupungin julkisia palveluja sekä yksityisiä lääkäriasemia.¹⁴ Kiireisen elämänrytmin uuvuttamilla on tarjolla myös ”hiljaisuuden kappeli”, joten myös sielu tulee ravituksi. Kaikki tämä tapahtuu tietenkin hyväntahtoisten tuotteiden ympäröimänä ja niiden alituisen ”promoamisen” keskellä, mikä ei herätä sen suurempia intohimoja kapitalistisen markkinatalouden kaikenpuolisen naturalisoitumisen vuoksi.

Kauppakeskukset ovat vain äärimmäinen muoto koko yhteiskuntaa läpäisevistä piirteistä. Ison Omenan kaltaisiin ilmiöihin liittyy siksi hämmentävä arkisuus. Ne edustavat asteittain, ilman suurta vallankumousta tai yllätyksellisyyttä tapahtuvaa kulttuurisen ja sosiaalisen elämän liukenemista osaksi markkinoita, mikä esitetään suurena edistyskertomuksena. Niiden ideologisenä sisältönä on kaikesta transsendenssistä tyhjennetty utopia, joka saatutetaan saman kulutuksen avulla, jota arki muutenkin ihmisiltä edellyttää. Määrällinen lisäys (lisää markkinoita, lisää kulutusta) on tuottavinaan laadullisen muutoksen. Reifikaation käsitteen ajankohtaisuutta puolustava Timothy Bewes väittää, että laajeneva esineellistyminen tuottaa ahdistusta, jonka purkaminen taas edellyttää alkuperäisen jännitteen jatkuvaa uusintamista: ”esineellistyvässä yhteiskunnassa kulutus täyttää, tai itse asiassa sen on pakko täyttää, vapauttavia ja henkisiä tehtäviä” (Bewes 2002, 262). Ilmaisuihin ”ostosparatiisi” on kenties tässä yhteydessä syytä ottaa kirjaimellisesti.

Adornon mukaan elämä myöhäiskapitalismissa, ”kaikkialle levittäytyvän mainonnan aikakaudella”, on jatkuvaa sovittautumista kulutuksen sfääriin (Horkheimer & Adorno 2004, 24, 28; Adorno 1998e, 13–14). Kun mainostoimistot nykyisin pyrkivät etsimään yhä uusia ulkomainosten paikkoja, niin sekin käy mahdolliseksi, että eräs ”vaateketju tarjoaa äideille ja isille ilmaiseksi lastenvaunuja, joissa on yrityksen mainos”.¹⁵ Konsumeristiseen elämäntapaan totuttautuminen alkaa kehdestä ja jatkuu hautaan asti. Markkinoinnin vyöry muuttaa ei vain kulttuurin vaan koko arjen elämismaailman tuotesijoittelun kohteeksi. Tämä on jo toteutunut markkinointimodeissa (*”real life product placement”*), joissa yritykset palkkaavat ihmisiä kehuamaan tuotteitaan ystävilleen tai satunnaisesti tapaamilleen ihmisille, osana normaalia kanssakäymistä (esim. Schor 2003, 17). Voisi kai jo kuvitella sen, että lapsen ensi rääkäisyä synnytyssairaalassa tai vanhuksen viimeistä henkäystä sairastuoteella säestäisi mainoslause: ”Elämän teille tarjoaa / tarjosi (se ja se tuotemerkki)”. Ainakin tämä olisi looginen jatke länsimaisen hallinnon ylätasolla vaikuttavalle poliittiselle ideologialle, joka keskittyy sääntelyn purkamiseen ja kaupankäynnin esteiden poistamiseen kaikilla kuviteltavissa

14 Lainaukset Ison Omenan internet-sivustolta: <http://www.isoomena.fi/fi/kauppakeskus/index.asp>.

15 *Mainostajat taistelevat jokaisesta millimetrillä*, HS Kaupunki 29.10.2002.

olevilla inhimillisen toiminnan alueilla. Kapitalistinen markkinajärjestelmä ei tunne muuta mahdollisuutta kuin jatkuvasti laajentua. Edelliseen fiktion liittyen voi todeta, että todellisuus ylittää tässäkin tapauksessa mielikuvituksen rajat. Viime vuosina yhä useampi amerikkalaislapsi on nimetty tunnetun design-tuotteen mukaan, kuten Armani, Lexus, Chanel, Cartier tai Porsche.¹⁶ Geeniteknologisten edistysaskeleiden ja kyborgivisioiden toteuttaminen suuryhtiöiden suojeleuksessa voi tietenkin joskus tulevaisuudessa toteuttaa fiktion vieläkin vahvemmin.

Esineellistyminen oli Adornolle hyvin laaja ilmiö, joka oli hänen nähdäkseen tunkeutunut länsimaisen elämänmuodon kokonaisuuteen. Jos Marxille esineellistyminen ilmeni ennen muuta tuotannossa ja työaikana, niin Adorno painotti sitä, miten myös vapaa-aika oli muuttunut välttämättömyyden valtakunnaksi, joka täyttyi kulutuksesta ja tuotteistetuista aktiviteeteista. Kaikkialle laajentuessaan esineellistyminen koski lopulta myös subjektia itseään, ja juuri tämä huomio päättää *Valistuksen dialektiikan* kulttuuriteoreettisuusluvun:

”Ihmisten intiimeimmätkin reaktiot ovat esineistyneet heitä itseään vastaan niin täydelleen, että ajatus heidän omintakeisuudestaan säilyy vain äärimmäisenä abstraktiona: personality tarkoittaa heille enää tuskin muuta kuin häikäisevän valkoista hammasriviä ja vapautta niin tunteista kuin kainalohiestäkin. Tämä on mainonnan riemuvoitto kulttuuriteoreettisuudessa, kuluttajien pakonomainen mimesis, yhdenmukaisuus niiden kulttuuritarvaroiden kanssa, joiden läpi he samalla silti näkevät.”
(Horkheimer & Adorno 2004, 36.)

Ilmaisu ”kuluttajien pakonomainen mimesis” on tässä oleellinen: identifikaatio kulutustavaroihin ei ole tulosta niinkään mainostajien harjoittamasta manipulaatiosta kuin siitä, että ihmiset ovat vallitsevissa oloissa pakotettuja kuluttamaan. Kulutuksessa minuuden esineellistyminen ilmenee suoraan jo siinä, miten yksilöt rekrytoituvat, joko tietoisesti tai tiedostamattaan, ostamiensa tuotemerkkien mainospinnoiksi. Tämän melko triviaalin esimerkin lisäksi voi mainita sellaisia esineellistymisen muotoja, joihin subjektit osallistuvat aktiivisesti arkielämänsä osana. Ihmiset esimerkiksi tekevät palkatonta työtä mainostajien hyväksi vapaa-ajallaan, mikä toteutuu silloin kun ihmiset asettuvat kaupallisen median kuluttajina mainostajille myytäviksi yleisöiksi. Ihmiset koulutautuvat tähän työhön vuosikymmenten ajan, kuten kriittinen mediatutkija Dallas Smythe havainnoi:

16 Wall Street Journal 26.12.2003. Näin nimettyjä lapsia oli vuonna 2000 joitakin satoja, mutta määrä oli kasvussa. <http://sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/n/a/2003/12/26/financia-11238EST0093.DTL>.

”Lapsina, teini-ikäisinä ja aikuisina he ovat tehneet havaintoja uusista ja vanhoista tiettyjen brändituotteiden malleista kaupunkien kaduilla, ystäviensä luona, koulussa, työelämässä ja niin edelleen. Keskusteluihin tuotemerkkien ’hyivistä’ ja ’pahoista’ ominaisuuksista on kulunut paljon aikaa sadoissa eri tilanteissa. Kosketus kulutushyödykkeisiin on prosessi, joka jatkuu taukoamatta ja joka sekoittuu kaikkiin ihmiselämän aspektihin koko ajan. Mainostajat saavat tämän valtavan yleisöjen työmäärän eli kuluttamiselle otollisen tietoisuuden luomisen bonuksena.” (Smythe 1981, 32.)

Täydennän Adornon tähdentämää ajatusta vaihtoarvoperiaatteen läpätunkevuudesta vielä yhdellä esimerkillä. Kulutuksen ohella minuuden esineellistyminen myös tuotannossa ja työmarkkinoilla on jatkuvasti kiihtynyt teollistumisen alkuaikoihin verrattuna. Adorno (1998d, 642) väitti eräässä minuuden historiallista kehittymistä käsittelevässä esseessään, että moderni liike-elämä tuottaa ihmisiä jotka ”kuljeskelevat itsensä tai yrityksensä mainoksina, sopusoinnussa taloudellisen kehityksen kanssa”. Tätä voi verrata amerikkalais sosiologi C. Wright Millsin jo 1950-luvulla esittämään analyysiin ”persoonallisuusmarkkinoiden” synnystä eli siitä, miten myöhäiskapitalismissa markkinointiin ja suunnitteluun, palveluihin ja myyntitehtäviin liittyvät valkokaulusammatit ovat tulleet yhä merkittävämmiksi. Koska toimihenkilöiden työ vaatii jatkuvaa asiakassuhteiden vaalimista ja markkinaeetoksen läpätunkeemisissa organisaatioissa toimimista, he eivät enää myy vain työvoimaansa vaan myös omaa minuuttaan: ”Työntekijän persoonalliset ja jopa intiimit luonteenpiirteet vedetään mukaan vaihdon piiriin, ja niistä tulee kaupallisesti merkittäviä hyödykkeitä markkinoilla” (Mills 1956, 182). Persoonallisuusmarkkinat eivät toimi vain julkisen ja liike-elämän suhdeverkostoissa vaan ne näkyvät myös ”kaikentyyppisten yksityisten suhteiden alueella, pitäen sisällään jopa suhteen omaan itseensä” (emt., 187).

Nykyisin yritykset vaativat työntekijöiltä sosiaalisten taitojen ja asiakas-kontaktien maksimoimisen ohella yhä voimakkaampaa sitoutumista yritykseen ja sen ”arvoihin”, joita heidän ”yrityskansalaisina” oletetaan viestivän myös vapaa-ajallaan. Tämä kehitys johtaa työn ja yksityiselämän välisen rajan katoamiseen (ks. Siltala 2004). Muuttunut työelämä näyttää nykyisin asettavan joustavuus- ja tulosvastuuvaatimusten lisäksi yksilölle kahdenlaisia identiteettiä koskevia haasteita: yhtäältä minuuden herkeämätöntä markkinointia sekä sen ”tuotteistamista” työmarkkinoiden edellytyksiä vastaavaksi ja toisaalta toimimista yrityksen käyntikorttina tilanteessa kuin tilanteessa. Tälle on aatteellisesti valmisteltu jo pitkään tietä aina alkaen valistuksen ajan ihmisihanteen eroosiosta ja päätyen jälkimoderniin kulutuskulttuuriin, jossa minuudelle ei nähdä muuta sisältöä kuin se, mikä määrittää sen ulkopuolelta.

Niinpä myöhäiskapitalismissa identifikaatio brändituotteisiin ja yrityksiin sekä niiden edustamiin elämäntyylihaaveisiin muuttuu yhä vahvemmin identiteettiä rakentavaksi tekijäksi (ks. esim. Davis 2003).

Mikä tässä kaikessa on lopulta kritiikin arvoista? Adorno arvosteli esineellistymisen eri muotoja siitä syystä, että ne poistivat olemisesta välittömyyden ja omaehtoisuuden. Jos mikä tahansa, niin kulttuurinen esitys kuin arkinen kanssakäyminen, on vaarassa muuttua ensisijaisesti myynnin edistämisen välineeksi tai markkinointisuhteeksi,¹⁷ niin tällöin pääosaa ei saa tuo toiminta itse vaan jokin siihen nähden ulkoinen funktio. Nykyisin kulttuurituotteiden arvon mittana on silmiinpistävän voimakkaasti niiden määrällisesti mitattava kaupallinen menestys tai sitten se, että ne voidaan välittömästi kytkeä osaksi yritysten promootiota (mikä on tänä päivänä paljon suunnitelmallisempaa kuin aiemmin). Lisäksi odotetaan, että kulttuurintuotanto kytkeytyy uuteen teknologiaan ja niitä tarjoaviin suuryhtiöihin tavalla joka palvelee suoraan ja kitkatta kapitalismin restrukturaatiota, siirtymää kohti ”virtuaalitaloutta”. Kaupalliset funktiot eivät ole ulkoisia tekijöitä, jotka kytkeytyvät kulttuuriin sattumanvaraisesti vaan ne sisäistyvät sen elimelliseksi osaksi, esimerkiksi silloin kun mediaesityksiä rakennetaan sen mukaan miten niiden oletetaan miellyttävän sponsoria, joka toisinaan myös suoraan osallistuu mediatuotteen suunnitteluun. Eräs tae kulttuurin monipuolisuudesta on sen osoittaminen, että se toteuttaa muutakin tarkoitusta kuin vain vallitsevan markkinajärjestelmän palvelemista. Jos kehitys kuitenkin vie tähän suuntaan, niin kuin nykyisin näyttää tapahtuvan, on Adornon näkemyksillä edelleen annettavaa.

Kaikesta huolimatta Adornon harjoittama esineellistymiskritiikki on jäänyt taka-alalle, mille on omat kulttuuriteorian kehitykseen liittyvät syynsä. 1980-luvulta alkaen anglo-amerikkalainen kulttuurintutkimus nousi valtavirtatutkimuksen asemaan länsimaisessa akatemiassa. Sen piirissä Adorno on usein nähty viihteen tai populaarikulttuurin yksilulotteisena kritikkona, joka asetti niitä vastaan omat korkeakulttuuriset makukriteerinsä (esim. Collins 1989). Negatiivinen Adorno-reseptio on seurausta siitä, että kulttuurintutkimus on tähdännyt ennen muuta antielitistiseen käsitykseen kulttuurista. Brittiläisen kulttuurintutkimuksen oppihistoriallisessa kaanonissa (esim. Storey 1993) suuntauksen synty paikannetaan Malcolm Arnoldin ja F. R. Leavisin korkeakulttuuria puoltaviin ja massakulttuurin tuomitseviin teksteihin. Näistä siirtyään varsinaisten klassikkojen eli Raymond Williamsin ja Richard Hoggartin 1950-luvun tuotantoon, jossa kulttuuri mielletään jo arkisemmaksi elämäntavaksi ja jossa populaarikulttuurillakin (ainakin työväenkulttuurisena ilmiönä)

17 Jälkimmäisestä esimerkki on verkostomarkkinointi, joka käyttää ystävyyssuhteita myynnin välineinä, mutta samaan tähtäävät myös ne ”normaalisti” toimivat yritykset, joiden strategioissa työntekijöiden ”lähiverkot” nähdään potentiaalisina markkinointikanavia uuden tuotteen tullessa markkinoille.

on sijansa.¹⁸ Viimein päädytään 1980-luvulla kehitettyihin jälkimodernistisiin kulttuuriteorioihin, joiden mukaan kaikenlainen populaarikulttuuri, mukaan lukien sen kaikkein tavaroituneimmat ilmentymät, voivat toimia ihmisten luovan kulttuurisen toiminnan lähteenä. Tässä kaanonissa Adorno rinnastetaan tyypillisesti juuri Arnoldin tai Leavisin kaltaisiin konservatiivisiin massakulttuurikritikoihin (emt., 109–111; Barker 2000, 44), ja siten hänen tehtäväkseen jää lähinnä demonstroida kulttuurintutkimuksen jatkuvaa sofistikoitumista. Tämä ei kuitenkaan tee oikeutta Adornon alkuperäisille näkemyksille ja se on myös tehnyt hänestä käsittämättömän monille nykyisillekin brittiläisille kulttuurintutkijoille – ja kulttuurintutkimuksen maailmanvalloituksesta johtuen myös monille muille median ja populaarikulttuurin tutkijoille ympäri maailman.

