

Esa Kirkkopelto

Proosallinen näyttämö – Walter Benjaminin teatterista

Kun Walter Benjamin 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa tutustui Bertolt Brechtin eepiseen teatteriin, häntä kiinnosti erityisesti sen näyttämöllinen puoli, ”näytteilleasettaminen” (*Darstellung*). Vuoden 1931 esseestä eepisestä teatterista tekee asian selväksi heti ensimmäisessä virkkeessään: ”Se mistä teatterissa tänä päivänä on kysymys, määrittyy tarkemmin suhteessa näyttämöön [*Bühne*] kuin suhteessa draamaan [*Drama*]” (Benjamin 1977, 519)¹ Jos halutaan ymmärtää mitä tapahtuu ”tämän päivän” teatterissa, toisin sanoen brechtiläisessä teatterissa, ei riitä että vain luetaan näytelmäkirjoituksia, ei edes Brechtin omia näytelmiä. Olennaista on se, mitä tapahtuu tekstin tilallistuessa ja ajallistuessa, sen muuttuessa eleeksi, sen näyttämöllepanossa. Samasta syystä Benjaminille Brecht on ennen kaikkea ohjaaja.

Benjaminille näyttämö ei ole mitään ennalta annettua. Se on päinvastoin käymässä läpi historiallista muodonmuutosta, johon Brechtin työ osallistuu ja reagoi esimerkiksi tavalla. Kuten Benjamin toteaa, ”vaikka näyttämö onkin yhä korotettu, ei se enää kohoa esiin mistään mittaamattomasta syvyydestä, vaan se on muuttunut korokkeeksi [*Podium*]” (1977, 519). Mitä eroa on, jos ”näyttämön” (*Bühne*) sijasta sanomme tästä lähtien ”koroke” (*Podium*)? Kirjaimellisen merkityksen kannalta ero on toki pieni. Se on kuitenkin riittävä loitontamaan näyttämön itsestään, saamaan sen tulemaan tietoiseksi omista ehdoistaan. Näyttämö korokkeena on näyttämölle ”panon” (*podium* sanan pohjana lat. verbi *ponere*, asettaa, panna) paikka. Korokkeena näyttämö panee itsensä näyttämölle, paljastuu rakenteessaan, ”asettuu” (*stellen*) ”esille” (*dar*). Jos yritetään pohtia näyttämökoroketta sellaisenaan ja jos kysytään mitä *se* esittää, riippumatta kaikista mahdollisista esityksistä, mitä *sillä* voidaan esittää, ei mieleen voi tulla muuta kuin itse teatterillisen esittämisen tosiasia, äärellisissä ja teknisissä ehdoissaan.² Koroke merkitsee täten näyttämönäkemyksemme varsinaista äärellistymistä, toisin sanoen sen irtautumista ”kultista”, josta ”orkesterimonttu”, kuten Benjamin esseensä alussa toteaa, oli vielä merkinnyt viimeistä hämärää jäännettä.

Tämä ja monet muut huomiot Benjaminin tekstissä osoittavat, että hän näki ky-

allekirjoittaa varauksetta romantikkojen poliittista, uskonpuhdistuksen perinnön läpituokkema messianismia. Sen sijaan tuon ohjelman kritiikki muodostaa tutkielman pinnanalaisen motiivin, johon tekijä aika ajoin palaa vain muistuttaakseen sen olemassaolosta. Kaikkein eksplisiittisimmin näin käy kohdassa, jossa hän kommentoi Schlegelin kuulua fragmenttia 116 ”edistyvästä universaalirunoudesta”⁵. Kuten Benjamin kritisoi, edistystä runoudessa ei pidä tarkastella abstraktin edistysuskon mukaisesti loputtomana lähestymisenä:

Kysymys ei täten ole mistään edistysaskeleista tyhjyydessä, valjasta yhä paremmin runoilemisesta, vaan yhä kattavammasta runollisten muotojen levittäytymisestä ja niiden kiihdyttämisestä. Ajallinen äärettömyys, jossa tämä prosessi tapahtuu on niin ikään välillistä [*medial*] ja laadullista (Benjamin 1974, 92).

Romanttisen teoksen dynamiikka, sen ”välillinen ja laadullinen äärettömyys”, mitä se sitten tarkoittaakaan, näyttää olevan yhteensovittamattomassa suhteessa ”edistysideologiaan” ja sen mukaiseen ideaan puhtaassa ja abstraktissa ajassa tapahtuvasta etenemisestä. Romanttinen idea taiteesta kätkee toisenlaisen ajatuksen ajallisuudesta, joka Benjaminin mukaan jälleen ”seuraa romanttisesta messianismista” (1974, viite 238). Vaikka tekijä mainituissa yhteyksissä pitäytyy pidemmälle menevistä analyyseistä, on teoksen poliittinen näkökulma kuitenkin tullut riittävän selväksi. Saksalaisen romantiikan perintö osoittautuu kaksinkertaiseksi: vastoin porvarillista (restaurationin välittämää ja *Sturm und Drangin* värittämää) ideaa romantiikasta, Benjamin haluaa osoittaa, että on olemassa myös toisenlainen romantiikka, toisenlainen ”Saksa”, joka on hengeltään vallankumouksellinen ja raitishenkinen. Vaikka Ranskan vallankumouksen jälkeinen historia avautuu kiistanäiden kahden romantiikasta alkunsa saavan pyrkimyksen välillä, vaatii niiden välisen eron selkeä havaitseminen kuitenkin erityistä kriittistä silmää.⁶

Benjaminin yritys antaa ääni *toiselle* romantiikalle kääntyy kritiikiksi, joka paradoksaalisuudessaan ammentaa parhaasta kantilaisesta perinnöstä: saksalaisen romantiikan traditiota tulee kritisoida sen omin aseina, terävöittämällä ja kirkastamalla aikakauden kirjallisuusteorian omaksumaa ”taidekritiikin” käsitettä.⁷ Tästä seuraa, että Benjaminin kritiikki kääntyy kysymään myös omaa alkuperäänsä, omaa ”mahdollisuusehtoaan”, joka ei selity olemassa olevien tulkintojen perusteella. Lähtökohdaksi muodostuu näin oletus, että jokin romantiikassa ei täsmää sen itsensä kanssa; että aikakauden ytimessä vallitsee riitasointu, joka sallii vaihtoehtoisen tulkinnan. Jotta kritiikki oikeuttaisi itsensä, sen on siis kaivettava esiin kyseinen murtumakohta ajan kerrostumien alta ja aktivoitava uudelleen romantiikan kriittinen ydin.⁸

