

**Muistin merkitys Roland Barthesin *Valoisassa huoneessa*  
– Valokuvateoreettinen tulkinta Marcel Proustin muistitematiikasta –**

Sanna Mattila

pro gradu  
helmikuu 2007

Estetiikka  
Taiteiden tutkimuksen laitos  
Helsingin yliopisto

## Sisällys

1. Johdanto	1
2. <i>Valoisan huoneen</i> fenomenologia	8
2.1 Sartren vaikutus	8
2.2 Kuvittelukyky ja muisti	15
3. Barthesin ajattelun tapa	21
3.1 Tyyli ajattelun välineenä	21
3.2 Vaikutteet Proustilta	28
4. Muistamisen tapahtuma	33
4.1 Kahdenlaista muistamista	33
4.2 Muistikäsitysten vertailua	41
5. Valokuvassa ”ei mitään proustilaista”	49
5.1 Proustin kuvat	50
5.2 Varjo äidistä	55
6. <i>Huoneen</i> kynnyksellä	62
7. Lopuksi	70
Kirjallisuus	
Roland Barthesin teokset ja niistä käytetyt lyhenteet	75
Muu kirjallisuus	76



Tiedekunta/Osasto - Fakultet/Sektion - Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos - Institution - Department Taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä - Författare - Author Sanna Mattila			
Työn nimi - Arbetets titel - Title Muistin merkitys Roland Barthesin <i>Valoisassa huoneessa</i> - Valokuvateoreettinen tulkinta Marcel Proustin muistitematiikasta			
Oppiaine - Läroämne - Subject estetiikka			
Työn laji - Arbetets art - Level pro gradu		Aika - Datum - Month and year helmikuu 2007	Sivumäärä - Sidoantal - Number of pages 81s.
Tiivistelmä - Referat - Abstract <p>Tutkielmassa tarkastellaan muistia, sen toimintaa sekä merkitystä Roland Barthesin valokuvateoreettisessa teoksessa <i>Valoisa huone</i> (1981). Teoksen suhde Jean-Paul Sartren varhaiseen fenomenologiseen kauteen selventää siinä ilmenevää lähestymistapaa valokuvaan. Valokuva toimii Barthesin ajattelun lähtökohtana, jonka avulla myös muistin merkitys selkiytyy. <i>Valoisan huoneen</i> kokemukseskeisyyden ymmärtämisen kannalta on tärkeää ymmärtää, miten Barthes soveltaa fenomenologista metodia omaan käyttöönsä. Barthesille fenomenologia merkitsee sitä, että hän voi kirjoittaa myös surusta ja halusta valokuvan ja siihen liittyvän muistamisen yhteydessä.</p> <p><i>Valoisassa huoneessa</i> kiteytyy Barthesin omaelämäkerrallisen kirjoittamisen projekti, jonka jo hänen aiemmat teoksensa aloittivat. Tutkielmassa analyysin kohteina ovat Barthesin tarkastelemat valokuvat, jotka liittyvät hänen omiin muistoihinsa ja kokemuksiinsa. Muistin merkitystä <i>Valoisassa huoneessa</i> selventävät Barthesin tarkat analyysit näistä tuntemuksista ja kokemuksista. Valokuvan olemuksen selvittämisen kannalta tärkeimmäksi kuvaksi nousee <i>Talvipuutarhakuva</i>, valokuva Barthesin äidistä lapsena. Tätä valokuvaa Barthes ei näytä lukijalle, mutta kuvailee sitä tarkasti sekä käyttää kuvaa tärkeimpien argumenttinsa perustana.</p> <p>Marcel Proustin romaani <i>Kadonnutta aikaa etsimässä</i> (1913–27) toimii Barthesin keskeisenä viitekohtana. Barthesin suhdetta Proustin proosaan analysoidaan useiden esimerkkien kautta sekä pohditaan Proustin projektin vaikutusta Barthesiin kirjoittajana. Barthesin käsitteet <i>studium</i> ja <i>punctum</i> liittyvät keskeisesti muistin toimintaan. Ne vertautuvatkin kokemuksena Proustin tahdonalaisen ja tahdosta riippumattoman muistin kuvauksiin. Barthesin mukaan valokuvassa ei kuitenkaan ole ”mitään proustilaista”. Tutkielmassa selvitetään, mitä tämä tarkoittaa punctumiin liittyvän muistikokemuksen kannalta. Valokuva toimii muistin välineenä, mutta toisaalta myös tukahduttaa spontaaneja muistikuvia.</p>			
Avainsanat - Nyckelord - Keywords Barthes, Roland - Proust, Marcel - muisti - valokuvateoria - fenomenologia			
Säilytyspaikka - Förvaringställe - Where deposited			
Muita tietoja - Övriga uppgifter - Additional information			

## 1. Johdanto

Roland Barthesin (1915–80) ajattelua kuvataan usein jatkuvassa liikkeessä olevaksi. Kiinnostus kieleen ja kirjallisuuteen luonnehtii Barthesin koko tuotantoa, mutta myös monet muut ilmiöt ovat päässeet hänen tarkkojen huomioidensa kohteeksi. Tämän tutkielman keskiössä on *Valoisa huone* (*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980), joka jäi Barthesin viimeiseksi teokseksi. Sitä on totuttu lukemaan pääasiassa valokuvateoreettisena teoksena, mutta tässä luennassa on tarkoitus tarkastella myös muita siinä risteäviä teemoja. Syvennyn selvittämään *Valoisassa huoneessa* muotoutuvaa käsitystä muistista, sen toiminnasta ja merkityksestä. Tutkielman mittaan hahmottuvat Barthesin teoksen moniulotteisuus sekä lähtökohdat Barthesin hienovaraiselle muistitematiikan kehittelylle. Erityisesti mielenkiintoni kohdistuu niihin ajatuksiin, jotka leviävät valokuvasta laajemmalle koskemaan kuolemaa ja sen alkuun sysäämää muistamisen tapahtumaa. Barthesin teoksen omaelämäkerrallinen luonne tukee muistitematiikan keskeisyyttä siinä. Aineisto, jonka avulla Barthes alkaa hahmottaa valokuvan olemusta, kumpuaa hänen henkilökohtaisista kokemuksistaan. *Valoisa huone* on muistitematiikan kannalta Barthesin tuotannon keskeisin. Teos aloittaa kokonaan uuden kirjoitustavan ja enteilee uudenlaista suhtautumista niin valokuvaan kuin kirjallisuuteenkin. Kuitenkin myös monet Barthesin aikaisemmat teokset oireilevat ajattelun nytkähdystä vapautuneempaan suuntaan. Niissä pyrkimys tyyllilliseen vaihteluun ei hämää ajatuksen kirkkautta vaan pikemminkin tukee Barthesille tyypillistä tapaa tarttua moninasiin aiheisiin.

*Valoisa huone* rakentuu pitkälti jo aiemmissa teoksissa tehtyjen kirjoittajan roolia koskevien pohdintojen varaan. Barthesin eri kirjoittamisen kausien välillä on selkeitä eroja, joiden kautta pitkälti määrittyy hänen positionsa ranskalaisen ajattelun kentällä. Ensimmäisiä Barthesin merkittäviä kiinnostuksen kohteita oli kirjailija André Gide.<sup>1</sup> Varhaisessa Gide-analyysissään Barthes tutkailee kirjailijan luomisprosessia tämän metafiktion keinoja laajalti hyödyntävän romaanin *Vääränrahantekijät* (*Les faux-monnayeurs*, 1925) kautta. Barthesin ensimmäinen teos *Kirjoituksen nollassa* (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953) jatkaa puolestaan Jean-Paul Sartren aloittamaa keskustelua kirjallisuudesta. Jo kyseinen teos antaa vihiä Barthesin kirjallisuuteen sekä myöhemmin etenkin kirjoittamiseen ja lukemiseen laajemmin liittyvistä intresseistä. Barthesin niin kutsuttuun myyttikriittiseen kauteen kuuluu 1950-luvun kirjoituksista julkaistu kokoelma *Mytologioita* (*Mythologies*, 1957). Siinä Barthes ruotii huumorin kera mytologiaa, jota porvarillinen yhteiskunta rakentaa mitä erilaisimpien ilmiöiden ympärille. Barthesin käsittelyyn joutuvat niin Citroën DS -automalli, viini kuin Greta Garbon kasvotkin. Yksittäisiä myyttejä purkaessaan Barthes tutkailee myös itse myyttiä merkkinä ja ideologian välineenä.

Kiinnostus merkkeihin johti Barthesin strukturalismiin. Lyhyeksi jäänyttä tiukan strukturalistista kautta seurasi poststrukturalismi tekstiteoreettisine kirjoituksineen. Yksi kaikkein tunnetuimmista Barthesin kirjoituksista on näiden kausien välistä murrosta merkkeä essee *Tekijän kuolema* (*La mort de l'auteur*, 1968). Siinä Barthes korostaa lukijan kokemuksen keskeisyyttä teoksen merkityksen määrittämisen sijaan. Barthesin kehittämä semiologinen analyysi on täydellisimpänä systeeminä käytössä Balzacin *Sarrasine*-novellista (1830) tehdyssä yksityiskohtaisessa analyysissä *S/Z* (1970). Barthesin mukaan semiologian tarkoitus on tukea muita tutkimussuuntia eikä niinkään viedä niiden paikkaa.<sup>2</sup> Barthesin koko tuotantoa tutkiessa käy selväksi, ettei ole olemassa vain yhtä Barthesia. Kirjoituksen ajankohta ja aihe on otettava huomioon ennen kuin tehdään kauaskantoisia johtopäätöksiä

<sup>1</sup> Barthesin ensimmäinen julkaistu artikkeli ”Note sur André Gide et son *Journal*” ilmestyi 1942 Saint-Hilaire-du-Touvet’n opiskelijajournalin *Existences*-lehdessä, kun Barthes oli siellä hoidettavana tuberkuloosin vuoksi (ks. Wasserman 1981, 9).

