

otamme olemuksen luonteeseen, minun ja Pietilän välisessä ristiriidassa on eräässä mielessä kysymys pikemminkin erilaisesta kohteesta kuin saman kohteen erilaisista tematisoinneista. Pietiläkin hyväksyy, että journalismista voi olla tiedettä, joka noudattaa käsitteen rakennetta, joskin hän on eri mieltä siitä, mikä tämä rakenne on. Mutta kun Pietilä väittää, että journalismi on myös jotain muuta, mikä ei ole käsitteen asia, hän näyttää puhuvan jo ratkaisevasti toisesta asiasta. Tämä on minusta silti vain näennäistä, mikä myös suhteellistaa radikaalisti hänen kapinalogiikkansa ei-loogisuutta. Pietilän oma menettelytapahan - hän kuvaa käsiteellisesti jotain (journalistista käytäntöä), jolle ei väitetty voi olla käsiteellistä kuvausta - osoittaa, että kaikki se, mitä journalismi on, voidaan myös käsiteellistää eli saattaa tieteen kohteeksi. Journalismitiede ei voi luonnollisestikaan korvata journalismia, mikä on triviaalia, koska on kyse kahdesta varsin erilaisesta asiasta. Se ei voi myöskään säätää lakeja siitä, kuinka journalistisen toiminnan tulisi kulloinkin menetellä, koska tämä ei ole tieteen tehtävänä. Journalismitiede voi kuitenkin aina ilmaista sen käsitteen tai idean, jonka varassa journalismista tulee journalismia. Sillä ellei se tähän pysty, se ei kuulu tieteen piiriin. Tämän osoittaa kauniisti myös Pietilä, joka journalismitieteilijänä kykenee puhumaan journalismin elävän työn (historian, käytännön) puolesta ainoastaan olettamalla sen kuolleen työnkin (logiikan, teorian) olemassaolevaksi. Tässä ei ole mitään outoa. Koska dialektiikka läpäisee journalisminkin, joutuu myös Pietilä vasta-vaiteistään huolimatta nojautumaan siihen.

Journalismitutkimuksen ja ajankohtaisten yhteiskunnallisten toimintakysymysten kannalta Pietilän puheenvuoron tärkein kohta liittyy työhön välittömään teemaan, journalismikritiikin **kriittisyyteen** tai **affirmatiivisuuteen**. Toivon voivani josain toisessa yhteydessä palata siihen.

Tarmo Malmberg

kirja~arvioita

Barthesin testamentti

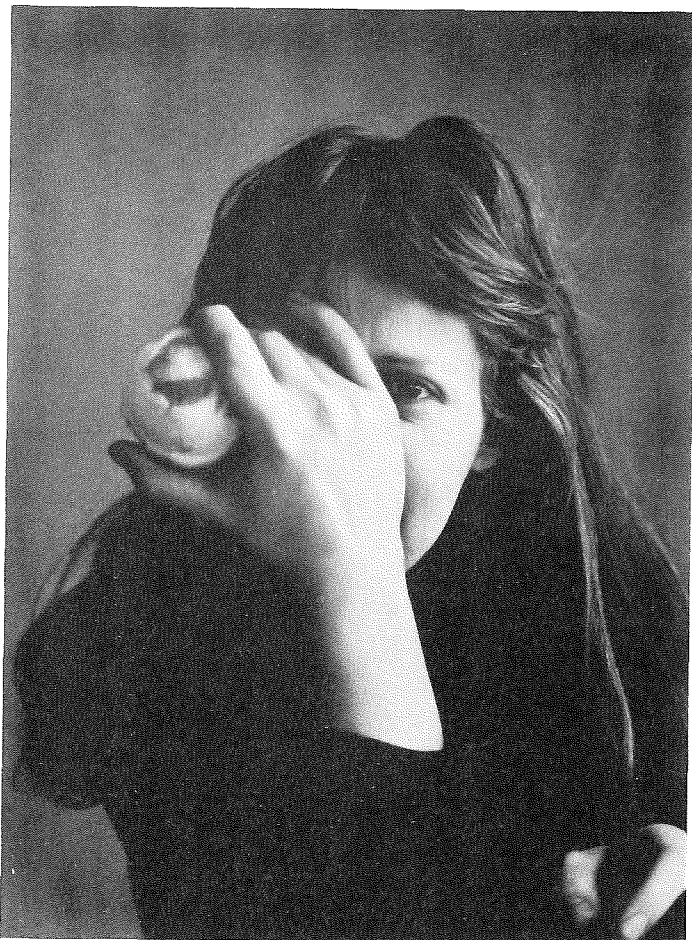
BARTHES, Roland. Valoisa huone. La Chambre claire. Camera Lucida. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki, Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1985. 128 s.

