

Theodor W. Adorno ja filosofinen musiikkikritiikki

NOORA TIENAHO
Tampereen yliopisto
Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö
Filosofian pro gradu -tutkielma
Maaliskuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

NOORA TIENAHO: Theodor W. Adorno ja filosofinen musiikkikritiikki

Pro gradu -tutkielma, 97 s.

Filosofia

Maaliskuu 2015

Tutkielma keskittyy Theodor W. Adornon (1903–1969) käsityksiin musiikkikritiikistä. Kritiikin kohdetta kartoitetaan aluksi taideteoksen luonnetta käsittelemällä. Adornon ”systeemissä” teoksien olemassaoloa määrittää jännite autonomisuuden ja yhteiskunnallisuuden välillä. Teokset muodostuvat historiallisesti ja yhteiskunnallisesti kerrostuneesta materiaalista, jonka asettamia vaateita taiteilijan tulee autenttista taidetta tuottaakseen noudattaa. Taide on kriittistä vallitsevaa yhteiskuntaa kohtaan, ja teokset kurrottavatkin utopiaan. Musiikkikritiikin päämääränä on paljastaa teoksien ideologisuus ja tunkeutua niiden totuussisältöön. Tärkeintä on muistaa objektin etusija ja jättää tilaa käsitteellistä haltuunottoa pakenevalle ei-identtiselle.

Taideteoksen luonteesta edetään taiteen ymmärtämiseen, joka edellyttää sekä filosofis-historiallista että teknis-analyttistä tietotaitoa. Vaikka teoksen materiaalisuus valaa kollektiivisen pohjavireen, ymmärrys jää aina vajaaksi. Teokset kieltäytyvät suorasta kommunikaatiosta ja verhoutuvat arvoituksellisuuteen. Ymmärtäminen vaatii myös esteettistä kokemusta mutta ei elämyksellisen taidenautinnon mielessä. Parhaimmillaan taidekokemus on ”järistys”, jonka hetkellä kokeva minä unohtaa itsensä ja itsesäilytysvaistonsa. Taiteen ymmärtäminen edellyttää edelleen sen sanallistamista, ja tähän tarvitaan filosofiaa. Filosofia käsitteellistää taiteen käsitteettömyyden, mutta sen tulee varoa merkityspotentiaalin kaventamista. Tärkeä kysymys onkin, kuinka puhua musiikista sen monitulkintainen ydin tai ”ongelma” säilyttäen.

Musiikkianalyysi on tapa lähestyä sävelteoksen arvoitusta. Perinteinen musiikkianalyysi keskittyy autonomiseksi oletettuun taideteokseen teknis-laskennallisin keinoin. Teknistä osaamista ja rakenteellisen kuuntelun taitoa tarvitaan, mutta niiden tarjoamat ”faktat” tulee ylittää. Adorno pyrkiikin analyysin avulla valaisemaan teoksen ei-identtisuuden, totuussisällön ja ideologisuuden muodostamaa ongelmaa. Musiikkianalyysistä päästään musiikkikritiikkiin, joka on metodina yhteiskuntaa kohden suuntautuneempi. Kritikon ideologinen positio, hänen esineellistävä katseensa ja ammattitaitonsa epäselvät kriteerit tulevat puheeksi. Adorno jakaa taidekritiikin immanenttiin, transsendenttiin ja dialektiseen näkökulmaan, joista jälkimmäinen kumoaa sisäisyyden ja ulkoisuuden välisen näennäisen vastakkaisuuden.

Lopuksi käsitellään uuden kategorian Adornon estetiikassa. Uusi liittyy määrittelemättömän luonteensa vuoksi ei-identtiseen, ja pyrkiessään ennennäkemättömään ja -kuulumattomaan se on esimerkki myös taiteen utooppisuudesta. Uusi on vastenmielistä, sillä se tuhoaa menneen ja rikkoo elämänhallintaamme vastaan. Korva ei myöskään ole tottunut kuulemaan yhteiskunnasta vieraantunutta autonomista ja autenttista uutta. Uuden arvioiminen on hankalaa, mutta Adorno vaatii ottamaan siihen kantaa. Kritikko merkityksellistää uuden ja uusi puolestaan vanhan, sillä näemme kaiken nykyisyyden linssien lävitse. Uutta ei voi ymmärtää ilman traditiota, mutta Adorno korostaa mieluummin eroa, jotta ei-identtinen ei pelkistyisi menneen tietämyksen muotoon. Viallista yhteiskuntaa heijasteleva uusi on niin kamalaa, ettei sitä kukaan tahdo kuunnella.

Asiasanat: Theodor W. Adorno, taide, ei-identtinen, totuussisältö, ideologia, utopia, sanallistaminen, musiikkianalyysi, musiikkikritiikki, kritikko, uusi.

SISÄLLYS

1. Johdanto.....	1
1.1 Tutkimuskysymys.....	1
1.2 Theodor W. Adorno.....	3
1.3 Frankfurtin koulukunta.....	7
1.4 Musiikkikritiikki.....	10
2. Taideteoksen luonne.....	13
2.1 Autonominen yhteiskunnallisuus.....	13
2.2 Materiaalin vaateet.....	16
2.3 Kriittisyys ja utopia.....	19
2.4 Totuussisältö.....	21
3. Taiteen ymmärtäminen.....	25
3.1 Taiteen kommunikoimattomuus.....	25
3.2 Kollektiivinen pohjavire.....	28
3.3 Kompastuskiviä.....	29
3.4 Taidekokemus.....	33
4. Taiteen filosofinen sanallistaminen.....	39
4.1 Taiteen ja filosofian suhde.....	39
4.2 Merkityksellistäminen ja sanallistaminen.....	42
4.3 Kuinka puhua?.....	47
5. Musiikin analysoiminen.....	53
5.1 Adorno musiikkianalyysistä.....	53
5.2 Rakenteellinen kuuntelu.....	61
5.3 Analyysi, kritiikki, kritisismi.....	65
6. Filosofinen musiikkikritiikki.....	68
6.1 Kriitikko.....	69
6.2 Kritiikin lajeja.....	74
6.3.1 Immanentti.....	74
6.3.2 Transsendentti.....	77
6.3.3 Dialektinen.....	80
7. Uuden musiikin filosofia.....	82
7.1 Millaista on uusi taide?.....	82
7.2 Pullopostia.....	89
Lähteet.....	91

1. JOHDANTO

”Sekavien asioiden kuvaaminen ei ole sama asia kuin sekava kuvaus” (Benjamin 2014, 20).

1.1 Tutkimuskysymys

Tutkielmassani selvitän, mitä sanottavaa Theodor W. Adornolla on musiikkikritiikistä. Pääväitteeni on, että musiikki tarvitsee filosofiaa, jotta sen merkityspotentiaali ja totuussisältö voisivat tulla esiin. Parhaimmillaan tämä tapahtuu filosofisessa musiikkikritiikissä. Siinä missä tavallinen musiikkikritiikki arvioi yksittäisiä sävelteoksia, ottaa filosofinen musiikkikritiikki laajemman ja abstraktimman tarkastelukulman keskittyen kysymyksiin kritiikin ja taideteosten luonteesta yleensä. Filosofisen musiikkikritiikin pääasiallisia tehtäviä ovat teoksen totuussisällön ja ideologisuuden valaiseminen sekä käsitteellistä määrittelyä pakenevan ei-identtisen aineksen huomioiminen.

Tulkinnan tulee tapahtua läheisessä yhteydessä soivaan musiikilliseen materiaan. Myös filosofisen musiikkikritiikin pohjalla tulisi olla vahva analyttis-tekninen osaaminen siinä musiikkiperinteessä, johon se kytkeytyy – vähintään, jotta tämän tietämyksen voisi ylittää. Edellytyksenä on siis teorian ja käytännön poikkialainen yhteistyö, ja Adornon kirjoituksissa filosofinen tulokulma yhdistyykin musiikkitieteelliseen. Musiikkitieteilijöitä häirinnee kouriintuntuvan analyttisen perspektiivin puuttuminen, filosofien kannalta pohdinta taas saattaa tuntua liaksi musikaalisten ilmiöiden hallitsemalta. (Kogler 2006, 45). Spekulatiivinen filosofia ja analyttinen musiikkitiede täydentävät kuitenkin toisiaan: ”Yhtäkään teosta ei ole mahdollista ymmärtää ilman sen tekniikan ymmärtämistä, eikä tekniikkaa ilman teoksen ymmärtämistä”, Adorno (2006, 411) selittää.

Taideteos on nähtävä samanaikaisesti autonomisena ja yhteiskunnallisena: se luo oman maailmansa samalla heijastaen ympäröivää todellisuutta. Adorno katsoo, että kritiikillä on tärkeä tehtävä musiikin ja koko yhteiskunnan ideologisuuden paljastamisessa. Hänen projektinsa tiedonintressi on ennen kaikkea emansipatorinen ja uusia näköaloja avaava. Kriitikko tämän projektin subjektina ei ole

kulttuurin yläpuolella. Hän on arvioimiensa teosten kanssa osa ideologista yhteiskuntaa ja saattaakin toimillaan levittää henkilökohtaista propagandaa. Tämä riski on kuitenkin otettava, mikäli taideteosten merkityspotentiaalia tahdotaan valaista.

Adornon huomiot taiteesta eivät kosketa ainoastaan musiikkia, mutta oman näkökulmani olen rajannut tiukemmin. Tutkielmassani taide viittaaakin pääasiallisesti länsimaiseen taidemusiikkiin. Musiikki on itselleni läheisin taidemuoto, ja myös Adorno keskittyy siihen eniten. Musiikkia koskevat tekstit kattavatkin liki puolet hänen kootuista teoksistaan (Kotkavirta 1999, 46). Taidetta *par excellence* Adornolle edustaa Wienin toisen koulukunnan musiikki, erityisesti Arnold Schönbergin tuotanto.

Filosofit ja muut tieteilijät käyttävät usein taidetta omiin tarkoituksiinsa sen sijaan, että tutkisivat sitä sen omilla ehdoilla. Myös Adornon voi ajatella vähättelevän musikaalisen äänen arvoa, sillä hänelle ääni on etupäässä filosofisten merkitysten kantaja. Adorno siis valjastaa musiikin filosofian käyttöön. Asian voi toki ajatella toisinkin päin: hän käyttää filosofiaa, jotta musiikin esteettisyhteiskunnallinen totuus houkuttuisi esiin (Leppert 2005, 119). Musiikin filosofinen tarkastelu suo sille nähdäkseni enemmän arvoa ja merkitystä kuin musiikin kuuntelu vain musiikkina soisi – toisaalta perspektiivini on filosofin.

Tässä tutkielmassa musiikkikritiikki määrittyy musiikkia filosofisesti avaavaksi tai täydentäväksi puheeksi, ja hypoteesina on, että sanallistamisyritykset syventävät kuuntelukokemusta. Puhuminen ei kuitenkaan saa köyhdyttää sävelteosta lyömällä lukkoon sen merkitystä. Filosofian helmasyntinä on käsitteellinen haltuunotto ja ilmiöiden tarkka identifiointi, mutta Adorno peräänkuuluttaa ei-identtistä ja objektille annettavaa etusijaa. Filosofin täytyy jättää tilaa ainutlaatuiselle, käsitteisiin tai sanoihin taipumattomalle sekavalle ainekselle. Adornolle hallittava ja eheä kokonaisuus on merkki ideologisesta valheellisuudesta. ”Sen joka nykyään valitsee ammatikseen filosofian, täytyy ensimmäiseksi hylätä aiempia filosofisia hahmotelmia hallinnut kuvitelma siitä, että ajatuksen voimalla olisi mahdollista tavoittaa todellisen totaliteetti,” hän virkaanastujaisesityksessään vuonna 1931 toteaa. Filosofin voi kuitenkin porautua kokonaisuuden fragmentteihin, osoittaa niiden historiallisuuden ja ”rikkoa vähäisessä määrin pelkän olevaisen rajat”. (Adorno 1999, 15; 35).

Taidekritiikki on ollut kriisissä viimeiset sata vuotta. Taidekentän pirstoutuminen, kustannusalan ja lehdistön rakennemuutokset, internet – tässä konkreettisia arveluita syiksi, mutta voisiko taustalla olla jotain teoreettisempaa? Kenties syytä kriisiin voisi hakea nykytaiteen luonteesta tapahtuneista muutoksista tai taiteen ja yhteiskunnan toisistaan vieraantumisesta. Voisiko Adornosta olla apua kriisinhallinnassa? Tutkielmani tavoitteena on Adornon estetiikan ja musiikkifilosofian esittely sekä tulkinta. Lisäksi toivon saavani eväitä kriittiseen musiikintutkimukseen ja musiikkikritiikin kirjoittamiseen. Näillä intresseillä minä kysyn ja katson vastaako Adorno.

1.2 Theodor W. Adorno

Theodor Ludwig Wiesengrund syntyi vuonna 1903 varakkaaseen perheeseen Frankfurt am Mainissa. Hänen äitinsä Maria Calvelli-Adorno della Piana oli ranskalainen laulaja ja isänsä Oskar Wiesengrund saksanjuutalainen liikemies. Theodor muutti sukunimensä jo nuorukaisena Wiesengrund-Adornoksi, ja myöhemmällä iällä nimi yhä tiivistyi. Adornon lapsuus oli taloudellisesti turvattu ja kulturellisti ympäröity. Äitinsä ja pianistitätinsä Agathe Calvelli-Adornon opastuksella rakkaus klassista musiikkia kohtaan juurtui Adornoon jo lapsuusiällä. Varhain kuvioihin tuli myös filosofia. Frankfurtin yliopistoon Adorno hakeutui 18-vuotiaana lukemaan filosofiaa, psykologiaa, sosiologiaa ja musiikkitiedettä. Vaikututtuaan Alban Bergin oopperasta *Wozzeck*, Adorno päätti kokeilla siipiään säveltäjänä ja muutti Wieniin Bergin oppilaaksi. Hän palasi pian Frankfurtiin ja filosofian pariin, mutta käytännönläheinen ote musiikkiin säilyi läpi hänen elämänsä. (Leppert 2002, 1–4).

Kierkegaardia käsittelevän habilitaatiotyön julkaiseminen osui samalle päivälle Adolf Hitlerin valtakunnankansleriksi nousun kanssa (Leppert 2002, 6). Adorno oli omassa kuplassaan pitänyt natsuja ohimenevänä ilmiönä ja suostui vain vastahakoisesti jättämään Saksan. Vuonna 1934 hän kuitenkin muutti Englantiin ja muutaman vuoden perästä Yhdysvaltoihin. Tutkielmani kannalta tärkeitä teoksia maanpakoajalta on kaksi: yhdessä Max Horkheimerin kanssa kirjoitettu *Valistuksen dialektiikka* sekä Schönbergin ja Stravinskyn välisiä eroja esittelevä *Philosophy of Modern Music*. Vuonna 1949 Saksaan oli mahdollista palata, mutta täyttä professuuria Adorno joutui odottamaan aina vuoteen 1957. Lyhyeksi jäävän loppuelämänsä aikana Adorno oli hyvin tuottelias, ja häntä pidettiin suurena intellektuellina sekä akateemisella että julkisella kentällä (Leppert 2002, 17–18).

Vuosien 1955–1969 teoksista mainittakoon esseekokoelmat *Prisms* ja *Quasi una fantasia*, sekä filosofisena pääteoksena pidetty *Negative Dialectics*.

”Adorno instituutiona on kuollut”, huusivat hänen poliittiseen osallistumattomuuteensa kyllästyneet opiskelijat vuonna 1969. Myös fyysinen kuolema seurasi jonkun kuukauden perästä. (Jay 1984, 55). Adornon elämä ja filosofia jäivät epäilemättä kesken. Hänen vaimonsa Gretel Adorno yhdessä Rolf Tiedemannin kanssa saattoi loppuun Adornolta keskenjääneen taidefilosofisen teoksen *Esteettinen teoria*. Kirja on tärkein lähteeni tässä tutkielmassa. Postuumisti ja fragmentaarisenä ilmestyi myös Adornon kauan kaavailema *Beethoven. The Philosophy of Music*. Merkittävänä ensikäden lähteenäni on toiminut myös Richard Leppertin kokoama *Essays of Music*, joka sisältää Adornon kirjoituksia monen vuosikymmenen ajalta. Toissijaisista lähteistäni mainittakoon eritoten Max Paddisonin *Adorno's Aesthetics of Music*.

Adornon sijoittaminen kulttuurihistorialliseen kontekstiin saattaa helpottaa hänen ajatustensa ymmärtämistä. Martin Jay käyttää määreitä marxilaisuus, esteettinen modernismi, kulttuurinen konservatismi, juutalaisuus ja ei-identtisuuden korostaminen Adornoa ympäröivän ”jännitekentän” hahmottamiseen. Marxilaisuudella hän viittaa toisen maailmansodan jälkeiseen kulttuurimarxismiin, eritoten Frankfurtin koulukuntaan ja kriittiseen teoriaan. Esteettinen modernismi puolestaan viittaa ekspressionismiin 1900-luvun taidemusiikissa, Schönbergiin ja koko Wienin toiseen koulukuntaan. Kulttuurisella konservatismilla Jay tarkoittaa Adornon leppymätöntä massakulttuurivihaa. (Jay 1984, 15–23). Jussi Kotkavirta (1999, 63–64) puhuu tässä yhteydessä myös sivistysporvaristosta, johon Adorno epäilyksettä kuuluu.

Juutalainen perintö, vaikkakin sangen sekularisoituneessa muodossa, ei saattanut olla jättämättä jälkiä Adornon ajatteluun. Ensin maanpako, sitten Euroopassa tapahtuneiden raakuuksien paljastuminen järkyttivät häntä suuresti. Esimerkiksi juutalaiseen perinteeseen nojaava kuvakielto saa Adornon kieltäytymään positiivisen utopian kuvaamisesta (Kotkavirta 1999, 64). Viimeinen määre, ei-identtisyys, on varmasti yksi tärkeimmistä juonteista Adornon filosofiassa. Yksittäinen, ainutlaatuinen ja käsitteellistä haltuunottoa pakeneva edustaa Adornolle filosofian todellista alaa, ja tätä ajattelulle vielä vierasta meidän tulisi myös musiikkikritiikin avulla tavoitella. Paddisonin (1993, 15) mukaan Adorno näkee taiteen ei-käsitteellisen ja ei-identtisen ruumiillistumana, ja juuri taidetta

tutkimalla ei-identtisyyteen voidaan päästä käsiksi. Tähän tarvitaan kuitenkin filosofiaa, ja filosofille ainoa pääsy ei-käsitteelliseen kulkee käsitteiden kautta.

Adornon filosofiaa on luonnehdittu myös atonaaliseksi (esim. Zuidervaart 1991, 5). *Otavan ison musiikkietosanakirjan* (1976, 184–186) mukaan termiä 'atonaalinen' käytettiin todennäköisesti ensikerran Schönbergin varhaisteoksia kritisoidessa. Se oli haukkumasana musiikille, jossa duuri-molli -tonaalisuuden keskeisiä piirteitä – sävellajikeskiötä, asteiden funktionaalisuutta, konsonanssia ja dissonanssia – ei esiintynyt. Myöhemmin termi on vakiintunut tarkoittamaan kaikkea vapaatonaalisuutta, jonka piiriin myös 12-säveljärjestelmä kuuluu. Duuri-molli -tonaliteetti on edelleen niin yleinen tapa järjestellä soivaa materiaalia, että se voi tuntua ainoalta oikealta, lähes luonnolliselta. Atonaalinen musiikki tonaalisuuden negaationa kuitenkin paljastaa, että tonaalisuus on historiallinen ja itse asiassa sangen nuori järjestelmä, joka on vain sattunut saavuttamaan yhteiskunnallisen johtoaseman. Adorno (2002, 663) puhuu tonaalisuudesta ”toisena luontona”, ideologiana, joka on luonnollistanut itsensä näkymättömiin. Uudenlainen musiikki, tässä tapauksessa atonaalinen, ”denaturalisoi” ideologian, eli tekee sen jälleen näkyväksi ja kritiikille alttiiksi. Adornon atonaalisen filosofian tavoitteena onkin paljastaa ja kritisoida yhteiskunnassa vallitsevaa ideologisuutta. Negaatioiden avulla voidaan osoittaa mahdollisuus johonkin muuhun. Tähän liittyen uudella musiikilla on erityisasema tässä tutkielmassa.

Adornon kirjallinen tuotanto on suuri ja kirjoittajana hän oli äärimmäisen tarkka (Leppert 2002, 61). Useita teoksia on käännetty englanniksi, muutamia jopa suomeksi, mutta esimerkiksi Jay (1984, 12) viittaa kääntämisen mahdottomuuteen, *Adorno-Deutscheen*. (Omasta taustastani on sanottava eräs valitettava seikka: *ich spreche nur ein bisschen Deutsch*, ja olenkin joutunut turvautumaan erilaatuisiin käännöksiin.) Adornon kieli on monimerkityksellistä, se jättää paljon tilaa tulkinnoille ja jopa pakottaa niihin. Hän kirjoittaa lukijaa vastaan, liioittelee ja provosoi, toisinaan on suorastaan itsetarkoituksellisen vaikeaselkoinen. Adorno uskoo totuuden vastahakoiseen luonteeseen, siksi sen vaivaton ja passiivinen vastaanotto tai suora kommunikointi ei käy laatuun. Helposti ymmärrettävässä on jotain epäilyttävää. ”Tikku silmässäsi on paras suurennuslasi”, Adorno (1974, 50) selittää. Kun tavoitteena on näkemisen tavan muuttaminen, uudenlainen ja oivaltava lukeminen, on kirjoitetun tekstin oltava hieman kummallista. Adorno koettaa kirjoituksissaan antaa tilaa sellaiselle, jota ei voi jäännöksettä ymmärtää tai ottaa haltuun. Tekstin ilmiäsu tukee tätä asennetta.

Kotkavirta (1991, 188) puhuu tyyllillisestä vastarinnasta, Paddison (1996, 70) jopa taiteeseen lipsahtamisesta: ”Adornon musiikkifilosofia, koettaessaan ylittää käsitteen ja häivyttää itsensä taideobjekteihin, tulee vaarallisen lähelle taidetta itseään – se ei ole enää filosofiaa, vaan pikemminkin loputtomien negaatioiden kehälle juuttunutta poeettista spekulatiota taiteen luonteesta”. Eikä tältä kehältä ole ulospääsyä. Tähdistöä tai tähtikuviota tarkoittava sana ’konstellaatio’ tulee usein esiin Adornon kielestä puhuttaessa. Kotkavirta (1999, 62) kuvaa Adornon ryhmittelevän ajatuksiaan konstellaatioihin, ”joista ne ikään kuin tähtien tavoin kukin omasta perspektiivistään sanovat jotakin tarkasteltavasta asiasta”. Kehällä fragmentaariset, ristiriitaisetkin huomiot lähestyvät kohdettaan eri puolilta. Lopulliseen näkemykseen ei edes pyritä, sillä ”kokonaisuus on epätosi” (Adorno 1974, 50). Adorno ei kuulu systeemejä rakentavien filosofien joukkoon vaan kritisoi koko systeemin ideaa (Adorno 1973, 24–28). Hän haluaa pikemminkin osoittaa asioiden ylitsepääsemättömän mutkikkuuden. Viitattessani Adornon omaan systeemiin sävy onkin osittain leikkilinen.

Adornon kielellistä antia leimaa myös selityksen alta pakoileminen. Oikea filosofia vastustaa parafraaseerausta, Jay (1984, 11) sanoo, eikä Adornon ajatuksia voikaan vääryyttä tekemättä tiivistää tai yleistajuistaa. Tämä hankaloittaa referoimaan pyrkivää tutkimusta – on pakko olla osallistuvampi ja kantaa vastuu tulkinnoistaan. Adornon filosofiaa voisikin ajatella niin sanottuna taiteellisena tutkimuksena, johon suuntautuva katse olisi myös taiteellista tutkimusta. ”Tavoitteena ei ole niinkään tutkimuskohteen mittaaminen, vaan sen ymmärtäminen”, Hannula, Suoranta ja Vadén taiteellista tutkimusta kuvaavat. Tarkoitus ei ole havainnollistaa jo olemassa olevaa propositionaalista tietoa, vaan tuoda esiin väitelauseiden ulottumattomissa olevaa tulkinnallista ainesta. Epätäydellisyys, täydennettävyyys, ristiriitaisuus, symbolisuus ja ei-käsitteellisyys leimaavat tutkimusta; kielenkäytöltä vaaditaan avoimuutta ja ajallisuutta yleispätevyyden ja ikuisuuden sijaan. (Hannula, et. 2003, 85; 36; 14). Tämä kuulostaa tismalleen Adornon projektilta. Vaarana tulokulmassa on kuitenkin se, että ero ”oikeaan” tieteeseen tulee vain löysennetyistä kriteereistä. Tällöin taiteellinen tutkimus on yhtä kuin ”huono, subjektiivinen ja ’taiteellisia vapauksia’ ottava ihmistieteellinen tutkimus”, Tuomas Nevanlinna (2001, 68) varoittaa. Poeettinen ja koukeroinen lähdeteksti ei siis oikeuta epäselvää ja löysää argumentointia opinnäytetyössä – vaikka se olisikin taiteellisesta tutkimuksesta inspiroitunut.

Silläkin uhalla, että asioiden haltuunotto tuhoaa ne, on Adornoa jotenkin koetettava lähestyä. Hänet on tehtävä merkitykselliseksi tässä aika-avaruudessa. Adornon kirjoituksia käsitellessä taustalla väikkyy kylmäävä epäily: laitanko hänet vain mielivaltaisesti sanomaan erinäisiä asioita? Tulkitsenko

hätä miten sattuu omista intresseistäni ja kokemattomuudestani käsin? Paddison havainnollistaa asiaa toteamalla, että Adorno voi tulla ymmärretyksi muuttuvissa historiallisissa olosuhteissa vain siten, että aktiivisesti osallistumme keskusteluun hänen kanssaan. Hänen keskeneräinen projektinsa vaatii jatkuvaa tulkintaa, kritiikkiä ja uusia mielikuvituksellisia sovellusalueita – ei niinkään, jotta se tulisi valmiiksi tai systematisoiduksi, vaan jotta voisimme ylittää sen. (Paddison 1993, 278). Myös Adornon edustama kriittinen teoria vaatii jo määritelmällisesti itsensä hajottamista. Mitään dogmeja ei tule ylläpitää, ei edes Adornon omaa auktoriteettia. Hyvä tulkinta edellyttää kuitenkin sääntillistä lähdetekstien läheisyydessä pysymistä, ja tärkein tutkielmani totuuskriteereistä lieneekin se, että väitteilleni löytyy kaukupohjaa Adornon kirjoituksista. Fantasiaan teemasta Adorno ei tule karata.

1.3 Frankfurtin koulukunta

Frankfurtin koulukunta ja kriittinen teoria vaikuttavat vahvasti Adornon ajattelun taustalla. Koetan seuraavassa avata tätä kontekstia. Vuonna 1923 viljamiljonäärin poika Félix J. Weil ryhtyi tukemaan taloudellisesti saksalaisen vasemmistoölymystön toimia, ja seurauksena Frankfurtiin perustettiin yhteiskuntatutkimuksen instituutti (Moisio & Huttunen 1999, 9). Myöhemmin laitosta alettiin kutsua Frankfurtin koulukunnaksi. Alkuvuosien määräävänä aatteena oli Marxin poliittisen taloustieteen kritiikistä motivoitunut monitieteellinen materialismi, jonka avulla haluttiin ylittää filosofian ja empiirisen tutkimuksen välinen kuilu. Instituutin johtoon 30-luvulla noussut Max Horkheimer ajatteli erityistieteellisen pirstoutumisen johtaneen tieteen kyvyttömyyteen vastata yhteiskunnan kohtaamiin perustavanlaatuisiin kysymyksiin. Tämä ”tieteen kriisi” saatettiin nujertaa vain eri yhteiskuntatieteet yhdistämällä. (Moisio & Huttunen 1999, 12). Filosofisen reflektion niveltäminen erityistieteelliseen tutkimukseen, etupäässä sosiologiaan, psykologiaan, taloustieteeseen ja historiaan, nähtiin keinona saavuttaa yhteiskunnallinen kokonaiskuva. Yksittäiset ongelmakohdat miellettiin vallitsevaan yhteiskuntajärjestelmään välttämättä kuuluviksi osasiksi, eikä niihin voinut irrallisina tarttua (Horkheimer 1991, 22).

Frankfurtin koulun alkuaikojen historialliseen kontekstiin kuuluu tieteen kriisin ohella Wall Streetin pörssiromahduksesta seurannut laaja taloudellinen notkahdus. Lisäksi fasismi, natsismi ja kommunismi nostivat päätään eri maailman kolkissa. Saksassa oli tarve käytännöllisille ratkaisuille suuriin yhteiskunnallisiin ongelmiin, ja tähän nälkään instituutti koetti osaltaan vastata (ks. Moisio & Huttunen 1999, 9). 30-luvulla koulu pakeni Yhdysvaltoihin, ja Adorno, joka oli tutustunut

Horkheimeriin jo opiskeluaikoinaan, liittyi riveihin. Jo alkujaan hyvin abstrakteihin asioihin keskittynyt monitieteellinen materialismi alkoi liukua yhä filosofisempaan suuntaan. Painopiste siirtyi yhteiskunta- ja kulttuurikritiikkiin, sekä ”modernin tieteen, teknologian ja instrumentaalisen järjen filosofiseen kritiikkiin” (Kotkavirta 1991, 181; Moisio & Huttunen 1999, 32). Tämä siirtymä kulminoituu Horkheimerin ja Adornon *Valistuksen dialektiikassa*, joka julkaistiin kuitenkin vasta vuonna 1947. Yhteiskunnan ajateltiin olevan ”negatiivinen totaliteetti, jonka todellisesta laadusta ei voinut päästä perille kuin epäsuorasti” (Kotkavirta 1991, 178). Suorien havaintojen ja empiirisyyden ei nähty enää tepsivän, ja erityistieteet tippuivat hiljalleen pois. Vallitsi pettymys koko yhteiskuntaa kohtaan, ja alkoi näyttää siltä, ettei edes kriittinen ajattelu tarjonnut apukeinoja muutokseen (Moisio & Huttunen 1999, 36).

Frankfurtin koulukuntaan elimellisesti liittyvä kriittinen teoria esiintyi käsitteenä ensikerran Horkheimerin vuonna 1937 julkaistussa esseessä ”Traditionaalinen ja kriittinen teoria”. Tässä kirjoituksessa alustetaan koulukunnan keskeiset periaatteet. Alusta alkaen kriittinen teoria etsi vastausta kysymykseen tieteen yhteiskunnallisesta roolista (Moisio & Huttunen 1999, 14). Horkheimer näki, ettei traditionaalinen teoria tähän kysymykseen osaa eikä halua vastata. Kun tiedon yhteiskunnallista luonnetta ei tunnusteta, traditionaalinen teoria ”asettuu tahtomattaan vallitsevan yhteiskunnallisen käytännön legitimaation välineeksi ja muuttuu tältä osin ideologiaksi” (Moisio & Huttunen 1999, 18). Kriittinen teoria sen sijaan koettaa nähdä tämän verhon taakse, paljastaa ja analysoida sellaista, mitä vallitsevien ideologioiden vangiksi jäävä välitön aistihavainto ei paljasta.

Traditionaalinen teoria ei viittaa mihinkään tiettyyn metodiin tai ajattelutapaan, joskin positivismi ja muodollinen logiikka ovat vahvasti sen taustalla (Horkheimer 1991, 32). Suunnilleen Descartesista alkava moderni filosofia ja nykymuotoinen erityistieteellinen tutkimus muodostavat traditionaalisen teorian abstraktin pohjan (Kotkavirta 1991, 181; Moisio & Huttunen 1999, 17). Tieteen tehtävä traditionaalisen teorian parissa on hahmottaa ja selittää maailmaa, tuottaa yleistyksiä ja lakeja. Deborah Cook (2001, 11) kritisoi traditionaalista tai positivistista teoriaa siitä, että se vain rekisteröi olemassa olevat ”faktat”, ei koskaan mene niiden yli. Positivistinen ideologia ei vastaa kysymykseen, miten haluaisimme asioiden olevan, se vain toteaa: ”what exists *should* exist simply by virtue of the fact *that* it exists” (Cook 2001, 12). Tyytyminen asioiden nykytilaan ei kuitenkaan kuulu kriittisen teorian luonteeseen. Horkheimerin (1991, 58) mukaan kriittinen teoria esittää: ”asioiden ei tarvitse olla näin; ihmiset saattavat muuttaa olemista, edellytykset muutokselle ovat olemassa”.

Kriittinen teoria koettaa vastata Marxin Feuerbach -teeseissään asettamaan haasteeseen: selittämisen ja uusintamisen sijaan se pyrkii maailman kokonaisvaltaiseen muuttamiseen – tai ainakin osoittamaan tarpeen ja mahdollisuuden tähän. Traditionaalisen teorian arvoa ei sinällään kiistetä, mutta Horkheimer pohtii sen riittämättömyyttä ihmiskokemuksen yhteiskunnallisten, kulttuuristen ja poliittisten alueiden teoretisoinnissa (Leppert 2002, 19). Yksi hänen huolenaiheistaan on traditionaalisen teorian kyvyttömyys oman toimintansa yhteiskunnallisten ehtojen, vaikutuksien ja päämäärien arvioimiseen (Moisio & Huttunen 1999, 17). Nämä otetaan annettuina ja vain yhden rationaalisuuden kriteerin valossa: toimii tai ei toimi. Kriittinen teoria pyrkiikin paikkaamaan näitä puutteita ja laajentamaan rationaalisuutta. (Kotkavirta 1991, 170).

Myös faktojen historiallisuus ja havaintojen teoriapitoisuus nousevat Horkheimerin tekstissä esille. Varsinkin yhteiskuntatieteissä tutkijoiden omat ideologiat vaikuttavat tutkimukseen, mutta näin on myös luonnontieteiden puolella. Kaikki havaitut tosiasiat ovat käsitysten ja käsitteiden määrittämiä jo ennen kuin tiedostava yksilö ryhtyy niitä teoreettisesti työstämään (Horkheimer 1991, 17). Aistien meille välittämät tosiasiat ovat aina yhteiskunnallisesti muovautuneita ja puhtaat havainnot täten mahdottomia. Teoria, joka kuvittelee olevansa ihmisen ja yhteiskunnan yläpuolella, itsenäinen suhteessa käytäntöihinsä, Horkheimer (1991, 54; 57) jatkaa, on jo hylännyt ihmisyyden. Kriittinen teoria tähtää kartesiolaisen dualismin yli sellaiseen teorian ja käytännön yhteistyöhön, jossa teoriasta tulee subjektien itsetietoisuutena ”reaalista voimaa” (Horkheimer 1991, 46; Moisio & Huttunen 1999, 18). Olennaisinta kriittisessä teoriassa onkin ihmisten vapautuminen vallitsevista ideologioista ja näkymättömistä valtarakenteista. Tiedonintressi on emansipatorinen.

Kriittisen teorian ohjelma on välttämättä avoin. Yhteiskunnan teoreettinen kokonaisuus ei loogisesti johda uuteen ja parempaan yhteiskuntaan, vaan kuten Arto Noro toteaa: ”Kriittisten subjektien tehtävänä oli luoda tämä uusi yhteiskunta.” Kriittinen teoria ei ole eheä systeemi tai selkeä metodologinen resepti. Tarkoitus ei ole ikuistaa vallitsevaa tai jo saavutettua, vaan tarpoa alati itseään korjaten kohti muutosta. Myös Marxin kirjoituksia luettiin etupäässä kritiikkinä yhtenäistä teoriaa kohtaan, ei positivistisena tieteenä marxismi-leninismillä tapaamaan. (Noro 1981, 36–37). Kriittinen teoria ei koeta tavoitella absoluuttista totuutta, se suhtautuu epäillen tieteen esittämiin välttämättömyyksiin. Se on itsetietoista yhteiskuntakritiikkiä, joka tähtää muutokseen ja emansipaatioon jäämättä roikkumaan omiin opillisiin oletuksiinsa. Se on sekä yhteiskunnan tutkimusta että sen kritiikkiä, samanaikaisesti tiedettä ja filosofiaa (Kotkavirta 1991, 174). Adornon ja Horkheimerin lisäksi

instituutin päähenkilöitä olivat Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Löwenthal ja Friedrich Pollock. Myös Walter Benjamin, joka ei koskaan ollut virallinen jäsen, vaikutti instituutin painotuksiin. (Paddison 1993, 7). Myöhemmin Frankfurtin koulukunnan perinnettä on jatkanut eritoten Jürgen Habermas.

1.4 Musiikkikritiikki

Arkikielessä kritiikki tarkoittaa arvostelua, arviointia tai tarkastelua. Negatiivinen mielleyhtymä kritiikistä vain moitteena, epäilevänä suhtautumisena tai vikojen etsimisenä hylätään tässä tutkielmassa alkuunsa. Kriittisyys on perusteellista asioihin paneutumista ennen käsityksen tai mielipiteen muodostamista. Kantilaisittain kyse on myös todellisuuden ehtojen ja inhimillisen käsityskyvyn arvioimisesta. “There is no Science of the Beautiful, but only a Critique of it”, Kant (2005, 110) kolmannessa kritiikissään huomauttaa. Kritiikki on tärkeä väline erityisesti estetiikassa ja taiteen tutkimuksessa, ja se sijoittuu jonnekin taiteen ja tieteen välimaastoon. Marxilaisittain kriittisyys viittaa todellisuuden paljastamiseen ideologioiden takaa. Se on systemaattista yhteiskuntakritiikkiä, jonka päämääränä on konkreettinen muutos yhteiskunnassa. Sekä Kantin että Marxin näkemykset ovat tutkielmani kannalta huomionarvoisia, sillä ne ovat vaikuttaneet Adornon käsitykseen musiikkikritiikistä. Adornon kirjoituksissa kritiikki, analyysi ja tulkinta sekoittuvat toisiinsa (Paddison 1996, 70). Suoria jakoviivoja en ryhdy minäkään vetämään – säilyköön kritiikin käsite avoimena.