<sup>2</sup> L, 38; Vi, 245.

hänen ajattelustaan. Barthes myös pyrkii välttämään johdonmukaisesti etenevää kaarta kirjoituksissaan tai koko tuotannossaan. Hän on itse aina ensimmäisenä kyseenalaistamassa omia teesejään sekä lähtökohtia niiden tekemiseen.

Tarkastelen Barthesin tuotannon myöhäisvaihetta muutamien valikoitujen poimintojen kautta, joissa kirjoituksen muuttuminen osoittaa tyylikeinoilta vaikuttavien kirjoittamistapojen merkityksen. Autobiografisesta teoksesta *Barthes Barthesista (Roland Barthes par Roland Barthes, 1975)* alkaa Barthesin ajattelun varsinainen myöhäisvaihe, jolloin hän siirtyy aikaisemmasta systemaattisuuden tavoittelusta uudenlaisen problematiikan pariin. Valokuva, rakkaus ja nautinto kuuluvat kirjoittamisen lisäksi aiheisiin, joiden parissa Barthes myöhäisvaiheen kirjoituksissaan viihtyy parhaiten. Niissä radikaalin subjektiivinen lähestymistapa ja kirjoituksen fragmentaarisuus kertovat jopa enemmän keskeisistä Barthesia askarruttaneista kysymyksistä kuin itse aiheet, joita hän lähtee käsittelemään.

*Valoisaan huoneeseen* johtavan muistitematiikan kannalta tärkeä Barthesin kausi alkoi vuonna 1977. Silloin ilmestyi fragmenttimuotoa työstävä *Rakastuneen kielellä (Fragments d'un discours amoureux)*. Samaan vuoteen ajoittuu myös Collège de Francen virkaanastujaisluento (julk. *Leçon, 1978*). Oppituoli arvostetussa Collège de Francessa merkitsi Barthesille rauhaa ajatella ja kirjoittaa vapaasti hänelle itselleen kaikkein mielekkäimmistä aiheista. Barthesin edustaman opinalan nimeksi tuli *kirjallinen semiologia (Sémiologie Littéraire)*. Barthesin myöhäisvaiheen teosten yhteydessä on syytä mainita myös *Incidents* (1981), joka on fragmentaarinen kokoelma Pohjois-Afrikassa vietettynä aikana hänen kohdalleen osuneita tapauksia ja sattumuksia. Niissä Barthes pyrkii häivyttämään itsensä kokijana tekstistä, mutta paradoksaalisesti tuleekin vain korostaneeksi omaa rooliaan havainnoijana. Vaikka muistiinpanot ovat 1960-luvun lopulta, niiden viimeistelemättömyys ja välittömyyden tuntu liittyvät ne paremminkin Barthesin myöhäisvaiheen kirjoituksiin. *Incidents*-kokoelman vapaan kirjoittamiskokeilun seurauksena vahvistuva mielenkiinto mielenliikkeisiin

ennakoi osaltaan kirjoittajakohtaisen muistitematiikan kehittelyä *Valoisassa huoneessa*.

Myöhäisvaiheessa Barthes viehättyi yhä enenevässä määrin autobiografisesta kirjoittamisesta. Barthes etsi kirjoittamisen tavassa ja muodossa ajatteluaan välittömämmin vastaavaa ilmaisua. Hänen luovuttuaan strukturalismista pakonomainen pyrkimys systemaattisuuteen lakkasi sanelemasta tekstin kulkua. Tässä vaiheessa Barthes kirjoitti teoksen kirjailija Philippe Sollersista (*Sollers écrivain*, 1979). Teos rakentuu myös Barthesin omiin kokemuksiin perustuvien näkemysten varaan, koska hän oli kuulunut joitain vuosia Sollersin 1960 perustaman *Tel Quel* -lehden ympärille muodostuneeseen kirjoittajaryhmään. Henriette-äidin kuolema vuonna 1978 sai Barthesin pohtimaan omaa historiaansa ja etenkin perhettään ja sukuaan entistä enemmän. Barthes leikittelee *Valoisassa huoneessa* ajatuksella, että saisi äitinsä muiston säilymään kirjoittamalla tästä kirjan<sup>3</sup>. *Valoisa huone* on kirjoitettu varsin lyhyessä ajassa keväällä 1979<sup>4</sup> ja siitä on muodostunut juuri se teos, joka säilyttää Barthesin ja myös tämän äidin muiston jälkipolville. Muistokirjoituksena teos on henkilökohtaisella tasolla muita Barthesin teoksia puhuttelevampi.

Intiimin tasonsa lisäksi *Valoisa huone* on valokuvateorian kehittämisen kannalta merkittävä teos. Sen ilmestymisen aikaan teoreettinen kiinnostus valokuvaa kohtaan heräsi yleisemminkin. Tästä ovat esimerkkeinä ainakin Victor Burginin sekä Susan Sontagin aiheesta ilmestyneet tutkimukset sekä sosiologian kasvanut mielenkiinto valokuvaa kohtaan.<sup>5</sup> Barthes mainitsee teoksessaan valokuvaa koskeviksi lähteiksi Sontagin lisäksi ainakin Pierre Bourdieun toimittaman tutkimuksen valokuvaan liittyvistä sosiaalisista käytännöistä, Italo Calvinon artikkelin valokuvasta sekä Gisèle Freundin yhteiskuntahistoriallisen teoksen, joka keskittyy valokuvaan etenkin Ranskassa.<sup>6</sup> *Valoisassa huoneessa* näkyy myös Barthesin kiinnostus zen-

<sup>3</sup> CC, 99; VH, 69.

<sup>4</sup> Teos on kirjoitettu 15.4.–3.6.1979 (ks. CC, 184; mainintaa ei suomennoksessa).

<sup>5</sup> Ks. esim. Burgin 1989; Sontag 1979; Bourdieu 1981.

<sup>6</sup> Ks. Bourdieu 1981; Calvino, Italo 1978 ”L’apprenti photographe”. *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*. 3/1978; Freund, 1974.

buddhismia kohtaan. Zen-käsitteet tarkentavat Barthesin huomioita sulassa sovussa esimerkiksi Lacanin psykoanalyysin käsitteiden kanssa.<sup>7</sup> Osa käsitteistä esiintyi jo Barthesin Collège de Francea pitämällä luennoilla. Barthesin kiinnostus vieraita kulttuureja kohtaan tuo kontrasteja ajatteluun ja siten syvyyttä valokuvan käsittelyyn.

Tämän tutkielman alussa analysoin Barthesin kirjoittamisen tyyliä ja lähestymistapaa *Valoisassa huoneessa*. Tarkastelu tapahtuu aluksi suhteessa Jean-Paul Sartren varhaiseen fenomenologian kauteen, jonka jälkiä on havaittavissa Barthesin teoksessa. *Valoisa huone* on omistettu Sartren varhaiselle teokselle *L'imaginaire*, jonka vaikutus tuntuu Barthesin vaikuttaneen teoksen kysymyksenasetteluun. Barthesin ajatteluun onkin vaikuttanut Sartren kautta suodattunut fenomenologia, jonka tutkimuskohteena on kuvittelukyvyn ja tietoisuuden suhde. Lähestymistapaansa Sartre itse nimittää fenomenologiseksi psykologiaksi. Sartren merkitys näkyy Barthesin teoksessa fenomenologian ja tunteen yhdistymisenä. Barthes osoittaa tuntevansa hyvin klassisen fenomenologian tutkimusohjelman, mutta hän ei ota sitä käyttöön sellaisenaan. Heittäytyminen ja vapaus metodista tuovat Barthesille enemmän ajattelun vapautta. Barthes itse liittää *Valoisan huoneen* fenomenologian projektiin ja myöntää käyttävänsä sille ominaista kieltä. Barthes kuitenkin omaksuu fenomenologiasta käyttöönsä lähinnä aineksia, jotka sopivat hänen omiin tarkoituksiinsa ja ajattelutapaansa.

Sartren fenomenologian vaikutus näkyy myös siinä, miten Barthes käsittää valokuvalla tyypillisen kuvaluonteen. Valokuvan erityisyys on siinä tavassa, miten se eroaa muista kuvista. Se että Barthes mainitsee *L'imaginaires* saa huomion kiinnittymään kuvittelukyvyn osuuteen valokuvien tarkastelussa. Missään vaiheessa Barthes ei väitä, että kuvat koskettaisivatkaan kaikkia ne näkeviä saman kaavan mukaan. Tärkeämpää on aina noiden vaikutelmien merkitys yksilölle. Barthes subjektina tunnistaa ja pukee sanalliseen muotoon muistot, tunteet ja miellelyhtymät, joita kuvien katseleminen hänessä herättää. Fenomenologiaan liittyvien yhtymäkohtien kautta hahmottuva ajattelun

---

<sup>7</sup> Ks. esim. CC, 15; VH, 10.



tapa on Barthesin aiempaan tuotantoon pohjautuva, mutta siitä myös olennaisissa kohdissa poikkeava.