Suurimmalta osalta kulttuurintutkijoita näyttää jääneen huomaamatta, että Adornon viihdekritiikin ydin oli samassa esineellistymisen tendenssissä, joka vaikutti hänen mukaansa myös taiteissa. Korkeakulttuurin fetisointi pyhäksi oli hänestä yhtä ideologista kuin viihteen populistinen puolustelakin. ”Korkean” ja ”matalan” tilametaforia suhteellistaen Adorno totesi, että kulttuurin teollistaminen ”hävittää mielettömän alhaalta yhtä perin juurin kuin taideteosten mielen ylhäältä” (Horkheimer & Adorno 2004, 22). Adornolle viihteen ongelma ei ollut viihteen ”ajattomassa” luonteessa (sen ruumillisuudessa ja sen tarjoamassa nautinnossa) vaan siinä, että viihde oli alistettu muille kuin näille sisäisille päämäärilleen. ”Puhtaan hovin, jonka varassa voisi jättäytyä leppoisasti kirjavien mieleenjuolahdusten ja onnellisen mielettömyyden huomaan, katkaisee vallitseva huvi” eli se, miten ”narrin kulkuskaavun helinän korvaa kapitalistisen järjen avainnippun kilinä” (emt., 21–22). Adornon kulttuuriteollisuuskritiikki toki kohdistui suurelta osin siihen, mitä nykyisin ymmärretään viiheeksi tai populaarikulttuuriksi, mutta tämä tuskin on mikään yllätys, sillä kulttuuriteollisuuden liiketoiminnallinen luonne ohjaa sitä joka tapauksessa tuottamaan pääasiassa viihdettä. Tämä funktio on entisestään korostunut, mikä nykyinen keskustelu median ”vihteellistymisestä” ilmentää.

Edellä esitetystä johtuen kulttuuriteollisuusteorian näkeminen korkeakulttuurin elitistisenä puolustuspuheena on yksipuolinen tulkinta, joka hämärtää tärkeän eron konservatiivisen ja radikaalin kulttuurikritiikin välillä. On myönnettävä, että Adorno pitäytyi taide-estetiikassaan lähinnä omissa modernistisissa kiinnostuksenkohteissaan, mikä altistaa hänet tietynlaisille elitismisyyöksille. Adornon kulttuuriteollisuusteorian sivuuttaminen pelkästään elitistisenä kielii

18 On syytä huomauttaa, että Williamsin ja Hoggartin lähestymistavoille oli selkeä peruste. Taide ja kansankulttuuri oli Britanniassa aina 1950-luvulle asti eroteltu akateemisessa keskustelussa jyrkästi toisistaan ja kaikki työväestön kulttuuriin viittaava herätti maan sivistyneistössä lähinnä nenännyrpiestyksiä. Näiden kulttuuristen hierarkioiden murtumiseen Williamsin ja Hoggartin työ vaikutti merkittävästi.

kuitenkin yksipuolisesta kulturalistisesta ajattelusta, joka sysää syrjään esineellistymisen teoreettisena ja empiirisenä ilmiönä. Tämä painopisteen muutos liittyy kulttuurintutkimuksen toiseen ominaispiirteeseen, joka on korostunut viime vuosikymmeninä. Marxilaisuuden hiipumisen myötä kulttuurintutkijat alkoivat painottaa kulttuurin ja sen kulutuksen autonomisuutta talousjärjestelmään nähden. Sen seurauksena pyrkimykset korostaa talouden määräysvaltaa on torjuttu raakana ekonomismina, mikä on ilmennyt marxismin yleisenä ja kulttuuriteollisuusteorian erityisenä arvosteluna.

Tämä kritiikki on kuitenkin Adornon näkemyksiä ajatellen kahdessa mielessä kyseenalaista.¹⁹ Yhtäältä hänen kulttuuriteollisuusanalyysinsä oli osa länsimarxilaista perinnettä, joka ei ollut lähtökohtaisesti kulttuurinvastaista taloudellista reduktionismia vaan jossa kulttuuri nähtiin hedelmällisenä tarkastelukohteena nimenomaan siitä syystä, että se ei ollut vain talouden suoraa heijastusta. Ainakin talouden ja kulttuurin suhdetta tuli länsimarxistien mukaan historiallisesti analysoida, jotta niiden väliset mekanismit ja niissä tapahtuneet muutokset tulivat ymmärretyksi. Paljon ongelmallisempaa on väittää, että jos kerran talouden ei voida osoittaa jäännöksettä determinoivan kulttuuria, niin tällöin se voidaan rakenteena unohtaa, mikä tuli tyypilliseksi asennoitumiseksi kulttuurintutkimuksessa 1980-luvulla ja sen jälkeen (Murdock 1997). Toisaalta – ja mikä on kaikkein onnettominta – näin tapahtui ”siinä paradoksaalisessa tilanteessa, jossa kulttuurin kapitalisoituminen astui aimo harppauksen eteenpäin” (Malmberg 2001, 1221).

Filosofi Slavoj Žižekin (1999, 218) mukaan kulttuurintutkimus on tehnyt merkittävän ideologisen palveluksen globaalin kapitalismin pidäkkeettömän etenemisen puolesta suuntaamalla huomiota ”kulttuurisiin eroihin, jotka jättävät kapitalistisen maailmanjärjestelmän perustavan yhtenäisyyden koskemattomaksi”. Se mitä kaiken tämän perusteella pitäisi ajatella Adornon kulttuuriteollisuusteorian ajankohtaisuudesta, on nähdäkseni ilmeistä erityisesti siksi, että hänen kuvaamansa esineellistymisprosessit ovat koko ajan voimistuneet, laajentuneet ja muuttuneet yhä monimuotoisemmiksi.

3) Kulttuuriteollisuus ideologiana

Kolmantena kulttuuriteollisuusteorian ulottuvuutena tarkastelen vielä Adornon näkemyksiä kulttuuriteollisuuden ja ideologian välisestä suhteesta. Tämän kysymyksen käsittely antaa samalla mahdollisuuden tarkastella sitä, miten Adorno ymmärsi median kulutuksen ja vastaanoton. Ajatus joukkovies-

¹⁹ Analyysini perustuu tältä osin Malmbergin (2001) esittämille havainnoille suomalaisen tiedotusopin teoreettisesta kehityksestä.

tinnän ideologisesta luonteesta on keskeinen osa kulttuuriteollisuusteoriaa ja se on jatkuvasti ajankohtainen teema kriittisessä kulttuurin tutkimuksessa ja yhteiskuntateoreettisessa keskustelussa. Ideologian olemuksesta on esitetty viimeisen puolentoista vuosisadan aikana hyvin vaihtelevia tulkintoja ja myös Adornon aihetta koskeva ajattelu sisältää avauksia moneen suuntaan.

Adornon kriittisenä lähtökohtana oli se, että kulttuuriteollisuutta ei voinut lähestyä neutraalina sosiaalisena kommunikaationa tai viestintäteknikoina, jotka palvelivat kaikkia yhteiskunnan jäseniä tasa-arvoisessa suhteessa. Siinä oli hänen mukaansa kyse ennen kaikkea vallasta sekä ihmisten hallinnoinnista ja kontrolloinnista: ”hengestä, joka niihin on puhallettu, isännän äänestä” (Adorno 1984, 21). Kulttuuriteollisuus oli hänen mukaansa selvästi olemassa olevien valtasuhteiden säilyttämisen puolella. Nämä havainnot nostavat esiin tarpeen pohtia siitä, minkälaista ideologista valtaa kulttuuriteollisuus oikeastaan edusti ja miten merkittävää tämä valta oli koko yhteiskuntajärjestelmän ylläpitämisen kannalta.

Ensinnäkin Adorno näki, että kulttuuriteollisuuden ideologisuus ei perustunut missään oleellisessa mielessä tarkoitukselliseen manipulaatioon, jonka subjektiksi saattoi yleispätevästi osoittaa esimerkiksi jonkin yhteiskuntaluokan. Ideologia oli seurausta ennen muuta median rakenteista ja omistussuhteista, talouden toimintalogiikasta. Se oli tässä suhteessa objektiivista ja persoonatonta. Toiseksi Adorno ajatteli, että kapitalismin kehittymisen myötä ideologian luonteesta oli tapahtunut laadullinen muutos. Alkuperäisessä kriittisessä merkityksessään ideologia tarkoitti ”välttämättä väärää tietoisuutta”: se pyrki salaamaan yhteiskunnassa vallitsevat antagonismit tai selittämään niiden olemassa olon harhaanjohtavasti, vääristyneesti tai puutteellisesti. Siten esimerkiksi kapitalismin varhaisvaiheessa voitiin puhua liberaalista porvarillisesta ideologiasta, joka piilotti näkyvistä yhteiskunnallisen riiston samalla kun se julisti vapautta ja tasa-arvoa. Mutta kypsän kapitalismin vaiheessa ei Adornon mukaan ”ole mahdollista enää erottaa ideologioita todellisessa merkityksessään vääränä tietoisuutena, ainoastaan mainoksia maailman puolesta” (Adorno 1998f, 29).

Ajatuksena tässä on se, että kapitalistinen järjestelmä on muuttunut niin radikaalilla tavalla ainoaksi mahdolliseksi maailmaksi, ettei sitä ole enää tarvetta aktiivisesti legitimoida. Niinpä ideologia on Adornon mukaan muuttunut sen esittämiseksi tai toisintamiseksi, miten asiat joka tapauksessa ovat: siitä tulee ”pelkän olemassaolon painottamis[ta], olemassaolon, jonka on määrä olla niin voimakasta ja suurta, ettei mikään subjektiivinen pyrkimys mahda sille mitään. [...] Tunnontarkan kahdentumisensa lumovoiman ansiosta olemassaolosta tulee oma ideologiansa” (Adorno 2002, 43). Kulttuuriteollisuudessa tämä ilmenee esimerkiksi siten, että se tekee omasta liiketoiminnallisesta luonteestaan itsensä oikeutuksen: ”keskivertoelokuva

kerskailee sillä, miten paljon se muistuttaa menestyksestä esikuvaansa, sen sijaan että pyrki peittämään tätä yhdennäköisyyttä” (emt., 44).

Ideologia ei siten Adornon mukaan välttämättä asettunut maailmassa vallitsevia tosiseikkoja vastaan, eikä siihen välttämättä kätkeytynyt mitään ovelaa hämäystä. Se, että kulttuuriteollisuus oli lopulta pelkkää bisnestä, tiedostettiin yleisesti, ja asiantilaan suhtauduttiin mahdollisesti jopa ironisen suvaitsevaisesti. Samalla tällainen ”valistunut väärä tietoisuus” (Peter Sloterdijk) tietenkin tarkoitti sitä, että kulttuuriteollisuus jatkoi toimintaansa entiseen tapaan. Sen julistamisen, että kulttuuriteollisuus ei ole mitään muuta kuin liiketoimintaa, on tarkoitus ehkäistä sitä mahdollisuutta että se voisi olla jotain muuta. Adornon mukaan juuri tässä oli ideologian keskeinen sisältö: se homogenisoi ja naturalisoi maailman, hävittää laadulliset erot ja vaihtoehtoiset olemisen tavat. Tässä mielessä – keskittyessään ”sen uusintamiseen miten asiat ovat” – kulttuuriteollisuus edustaa hallinnan kannalta funktionaalista instrumentaalista rationaalisuutta.

Näitä näkemyksiä on kuitenkin syytä lähestyä kriittisesti. Kuten monet ideologian tutkijat ovat huomauttaneet, Adornon ajattelutavan riippakivenä on sen totaalisuus. Ovatko kulttuuriteollisuuden ”iskostamat järjestyskäsitteet aina status quon puolella”, niin kuin Adorno (1984, 26) väittää? Ideologiakäsityksiä vertailleen kirjallisuudentutkija Terry Eagletonin (1991) mukaan Adorno ymmärtää ideologian saumattomana monoliittina, joka on vailla ristiriitoja. Kapitalistinen yhteiskunta on Eagletonin mielestä kuitenkin paljon monimutkaisempi ja sisäisesti ristiriitaisempi kokonaisuus. Länsimainen ideologia ei ilmene ykseytenä, jota esimerkiksi kulttuuriteollisuus ihmisille sisältöjensä kautta ujuttaa. Se toteutuu hämmentävän fragmentaarisisena ja semioottisesti monimuotoisena arkielämän kudoksena, josta ei voi erottaa yhtä hallitsevaa ja tai ainakaan mitään sisäisesti eheätä aatteiden rakennelmaa.

Tämänsuuntainen kritiikki nojautuu monesti Antonio Gramscin käsitykseen siitä, että hallinta ei voi koskaan olla absoluuttista ja vastarinnatonta, kuten Adorno antaa ymmärtää. Gramsci piti valtaa jatkuvana kamppailuna hegemoniasta. Tällä käsitteellä hän viittasi niihin prosesseihin, joiden avulla yhteiskunnallisesti hallitseva luokka, jolla oli taloudellinen ja poliittinen valta käsissään, pyrkii säilyttämään oman hallitsevan asemansa. Hegemoniassa on kyse sosiaalisesta kontrollista, joka kytkeytyy hallitsevan luokan kykyyn saada muulta yhteiskunnalta hyväksyntä omille poliittisille, moraalisisille ja kulttuurisille arvoilleen. Kulttuuri oli Gramscin mukaan tila, jossa hallitseva luokka rakentaa päivittäin konsensusta itsensä ja alistettujen ryhmien välille. Gramscin näkökulmasta kulttuuri oli jatkuvassa käymistilassa, eikä hän Adornon tavoin ajatellut, että se julisti pelkästään hallitsevan ideologian voittoa. Koska konsensuksen muodostaminen tarkoitti Gramscin mukaan aina sitä, että

hegemoniset aatteet kohtasivat sitä vastustavia yhteiskunnallisia näkemyksiä, oli kulttuurissa aina hallitsevien ideologioiden lisäksi myös vastarintaisuuden ilmauksia.

Gramscin hegemoniateorista tuli hyvin suosittu kulttuurintutkijoiden parissa 1970-luvulta alkaen, ja se on nähty hedelmällisempänä lähestymistapana Adornon käsityksiin verrattuna. Kulttuurintutkijoiden välillä on toki eroja, mutta yleisesti heidän voi sanoa analysoivan mediaa ja populaarikulttuuria sekä ideologisena että vastarintaisena ilmiönä. Esimerkiksi Douglas Kellner (1995, 31) toteaa, että ”Brittiläinen kulttuurintutkimus sijoittaa kulttuurin yhteiskunnallisen produktion ja reproduktion teoriaan, eritellen tapoja, joilla kulttuuriset muodot palvelevat joko yhteiskunnallista hallintaa tai antavat ihmisille mahdollisuuksia vastustaa sitä”. Tämänkaltaisen käsitys johtaa esimerkiksi sen analysoimiseen, miten mediatekstit sisältävät hallitsevien merkitysten ohella aina myös vastarintaisia merkityksiä. Ne voivat kulttuurintutkijoiden mukaan horjuttaa edellisten asemaa ja edesauttaa tällä tavoin emansipaation toteutumista yleisemminkin. Kulttuurintutkijoiden kannalla on kiistatta arvoa teoreettisena vastavetona kulttuuriteollisuusteorian yksipuolisuuksille (Adorno ei juuri kommentoinut median ja populaarikulttuurin tuotteisiin sisältyviä ristiriitaisuuksia), ja se on jo pitkään tarkentanut mediateksteihin ja niiden vastaanottoon paneutuvaa analyysia.

Mutta kulttuurintutkimuksen ideologianäkemys ei ole itsessään niin ongelmaton kuin minä se suuntauksen piirissä esitetään. Tämän voi osoittaa vertaamalla kulttuurintutkimuksen käsityksiä Adornon ideologiahahmotelman muihin, toistaiseksi varsin vähälle huomiolle jääneisiin puoliin.

Kulttuurintutkimuksessa jo pitkään vallinneen perusajatuksen mukaan media muodostaa hegemoniakampailujen areenan, jossa hallitsevat merkitykset kohtaavat vastarintaa joko kulttuurisiin esityksiin itseensä sisältyvän monimerkityksisyyden tai niiden vastaanotossa tapahtuvan luovan uudelleentulkinnan muodossa. Kulttuurintutkijat kiistävät näin sen, että mediatekstit olisivat ainoastaan ideologisia (”merkityksiä hallinnan palveluksessa”) ja että ihmisten tajunta olisi passiivisesti ideologian läpikäymä. Tämä näkemys esitetään usein juuri kulttuuriteollisuusteoriaa vastaan, johon nähden se näyttääkin tarjoavan hienovaraisemman ja vähintäänkin optimistisemmän version median ja ideologian kytkennöistä. Media ei hahmotukaan enää monoliitiksi, joka uhkaa yksipuolisuudellaan tehdä kuluttajistaan manipulaation tahdottomia uhreja vaan päinvastoin se avaa heille moninaisia toimijuuden horisontteja.