Ensivaiheessa kyseinen katkos ilmenee Benjaminin mukaan filosofisella tasolla, sen erimielisyyden muodossa, joka aikakautena kehkeytyi Fichten metafysisien käsitysten ja romantikkojen vastaavien käsitysten välille. Fichten *Wissenschaftslehre* -luennot vuo-

lektio merkitsi kokemuksen välitöntä itsetietoisuutta omasta muodostaan. Reflektio ei Fichten mukaan voinut kuitenkaan jatkua loputtomiin, vaan sillä täytyi olla varma päätepiiteensä tietoisuuden asettavassa aktiivisuudessa, Minän ja ei-Minän vaihtelussa. Ääretöntä saattoi olla vain Minän aktiivisuuden dialektinen eteneminen, Minuuden käytännöllinen itsetoteutus historiassa – juuri Benjaminin edellä kritisoi ”edistykseen” idea, johon myös myöhempi hegeliläinen dialektiikka yhtyy (1974, 22). Romantikoille puolestaan reflektion äärettömyys ei tuottanut samanlaista ongelmaa, koska heidän näkökulmansa ei rajoittunut Minän arkkipositioon. Sen sijaan he Benjaminin mukaan monimielisesti ”kumoavat (*aufheben*) olemisen ja asettamisen reflektiossa” (1974, 29). Romanttinen reflektio siirtää ajattelun painopisteen olioiden vastakkainasettelusta *siihen, mitä tapahtuu niiden välillä*. Reflektio merkitsee ”kytkeytyneisyyttä” (*Zusammenhang*), jonka kautta jokainen olio saa merkityksensä tuon reflektion eräänä ”momenttina”, eräänä ”itseytensä” (*Selbst*).¹⁰ Näkökulman muutos on Benjaminin mukaan ”ratkaiseva”:

Schlegelille ja Novalikselle reflektion äärettömyys ei ensi sijassa ole edistykseen äärettömyyttä, vaan kytkeytyneisyyden äärettömyyttä. Tämä on ratkaisevaa ja menee tärkeydessään ohi päättymättömän ajallisen edistymisen, jota ei pidä ymmärtää tyhjänä [etenemisenä]. (1974, 26.)

Romantikkojen käsitystä ”Absoluutista”, kokemuksen ja maailman ykseydestä, joka sovittaa sisältämänsä vastakohtat ja erot, ei Benjaminin mukaan saattanut ymmärtää enää minuutena, subjektina, vaan se oli käsitettävä eräänlaisena ”reflektion mediumina” (*Reflektionsmedium*) (1974, 36), loputtomana välillisyytenä ja välityksenä, jolloin ”mediumi” merkitsee yhtä lailla ”jatkuvaa kytkeytyneisyyttä” eri reflektion muotojen välillä kuin väylää reflektion omalakiselle kululle muodosta toiseen. Tuo ääretön välillisuus saattoi tulla välittömästi tietoiseksi omasta muodostaan ja tuon itsetietämyksen korkein ilmentymä oli taide:

Varhaisromanttisessa mielessä reflektion keskikohta on taide, ei Minuus [--] Romantikkojen taidenäkemys perustuu siihen, ettei ajattelun ajattelua ymmärretä Minä-tietoisuutena. Minästä vapaa reflektio on reflektiota taiteen Absoluutissa (1974, 39–40).

Minuus, joka operoi kuvaustensa parissa ja tavoittelee niiden totaliteettia, systeemiä, ylittyy liikkeellä, joka ei enää palaa systeemiin vaan esittäytyy loputtomana kytkeytyneisyytenä, katkoksina ja jatkoksina.

Romanttisen Absoluutin ideassa taide ja sen ajattelu, toisin sanoen kritiikki, kohtaavat yhteisen metafyyssisen perusteensa: yksittäinen taideteos reflektion mediumin eräänä määrityksenä ja äärellisenä toteutumana; kritiikki käsitteellisenä ja ”objektiivisenä tietona”, joka taideobjektista on ammennettavissa (1974, 62).¹¹ Käänte on taidefilosofisesti merkittävä korostaessaan teoksen autonomisuutta tulkinnan lähtökohtana.

Kun empiirinen kriteeri varhaisromantiikan ajattelun uudelleenarvoinnille on näin löytynyt, seuraava askel on soveltaa sitä vastaavaan ideaan taiteesta. Kun kyseinen idea, reflektion mediumi, tulkitaan uudestaan *romaanin prototyypin lävitse*, saadaan tulokseksi jotakin, jota Benjamin kutsuu sanalla ”proosa”. Tarkasti ottaen: ”idea runoudesta proosana” (eikä sinänsä ”proosan idea”). Kyseinen idea on välittömästi prosessuaalinen, se koskee runoudessa tapahtuvaa muutosta, sen ”proosallistumista”. Tästä syystä se voidaan ymmärtää romantikkojen tapaan myös ohjelmallisesti. Benjaminilla on esittää aiheesta monia erilaisia luonnehdintoja: ”proosallinen” merkitsee ”kahlehtimatonta puhetta” (*ungebundene Rede*), ”teoksen ikuista ja raitista pysyvyyttä [*Bestand*]” (1974, 109); proosallinen teos on ”epäjatkuva”, se voi omaksua ”mekaanisen”, ”didaktisen” tai ”matemaattisen” ulkonäön; sen luominen vertautuu ”kalkyyliin” tai käsityöläisen menetelmiin; viimein sen ”kuivuus” tai ”raitishenkisyys” asettuu vastustamaan ”ekstaasia”, ”platonilaista *maniaa*”, ”epävapaata innoitusta” ja ”pelkkää tunnetta” (1974, 104, 106–107) – toisin sanoen juuri niitä attribuutteja, jotka Benjaminin kritisoima subjektikeskeinen tulkintatraditio oli tavannut assosoida romantiikkaan. Tällä tapaa hänen kriittinen näkökantansa onnistuu kuin onnistuukin saamaan oikeutuksensa saman asian kautta, jota se kritisoi: proosa merkitsee myös *kritiikin ideaa* – taideteosta implisiittisesti kriittisenä instanssina. Benjaminin tutkielman poliittiset motiivit huomioonottaen taideteoksen kritiikki merkitsee näin ollen yhtä lailla teoksen vallankumouksellisen sisällön esiin kääntämistä.

Benjaminin tutkielmansa lopussa luonnosteleva, romantiikasta alkunsa saava *proosallinen käänne* pyrkii ymmärtämään modernin runouden ja kirjallisuuden syntyehtoja ja ominaislaatua verrattuna esimerkiksi Benjaminin toisaalla analysoimiin klassismiin ja barokkiin. Käänne historiallisissa kuvaustavoissa merkitsee käännettä yleisessä tavassamme kohdata ja käsittää maailma. Millä tavalla moderni kokemus on proosallisen käänteen leimaamaa? Millä tavalla kirjallisuuden, taiteen yleensä, suhde yhteiskuntaan muuttuu kyseisen käänteen seurauksena?