Musiikkikritiikki viittaa laajasti ottaen kaikkeen puheeseen musiikista (Välimäki 2012, 179). Usein sillä tarkoitetaan päivälehdissä julkaistuja journalistisia kirjoituksia, joista puuttuu pidempi, yksityiskohtaisempi ja monimutkaisempi pohdinta (Kerman 1980, 311). Tämä määritelmä aliarvioi kritiikkiä, ja myös se hylätään. Stephanus Muller (2005, 109) väittää kielen olevan ainoa väline, jolla musikaalisen merkityksen haasteita pystyy käsittelemään, ja tätä kenttää voidaan kutsua niin teoriaksi, analyysiksi, historiankirjoitukseksi kuin musiikkikritiikiksi. Toisaalta kieli on riittämätöntä suhteessa musiikin ymmärtämiseen, sillä se pakottaa käsitteettömän mukautumaan käsitteisiin. Musiikkikritiikki voikin olla myös musiikin sisäistä kriittisyyttä, musiikin käsittelyä musiikilla. Paddison (1996, 12–13) toteaa meidän tarvitsevan musiikillisen ajattelun muodon, joka on kriittistä, dialektista, historiallista ja analyttistä; lisäksi sen tulisi pystyä huomioimaan musiikkiteokset

näennäisen autonomisina mutta samanaikaisesti suhteessa niiden kontekstiin. Tällaista musiikkikritiikki olisikin parhaimmillaan.

Musiikkikritiikki sellaisena kuin me sen tunemme sai alkunsa 1700-luvulla. Aiemmin kritiikkiä ei kaivattu, sillä musiikin koettiin avautuvan välittömästi tunnepitoisessa kokemuksessa. Miellyttävät tai epämiellyttävät aistimukset olivat arvioinnin taustalla. (Ks. Sarjala 1994, 57). Toisaalta musiikki oli pääosin funktionaalista ja sen merkitys kontekstista ilmenevää, eikä tarvetta selventävälle kritiikille siten ollut (Stefani 1985, 151). Musiikin autonomian hiljalleen karttuessa kertyivät myös sanalliset pohdinnat. Painokoneet ja sanomalehdistö olivat jo luoneet puitteet julkiselle kirjoittelulle, ja yleisen konserttilaitoksen synty yhä lisäsi sen tarvetta (ks. Välimäki 2012, 195). Musiikin kuluttaminen oli käynyt mahdolliseksi laajemmallekin yleisölle, eikä keskustelua ollut mielekästä käydä vain suppeassa piirissä. Kirjalliseen muotoon siirtymisen myötä alkoivat kriitikot asiantuntemuksellaan eriytyä harrastelijoista. Syntyi musiikkilehtiä, ensimmäisenä Hampurissa vuosina 1722–1725 toiminut *Critica musica*. Musiikkikritiikki institutionalisoitui. (Sarjala 1994, 33; Dean 1980, 37). 1600–1700-luvuilla taiteen ajateltiin jäljittelevän luontoa, ja myös hyvän musiikin katsottiin noudattavan luonnon säännönmukaisuuksia. Arvioinnin kriteerinä toimi *musica poetica*, julkikirjoitettujen sääntöjen kokoelma, ja kritiikki olikin lähinnä virheiden osoittamista. (Sarjala 1994, 34–35). 1700-luvun suurin anti musiikkikritiikille lieneekin ollut rankalaisten ensyklopedistien työ musiikin itsenäisen aseman puolesta (ks. Stefani 1985, 151).

Romantiikkaa lähestyttäessä alkoi kritiikin dogmaattinen rationaalisuus käydä epäilyttäväksi. 1800-luvun kuluessa sääntökokoelma kuivettuikin oppikirjatiedoksi, ja kriitikot alkoivat tavoitella musiikin kokemuksellista ja ”poeettista” ulottuvuutta (Sarjala 1994, 110; 116). Kritiikistä tuli immanenttia, eli sääntöjä ei johdettu enää teoksen ulkopuolelta vaan kulloisestakin teoksesta erikseen. Taideteosten ajateltiin muodostavan oma orgaaninen ja eheä kokonaisuutensa luonnon jäljittelyn sijaan; ne ilmaisivat jotain, mitä ei voinut käsitteisiin tai sääntöihin sulkea. Kritiikin tehtävänä oli teosten sisäsyntyisten merkitysten ja tavoitteiden paljastaminen sekä uusien merkitysten löytäminen. Tarkoitus oli täydentää teosta, joka olikin taidetta vain sikäli kuin sen luentatapojen ehtymättömyyden pystyi osoittamaan. (Sarjala 1994, 38–41). Romantiikan aikana keskustelu musiikista alkoi näkyä myös musiikissa säveltäjien kommentoissa ja kritisoidessa toistensa töitä omissaan (Stefani 1985, 151). Tällainen kerrostuminen oli omiaan lisäämään selventävän musiikkikritiikin tarvetta. 1800-luvulla kritiikki myös jakautui päivälehtien suurelle yleisölle tarkoitettuun yleistajuiseen

musiikkikritiikkiin ja erikoislehtien asiantuntijayleisölle suunnattuun musiikkianalyysiin (Välimäki 2012, 196). Tämän jaon voi katsoa luonnehtivan musiikkikritiikin kenttää edelleen.

1900-luvulla tapahtuneet radikaalit muutokset musiikin kielessä edelleen syvensivät juopaa suuren yleisön ja asiantuntijoiden välillä. Journalistit koettivat ylläpitää kommunikaatiota yleisöön mutta hukkasivat näin yhteyden säveltäjiin ja moderniin musiikkiin. (Dean 1980, 41; Muller 2005, 105). Vakava moderni musiikki puolestaan kadotti yleisönsä. Sittemmin yhä hiipuva kiinnostus taidemusiikkia kohtaan on vähentänyt kritiikin määrää erityisesti printtimediassa. Musiikki on pirstoutunut niin moneen suuntaan, että selventävää, täydentävää ja merkityksellistä kritiikkiä tarvittaisiin enemmän kuin koskaan. Yksi tämän tutkielman piilevistä päämääristä onkin edesauttaa taidemusiikkiin keskittyvän kritiikin renessanssia – tai ainakin tutkia millaista se voisi parhaimmillaan olla.

2. TAIDETEOKSEN LUONNE

Oletukset taiteen luonteesta määrittävät siihen kohdistuvaa kritiikkiä, joten pidän tarpeellisenä hahmottaa Adornon ajatuksia taideteoksille ominaisista piirteistä. Luonteenpiirteiden kartoitus antaa myös osviittaa siitä, mihin musiikkikritiikki voi kohdistua. Adornon järjestelmässä taideteoksen luonteen eri palaset nivoutuvat tiukasti yhteen, mutta alustavan ymmärryksen saavuttamiseksi jaottelen ne kuitenkin eri otsikoiden alle. Erityisen merkittäviä kategorioita ovat autonomisuus ja yhteiskunnallisuus. Niiden välinen vuoropuhelu valaa pohjan taideteoksen jännitteiselle ja ristiriitaiselle luonteelle, joka kritiikin täytyy kohdata. Kumpikaan puoli ei saa yksinään dominoida, jotta teos välttyy esineellistymiseltä. Historiallisesti sedimentoitunut materia muodostaa teoksen yhteiskunnallisuuden ja materiaalin vaateiden seuraaminen autenttisuuden. Autenttisuudesta ei kuitenkaan puhuta alkuperän koluamisen mielessä. Taideteoksen luonteeseen liittyy myös kriittisyys vallitsevaa yhteiskuntaa kohtaan ja tästä seuraava taipumus utopiaan. Tärkein yksittäinen osa-alue lienee totuussisältö, jonka tavoittelemisen värittääkin koko tutkielmaani. Totuussisältöön kietoutuu historiallisen ja yhteiskunnallisen aineksen lisäksi ei-identtistä, eikä sen yhyttäminen ole kovinkaan yksinkertaista.

2.1 Autonominen yhteiskunnallisuus

Taideteoksen luonnetta määrittää jännite autonomisuuden ja yhteiskunnallisuuden välillä, ja otsikko sisältääkin paradoksin. ”Taideteokset luopuvat empiirisestä maailmasta ja asettavat sitä vastaan omalakisensa maailman, ikään kuin sekin olisi olevaista”, Adorno (2006, 28) aloittaa. Sitaatin ”ikään kuin” paljastaa autonomian näennäisyyden – vaikka taideteokset teeskentelevät eheitä ja itseriittoisia kokonaisuuksia, eivät ne voi koskaan kieltää yhteiskunnallista alkuperäänsä. Adornon estetiikassa teokset ovat samanaikaisesti tiukan autonomisia ja läpeensä yhteiskunnallisia; niiden on kyettävä tasapainoilemaan näiden ääripäiden välillä antautumatta kumpaankaan suuntaan. ”Mikäli taide hylkää autonomiansa, se antautuu olemassaolevan yhteiskunnan *status quo*lle; mikäli se pitäytyy tiukasti itsessään, se antautuu sitäkin selvemmin integraatiolle yhtenä harmittomana alueena muiden joukossa”, Adorno (2006, 454) toteaa. Umpiautonominen *l’art pour l’art* neutralisoi taiteen kauniiksi mutta merkityksettömäksi kuvaksi ja kieltäessään yhteiskunnan jättää sen ennalleen. Autonomiasta tulee tällöin ideologian väline. (Adorno 2006, 433). Yhteiskunnallisuudelle tai poliittisille tarkoituksiperille omistautuminen puolestaan sotii taiteeseen kuuluvaa itselleen olemista vastaan, ja

välineellisyys on vieläkin suurempaa. Poliittisesta taiteesta tulisi taidetta vain, jos se ilmentäisi ja mahdollistaisi useita, kenties vastakkaisiakin merkityksiä. Näin se toki pettäisi poliittisuutensa.

“Taideteosten poliittista vaikutusta on syytä epäillä”, Adorno sanoo. Taiteen yhteiskunnallinen vaikutus on pikemminkin välillistä ja epäsuoraa, ”osallisuutta siihen henkeen, joka edistää yhteiskunnan muuttamista maanalaisin prosessein”. (Adorno 2006, 462). Adornolle on selvää, ettei taide itsessään voi muuttaa maailmaa – sen rooli on etupäässä diagnostinen (Leppert 2002, 95). Taidetta ei tulisikaan alistaa millekään päämäärälle, olipa se sitten poliittinen, eettinen tai valistuksellinen (Reiners 2001, 177). Adorno ja Horkheimer ovat kritisoineet valistuksesta periytyvää välineellistä järkeä, jossa järki ymmärretään vain välineenä jonkin päämäärän saavuttamiseen. Vaikka tavoitteet olisivat jalot tai kansaa valistavat, taiteen käyttäminen instrumenttina merkitsisi välineellisen järjen erävoittoa (ks. Geuss 1998, 302). Hyvä taide määrittyisi sen mukaan, kuinka tehokkaasti se edistää yhteiskunnallista muutosta tai aiheuttaa yleisössä toivotun vaikutuksen (Geuss 1998, 301–302; Sironen 1980, 42). Suora yhteiskuntakriittisyys tai kantaaottavuus merkitsee autonomisuuden menettämistä ja taiteen muuttumista poliittiseksi propagandaksi. Usein didaktisesti tai poliittisesti osallistuvat taideteokset ovat myös typeriä ja triviaaleja luonteeltaan, Adorno (2006, 215) huomauttaa.

Puhuessaan taiteen yhteiskunnallisuudesta tai poliittisesta vaikutuksesta Adorno tulee usein maininneeksi Bertolt Brechtin. Brechtin kehittämän vieraannuttavan teatterin tarkoituksena on saada katsoja ajattelemaan, mutta jo tässä mennään vikaan. ”Hänen didaktinen eleensä on kuitenkin suvaitsematon moniselitteisyyttä kohtaan, josta ajattelu alkaa: hän on autoritaarinen”, Adorno (2006, 464) toteaa. Ajatteleva ei ole sama asia kuin objektiivinen tiedostaminen, ja massojen valistaminen tulee usein tukahduttaneeksi kunkin omakohtaista arviointia. Lisäksi Brechtin poliittinen sanoma ei Adornon (2006, 471) mielestä ole mitään sellaista, mitä ei voisi ymmärtää ilmankin hänen teoksiaan. Jos pyritään välittämään jokin selvä viesti, olisi rehellisempää sanoa se suoraan eikä haudata taideteokseen piilovaikuttamaan. Sitä paitsi, kuten Adorno (2006, 248) sanoo: ”Väitelausekin muuntuu taideteoksessa”. Kun empiiriset lauseet käännetään esteettisiksi, esitetään vaikkapa runona, ne saattavat saada aivan toisen merkityksen kuin alkujaan oli tarkoitus. Poliittinen vaikutus on siis hyvin ennakoimatonta. ”Taideteos, joka kuvittelee, että sen henkinen sisältö on kokonaan sen itsensä hallussa, on rationalismissaan varsin naiivi: tässä lienevät Brechtin teosten historiallisesti nähtävissä olevat rajoitteet”, Adorno (2006, 74) summaa.

Myös taideteosten täydellinen autonomia on mieleton ajatus, sillä todella autonomisena musiikki voisi näyttäytyä vain ihmiselle, jolla ei ole kielellis-käsitteellistä tajuntaa lainkaan (Välimäki 2002, 75). Meillä on aina etukäteen värittyneitä malleja ja oletuksia musiikista – emmehän muuten edes tunnistaisi sitä musiikiksi. Totaaliautonomian sijaan voidaankin puhua suhteellisesta autonomiasta. Markus Mantere (2008, 160) esittää, että ”säveltäjästään ja yhteiskunnallisesta kontekstistaan objektivoituneena se [teos] ikään kuin muodostuu ’toiseksi luonnoksi’, omaksi orgaaniseksi kokonaisuudekseen, jonka relatiivinen autonomia on instituutioiden ja historian kautta rakentunutta”. Taideteos syntyy yhteiskunnallisesta ja historiallisesta aineksesta, mutta ei jäännöksettä palaudu siihen. Se objektivoituu elämään omaa eristettyä elämäänsä. Autonomisuus on mahdotonta, mutta sitä on kuitenkin Adornon mukaan teeskenneltävä: mikäli taideteos ei väitä olevansa sisäisesti johdonmukainen, on se jo etukäteen arvoton. Toki koherenssi on lumetta, ja parhaat teokset ajautuvatkin aina ristiriitaan itsensä kanssa. (Adorno 2006, 216; 436). Jännite autonomian ja yhteiskunnallisuuden välillä väreilee lakkaamatta.

Ennen 1800-lukua taiteella oli kontollaan etupäässä uskontoon, tanssiin tai viihteeseen liittyviä tehtäviä. Kun taiteilijat 1700-luvun loppupuolella alkoivat vapautua kirkollisesta tai muusta holhouksesta, saattoivat myös heidän teoksensa irtautua suorasta yhteiskunnallisesta funktiosta. Tämän seurauksena taiteilijoiden oli kuitenkin pakko astua markkinoille. (Hamilton 2007, 153). Autonominen taide on kenties painokkain vastalause markkinoiden määräysvallalla, mutta ilman markkinoita sitä tuskin olisi kehittynyt (Adorno 1976, 221). Jyrkkä autonomia johtaa ilman markkinoiden painostustakin esineellistymiseen, ja yksi taiteen aspekteista onkin sen tavaraluonne. Itseensä käpertyneestä taideteoksesta tulee mykkä esine, joka soveltuu oivallisesti kulttuuriteollisuuden tarpeisiin. Varsinkin Beethovenista alkaen musiikki on alkanut Adornon mukaan eriytyä omaksi autonomiseksi saarekkeekseen (Paddison 1993, 233).

Taiteen autonomisuuden lisääntyminen yhdessä sen käyttöarvon vähättelyn kanssa viritti myös kasvavan paon konserttisaleista, jolloin musiikin ymmärrettävyys sekä sen jatkuvuus suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ajautuivat katkolle (ks. Mantere 2006, 158). Autonominen musiikki etääntyi yhteiskunnasta. Taiteen ja yhteisön toisistaan vieraantumisen seurauksena jää taiteen välittömäksi sosiaaliseksi funktioksi vain kulutushyödykkeenä oleminen. Taideteoksen arvo – jos tällaista arvoa enää on – määrittyy sen käytön mukaan, Adorno (2002, 391) huokaa esseessään ”On the Social Situation of Music” (1932). Läpeensä autonomisista teoksista tulee vaivatta keskenään

vaihdettavia esineitä, ja taide alistaa itsensä vaihdon prosessille (Paddison 1993, 207). Nykyään konserttisalipaon voi tosin kyseenalaistaa, sillä uudemmallakin musiikilla on oma vannoutunut yleisönsä. Kenties kyseessä onkin vain paljon toisteltu kuulopuhe.

”Taideteoksille jäävä tila diskursiivisen barbarian ja poeettisen kaunistelun välissä on tuskin suurempi kuin se välinpitämättömyyden piste, johon Beckett pureutui”, Adorno (2006, 84) sanoo. Kalle Lampela tulkitsee diskursiivisuuden viittaavan tässä yhteydessä sellaisiin taiteellisiin käytäntöihin, joissa taideteoksen sisältö on muotoa ensisijaisempi. Tästä esimerkkinä vaikkapa sosialistinen realismi. Poeettisuus sen sijaan merkitsee muotoon ja tunnelmointiin keskittymistä, taiteen kauneusarvon ja ”sisustuksellisuuden” korostamista. (Lampela 2015, 105). ”Taiteen itseriittoisen radikalismien varjopuolena on sen harmittomuus. Absoluuttinen värikompositio lähestyy tapettikuviota”, Adorno (2006, 79) selittää. Taideteoksen on tasapainoiltava diskursiivisuuden ja poeettisuuden välillä – joskin tila on niin pieni, ettei siinä juuri mahdu hengittämään, Lampela arvelee. Adorno pitääkin kiinni vaihtoehdosta olla valitsematta kahdesta huonosta kumpaakaan. Myöskään kompromissi ei ole todellinen mahdollisuus, vaan vastaus löytyy negatiivisesta dialektiikasta. (Lampela 2015, 105).

Johdatuksessaan musiikin sosiologiaan Adorno vertaa taideteoksia ja niiden suhdetta yhteiskuntaan Leibnizin monadeihin. Ikkunattomina teokset eivät ole tietoisia yhteiskunnasta, mutta tulevat silti representoineeksi sitä. Musiikki tekee tämän sitä perusteellisemmin mitä vähemmän se luo katsettaan yhteiskunnan suuntaan. (Adorno 1976, 211). Tämä on mahdollista, sillä yhteiskunta työntyy musiikkiin käytetyn materiaalin, ei niinkään taiteilijan työn välityksellä. Musiikillinen materiaali on historiallisesti ja kulttuurisesti sedimentoitunutta jo ennen yksilöllisen säveltämisaktin alkamista, ja tämä kerrostuneisuus muodostaa musiikin yhteiskunnallisen sisällön (Paddison 1993, 149). Autonominen musiikki ei suoraan jäljittele tai heijasta maailmaa, mutta kehkeytyessään materiaalinsa lakien mukaan se muuttuu yhteiskunnan kaltaiseksi.

2.2 Materiaalin vaateet

Taide on yhteiskunnallista käytetyn materiaalin vuoksi. Materiaali tarkoittaa Adornolle kaikkea sitä, mille taiteessa annetaan muoto. Se tarjoutuu taiteilijalle ”käytettävänä sanoina, väreinä, ääninä,

kaikenlaisina yhteyksinä ja kehitettyinä tekniikoina. [...] materiaali on kaikkea sitä, minkä suhteen taiteilijan on tehtävä ratkaisuja”. (Adorno 2006, 292). Konkreettisen aineen lisäksi myös totut toimintatavat, aineettomat muodot ja käsitykset toimivat taiteilijan materiaalina. Materiaali ei siis ole luonnonainetta vaan historiallisesti tekeytynyttä. Lisäksi se ei usein kokonaisuudessaan ole taitelijan tiedostamaa, ja taiteen yhteiskunnallisuus on siten ”monadimaista”. Max Paddison (1993, 261) kuvaakin taideteosten olevan tiedostamatonta historiankirjoitusta: niiden ei tarvitse välttämättä tietää yhteiskunnasta mitään välittääkseen sitä muodossaan.

Materiaali on historiallisesti ja yhteiskunnallisesti muotoutunutta, ja se muuntuu kaiken aikaa. Se ei ole taiteilijan vapaasti valittavissa, eikä siitä voi rimpuilla eroon. Materiaalia voi kuitenkin opetella hallitsemaan, ja tätä Adorno kutsuu tekniikaksi. Tekninen osaaminen tekee taideteoksista tarkoituksenmukaisia ja saattaa niitä näin erilleen muusta olevaisesta. Tekniikassa tiivistyy se, että jokainen taideteos on ihmisen tekemä, ihmisen muotoilemaa materiaalia. (Adorno 2006, 409–410; 416). Rationaalisessa ja kontrolloidussa maailmassa taiteen tulisi Adornon mukaan antaa ääni kontrollin ulkopuolelle jäävälle ainekselle, niin kutsutulle ei-identtiselle. Ilman teknistä materiaalinhallintaa ei-identtinen voi vajota syvemmälle epämääräisyyteen, jopa eräänlaiseen mytologiaan (ks. Bowie 2013, 156). Richard Leppertin (2002, 111) mukaan säveltäjän tulee opetella kontrolloimaan materiaaliaan mahdollisimman hyvin, jotta yleisesti hyväksyty ja vallitseva, ”luonnollinen”, ei hänen töissään yksinomaan dominoisi. Säveltäjä, joka ei tiedä mitä tekee, tulee usein vain vahvistaneeksi yhteiskunnallisesti hyväksytyä. Taiteen tehtävänä on kuitenkin sen haastaminen. Yhteiskunnalliset ristiriidat ja jännitteet heijastuvat musiikin materiaan, ja kun taiteilija hallitsee tekniikan, hän pystyy antamaan selkeän muodon niille ongelmille, jotka tämä materiaali osoittaa (ks. Adorno 2002, 393). Tällainen taide on autenttista ja edistyksellistä.

Itseään kunnioittavan säveltäjän on otettava materiaalin velvoitteet huomioon. Hänen on valittava edistyksellisyys ja ajan hermoilla pysyminen. Toisaalta Adornolle taiteilijan henkilökohtainen kontribuutio ei ole ensisijaista, ja itse asiassa musiikillisen materiaalin historiallinen kehitys jättää vähän jos lainkaan tilaa säveltäjän subjektiiviselle ilmaisulle (Kraus 2008, 170). Esimerkiksi atonaalisuus ei suinkaan ole seurausta lahjakkaan säveltäjän subjektiivisista valinnoista, vaan musiikillisen materiaalin objektiivisesta kehitymisestä (ks. Jay 1984, 27). Taiteilijan tulee mennä sinne, mihin materiaalin sisäinen liikelaki vaatii, ja Schönberg vain tinkimättömästi noudatti näitä lakeja. Juuri materiaalin vaateeseen vastaaminen määrittää Adornolle taideteoksen autenttisuuden,

joka samoin kuin materiaali, on luonteeltaan historiallista. Adorno näkeekin, että taideteoksen historiattoman alkuperän tavoittelu on ideologista puuhastelua, jossa historiallinen koetetaan luonnollistaa. Autenttisuus ei juonnu alkuperästä vaan on saavutettavissa ainoastaan nykyisestä tilanteesta käsin. Määreen 'autenttinen' voivatkin saada vain sellaiset teokset, jotka tunnistavat ajan kulumisen ja kyvyttömyytensä palata johonkin perustavaan ja alkuperäiseen (Jay 2008, 46). Taideteosten tulee antautua "ennakkoluulottomasti aikansa historialliselle temaattiselle materiaalille, ilman julkeutta asettua aikansa yläpuolelle", Adorno (2006, 355) jatkaa.

Kaikki sävellystekniikat käyvät ajan myötä vanhanaikaisiksi ja epäautenttisiksi. Tämä ei tarkoita, että Bachin musiikki vanhentuisi tai muuttuisi huonoksi, mutta olisi arveluttavaa säveltää bachilaista fuugaa 2000-luvulla. Adorno väittääkin, että autenttisuuteen pyrkiville säveltäjille traditionaaliset menetelmät ovat tabuja (Kraus 2008, 172). Taitelijan täytyy pysytellä ajan hermolla, olla vähintään tietoinen uusimmista muodoista ja mahdollisuuksista: "Se mikä karttaa tai pakoilee materiaalin muutoksia seuraavia tärkeitä uudistuksia, osoittautuu välittömästi ontoksi ja voimattomaksi", Adorno (2006, 62) sanoo. Menneeseen palaaminen on sekä mahdotonta että tietoisuutta vääristävää: tarjoamalla kuulijoille aina jotain helppoa ja ennestään tuttua, ylläpidetään heidän epäkriittistä ja mukavuudenhaluista suhtautumistaan vallitsevaan todellisuuteen. Kuten Mantere (2008, 148–149) toteaa, ajankohtaisuus on Adornolle kriittisen säveltäjyyden ehto: "vain musiikki, joka 'puhuu' materiaalinsa osalta modernin kieltä, voi immanentisti [...] näyttää yhteiskunnan antagonismeja itsessään". Ajankohtaisuuden edellytys on yksi syy uuden musiikin keskeisyydelle Adornon teoriassa.

Millaisia vaateita materiaali sitten asettaa, ja mistä tiedämme, mikä musiikki kulloinkin vaateisiin on vastannut? Adorno tuntuu ajattelevan, että 12-säveljärjestelmä edustaa autenttisuutta mutta siitä polveutunut sarjallisuus sen sijaan metodin tyranniaa materiaalin kustannuksella (Jay 1984, 151). Kuinka voidaan tietää mikä ajan monista edistyneistä tekniikoista on autenttisin? Tulisiko nykyään esimerkiksi säveltää vain tietokoneilla, tai edelleen, tulisiko ääntä tuottaa vain elektronisesti? Lambert Zuidervaart (1991, 96) esittää viattoman ehdotuksen: ehkäpä on mahdollista, että samanaikaisesti on olemassa useahkoja erilaisia tapoja järjestellä edistyneesti musiikillista materiaalia. Ei voida yksiselitteisesti sanoa, mikä ryhmä edustaa uutta, avantgardea tai kaikista edistyneisintä. Jo yksin länsimaisessa taidemusiikissa on valloillaan monta erillistä kehityslinjaa, jotka risteilevät ja vaikuttavat toisiinsa. Kysymys autenttisuudesta ei kuitenkaan täysin palaudu

äänenkäsittelyn tekniikkaan. Ei kyse ole siitä, onko autenttista häly- vai spektraalimusiikki, mikro- vai uustonaalisuus. Yhteiskunnan ristiriitaisuuden representoiminen ja haastaminen musiikin materiaalin tasolla on se, mikä merkitsee.

2.3 Kriittisyys ja utopia

Myös kriittisyys kuuluu taideteoksen luonteeseen. Ensinnäkin autonominen taideteos, joka on olemassa vain itselleen, osoittaa pelkällä eksistenssillään kritiikkiä sellaista yhteiskuntaa kohtaan, jossa kaikki oleva on jotain toista varten. Tällainen teos ei alistu välineeksi ja kritisoi näin välineellisyyttä. Tähän liittyy myös kritiikki ”totaalista vaihtoyhteiskuntaa” kohtaan. (Adorno 2006, 433). Toisekseen taide kritisoi pelkkään elämelliseen itsesäilytykseen perustuvaa elintapaa ja muistuttaa sen ulkopuolisesta olemisesta ja elämästä (Adorno 2006, 48). Taide osoittaa mahdollisuuden johonkin muuhun, kuten Richard Wolin sanoo, se ”toimii kiistattomana todisteena sille tosiasialle, että olemassa oleva tosiasioiden maailmakaikkeus ei ole kaikki mitä on olemassa”. Taideteokset sekä alleviivaavat nykyistä kitukasvuista todellisuutta että pyrkivät osoittamaan jotain, mitä ei vielä ole (Wolin 2008, 113; 116). Ne hahmottelevat kuvan paremmasta elämästä, joka voisi olla mahdollista tässä ja nyt, ja tämä viitteellinen lupaus onnellisuudesta voidaan tulkita kritiikiksi vallitsevaa kohtaan. Adornon (2006, 217) mukaan lupauksen kytkeymä lumeeseen on myös syypää taiteen surumielisyydelle: ”voi kunpa se olisi totta”.

Taiteen kriittisyyteen liittyykin utooppisuus. Taiteen täytyy olla utopiaa, jotta saisimme kuvastoa toisenlaisesta elämästä. Toisaalta se ei saa olla utopiaa, jotta se ei pettäisi uuden mahdollisuutta lumeella ja lohdutuksella (Adorno 2006, 84). Utopia, joka keräisi kuvastonsa nykyisestä maailmasta hyväksyisi ja legitimoisi rikkinäisen (Martinson 2014, 40). Taide ei saa lohduttaa tai ilahduttaa, sillä sen ei tule jättää meitä tyytyväisiksi vallitseviin olosuhteisiin. Kuten Raymond Geuss (1998, 300) kuvailee: taide joka saa meidät tuntemaan olomme mukavaksi tässä ”langenneessa ja syntisessä” maailmassa on pahimmanlaatuisesti harhaanjohtavaa ja edustaa moraalista epäonnistumista. Kaikki iloinen taide on vähintään epäilyttävää. Adornon hahmottelema utopia onkin negatiivista, eli sitä ei voi selostaa tai näyttää. Se liittyy juutalaiseen kuvakieltoon: ”Älä tee itsellesi patsasta äläkä muutakaan jumalankuvaa, älä siitä, mikä on ylhäällä taivaalla, älä siitä, mikä on alhaalla maan päällä, äläkä siitä, mikä on vesissä maan alla” (5. Moos. 5:8). Myös ”messiaan”, eli jonkin uuden, toistaiseksi tuntemattoman asian odottaminen juontaa juutalaisuudesta.

Visiota paremmasta ei voi havainnollistaa nimittävin tai haltuun ottavin termein. Eihän tulevaisuutta, jonka odotetaan olevan radikaalisti erilainen, saata nykyisillä kategorioilla nimetä. Adornon utopia ei olekaan ennalta määrätty tulevaisuuden kuva vaan pakoa nykyisistä sietämättömistä olosuhteista. (Benzaquén 1998, 150; 160). Se on kyseenalaistamista ilman paremman vaihtoehdon esittämistä. ”En pelkää syytöstä ’hedelmättömästä negatiivisuudesta’”, Adorno (1999, 30) eräässä puheessaan toteaaakin. Tällainen kriittisyys ei ole vallankumouksellista luonteeltaan, ei ainakaan aktivismin mielessä. Juuri messiaaninen odotus kuvaa sitä paremmin. Adorno problematisoi kykymme ajatella ”annetun yli”, Deborah Cook kuvaa. Turmeltuneen elämän suhteen ei-identtinen jää aina tunteuttomaksi toiseksi. Ei-identtistä utopiaa tavoitteleva kriittinen ajattelu on haurasta ja hetkellistä. Se esittää pelkkiä häivähdyksiä siitä, minkä pitäisi olla olemassa mutta ei vielä ole. (Cook, 2005, 30–32).

Paddison jakaa Adornon käsityksen musiikin kriittisyydestä kahteen luokkaan, tosin huomauttaen, ettei Adorno itse näin tiukkaa jakoa esitä. Kategoriat ovat kriittinen itsereflektiivinen musiikki sekä vastinpari epäkriittinen ja epäreflektiivinen. Karikatyyrisesti jälkimmäinen näistä on ideologista ja heijastaa yhteiskuntaa automaattisesti ja kritiikittömästi. Se hyväksyy ja stabilisoi olemassa olevan tietoisuuden jättäen kaiken yhteensopimattoman huomiotta. Epäkriittinen musiikki ei paljasta rakenteessaan yhteiskunnan murtumakohtia vaan esittää, että kaikki on hyvin, että yhteiskunta on ehjä. Tällaisen musiikin kuuntelua leimaa usein passiivisuus: kaikki halutaan valmiiksi pureksittuna, tuttuna tai vähintään helposti tunnistettavana. Epäkriittinen musiikki on standardoitua ”sosiaalista sementtiä, jossa yksilöt uhraavat yksilöllisyytensä yhteiskunnan totaliteetille”. (Paddison 1996, 86–90).

Pääasiallisesti Adorno katsoo epäkriittisyyden leimaavan kaikkea populaarimusiikkia, johon hän laskee myös jazzin, mutta vaarassa ovat lisäksi ikivihreä klassinen repertoaari sekä nykymusiikki, joka tekee kompromisseja vastaanotettavuutensa eteen. Kriittinen musiikki sen sijaan luo jännitteitä subjektin ja objektin sekä yksilön ja kollektiivin välille. Ei-identtistä lipsuu mukaan, koska todellisuutta ei pyritä kuvaamaan tilkittynä ja hallittuna kokonaisuutena. Näin myös kokonaisuuden valheellisuus tulee ilmi. Kriittinen musiikki ei heijasta passiivisesti yhteiskuntaa vaan vastustaa sitä omassa rakenteessa ilmenevän ”standardisoidun merkityksen negaation” avulla. (Paddison 1996, 89).

Musiikki itse ei voi korjata yhteiskuntaa, suora interventio empiiriseen maailmaan on mahdotonta. Kaikki varteenotettava musiikki tätä kuitenkin yrittää ilmaisemalla yhteiskuntaan kohdistuvaa kritiikkiä omassa rakenteessaan, ”omien akustisten prosessiensa realisaation kautta”. (Leppert 2002, 332). Musiikki on sitä korkeatasoisempaa, Adorno sanoo, mitä paremmin se onnistuu ilmaisemaan yhteiskunnallisia antinomioita ja huutamaan muutosta omalla koodatulla kielellään. Parhaiten musiikki täyttää funktionsa esittäessään yhteiskunnallisia ongelmia omien formaalien lakiensa sanelemana ja materiaalinsa välityksellä. (Adorno 2002, 393). Musiikin tehtäviin kuuluukin yhteiskuntakritiikkinä toimiminen. Toisaalta sitä ei saisi alistaa muutosvaateiden äänitorveksi.

Taiteen kriittisyys sotkeutuu autonomian ja yhteiskunnallisuuden väliseen jännitteeseen. Umpinaisten ja yhteiskunnasta erillisten teosten tulisi oman rakenteensa tasolla kritisoida yhteiskuntaa mutta olla sortumatta suoraan yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen, joka alentaisi ne propagandaksi. Kriittinen taide ei kenties viittaakaan kantaottaviin vaan utooppisiin teoksiin, utooppisuuden tarkoittaessa tässä vaihtoehtoisten olemisen ehtojen näyttämistä. Taiteen kriittisyys on aina välillistä ja filosofista tulkintaa vaativaa.

Kriitikon asema tuo keskusteluun yhden kerroksen lisää. Arvioiko kriitikko teosta omalakisena ja ainutlaatuisena yksikkönä, vai sen mukaan, kuinka hyvin teos onnistuu kritisoidaan vallitsevaa ja osoittamaan uusia kokemisen teitä? Antaessaan taideteokselle täyden autonomian, kriitikko uhkaa tuotteistaa sen. Valjastaessaan sen jonkin yhteiskunnallisen sanoman airueeksi, kriitikko kivettää yhden merkityksen ja sulkee loput pois. Kriittisenä pysyttelemine onkin haaste sekä musiikille että kriitikolle. Martta Heikkilä pohtii taiteen paradoksaalista asemaa sekä yhteiskunnan kriittikkona että kriitikoiden kritisoidavana päätyen siihen, että taide, joka on kiinni yhteiskunnassa, pystyy pelkästään kuvittamaan kritiikkiä, jonka yhteiskunta on jo itseensä kohdistanut. Vain autonominen taide voi asettaa yhteiskunnan todella radikaalin kritiikin kohteeksi. (Heikkilä 2009). Sanoma tosin saattaa olla niin itsellinen, ettei se tule lainkaan ymmärretyksi.

2.4 Totuussisältö

Adornon estetiikassa taideteoksen luonteesta ei voi puhua ottamatta esille totuutta, joka taiteessa ilmenee. Perinteisemmän jaottelun mukaan taide tavoittelee kauneutta ja filosofia totuutta. Adornolla

ositus ei kuitenkaan ole näin suoraviivainen, ja ollakseen minkään arvoista myös taiteen on pyrittävä totuuteen. ”Sellainen estetiikka, joka ei liiku totuuden perspektiivissä, epäonnistuu tehtävässään; se on useimmiten jotain kulinaarista”, Adorno (2006, 530) linjaa. Toisaalta filosofia ei yksinään totuuden tavoittamiseen riitä. Ei riitä, että asia on totta, että meillä on käsissämme ”totuus”. Totuuden täytyy myös ilmetä tai tulla esitetyksi, ja tähän tarvitsemme taidetta. Totuus ilmaisee itsensä taideteoksen ja sitä koskevan filosofisen spekulatiivisuuden välityksellä (Richter 2006, 124).

Totuussisältö on Adornolle historian kristallisaatiota teoksissa: historia kaikkine kärsimyksineen ja ristiriitoina päivineen muodostaa sävelteoksen totuuden (Adorno 2006, 265; 2002, 147). Anna Halme (1997, 26) kuvailee pro gradu -tutkielmassaan totuussisällön olevan ”monimutkainen sosiologisesti esteettinen käsite, joka yksinkertaistettuna on verrattavissa teoksen yhteiskunnalliseen merkitykseen”. Historiallisuus ja yhteiskunnallisuus muodostavatkin totuussisällön ytimen, mutta totuussisältö on myös kriittinen tätä sisusta kohtaan. Vallitseva todellisuus on väärää, eikä totuus voi siten kiinnittyä sen suoraan esittämiseen tai heijasteluun. Totuussisältö osoittaa nykyisyyden puutteellisuuden olemalla tiiviissä yhteydessä ei-identtiseen ainekseen. Ei-identtinen on yksi avain totuussisältöön, joten tässä vaiheessa tutkielmaa on syytä luonnehtia käsitettä hieman tarkemmin.

Identtisyyttä kaipaava mieli koettaa ottaa ilmiöt haltuun. Se pyrkii tunnistamaan ja nimeämään, tekemään erityisen yleiseksi. Käsitteet kuitenkin karsivat kohteitaan, ja jotain jää aina identifikaation ulkopuolelle. Ei-identtinen on juuri tätä ylijäämää. Adorno katsoo, että luokittelematta jäävä aines kertoo meille välineellisen järjen ja yhteiskunnallisen totaliteetin ulkopuolisesta olemisesta, pelkän itsensäilytysvaiston ylittämistä. Adornolle totuus sijaitsee käsitteellisen ajatuksen universalisoivaa taipumusta väistelevässä erityisessä, ja hän asettaakin filosofiset tavoitteensa ei-identtisen ilmaisemiseen (Reiners 2001, 163). Ilona Reiners puhuu ei-identtisestä ”särkyneenä jälkeenä kaikkivaltaisen identtisuuden tilassa”, ja hän epäilee taiteen edustavan Adornolle ei-identtisen viimeistä pakopaikkaa. ”Taide antaa ilmaisun sille, mikä on yhteiskunnallisen todellisuuden alistamaa (ei-identtinen) ja muodostaa siten negatiivisen peilin empiiriselle todellisuudelle [...]” (Reiners 2001, 166). Myös Paddison (1993, 57) vihjaa totuuden olevan sen puhuvaksi tekemistä, minkä yhteiskunta on alistanut tai hylännyt. Pyrkimässään antamaan äänen ei-identtiselle, taide lähestyykin totuutta.

