Ilona Reiners

Kirjeitä maanpaosta

Adornon ja Benjaminin kirjeenvaihto 1928-1940

Kahden yhtäaikaa juutalaisen ja marxilaisen ajattelijan, Theodor W.Adornon (1903-1969) ja Walter Benjaminin (1892-1940) tuotantoja yhdistää paitsi keskittyminen uusimpien esteettisten muotojen, avantgarden, filosofiseen reflektioon, myös traditiosta irtisanoutuvien teoreettisten esitystapojen hakeminen. Molemmat olivat ajattelijoita, jotka eivät vain tarkastelleet modernia taidetta, vaan omaksuivat sen piirteitä omaan fragmentaariseen ajattelun muotoonsa.

Kuten Adornon ja Benjaminin elinvuodet sekä juutalais-marxilainen tausta vihjaavat, näiden kahden intellektuellin elämät kietoutuivat suuriin ja samalla traagisiin historiallisiin murroksiin: kansallissosialismin nousuun ja toiseen maailmansotaan. Näiden tapahtumien vaikutus henkilökohtaiseen elämään käy erityisen selvästi ilmi Adornon ja Benjaminin vuonna 1928 alkaneesta ja pakolaisvuosina kiihtyneestä kirjeenvaihdosta, joka julkaistiin kokonaisuudessaan 1994 nimellä Adorno – Benjamin: Briefwechsel 1928-1940.[1] Suuri osa kirjeistä koskettelee Adornon ja Benjaminin yhä vaikeammaksi käyviä elinolosuhteita kansallissosialistien valtaannousun jälkeen, yrityksiä löytää julkaisukanavia ja tapoja kiertää kansallissosialistien asettamaa valuuttarajoitusta – puhumattakaan maanpakolaisuuden pitkistä ja vaikeista vuosista.

Kirjeenvaihdon merkitys nykylukijalle ei ole kuitenkaan vain siinä, että se tuo esille ne olosuhteet, joissa nämä kaksi keskeistä tämän vuosisadan filosofia ja esteetikkoa klassikkojaan kirjoittivat. Siitä hahmottuu lisäksi laajempaakin intellektuellin tehtävää ja teorian asemaa koskettelevaa kysymyksenasettelua, kiistaa siitä, mikä on intellektuellin tehtävä hetkenä, jolloin modernin utooppiset horisontit katoavat.

Adornon ja Benjaminin kirjeenvaihdosta piirtyy kuva kahdesta toisilleen läheisestä ja silti erilaisesta intellektuaalisesta luonteesta. Näitä eroja ja yhtäläisyyksiä pohtiessaan Benjamin vertaa kirjeessään itseään ja Adornoa "kahteen valonheittäjään, jotka kohdistavat valon vastakkaisilta suunnilta samaan objektiin" (*Br*,190). Tässä yhteydessä Benjamin viittaa eriäviin näkemyksiin massakulttuurista, jonka ideologista ja repressiivista luonnetta Adorno ei edes myöhemmissä teksteissään väsynyt korostamaan[2] – ja jonka myönteisiä käyttömahdollisuuksia poliittisessa toiminnassa, kommunistisessa estetiikan politisoinnissa Benjamin puolusti eritoten Brechtvaikutteisella kaudellaan.[3]

Vertaus kuvastaa osuvasti kuitenkin laajemminkin Adornon ja Benjaminin tapaa kohdistaa valo eri suunnilta samaan objektiin. Benjaminin valonheittäjä-metaforaa jatkaen voikin sanoa, että ei vain valon suunta vaan myös sen laatu – intellektuaalinen sävy – on näillä ajattelijalla varsin erilainen. Benjaminin valo on – Benjaminin toisessa yhteydessä käyttämää vertausta lainatakseni – kuin valo, joka "tulee yhtenä säteenä keinotekoisesti pimennettyyn huoneeseen" (*Br*, 378). Se kiinnittyy yksityiskohtiin, jotka se valaisee tarkasti mutta samalla maagisen arvoituksellisesti, ajatuskuvana, jonka tulkinta jää lukijalle. Adornon valon laatu on sen sijaan terävämpää, paikoin jopa räikeää: pyrkiessään paljastamaan kohteensa se joskus myös ylivalaisee sen, niin että ääriviivat ja yksityiskohdat katoavat. Adorno lähestyykin modernia paitsi kielteisemmin myös totaalisemmin, ja hahmottaa aikansa yhteiskunnallista todellisuutta "sokaisevana kokonaisyhteytenä". Benjamin kirjoittaa kohteliaasti tästä erosta vastauskirjeessään Adornon *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* -tekstiin (1938) kohdistamaan kritiikkiin: "Omassa työssäni olen yrittänyt artikuloida positiiviset puolet yhtä selvästi kuin Te onnistutte tuomaan esille negatiiviset. Teidän työnne vahvuuden näen siksi siellä, missä oman työni heikkoudet sijaitsevat." (*Br*, 384.)