Roland Barthesin viimeiseksi jäänyt teos **Valoisa huone** (La Chambre claire, 1980) on monessa mielessä testamentti. Se kuvaa hänen suhdettaan valokuvaan, äitiinsä, kuolemaan. Kuoleman hän kohosi ennen kuin sai itse nähdä oman testamenttinsa julkisuuden, kirjan tulon pariisilaisiin kirjakauppoihin. Salaisuudeksi jäi myös millainen oli tuo Barthesille niin rakas valokuva äidistään viisivuotiaana, sillä sitä kuvaa hän ei näytä lukijoille.

Sen sijaan hän kirjoittaa: "Jotakin valokuvan olemuksen—kaltaista kellui tässä erityisessä kuvassa. Päätin siksi 'johtaa' koko valokuvauksen sen (sen 'luonteen') tästä yhdestä ainoasta valokuvasta, joka varmasti oli minulle olemassa, ja ottaa sen tavalla tai toisella oppaaksi jäljellä olevaan tutkimukseeni. Kaikki maailman valokuvat muodostivat labyrintin. Tiesin että tämän labyrintin keskiöstä löytäisin vain tämän yhden kuvan, Nietzschen ennustusta täyttäen: 'Labyrintin mies ei koskaan etsi totuutta, hän etsii omaa Ariadneaan.'" (S. 79.)

Barthes on, testamentin henkeen sopivasti, tässä tieteellis-aforistis-kaunokirjallisessa Kuoleman kirjoituksessaan subjektiivinen mutta samalla rehellinen sekä itselleen että tutkimuskohteelleen: valokuvalle.

Kuten Esa Sironen, yksi kirjan kolmesta kääntäjästä, huomauttaa, barthesilainen tutkimustapa on hyvin ranskalainen, "mutta samalla myös niin tyypillistä modernille eurooppalaiselle ajattelulle. Rakkaus yksityiskohtaan, ajattelun mieli-