Vaikka kulttuurintutkijat siten hylkäävätkin ajatuksen median välittämästä ”dominoivasta ideologiasta” tai ”väärästä tietoisuudesta”, on heidän lähestymistapansa silti suoraan sidoksissa ideologian ja kulttuurin analyysiin. Ideologia ja valtasuhteet hahmottuvat kulttuurintutkimuksessa symbolisiksi kysymyksiksi, joita voidaan tarkastella erityisesti mediatekstejä ja niiden

vastaanottoa tutkimalla – ja sitä, missä määrin median ja sen kuluttamisen nähdään tarjoavan liikkumatilaa subjekteille, pidetään oleellisena seikkana koko kapitalistisen järjestelmän ylläpitämisen ja uusintamisen kannalta. Siitä huolimatta, että hallitsevan ideologian merkitys relativisoidaan kulttuurintutkimuksessa, on suuntaus kuitenkin hyvin ideologikeskeinen. Tämä näkyy ennen muuta siinä, millä tavoin kulttuurintutkimus hahmottaa subjektien ja yhteiskuntajärjestelmän suhteen: jos kerran ideologian ote ihmisistä on heikko, ja jos juuri ideologia on määräävässä asemassa kapitalismin reproduktion kannalta, niin tällöin voidaan olettaa että ihmiset ovat paljon vapaampia kuin mitä vanhafrankfurtilaiset kritiikeissään oletivat.

Monien kulttuurintutkijoiden mukaan ihmisten emansipaatio toteutuu kulttuuristen ja toisaalta estetisoitujen materiaalien tuotteiden kulutuksessa. Kuluttaminen on jatkuvaa ja yhä monimutkaisempaa semioosia, merkityskylläinen vapauden sfääri, jolle kapitalistinen järjestelmä luo puitteet (ks. Lodziak 2002). Näin kulttuurintutkimuksessa kritiikin kohde kääntyy nurin kriittiseen teoriaan nähden: ongelma ei ole kapitalistinen markkinajärjestelmä ja sen muokkaama tarverakenne, vaan elitistiseksi määritelty ”massakulttuurikritiikki”. Sen harjoittajat eivät hahmota sitä, miten ihmiset arjessa ja kulutuksessa leikittelevät reflektiivisesti identiteeteillään ja tätä kautta vapautuvat heitä säätelevien rakenteiden määräysvallasta. Nurinkääntyminen heijastelee kulttuurintutkimuksen sitoutumista kielelliseen idealismiin, jonka mukaisesti se näkee symbolisen ensisijaisena materiaalisena nähden.

Kulttuurintutkimuksen näkemyksestä on tullut hyvin hallitseva median ja populaarikulttuurin tutkimuksessa, mutta siinä on sen ilmeisestä suosioista huolimatta paljon arvosteltavaa. Ensinnäkin, kuinka poliittisesti merkittävänä ja todellista liikkumavapautta luovana esimerkiksi median kulutuksessa ilmenevää toimijuutta voi pitää? Kulttuurintutkijat ovat tarkastelleet mediatuotteita teksteinä, jotka ovat täynnä subjektiivisen merkityksenannon mahdollistavia potentiaaleja. Koska kulttuurintutkimus on ohjelmallisesti antielitististä, ovat sen edustajat tavan takaa korostaneet populaarikulttuurin kulutuksen ja merkityksenannon monimuotoisuutta ja sen asettumista hallitsevia merkityksiä vastaan – ja siten vaikkapa sen toteaminen, että televisiosarjoja katsotaan ironisoiden, joskin samalla nautiskellen, on kelvannut esimerkiksi poliittisesti relevantista kannanotosta (Philo & Miller 2000, 837). Vaikka ironia antaa mahdollisuuden ottaa etäisyyttä valtajärjestelmiin, se ei tarjoa niille vaihtoehtoja vaan sitoo ajattelun samoihin symbolisiin prosesseihin joista se pyrkii irti. ”Siitä tulee tapa selvitä yhä sovittumattomassa todellisuudessa, jota ei enää uskota voitavan muuttaa” (Callinicos 1989, 170). Lisäksi, kuten kulttuurintutkimuksen ideologianäkemyksestä arvostellut Sari Thomas (1997, 84) huomauttaa, ”siltoin kun jokin käytäntö tulkitaan hallitsevaan käytäntöön nähden erilaiseksi [esim. juuri ironinen katsojapositio, MA], niin tällöin käytössä ei ole mitään

keinoja, jonka avulla tuo sama käytäntö voitaisiin tulkita kaikesta huolimatta konservatiiviseksi”. Varoessaan syyllistymästä elitismiin ja median näkemiseen ideologisen manipulaation välineenä kulttuurintutkimus on muuttunut epäkriittiseksi, kun miltei mitä tahansa populaarikulttuurin kulutusta on suuntauksen piirissä voitu tulkita aktiivisena ja täynnä merkityksiä olevana toimintana. Hyvin suuri osa median kulutuksesta on kuitenkin rutiininomaista toimintaa, joka ei viittaa vahvoihin motivaatioihin (esim. Hermes 1995, 15–21).

Toinen kriittinen huomautus liittyy siihen, millä tavoin kulttuurintutkijat ovat arvioineet Adornon ideologiaa koskevia näkemyksiä. Kulttuurintutkijat ovat toistuvasti (esim. Barker 2000, 45) palauttaneet kulttuuriteollisuuden kritiikin teoriaksi ideologisesta mediasta, joka manipuloi kuluttajansa. Kirjoittaessaan kulttuuriteollisuuden ja sen kuluttajien välisestä suhteesta Adorno kyllä arvosteli sitä, miten yhteiskunnassa yksilöä kohdeltiin manipuloitavana subjektina, johon pyrittiin vaikuttamaan esimerkiksi propagandan ja markkinointipsykologian keinoin. Vaikutuspyrkimyksiä siis hänen mukaansa esiintyi, mutta tämän väittäminen on silti eri asia kuin sen tutkiminen, miten manipulaatio todellisuudessa ihmisten tajunnoissa toteutui. Jälkimmäisen kysymyksen suhteen Adorno oli näkökannoiltaan jossain määrin häilyvä (ks. esim. Adorno 1984, 27; Adorno 1998c, 653–655)²⁰ mutta kyseinen tematiikka ei lopultakaan näytellyt keskeistä roolia hänen kulttuurianalyysissään. Kulttuuriteollisuusteoria ei ollut vastaanottotutkimusta tai massojen arvostelukyvyyn kritiikkiä vaan kulttuurisen tuotannon analyysiä tietyistä kriittisistä lähtökohdista. Adorno esimerkiksi arvosteli kulttuuriteollisuuden tuottajia siitä, että nämä pyrkivät identifioimaan, kvantifioimaan ja organisoimaan erilaisia kohderyhmiä, joille sitten suunnattiin mainostajien intressissä olevaa tuotantoa. Tällainen toiminta oli kyseenalaista, sillä aitoon demokratiaan ei sopinut välineellinen näkemys ihmisistä pelkkinä muovattavina propagandan kohteina (Adorno 1998a, 269). Riippumatta siitä, mitä yleisön reaktiot olivat, kulttuuriteollisuuden perusongelmana oli sen valistuksen vastaisuus.

20 Adornon teksteistä löytyy esimerkiksi sellaisia väitteitä, että ”Modernin massakulttuurin toistuvuus, yhdenmukaisuus ja alituinen läsnäolo ovat johtamassa automaattiseksi käyviin reaktioihin sekä heikentämässä yksilöiden vastarintaisuutta” (Adorno 1991a, 138). Nämä väitteet täytyy kuitenkin suhteuttaa Adornon laajempiin teoreettisiin hahmotuksiin, eikä tulkita niitä pelkästään nykyisen, tulkitsijan aktiivisuutta korostavan populaarikulttuurintutkimuksen lähtökohdista, jotka ovat toisaalla. Adornon pessimistinen näkemys kulttuurin kuluttamisen passiivisesta luonteesta perustui Frankfurtin koulun harjoittamalle psykoanalyttiselle yhteiskuntakritiikille. Sen pohjalta hän uskoi, että kehittyneen kapitalismin vallitsevana minuuden muotona oli konformistinen luonnetyyppi, joka alistui kriiikkittömästi yhteiskunnan materiaalisille ja ideologisille rakenteille. Tätä näkemystä voi tietenkin arvostella (esim. Craib 1989, 101–105), mutta sen lähempi tarkastelu kyseenalaistaa väitteen (Morley 1992, 45–46), jonka mukaan Adorno olisi analysoinut kulttuuriteollisuutta jonkinlaisen suoraviivaisen ”taikaluteorian” perspektiivistä (ks. myös Steinert 2003, 129–135).

Kaiken kaikkiaan Adornon kulttuuriteollisuusteorian tulkitseminen vahvana manipulaatioteorian on harhaanjohtavaa ja se kertoo enemmän kulttuurintutkimuksen omista lähtökohdista kuin kriittisen teorian tavoitteista. Adorno suhteellisti median mahdin tietoisuuden muokkaajana. Kulttuuriteollisuus ei hänen mielestään itsessään ollut mainittavan vahva sosiaalisen järjestyksen luoja. Se suuntasi sanomansa yksilölle, joka oli jo valmiiksi joukkoviestintää paljon voimakkaimpien instituutioiden otteessa: kulttuuriteollisuus ruokki ja hyödynsi Adornon (1984, 27) mukaan ”heikkoa minuutta, johon vallitseva yhteiskunta ja vallan kasautuminen muutenkin tuomitsee jäsenensä”. Pelkästään jo ”konkreettiset työehdot yhteiskunnassa edistävät konformismia” (Horkheimer & Adorno 1991, 113). Ihmisten materiaallinen alistaminen eli heidän asemansa tuotannossa – Marxin termein ”taloudellisten suhteiden tylsä pakko” – oli paljon merkittävämpää sosiaalisen hallinnan ja kapitalismin uusintamisen kannalta kuin kulttuuriteollisuuden sisältöjen ideologisuus, joka ei Adornon mukaan edes ollut erityisen juonikasta. Valtaa ja ideologiaa ei hänen näkökulmastaan voinut koskaan tutkia puhtaasti symbolisena tai tekstuaalisena ilmiönä, irrallaan taloudellisista suhteista ja materiaalisista tekijöistä, niin kuin kulttuurintutkimuksessa on jo pitkään ollut asianlaita (ks. Golding & Murdock 1979). Kulttuuriteollisuusteoria ei ollut pelkkää kulttuuriteoriaa vaan osa kriittistä yhteiskuntateoriaa, mitä on syytä korostaa arvioitaessa Adornon käsitteisiin myöhemmin kohdistuneita syytöksiä.

Vaikka Adornolla oli selkeä näkemys siitä, että kulttuuriteollisuuden tuotteet olivat ideologisia, ei hän kulttuurintutkijoiden tavoin ollut kiinnostunut niiden sisältöjen lähiluvusta, mikä johtui hänen yhteiskuntateoreettisista lähtökohdistaan. Oleellista Adornon mukaan kulttuuriteollisuuden ideologisuudessa eivät olleet nämä tai nuo sisällöt vaan se laajempi rakenne, jonka osaksi kulttuuriteollisuus ja sen kulutus oli asettunut. Kulttuurisen tuotannon luonnetta ei voinut ymmärtää ilman sen hahmottamista, miten se oli liiketoimintana sidoksissa kapitalistiseen markkinajärjestelmään. Kulttuuriteollisuuden kulutusta taas ei voinut ymmärtää irrallaan modernin subjektin toiminnalle reunaehtoja asettavista yhteiskunnallisista olosuhteista, jotka eivät tietenkään voineet rajoittua vain esimerkiksi mediatekstien ja niiden vastaanoton väliseksi merkityssuhteeksi. Oleellista kulttuuriteollisuudessa oli sen luonne vapaa-ajan sosiokulttuurisena käytäntönä, ja vain tämän kautta sen kriittinen lähestyminen tuli mahdolliseksi:

”Sosiaalisista vaikutuksista puhuttaessa elokuvista kotiin palaavan katsojan kiinnostus tähtien nimiin ja heidän avioelämänsä on oletettavasti merkittävämpää kuin filmin yleisölleen välittämät erityiset ideologiset opit [...] Niinpä kritiikin tehtävänä ei pidä niinkään olla kulttuuristen ilmiöiden yhdistäminen joihinkin erityisiin intressiryhmiin vaan tulki-

ta niitä yleisiä sosiaalisia tendenssejä, joita nämä ilmiöt heijastelevat ja joissa kaikkein mahtavimmat intressit realisoivat itsensä.” (Adorno 1998f, 24–25.)

Adorno ymmärsi hyvin sen, että kulttuuriteollisuutta voitiin kuluttaa hyvin aktiivisestikin (Hansen 2002), mutta hän ei nostanut tätä keskeiseksi kysymykseksi analysoidessaan kulttuuriteollisuuden kulutusta. Ylipäänsä koko aktiivisuuden käsite on tarpeen problematisoida. Mediareseptiä ja sen aktiivisuutta tutkittaessa olisi syytä pohtia kysymystä siitä, johtavatko havaitut median vastaanottotavat subjektin toimijuuden todellisten ehtojen paranemiseen vai eivät. Aktiivisuuden tai passiivisuuden käsitteet mediayleisöjen vastaanottotavoista puhuttaessa ovat itsessään tyhjiä, sillä ”vapautukseen johtamatonta toimintaa voidaan harjoittaa aktiivisesti” (Garnham 2000, 111). Fani, joka käyttää merkittävän osan itsensä toteutukseen soveltuvasta ajasta sellaisten mielihalujen tyydyttämiseen, jotka perustuvat viihdeteollisuuden ja siihen kytkeytyneen julkisuuskoneiston markkinoimiin tuotteisiin (olivatpa ne miljoonamäärin levitettyjä tai pienemmille kuluttajasegmenteille suunnattuja), saa epäilemättä toiminnasta sisältöä elämälleen – mutta on kyseenalaista, kuinka oleellisessa mielessä tämän huvin harjoittaminen yksityisesti tai toisten samanmielisten kanssa lisää sosiaalista ja poliittista toimintakykyä.

Kulttuuriteollisuuden kuluttamisessa oli Adornon mukaan kyse ennen muuta siitä, että ihmiset osallistuivat omaan alistamiseensa, janosivat sitä minkä he saivat joka tapauksessa. Kulttuuriteollisuus täytti Adornon näkökulmasta oikeastaan samaa tehtävää mistä Marx puhui uskonnon yhteydessä: se oli ”oopiumia kansalle”, muttei tajuntaa muokkaavana indoktrinaationa vaan ”korviketyydytyksenä” yhteiskunnassa, joka perustuu suurten ihmisjoukkojen materiaaliselle alistamiselle. Adorno arveli, että ihmiset eivät olleet kulttuuriteollisuuden typerryttämiä zombeja vaan että he itse asiassa olivat hyvinkin tietoisia sen tarjoamien tyydytysten viimekätisestä trivialisuudesta. Siksi kulttuuriteollisuuden kuluttamisesta saatavaa mielihyvää säästi sen ”siunauksellisuuteen kohdistuva epäily” (Adorno 1984, 25). Mediaa ja populaarikulttuuria kulutettiin Adornon mukaan paljon siitä syystä, ettei ihmisillä juuri muuhun riittänyt energiaa vallitsevissa oloissa (vrt. Prokop 1980, 7). Niiden kuluttamisen määrittely aktiivisena toimintana sekoittaa välttämättömyyden hyveeseen. Kuten David Tetzlaff (1991, 70) asian esittää, median ja populaarikulttuurin sisällöt ”tarjoavat riittävästi palkintoja mielihyvän, paon tai identifikaatioiden muodossa, ja riittävästi mahdollisuuksia rajoitetulle autonomialle kanavoituna tai keskittymättömänä vastarintana, tehdäkseen alistumisesta siedettävää ja saadakseen meidät takaisin kulttuuriteollisuuden pariin uutta rajoitettua helpotusta etsiessämme”.

Ideologiateoreettisen keskustelun eräänä lähtökohtana on ollut sen pohtiminen, miksi ihmiset alistuvat sellaisille yhteiskunnallisille rakenteille, jotka alistavat heitä ja toisaalta kysymys siitä, miksi nämä rakenteet tulevat uusintetuiksi, vaikka jonkinasteista vastarintaa ajoittain esiintyykin. Yhden vahvan marxilaisen käsityksen mukaan kapitalismin reproduktio perustuu väärälle tietoisuudelle, jota esimerkiksi media ihmisten mielissä ”tajuntateollisuutena” luo ja juuri tämä todellisuuden valheellinen harhakuva ehkäisee asioiden muuttumista. Tätä näkökantaa on sittemmin aiheellisesti paljon kritisoitu (esim. Rosen 1996). Kritiikki ei kuitenkaan tee merkityksettömästi keskustelua median ja kapitalismin uusintamisen välisistä sidoksista, joita voi edelleen yrittää ymmärtää myös Adornon kulttuuriteollisuusmallin pohjalta.