Tärkeä vertauskohta tässä tutkielmassa on Marcel Proust, jonka *Kadonnutta aikaa etsimässä* -suurromaani (1913–27) on vaikuttanut Barthesin ajatteluun kaikissa sen vaiheissa. Proustin vaikutus Barthesin ajatteluun piiryy tarkastelemalla ensin Barthesin eksplisiittisesti Proustia käsitteleviä tekstejä. Sitten on helpompi hahmottaa niitä implisiittisiä viittauksia, jotka jo lukuisuudessaan antavat vihiä vaikutteiden keskeisyydestä. Proustin muistikäsitys ja siihen pohjautuva muistamisen tekniikka kertovat tietystä aikakäsityksestä, jonka Bartheskin tuntuisi allekirjoittavan. ”Valokuva ei kutsu esiin menneisyyttä (siinä ei ole mitään proustilaista)”, Barthes kirjoittaa *Valoisassa huoneessa*<sup>8</sup>. Tämä näennäisen yksinkertainen, sulkumerkkien sisään sijoitettu tarkennus avaa kokonaan uuden horisontin Barthesin valokuvakäsityksen tutkimiselle. Muistin ja muistamisen ongelmat nousevat keskeisiksi, kun Barthesin ehdottomalta vaikuttavaa lausahdusta seuraa pidemmälle. *Valoisa huone* tuo valokuvan välineenä ja teknologiana muistitematiikan keskiöön. Ajan kulumisen näkyväksi tekevänä valokuva kasvaa Barthesin kirjoituksessa kuoleman ja muistamisen merkiksi. Pyrkimyksenäni on selvittää, mitä Barthes tarkoittaa kiistäessään valokuvan luonteen proustilaisuuden. Väittämän monimutkaisuus paljastuu vain Proustin muistitematiikan kehittelyä selvittämällä. Yhtymäkohdat Proustin ja Barthesin välillä avaavat muistin ja muistamisen käsitteeseen liittyviä vivahteita kummankin tuotannossa.

Selvitän, missä määrin Proustin ajatukset vaikuttivat Barthesin tapaan pohdiskella ja kirjoittaa valokuvasta. Barthes käsittelee Proustia eksplisiittisesti kirjallisuusteoreettisissa kirjoituksissaan; implisiittisiä elementtejä Proustilta on miltei aina läsnä Barthesin ajattelussa. Proustin ajattelutavan omaksuminen, kirjoitustavan analysoiminen, vaikutteiden vastaanottaminen ja vastustaminen ovat olennainen osa sitä intertekstuaalista leikkiä, joka rikastuttaa Barthesin pohdintoja kirjallisuudesta ja valokuvasta. Tarkastelemalla Barthesin huomioita Proustista pureudun Barthesin omiin,

---

<sup>8</sup> CC, 129; VH, 88.

ajan myötä syventyviin käsityksiin erityisesti muistista, muistamiskokemuksesta ja sen muokkautumisesta kirjoitukseksi.

Koko Barthesin viimeiseksi kutsuttua kirjoittamisen kautta luonnehtivat subjektiivisuus ja tekstin fragmentaarisuus. Myös kirjailijan käytännön työ kiinnosti yhä enenevässä määrin Barthesia. ”Tekijän kuoleman” teoretisointi ei siis kyseenalaistanut tyystin kirjoitusprosessin kiinnostavuutta. Pikemminkin tekijän merkityksen kiistäminen kirjoituksen merkityksen määrittämisessä avasi jälleen mahdollisuuden perinteisestä sosiologis-biografista tutkimusta muistuttavalle kiinnostukselle kirjoittamisen materiaalisia edellytyksiä kohtaan. Tutkielmassa sivutaan myös laajaa kysymystä siitä, millainen on juuri Barthesin kirjoituksessa syntyvä subjekti. Autobiografiasta hahmottuva Barthes vuoroin kyseenalaistaa ja tukee Barthesin näkemyksiä kirjoittajasta ja kirjallisesta työstä. Barthesin tyyli on vuoroin leikkisä ja vakava, pelkistetty ja koukeroinen. Kaikenkattavaa teoriaa etsimään tottuneen lukijan tottumuksia testataan *Valoisassa huoneessa*. Barthes lähtee siinä tutkailemaan valokuvaa tavalla, jota voi kutsua spiraalimaiseksi. Barthesin uniikki tapa kirjoittaa ei voi olla vaikuttamatta myös minuun kirjoittajana. Toivon, että yksittäisten huomioiden kautta päästään tilanteeseen, jossa valokuva aiheena näyttäytyy eri valossa ja uudenlainen muistiin kytkeytyvä problematiikka tulee näkyviin ja samalla perustelluksi. *Valoisa huone* ja siihen liittyvä näkemys muistista avautuvat, kun teosta tarkastellaan Barthesin moninaisia vaikutteita vasten. Sartren ja Proustin tapauksessa vaikutteet ovat ilmeisiä, joskaan eivät aina ensilukemalta löydettävissä.

## 2. Valoisan huoneen fenomenologia

Aluksi tarkastelun kohteena on Sartren fenomenologisen kauden vaikutus Barthesin ajatteluun. Etenkin Barthesin omat huomiot klassisen fenomenologian luonteesta ja puutteista kertovat tarpeesta määritellä uudelleen Barthesin oma, valokuvaan liittyvä teoreettinen projekti. *Valoisa huone* käy loppuaan kohden koko ajan henkilökohtaisemmaksi, Barthesin omia vaiheita läpikäyväksi ja niistä teesejään ammentavaksi. Tuo itsetutkiskelu vaatii Barthesilta myös kirjoittamisen lähtökohtien reflektointia. Kokemuksen tarkkakaan kuvailu ei sinänsä välttämättä riittäisi, vaan sen perusta on osoitettava tunnistavansa myös tietoisella tasolla. Tässä Sartren malli muodostuu merkittäväksi. Sartren kautta Barthesin teos liittyy myös osaksi laajempaa fenomenologista kontekstia kommentoidessaan ja soveltaessaan sitä omaan uniikkiin käsittelytapaansa.

Sartren *L'imaginaire*-teoksessaan esittämät käsitykset kuvasta, kuvatietoisuudesta sekä havaitsemisesta heijastuvat myös *Valoisassa huoneessa*. Barthes pyrkii selventämään valokuvan monimutkaista suhdetta todellisuuteen. Sekä Sartren että Barthesin näkemyksiä valokuvan ja todellisuuden suhteesta selventävät C. S. Peircen ikonisen ja indeksisen kuvan käsitteet. On tärkeää ymmärtää, mitä Barthes tarkoittaa viitatessaan jatkuvasti valokuvan todisteluonteeseen. Valokuvaan liittyvä muistikokemus voi avautua ajattelulle vasta, kun Barthesin käsittämä valokuvan side todellisuuteen on saanut jonkinlaisen selityksen.

### 2.1 Sartren vaikutus

Barthesin tuotanto ei mainittavasti sivua fenomenologiaa ennen *Valoisaa huonetta*. Sitäkään ei voida pitää varsinaisesti fenomenologisena teoksena, mutta se kommentoi kyseistä filosofian suuntausta valikoiden ja merkittävällä

tavalla. Kirjallisuudentutkimus ja semiologia ovat Barthesin ominta kenttää. Merkki on hänen ajattelunsa lähtökohtana, vaikka aiheiden painopisteet muuttuvatkin ajan myötä. Barthesin ensimmäistä teosta pidetään yleisesti vastineena Jean-Paul Sartren (1905–80) radikaaleille kirjallisuuspohdinnoille. Vuonna 1953 ilmestynyt *Kirjoituksen nolla-aste (Le degré zéro de l'écriture)*<sup>9</sup> pyrkiikin vastaamaan Sartren 1947 esittämään vaativaan ja polttavan ajankohtaiseen kysymykseen: mitä on kirjallisuus?<sup>10</sup> Barthes erittelee kirjoituksessaan kirjallisuudesta kielen ja tyylin tasot, jotka nojaavat perinteeseen. Sen sijaan muoto, josta Barthes käyttää käsitettä *écriture* eli kirjoitus on se kenttä, jolla kirjoittajan omaperäisyys pääsee esille. Samaa kirjoituksen teoriaa Barthes oikeastaan jalostaa ja työstää läpi koko tuotantonsa. *Valoisa huone* keskustelee jälleen Sartren kanssa ja jo sen tyyli viittaa aikaisempaan kysymykseen kirjoittamisen luonteesta. Vaikkei Sartre Barthesin myöhemmässä ajattelussa vaikutakaan enää olevan keskeinen vaikuttaja, lähestyy hänen viimeinen teoksensa kuitenkin yllättävästi ja tuoreella tavalla Sartren fenomenologista vaihetta.

Barthes omistaa ensisivuilla *Valoisan huoneen* Jean-Paul Sartren teokselle *L'imaginaire*, ”Kuvitteellinen”, joka on julkaistu neljä vuosikymmentä Barthesin teosta aiemmin. Tämän omistuksen pohjalta lienee perusteltua lähteä pohtimaan, mikä Sartren teoksen merkitys on *Valoisan huoneen* kannalta. Alaotsikkona Sartren teoksella on *Psychologie phénoménologique de l'imagination*, ”Kuvittelun fenomenologinen psykologia”. Otsikon mukaisesti Sartre paneutuu teoksessaan kuvittelukyvyyn ja mielikuvituksen tarkastelemiseen fenomenologisesta näkökulmasta. Mikä Sartren teoksessa on Barthesin mielestä tärkeää ja juuri valokuvan tutkimiseen sovellettavissa? Merkitykset, joita Sartren teos tuo Barthesin teokseen mukanaan, liittyvät fenomenologisen lähestymistavan lisäksi sen välittämiin käsityksiin tietoisuudesta, mielikuvista ja kuvittelukyvyistä. Barthes liittää ne tiiviisti *Valoissassa huoneessa* valokuvan ja muistamisen problematiikkaan.