Idea runoudesta proosana on ”idea” sanan vahvassa benjaminilaisessa mielessä. Saksalaisen perinteen mukaisesti ideassa määrittyy ihmisen historiallinen maailmasuhde, transsendenssi. Lähimpänä vertauskohta Benjaminilla lienee ”allegorian” idea, jonka kautta hän myöhemmässä *Trauerspiel*-tutkimuksessaan analysoi ja selittää barokkiajan kuvaustapoja. Tutkimuksen ”Episteemis-kriittisessä esipuheessa” tekijä määrittelee idean käsitteenä, joka kokoaa yhteen suuren joukon äärimmäisiä ja näennäisen heterogeenisiä singulaarisia ilmiöitä ja osoittaa niiden ”kytkeytyneisyyden” logiikan, kykenemättä ilmenemään tai artikuloitumaan muutoin kuin juuri kyseisessä historiallisessa ”konstellatiossa”, sen kuvausta vailla olevana keskuksena.¹⁴

Häidin tuskin esiteltynä proosan käsite osoittautuu kuitenkin kaksijakoiseksi. Benjaminin esimerkit aiheesta tuovat esiin eron, joka tästä lähtien työstää käsitettä sisältä

transsendenssiin. Proosallinen käänne kirjallisena kaikuna Ranskan vallankumouksesta merkitsee olennaisesti uudenlaisen runollisen kokemuksen syntyä. Mutta millainen on tuo kokemus?

Jos idea runouden proosallistumisesta irrotetaan *Begriff*-teoksen yhteydestä ja ymmärretään benjaminilaisena ideana, proosa ei supistu enää yhteen taikka toiseen edellä mainituista pooleistaan, vaan koostuu molemmista yhtä aikaa, muodostuu niiden välisenä kriittisenä jännitteenä. Proosa sisältää kysymyksen proosasta, suhteen itseensä. Sen refleksiivinen rakenne yhtäältä jatkaa romanttista reflektiota, toisaalta saattaa sen sijoiltaan. Kysymys on edelleen ”kytkentöjen äärettömyydestä”, mutta sekä reflektio, kytkentä että äärettömyys on ymmärrettävä tästä lähtien toisin.

Ennen siirtymistä Brechtin pariin, analysoin vielä lyhyesti tekstiä, joka on peräisin samalta aikakaudelta kuin Benjaminin varhaistyö ja vähintään yhtä kuuluisa kuin se. Kysymys on venäläisen kriitikon ja kirjailijan Viktor Shklovskin artikkelista ”Taiteesta – keinona” vuodelta 1917, jossa ensi kertaa tuodaan esiin ideoita, jotka sittemmin tulevat tunnetuiksi venäläisen formalismin periaatteina. Sen kautta muodostuu myös huomionarvoinen linkki Benjaminin analysoiman romantiikan ja Brechtin välille.

Proosasta vieraannutukseen

Shklovskin artikkelin esiin nostaminen tässä yhteydessä on perusteltua vähintäänkin kahdesta syystä: ensinnäkin on tunnettua, että Brechtin 30-luvulla luoman *Verfremdung*-käsitteen esikuvana oli Shklovskin artikkelissaan alun perin esittelemä käsite *ostranenije*, ”vieraannuttaminen”²⁰. Toiseksi, ja kuin sattumalta, kyseinen käsite määrittyy tuossa tekstissä eksplisiittisessä dialektiikassa proosan käsitteen kanssa. Shklovskin esittämä argumentti on niin ikään monissa suhteissa sukua Benjaminin väitöskirjassaan esittämälle. Artikkelin kritisoiva venäläisen kirjallisuuskritiikin traditiota ja ehdottaa sille uusia kriteereitä, uuden metodin ja kokonaan uuden käsityksen kirjallisuuden merkityksestä modernissa yhteiskunnassa. Kritiikin kohteeksi joutuu erityisesti symbolistien käsitys, jonka mukaan runous on ”ajattelua kuvin” (Shklovski 2001, 29). Tätä näkemystä vastaan Shklovski asettaa omansa: runouden puhe on itsetarkoituksellisen ”hidastettua”, ”mutkikasta” ja ”konstruoitua” verrattuna siihen, mitä hän kutsuu ”proosaksi” (2001, 44).

Proosalla Shklovski tarkoittaa täten ”tavanomaista kieltä”, luonteeltaan ”taloudellista, helppoa, säännöllistä” puhetta. Havainnollistaakseen asiaa hän muistuttaa vielä, kuinka roomalaisilla *Dea prosae* (tai *Prorsa*), merkitsi ”säännöllisen, vaivattoman – <<oikein päin>> edistyvän synnytyksen jumalatarta”.²¹ Proosallinen puhe palvelee suorudellaan niin jokapäiväisen elämän kuin tieteellisen tutkimuksen tarpeita. Mutta proosa ei ole Shklovskille, niin kuin ei Benjaminillekaan, pelkkä lajimääre. Proosallinen ilmaus kätkee oman dynamiikkansa ja rakenteensa, jotka voidaan purkaa ja analysoida.

Vaikka Shklovski näyttää ensin rakentavan vastakohtaa proosan (automaattisen puheen) ja runouden (vieraannutetun puheen) välille, hän myöhemmin tekee tyhjäksi koko vastakkainasettelun, kun hän artikkelinsa lopussa, juuri ”rytmistä” puheen ollen, toteaa: ”*Taiteellinen* rytmi on proosallista rytmiä – rikottuna” (2001, 45). Ei ole siten olemassa puhtaasti runollista kieltä, joka voisi asettua proosallista kieltä vastaan. Sen sijaan moderni kirjallisuuskritiikki saa kriteerinsä vieraannutuksesta, jonka periaatteena on *proosan keskeyttäminen*. Mutta se, että kysymys on nimenomaan keskeytyksestä (eikä esimerkiksi ”tuhoamisesta”), kieli siitä, ettei kyseinen väliintulo voi tapahtua muutoin kuin ikään kuin sisältä käsin, lähtien siitä samasta proosallistavasta prosessista, joka hallitsee kaikkea kielen käyttöä ja jolle myös runollinen luominen on alisteista. Kysymys proosasta, yhtä hyvin taiteellisenä kuin kriittisenä ongelmana, avaa kielen sisään erityisen reflektiivisen ulottuvuuden, joka saa ilmenemään jotakin kielestä itsestään, sen monimutkaisesta rakenteesta ja dynamiikasta.

Vieraannutuksesta eleeseen

Kun tämän etäännytyksen jälkeen palataan kysymykseen Benjaminin ja Brechtin suhteesta, voidaan huomata kuinka asiat alkavat todenteolla ketjuuntua. Shklovski oli analysoinut tapaa, jolla ”poeettinen kieli” manipuloi proosallisen kielen implisiittistä ajallisuutta jarruttaen sen kulkua:

Teos rakennetaan <<keinotekoisesti>> niin että sen vastaanotto hidastuu, jotta havaitseminen koettaisiin mahdollisimman vahvasti ja se jatkuisi mahdollisimman kauan. Tällöin asiaa ei havaita – niin sanoakseni – tilallisuudessaan, vaan jatkuvuudessaan (Shklovski 2001, 43).

