
Kahma ja Barthes

Tarmo Malmberg

Olen tarttunut käsillä olevaan aiheeseen kahdesta, toisiinsa liittyvästä syystä. Ensiksikin voin sen avulla tarkastella kahden edesmenneen ystäväni Ilkka Kahman (1945-1988) ja Roland Barthes'in (1915-1980) suhdetta sekä heidän kiinnostuksen kohteitaan, varsinkin valokuvaa ja sen teoriaa. Toiseksi aihe tarjoaa minulle tilaisuuden käsitellä tiedotusopin ja siihen liittyvien tutkimusperinteiden, lähinnä fenomenologian ja semiotiikan, oppihistoriaa.

Tutustuin Ilkka Kahmaan vuoden 1976 vaihteessa, jolloin siirryin Tampereen yliopistoon töihin. Vaikka Kahmaa oli aluksi vaikea lähestyä, sain hänestä seuraavien runsaan kymmenen vuoden kuluessa hyvän keskustelukumppanin ja – mikä ei yliopistoyhteisösäkään ole tavallista – henkilökohtaisen ystäväni. Yhteiset kiinnostuksen kohteemme, kuten Otto Groth ja Sergei Eizenstein tai informaatioteoreettisen ja pääomaloogisen viestintäteorian kritiikki, jututtivat meitä usein enemmän kuin mihin lyhyet lounastauot riittivät. Siksi kävimme myös kirjeenvaihtoa, johon Kahma tapansa mukaan paneutui tarokkaammin kuin minä.

Roland Barthes'iin olin tutustunut ensi kertaa vuosina 1966-1967, jolloin ruotsalainen Bo

Cavefors -pienlaatukustantamo julkaisi Barthes-käännökset *Litteraturens nollpunktin ja Kritiska essäerin*. Samoihin aikoihin Irmeli Niemi esitteli Barthes'ia myös Suomessa. Niemen toimittamassa *Tekijät, tulkit, kokijat* -antologiassa oli mukana Barthes'ilta "Mitä kritiikki on?", alunperin *Times Literary Supplementissa* vuonna 1963 ilmestynyt artikkeli. Todellisen kirjallisen ystäväni sain Barthes'ista kuitenkin vasta hieman myöhemmin, vuosikymmenen taitteessa ja 1970-luvun alkupuolella. Asian sinetöi lontoolainen Jonathan Cape -kustantamo, joka 1960-luvun lopulla julkaisi Cape Editions -sarjassaan ranskalaiskäännöksiä. Kolme niistä – Henri Lefebvren *Dialectical Materialism*, Lucien Goldmannin *The Human Sciences & Philosophy* ja Barthes'in *Elements of Semiology* – merkitsi syvän ja pitkäaikaisen ystävyysalkua. Vuonna 1971 alkoi vielä ilmestyä Birminghamin nykykulttuurin tutkimuskeskuksen *Working Papers in Cultural Studies* -journali tai -vuosikirja, jonka ensimmäisessä numerossa oli käännettynä Barthes'in tunnetuin valokuva-artikkeli, "Rhetoric of the Image". Ranskaa opiskelinkin jo samaan aikaan, osin varmaan Barthes'in ja muun semiotiikan inspiroimana, joten myöhemmin en enää ollut pelkästään

käännösten varassa.

Vaikka oma Barthes-harrastukseni laantui 1980-luvulle tultaessa, jolloin kiinnostukseni siirtyi semiotiikasta hermeneutiikkaan, seurasin mielenkiinnolla Barthes'in ilmestymistä Kahman näköpiiriin vuosikymmenen puolivälissä. Minuun ei voinut olla vetoamatta se älyllinen uteliaisuus ja intohimo, jolla Kahma tutkijanlaatunsa mukaisesti paneutui Barthes'iin. Jossain mielessä Barthes ja varsinkin *Valoisa huone* merkitsi Kahmalle samanlaista kokonaisen uuden maailman avautumista, jota Umberto Eco *Den frånvarande strukturen* (sekä Caveforsin ruotsinnoksia) ja Barthes'in *Elements* merkitsivät itselleni runsasta vuosikymmentä aikaisemmin. Siksi oli väistämätöntä, että Barthes'ista tuli uusi keskustelunaiheemme Kahman kanssa. Marraskuun alussa 1987 järjestimme yhdessä Ensio Puoskarin kanssa jopa Barthes-iltapäivän, jossa esitelimme ja vaihoimme käsityksiämme Barthes'in valokuvateoriasta. Vain kolme kuukautta sen jälkeen Kahma kuoli auto-onnettomuudessa Helsingin ja Hämeenlinnan välillä, kuten Barthes oli kuollut kahdeksan vuotta aikaisemmin vammoihin, jotka hän sai jäädesään pakettiauton alle Collège de Francen lähistöllä Pariisissa. Jostain syystä Kahma oli viehätynyt ajatukseen, että tämä oli Barthes'in tapa tehdä itsemurha – tulkinta, jolle en ole löytänyt muualta tukea.

Päältä katsottuna Kahman Barthes-harrastus, jopa Barthes-euforia, oli vain osa ajan merkkejä. Semiotiikkahan alkoi saada Suomessa laajempaa huomiota ja kannatusta 1980-luvun alkupuolella, siis suunnilleen samoihin aikoihin, jolloin Kahma löysi Barthes'in *Valoisan huoneen* (ensituttavuus oli teoksen italiansuomenkielinen käännös). 1970-lukuun verrattuna yleinen ilmapiirin muutos olikin huomattava, jopa radikaali.

Semiotiikan vastaanotto 1970-luvun Suo-

messä ja tässä tapauksessa nimenomaan tiedotusopin oli torjuva, osin suorastaan vihamielinen. Ajanhenki oli joko marxilainen (ns. Nordenstrengin koulukunta) tai järjestelmäteoreettinen (ns. Wiion koulukunta), mutta molempien näkökulmasta semiotiikka oli harhajoikeama – "idealismia" ja "kamalaa koodiharhaa", kuten eräät alan valtalintjan edustajat sitä nimittivät. Syy ei luonnollisestikaan ollut marxismissa tai järjestelmäteoriassa sinänsä. Molemmat olivat jo kauan sitä ennen kehittäneet omat semioottiset tai vähintäänkin semiotiikalle herkistyneet vaihtoehdot: yhtäällä fenomenologisen ja strukturalistisen marxismin, toisaalla Gregory Batesonin sekä ns. Palo Alton koulukunnan (Paul Watzlawickin ym.) soveltaman systeemiatjetelun. Kyse oli suomalaisen tiedotusopin omasta kehityksestä, joka 1970-luvulla kääntyi marxismissa lähinnä historialliseen materialismiin ja poliittisen taloustieteen kritiikkiin, ns. pääomalogiikkaan, sekä järjestelmäteoriassa sen ei-dialektisiin, fysiologis- ja behaviorististyyppisiin sovellutuksiin. Kummallakin oli toki omat vahvat alueensa ja keskinäiset eronsa. Yhteistä molemmille oli kuitenkin pitkä henkinen etäisyys semiotiikkaan ja sen – aktiivinen tai passiivinen – vastustaminen käytännössä.

Tilanne muuttui kuitenkin nopeasti 1980-luvulle tultaessa. Marxismin luokkataistelun ja pääomasubsumptioteoria menettivät vetovoimansa, kun niiden rinnalle nousi jälkimarxilainen, samalla kertaa yhteiskuntakriittisyyden ja subjektiherkkyiden yhdistävä kulttuuriteoria. Tähän rakoon sopi semiotiikka, varsinkin sellaisena kuin se suodattui brittiläisen keskustelun (Birminghamin keskuksen, *Screenin*) välittämänä ja ohjaamana. Muutamassa vuodessa semioottinen sanasto oli vähän jokaisen huulilla, ja vain piintyneimmät marxilaiset yrittivät – osin turhaan – välttyä

sen vaikutuksilta. Yleisen ajattelutavan muutos oli niin voimakas, ettei myöskään tiedotusopin helsinkiläinen valtasivusta voinut jäädä entiselleen. Vaikka Wiion järjestelmäteoria säilyikin immuunina ajanhengelle, semiotiikan eri vaiheet (struktuurialismi, psykoanalyysi, jälkistrukturalismi) syrjäyttivät nopeasti sen aseman jonain vakiintuneena tamperelaisen ajattelun vastapoolina. Itse asiassa joukkoviestinnän semiotiikka kehittyikin 1980-luvulla vireämpänä Helsingissä kuin Tampereella, mutta Tampereen 1970-luvun antisemioottinen rasite olikin paljon raskaampi.