Eroista huolimatta näitä kahta ajattelijaa yhdistää kuitenkin yhteinen teoreettinen lähtökohta – pyrkimys objektin etusijaan, sen erityisyyden kunnioittamiseen. Vaikka molemmat kuvaavat tätä konstellaation käsitteellä,[4] tapa tai pikemminkin muoto, jolla he tähän pyrkivät, eroavat toi-

sistaan. Benjaminin ajattelua voi luonnehtia vahvemmin visuaaliseksi, kuvalliseksi ajatteluksi, jossa tämä montaasinomaisesti leikkaa erilaisia visualisoituja ajatuselementtejä yhteen dialektisiksi kuviksi. Adornon konstellatiivisuus tapahtuu sen sijaan verbaalisemmalla tasolla, käsitteiden toisiinsa kiertämisenä ja purkamisena – kielellisenä dialektiikkana ja käsitteellisenä sisyfoksentyönä, joka kietoo lukijan erilaisten positioiden ja niiden muodostamien suhteiden kenttään.

Tästä erosta huolimatta Benjaminin teorian vaikutus näkyy Adornon ajattelussa, joskin useimmiten pinnanalaisena, ilman että Adorno aina tunnustaisi intellektuaalista velkaansa. Kirjeenvaihto aukaisee kuitenkin kiinnostavasti vaikutussuhteen toisen suunnan, Adornosta Benjaminiin päin käyvän, vaikkakaan ei aina Adornoa imartelevalla tavalla. Tämä pätee etenkin Adornon tapaan taivutella Benjaminia omien teoreettisten lähtökohtiensa suuntaan. Adorno pukee kirjeissään materialistisen tulkinnan yhteisprojektin suostuttelevaan "me"-muotoon, vaikka se on ehkä pohjimmiltaan vain hänen omansa. Tämä suostuttelu kohdistuu erityisesti Benjaminin vuosina 1927-1940 työstämään *Passagen-Werkiin*,[5] ja kirjeenvaihdon teoreettisesti kiinnostavimmat osuudet koskettelevat nimenomaan tätä Benjaminin keskeneräiseksi jäänyttä pääteosta.

Exposé

PW edusti Benjaminille – niin kuin hän kirjeessään Adornolle kirjoittaa – yhtä syytä siihen, ettei hän tyystin menettänyt toivoaan "olemassaolon kamppailussa" (*Br*,119-120). Ehkä juuri tämän vuoksi kritiikki, jota Adorno tähän projektiin kohdisti, tuntui niin murskaavalta, että Benjamin vastasi Adornon kirjeeseen siteeraamalla Max Horkheimerin *Dämmerung* -teoksen fragmenttia "Odottaminen":

> "'Useimmat ihmiset odottavat joka aamu kirjettä. Se, että kirje ei saavu tai sisältää kieltävän vastauksen pätee sääntönä niille, jotka ovat muutoinkin surullisia.' Kun aukaisin tämän kohdan, olin riittävän surullinen nähdäkseni siinä enteen kirjeestänne." (*Br*, 382.)

Benjaminin surumielinen vertaus oli vastaus Adornon kirjeeseen, jossa Adorno arvioi *PW*:n ensimmäistä laajempaa kokonaisuutta, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* -tekstiä (1938).Yhdysvalloissa toimintaansa jatkaneen Sosiaalitutkimuksen instituutin johtajana Horkheimer antoi Adornolle *PW*:n kommentoijan roolin, ja tavoitteena oli sitoa vaikeassa taloudellisessa ahdingossa oleva Benjamin *PW*:n kautta Instituutin rahoitusjärjestelmään. Adorno eväsi Benjaminin tekstin julkaisemisen Instituutin sarjassa. Hänelle Baudelaire -teksti, jonka Benjamin esitteli *PW*:n "miniatyyrimallina", oli pettymys: se oli vasta "alkusoittoa", jossa ainoastaan kerättiin erilaisia motiiveja kuljettamatta niitä teoreettisesti loppuun saakka (*Br*, 365, 371).

Adornon jyrkähkö sävy juontui osin siitä, että hänen mielestään Benjamin ei ollut riittävästi huomioinut kritiikkiä, jota hän kohdisti Hornbergin kirjeessään (2-4,5.8.1935) Benjaminin varhaiseen *Exposé* -tekstiin (suom. "Pariisi1800-luvun pääkaupunki"). *Exposé* -tekstin tavoitteeksi Benjamin määritteli modernin "esihistorian", sen lapsuuden tarkastelun *historiallisten kuvien* kautta (*Br*, 119).Tarkoituksena oli konkreettisen kuva- ja sitaattimateriaalin avulla herättää kokemus 1800-luvun Pariisin moderniudesta. Pariisin kauppakujat vilisevine ihmismassoineen, joutilaat kuljeksijat ja maailmannäyttelyt tavarafetissien pyhiinvaelluspaikkoina olivat Benjaminille modernin kokemusainesta, joita hän pyrki historiallisten kuvien avulla lähestymään. Vaikka tämänkaltainen innoittuminen urbaaneista ilmiöistä lähensi häntä surrealisteihin, hän ei kuitenkaan näiden tapaan tavoittelut modernin kokemusainesta unitilojen kautta. Pikemminkin hänen historialliset kuvansa tähtäsivät *dialektisuuteen*, jossa vanha ja uusi jännittyivät yhteen. Siksi dialektinen kuva purki – tai ainakin sen oli määrä purkaa – myyttisiä, tavaran taikalumoon kietoutuneita modernin ilmiöitä.