Jos tästä näkökulmasta tarkastellaan Benjaminin tutkielman johtopäätöstä, huomataan, että se, mikä sallii siirtymän romaanin empiirisestä paradigmasta proosan ideaan, se, mikä varsinaisesti tekee romaanista *reflektiivisen* rakennelman, on sen tunnusomainen ajallisuus – sen ”viivytävä luonne” (*retardierende Charakter*): ”Romaani on henkisintä runoutta. Sen viivytävä luonne on ilmaissua sille ominaisesta reflektiosta.” (Benjamin 1974, 109.) Kyseisen termin Benjamin löytää alun perin Schlegelin 1798 laatimasta kirjallisuusarvostelmasta, jonka kohteena on Goethen romaani *Wilhelm Meisterin oppivuodet*. Benjaminin mukaan romanttisen reflektion idea toteutuu kyseisessä laajassa teoksessa kaikkein esimerkillisimmin. Schlegelin itsensä luonnehtimana tuo teos ”ei ainoastaan arvioi itse itseään vaan myös asettaa itse itsensä esille” (*stellt sich selbst dar*). Proosa merkitsee näin ollen *ajallistunutta reflektiota*.²² Millä tapaa tämä muuttaa reflektion luonnetta?

Romantikkojen tapaan voisi ajatella, että romaanin hidastettu rakentuminen, joka sulkee pois kaiken näennäisen jatkuvuuden, viittaa osien yhteensovittumiseen jollakin korkeammalla, transsendentaalimmalla tasolla. Teos ei hajaantuessaan hajoa, vaan te-

ja tekojen ”elävästä virrasta”. Näyttelijän haasteena on Brechtin mukaan ”tehdä eleet lainattaviksi” (*zitierbar*). Benjaminin uudelleen muotoilemana: näyttelijän on osattava ”harventaa (*sperren*) elehdintäänsä samaan tapaan kuin kirjanpainaja harventaa sanojen ladelman”. (1977, 529.) Periaate on siten sama kuin Shklovskilla, joka puolestaan tarkasteli kirjallista esitystapaa. Suhteessa teatterin konkreettisimpaan elementtiin, eleeseen, kaikki analogiat pyrkivät näin menettämään kurssinsa, ja käy lopulta yhtä mahdottomaksi kuin hyödyttömäksi yrittää vetää selvää rajaviivaa kirjan ja teatterin, kirjoituksen ja näyttelemisen välille.²⁴ Kun teksti pannaan näyttämölle, on se tekstin implisiittisen eleellisyyden, kätkeyn ajallisuuden purkamista; kun ihmistoimintaa tarkastellaan eleellisesti, se alkaa puolestaan näyttäytyä tekstisitaatteina, kuvausten toistona ja tuottona. Brechtin avaamalla näyttämöllä kirjoitus ja ele yhtyvät.

Palaan vielä Benjaminin määritelmään: jotta eleellisestä teatterista päästäisiin eepiseen Benjaminin tarkoittamalla tavalla, on edellytyksenä se, että kaikki teatteri on olemukseltaan eleellistä, mutta että kaikki teatteri ei ole siitä välttämättä tietoista. Teatterin tuleminen eepiseksi merkitsee täten sen tulemistä tietoiseksi olennaisesta eleellisyydestään. Tässä mielessä voi brechtiläinen teoria Benjaminin mukaan suhteuttaa ”aristoteliseen” teoriaan kuten Riemannin geometria euklidiseen geometriaan: uusi teoria ei kumoa edellistä vaan siirtää sen ainoastaan laajemman tulkintaketän huomaa (Benjamin 1977, 535). Jos oletetaan Brechtin tavoin, että ”aristotelinen teatteri” perustuu ”samastumiseen” (*Einfühlung*)²⁵, tällöin uuden draaman tehtävä on osoittaa ja selittää kuinka puolestaan samastuminen perustuu vastaavalle eepisen teatterin periaatteelle, ”vieraannuttamiselle” (*Verfremdung*).²⁶ Nämä kaksi käsitettä määrittävät Brechtillä vastavuoroisesti. Se, mistä vieraannuttaminen ”vieraannuttaa”, on samastuva eläytyminen. Mutta ellei vieraannuttaminen olisi samaan aikaan jotakin kokemuksemme alkuperäisesti ominaista, ei voitaisi edes keskustella mistään sellaisesta kuin ”samastuminen”. Vieraannuttaminen näyttää näin johtavan tiettyyn kokemuksemme rakenteen ja dynamiikan ulkoistamiseen, ainakin siinä määrin kuin me sen perusteella olemme taipuvaiset esittämään maailman itsellemme samastuvasti. Koska tällainen ulkoistus pyrkii puolestaan muuttamaan radikaalisti tapaamme esittää ja kuvata ajallistilallista ulottuvuuttamme, on tässä toinen hyvä syy verrata brechtiläistä näyttämöteoriaa epäeuklidiseen geometriaan.

Benjaminin määritelmän mukaan vieraannutus toteutuu eepisessä teatterissa kahden toisiaan täydentävän toimenpiteen avulla, keskeyttämällä ja kehystämällä. Tästä kaksinkertaisesta, ajallis-avaruudellisesta operaatiosta seuraa ”eleen” ilmeneminen. Eleellä on Benjaminin mukaan ”päätettävissä oleva alku ja päätettävissä oleva loppu. Eräs eleen dialektisia perusilmiöitä on juuri se, että vaikka asenne [*Haltung*] sijaitsee kokonaisuudessaan elämän virrassa, muodostaa sen jokainen elementti tiukasti rajattavissa olevan sulkeuman [*Geschlossenheit*]” (Benjamin 1977, 521). Myöhemmin Benjamin

mutta voi myös tapahtua täysin toisin” (Benjamin 1977, 525), kuten Brecht toistuvasti kirjoituksissaan toteaa. Muutoksen mahdollisuus kätkeytyy näin periaatteessa jokaiseen hetkeen.

Lähtökohtaisesti eleet eivät kuitenkaan ole näkyvillä. Sikäli kuin ne ovat aina kuvavia, kuvauksia synnyttäviä eleitä, ne pyrkivät päinvastoin kätkemään eleellisyytensä, ylläpitämään ja edistämään Shklovskin kuvaamaa automaattista ja proosallista otetta. Ne muuttuvat kommunikaation välineiksi, merkitysten kantajiksi, typistyvät tunnistettavuudelle alisteiseksi eheäksi kuvavirraksi. Verrattuna tähän jokapäiväiseen tapaamme havaita aikaa eppinen teatteri etenee vastavirtaan. Brechtin määritelmän mukaisesti näyttöä periaate on reflektiivinen samassa mielessä kuin edellä Schlegelin kuvailema proosallinen romaani: ”Näyttelijän täytyy näyttää jokin asia ja samalla näyttää itsensä [*sich zeigen*]” (Benjamin 1977, 529).²⁸ Vaikka nämä kaksi näyttämöllisen eleen aspektia käyvät Benjaminin mukaan yhteen, ”ne eivät saa käydä yhteen niin, että vastakkaisuus (ero) näiden molempien tehtävien välillä katoaa”. Ele ilmenee erottavana yhteenkäymisenä näyttämisen ja näytetyn välillä. Jos tämä konstitutiivinen ja havaitsematon ”ero” (joka Benjaminin tekstissä esiintyy merkitsevästi suluissa) katoaa, ele katoaa. Mutta tämä katoaminen – ”esille pannun toiminnan” (*aufgeführte Handlung*) ja itse ”esillepanon” (*Aufführen*) välisen eron häipyminen – on juuri se, mitä *samastumisessa* tapahtuu. Se, mitä kaikessa samastumisessa ”samastetaan”, on nämä kaksi ilmenemisen yhteenkäymätöntä momenttia – olipa kuvauksen kohde sitten mikä tahansa, ihminen tai esine. *Samastuminen kätkee eleen.*