Kahman Barthes-harrastuksen taustalla voisi nähdä syvemmät syyt kuin pelkän tiedotusopin yleisen tiedeilmapiston semiotisoitumisen. Kahma ei toisin sanoen pelkästään seurannut sitä, mikä oli uutta ja sikäli uudenaikaisia lupauksia antavaa. Pikemminkin hänen kääntymisensä semiotiikkaan oli osa tutkimustyötä ja tutkijanprojektia, joka oli jo aiemminkin työskennellyt semioottisten ongelmien parissa tunnistamatta niitä kuitenkaan sellaisiksi. Semiotiikkahan on vain yksi haara sitä, mitä voitaisiin kutsua merkitystieteeksi. Näin sillä on luontaisia yhtymäkohtia myös muihin merkityslähtöisiin tieteentraditioihin, kuten uus-kantilaisuuteen ja fenomenologiaan. Tällainen merkitystieteellinen tutkimusperinne on myös kulttuurihistoriallinen psykologia, johon Kahma (1984, 1) omien sanojensa mukaan tutustui vuonna 1975. Varsinkin Aleksei Leontjevin toiminnan psykologia, jossa merkityksen käsitteellä on keskeinen sija, jätti syvän vaikutuksen Kahmaan.

Leontjev auttoi Kahmaa 1970-luvun jälkipuoliskolla ainakin kahdella tapaa. Ensimmäkin Kahma käytti hyväkseen vygotskilaista perinnettä yrittäessään ratkaista tiedotusopin tutkimuskohteen luonnetta, joka oli ajan keskeinen tieteenteoreettinen ongelma. Vygots-

kin ja Leontjevin hengessä Kahma (1977, 4) totesikin, että "[t]iedotusoppitieteen genesis löytyy tajunnan ja tietoisuuden synnyn ja historiallisen kehityksen tarkastelusta". Toiseksi Kahma yhdisti edellisen kysymykseen journalismin erityisyydestä. Ajanjakson kirjoituksista varsinkin "Miten tietoisuutta voisi lähestyä tutkimuksessa?" (Kahma 1979) tiivistää hyvin journalismispesifisyyden teeman. Siinä on myös selvästi esillä semiotiikkaan ja Barthes'iin johtava tie, joka noudatti seuraavantaapaista kulkua.

Kahma näki journalismin olennaisella tapaa taiteen kaltaisena ilmiönä, mikä sai hänet korostamaan journalismin ja taiteen muotoyhtäläisyydessä kahta seikkaa. Ensimmäkin journalismi taiteen tapaan esittää tai sen tulisi esittää yleinen yksityisessä ja yksityisen kautta. Tässä se eroaa tieteestä, joka tähtää yleistyksiin ja lainalaisuuksiin ja joka niin tehdessään sulkeistaa yksittäistapausten ominaislaadun. Yksityisyyden säilyttäminen ja vaaliminen oli Kahmalle tärkeätä varsinkin journalismin vastaanottajan kannalta: päämääränä oli sanomalehden lukijoiden omaan merkitysmailmaan sisäisesti, eikä ainoastaan ulkois-yleisesti, jäsenyvä journalismi. Koska sanomalehti tähtää "elämän mieleen" (Kahma 1984, 10), sen on liitettävä yhteen todellisuuden yleinen objektiivisuus (vrt. Leontjevillä: merkitys) ja lukijoiden erityinen subjektiivisuus (Leontjevillä: mieli). Toiseksi Kahma oletti, että journalismilla taiteen tapaan on jokin sille ominainen kieli, joka mahdollistaa elämän mielen esittämisen ja joka erottaa journalismin omaksi ilmiöalueekseen. Tämä sai hänet tutkimaan varsinkin sanomalehden taittoa, mutta samalla se vei hänet myös semiotiikan porteille.

Kahmalla oli journalismin kielen ja erityisyyden tutkimuksessa kaksi strategiaa, sekä kieltävä että myöntävä. Ensimmäkin hän suun-

tasi voimiaan sellaisten journalismikäsitteiden kritiikkiin, joista hänen näkemyksensä mukaan puuttui journalismin erityisyyden tematisointi, puhumattakaan ratkaisusta. Tässä suhteessa Kahman "pääpiruna" oli *mass communication research* -perinne, oli sitten kyse yhdysvaltalaisesta valtalinjasta tai sen suomalaisista muunnelmista, jonka epäherkkyttä journalismin omille ongelmille Kahma ei lakannut toistamasta. Perustellakseen väitteensä huolella Kahma paneutui kesken jääneessä väitöskirjatyössään *Tiedotustutkimuksen oppihistoria ja journalismin teoria* (suunnitelmasta ks. mt., 1) yhdysvaltalaisen mcr-perinteen nimiin. Jälkeenjääneet paperit osoittavat tämän strategian hedelmällisyyden; niissä Kahman tekstianalyyttisyky pääsee oikeuksiinsa.

Toiseksi ja samanaikaisesti edellisen kanssa Kahma etsi lähinnä journalismintutkimuksen ulkopuolelta apua journalismin kielen käsitteellistämiseksi. Tosin Kahma oli 1980-luvun alkupuolella kiinnostunut myös Otto Grothista, mikä ei silti juurikaan näy hänen myöhemmissä kirjoituksissaan. Oletan, että tähän on ollut tärkeänä syynä Kahman filosofisen harrastuksen suunta: Grothin ymmärtämiseksi Hegel ja vuosisadan vaihteen saksalainen henkítiede ovat välttämättömiä, mutta kumpaankaan Kahma ei ollut sanottavasti perehtynyt. Sen sijaan Kahma tutustui Groth-lukunsa aikoihin Eizenšteinin, joka oli ehkä ratkaisevin lenkki Leontjevin ja Barthes'in välillä, so. 1970-luvun puolivälistä 1980-luvun puoliväliin. Eizenšteinin sillanpääasemaan löytyy syitä molemmista päistä. Ensinnäkin myös Eizenštein oli 1920-luvun loppupuolelta lähtien kiinnostunut Vygotskista, mikä näkyy hänen sisäisen monologin käsitteestään. Tämä yhteys inspiroi Kahman Eizenštein-harrastusta; sitä paitsi hän muodosti oman kantansa *Screenissä* 1970-luvun puolivälissä käytyyn keskusteluun Eizenšteinin ja Vygotskin

suhteesta. Luonnollisesti Eizenštein oli kiinnostava myös siksi, että hän oli aikanaan yrittänyt perustella elokuvan oman kielen olemassaolon ja luonteen tukeutuen laajaan tieteelliseen havaintoaineistoon ja omintakeiseen filosofiseen pohdiskeluun. Toiseksi Eizenšteinista kulki linkki myös Barthes'iin sitä kautta, että Barthes kirjoitti 1970 artikkelin Eizenšteinista, jonka Kahma toki tunsi. Eizenšteinin seurassa Kahma pääsi sisään semiotiikkaan, mikä kieli jotain hänen semiotiikka- ja Barthes-vaiheensa sisäsyntyisyydestä. 1980-luvun semiotiikkaharrastuksensa Eizenštein loisti poissaolollaan, samoin kuin Barthes'in *Valoisa huone* oli sen niin sanoakseni sokea piste.

Barthes'in *La chambre claire* (1980b), joka ilmestyi tekijänsä kuoleman aikoihin maaliskuussa 1980 ja joka suomennettiin nimellä *Valoisa huone* viisi vuotta myöhemmin, muodosti Barthes'in tuotannossa Kahman ensisijaisen ja hallitsevan kiinnostuksen kohteen. *Hämeen Sanomiin* 8.2.1987 kirjoittamassaan arvostelussa hän kutsui teosta "vuosikymmenen kirjaksi". Jotain Kahman Barthes-kiintymyksen asteesta voi päätellä myös siitä, että hän aloitti *Valokuva*-lehden *Valoisa huonetta* käsittelevän artikkelinsa sanoin "Mon amour", "Rakkaani". Jotta voisimme saada mahdollisimman hyvän kuvan siitä, mikä Kahmaa Barthes'in valokuvateoriassa viehätti, yritän seuraavassa ensin luonnehtia Barthes'in tuotannon kokonaisuutta ja sanoa sitten jotain hänen valokuvakäsityksestään. Tämän jälkeen on toivon mukaan helpompi ymmärtää Kahman Barthes-tulkintaa.