Adornon näkökulmasta kulttuuriteollisuus ”asettaa esteitä vapautukselle” ja ”ehkäisee autonomisten, asioiden tietoiseen arviointiin ja itsenäisiin päätöksiin kykenevien yksilöiden kehittymistä” (Adorno 1984, 28). Tätä tehtävää kulttuuriteollisuus toteuttaa kahtalaisesti. Olen jo edellä viitannut hänen ajatukseensa siitä, että kulttuuriteollisuus ei suosinut olemassa olevaa todellisuutta vastaan asettuvaa kriittisyyttä ja että se osallistui tällä tavoin tietoisuuden yksipuolittamiseen. Tätä voi pitää argumenttina väärän tietoisuuden esiintymisestä (ks. Pietilä 1997, 224), mutta se ei vielä kerro kaikkea Adornon lähestymistavasta. Toinen peruste väitteelle, jonka mukaan kulttuuriteollisuus on ”status quon puolella” liittyy yksinkertaisesti siihen, että sen tuotteiden kuluttamisesta on tullut keskeinen osa ihmisten toimintaa moderneissa yhteiskunnissa. Se, että ihmiset kuluttavat paljon mediaa – riippumatta siitä, onko tämä kulutus aktiivista tai passiivista – on heijastusta siitä, että vallitsevat materiaaliset olot eivät tarjoa riittävästi mahdollisuuksia todellisen yksilöllisen autonomian toteuttamiselle. Kapitalistinen järjestelmä luo materiaalisia pakkoja, jotka edesauttavat alistumista sille miten asiat ovat vaikka tämä koettaisiinkin epäoikeudenmukaiseksi. Nimenomaan nämä pakot – kuten se, että joudumme myymään työvoimaamme markkinoilla ja se, että markkinajärjestelmä kontrolloi elämiseen tarvittavia resursseja – ovat tämän näkemyksen mukaan keskeisin tekijä kapitalismin uusintamisessa. Toisaalta kapitalismin rakenteiden ylläpitäminen perustuu myös sille, että sellaiset toimijuuden muodot, jotka voisivat haastaa nämä rakenteet tulevat riittävän tehokkaasti ehkäistyksi. Tässä kohdin kulttuuriteollisuus osallistuu kapitalismin reproduktioon, vaikkakin vain välillisesti, ”vahvistamalla hallintaa, jonka juuret ovat toisaalla” (Steinert 2003, 132).

Adornon materialistiset lähtökohdat ovat nähdäkseni hedelmällinen vastaveto liialliselle ideologiapainotteisuudelle, jota nykyisessä mediatutkimuksessa usein esiintyy (samoin kun median tarkastelua pelkästään yksilöllisen *empowermentin* välineenä). Mediat asettavat ”esteitä vapautukselle” siinä määrin, kun se osa ihmisten aktiivisuudesta, minkä he voisivat käyttää kollektiiviseen poliittiseen toimintaan, joka lisäisi heidän todellista liikkumatilaansa – esi-

merkiksi vaikutusvaltaa materiaalistien ja ajallisten resurssien jakamiseen – meneekin privatisoituneeseen mediakulutukseen. Näin ajateltuna media on enemminkin negatiivisen sosiaalisen kontrollin muoto kuin tehokas ideologinen tai manipulatiivinen koneisto (ks. Eagleton 1991, 34–35). Vallitsevissa oloissa kulttuuriteollisuuden aktiivinen kuluttaminen on Adornon mielestä vieraantunutta, mikä ilmenee esimerkiksi siten että medioista saatava mielihyvä on aina vaarassa vaihtua pitkästymiseksi. Jos kulttuuriteollisuus jotenkin passivoi ihmisiä, niin tämä tapahtuu pyrkimyksessä saattaa heidät yhä uudelleen kiinnostuneeksi median ja populaarikulttuurin päivästä toiseen toistuvista sisällöistä, pois sellaisesta, joka edesauttaisi heidän nousemistaan kuluttajista poliittisiksi subjekteiksi. Kulttuuriteollisuus edustaa Adornon mukaan ”valistusta massapetoksena” juuri siksi, että sen

”Periaatteena on saada [kuluttajansa] näkemään, että kulttuuriteollisuus pystyy täyttämään kaikki tarpeet; tosin nuo tarpeet on etukäteen sovittava niin, että hän kokee itsensä niiden pohjalta ikuisiksi kuluttajaksi, kulttuuriteollisuuden kohteeksi. Hänelle ei vain uskotella, että huijaus on yhtä kuin tarpeentyydytys, vaan annetaan pitemmälle mennän ymmärtää, että – oli miten oli – hänen on tyytyminen tarjottuun. Pako arjesta, josta kulttuuriteollisuus kaikkine aloineen lupaa huolehtia, on verrattavissa neidonryöstöön amerikkalaisessa pilalehdessä: itse pitää tikkaita pystyssä yön hämärissä. Kulttuuriteollisuus tarjoaa paratiisina saman arjen yhä uudelleen. Sekä escapen, paon, että elopmentin, karkaamisen, on jo etukäteen pakko johtaa takaisin alkupisteeseen. Viihde edistää turtumusta, josta sen avulla haluttiin päästä irti.” (Horkheimer & Adorno 2004, 21.)

Se, että kehittyneen kapitalismin oloissa ylipäänsä esiintyi halua ”päästä irti turtumuksesta” oli osoitus kulttuuriteollisuuden välittämän ideologian heikkoudesta. Adorno (1984, 27) lohdutti itseään toteamalla, että ihmiset eivät lopultakaan ”hyväksyneet maailmaa läpikotaisin siten kuin kulttuuriteollisuus sen heille tarjoilee”. Hänen näkökulmastaan materiaallinen todellisuus tuottaa ihmisten mielissä epäluuloa ja kriittisyyttä valtajärjestelmää kohtaan, joka ei poistu mediaa kuluttamalla. Mutta epäluulo ei myöskään automaattisesti tuota muuttavia käytäntöjä. Eräs keino poliittisen ja taloudellisen vallan uusintamisessa on se, että ihmisten energia suunnataan – tai se olemassa olevien rakenteiden voimasta paljolti suuntautuu – sellaisiin aktiviteetteihin, jotka eristävät heidät toisistaan. Amerikkalais sosiologi Robert Putnam osoittaa tutkimuksessaan *Bowling Alone* (2000) lukuisin esimerkein sen, miten likeisesti privatisoitunut mediakulutus Yhdysvalloissa korreloi materialistisen elämänasenteen, passivoitumisen ja yhteisöllisen

kommunikaation vähentymisen kanssa. Nämä kehityssuunnat palvelevat sosiaalista hallintaa, joskaan ne eivät ole siinä suhteessa suinkaan ainoita, eivät välttämättä edes kaikkein tehokkaimpia, käytössä olevia metodeja.²¹ Kiinnostavaa tämän esityksen kannalta on kuitenkin se, että sosiaalisuuden rapautuminen kytkeytyy Putnamin (2000, 216–246) mukaan voimakkaimmin kaikkein viihteellisimpien ohjelmaformaattien seuraamiseen eli juuri niihin kulttuuriteollisuuden tuotteisiin, joiden varhaisempia muotoja Adorno teksteissään tarkasteli. Tältä kannalta katsoen kulttuurintutkijoiden erityisesti 1980- ja 1990-luvuilla esittämiin teeseihin viihteen emansipoivista vaikutuksista on tarpeen suhtautua varauksellisesti, aivan kuten ylipäänsä väitteisiin kulutuksen toimintakykyä lisäävistä piirteistä (kriittikistä tarkemmin, ks. Philo & Miller 2000).

Adornon näkökulmasta kulttuuriteollisuuden kuluttamisen ja toimijuuden välillä vallitsi negatiivinen korrelaatio. Materiaalinen alistus ja resurssien puute edistävät myöntymistä kulttuuriteollisuuden tarjoamille nautinnoille: mediaahan kuluttavat nykyisinkin erityisen paljon juuri ne, joiden toimintakyky on muutoin kaikkein vähäisin (Lodziak 1995, 56; Putnam 2000, 228, 238–239). Mediakeskeisessä ajattelussa – toisin sanoen, näkökulmissa, jotka varaavat medialle liian keskeisen yhteiskunnallisen roolin – tällaiset huomiot eivät useinkaan nouse esille. Median syyttäminen yhteiskunnallisista sairauksista edustaa konservatiivista kulttuurikritiikkiä, jota Adorno arvosteli, aivan kuten hän arvosteli sellaisia näkemyksiä, joissa korostettiin optimistiseen sävyyn median suurta merkitystä sosiaalisen ja yksilöllisen hyvinvoinnin kannalta. Median tuotanto ja sen kuluttamiseen liittyvät käytännöt olivat Adornon näkökulmasta paljolti yhteiskuntajärjestelmän säätelmiä. Tätä voi pitää ajankohtaisena teoreettisena painotuksena myös nykyisessä jälkimodernistiseksi mielletyssä ”tietoyhteiskunnassa”, jota koskevat kulttuurianalyysit ovat tyypillisesti äärimmäisen mediakeskeisiä. Mediakeskeinen ajattelu on omiaan tuottamaan myös mediakritiikittömyyttä, mitä nykyinen manageripuhe ”kulttuuriteollisuudesta” hyvin ilmentää. ”Kulttuuriteollisuudesta” puhutaan epäkriittisin äänenpainoin juuri siksi, että sen yhteydet laajempaan yhteiskuntateoriaan on katkottu.

21 Ihmisten eristäminen toisistaan työntekijöinä, heidän työvoimansa kiihkeä kilpailuttaminen ja tästä seuraava epäsolidarisuus ajaa samaa asiaa tuotannon tasolla. Ks. Siltala 2004, 361–431.

Lopuksi

Olen edellä esittänyt huomioita Adornon kulttuuriteollisuusteorian merkityksestä nykyajalle ja erityisesti nykymedian analyysille. Esitystä on motivoinut se, että 1980-luvulla tapahtuneen ”kulttuurisen käänteen” jälkeen Adornon näkemyksiä on usein käsitelty pintapuolisesti. Erityisesti kulttuurintutkimuksen piirissä on tullut tavanmukaiseksi viitata niihin esimerkkinä jälkijättöisestä massakulttuurikritiikistä, joka ilmentää tuskin muuta kuin tekijänsä elitismia ja pessimismia (Hansen 2002, 57). Poleeminen suhtautuminen on toki auttanut pitämään Adornon mukana keskusteluissa, mutta sen varjopuolena on se, että kulttuuriteollisuusteoriaa koskeva ymmärrys on muuttunut vahvasti kulttuurintutkimuksen suodattamaksi. Tyypillistä on, että nopea vilkaisu Adornon kulttuuriteollisuusteoriaan ”on paitsi riittänyt sen sivuuttamiseen, niin myös sen käyttämiseen vertailukohtana, johon nähden populaarikulttuurista ja yleisöetnografiasta tietoisien nykyteorian edistysaskeleita voidaan mitata” (McQuire 1995, 203). Tuloksena tästä on se, että Adornon tekstien omat lähtökohdat, ansiot ja haasteet nykyajalle ovat toistuvasti tulleet sivuutetuiksi.

Edellä sanotusta huolimatta Adornon mediaa ja populaarikulttuuria koskevassa ajattelussa on monia ongelmakohtia.²² Rajauksestani johtuen – olen keskittynyt siihen, mikä Adornon ajattelussa on kestävä – tässä esityksessä ei ole mahdollista puuttua mitenkään kattavasti hänen tekstiensä kiistakapuloihin. Nostan niistä kuitenkin lopuksi esiin muutaman, jotka liittyvät Adornon kulttuuriteollisuushahmotukseen ja sen ajankohtaisuuteen yleisellä teoreettisella tasolla.

Vaikka olen edellä puolustanut sitä, että kulttuuriteollisuusteoria suuntaa käsitteenä huomiota mediajärjestelmän kokonaisuuteen – sen liiketoiminnalliseen luonteeseen ja tämän seurauksiin – olisi hyödytöntä pyrkiä avaamaan kaikkea mediaan ja populaarikulttuuriin liittyvää sen avulla. Tähän Adornon

22 Kaikista ongelmallisimpia lienevät hänen jazzia käsittelevät esseensä, jotka eivät osoita kyseisen musiikkinlajin syvällistä tuntemusta ja jotka ovat syystäkin aiheuttaneet hämmennystä Adorno-tutkijoiden keskuudessa. Brittihistoriotsija Eric Hobsbawm on todennut että Adornon aihetta käsittelevät esseeet ”sisältävät joitakin typerimpiä sivuja, mitä jazzista on ikinä kirjoitettu” (Robinson 1994, 1). Robinson (emt.) huomauttaa, että Adornon jazz-esseeet käsittelevät oikeastaan jazzin kaikkein viihteellisimpiä muotoja ja populaari-iskelmiä. ”Legitiimistä mustasta jazzista” hänellä ei ollut paljon tietoa, mikä onkin jälkikäteen arvioituna onnetonta. Näin häneltä jäi huomaamatta (Adorno kuoli vuonna 1969), että modernissa jazzissa toteutui niitä esteettisiä ihanteita, joita hän itse arvosti modernistisäveltäjien tuotannossa (tästä tarkemmin, ks. Schönher 1991). Eri kysymys kuitenkin on, missä määrin Adornon jazzin kaltaisesta erityisalueesta kirjoittamat tekstit ja niiden puutteet (jotka hän osin tunnusti, Adorno 1969, 340–341) uhkaavat kulttuuriteollisuushahmotelmaa kokonaisuudessaan. Sehän tarkasteli lopultakin kapitalistisen valtavirtakulttuurin yleisiä piirteitä eikä sen ulkopuolisia marginaali-ilmiöitä tai sen reuna-alueita.

hahmotelma on aivan liian jäykkä, mikä toisaalta ei liene kovin yllättävää. Mikä tahansa teoria tuottaa aina jonkin erityisen näkökulman maailmaan, jonka sisältämiä puutteita voi taas arvostella jostain toisesta perspektiivistä (Raunio 1999, 54).

Kulttuuriteollisuusteorian keskeisenä ongelmana on pidetty siihen sisältyvää ehdotonta käsitystä siitä, että modernilla ajalla kulttuuri ”valaa kaiken samaan muottiin” (Horkheimer & Adorno 2004, 9). Adorno viittaa kylläkin toisinaan teksteissään sellaisiin kulttuurisen tuotannon muotoihin, jotka sotivat kulttuuriteollisuuden homogeenisoivaa logiikkaa vastaan. Ne eivät kuitenkaan nouse elimelliseksi osaksi hänen laajempaa näkökulmaansa ja siksi niiden havainnoiminen ja niitä koskeva teoretisointi on jäänyt muiden tutkijoiden ja tutkimussuuntausten tehtäväksi. Kulttuuriteollisuusteorian läh-tökohdista voisi väittää, että se suuntaa päähuomionsa valtakulttuuriin ja jättää siksi poikkeamat ja marginaalit huomiotta. On kuitenkin huomautettu, että myös valtakulttuuria on syytä tulkita moniulotteisena kokonaisuutena. Fredric Jameson (2000, 123–148) totesi 1970-luvun lopulla kirjoittamassaan esseessä ”Reifikaatio ja utopia massakulttuurissa”, että *Kummissedän* ja *Tap-pajahain* kaltaiset Hollywood-tuotteet ansaitsevat dialektisemmän tulkinnan kuin mitä kulttuuriteollisuusteoria sallii. Ne eivät nimittäin voi hänen mukaansa toteuttaa tehtävänsä vallitsevan järjestyksen palveluksessa ilman että ne samalla tuovat eri tavoin esille myös alistettujen ihmisten toiveita ja fantasioita.

Tämäntyyppistä johtopäätöstä Adorno selvästi kavahti. Hän ei halunnut sijoittaa utooppisia toiveita kulttuuriteollisuuteen vaan johonkin sen ulko-puoliseen, vieläkin utooppisempaan esteettiseen kokemusmaailmaan. Tämä kävi selväksi jo hänen ja Walter Benjaminin välisessä tunnetussa keskustelussa 1930-luvulla. Benjamin mukaan valokuvan, elokuvan ja äänilevyn kaltaiset modernit viestintävälineet avasivat uudenlaisia ja toivoa herättäviä mahdollisuuksia poliittisen tietoisuuden jalostamiselle. Adornolle puolestaan lunastavien ominaisuuksien näkeminen kulttuuriteollisuudessa merkitsi samaa kuin alistua sen kollektiiviselle mahdollille.