Jos vieraannutus voi kavaltaa samastumisen, jos kuvausten virran hidastaminen voi saada siihen kätkeytyneen eleen ilmenemään, se tarkoittaa puolestaan, että tuon ”virran” homogeeninen virtaus, edellä arvostelun kohteeksi joutunut idea etenemisestä tyhjässä ajassa, perustuu tietynlaiseen *nopeutukseen*, joka ylläpitää liikkeen jatkuvaa, sujuvaa ja siten epäproblemaattista ilmettä. Jotta samastuminen tapahtuisi, on sen tapahtuttava mahdollisimman nopeasti, kiireesti. Koska näyttämöllinen ero ei ole ajallinen eikä tilallinen, sitä ei voi supistaa, se voidaan vain kätkeä. Samastavassa kätkemisessä supistumaton *näyttää* supistuvan. Mutta kyseinen ulkonäkö voi perustua vain eleeseen, joka on liian nopea havaittavaksi. Samastumisen synnyttämä välittömyys, läsnäolo, on siten kauttaaltaan tuotettua, eräs vaikutelma (lat. *imprimere*, painaa jälki). Vieraannutus kykenee hidastamaan vaikutelmien tuotantoa, muttei pysäyttämään sitä.

Tämä täsmää sen kanssa, mitä Shklovski oli kuvannut artikkelissaan: ”suora” pääsymme asioiden ääreen perustuu tiettyyn konstitutiiviseen unohtamiseen. Tämän unohtuksen seurauksena kadotetaan se, mikä asioissa on ainutlaatuista ja -kertaista. Toimenpide, joka takaa jokapäiväisen ja teoreettisen puheen, muuttuu kuitenkin ongelmalliseksi silloin, kun alamme sen mukaisesti arvioida muita ihmisolentoja, samoin kuin itse itseämme. Kun reflektiivinen ero kadotetaan, toisesta ihmisestä tulee meil-

näyttämö puhuttelee meitä *poliittisuudessaan*, se tekee sen juuri tähän tapaan – välittömästi ja vailla ehtoja.

Eleestä niveliin

Aloitettun analyysin kannalta proosallistumisen idea kannustaa jatkamaan vielä pidemmälle – tai sitten infinitesimaalisesti yhä lähemmäs, aina ”mahdollisen rajoille” – sinne asti, missä näyttämöllinen vieraannutus tavoittaa lopulta ruumiin ja riistää siltä sen totunnaisen eheyden. Benjaminin esseessä tämä tapahtuu hetkellä, jona hän kuvaa eepin kirjailijan tapaa käsitellä dramaattista materiaaliaan karsiakseen siitä kaikki samastusta herättävät elementit. Tätä tarkoitusta silmällä pitäen hän Benjaminin mukaan ”suhtautuu faabeliin kuten baletinopettaja oppilaaseensa. Hänen ensimmäinen huolenaiheensa on venyttää tämän nivelet mahdollisuuksien rajoille” (*Es ist sein erstes, die Gelenke ihr bis die Grenze des Möglichen auszulockern*) (Benjamin 1977, 525). Edellä jo todettiin, että näyttämöllisen eleen tasolla analogiat kirjallisuuden ja teatterin, kirjoituksen ja näyttelemisen välillä pyrkivät menettämään kurssinsa. Näin tapahtuu myös tällä Benjaminin analyysin äärimmäisellä hetkellä. Vähän aikaisemmin hän oli luonnehtinut ”naturalistista” illuusionäyttämöä toteamalla, ettei se eepin teatterin tavoin kyennyt hyödyntämään ”tietoisuuttaan siitä että se on teatteria”. Sen sijaan illuusionäyttämön ”on torjuttava” tuo tietoisuus ”tavoittaakseen saumattomasti päämääränsä, todellisuuden kuvaamisen” (1977, 522). Erona naturalistiseen teatteriin, joka näin torjuu (*verdrängen*) katkokset ja saumat luodakseen vaikutelman tapahtumien saumattomasta (*unabgelenkt*) kulusta, eepin teatteri puolestaan pyrkii saamaan näkyville kyseiset saumat tai ”nivelet” (*Gelenke*), joiden toiminta perustuu tietyllä samanaikaiselle ”poikkeamiselle” tai ”sijoiltaan ololle” (*ablenken*). Eepin teatteri *artikuloi* nivelet (niiden saumattoman saumallisuuden, sijoiltaan menevän sijoillaan olon), mikä naturalistisessa teatterissa jää artikuloimatta.³² Jos etsitään ”kytköstä” tai keskinäistä riippuvuutta (*Zusammenhang*) romanttisen romaanin idean ja eepin teatterin idean välillä, proosan ja eleen välillä, se näyttäisi olevan tässä. Samalla myös se proosallinen käänne, jota edellä on pyritty seuraamaan Benjaminin yhteydessä, ylittää jälkimmäisen diskurssin rajat ja tulee meitä vastaan tänä päivänä.

Selvä merkki siitä, että käyty keskustelu saavuttaa äärirajansa on se, että kieli pyrkii tästä lähtien tekemään tenän – joko ajautumalla tautologioihin tai sitten palauttamalla puheen totunnaisempiin empiirisiin määrityksiin. Jos vastoin kaikkea houkutusta kuitenkin viivytään vielä hetki saavutetussa ruumiillisen vieraannutuksen tilassa ja käännetään katse taaksepäin, mitä nähdään?

Ensinnäkin näyttää siltä, että nivelet artikuloivat jotakin hyvin konkreettista siitä, mitä merkitsee ”eksistenssi” ihmisen samanaikaisena mahdollisuutena ja mahdotto-
muutena käydä ulos itsestään, seistä itsensä ulkopuolella, etäännyä, vieraantua itsestään.