Barthes'in kehitys

Kun Barthes 1960-luvun puolivälissä alkoi nousta maailmanmaineeseen, hän oli jo viisikymmenissä eikä ollut julkaissut kuin muu-

taman suppean kirjan ja pari esseekokoelmaa. Hän oli tosin yrittänyt 1950-luvulla pariinkin otteeseen stipendiaattina väitöskirjan tekemistä, mutta kumpikaan kerta ei tuottanut tuloa, ei ainakaan korkeinta akateemista oppiarvoa. Louis-Jean Calvet (1973, 95) kylläkin kertoo, että vuonna 1967 ilmestyneen *Système de la moden* Barthes tosiasiaa kirjoitti vuosina 1957-1963 ja että se niin muodoin oli tulos hänen jälkimmäisestä väitöskirjaprojektistaan. Silti tietty epäakateemisuus säilyi tyypillisenä Barthes'ille, joka tunsu viehtymystä lyhyeen muotoon – esseeseen, artikkeliin ja 1970-luvulla yhdelle merkintäkortille mahtuvaan fragmenttiin (Barthes ei kirjoittanut koneella, vaan mustekynällä merkintäkorteille). Myös *Valoisa huone* on fragmenttikokoelma, joskin siinä katkelmia yhdistää selkeämpi kehittäminen kuin joissakin muissa "fragmenttikauden" teoksissa, kuten *Le plaisir du textessa*.

Kun Barthes vuonna 1976 kutsuttiin Collège de Francen, Ranskan akateemisen maailman parnasson, kirjallisuuden semiologian professoriksi (ehdotuksen professorien kokoukselle teki Michel Foucault), hän oli maineensa huipulla. Silti Barthes'in ajattelun kehitys oli ollut niin nopeata, että professuurin nimike tuntui enää vähän vastaavan sitä, mikä oli hänen varsinaisen kiinnostuksensa kohteena muutamina jäljellä olevina elinvuosinaan. Barthes (1975, 148) on itse jakanut oman kehityksensä neljään vaiheeseen. Periodisointi on suhteellisen ilmeinen. Mikäli Jean-Baptiste Fages'in (1979) tavoin yhdistää kolmannen ja neljännen vaiheen, Barthesin kehityksen voi tiivistää kolmeen suuntaukseen: esisemioottiseen, semioottiseen ja jälkisesemioottiseen tai esistrukturalistiseen, strukturalistiseen ja jälkistrukturalistiseen. Valotan niitä seuraavassa lyhyesti.

Barthes'in ensimmäiset kirjat, nimenomaan *Le degré zéro de l'écriture* (Kirjoittamisen nol-

lapiste, 1953) ja *Mythologies* (Mytologioita, 1957), ovat vielä sikäli esisemioottisia, että Barthes niissä vasta tapaillee merkkitieteen soveltamista kirjallisuuden ja kulttuurin analyysiin. Siirtymä semioottiseen tai strukturalistiseen vaiheeseen on nähtävissä jälkimmäisessä teoksessa, varsinkin sen viimeisessä luvussa "Le mythe, aujourd'hui" (Myytti tänään), joka on meta-analyysi kirjan lukuisten kulttuurianalyyseiden taustalla olevasta teoriasta ja metodologiasta. Semioottisen vaiheen puhdas työ on "Éléments de sémiologie" (Semiologian aineksia), joka ilmestyi marraskuussa 1964 *Communications*-lehden nelosnumerossa yhdessä Claude Bremondin, Christian Metz'in ja Tzvetan Todorovin artikkelin ja Barthes'in oman "Rhétorique de l'image" -jutun kanssa. Siinä Barthes käy läpi Saussurea ja tämän jälkeistä strukturaalikielietiedettä sekä kehittää niiden pohjalta käsittevälineistöä koko kulttuurin tutkimiseksi merkkijärjestelmänä. Tulosten laaja sovellutus muodin ja muotikielen analyysiin on *Système de la mode* (Muotijärjestelmä, 1967), kun taas Barthes'in tämän vaiheen työtä narratologian alueella edustaa "Introduction à l'analyse structurale des récits" (Johdatus strukturaaliseen kertomusten analyysiin, 1966).

Toimiessaan École pratique des hautes études -korkeakoulun merkki-, symboli- ja representaatiososiologian osaston tutkimusjohtajana Barthes veti vuosina 1968-1969 seminaaria, jonka tuloksena syntyi *S/Z* (1970a). Se merkitsee siirtymää jälkistrukturalismiin, sillä Barthes ottaa siinä etäisyyttä joihinkin aiempiin keskeisiin erotteluihinsa (denotaation ja konnotaation suhteen relativointi on tällainen kysymys) sekä hyväksyy ja alkaa soveltaa Julia Kristevan esittämää tekstienvälisyyden ajatusta. 1970-luvun töistä nämä teemat jatkuvat ainakin *Le plaisir du textessa* (Tekstimielihyvät, 1973) ja *Leçonissa* (Luento, 1978). Silti mitä

pitemmälle 1970-luku kului, sitä selvemmin Barthes etäänntyi siitä analytyttisyydestä, joka vielä hallitsee *S/Z:taa*. Barthes (1975, 148) itse pitikin siirtymää *S/Z:sta Le plaisir du texteen* siirtymänä tekstuaalisuudesta moraalisuuteen. Jälkimmäinen luonnehdinta kuvaakin itse asiassa hyvin sitä, mikä esitystavan katkelmallisuuden lisäksi heti käy vastaan *Valoisassa huoneesta*: teos on pateettinen ja vakava-henkinen, täynnä puhetta "totuudesta", "olemuksesta" ja "kuolemasta".

Vaikka Barthes'in ajattelu kehittyi nopeasti ja yllättävästi, sillä oli jatkuvuutensa. Voidaan seurata Barthes'in (mt., 73) omaa tulkintaa ja puhua dialektiikasta, joka on yhtä kuin kaiken kivettymisen vastustaminen. Barthes'in omaan kehitykseen suhteutettuna se kuvaa Barthes'in taipumusta luopua kustakin pääajatuksestaan siinä vaiheessa, kun se yleisty ja muuttui vähemmän eläväksi, so. stereotyyppiseksi. Näin hän esimerkiksi 1970-luvun alussa, vuoden 1968 hengen ollessa vielä ilmassa, siirtyi hedonismin teemaan, jolla tuntui olevan vain vähän porvarillisen maailman kritiikkinä käytetyn strukturaalisemiotiikan kaltaista ideologis-poliittista käyttöä. Monipuolisuus onkin voitu nähdä (Hess 1984, 220) Barthes'in tuotannon luonteenomaisimpana puolena. Tätä piirrettä ei pidä silti liioitella ja romantisoida. Dialektisen kamelionittimaisuuden kääntöpuolena oli Barthes'in eri kehitysvaiheiden välinen vastakohtaisuus, jopa pääläelleen kääntyminen. Niinpä hän *Valoisassa huoneessa* oikeastaan palaa esistrukturalismiakin edeltävään ajatteluun, fenomenologiaan. Varsinkin Barthes'in viimeisen kauden ajattelu onkin saanut Jonathan Cullerin (1983, 119-122) käyttämään "nuorta" Barthes'ia oikeutetusti "vanhan" kritiikkinä.