Adorno kritisoi kuitenkin Benjaminia siitä (5.12.1934), että juuri historiallisuus, pyrkimys avata moderni mytolo-

gia historian tilaan, puuttui dialektisista kuvista. Sen sijaan, että Benjamin olisi tulkinnut dialektisia kuvia objektiivisesti ja historiallisesti, hän Adornon mukaan hälventää myyttisten ja dialektisten kuvien eron näkemällä modernin keskeiset merkit eräänlaisina "unikuvina", subjektiivisen tietoisuuden tuotteena. (*Br*, 82-86.) Adorno peräänkuuluttaa dialektisten kuvien tiukempaa sitomista spesifiin 1800-luvun tavaramuodon kautta määriteltyyn modernin kategoriaan. Tällä hän tarkoitti tavaramuodon historiallistamista, dialektisen kuvan suhteuttamista yhteiskunnalliseen tilaan, toisin sanoen sitä, mitä hän kutsuu materialistiseksi tulkinnaksi.

Materialistinen tulkinta merkitsi Adornolle tietoisuuden ja tavaran fetissiluonteen dialektisen suhteen avaamista. Hän kirjoittaakin, että tavaran fetissiluonne ei ole tietoisuuden tosiasia, vaan että niiden suhde on dialektisempi: fetissi myös tuottaa tietoisuutta. Tietoisuus ei toisin sanoen jäljennä fetissiluonnetta, vaan on siihen kietoutunut. Koska Benjamin ei lisäksi erotellut sitä, kuka on unikuvien "subjekti", hänen tietoisuuden käsitteensä lähenee Adornon mukaan Jungin käsitystä kollektiivisesta tietoisuudesta. Tuloksena oli kritiikitön näkemys porvarillisesta kulttuurista, josta oli jäänyt pois varhaisissa *PW*:n hahmotelmissa esiintyvä ajatus 1800-luvusta "helvettinä": "jos dialektinen kuva tarkoittaa nimenomaan fetissiluonteen vaikutusta kollektiiviseen tietoisuuteen, niin silloin saint-simonilainen käsitys tavaramaailmasta paljastaa sen kylläkin utopiana, mutta ei sen kääntöpuolta, nimittäin dialektista kuvaa 1800-luvusta *helvettinä*." (*Br*, 140.) Ja jälkimmäinen oli juuri se, mihin Adorno omissa 1800-luvun kulttuuria, esimerkiksi Wagneria käsittelevissä teksteissään pyrki: osoittaa se, kuinka utopian lupaus kääntyy ideologiaksi (Buck-Morss 1977, 145).

Montaasista allegoriseen tulkintaan

Exposé -tekstin palautekirjeessä Adorno kehotti Benjaminia vastaisuudessa sovittamaan teoreettisen tarkastelutapansa Instituutin "historiallis-materialistiseen" linjaan. Mutta saatuaan sitten 1938 käsiinsä tekstin *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire,* jossa Benjamin pyrki tähän sovitukseen, hän arvostelee Benjaminia siitä, että tämä on mennyt liiankin pitkälle, ja että kompromissi on huono sekä materialistisen tulkinnan että Benjaminin omien intentioiden kannalta. Materialistisen tulkinnan kannalta siksi, että tulkinnasta jää puuttumaan näkökulma, jossa pohditaan ilmiöiden välittymistä yhteiskunnallisen kokonaisprosessin kautta; Benjaminin omien tavoitteiden kannalta taas siksi, että Benjamin asettaa hedelmällisimmät ajatuksensa marxilaisen "esisensuurin" alaiseksi. (*Br*, 369-370.) Tällä Adorno tarkoitti sitä, että Benjamin lukee Baudelairen runouden yhteiskunnallista ulottuvuutta liian suoraviivaisesti sitomalla Baudelairen tekstien sisällön suoraan 1800-luvun sosiaalihistoriaan ja erityisesti sen taloudellisiin piirteisiin (*Br*, 366-367).

Pohjimmiltaan erimielisyyden ydin kosketteli kuitenkin ehkä Benjaminin esitystapaa, jossa tämä siirtyy montaasinomaisilla hypyillä Baudelairesta Marxiin lukien Baudelairea ikään kuin yhteiskuntakriitikkona ja Marxia kirjailijana. Benjaminin metodinen pyrkimys ei liittynytkään niinkään kirjallisten tuotteiden tulkitsemiseen yhteiskunnallisen todellisuuden välittöminä heijastumina kuin uudenlaisen esitystavan etsimiseen, jossa metodi on upotettuna materiaaliin. Tällaisessa fragmentaarisessa, surrealismia ja montaasia lähenevässä esitystavassa erilaisia sosiaalihistoriallisia, poliittisia, kirjallisuushistoriallisia ja sosiaalipsykologisia elementtejä ei sidota yhteen teoreettisen kokonaiskehyksen voimalla. Juuri Benjaminin esitystapa näyttäytyi Adornolle ongelmallisena. Se asetti Benjaminin työn – Adornon sanoin– "magian ja positivismin tienristeykseen": erilaisten ilmöiden kuvauksesta puuttui välittävä tulkinta, jolloin se muistutti positivismia; magiaa se taas läheni sikäli, että Benjamin näyttää ilmiöt eräänlaisessa lumouksen tilassa.Tämä magian ja positivismin risteys on "noiduttu", Adorno kirjoittaa ja jatkaa: "ainoastaan teoria voi murtaa taikapiirin: teidän oma peräänantamaton ja hyvässä mielessä spekulatiivinen teorianne." (*Br*, 368.)