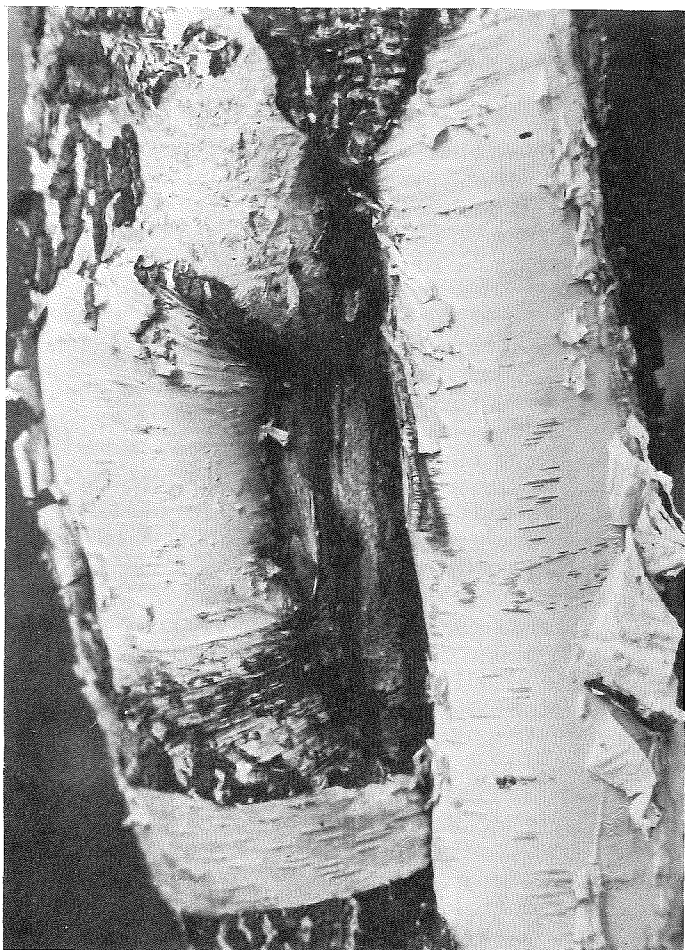
hyväperiaate, huoli aidosta subjektiivisestä kokemuksesta, tieteellisten systeemien epäily ovat motiiveja, joita löydämme myös toiselta suurelta kielialueelta, vaikkapa Adornon filosofiasta tai Walter Benjaminilta." (Sironen 1984, 4.)

Barthes tarkastelee valokuvaa lähi-etäisyydeltä, katsojan kuimasta. Hän on Spektaattori. Kaksi muuta valokuvan käytännön muotoa (suomennoksessa puhutaan toiminnasta ja toiminnoista) ovat Operaattori ja Spektrumi. Operaattorin, valokuvaajan, käytäntö jää Barthesin ulottumattomiin, "koska en ollut sitä koskaan kokenut; en voinut liittyä niiden joukkoon (enemmistö), jotka tutkivat 'valokuvaa valokuvaajan mukaan'. Minulla oli käytettävissäni vain kaksi kokemusta: tarkkailtavan ja tarkkailevan subjektin kokemukset" (s. 16).

Juuri tämä aspekti, valokuvaajan persoonallisen ja vaikuttavan roolin liu-

dentaminen pois kokonaisprosessista, kaventaa Barthesin valokuva-'teorian' kattavuutta. Samalla hämärtyy kuvan ottajan ja hänen tuotteensa, valokuvan, suhde omaan kulttuuriinsa. Barthesin tarkastelun vaarana on likinäköisyys. Yksittäinen kuva irrottautuu liiaksi yhteyksistään. Se on kuin ilmapallo, jonka naru katkeaa kesken kaiken.

Barthes uskoo, että zoomatessaan riittävän tarkasti ihmisten katseisiin ja ilmeisiin, hän tavoittaa valokuvan olemuksen, **noeman**. Siksi suurin osa hänen tarkastelemistaan kuvista on muotokuvia, joissa useimmiten vielä katsotaan suoraan kameraan: valokuvaajaan ja katsojaan. Valokuva-automaateissahan kone tekee sen, mikä perinteisesti on ollut ihmisen, valokuvaajan, työtä. Barthesin analysoimat valokuvat ovat todellisten ja taitavien kuvaajien tuotteita, ja monet niistä ovat ymmärrettävissä



ympäristönsä tuotteina. Tähän aspektiin Barthes tarttuu vain sivulauseissa. Kuitenkin valokuva on ennen kaikkea oman aikansa hengen tuote. "Haluaisin katseiden historian" (s. 18), valaisee Barthesin ajattelutapaa.

Katse vangitsee, se vie mukaansa, siinä on suhdetta, se on kohtalonomaista. Katsekontaktissa on jotakin ainutkertaista, senhetkistä, sellaista, jota on mahdotonta tavoittaa uudelleen. Barthesille tämä viiltävä hetki on valokuvassa, sen **punctumissa**. Kuin Amarin nuoli valokuvan punctum "**pistää minua (mutta myös ruhjoo ja kirvelee sisälläni)**" (s. 33).