Kuvatusta epäjohdonmukaisuudesta huolimatta ja itse asiassa sen selittävästä voi pitää Barthes'in ajattelun keskeisenä jatkuvuutena

toimivaa kysymystä luonnon ja kulttuurin suhteesta. Eri vaiheissaan Barthes näet hyväksyy sellaisen kahden maailman metafysiikan, jonka mukaan ihminen on samalla kertaa sekä luonnon- että kulttuuriolio. Ongelmana on varsinaisesti vain se, ettei ihminen kykene taivoittamaan luonnollisuuttaan millään kulttuurin luomilla välineillä, joista kieli on tärkein. Näin ongelmalla on kaksi kehityssuuntaa, jotka vastaavat Barthes'in projektin kahden painotusta. Ensinnäkin kulttuuri voidaan yrittää luonnollistaa esittämällä se luonnonkaltaisena, itsestään kehittyvänä ja ikuisena. Juuri tällaiseksi Barthes kuvaa 1950-luvun ja 1960-luvun alun töissään porvariston ideologiastrategiaa, jota hän purkaa esistrukturalistisin ja strukturalistisin välinein. Toiseksikin luonto voidaan yrittää kulttuuristaa viemällä siltä sen alkuperäinen materiaalisuus, häilyvyys ja kaikkien merkkien takana säilyvä transsendenssi (tai toisinpäin: itse olioissa koko ajan pysyvä immanenssi). Tämä on puolestaan strategiana *Valoisassa huoneessa*, jossa Barthes'in kritiikin kohteena on yleinen, valokuvauksen ammattilaisten tukema pyrkimys häivyttää valokuvien alkuperäinen ja villi merkitys, joka on viime kädessä luonto itsessään, merkkien tuolla – tai tällä – puolen.

Näin voimme ymmärtää valokuvan yleisen merkityksen Barthes'ille. Valokuva on Barthes'ille tärkeä, koska se on vain näennäisesti kulttuurituote, so. merkki, ja sen sijaan syvimältä olemukseltaan ei-merkki, luonnonolio. Näin valokuvalla on Barthes'in teorian loppuvaiheessa sama tehtävä, jonka hän 1950-luvulla näki vielä runoudella – "asioiden (choses) vieraantumattoman merkityksen etsiminen" (Barthes 1957, 268). Tässä mielessä Barthes'in valokuvateoria on samalla esitys semiotiikan rajoista. Siksi ei yllätä, että hän *Valoisassa huoneessa* mainitsee semiotiikan vain ohimennen ja etsii sen sijaan tukea nuoru-

tensa filosofisesta avantgardesta, fenomenologiasta.

Barthes'in *Valoisaa huonetta* voi taustoittaa kahdella tapaa, joko erittelemällä sen fenomenologisia esikuvia (Jean-Paul Sartrea, André Bazinia, Edgar Morinia) tai kuvaamalla Barthes'in valokuvateorian vaiheita 1950-luvun puolivälin ensikirjoituksista lähtien. Käytän seuraavassa näitä molempia mahdollisuuksia.

Barthes'in valokuvateorian fenomenologinen tausta

Valoisa huone on omistettu Sartren teokselle *L'imaginaire* (Kuvitteellisuus, 1940), mikä on ilmeisin viite siihen tapaan, jolla Barthes yrittää teoksessaan ratkaista valokuvan luonteen. Vaikka näitä kahta tutkielmaa ei voikaan samastaa toisiinsa, Sartre on aivan liian ilmeinen konteksti, so. Barthes'in lukemista helpottava rinnakkaisteksti, jotta sen voisi jättää huomiotta. Itse asiassa Sartren teos on ehkä keskeisin yksittäinen avainteksti, jonka avulla ymmärtää ranskalaista kuvateoreettista keskustelua 1940-luvulta nykypäivään. Omana aikanaan se vaikutti suuresti André Malraux'hon ja André Baziniin (ks. Andrew 1978, 68-81), joista jälkimmäisen valokuvakäsityksellä on ollut selvä vaikutus Barthes'iin. Sartre on samoin Edgar Morinin taustalla, ja myös Morin kuuluu Barthes'in hyvin tuntemiin (valo- ja elo)kuvateoreetikoihin.

Sartren *L'imaginaires* esikuvaluonteen Barthes'in *Valoisalle huoneelle* voi tiivistää molempien samantyyppiseen fenomenologiseen metodiin sekä käsitykseen kuvan tietoisuusluonteesta. Lähdän liikkeelle edellisestä.

Jos tehtävänä on määritellä valokuvan luonne, voidaan periaatteessa edetä kahta eritietä. Ensinnäkin voidaan kerätä havaintoja

mahdollisimman monista, periaatteessa kaikista, valokuvista ja yrittää löytää niiden sekä yhteiset että erottavat piirteet. Tämä vastaisi empiiris-induktiivista metodikäsitystä, joka on ilmaistu esimerkiksi ns. Millin säännöissä. Toiseksi voidaan valita tutkimuksen kohteeksi vain yksi valokuva sillä edellytyksellä, että sen edustavuus on perusteltavissa. Kyse on empiirisestä deduktiosta tai abduktiosta riippuen siitä, miten kohteen perustelu ymmärretään. Kyse on deduktiosta, mikäli lähtökohtaa pidetään varmana, apodiktisena, ja abduktiosta, mikäli sitä pidetään vain todennäköisenä, hypoteettisena. Fenomenologinen metodi vastaa joko empiiristä deduktiota tai abduktiota (abduktionäkemyksiä puolustaa Routila 1986, 25-34, joka on hyvä pikajohdatus aiheeseen), joskin itse empiirisyyden käsitettä on tällöin täsmennettävä. Fenomenologinen olemusanalyysi on näet siinä mielessä esi- tai metaempiirinen, ettei se kohdistu ainoastaan johonkin ulkoiseen havaintokohteeseen, vaan myös kohteen mahdollisuuden juuri tietynlaisena. Näin siinä on samalla kyse kaiken tiedon eksistentiaalisesta perustasta, jota mikään positiivinen (empiirinen) tieto ei voi kumota, koska kaikki positiivinen tieto lepää juuri sen varassa.

Sekä Sartren että Barthes'in keskeisenä metodiperiaatteena on perustella kuvan – mielikuvan Sartrella, valokuvan Barthes'illa – olemusanalysoimalla jotain kohdetta, josta he ovat eksistentiaalisesti varmoja. Sartren lähtökohtana on mielikuva ystävästään Pierresta Berliinissä ja Barthes'illa valokuva äidistään talvipuutarhassa. Vaikka Sartrella on tutkielmassaan monia muita kuvaesimerkkejä ja vaikka Barthes sivuaa työssään lukuisia muita valokuvia, mielikuva Pierresta Sartrelle ja valokuva äidistä Barthes'ille muodostavat kummankin kehittelyn perustan. Kyse on sikäli deduktiosta, että kaikki tarvittava on oikeastaan

noissa kahdessa kohteessa – loppu on johtopäätösten kirjaamista. Se, että molemmat mahdolltavat esitykseensä monia muitakin asioita, johtuu pikemminkin argumentaation vaatimuksista kuin eksistentiaalisen dedukti-
on luonteesta.

Sartren kuvakäsityksen keskeisenä ideana on, ettei kuva ole ainoastaan tietynlainen esine, vaan omalaatuista tietoisuutta, jossa ihminen on suhteessa todellisuuteen. Hieman teknisemmin voidaan sama sanoa, että tietoisuutena kuva edustaa yhtä todellisuuden ihmiselle konstituoitumisen, so. rakenteen tai sisällön saamisen, tapaa. Sartre on työssään kiinnostunut kuvatietoisuuden eli kuvitteellisuuden suhteesta havaitsemiseen ja ajatteluun, Barthes puolestaan valokuvasta aikatie-
toisuutena. Molemmissa tapauksissa perustan muodostaa kuvalle ominainen läsnä- ja poissaolon suhde: Sartren ystävä Pierre ja Barthes'in äiti ovat läsnä kuvassa ja kuvana, vaikka he tosiasiansa ovat poissa, joko vain maantieteellisesti (Pierre) tai ylipäätään kaiken ajan ja paikan tuolla puolen (Barthes'in äiti). Valokuvan olennainen kokemusmuoto, johon sen radikaali merkitys perustuu, onkin Barthes'ille ajan loppuminen – siis kuoleman väistämättömyys. Susan Sontag (1982, xxix) on tavoittanut hyvin tämän piirteen viittaamalla *Valoisan huoneen* yhteydessä keskiaikaisiin *Memento mori* -kuviin (Muista, että olet kuoleva!), joiden tarkoitus oli muistuttaa kaiken katoavuudesta.