Kun Benjamin lähetti toisen Baudelairea käsittelevän tekstin (*Über einige Motive bei Baudelaire,* 1939, suom. *Silmä väkijoukossa: Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*), oli tapahtunut muutos, joka sai Adornon ylistämään (29.2.1940) myöhempää Baudelaire -tekstiä Benjaminin "täydellisimpänä työnä" sitten barokkikirjan ja Karl Krausia käsittelevän tekstin (*Br*, 415). Tämä teksti myös lopulta julkaistiin Instituutin julkaisussa (*Zeitschriftfür Sozialforschung* VIII, 1-2, 1939).

Mitä näiden kahden tekstin välillä oikein tapahtui? Silmiinpistävin ero on ehkä siinä, että vaikka Benjamin lähestyy myös myöhemmässä Baudelaire -tekstissään modernia välähdyksenomaisesti, hän sitoo esityksensä laajempaan kokonaisvaltaisen kokemuksen ja pistemäisen elämyksen välisen eron analyysiin. Mutta samalla kun Benjamin tavoittaa tässä tekstissään ilmiöiden ja yhteiskunnallisen todellisuuden dialektisen suhteen pohdinnan tason, hän kadottaa jotakin varhaisemman tulkinnan runsaudesta ja surrealistisuudesta. Tekstistä puuttuvat edelliseen Baudelaire-tulkintaan sisältyneet kuvaukset lumppujenkerääjistä, Pariisin laitapuolen kulkijoista tai androgyyneistä naisista (ks. Benjamin 1938/1974, 89-93). Baudelairea ei myöskään kuvata enää niinkään väkijoukkojen ihmisenä kuin niiden katselijana – silmänä väkijoukossa. Myöhempi Baudelaire -teksti on lisäksi edeltäjäänsä historianfilosofisempi otteeltaan ja hahmottaa kuvaa Baudelairen ajan yhteiskunnallisesta kokonaisprosessista. Tekstistä puuttuvat ensimmäiselle Baudelaire-tulkinnalle ominaiset metaforiset paralleelit ylärakenteen tuotteiden ja yhteiskunnallisen perustan väliltä: "ylärakenteen materialistista määräytyneisyyttä etsitään nyt taideteosten sisäpuolelta." (Tiedemann 1974,198-199). Benjaminin tulkinta tuleekin lähelle Adornon allegorista tapaa tulkita taidetta "tiedottomana historiankirjoituksena", jossa tämä etsii modernin taiteen *sisältä* – sen muotokielestä – ajan tiedottomia merkkejä.

Myöhemmässä Baudelaire-tulkinnassaan Benjamin rakentaa Baudelairen lyriikan ja ajan yhteiskunnallisen todellisuuden välille teoreettisen välitysmallin yhdistelemällä Henri Bergsonin muistin teoriaa, Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teosta ja Freudin *Jenseits des Lustprinzips* -tekstissä esittämää traumaattisen kokemuksen analyysia (ks. Benjamin 1939/1986, 11-22). Näistä elementeistä muodostetun teorian avulla hän lähestyy kysymystä: miten modernin ihmisen kokemuksen rakenne muuttuu jatkuvien shokkiärsykkeiden, kiihkeän kaupunkirytmin, koneellistumisen ja sirpalemaisen informaationvälityksen hallitsemassa todellisuudessa? Ja edelleen: mikä on Baudelairen lyriikan suhde tähän modernin kokemukseen? Edelliseen Benjamin vastaa: kokonaisvaltainen kokemus (*Erfahrung*) hajoaa pistemäisiksi, vailla ajallista jatkumoa oleviksi elämyksiksi (*Erlebnis*).[6] Ja jälkimmäiseen: Baudelaire sisäistää shokkielämyksen omaan runouteensa ja kääntää samalla elämyksen uudeksi, modernin kauneuteen perus-

tuvaksi kokemukseksi.

Palautekirjeessään (29.2.1940) Adorno kiittelee erityisesti peluri-jaksoa, jossa Benjamin rinnastaa mekaanisen työprosessin uhkapeliin, joka muodostuu pistemäisesti ja katkelmallisesti toisiaan seuraavista mutta samalla irrallisista osista (ks. Benjamin 1939/1986,56-63). Tässä "peluriteoriassa" – niin kuin Adorno sitä nimittää – Benjamin kytkee shokkielämyksen unohtamiseen,[7] jolloin näkökulma lähenee Adornon "Fetissiesseetä"("Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regession des Hörens", 1938). Muistin teorian tuleekin Adornon mukaan yhdistyä "unohtamisen" dialektiseen jäseneen, ja juuri siksi hän nostaa peluriteorian myös sen teorian edelle, jonka Benjamin rakentaa Bergsonia, Proustia ja Freudia yhdistellen. Adornolle unohtaminen, muistin pirstoutuminen on esineellistymistä – tai kääntäen: "kaikki esineellistyminen on unohtamista." (*Br*, 417.)