---

<sup>9</sup> Samanniminen Barthesin artikkeli julkaistiin jo 1947 vasemmistolaisessa *Combat*-lehdessä (ks. Wasserman 1981, 9).

<sup>10</sup> Ks. Sartre 1967.

*Valoisan huoneen* luvussa kahdeksan Barthes itse kuvailee tutkimustaan löyhästi fenomenologiseksi. Koko lyhyen luvun otsikko on kuvaavasti ”Huoleton fenomenologia” (*Une phénoménologie désinvolte*). Vaikka otsikko mainitaan ranskalaiseen tapaan vasta teoksen loppuun sijoitetussa sisällysluettelossa, se kertoo Barthesin nostavan luvussa esiin kysymyksen fenomenologiasta.<sup>11</sup> Barthes pohtii kirjan alkupuolella esittämiensä havaintojen suhdetta siihen, jota hän itse kutsuu klassiseksi fenomenologiaksi. Nämä havainnot liittyvät sellaisiin Barthesin näkemiin valokuvaan, jotka ovat tehneet häneen syvemmän vaikutuksen kuin useat muut kuvat. Eräs tietty Napoleonin veljestä otettu vanha valokuva on jäänyt erityisesti Barthesin mieleen. Sen jättämä muistijälki on vahva, ja kuvan herättämä hämmennys helposti palautettavissa mieleen. Barthes yrittää sanallistaa tätä hämmennystä ja kertoo tietoisesti lainanneensa fenomenologisesta metodista tavan, jolla hän teoksensa ensimmäisessä osassa lähestyy ja kuvailee valokuvia. Tuo metodi tukee enimmäkseen hänen ajatteluaan, mutta ei Barthesin mukaan sellaisenaan vielä riitä. Barthes lisää siihen äärimmäisen subjektiivisuuden elementin, jota ilman hänen mielenkiintonsa ei olisi alkuaan edes kääntynyt valokuvan pariin.

Barthesin fenomenologia on hänen mukaansa taipuvainen myötäilemään kaikkia hänen oikkujaan kirjoittajana. Barthesin luonnehdinnan mukaan fenomenologia hänen käytössään on ”epämääräistä, huoletonta, jopa kyynistä”<sup>12</sup>. Jo Barthesin käyttämät adjektiivit kertovat metodin jatkuvasta kyseenalaistamisesta. Barthesille kirjoittamisessa on seikkailun ja tunteen ilmaisemisen mahdollisuus, jota ei voi olla venyttämättä äärimilleen. *Valoissassa huoneessa* Barthes ilmaisee haluavansa saattaa fenomenologian kompromissiin tunteen kanssa. Hän kieltäytyy sulkemasta tunteitaan tutkimuksen ulkopuolelle, koska juuri valokuva tutkimuskohteena on hänen mukaansa läpeensä satunnaisuuden ja yksilöllisyyden kyllästävä.<sup>13</sup> Näin fenomenologia käsitteenä saa Barthesin *Valoisan huoneen* sivuilla uuden, jokseenkin totutusta poikkeavan merkityksen. Barthes oikeuttaa sen avulla

---

<sup>11</sup> Ks. CC, 191; VH, 127.

<sup>12</sup> CC, 40; VH, 26.

<sup>13</sup> Ibid.

jopa tutkimuksensa rajaukseen liittyviä valintoja. Todisteena tästä on sulkumerkkien sisään sijoitettu täsmennys, jossa Barthes sulkee mielenkiintonsa ulkopuolelle ennätyksiin pyrkivät ja jopa taikatemppuihin verrattavat valokuvat: ”[...] tällaiset valokuvat eivät kosketa tai edes kiinnosta minua: olen liaksi fenomenologi pitääkseni muusta kuin omien mittojeni mukaisista ilmiöistä.”<sup>14</sup> Fenomenologia sallii Barthesille mielen sisäisten mekanismien vaikutuksen tai ehkä sittenkin viimein tunnustaa sen läpitunkevan läsnäolon tutkimuksessa.

Barthesin fenomenologiaa voi lähestyä Sartren välittämien vaikutteiden kautta. *L’imaginairen* ilmestymisen aikoihin Sartreen vaikutti ajan saksalainen fenomenologia, jonka Emmanuel Levinas oli tuonut ranskalaisten ajattelijoiden ulottuville. Sartren fenomenologisen kauden aloitti jo vuonna 1934 Saksassa kirjoitettu, mutta vasta 1937 julkaistu *La transcendance de l’ego*. Etenkin Edmund Husserlin alku- ja keskivaiheen tuotannon suora vaikutus on luettavissa *L’imaginairesta*. Sartrelle Husserl oli ainakin aluksi merkittävä 1900-luvun kartesiolainen ajattelija, joka radikalisoi *cogiton*.<sup>15</sup> René Descartes olikin Husserlin tärkeä lähtökohta, jonka pyrkimys ehdottoman varmaan tietoon inspiroi Husserlia fenomenologian perusajatusten muotoilussa.<sup>16</sup> Tietoisuuden problematiikka Sartrella on fenomenologian inspiroimaa, mutta pohjaa myös Descartesin pohdiskeluihin *cogitosta*. Tästä Sartrea on eniten kritisoitukin. Descartesin tapaan tietoisuus on Sartrelle erillinen kaikista muista olioista.<sup>17</sup> Sartrelle tietoisuuden irreaalinen piirre on myös osoitus sen valtavasta vapaudesta. Kyetessään kuvittelemaan tietoisuus kieltää ulkoisen maailman tai oikeastaan ylittää objektin ja siten irtautuu siitä. Vapauden teema kehittyy Sartrella myöhemmin eksistentialismiksi. Fenomenologia mullisti ranskalaista filosofian kenttää käytännönläheisyydellään sekä konkreettisuudellaan ja uusi suuntaus levisikin nopeasti yli maarajojen. Sartre vaikutti fenomenologian leviämiseen toista maailmansotaa edeltävän fenomenologisen kautensa kirjoituksilla, joista *L’imaginaire* on viimeinen. Sartren kautta myös Barthes

---

<sup>14</sup> CC, 58–59; VH, 39.

<sup>15</sup> Moran 2000, 18, 359.

<sup>16</sup> Haapala & Lehtinen 2000, x.

<sup>17</sup> Haapala & Lehtinen 2000, xxxix–xl.

*Valoisassa huoneessa* osallistuu tuon tradition keskeisten kysymysten kommentoimiseen.

Sartren fenomenologiseen kauteen sijoittuu myös romaani *Inho (La nausée)*, 1938), joka kuvaa tietoisuuden ja minän välistä eroa fiktion keinoin. Havaitsemisen ja vieraantumisen kokemusten kuvaus on romaanissa keskeistä. Myös kuvittelun ja muistin toimintaa Sartre kuvaa tavalla, joka perustuu jo *L'imaginairessa* tehtyihin päätelmiin. Filosofian siirtäminen romaanimuotoon ja sen esittäminen fiktion keinoin antaa Sartrelle tarpeellista ajattelun vapautta. Barthes harjoittaa samansuuntaista vapautta *Valoisassa huoneessa*. Siinä kirjoittamisen muoto, Barthesin havaintojen kuvailu ja niiden analysointi yhdistyvät viihdyttäväksi ja jopa jännittäväksi kokonaisuudeksi. Puhtaan fiktion ja selkeästi teoreettisen ajattelun sijaan vain kirjoittamisen halu tuntuisi vaikuttavan Barthesin vapaasti liikkuvassa kirjoituksessa.

Ranskalaisfilosofista Sartren opettajan Henri Bergsonin ajattelu on koko ajan mukana *L'imaginairessa* milloin vastustettavana, milloin keskeisenä vaikuttajana. Sartre vastustaa Bergsonin tapaan assosiationismia, suuntausta jonka mukaan mielikuva on vain automaattinen, heikentynyt kopio havainnon tapahtuman tuloksesta. David Humeen pohjaavan assosiationismin mukaan muisti vain tallentaa tietoa ja se ainoastaan kopioi ja toistaa kokemuksia<sup>18</sup>. Sartre seuraa Bergsonia siinäkin, että metafyyminen kysymys vapaudesta liittyy hänellä keskeisesti tietoisuuden olemassaoloon.<sup>19</sup> Bergson ja fenomenologia vaikuttivat siihen, että subjekti kokemuksineen palasi jälleen filosofisen ajattelun keskiöön. Husserlin fenomenologia vastusti vallitsevaa psykologismia ja pyrki selittämään inhimillisen tietoisuudenkin ilmiöiden olemuksen niistä itsestään käsin.<sup>20</sup> Sartren mukaan Husserl perustaa fenomenologiassaan ansiokkaasti kokonaan uuden ontologian, joka tekee eroa sekä uskantilaisuuteen että empirismiin.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Casey 1987, 17.

<sup>19</sup> Elkaïm-Sartre 2005, IV.