Valokuvan ja kuoleman liittäminen toisiinsa on ajatus, jonka André Bazin esitti Sartren innoittamana tunnetussa artikkelissaan "Ontologie de l'image photographique" (suom. Valokuvan ontologia, 1945/1971). Bazinin näkemyksen mukaan valokuvan – ja myös elokuva perustuu valokuvaustekniikkaan – psykologisenä käynninvoimana toimii ihmisen pyrkimys taistella aikaa vastaan. Koska ihmi-

nen on ajallinen ja omasta ajallisuudestaan tietoinen olio, hän haluaa jättää itsestään jonkin pysyvän näkömuiston, joka säilyy, kun ruumis lahoaa ja maatuu. Tällä tarpeella on pitkä historiansa ennen valokuvaa, mutta valokuvan myötä sen tyydyttäminen astuu olennaisesti uuteen vaiheeseen. Nimittäin valokuvan avulla ihmisen ei ole ainoastaan mahdollista taltioida todellisuuskuvaa, vaan myös itse todellisuus. Valokuvauksen kanssa ihminen ei ole enää sidottu eräänlaisiin korvikkeisiin (balsamointiin, maalauksiin yms.), vaan todellinen kohde siirtyy osaksi valokuvaa ja sikäli ikuistuu, ylittää ajan rajat. Barthes hyväksyy täysin tämän Bazinin valokuvan objektiivisuutta koskevan näkemyksen ja kehrittelee sitä jopa bazinilaisemmin kuin Bazin itse. Nimittäin Bazin tarvitsisi valokuvan ontologiaa perustellakseen kaikenlaisen, niin fiktiivisen kuin dokumentaarisen, elokuvan pohjimmaisen samanlaisuuden. Barthes taas ei ole kiinnostunut kaikenlaisista valokuvista eikä varsinkaan taidevalokuvista. Hänelle valokuvan ontologia ja fenomenologia käsittelevät viime kädessä vain yhtä asiaa, kuolemaa, eikä kuolemaa yleensä, vaan Roland Barthes'in suhdetta kuolemaan, oman äitinsä kuolemaan.

Edgar Morinin *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Elokuva eli kuvitteellinen ihminen, 1956) jatkaa ranskalaista fenomenologista kuvateoriaa ja on sikäli velkaa sekä Sartrelle että Bazinille. Teoksessaan, johon Barthes viittaa jo 1960-luvun alun valokuva-artikkeleissaan, Morin korostaa kuvatietoisuuden affektiluonnetta. Morinille ihmisen valokuva- ja elokuvasuhde on ensisijaisesti projektio-identifikaatiosuhde, jossa ihminen toisaalta heijastaa omia pelkojaan ja toiveitaan valo- ja elokuvaan (projektio) sekä toisaalta siirtää näiden haluttuja tai torjuttuja piirteitä itseensä (identifikaatio). Koska tällaista todellisuus-

kokemusta vastaa lähinnä magia, nykyihmisen suhde valo- ja varsinkin elokuvaan, joka on Morinin välitön kohde, edustaa modernin kulttuurin rationaalisen pinnan alla kukoistavaa primitivismiä. Sartren tavoin Morin korostaa kuitenkin myös kuvakeskeisen todellisuussuhteen vapauttavaa voimaa, sen kykyä päästää ihminen läsnäolevan tuolle puolen (lähemmin Morinista ks. Malmberg 1989, joka on hänen elokuvateoriaansa kokonaisesitys). Barthes'in valokuva-analyysi noudattaa varsin selvästi Morinin kuvaamaa affektilogiikkaa. Barthes'in keskeinen väitehän on, että todellinen valokuva ei koskaan jätä kylmäksi tai välinpitämättömäksi; itse asiassa valokuvan olemukseen kuuluu Barthes'illa, että valokuva pistää (*punctum*) tai saa katsojan pois arkitilasta (*tilt*). Tällainen suhtautuminen valokuviin, jota Henri Vanlier (1983, 110-111) on kutsunut sentimentaaliseksi ja Barthes (1980a, 37) itse romanttiseksi, juontuu valokuvatietyösuuden erityisestä affektiluonteesta: katsoessaan valokuvaa äidistään talvipuutarhassa Barthes ei katso ainoastaan iäksi mennyttä rakkautensa kohdetta, vaan myös omaa – ja kuinka pian! – saapuvaa kuolemaansa. *Valoisan huoneen* peittelemätön henkilökohtaisuus korostaa kaikkea tätä. Onhan maailman todellisin valokuva Barthes'ille se, jota hän ei edes näytä muille. Näin siksi, että muille ihmisille se olisi vain yksi monien joukossa, mutta ainoastaan hänelle pakahduttavaa paatosta täynnä.

Kuvattuun tapaan *Valoisa huone* yhdistelee ja käyttää hyväkseen teemoja, jotka ovat ranskalaisen fenomenologisen kuvateorian yhteisomaisuutta 1940-luvulta lähtien. Teoksen keskeisiä ideoita löytää esimerkiksi sellaisesta vähemmän tunnetusta, mutta omalle ajalleen tyypillisestä valokuva- ja elokuvafilosofisesta esityksestä kuin Roger Munier'n *Contre l'image* (Kuvaa vastaan, 1963). Siksi on ta-

vallaan vaikea kuvitella epäajankohtaisempaa tai epämuodinmukaisempaa teosta kuin *Valoisa huone*: ilmestyessään 1980-luvun taitteessa sen henkinen koti oli pikemminkin 1940- tai 1950-luvulla, ranskalaisen fenomenologian kultakaudella. Tai jos halutaan olla historiallisesti täsmällisempiä, *Valoisa huone* kuuluu siihen ranskalaiseen (valo-, elo)kuvateorioinnin kauteen, joka alkoi 1940-luvun puolivälissä Bazinin myötä ja joka päättyi Jean Mitryyn 1960-luvun puolivälissä ja Christian Metztiin hieman sen jälkeen. Viimeistään vuoden 1968 jälkeen kaikki se, mitä Barthes *Valoissassa huoneessa* väittää valokuvasta, oli kuva-ajattelun valtalinnan näkökulmasta *passé*. Tämä ei luonnollisestikaan tarkoita, että Barthes olisi *Valoissassa huoneessa* väärässä. Kyse on vain teoksen valokuvakäsityksen pohjimmaisesta epäsemioottisuudesta. Tämä käsitys vahvistuu entisestään, kun Barthes'in valokuvanäkemyistä tarkastelee historiallisesti, sen omaa kehitystä seuraten.

Barthes'in valokuvateorian vaiheet

Barthes'in valokuvateoria on olennaisesti normatiivinen tai kriittinen, jonkin puolesta jotain vastaan. Se, mikä hänen kritiikkinsä kohde kulloinkin on ja millä tavalla, vaihtelee niissä kahdeksassa nimenomaan valokuvaa käsittelevässä artikkelissa, jotka hän *Valoisan huoneen* lisäksi tietolähteideni mukaan julkaisi.¹ Jaottelen ne kolmeen vaiheeseen, jotka vastaa aiemmin erottamiani Barthes'in kehityksen kolmea periodia. Tällä kertaa kutsun niitä sen sijaan ideologiakriittiseksi, kuvanalyttiseksi ja semiokriittiseksi kaudeksi.

Mythologies'ssa Barthes'ia kiinnostavat lukuisat, enemmän tai vähemmän arkipäiväiset asiat, joilla porvarillinen kulttuuri yrittää esittää itsensä jonain luonnollisena, itsestään selvänä. Teoksessa on olennaisesti kyse marxilai-

sen ideologia-analyysin kehittelystä, jossa Barthes keskittyy semiologiseen, ideologisten muotojen eli merkityksenantotapojen tutkimukseen. Myös teoksen neljässä valokuva-artikkelissa Barthes'in (1957, 22-25, 119-121, 180-182 ja 195-199) intressi on ideologiakriittinen. Tämä myös selittää sitä, ettei hän kiinnitä huomiota valokuvan omaan erityisyyteen kuin ohimennen ja etsii sen sijaan sitä, mikä yhdistää valokuvaa monien muiden asioiden kanssa. Toisin sanoen kun Barthes analysoi valokuvia, esimerkiksi *Paris-Matchin* kantta, jossa musta ranskalaiseen univormuun pukeutunut sotilas tekee kunniaa trikolorille (mt., 223), hän etsii vain lisänäyttöä ideologian yleiselle toimintatavalle. Kyse on valokuvan semiotiikasta tai semiologiasta (Saussurea seuraten Barthes ei koskaan lakannut käyttämästä jälkimmäistä nimitystä), mutta vain nähtynä kulttuurin yleisen semiotiikan eli porvarillisen maailman ideologiatutkimuksen osana.