Kokemuksen rapautuminen kiihkeärytmisessä shokkielämysten määrittämässä modernissa kaupungissa, käsityöläismäisen työkulttuurin syrjäytyminen mekaanisessa työprosessissa, jossa työläinen suorittaa loputtomasti yhtä ja samaa liikettä vailla yhteyttä tavaran työstämisprosessin kokonaisuuteen – nämä myöhemmän Baudelaire -tekstin motiivit värittävät modernin kuvaa tummemmaksi.Vaikka Adornon kritiikillä oli varmasti osuutensa siihen millaiseksi myöhempi tulkinta muodostui, kaikki muutokset tuskin olivat hänen vaikutustaan. Eniten Adorno vaikutti ehkä tulkinnan tavassa tapahtuneeseen muutokseen, siirtymään surrealistisesta, montaasinomaisesta "näyttämisestä" allegoriseen tulkintaan. Itse modernin kuvan tummuminen, joka lähentää Benjaminia Adornoon, heijastelee varmasti kuitenkin myös tekstin kirjoitusajankohtaa. Jos Benjamin vielä "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella" -esseessään rakensi yhteiskunnallisen muutoksen mahdollisuutta proletariaatin kautta, niin Baudelaire-esseessä massan kollektiivisen voiman korvaa kuva massasta mukavuuden ja koneellistumisen eristämänä joukkona. Benjamin siteeraa Valérytä: "Suurten kaupunkikeskusten asukas [...] vajoaa jälleen villeyden tilaan, toisin sanoen eristyneisyyteen." (Benjamin1939/1986, 50).

Kuvan ja kielen dialektiikkaa

Jo Benjaminin varhaiseen *Exposé* -tekstiin – ja ylipäätään *PW*:hen – kätkeytyy kuitenkin myös tavoite, jota Adorno ei tulkinnassaan huomioi: pyrkimys avata nykyisyyttä dialektisilla kuvilla. Dialektisten kuvien arvoituksellisuus syntyy 1800-luvun ilmiöiden kuvallisesta esittämisestä, jossa ei pyritä historismin[8] tapaan asioiden kuvaamiseen "niin kuin ne olivat", vaan siihen, että mennyt ja nykyinen jännittyvät yhteen. Niiden suhdetta ei kuitenkaan eksplisiittisesti tuoda esille, vaan menneen ja Benjaminin oman ajan välinen suhde on "näkymättömällä musteella kirjoitettu" (Buck-Morss1989, 323). Arvoituskuvien tulkinnan Benjaminin teksti jättää lukijalle: "Tämän työn metodi: kirjallinen montaasi. Minulla ei ole mitään sanottavaa, vaan ainoastaan näytettävää." (Tiedemann 1974, 197).

Benjaminin kuvauksen kohteet ovatkin nykyisyyden määrittämiä sekä valintojen että kysymyksenasettelujen

tasolla. *Exposé* -tekstissään hän kirjoittaa muun muassa maailmannäyttelyistä, tavarafetissin pyhiinvaelluspaikoista. Mutta miksi Benjamin kirjoittaa niistä? Yksi selitys liittyy varmasti pyrkimykseen herättää PW:ssa kokemus 1800-luvun modernisuudesta. Kyse on samalla kuitenkin muustakin – *heräämisestä,* joka ei pyri myyttisen menneisyyden esiinkutsumiseen, vaan historian representaatioon, joka purkaa nykyisyyden myyttisyydestään (Buck-Morss 1989, 36). *Exposé* -tekstissä ja laajemmin *PW*:ssa Benjamin kääntää katseen 1800-luvun alkupuoliskolle, mutta niiden viittauskohde on 1930-luvun Pariisi. 1800-luvun Pariisia, vallankumouksen ja fantasmagorian pääkaupunkia kuvatessaan hän pyrkii uudelleen aktivoimaan lunastamattomat utopiat nykyhetkessä, mutta samanaikaisesti hän myös etsii oman aikansa poliittisen voimattomuuden, vasemmiston hajaantuneisuuden jälkiä (McCole 1993,287). Jälkimmäinen lähtökohta käy ilmi esimerkiksi siitä, kuinka hän analysoi maailmannäyttelyjä edeltäviä kansallisia teollisuusnäyttelyitä. Niiden tavoitteena oli "hauskuuttaa työtätekeviä luokkia", eivätkä nämä juhlat tarkoittaneet mitään yhteiskunnallisen tietoisuuden heräämistä, vaan pikemminkin siitä vapautumista, työväestön kietomista tavaran lumoon: "työväestö esiintyy niissä ensi sijassa asiakkaana" (Benjamin 1935/1986, 48).