<sup>20</sup> Haapala & Lehtinen 2000, ix.

<sup>21</sup> Moran 2000, 376–379.

Sartre oli julkaissut jo vuonna 1936 *L'imaginaire*a edeltävän ja pohjustavan teoksen *L'imagination* (*Kuvittelu*, ei suom.). Siinä Sartre käy kriittisesti läpi tunnetuimpia kilpailevia kuvittelukykyä ja mielikuvitusta koskeneita teorioita. Sartren mukaan kokeellinen psykologia sen paremmin kuin Descartesista ja Humesta alkaneet perinteiset filosofiset traditiot eivät kykene ratkaisemaan kuvittelukykyyn ja kuvatietoisuuteen liittyviä perustavanlaatuisia ongelmia.<sup>22</sup> Vasta *L'imaginaire* esittelee tarkemmin Sartren omia fenomenologian vahvistamia näkemyksiä kuvista, mielikuvista ja kuvittelemisesta.<sup>23</sup> Sartren mukaan kuvatietoisuudessa keskeistä on sen intentionaalisuus. Toisin kuin perinteisesti on ajateltu, mielikuva ei Sartren mukaan kiinnity tietoisuuteen, vaan on sen ulkopuolelle spontaanisti syntyvä suhde kuviteltuun objektiin. Kuvittelu on kuitenkin maailmassa sijaitsevalle tietoisuudelle tärkein sitä konstituiva rakenne.

*L'imaginaire*-teoksen kahdella ensimmäisellä osalla on nimet ”Varma” (*Le certain*) ja ”Todennäköinen”<sup>24</sup> (*Le probable*). Nimeäminen sinänsä jo tuo mieleen kartesiolaisuuden ja siihen Sartre päättelyssään aluksi vahvasti nojautuukin<sup>25</sup>. Varmaa on se, mitä tietoisuus reflektion kautta tiedostaa. Kuvitteleva tietoisuus kohdistuu mielikuvan sijaan kuvitelman objektiin. Kuvittelun kanssa samaan tapaan tietoisuudessa toimiviksi Sartre rinnastaa havaitsemisen ja käsitteellistämisen.<sup>26</sup> Ensimmäisessä osassa Sartre pohtii laajalti myös valokuvan, muotokuvan sekä karikatyyrin erityispiirteitä. Näiden lisäksi ”kuvaperheeseen” kuuluvat unet ja hallusinaatiot, joiden esittely teoksen viimeisessä osassa on ansiokas. Ranskan kielen sana *imaginaire*<sup>27</sup> on itsessään monimerkityksinen. Sana käsittää sekä kuvittelun prosessin sekä sen tuloksena syntyvän maailman.<sup>28</sup> Kuva ei sijaitse

<sup>22</sup> Haapala & Lehtinen 2000, xxxix–xl.

<sup>23</sup> Moran 2000, 379.

<sup>24</sup> Myös ”Hypoteettinen”, ks. Seppä 2000, 164; Elo 2005, 95.

<sup>25</sup> Moran 2000, 379; Elo 2005, 94.

<sup>26</sup> Elo 2005, 94.

<sup>27</sup> Engl. ’imaginary’, Barthesin käyttämänä käännetty yleensä ’image repertoire’ tai ’image system’; ks. Olin 2002, 117. Imaginaarinen on paljon käytetty käsite etenkin Jacques Lacanin psykoanalyysissa. Sartrella käsite ei vertaudu Lacanin rekistereihin reaalin – imaginaarinen – symbolinen, vaan on suomennettavissa suomen kielen havainnollisella sanalla ’kuvitteellinen’. Barthesin käyttämänä käsite on yleensä tulkittavissa Lacaniin viittaavaksi.

<sup>28</sup> Moran 2000, 179.



tietoisuudessa eikä maailmassa, vaan se on suhde tai eräänlainen tietoisuuden jäsentymä tietoisuuden ja objektin välillä.

Sartren *L'imaginairen* merkittävää antia ovat tarkat ja osuvat psykologiset havainnot. Myös Sartren laajalle levinnyt filosofinen kiinnostus on varmasti inspiroinut myöhempiä kirjoittajia, vaikka esimerkiksi juuri nyt Sartren perintöön eivät ranskalaiset ajattelijat mielellään tunnu viittaavan. Ainakaan Jacques Derrida ei juuri viittaa Sartreen tämän vaikutuksen silti näkyessä hänen tuotannossaan. Sartren vaikutus esimerkiksi Barthesinkin edustaman poststrukturalismin subjektikäsitteelle on kuitenkin huomattava. Barthes tuntuu *Valoisassa huoneessa* ottavan pienen mutta merkittävän askeleen Sartren tuotannon merkityksen uudelleen arvioimisen suuntaan. Havaintojen tarkkuus ja niiden merkitys ajatteluprosessien kannalta yhdistää Barthesia Sartreen.

Sartre oli poliittisesti aktiivinen ja julkisuuden valokeilassa toiminut ajattelijana. Barthes puolestaan edusti erilaista tieteen mallia. Kumpikin pysytteli sivustaseuraajana akateemisessa maailmassa, mutta molemmat saivat tunnustusta eri muodoissa jo eläessään. Barthesin kiinnostus merkkeihin ja analyysiin väistyi myöhemmällä iällä jättäen sijaa yhä tarkkanäköiselle mutta melankolian täyttämälle ympäröivän maailman pohdinnalle. Barthes kuroo Sartresta erottavaa kuilua kapeammaksi omistamalla *Valoisan huoneen* tälle. Eteen merkitys hahmottuu teosta lukiessa. Eksistentiaalismin kehittymiseen johtavaa eettistä käännettä edeltävä Sartren fenomenologinen kausi edustaa Barthesille ansiokasta kuvittelukyvyyn analyysiä. Tradition tuntemus tuo painoa *Valoisaan huoneeseen*, jonka tyyli muuten on pohdiskelevaa ja keskustelevaa perinteisen tieteen eksaktiuden sijaan.

## 2.2 Kuvittelukyky ja muisti

Sartrea fenomenologiassa sykehdytti se, että tutkittavana kohteena voi olla vaikka juomalasi pöydällä fenomenologin edessä.<sup>29</sup> Tämä tutkivan katseen ja siihen liittyvän ajattelun välittömyys vetoaa puoli vuosisataa myöhemmin Barthesiin *Valoisassa huoneessa*. Hän pohtii kuitenkin kriittisesti myös fenomenologian rajoituksia. Barthesin mukaan halu tai suru ei kuulu fenomenologian sanastoon ja tämä rajoittaa niistä ilmiöistä puhumista, jotka häntä valokuvassa kiinnostavat.<sup>30</sup> Myöskään nautintoa ei oteta huomioon sellaisenaan. Olennaista Husserlista juontavassa fenomenologiassa on juuri maailman ja maailmallisten tapahtumien sulkeistaminen. Ne eivät toimi tarkastelun lähtökohtina vaan korkeintaan sen kohteina.<sup>31</sup> Häilyvän ja epämääräisen luonteensa vuoksi myös havainnoitsijan tunteet kuuluvat näihin pois suljettaviin vaikuttimiin. Sartren fenomenologiassa on kuitenkin paikkansa tietoisuuden ja kuvittelukyvyn lisäksi myös tunteiden tarkastelulle.<sup>32</sup> Sartren subjekti on ruumiillinen, kokeva ja maailmassa vahvasti läsnä oleva. Samoin Barthes *Valoisan huoneen* subjektina on kokeva ja tunteva. Valokuvien herättämät ruumiin muistot ovat tälle yhtä tärkeitä kuin tiedostetummat ja tarkemmin kuvailtavatkin muistikuvat.

Barthesin huomiot täsmentävät ennen kaikkea kirjoittajan omaa positiota. Barthes tähdentää sitä, miten halun ja surun kaltaisten tuntemusten tapaan häilyvä mielenliike voi auttaa löytämään ilmiöiden olemuksesta jotain niihin erottamattomasti kuuluvaa. Barthes valjastaa näin henkilökohtaisetkin kokemuksensa yleisemmin tieteen käyttöön:

olen aina halunnut *perustella* mielialojani: en oikeuttaakseni niitä; vielä vähemmän täyttääkseni tekstin näyttämön omalla yksilöllisyydelläni: päinvastoin tarjotakseni, ojentaakseni tämän yksilöllisyyden subjektin tieteelle, jonka nimestä vähät välitän, kunhan se vain yltää (mitä ei vielä ole

<sup>29</sup> Ks. esim. Moran 2000, 366; Kauppinen 2004, 10.

<sup>30</sup> CC, 41; VH, 27.

<sup>31</sup> Kauppinen 2004, 18–19.

<sup>32</sup> Haapala & Lehtinen 2000, xxxviii.

tapahtunut) yleisyyteen, joka ei enempää rajoita kuin muserrakaan minua.<sup>33</sup>

Omassa kirjoittajan roolissaan Barthes pyrkii kuvaamaan kokemuksiaan tarkasti ja muokkaamaan niistä pohjan esittämilleen johtopäätöksille. Sartren merkitys näkyy Barthesin tutkimuksen lähtökohdissa. *Valoisassa huoneessa* erityistä on juuri fenomenologian ja tunteen yhdistyminen. Barthes lainaa fenomenologian tutkimusohjelmaa, mutta tuo siihen oman ainutkertaisen lisänsä.