Vaikka vallitsevien ajatusmuotojen purkaminen ei koskaan katoakaan Barthes'in tehtäväluettelosta, hänelle ei seuraavassa kuva-analyytisessä vaiheessa enää riitä valokuvan yleinen semio- ja ideologisuus – nyt on osoitettava valokuvan oman merkityksenmuodostustavan lähirakenne. Ainakin osaksi Barthes'in 1960-luvun vaihteen ja alkupuolen kiinnostus valokuvaan liittyy Ranskassa virinneeseen keskusteluun modernin maailman kuva-luonteesta, joka ilmenee tyyppillisesti valokuvassa, elokuvassa ja televisiossa. Tämä tapahtui ennen McLuhania, jonka *Understanding Media* (suom. *Ihmisen uudet ulottuvuudet*) ilmestyi 1964 tehden vastaavanlaisen ajatuksen uudesta television olennoimasta kulttuuri-kaudesta laajalti tunnetun. Ranskan lisäksi ainakin Italiassa aktiivisesti käydyssä keskustelussa vakiintui kuvasivilisaation käsite, jonka Barthes (1961a) myös lainaa tämän kauden

ensimmäisen valokuva-artikkelinsa otsikkoon. Barthes'in tärkeimmät kuva-analyytiset artikkelit ovat kuitenkin "Le message photographique" (suom. Sanoma valokuvassa, 1961b/1984) ja "Rhétorique de l'image" (suom. Kuvan retoriikka, 1964b/1987). Niissä Barthes ratkaisee valokuvan luonteen dualistisesti: valokuva on sekä luonnollinen että kulttuurinen, sekä kooditon että koodeja käyttävä, sekä puhdasta denotaatiota että erilaisia konnotaatioita sisältävä ilmiö. Ratkaisussa piilee jo *Valoisan huoneen* itu. Jos valokuvan semiotiikka on vain osa valokuvateoriaa, so. se osa jonka kohteena on ilmiön koodipuoli, eikö valokuvateoria voi yhtä hyvin hylätä semiotiikan ja keskittyä kohteen koodittomuuteen?

Valoisa huone on Barthes'in semiokriittisen tai – kuten hän (Barthes 1971, 615) 1970-luvun uutta ajatteluaan myös kutsui – semio-klastisen kauden valokuvateoreettinen huijipennus. Siinä Barthes ei enää yritä löytää tasapainoa valokuvan semiotiikan ja sen ei-semiotiikan väliltä, vaan hylkää kokonaan edellisen ja kääntää jälkimmäisen fenomenologian muodossa jopa radikaalisti sitä vastaan. Vastausta siihen, missä vaiheessa ja miksi Barthes hyväksyy näin odottamattoman ja häkellyttävän ratkaisun, voi yrittää etsiä kahdesta haastattelusta (Barthes 1980a), jotka *Le photographe* -lehti julkaisi helmikuussa 1980 juuri ennen Barthes'in kuolemaa. Nimittäin edellinen, alunperin italialaisessa *Fotografia italiana* -lehdessä ilmestynyt haastattelu on tehty vuoden 1977 lopulla, ja siinä Barthes toistaa melkein sanasta sanaan kuva-analyytisen vaiheen näkemyksensä valokuvasta eikielellisenä (koodittomana) ja kielellisenä (koodeja sisältävänä) viestimenä. Sen sijaan toisessa, *Valoisa huone* käsittelevässä haastattelussa, joka on joulukuulta 1979, hän puhuu jo fenomenologiasta ja romanttisesta

tavastaan liittää valokuva rakkauteen ja kuolemaan. Barthes'in äiti kuoli marraskuussa 1977, ja ilman parempaa näyttöä tätä voi pitää sekä välttämättömänä että riittävänä ehtona Barthes'in äkkikäännökselle. Barthes jätti jäähyväiset semiotiikalle, ja tyhjän paikan täytti fenomenologia siinä väljässä ja henkilökohtaisessa merkityksessä, jolla hän *Valoisassa huoneessa* käsittelee valokuvaa ja valokuvausta eräänlaisena ihmisen eksistensiaalisen surutyön välineenä.

Olen viitannut edellä Barthes'in maailman kuvan kahtalaisuuteen, jonka mukaan ilmiöt ovat joko kulttuurisia (kielen täällä puolen) tai luonnollisia (kielen tuolla puolen). Barthes'in kiinnostuksen, *Valoisassa huoneessa* jopa rakkauden valokuvaan motivoi hänen täydellinen epäluottamuksensa kieleen ja sen piiriin kuuluviin asioihin. Collège de Francen virkaanastujaisesityksessään hän puhui "kielen ja todellisuuden perusvastaamattomuudesta" (Barthes 1978, 22). Mikään, mikä on kielen täällä puolen, ei kykene ilmaisemaan todellisuuden luonnetta ja siten totuutta. Siksi tarvitaan keinoja päästä kielen tuolle puolen. Yksi niistä on valokuvaus, joka ihmeen tavoin palauttaa meidät paratiisilliseen tilaan, maailmaan ennen merkityksenantoa ja kieltä. Tämä tila oli Barthes'ille tärkeä, koska hän oli kiinnostunut maailmasta, mutta myös koska hän oli kiinnostunut itsestään. Kaikki aito tieto on myös itsetietoa, ja päästessään valokuvan avulla todellisuuden syviin, esikielellisiin piireihin Barthes lähestyi myös ydinminäänsä, totuutta itsestään. Siksi hän päätyi fenomenologiaan, joka juuri on minän tai – kuten Jean François Lyotard (1986, 63) sitä kutsuu esitellyssään, johon Barthes viittaa *Valoisassa huoneessa* – ensimmäisen persoonan tiede, sen *mathesis singulariksen* idea, jota Barthes valokuvateorian loppuvaiheessa niin kaipasi.

Kahman Barthes-tulkinta

Vaikka Kahman kiinnostus Barthes'iin oli paljossa sisäsyntyistä, seurausta yrityksistä ratkaista journalismin erityisyysongelmaa, hän kirjoitti Barthes'ista lähinnä kommentoidakseen muita. *Valoisian huoneen* suomennoksen ilmestyminen 1985 vauhditti keskustelua Barthes'ista, ja keskustelussa esiintyneiden väärinkäsitysten oikominen ja puutteiden täydentäminen kuului Kahman tavoitteisiin. *Valokuva*-lehden toimitus toteaa tämän suoraan lisäyksessään Kahman lehdessä julkaisemaan artikkeliin (ks. Kahma 1988, 13), mutta myös aikajärjestyksessä kolmas Kahman neljästä Barthes-artikkelista (Kahma 1987c) on vastine Hannu Vanhaselle. Näiden lisäksi Kahma lähetti henkilökohtaisen kirjeen Irmeli Niemelle. Hän oli ottanut osaa lokakuussa 1987 Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen tilaisuuteen, jossa Niemi puhui Barthes'ista, ja ilmeisesti varsin tuoreeltaan pannut paperille viisi liuskaa kommentteja sekä suhteestaan Barthes'iin että omasta ja Niemen Barthes-tulkinnasta. Kahmalle olikin tutkijana ja intellektuellina ominaista kaksi piirrettä, jotka myös selittävät sitä, miksi hän korotti ääntään oman Barthes-käsityksensä puolesta.