Ei-identtisessä on aina mukana jotain tuntematonta ja utooppista. Käsite on negatiivinen: siitä ei voi puhua suoraan, eikä se periaatteessakaan ole tavoitettavissa – onhan käsiin saatu ei-identtinen jo identtistä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että etsinnästä voisi luopua, ja tärkeintä lieneekin ilmiön olemassaolon muistaminen. Ei-identtinen ei jäännöksettä palaudu yhteiskuntaan, ja myös sen tavoittelu osaltaan korostaa taideteoksien yhteiskunnasta erillistä autonomisuutta.

Koetetaan lähestyä totuussisältöä kieltojen avulla. Totuus ei samastu empiiristen tieteiden tosiasioihin, eikä se ole verbaalinen, symbolinen saati diagrammeilla kuvattava yhteenveto teoksesta (Agawu 2004, 273). Totuussisältö ei muotoudu väitelauseeksi, eikä positiivinen tiede tai siitä johdettu filosofia sitä voi tavoittaa. Taideteosten totuussisältöä ei ylipäätään ole mahdollista identifioida välittömästi. (Adorno 2006, 256–258). Lisäksi puhdasta, ihmisistä ja yhteiskunnasta riippumatonta totuutta ei ole olemassakaan. Totuussisältö tarvitsee aina ihmissubjekteja, jotka suuntautuvat sitä kohden ajassa ja paikassa (Agawu 2004, 273; Geuss 2005, 121). Sitä onkin lähestyttävä nykyisyydestä käsin, ei alkuperää jäljittämällä. Vain nykyisyyden tarkkailupaikka ”mahdollistaa niiden konkreettisten ja ristiriitaisten momenttien havaitsemisen, jotka olivat potentiaalisesti läsnä musiikin aikaisemmissa vaiheissa”, Adorno (2002, 147) sanoo. Ylihistoriallisesti totuutta ei voi saavuttaa.

Teosten historiallisuus, eli niihin ajan kuluessa kumuloitunut yhteiskunta, kulttuuri, sodat ja sovinnot, ei ole taiteilijan tekemää. Historiallinen taakka vapauttaa teoksen pelkästä tehtynä olemisesta (Adorno 2006, 265). Totuussisältö liittyy nimenomaan tähän ei-tehtyyn osaan, se on teoksissa jonain alati tekeytyvänä ja virtaavana. Taiteen luonteeseen kuuluukin prosessuaalisuus. Adornon (2006, 552; 343) mukaan taide ja teokset ovat yksinomaan sitä, miksi ne voisivat tulla, niiden luonne on tulemista olemisen sijaan. Teoksen identiteetti, eikä täten myöskään sen totuussisältö, voi koskaan sulkeutua tai valmistua (ks. Adorno 2006, 73). Taideteokset ovat jatkuvia prosesseja, joihin ihmiset osallistuvat realisoivilla akteillaan. ”Teoksen immanentti prosessiluonne vapautuu tarkastelevan uppoutumisen myötä”, Adorno (2006, 343) jatkaa, ja teokset ovat riippuvaisia uppoutuvan tarkastelun muodoista: tulkinnasta, kommentaarista ja kritiikistä. Vain näiden muotojen avulla totuussisältö voi tulla esiin. Edellytyksenä on kuitenkin tarkastelun kulminoituminen aina filosofiaksi asti. (Adorno 2006, 376). Taideteosten kehittyminen vaatii filosofista estetiikkaa, mutta vain totuussisällön tavoittelu oikeuttaa estetiikan (Adorno 2006, 519; 256).

Musiikin yhteydessä totuussisältö tarkoittaa Paddisonin (1993, 111) mukaan ”yksittäisen teoksen konkreettiseen rakenteeseen realisoitunutta vuorovaikutusta yhteiskunnallisesti välittyneen ilmaisevan subjektin ja historiallisesti välittyneen musikaalisen materiaalin välillä”. Totuussisältö muodostuu osittain tradition ja säveltäjän välisestä jännitteisestä liikkeestä, joka on jähmettynyt taideteokseen. Totuussisältö koskee sitä tapaa, jolla teokset oman muotonsa ainutlaatuisuuden avulla yrittävät käsitellä niitä yleisiä ristiriitoja, joita historiallisesti välittynyt materiaali kuljettaa mukanaan. (Paddison 1993, 15).

Totuussisältö herättää kysymyksiä. Voiko yhteiskunnallis-historiallinen, esteettis-filosofinen totuus ilmetä vain taiteessa? Ilmeneekö se parhaiten tai jopa ainoastaan taideteosten välittämänä? Adorno (2006, 263) toteaa, että ”[e]i ole olemassa taideteosta, joka ei lupaisi, että sen totuussisältö, siinä määrin kuin se vain ilmenee taideteoksessa jonain olevaisena, realisoisi itsensä ja jättäisi taideteoksen taakseen kuin tyhjän kotelon”. Taideteokset siis vakuuttelevat, että ymmärrettyämme niiden totuussisällön, emme enää tarvitse teosta totuutta kannattelemaan. Tämä tarkoittaisi, ettei meidän tarvitse enää kuunnella teoksia, joiden totuussisältö, vaikkapa yhteiskuntakritiikki, on meille valjennut. Totuus ei kuitenkaan ole näin triviaalia ja haltuun otettavaa. Se ei ole tarkka yhteenveto yhteiskunnallisesta tilanteesta, sillä läsnä on myös ei-identtistä. Taideteokset siis valehtelevat. Totuussisällön on pakko saada ilmiäsu, muutoin se on liian raakaa ja abstraktia tavoitettavaksi. Tälle ainakin taide tarjoaa paikan.

3. TAITEEN YMMÄRTÄMINEN

Taiteen kokonaisvaltainen ymmärtäminen on mahdotonta. Välitön pääsy vihjaa ideologisuudesta tai siitä, ettei tarkkailun kohde ole taidetta lainkaan. Taideteos kieltäytyy kommunikaatiosta nopean informaationvälityksen mielessä, mikä yhä tihentää sen arvoituksellista autonomisuutta. Adornon neuvo on ratkaista arvoituksellisuus se säilyttäen. Teokset kommunikoivat kuitenkin omalla rakenteellaan, ja niiden yhteiskuntaperäinen materiaali valaa kollektiivisen pohjavireen: taiteessa puhuu 'me' eikä 'minä'. Taiteen ymmärtäminen edes rajallisessa mielessä edellyttää sekä filosofis-historiallista että teknis-analyyttistä tietotaitoa, eikä Adorno usko reflektioimattoman kokemuksen teoksen tasolle yksinään yltävän. Tiedostava ajatus ja välitön havainto kuitenkin vuorottelevat taiteen ymmärtämisessä, ja mukaan tarvitaan myös esteettis-aistimellista kokemusta. Ymmärryksen tavallisimpia kompastuskiviä ovat intuitioon tai taiteilijan intention luottaminen sekä itsen projisointi teokseen. Myös pelkän nautinnon tai elämyksen hakeminen vääristää taidekokemusta. Parhaimmillaan kokemus onkin minän pois päiviltä toimittava järjestys tai sokki.

3.1 Taiteen kommunikoimattomuus

Kommunikatiivinen, yksiselitteiseen yhteisymmärrykseen pyrkivä kieli on Adornolle taiteen vihollinen. Richard Leppert kiteyttää kommunikatiivisen kielen hinguksi päästä suoraan asiaan. Kommunikaatiossa siirretään ja vastaanotetaan sanomia jotain tarkoitusta silmällä pitäen, ja viestit pyritään muotoilemaan mahdollisimman selkeästi, jotta niitä ei tarvitsisi jäädä pohtimaan. Ajattelemisen ja tulkitsevan keskustelun kestävät hyödyn tavoittamisen kannalta liian pitkään, ja pahimmillaan informaation tulee välittyä yhdellä vilkaisulla. (Leppert 2002, 66). Walter Benjamin pohtii esseessään ”Tarinankertoja” (1937) informaatiota, josta on tullut uusi kokemusten vaihdon väline. ”Informaation hyöty mitataan siinä hetkessä, jolloin se on uusi”, sen täytyy ”selittää itsensä aikaa hukkaamatta”. Informaation vastakohtana on kertomus, joka ei selity silmänräpäyksessä. (Benjamin 2014, 114). Kertomuksessa, kuten adornolaisessa taideteoksessa, auki kehimistä riittää pitkäksi aikaa.

Pyrkimällä johonkin, palvelemalla jotain tarkoitusta kommunikatiivinen taideteos latistaa itsensä funktionaaliseksi kulttuuriesineeksi. ”[K]ommunikaatio on hengen mukauttamista hyötyyn, minkä seurauksena hengestä tulee tavara muiden joukossa”, Adorno (2006, 160) toteaa. Välitön pääsy

teokseen on kulttuuriteollisuuden merkki, ja helpon tulisikin laittaa hälytyskellot soimaan. Kommunikatiivisessa kielessä ja taiteessa yksi merkitys koettaa kohottautua luonnolliseksi tai välittömäksi sivuuttaen historian ja ilmaisuvälineen itsensä vaikutuksen viestiin. Adorno katsoo tämän olevan ideologista. Kieltäytyminen kommunikaatiosta, Adorno (2006, 455) sanookin, on välttämätön ehto taiteen epäideologiselle olemukselle.

Kommunikaatiosta ja diskursiivisen argumentin selkeydestä kieltäytyminen johtaa salamyhkäisyyteen. Taideteokset ovatkin luonteenomaisesti arvoituksellisia. Ne tuntuvat sanovan jotain, mutta siitä ei oikein pääse perille. Taideteokset kujeilevat meidän kanssamme, vuoroin sanovat ja vuoroin kätkevät. On toki teoksia, joissa taiteilija on yksiselitteisesti ilmaissut tavoitteensa, mutta tämä johtaa teoksen kuolemaan ”niin pian kuin filologit ovat pumpanneet siitä ulos sen, minkä taiteilija ahtoi sisään” (Adorno 2006, 258). Jos taideteoksella on vain yksi merkitys, esimerkiksi taiteilijan intention mukainen, se muuttuu yhdentekeväksi heti kun tämän on oivaltanut. Kyseenalaiseksi jää, onko yksiselitteinen taide koskaan mahdollista, vaikka siihen pyrittäisiinkin. Merkitys saattaa aluksi tuntua helpolta tai osoittelevalta mutta tarkemmalla korvalla osoittautua mutkikkaaksi. Yhden lukitun lukutavan tarjoava taideteos on aatteen tai firman mainos, josta on koetettu eliminoida kaikki kuluttajaa häiritsevät harhapolut. ”[S]ellaiset taideteokset, jotka taipuvat jäännöksettä tarkastelun ja ajattelun kohteiksi, eivät ole taideteoksia”, Adorno (2006, 245) summaa.

Ratkaistavissa olevat arvoitukset eivät siis kuulu taiteeseen. Ei vastausta kiusallaan pidätellä, sitä ei vain yksi yhteen ole. Vaikeus ja mystisyys ovat seurausta taiteen totuuden saavuttamattomasta luonteesta. Teokset ovatkin arvoituksellisia juuri niiden totuussisällön vuoksi. Adorno (2006, 256) toteaa: ”Taideteosten totuussisältö on jokaisen yksittäisen teoksen esittämän arvoituksen objektiivinen ratkaisu. Arvoitus viittaa totuussisältöön vaatimalla ratkaisua. Tämä sisältö on saavutettavissa ainoastaan filosofisen reflektion avulla.” Taustalla kuultaa Kant, joka kolmannessa kritiikissään esittää näkemyksen reflektioivasta arvostelmasta determinoivan arvostelman vastakohtana. Determinoiva arvostelma pyrkii universaalien, jo olemassa olevien sääntöjen avulla ymmärtämään yksittäisen ja erityisen. Reflektioiva arvostelma sen sijaan tavoittelee tuntematonta yleistä yksittäisestä käsin, se koettaa johtaa universaalien lain erityisen perusteella. (Kant 2005, 11–12). Kantilla reflektioiva arvostelma jakautuu edelleen teleologiseen ja esteettiseen, joista jälkimmäinen koskee taidekauneutta. Adornon järjestelmään siirrettynä tämä tarkoittaisi, että

ainutlaatuiset taideteokset kääntyvät refleктоivan ja esteettisen arvostelmakyvyn puoleen, jotta niiden arvoituksellisuus voisi saada yleisen muodon tai objektiivisen ratkaisun.

Yleisien lakien johtaminen taideteoksista on kuitenkin Adornon näkemyksen mukaan mahdotonta. Reflektiivinen arvostelma ei siis koskaan pääse lopputulokseen, ja ensisijaisinta lieneekin itse reflektion tai arvostelemisen prosessi. Arvoituksellisuuden ymmärtämisessä tärkeintä on miettiä, miksi teokset kieltävät itseltään ymmärrettävyyden (Paddison 1996, 51). Kommunikatiivisen kielen kielteiset puolet ovat yksi syy. Adornolainen taideteos ei halua tulla latistetuksi helposti ymmärrettäväksi ja jaettavaksi esineeksi, se ei tahdo olla muutaman lauseen synopsis. Max Paddisonin (1996, 51) mukaan käsittämättömät teokset esittävät itsensä ongelmina, jotka vaativat tulkintaa ja ymmärtämistä, mutta samanaikaisesti ne kieltäytyvät myöntämästä, että niiden esittämät ongelmat voisivat tulla sovitetuiksi tai ratkaistuiksi. Adorno (2006, 246) kehottaakin meitä ratkaisemaan arvoitusluonteen siten, että se säilyy.

Myös kommunikaatiosta kieltäytyminen ylläpitää taideteosten autonomiaa. Kommunikoimaton teos sulkeutuu ”elementtiensä totaalisen integraation kautta” omaksi maailmakseen (Paddison 1993, 201). Se lakkaa puhumasta kenenkään pussiin. Eheän autonominen, itseensä käpertynyt taideteos saattaa kuitenkin näyttää mykältä esineeltä, joka on helposti sovitettavissa markkinoiden tarpeisiin. Kieltäytyessään kommunikaatiosta taideteos vieraantuu yhteiskunnasta ja ihmiset taiteesta. Täysin käsittämättömät teokset muuttuvat pelkiksi kuriositeeteiksi helpompien nautintojen täyttämässä maailmassa eivätkä onnistu lunastamaan merkitystään.

Toisinaan Adorno (2006, 238) epäileekin kommunikoimattomuutta: ”Ei ole mahdollista sanoa yleisesti, tuleeko kokonaan ilmaisun pyyhkivästä taiteilijasta äänitorvi esineellistetylle tietoisuudelle vai lausumattomuudelle, ilmaisemattomalle ilmaisulle, joka tuomitsee esineellistetyt tietoisuuden”. Toisin sanoen vaarana on, että pakkomielteisen varovainen kommunikoimattomuus kääntyy tyhjyydeksi. Taideteoksen on pakko tulla yleisön luo, jos se haluaa olla ylipäättään mitään. Vasta julkisessa kommunikaatiossa ja kulttuuriteollisuuden ikeessä teos saa ilmaistua sisältöään.

3.2 Kollektiivinen pohjavire

Tavanomainen käsitys taideteoksesta taiteilijan itseilmaisun tuloksena saa Adornolla poikkeavan muotoilun. Kyse on pikemminkin sisäisesti integroitujen ja muotoiltujen taideteosten omasta ilmaisusta, joka ei erityisemmin ole sidoksissa taiteilijan intentioihin. Teoksen ilmaisu ei myöskään ensisijaisesti suuntaudu kohti yleisöä. Adorno (2006, 224) sanoo, että ”taiteen olemuksen täytyy ilmetä, ja sen ilmeneminen on olemusta, ei ilmenemistä jollekin toiselle, vaan pikemminkin taiteen sisäistä määräytymistä”. Teos siis on ja ilmenee ennen kaikkea itselleen. Adornon (2006, 34) mukaan taideteokset kommunikoivat maailman kanssa juuri kommunikaatiosta kieltäytymällä. Viestintä ei tapahdu diskursiivista ja erittelevää kieltä käyttäen vaan teoksen omien lainalaisuuksien avulla. Kommunikoimattomuuden synnyttämä autonominen teos alkaa puhua omalla rakenteellaan. Autonominen taideteos saa materiaalinsa ympäröivästä yhteiskunnasta, jota se myös välillisesti heijastaa. Tämän vuoksi sen ilmaisu on pohjavireeltään kollektiivista ja yhteisymmärrystä enteilevää.

Taide on ilmaisua, eikä ilmaisua voi erottaa subjektista. Esimerkiksi musiikin kollektiivinen pohjavire voi paljastua vain säveltäjän tai muusikon toiminnan välityksellä. Taiteellinen ilmaisu edellyttää ”yliherkän yksittäisen subjektin”, Adorno sanoo, mutta se ei jäännöksettä palaudu yksilöön. Ilmaisuvoimaisimmillaan taide on silloin, kun objektiivinen puhuu subjektiivisesti välitettynä. (Adorno 2006, 228). Ilmaisu ei perustu subjektiivisesti koetun representaatiolle, taiteilijan impulsseille tai tunteille vaan kumpuaa ympäröivän maailman historiallisista ja yhteiskunnallisista prosesseista. (Adorno 2006, 101; 228; 230). Kuten Olli-Pekka Moisio (2008, 86) muotoilee: ”Musiikin todellinen subjekti ei olekaan säveltävä yksilö vaan kollektiivi, joka muodostuu säveltäjän persoonallisten taitojen sekä menneisyyden sanelemien hänen käytössään olevien keinojen kokoelmasta”. Toisaalta tarpeeksi pitkälle viety subjektiivisuus kääntyy nurin kurin, objektiiviseksi. Esimerkiksi Franz Kafkan voi ajatella edustavan tällaista subjektiivisen objektivoitumista. Kafkan kirjoitukset ovat niin henkilökohtaisia ja sisäänpäin kääntyneitä, että ne muuttuvat yleisesti ymmärrettäväksi – tai ainakin oudolla tavalla puhutteleviksi.

Säveltämistä määrittelevien historiallisten, yhteiskunnallisten ja kulttuuristen ehtojen vuoksi taideteoksissa puhuu aina ’me’ eikä ’minä’ – sitä puhtaammin mitä vähemmän teos koettaa mehenkisesti puhua. Runoissa me-luonne on kenties ilmeisintä, osallistuvathan ne ”välittömästi ja väistämättä kommunikatiiviseen kieleen”. Tämän vuoksi runojen täytyy pyrkiä eroon ulkoisesta

kommunikaatiosta, sillä taiteessa puhuva 'me' on jotain perustavampaa ja sisäisempää kuin informaationvälitys ja sovitut symbolit. (Adorno 2006, 328–329). Kommunikatiivinen kieli peittää syvemmän tason kollektiivisuuden, taiteen rakenteessa piilevän me-luonteen.

Taideteoksissa puhuva 'me' on peruja taiteen kieliluonteesta. Jokainen kieli on ”kollektiivisen pohjavirran konstituoiama”, Adorno (2006, 181–182) sanoo, myös musiikki. Paddison kuvaa kieliluonteen olevan nimenomaan autonomisten musiikkiteosten ominaisuus: ne tuntuvat sanovan jotain hyvin täsmällisesti määriteltyä, joka jää kuitenkin aina kätkeytyksi tai vähintään moniselitteiseksi. Autonomisuuden myötä teoksille on kehittynyt kielen kaltainen sisäinen dynamiikka: niillä on teknisesti kontrolloitu looginen syntaksi, ja ne ovat teleologisia, intentionaalisia sekä narratiivisia. (Paddison 1991, 267–269). Toisaalta Adorno katsoo musiikin saavan kielimäisen merkityksellisyytensä muotonsa välityksellä, sillä muoto yhtenä materiaalin aspektina kantaa mukanaan historiallis-yhteiskunnallista perintöä (Paddison 1991, 278). Musiikin kielimäisyys ei siis kumpua esimerkiksi affektiopin kaltaisista sovituisista merkityksistä tai luonnonäänien jäljittelystä vaan muodon periytyvyydestä.

Esteettinen 'me' on jossain määrin epämääräistä, Adorno (2006, 329) myöntää, mutta marxilaisittain kuitenkin ”yhtä määrättyä kuin tietyn aikakauden vallitsevat tuotantovoimat ja tuotantosuhteet”. En usko Adornon viittaavan me-luonteella yhtenäiskulttuuriin, vaan rajatummin taiteen tekemiseen liittyviin kollektiivisiin seikkoihin, eritoten materiaaliin. Auki jää, avautuuko me-luonne vain kulloisestakin kulttuurisesta kontekstista käsin. Voimmeko ymmärtää ainoastaan sellaisia taideteoksia, joiden yhteiskunnallisesti ja historiallisesti rakentuneeseen me-luonteeseen olemme syntyperämme vuoksi osallisia? Adorno itse puhuu pelkästään länsimaisesta taidemusiikista, lähinnä saksankielisen kulttuurialueen taiteesta. En usko Adornon kuitenkaan tarkoittavan, että me-luonne takaisi automaattisen pääsyn teoksiin. Ymmärtäminen vaatii sosiaalistumisen lisäksi myös paneutuvaa puurtamista.

3.3 Kompastuskiviä

Taideteoksen identiteetin selvittäminen edellyttää sekä filosofis-historiallista että teknis-analyttistä osaamista. ”Beethovenin sinfonioita ei ole mahdollista ymmärtää, ellei ymmärrä sekä niiden niin

sanotusti puhtaan musiikillista luonnetta että havaitse niissä Ranskan vallankumouksen kaikua”, Adorno (2006, 535) sanoo. Samaan tapaan Raymond Geuss luonnehtii Schönbergin teosten ymmärtämistä. Musiikin sisäisen rakenteen analyysi ja kuvaus sen juurista 1800-luvun kulttuuris-poliittisessa ilmapiirissä eivät identiteetin selvittämiseen yksinään riitä. Adornolaisittain meidän tulee edetä spekuloiwaan pohdiskeluun siitä, kuinka kyseinen taideteos asettuu länsimaisen filosofian historiaan. (Geuss 1998, 308). Näiden lisäksi tarvitaan myös omakohtaista esteettistä kokemusta.

Teoksen täydelleen haltuun ottava ymmärtäminen onkin mahdotonta. Emme voi saavuttaa riittävästi tietoa taideteoksesta ja sitä ympäröivästä yhteiskunnasta. Lisäksi tietotulva ei koskaan asetu paikoilleen: teoksista tulee ajan kanssa jatkuvasti esiin uusia kerroksia ja merkityksiä. Kriitikon ja kokijan tuleekin tiedostaa riittämättömyytensä suhteessa teokseen, kuten Markus Mantere (2008, 155) huomauttaa, ja tunnistaa oma tulkintansa ”vain puutteelliseksi yritykseksi tavoittaa teoksen sisältämää merkityksen historiassa purkautuvaa kokonaisuutta”. Riittämättömyydestä ja puutteellisuudesta huolimatta meidän on itsepintaisesti käytävä teosta päin ja kohdattava se yhä useammilla tasoilla, joskin samalla tiedostaen, ettei tulkinta voi olla täydellistä. Ymmärtämisen ei välttämättä tarvitsekaan olla johtopäätökseen tulemistä vaan ennen kaikkea monimutkaisuuden esiintuomista. Ymmärryksen kasvaessa alkavat parhaiden sävelteosten muoto ja sisältö piirtyä esiin vivahteikkaampana ja merkityksellisempänä kuin ensikuulemalla.

Ymmärtäminen on mahdotonta, mutta se ei tarkoita, etteikö sitä voisi pyrkiä syventämään. Esittelen seuraavaksi muutamia kompastuskiviä, joita Adorno katsoo ymmärryksen tiellä olevan. Pelkkään välittömään intuitioon nojaaminen, taideteoksen värittäminen subjektiivisilla projektiolla sekä liiallinen keskittyminen taiteilijan pyrkimyksiin johtavat ymmärrystä harhateille, eivätkä anna taideobjekteille niiden vaatimaa etusijaa.

Osana taiteen ymmärtämistä on intuitio. Välittömästi oivallettu korostaa taiteen yhteismitattomuutta diskursiiviseen logiikkaan nähden, ja mikäli taide hylkäisi intuition, tulisi siitä pelkkää teoriaa (Adorno 2006, 198). Täysin vailla diskursiivista ulottuvuutta taide ei kuitenkaan ole ymmärrettävissä, sillä pelkästään intuitiivisena se jäisi ”aistimellisesti välittömästi annetun satunnaisuuteen” (Adorno 2006, 204). Taideteokset asettavat satunnaisuutta vasten oman loogisuutensa, eikä intuitio pysty saavuttamaan niiden sisäistä rakennetta. Adorno katsoo kaikkien taideteosten olevan

käsitteellisyyden läpäisemiä, eikä pelkkä intuitiivisuus tavoita käsitteellisyyden intellektuaalista välitystä. Käsitteellisyys on välttämätöntä taiteelle, mutta toisaalta ”käsitteistä tulee taiteessa laadullisesti muuta kuin empiiristen objektien tunnusmerkkejä”. Taideteoksen sisältö ei jäännöksettä käänny käsitteisiin. ”Taide on epäintuitiivisen intuitiota, käsitteenomaista ilman käsitettä”, Adorno tyypilliseen tapansa toteaa. (Adorno 2006, 200–201).

Kokonaan intuition varaan jättäytyminen taiteen ymmärtämisessä osoittaisi myös älyllistä laiskuutta. Taideteoksia ei saa annettuina vaan niitä täytyy ajatella. Adorno (2006, 205) kuvaa veltostunutta työväkeä, joka sohvalla maatessaan toivoo, että taiteen ilmeneminen olisi vaivatonta rentoutumista ja työkyvyn uusintamista, että sen eteen ei tarvitsisi nähdä lainkaan vaivaa. Intuitiivisuuden vaade edustaakin Adornolle esteettistä hedonismia: kaikesta olisi saatava nautintoa, mielellään välittömästi. Lisäksi pelkkä intuitiivisuuteen luottaminen tukahduttaa taiteen merkityspotentiaalin moninaisuutta, sillä usein välittömät oivallukset ovat konventionaalisia latteuksia. Intuitiivisuus on varsin hyvin sopusoinnussa sen kanssa, mikä on ”ainasamaa”. (Adorno 2006, 198–199).

Ilona Reinersin mukaan juuri reflektio mahdollistaa etäisyyden ottamisen vallitseviin arvoihin ja normeihin. Intellektuaalinen välitys onkin vapauden välttämätön ehto. Toki reflektio on voimatonta ilman aistimellista impulssia, mutta ”ilman teoreettista reflektiota ensisijaiseksi kohotettu impulssi olisi sokea”. (Reiners 2001, 121–122). Teoreettisia ja filosofisia ajatuksia ei saa ulkokohtaisesti ja ilman aistikokemusta soveltaa taideteoksiin, mutta samalla jokaisen teokseen liittyvän kokemuksen täytyy ylittää se, mikä teoksessa on intuitiivista (Adorno 2006, 206). Ajatukset ilman sisältöä ovat tyhjiä ja intuitiot ilman käsitteitä sokeita, jo Kant (2013, 83) *Puhtaan järjen kritiikissään* toteaa. Ymmärrys taideteoksista edellyttää molempia, ja myös musiikin kuuntelussa ajatuksen tulee olla kokemuksella kyllästetty (Adorno 2006, 535). Adornon ajattelussa intuitiivinen, aistimellinen välittömyys ja reflektioivan järjen intellektuaalinen välitys ovat dialektisessa suhteessa. Yhteiskunta koettaa ylläpitää rationaalisuuden ja aistimellisuuden jyrkkää kahtiajakoa, työtä ja vapaa-aikaa, mutta taiteen ei tulisi tätä hyväksyä (Adorno 2006, 204). ”[T]aide on käsitteitä yhtä vähän kuin intuitiota, ja juuri tämän kautta se vastustaa niiden erottamista toisistaan”, Adorno (2006, 201) toteaa.

Ymmärryksemme taiteesta ajautuu harhateille myös yksinkertaistaessamme sen omien subjektiivisten projektioidemme muotoon. Kukaan ei yksinään määrää taiteen merkitystä, vaan se

nousee kollektiivisesta pohjavireestä. Projektio tarkoittaa omien kenties torjuttujen mielentilojen ja ominaisuuksien siirtämistä toisiin, niin sanottua itsen ulkoistamista. Reinersin (2001, 56) sanoin projektiossa ”subjekti siirtää omat subjektiiviset mielteensä ympäröivään todellisuuteen ja tekee siitä oman kuvansa kaltaisen”. Tällöin hämärtyy kyky erottaa kohteelle ominainen siitä, minkä sinne itse asettaa. Ei omaa kokemustaan ja arvostelukykyyään tarvitse kieltää, mutta niiden haltuun ottavia elementtejä tulisi pidätellä. Mieli koettaa rakentaa kokonaisuuden, tilkitä aukot ja jähmettää merkityksen, jotta taide olisi turvallisempaa ja helpompaa kuunnella. Tämän esineellistämisen seurauksena kokija kuitenkin korvaa taiteen puheen oman itsensä standardoidulla kaiulla, eikä todellista ymmärtämistä tapahdu (Adorno 2006, 57).

Minän vakiokaiku saa vieraan tai vieraantuneen näyttämään läheiseltä, jolloin harha ymmärryksestä syntyy. Tällainen tiedostaminen on kuitenkin ”ainasaman” tylsää pyörittelyä ja maailman jähmettämistä itsen kaltaiseksi. Adorno katsoo, että projektoiden maalitauluna taideteos menettää laadulliset ulottuvuutensa. Se käy mykäksi. Vastakohtana subjektiivisille projektiolle on toiseen suuntaan etenevä samastaminen: kokevan subjektin muuttuminen taideteoksen kaltaiseksi. Tätä Adorno kutsuu esteettiseksi sublimateiksi, eli jonkinlaiseksi esteettisen vietin ylevöitymiseksi. (Adorno 2006, 57). Taustalla on ajatus subjektista, josta tulee subjekti vasta itsestä luopumisen myötä. On virhe kuvitella taideteoksen antavan meille jotain. Ymmärtäminen edellyttää pikemminkin minän antautumista teokselle. ”Se, joka sitä vastoin kokee taideteokset suhteuttamalla ne itseensä, ei itse asiassa koe niitä”, Adorno (2006, 470) huomauttaakin,.

Taideteoksia havainnoidessamme meidän tulisi siis pidättäytyä hiomasta niitä omien halujemme ja vajavaisen ymmärryksemme muotoon. Taiteelle on annettava mahdollisuus olla ja näyttää jotain muuta, kuin mitä oma sisäinen maailmamme haluaisi vastaanottaa. Lisäksi taiteen totuussisältö sijaitsee yksittäisissä taideteoksissa ja niiden materiaalisuudessa eikä siten voi olla tulosta kuuntelijan projektioista. Totuus liittyy Adornolla aina objektin etusijaan, kantilaisittain oloon sinänsä. Se sijaitsee objektissa mutta voi paljastua vain filosofisessa tulkinnassa, toisin sanoen subjektin henkilökohtaisen tietoisuuden ja kokemuksen varassa (Paddison 1996, 61). Adornon järjestelmässä subjektin ja objektin välistä kuilua pyritään kuroma umpeen.

Yksi taideteoksen ymmärtämistä hankaloittavista tekijöistä on taiteilijan pyrkimyksien turhan kunnioittava seuraaminen. Säveltäjän intentiot ovat nimittäin verrattain toissijaisia teoksen ymmärtämisen kannalta. Adornon mukaan ymmärtäminen, joka samastaa sen mitä taiteilija haluaa sanoa teoksen sisältöön, suorastaan estää tämän sisällön esiintulon kivettäessään sen filosofiseksi teesiksi tai opettavaiseksi tarinaksi. Taiteilija voi puhua vain teoksen muodolla, ei sen välittämällä kertomuksilla. (Adorno 2006, 297). Sisällön ymmärtäminen ei sievene viestikapulan siirtämiseen taiteilijalta kuulijalle. Säveltäjä tai muusikko ei yksinään päätä, mikä teoksissa saa ilmaisunsa, eikä ymmärtämistä voi siten kokonaan siirtää heidän vastuulleen. Kun teos on valmis, se itsenäistyy ja voi välittää aivan toisen viestin kuin sen kannettavaksi alkujaan annettiin.

Lisäksi tärkeimmistä teoksista tulee jatkuvasti esiin uusia kerroksia (Adorno 2006, 33–34). Taiteilijan intentio on vain yksi merkitys tässä virrassa. ”Filologinen menettelytapa, joka kuvittelee ymmärtävänsä teoksen henkisen sisällön ymmärtäessään sen intention, tuomitsee itsensä immanentisti poimiessaan taideteoksista tautologisesti sen, mitä niihin aikaisemmin laitettiin”, Adorno toteaa. Säveltäjän intentioihin voi olla mielenkiintoista tutustua biografisessa mielessä, ja antavathan ne varmasti oman lisänsä ymmärtämiseen. Intentio ei kuitenkaan koskaan takaa tulevana realisoiduksi teoksessa, ja juuri murtumat intention ja lopputuloksen välillä ovat teoksen sisällön salamerkkejä. (Adorno 2006, 297–299).

3.4 Taidekokemus

Taiteelle ominainen kieli on aistimellista. ”Sen ilmaisu perustuu kuviin, ääniin ja väreihin pikemminkin kuin diskursiivisen argumentin selkeyteen”, Richard Wolin (2008, 108) selittää. Ruumiillinen ja henkilökohtainen kokemus kuuluvat taiteen ymmärtämiseen. Vasta aistimellisen kokemuksen ja refleктоivan järjen välinen yhteistyö mahdollistaa taideteoksen paikallisen tavoittamisen. Lisäksi ymmärryksen muodot täydentävät prosessuaalisesti toisiaan. Taiteen ymmärtämiseen tarvitaan sekä älyä että heittäytymistä: ”tieto auttaa eläytymään ja eläytyminen auttaa ymmärtämään”, Susanna Välimäki (2012, 178) toteaa. Tässä alaluvussa pohdin, kuinka tunteet liittyvät ymmärtämiseen, ja laimentaako tieto kokemusta. Esittelen myös kaksi erilaista taiteen kokemisen tapaa, jotka ovat saksaksi *Erfahrung* ja *Erlebnis*. Lopuksi puhun taidenautinnon asemasta Adornon estetiikassa ja subjektiivisten mielihalujen uppoamisesta taideteokseen järjestyksen hetkellä.

Kuulijatypologiassaan Adorno (1976, 8–9) esittelee emotionaalisen kuulijan, joka ei halua tietää mitään kuuntelemistaan teoksista, jotta hänen kokemuksensa ei laimentuisi. Tiedostava musiikin kuuntelu samastetaan kylmään ja ulkokohtaiseen tarkkailuun, jossa subjektiivisella kokemuksella ei ole sijaa. Emotionaaliselle kuulijalle musiikki edustaa tunteiden vapautumista muualla maailmassa vallitsevan rationaalisuuden kahleista (Halme 1997, 59). Musiikista tulee viimeinen irrationaalisuuden lähde, eikä siihen perehdytä pelossa, että rationaalisuus ottaisi sielläkin vallan. Adorno puhuu väsyneistä elinkeinonharjoittajista etsimässä musiikista kompensatiota sille, minkä he ”oikeassa” elämässään kieltävät. He eivät kuitenkaan anna musiikille mahdollisuutta muuttaa mitään. Taustalla on mukavuudenhalu: taide kuuluu vapaa-aikaan, eikä vapaa-ajalla kuulu tehdä työtä. Ei rehdillä veronmaksajalla ole aikaa hukattavaksi kognitiivisesti työlääseen taiteeseen, siispä taide valjastetaan työkyvyn uusintamiseen. Musiikkia saatetaan käyttää säilönä, johon ahdistus sullotaan, tai sitten sieltä lainataan ne tunteet, jotka omasta elämästä puuttuvat. Emotionaalinen kuulija on sikäli oikeilla jäljillä, että ilman tunnepitoista elementtiä ei asianmukainen ja paneutuva kuuntelu ole mahdollista. Keskittyneessä kuuntelussa tunnepitoinen energia kuitenkin imeytyy musiikkiin, Adorno jatkaa, ja kuulija tulee sitä palkitummaksi mitä enemmän hän antaa itseään musiikille. Sen sijaan emotionaalinen kuulija, joka ei mitään anna, ei myöskään mitään saa. (Adorno 1976, 9).

”Sillä joka ei tiedä mitä näkee tai kuulee, ei ole minkäänlaista välitöntä etuoikeutta teoksiin; pikemminkin hän ei kykene havaitsemaan niitä lainkaan”, Adorno (2006, 513) toteaa. Ajatus tietoisuuden tappavasta vaikutuksesta on typerä klisee, sillä vasta ajateltuna teos avaa itsensä. ”Taide avautuu tietoisuudelle”, Adorno (2006, 411) muotoilee, ”sitä rikkaampana, mitä syvemmälle tietoisuus tunkeutuu teoksen kokonaisuuteen. Ymmärrys kasvaa teknisen käsittelyn ymmärtämisen myötä.” Tiedostamaton kuuntelu käyttää musiikkia johonkin sen ulkopuoliseen tarkoitukseen: ruokailun tai muun touhuilun taustana, rentouttamaan, kiihottamaan. Tällöin kyse ei ole *musiikkikokemuksesta*. Tuleeko taidetta näin tiukasti erottaa muista elämänmuodoista, on sitten toinen kysymys.

Taiteen ymmärtäminen edellyttää työtä. ”Yhtä vähän kuin asiaan perehtymätön voi suoralta kädeltä ymmärtää ydinfysiikan viimeaikaisempia tutkimustuloksia, voi amatööri ymmärtää hyvin monimutkaista uutta musiikkia tai maalaustaidetta”, Adorno toteaa. Fysikaalisissa teorioissa tai vaikkapa taloustieteessä luotamme päätelmien rationaalisuuteen ja johdonmukaisuuteen, vaikka

emme niistä mitään ymmärtäisikään – niiden vaikeaselkoisuuteen on totuttu. Varsinkin uudessa taiteessa epäymmärrettävyys leimataan kuitenkin suorilta käsin umpimieliseksi humpuukiksi, mikäli teokset eivät heti herkene meitä puhuttelemaan. (Adorno 2006, 450). ”Ei niinkään mitä kuulet, vaan mitä voit oppia kuulemaan”, Kofi Agawu (2004, 271) selventää. Musiikkiin, kuten kaikkeen taiteeseen, tulee suhtautua tieteellisellä vakavuudella, jotta sen hedelmiä pääsee korjaamaan. Toisaalta pelkkä pintaälyllinen puurtaminen ei riitä, sillä kokemuksellinen puoli kulkee reflektion kanssa yhtä matkaa.