Valokuvien herättämät tunteet ovat ajattelun keskiössä *Valoisassa huoneessa*. Kuvat saavat valtavan määrän vaikeasti hahmotettavia lisämerkityksiä katsojan tietoisuudessa. Barthesin pohdinta sivuaa Sartren ajatuksia kuvittelun kohteen todenmukaisuudesta. Sartren mukaan kuviteltu objekti ei ole olemassa tietoisuudessa. Se on mielikuva objektista ja sellaisena pelkkä suhde tietoisuuden ja sen kohteen välillä, johon tietoisuus suuntautuu.<sup>34</sup> Barthesin surun ja kärsimyksen ulottuvuus tekee kuvittelun objekteista kuitenkin vahvasti läsnä olevia. Valokuva edesmenneestä palauttaa mieleen siinä kuvatun henkilön. Kuva toimii pelkkää mielikuvaa elävemmän muistamisen kokemuksen alkuunpanijana. Tosin myös Sartren mukaan tietoisuuden kohteeksi jouduttuaan valokuva elävöityy. Kuva ikään kuin siirtyy tietoisuuteen, jolloin sen on mahdollista toimia kuvittelun lähtökohtana. Samanaikaisesti mikään ei voi kuitenkaan olla sekä havaitsevan että kuvittelevan tietoisuuden kohteena.<sup>35</sup> Valokuva toimii samalla välittäjänä ja välivaiheena: se on kuvatietoisuudessa reaktionä syntyvän mieli- tai muistikuvan herättävä lähde. Valokuva eräällä tapaa sysää liikkeelle kuvittelun prosessin, joka rakentuu enimmäkseen kuvan varaan. Kuvan kohde ei enää ole olemassa. Muistin kuvat sen sijaan ovat mentaalisia kuvia eivätkä sellaisina pohjaa kuvamateriaaliin. Barthesin valokuvatulkinnassa nämä kaksi kuvaa yhdistyvät. Valokuvan ja muistin kuvat ovat osittain päällekkäisiä, mutta joissain tapauksissa toinen nousee toista vahvemaksi.

<sup>33</sup> CC, 36–37; VH, 24. Suomennosta muokattu.

<sup>34</sup> Haapala & Lehtinen 2000, xl.

<sup>35</sup> Elo 2005, 95.

Sartren mukaan valokuva eroaa radikaalisti piirroksesta. Piirroksen katsominen ja tunnistaminen tietyksi henkilöksi vaatii jo avukseen kuvittelua: katse seuraa viivoja, jotka ohjaavat sen kulkua. Valokuvan kohde tunnistetaan pääsääntöisesti välittömästi. Tunnistamisen tapahtuma on aistihavainnon kaltainen ja valokuva poikkeaa siten mitä realistisimmankin piirroksen tavasta kuvata kohdettaan.<sup>36</sup> Piirroksesta poiketen valokuva on Sartren mukaan kuitenkin havainnon ja kohteen välissä, mikä tuo kokemukseen oman lisänsä. Valokuva ei suinkaan ole läpinäkyvä ja kuvaamansa tilanteen sellaisenaan eteenpäin siirtävä, vaikka se teknologiana luonnollistaakin esittämänsä. Jännite valokuvan toistaman kohteen ja itse kohteen välillä on erityisen suuri silloin, kun kuva esittää ihmistä. Barthesin valokuvaan liittyvä pohdinta kiertää juuri tätä kuvan luotettavuutta. Kielen tasolla Barthes toistaa *Valoisassa huoneessa* usein valokuvan todisteluonnetta, mutta tekstistä kuultaa myös läpi tämän luonteen kahtalaisuus. Valokuva näyttää, mutta myös jättää näyttämättä vähintäänkin yhtä paljon.

Sartren havainnon analyysi muistuttaa amerikkalaisfilosofi C. S. Peircen tekemää erottelua ikonisen ja indeksisen merkin välillä. Ikoninen merkki on yhdennäköisyyden perusteella tunnistettava kuva objektista. Indeksinen kuva on suora seuraus kuvaamastaan objektista. Sormenjälki on indeksinen siinä, että se on sormen painalluksen tuottama kuva. Valokuva on kaikkien esittävien kuvien tapaan ikoninen, mutta samalla se on syntyprosessinsa kautta myös indeksinen<sup>37</sup>. Valokuvan indeksisyys on lähtökohtana myös Barthesilla, jolle valokuvan erityisyys johtuu juuri sen suorasta syy- ja seuraussuhteesta referentin kanssa. Valonsäteiden vaikutuksesta valonherkälle pinnalle muodostuu kuva kameran linssin edessä olevasta objektista. Barthes liittää *Valoisassa huoneessa* valokuvan indeksisyyteen kuoleman ja muiston ulottuvuuden<sup>38</sup>. *Valoisan huoneen* melankolinen sävy kokonaisuudessaan tuntuisi johtuvan valokuvan indeksiluonteesta Barthesin oivaltamana. Valokuvan olemus liittyy tiiviisti juuri tähän ylitsepääsemättömään piirteeseen: ”[...] tämä referenssin itsepäinen läsnäolo

---

<sup>36</sup> Moran 2000, 383–384.

<sup>37</sup> Indeksisyyden kysymyksestä valokuvateoriassa, ks. esim. Elo 2005, 50–53.

<sup>38</sup> Elo 2005, 50.

tulisi muodostamaan sen oleellisen jota olin etsimässä.”<sup>39</sup> Jälleen tämäkin tärkeä huomio *Valoisassa huoneessa* on sulkumerkkien sisässä. Barthes ikään kuin antaa lukijalle vihiä tutkimuksensa suunnasta ja luonteesta, mutta kätkee ne puolihuolimattomiksi huomautuksiksi. Barthesin retoriikka erottaakin *Valoisaa huonetta* vahvasti Sartren *L’imaginairesta* siinä missä aihepiiri ja ilmiöiden tarkastelu niitä yhdistää.

Sartren mukaan kuvittelu moninkertaistaa näkökulmat ja yhdistelee niitä tavalla, joka todellisuudessa tai valokuvan kohdalla ei olisi mahdollinen. Ärsykkeen herättämänä kuviteltua objektia on ainakin teoriassa mahdollista tarkastella simultaanisesti usealta puolelta<sup>40</sup>. Kuitenkin tästä mahdollisten näkökulmakombinaatioiden äärettömästä määrästä huolimatta kuvittelun tuottama kuva on olennaisella tavalla köyhä. Havainnon kohde voi teoriassa hajota havaittavana aina mikroskooppisen pieniin osasiin. Katse voi teoriassa luodata kohteensa atomeihin saakka.<sup>41</sup> Havainto on ainakin teoriassa tyhjentyvätön, kun taas kuviteltu objekti ei varsinaisesti opeta mitään uutta. Tätä kuvittelukyvyyn näennäistä yksiuotteisuutta kuitenkin hämmentää se, että kuvitellut objektit tavallisimmin yhdistyvät muistikokemuksiin. Ne eivät välttämättä ole erotettavissa toisistaan. Muistin pettävyys sekä yksittäisten muistikuvien virheellisyys ovat todisteita muistin ja kuvittelun liki saumattomasta yhteistyöstä. Kuvittelukyky ja muisti on ajattelun historiassa liitetty tiiviisti yhteen. Kuvittelu johtaa usein assosiaation kautta muistikokemukseen, mutta ne ovat kuitenkin ainakin teoriassa selkeästi erotettavissa toisistaan. Jo Aristoteles täsmentää muistin koskevan aina menneisyyttä.<sup>42</sup> Kuvittelukyky liittyy mielen intentionaalisuuteen, kun taas muistamista on myös intentioista riippumatontakin laatua. Barthesin mukaan valokuvan aikaansaamaa muistamista on kahta lajia: spontaania ja tietoisia. Kuvittelukyky liittyy kumpaankin monin erilaisin tavoin.

Barthes siteeraa *Valoisassa huoneessa* Sartren *L’imaginairesta* kohtaa, jossa pohditaan erityisesti uutiskuvien luonnetta. Sartren mukaan ne jäävät usein

---

<sup>39</sup> CC, 17–18; VH, 12.

<sup>40</sup> Sartre 2005, 240.

<sup>41</sup> Sartre 2005, 255.

<sup>42</sup> Ricoeur 2004, 6; ks. myös Aristoteles 2006, 96.

etäiseksi katsojalle. Järkyttävätkin kuvat jäävät pohjimmaiselta vaikutukseltaan laimeiksi, koska katsoja ei itse aseta valokuvaa ja sen kohdetta. Valokuvan henkilöt ovat toki tunnistettavissa henkilöiksi, mutta ne ovat sen lisäksi jossain ”havaitsemisen, merkin ja kuvan” välimaastossa. Tässä yhteydessä Barthes kuvailee seikkailuksi sitä kiinnostusta, jota tietyt kuvat hänessä herättävät.<sup>43</sup> Barthes kuvailee samaan tapaan hirmutöitä esittävien kuvien laimeutta. Niiden mahdollisuudet katsojan tunteisiin vetoamiseen riippuvat muusta kuin siitä mitä ne kulloinkin esittävät.