Ensinnäkin Kahmassa liittyi tarkkaan tekstintulkintapyrkimykseen kehittynyt historiatietoisuus, minkä näkisin olennaisesti hermeneuttisena yhdistelmänä, vaikka hermeneutiikka historiallisena ajatteluperinteenä jäikin hänelle etäiseksi. Kahma oli kiinnostunut yhtä hyvin filologisesta lähiluvusta kuin täsmällisestä historiallisesta ennallistamisesta, rekonstruktioista. Näin hän esimerkiksi kirjeessään Niemelle vertailee *Valoisian huoneen* suomennosta ja italialaista käännoästä pohtien italian *chiaran* ja ranskan *clairen* suhdetta latinan *lucidaan* sekä huomauttaen eräästä koh-

dasta, joka on suomennoksessa toisin kuin italiannoksessa. 1960-luvun jälkipuoliskolla ja 1970-luvulla koulutuksensa saaneena suomalaisena yhteiskuntatieteilijänä Kahma hallitsi saksan ja englannin, muttei Barthes'in tapauksessa valitettavasti ranskaa (italiaa hän opiskeli jossain määrin 1980-luvun alkupuolelta lähtien), ja niinpä osa hänen filologisista tulkinnoistaan menee ohi maalin (*image* tarkoittaa ranskassa kuvaa yleensä, ei ainoastaan mielikuvaa, joka on *image mentale*; vrt. Kahma 1988, 12).

Empiirisen sosiaalitutkimuksen koulutuksen saaneelle tiedotusoppineelle epätyypilliseen tapaan Kahma oli kiinnostunut ajatusten kehityksestä ja siten myös oikeasta historiallisesta paikasta, so. aate- ja oppihistoriasta. Hän esimerkiksi katsoi, että Barthes'in valokuva-artikkelien kääntäminen väärässä järjestyksessä suomeksi oli estänyt Barthes'in kehityksessä tapahtuneiden muutosten seuraamista. Itse Kahma oli koko ajan tullut yhä tietoisemmaksi Barthes'in valokuva-ajattelun vaiheista ja *Valoisan huoneen* radikaalista katkoksesta. Tämä käy ilmi hyvin, kun vertaa Kahman kirjoituksia *Valoisasta huoneesta* vuoden 1987 ensipuoliskolla (Kahma 1987 ja 1987b) sekä jälkipuoliskolla (Kahma 1987c ja 1988, joka ilmestymisvuodestaan huolimatta on lokakuulta 1987). Niissä Kahma pystyy yhä selvemmin näkemään sen eron, joka Barthes'in valokuvakäsityksissä on ideologiakriittiseksi, kuva-analyttiseksi ja semiokriittiseksi kutsumani vaiheen välillä. Siksi Kahma myös otti etäisyyttä Barthes'in liialliseen modernisointiin. 1980-luvun puoliväliin tultaessa suomalainen tutustuminen semiotiikkaan oli jo värjätynyt jälkistrukturalistisilla, psykoanalyttisilla ja diskurssiteoreettisilla aineksilla, niin että oli luontevaa liittää *Valoisa huone* valokuvankatsomista korostavien näkemysten jatkoksi. Kahma havaitsi kuitenkin tä-

män ongelmallisuuden, koska *Valoisa huone* tarkastelee myös valokuvan ontologiaa ja sellaisena kuvan ja sanan suhdetta, joka on Barthes'in valokuvakirjoitusten peruskysymyksiä. Ainakin osaksi Kahma siis pani merkille sen merkitysvääristymän, joka syntyy, kun *Valoisaan huoneeseen* heijastetaan 1980-luvun ajattelua ottamatta riittävästi huomioon sitä, että kyseessä on olennaisesti 1940- ja 1950-lukulainen teos.

Kahman Barthes-tulkintaan sisältyi kuitenkin myös joitakin huomattavia ongelmia. Tärkein niistä koskee Barthes'in käsitystä valokuvan koodittomuudesta, mihin Kahma viittaa *Synteessin* artikkelissaan (Kahma 1987b, 126) ja jota hän käsittelee hieman pitempään ja poleemisemmin *Valokuvassa* (Kahma 1988, 13). Jälkimmäisessä Kahma sanoo kategorisesti, että "[m]itään denotatiivista, kooditonta, ei kuvassa voi koskaan olla", ja pitää koko puhetta koodittomuudesta "aivan mielettömänä". Koska Kahman tulkinta kääntää Barthes'in pääläelleen, sen perustana täytyy olla jokin hänen koko tulkintajärjestelmänsä heikkous tai vinoutuma, sillä hän oli liian pikkutarkka syyllistyäkseen pelkkää huolimattomuuttaan tällaisiin kömmähdyksiin. Kyse onkin ilmeisesti Kahman koko tutkijanelämänprojektin rajoista, jotka saivat hänet lukemaan Barthes'ia ensisijassa toiminnan psykologian ja Leontjevin silmin.

Jo 1970-luvun lopun merkityskäsityksensä Kahma omaksui Leontjevin näkemyksen, jonka mukaan "[e]läin syntyy vain keskele elämää, mutta ihminen aina historiaansa" (Kahma 1979, 10). *Synteessin* artikkelissaan hän toistaa saman ajatuksen viitatessaan Barthes'in pohdintaan *Valoisassa huoneessa* siitä, mitä elämä on "merkityksiä täynnä olevana historiana, jonne ihmiset syntyvät ja josta he poistuvat" (Kahma 1987b, 123). Leontjevin ja Barthes'in samastamisen taustana on Kah-

malla ilmeisesti sama syy kuin se, miksi hän ei saanut pitävää otetta Grothista: fenomenologia – siinä missä Hegel ja henkietiede – oli hänelle filosofisena ajatteluperinteenä vieras. Näin Kahma ei kyennyt tunnistamaan *Valoisasta huoneesta* fenomenologista kolmannen tien etsimistä, so. subjektivismiin ja objektivismiin dikotomian ehdollistamista, vaan vertasi (mt., 125) kirjan menetelmää jopa diskurssianalyyysiin. Kahma näki Barthes'in valokuvakäsityksessä leontjevilaisen tiedostusmetodin, mikä oli sinällään tärkeä rinnastus. Asettaessaan kuitenkin valokuvan tietoisuusmuotona ja tiedostusmetodina toisiaan vastaan (ks. mt., 122) hän sulki itseltään fenomenologisen tien, joka kulkee olennaisesti tietoisuuden erilaisten muotojen tai sisältöjen ja niiden analyysin kautta.

Puutteellisen perehtymisen fenomenologiseen ajatteluun voi siten nähdä Kahman Barthes-tulkinnan yleisenä rajoituksena. Se, miten tämä sai hänet kääntämään Barthes'in koodittomuusteesin nurinpäin, on sinällään oma mielenkiintoinen kysymyksensä. Barthes'han hyväksyy Sartren ajatuksen, jonka mukaan kuva koskee perustaltaan läsnäolon ja poissaolon suhdetta, ja Bazinin jatkon, että valokuvassa läsnäolo (todellisuus esitettynä) ja poissaolo (todellisuus itse) eivät ole ainoastaan analogisia vaan jossakin suhteessa jopa täysin identtisiä. Valokuvan koodittomuus tarkoittaa nyt sitä, ettei valokuvaus kielenä tai käytäntönä määritä todellisuuden esitystapaa, vaan että itse todellisuus puhuu suoraan. Toisinsanoen valokuva ei anna todellisuutta merkittämisen (*significationin*, so. merkin asuun pukemisen) vaan merkityksen (*sensin*), ei kielen vaan itse asian muodossa. Kahma (1988, 13) tuntuu silti ajattelevan, että todellisuuden merkityksellisyys ja valokuvan koodittomuuden välillä piilisi jokin ristiriita. Näin on kuitenkin vain siinä tapauksessa, että struktu-

ralistis-semioottiseen tapaan samastetaan merkityksen ja koodin käsite. Kuitenkin fenomenologinen merkitysanalyysi tulee hyvin toimeen ilman koodi-käsitettä, jonka strukturalismi peri informaatioteorialta. Tästä syystä Kahma näkee ongelman siellä, missä sitä ei ole – ei ainakaan Barthes'illa.