1930-luku oli maailmannäyttelyiden uutta kukoistuskautta. Erona aiempiin oli kuitenkin se, että niihin liittyi selkeitä kolonialistisia ja nationalistisia piirteitä. Esimerkiksi vuoden 1931 Pariisin näyttelyssä oli tavaroiden lisäksi esillä eksoottisena lisänä myös Ranskan siirtomaiden alkuperäisväestöä. (Buck-Morss 1989, 322-327.) Vaikka Benjamin ei rakenna suoria paralleeleja menneen ja nykyisen

välille, historiallinen kiinnostus maailmannäyttelyiden kaltaisiin ilmiöihin nousee halusta avata omaa aikaa. Tämä pätee erityisesti siihen, kuinka hän etsii vasemmiston poliittisen voimattomuuden syitä 1930-luvulla tavarafetissin vaikutuksesta tietoisuuteen.[9]

Käsitys että Benjamin esittäisi 1800-luvun esihistorian yksinomaan positiivisessa valossa paljastaa sen, että Adorno ei loppujen lopuksi oivaltanut – tai hyväksynyt – Benjaminin montaasinomaista esitystapaa, eikä myöskään sitä tavoitetta, mihin Benjamin dialektisilla kuvillaan ja montaasinomaisella tekniikallaan pyrki. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Benjaminin tarkastelutapa olisi jotenkin parempi kuin Adornon tai päinvastoin. Molemmissa on ongelmansa: Benjaminin dialektisten kuvien pintataso jää ehkä liiankin affirmatiiviseksi, joskin samalla kiinnostavalla tavalla moninaiseksi; Adornon särmikkäämpi kielellinen dialektiikka puolestaan kadottaa paikoin ilmiöiden nyanssit, mutta onnistuu parhaimmillaan luomaan jännitteistä, konstellatiivista tulkintaa.

Myöhemmissä esseissään Adorno kuitenkin tarkisti kantojaan Benjaminin suhteen. Esimerkiksi esseessään "Charakteristik Walter Benjamin" (1950) hän kirjoittaa huomattavasti sympaattisemmin Benjaminin (epä)metodista, jossa Benjamin luopuu suorasta tulkinnasta ja antaa merkityksen tulla esille "materiaalin shokkimaisesta montaasista". Filosofia ei tällöin vain tarkastele surrealismia, vaan muuttuu itsekin surrealistiseksi. Vaikka Adorno lisää, että tällainen fragmentaarinen filosofia jäi fragmentiksi ehkä oman metodisen mahdottomuutensa vuoksi, hän toisaalta korostaa sitä, että tällainen metodi on kiinteässä yhteydessä Benjaminin tiedon ideaaliin. Se yritti tavoittaa juuri sen "yhteismitattoman" – Adornon käsittein "ei-identtisen[10] – jonka tavanomainen käsiteverkosto kadottaa näkyvistään. (Adorno 1950/1987, 246-247.)

Samassa esseessään Adorno myös korjaa näkemystään (tarkentamatta kuitenkaan sitä, mihin Benjaminin tekstiin hän varsinaisesti viittaa), että Benjaminin dialektiset kuvat olisivat myyttisiä ja arkkityyppisiä. Toisin kuin esimerkiksi jungilaiset tiedostamattoman arkkityypit, Benjaminin dialektiset kuvat tähtäsivät "historiallisen liikkeen objektiiviseen kristalloitumiseen" (Adorno 1950/1987; ks. myös Adorno 1955/1989,574). Jos Adorno siis aiemmin näki Benjaminin ajattelun eksyvän magian ja positivismin välimaastoon, niin myöhemmin hän korostaa Benjaminin kykyä lukea porvarillisen kulttuurin ilmentymiä hieroglyfeinä. Vaikka Benjaminin filosofia lähenee kuvallisuudessaan ja maagisuudessaan tavarafetisismiä, se samalla rikkoo esineellistymisen lumouksen: hieroglyfien tulkinta avaa porvarillisen kulttuurin "ideologian" (Adorno 1950/1987, 241).

Epilogi

Kirjeenvaihdon taltioima teoreettinen, vuosia jatkunut ja pääosin *PW*:hen kohdistuva mielipiteenvaihto limittyy arkisiin huoliin, kirjeisiin, joiden sisältö koskettelee pakolaisuuden tuottamaa kodittomuutta, taloudellisia huolia – puhumattakaan henkisestä paineesta, jossa nämä kaksi ajattelijaa, ja erityisesti Benjamin, olivat. Myös Adornon vanhemmat joutuivat juutalaisvainojen kohteeksi (ks. *Br*. 389), ja viimeistään tämä karisutti hänestä optimismin, jonka hän vältti teoriassa – mutta ei aina yhteiskunnallisessa ja poliittisessa katseessaan. Adorno nimittäin piti alkuun, vuonna 1934, kansallissosialismia ohimenevänä ilmiönä ja uskoi tämän olevan yhteiskunnallista realismia, jota ei määrittänyt "toive ajattelun isänä" (*Br*, 64). Muutamaa vuotta myöhemmin, 1937, Adorno kuitenkin jo kuvaa kirjeessään Benjaminille Eurooppaa "täydellisimmäksi helvetin unikuvaksi, jonka ihmiskunta on tähän asti saanut aikaiseksi." (*Br*, 298-299).