Pintapuolinenkin ymmärrys musiikin teoriasta, historiasta ja muotorakenteista helpottaa musiikkiin keskittymistä. Agawun mukaan tiedostava ja analyttinen ote edistää havaitsemista. Se herkistää korvaa, syventää ymmärrystä ja opettaa kuuntelemaan paremmin. Teoksen yksityiskohtainen ja intensiivinen tutkiskelu saattaa kuulijan niin läheiseen kontaktiin musiikillisen materiaalin kanssa, että kokemus muuttaa hänet täysin. (Agawu 2004, 270–271). Tieto ei siis suinkaan laimenna kokemusta, vaan mahdollistaa sen syventymisen ja muuttumisen yhä omakohtaisemmaksi.

Musiikki avaa itseään analyysissä; se täydentyy ja rikastuu, tullen pikemmin rikkaammaksi kuin köyhäksi, Adorno (2002, 168) sanoo. Luonnonkauneuden yhteydessä hän tulee toisaalta esittäneeksi, että tiedostamaton havaitseminen ja muistaminen ovat arkaaisia jäänteitä ajalta ennen välineellisen rationaalisuuden riemuvoittoa. ”Luonnon puhuvuus turmellaan tietoisuuden tarkkaavaisuuden aiheuttamalla objektivaatiolla, ja loppujen lopuksi tämä koskee jossain määrin myös taideteoksia [...]” (Adorno 2006, 151). Missä määrin? Eikö väite rampauta käsillä olevan puheen? Asian voi ymmärtää siten, että naiivius on päämäärä, ei lähtökohta, kuten Adorno (2006, 513) myöhemmin selittää. Johdonmukaisesti edetessään analyysi päättyy näkemään teoksen ”sellaisena kuin sen pitäisi ilmetä täydelliselle ja itsensä unohtaneelle tiedottomalle havainnolle” (Adorno 2006, 151). Tietoinen reflektio koettaa siis pyyhkiä välineelliseen rationaalisuuteen pohjaavan haltuun ottavan asenteen ja päätyä välittömään havaintoon. ”Ohikiitävän musiikillisen fraasin merkityksen ymmärtäminen riippuu usein sen intellektuaalisesta ymmärtämisestä osaksi kokonaisuutta, joka ei ole välittömästi läsnä [...]. Taideteosten ideaalinen havaitseminen merkitsisi, että siitä, mikä on tällä tavoin välitettyä, tulisi välitöntä”, Adorno (2006, 513) toteaa.

Adornolta on erotettavissa kaksi kokemuksen tapaa, *Erlebnis* ja *Erfahrung*. Näitä kokemustyyppöjä ovat käsitelleet niin Kant, Schiller, Gadamer, Dilthey kuin Benjaminkin, joten jako ei sinänsä ole uusi. *Erlebnis*, jonka voisi kääntää elämykseksi, viittaa henkilökohtaiseen ja aistimelliseen kokemukseen. Se voi olla jotain jännittävää ja kertaluonteista, sensaatio tai seikkailu. *Erfahrung* sen sijaan viittaa pidempikestoiseen kokemukseen tai jonkin oppimiseen kokemuksen kautta. Subjekti on etäämpänä objektista, ja kokemus on pikemmin yhteiskunnallisen ja historiallisen tiedon värittämää kuin henkilökohtaista.

Painopisteet ovat ajan kuluessa muuttuneet. Schiller ajatteli valistusajan kuohuissa, ettei moderni rationalisoitunut ihminen enää kykene persoonalliseen ja tunteelliseen kokemukseen *Erlebniksen* mielessä (Lash 2005). Benjamin puolestaan kallistui ensimmäisen maailmansodan jälkeen väittämään, ettei *Erfahrung* ole sirpaloituneessa ja elämyksiin perustuvassa maailmassa enää mahdollista (Elsaesser 2009, 294). Esseessään ”Kokemus ja köyhyys” (1933) Benjamin kuvaa kokemuksen jatkuvuuden katkeamista. Kokemus iän tuomana, sukupolvelta toiselle kulkeutuvana tietona on korvautunut kaiken maailman uskomushoidoilla, joogaviisaudella ja vegetarismilla. Moderni ihminen on hylännyt sukupolvien ajan kasautuneen tietotaidon ja tullut köyhäksi: ”Olemme luopuneet ihmiskunnan perinnöstä pala palalta, usein kiikuttaneet sen panttilainaamoon sadasosasta sen arvosta vipataksemme ’ajankohtaisen’ pikkuhiluja.” (Benjamin 2014, 134–139). Merkitykselliset kertomukset on korvattu satunnaisella informaatiolla ja massamedian esittämällä sensaatiolla (Jay 1998, 49).

Benjamin luonnehtii *Erlebniksen* olevan ”välitön, passiivinen, fragmentoitunut, eristäytynyt ja epäyhtenäinen sisäinen kokemus” (Jay 1998, 49). Samoilla linjoilla on Adorno. Musiikin kuuntelun yhteydessä Adorno viittaa *Erlebniksen* keskittyvän yksittäisiin miellyttäviin hetkiin sekä tunnelmasta ja soinnista nauttimiseen. Luonteenomaista on myös vaatimus musiikin tuttuudesta. *Erlebnis* on sitoutunut yksilölliseen aistitietoon eikä pysty ravistelemaan itseään kokonaisvaltaisempaan ymmärrykseen. (Paddison 1993, 214). Elämyksen odotetaan olevan portti taideteokseen, Adorno (2006, 530) sanoo, ”loihtivan kuin taikaiskusta esiin kaikki teoksen rikkaudet”. Reiners (2001, 61) puhuu kokemuksen kriisistä, siitä kuinka *Erfahrung* latistuu pistemäisten elämysten ja ärsykkeiden levottomaksi sarjaksi, ja ihmiset alkavat kaivata yhä vahvempia ja vahvempia ärsykeitä. Alamme janota taiteelta vahvoja elämyksiä. Adorno (2006, 542) huomauttaa kuitenkin, että ”[e]lämykset ovat välttämättömiä, mutta ne eivät ole jonkinlaista esteettisen kokemuksen korkeinta oikeutta”.

Taideteokset eivät lankea meille vaivattomasti pelkkien elämysten kyydittäminä. Tarvitaan historiallisesti ja yhteiskunnallisesti painottunutta analyttisempää *Erfahrungia*. Paddisonin mukaan tässä kokemusmuodossa kuulija uppoutuu teokseen, seuraa tapahtuvaa hetki hetkeltä kuuntelun kuitenkin kohdistuessa kokonaisuuteen. Teoksen sisäinen logiikka ja rakenne eivät ole saavutettavissa välittömällä ja fragmentaarisella havainnoinnilla. Vain *Erfahrungin*, eli jonkinlaisen tulkitsevan kokemuksen valossa, teokset voivat avautua ymmärrykselle. (Paddison 1993, 214).

Robin Wood käsittelee nautintoa ottaen esimerkikseen *Tähtien sota* -elokuvat. Hän myöntää nauttineensa, myöntää elokuvien toimivan, mutta mitä tarkoittaa, että ne toimivat? Meillä saattaa olla sisäsyntyinen halu nautintoon, mutta kuinka tuo halu saa tyydytyksen, on kulttuurisesti määräytyntä ja seurausta yhteiskunnallisesta ehdollistumisesta. *Tähtien sota* tarjoaa nautintoa, joka vastaa tätä ehdollistumista, siksi se toimii. Elokuvat kierrättävät sellaisia arvoja ja rakenteita, joista Wood on aikaa sitten kasvanut yli, mutta hän nauttii saadessaan käsiinsä jotain tuttua, saadessaan olla jälleen lapsi. Kokemus on äärimmäisen taantumuksellinen kuten reflektioimattomat ja automaattiset nautinnot tapaavat olla. Mikäli haluamme pysytellä täysi-ikäisinä, ei nautintoa voi koskaan ottaa annettuna. Nautinto ei ole pyhää tai luonnollista, pikemmin ilmeisen ideologista. Hienoimpia nautintoja ovatkin sellaiset, joiden eteen täytyy tehdä töitä, Wood jatkaa. (Wood 1986, 164). Tämä itsessään on hyvin ideologinen kanta, mutta sellaisenaan adornolainen.

Erfahrungin tarjoamassa ymmärryksessä nautinto ei ole päämäärä vaan sivutuote. Pelkkää nautintoa haikaavat elämysretkeläiset ovat vieraantuneet taiteesta, sillä nautinnolla on sitä vähemmän merkitystä mitä paremmin teosta ymmärretään. Se, jolla on aito suhde musiikkiin, Adorno sanoo, ei kohtelee sitä vain objektina tai nautintavälineenä. Kuitenkin ”vieroitus musiikista olisi hänelle sietämätöntä, vaikka yksittäiset musiikilliset ilmaisut eivät merkitsisikään hänelle nautinnon lähdeä” (Adorno 2006, 49). Taide aiheuttaa epäilemättä nautintoa, mutta jos taiteesta vain nauttii, kieltää siltä sen perimmäisen merkityksen ja muutosvoiman.

Toisaalta, mikäli taideteoksista häviäisi ”nautinnon viimeinenkin hiven”, herättäisi kysymys niiden merkityksellisyydestä hämmennystä – ei taiteelle omistauduta, jollei siitä saa jotain irti (Adorno 2006, 49). Kaikki taide on jossain määrin affirmatiivista, Geuss toteaa. Jopa kaikista kriittisin taide antaa meille jonkin verran nautintoa, ja mielihyvän saaminen altistaa sen yhteiskunnan hyväksymiselle,

jossa tämä kokemus on mahdollinen. (Geuss 1998, 300). Kuten Adorno (2006, 461) sanoo: ”Beethovenilainen sinfonia, joka on salaiseen kemiaansa saakka porvarillisen tuotantoprosessin, kuten sen mukanaan tuoman ikuisen onnettomuudenkin, ilmaisu, muodostuu samalla traagisen affirmaationsa kautta *fait socialiksi*; asiat ovat kuten niiden täytyy ja pitäisikin olla, ja siksi hyvin”. Geuss (1998, 300) jatkaa, että yhteiskunnassa, joka on ”radikaalisti paha”, taiteen olisi nautinnon tarjoamisen sijaan tehtävä ihmisistä onnettomia, sen tulisi saada heidät tyytymättömiksi omaan elämäänsä. Taiteella on tärkeämpiäkin tehtäviä kuin viihteenä tai moraalin kohottajana toimiminen: sen tulee olla radikaalisti kriittistä.

Taide siis aiheuttaa nautintoa, mutta minän todellinen onnellisuus ei riipu sen pyyteiden toteuttamisesta. Esteettinen kokemus murtautuu jäykän itsesäilytyksen muurin läpi, se vaatii kuulijalta itsekieltäytymistä, jotta esteettiset objektit saisivat etusijan. (Adorno 2006, 529). Adornolla taidekokemus ei viittaa nautintoon tai elämukseen vaan jonkinlaiseen ”järistykseen”, jopa sokkiin. ”Tärkeiden teosten vaikutus ei merkitse, että niitä käytettäisiin omien, muuten tukahdutettujen emootioiden laukaisijoina. Vaikutus kuuluu pikemminkin siihen hetkeen, jossa vastaanottaja unohtaa itsensä ja katoaa teokseen: kyseessä on järjestyttävä hetki. Vastaanottaja menettää pohjan jalkojen alta; totuuden mahdollisuus, joka konkretisoituu esteettisessä kuvassa, koskettaa häntä.” (Adorno 2006, 467).

Taiteesta järkyttynyt muistaa oman rajoittuneisuutensa ja kuolevaisuutensa, kokemus on ”muistutus minän toimittamisesta pois päiviltä”. Taide puhuu ”alistetun luonnon” puolesta ja on kriittistä myös ”alistamisen sisäistä toimijaa”, eli minää kohtaan. Minän ei tarvitse tuhoutua, mutta järjestyksen hetkellä sen arkiset toimet kyseenalaistuvat. Häivähdyksenomaisesti kokija tavoittaa mahdollisuuden pelkän itsesäilytyksen ylittävään elämään pystymättä sitä kuitenkaan tavoittamaan. (Adorno 2006, 469). Ideaalinen taidekokemus on enemmän kuin pelkkä subjektiivinen elämys: se on objektiivisen murtautumista subjektiiviseen tietoisuuteen. Itsensä likoon laittava kuulija osallistuu taiteen objektiivisuuteen, ja hänen ”energiansa ja sivuraiteiset subjektiiviset ’projektiionsa’ sammuvat taideteoksessa”. Kokemuksesta tulee kuitenkin ”objektiivisuuden välittämää juuri siellä, missä subjektiivinen reaktio on intensiivisimmillään”. (Adorno 2006, 468; 342). Uppoutuessaan teokseen kuulija ”vapautuu aina liian vähän antavan elämän kurjuudesta. Tällainen halu voi kohota huumaukseksi.” (Adorno 2006, 50).

4. TAITEEN FILOSOFINEN SANALLISTAMINEN

Taide ja filosofia tarvitsevat toisiaan. Taide tarvitsee filosofista välitystä lunastaakseen merkityspotentiaalinsa ja filosofia taidetta tunnistaakseen identifioivan luonteensa. Taiteen ei-identtistä ja määrittelemätöntä tihkuva ilmaisu haastaa tieteen ”toiseksi luonnoksi” muodostuneen rationaalisuuden. Filosofinen käsitteellisyys karsii ei-identtistä ja lukitsee merkitykset. Kuitenkin vain käsitteellisyyden piirissä ei-identtisen esittämiin ongelmiin voidaan ottaa kantaa. Jotta taideteoksiin todella saataisiin tarttumapintaa, täytyy taiteen käsitteettömyyden filosofinen käsitteellistäminen edelleen sanallistaa, eli tuoda arkisen kielen ulottuville. Adorno katsoo, että taideteokset ovat lähtökohtaisesti vajaita merkitykseltään ja tarvitsevat siten täydentävää tulkintaa. Varsinkaan uusi taide ei itse riittävästi selitä itseään. Sanallistaminen merkityksellistää teokset ja tekee niistä ajankohtaisia. Merkitys ei kuitenkaan ole luonteeltaan stabiilia, eikä myöskään sanallistaminen saisi rajoittaa kokemusta. Teokset vaativatkin jatkuvasti uutta kriittistä tulkintaa. Musiikin verbaalinen reflektio muokkaa käsityksiä siitä, mitä musiikki ylipäätään on, toisin sanoen sanallistaminen rakentaa musiikin käsitettä. Tähän projektiin meidän kannattaa osallistua. Adorno ei suoraan kerro, kuinka musiikista tulisi puhua, jotta sen arvoituksellisen ydin säilyisi. Erilaisia puhumisen tapoja sopii silti tunnustella.

4.1 Taiteen ja filosofian suhde

Taide kykenee kohtaamaan ei-identtisen paremmin kuin tiede tai filosofia, ja tämän vuoksi Adorno katsoo siinä olevan enemmän totuutta. Totuutta ei kuitenkaan voi kääntää ymmärrettävään muotoon ilman filosofista välitystä. Adornon estetiikassa taide ja filosofia täydentävätkin toisiaan, ne ovat vuorovaikutteisessa riippuvuussuhteessa. Taide tarvitsee filosofiaa antamaan itselleen äänen ja reflektiokyvyn, filosofia taidetta näyttämään ettei kaikkea voi ottaa haltuun.

Jos taideteoksen merkitys pakenisi kaikkea loogista ymmärrystä, ei filosofia saattaisi sitä koskaan etäisestikään ilmaista. Toisaalta, jos teos paljastaisi auliisti sisältönsä, sen voisi helpommin lausua esimerkiksi proosallisen tai diskursiivisen kielen avulla, eikä taiteen tulkintaan filosofiaa kaivattaisi. (Richter 2006, 123). Edelleen, jos filosofian tehtävänä olisi vain kertoa totuus taiteesta, jos se ei voisi oppia taiteelta mitään, ei taidetta ylipäätään tarvittaisi. Keskeisiä kysymyksiä ovatkin, miksi tarvitsemme taidetta, ja mitä se voi filosofialle opettaa. (Bowie 2013, 136). Adorno uskoo, että

taiteella on kyky ilmaista ei-käsitteellistä ja ei-identtistä tietoa. Andrew Bowien (2013, 153) mukaan estetiikasta tuleekin paikka sellaisille kysymyksille, joille ei voi metafyyssistä, tieteellistä tai uskonnollista vastausta antaa. Uskoisin tällaisia kysymyksiä olevan useita.

Adornolainen filosofia kadehtii taiteen kykyä ilmaista ei-identtistä ja määrittelemätöntä. Se haluaisi itsekin päästä käsiksi käsitteettömään. (Reiners 1999, 123–124). Filosofille ainoa pääsy ei-käsitteelliseen kulkee kuitenkin käsitteiden kautta (Paddison 1993, 15). Tietämisen utopia toki olisi, että käsitteiden avulla saatettaisiin tavoittaa käsitteetön ilman sen latistamista käsitteelliseksi (Adorno 1973, 10). Utopiaksi tämä aina jää. Filosofian helmasyntinä on määrittelemättömän aineksen käsitteellinen haltuunotto ja ankara identifikaatio. Ei-identtinen on kuitenkin jotain inhimillisen hallinnan ulkopuolelle jäävää, eikä sitä voi määritelmällisestikään ottaa haltuun.

Valistuksen dialektiikassa Horkheimer ja Adorno vihjaavat identifioivan ajattelun olevan peruja luonnon pelosta. Ihminen, joka haluaa hallita pelottavaa ympäristöään, tulee lukinneeksi sen oman ymmärryksensä kaltaiseksi. Lisäksi ”[i]hmiset maksavat kasvavan mahtinsa vieraantumalla siitä, mitä he hallitsevat”, he alkavat suhtautua olioihin ”kuten diktaattori ihmisiin” (Horkheimer & Adorno 2008, 28). Tietyssä katsannossa taide onkin tiedollisesti ylempiarvoista filosofiseen järkeilyyn nähden, sillä valistuksen seurauksena filosofiset käsitteet ”tuntevat ilmiöt vain siinä määrin kuin ne voivat manipuloida niitä” (Wolin 2008, 112). Käsitteellinen suhtautuminen maailmaan on osa luonnonhallintapyrkimyksiä. Filosofia lähestyy kohteitaan aina käsitteiden välityksellä. Se ei pysty prosessoimaan asioita sellaisina kuin ne itsessään ovat, vaan välissä on aina diskursiivinen ja vääristävä käsiteapparaatti (ks. Adorno 2006, 492). Käsitteet ovat ihmissubjektien asettamia loitsuja objektien kahlitsemiseksi, Deborah Cook (2005, 22–23) luonnehtii, ja käsitteiden imperialismi köyhdyttää kokemusta. Filosofia tarvitseekin jotain itsensä ulkopuolista, jotta saattaisi tunnistaa identifioivan luonteensa ja lakata saattamasta kaikkea uutta ja vierasta jo tunnetun piiriin (ks. Adorno 2006, 537).

Kohteiden tarkka identifioiminen ei ole taiteen agendalla – eikä esimerkiksi säveltaide siihen pystyisikään. Musiikin käsitteetön ilmaisu kuitenkin osoittaa, ettei diskursiivisuus ole ainoa ilmaisukeino. Se antaa mallia filosofialle ja laajentaa sen repertoaria. Adorno näkee taiteen ja esteettisen kokemuksen sfäärin tarjoavan vapautusta kaikkialla dominoivasta instrumentaalista

rationaalisuudesta (Paddison 1996, 49). Taiteella on lunastava tehtävä: se vapauttaa meidät pahan vallasta, ”edustaa eräänlaista pelastusta niiden ’teoreettisen ja käytännöllisen rationaalisuuden’ paineiden edessä, jotka hallitsevat jokapäiväistä elämää” (Wolin 2008, 105). Musiikki haastaa tieteen ”toiseksi luonnoksi” muodostuneen rationaalisuuden ja ilmaisutavan.

Vaikka filosofia tunnistaikin identifioivan luonteensa, käsitteellisyytensä rajat ja rationaalisuutensa köyhyden, on sen pakko käsitellä näitäkin ongelmia käsitteellisesti. Myös filosofinen taiteen tarkkailu, estetiikka, on mahdollista vain käsitteiden avulla. Adorno mieltää ainutkertaisuuden vaalimisen yhdeksi filosofian tärkeimmistä tehtävistä, ja filosofin tuleekin ponnistella ilmaistakseen ilmaisematonta, asioita, joilla ei vielä ole artikulaatiota tai nimeä. Tähän se tarvitsee taiteen apua. Voisikin ajatella, että juuri ei-identtisen olemassaolo tekee taiteen välttämättömäksi.

Filosofia siis tarvitsee taidetta, mutta ei taidekaan pärjää ilman filosofiaa. Taide tarjoaa peilin, jota vasten ei-identtisen ongelmia voidaan hahmottaa, mutta varsinainen ratkaiseminen – sikäli kun se koskaan on mahdollista – kuuluu filosofisen käsitteellisyyden piiriin (Reiners 1999, 125–126). Mykkänä yhteiskunnallisena teoriana taide ”vaatii filosofiaa, joka tulkitsee sitä sanoakseen mitä taide ei voi sanoa, kun taas taide kykenee puhumaan vain olemalla hiljaa”, Adorno (2006, 157) toteaa. Taide tarvitsee filosofista reflektiota ja tulkintaa sanallistamaan äänettömyytensä. Erityisesti teosten totuussisältö vaatii filosofista käsittelyä (Adorno 2006, 519).

Taideteosten ymmärtäminen ei tapahdu välittömästi, ne eivät ”paljasta itseään tulkinnalle yhdellä iskulla, uutena välittömyytenä, vaan ainoastaan kaikkien välitysmomenttien, niin teoksen oman alueen kuin ajattelun, filosofian, kautta”, Adorno (2006, 251) toteaa. Teoksen ymmärtäminen edellyttää sekä teknisanalyyttistä että filosofis-historiallista välitystä. ”Taideteokset osoittavat oman muotonsa avulla suuntaa vastaukselle, jota teokset eivät kykene antamaan ilman ulkopuolista väliintuloa”, Adorno (2006, 89) jatkaa. Teosten johdonmukainen sisäinen rakenne ei harkitsemattomalla vilkaisulla paljastu. Materiaalin ja taiteilijan työn välityksellä teoksiin sedimentoituinut historiallinen monisyisyys epäilee välittömän pääsyn. Tulkintaan tarvitaan aina tietoisuutta, joka parhaimmillaan kohoaa filosofiaksi asti.

Taide ei kuitenkaan ole sellaisen filosofian tarpeessa, joka määrää normeja tai arvostelee ylhäältä käsin, Adorno huomauttaa, ”vaan pikemminkin sellaisen, joka osoittaisi kyvyn reflektioon, mihin taide itsessään tuskin kykenee.” Teoreettisia tai filosofisia ajatuksia ei saa ulkokohtaisesti soveltaa taideteokseen vaan niiden tulee ”auttaa sen sisäisiä taipumuksia löytämään tiensä teoreettiseen keskusteluun”. (Adorno 2006, 519–520; 543). Vaarana filosofisessa tulkinnassa onkin päällepäsmäröinti, ja taiteen omien yllykkeiden tukahduttaminen. Filosofisen taiteen tulkinnan tavoite ei ole teosten samastaminen tai sulattaminen käsitteisiin, totuussisällön saattaminen stabiiliksi ja saavutettavaksi. Kuitenkin juuri tällaisen tulkinnan kautta teoksen totuus voi tulla julki. (Ks. Adorno 1973, 14). Tulkinnassa ei-käsitteellinen täytyy käsitteellistää ja ei-identtinen identifioida. Tämä ei valitettavasti tapahdu jäännöksellä, ja identifikaatio käsitteiden piiriin karsiikin teosten merkityspotentiaalia tehden taiteesta yksiulotteisempaa. Samalla se kuitenkin tekee taiteesta *jotain*, merkityksellistä sen. Vasta filosofisen tulkinnan ja käsitteellistämisen avulla taide tulee ymmärrettäväksi ja voi lunastaa ajankohtaisen merkityksensä.

4.2 Merkityksellistäminen ja sanallistaminen

”[M]usiikki on 1800-luvulta lähtien alkanut eriytyä omaksi autonomiseksi saarekkeekseen, jonka merkityksen jatkuvuus ja musiikin ymmärrettävyys ympäröivässä yhteiskunnassa [...] on tämän eriytymisen kautta katkennut. Tämän prosessin myötä myös taiteen kritisismille, tulkinnalle, on löytynyt funktio – sen tehtävä on tehdä taide jälleen merkitykselliseksi ja ymmärrettäväksi”, Mantere (2006, 158) aloittaa. Autonomisten taideteosten mykkä kommunikoimattomuus ei ole ihanne, ja filosofinen taidekritiikki koettaakin tuoda teokset yhteisen kielen ja ymmärryksen pariin. Kritiikki koettaa merkityksellistää teokset kuluvaan ajassa ja sidotussa paikassa.

Taidekritiikin tärkeydestä kielii se, että teosten merkitys syntyy vasta julkisessa keskusteluhorisontissa. Vasta kommunikaation ja kritiikin myötä sävellykset muodostuvat niiksi teoksiksi, joihin tapaamme puheessa viitata. Gino Stefani esittää musiikkikokemuksen olevan niin moniselitteinen ja kysymyksiä herättävä, että tarvitaan keskustelua, jotta edes tyydyttävästi tiedettäisiin, mitä se merkitsee. Keskustelua tarvitaan myös sulauttamaan kokemus muuhun sosiaaliseen maailmaan. Musiikki tarvitsee sanallisen välityksen tullakseen ymmärrettäväksi, sillä sen merkitykset eivät riittävästi selity itsestään. Varsinkin modernismin myötä säveltaiteen kieli on

lipunut niin kauas yleisön hallitsemasta, että tarvitaan sanallista musiikkikritiikkiä sen merkityksien uudelleenahmottamiseen. (Stefani 1985, 150–151).

Tulkinta, joka ei piittaa musiikin merkityksestä ajatellen sen itse paljastavan itsensä, on vääjäämättä falski, Adorno (1981, 144) toteaa. Tällainen tulkinta ei onnistu näkemään, että merkitys muotoutuu aina uudelleen, uudella tavalla. Ei ole olemassa stabiilia tai ”puhdasta” merkitystä, vaan merkitys on luotava kuluva ajassa. Tulkitsijalta vaaditaan aktiivisuutta ja kriittisyyttä. Hänen tehtävänsä ei ole ”dekoodata säveltäjän partituuriin kirjattuja intentioita vaan kirjaimellisesti luoda teos uudelleen tulkinnan akteissa” (Mantere 2006, 127). Jos teoksen tahto merkityksellistää, se täytyy rohkeasti tulkita – pelkkä passiivinen kontemplaatio ei tähän riitä. Kuten Adorno (2002, 139) sanoo: ”Musiikki tuijottaa kuulijaansa tyhjin silmin, ja mitä syvemmin siihen uppoutuu sitä käsittämättömämpi sen perimmäinen tavoite on, kunnes oppii, että vastaus, jos sellainen on mahdollinen, ei sijaitse kontemplaatioissa vaan tulkinnassa”.

Adorno katsoo, että teokset ovat lähtökohtaisesti vajaita merkitykseltään ja tarvitsevat siten tulkitsijaa ja kriitikkoa täydentämään itsensä (Mantere 2006, 127). Kriitikon tehtävänä on täydentää teos sen omien sisäisten pyrkimysten mukaan, auttaa sitä kehittymään sellaiseksi kuin se omien taipumustensa nojalla olisi kehittymässä (ks. Saarinen 2009). Jussi Kotkavirta (1999, 54) mainitsee Benjaminin yhteydessä pelastavan kritiikin, jossa kritiikin on tarkoitus ”viedä loppuun teoksen alulle panema idea tai refleksiotahtuma”. Tämä pätee myös Adornon kritiikkikäsitteeseen. ”Teokset odottavat tulkintaansa”, Adorno (2006, 257) sanookin, ”[v]äite ettei niissä ole mitään tulkittavaa, että ne ovat ainoastaan olemassa, pyyhkisi pois rajaviivan taiteen ja ei-taiteen väliltä”. Jos taiteessa ei ole mitään tulkintaa vaativaa, ei se ole taidetta ensinkään.

Taiteen ymmärtäminen adornolaisittain edellyttää siis sekä esteettistä kokemusta, filosofis-historiallista reflektiota että analyttis-teknistä osaamista. ”Taide odottaa omaa selitystään. Tämä saavutetaan metodisesti saattamalla historialliset kategoriat ja esteettisen teorian momentit yhteen taiteellisen kokemuksen kanssa; ne korjaavat vastavuoroisesti toinen toistaan.” (Adorno 2006, 542). Nähdäkseni ymmärtäminen edellyttää kuitenkin vielä yhden elementin, nimittäin sanallistamisen.

Taide tarvitsee filosofista välitystä lunastaakseen merkityspotentialinsa. Filosofia taas operoi käsitteiden parissa, eivätkä käsitteet ole valmiiksi sanallisia. Esimerkiksi käsite 'jumala' sanallistuu joka käyttökertansa yhteydessä uudelleen ja erilaisena. Taiteen sanallistamisessa kohtaamme siis kahtalaisen ongelman: sekä taiteen ilmaisu että filosofian käsitteellisyys ylittävät arkisen kielen, ja ne tulisikin molemmat saattaa arkiymmärryksen puitteisiin. Pyrkimyksenä on siis sanallistaa taiteen käsitteettömyyden filosofinen käsitteellistäminen, ja näin tuoda taide arkisen kielen ja kokemuksen ulottuville. Ilona Reiners mieltää adornolaisen taiteen ilmaisun kielettömyyden rajalla olevaksi ilmaisuksi. Se on kieleltöntä, mutta samalla jokin diskursiivisen kielen ulottumattomissa oleva saa siinä ilmauksen. (Reiners 1999, 124). Tämä kieleltön ja ei-diskursiivinen sisältö täytyy sanallistaa, jotta taideteos voisi realisoitua tässä hetkessä. Objekti pakenee sekä käsitteellistämisen että sanallistamisen alta. Meidän on kuitenkin pakko sitä sanoa ja käsitteillä tavoitella, jotta pääsisimme lähemmäs ei-identtistä, tai kantilaisittain oliota sinänsä.

Soiva musiikillinen tulkinta ja verbaalinen reflektio täydentävät toisiaan, Mantere (2008, 170) sanoo, ne tuottavat yhdessä tilan, jossa ”argumentointi, intellektuaalis-kriittinen reflektio ja esteettinen nautinto kietoutuvat yhteen”. Sanallistaminen, tai Manteren sanoin verbaalinen reflektio, on osa taiteen ymmärtämistä. Taiteen sisältö ei taivu diskursiiviseksi, eikä yhdestäkään teoksesta ole mahdollista sanoa mitä se väittää. Toisaalta yhdenkään taideteoksen ”henkinen välitys” ei voi realisoitua ilman diskursiivista ulottuvuutta. (Adorno 2006, 204; 249; 468). Vasta kieleksi objektivoitu ilmaisu mahdollistaa taiteen intersubjektiiivisen kokemuksen, kokemusten reflektoinnin ja jakamisen. Ilman sanallista välitystä taide saattaa lisäksi olla liian raakaa käsiteltäväksi. Adorno (2006, 238) katsoo, että ”[s]anomisessa saavutetaan välimatka kärsimyksen immanenttiin vankilaan, muunnetaan kärsimystä, kuten huutaminen lieventää kestänyt kipua”. Sanomisessa saavutettava välimatka suhteessa taideteokseen sallii kokemuksen filosofisen käsittelyn, ja vasta tunteen ”laimeneminen” sanallistamisen myötä mahdollistaa tunteen ymmärtämisen.

Verbaalisen reflektion tulisi jollain tapaa selkeyttää teosta, mutta se ei saisi peittää arvoituksellisuutta. Samanaikaisesti tulee siis sekä selittää että ilmaista selityksen jäävän välttämättä vajaaksi. Kaipuu identtisyyteen käsitteen ja kohteen välillä säilyy, mutta meidän täytyy tunnustaa sen mahdottomuus (Cook 2005, 28). Sanallistamisessakaan identiteetin antaminen ei saa nousta päämääräksi. Kuten Susanna Välimäki (2012, 185) musiikkikritiikistä puhuessaan huomauttaa: ”Hyvä kritiikki ei sulje, rajoita tai ehkäise musiikin moniselitteisyyttä vaan pikemminkin yllyttää monien merkitysten

löytämiseen ja siten musiikkikokemuksen rikastumiseen.” Tulkitsevan kritiikin ansiosta teokset saattava tuntua kiinnostavammilta, syvällisemmiltä ja merkityksellisemmiltä, Martta Heikkilä (2012, 31) jatkaa. Kriittinen sanallistaminen luo tarttumapintaa hankaliin teoksiin, jotka muuten saattaisivat lipua ohi. Lisäksi se antaa vinkkejä musiikin kuunteluun. Onnistuessaan synnyttämään kuulijoiden parissa keskustelua, ”kritiikki pystyy tehostamaan musiikkiyleisön oma-aloitteista syventymistä musiikkiin” (Välimäki 2012, 193). Kritiikki ei siis missään tapauksessa pyri selittämään puhki tai langettamaan viimeistä sanaa. Kriitikon verbaalinen reflektio kutsuu kuulijaa teoksen luo, kokemaan ja ajattelemaan itse, sekä kenties haastamaan kritiikissä esitetyt väitteet.

Yksi musiikin filosofisen sanallistamisen tärkeimmistä ehdoista on sen suorittaminen soivan äänen äärellä. Muussa tapauksessa todennäköisyys tyhjään poeettisuuteen, liialliseen abstraktiuteen tai mielivaltaiseen subjektiivisuuteen kasvaa. Riippuu kriitikon etiikasta nostaako hän vaikutelmansa objektiivisuuden tasolle alituisella yhteenotolla ilmiön kanssa, Adorno (1976, 148) pohtii. Voimme tulkita taidetta vain tosiasioiden pohjalta, ja vain objektin läheisyydessä pysyminen mahdollistaa objektiivisuuden. Yleisluonteinen kuvaus on yhdistettävä yksityiskohtiin, kuten Välimäki (2012, 187) huomauttaa: ”kritiikissä esitetyjä väitteitä tuetaan viittaamalla soivaan ainekseen mahdollisimman havainnollisesti”. Yksi kritiikin pätevyuden mittareista onkin, ”kykenevätkö muut henkilöt havaitsemaan oikeiksi tai muutoin ymmärtämään kriitikon esittämät arviot”, Heikkilä (2012, 37) jatkaa. Kriitikon esittämien väitteiden tulee olla jaettavissa. Yhteys fyysikaalisesti soivaan ainekseen tulee säilyttää – spekuloida saa, mutta se tehtäköön musiikin välittömässä läheisyydessä.

Puhe säveltaiteen sanallistamisesta ulottuu myös kysymykseen, onko musiikki itsessään kieli. Esseissään ”Music, Language and Composition” (1956) ja ”On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music” (1953) Adorno pohtii musiikin ja kielen samankaltaisuuksia. Ainakin traditionaalisempi taidemusiikki järjestyy usein fraaseihin, säepareihin ja lausekkeisiin. Muutoinkin musiikin äänet ja eleet lainaavat paljon puhutusta kielestä. Musiikki tuntuu ilmaisevan jotain oman yhtenäisen ja merkityksellisen rakenteensa avulla, mutta toisin kuin kielessä, siinä ei ole niinkään yksiselitteisiä käsitteitä. Musiikki ei muodosta merkkisysteemiä, eikä sen sanomaa voi abstrahoida esiin. (Adorno 2002, 113). Musiikkia ei voi ilmaista suoraan sanoin tai kääntää kirjallisuudeksi, sillä minkä musiikki sanoo, voi sanoa vain musiikilla (Adorno 2002, 138).

Puheen merkityksen ja musiikin merkityksen eroja Adorno havainnollistaa puhumalla Kafkan tyylistä. Hän väittää Kafkan käyttävän puheen merkityksellisiä sisältöjä, merkitsevää kieltä, kuin se olisi musiikkia. Kafka kirjoittaa ”rikotuin vertauskuvin”, ja Adorno mieltää musiikin ilmaisun olevan juuri tällaista: etäisesti tuttua mutta silti vierasta, epämääräisyydelle ja tulkinnalle tilaa antavaa. (Adorno 2002, 115). Jos vertauskuva ja merkitys vaikkapa taikauskusta saataisiin jälleen eheäksi, se merkitsisi musikaalisen merkityksen kuolemaa. Jos musiikin ”salaisuus” saadaan pakotetuksi esiin, jäädään väistämättä tyhjin käsin, sillä silloin sen ydin kadotetaan. (Adorno 2002, 140–141). Kielen tavoin musiikki tuottaa merkityksellistä ääntä, ja ilman merkitystä se muuttuisi pelkäksi ”akustiseksi kaleideskoopiksi”. Absoluuttista merkitystä musiikki ei kuitenkaan voi tavoittaa, sillä silloin se lakkaisi olemasta musiikkia ja muuttuisi kieleksi. (Adorno 2002, 114).

Musiikki väittää merkitsevänsä jotain tiettyä ja määriteltyä, Adorno sanoo, mutta tätä ei voi tavoittaa. Kielen kaltaisena se esittää jatkuvasti arvoituksia mutta ei-merkitsevänä kielenä jättää vastaamatta niihin. Musiikki sanoo jotain, minkä kuulija ymmärtää mutta ei kuitenkaan ymmärrä; sillä on merkitys mutta tavoittamattomissa. Kuten olemme huomanneet, arvoituksellisuus kuuluu kaikkeen taiteeseen. Vaikka taiteen sanomaa ei koskaan voida täysin selvittää, Adorno katsoo sen silti puhuvan. (Adorno 2002, 122). Ei-identtisen periaatteellisen tavoittamattomuuden edessä ei tulekaan lannistua. Musiikki ei kommunikoi merkityksiä, vaan nimeää nimen itsensä, Adorno (2002, 114) jatkaa – tai ainakin se pyrkii tähän. Kielenä musiikki kurottaa kohti puhdasta nimeämistä, täydellistä yhteyttä objektin ja merkin välillä, mutta tämä on kaikelle inhimilliselle tietämykselle mahdotonta. Nämä utooppiset ja samaan aikaan toivottomat nimeämisyriytykset ovat Adornon mukaan peräisin musiikin suhteesta filosofiaan. (Adorno 2002, 140).