Kulttuurintutkimuksessa Benjamin on nostettu esiin ajattelijana, joka Adornosta poiketen sallii uusien medioiden tarkastelemisen emansipaatiota edistävinä välineinä (esim. Storey 1993, 108–109). Adorno ei kuitenkaan ollut välttämättä sen vähempää oikeassa kuin edellinenkään. Heidän välillään oli perustavia näkökulmaeroja: Benjamin uskoi optimistisesti ”taideteoksen teknisen uusinnettavuuden aikakauden” tuotantovoimien edistysellisyyteen, Adorno puolestaan tarkasteli pessimistisemmin tuotantosuhteita eli sitä miten kapitalistiset markkinat säätelivät (vieläpä aiempaa voimakkaammin) uusien esitysmuotojen tuottamista ja kuluttamista, mikä ei tehnyt mahdolliseksi ylläpitää autenttisen taiteen luomisen ja tulkinnan kannalta välttämätöntä

kriittistä etäisyyttä. Näitä rakenteita ei teknologinen edistys yksistään poistanut, kuten median poliittisen talouden tutkija Nicholas Garnham (2000, 68) muistuttaa: ”Siinä missä Benjamin näki Vertovin dokumentit mekaanisesti uusinnetun elokuvan tulevaisuutena, Adorno viittasi realistisemmin Hollywoodin tähtijärjestelmään” (emt.). Nykyisellään Adornon näkemyksellä on paikkansa muistutuksena mediateknologisen utopismin tuottamista yltiö-optimistisista visioista, jotka ovat leimanneet niin lennättimen, radion, elokuvan, television kuin internetinkin synnyttämiä aikalaisarvioita. Adornon ja Benjaminin väittelyn nykytulkinnoissa lienee silti turha päätyä lopullisesti kummankaan kannalle. Benjamin oli epäilemättä oikeilla jäljillä todetessaan Adornolle, että ”Omassa työssäni olen yrittänyt artikuloida positiiviset puolet yhtä selvästi kuin Te onnistutte tuomaan esille negatiiviset” (ks. Reiners 1998). Jälkikäteen arvioituna Adornon tekstien ongelmalliset piirteet liittyvät hänen ehdottomaan kriittisyyteensä ja taipumukseensa totalisoida, mikä jättää jälkeensä halun etsiä kulttuuriteollisuudesta muutakin kuin vain yksiulotteisuuden ilmentymiä.

Harvat tutkijat ovat sinänsä valmiita väittämään, ettei nykyinenkin mediakulttuuri sisältäisi Adornon havainnoimaa saman toistoa, ennalta-arvattavuutta ja tyhjää ajanvietettä. Näitä piirteitä oleellisemmaksi on kuitenkin viime vuosikymmeninä nostettu se, että mediat tarjoavat samaan aikaan valtavan määrän vaihtelevia teemoja ja erilaisia ilmaisumuotoja, joilta kriittinen teoria sulkee silmänsä (ks. Kellnerin artikkeli tässä kirjassa). Kumpi näistä näkökannoista on lopulta totuudenmukaisempi eli onko myöhäiskapitalistinen kulttuuri yksi- vai monipuolista? Tämän kysymyksenasettelun perusongelmana on se, että molempien painotusten tueksi voi esittää erinäisen määrän empiiristä todistusaineistoa. Ennen kuin asiassa kiirehtii esittämään vahvoja näkökantoja olisi mietittävä sitä, mihin tarkasti ottaen eri mediateorioissa viitataan silloin, kun niissä puhutaan moninaisuudesta tai samuudesta ja millä tasolla näistä ilmiöistä puhutaan.

Se, miksi Adorno ja Horkheimer väittivät *Valistuksen dialektiikassa*, että ”monopolioiden alaisuudessa kaikki massakulttuuri on yhtä ja samaa” perustui heidän teoreettiselle näkemykselleen kulttuurin esineellistymisestä. Kulttuurin tuotteet olivat heille ”yhtä ja samaa vaihtoarvoina, niihin sijoitettua pääomaa kasvattamaan pyrkivinä” ja ”myyväksi havaittua kaavaa noudattavana” tavaroina, kuten Veikko Pietilä (2004, 5) aiheellisesti huomauttaa. Kulttuuriteollisuusteorian – ja oikeastaan minkä tahansa kapitalismikriittisen kulttuurin tutkimuksen – perusajatuksena on suunnata huomiota tähän pinnallisen monimuotoisuuden taustalla olevaan ”todelliseen yhdenmukaisuuteen” (Jarvis 1998, 74). Epäilyä tämän yhdenmukaisuuden olemassaolosta ei poista se, että mediasisältöjen määrä on jatkuvasti lisääntynyt (nykyäänhän puhutaan jo suoranaisestä ”mediavyörystä”). Sen tuloksena kohtaamme li-

sääntyvän saman toiston ohella myös yhä moninaisempia representaatioita ja koemme kasvavaa semioottista yltäkylläisyyttä. ”Todellinen yhdenmukaisuus” jatkaa silti olemassa oloaan siitä yksinkertaisesta syystä, että yhteiskuntakehitys ei ole poistanut kulttuurin kiihtyvää esineellistymistä, joka ei katso sitä, minkä erityisen muodon kulttuurin tuotteet saavat. ”Erot myyvät, markkinat säilyvät koskemattomina” (Hytnuk 2000, 36).

Se, että kulttuuriteollisuusteoriassa korostetaan vaihtoarvon vallitsevuutta, on ymmärrettävissä laajempana ihmistieteen filosofiaan liittyvänä kysymyksenä. Frankfurtin koulukunnan harjoittama kulttuurisosiologia virittyi alun perin jännitteisesti positivistiseen yhteiskuntatieteeseen nähden. Adornon ja Horkheimerin mukaan jälkimmäisen suosimien empiiristen metodien avulla oli mahdollista tarkastella ainoastaan irrallisia pintatason ilmiöitä. Ne eivät johdataneet sen perustavan oivalluksen äärelle, että todellisuutta hallitsi itse asiassa lume (*Schein*): vaihtoarvo, joka samalla oli ”kaikkein todellisinta maailmassa” (Adorno 1991b, 160). Empiirinen tutkimus rekisteröi ja järjesteli tosiasioita, muttei tematisoinut niiden suhdetta totaliteettiin (eli kapitalistiseen yhteiskuntajärjestykseen). Empiiristen ilmiöiden ja yhteiskuntakokonaisuuden välisten suhteiden havaitseminen edellytti kriittistä teoriaa, joka näki yhteiskunnan kylläkin ihmisten luomana, mutta samalla heille vieraana, vaihtoarvon hallitsemana maailmana (Horkheimer 1991, 23). Tässä merkityksessä yhteiskuntaa oli myös mahdollista kritisoida ja nähdä jännite vallitsevan ja mahdollisen välillä. Näiden emansipaatiointressien pohjalle Adornon kulttuuriteollisuusteoriakin viime kädessä rakentuu.

Nämä huomautukset eivät kuitenkaan vielä häivyttä ongelmia. Voidaan nimittäin kysyä, johtaako vahva teoriapainotteisuus siihen, että kulttuuriteollisuusmalli ei kykene tavoittamaan empiiristä todellisuutta vaan päinvastoin tulee tulkinneeksi sitä omien perusoletustensa mukaisesti. Eikö se näin lopultakin ole itsessään yhtä reifikoitunut kuin kritisoimansa yhteiskuntakokonaisuuskin? Peter Uwe Hohendahl (1995, 139–140) on esittänyt juuri tältä perustalta argumentin kulttuuriteollisuusteoriaa vastaan: ongelma on siinä, että se tietää aina jo vastauksen etukäteen (kulttuuri ei ole muuta kuin vaihtoarvon läpituokemaa yksiulotteista tavarantuotantoa) ja ehkäisee näin kulttuuristen ilmiöiden omasta erityisyydestä lähtevää konkreettista analyysia. Douglas Kellner (ei painovuotta) arvelee hieman samansuuntaisesti, että Adornon tekstien lukemisen jälkeen ”mediaa ja yhteiskuntaa ei voi enää nähdä samoin kuin ennen”. Se ken on niihin tutustunut, näkee Adornon ”ajatusten tulevan vahvistetuiksi päivittäin” ja ”hän huomaa etäännyvänsä mediakulttuurin, standardisaatiosta, näennäisyksilöllisyydestä, kaavoittumista sekä kulttuurisen esineellistymisen pahaenteisistä seurauksilmiöistä”. Toisin sanoen Adornon omaksuminen asettaa tutkijan silmille linssit, jotka värjättävät (tai vääristävät) hänen käsityksiään tietyllä tavalla.

Näihin väitteisiin voi vastata seuraavasti: ensinnäkin väite, jonka mukaan kulttuuriteollisuusteorian omaksuminen tuottaa tietynlaisia todellisuuden kuvauksia lienee sävyllään niin yleisluonteinen, ettei sitä ole mieltä soveltaa ainoastaan Adornon avaamiin näkökulmiin. Kaikki teoriat sisältävät deterministisiä elementtejä ja ne asettavat tutkimukselle ymmärtämistä ja selittämistä sääteleviä ennakkoehtoja, jotka ohjaavat tulkintoja toisistaan poikkeaviin suuntiin. Tässä ei ole sinänsä mitään ongelmaa. Tärkeämpää on pohtia sitä, mitkä näkökulmat ovat kaikkein oleellisimpia nykyisen (tai menneen) yhteiskunnallisen ja kulttuurisen tilanteen ymmärtämiseksi.

Tältä pohjalta voi kysyä, puolustaako Adornon tapa korostaa mediajärjestelmän totaliteettiä ja kulttuurin esineellistymistä edelleen näkökulmana paikkaansa. Kaikilta ihmistieteellisiltä teorioilta ja paradigmoilta voi vaatia sitä, että ne heijastavat yhteiskunnallista todellisuutta. On selvää, että yhteiskunnallinen ja kulttuurinen tilanne on Adornon tekstien kirjoitusajankohdan jälkeen muuttunut niin paljon, ettei niiden sisältämiä ideoita voi soveltaa ilman varauksia. Tästä syystä kulttuuriteollisuusteorian dogmaattinen puolustus on tuomittu epäonnistumaan. Yhtä outoa on kuitenkin tarkastella Adornon tekstejä kellastuneina historian lehtinä, joilla ei ole mitään annettavaa nykyisyydelle (ks. esim. Strinati 1995, 52; McQuail 1987, 65).

Kulttuuriteoreettisena aktualisuutta voi pohtia laajempana teoreettisena kysymyksenä, joka kohdistuu median ja yhteiskunnan väliseen suhteeseen. Tämä suhde on jo pitkään ollut ajankohtainen ja se on saanut 1990-luvulta alkaen yhä enemmän merkitystä. Viime vuosina yhteiskunnallisen ja kulttuurisen muutoksen syvin olemus on paikannettu erityisesti media- ja informaatioteknologian kehitykseen. Sen nähdään tuottavan ratkaisevia mullistuksia tuotannon, sosiaalisen vuorovaikutuksen, identiteetin muotoutumisen ja koko modernin ihmiskuvan kannalta. Teknologisten muutosten korostaminen on nostanut pintaan uudenlaisia jäsennostapoja, joista suosituimpia ovat erilaiset tietoyhteiskuntateoriat (ks. Webster 2002). Ne perustuvat dualistisiin siirtymämalleihin, joissa menneen ja nykyisen väliin tehdään selkeä katkos. Tästä ei seuraa pelkästään intellektuaalista edistystä, sillä sosiologista mielikuvitusta ja aikalaisanalyysiä dominoivat siirtymämallit ohjaavat tyypillisesti ”tulkitsemaan aikakauden muutoksia liian dramaattisesti ja vähättelemään muutokseen sisältyvää jatkuvuuden dimensiota” (Kerkelä 2004, 91). Se, että media on sijoitettu nykyisten yhteiskunta- ja kulttuuriteorioiden kuvaamien muutospyörteiden ytimeen, on jättänyt vähemmälle huomiolle median muuttumattomina säilyneet piirteet. Miriam Hansen (2002, 57) ihmettelee oikeutetusti sitä, miksi kulttuuriteollisuusteorian jälkiarvioissa oli päädytty korostamaan ainoastaan Adornon analysoiman aiemman mediakulttuurin ja nykyisen mediakulttuurin välisiä eroja selkeästi havaittavissa olevien yhtäläisyyksien sijasta.

Adornon kulttuuriteollisuusteoria kiinnittää huomiota tendensseihin, jotka ovat oleellinen osa mediaa myös nykyisin. Tätä jatkuvuutta ei voi ymmärtää vain medioista itsestään käsin vaan tarkastelemalla niitä yhteiskunnallisia voimia, jotka sitä ympäröivät ja säätelevät. Ne eivät ole kadonneet mihinkään *Valistuksen dialektiikan* kirjoittamisen jälkeisinä vuosikymmeninä. Kapitalismi on päinvastoin intensifioitunut (Wood 1998), millä on monia kulttuurisia seurauksia. Eräs niistä on se, että mediajärjestelmät ympäri maailmaa ovat entistä vahvemmin rakentuneet markkinoiden ehdoilla, eikä Adornon käsittelemiä kysymyksiä totaliteetista, esineellistymisestä ja kulttuurin ja ideologian suhteista voi siten pitää vain historiallisina jäänteinä. Kulttuuriteollisuusteorian edustamalle kriittiselle ajattelulle on paljon tarvetta 2000-luvulla, eikä viime vuosikymmenten yhteiskuntakehitystä ajatellen ole ihme, että se on silmin nähden alkanut uudelleen viehättää tutkijoita ja kommentaattoreita.²³

Lähteet

- Adorno, Theodor W. (1969). Scientific Experiences of a European Scholar in America. Teoksessa Fleming, D. & Bailyn, B. (eds.): *The Intellectual Migration. Europe and America 1930–1960*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 338–370. Julkaistu alunperin vuonna 1968.
- Adorno, T. W. (1984). Yhteenveto kulttuuriteollisuudesta. Suomentanut Tuomo Sauri. *Tiedotustutkimus* 1984:3, 21–28. Alunperin esitelmä vuodelta 1963.
- Adorno, T. W. (1991a). How to Look at Television. Teoksessa Bernstein, J. M. (ed.): *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London. Routledge, 136–153. Julkaistu alunperin vuonna 1954.
- Adorno, T. W. (1991b). Sosiologia ja empiirinen tutkimus. Suomentanut Jussi Kotkavirta. Teoksessa Kotkavirta, J. (toim.): *Järjen kritiikki*. Tampere: Vastapaino, 147–167. Julkaistu alunperin vuonna 1957.
- Adorno, T. W. (1998a). Democratic Leadership and Mass Manipulation. Teoksessa Adorno: *Gesammelte Schriften, Band 20.1*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 267–286. Julkaistu alunperin vuonna 1949.

23 Ks. esim. Heikki Hellmanin arvio Veikko Pietilän suomentamasta *Valistuksen dialektiikan* kulttuuriteollisuusluvusta (Horkheimer & Adorno 2004), HS Kulttuuri 7.1.2005. Adornon toisesta keskeisestä 1940-luvulla kirjoittamasta kulttuuriteollisuustekstistä (*Das Schema der Massenkultur*) on myös ilmestynyt suomennos 2000-luvulla (Adorno 2002). Kansainvälisiä esimerkkejä viime aikaisesta kulttuuriteollisuusteoriaa koskevasta keskustelusta ovat muun muassa Witkin (2003), Steinert (2003) ja Prokop (2003). Aiheesta julkaistiin paljon jo 1990-luvun aikana, joten kyse ei ole pelkästään Adornon 100-vuotisjuhlan aikaan saamasta nosteesta.