Nivelten/ saumojen/ artikulaatioiden venyttäminen ja hidastaminen “mahdollisuuksien rajoille” valmistaa ruumistamme, jotta se voisi muuttua äärellisyytemme näyttämöksi. Kuvat ruumiin pilkkomisesta, jäsenten irtirepimisestä, kastraatiosta, jotka moderni dramaturgia on tehnyt meille tutuiksi, jäävät kuvitteellisiksi, spekulatiivisiksi jo siitä yksinkertaisesta syystä, että kysymys on kuvista. Ne edellyttävät salaa aina täydennykseen jonkin ne kokoavan hahmon. Lopulta vain kuva voidaan pilkkoa ja hajottaa osiin; ruumiit artikuloituvat nivelensä kautta, kytköksissään. Kuten Benjamin toteaa esseessään, “keskeytys on eräs kaiken muodonannon [*Formgebung*] perustavista menetelmistä” (Benjamin 1977, 536). Mutta keskeytys ei voi koskaan edetä loppuun asti, se voi ainoastaan hidastaa ja viivyttää tapahtumien kulkua. Ihminen ei kaikista historiallisista ja yksilöllisistä ponnisteluistaan huolimatta onnistu pääsemään itsestään eroon, vaan on sidoksissa itseensä, on itsessään eräs side, nivel, artikulaatio, ele, näyttämö, eksistenssi. Vastaavasti mikään teatterillinen vieraannutus ei onnistu koskaan vieraannuttamaan meitä lopullisesti, tuottamaan valaistumista, vaan on toistettava yhä uudestaan, eri aikoina, eri tavoin.

Toiseksi, kun vihdoin on päästy nivelten tasolle ja kun ruumis ei enää suostu muodostamaan kokonaisuutta eikä myöskään hajoamaan palasiksi, käy yhtä ilmeiseksi ettei täältä, tältä tasolta, ole eräässä mielessä enää paluuta entisiin kuvaustapoihin. Eri aloilla tämä voi merkitä eri asioita. Teatterissa se ainakin näyttää merkitsevän seuraavaa: ei ole yllätys, että teatteri Brechtin jälkeen, 50-luvulta lähtien, keskittyy yhä enemmän ruumiiseen, omaksuu “fyysisen” ilmeen. “Korokkeen” sijasta ihmisruumiista tulee eräs näyttämön malli. Näin tapahtuu erityisesti Grotowskin teatterissa, samoin kuin performanssin ja happeningien piirissä, jotka kaikki inspiroituvat Artaud’sta ja hänen yhtäaikaan ruumiillisesta ja näyttämöllisestä kirjoituksestaan. Meistä, jotka tarkastelemme tätä kaikkea historian suoman etäisyyden turvin, näyttää kuitenkin yhtä ilmeiseltä, ettei kuvattu prosessi voi pysähtyä tähänkään. Vähintään on käynyt selväksi, ettei teatteri enää saata tyytyä ihmiseen jonakin ennalta annettuna hahmona, esittämisen ja merkityksen perimmäisenä viitepisteenä ja takaajana. Oletus, jonka mukaan ihminen kykenee muuttamaan maailmaa, koska on sen itse tuottanut, oletus, joka eli myös eepissä teatterissa, on aikansa elänyt. Ajatus näyttämöstä, joka Benjaminia Brechtin teatterissa puhutteli, viittaa ylitse tuon teatterin. Mutta se voi yhtä hyvin viitata myös meidän ylitsemme. Näyttelijän taide siirtyy sijoiltaan aivan kuten historiallinen aika itse, joka, kuten Jacques Derrida Shakespearea lainaten muistutti, “on sijoiltaan” (*out of joint*) (Derrida 1993, 42). Hamletin kysymys historiallisen tapahtuman äärellä ei ole menettänyt ajankohtaisuuttaan.

Viitteet

¹ Benjamin, ”Was ist das epische Theater?”. Benjamin laati esseestään kaksi versiota, ensimmäisen 1931 ja toisen 1939. Ne eroavat lähinnä kompositionsa suhteen: jälkimmäinen on jaettu numeroituihin alaotsakkeisiin ja asioiden esitysjärjestys on toinen. Jatkossa jälkimmäiseen viitataan vain siinä tapauksessa, että sen sisältö eroaa edellisestä. Kaikki tekstissä esiintyvät Benjamin-suomennokset ovat kirjoittajan, ellei toisin mainita.

² Saman aikakauden tekstissään ”Tekijä tuottajana” (1934) Benjamin toteaa, kuinka Brecht ”tyytyessään korokkeeseen” palasi ”teatterin alkuperäisimpiin elementteihin”. Tätä pyrkimystä motivoi tarve vastata elokuvan ja radion kehitykseen (Benjamin 1986, 41, K. Haikaran suomennosta on hieman muutettu, EK).

³ Brecht-esseet voitaisiin suhteuttaa myös Benjaminin toiseen laajaan historianfilosofiseen tutkielmaan *Ursprung des deutschen Trauerspiels* vuodelta 1925. Rainer Nägele on esittänyt aiheesta erinomaisen analyysin artikkelissa ”From Aesthetics to Poetics: Benjamin, Brecht and the Poetics of the Caesura” (Nägele 1991).

⁴ Benjaminin tutkimuksen filosofisista, poliittisista ja uskonnollisista taustoista, ks. Lacoue-Labarthe 2002.

⁵ Fragmentista 116 on olemassa peräti kolme tuoretta suomennosta: V.-M. Saarisen käännös, *Nuori Voima*, 6/2000; V. Oittisen käännös kokoomateoksessa *Oi runous* (SKS, Jyväskylä 2000, 30–31), sekä T. Nevanlinnan käännös, *Tuli & Savu*, 1/05.

⁶ Kymmenen vuotta myöhemmin Benjamin olisi saattanut tarkentaa, että kysymys on nimenomaan ”luokkataistelusta”. Seuraavien vuosikymmenten poliittiset tapahtumat osoittivat, missä määrin Benjaminin 1919 esittämä analyysi skismasta saksalaisen tradition ytimessä oli oikeaan osunut, liki profeetallinen. Vielä sodan kynnyksellä 1939 maanpaossa ollessaan Benjamin laatii ranskaksi kirjoitelman *Allemands de quatre-vingt-neuf* (”Vuoden 1789 saksalaiset”), jossa hän arvostelee eurooppalaista porvarillista nationalismia ja puolustaa historiallisten dokumenttien avulla ideaa vallankumouksellisesta ja raitishenkisestä saksalaisuudesta (ks. Benjamin 1991).

⁷ Vaikka Benjaminin tutkielmassa itse romanttisen ”kriitikin” käsite saa verraten vähän huomiota muiden motiivien kustannuksella, se ei silti oikeuta väittämään W. Menninghausin tavoin, että tutkielman nimi on epätarkka ja että tutkielman painopiste on kritiikin sijasta oikeasti ”reflektion” käsitteessä, josta kaikki muu juontuu. Tämä olisi teoksen oman perusasenteen hukkaamista: kuinka se itsessään pyrkii jatkamaan ja tarkentamaan romantiikasta alkavan kriittisen kirjallisuudenfilosofian traditiota (ks. Menninghaus 2002, 19).