Ajatus nimeämisestä juontaa Benjaminin filosofiaan ja aina *Raamatun* ensilehdille saakka. ”Ja Herra Jumala muovasi maasta kaikki villieläimet ja kaikki taivaan linnut ja vei ne ihmisen luo nähdäkseen, minkä nimen hän kullekin antaisi. Ja jokainen elävä olento sai sen nimen, jolla ihminen sitä kutsui. Näin ihminen antoi nimet kaikille karjaeläimille, kaikille linnuille ja kaikille villieläimille.” (1. Moos. 2: 19–20). Jumala siis loi maailman ja muovasi sen oliot, mutta ihminen nimesi ne. Aluksi ihmiset käyttivät samoja sanoja ja puhuivat yhtä kieltä. Voimansa tunnossa he alkoivat rakentaa kaupunkia ja taivasta tavoittelevaa tornia. Tätä Jumala ei kuitenkaan katsonut hyvällä: ”Herra tuli katsomaan kaupunkia ja tornia, jota ihmiset rakensivat, ja sanoi: ’Siinä he nyt ovat, yksi kansa, jolla on yksi ja sama kieli. Tämä, mitä he ovat saaneet aikaan, on vasta alkua. Nyt he pystyvät tekemään mitä tahansa.

Menkäämme sekoittamaan heidän kielensä, niin etteivät he ymmärrä toistensa puhetta.’ Ja niin Herra hajotti heidät sieltä kaikkialle maailmaan, ja he lakkasivat rakentamasta kaupunkia.” (1. Moos. 11: 5–8).

Adornolaisittain Baabelin tornin tarinan voi lukea siten, että uhmakas ihmisjärki unelmoi tavoittavansa identiteetin tai transsendenttisen ”taivaan”, mutta sekaantuu vääjäämättä sanoissaan. Hybris johtaa rangaistukseen. Ihminen kuvittelee nimeämisen tarkoittavan luomista, mutta näitä kahta ei tulisi sekoittaa. Nimeäminen pikemminkin karsii olemassa olevaa ainesta, pakottaa sen tiettyyn muotoon. Ihmisen nimeämis- ja valloitusvimma johtaa maailman kivettymiseen.

Mantere katsoo musiikin yhdessä sanallistamisensa kanssa muodostavan paikan ajankohtaiselle ymmärtämiselle: ”kahden lähtökohtaisesti merkitykseltään vajaan ja fragmentaarisen mediumin, verbaalisen kritismin ja musiikin, yhteensulautuessa musiikki lunastaa uudestaan – vaikka vain hetkellisesti – merkityksellisyyden potentiaalinsa” (Mantere 2006, 158). Sanallistaminen siis herättää teokset henkiin tässä ja nyt saattaen ne meille samalla ymmärrettäviksi. Sanallinen kritiikki tekee kuitenkin kaikista taidelajeista kirjallisuutta, ja tämän vaaran myös musiikin verbalisointi kohtaa. Kuinka meidän siis tulisi puhua musiikista, jotta sen musikaalinen ydin varjeltuisi ja tilaa jäisi myös ei-käsitteelliselle ja ei-identtiselle? Adorno tarjoaa vain vähän konkreettisia esimerkkejä – puhuu toki paljon, kirjoittaa runsaasti musiikkikritiikkiäkin, mutta solmukohtia ei aukaista. Kenties tarkoitus onkin vain muistuttaa meitä kielen vajavaisuudesta ja tähdentää varuillaan olon hyvettä. Tästä huolimatta pohdin seuraavaksi, millainen kieli soveltuisi parhaiten musiikin merkityksien avaamiseen ja rikastamiseen.

4.3 Kuinka puhua?

Objektia ei saa ottaa haltuun, eikä selitys saa selättää selittämätöntä. Pyrkiessään säilyttämään objektin etusijan Adorno kieltäytyy käsitteellisestä määrittelystä. Jollain tapaa erityinen ja ei-identtinen tulisi kuitenkin saattaa kokemuksella saavutettavaksi, eikä yhteys kieleenkään saisi katketa. Perimmäinen identifikaatio epäonnistuu, mutta kohdetta voi tehdä tutummaksi kiertoteitse. Tässä alaluvussa keskityn filosofisiin sanallistamisen keinoihin. Konstellaatio, allegoria ja

konkretualisoiminen mahdollistavat verbaalisen reflektion ilman partikulaariin kohdistuvaa väkivaltaa. Lopuksi puhun hieman teknisistä termeistä.

Konstellaatio on Adornon painokkain vastaus objektin etusijan ja identifioivan käsitteellistämisen väliseen ongelmaan. Termi saa Adornolla aivan erityisen merkityksen, ja sitä voidaan pitää hänen filosofisena innovaationaan. Käsite on peräisin Benjaminin habilitaatiotyöstä *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925/1928), ja Adornolla se tarkoittaa kohdetta eripuolilta valaisevien fragmenttien joukkoa. Reinersin (1999, 123–124) mukaan konstellaatio on käsitteellisyyden rajaa murtava käsitteellisyyden muoto, jossa taideteosta lähestytään käsiterykelmillä tunnustellen. Konstellaation pääasiallinen tehtävä on objektin erityisyyden kunnioittava säilyttäminen, mutta samanaikaisesti sen saattaminen kokemuksella saavutettavaksi (ks. Kaufmann 2000, 71). Tämä on hankala tehtävä.

Arkikielessä konstellaatio tarkoittaa tähtikuviota tai tähdistöä. Tämä miellelyhtymä säilyy, jos konstellaation mieltää tilana tähtien – tässä tapauksessa käsitteiden tai fragmenttien – välissä. Käsitteet ryhmittelevät kuvioon osoittamaan kohti tavoiteltavaa objektia. Ne kiertävät kohdettaan, valaisevat sitä yksittäisistä pisteistä käsin. David Kaufmann kuvailee, kuinka yksittäinen käsite epäonnistuu objektin määrittelyssä tavoittaessaan siitä aina vain kapean osan. Tarvitaan lisää käsitteitä paikkaamaan ensimmäisen vaillinaisuutta, mutta jokainen niistä kärsii samasta yksisilmäisyydestä. Kaikki ne tulevat epäonnistumaan – mutta kukin hieman eri tavoin. Kun vaillinaiset käsitteet sitten kasataan yhteen, tuottavat ne kohteensa totuutta lähestyvän likiarvon. (Kaufman 2000, 69). Adorno (1973, 163) puhuu huolellisesti vartioidusta tallelokerosta, joka ei aukene yhdellä avaimella tai numerolla vaan vaatii kokonaisen numerosarjan. Konstellaatiossa kohteeseen kokeillaan erilaisia käsitteiden yhdistelmiä, jotka yhdessä voivat raottaa sitä.

Kohdetta lähestyvät käsitteet, fragmentit tai elementit pysyvät avoimina. Niiden merkitys muodostuu sekä niiden keskinäisistä suhteista että kosketuksesta keskellä olevaan kohteeseen, tai ”ongelmaan”, kuten Max Paddison sitä nimittää. Käsitteet tarvitsevat jatkuvaa uudelleenmäärittelyä, ja ne muodostavat merkitystään yhtä paljon sen mukaan, mitä sulkevat pois kuin mitä pitävät sisällään. (Paddison 1993, 14–15). Jatkuvassa virtauksen tilassa syntyy kohdetta valaiseva ”jännitekenttä”,

jossa Lari Tapolan (2008, 58) sanoin ”objektin ulkopuolelle sijoittuvien käsitteiden suhteiden kokonaisuus antaa ilmenemismuodon objektin sisäiselle maailmalle”.

”Konstellaatio valaisee objektista erityistä puolta, puolta, jolle luokittelevat menetelmät ovat joko yhdentekeviä tai taakka”, Adorno (1973, 162) selittää. Tämä erityinen puoli on Tapolan (2008, 59) mukaan ei-identtinen: ”se ’ylijäämä’, jonka identiteettiperiaatteeseen [...] nojautuva, käsitteen avulla objektin määrittelevä ajattelu erottaa objektista”. Adorno (1973, 162) sanoin: ”konstellaatiot representoivat ulkoapäin sitä, minkä käsitteet sisäpuolelta leikkaavat”. Käsite siis karsii objektia, sisällyttää määritelmäänsä vain sellaisen aineksen, jota pystyy vaivattomasti pitelemään. Konstellaatioon ryhmittyneet käsitteet pystyvät puolestaan valaisemaan objektin erityistä ja ei-identtistä puolta sekä ”objekteihin kätkeytyä historiallista dynamiikkaa” (Moisio 2008, 13).

Konstellaation objekti, eli asia jonka konstellaatio pyrkii ilmaisemaan, on aina suhteessa ympäröivään maailmaan ja historiaan. Lari Tapola kuvailee objektin olevan monadologinen: ”se ilmaisee enemmän kuin oman identtisyytensä – erityisesti se ilmaisee itseensä liittyvän historiallisen prosessin”. (Tapola 2008, 58). Adorno (1973, 163) korostaakin konstellaatioiden historiallista ja prosessinomaista luonnetta: ”Tietoisuus objektista sen konstellaatioissa on tietoisuutta prosessista, joka on varastoitunut objektiin.”

Lopulta konstellaation ongelman ratkeaminen saa sen raukeamaan. Adorno esittää, että saavuttaessaan oikean kombinaation, käsitteet valaisevat kysymystä ”äkillisesti ja hetkellisesti hävittäen sen samalla kertaa”. Kun kysymyksen tai ongelman yksittäiset ja hajanaiset elementit saadaan järjestettyä siten, että kohteeseen tulee tolkkua, se häviää. Filosofia järjestelee elementit ”erilaisiin kokeellisiin järjestyksiin, kunnes ne muodostavat kuvion, joka on luettava vastauksena, samalla kun kysymys katoaa”. (Adorno 1999, 26). Konstellaatio ei kuitenkaan ole vedenpitävä metodi, jonka avulla kaikki ongelmat tulisivat automaattisesti ratkaistuksi – kuten sanottua, perimmäinen identifiointi epäonnistuu aina.

Toinen tapa lähestyä objektia sen arvoituksellisuutta ja ratkeamattomuutta kunnioittaen on allegorisen kielen käyttö. J. Hillis Miller kertoo allegorian tarkoittavan esoteerisen viisauden esittämistä kuin se olisi yleistajuinen; se on tapa paljastaa ja olla paljastamatta. Jos allegorian

ymmärtämiseen olisi avain, jos sen sisältämän viisauden pystyisi ilmaisemaan toisin sanoin, ei allegoriaa alkujaankaan tarvittaisi. Toisaalta jos avainta ei ole, allegoria pysyy suljettuna ja se tullaan todennäköisesti ottamaan kirjaimellisesti. Allegoria perustuu siis lähtökohtaisesti ”epäluettavuuden paradoksiin”. Jos sen ymmärtää, sitä ei tarvitse – jos ei ymmärrä, ei tulekaan ymmärtämään. (Miller 1991, 348).

Varsinkin Benjaminilla allegoria on keskeinen käsite. Bainard Cowan esittelee Benjaminin allegorian kokemuksen tapana, joka nousee havainnosta, että maailma ei ole enää pysyvä. Se on tunne maailman katoavaisuudesta ja tilapäisyydestä. Allegoria paljastaa maailmaa ja sen totuutta, näyttäen kuitenkin samalla, että totuus sijaitsee jossain muualla. Kuten Cowan sanoo: ”Totuuden *eksistenssin* tunnustaminen on allegorian ensimmäinen edellytys; toinen on sen *poissaolon* tiedostaminen”. (Cowan 1981, 110–114). Allegoria syntyy juuri totuuden saavuttamattomuudesta ja satunnaisuudesta, siitä että merkitty ei koskaan vastaa merkkiään. Benjamin katsoo paikalleen jähmettyneen levottomuuden leimaavan allegorista katselutapaa. Allegorinen asenne ”repii kohteensa irti yhteyksistä elämään: kohde hajotetaan ja säilytetään samaan aikaan”. (Benjamin 2014, 20).

Reiners kuvailee, että allegorisessa kielessä kirjaimellinen ja merkityksellinen taso kulkevat erillään. Allegoria avaa kuilun transsendentaalisen ja esteettisen kielen välille, se ”viittaa itsensä ulkopuolelle olematta kuitenkaan transsendentaalisen aistimellista ruumiillistumaa”. (Reiners 2001, 167–168). Esimerkiksi allegorisesta kirjoitustyylistä sopivat jälleen Kafkan kertomukset. Reiners (1999, 138) toteaa Kafkalla kaiken olevan kirjaimellista: asiat eivät esitä jotain, vaan ne yksinkertaisesti ovat. Samalla jokin tekstissä antaa ymmärtää, että merkitys on jotain muuta kuin miltä se näyttää. Kuten Adorno (1999b, 153) huomauttaa, Kafkan ”[j]okainen lause sanoo: tulkitse minut, ja kuitenkin yksikään lause ei sitä salli”.

Myös kontekstualisointi avaa näkökulman taiteesta puhumiseen. Kontekstualisoinnissa historiaton ja irrallinen teos paikannetaan osaksi suurempaa kokonaisuutta esimerkiksi kartoittamalla teoksen tuottamista ohjanneiden konventioiden kulttuurista, sosiaalista ja historiallista ympäristöä (Hynninen 2011, 261). Teokselle etsitään selitystä sen ”ulkopuolta” hyödyntäen, aivan kuten konstellaatioidenkin yhteydessä. Kontekstualisoinnissa tulkitsija liittää absoluuttisena tai

autonomisena pidetyn teoksen yhteiskunnallisiin rakenteisiin sekä ristivalottaa sitä aiemman puheen ja tutkimuksen avulla.

Paddison toteaa Adornon pulmallisista käsitteistä puhuessaan, ettei käsitteiden kontekstualisointi ole sama asia kuin niiden lopullinen määrittelemine. Kontekstiin asettaminen ei tee lopullisia väitteitä vaan jättää tilaa ristiriidoille – se on ”tulkintaa ilmenevien ongelmien ja yhteyksien kautta”. (Paddison 1993, 2). Sävelteosten kontekstualisointi tai taustoittaminen ei tee väitteitä musiikista itsestään, mutta luo yhteyksiä teoksen suljetun maailman ja ulkopuolisen maailman välille. Paddison (1996, 25) väittääkin taustoittamisen olevan yksi kriittisen teorian tehtävistä, sillä jännitteet sisäisen ja ulkoisen maailman välillä ovat osa taideteoksen merkitystä. Samoilla linjoilla on Stefani (1985, 155), jonka mukaan tulkitseva keskustelu ”pyrkii muodostamaan suhteiden verkostoa objektin aineellisten rakenteiden, maailman josta se tulee, ja havainnoijan maailman välille”. Sävelteoksen perusteellinen ymmärtäminen edellyttääkin sen sijoittamista vähintään musiikinhistoriallisesti osaksi suurempaa kokonaisuutta.

Viimeisenä taiteesta ja etenkin musiikista puhumisen muotona nostan esiin konkreettisemmän välineen, teknisten termien käytön. Tekninen termi tarkoittaa sanaa, jolla on määritelty sisältö jollain tietyllä alalla. Esimerkki musiikinalan teknisestä termistä on vaikkapa sana ’glissando’, eli portaaton liukuma säveltaajuudesta toiseen. Kuten näkyy, termin pystyy muutamalla sanalla selittämään, joskin sisältö selvinnee lukijalle paremmin ääniesimerkin avulla. Musiikkikriitikoilla on usein kielteinen suhde teknisten termien käyttöön, mikä johtunee journalistisesta yleisöystävällisyydestä. Musiikkislangin ja sivistyssanojen taakse pakeneminen saattaa osoittaa pelkuruutta ilmaisun ongelmien edessä. Toisaalta taidemusiikki on voimakkaasti eriytynyt populaarimusiikista ja muista arkisemman kokemuksen lajeista, joten tarvetta spesialisoituneelle kielelle varmasti on (ks. Hamilton 2007, 157). Monimutkainen uusi musiikki, joka ei riittävästi selity itsestään, kaipaa arkikielestä eriytynyttä sanastoa uusien laatujensa kuvailuun.

Jukka Sarjala puhuu problemaattisuudesta sanallisen ja musikaalisen kielen välillä. Hän katsoo, että musiikin merkityksiä voidaan ainoastaan rajallisessa mielessä käsitellä verbaalisen kielen avulla. Musiikin merkitykset pakenevat käsitteellistä tietoa, ja tämän vuoksi onkin kehitettävä jokin vertauskuvallinen tapa puhua musiikista. Musiikkiteoreettisen terminologian käyttö on osa tätä

prosessia. (Sarjala 1994, 235–236). Jos asiaankuuluvaa teknistä sanastoa ei osaa, on hyvin vaikea kuvailla kokemuksiaan yleiskielellä. Aivan kuten viininmaistajaisissa olisi hyvä tietää, mitä nahkaisuus, tulisuus tai mykkyys viinien yhteydessä tarkoittavat. Termejä on luotu, jotta kokemusten lajittelu ja niistä puhuminen olisi helpompaa, ei päinvastoin. Musiikki on kokemuksena niin erikoislaatuinen ja vertaansa vailla, että siitä puhuminen vaatii omanlaistaan otetta ja kieltä.

5. MUSIIKIN ANALYSOIMINEN

Musiikkianalyysin kohde on autonominen taideteos ja otteet luonnontieteellis-laskennalliset. Tämä on musiikkitieteen parissa tavanomainen käsitys analyysistä. Tekninen osaaminen on välttämätöntä, mutta yksin sen avulla ei tavoiteta musiikin adornolaista ydintä: ei-identtisuuden, totuussisällön ja ideologisuuden muodostamaa ”ongelmaa”. Musiikkianalyysi tuleekin määritellä hieman toisin, mikäli haluamme termiä sävelteoksen sisältämän ongelman valaisutyön yhteydessä käyttää. Avoimuus ja kumuloimattomuus kuuluvat adornolaiseen musiikkianalyysiin: jokainen analysoi ja tulkitsee omalla tavallaan ja aina uudelleen. Analyysiä musiikin sisällä kutsutaan tulkinnaksi, ja analysoimatta soitettu teos kuulostaakin usein epämääräiseltä. Myös säveltämisessä edellytetään analyysiä. Rakenteellinen kuuntelu on yksi adornolaisen musiikkianalyysin osa-alue. Se herättää kysymyksen analyysin kohteesta: keskittykö ”kuuntelu” soivaan ääneen vai nuoteista nousevaan mielikuvaan? Lopuksi pohdin analyysin ja kritiikin eroja valmistellen tietä filosofiselle musiikkikritiikille.

5.1 Adorno musiikkianalyysistä

Perinteisesti musiikkianalyysi määritellään ”teknis-muodollisiin aspekteihin mahdollisimman pikkutarkasti pureutuvaksi rakenneanalyysiksi, jonka ensisijaisena tarkoituksena on osoittaa, miten kyseinen musiikki ’toimii’”, Susanna Välimäki aloittaa. Musiikkianalyysissa pyritään selvittämään, kuinka kohteena oleva sävelteos on rakentunut ja millaisista elementeistä se koostuu. Usein teoksen ainesosat nähdään vain suhteessa toisiinsa, ei esimerkiksi ympäröivän maailman merkityksiin tai muihin teoksiin nivoutuvina. Huomion pääpaino on kunkin sävelteoksen organisisessa ykseydessä. ”Internalistinen, rakenteellis-immanentille tasolle pysähtyvä analyysi ajattelee tutkivansa ’musiikkia itseään’ ja ’puhtaasti musiikillisia merkityksiä’ jättäen muut merkitykset huomiotta, usein jopa kokonaan kieltämällä musiikin semantiikan mahdollisuuden tai mielekkyyden.” (Välimäki 2002, 68–69).

Analyysissa lähtökohdaksi otetaan siis ulkopuolisten tekijöiden sijaan itse musiikki. ”Puhtaaseen” musiikkiin keskittymisen taustalla on kaksi vahvaa autonomiaoletusta: ensinnäkin oletus autonomisten musiikkiteosten olemassaolosta, toisekseen että jotain voidaan tutkia itsenään ja irrallisena. Musiikkianalyysi tulee sävelteosten elimellistä yhtenäisyyttä korostaessaan

vahvistaneeksi niiden itseensä sulkeutuvaa autonomisuutta ja yhteiskunnallista merkityksettömyyttä. Tutkiessamme taideteoksia yhteiskunnasta erillisinä edelleen tuemme tätä välimatkaa. Toisaalta liika maailmallisuus ja kulttuurin laajaan kenttään keskittyminen jättää huomiotta teoksen itsenäisen olemassaolon ja tekee yksittäisen tarpeettomaksi. Adornolaisittain erityisen ensisija täytyykin pitää mielessä yhteiskunnallisuutta unohtamatta.

Esseessään ”On the Problem of Musical Analysis” (1969) Adorno kertoo analysoinnin tarkoittavan pyrkimystä jonkin asian perusteelliseen ja likeiseen tietämiseen. Analyysi on yksi niistä keinoista, jonka avulla teos avautuu tai paljastuu. Tutkimalla teoksen sisäisiä suhteita ja rakenteita koetetaan selvittää, mistä sävellyksessä pohjimmillaan on kyse. (Adorno 2002, 163; 167). Analysointi merkitsee Adornolle kutakuinkin samaa kuin ”tulla tietoiseksi teoksesta jonkin ongelman ympärille organisoituneiden voimien kenttänä”. Sävelteoksen ongelman Adorno kuvaa jonkinlaisena paradoksina tai mahdottomuutena, jonka teos haluaa tehdä mahdolliseksi. Analyysin tavoite on ongelman mahdollisimman tarkka ymmärtäminen. (Adorno 2002, 173–174).

Säveltäjä Jukka Tiensuu on hyvä esimerkki alati vaihtuvista ongelmanasetteluista. Hän katsoo, että jokaisella sävellyksellä tulee olla ”oma erityinen syynsä syntyä”, mistä seuraa, että ”sävellysprosessi etsii aina uusia muotoja ja tarvitsee raaka-aineekseen mitä moninaisempia materiaaleja” (Tiensuu sit. Heiniö 1995, 455). Työhön ryhtyessään säveltäjällä on jokin ongelma, jota hän koettaa teoksen avulla valaista. Käytettävä materiaali valitaan ongelman luonteen mukaan. Adorno katsoo, että taiteen ytimessä on aina tällainen arvoitus, ja kaikki taiteeseen osallistuvat tahot – säveltäjät, muusikot, kuulijat – joutuvat painimaan sen kanssa. Ongelmaa ei ole tarkoitus ratkaista vaan esittää mahdollisimman typistämättömänä, ristiriitoinen päivineen. Myös musiikkianalyysi pyrkii osaltaan valaisemaan arvoitusta.

Adornon määritelmä musiikkianalyysistä eroaa edellä kuvatusta perinteisemmästä näkemyksestä, jossa pääpaino on sävelteoksen ”tosiasioiden” havaitsemisessa ja keräilyssä. Adorno kurottaa analyysillään musiikin abstrakteihin merkitysrakenteisiin ja sellaisiin tulkinnallisiin asioihin, joiden ei useinkaan katsota analyysin pariin kuuluvan.

”Musiikkianalyysi vastaa kysymykseen, kuinka musiikkiobjekti on tehty”, Gino Stefani muotoilee. Tietyissä mielessä se kuuluu pikemmin luonnontieteen, ei tulkinnallisten tieteiden piiriin. ”Esimerkiksi informaatioanalyysissä, jossa Bachin kappale hajotetaan pienimpiin digitalisoitaviin yksiköihin (yksittäiset korkeudet, kestot, metriset sijainnit jne.) lakien eli kokonaisuuden osien jakautumisen kvantitatiivisten rakenteiden löytämiseksi, musiikkiobjektia mitataan kuten mitä tahansa luonnon tosiseikkaa tai käsityötuotetta.” (Stefani 1985, 154). Musiikkianalyysiin kuuluu graafisten partituurien ja parametrikäyrien piirtäminen, säveltaso-organisaatio ja teoksen eri elementtien esiintymistiheyden laskeminen (ks. Väisälä 2011). Yleinen väite onkin, että analyysi on metodologialtaan objektiivista eikä siten jätä tilaa esteettisille kriteereille tai tulkinnalle – toisin kuin laidan musiikkikritiikissä ajatellaan olevan.

Joseph Kerman asettuu poikkiteloin väittäessään esteettistä tulkintaa tehtävän analyyseissä yhtäläillä. Sisältäähän jo analysoitavaksi sopivan materiaalin valinta karsintaa esteettisin ja ideologisin perustein. (Kerman 1980, 313–314). Analyysi ei ole vapaata tulkinnanvaraisuudesta tai ideologisuudesta – päinvastaista väittämällä se lisää ideologisuuttaan. Selostus tai kuvailu ei koskaan ole täysin neutraalia, viatonta tai objektiivista (ks. Agawu 2005, 53).

Ankara luonnontieteellisyyden ihannointi kuitenkin vaivaa musiikkianalyysia. Analyysi koettaa pysytellä määriteltävissä ja laskettavissa olevan parissa, sulkea epämääräisen inhimillisen tai ei-identtisen aineksen pois. Musiikkianalyysin tavoitteena on tieteennäköisyys, joka ajatellaan saavutettavan ainoastaan luonnontieteen viitoittamalla tiellä. Perinteinen musiikkianalyysi näyttäisikin edustavan juuri sellaista rationaalisuutta, jota kriittinen teoria vastustaa. En kiellä empiirisen, teknillisluonteisen tai pelkästään kuvailemaan pyrkivän taiteentutkimuksen merkitystä, mutta kriittisen koulukunnan jalanjäljissä epäilen näiden riittävyttä. Jos luonnontieteellinen tutkimus paljastaisi taiteesta kaiken oleellisen, ei taidetta lainkaan tarvittaisi. ”On tarkkoja tieteellisiä kuvauksia taideteoksista, jopa analyyseja [...] jotka eivät tavoita kohteestaan mitään olennaista”, Adorno sanoo. ”Jopa temaattis-motiivilliset musiikilliset analyysit [...] kärsivät usein siitä taikauskosta, että teoksen analyysi perustekijöihin ja niiden transformaatioihin voisi johtaa sen ymmärtämiseen”. (Adorno 2006, 529; 533). Pyrittäessä tarkkaamaan taideteoksia äärimmäisen läheltä, muuttuvat yksityiskohdat epäselviksi ja jopa yhdentekeviksi. ”Eriytyinen, taideteosten elintärkeä elementti, katoaa, sen tiivistymä haihtuu mikrologisen katseen alla”, Adorno (2006, 209) summaa. Taide tarvitsee tieteellistä *tulkintaa*, ja tähän nimenomaan filosofia tarjoaa välineitä.

Mikä taiteessa sitten on oleellista, mikä siellä vaatii tulkitsevaa ymmärrystä? Adornolaisittain keskeisiä ja laskemalla hankalasti selvitettäviä puolia ovat ei-identtinen, totuussisältö ja ideologisuus. Myös henkilökohtaisen taidekokemuksen kartoittaminen luonnontieteellisin metodein tuntuu ajatuksena mielikuvitukselliselta – jopa epämiellyttävältä. ”On vaikeaa kuvitella mitään taiteelle vieraampaa kuin sellainen tieteellinen koe, jossa esteettistä vaikutusta ja esteettistä elämystä mitattaisiin pulssin avulla”, Adorno (2006, 467) sanoo. Henkilökohtaiset arvoarvostelmat eivät tietenkään luonnontieteen etenemistä estä, mutta varsinkin ei-identtinen vaikeuttaa traditionaalisen teorian tutkimuksia. Adornon järjestelmässä nimittäin oletetaan ei-identtisen olemassaolo, ja ei-identtinen puolestaan oletetaan jo määritelmällisesti tavoittamattomaksi. Taiteen avulla tätä tavoittamattomuutta voidaan edes jotenkuten käsitellä. Kysymys, onko aksiooma ei-identtisen olemassaolosta sitten tieteellisesti uskottava vai jonkinlaista jumaluskoa, jää toki edelleen auki.

Adornolainen musiikkianalyysi tutkii teoksen dynaamisia prosesseja. Sävelteoksen merkitys ei ole luonteeltaan staattista vaan prosessuaalista, ja analyysi kohtaakin taiteen vasta ymmärtäessään ”teoksen momentit päällekkäisesti prosessuaalisiksi” (Adorno 2006, 343). Musiikkianalyysi ei siten voi koskaan olla lopullinen. Jopa onnistuneesti tulkitut teokset haluavat tulla uudelleentulkituiksi, sillä taiteelle ominainen arvoitusluonne ei määrätietoimmallakaan paneutumisella häviä (Adorno 2006, 246). Analyysi jää siis aina avoimeksi, ja kuten Kofi Agawu huomauttaa: ei ole olemassa viimeistä tapaa kuulla, vain viimeisin. Ihannemaailmassa analyysi on jatkuvassa liikkeessä, eikä jäädy menneitten auktoriteettien tulkintojen kunnioittamiseen. Osallistuva sitoutuminen nykyisyyteen on tärkeämpää. (Agawu 2004, 271; 2005, 55).

Agawu painottaa myös musiikkianalyysin kumuloitumattomuutta: jokainen tulkitsija analysoi uudelleen ja eri tavalla. Tämän huomaamme myös parhaissa musikaalisissa tulkinnoissa. Kukin analysoija tekee teoksesta omansa keskittyen hieman erilaisiin asioihin. Adornolaisen analyysin arvo ei ole niinkään analyttisen tiedon karttumisessa, vaan ”säännöllisessä pyörän uudelleen keksimisessä”. (Agawu 2004, 274–275). Vastakkaista mieltä on Stefani (1985, 163), joka musiikkikritiikistä puhuessaan kertoo kriteerien johdonmukaisuuden, menettelytavan yhdenmukaisuuden ja tulosten kiinnostavuuden tuottavan kasautuvaa, arvioitavaa, täydennettävää ja välitettävää tietoa sekä tieteellistä keskustelua. Objektiivisuus on hallitsevan mielen objektiivisuutta, Adorno (1981, 20) kuitenkin huomauttaa. Stefanin näkökulma pätee vain niin kauan, kuin pysytellään yhden tieteellisen paradigman sisällä. Kriittinen teoria tähtää kuitenkin jonnekin toisaalle, utopiaan.

Kaikista elinvoimaisimmillaan analyysi onkin kieltäessään aikaisemmat ajatukset ja ennakkoluulot. Teoksessaan *Beethoven: The Philosophy of Music* Adorno toteaa, että musiikista vakavasti puhuminen edellyttää sen ”kyseenalaistamattoman kunnioituksen auran katkaisemista”, joka etenkin kaanoniin kuuluvia teoksia suojellen ympäröi. Täytyy saavuttaa ”autenttinen kokemus yli kulttuurisen sfäärin halvaannuttavan arvostuksen”. Tämän Adorno katsoo edellyttävän kritiikkiä, tai ainakin kriittistä asennetta. Traditionaalinen tietoisuus tulee testata kuuntelemalla ja kokemalla sisältö omakohtaisesti. Päämääränä ei kuitenkaan ole suuruuden kumoon kaataminen, ei se ”itsetyytyväinen iva, joka seuraa huomiosta, että maailmassa on yksi asia vähemmän kunnioitettavana”. Kaanoniin kuuluvat teokset täytyy havainnoinnin avulla uudelleen ja uudelleen haastaa, sillä muutoin niiden tarjoamaa sisältöä kulutetaan vain jonain yhteiskunnallisesti hyväksyttynä tuotteena. Vaarana on, että vaikkapa Beethovenin nimestä tulee tabu, jonkinlainen kyseenalaistamaton brändi. Vasta kaanonin pölyjä pyyhkivä kriittinen tulkinta mahdollistaa aidon ja kumartamattoman musikaalisen kokemuksen. (Adorno 1998, 142).

Teknistä tietämystä ja osaamista, ”analyyttistä otetta”, toki tarvitaan taiteen tulkinnassa. ”Yhtäkään teosta ei ole mahdollista ymmärtää ilman sen tekniikan ymmärtämistä”, Adorno toteaa, tosin jatkaen: ”eikä tekniikkaa ilman teoksen ymmärtämistä”. Tekniikassa tiivistyy se, että taide on ihmisen tekemää. Taide on järjestettyä materiaalia, jonka rakennusperiaatteet voi purkaa analysoitaviksi. ”Tekniikalla onkin avainrooli taiteeseen liittyvässä tiedossa; vain se johtaa reflektion teoksen sisälle [...]” (Adorno 2006, 410–411). Teknistä ymmärtämistä ja puhetta tarvitaan, kun haluamme tuoda omat henkilökohtaiset impressiomme julkisen kokemuksen ja puheen alueelle tai auttaa taidetta kehittymään edelleen. Tekninen erittely on sikäli objektiivista, että usein siinä esitetyt väitteet voi kukin itse tarkistaa. Tekniikka on ”varastoitua kykyä sovittautua siihen, mitä asia itsessään objektiivisesti vaatii”, Adorno (2006, 415) sanoo. Myös totuussisältö välittyy teoksen teknisestä rakenteesta, Adorno (2002, 169) muistuttaa. Myöhemmin hän kuitenkin tarkentaa: ”Koska henkinen sisältö ei ole jotakin tehtyä, ei tekniikka kata taiteen kokonaisuutta, mutta tämä sisältö on kuitenkin määriteltävissä vain taiteen konkretisaation kautta” (Adorno 2006, 410).

Tekniseen tai luonnontieteelliseen musiikkianalyysiin liittyy ajatus immanentista analyysistä, eli musiikin omista lähtökohdista kumpuavasta tutkimustavasta. Adorno (2002, 172) katsoo analyysin oikeellisuuden ja hyväksyttävyyden olevan sidoksissa kulloinkin analysoitavaan musiikkiin. Sarjallista tai aleatorista musiikkia on esimerkiksi hankala tavoittaa muoto-opin tai sointuanalyysin

keinoin, sillä niissä rakenne muodostuu eritavoin. Eri sävellysmetodit ja jopa yksittäiset teokset vaativat siis omanlaistaan otetta. Adorno pitää teosimmanenttia analyysia selvänä edistysaskeleena taiteentutkimuksessa – aiemmin puuhasteltiin lähinnä ”kaiken muun paitsi teoksen rakenteeseen liittyvien kysymysten parissa”. Akateeminen musiikintutkimus omaksui tämän menetelmän Adornon sanoin ”ylittääkseen vieraantuneisuutensa suhteessa taiteeseen”, mutta tutkimukseen tarttuikin piirteitä positivismista, jota nimenomaan koetettiin vältellä. Filosofinen estetiikka on läheisessä suhteessa teosimmanenttiin analyysiin, mutta sillä on päämääränään jotain, mitä kyseinen analyysi ei voi koskaan tavoittaa. Filosofisen estetiikan tavoitteena on ”pakottaa omien rajojensa yli se asiantilojen kokonaisuus, johon teosimmanentti analyysi törmää, ja tunkeutua totuussisältöön painokkaan kritiikin avulla”. (Adorno 2006, 532–533).

Säntillisinkään teosimmanentti tutkimus ei yksinään riitä, sillä teoksen sisällön ymmärtääkseen on nähtävä myös sen ulkopuolelle. ”Se, joka kokee ainoastaan taiteen materiaalisena aspektin ja turvottaa tämän estetiikaksi, on moukka”, Adorno (2006, 533) ilmoittaa. Tekninen osaaminen ja tietämys edellytetään, mutta tarvitaan myös muuta. Musiikki ei ole ratkaistavissa, vain sen muoto on purettavissa auki (Adorno 2006, 246). Huolimatta siitä, että analyysi on keskeistä musiikilliselle tietämykselle, se mikä todella on etsimisen arvoista jää analyysissa aina pohjimmiltaan saavuttamatta. Missä näin ei ole, analysoitu ei ollut taidetta. (Leppert 2002, 107). Musiikkianalyysi ajateltuna objektiivisena, empiriaan perustuvien faktojen keräilynä ei lienekään minkään arvoista musiikin itsensä kannalta. ”Faktat” täytyy ylittää, jotta musiikista voidaan sanoa mitään mielenkiintoista. Perinteisessä musiikkianalyysissä ajatuksena on, että teoksista voi oikeilla välineillä ja riittävällä asiantuntemuksella sanoa objektiivisia asioita. Tämä lienee totta, mutta Adorno ei pysähdy tällaiseen tosiasioiden poimintaan, vaan ryhtyy filosofis-spekulatiivisiin erilaisilla mahdollisuuksilla leikitteleviin tulkintoihin, jotka kurottelevat perinteisen musiikkitieteen rajapyykkien yli. Tämä on tietysti vaarallista eikä harhalaukauksilta voi välttyä. Riskejä on kuitenkin otettava, mikäli tutkimus mieliä pysyä kohteensa tasolla.

Adornolaisessa taiteentutkimuksessa totuussisällön valaiseminen on kaiken analyysin, kritiikin ja tulkinnan korkein päämäärä, eikä tähän sisältöön päästä käsiksi pelkän teknisen tarkastelun avulla. Meidän ei kuitenkaan tarvitse ajatella musiikkianalyysia näin kapeassa mielessä, pelkkänä teknismekaanisena näpertelyä. Välimäki (2002, 68) katsookin, että parhaissa analyyseissa sävellystä ei pelkästään selitetä, vaan sitä tehdään ymmärrettäväksi, ”valaistaan”. Hedelmällisimmät analyytit

työstävät teoksen merkitystä, eivät vain merkki merkiltä siirrä sitä toiseen kirjoitusjärjestelmään. Musiikkianalyysin ei tarvitse olla pelkkää translitterointia tai kuullun tautologista toistelua. Voisiko sävellyksen analyysi olla intellektuaalisesti kiinnostavaa, Välimäki (2002, 71) jopa kysyy, voisiko musiikkitiede osallistua humanististen tieteiden keskusteluihin? Uskon Adornon pyrkivän juuri tällaiseen filosofiseen musiikkianalyysiin.

Musiikkianalyysi on elimellinen osa taidemusiikin sävellystyötä – analyttisyys edeltääkin kaikkea reflektiivistä säveltämistä. Adorno (2002, 163) nostaa esimerkikseen Brahmsin, jonka sävellyksien hän katsoo olevan tulosta aikaisempien teosten, erityisesti Beethovenin tuotannon, analysoimisesta. Brahmsin musiikki olisi mahdotonta, ensinnäkin ilman Beethovenia, toisekseen ilman säveltämistä edeltänyttä analyttistä prosessia. Useat sävellykset voikin ajatella ratkaisurytyksinä aiemmissa teoksissa esiintyneille ongelmille. Myös analyysin tai kritiikin seurauksena voi syntyä uusi teos. Analyysimenetelmien tulisikin olla säveltämistaidon tasolla, jotta niistä olisi mitään apua luomiselle. Analysoijan tulisi pystyä kuvittelemaan asiat toisin ja kenties näyttämään, kuinka olisi parempi. Tätä Adorno hieman epäilee: ”kaikki nykyiset musiikkianalyysit [...] ovat jääneet jälkeen nykyisien sävellyksien musikaalisesta tietoisuudesta. Jos analyysin voisi nostaa samalle tasolle ilman, että se hairahtuu merkityksettömään ja pakkomielteiseen musikaalisten faktojen keräämiseen, se saattaisi hyvinkin olla valmis reagoimaan takaisin ja siten kriittisesti vaikuttamaan sävellyksiin.” (Adorno 2002, 178).