- Adorno, T. W. (1998b). *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Teoksessa Adorno: Gesammelte Schriften, Band 14. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 169–447. Julkaistu alunperin vuonna 1962.
- Adorno, T. W. (1998c). *Freizeit*. Teoksessa Adorno: Gesammelte Schriften, Band 10.2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 645–655. Alunperin radioesitelmä vuodelta 1969.
- Adorno, T. W. (1998d). *Glosse über Persönlichkeit*. Teoksessa Adorno: Gesammelte Schriften, Band 10.2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 639–644. Alunperin radioesitelmä vuodelta 1966.
- Adorno, T. W. (1998e). *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Teoksessa Adorno: Gesammelte Schriften, Band 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Julkaistu alunperin vuonna 1951.
- Adorno, T. W. (1998f). *Kulturkritik und Gesellschaft*. Teoksessa Adorno: Gesammelte Schriften, Band 10.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 11–30. Julkaistu alunperin vuonna 1951.
- Adorno, T. W. (2002). *Massakulttuurin kaava*. Suomentanut Jussi Backman. Nuori Voima 4–5/2002. Teksti on kirjoitettu alunperin vuonna 1942 ja julkaistu postuumisti vuonna 1981.
- Adorno, T. W. (2003). *Briefe an die Eltern. 1939–1951*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. & Frenkel-Brunswick, E. & Levinson, D. & Nevitt S. (1950). *The Authoritarian Personality*. New York: Harper & Brothers.
- Bagdikian, B. (2004). *The New Media Monopoly*. Boston: Beacon Press.
- Barker, C. (2000). *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage.
- Bewes, T. (2002). *Reification, or the Anxiety of Late Capitalism*. London: Verso.
- Buck-Morss, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics. T. W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press.
- Callinicos, A. (1989). *Against postmodernism. A Marxist Critique*. New York: St. Martin's Press.
- Collins, J. (1989). *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*. New York & London: Routledge.
- Craib, I. (1989). *Psychoanalysis and Social Theory. The Limits of Sociology*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Davis, J. E (2003). *The Commodification of Self*. The Hedgehog Review. 5:2 (summer 2003), 41–49.
- Eagleton, T. (1991). *Ideology. An Introduction*. London and New York: Verso.
- Frith, S. (1996). *Entertainment*. Teoksessa Curran, J. & Gurevitch, M. (eds.): *Mass Media and Society*. London: Arnold, 160–176.
- Garnham, N. (2000). *Emancipation, the Media and Modernity. Arguments about the Media and Social Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Ginsborg, P. (2004). *Silvio Berlusconi. Television, Power and Patrimony*. London: Verso.

- Glassner, B. (2000). *The Culture of Fear: Why Americans Are Afraid of the Wrong Things*. Basic Books.
- Golding, P. & Murdock, G. (1979). Ideology and the Mass Media: The Question of Determination. Teoksessa (samat) (eds.): *Ideology and Cultural Production*. New York: St. Martin's Press, 198–224.
- Hansen, M. (2002). Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer. Teoksessa Gibson, N. & Rubin, A. (ed.): *Adorno. A Critical Reader*. Malden: Massachusetts: Blackwell Publishers, 57–85.
- Herkman, J. (2005). *Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto. Median markkinoituminen ja televisioituminen*. Tampere: Vastapaino.
- Hermes, J. (1995). *Reading Women's Magazines. An Analysis of Everyday Media Use*. Oxford: Polity Press.
- Hohendahl, P. U. (1995). *Prismatic Thought. T. W. Adorno*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Horkheimer, M. (1991). Traditionaalinen ja kriittinen teoria. Teoksessa Kotkavirta, J. (toim.): *Järjen kritiikki*. Tampere: Vastapaino, 5–58.
- Horkheimer M. & Adorno, T. W. (1991). Valistuksen käsite. Suomentanut Jussi Kotkavirta. Teoksessa Kotkavirta, J. (toim.): *Järjen kritiikki*. Tampere: Vastapaino, 81–121. Julkaistu alunperin vuonna 1947.
- Horkheimer M. & Adorno, T. W. (1998). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Teoksessa Adorno: *Gesammelte Schriften, Band 3*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Julkaistu alunperin vuonna 1947.
- Horkheimer M. & Adorno, T. W. (2004). Kulttuuriteollisuus. Valistus joukkohuijauksena. Suomentanut Veikko Pietilä. *Tiedotustutkimus 2004*: 4-5, 9–37. Julkaistu alunperin vuonna 1947.
- Hutnyk, J. (2000). *Critique of Exotica. Music, Politics and Culture Industry*. London: Pluto Press.
- Israel, N. (1997). Damage Control: Adorno, Los Angeles, and the Dislocation of Culture. *The Yale Journal of Criticism* 10:1, 85–113.
- Jameson, F. (2000). Reification and Utopia in Mass Culture. Teoksessa Hardt, M. & Weeks, K. (eds.): *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 123–148.
- Jarvis, S. (1998). *Adorno. A Critical Introduction*. Oxford: Polity Press.
- Jay, M. (1985). *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*. New York: Columbia University Press.
- Kellner, D. (1995). *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London: Routledge.
- Kellner, D. (ei painovuotta). Adorno on Mass Culture [rev]. <http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/MCKellner/COOKREV.html>
- Kerkelä, H. (2004). Yhteiskunnallisten muutosten käsitteellistämisestä. *Sosiologia* 2004:2, 81–93.

- Lodziak, C. (1995). *Manipulating Needs. Capitalism and Culture*. London: Pluto Press.
- Lodziak, C. (2002). *The Myth of Consumerism*. London: Pluto Press.
- Loisa, R.-L. (2003). *The Polysemous Contemporary Concept. The Rhetoric of the Cultural Industry*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 217. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Malmberg, T. (2001). Kulttuurintutkimus suomalaisessa tiedotusopissa. Teoksessa Yläkotola, M. & Inkinen, S. (toim.): *Mediatieteen kysymyksiä 4. Mitä media-tiede ei ole?* Lapin yliopisto. Mediatieteen julkaisuja C2. Hämeenlinna. Karisto, 1195–1225.
- Mattelart, A. & Mattelart, M. (1998). *Theories of Communication. A Short Introduction*. London: Sage.
- McAllister, M. P. (2000). From Flick to Flack: The Increased Emphasis on Marketing by Media Entertainment Corporations. Teoksessa Andersen, R. & Strate, L. (eds.): *Critical Studies in Media Commercialism*. Oxford: Oxford University Press, 101–122.
- McChesney, R. W. (1999). *Rich Media, Poor Democracy. Communication Politics in Dubious Times*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- McQuail, D. (Second edition). *Mass Communication Theory. An Introduction*. (Second edition). London: Sage.
- McQuire, S. (1995). The Go-for-broke Game of History: The Camera, the Community and the Scene of Politics. *Arena Journal* 4, 201–227.
- Mehtonen, L. & Sironen, E. (1987). ”Jazzityttö” – johdantoa keskusteluun kulttuuriteollisuudesta. Teoksessa Mehtonen, L. & Sironen, E.: *Aistimellisyys, sivistys ja massakulttuuri. Fragmentteja eräästä projektista 1977–1987*. Jyväskylän yliopisto. Filosofian laitos, julkaisu 34/1987.
- Miége, B. (1989). *The Capitalization of Cultural Production*. New York: International General.
- Mills, C. W. (1956): *White Collar. The American Middle Classes*. New York: Oxford University Press.
- Morley, D. (1992). *Television Audiences & Cultural Studies*. London: Routledge.
- Murdock, G. (1997). Base Notes: The Conditions of Cultural Practice. Teoksessa Ferguson, M. & Golding, P. (eds.): *Cultural Studies in Question*. London: Sage, 86–101.
- Mäkitalo, T. (2003). Kotimaisten elokuvien sponsorointi tuotesijoittelusta ristikkäismarkkinointiin. http://www.students.tut.fi/~makitalo/kotimaisten_elokuvien_sponsorointi.pdf
- Noerr, G. S. (2002). Editor’s afterword. Teoksessa Horkheimer M. & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. (Translated by Edmund Jephcott.) Stanford, California: Stanford University Press, 217–247.

- O'Connor, J. (2003). Julkinen ja yksityinen sektori kulttuuriteollisuudessa. Teoksessa Niinikoski, M-L. & Sibelius, K. (toim.) Kulttuuribusiness. Vantaa: WSOY, 12–29.
- Ohmann, R. M. (1996). *Selling Culture. Magazines, Markets, and the Class at the Turn of the Century*. New York: Verso.
- Ostrow, J. (2004). When Ads Are the TV Stars. <http://www.denverpost.com/Stories/0,1413,36~78~2558806,00.html>
- Pensky, M. (1997). Editor's Introduction: Adorno's Actuality. Teoksessa Pensky, M. (ed.): *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York: State University of New York Press, 1–21.
- Philo, G. & Miller, D. (2000). Cultural Compliance and Critical Media Studies. *Media, Culture & Society* 22, 831–839.
- Pietilä, V. (1997). *Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä. Tutkimusalan kehitystä jäljittämässä*. Tampere: Vastapaino.
- Pietilä, V. (2004). *Kulttuuriteollisuusseesen* saatteeksi. *Tiedotustutkimus* 2004: 4–5, 3–8.
- Prokop, D. (1980). Televisio ja työläisten elämäntilanne. *Tiedotustutkimus* 1980: 1, 2–14.
- Prokop, D. (2003). *Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie*. VSA-Verlag 2003.
- Putnam, R. (2000). *Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon and Schuster.
- Rampton, S. & Stauber, J. (2003). *Weapons of Mass Deception. The Uses of Propaganda in Bush's War on Iraq*. London: Robinson.
- Raunio, K. (1999). *Positivismi ja ihmistiede. Sosiaalitutkimuksen perustat ja käytännöt*. Helsinki: Gaudeamus.
- Reiners, I. (1998). Kirjeitä maanpaosta. Adornon ja Benjaminin kirjeenvaihto 1928–1940. Niin & Näin 1/1998. http://www.netn.fi/198/netn_198_reine.html.
- Robinson, J. B. (1994). The Jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimer Germany. *Popular Music* 1994:1, 1–25.
- Rosen, M. (1996). *On Voluntary Servitude. False Consciousness and the Theory of Ideology*. Cambridge: Polity Press.
- Rubin, A. (2002). The Adorno Files. Teoksessa Gibson, N. & Rubin, A. (ed.): *Adorno. A Critical Reader*. Malden: Massachusetts: Blackwell Publishers, 172–190.
- Salonen, E.-P. (1980). Joko vanhat kaavat tai uudet muodot. *Kulttuurivihkot* 1980:5, 48–49.
- Salonen, E.-P. (2001). Foreign Bodies (esittelyteksti samannimiselle sävelteokselle). RSO Keskiyökkökonsertti 2 Finlandia-talo 22.9.2004 klo 19.00. Englanninkielisestä tekstistä suomentanut Kimmo Korhonen.
- Schor, J.B. (2003). The Commodifikation of Childhood: Tales from the Advertising Front Lines. *The Hedgehog Review*. 5:2 (Summer 2003), 7–23.

- Schönherr, U. (1991). Adorno and Jazz: Reflections on a Failed Encounter. *Telos* 87 (spring 1991), 85–96.
- Siltala, J. (2004). *Työelämän huonontumisen lyhyt historia: muutokset hyvinvointivaltioiden ajasta globaaliin hyperkilpailuun*. Helsinki: Otava.
- Sironen, E. (1980). Mitä on edistyksellisyys musiikissa. Theodor W. Adornon musiikkisosiologian tarkastelua. *Kulttuurivihkot* 1980:5, 41–46.
- Smythe, D. (1981). *Dependency Road: Communications, Capitalism, Consciousness, and Canada*. Norwood, New Jersey: Ablex.
- Steinert, H. (2003). *Culture Industry*. Cambridge: Polity Press.
- Storey, J. (1993). *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Strinati, D. (1995). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge.
- Tetzlaff, D. (1991). Popular Culture and Social Control in Late Capitalism. Teoksessa Scannell, P. & Schlesinger, P. & Sparks, C. (eds.): *Culture and Power. A Media, Culture & Society Reader*. London: Sage, 48–72.
- Thomas, S. (1997). Dominance and Ideology in Culture and Cultural Studies. Teoksessa Ferguson, M. & Golding, P. (eds.): *Cultural Studies in Question*. London: Sage, 74–85.
- Wayne, M. (2003). *Marxism and Media Studies. Key Concepts and Contemporary Trends*. London: Pluto Press.
- Webster, F. (2002). *Theories of the Information Society*. (2nd Edition.) London: Routledge.
- Wernick, A. (1991). *Promotional Culture. Advertising, Ideology and Symbolic Expression*. London: Sage.
- Witkin, R. W. (2003). *Adorno on Popular Culture*. London and New York: Routledge.
- Wood, E. M. (1998) Modernity, Postmodernity, or Capitalism? In McChesney, R. W. & Wood, E. M. & Foster, John B. (eds.): *Capitalism and the Information Age. The Political Economy of the Global Communication Revolution*. New York: The Monthly Review Press, 27–49.
- Žižek, S. (1999). *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London: Verso.

Adorno televisiosta

Adorno-luentani taustalla on kiinnostukseni siihen kriittisen pedagogiikan versioon, josta on kirjoitettu pohjoisamerikkalaisen kasvatustieteen teksteissä. Niissä Frankfurtin koulukunta nimetään yhdeksi kriittisen pedagogiikan perustaksi (esim. Giroux 1997). Tämän tekstin pohjana on kaksi Adornon esseitä ”Prologi televisioon” ja ”Televisio ideologiana” (Adorno 1998)¹. Ne perustuvat populaarikulttuuria koskeviin tutkimuksiin, joita Adorno teki Yhdysvalloissa Hacker-säätiön tieteellisenä johtajana.

Adornon näkemykset muodostavat kriittisen pedagogiikan yhden pohjavirran vaikuttaen erilaisten teoreettisten ja empiiristen analyysien taustalla. En lue Adornoa niinkään filosofina, vaan suhteessa sellaiseen yhteiskunta- ja kasvatustieteelliseen tutkimukseen, jota voitaisiin kutsua kriittiseksi aikalaisanalyysiksi. Sillä voidaan tarkoittaa sellaista osallistuvaa ja älyllistä työtä, jossa vallassa olevat ideologiat puretaan osiin ja osoitetaan niiden perusolettamukset sekä käytännöt, joita niillä päivästä toiseen uusinnetaan (Suoranta 2003, 17). Aikalaisanalyysin metodologinen perusidea on koostaa yhdestä ilmiöstä tai aineistosta käsitteellinen yleistys ja koetella sen tulkinnallista kelpoisuutta muissa ilmiöissä tai kokonaisissa aikakausissa. Tässä mielessä Adorno oli aikalaisanalyytikko ja ensimmäinen vertaistensa joukossa ehkä siinäkin mielessä, että hän painotti kirjoittamisen merkitystä tutkimuksessa.

Aikalaisanalyyttinen kirjoittaminen vaatii henkilökohtaista sitoutumista asioihin, ehkäpä henkilökohtaisten ja julkisten asioiden sekoittumistakin (Said 2001, 41). Aikalaisanalyyttiseen toimintaan vaikuttavat oma historia, arvot, teot ja yhteiskunnallinen asema ja se, kuinka nämä lomittuvat ”siihen sosiaaliseen maailmaan, jossa ihmiset väittelevät ja tekevät päätöksiä sodasta

¹ Esseet sisältyvät Adornon kokoelmaan *Interventions* vuodelta 1963. Käytössäni on ollut teoksen vuonna 1998 englanniksi käännetty kriittinen editio *Critical Models*, joka pitää sisällään myös Adornon toisen esseekokoelman *Avainsanoja. Kriittisiä malleja 2*, joka ilmestyi postuumisti vuonna 1969. Viittaan suluissa englanninkielisen edition sivunumeroihin.

ja vapaudesta ja oikeudesta” (emt., 42). Siinä on väistämättä mukana myös ”henkilökohtaisia mieltymyksiä ja tunneherkkyyttä, ja ne antavat merkitystä sille mitä sanotaan tai kirjoitetaan”, vaikka tavoitteena olisikin ”aiheuttaa hämmennystä, vastustusta ja jopa epämiellyttäviä reaktioita” (emt., 42).

Oman paikan ja aseman tunnistaminen auttaa ymmärtämään myös sen, että aikalaisanalyysia koskee myös itseä – on osattava arvioida tutkimuksen järjeä ja vaikuttimia ja nähdä omat ajattelu- ja tutkimusprosessit osana sitä todellisuutta, jota tutkitaan. Tällä tavoin aikalaisanalyysi pakottaa tunnistamaan teoreettisen kielen syntykontekstin ja estää luulemasta, että tutkimuksessa käytetyt sanat olisivat itse todellisuus. (Ks. Suoranta & Moisio 2005, 190; Moisio & Suoranta 2006.)

Ratkaisevaa on oppia kirjoittamaan ja sanomaan selviä, kirkkaita ja ymmärrettäviä lauseita. Se on elinikäinen urakka, mutta kertoo omaan työhön sisältyvän vastuun tiedostamisesta. Vierasperäisten sanojen käyttö ja kankeat lauserakenteet tai verhoutuminen teoreettiseen viitekehykseen voivat kertoa paitsi siitä, ettei ole ajatellut työtään kirjoittamisena myös siitä, että on paossa (tietäen tai tietämättään) ajattelevan ihmisen vastuutaan. Selvät, ymmärrettävät lauseet iskeytyvät poliittisen tiedostamisen maaperään kuin raskaat rautateräiset lapiot.

