

ESSI SYRÉN

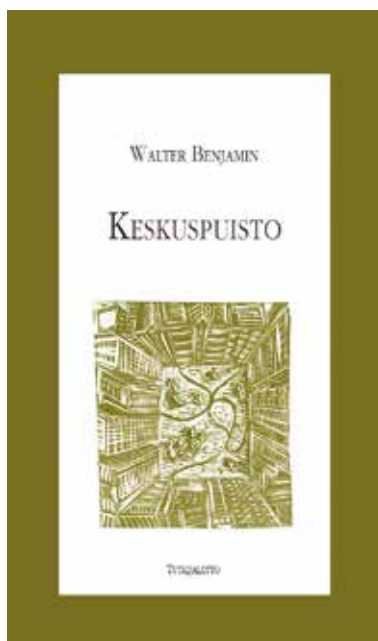
Kyttyräselän paluu

Walter Benjamin, *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Suom. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren. Tutkijaliitto, Helsinki 2014. 231 s.

Tutkijaliitto on kahdenkymmenenviiden vuoden tauon jälkeen julkaissut uuden kokoelman Walter Benjaminin (1892–1940) tekstejä, tällä kertaa Taneli Viitahuhtan ja Eetu Virenin käännöksinä. Toukokuussa ilmestynyt kokoelma heijastelee samalla muutoksia mannermaisen filosofian painopisteissä. *Keskuspuistoa* varten käännetty tekstit ovat avoimemmin poliittisia kuin aiempaan kokoomateokseen *Messiaanisen sirpaleita* (1989) sisältyvät käännökset.

Valikoimassa on otettu huomioon Benjaminin tuotannon monipuolisuus. Vuonna 1925 kariutuneen akateemisen uransa jälkeen Benjamin hankki elantonsa freelancer-toimittajana, ja hänen kirjoitustensa aiheet ja tyyli vaihtelevat suuresti. *Keskuspuistoon* on käännetty sekä Benjaminin tunnetumpia tekstejä, kuten essee ”Pariisi, 1800-luvun pääkaupunki” (1939), että lyhyitä lehtiartikkeleja ja muistiinpanofragmentteja kuten ”Rikosromaani, mukana matkalla” (1930) ja ”Mikki Hiirestä” (1931). Aihealueet yltyvät Brechtin eppisestä teatterista ja luokkatietoisuudesta surrealismin ja tarinankerronnan murrokseen.

Pääsääntöisesti kirjoitukset sijoituvat Benjaminin myöhäisempään kauteen, 20-luvun loppuun ja 30-luvulle, minkä vuoksi monet hänen klassikkoteksteistään kuten ”Zur Kritik der Gewalt” (1921) ovat jääneet kokoelman ulkopuolelle. Ajallinen rajaus on perusteltua – muilla tavoin Benjaminin laajasta tuotannosta olisi vaikea muodostaa rajattua kokonaisuutta. Tosin kääntäjillä lienee ollut myös muita syitä tähän painotukseen: Benjaminin 20-luvun lopun ja 30-luvun tekstejä pidetään yleisilmeeltään poliittisempina kuin esimerkiksi hänen varhaisempia kielenfilosofisia esseitään.



Benjaminin poliittisuus

Kokoelman käännöksistä ”Proletaarisen lastenteatterin ohjelma”¹ sekä katkelma ”Luokkatietoisuudesta” (1936) muistuttavat Benjaminin ajattelun vahvasta yhteiskunnallisuudesta, jonka postmoderni tutkimus on monesti, tiedostetusti tai tiedostamattaan, sivuuttanut. Benjaminin edistyskriittisestä poliittisuudesta voi edelleen löytää tarttumapintaa. Esimerkiksi keskeneräiseksi jääneessä fragmentissa ”Kapitalismi uskontona” (1921) on paljon relevantteja ajatuksia myös nykyisen finanssikapitalismin keskellä elävälle lukijalle. Benjaminin pohdinnat kapitalismin ja velallisuuden suhteesta sekä näiden juurista osuvat ajan hermoon velkakriisin keskellä: ”Kapitalismi on luultavasti ensimmäinen kultti, joka ei pyri anteeksiantoon vaan velallisuuteen.” (212)

E erityisen hienoa on, että kokoelmaan sisältyy essee ”Kokemus ja köyhyys” (1933), jossa Benjamin tarkastelee jaettavan kokemuksen

mahdottomuutta Eurooppaa järkyttäneen ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Esseessään hän arvioi kulttuurin mahdollisuuksia valtaisan inhimillisen katastrofin jälkeen: ”Sillä minkä arvoinen koko sivistysaarteemme on, jos kokemus ei enää sido meitä siihen?” (135) Benjamin hahmottelee vastauksena eräänlaista uutta kulttuurin barbariaa, joka hyväksyy kokemuksen köyhyyden ja aloittaa puhtaalta pöydältä unohtaen kulttuuritradition taakan.