Valokuvauksella on Barthesin mielestä kaksi teemaa: **studium** ja **punctum**. Studium on yleistä kiinnostusta valokuvaa kohtaan. Esimerkiksi reportaasikuvat ovat studiumin kaltaisia. Niissä on harvoin punctumia - haavaa, yksityiskohtaa,

joka viehättäisi - vaan ne ovat unaarisia. Unaarinen valokuva ei välttämättä ole rauhallinen, se voi huutaa, siinä voi olla shokkia mutta ei sitä, mikä pistäisi katsojaa. Barthes on oikeassa. Me olemme immuuneja traumaattisille uutiskuville, joita päivittäin näemme - katsomatta niitä. Samaa voidaan sanoa pornograafisesta kuvasta: "Niin kuin näyteikkuna, jossa on näytteillä vain yksi ainoa valaistu kalleus, se rakentuu kokonaan yhden ainoan asian, sukupuolielimen esittämisestä" (s. 47).

Klassinen kuvajournalismi, joka kuoli 1920-1930-luvun Euroopassa ja sittemmin television tulon asti Yhdysvalloissa, perustui valokuvan mitä moninaisimpiin käyttötapoihin. Senaikaisissa kuvalehdissä valokuvista rakennettiin kuvaesseitä, joissa kuvien keskinäisellä yhteisvaikutuksella oli suurempi merkitys kuin yksittäisellä valokuvalla. Brassain

kuvat Pariisin yöstä ja W. Eugene Smithin kuvareportaasi espanjalaisesta kylästä ovat enemmän kuin unaarisia kuvia, niissä on punctumia.

Barthesin 'teoria' ei tällaista kuva-kieltä kykene selittämään. Kuvien ollessa syntaktisessa suhteessa toisiinsa, niiden kontrastit ja suhteet nousevat keskeiseksi punctumiksi. (Ks. myös Barthes 1961.) Kuvaesseissa, joissa myös tekstillä on oma merkityksensä, on elokuvamaista, kaksisuuntaista, liikettä. Katsoja/lukija ei punkteeraa vain yksittäiseen kuvaan, vaan hän lähtee liikkeelle kuvaajan ja kirjoittajan luomaan maailmaan. Tällöin valokuva on kenties likeisimmässä suhteessa elokuvaan. Valokuvan suhde muihin taidemuotoihin ei sekään ole kovin yksiselitteinen. Elokuvan lähisukulainen se on edellä kuvatun lisäksi teknisen olomuotonsa vuoksi, mutta toisaalta reseptiossa (etenkin yksittäistä kuvaa tarkasteltaessa) se on lähellä maalausta, sen yksityisyyttä.

Valokuvan läheisin taiteenlaji, Barthesin mielestä, on teatteri. "Camera obscura, lyhyesti sanoen, on tuottanut yhdellä ja samalla kertaa perspektiivimaalauksen, valokuvauksen ja dioraaman, jotka kaikki kolme ovat näyttämön taidelajeja: mutta jos valokuvaus minusta näyttää olevan lähempänä teatteria, se on tätä yhden ainoan välityksen kautta (jonka ehkä vain minä näen tällä tavoin): nimittäin Kuoleman kautta" (s. 37). Ja toisaalta (ja ehkä vain minä koen näin) valokuvaajan ja näyttelijän elämä ovat jatkuvaa esillä oloa ja kuvattavien kohteiden ja kuolemattomien hetkien ikuista valintaa.