Adornon sokeus aikansa poliittisen tilan suhteen lienee yksi osoitus siitä, ettei intellektuellin "eksakti fantasia"[11] aina kykene sen enempää aikansa kriittiseen arvioon kuin maailmaa ruusunpunaisien silmälasien läpi katseleva massakaan. Benjamin oli alusta pitäen tarkkasilmäisempi aikansa tilan suhteen ja etsi vastavoimaa dialektisten kuvien ohella myös poliittisesta sitoutumisesta – siitäkin huolimatta, että hän ei kyennyt muodostamaan yhtenäistä rintamaa "edes oman äitinsä kanssa" (ks.Adorno 1955/1989, 580). Kun muutoksen mahdollisuus yhä enemmän peittyi, Benjaminin teksteistä kuitenkin katosivat brechtiläiset sävyt ja ne liukuivat lähemmäksi Adornon teoreettista positiota.

Vaikka historialliset jännitteet heittelivät sekä Adornoa että Benjaminia kuin tulevaisuuteen selkä edellä etenevää historian enkeliä[12], Benjaminin kohtaloon historian enkeli kietoutui erityisen traagisella tavalla. Historian ironiaa – tai tarkemmin sanottuna tragediaa – on se, että Benjamin joutui myymään "Historian käsitteestä" -esseetä inspiroineen Paul Kleen *Angelus Novuksen* matkatakseen vuonna 1940 pakolaisvuosien kotikaupungistaan Pariisista Yhdysvaltoihin. Matka keskeytyi kuitenkin jo Ranskan ja Espanjan rajalle, Port Bon kaupunkiin, jossa hän nieli morfiinin yliannoksen, päivä sen jälkeen kun Espanjan raja – ja Benjaminin pakoreitti saksalaisten miehittämästä Ranskasta – suljettiin. Viimeinen, Port Bossa päivätty kirje 25.9.1940 alkaa: "Tämänkaltaisessa tilanteessa minulla ei ole mitään muuta vaihtoehtoa kuin lopettaa elämäni." (*Br*, 445).