”Kokemus ja köyhyys” ei ole merkittävä teksti vain sisältönsä vuoksi; se tulee myös avanneeksi Benjaminin ajattelun ohjelmallisuutta. Benjamin ei pyrkinyt akateemiseen tapaan teoretisoimaan kirjoitustensa kohteita todellisuudesta irtaantuneessa diskurssissa, vaan monien hänen esseidensä tavoitteena on uusien toimintatapojen ja poliittisen käytännön hahmotteleminen. Taneli Viitahuhta sivusi aihetta Tutkijaliiton järjestämässä ”Walter Benjamin, ajattelua toisten päissä” -seminaarissa, jossa hän viittasi Benjaminin tunnettuun esseeseen ”Taideteos teknisen uusinnattavuutensa aikakaudella” (1936)². Viitahuhtan mukaan esseen vanha suomennos hämärtää epätarkkuudessaan loppusanojen poliittisuuden: Benjamin ei niinkään analysoi elokuvan ja valokuvan merkitystä taideteoreettisella tasolla vaan pohtii poliittisen taiteen ja kulttuurisen vastarinnan mahdollisuutta taistelussa Euroopassa nousutta fasismia vastaan.

Pieniä epätarkkuuksia kielessä

Benjaminin taidokas ja epäakateeminen tyyli välittyi *Keskuspuiston* soljuvista käännöksistä hyvin, mutta välillä kielellinen värikkyyys vetää mutkat liian suoriksi sisällön ta-

solla. Huomion kiinnitti esimerkiksi tekstin ”Kokemus ja köyhyys” virke, jossa saksan kielen sana *verschachtelt* on käännetty ”poteroonsa kaivautuneeksi”: ”Niinkin poteroonsa kaivautunut taiteilija kuin Paul Klee [...]” (136). Monimerkityksinen *verschachtelt*, joka yleensä suomenetaan vaikeatajuiseksi tai monimutkaiseksi, ei muodosta yhtä negatiivisia konnotaatioita kuin ilmaus ”poteroonsa kaivautunut”. Adjektiivi on siinä mielessä merkittävä, että se määrittää Benjaminin ajattelun suhdetta Paul Kleen taiteeseen. Vaikka Benjamin ei laajemmin käsittele Kleetä kirjoituksissaan, on tämä mitä ilmeisimmin merkittävä taiteilija Benjaminille – tuskinpa hän olisi muuten nostanut historianfilosofisissa teeseissään Kleen akvarellia *Angelus Novus* (1920) niin keskeiseen osaan³. Klee edustaa Benjaminille juuri sitä kulttuurista barbariaa, jota hän pyrkii hahmottelemaan esseessään.

Keskuspuiston sisällöllinen kirjo on niin laaja, että erilaisten kielen rekisterien ja kontekstien tunnistaminen tuottaa ajoittain ongelmia kääntäjille. Esseessä ”Mitä on eepinen teatteri?” Friedrich Schillerin sananlaskuksikin muotoutunut säe *auf den Brettern, die die Welt bedeuten*⁴ on suomennettu suhteellisen suoraan ”lautalattiaksi, joka tarkoittaa maailmaa” (154), mikä valitettavasti hämärtää viittauksen saksalaisen idealismin teatterikäsitteeseen. Tekstissään Benjamin määrittelee saksalaisen idealismin suhdetta Brechtin eepiseen teatteriin. Brechtin uudenlainen dramaturgia mullisti jatkumoon perustuvan ja eheän dramaturgian, jonka juuret juontavat idealismin kautta aina antiikin tragedioihin ja Aristoteleen *Runousoppiin*. Brechtin teatterissa erilaiset kollaasinomaiset katkokset, olivat ne sitten etäännytettyä näyttelijäntyötä, dokumentaarisia elokuvakatkelmia tai musiikkia, mahdollistavat katsojan vieraantumisen näyttämötapahtumista ja näin uudenlaisen poliittisen tietoisuuden synnyn.