⁸ Itse asiassa Benjamin tulee näin jo varhaisessa vaiheessa esitelleeksi sen kriittisen ja dialektisen metodin, jonka hänen myöhemmät kirjoituksensa tekevät vasta varsinaisesti tunnetuksi: toisenlaisen tulevaisuuden itu on löydettävissä menneisyydestä käsin. Historiallisesti taaksepäin suuntautunut reflektio kääntyy lupaukseksi ja profetiaksi suhteessa siihen, mikä meitä jonakin päivänä, selkämme takana odottaa. Tästä motiivista, ks. erityisesti ”Historian käsitteestä” (Benjamin 1989).

⁹ Reflektion käsitteen historiasta ja muodonmuutoksista erityisesti Kantilla ja Kantin jälkeisessä saksalaisessa idealismissa, ks. Gasché 1986, luvut 1-5.

¹⁰ ”Fichtellä vain Minälle kuuluu Itseys; toisin sanoen reflektio on olemassa yksinomaan asettamisen [*Setzung*] vastineena. Fichtelle tietoisuus on <<Minä>>, romantikoille se on <<Itseys>>. Toisin sanottuna Fichtellä reflektio suhteutuu Minään, romantikoilla se

suhteutuu pelkkään ajatteluun, ja juuri tämän jälkimmäisen suhteen kautta [...] konstituoituu romantiikalle ominainen reflektion käsite.” (Benjamin 1974, 29.)

¹¹ Vrt. Benjamin 1974, 65: ”Kritiikki on siten taideteoksen edessä samassa asemassa kuin havainnointi suhteessa luonnon objektiin.”

¹² Romanttisen symbolin käsitteestä ja siitä, millä tapaa se eroaa edeltävästä uusklassisesta taidekäsitteestä, ks. Todorov 1977.

¹³ Benjaminin kritiikistä suhteessa romantikkojen käsityksiin, ks. Gasché 2002, 61–64.

¹⁴ ”Kiertäen voi ideaa kutsua kytkeytyneisyyden hahmoksi [*Gestaltung*], jonka piirissä äärimmäinen ainutlaatuisuus kohtaa kaltaisensa” (Benjamin 1974, 215); ”Kuten äiti joka nähtävästi herää täydellä voimalla eloon vasta, kun hänen lapsiensa parvi hänen läheisyytensä aistien kertyy hänen ympärilleen, samoin idea käy eläväksi vasta siellä missä äärimmäisyydet kokoontuvat sen ympärille” (mp.).

¹⁵ Vrt. ”Proosa”: ”1. Kielellinen ilmaisumuoto, jota eivät sido runomitan rajoitukset; suorasanaian puhe, suorasanaian tyyli, jokapäiväisessä elämässä puhuttu ja kirjoitettu kieli [–] 2. *Kuv.* Arkipäiväisyys” (*Nykysuomen sanakirja*, WSOY, Porvoo 1970). ”Proosallinen”: ”Arkipäiväinen, arkinen, epärunollinen, ikävä, kuiva, mielikuvitukseton” (mt.).

¹⁶ Benjaminin kuuluisa tutkielma vuodelta 1936 ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” pureutuu juuri tähän kysymykseen, ks. Benjamin 1989.

¹⁷ Giorgio Agamben on tarkastellut proosan ja runouden välisen eron ilmenemistä ”säkeenylityksen” (*enjambementi*) ilmiössä (Agamben 1995, 39–41). Mutta myös hän jättää kyseisessä yhteydessä huomiotta proosan banaalin ulottuvuuden.

¹⁸ Nägele (mt.) on analysoinut tapaa, jolla Benjaminin *Trauerspiel*-tutkielmassa esittelemä allegorinen muoto kokee uudestisyntymän modernissa kirjallisuudessa ja draamassa. Osoituksena tästä tekijä kiinnittää erityistä huomiota ”ruumiin palasiksi hajoamisen” motiiviin. Kuten tuonnempaan tullaan toteamaan, tapa, jolla kieli tavoittaa modernin ruumiin, ei ole välttämättä yhtä jyrkkä. Myös kyseinen äärimmäinen tapahtuma näyttäisi omaksuvan aikakaudellamme ”proosallisemman” ilmeen.

¹⁹ Vrt. ”Zentralpark”-fragmentti nro 45, jossa Benjamin toteaa kuinka ”allegorinen intuitio”, jolle 1600-luvun tyyli oli rakentunut (*stilbildend*), ei ollut samassa asemassa enää 1800-luvulla (Benjamin 1974, 690).

²⁰ *Ostranenije* ja sitä vastaava verbi *ostranit* on tekijän luoma neologismi. Se kommunikoi sanojen *stran* (”outo”) ja *storon* (”sivu”) kanssa. Jälkimmäisen merkityksen kautta termi tuo mieleen myös verbin *ostranit* (”siirtää sivuun”). Vieraannuttamisen ”outo” vaikutus olisi näin ollen seurausta tietystä ”sivuun siirtämisestä”, joka riistää tarkasteltavan ilmiön sen totutusta yhteydestä (ks. Benjamin Sher, ”Translator’s Introduction - Shklovsky and the Revolution”, Shklovsky 1990). Shklovskyn termin ja Brechtin *Verfremdungin* historiallisista ja temaattisista yhteyksistä, ks. Brooker (1988), pp. 68-72.

²¹ *Proosa* tulee latinan sanasta *prosa*, joka on liudennus muodosta *prosa* <<edetn suoraan>>, vastakohtanaan *versus*, <<kääntö>>. Etymologinen ero näyttäisi viittaavan kirjoituksen materiaaliin puitteisiin: *versus* on rivi, jonka pituus määräytyy rytmisestä poljennosta. Joka säerivin jälkeen palataan seuraavan alkuun, mutta proosa etenee suoraan ja palaa rivin alkuun vasta saavutettuaan sivun reunan (ks. É. Souriau, *Vocabulaire d’esthétique*, Presses Universitaires de France, Pariisi 1990, 1178).

²² Shklovskin ja Benjaminin ajatusta vastaa myös Georg Lukácsin samoihin aikoihin esittämät tulkinnat, joiden mukaan modernin romaanin tunnusomaisena piirteenä on juuri ajan

tuleminen teoksen rakenneperiaatteeksi. Benjamin viittaa Lukácsin teoriaan *Der Erzähler*-esseessään (Benjamin 1977, 454–455).

²³ Vrt. Brecht 1988, 212: ”Näytteleminen on esitettävä itselle aina täysin luonnollisena, yksinkertaisena, raitishenkisenä” (Suom. EK).

²⁴ J. Derrida on luennassaan Mallarmén tekstistä *Mimique* osoittanut tällaisen yrityksen mahdottomuuden, ks. ”La double séance”, Derrida 1972.

²⁵ Seuraavassa samastumisen käsitettä tarkastellaan lähinnä siinä merkityksessä, jonka se saa brechtillisessä yhteydessä. Identifikaation psykoanalyttisen käsitteen soveltamisesta teatterissa, ks. Guénoun 1997, 83–141.