Barthesin jatkuvassa liikkeessä oleva pohdinta valokuvasta antaa aihetta kysyä, ottaako Sartre tarpeeksi huomioon kuvittelun prosessinomaista luonnetta. Mielikuvat ovat harvoin pysyviä tai edes kerralla syntyviä. Tarpeen mukaan ne muuttuvat jopa niin nopeasti, että kuvitteliija ei huomaa tarpeen vaikuttaneen muutokseen. Niinpä mielikuvat usein tarkentuvat, vaikka sen tuloksena onkin oikeastaan kyse kokonaan uudesta kuvasta. Barthesille mielikuvat ovat eläviä ja ailahtelevia. Valokuva sellaisenaan on hänen sovelletun fenomenologiansa kohteena, mutta sen herättämiä mielikuvia Barthes tarkastelee vailla tarvetta vetää niiden perusteella johtopäätöksiä kaikkien mielikuvien luonteesta. Valokuvan erityisluonteen Barthes tunnustaa ensin intuitiivisesti ja sitten päätelmäänsä tutkailemalla. Barthes pääsee käsiksi valokuvan olemukseen vasta, kun ”laskeutuu” yksilölliselle, henkilökohtaiselle tasolle kohtaamaan valokuvia ja niiden herättämiä muistoja<sup>44</sup>.

Vaikka Barthesin tutkimuskohde on Valokuva (*la Photographie*) isolla alkukirjaimella, tutkimus lähtee liikkeelle nimenomaan hänelle henkilökohtaisesti tärkeistä kuvista. Sartrelle tämä metodi olisi ollut mahdoton, tai kuten *Inhon* tapauksessa, vain fiktion muotoon etäännytettyinä kokeiltavissa. Toisaalta 40 vuotta erottaa *L’imaginairen* ja *Valoisan huoneen* kirjoittamista. Barthesin Sartreen liittävä arvostava huomio jää kiinnostamaan lukijaa. Suhde Sartren fenomenologiaan on Barthesin ajattelun kudoksessa juonne, joka ansaitsee lisää tarkastelua. Fenomenologisen ajattelutavan

---

<sup>43</sup> CC, 38–39; VH, 25.

<sup>44</sup> CC, 96; VH, 66.

omaksuminen tehostaa Barthesille muutoinkin tyypillistä ajattelun tapaa. *Valoisa huone* esittelee fenomenologisen tutkimuksen subjektin. Barthes kirjoittajana ja kokijana on *Valoisassa huoneessa* koko ajan läsnä. Lisäksi fenomenologisen tutkimuksen päätelmät kuvittelukyvystä ja sen suhteesta tietoisuuteen auttavat jäsentämään kokemusta valokuvasta sellaisena kuin Barthes sen esittää. Sartren valokuvaa koskevissa huomioissa on jo idulla se, mitä Barthes tietoisemmin *Valoisassa huoneessa* tavoittelee. Barthes yhdistää valokuvan tarkastelun autobiografisen kirjoittamiseen. Seurauksena valokuvaan liittyvät häilyvät tunnereaktiot ja muistikuvat toimivat myös sen olemuksen hahmottamisen välineenä ja ohjenuorana.

### 3. Barthesin ajattelun tapa

Roland Barthesin ajattelutapa *Valoisassa huoneessa* ei aukea ainoastaan Sartren vaikutusta tutkailemalla. Fenomenologia on siinä yksi merkittävä juonne, mutta muistitematiikkaan ei pääse kunnolla pureutumaan ilman, että käsittää laajat viittaukset Marcel Proustin tuotantoon. Proust on vaikuttanut Barthesiin monella tasolla ja jälkiä tästä vaikutuksesta on syytä tarkastella, jotta Barthesin ja Proustin muistiteemojen vertailuun olisi parhaat mahdolliset lähtökohdat. Barthesin kirjoittamisen tapa on muokkautunut osin Proustin vaikutuksesta sellaiseksi, että kokemusmaailman tarkka kuvaaminen on hänelle mahdollista. Fenomenologiaa hän muokkaa ja käyttää sitten tekemään koko projektin mielekkääksi. Vaikka Barthes ei ennen *Valoisaa huonetta* ollut juurikaan kirjoittanut valokuvasta, oli se aiheena askarruttanut häntä jo pidempään. Valokuvan kautta Barthesin on mahdollista tarkastella tärkeitä valokuvateoreettisia kysymyksiä, toteuttaa muistokirjoitus äidilleen sekä samalla kokeilla siirtymistä jälleen autobiografisen kirjoittamisen saralle. Fragmenttien ja esseemuodon käyttö on tyyppillistä Barthesille, joka pyrkii aina säilyttämään tietyn väljyyden ja vapauden tilan niin lukijana kuin kirjoittajanakin.

#### 3.1 Tyyli ajattelun välineenä

Ennen *Valoisaa huonetta* Barthes pohtii valokuvaa vain muutamassa artikkelissa. Barthes esittää niissä merkittäviä huomioita valokuvan luonteesta, mutta ne edustavat juuri sitä kulttuurisempaa kiinnostusta, johon Barthes *Valoisassa huoneessa* kirjoittaa aiemmin keskittyneensä<sup>45</sup>. Barthes sivuaa valokuvan problematiikkaa jo elokuvaa käsittelevässä kirjoituksessaan ”Greta Garbon kasvot” (”Le visage de Garbo”, 1957). Garbon myyttiä purkavan kirjoituksen tärkeää antia *Valoisian huoneen* kannalta on

---

<sup>45</sup> CC, 13; VH, 9.



valkokankaalla esitettyjen ihmiskasvojen analyysi. Garbon kasvojen valovoima on Barthesin mukaan aivan ainutlaatuista ja sijoittuu elokuvan kauteen, jolloin yleisö vielä täysin lumoutui pelkistä kasvoista elokuvassa. Garbo-kirjoitus koskeekin enemmän elokuvaa kuin valokuvaa ja yhteiskuntaa enemmän kuin yksilöä. Kuitenkin se osaltaan ennakoikiinnostusta valokuvaan, joka indeksiluonteensa vuoksi on erityisasemassa todellisuuden kuvaajana. Nimenomaan valokuvaan paneutuvat kaksi *Communications*-lehdessä ilmestynyttä artikkelia, ”Sanoma valokuvassa” (”Le message photographique”, 1961) sekä ”Kuvan retoriikka” (”Rhétorique de l’image”, 1964). Myöhemmistä kirjoituksista ”Kolmas merkitys” (”Le troisième sens”, 1970) keskittyy Sergei Eisensteinin elokuvan *Iivana Julma* still-kuvien analysointiin.<sup>46</sup> Näissä eri kausiin suhteutuvissa artikkeleissa Barthes on kiinnostunut valokuvasta yhtenä yhteiskunnan ja taiteen ilmiönä, mutta se ei ole vielä muodostunut keskeiseksi ajattelun kiintopisteeksi samalla tavalla kuin *Valoisassa huoneessa*.

Vaikka jotkut valokuvaan liittyvät kirjoitukset edeltävätkin *Valoisan huoneen* muotoiluja, on Barthesin kysymyksenasettelu siinä alusta alkaen täysin erilainen. Barthesin yksi lähtökohtainen oivallus on, että valokuvan olemus ei paljastu kuvien luokittelun tai kategorisoinnin kautta<sup>47</sup>. Niinpä Barthesin aikaisempien valokuvateoreettisten kirjoitusten läpi käymistä tärkeämpää on tarkastella *Valoisaa huonetta* välittömästi edeltäneitä teoksia. Niissä on nähtävissä Barthesin ajattelun muistiproblematiikan kannalta keskeiset muutokset, jotka veivät kohti itsetutkiskelun metodia. Omaelämäkerrallinen sävy kirjoituksiin tuli vaiheessa, jolloin Barthesin ura oli jo vakiintunut. Barthesin perustama semiologia alana oli perustettu ja tunnustettu. Barthes hakee *Valoisassa huoneessa* tietoisesti luovempaa kirjoittamisen muotoa, joka kyseenalaistaisi tieteellisen diskurssin konventioita. Halun käsite tekstiteoreettisissa kirjoituksissa avasi Barthesille jo pois pääsyn sekä ankarasta poststrukturalismista että jyrkän ääriivasemmistolaisesta kirjoittamisesta. Oma ajatteluaan jatkuvasti kyseenalaistavalle kirjoittajalle

<sup>46</sup> Artikkelin ilmestyi alun perin nimellä ”Notes de recherche sur quelques photographes de S. M. Eisenstein” (TK, 133). Sen lukemisesta valokuvakirjoituksena ks. Seppänen 1990, 32–33.

<sup>47</sup> CC, 14–15; VH, 10.

kaikki äärisuuntaukset ovat pohjimmiltaan vieraita. Poststrukturalismin jyrkkä suhtautuminen subjettiin ja toisaalta yksityisen kokemuksen tarve ajautuivat konfliktiin. Omaelämäkerran referentin problematisoinnin sijaan Barthes kääntyi valokuvan puoleen *Valoisassa huoneessa*. Valokuvalla kaikista taiteen lajeista on suurin suhde referenttiinsä.<sup>48</sup>

*Valoisaa huonetta* seurannut *Incidents* koostuu nimensä mukaisesti satunnaisista vaikutelmista ja ajatuksista, jotka syntyivät alun perin jo Barthesin Marokon-matkan aikana 1968–69. Postuumisti julkaistu *Incidents* ei taivu helposti edes Barthesin teosten löyhään kaanoniin, mutta sen tekstipätkät ennakoivat jo väljempää muotoa kirjoittamiselle. Barthes ehkä suunnitteli käyttävänsä muistiinpanoja joskus tulevaisuudessa laajemmassa kokonaisuudessa. Samoin esimerkiksi *Barthes Barthesista*, *Tekstin hurma*, *Rakastuneen kielellä* ja *Valoisa huone* jakaantuvat pieniin osiin, joita kannattelee jokin pohdinnan aloittanut yksittäinen huomio. Katkelmissa tiivistyy nähdyn ja koetun voimistama ja yhä kasvava kirjoittamisen halu, joka on toistaiseksi kanavoimaton. *Valoisa huone* ja *Incidents* muuttivat jo ilmestyessään kuvaa Barthesista filosofina. Ne poikkeavat hänen aiemmasta tuotannostaan niin paljon, että kokonaiskuvan luomisesta tulee entistäkin haastavampaa. Ensimmäisissä Barthesin tuotantoa tarkastelevissa kokonaiskuvaan pyrkivissä esityksissä painopiste on yhä strukturalistisen kauden teoksissa. Barthesin ajattelun myöhäisten vaiheiden merkitys alkoi valjeta vasta ajan kuluessa.