Myös Agawu puhuu säveltämisen ja analyysin rinnakkaisuudesta Adornon systeemissä. Mikäli musiikin ajatellaan olevan kieli, voi analysoijalta odottaa kykyä puhua tätä kieltä. Musiikin ”puhuminen” taas edellyttää, että analysoija pystyy esittämään musiikilla väitteitä, jopa käyttämään muiden puhujien kielenkäytöstä eroavaa yksilömurretta. Agawu päätyykin raisuun väitteeseen: edellytys asianmukaiselle tai edes tyydyttävälle musiikkianalyysille on kyky puhua musiikkia kuin äidinkieltään. (Agawu 2004, 278). Tähän ideaaliin jokaisen musiikkia analysoivan on pyrittävä.

Sävelteosten esittäminen edellyttää niin ikään tulkintaa ja analyysia – musiikin esittämistä tavataankin kutsua tulkinnaksi. Jotta teoksen voi asianmukaisesti esittää, täytyy ymmärtää mitä siellä tapahtuu. Analysoiva tulkinta merkityksellistää teoksen ja mahdollistaa yleisölle sen ymmärtämisen. Jos esimerkiksi Webernin teoksia soitetaan analysoimattomina, Adorno (2002, 168) selittää, kaikkia

partituurin merkintöjä uskollisesti seurailleen, mutta ilman teoksen ”ihonalaisten suhteiden paljastamista”, ei lopputulos voi olla kuin hölynpölyä. Esitys samastuu analyysiin myös päämääränsä myötä, sillä adekvaatin musiikkiesityksen tavoite on yhtäläillä paljastaa teoksen ”ongelma” ja tehdä teoksen ytimessä lepäävä mahdottomuus mahdolliseksi (Paddison 1993, 198). Adornon mukaan oikea musikaalinen tulkinta edellyttääkin taideteosten muotoilemista ongelmina. Se on ”niiden sovittamattomien vaatimusten tunnistamista, jotka esittäjiä kohtaavat ja jotka syntyvät teoksen henkisen sisällön suhteesta ilmenemiseen”. (Adorno 2006, 218–219).

Usein tulkinta on kuitenkin vaikeaa, jopa mahdotonta. Vaikka teos tekeytyykin sisäisesti johdonmukaiseksi ja eheäksi, on se täynnä yhteensopimattomuutta ja kitkaa. Partituurit tarjoavat lukuisia keskenään ristiriitaisia lukutapoja mahdollistaen siten loputtoman määrän potentiaalisia esityksiä. Teoksen esittäminen soivana objektina ei onnistukaan koskaan lunastamaan partituurin asettamia vaateita. (Paddison 1993, 197). Adorno (2006, 218–219) kutsuu tätä sovittamattomien vaatimusten tunnistamista ja pyrkimystä mahdottoman toteuttamiseen nimellä *tour de force*. Adekvaatti esitys ”alistaisi väistämättä vastakkaista momenttia”, tukahduttaisi jotain toista mahdollista merkitystä tai ulottuvuutta. Esittämisessä tulisikin löytää sellainen ”indifferenssipiste, jossa piilee mahdottoman mahdollisuus”, sellainen näkökulma, joka paljastaa *tour de forcen* jättäen sen kuitenkin kytemään. (Adorno 2006, 219). Adornon estetiikassa teoksen sisällön ja sen ilmenemisen välinen suhde on auki jäävä kysymys. Sävelteosten auditiivisessa tulkinnassa tähän otetaan aina uudella tavalla kantaa.

Ajatuksen analysoivasta tulkinnasta voi siirtää myös filosofisten tekstien lukemiseen. Tulkinnan voi katsoa terävöityvän juuri silloin, kun tekstin sisältämä ongelma kirkastuu, ja sen saa muotoiltua omin sanoin. Kun ongelman onnistuu esittämään selkeästi, sitä ei itse asiassa enää ole. Hyvä tulkinta tuhoaa arvoituksen. Etevämpi lieneekin sellainen, joka jättää salaisuuden kytemään eikä vain yhdeltä kantilta selätä sitä. Kappale on kuitenkin soitettava läpi, tutkielma kirjoitettava – ongelmalle on annettava muoto. *Tour de force* kuvaa juuri tätä ilmaisun pakkoa.

Vaikka Adorno teksteissään painottaakin teknisen analyysin tarvetta, hänen omilla musiikkianalyyseillään on kovin kyseenalainen maine. Anna Halme (1997, 28) kertoo niistä löydetyn virheitä, ja vaikka johtopäätökset usein ovatkin oivaltavia, jäävät havainnollistavat nuottiesimerkit

vaillinaisiksi. Max Paddison on samaa mieltä: Adornon immanentit analyysit ovat tekniseltä tasoltaan valitettavan traditionaalisia, eivätkä uskottavasti onnistu kuromaan umpeen teknisen analyysin ja filosofisen tulkinnan välistä juopaa. Tekniset yksityiskohdat ovat fragmentaarisia tai puutteellisia, epämääräisyys ja epätarkkuus turhauttavaa. (Paddison 1996, 69). Paddison katsoo kuitenkin, että heikkouksista huolimatta Adornon analyysit tuovat ulottuville syvällistä ymmärrystä musiikista. Ne onnistuvat välittämään ”mukaansatempaavan tunteen musiikista itsestään”. (Paddison 1993, 169–170). Myös Rose Rosengard Subotnik (1996, 165) tunnustaa Adornon kyvyn löytää mielikuvia herättäviä, tarkkoja ja metaforisia sanallisia vastineita musiikin elementeille; hän pitää sitä suorastaan hämmästyttävänä.

5.2 Rakenteellinen kuuntelu

”Musiikkikriitikko on kuuntelun ammattilainen”, Välimäki (2012, 178) toteaa, ”[h]än tarkastelee kohdettaan sekä tietoon perustuvan asiantuntemuksensa että kokemus- ja eläytymisherkkkyytensä varassa”. Myös Adorno asettaa velvollisuuksia hyvälle kuuntelulle. Aivan kuten säveltäjä noudattaa musiikillisen materiaalin vaateita ja muusikko partituurin, täytyy kuulijan pyrkiä ymmärtämään teoksen itsensä asettamia vaatimuksia. Tämä vaatii tietyn tyyppistä aktiivista kuuntelua. (Paddison 1993, 209). Konkreettisia analyysiohjeita saa Adornon teksteistä turhaan etsiä, mutta esimerkiksi kyvyn rakenteelliseen kuunteluun voi ymmärtää hyvän analyysin edellytykseksi.

Esseessään ”Little Heresy” (1965) Adorno (2002, 318) määrittelee rakenteellisen kuuntelun pelkät informaationisällöt ylittäväksi ymmärtämiseksi sekä kyvyksi vastaanottaa musikaalisia konteksteja merkityksellisinä kokonaisuuksina. Rakenteellisessa kuuntelussa kuulija hahmottaa teoksen osat suhteessa kokonaisuuteen ja pystyy erottamaan teoksessa avautuvan objektiivisen merkityksen omista subjektiivisista miellelyhtymistään ja toiveistaan huolimatta, Paddison (1996, 89) selittää. Subotnik puolestaan luonnehtii käsitteen kuvaavan prosessia, jossa kuulija seuraa ajassa paljastuvaa sävelteosta kaikkine sen yksityiskohtaisine sisäisine suhteineen, jotta saisi siitä musikaalisen kokonaiskuvan. ”Rakenteellinen kuuntelu on aktiivinen käytäntö, joka ollessaan onnistunut, antaa kuulijalle tunteen, että hän säveltäisi teosta sen aktualisoidessa itseään ajassa.” (Subotnik 1996, 150).

Edellisten luonnehdintojen perusteella kyseessä tuntuu olevan supervoima. Leppert (2005, 119–120) huomauttaakin, että ensisilmäyksellä Adornon kanta rakenteelliseen kuunteluun vaikuttaa sekä kohtuuttomalta että elitistiseltä. Edellytyksenä tällaiseen kykyyn on nimittäin pitkä musiikillinen kouluttautuminen, jonka ehtona useissa maissa on verrattain korkea sosioekonominen status. Lisäksi syventyneeseen musiikin kuunteluun vaaditaan runsaasti vapaa-aikaa. Rakenteelliseen kuunteluun kykeneekin kenties vain pieni joukko musiikkimaailman asiantuntijoita. Tämä on ongelmallista, sillä kuten Taneli Tuominen (2006, 45) huomauttaa, jos ymmärrys taiteesta kielletään muilta kuin sen muotokieleen koulutetulta eliitiltä, ollaan pian vastakkain ”yhteiskunnallisen työnjaon hierarkisoitumisen kanssa, minkä Adorno materialistina tunnistaa keskeiseksi modernin merkityskriisin ja atomisaation syyksi”. Yhteiskunnallisesti tämä on kiusallista, mutta ei muuta sitä otaksunakaan, että rakenteellisen kuuntelun avulla saavutetaan sellaista musiikillista ymmärrystä, johon ei muin keinoin pääse käsiksi. Nähdäkseni myös rakenteellinen kuuntelu on Adornon systeemissä ideaali, johon on pyrittävä oma keskeneräisyytensä tunnustaen ja ainaista täydentymistä tavoitellen.

Tärkeää rakenteellisessa kuuntelussa on kokonaisuuden ja sen osien suhteuttaminen toisiinsa. Vastuullinen kuuntelija koettaakin ylläpitää partikulaarisen ja universaalisen välistä dialektista suhdetta, sillä vain näin säilyy standardoimista vastustava ei-identtinen (Leppert 2002, 250). Esseissään ”The Radio Symphony” (1941) ja ”Little Heresy” (1965) Adorno puhuu atomistisesta kuuntelusta vastakohtana rakenteelliselle. Atomismi, eli osia kokonaisuuden kustannuksella painottava näkökulma, tarkoittaa musiikin kuuntelun yhteydessä passiivista, yksittäiseen miellyttävään ääneen tai kohtaan palautuvaa, helposti saavutettavaa ja muistettavaa kuuntelukokemusta (Adorno 2002, 318). Kun musiikilliset yksityiskohdat irrotetaan kokonaisuudesta, menettävät ne muun muassa dynamiikan ja äänenvärin muutoksilla saavutettavan tehonsa. Atomistinen kuuntelu eristää yksityiskohdat merkityksettömiksi saarekkeikseen, Richard Leppert (2002, 250) huomauttaa. Jos sinfonian teema eristetään, vain triviaali säilyy, Adorno lisää, ja juuri tämä tyhjänpäiväisyys tekee yksityiskohdan niin helpoksi muistaa ja omistaa kuin se olisi kulutushyödyke. Kuulija, joka ei piittaa musiikin kehittämisestä tai siinä tapahtuvasta hienovaraisesta liikkeestä, järkyttyy pahasti, jos jokin hänelle rakas teema on korvattu toisella. (Adorno 2002, 264). Varsinkin 1800-luvun myöhäisromantiikalle leimalliset soolomelodiat kutsuvat atomistiseen kuunteluun ollen helposti hyräiltäviä itsenäisiä tuotemerkkejä (Adorno 2002, 319).

Atomistinen kuuntelu siis tarvelee kokonaisuuden myötä avautuvan merkityksen. Toisaalta vasta yksityiskohdat tekevät teoksen mahdolliseksi, sillä teos toteutuu niiden kautta. (Ks. Leppert 2002, 250). Kokonaisuus, joka koetaan ilman viittausta osa-aspekteihinsa, on ”abstrakti, kaavamainen ja staattinen”, Adorno toteaa. Musikaalinen kokonaisuus on elävä prosessi, ei ennalta muodostettu kaava, johon osien täytyy mitenkuten työntyä väliin. (Adorno 2002, 319–320). Teoksessa jotain on aina tekeillään, ja kuuntelun kannalta merkittävää onkin, mitä siellä tapahtuu, ei mitä siellä staattisesti on. ”Musikaalisissa yksityiskohdissa Adorno kuulee subjektin puhuvan”, Leppert (2002, 250) lisää, ja tästä voimme nähdä vastaavuuden yhteiskuntaan yksilöineen.

”Rakenteellisesti Beethovenin sinfonioiden osien ensimmäinen tahti kuullaan vasta kun on kuultu myös viimeinen”, Adorno (2002, 255) toteaa. Musiikkiteos on tietysti sävelletty jonkinlaiseksi, jostain syystä toisiaan seuraavien osien ketjuksi, mutta prosessi on valmis vasta kun se on soitettu läpi. Tässä katsannossa taideteosta ei voida ymmärtää ennen kuin se on päättynyt. Toisaalta Adorno (2002, 319) sanoo, että ”[y]mmärtääkseen musiikkia, on välttämätöntä kuulla tässä ja nyt ilmenevät ilmiöt suhteessa siihen, mikä on mennyt ja aavistellen sitä mikä on tuleva”. Taiteen tulkinnassa yksityiskohtiin ja kokonaisuuteen keskittyminen vuorottelevat. Immanentti ja transsendentti kritiikki, joista puhun seuraavassa luvussa, ovat alati päälletysten.

Kirjoituksessaan ”Toward a Deconstruction of Structural Listening” Subotnik kritisoi rakenteellista kuuntelua. Ensinnäkin rakenteellisen kuuntelun ideaali on tehnyt suhtautumistavastamme musiikkiin lähes täydellisesti partituureista riippuvaista, ikään kuin ne olisivat kirjoja. Intellektuaalinen partituurin luenta syrjäyttää fyysisen äänen, ja voisi jopa väittää, että rakenteelliseen kuunteluun tarvitsee enemmän silmää kuin korvaa. Adorno on epäluuloinen soivaa ääntä kohtaan. Hän katsoo, että konkreettinen ääni on se musiikin taso, joka käyttäessään historiallisesti muotoutuneita materiaaleja, kuten teknologiaa ja konventioita, sietää yhteiskunnallisen ideologian vaikutuksen ja jopa sallii yksilöllisyyden neutraloimisen yhteiskunnallisuudella. Täydellisen autonominen musiikki ei siis oikeastaan voi soida lainkaan, sillä jo kuuluvuus olisi myönnytys yhteiskunnallisille keinoille. (Subotnik 1996, 161–162).

Adornon kanta kysymykseen, tulisiko musiikkia lainkaan soittaa jää hieman hämäräksi. Ensin hän sanoo, että nuottien sijaan se mikä musiikissa on elävästi soivaa, on asia itsessään, mutta jatkaa

samaan hengenvetoon: ”Partituurit eivät ole ainoastaan lähes aina parempia kuin esitykset, vaan ylipäänsä enemmän kuin vain esitysohjeita, ne ovat pikemminkin asia itsessään” (Adorno 2006, 207). Kumpi siis, soiva esitys vai idea nuottipaperilla, on sävelteoksen ydin? Kumpi on musiikkianalyysin kohde? Jälkimmäiseen Adorno tuntuu kallistuvan.

Myös Markus Mantere (2008, 163) kertoo soinnin olevan Adornolle se taso, jolla ”musiikista tulee ideologista ja jolla se liudentuu harmittomaksi viihteeksi”. Epäluuloisuus passiivista ajanviettoviihdettä kohtaan ohjaakin päänsisäiseen musiikinlukuun. Aivan kuten kirjoitettua tekstiä ei ole tarvis lukea ääneen, alkaa varsinainen soittaminen käydä tarpeettomaksi (Adorno 1981, 169). Musiikin äänetön kuuntelu pelastaa sen lisäksi siltä kaltoinkohtelulta, joka usein teosten osaksi lankeaa taitamattomien esiintyjien ja kapellimestarien taholta (ks. Adorno 1981, 169). Musiikin esittäminen muuttaa teoksen autonomista merkitystä antaen sille funktion mieluisana ajanvietteenä. Tämä vaikuttaa nykyisiin käytäntöihin, menneen musiikin vastaanottoon kuten myös uuden tuottamiseen, sillä musiikkia aletaan tehdä erityisesti markkinoita silmällä pitäen (Paddison 1993, 199–200). Eikä huoli koske vain niin sanottua kevyttä musiikkia, Adorno (2002, 395) jatkaa, yhtäläillä voi vakava musiikki mukautua markkinoiden tarpeisiin. Onko meidän siis ymmärrettävä, ettei rakenteellinen kuuntelu viittaakaan varsinaiseen kuuntelemiseen vaan musiikin kuvittelemiseen nuottien perusteella? Tämä on mahdollinen lukutapa.

Adorno näkee, että musiikin kuuntelussa kaivataan ensisijaisesti mielikuvitusta: ”Sillä joka kykenee mielessään kuvittelemaan musiikin asianmukaisella tavalla sitä kuulematta, on sellainen kosketus musiikkiin, joka muodostaa ymmärtämisen ilmapiirin. Ymmärtäminen korkeimmassa merkityksessään, arvoitusluonteen ratkaiseminen siten että se samalla säilyy, on sidoksissa taiteen ja taiteellisen kokemuksen henkistymiseen, jonka ensisijainen väline on mielikuvitus” (Adorno 2006, 246).

Minulle musiikki viittaa soivaan ääneen ja sen välisiin taukoihin, katson sen koostuvan perusluonteisesti konkreettisista ääniaalloista. Kuuntelukokemukseen sisältyy tosin myös paljon päänsisäistä prosessointia ja sävelaalloista riippumatonta materiaalia: odotuksia, muistoja ja ympäristön kohinaa. Esitystilanne tuo mukanaan ”kitkaa”. Nämä lisäosat kuitenkin tavallaan rikastavat musiikkia, tekevät siitä kosketeltavampaa ja koskettavampaa. Kitka vahvistaa ajallisuuden

ja paikallisuuden tuntua, sitä, että musiikki tapahtuu juuri tässä juuri minulle. Jos musiikista riisutaan sen kokemuksellinen puoli, mitä jää jäljelle? Mitä jos maalausta ei näkisi, kuulisi siitä vain seikkaperäisen kuvauksen? Se saattaisi riittää, jos kokijan visuaalinen mielikuviutus on kyllin herkkä. Samaten nuottien näkeminen voi riittää, jos musiikin pystyy kuvittelemaan. Absoluuttinen sävelkorva on tässä varmasti avuksi. Oma mielikuvitukseni on tässä suhteessa harmillisen kehittymätön, joten kannatan musiikin ”ääneen lukemista”.

Subotnik kritisoi myös sävelteosten rakenteen ensisijaisuutta rakenteellisessa kuuntelussa. Adorno myöntää, ettei rakenteellinen kuuntelu sovellu kaikkiin musiikkityyleihin tai kuuntelutilanteisiin. Esimerkiksi viihdykkeeksi tai passiivisesti kulutettavaksi taustaksi tarkoitettu musiikki ei juuri hyödy rakenteellisesta kuuntelusta, sillä niiden sisäinen rakenne ei sitä vaadi. (Leppert 2002, 336; 2005, 117). Rakenteellinen kuuntelu soveltuu parhaiten – tai jopa ainoastaan – sellaisen musiikin analysoimiseen, jossa rakenne on nostettu muiden parametrien, esimerkiksi äänenväriin tai rytmiin, yläpuolelle. Rakenteellinen kuuntelu ei Subotnikin mukaan rohkaise sellaisiin tietämisen muotoihin, jotka kumpuavat sävellyksen rakenteen ulkopuolelta. Kärjistetyksi jopa säveltäjän tai teoksen nimen tietäminen voi liata prosessin. Lisäksi rakenteellinen kuuntelu on kehkeytynyt aivan erityisesti Wienin toisen koulukunnan musiikin analysointiin, ja se asettaa eri musiikkityylit eriarvoiseen asemaan. Adornon rakenteellisen kuuntelun puolustus voidaankin lukea erityisesti Schönbergin musiikin puolesta puhumiseksi, Subotnik vihjaa. Kaanonin ulkopuolella värjöttelevät musiikkityylit ja -teokset eivät tässä kuuntelussa pärjää. (Subotnik 1996, 149–150; 157–158). Adornon esittämä immanentin analysoinnin vaade ei kenties olekaan yhteensopiva rakenteellisen kuuntelun kanssa.

5.3 Analyysi, kritiikki, kritisismi

Onko musiikkianalyysi käsitteen laajennuspyrkimyksistä huolimatta harhaanjohtava nimi musiikin abstrakteihin merkitysulottuvuuksiin, totuussisältöön, ideologiaan ja ei-identtiseen tähtäävälle tieteenharjoitukselle? Olisiko täsmällisempää puhua kritiikistä, tai vielä tarkentaen, filosofisesta musiikkikritiikistä?

Suomen kielessä näkee toisinaan käytettävän myös termiä ’kritisismi’ analyysin ja kritiikin välimaastoon sijoittuvasta mutta kumpaankaan täysin palautumattomasta asenteesta. ”Kritisistinen

analyysi pohtii musiikin merkityksiä ja arvoja humanistisen teorianmuodostuksen perinteeseen liittyen. Se haluaa irrottautua rakenteellis-teknisestä analyysistä, ja tarkastella musiikin laajempaa merkityksellisyyttä kulttuurille ja ihmiselle” Välimäki kuvaa. Musiikkikritisismi on se musiikintutkimuksen alue, joka haluaa sanoin kommunikoida musiikin merkitysulottuvuuksia, (Välimäki 2002, 70). Tätä Adorno kirjoituksissaan juuri tekee.

Otavan *Uusi sivistyssanakirja* (1986) määrittelee kritisismiä seuraavasti: ”kriittinen filosofia, Kantin tietoteoria, myöh. jokainen tietoteoria, joka tutkii tietokyvyn mahdollisuuksia ja rajoja; vastakohta dogmatismi”. Gummeruksen *Sivistyssanakirja* (1995) puolestaan sanoo kritisismien olevan ”Kantin alulle panema menetelmä menetelmien ja ihmisten käsityskyvyn rajojen määrittelemiseksi ennen filosofisen tms. teorian laadintaa”. Sanaan ei useinkaan törmää, se maistuu vanhahtavalle ja on vähintään yhtä epämääräinen kuin toisetkin vaihtoehdot. Lisäksi Kant, vaikka hänen ajattelunsa ohittamattoman tärkeää kriittiselle teorialle onkin, väikkyä taustalla liaksi. Pysyttelen selvyiden ja sanallisen säästäväisyyden vuoksi mieluummin kritiikissä ja analyysissä.

Jonkinlaista lukitsevaa määrittelyä on kuitenkin syytä harjoittaa. Esimerkiksi, kuinka kritiikki ja analyysi oikein eroavat toisistaan? Kerman katsoo analyysin olevan kritiikin jalostuneempi muoto, ”kaikista syvällisimmin tyydyttävää” kritiikkiä. Analyysi on akateemisempaa ja tieteellisempää, mutta silti kritiikin luokkaan kuuluvaa. Jostain syystä analyysia ei etenkään musiikin kentällä kuitenkaan haluta kutsua kritiikiksi. Jaon voi nähdä myös siten, että analyysi on suunnattu ammattilaisyleisölle, kritiikki sekakoosteisemmalle lukijajoukolle. Kenties musiikkianalyysi huomattavan akateemisena menetelmänä epäonnistuu avaamaan yhteyksiä taiteilijan ja hänen yleisönsä välillä. (Kerman 1980, 311–312; 321). Yleisön ja taiteen väliin tarvitaan journalistisemmän otteen musiikkianalyysiä, jota sitten usein kutsutaan musiikkikritiikiksi. Kritiikin voikin ajatella olevan askel musiikkitieteellisestä analyysistä muita tutkimusaloja ja yhteiskuntaa päin.

”[K]aikki minkään arvoinen kritiikki perustuu analyysiin”, Adorno (2002, 168) toteaa, ”sillä muutoin kritiikki jää jumiin hajanaisiin impressioihin, ja täten, jollei muusta kuin tästä syystä, ansaitsee tulla tarkastelluksi äärimmäisellä epäluulolla”. Kritiikin pohjalla tulee toisin sanoen olla ”objektiivista” musiikkianalyysiä, muutoin se pelkkää pintamusiikillista sanahelinää, mutta laskennallisiin tosiasioihin pohjaava analyysi tulee ylittää.

Musiikkikritiikin ja -analyysin välisen eron voi ymmärtää myös taideteoksen yhtäaikaisen autonomisuuden ja yhteiskunnallisuuden avulla: analyysi tutkii teosta, kritiikki sen puitteita. Jako ei tietenkään ole näin puhdas. Yhtä kaikki, musiikkikritiikki osallistuu analyysia hanakammin taidepoliittiseen keskusteluun. Keskustelevan ja kokoavan kritiikin tarve onkin taiteen parissa lisääntynyt kentän pirstaloitumisen ja yhtenäiskulttuurin näivettymisen seurauksena. Runsaudenpulaan hukkuvat yksilöt kokevat ja merkityksellistävät taidetta omista lähtökohdistaan ja arvoistaan käsin, nappaavat palan sieltä toisen täältä. ”Voivatko taiteen totuudet olla silti jollakin tapaa yhteisesti jaettavia, ja onko taideteoksissa jotakin siinä mielessä totuudellista, että se voitaisiin välittää tai kommunikoida toiselle kritiikin keinoin?”, Martta Heikkilä (2012b, 246) kysyy. Subotnik (1991, 52) vihjaa Adornon ajattelevan, että juuri kritiikin ja muun taidetta koskevan kommentoinnin avulla saatettaisiin luoda jonkinlaista kauan sitten kadonnutta yleistä ja auktoritaarista merkityksen lähdeä. Tarvitsemmeko me sitten yhtenäisyyden tunteen takaavan auktoriteetin, yhden oikean käsityksen taiteesta? Rajatussa mielessä kyllä, jotta taiteesta puhuminen ylipäätään olisi mahdollista. Yleiskielellinen kritiikki kontekstualisoi ja arvottaa, saattaa muuttua auktoriteetiksikin, mutta ennen kaikkea se pitää yllä julkista keskustelua. Taiteesta keskustellessamme emme ole niin yksin kuin taideteoksien äärellä.

Musiikkianalyysi- ja kritiikki eivät Adornolla rajaudu selviksi sektoreikseen, pikemmin sekoittuvat toisiinsa. Kritiikki, analyysi ja tulkinta tarjoavat kukin omia näkökulmiaan sävelteosten ymmärtämiseen muodostamatta tiukkaa tehtävänjakoa. Adorno (2006, 376) katsoo, että tulkinnan, kommentaarin ja kritiikin tulee ”terästäytyä aina filosofiaksi asti”, jotta teosten avautuminen onnistuisi. Hän ei näe itseään niinkään traditionaalisenä kriitikkona, ylistämässä tai halveksimassa yksittäisiä sävelteoksia, ennemminkin filosofisena kriitikkona, joka ”tulkitsevan aktin kautta artikuloi teosten yhteiskunnallista tai filosofista totuussisältöä”. Teokset itse kun eivät osaa tätä sisältöä ilmaista. (Goehr 2003, 600).

6. FILOSOFINEN MUSIIKKIKRITIIKKI

Filosofian tehtävä ei ole tuntea totuutta vaan oppia ajattelemaan. Toisin sanoen filosofia ei ole tietämistä vaan toimintaa. Taiteen ajatteleminen on yksi filosofian haara, jonka alalajina puolestaan on musiikin ajatteleminen. Tätä voidaan kutsua myös musiikkikritiikiksi. Adornon yhteydessä musiikkikritiikin filosofisuus onkin silmiinpistävä.

Filosofisen musiikkikritiikin tärkeimmiksi tehtäviksi Adorno nostaa totuussisällön valaisemisen, ei-identtisen säilyttämisen ja ideologisuuden paljastamisen. Taide on Adornolle ”epäsuoraa (länsimaisen) yhteiskunnan ristiriitojen ja modernin ihmisen pahoinvoinnin ilmausta”, Markus Mantere (2006, 159) sanoo, ja kritiikin tehtävänä on ”tuon ristiriitaisuuden ja taiteen sisäisen konfliktin, lopulta taiteen ’ideologisuuden’ esiin tuominen”. Anna Halme (1997, 54–55) kuvailee, että ”Hänen [Adorno] kriittisen musiikkisosiologiansa tavoitteena on maailman vapauttaminen ideologiasta, ja vaikka tätä tavoitetta ei voikaan koskaan täydellisesti toteuttaa, siihen on pyrittävä paljastamalla maailman epäkohdat, [...] ja alistamalla ne mahdollisimman kovalle kritiikille.” Osallistuessaan yhteiskunnan ideologisten sisältöjen purkamiseen, musiikkikritiikki lähestyykin yhteiskuntakritiikkiä (Adorno 1976, 224). Herää kysymys, missä määrin musiikkikritiikki käsittelee varsinaisesti musiikkia? Tähtääkö musiikkikritiikki Adornolla aina laajempaan yhteiskunnalliseen tiedostamiseen tai vallankumoukseen?

Käsite ’ideologia’ on esiintynyt taajaan läpi tutkielmani, joten on syytä tulkita Adornon sille antamaa merkitystä. Max Paddisonin mukaan adornolaista ideologiaa edustaa yhteiskunnallisten ja kulttuuristen etujen sekä pyyteiden naamiointi objektiivisiksi ja persoonattomiksi. Ideologiassa jokin keinotekoinen ja historiallinen väittää olevansa yhteydessä luonnonlakeihin tai terveeseen järkeen. Olemme suurilta osin epätietoisia tästä identiteettiämme muokkaavasta arvosysteemistä ja siten kyvyttömiä ottamaan siihen kriittisesti kantaa. Ideologia legitimoitui luonnolliseksi, universaaliksi ja muuttumattomaksi sellaisen, mikä on todellisuudessa hyvinkin kulttuurista ja historiallista luonteeltaan ja siten altista muutoksille. Ideologian voi Adornon systeemissä ymmärtää myös suhteessa Marxin perusta-päällysrakenne -jaotteluun. Yhteiskunnan ideologinen päällysrakenne, hegemoninen *status quo*, koettaa mystifioida perustanaan olevat todelliset tuotantovoimat ja -suhteet oikeuttaakseen kyseenalaistamattoman asemansa. (Paddison 1993, 53–54). Marxilta peruja on myös ajatus ideologiasta ”vääränä tietoisuutena”. Toisaalta ideologia viittaa Adornolla identiteetti-

ajatteluun ja asioiden jäännöksettömään haltuunottoon (ks. Cook 2001). Eheä kokonaisuus on ideologinen, sillä se jättää huomiotta kanssaan sopimattoman ei-identtisen. Taiteen tehtävänä onkin nousta tätä virallista ”positiivisuuden kulttia” vastaan ja puhua uhkaavan ei-identtisen puolesta. Vain tällainen taide voi kertoa totuuden. (Adorno 2002, 645–646)

Tässä luvussa käyn läpi Adornon näkemyksiä kriitikon positiosta, tehtävistä ja ongelmista. Kriitikko ei saisi erottaa itseään arvioimastaan kulttuurista eikä toisaalta kulttuuria yhteiskunnasta. Hänen tulisi tunnistaa oma ideologisuutensa ja varoa esineellistämistä taidetta. Latistuminen kuvailevaan reportaasiin tai toisaalta propagandaan yltyminen ovat tyypillisiä harha-askelia. Adornon kuulijatypologiassa kriitikko on kuuntelun asiantuntija, mutta standardien laatiminen osaamiselle on vaikeaa. Kriittisen teorian ideaalien mukaan kriitikko ei tulekaan koskaan valmiiksi. Luvun toisessa osassa esittelen kritiikin eri muotoja: immanentin, transsendentin ja dialektisen. Koetan myös suhteuttaa näihin Max Paddisonin esittelemän totuussisältöä ja ideologisuutta tavoittelevan dialektisen mallin, johon kuuluvat immanentti analyysi, sosiologinen kritiikki ja filosofis-historiallinen tulkinta.

6.1 Kriitikko

Adornon käsitys kriitikoiden ammattiryhmästä ei ole kovin mairitteleva. ”Kriitikot ja säveltäjät ovat harvoin samalla tasolla. Usein kriitikot ovat jopa huonompia kuin keskitasoiset koulutetut muusikot uuden vaativan nuottikuvan arvioimisessa”, Adorno esseessään ”The Aging of the New Music” (1955) arvelee. (Adorno 2002, 197). Toisaalta, jos kriitikko itse on muusikko, on hän vääjäämättä kapean ja välittömän läheisyytensä vanki. Liian likeinen suhde arvioitavaan asiaan altistaa omien intentioiden ja intressien vaikutukselle. (Adorno 1976, 151). Sitä paitsi ammattinsa osaavan kriitikon tulisi tuntea aikansa materiaali paremmin kuin muusikon tai säveltäjän, joiden voi ajatella vain työstävän sitä. Kriitikon täytyy osata lukea materiaalissa ilmeneviä merkkejä ideologiasta. Yhtäkaikki, vastaanotto on aina riittämätöntä mikäli se on vähemmän reflektiivistä kuin sen käsittelemät kohteet. ”[K]ritiikki edellyttää äärettömän paljon enemmän sivistystä kuin luominen”, tokaiseekin eräs Oscar Wilden (2008, 43) hahmoista.

Useilla kriitikoilla on Adornon mukaan tapana ylikompensoida musikaalisen käsityskykynsä puutetta ylistämällä valikoimatta kaikkea, mikä saattaisi olla tärkeää – näin uuden neron syntyminen ei varmastikaan jää huomaamatta. Tämä pahentaa muutoinkin kovenevalla vauhdilla sillisalaatiksi muuttuvaa kulttuuria. (Adorno 2002, 197). Tietty ylemmydentunto kuultaa tällaisesta asenteesta läpi. Suurin musiikkikritiikin ongelmista lienee kuitenkin, että se jää herkästi vain kuvailevaksi reportaasiksi. Verevän kritiikin ja väittelyyn kutsuvan arvioinnin sijaan kriitikot ”suorittavat palveluksensa korvikkeilla kuten raportoimalla sattumanvaraisesta mielihyvästään tai mielipahastaan tai tarjoamalla journalistista informaatiota”, Adorno valittelee. Rutiininomaisesti kriitikot tuovat esiin kaiken mahdollisen teoksen herättämiin impressioihinsa liittyen, jaarittelevat sen historiasta, tyylistä ja tekijästä. (Adorno 2002, 197). Ammattikritikoista on tullut uutistoimittajia, jotka suuntaavat ihmisiä kohti musikaalisten tuotteiden markkinoita, he ovat pelkkiä ”liikenteenohjaajia” (Adorno 1981, 20).

Kritiikki taipuukin vaivattomasti mainostamiseen tai jopa propagandaan jokaisen kriitikon välittäessä ensikädessä omia arvojaan. Useimmiten kritiikki lieneekin pikemmin ideologian välityksen muoto kuin totuuteen johtava käytäntö. Itseään kunnioittavan kriitikon ei tulisi kuitenkaan koskaan alentua pelkäksi propagoijaksi tai sensuroijaksi. Toisaalta, Wildeä (2008, 94) taas lainaten: ”Kriitikko ei voi olla tasapuolinen sanan tavanomaisessa merkityksessä. Ainoastaan itselleen yhdenentekevistä asioista voi lausua todella puolueettoman mielipiteen, ja epäilemättä tästä syystä puolueeton mielipide on aina täysin arvoton.” Kriitikko on – ja kenties hänen sopiinkin olla – aivan yhtäläillä omiin intentioihinsa ja intresseihinsä takertunut kuin säveltäjä tai muusikko.

”Hän [kriitikko] puhuu kuin edustaisi turmeltumatonta luontoa tai ylempää historiallista vaihetta, mutta tosiasiallisesti hän on aivan samaa olemusta, kuin mitä korkeammalle koettaa itsensä asettaa”, Adorno huomauttaa. Kriitikko pysyy vangittuna samalla kiertoradalla arvioimiensa teosten kanssa. (Adorno 1981, 19–20). Martta Heikkilä (2009) puhuu kritiikin ”reflektiivisestä käänneestä”, jossa kriitikolta edellytetään oman positionsa tunnistamista ja tunnustamista. ”Havaintojen tekoa ja kuvailua ohjaa kriitikon perusnäkemys siitä, mitä musiikki ensisijaisesti on – arvioiko hän esimerkiksi intervallisuhteita vai teoksen yhteiskunnallista voimaa – sekä hänen musiikkia ja kulttuuria koskevat taustatietonsa”, Susanna Välimäki (2012, 182–183) muotoilee. Puolueellisuudesta tai taustaoletuksistaan ei pääse kokonaan eroon, mutta niiden selittäminen edes itselleen saattaa selkiyttää ajattelua. ”Näin oletus ideaalisesta, pyyteettömästä ja persoonattomasta

subjektista hälvenee” (Heikkilä 2009). ”Luonnollinen” yleispätevyys on ongelma myös sikäli, että musiikkikritiikistä voi objektiiviseksi tekeytyessään tulla hallitsevan luokan itsesäilytysväline, sillä Adorno näkee objektiivisuudella tarkoitettavan hallitsevan mielen objektiivisuutta. Vaikka kritiikki tarjoaa oivan mahdollisuuden yhteiskunnan asettaman totaalisen totuuden rikki repimiseen, siihen sisältyy potentiaalisesti myös arvoja ylläpitävä mekanismi.

Kriitikko ei siis ole arvioimansa kulttuurin ulkopuolelle, eivätkä ole sen puoleen hänen arvioimansa kohteetkaan. Taideteoksesta puhuessaan, sitä arvioidessaan, kriitikko tulee kuitenkin helposti erottaneeksi sen ja pahimmillaan koko kulttuurin alueen muusta yhteiskunnasta. Arvioidessaan kulttuurin yksittäisiä palasia, kriitikko vahvistaa kulttuurin jonain ehjänä ja kokonaisena. Kulttuurikritiikin suurin fetissi on ajatus kulttuurista sinällään, Adorno (1981, 23) ilmoittaa. Yksikään taideteos ei seiso pelkästään omilla jaloillaan vaan on yhteydessä laajempiin yhteiskunnallisiin prosesseihin. Sävelteos, joka puolustaa olemassaoloaan sinänsä, on ideologista luonteeltaan, ja samoin on näin käyttäytyvä musiikkikritiikki. ”Ideologinen illuusio siitä, että ‘kulttuuri’ olisi jollain lailla ‘harmoninen’ ja ympäröivästä yhteiskunnasta autonomiseen sfääriinsä eristäytynyt vääristää myös tällaiseen ajatukseen uskovan kulttuurikritiikin”, Mantere (2006, 159) kuvaa. Lisäksi kulttuurin jäädyttäminen etäisiin ja ikuisiin arvoihin vääristää ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin asioihin tarttumista: taideteos tai kriitikko eivät voi olla poliittisesti kantaaottavia, jos ajatellaan, ettei taide päivänpolttaviin pikkumaisuuksiin keskity. Tässä huomaamme hentoisen ristiriidan aiemmin esitetyn taiteen poliittisen osallistumattomuuden kanssa.