Intellektuelli ja julkisuus

Mainitut Adornon esseet englanniksi kääntänyt Henry W. Pickford pitää tekstien motiivina Adornon toimintaa julkisena intellektuellina. Adornon pyrkimys oli edistää poliittista täysikäisyyttä muuttamalla vieraantunut tietoisuus (itse)tietoisuudeksi. Esseissä huomion kohteena oli television ideologisten vaikutusten paljastaminen. Adornon ideologiakriittinen aikalaisanalyysi ja kansanopetus tapahtuivat joukkoviestinnän julkisuudessa. Palattuaan Yhdysvalloista kotimaahansa Saksaan Adorno osallistui (vuosina 1950–1969) yli 160:n radio-ohjelman tekemiseen. Suurin osa *Kriittisten mallien* teksteistä onkin alun perin kirjoitettu radioesitelmiksi.

Adorno otti vakavasti julkisen roolinsa ja halusi, että radion kuulijat ymmärtävät sen, mitä hänellä on sanottavaa. Samaa ajatusta on Suomessa edistänyt filosofi Juha Varto toimittaja Liisa Veenkiven kanssa toteuttamissaan radiokeskusteluissa². Adorno muun muassa vaati, että äänitysteknikot kertoisivat heti äänityksen jälkeen omin sanoin ohjelman sisällöstä. Usein

2 Tieteen ja filosofian aloja esittelevillä radioesitelmillä on pitkä historia. Varto teki radioon vuosina 1989-1998 yhdessä toimittaja Liisa Veenkiven kanssa yhteensä 24 useamman tunnin mittaista keskusteluseriä.

teknisen henkilökunnan ja filosofin välille syntyikin vilkas keskustelu esitelmän aiheesta. Kerran tällainen spontaani keskustelu myös äänitettiin salaajaa ja soitettiin jälkikäteen Adornolle, joka arvioi ääntään ja esitystapaansa yllättävän kelvolliseksi.

Adornon tavoitteena oli debarbarisoida joukkoviestintää eli lisätä sen sivistystehtävää osallistumalla itse sen toimintaan, vaikkei Yhdysvalloissa kirjoitettuja televisioanalyysija sopinutkaan soveltaa suoraviivaisesti toiseen kulttuuriin. Kuitenkin ne kertoivat kulttuuriteollisuuden yleisistä tendensseistä (Adorno 1998, 49). On syytä pitää mielessä Adornon analyysien kirjoitusajankohta ja yhdysvaltalaisen television sisältö: ajanvietteeksi tarkoitettut tilannekomediat, uutisvälähdykset ja tietenkin mainokset. Jos nyt saisimme hänet tähtien tuolta puolen takaisin maan kamaralle, niin tuskinpa hän ylläytyisi television nykytarjonnasta.

Televisio ja isännän ääni

Adorno näki television osana kulttuuriteollisuuden kokonaisuutta ja käsitti sen välineeksi, joka muokkaa ja hallitsee yleisön tietoisuutta yhä kokonaisvaltaisemmin. Ero yksityisen olemassaolon ja kulttuuriteollisuuden välillä tulee television yleistymisen myötä häviämään, kun televisio hallitsee näkyvän todellisuuden kaikkia ulottuvuuksia. (Adorno 1998, 50.)

Televisio on Adornon tulkinnassa erilaisten tekniikoiden, viestien ja vaikutusten monimutkainen systeemi tai konstellaatio, jonka osat saavat merkityksensä kokonaisuudesta ja josta sosiologien – joiden joukkoon hän itsensä tässä yhteydessä laskee – on vaikea sanoa mitään yleistä ja kattavaa. (Mt.) Adorno ajattelee television totaliteetiksi joka ei sivistä, kasvata tai jalosta, vaan valmistaa ihmiset siihen ”mikä ei ole vältettävissä”. ”Oletettavasti televisio tekee heistä jälleen kerran sitä, mitä he jo ovat, vain vielä enemmän”. Televisio kiihdyttää meneillään olevaa väijäämätöntä kehitystä: joukkotiedotusvälineet ovat ”kuluttajan ja väistämättömän läheisen tuotteen välisen radikaalin vieraantumisen sinetti” (Adorno 2002, 50).

Mitä väijäämätön kehitys sitten on? Adornon mukaan televisiossa ja aikakauden yleisessä informaatioluonteessa on kysymys taloudellisiin syihin oikeutetusta ja perustellusta muutoksesta, jossa ei pyritä ylittämään senhetkisiä tietoisuusmuotoja, kehittämään tietoisuutta, vaan päinvastoin säilyttämään yhteiskunnallinen *status quo*, olemassa olevat voimasuhteet, ja turvaamaan ne siellä, missä ne näyttävät olevan uhattuina. Adornon mukaan taloudellisen ajattelun paine on kuitenkin niin kova, etteivät ihmiset kestä sen alla ilman sitä, että jo toteutuneen psyykkisen säätelyn saavutuksia esitellään heille

ja toistetaan niitä myös sisäisesti. Joukkojen psyykkisiä voimavirtoja tulee niin muodoin säädellä kulttuuriteollisuuden avulla.

Kuluttaja, jonka oma kokemus ei ole riittävä, kokee olevansa riippuvainen informaatiosta, ja laitteisto opettaa hänet arvovallan menettämisen uhalla harjaantumaan informoituna olemisessa ja luopumaan turhan hankalasta kokemuksesta. (Mt., 50.)

Iso kuvio on jokseenkin selvä: psyykinen ekonomia on kulttuuriteollisuuden suorassa kontrollissa hyödyttäen sen instituutioita ja peittäen kulttuuriteollisuuden taustalla vaikuttavat vahvat voimat, tai ”isännän äänen”.

Television fysiologia

Adorno analysoi kahdesta suunnasta sitä miten televisio osallistuu tähän psyykkisen ekonomian säätelyyn. Ensinnäkin hän tarkastelee televisiosarjojen käsikirjoituksia sisällönanalyysin keinoin. Toiseksi hän tekee havaintoja television käytöstä analysoimalla television ”fysiologiaa”. Käsikirjoitusten sisällönanalyysin on tarkoitus paljastaa ”aikuisdraamaan” sisältyviä sosiiaalipsykologisia vaikutuksia ja manipulaatioita, joista keskeisin on stereotyypioiden luominen. Stereotyyppioita kehystää ohjelman aikaraja, johon esityksen draamalliset käänneet on puristetaan. (Adorno 1998, 55.) Toiminta ja juonenkäänneet tapahtuvat paljon jokapäiväistä elämää nopeammin eikä ohjelma anna aikaa pohdinnalle.

Televisiolle kirjoitettujen tilannekomedioiden roolihahmoja Adorno vertaa *Commedia dell’arten* karikatyyrisiin piirteisiin. Ne muistuttavat toisiaan, mutta niissä on myös tärkeä ero. Siinä missä *Commedia dell’arten* puitteet on etäännytetty arkipäivästä, eikä klovnin hahmosta voi kovin helposti etsiä käyttäytymismalleja, televisiodraamat on tehty ulkoisesti muistuttamaan jokaista, ja ne propagoivat sellaisia arkielämän maksimeja kuten ”jokainen muukalainen on epäilyttävä” tai ”menestys on elämän keskeisin tavoite”. (Mt., 56) Televisio ei tarjoa mahdollisuuksia ajatella toisin, vaan esittää maailman valmiina kuvina, joita äänet tehostavat kuin sarjakuvien puhekupliin kirjoitetut tekstitykset. (Mt., 52).

Kulttuuriteollisuus ei haudo mielessään oppaita sielukkaaseen elämään eikä myöskään uutta moraalisen vastuun kykyä vaan kehotuksia totella sitä, jonka puolella mahtavimmat intressit ovat. Sen propagoima yhteisymmärrys vahvistaa sokeaa, valistumatonta autoritaarisuutta. . . . Se ruokkii ja hyödyntää heikkoa minuutta, johon vallitseva yhteiskunta ja vallan kasautuminen muutenkin tuomitsee voimattomat jäsenensä. Ihmistien tietoisuus taantuu. Kynnysiltä amerikkalaisilta elokuvatuottajilta

ei turhaan saata kuulla, että käsikirjoitusten olisi mukauduttava yksitoistavuotiaiden kehitystasolle. Heillä tuskin olisi mitään sitä vastaan, että näin he tekisivät aikuisistakin yksitoistavuotiaita. (Adorno 1984, 27.)

Televisiosta tulee kehollisen ja kasvokkaisen vuorovaikutuksen sekä yhteenkokoontumisen korvike, joka ihmisiltä kulttuuriteollisuuden nimissä kielletään (Adorno 1998, 53). Siitä tulee tässä mielessä vaarallisempi väline kuin elokuvista; sitä on helpompi ja halvempi katsella kuin elokuvaa ja radion se voittaa sillä, että äänen lisäksi siinä manipuloidaan kuvalla. Televisiopiipuvuus muuttuu regressioksi. (Mt., 53.) Kokenut katsoja ei ota televisiosta saamiaan opetuksia suoraan arkielämäänsä, mutta tähän televisio kuitenkin tähtää normaalistamalla esimerkiksi ajatuksen siitä, että pikkurikollisuus on osa nykyelämää ja se on kitkettävä pois. (Mt., 62.) Suurista rikoksista ihmiskuntaa vastaan televisio vaikenee.

Adornon pohdinnoilla on merkitystä myös niin sanotun väkivaltaviihteen kannalta. Moraalista paniikkia lietsovassa keskustelussa väkivaltaviihdestä unohdetaan usein se, että väkivaltaviihde on osa kansainvälistä kulttuurin suurteollisuutta. Se tuottaa käsityksen maailmasta, jossa on olemassa hyviä ja pahoja ihmisiä, ja opettaa asioiden ratkeavan väkivallalla. Lähes puolessa suomalaisnuorten tekemistä rikoksista on malli otettu väkivaltaisista elokuvista tai muusta väkivaltaviihdestä kuten video- ja tietokonepeleistä (Paloheimo 2003, 49). Väkivaltaviihde antaa siis malleja, mutta toisaalta se luo myös pelkoja ja uhkakuvia. Kokonaan toinen kysymys on, kuka väkivaltaviihdettä tarvitsee? Onko se välttämätöntä esimerkiksi jonkin suurvallan hallitukselle pitämään valtion koossa ja ihmiset pelossa. Monet kommentaattorit ovat viitanneet tähän Yhdysvaltain käymän niin sanotun terrorismin vastaisen sodan yhteydessä (ks. esim. Lapham 2006). Luoko siis tarjonta kysynnän? Ja jotta väkivaltaviihteen kautta omaksutut uhkakuvat olisivat todellisia, on väkivaltaa myös ”silloin tällöin käytettävä – riippumatta siitä, onko mikään ryhmä tai kukaan ihminen todellisuudessa syyllistynyt hirvittävään rikokseen ja uhmannut vallitsevaa järjestystä” (Tammilehto 2003, 84).

Analysoidessaan television ”fysiologiaa” Adorno ottaa kantaa niin kutsuttuun reseptio- eli vastaanottotutkimukseen, keskeiseen televisiotutkimuksen muotoon 1900-luvun jälkipuoliskolla (Adorno 1998, 53–54). Adorno ei usko reseptiotutkijoiden tapaan, että yleisesti käytetyt haastattelututkimukset kertoisivat paljонkaan television todellisesta käytöstä ja katselemisen merkityksistä. Esitietoiset tai tiedostamattomat vaikutukset eivät suostu verbalisoitaviksi, kysymykset television katselemisesta tuottavat vain katselutottomusten rationalisointeja tai yliolkaisia lauseita siitä, miten television katselu viihdyttää. – Adorno ehdottaakin tutkimusmetodia, jossa television

kuvia käytetään ikään kuin projektiivisia testejä, kuvia näytetään ilman ääntä ja tutkitaan niiden herättämiä assosiaatioita. Perinpohjaista tietoa television katselemisen vaikutuksista saadaan Adornon mukaan kuitenkin vain katselijoiden psykoanalyttisävytteisillä tapaustutkimuksilla. (54) Hiukan samoin perustein on elokuvaohjaaja Jean-Luc Godard kritisoinut juhlitun dokumentaristin Michael Mooren palkittua elokuvaa *Fahrenheit 911*. Godardin mukaan Mooren elokuva ei toiminut kuten piti. Elokuvan ääniraita oli kyllä tulvillaan Bush-kritiikkiä, mutta kuvat eivät. Elokuvan intellektuaalis-humoristinen päällimerkitys oli kriittinen, mutta kuvien alla uinui tiedostamaton ja todellinen merkitys: elokuvan päähenkilö oli menestynyt ja vaikutusvaltainen naapurin kaveri, johon keski-ikäisen ja keskiluokkaisen amerikkalaismiehen oli helppo samaistua.

Televisio näyttää maailman konkreettisesti pienoiskoossa ja tämän miniatyyrimaailman katselijat pystyvät siihen, mihin heidän ei luultu pystyvän: he muuntavat ”ihmisten äänellä puhuvat kääpiöt” luonnollisista esteettisiksi objekteiksi ja tekevät niistä ”tiedostamattoman havaintonsa leikkikaluja”. Adorno epäilee, että tämänkaltainen sublimaatio voi antaa katselijoille paljon mielihyvää. Kääpiöt ovat ikään kuin katselijan hallussa, hänen omaisuuttaan, ja hän voi kokea ylemmyyttä niitä kohtaan. (Adorno 1998, 51)

Adornon mukaan television edistää prosessia, jossa yhtään elämän aluetta ei jää kulttuuriteollisuuden ulkopuolelle. ”Ei liene liian liioiteltua sanoa, että todellisuus nähdään televisioruudun suodattimen läpi”, kirjoittaa Adorno (Mt., 52). Ihmiset saattavat kyllä tajuta saumattomalta vaikuttavan kuvien maailman epätodellisuuden, sen että se ei sittenkään ole todellinen, vaan helposti särkyvä. He eivät kuitenkaan kykene vastustamaan sitä, mikä on väistämätöntä, vaan syvällä sisimmissään rakastavat tätä väistämätöntä yhä fanaattisemmin.

Sumuverho ja kapeat hartiat

Lokakuun 10. päivä 2003 esitettiin televisiossa Timo Harakan isännöimän ”asiaviihdeohjelma” *Harakanpesän* avausjakso. Nytemin se on kuollut ja kuopattu. Avausjakson kiinnostavin osuus oli Nokian kehitysinsinöörin haastattelu. Haastattelussa puhuttiin tuolloin markkinoille tulleesta Nokian *N-Gage* pelikännystä. Tämän tekstin kannalta kiinnostava haastattelukatkelma kuului seuraavasti:

Timo Harakka: ”Niin Jukka tajuutsä mitä mä ajoin täs takaa että tota eiks eiks sinusta tunnu sillee jännittävältä se että sinä olet mukana viemäsä Suomea tavallaan tästä yhdestä aikakaudesta toiseen aikakauteen jossa

siirrymme niinku kertakaikkiaan ikään kuin tällaisesta valistuksen ajasta puhtaana viihteen ja rahastuksen aikaan?”

Jukka Hosio: ”Kyllähän toi aika suuri jos jos minä olen viemässä tätä koko Suomea, [Harakka: ”Njee, njee.... he heh hee...] Suomea tästä paikasta toiseen et eiköhän se vähä suuremmat suuremmat tota voimat mitkä siellä takana jyllää et ei se ole yks yks virma, virma mikä tähän voi vaikuttaa...”

Timo Harakka: ”Niin mut et. [0.1] Eikä siis sinänsä mitään pahaa että se varmasti tuottaa suomalaisille työtä ja työpaikkoja ja vaurautta ja rikkautta jatkossakin. Kiitos Ilkka. Jukka Hosio.”

Katkelma vei tunnin ohjelmasta noin 40 sekuntia, mutta television fysiologian kannalta se oli mitä tärkein. Katkelman ”adornolaisessa luennassa” ”Nokian insinööri” on nimi välineelle, jolla toteutetaan suurempia päämääriä, joista insinööri Hosion ei tarvitse välittää. Riittää kun tietää, että ne ovat ”suuremmat tota voimat mitkä siellä takana jyllää”. Insinööri Hosio on hyvä insinööri, jonka ”toimintakompetenssiin” ja ”osaamisalueeseen” ei selvästi-kään kuulu aikalaisanalyysi tai muunlainen yhteiskunnallisen tietoisuuden kehittäminen. Tähän viittaa katkelman kohta, jossa haastattelija Harakka viittaa ”aikakausiin”, mutta insinööri Hosio ymmärtää ne konkreettisiksi paikoiksi. Toisaalta kannattaa muistaa, että suora studiohaastattelu ei ole etenkin tottumattomalle helppo paikka tai rohkaise radikaaleihin avauksiin. Tilanne on kaikin puolin epäreilu insinööri Hosiolle, pärjätäkseen olisi oltava melkoinen mediajulkkis tai pika-ajattelija. Kuinka olisi Adornolle käynyt Harakan piinapenkissä?