Vaikka Kahman filologisesti ja aatehistoriallisesti tietoisessa Barthes'in tulkinnassa oli puutteita, hän oli yleensä itse ensimmäisenä myöntämässä oman rajoittuneisuutensa. Kirjeessään syksyllä 1987 Irmeli Niemelle hän katsoi keväisen *Synteessin* kirjoituksensa "tietysti osoittavan heiveröisen B[arthes]-tunteumuksen". Filologisen ja aatehistoriallisen tekstintulkinnan ohella juuri kriittisyys, myös alituinen itsekriittisyys, olikin Kahman toinen tärkeä tutkijan- ja intellektuellinpiirre. Hän ei sietänyt puutteellisia havaintoja ja heiveröisiä argumentaatioketjuja muilla, muttei myöskään itsellään. Omahyväisyyden puutteessaan ja halussaan päästä perille asioista jopa huomattavan itseopiskelun hinnalla hän muistutti enemmän perinteistä filosofia kuin Régis Debrayn (1979) kuvaamaa joukkoviestinajan intellektuellia, jolle julkisuus on kaikki ja totuus vain yksi julkisuusstrategia. Perinteinen filosofi, varsinkin sellainen platonilais-hegeliläinen filosofi, jota Alexandre Kojève (1947, 271-282) kuvaa *Hengen fenomenologian* kommentaareissaan, on olemukseltaan tyytymätön ja siksi itseään lakkaamatta eteenpäin piiskaava henkilö. Hän kokee oman rajallisuutensa häiritsevänä ja haluaa tulla toiseksi kuin mikä on; siksi hänen täytyy laajentaa jatkuvasti tietoisuuttaan. Filosofia ja viisaus tällaisena alati liikkuvana itsekriittisenä totuudenetsintänä oli Kahmaa ja Barthes'ia yhdistävä teema. Siksi voimme olla varmoja, että Kahma olisi tervehtinyt tyydytyksellä oman Barthes-tulkintansa arvostelua ja olisi – ajan niin salliessa – ryhtynyt järjestelmällisesti

tarkistamaan kantaansa. Se, ettei näin enää tapahdu, on yhtä paljon meidän tappiomme kuin hänen, sillä meiltä on riistetty mahdollisuus laajentaa tietoisuuttamme kaikella sillä, mitä hänessä oli ja meistä puuttuu.

Viite

1. En laske joukkoon tunnettua Eizenstein-artikkelia (Barthes 1970b), koska sen kohteena on fotogrammi, siis ei mikään tahansa valokuva, vaan valokuva osana filminauhaa ja siten yksittäistä elokuvaa. Kuten artikkelin lopusta ("Le photogramme" -osasta) käy ilmi, Barthes'in näkökulmana on nimenomaan elokuva-, ei niinkään valokuvateorian kehittäminen. Ja tällöin on hyvä muistaa, että Barthes päinvastoin kuin edeltäjänsä Bazin ja Morin oli jyrkästi sitä mieltä, että valokuva ja elokuva ovat perusluonteeltaan erilaisia.

Kirjallisuus

- ANDREW, Dudley. André Bazin. Oxford University Press, New York 1978.
- BARTHES, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Seuil, Paris 1953.
- BARTHES, Roland. Mythologies. Seuil, Paris 1957.
- BARTHES, Roland. Une civilisation de l'image. *Noroit* 56, 1961 (mars), s. 3-14. (1961a).
- BARTHES, Roland. Le message photographique. *Communications* 1, 1961, s. 127-138 (suom. "Sanoma valokuvassa", *Kuvista sanoin* 2, Helsinki 1984). (1961b).
- BARTHES, Roland. Éléments de sémiologie. *Communications* 4, 1964, s. 91-135. (1964a).
- BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. *Communications* 4, 1964, s. 40-51 (suom. "Kuvan retoriikka", *Kuvista sanoin* 3, Helsinki 1987). (1964b).
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8, 1966, s. 1-27.
- BARTHES, Roland. Système de la mode. Seuil, Paris 1967.
- BARTHES, Roland. S/Z. Seuil, Paris 1970(a).
- BARTHES, Roland. Le troisième sens: notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein. *Cahiers du cinéma* 222, 1970 (juillet), s. 12-19. (1970b).
- BARTHES, Roland. Changer l'objet lui-même. *Esprit* 39:402, 1971 (avril), s. 613-616.
- BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. Seuil, Paris 1973.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes par Roland Barthes. Seuil, Paris 1975.
- BARTHES, Roland. Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977. Seuil, Paris 1978.
- BARTHES, Roland. Sur la photographie. *Le photographe*, 1980 (février), s. 36-37. (1980a).
- BARTHES, Roland. La chambre claire: note sur la photographie. *Cahiers du cinéma & Gallimard & Seuil*, Paris 1980b (suom. Valoisa huone. Helsinki 1985).
- BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. Teoksessa: DIEHL, Gaston (dir.). *Les problèmes de la peinture. Confluences*, s. 1. [= Paris] 1945, s. 405-411 (suom. Valokuvan ontologia, *Filmihullu* 1/1971).
- CALVET, Louis-Jean. Roland Barthes: un regard politique sur le signe. Payot, Paris 1973.
- CULLER, Jonathan. Barthes. Fontana Paperbacks, Glasgow 1983.
- DEBRAY, Régis. Le pouvoir intellectuel en France. Ramsay, Paris 1979.
- FAGES, J.-B. Comprendre Roland Barthes. Privat, Toulouse 1979.
- HESS, Remi. Barthes Roland, 1915-1980. Teoksessa: HUISMAN, Denis (dir. de la publ.). *Dictionnaire des philosophes: A-J*. Presses universitaires de France, Paris 1984, s. 218-220.
- KAHMA, Ilkka. Tiedotusopin tutkimuskohteen johtamisesta. Den 3 nordiska mediaforskar konferensen, Orivesi 17-20 augusti 1977.
- KAHMA, Ilkka. Miten tietoisuutta voisi lähestyä tutkimuksessa?: tietoisuuden metodologista pohdiskelua journalismin tutkimuksen kannalta. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen tieteellinen yhteisö 19.9.1979.
- KAHMA, Ilkka. Näkeminen, silmä ja sanomalehti. Tiedotustutkimuksen päivät, Turku 23.-24.11.1984.
- KAHMA, Ilkka. Vuosikymmenen kirja. Hämeen Sanomat 8.2.1987(a).
- KAHMA, Ilkka. Kirkastettu huone. *Synteesi* 6:1-2, 1987(b), s. 122-127.
- KAHMA, Ilkka. Kuoleman näköiskuva. *Tiedotustutkimus* 10:3, 1987(c), s. 49-52.
- KAHMA, Ilkka. Pour/Poor Barthes: mon amour. *Valokuva* 38:1, 1988, s. 12-13.
- KOJÈVE, Alexandre. Introduction à la lecture de Hegel: leçons sur "la Phénoménologie de l'Esprit" professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes-Études réunies et publiées par Raymond Queneau. Gallimard, Paris 1947.
- LYOTARD, Jean-François. La phénoménologie. Presses universitaires de France, Paris 1986 (10e éd. cor.; alk. 1954).
- MALMBERG, Tarmo. Synteettinen elokuvateoria Ranskassa: Edgar Morin. Teoksessa: KINISJÄRVI, Raimo & LUKKARILA, Matti & MALMBERG,

- Tarmo (toim.). Elokvateorian historia: artikkeliko-koelma. Like, Helsinki 1989, s. 182-198.
- MORIN, Edgar. Le cinéma ou l'homme imaginaire: es-
sai d'anthropologie sociologique. Minuit, Paris 1956.
- MUNIER, Roger. Contre l'image. Gallimard, Paris
1963.
- ROUTILA, Lauri Olavi. Miten teen tiedettä taiteesta:
johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan.
Clarion, Keuruu 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. L'imaginaire: psychologie phéno-
ménologique de l'imagination. Gallimard, Paris 1940.
- SONTAG, Susan. Writing Itself: On Roland Barthes.
Teoksessa: SONTAG, Susan (ed.). A Barthes Reader.

- Jonathan Cape, London 1982, s. vii-xxxvi.
- VANLIER, Henri. Philosophie de la photographie. Les
cahiers de la photographie, Laplume 1983.

Painamaton lähde

- Ilkka Kahman päiväämätön kirje Irmeli Niemelle, loka-
kuu 1987. Kopio sisältyy Kahman kirjalliseen jäämis-
töön, jota säilytetään Tampereen yliopiston tiedo-
tusopin laitoksessa.