Valistuksen dialektiikassa Horkheimer ja Adorno (2008, 175) toteavat puheen kulttuurista olleen aina kulttuurin vastaista: ”Kulttuuriin yhteisenä nimittäjänä sisältyy käytännössä se kartoitus-, luokittelu-, ja luettelointityö, joka vie kulttuurin hallinnon alueelle”. Kulttuuripuhe kaupallistaa taiteen. Gerry Stahl (2010) epäilee kriitikon yliarvostavan kulttuuria, minkä seurauksena kulttuuri esineellistyy ja kaupallistuu, ja taideteoksista tulee ylellisyystuotteita. Adorno (1981, 23) kertoo kriitikon arvottavan katseen tuotteistavan taidetta ja antavan sille vaihtoarvon. Kriitikko tulee siis sekaantuneeksi kulttuuristen arvojen alueeseen, vaikka saarnaisikin kaupallistumista vastaan. Sekä kulttuurisiin arvoihin viittaaminen että taiteen erottelu korkeaan ja matalaan ovat Stahlin (2010) mukaan kaupankäynnin tekniikoita, ja puhuessaan taiteesta ja sen autonomiasta kriitikko tuleeekin vain alistaneeksi sen vallitseville ekonomisille intresseille. Kuinka kriitikko saattaisi sitten pidätellä teosten esineellistymistä tai muuttumista kaupallisiksi fetisseiksi? Kenties kovin tepsiviä keinoja ei

ole, mutta ainakin taiteen prosessiluonteen ja tulkinnan ehtymättömyyden korostaminen voivat osaltaan hidastaa mätänemistä.

Voidakseen arvioida kulttuurin tuotteita, kriitikon täytyy olettaa, että hän itse täyttää arviointiin vaadittavat standardit, että hän on tarpeeksi kultivoitunut (ks. Stahl 2010). Mitä nämä standardit sitten pitävät sisällään? Millaista asiantuntemusta kriitikolta edellytetään, ja voiko kuka tahansa ryhtyä kirjoittamaan kritiikkiä? Winton Dean esittää hakuteokseen *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* kirjoittamassaan kritiikkiä käsittelevässä artikkelissa yleisiä kriitikon pätevyysvaatimuksia. Musiikin teknisten ja teoreettisen toimintaperiaatteiden tunteminen sekä vankka tietämys musiikinhistoriasta tulevat tietysti ensimmäisinä. Estetiikan ja muiden taidemuotojen tuntemisen lisäksi laaja yleissivistys on suotavaa. Ehkä tärkeimpiä ominaisuuksia ovat kuitenkin musiikin rakastaminen ja tahto oppia uutta. (Dean 1980, 48–49). Kriitikko ei saa jähmettyä yhteen esteettiseen toimintatapaan tai arvottamisen asteikkoon, sillä näin hän tukahduttaa taiteen uusien muotojen kehittymistä.

Wilde leikittelee ajatuksella, että taideteos on vain virike kriitikon omalle teokselle, jonka ei tarvitse olla missään suhteessa arvioitavaan asiaan. Korkeimmanlaatuinen kritiikki ”kohtelee taideteosta yksinkertaisesti uuden luomisen lähtöpisteenä.” (Wilde 2008, 57–59). Juha-Heikki Tihinen (2009) puolestaan toteaa kriitikon suorastaan tuhoavan unelmia yrittäessään luoda omaansa, eli täydellistä kritiikkiä: ”totta helvetissä kriitikko on puolueellinen, epäreilu ja tarkoitushakuinen, koska hän ensisijaisesti rakentaa oman taiteensa Parnassoa”. Säveltaiteen puolella kritiikki uuden luomisena voi viitata myös musiikin sisällä tapahtuvaan kritiikkiin, joko musikaaliseen tulkintaan tai säveltämiseen. Adornolaisessa musiikkikritiikissä musiikki voikin olla sekä kohde että instrumentti. Muusikolla tai muulla tulkitsijalla on kuitenkin tietty vastuu teokselle, eikä hän voi sitä miten tahansa tulkita (Mantere 2008, 160). Luovalle väärintulkitsemiselle on hahmotettavissa väljät raamit, ja tulkitsijan olisi vähintäänkin tunnettava se historiallinen jatkumo, jonka osaksi teos sijoittuu. Vastakarvaan tulkitseminen edellyttää säntillistä läksyjen lukua, sillä muutoin asenne ei ole kriittinen vaan inspiraatiota tai muuta hyötyä hakeva – jopa itsetarkoituksellisen väärämielinen.

Kirjassaan *Introduction to the Sociology of Music* Adorno esittää kuulijatypologian, jossa hän lajittelee musiikkia kuuntelevat ihmiset eri tasoille ekspertistä epämusikaaliseen. Hieman

pahamaineinen tyypittely on kärjistys, mutta antanee osviittaa siitä, mitä Adorno kuuntelun erityisosajalta, kriitikolta, vaatii. Ylimmällä tasolla on asiantuntija, joka usein on myös ammattimuusikko. Adorno kuvaa asiantuntijan yltävän täysin tietoiseen ja adekvaattiin kuunteluun – mitään ei häneltä jää huomaamatta. Asiantuntija seuraa spontaanisti monimutkaisinkin musiikin etenemistä kuullen menneet, nykyiset ja tulevat hetket niin, että ne ”kristallisoituvat merkitykselliseksi yhteydeksi”. Kuuntelua leimaa tekninen ja rakenteellinen ymmärtäminen. Hierarkiassa yhtä pykälää alempana on hyvä kuuntelija, joka eroaa asiantuntijasta sikäli, ettei täydelleen tiedä mitä kuulee. Hän ymmärtää musiikkia kuten me omaa äidinkieltämme mutta on enemmän tai vähemmän epätietoinen sen kieliopista ja syntaksista. Vaikka hyvä kuuntelija on epäilyksettä musikaalinen ihminen, ei tämä kyvyttömyys rakenteen sanallistamiseen aivan laatuunkäypään kritiikkiin riitä. Rivien välistä voikin lukea, että kriitikon tulisi Adornon kuulijatyypologiassa sijoittua asiantuntijan tasolle. Sekä asiantuntijuuteen että edes hyvän kuulijan titteliin yltävien ihmisten määrä on Adornon huoleksi kuitenkin käymässä vähiin. Tämä lienee seurausta musiikin vieraantumisesta yhteiskunnasta. (Adorno 1976, 4–6).

Kovin konkreettisia kritiikki- tai analysointiohjeita Adorno ei anna, sanoopahan vain, että on mahdotonta kuvailla yleisesti, miten vaadittava musiikillinen ymmärrys voitaisiin saavuttaa (Adorno sit. Halme 1997, 26). Stahlin mukaan Adorno kuitenkin edellyttää kelvolliselta kriitikolta ainakin kouluttautuneen muusikon valmiuksia, kykyä dialektiseen ajatteluun ja yhteiskunnalliseen analyysiin. Erityisen tärkeä ominaisuus on kyky vastustaa universalisoinnin houkutusta: erityistä ei saa yleistää historiallisen ja yhteiskunnallisen paikannuksen ulkopuolelle. (Stahl 2010). Kriitikolta edellytettäviä ominaisuuksia ja kykyjä saadaan toki kaivamalla esiin Adornon teksteistä. On kuitenkin vaarallista ajatella, että tietyt asiat tulisi täydelleen ymmärtää tai hallita ennen kritiikin harjoittamiseen ryhtymistä. Ymmärrys, johon Adorno viittaa, ja jota kohden jokaisen tinkimättömän ammatinharjoittajan olisi pyrittävä, on todennäköisesti mahdoton saavuttaa. Objektiivinen näkökulma, joka edellyttäisi sekä kaiken historiallisen ja yhteiskunnallisen tietouden että ei-identtisen muodostaman ylijäämän huomioimista, on pelkkä päiväuni. Silti kriitikon on työhön ryhdyttävä, ajattelemalla, kuuntelemalla ja kirjoittamalla kehittymään. Eikä kriitikko ole koskaan valmis – muuttuuhan taidekin kaiken aikaa.

6.2 Kritiikin lajeja

Lyhyessä esseessään ”Cultural Criticism and Society” Adorno (1981) esittelee kolme kritiikin lajia: immanentin, transsendentin ja dialektisen. Ne kuvaavat eri näkökulmia arvioitaviin kohteisiin. Summaten ja kärjistäen voisi sanoa, että immanentti kritiikki arvioi taideteoksia niiden omien ainutkertaisten ehtojen mukaan sisältä käsin, kun taas transsendentissa kritiikissä teoksia tarkkaillaan etäämpää ja kokonaisuutta yksityiskohtien sijaan tutkien. Dialektinen kritiikki yhdistää mainittujen parhaat puolet ja koettaa estää mustavalkoisen joko-tai -maailman syntymisen. Tässä alaluvussa koetan selvittää, mitä Adorno tarkalleen ottaen näistä käsitteistä sanoo, ja kuinka ne vertautuvat toisiinsa. Kuten sanottua musiikkikritiikin tärkeimpiin tehtäviin kuuluu maailman ideologisuuden paljastaminen ja eritoten taideteoksen totuussisällön tavoittelu. Max Paddison esittelee kirjoituksissaan dialektisen mallin näiden tavoitteluun. Siihen kuuluvat immanentti analyysi, sosiologinen kritiikki ja filosofis-historiallinen tulkinta. Tarkoitukseni on soveltaa tätä kolmijakoa Adornon kritiikin lajeihin.

6.3.1 Immanentti

Immanentin kritiikin lanseeraaminen tavataan laittaa Hegelin nimiin. Myöhemmin Marx kehitti ideaa, ja Frankfurtin koulukunnan jäsenet, eritoten Adorno, ovat edelleen jalostaneet sitä. Marxilaisessa puheessa immanentin kritiikin kohteen osoitetaan olevan erilaisten historiallisten prosessien tuotos eikä jotain luonnollista. Myös Adorno asettaa ”toisen luonnon” paljastamisen kritiikin tehtäväksi. Tässä mielessä immanentti kritiikki on ideologikritiikkiä, sillä historiallisen luonnollistamisella on yleensä ideologinen motiivi. Adornolla immanentti kritiikki liittyy kuitenkin myös taideteosten arvioimiseen.

Kirjoituksessaan ”On the Problem of Musical Analysis” Adorno vaatii, että musiikkianalyysin tulee olla immanenttia. Sävellyksen muotoa tulee seurata *a priori*, oma aiempi kokemus ja teoksen ulkopuolinen maailma huomiotta jättäen. Tulee keskittyä vain teoksessa avautuvaan – ainakin aluksi. (Adorno 2002, 166). Jukka Sarjala esittää väitöskirjassaan *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide*, että immanentissa kritiikissä arvioinnin kriteerit muotoutuvat teoksen ehdoilla. Tulkinnan perustaksi ei siis aseteta universaaleja sääntöjä, jotka olisivat vieraita teosten ainutkertaisille muodoille ja ratkaisuille. Sarjalan mukaan immanentin kritiikin avulla pyrittiin 1800-luvulla

tarkastelemaan ”teoksessa rakentuvaa orgaanista kokonaisuutta, joka ei niinkään illustroinut jotakin ideaa tai periaatetta äärellisessä muodossa, vaan joka koetti itse toteuttaa, kokonaisuudessaan, tuota ideaa tai periaatetta”. (Sarjala 1994, 40–41). Immanentti kritiikki suuntautuu siis teokseen itseensä, sen omaehtoiseen ja itseluotuun maailmaan. Taideteos mielletään siinä autonomiseksi.

Voidaan sanoa, että analyysi tai kritiikki on immanentti, jos sen tulkinnat nousevat teoksen omasta kielestä, transsendentti jos tulkinnoissa käytetään ulkopuolisia käsitteitä ja teorioita. Musiikin yhteydessä ongelmia tuottaa se, että tutkimus tehdään jo lähtökohtaisesti eri kielessä – jollei sitten puhuta soivasta kritiikistä teosten sisällä. Kuinka immanenttia musiikin sanallistaminen voi olla riippuukin siitä, kuinka käännettäväksi musiikin ylipäättään ymmärrämme. Tietty transsendenttius vaivaa näiltä osin aina musiikkianalyysia. Väljemmin ajateltuna musiikkianalyysi on immanenttia silloin, kun teokseen ei edetä teoria edellä, vaan tutkitaan siitä itsestään nousevia ideoita. Myös arvioinnin kriteerit tulisi määritellä teoksen perusteella, toisin sanoen sen mukaan, kuinka hyvin se ylittää itse asettamiinsa tavoitteisiin.

Adornon (2002, 172) mukaan analyysitavan valitseminen riippuu analysoitavasta teoksesta. Valintaan vaikuttaa kuitenkin huomattavasti se, kuinka ylipäänsä määrittelemme musiikin. Jos miellämme musiikin vaikkapa Eduard Hanslickin jalanjäljissä ”soivina liikutetuiksi muodoiksi”, voi sävelteoksia parhaiten tutkia juuri formalistisilla menetelmillä (ks. Hanslick 2014). Tällä ei välttämättä ole mitään tekemistä teoksen omien pyyteiden kanssa.

Immanentilla kritiikillä viitataan myös arviointiin sisäisestä näkökulmasta käsin. Steven Helmlingin mukaan kritiikin ”kroonisena ambitiona” on objektiivisuuden saavuttaminen, kohteen ulkopuolelle pääsy ja niin sanottu kriittinen etäisyys. ”Sisälle pääseminen” ja sympatia kohdetta kohtaan mielletään kritiikille vastaiseksi, vaikkapa hermeneutiikan pariin kuuluvaksi toiminnaksi. Järjen käyttö ei kuitenkaan pysty asettumaan täydellisen ulkopuoliseen asemaan. Adornon lähtökohtana onkin, että kaikki kritiikki tulee ”sisältä” – historian, talouden, kulttuurin, politiikan tai ideologian piiristä. (Helmling 2005, 99–101). Immanentin kritiikin täytyisi musiikkianalyysin tapaan myöntää värittyneisyytensä. Arvioinnit tapahtuvat aina jostain nimenomaisesta historiallisesta ja psyko-fyysisestä tilanteesta käsin, jolloin objektiivisuus tiukassa mielessä on harhaa. Ideologisuudesta ei voi pestä käsiään, kriitikko ei voi pysytellä omassa poterossaan ideologisesti infektoivan historian

ulottumattomissa. Helmling kehottaakin ottamaan tartunnan riskin. Ideologian ylittäminen on rajatussa mielessä mahdollista vasta, kun sen on ottanut syliinsä ja seulonut tarkkaan. (Helmling 2006, 163–164).

Toisaalta Adorno (1981, 29) ei usko immanentin kritiikin kovinkaan hyvin tunnistavan ideologiaa vaan jopa ylenkatsovan sen roolia yhteiskunnassa. Tutkiessaan teoksia omina autonomisina kokonaisuuksinaan kriitikko tulee erottaneeksi ne ympäröivästä yhteiskunnasta. Taideteokset eivät kuitenkaan voi tulla ymmärretyksi vain itsestään käsin, ja jättäessään tämän huomioimatta immanentti kritiikki edelleen vahvistaa ja vakiinnuttaa ideologian asemaa.

Paddisonin näkee, että immanentilla analyysillä on paikkansa adornolaisen totuussisällön tavoittamisessa ja tulkinnassa. Immanentin analyysin tasolla taideteoksen totuus tai epätotuus riippuu sen sisäisestä johdonmukaisuudesta. Osittain tarkoitus on perinteisen musiikkianalyysin keinoin selvittää, kuinka hyvin teoksen idea realisoituu sen teknisessä rakenteessa. Jokainen teos on enemmän tai vähemmän johdonmukaisessa suhteessa itse itselleen antamansa määritelmän kanssa. Tätä johdonmukaisuutta ja siitä seuraavaa totuutta immanentti analyysi arvioi. Taustalla on identtisyyslain laki, jossa käsitteen tulee vastata objektia. Musiikkiteoksen kontekstiin asetettuna tämä tarkoittaa idean ja rakenteen vastaavuutta, sillä musiikilla ei ole suoraan identifioitavaa ulkoista referenttiä. (Paddison 1993, 60; 1996, 72).

Adornolla totuus ei kuitenkaan sijaitse pelkästään käsitteen ja objektin vastaavuudessa, vaan myös niiden epävastaavuudessa. Asiat määrittyvät myös sen mukaan, mitä ne eivät ole, ja mitä määritelmistä jää yli. Tämä aiheuttaa ristiriitoja, jotka ovat keskeisiä Adornon negatiivisessa dialektiikassa: kuinka jokin voi samanaikaisesti sekä olla että olla olematta. (Paddison 1996, 72). Vaillinaisuutta tai epäjohdonmukaisuutta löytäessään immanentti kritiikki ei automaattisesti oletta näiden johtuvan säveltäjän taitamattomuudesta tai mielenköyhydestä, vaan koettaa tavoitella ”aporioiden logiikkaa” itseään, sitä miksi jokin jää ratkaisemattomaksi. Näistä antinomioista Adorno katsoo kriitikon voivan hahmottaa yhteiskunnan antinomioita. Immanentin kritiikin näkökulmasta onnistunein taideteos ei olekaan se, joka on näennäisesti ratkaissut ristiriidat ja asettunut valheelliseen harmoniaan, vaan se, joka *tour de forcen* hengessä ilmaisee harmonian ideaa negatiivisesti ruumiillistaen ristiriidat omassa rakenteessaan. (Adorno 1981, 32).

Ongelmana johdonmukaisuuden tavoittelussa on erityisesti se, että analysoijan oletetaan pääsevän käsiksi teoksen ideaan, eli siihen mitä teos pyrkii ilmaisemaan tai olemaan. Toteutuneen idean vertaaminen ”oikeaan ideaan” vaikuttaa kuitenkin epäilyttävän platonilaiselta. Adornon systeemissä taiteen toteutus antaa pikemminkin aavistuksen ideasta, jota ei voi täydelleen tavoittaa. Idea ei välttämättä olisi edes olemassa ilman sen toteumaa. Kuten Jussi Kotkavirta (1991, 191) muotoilee: ”se, mitä immanentin kritiikin [...] tuloksena saadaan esiin on jossakin mielessä totuus – mutta totuus, jota ei ole mahdollista esittää suoraan eikä positiivisesti”. Lisäksi oletus siitä, että jokainen taideteos ylipäättään pyrkii sisäiseen johdonmukaisuuteen on kyseenalainen.

Tekninen immanentti analyysi tai immanentti kritiikki näkevät teoksen itseriittoisena ja vain itseensä viittavana oliona. Taideteoksella on kuitenkin suhde ympäröivään maailmaan, eikä immanentti asenne yksinään tutkimiseen ja arviointiin riitä. Pelkkä autonominen itseensä käpertyminen sulkee silmänsä vallitsevilta ideologioilta, joita vastaan taiteen tulisi asettua. Seuraavalla Paddisonin tasolla, sosiologisessa kritiikissä, setvitäänkin niitä ristiriitoja, jotka aiheutuvat autonomisen teoksen paikallistumisesta yhteiskunnalliseen ja historialliseen kontekstiinsa. Ensin kuitenkin puhun transsendentista kritiikistä.

6.3.2 Transsendentti

Käsitteet transsendentti ja transsendentaalinen tapaavat mennä sekaisin. Transsendentaalisuuden juuret ovat Kantin filosofiassa ja kokemuksen ehtojen miettimisessä ylipäättään. Kantin mukaan meillä ei voi olla tietoa kokemuksen ulkopuolisesta, eli transsendentista todellisuudesta. Tutkielmani yhteydessä puhun transsendentista ulkopuolisuuden mielessä: transsendentti kritiikki tarkoittaa arviointia etäällä teoksesta, ja se määrittyykin osittain immanentin kritiikin vastakohtaksi. Arvioinnin mittatikkuna käytetään jo ennen taideteosten kohtaamista määriteltyjä periaatteita, ja yksityiskohtien sijaan tutkitaan kokonaisuutta, jota ei immanentin kritiikin tapaan oleteta ennalta.

Ulkopuolisuus, annetun ylittäminen ja itsensä erottaminen ihmisistä, jotka ovat juuttuneita ”vallitseviin illuusioihin” voi vaikuttaa hyödylliseltä lähestymistavalta kriittiseen tarkasteluun (Fornäs 2013, 508). Adorno näkee menetelmässä kuitenkin monia ongelmia, joista suurin lienee perspektiivin ideologisuus. ”Jos näkökulmansa valitsee olemassa olevan yhteiskunnan vaikutusvallan

ulkopuolelta, se on yhtä mielikuvituksellinen kuin abstraktien utopioiden rakennelmat voivat olla.” (Adorno 1981, 31). Transsendentti kriitikko kuvittelee voivansa asettua Arkhimedeeseen positioon kulttuurin ja yhteiskunnallisen sokeuden yläpuolelle ja tuomaan täältä jonkinlaisen kokonaiskuvan tarkasteltavakseen. Kriitikko ei kuitenkaan edusta ”puhdasta luontoa tai ylempää historiallista vaihetta” vaan on aivan samaa olemusta, kuin minkä koettaa kriittisessä ylemmydentunnossaan ylittää. Kriitikko ei ole kulttuurin ulko- eikä yläpuolella, eivätkä ole hänen arvioimansa tuotteetkaan. Hän pysyy vangittuna juuri sillä kiertoradalla, jota vastaan koettaa taistella. (Adorno 1981, 19–20).

Kulttuurista puhuessaan kriitikko tulee myös eristäneeksi sen muusta yhteiskunnasta. Hän sijoittaa sekä itsensä että arvioimansa taideteokset yhteiskunnan ulkopuolelle, voidakseen kritisoida niitä ”objektiivisesti”. Ulkopuolisuus on kuitenkin mahdotonta, ja kuten Helmling (2005, 101) sanoo, ”eksternaalinen kritiikki on ideologisesti saastunutta, sokeutunutta tai itsensä trivialisoivaa olettaessaan päässeensä, voivansa päästä, tai että sen pitäisi päästä yhteiskunnallisen määräytymisen ulkopuolelle”. Immanenttia kritiikkiä harjoittaessaan tutkija luo virheellisen kuvan yksittäisen taideteoksen autonomisuudesta ja irrallisuudesta, mutta transsendentissa kritiikissä mennään vielä pidemmälle: koko taiteen kenttä nähdään muusta maailmasta erillisenä lohkona. Transsendentti kritiikki näkee maailman suljettuna totaliteettina ja penääkin radikaaleja muutoksia sen suhteen. Se koettaa panna päiviltä kaikki aikaisemmat ymmärtämisen muodot ja luoda jotain täysin erilaista. Siten se on linjassa esimerkiksi nykymuodin, uutisten ja muun median kanssa, Johan Fornäs huomauttaa – aina hinkumassa jotain uutta ja aikaisemmasta poikkeavaa. (Fornäs 2013, 509–510).

Transsendentilla kritiikillä on myös esineellistävä vaikutus. ”Hyökkäys kokonaisuutta kohtaan ammentaa voimiaan siitä, että lume yhtenäisyydestä ja maailman kokonaisuudesta kasvaa yhtä matkaa esineellistymisen kanssa”, Adorno (1981, 31) sanoo. Ymmärrän asian niin, että kohdellessaan todellisuutta ehjänä kokonaisuutena transsendentti kritiikki kivettää sen sellaiseksi. Mitä esineellistyneempi maailma on, sen helpompi se on nähdä staattisina merkityksinä ja toisistaan erillisinä osa-alueina.

Paddisonin totuustavoittelun toinen aste, sosiologinen kritiikki, soveltuu ainakin sikäli transsendentin kritiikin yhteyteen, että siinä on tarkoitus paljastaa autonomisena pidetyn musiikin ideologisuus. Taideteoksen itse itselleen asettamat tavoitteet ovat usein ristiriidassa sen yhteiskunnallisen funktion

kanssa. Teos voi olla totta omilla termeillään mutta epätotta yhteiskunnallisissa käytänteissä, kuten kulutushyödykkeenä tai nautinnon välineenä. Paddisonin ensimmäinen taso, immanentti analyysi, onkin yhteensopimaton sosiologisen kritiikin kanssa. Sosiologisessa kritiikissä koetetaan paljastaa kuinka yhteiskunta on kerrostunut musiikilliseen materiaan ja millaisen funktion teokset yhteiskunnassa saavat.

Musiikki on usein ideologista funktionsa vuoksi, mutta myös autonomisuus saattaa kääntyä ideologisuudeksi sen teeskennellessä koherenttia. Autonominen teos antaa virheellisen kuvan todellisuudesta jonain harmonisena ja sovitettuna kokonaisuutena, se valaa eheään yksikköön riitaisen ja fragmentoituneen. (Paddison 1996, 72–74). Kaikki taide on ideologista, sikäli kun se asettaa suljetun ja eheän oman maailmansa, Paddison (1993, 60–61) sanookin, ja tällaisena transsendentti kritiikki pyrkii maailman hahmottamaan. Adorno (2006 435) luonnehtii asiaa toteamalla, että taideteokset ovat ”muotonsa osalta ideologiaa, riippumatta siitä, mitä ne sanovat, pitäessään henkisyyttä *a priori* materiaalisen tuotannon ehdoista riippumattomana ja siksi korkearvoisempana, ja kuvittelevat olevansa ikivanhan syyllisyyden, ruumiillisen ja henkisen työn erottelun yläpuolella”.

Transsendenttiin kritiikkiin liitetään yleisesti paljon huonoja ominaisuuksia, joita James Gordon Finlayson (2014, 1145) listaa: merkityksettömyys, epäolennaisuus, epäuskottavuus, tehottomuus, epäkäytännöllisyys, elitistisyys, manipulatiivisuus, epäoikeudenmukaisuus... Adornolle sekä immanentti että transsendentti asenne ovat yksinään riittämättömiä totuussisällön ja ideologian tavoitteluoperaatioissa. Vastakohtaisuus ulkopuolelta tunkeutuvan ja sisäpuolelta koskettavan tietoisuuden välillä on epäilyttävä ja kenties näennäinen. Kyseinen dikotomia onkin oire esineellistymisestä, jota filosofian tulisi kaikin voimin pidätellä. (Adorno 1981, 31). Adornon ajattelulle hyvin yleinen piirre on kahden vastakkaisen tai ristiriitaisen käsitteen saattaminen toistensa yhteyteen. Tämä ei suinkaan tarkoita kompromissia eikä eripuraa hälventämistä. Helmlingin mukaan Adorno ei tyydy valitsemaan puoltaan sen suhteen, mitä kritiikki on tai mitä sen tulisi olla. Pikemminkin hän kritisoi tätä debattia ja muotoilee laajempia mahdollisuuksia sen yli. (Helmling 2005, 99). Ulkopuolinen kriittisyys ja sisäinen hermeneuttisuus koetetaan yhdistää elävään symbioosiin, dialektiseen kritiikkiin.

6.3.3 Dialektinen

”Vaihtoehdot – katsella kulttuuria kokonaisuudessaan ulkopuolelta käsin yleisen ideologisuuden alaisena, tai kohdata kulttuuri sen itse kristallisoimilla normeilla – eivät ole kumpikaan hyväksyttäviä kriittisessä teoriassa”, Adorno (1981, 31) aloittaa. Tarvitaan metodi, joka tekee molemmat: kritisoi sekä ulkoa että sisältä. Hyväksyessämme käsitteet sisäpuoli ja ulkopuoli tulemme hyväksyneeksi myös näiden välisen vastakohtaisuuden, ja juuri tällaista kivettämistä dialektinen kritiikki vastustaa (Muller 2005, 114). Dialektinen kritiikki muotoutuukin immanentin ja transsendentin jännitteisestä vuoropuhelusta vastustaen selkeää jakoa näiden välillä. Se muodostaa näistä synteetin säilyttäen edellisen kunnioituksen ainutlaatuista teosta kohtaan mutta ylittäen sen jälkimmäisessä huomioidun yhteiskunnallisen kontekstin avulla (Stahl 2010). Taideteokset ovat sekä autonomisia että yhteiskunnallisia. Näiden ääripäiden välillä taide koettaa tasapainoilla antautumatta kumpaankaan: taiteeseen taiteen vuoksi tai sosiaaliseen realismiin (ks. Stahl 2010). Adornon dialektisuus ei ole niinkään kolmas katsantokanta, vaan yritys kehittää sellaisia itsensä ylittäviä filosofisia katsantokantoja, jotka eivät kuvittele ajattelun perustuvan katsantokannoille (Martinson 2014, 41).

Esteettisessä teoriassa Adorno (2006, 535) toteaa: ”yksikään taideteos ei ilmene asianmukaisesti välittömästi annettuna; yhtäkään ei tule ymmärtää ainoastaan sen omilla kriteereillä. Kaikki teokset rakentuvat itsessään oman logiikkansa ja johdonmukaisuutensa mukaisesti, yhtä lailla kuin ne ovat momenteja hengen ja yhteiskunnan kokonaisuudessa. Näitä kahta näkökulmaa ei tule tarkastella tieteen tavoin toisistaan puhtaasti erillisinä”. Sitaatissa asia tulee selvästi esille. Meillä on ja tulee olla erilaisia näkökulmia todellisuuteen, mutta vasta yhdessä ne muodostavat varteenotettavan näkymän.

Kuten immanentti kritiikki, myös dialektisuus liittyy olennaisesti Hegeliin ja Marxiin. Hegelin dialektiikkakäsitys on laaja, se on ”sekä subjektiivista että objektiivista, sekä ristiriitoja löytävää että niitä ratkaisevaa, sekä abstraktia että konkreettista”, Ilmari Jauhiainen kuvailee. Dialektiikka ei Hegelillä oikeastaan tarkoita menetelmää. Tarkoitus on vain löytää siirtymiä vastakkainasettelujen välillä. (Jauhiainen 2007). Marxilaisittain dialektisuus viittaa sellaiseen kritiikkiin, joka tutkii kausaalisia yhteyksiä taiteen ja sitä muovaavien ideologisten, taloudellisten tai yhteiskunnallisten tekijöiden välillä. Marx katsoo kulloisenkin historiallisen hetken taiteellisen sisällön ja muodon muotoutuvan ja määräytyvän näiden materiaalistien tekijöiden ehdoilla. Adornolla dialektisen

kritiikin voi katsoa liittyvän myös hänen suurempaan negatiivisen dialektiikan projektiinsa. Toisaalta hän haluaa pelastaa käsitteen Hegelin harjoittamalta systematisoinnilta (ks. Finlayson 2014, 1155).

Paddisonin mallin viimeinen taso, filosofis-historiallinen tulkinta, edellyttää sekä immanenttia analyysiä että sosiologista kritiikkiä. Se koettaa piirtää esiin aluetta, joka ylittää sekä autonomisen teoksen teknisen rakenteen faktat että teoksen sosiaalisen funktion aiheuttamat ristiriidat. (Paddison 1996, 74). Ensin filosofinen tulkinta koettaa immanentin analyysin avulla kuvailla teoksen itsensä sisäistä dialektiikkaa: rakennetta, osien suhdetta kokonaisuuteen, materiaalin kehitystä ja niin edelleen. Tämän jälkeen koetetaan havainnollistaa subjektiivisen ilmaisun ja objektiivisen tekniikan välistä dialektiikkaa sosiologisella kritiikillä. Tämä liittyy myös teoksen yhteiskunnalliseen sisältöön ja siihen, kuinka tämä sisältö heijastaa yhteiskunnan dialektisuutta. (Paddison 1996, 61–62)

Tällä tasolla teoksen totuus viittaa sen autenttisuuteen. Filosofis-historiallinen tulkinta yrittää paikantaa teoksen suhteessa sen yhteiskunnallisesti ja historiallisesti määräytyneeseen musiikilliseen materiaan. Teoksen totuus sisäisenä johdonmukaisuutena ja epätotuus ideologisuutena hankaavat alati toisiaan vastaan. Autenttisuuden aste määrittyykin sen mukaan, kuinka hyvin tätä antagonismia käsitellään, ja kuinka hyvin se onnistutaan säilyttämään teoksessa. Filosofis-historiallisen tulkinnan tavoitteena on lähestyä arvoitusta identifioimalla kunkin musiikkiteoksen ongelma, ja tunnistaa *miksi* arvoitus on ratkaisematon. (Paddison 1993, 62).

Toistuuko ongelma sitten samanlaisena teoksesta toiseen? Jos taidearvoituksen ratkeamattomuuden kerran oivaltaa ja hyväksyy, eikö musiikin kuuntelu käy tarpeettomaksi? Totuussisällön historiallinen luonne ja samaan virtaan astumisen mahdottomuus hankaavat tässä vastaan. Tärkeimmät taideteokset elävät ihmisten tavoin, niistä ”tulee jatkuvasti esiin uusia kerroksia, ne vanhenevat, kylmenevät ja kuolevat” (Adorno 2006, 33–34). Arvoituksen ratkaisemattomuuden syyt saattavat muuttua käsitteellisen ajattelun valloittaessa lisää alaa ei-identtisen ja ei-vielä-käsitteellisen hämystä. Totuus saattaa vanhetessaan käydä triviaaliksi, ja sitä pitääkin uutta musiikkia kuunnellen päivittää.

7. UUDEN MUSIIKIN FILOSOFIA

Viimeisessä luvussa käsittelen uuden taiteen asemaa ja arviointia. Uusi ylittää käsityskategorioidemme rajat eikä ole vielä mitään. Tämän vuoksi kategoria liittyy ei-identtiseen. Kriittisyydellään uusi tuhoaa menneet muodot ja kurottaa utopiaan. Onnistunut uusi ei miellytä, sillä se rikkoo elämänhallintaamme vastaan. Tonaalisuuden dominanssi vaikuttaa osaltaan uuden vaikeuteen ja vastenmielisyyteen: korva ei ole tottunut kuulemaan yhteiskunnasta vieraantunutta autonomista ja autenttista uutta. Uuden kritisoimiselle ei ole kategorioita, mutta Adorno vaatii sen arviointia. Taide ei etene omalakisesti, joten olisi vähämielistä olla ottamatta siihen kantaan. Kannanotto ei saa kuitenkaan rajoittaa uuden avoimuutta: tänään uusi ei sitä enää huomenna ole. Lisäksi uusi merkityksellistää menneen: näemme taidehistorian aina uusimpien muotojen perusteella. Uuden kytkös traditionaaliseen on vahva, mutta Adorno korostaa mieluummin eroa. Vanhaan palauttaminen, uuden ymmärtäminen tutuilla käsitteillä karsii ei-identtistä. Traditionaalisia keinoja käyttävää musiikkia Adorno ei soisi enää sävellettävän, sillä vanhat keinot tuottavat tuodittavaa valhetta. Materiaalin vaateita seuraava uusi on yhteiskunnan viallisuutta heijastellessaan puolestaan niin kamalaa, ettei sekään oikeastaan ole mahdollista. Ennen esiripun sulkeutumista puhun hieman nykyisestä uudesta.

7.1 Millaista on uusi taide?

Uuden kategoriolla on Adornon estetiikassa keskeisen asema. Musiikkinfilosofia on mahdollista vain uuden musiikin filosofiana, hän teoksessaan *Philosophy of Modern Music* toteaaakin (Adorno 1973b, 10). Uusi tavoittelee vielä tuntematonta ei-identtistä eikä suostu mukautumaan yhteiskunnassa vallitseviin mielikuviin elämästä ja taiteesta. Tässä tutkielmassa uusi musiikki ei viittaa niinkään eilen sävellettyyn vaan äänitaiteeseen, jossa musiikin jokin parametri rikkoo traditionaalisia äänenjärjestelytapoja vastaan. Uusi tarkoittaa uudenlaisia ajatuksia. Se on jotain outoa, sillä jokin sen elementeistä ylittää käsityskategorioidemme rajat. Sitä ei ole vielä hyväksytty tai liitetty osaksi kiinteitä luokituksia. Usein uusi herättääkin kysymyksen: onko tämä musiikkia ollenkaan? Uusi asettuu vasten traditionaalisen musiikin ideologisia piirteitä, väitettä, että tällaista musiikki on, tällaista sen tuleekin olla (Adorno 1998, 260). Uuden käsite on yhteensopimatonta ”affirmatiivisen äänen” kanssa, Adorno (2002, 181) sanoo, sen kanssa mitä yksinkertaisesti on. Näin se myös haastaa olemassa olevat ilmaisun muodot (Bowie 2013, 138). Näyttäessään muunlaisen olemisen ja taiteen mahdollisuuden uusi liittyykin utopiaan.

Uusi on määritelmällisestikin tuntematon, sillä se ei ole vielä mitään. Se on arvostelma, joka ei ole arvosteltavissa, pelkkä sokea ”tuo tuolla” (Adorno 2006, 62–63). Uusimman taiteen kärki ei synnytä teoksia vaan pelkkiä eleitä. Se työntää ääntä vielä valloittamattomille alueille antaen esimerkin siitä, mihin musiikki voisi mennä. Kuvataiteen puolelta mieleen tulee Picasson *Avignonin naiset* (1907), joka osoittaa tien kubismille olematta vielä ehein kubistinen työ. Tomáš Kulka puhuu taiteelliseen arvoon kuuluvasta innovaatioannista. Teoksen ei tarvitse olla esteettisesti täydelleen hallittu ollakseen arvokas, sillä arvokkuus määrittyy myös tulevaisuudessa näkyvien jälkien perusteella. Jos uuden antamaa esimerkkiä seurataan, se muuttuu osaksi kaanoniam. (Kulka 2005, 75–76). Uuden on välttämättä oltava marginaalissa, sillä onnistunut uusi ei miellytä. Se tuntuu pikemminkin rikkovan elämänhallintaamme vastaan.