Viitteet

1. Käytän teoksesta tästä eteenpäin lyhennettä *Br*.
2. Hyvä esimerkki tästä on Adornon kirjoitus "Yhteenveto kulttuuriteollisuudesta" vuodelta 1963 (*Tiedotustutkimus* 3/1984).
3. Tähän kauteen kuuluvat muun muassa tekstit "DerAutor als Produzent" (1934) sekä "Das Kunstwerk im Zeitalterseiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936; suom. "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella", teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*).
4. Toisin kuin Benjamin (jonka konstellaation käsite pitää sisällään objektin käsitteellisen piirityksen ohella idealistisen ja teologisen merkityksen, objektin pelastamisen ideaan), Adorno pysyy konstellaation käsitteessään selkeämmin käsitteellisen piirissä, ja kuvaa sillä tapaa, jolla ajattelu piirittää objektia samastamatta sitä yleiskäsitteelliseen kategoriaan. Läheisyys Benjaminin konstellaation käsitteeseen on kuitenkin niin selvä, että Benjamin vaati – tosin Ernst Blochin vaikutuksesta – Adornoa viittaamaan "Die Aktualität der Philosophie" (1931) -esitelmässään omaan *Ursprung desdeutschen Trauerspiels* -kirjaansa (1928). Benjamin siteeraa kirjeessään aluksi Adornon tekstiä, jossa on selvä yhtymäkohta hänen omaan tulkintaansa ja kirjoittaa sitten: "Allekirjoitan tämän lauseen. En olisi kuitenkaan voinut kirjoittaa sitä viittaamatta barokkikirjan johdantoon, jossa [...] tämä uusi ajatus ilmaistaan. [...] Eikä minun tarvitse edes lisätä: vielä vähemmän, jos olisin ollut Teidän asemassanne." (*Br*, 18.) Kyse ei nähtävästi kuitenkaan ollut intellektuaalisesta varkaudesta, sillä Benjamin piti aluksi nimensä mainitsemista tarpeettomana.
5. Käytän teoksesta lyhennettä *PW*. Tässä artikkelissa tarkastelen *PW*:tä niiden tekstien pohjalta, jotka Benjamin lähetti Adornolle kommentoitavaksi. Kaksiosainen, yli tuhatsivuinen *PW* ilmestyi postuumisti vasta vuonna 1982, kun Benjaminin käsikirjoitus löytyi Bataillen jäämistöstä. *PW*:tä ja Adornon siihen kohdistamaa kritiikkiä on käsitellyt myös Jussi Kotkavirta artikkelissaan "Passagen-Werk: Eräs modernin esihistoria" (Tiede & edistys 2/1987).
6. Tällainen kokemuksen (*Erfahrung*) ja elämyksen (*Erlebnis*) välinen erottelu oli tyypillistä elämänfilosofeille (esim. Dilthey), jotka asettivat modernia kaupunkikulttuuria vastaan traditionaalisen kokemuksen, korkeakulttuurisen esteettisen perinteen tai jopa luonnon ja myyttisen aikakauden. Tämänkaltaiseen kokemus/elämys -erotteluun Benjamin tekee tekstissään selkeän eron. Diltheyn, Klagesin ja Jungin edustaman linjan (joka myöhemmin Benjaminin mukaan teki kansallissosialistissa vitalistisessa diskurssissa "sopimuksen fasismin kanssa") edelle hän nostaa Bergsonin tulkinnan tahdosta riippumattomasta ja tahdonalaisesta muistista. Koska Benjamin kuitenkin haluaa korostaa muistin historiallisesti muuntuvaa luonnetta, hän etenee Bergsonista Proustiin ja Freudiin sekä painottaa muistissa tapahtuneiden muutosten yhteyttä yhteiskunnalliseen todellisuuteen, esimerkiksi suurteollisuuden nousuun jne. (Ks. Benjamin 1939/1986, 12-13) Elämänfilosofisesta elämys/kokemus -jaottelusta Benjamin erkanee myös siinä, että hän puolustaa esteettistä modernia, joka sisäistää shokin omaan luonteeseensa.
7. "He [pelurit] elävät elämäänsä automaatteina ja muistuttavat niitä Bergsonin hahmoja, jotka ovat likvidoineet muistinsa täydellisesti" (Benjamin 1939/1986,57).
8. Esseessään "Historian käsitteestä" Benjamin erottelee historiallisen materialismin historismista: edellinen pyrkii tarkastelemaan menneisyyttä konstellaatiossa, jossa "hänen oma aikansa liittyy tiettyyn aikaisempaan aikakauteen", jälkimmäinen taas etsii syy-yhteyksiä ja tavoittelee ikään kuin autenttista kuvaa menneestä, sitä "kuinka oikeastaan on ollut" (Benjamin 1940/1989, 180, 189). Suomessa Benjaminin historian tulkintaa on tutkinut erityisesti Kia Lindroos, ks. hänen *niin & näin* -lehdessä ilmestynyttä artikkeliaan "Nykyisyyden lumo" (niin & näin 3/1996).
9. Samankaltainen kysymys leimaa myös Adornon "Fetissi"-esseetä ja *Dialektik der Aufklärung* -teosta, vaikka Adorno – toisin kuin Benjamin – asettaa näkökulman massakulttuurin ja tietoisuuden suhteeseen: huvittelu "ei ole pakoa huonosta todellisuudesta, vaan viimeisestä vastarinnan ajatuksesta" (Horkheimer & Adorno 1947/1990, 153).
10. Ei-identtisen käsite kuuluu Adornon vaikeimpiin käsitteisiin, ainakin mitä tulee sen käsitteelliseen määrittelyyn. Se nimittäin kuvaa juuri sitä, mitä käsite ei tavoita: eriävää ja partikulaarista. Pyrkimys etsiä uudenlaista filosofista esitysmuotoa (esimerkiksi konstellaation käsite *Negative Dialektik* -teoksessa) liittyy siihen, että Adorno asettaa ei-identtisen ensisijaiseksi, jolloin filosofian tehtäväksi muodostuu "pyrkiä käsitteen avulla käsitteen yli" (Adorno 1966/1992,27).
11. Teoksessa *Negative Dialektik* Adorno kirjoittaa: "Ulkopuolisen eksakti fantasia voi nähdä enemmän kuin tuhannet silmät, joilla kaikilla on samanlaiset vaaleanpunaiset silmälasit". (Adorno 1966/1992, 56).
12. "Historian käsitteestä" -esseessään Benjamin kirjoittaa: "Kleellä on maalaus, jonka nimi on "Angelus Novus". Se esittää enkeliä, joka näyttää siltä kuin aikoisi etääntyä jostakin, jota se tuijottaa. Sen silmät on avattu ammolleen, sen suu on auki ja siivet levitetty. Historian enkelin täytyy näyttää juuri tällaiselta. Se on kääntänyt kasvonsa menneisyyteen. Siinä missä tapahtumien ketju näyttäytyy meidän silmiemme edessä, siinä se näkee yhden ainoan katastrofin, joka lakkaamatta kasaa raunioita raunioiden päälle ja paiskaa ne sen jalkojen juureen." (Benjamin 1940/1989, 182.)

Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max 1947/1990 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer: Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. 1966/1992 *Negative Dialektik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. – Benjamin, Walter 1994 *Briefwechsel 1928-1940*. Toim. Henri Lonitz. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter 1935/1986 "Pariisi 1800-luvun pääkaupunki". Suom. Keijo ja Ossi Rahkonen. Teoksessa: Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.), *Moderni/ Postmoderni.Lähtökohtia keskusteluun. postmodernista* Tutkijaliitto.

Benjamin, Walter 1936/1989 "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella". Suom. Markku Koski. Teoksessa: Walter Benjamin, *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

Benjamin, Walter 1938/1974 "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire". Teoksessa: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Toim. Rolf Tiedemann. Suhrkamp:Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter 1939/1986 *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*. Suom. Antti Alanen. Odessa: Helsinki.

Benjamin, Walter 1940/1989 "Historian käsitteestä". Suom.Raija Sironen. Teoksessa: Walter Benjamin, *Messiaanisen sirpaleita.Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

Buck-Morss, Susan 1977 *The Origin of Negative Dialectics: TheodorW. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Macmillan Press: New York.

Buck-Morss, Susan 1989 *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London.

McCole, John 1993 *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Cornell University Press: Ithaca and London.

Tiedemann, Rolf 1974 "Nachwort: Baudelaire, Zeuge gegen die Bürgerklasse". Teoksessa: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire.Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Toim. Rolf Tiedemann.Suhrkamp: Frankfurt am Main.