²⁶ Vieraannuttamisen käsite, jota vielä vuoden 1931 esseen kirjoittamisen hetkellä ei ollut olemassa, mainitaan saman esseen vuoden 1939 versiossa. Tällöin se esiintyy parenteesissa, jossa tarkennetaan eepisen teatterin tapaa esittää ”olosuhteita”: ”(yhtä hyvin voisi sanoa: vieraannuttaakseen niistä). Tämä olosuhteiden paljastaminen (vieraannuttaminen) on tulosta tapahtumakulkujen keskeyttämisestä.” (Benjamin 1977, 535). Tekijän näkökulmasta uusi termi ei siis muuta olennaisesti asiaa.

²⁷ Aiheesta enemmän, ks. ”Historian käsitteestä” (1940) (Benjamin 1989).

²⁸ Myös Goethen *Wilhelm Meisterissa*, jota Schlegel kommentoi, teatterinteko on keskeisenä motiivina. Lisäksi Schlegel vertaa teoksen viivyttävää luonnetta *Hamlettiin*, mikä viittaa liukumaan teoksen rakenteen ja siinä kuvatun toiminnan välillä (Benjamin 1974, 99).

²⁹ Samaa on periaatteessa toistanut kaikki teatterin filosofia Aristoteleesta lähtien: teatteri on paikka jossa voidaan tunnistaa, ylittää ja sovittaa ihmisenä olemisen ristiriidat. Ei ole mitään syytä sulkea Brechtii tämän tradition ulkopuolelle. Sen sijaan on syytä pyrkiä ymmärtämään, kuinka hän dekonstruoi tuota traditiota. Dekonstruktion ja näyttämöllepanon historiallista yhteyttä koskien viittaa taannoiseen väitöskirjaani *Tragédie de la métaphysique - Contributions à la théorie de la scène* (Université Marc Bloch, Strasbourg 2002).

³⁰ Vuonna 1934 pitämässään esitelmässä ”Tekijä tuottajana” Benjamin toteaa, että eepinen teatteri ”ei yritä niinkään täyttää yleisöä tunteilla – paitsi mahdollisen kapinan tunteilla – kuin vieraannuttaa yleisön kestävästi, ajatuksen kautta, oloista, joissa se elää” (Benjamin 1986, 43; suom. K. Haikara, kursivointi EK). Mieleen muistuu myös ”Oklahoman ulkoilmateatterin” allegoria artikkelissa ”Franz Kafka” (Benjamin 1989, 92–94, 98).

³¹ Artikkelissa esitetty edistyksen kritiikki ja sitä vastaan asetettu vallankumouksellinen messianismi palaavat huomiota herättävän uskollisesti edellä esitettyihin Benjaminin varhaisromantiikkaa koskeviin tarkasteluihin. Myös brechtiläinen vieraannutus on otettu huomioon. Tästä esimerkkinä seuraava lainaus: ”Toki vasta lunastetun ihmiskunnan osaksi tulee sen täysi menneisyys. Toisin sanoen: vasta lunastetun ihmiskunnan historiasta on tullut jokaisen hetkensä osalta siteerattavaa” (1989, 178, suom. R. Sironen).

³² ”Artikulaatio” juontuu latinan *articulatio*sta, joka tarkoittaa niin ikään alun perin ”niveltä” (näin esim. yhä ranskassa ja englannissa): ”luiden yhteenliittymä, joka muodostaa toiminnallisen kokoonpanon”, tästä ”kielen äänteiden kohta kohdalta etenevä erottelu”, ”lausuminen kohta kohdalta, artikkeli kerrallaan”, ”tapa jolla monimutkainen systeemi on toiminnallisesti järjestäytynyt”. Termi *artus*, josta *articulus* on diminutiivi, merkitsee myös ”käännettä”, ”ratkaisevaa hetkeä”. Asialla on siten ajallinen ja kriittinen tulkintansa. *Artus* tulee samasta sanaperheestä kuin *armus* (”käsivarsi”), josta puolestaan juontuu sana *ars* - ”tapa tehdä”, ”taide” (*Dictionnaire étymologique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Pariisi 1992). Suomen kieli käyttää termiä vain foneettisessa merkityksessä, ”ääntämyksenä” (*Nyky-suomen sanakirja*).

Lähteet

- AGAMBEN, GIORGIO 1995/1985: *Idea of Prose*. New York: SUNY.
- BENJAMIN, WALTER 1974: *Gesammelte Schriften*, I.1.-3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, WALTER 1977: *Gesammelte Schriften* II.1.-2. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BENJAMIN, WALTER 1986: Tekijä tuottajana. *Kuvista sanoin*, 3. Toim. M. Lintunen. Porvoo - Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- BENJAMIN, WALTER 1989: *Messiaanisen sirpaleita*. Jyväskylä: KSL / Tutkijaliitto.
- BENJAMIN, WALTER 1991: *Écrits français*. Paris: Gallimard.
- BRECHT, BERTOLT 1988: *Werke*, osa 22.1. Frankfurt am Main, Berlin & Weimar: Suhrkamp.
- BROOKER, PETER 1988: *Bertolt Brecht. Dialectics, Poetry, Politics*. London & New York & Sydney: Croom Helm.
- DERRIDA, JACQUES 1972: *La dissémination*. Paris: Seuil.
- DERRIDA JACQUES 1993: *Les spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- GASCHÉ, RODOLPHE 1986: *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- GASCHÉ RODOLPHE 2002: The Sober Absolute. On Benjamin and the early romanticism. In *Walter Benjamin and Romanticism*. Eds. Hanssen & Benjamin. London & New York: Continuum. 51-68.
- GUÉNON, DENIS 1997: *Le théâtre est-il nécessaire*. Belfort: Circé.
- HANSEN BEATRICE & BENJAMIN ANDREW (EDS.) 2002: *Walter Benjamin and Romanticism*. Lontoo & New York: Continuum.
- LACOE-LABARTHE, PHILIPPE 2002: Introduction to Walter Benjamin's *The Concept of Art Criticism in German Romanticism*. In *Walter Benjamin and Romanticism*. Eds. Hanssen & Benjamin. London & New York: Continuum. 9-18.
- MENNINGHAUS, WINFRIED 2002: Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection. *Walter Benjamin and Romanticism*. Eds. Hanssen & Benjamin. London & New York: Continuum. 19-50.
- NÄGELE, REINER 1991: *Theater, Theory, Speculation*. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins University Press.
- SAARINEN, VELI-MATTI 2004: Taideuskonnon myötä- ja vastoinkäymisistä. *Niin & Näin* nro 42, syksy 3 / 2004. 65-69.
- SHKLOVSKI, VIKTOR 2001/1917: Taiteesta – keinona. *Venäläinen formalismi*. Toim. P. Pesonen & T. Suni. Helsinki: SKS.
- SHKLOVSKY, VICTOR 1990: *Theory of Prose*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press.
- TODOROV, TZVETAN 1977: *Théories du symbole*. Paris: Seuil.