Walter Benjaminin mielestä valokuva oli ensimmäinen todella vallankumouksellinen jäljentämismenetelmä: "ensimmäistä kertaa historiassa taideteoksen tekninen jäljentämismahdollisuus vapauttaa sen loismaisesta rituaalisidonnaisuudesta" (Benjamin 1983, 146). Valokuvassa ja elokuvassa korostuu näyttelyarvo kulttiarvon kustannuksella. Mutta valokuvan kulttiarvon syrjäyttäminen ei Benjaminin mielestä ole helppoa. "Se turvautuu viimeiseen keinoonsa: ihmiskasvoihin. Ei ole sattuma, että varhainen valokuvaus keskittyi muotokuvaan, Kaukaisten ja kuolleiden rakkaiden muiston palvonnassa on kulttiarvolla vielä käyttöä. Viimeistä kertaa aura heijastuu vanhojen

valokuvien ihmiskasvojen hetkellisesti vangitussa ilmeessä. Juuri tämä seikka tekee niistä niin haikean ja ainutlaatuisen kauniita. Kun ihminen sitten vetäytyy valokuvasta, niin näyttelyarvo syrjäyttää ensi kertaa kulttiarvon." (Emt., 148.)

Benjamin uskoi, että valokuva menettäisi ainutkertaisuutensa, auran, kun se irtaantuu rituaaleista. Arkinen käyttökuva, johon törmää päivittäisessä kuvatulvassa onkin irtaantunut "alkuperäisestä" tarkoituksestaan, mutta ns. taidekuva ei. Merja Salon sanoin: "Taide tekee väistöllikkeitä vapautuakseen kauppatavaran asemastaan. Se palaa rituaaleihin, joita ei voi omistaa. Myös valokuvaus on rituaali: kuvaaja antaa siinä aiheelleen merkityksen. Hän pelastaa hetken ajanvirran noidankattilasta tai valaa kuolinnaamion, miten vain." (Salo 1983.)

Valokuvan ontologiaa on tutkinut myös paremmin elokuvateoreetikkona tunnettu Andre Bazin. Barthes on Bazinin hengenheimolainen monessa suhteessa, ei vähiten valokuvan. Bazinin mukaan "valokuva ja elokuva ovat keksintöjä, jotka tyydyttävät lopullisesti ja jopa perusuonteensa mukaisesti realismin pakkomieltteen. Vaikka maalari oli miten taitava, hänen teostaan rasitti aina väistämätön subjektiivisuus... meidän illuusion nälkäämme tyydyttää täydellisesti mekaaninen jäljentäminen, josta ihminen on suljettu pois. Ratkaisu ei ollut tuloksessa vaan syntytavassa." (Bazin 1983, 182.) Myös Bazin liudentaa valokuvaajan pois kuvan taiteilijana: "Valokuvaajan persoonallisuus ei puutu peliin muuta kuin ilmiön valinnan, orientoitumisen ja pedagogian myötä; niin silminnähtävä kuin se onkin lopullisessa teoksessa, se ei ole mukana samassa mielessä kuin maalarin persoonallisuus" (emt., 18). Barthesin kohteena valokuvassa ei ole taide sen enempää kuin viestintäkään, vaan referenssi, joka on hänen mielestään kaiken valokuvauksen perusta. Valokuvan olemus, noema, on sekä todellisuuden että menneisyyden tuottama. Sitä voidaan kutsua nimellä: "Tämä on ollut" (s. 82-85).

Valokuvan olemuksen kautta siihen liittyy läheisesti kuolema. Barthesia se kosketti erityisesti hänen äitinsä talvipuutarhakuvassa. Valokuva antaa

kokemuksen, että kuollut on läsnä kuvassa. Yhä edelleen vainajan muistotilaisuudessa pidetään esillä hänen kuvaansa, ja kuin pyhäinjäännöksenä se jää elämään omaa elämäänsä kirjahyllyssä kuin sinne luonnostaan kuuluvana esineenä. Jos kuva tuhoutuu tai tuhotaan uskotaan sillä olevan jokin "tuonpuoleinen" merkitys.