Uutta musiikkia on hankala arvioida, koska sille ei ole kehittynyt yleisiä luokittelu- ja analyysiperiaatteita. Sitä ei voi verrata vanhaan eikä välttämättä toiseen uutuuteenkaan, sillä kriteerit muotoutuvat teos kerrallaan. Arvioinnin hankaluus kumpuaa Kulkan (2005, 76) mukaan siitä, että ”[v]oidaksemme arvioida kyseisen innovaation ansiot meidän täytyy tietää, miten sitä käytettiin myöhemmin”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettemmekö voisi sanoa mitään kunnollista teoksesta, joka sävellettiin eilen, ei historia yksin ratkaise taiteen arvoa. Ne summittaiset arviot, ”perehtyneet arvaukset”, joita kriitikot ja muut uuden taiteen äärellä lausuvat, vaikuttavat merkittäväällä tavalla teosten tulevaisuuteen. Perusteltu ajankohtainen arvostelma on mahdollinen, ja vaikka historia osoittaisikin tuomion tai ylistyksen ”vääräksi”, olisi tylsämielistä olla puuttumatta tämän hetken ilmiöihin. Adorno suhtautuu suorastaan vihamielisesti tähän ”jääräpäiseen vulgaarhumanistiseen kliseeseen”. (Adorno 2006, 377). Mietiskelyyn taipuvainen, kantaa ottamaton tarkkailija, joka olettaa totuussisällön aukenevan hänelle spontaanisti tietyssä historiallisessa hetkessä, on väärässä (Adorno 1998b, 262). ”Tämä käsitys on pelkkää oman kyvyttömyyden historianfilosofista rationalisointia, ikään kuin perusteltu arvostelma olisi mahdotonta tässä ja nyt”, Adorno (2006, 377) jatkaa. Kritiikki jää toki keskeneräiseksi, eikä viimeistä sanaa tule kukaan lausuneeksi, mutta ei uutuus saisi estää sanomasta.

Taide ei etene omalakisesti tai minkään *Zeitgeistin* mukaan. Se muokkautuu meidän siitä käymiemme kriittisten keskustelujen myötä. Toisaalta filosofisten keskustelujen edelle taidemaailmassa usein menevät paitsi talous myös oikukkaat internetilmiöt. Taideteoksen nousevat ja sammuvat sattumanvaraisistakin syistä. Esimerkiksi käy J. S. Bach, jonka Mendelssohn vasta 1800-luvulla nosti

soittolistoilta – omana aikanaan Bachia pidettiin liian vanhanaikaisena. Uskon kuitenkin, että paikallisella puheella on merkitystä, niin taideteosten historiallisen kehityksen kuin oman ymmärryksen kannalta.

Ongelmana uudessa ja avantgardessa on, että siinä vaiheessa kun joku nimetään uudeksi laaduksi, se tuskin sitä enää edustaa. ”Uusi tavoittelee ei-identtistä, mutta palautuu tämän intension vuoksi identtiseen; identifioidessaan ei-identtistä moderni taide yrittää Münchhausenin temppua” Adorno (2006, 67) huomauttaa. Uusista ismeistä tulee ajan saatossa tyhjiä, banaaleja ja itsetarkoituksellisia, mutta iskusanat kuten ekspressionismi, futurismi, kubismi, atonaalisuus, surrealismi muistuttavat meitä siitä sokista, jonka ne omana aikanaan aiheuttivat (Adorno 2002, 127). Uusi sekoittuu siihen, mikä oli aikoinaan uutta ja eksentristä. Adorno viittaa uudella musiikilla ennen kaikkea kyse tonaalisuuden murtumisen jälkeiseen sävelkieleen, atonaalisuuteen ja dodekafoniaan. Hän tuntuu olevan jopa kyvytön näkemään ja arvioimaan 12-säveljärjestelmän jälkeistä uutuutta. Nykykriitikoiden tulisikin jättää uuden kategoria avoimemmaksi, utopian suuntaan avautuvaksi. Jos kriitikko ei halua tyytyä taidemusiikin museon vartioimiseen, on hänen tärkein tehtävänsä uuteen musiikkiin tutustuminen ja sen tuominen yleisön tykö.

Mennyt taide täytyy aina uudelleen ajankohtaistaa ja merkityksellistää kritiikillä, se ei ole pelkkä staattinen arvioivan vertailun mahdollistaja. Kronologisuus on Adornolla nurinkurista: vanha tarvitsee uutta realisoituakseen (Adorno 2006, 66). Menneen ymmärtäminen tapahtuu nykyisistä käytännöistä käsin, eikä anakronistisuutta tarvitse liikaa vältellä (ks. Geuss 2005, 234). Ymmärrämme esimerkiksi luolamaalauksia niiden linssien lävitse, jollaiseksi taide on meille tullut. Jos taiteella olisi ollut toisenlainen historia – niin kuin sillä hyvin olisi voinut olla – näkisimme neoliittisenkin taiteen eri tavoin. (Geuss 1998, 309). Ilman uutta ja avantgardea käy koko taiteen käsite ongelmalliseksi, Geuss vihjaa. Nimittäin jos uutta ei jostain syystä tuotettaisi, pysyisi vanhakin ennallaan, ”ihastuttavana, mutta yhteiskunnallisesti irrelevanttina kontemplaationa”. Jollei avantgarde tarjoa uusia näkökulmia menneeseen, jähmettyy vanha pelkäksi objektikokoelmaksi. Näin taidetta ei itse asiassa lainkaan olisi, sillä Adornolle yhteiskunnallisesti irrelevantit teokset eivät taiteen määritelmään yllä. (Geuss 1998, 313).

Esseessään ”Music and New Music” (1960) Adorno epäilee uuden musiikin kuulostavan vaikealta pääosin sen vuoksi, että se poikkeaa niin paljon siitä, mitä valtaosa ihmisistä on tottunut pitämään musiikkina aina varhaislapsuudesta lähtien (Adorno 1998b, 251–252). Uusi on luotaantyöntävää, koska se on erilaista, rumaa. Vastenmielisestä vaikeudesta puhuttaessa on kuitenkin syytä muistaa, että tonaalinen muotokieli, johon olemme korvamme totuttaneet, on vasta nelisen sataa vuotta vanhaa. Se ei missään tapauksessa ole luonnosta peräisin. Dodekafoniaa ja sarjallisuutta on usein syytetty paperinmakuisuudesta, eli siitä että nuoteilla näkyvää rakennetta ei voi tavoittaa auditiiivisesti, mutta kenties syynä onttoutteen onkin kehittymätön korva. Emme ole tottuneet kuulemaan eri tavoin järjestettyä musiikkia. Saman mekanismin vuoksi esimerkiksi kiinalainen ooppera voi kuulostaa lähes sietämättömältä kuulijasta, jolle sen sävelkieli ja estetiikka ovat vieraita. Kuulijat eivät kuitenkaan synny vaan heidät tehdään. Kaiken musiikin kuunteleminen on pitkällisen kouluttautumisen ja sosialisoinnin tulosta. Harjoitetun korvan hyväksymät rajat ovat jatkuvassa muutoksessa niin maantieteellisesti kuin historiallisestikin. Väite, että uusi musiikki suhteessa traditionaaliseen on vain älyllistä kikkailua tunteen kustannuksella, onkin usein merkki ymmärryksen puutteesta.

Gino Stefani kutsuu korvan tottumattomuutta konventionaalisen koodin puutteeksi. Kuuntelemme musiikkia aina joidenkin vakiintuneiden koodien perusteella, ja ymmärtäminen on näiden koodien purkamista, dekodaaamista. Uudessa musiikissa on kuitenkin vain vähän dekodattavaa, eikä se välttämättä edes edellytä olemassa olevien musiikkijärjestelmien tuntemista. Uutta musiikkia kuunnellessa koodi täytyy itse keksiä, ja aiemmin hankittu musiikillinen kompetenssi saattaa olla jopa rajoittavaa. “[U]seissa tapauksissa perusyleisö harjoittaa nykymusiikin kritiikkiä luontevammin ja luovemmin kuin monet kriitikot, koska tuo musiikki ei edellytä olemassa olevien musiikkijärjestelmien viitekehystä, vaan nojaa ymmärryksen peruserrostumiin [...]. Monille taidemusiikin perinteestä tulee ennakkoluulo”. (Stefani 1985, 158–161).

Valistunut kuulija vertaa musiikkia oikeana pitämäänsä malliin, koettaa Kantin determinoivan arvostelman tavoin johtaa säännön aikaisemman kokemuksensa puolelta. Kaanonin huohottaessa niskaan on hankala heittäytyä immanenttiin kritiikkiin, jossa arvioinnin kriteerien tulisi muotoutua teoksen ehdoilla. Myös Adornon (1976, 178) mukaan ekspertin ja maallikon suhde on uuden musiikin arvioinnissa pulmallinen: asiantuntijan läheisyys tutkittavaan kohteeseen uhkaa perspektiivin kustannuksella olla liian likeinen. Ulkopuolinen arvostelija saattaa tavoittaa jotain teoksen oman

estetiikan kannalta oleellisempaa kuin asiantuntija, joka vain vertaa uutta vanhaan. Uuden teoksen estetiikka ei toteutuakseen välttämättä vaadi tarkkoja taajuuksia tai rytminkäsittelyä. Se voi pohjata vaikkapa äänenväriin tai liikkeen ja tilan kokemukseen.

Voidaanko siis ajatella uuden musiikin kuulijalleen asettamien vaatimusten olevan demokraattisempia? Tarvitseeko uutta ymmärtääkseen, tai ehkä pikemminkin kokeakseen, pelkkää aistiherkkyyttä teoreettisen koulutuksen sijaan? En usko Adornon näin pitkälle menevän. Pikemminkin hän katsoo, ettei asiaan perehtymätön voi suorilta käsin ymmärtää monimutkaista uutta musiikkia: jos ei tiedä, mitä kuulee, ei itse asiassa kuule lainkaan (Adorno 2006, 450; 513). Miksi musiikin tulisikaan olla helppoa tai välittömästi avautuvaa? Uusi musiikki haastaa korvaa sekä purkaa työn ja vapaa-ajan välistä erottelua. Sitä ei voi kuunnella ajattelematta. Ei vaikeus uudessa kuitenkaan itseisarvoista ole vaan liittyy vapaaehtoiseen tai jopa välttämättömään etäännyneisyyteen kulutusyhteiskunnasta.

Esseessään “Why Is the New Art So Hard to Understand?” (1931) Adorno pohtii uuden musiikin vaikeutta sosiologisista lähtökohdista käsin. Musiikin asteittainen vieraantuminen yhteiskunnasta on johtanut siihen, että vanha taide tuntuu helpommin ymmärrettävältä ja välittömämmältä kuin uusi. Tähän liittyy myös taiteen esineellistyminen, jonka Adorno katsoo olevan seurausta sellaisesta sosio-ekonomisesta kehityksestä, joka muuttaa kaikki hyödykkeet kulutushyödykkeiksi, tekee niistä keskenään vaihdettavia ja repii ne siten erilleen niiden välittömästä käytöstä. (Adorno 2002, 127–128). Yhteiskunnasta etäännyminen hankaloittaa merkittäväällä tavalla taideteosten tulkintaa. Mitä objektiivisemmin ja yleisemmin tiedostettu teoksen rakenne on, sitä vapaampaa on sen tulkinta (Paddison 1993, 197). Ja toisinpäin: mitä vähemmän teos pohjaa traditionaalisille *handed-down* muodoille, sitä enemmän se juuri itselleen räätälöityä analyysia kaipaa (Adorno 2002, 168). Objektiivisesti tiedetyn alue on uuden musiikin yhteydessä erityisen kapea.

Myös *Esteettisessä teoriassa* Adorno väittää, ettei uuden ja edistyksellisen taiteen eristäytyminen ole niinkään taiteen itsensä kuin yhteiskunnan aiheuttamaa. Yhteiskunnalliset olosuhteet estävät suurta osaa ihmisistä kokemasta jotain, mikä ei ole kaavamaista ja tuttua. Tästä taas seuraa molemminpuolista kaunaa, ”massoissa heiltä suljettua kohtaan, myös koulutustuksien vuoksi, ja esteettisesti edistyksellisten halveksivassa asenteessa massoja kohtaan”. (Adorno 2006, 485). Uuden

vaikeus juontuu siis sekä yhteiskunnallisista olosuhteista että taideteosten sisäisistä pyrkimyksistä kohti autonomiaa.

Laadullinen uusi räjäyttää sen rauhallisen ja vähäeleisen paradigman sisäisen kehityksen, johon taide koettaa tuudittautua. ”Rikkoutumisen merkit ovat modernin aitoustakuu”. Adorno (2006, 67) toteaa, ja vain tuhoamalla voidaan estää ”ainasaman sulkeutuneisuus”. Uusi taide ei halua tulla ymmärretyksi suhteessa traditioon vaan koettaa tuhota menneet käytännöt ja luokittelutavat. Materiaalin ajankohtaisia vaatimuksia noudattava taide raunioittaa muotonsa kriittisyydellä menneisyyden teokset, Adorno (2006, 285) sanoo, ja uuden muodon ilmaannuttua, vanhan käyttö on ainakin perusteltava. Traditionaalisten menetelmien tulisikin olla säveltäjille tabuja. Säveltäjät yrittävät originelleilla ideoillaan korostaa eroa traditioon, eivät ratkaista sen esittämiä teknisiä arvoituksia (Kraus 2006, 172). Toisaalta uutta musiikkia ei saisi palauttaa siihen latteuteen, että säveltäjät vain halusivat tehdä jotain uutta ja erilaista. Uusi on pikemminkin aikaisemman kritiikkiä. (Adorno 1998, 260).

Uusi kenties räjäyttää vanhan mutta nousee aina sen tuhkista. Täysin uusi ja ennenkuulumaton ei kenties ole edes mahdollista. ”Ei mitään uutta auringon alla”, tavataankin sanoa (Saarn. 1:1). Uusi on kaipuuta uuteen, tuskin sitä itseään, Adorno pohtii. ”Suhteella uuteen on mallinsa lapsessa, joka yrittää löytää pianosta uuden, aikaisemmin tuntemattoman soinnun. Tämä sointu on kuitenkin aina ollut olemassa; kombinaatioiden mahdollisuus on rajallinen, kaikki on oikeastaan jo olemassa koskettimistolla.” (Adorno 2006, 84). Tietyltä kantilta ottaen kaikki on vähintään potentiaalisesti olemassa.

Uuden taiteen kannalta on kuitenkin erittäin vahingollista palauttaa se aiempiin aikakausiin, sillä silloin erityinen ja ei-identtinen selitetään pois, ymmärretään jo tutuilla käsitteillä. Mitään ei ole mahdollista kokonaan tulkita ja ymmärtää ilman vanhaa, mutta meidän olisi korostettava eroa. Ei ole tarkoitus nähdä kaikessa uudessa vanhaa, pikemmin vanhassa uutta. (Adorno 2006, 62; 1982, 38). Halusimme tai emme, analyysi on kuitenkin aina uuden ja ei-tiedetyn pelkistämistä jo-tiedettyyn. Selittäminen merkitsee uuden palauttamista vanhaan. Kaikki taideteokset vaativat analyysia ja tunnettuun palauttavaa liikettä, mutta se ”mikä on teoksissa parasta, taistelee tätä vastaan”, (Adorno 2006, 537). Analyysi, joka väistämättä pohjaa perimätietoon ja vanhaan kokemukseen, pettää

menneitä muotoja ja sääntöjä karttavat uudet teokset (Adorno 2002, 173). Historia on ”epäjatkuva, fragmentoitunutta ja epäteleologista”, mutta se koetetaan Paddisonin (1993, 35–36) mukaan naturalisoida, eli saada näyttämään luonnolliselta. Historia halutaan nähdä lineaarisena kehityskertomuksena. Adorno tahtoo kuitenkin tähdentää, ettei taide etene suoraviivaisesti, sitä ei tule käsittää ”ikuisena viestijuoksuna, jossa aikakausi, tyyli tai mestari antaisivat taiteensa seuraavalle valmiina käteen”. Taide räjäyttää tämän näennäisen rauhallisen ja hyppäyksettömän kehityksen. (Adorno 2006, 61–63).

Uusi taide kieltäytyy hyväksymästä vallitsevaa yhteiskunnallista tilaa. Uuden arvo juontaakin osittain sen oppositioasemasta *status quon* seesteisiin ja tyydyttäviin ilmaisuihin nähden, ilmaisuihin jotka ”sovittavat ihmiset epäoikeudenmukaisiin ja epäinhimillisiin olosuhteisiin, joihin heidän ei pitäisi sovittautua” (Bowie 2013, 138). Uuden taiteen tehtävänä ei ole tarjota kauniita ja viihdyttäviä tuokioita tai näyttää todellisuutta ehjänä ja turvallisena. Sen esityslistalla on pikemminkin niiden murtumakohtien paljastaminen, jotka todellisuus tahtoisu koherenssin säilyttääkseen peittää. (Adorno 2002, 131). Uusi taide koettaa todistaa ”herruuden syrjään työntämän ja kieltämän puolesta”, näyttää asioita, jotka oman mielenrauhamme nimissä koetamme piilottaa. (Adorno 2006, 113–114). Myös tämä vuoksi uusi voi tuntua vastenmieliseltä.

Suomessa kuuluisaksi kuriositeetiksi nousseessa Sibelius-kritiikissään Adorno kertoo, miksi traditionaalisia keinoja käyttävää musiikkia ei tulisi enää lainkaan säveltää. ”Edistyksellisen uuden musiikin vastustamisessa, uutta musiikkia panettelevassa pahansuovassa vihassa ei kaiu yksinomaan sovinnainen ja yleinen inho kaikkea uutta kohtaan, vaan myös tietty paha aavistus siitä, että vanhat keinot eivät enää riitä. Niitä ei ole suinkaan ’kulutettu loppuun’: matemaattisesti tonaalisista soinnuista saadaan varmasti lukemattomia uusia kombinaatioita. Niistä on kuitenkin tullut valheellisia ja epäaitoja. Ne koettavat kirkastaa maailman, joka ei enää ole kirkastettavissa, eikä musiikilla, joka ei ulota kriittistä otetta vallitsevaan todellisuuteen aina käyttämänsä tekniikan ytimeen asti, ole enää oikeutta tulla kirjoitetuksi.” (Adorno 2006b, 40). Yhteiskuntaa affirmoiva miellyttävä musiikki on tuudittavaa valhetta. Näyttäessään kauneutta ja iloa siellä, missä on pelkkää hävitystä, se degeneroituu ideologiaan. Siitä tulee valhe, joka legitimoii pahuuden. (Adorno 1998b, 257).

7.2 Pullopostia

”Kukaan ei todella usko ’kulttuuriin’ enää, hengen selkäranka on katkennut”, Adorno 1950-luvulla julistaa. Hänen maailmassaan taide on käynyt mahdottomaksi: autenttisten teosten sisäinen rakenne on niin kauhun täyteinen, ettei löydy juurikaan taiteilijoita – Adorno mainitsee Schönbergin lisäksi Picasson – joilla olisi voimaa niiden luomiseen ryhtyä. (Adorno 2002, 200). Maailma on rumaa ja luotaantyöntävää, ja niin tulee sitä heijastelevan taiteenkin olla: ”Selviytyäkseen todellisuuden äärimmäisyydestä ja synkkyydestä täytyy taideteosten saattaa itsensä samanlaisiksi kuin todellisuus, elleivät ne halua myydä itseään pelkkänä lohdutuksena.” Uuden ja radikaalin taiteen perusväri onkin musta. (Adorno 2006, 97). Asian voi toki ajatella toisinkin päin: kun arkipäivä on niin ahdistavaa ja vastenmielistä, eikö taiteen soisi välähtelevän iloisena ja elähdyttävänä? Taiteen velvoittaminen ”turhamaiseen kauneuteen” edustaisi kuitenkin Adornolle selän kääntämistä todellisuudelle ja lumeeseen tuudittautumista. (Adorno 2006, 113).

Uusi on siis synkkyydessään ja sietämättömyydessään käynyt mahdottomaksi. Varsin lohduttomana Adorno uuden musiikin tilanteen näkeekin. Se ottaa kannettavakseen kaiken maailmassa ilmenevän pimeyden ja syyllisyyden, ”[k]aikki sen onnellisuus on tietoisuutta onnettomuudesta, kaikki kauneus kauneuden illuusion torjumista”. Eikä kukaan halua olla tekemisissä tällaisen epätoivon kanssa. Uuden musiikin osana onkin kuolla kaikua jättämättä, täydelliseen unohdukseen vaipuminen on sen päämäärä. Uusi musiikki on haaksirikkoutuvasta laivasta kauas merelle heitetty pulloposti. (Adorno 1973b, 133). Adornon messiaanisessa filosofiakäsityksessä nykyisyys on vain valitettava vaihe suuren menneisyyden ja lupaavan tulevaisuuden välillä. Hänen suosimansa atonaalisuus on tulevaisuuden musiikkia: myöhemmät ajat sen tulevat ymmärtämään ja hyväksymään. Ei suinkaan ole musiikin vika, ettei yleisö ole sen pariin löytänyt. Tällainen kuulijoiden huomiotta jättäminen ja esteettisten erityisongelmien parissa askartelu muistuttaa myös eskapismia. Törmäämmekin taas autonomian ja yhteiskunnallisuuden väliseen ristiriitaan, osallistumiseen ja osallistumattomuuteen.

Adornon ylenpalttinen pessimismi särähtää nykykuulijan korvaan. Onko tilanne yli puoli vuosisataa myöhemmin yhä näin lohduton? Kuinka uusi musiikki voi tänään? Ainakin yksi perustavanlaatuinen kysymys on vuosisadasta toiseen pysynyt samana: mikä kelpaisi nimeksi? Juuri nyt tapahtuvalle täytyy uudelleen ja uudelleen keksiä ennenkuulumaton nimi, jotta ero menneeseen korostuisi. Moderni, postmoderni, avantgarde, vallankumouksellinen, radikaali, nykymusiikki, uusin musiikki,

tulevaisuuden musiikki – mikähän mahtaa seuraava uusin laatu olla otsikoltaan? Suomessa puhetta sekoittaa myös Yleisradio, joka keksi nimetä Euroviisujen esikarsinnat Uuden Musiikin Kilpailuksi. Tämän kilvan yhteydessä ei liene soveliaista puhua uudesta – ainakaan Adornon tarkoittamassa mielessä. Uusi *taidemusiikki* on sanana puolestaan hyvin väritynyt: ”korkean” taiteen ja ”matalan” populaarin välinen erottelu on kovin elitistinen. Nykymusiikki on käsitteenä neutraali, mutta siitä ovat pudonneet ei-identtisyteen ja utooppiseen uutuuteen viittaavat assosiaatiot. Itse puhunkin Euroviisu-kaiuista huolimatta tai huvittuneena mieluiten uudesta musiikista.

Nykymusiikki voi nähdäkseni verrattain hyvin. Suomessakin aiheelle omistautuneita suuria festivaaleja järjestetään kolme: Musiikin aika, Musica nova ja Tampere Biennale. *Uuden* musiikin hyvinvointiin on hankalampi ottaa kantaa. Adornon määrittelemää noudattaen sen paikka on nimittäin välttämättä hyljityssä marginaalissa. Kenties aito uusi onkin enemmän abstrakti hahmotuskategoria kuin reaalin luokka – ainakin siitä on kovin vaikea osoittaa esimerkkejä.

Adornon kanssa on ollut ilo työskennellä. Jyrkkyydessään ja tinkimättömyydessään hän opettaa vaatimaan mahdotonta sekä taiteelta että itseltään. Kirjoitusten poleemisuus herättää vuoroin närää ja vuoroin hymyilyttää. Tutkielmani ongelmiin kuulune se, että olen usein samaa mieltä Adornon kanssa. Perspektiivini ei juuri taivu hänen kritisoimiseensa. Toisaalta kritiikille antamassani merkityksessä myös tulkinta on kritiikkiä. Adornon ajatukset suodattuvat lävitseni, painottuvat ja värittyvät tietyllä tapaa. Olen valinnut Adornon tutkielmani päähenkilöksi, mikä jo yksistään kertoo, että katson hänen filosofiansa kritiikin arvoiseksi. Tavoitteeni on ollut merkityksellistä ja ajankohtaistaa häntä tulkitsevalla kritiikillä. Eikä työ missään tapauksessa ole ohitse: kivi täytyy vierittää mäenrinteen päälle yhä uudelleen. Virkaanastujaisesityksessään ”Filosofian aktualisuus” (1931) Adorno esittää ajatuksiaan filosofian tehtävistä ja mahdollisuuksista. Hän käy läpi myös tässä tutkielmassa käsitellyjä ideoita päätyen toteamaan: ”Olen hyvin tietoinen mahdottomuudesta toteuttaa edellä hahmottamaani ohjelmaa” (Adorno 1999, 30).

LÄHTEET

Adorno, Theodor W. (1973), *Negative Dialectics* (Negative Dialektik, 1966). Käänt. E.B. Ashton. New York: Continuum.

Adorno, Theodor W. (1973b), *Philosophy of Modern Music* (Philosophie der neuen Musik, 1949). Käänt. Anne G. Mitchell & Wesley V. Blomster. London: Sheed & Ward.

Adorno, Theodor W. (1974), *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life* (Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, 1951). Käänt. Edmund Jephcott. London: NLRB.

Adorno, Theodor W. (1976), *Introduction to the Sociology of Music* (Einleitung in die Musiksoziologie, 1962). Käänt. E.B. Ashton. New York: A Continuum Book.

Adorno, Theodor W. (1981), *Prisms* (Prismen, 1955). Käänt. Samuel & Shierry Weber. Cambridge: The MIT Press.

Adorno, Theodor W. (1998), *Beethoven. The Philosophy of Music* (Beethoven: Philosophie der Musik, 1993). Toim. Rolf Tiedemann. Käänt. Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press.

Adorno, Theodor W. (1998b), *Quasi una Fantasia* (Quasi una Fantasia, 1963). Käänt. Rodney Livingstone. London: Verso. London: Verso.

Adorno, Theodor W. (1999), ”Filosofian aktuaalisuus” (Die Aktualität der Philosophie, 1973). Suom. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners. Teoksessa *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Toim. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners. Tampere: Vastapaino, 15–35.

Adorno, Theodor W. (1999b), ”Merkintöjä Kafkasta” (Aufzeichnungen zu Kafka, 1977). Suom. Raija Sironen. Teoksessa *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Toim. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners. Tampere: Vastapaino, 151–189.

Adorno, Theodor W. (2002), *Essays on Music*. Toim. Richard Leppert. Käänt. Susan H. Gillespie. London: University of California Press.

Adorno, Theodor W. (2006), *Esteettinen teoria* (Ästhetische Theorie, 1970). Suom. Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.

Adorno, Theodor W. (2006b), ”Reunahuomautus Sibeliuksesta”. Suom. Rosa Rönkkö. *Kulttuurivihkot* 1: 38–40.

- Agawu, Kofi** (2004), “How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again”. *Music Analysis* 23/ii-iii: 267–286.
- Agawu, Kofi** (2005), “What Adorno Makes Possible for Music Analysis”. *19th-Century Music* XXIX/1: 49–55.
- Benjamin, Walter** (2014), *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Suom. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Benzaquén, Adriana S.** 1998, “Thought and Utopia in the Writings of Adorno, Horkheimer, and Benjamin”. *Utopian Studies* 9/2: 149–161.
- Bowie, Andrew** (2013), *Adorno and the Ends of Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- Cook, Deborah** (2001), “Adorno, ideology and ideology critique”. *Philosophy & Social Criticism* 27/1: 1–20.
- Cook, Deborah** (2005), “From the Actual to the Possible: Nonidentity Thinking”. *Constellations: An International Journal of Critical & Democratic Theory* 12/1: 21–35.
- Cowan, Bainard** (1981), “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”. *New German Critique* 1/22: 109–122.
- Dean, Winton** (1980), "Criticism". Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan, 36–50.
- Elsaesser, Thomas** (2005), “Between *Erlebnis* and *Erfahrung*: Cinema Experience with Benjamin”. *Paragraph* 32/3: 292–312.
- Finlayson, James Gordon** (2014), “Hegel, Adorno and the Origins of Immanent Criticism”. *British Journal for the History of Philosophy* 22/6: 1142–1166.
- Fornäs, Johan** (2013), “The Dialectics of Communicative and Immanent Critique in Cultural Studies”. *tripleC* 11/2: 504–514.
- Geuss, Raymond** (1998), “Art and Criticism in Adorno’s Aesthetics”. *European Journal of Philosophy* 6/3: 297–317.
- Geuss, Raymond** (2005), *Outside Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- Goehr, Lydia** (2003), “Adorno, Schoenberg, and the *Totentanz der Prinzipien* – in Thirteen Steps”. *Journal of the American Musicological Society* 56/3: 595–636.

- Halme, Anna** (1997), *Musiikki ideologiana. Adornon musiikkisosiologian esittelyä*. Helsingin yliopisto: Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma.
- Hamilton, Andy** (2007), ”Adorno and Modernism. Music as autonomous and ’social fact’”. Teoksessa *Aesthetics & Music*. London: Continuum, 153–191.
- Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere** (2003), *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: niin & näin.
- Hanslick, Eduard** (2014), *Musiikille ominaisesta kauneudesta. Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi* (Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, 1854). Suom. Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin.
- Heikkilä, Martta** (2009), ”Kritiikin paradoksit – yleisö, yhteisö ja taiteen riippumattomuus”. *Mustekala* 5/36. <http://www.mustekala.info/node/35652> (17.10.2014).
- Heikkilä, Martta** (2012), ”Johdanto: Taiteesta puheeseen”. Teoksessa *Taidekritiikin perusteet*. Toim. Martta Heikkilä. Helsinki: Gaudeamus, 11–54.
- Heikkilä, Martta** (2012b), ”Kritiikin yleisö ja taidekritiikin monet kriteerit”. Teoksessa *Taidekritiikin perusteet*. Toim. Martta Heikkilä. Helsinki: Gaudeamus, 227–249.
- Heiniö, Mikko** (1995), *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki. 1945–1993*. Porvoo: WSOY.
- Helmling, Steven** (2005), “’Immanent Critique’ and ‘Dialectical Mimesis’ in Adorno and Horkheimer’s *Dialectic of Enlightenment*”. *boundary 2* 32/3: 97–117.
- Helmling, Steven** (2006), “A Martyr to Happiness: Why Adorno Matters”. *The Kenyon Review* 28/4: 156–172.
- Horkheimer, Max** (1991), ”Traditionaalinen ja kriittinen teoria” (Traditionelle und kritische Theorie, 1937). Suom. Jussi Kotkavirta. Teoksessa *Järjen kritiikki. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse*. Toim. Jussi Kotkavirta. Tampere: Vastapaino, 5–58.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W.** (2008), *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita* (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 1944/1947). Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.

- Hynninen, Anna** (2011), Elämää kerroksittain. Arkistokirjoittamisen konteksti. Teoksessa *Tekstien rajoilla. Monitieteisiä näkökulmia kirjoitettuihin aineistoihin*. Toim. Sami Lakomäki, Pauliina Latvala & Kirsi Laurén. Helsinki: SKS, 259–295.
- Jauhiainen, Ilmari** (2007), ”Hegel dialektiikasta”. *LOGOS -ensyklopedia*.
<http://filosofia.fi/node/2399> (4.3.2015).
- Jay, Martin** (1984), *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jay, Martin** (1998), *Cultural Semantics. Keywords of Our Time*. London: The Athlone Press.
- Jay, Martin** (2008), ”Epäautenttisuuden häpeätahraa vastaan. Adornon aitouden kritiikki”. Suom. Lari Tapola. Teoksessa *Kätkeytyjä hahmoja. Kirjoituksia Theodor W. Adornosta*. Toim. Olli-Pekka Moisio. Jyväskylä: Minerva, 35–52.
- Kant, Immanuel** (2005), *Critique of Judgment* (Kritik der Urteilschaft, 1790). Käänt. J. H. Bernard. New York: Dover.
- Kant, Immanuel** (2013), *Puhtaan järjen kritiikki* (Kritik der reinen Vernunft, 1781). Suom. Markus Nikkarla & Kreetta Ranki. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaufmann, David** (2000), “Correlations, constellations and the Truth. Adorno’s ontology of redemption”. *Philosophy and Social Criticism* 26/5: 62–80.
- Kerman, Joseph** (1980), “How We Got into Analysis, and How to Get out”. *Critical Inquiry* 7/2: 311–331.
- Kogler, Susanne** (2006), “Adorno as Critics – Mozart, Wagner and Strauss in the Light of the Aesthetic Theory”. *Musicological Annual* 1: 45–57.
- Kotkavirta, Jussi** (1991), “Jälkisanat”. Teoksessa *Järjen kritiikki. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse*. Toim. Jussi Kotkavirta. Tampere: Vastapaino, 169–204.
- Kotkavirta, Jussi** (1999), ”Theodor W. Adorno – elämästä ja tuotannosta”. Teoksessa *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Toim. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners. Tampere: Vastapaino.
- Kraus, Justice** (2008), “Expression and Adorno’s Avant-Garde: The Composer in Doktor Faustus”. *The German Quarterly* 81.2: 170–184.
- Kulka, Tomáš** (2005), *Taide ja kitch* (Umení a kýč, 1994). Suom. Eero Balk. Helsinki: Like.

Lampela, Kalle (2015), ”Theodor W. Adornon *Bilderverbot* ja mustan modernismin imu”. *niin & näin* 84/1: 101–106.

Lash, Scott (2005), ”Experience”. Centre for research architecture.
<http://roundtable.kein.org/node/127> (29.1.2015).

Leppert, Richard (2002), ”Introduction” & ”Commentary”. Teoksessa Theodor W. Adorno, *Essays on Music*. Toim. Richard Leppert. Käänt. Susan H. Gillespie. Lontoo: University of California Press.

Leppert, Richard (2005), ”Music ‘Pushed to the Edge of Existence’ (Adorno, Listening, and the Question of Hope)”. *Cultural Critique* 60/Spring: 92–133.

Mantere, Markus (2006), *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 12.

Mantere, Markus (2008), ”Musiikin medioituminen”. Teoksessa *Johdatus musiikinfilosofiaan*. Toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen. Tampere: Vastapaino, 131–176.

Martinson, Mattias (2014), ”Adorno, Revolution, and Negative Utopia”. Teoksessa *Jewish Thought, Utopia, and Revolution*. Toim. Elena Namli, Jayne Svenungsson & Alana M. Vincent. Amsterdam: Rodopi, 33–48.

Miller, J. Hillis (1991), *Theory now and then*. Durham: Duke University Press.

Moisio, Olli-Pekka & Huttunen, Rauno (1999), ”Totuuden ja oikean elämän kaipuu. Max Horkheimerin perustus Frankfurtin koulun kriittiselle teorialle”. Teoksessa *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Toim. Olli-Pekka Moisio Jyväskylän yliopisto: SoPhi, 9–43.

Moisio, Olli-Pekka (2008), ”Adorno ja Beethoven. Erään elinikäisen suhteen fysionomia”. Teoksessa *Kätkeytyjä hahmoja. Kirjoituksia Theodor W. Adornosta*. Toim. Olli-Pekka Moisio. Jyväskylä: Minerva, 79–96.

Muller, Stephanus J. v. Z. (2005), ”Music Criticism and Adorno”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 36/1: 101–116.

Nevanlinna, Tuomas (2001), ”Onko ’taiteellinen tutkimus’ ylipäättään mielekäs käsite?” Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia, 59–68.

- Noro, Arto** (1981), ”Traditionaalinen ja kriittinen teoria.” *Tiede ja edistys* 2, 34–43.
- Paddison, Max** (1991), ”The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno”. *Journal of the Royal Musical Association* 116/2: 267–279.
- Paddison, Max** (1993), *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paddison, Max** (1996), *Adorno, Modernism and Mass Culture*. Lontoo: Kahn & Averill.
- Reiners, Ilona** (1999), ”Ei-identtisen estetiikka – *Ästhetische Theorie*”. Teoksessa *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Toim. Jussi Kotkanvirta ja Ilona Reiners. Tampere: Vastapaino, 39–66.
- Reiners, Ilona** (2001), *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Richter, Gerhard** (2006), ”Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno”. *New German Critique* 97, 33/1: 119–135.
- Saarinen, Veli-Matti** (2009), ”Taidekritiikki teknisen reproduktion aikakaudella”. *Mustekala* 5/36. <http://www.mustekala.info/node/35652> (17.10.2014).
- Sarjala, Jukka** (1994), *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.
- Sironen, Esa** (1980), ”Mitä on edistyksellisyys musiikissa. Theodor W. Adornon musiikkisosiologian tarkastelua”. *Kulttuurivihkot* 5: 41–47.
- Stahl, Gerry** (2010), ”Utopian Optics: Theodor W. Adorno's Prisms: Cultural Criticism and Society”. Teoksessa *Essays in Philosophy*. gerrystahl.net/pub/utopian_optics.pdf (4.3.2015).
- Stefani, Gino** (1985), *Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia* (La Competenza Musicale, 1982). Suom. Heikki Nylund. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no. 3.
- Subotnik, Rose Rosengard** (1991), *Developing Variations*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Subotnik, Rose Rosengard** (1996), *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*. London: University of Minnesota Press.
- Tapola, Lari** (2008) ”Miksi filosofia ei pelastanutkaan maailmaa? Adornosta ja konstellaatiosta.” Teoksessa *Kätettyjä hahmoja. Kirjoituksia Theodor W. Adornosta*. Toim. Olli-Pekka Moisio. Jyväskylä: Minerva, 53–64.

Tihinen, Juha-Heikki (2009), Kriitikko taiteena – eräs ehdotelma. *Mustekala* 5/36.

<http://www.mustekala.info/node/35655> (4.3.2015).

Tuominen, Taneli (2006), ”Adorno epämuodollisen musiikin jäljillä”. *Kulttuurivihkot* 1: 42–45.

Väisälä, Olli (2011), *Musiikkianalyysin teoria ja praktikum 4: kertaava muistio keskeisistä aihepiireistä*. Sibelius-Akatemian "musiikkianalyysin teoria ja praktikum 4" -kurssiin liittyvä verkkosivu. <http://rikottujanukkeja.blogspot.fi/2011/04/musiikkianalyysin-teoria-ja-praktikum-4.html> (13.3.2015).

Välimäki, Susanna (2002), ”Musiikkianalyysi musiikkikritisisminä”. *Synteesi* 2: 67–88.

Välimäki, Susanna (2012), ”Musiikkikritiikki: Kuulokokemuksen sanallistamista ja merkitysten avaamista”. Teoksessa *Taidekritiikin perusteet*. Toim. Martta Heikkilä. Helsinki: Gaudeamus, 178–208.

Wilde, Oscar (2008), *Naamioiden totuus ja muita esseitä*. Suom. Timo Hännikäinen. Turku: Savukeidas.

Wolin, Richard (2008), ”Mimesis, utopia ja sovitus. Adornon esteettisen teorian lunastava kritiikki”. Suom. Lari Tapola. Teoksessa *Kätkeytyjä hahmoja. Kirjoituksia Theodor W. Adornosta*. Toim. Olli-Pekka Moisio. Jyväskylä: Minerva, 101–119.

Wood, Robin (1986), *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.

Zuidervaart, Lambert (1991), *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*. London: The MIT Press.