Edistysuskon kritiikki

Kääntäjät Viren ja Viitahuhta nostavat jälkisanoinaan esiin alun perin lastenlorussa esiintyvän kyttyräselän hahmon, joka saa Benjaminin kirjoituksissa laajemman historianfilosofisen merkityksen. Lorussa kyttyräseläinen kääpiö on pahanilkisyyden perikuva, mutta Benjaminin kirjoituksissa hahmoon kiteytyy epäonnisuus ja eräänlainen pessimismi, mihin myös Hannah Arendt viittaa esipuheessaan englantinkieliseen Benjamin-kokoelmaan *Illuminations* (1968)⁵. Benjaminin historianfilosofia edistys, johon uskoivat niin Hegel kuin Marx, näyttyy pikemmin jatkuvana katastrofina, tyhjänä aikana, jota ainoastaan messiaaniset välähdykset katkovat. Benjaminin historianfilosofiset ajatukset tuntuvat kasvuun ja edistykseen uskovassa kapitalistisessa nykymaailmassa edelleen merkityksellisiltä.

Benjaminin pessimismi ei kuitenkaan vähennä hänen kirjoitustensa poliittisuutta, kuten kääntäjät huomioivat viitatessaan esseeseen ”Surrealismi. Viimeisin tuokio-kuva eurooppalaisesta älymystöstä” (1929)⁶. Surrealismen vallankumouksellinen voima perustuu ”pessimisin organisointiin”, joka ”ei nimittäin tarkoita mitään muuta kuin moraalisen metaforan siirtämistä syrjään politiikasta ja sataprosenttisen kuvatilän löytymistä poliittisen toiminnan tilasta” (104). Benjaminille surrealistien tapa havainnoida maailmaa tarjoaa metodologisia lähtökohtia historiankirjoitukseen. Hänen mukaansa olennaista ovat dialektiset kuvat, jotka eivät pyri rekonstruoimaan menneisyyden tapahtumia vaan luomaan jännitteen nykyhetken ja menneisyyden välille. Hänelle historiankirjoitus ei ole vain akateeminen opinala vaan laajempi tapa hahmottaa menneisyyttä, nykyhetkeä ja myös poliittisen toiminnan mahdollisuuksia.

Valitettavasti *Keskuspuisto*-kokoelmaan ei sisälly fragmenttia ”Der destruktive Charakter” (”Destruktiivinen luonne”, 1931), joka avaa

Benjaminin poliittista ajattelua destruktiivisuuden näkökulmasta⁷. Fragmentissa kuvailtu destruktiivinen luonne ei rakentele suuria utopioita vaan pyrkii raikkaaseen ilmaan organisoidussa pessimismissään. Destruktio on olennaista Benjaminin sitaatteihin perustuvassa historiankirjoituksessa, jossa menneisyys ei näyttäydä rekonstruoitavana tapahtumien jatkumona vaan sitaattien kaltaisten sirpaleiden mosaiikkina. Halkeamat jatkuvassa edistyskatastrofissa ovat juuri niitä messiaanisia hetkiä, joissa ”totuus on ladattu ajalla niin, että se räjähtää” (231). Käännytyötä Benjaminin kirjoitusten parissa riittää vielä paljon. Olettavasti hänen tekstinsä resonoi- vatkin myös tulevien tutkijoiden mielessä.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Teksti on kirjoitettu vuonna 1928 tai 1929, ja se julkaistiin vasta Benjaminin kuoleman jälkeen.
- 2 Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Tutkijaliitto, Helsinki 1989.
- 3 Benjamin suunnitteli myös teoksen nimeen viittaavan *Angelus Novus*-aika-lehden julkaisemista vuonna 1922. Walter Benjamin, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1966, 374. Ks. myös Momme Brodersen, *Walter Benjamin*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, 77, 78.
- 4 Säe on peräisin Schillerin runosta ”An die Freude” (1805) ja viittaa teatteriin. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. I. Hanser, München 1965, 421.
- 5 Introduction. Teoksessa Walter Benjamin, *Illuminations*. Toim. Hannah Arendt. Engl. Harry Zohn (1968). Schocken, New York 2007, 1–58 (16–18).
- 6 Taneli Viitahuhta & Eetu Viren, Jälkisanat. Teoksessa Walter Benjamin, *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Tutkijaliitto, Helsinki 2014, 217–231 (221).
- 7 Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, 289.