Valokuvaustilanteessa, jossa valokuvaaja pyytää kuvattavaa poseeraamaan, syntyy outoa komiikkaa. Objektin on selitettävä, miksi hänen on niin vaikea (tai helppo) olla kuvassa. Primitiivinen ihminen suhtautuu kuvaukseen toisin kuin narsistinen urbaanikko. Edellinen kokee että hänestä katoaa jotakin, hän joutuu luovuttamaan oman minuutensa koneen armoille joka ei valehtele. Sen sijaan narsisti suorastaan nauttii kohteen olemisesta ja itsensä kuvassa näkemisestä. Barthes kuvaa omaa suhdettaan kuvaustilanteeseen: "Objektiivin edessä olen yhdellä kertaa se, joka luulen olevani, se joksi haluaisin minua luultavan, se joksi valokuvaaja minua luulee sekä se jota hän käyttää hyväkseen esittääkseen taidettaan" (s. 19).

Se mitä Barthes hakee hänestä itseltään otetusta valokuvasta on kuolema. Sitä mitä me kuvissa näemme on yhä uudelleen ja uudelleen koettava - dejävu.

Hannu Vanhanen

Kirjallisuus

BARTHES, Roland. Sanoma valokuvassa. Teoksessa Kuvista sanoin 2. Helsinki, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1984. (1961)

BAZIN, Andre. Valokuvan ontologia. Teoksessa Kuvista sanoin. Helsinki, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1983. (1945)

BENJAMIN, Walter. Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella. Teoksessa Kuvista sanoin. Helsinki, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1983. (1936)

SALO, Merja. Koodi 83. Teoksessa Valokuvataide - Arkitaide. Valokuvataiteen seuran julkaisuja no. 2. Helsinki, 1983.

SIRONEN, Esa. Talvipuutarhavalokuvan sanoma. Taide 24(1984):2, s. 4-8.

Postmodernistista parafilosofiaa

LYOTARD, Jean-Francois. Tieto postmodernissa yhteiskunnassa. Suom. Leevi Lehto. Jyväskylä, Vastapaino, 1985. 106 s.

Vastapaino on suomennuttanut Lyotardin kirjan sen maineen perusteella. Kirjahan tunnetaan nykyisen postmodernismivillityksen alkuunpanijana. Sen maine takaa, että suomennettunakin kirjaa arvioidaan myönteisesti. Mutta poikkeuksiakin esiintyy.

Modernismi ja postmodernismi ovat pikemmin merkkejä kuin käsitteitä. Niiden havaitseminen "tuo veden diskurssinälkäisen intellektuellin suuhun", niin kuin eräs kirjoittaja on osuvasti sanonut. Näiden käsitteiksi tarkoitettujen merkien merkitys on hyvin häilyvä. Umberto Eco onkin leikillisesti ennustanut, että pian Homeroskin osoittautuu postmodernistiksi. Jotain sisältöä niille hakemalla löytää: postmodernismin tunnusmerkkeinä ovat katkosten ja epäjatkuvuuden suosiminen yhtenäisyyden ja jatkuvuuden sijasta, ilmiöiden moninaisuuden ja epämääräisyyden korostaminen sekä leikitteily paradokseilla, irrationaalisuudella ja nihilismillä.

Tosin Marshall Bermanin (*All that is Solid Melts into Air*, 1982) mukaan nuo tunnuspiirteet kuvaavat modernismia. Hänelle postmodernismi edustaakin kehnoa modernismia, joka on unohtanut oman modernisuutensa. Unohduksen syynä on yksinomaisen myönteinen suhtautuminen modernin maailman ilmiöihin, mikä oli vierasta viime vuosisadan 'tosi' modernisteille. Heillä modernin maailman ihailuun liittyi vielä herkkyys modernistumisen kielteisille vaikutuksille. Nykyiselle postmodernismille tämä on Bermanin mielestä vierasta.

Sanottu pätee Lyotardiinkin. Hän tutkii tiedon ehtoja nykyaikaisessa yhteiskunnassa. Tiivistetysti: moderni tieto perustui yhtenäisyyden ihanteelle, postmoderni tieto moninaisuuden, hajanaisuuden, ristiriitaisuuden ihanteelle.