Toisaalta näyttää kuin insinööri Hosiossa puhuisi ”isännän ääni”, ehkä Jorma Ollilan sinänsä mitätön figuuri, suomalaisen yksityissektorin Raimo Sailas, jonka mukaan Suomea vaivaa pysähtyneisyys:

Taloudelliset realiteetit ovat tulleet vastaan. Kultaisia hedelmiä ei kasva puissa, oikoteitä ei ole ja opportunistiset vapausasteet ovat toiveajattelua, kun puhutaan maailmanlaajuisesta kilpailusta. Nykymaailmassa suojavyöhykkeitä ei ole. (...) Menestyksen parhaat ja arvokkaimmat ainekset ovat ahkeruus, rehtiys ja innovaatio. Kun ahkeruus menee ulos ovesta, tulee köyhyys sisälle ikkunasta. Maa, joka palkitsee liike-elämän ponnistelut ja nämä hyveet, saa investointinsa monin verroin takaisin vaurautena ja hyvinvointina. (Ollila 2003.)

Näin puhuu insinööri Hosiolle hänen ”sadistinen isänsä” kehottaen ahkeruuteen tilanteessa, jossa kahdenkaan työn tekemisellä ei enää välttämättä elä jättäen samalla kertomatta muutaman oleellisen seikan kapitalismista eli siitä, minne ahkeruuden hedelmät viedään. Mutta isä on myös narsistinen ja tarkka julkisesta kuvastaan. *Yliopisto*-lehden (7/1999) jutussaan Ollilan

pitämästä luennosta toimittaja Tommi Sarlin kirjoitti: ”Jorma Ollilan hartiat ovat läheltä katsottuna varsin kaposeet”. Toimittajan ja lehden päätoimittajan mukaan lause istui asiayhteyteen ja johtajan vastuun korostamiseen, se ei väheksynyt tai halventanut kohdetta. Juttu lähetettiin tavan mukaan tarkistettavaksi. Nokialla jutusta haluttiin silloinen päätoimittaja Pekka Matilainen mukaan poistaa ”se kohta, missä mainittiin Ollilan kapeista hartioista: ei olisi sopinut Johtajan julkiseen kuvaan”. Lause kuitenkin jäi, ja päätoimittaja sai yliopiston rehtorilta varoituksen Ollilan reagoitua lehden tottelemattomuuteen. Matilaisen mukaan tarinan opetus on, ettei kukaan ole uskaltanut katsoa Nokiaa kriittisesti (Töyry 2000), pieni mitätön lausekin on liikaa. Tarina kertoo vallan olinpaikasta. Poliitikot ovat onnettomina julkisuudessa, todelliset vaikuttajat – tunnevammaiset, usein ihmisinä avuttomat suuret nimettömät pojat – korporaatioiden suojusta isäntiään palvellen.

Palattakoon vielä Harakanpesälle. Timo Harakka tuli suurelle yleisölle tunnetuksi keskusteluohjelmasta *Musta laatikko*, josta hänet palkittiin parhaan ajankohtaisohjelman *Telvis*-palkinnolla vuonna 1999. Muistaako kukaan, että Harakka on kirjoittanut myös puolen kymmentä kirjaa? Vuonna 1998 hän julkaisi reportaasien ja kolumnien kokoelman nimeltä *Viemärirotta*, joka *Helsingin Sanomien* mukaan oli ”parasta, mitä suomalainen journalismi tarjoaa”. Ei siis ollenkaan vähäpätöinen kirja. Sellaisten kirjoittamisella ei Suomessa kuitenkaan elä, isommalla kielialueella saattaisi. Harakka kysyi ohjelmansa kotisivulla: ”Mitä tapahtuu kun ’nuori vihainen mies’ hankkii perheen, omakotitalon (ja asuntovelan), farmariauton, sulkapallovuoron ja Ikean kanta-asiakkuuden? Hän alkaa vetää viihdeohjelmaa.”

Adorno ei olisi ollut uskollinen ajatukselleen maailman muuttamisesta, ellei hän olisi pohtinut keinoja kertoa ihmisille kulttuuriteollisuuden ideologisesta luonteesta, joka muuttaa asian kuin asian kauppatavaraksi ja viihdykkeeksi (Adorno 1998, 68). Tässä tehtävässä ei pitäisi vajota puolustusasemiin eikä järkyttyä niistä ”positiivisten tulosten vaatimuksista”, joita opetukselle tai tutkimukselle asetetaan, ja jotka yleensä vain heikentävät muutoksen mahdollisuuksia. Sen sijaan tulisi tähdätä nostamaan television tekijöiden ja katselijoiden tietoisuuden tasoa välineen ideologisesta merkityksestä.

Jos ideologista sumuverhoa pystyttäisiin raottamaan edes hieman, ihmiset saattaisivat kavahtaa petkuttamista ja vaatia muuta. Ja mikäli television ideologiset mekanismit ja normit tehtäisiin näkyviksi ja saatettaisiin julki, voitaisiin ihmiset ”rokottaa” ideologiaa vastaan. Adorno ajatteli, että tällaisen ”rokotusohjelman” toteuttaminen ei olisi mahdotonta, sillä television ideologisuus ei johdu pahoista tarkoituseristä eikä edes tekijöiden kyvyttömyydestä, vaan television ja kulttuuriteollisuuteen yleensä liittyvästä ”demonisesta objektiivisesta hengestä”, joka vainoaa kaikkia televisiotuotannossa. (Adorno 1998, 69)

Monet tiedostavat tuotteensa mädännäisyyden, mutta jatkavat työtään taloudellisesta pakosta. Adornon mukaan olisi tärkeää, että ainakaan tutkijat eivät alistuisi tekemään hallinnollisia tilastotutkimuksia (katselijatutkimuksia), vaan yhdistäisivät voimansa niiden luovien taiteilijoiden ja televisio-työläisten kanssa, jotka joutuvat alistumaan television ideologian edessä. Näin heillä olisi paremmat mahdollisuudet panna hanttiin ja alkaa muuttaa asioita. Kuitenkin, Adorno kirjoittaa, vaikka television kauppaamat sosiaalipsykologiset normit eivät saisi määrätä televisiota, ”negatiivisen kaanon” ei tässäkään tapauksessa ole kaukana positiivisesta (Adorno 1998, 70).

Adornon televisiota ja populaarikulttuuria koskeva tarkastelutapa on tarpeellinen vastavoima sellaisille lähestymistavoille, joissa suhtaudutaan usein melko kriittikittömästäkin populaarikulttuuriin. Adornoa pidetään tyyppillisesti elitistinä, jota hän varmasti jossain mielessä olikin. Mutta tässä tarkastelemieni tekstien valossa näin ei kuitenkaan voi sanoa. Päinvastoin pääasia on pedagogisten keinojen osoittaminen television ja nykykulttuurin kriittiseen tiedostamiseen mediassa mukana toimien, ei populaarikulttuurin elitistinen vähättely. Erityisen tärkeä ajatus on ”isännän ääni”, joka näyttää vain voimistuneen, vaikka kommunikaatiovälineet ovat lisääntyneet. Olemme todellakin vielä melko kaukana tilanteesta, jossa voisimme ymmärtää median mahdollisuudet vapautuksen välineinä.

Lähteet

- Adorno, T. W. (1984). Yhteenvedo kulttuuriteollisuudesta. *Tiedotustutkimus* 7 (4), 21-28.
- Adorno, T. W. (1998). *Critical Models. Interventions and Catchwords*. New York: Columbia University Press.
- Adorno, T. W. (2002). Massakulttuurin kaava. *Nuori Voima* 4-5.
- Giroux, H. (1997). *Pedagogy and the Politics of Hope*. Boulder: Westview Press.
- Lapham, L. (2006). The Case for Impeachment. Why We Cannot No Longer Afford Georg W. Bush. *Harper's* 312 (1870), 27-35.
- Moisio, O-P. & Suoranta, J. (toim.) (2006). *Education and the Spirit of Time. Historical, Global and Critical Reflections*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Ollila, J. (2003). Teknologiateollisuus ry 100 vuotta. Juhlapuhe. http://www.teknologiateollisuus.fi/index.php?m=8&s=1&news_id=43 (12.12.2007)
- Paloheimo, M. (2003). *Seksiä ja väkivaltaa. Kysymyksiä elokuvatarkastajalle*. Helsinki: Like.
- Tammilehto, O. (2003). *Yhden taalan kysymys. Globalisaatio ja köyhyyskiista*. Helsinki: Like.

- Töyry, M. (2000). Diletantti päätoimittaja. *Journalisti* 3, 11. 2. <http://www.journalistilehti.fi/journalisti/arkisto/32000/> (17.5.2006)
- Said, E. (2001). *Ajattelevan ihmisen vastuu*. Suom. M. Savolainen. Helsinki: Loki.
- Suoranta, J. (2003). *Kasvatus mediakulttuurissa*. Tampere: Vastapaino.
- Suoranta, J. & Moisio, O-P (2005). Kriittinen pedagogiikka aikalaisanalyysinä. Teoksessa, O. Luukkainen & R. Valli (toim.), *Kaksitoista teesiä opettajalle*. Jyväskylä: PS-kustannus.

Kirjoittajat

Marko Ampuja toimii tutkijana Helsingin yliopiston viestinnän laitoksella. Hänen pääasiallisena tutkimuskohteenaan ovat joukkoviestintää koskevat yhteiskunta- ja kulttuuriteoriat viimeisen 150 vuoden ajalta. Erityisesti Ampuja on perehtynyt kriittiseen mediatutkimukseen, johon liittyen hän on julkaissut tekstejä muun muassa Adornon mediaa koskevasta ajattelusta sekä kriittisestä median poliittisesta taloustieteestä. Parhailtaan Ampuja valmistelee väitöskirjaa median globalisaatiota tarkastelevista teorioista. Monien muiden sukupolvensa edustajien tavoin vuonna 1970 syntynyt Ampuja on epävarmuudessa mutta toivossa elävä akateeminen pätkätyöläinen. Hänen arkeaan siivittää työn ja perheen ohella intohimoinen musiikin ja kalastuksen harrastaminen.

Martin Jay on Yhdysvaltalainen historian professori Kalifornian yliopistosta, Berkeleystä. Hänen opetuksensa ja tutkimuksensa keskittyy Eurooppalaiseen aatehistoriaan. Jay on julkaissut lukuisia artikkeleita ja kirjoja, joissa hän on keskittynyt muun muassa Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan. Hän on kirjoittanut teokset *The Dialectical Imagination* (1973 ja 1996), *Marxism and Totality* (1984), *Adorno* (1984), *Permanent Exiles* (1985), *Fin-de-Siecle Socialism* (1989), *Force Fields* (1993); *Downcast Eyes* (1993), *Cultural Semantics* (1998), *Refractions of Violence* (2003), *Songs of Experience* (2004). Tällä hetkellä hän tutkii valehtelemista politiikassa.

Douglas Kellner on Yhdysvaltalainen kasvatusfilosofian professori Kalifornian yliopistossa, Los Angelesissa. Kellner on julkaissut lukuisia artikkeleita ja kirjoja kriittisestä teoriasta ja kulttuurin tutkimuksesta. Hänen kirjojaan ovat muun muassa *Karl Korsch: Revolutionary Theory* (1977), *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism* (1984), *Critical Theory, Marxism and Modernity* (1989), *Jean Baudrillard: from Marxism to Post-modernism and Beyond* (1989), *Television and the Crisis of Democracy* (1990), *The Persian Gulf TV War* (1991), *Media Culture* (1995), *Grand Theft 2000* (2001), *Media Spectacle* (2003), *From 9/11 to Terror War* (2003), *Media Spectacle and the Crisis of Democracy* (2005). Hän toimittaa myös Herbert Marcusen

julkaisemattomia tekstejä kuusi osaiseksi kokoelmaksi. Suomeksi Kellneriltä on ilmestynyt teos *Mediakulttuuri* vuonna 1998.

Jussi Kotkavirta FT, lehtori (JY), dosentti (HY, JoY). Kotkavirta on suomentanut Adornon ja muiden Frankfurtin koulukunnan jäsenten kirjoituksia. Hän on julkaissut Adornosta muun muassa (yhdessä Ilona Reinersin kanssa, 1999) teoksen *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Nykyisiä tutkimusaiheita ovat erityisesti persoonan teoriat, mielenfilosofia, psykoanalyysin filosofia ja filosofinen estetiikka.

Raija-Leena Loisa on yhteiskuntatieteiden tohtori ja toimii tutkijana Jyväskylän yliopistossa Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitoksen valtio-opin ja kulttuuripolitiikan yksiköissä. Tässä teoksessa julkaistu artikkeli perustuu hänen väitöskirjaansa *The Polysemous Contemporary Concept. The Rhetoric of Cultural Industry* (2003). Loisa on tutkinut taiteeseen ja kulttuuriin liittyviä kysymyksiä politiikan tutkimuksen näkökulmasta ja julkaissut artikkeleita taiteen, talouden ja politiikan välisistä kytköksistä. Tällä hetkellä hän tutkii luovan työn asemaa ja merkitystä maakunnallisella alueella sekä tulenkantajien runoutta 1920-luvun suomalaisessa poliittisessa kulttuurissa.

Olli-Pekka Moisio YTL, työskentelee filosofian assistenttina Jyväskylän yliopistossa. Hän on tutkinut Frankfurtin koulun kriittistä teoriaa, Karl Marxia, juutalaista ajattelua, moraalisia tunteita, kasvatusfilosofiaa ja kriittistä pedagogiikkaa sekä kirjoittanut näistä teemoista lukuisia artikkeleita. Hän on toimittanut Frankfurtin koulua käsittelevän teoksen *Kriitiikin lupaus* (1999) ja aikalaiskriittistä kasvatusteoriaa käsittelevän teoksen *Education and the Spirit of Time* (yhdessä Juha Suorannan kanssa, 2006).

Juha Suoranta työskentelee aikuiskasvatuksen professorina Tampereen yliopistossa. Hän tutkii erityisesti kriittistä kasvatussosiologiaa ja radikaalia aikuiskasvatusta. Suoranta on julkaissut lukuisten artikkeleiden ja toimitettujen teosten lisäksi kirjat *Kasvatuksellisesti näkeväksi* (1997), *Kasvatus mediakulttuurissa* (2003) ja *Radikaali kasvatus* (2005). Suoranta on perustanut Tampereen yliopiston yhteyteen tutkimuskeskuksen, joka keskittyy kriittisen pedagogiikan keskeisen kehittäjän Paulo Freiren tutkimukseen.

Lari Tapola opiskelee filosofiaa Jyväskylän yliopistossa. Hän työskentelee myös kustannustoimittajana ja kääntäjänä.

Richard Wolin on Yhdysvaltalainen historian professori City University of New Yorkissa. Hän on kirjoittanut artikkeleita ja kirjoja Eurooppalaisesta

aatehistoriasta keskittyen erityisesti saksalaiseen ja ranskalaiseen ajatteluperinteeseen. Hänet tunnetaan maailmalla teräväkielisenä ranskalaisen ajattelun kriitikkona ja hän nosti 1990-luvulla Martin Heideggerin natsi-menneisyyden tapetille kansainvälisessä keskustelussa. Hänen teoksiaan ovat muun muassa *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (1982), *The Politics of Being: The Political Thought of Martin Heidegger* (1990), *The Heidegger Controversy: A Critical Reader* (1991), *The Terms of Cultural Criticism: The Frankfurt School, Existentialism, Poststructuralism* (1992), *Labyrinths: Explorations in the Critical History of Ideas* (1995), *Heidegger's Children: Philosophy, Anti-Semitism, and German-Jewish Identity* (2001), *The Seduction of Unreason: The Intellectual Romance with Fascism from Nietzsche to Postmodernism* (2004), *The Frankfurt School Revisited* (2006). Wolinin uusi kirja *The Wind from the East: French Intellectuals and the Chinese Cultural Revolution* ilmestyy vuonna 2008.