Osittain jo tekstiteoreettisenkin kauden kirjoitukset ovat tasapainoilua kirjoittamiskokeilujen ja tarkkuuden välillä. Tyyllillisesti kirjoitukset hakevat muotoaan eri vaiheiden kautta. Vuoden 1975 omaelämäkerrassa *Barthes Barthesista*<sup>49</sup> kirjoittaja pohtii omaa kirjoittamistaan, itseään kirjoittavana subjektina. Kirjassa on runsaasti valokuvia Barthesin elämän varrelta. Teos vaikuttaa osittain rinnakkaiselta paria vuotta myöhemmin Barthesin Collège de Francesca pitämän kahden luentosarjan (*La préparation du roman I et II*,

---

<sup>48</sup> Adams 1994, 462.

<sup>49</sup> Teoksen suomennos löytyy ilman valokuvia teoksesta *Tekijän kuolema, tekstin syntymä* (1993). Ks. TK, 191–209.

1978–80) kanssa. Niissä Barthes käy läpi monien kuulujen kirjoittajien luomisprosesseihin liittyviä hyvinkin arkisia ja yksityiskohtaisia seikkoja. *Barthes Barthesista* –teosta voi lukea kuten romaania. Siinä elämä, tavat ja tottumukset, kirjojen kirjoittaminen ja niiden lukeminen eivät ole toisistaan erillisiä kokemuksia. Barthesin tuotannosta eksplisiittisimmin autobiografinen *Barthes Barthesista* koostuu erikseen otsikoiduista lyhyistä fragmenteista. Useat sitä seuraavat teokset kuten *Rakastuneen kielellä* ovat samaan tapaan konstruoituja. Valokuvat tekevät osaksi muistelmallisesta teoksesta erityisen. Niiden käyttö tuo jo mieleen kokonaisuudessaan kuvien ympärille kasvavan *Valoisan huoneen*. Myös *Valoisassa huoneessa* Barthes käyttää perhekuvia, mutta myös muita, asetelmaltaan hyvin samankaltaisia kuvia kuin hänen oman perhealbuminsa kuvat.

Kriittisenä kirjoittajana Barthes on omimmalla alueellaan lyhyemmän muodon kuten fragmenttien ja esseistiikan parissa. Tämän hän itsekkin myöntää virkaanastujaisluennossaan.<sup>50</sup> Niin kirjoittajana kuin lukijanakin Barthes tiedostaa diskurssin yhtenäisyyden olevan yksi totuuden illuusion propagoimisen keino. Tämän sisäistämisestä seuraa, että Barthes pyrkii yhä enemmän välttämään antamasta mahdollisuutta suurten synteisien rakentamiseen. Yksittäiset ajattelun välähdykset korvaavat kattavien teorioiden rakentamisen. Ilmiöiden valottaminen monelta puolelta niiden merkitystä lukkoon lyömättä on tärkeää, jotta tehdään oikeutta niiden luonteelle. Tämä Barthesin ajattelun konstellatiivisuus muodostaa tärkeän osan Barthesin identiteetistä kirjoittajana.

Esseemuodossa ja Barthesille tyypillisissä kirjoitusfragmenteissa ”kirjoitus ja analyysi taistelevat omasta asemastaan”<sup>51</sup>. Barthes liittyy tämän valitsemansa (tai hänet valinneen) muodon kautta pitkään ranskalaiseen esseisti- ja moralistitraditioon, sellaisten arvostamiensa kirjoittajien joukkoon kuin Chateaubriand, Montaigne, Pascal ja La Rochefoucauld. Barthesin teos *Michelet, par lui-meme* (1954) selvittää Jules Michelet’n (1798–1874) merkitystä historiantkirjoittajana tämän erehdysten ja virheellisten

---

<sup>50</sup> L, 7; TK, 228.

<sup>51</sup> Ibid.

johtopäätösten sekä tämän elämään ja tuotantoon liittyvien sivuteemojen kautta. Teoksessa on jo luettavissa implisiittisesti psykoanalyysin vaikutus ja se vaikuttaa hämmästyttävän samankaltaiselta kuin Barthesin myöhemmät kirjoitukset. Kiinnostus historiaan ja sen välittämään kuvaan menneisyydestä on Michelet-tutkielmassa yhtä keskeistä kuin mielenkiinto ristiriitaisen historiankirjoittajan persoonaa kohtaan. Barthes haluaa ymmärtää Michelet'n motiiveja ja sitä, miten Michelet'n historiankirjoitus peilaa tämän omaa aikaa ja yksityistä minää. Michelet'n välityksellä Barthes vaikuttaisi selvittävän itselleen, miten historia on aina väistämättä konstruktio ja usein kaikkea muuta kuin pyyteetön tulkinta menneestä. Jo tässä Micheletia koskevassa teoksessaan Barthes käyttää valokuvia samaan tapaan kuin sitten teoksissa *Barthes Barthesista* ja *Valoisa huone*. Barthes on valinnut vapaasti historioitsijaan ja tämän aikaan liittyviä kuvia. Barthes ilmoittaa haluavansa antaa kuvan siitä, millainen Michelet'n *imaginaarinen museo* voisi olla.<sup>52</sup> Barthes lainaa André Maurois'n käsitettä ”musée imaginaire”<sup>53</sup>, jota voi hyvin mikrotasolla soveltaa kuvien käyttötarkoitukseen esimerkiksi *Barthes Barthesista* –teoksessa.

Marcel Proust toimii Barthesille ikään kuin kirjallisuuden opettajana. Proustin lukeminen opettaa paitsi lukemaan myös kirjoittamaan uudella tavalla. Proust on paras kirjallisuuden opettaja omalla esimerkillään. Yksityiskohtien ja muistikuvien runsaus, itsetutkiskelu sekä koko teoksen rakenteen hidas kutominen saattelevat lukijaa kohti teoksen ja Proustin koko ajan tarkentuvien ajatuskulkujen ymmärtämistä.<sup>54</sup> Barthesille tämä merkitsi loppumatonta ajattelun ja inspiraation tilaa. Barthesin lukukokemuksen analyysijä voi lukea oppituntina Proustin lukemiseen. Vuoden 1975 kongressiesitelmään pohjautuvassa esseessään *Lukemisesta (Sur la lecture)* Barthes korostaa, että lukeminen on kokemuksena erityisesti yksityistä ja ruumiillisena toimintona halun säätelää.<sup>55</sup> Barthesin mukaan juuri

---

<sup>52</sup> M, 3.

<sup>53</sup> Kuvitteellinen kokonaisuus, jonka muodostavat kaikki yhtenä aikakautena vaikuttavat kuvat. Ks. esim. Maurois 1947.

<sup>54</sup> Ladenson 2005, 100.

<sup>55</sup> TK, 213. Barthes oli kiinnostunut myös kirjallisuuden opettamisesta. Collège de Francen virkaanastujaisluennossa hän pohtii mm. opettajan ja oppilaan suhdetta

lukemiskokemuksesta syntyy halu kirjoittaa. Barthesin filosofiaa toisaalta luonnehtii pyrkimys lykätä päämäärää, venyttää lopputulokseen päätymistä ja samalla merkitysten lukkoon lyömistä.

*Incidents* jäi fragmenttikokoelmaksi ja muodostaa sellaisenaan itsenäisen ja vahvasti omaleimaisen teoksen. Se ei kuitenkaan olisi voinut syntyä, ellei Barthes olisi edes leikitellyt ensin hypoteesilla laajemmasta teoksesta. Laiskuus, mitäntekemättömyys on yksi olemassaolon tavoista, joihin Barthes haluaa syventyä.<sup>56</sup> Ajattelun historiassa ideoiden toteuttamisen lykkäämisellä on kokonainen oma perinteensä. Tulevan suurteoksen ennakointi ja sen valmisteluvaiheen loputon lykkääminen avaa teoreettisesti kiinnostavia mahdollisuuksia. Toimeen tarttumattomuus voi ollakin hedelmällisempää ajattelun kannalta kuin itse työhön tarttuminen. *Kadonnutta aikaa etsimässä* on Proustin suuri ”livre à venir”, joka on toteutunut vastoin ennusteita, mutta silloinkin vasta suurten yksilöllisten ponnistusten ja uhrausten tuloksena. Kuvaavaa on, että Proustin romaanissa päähenkilö loputtomasti lykkää samaisen romaanin kirjoittamista. Romaani ei kuitenkaan voisi syntyä muutoin kuin tuon loputtomalta tuntuvan siirtämisen seurauksena. Romaani utopiana, tekoja määrittävänä ajatuksena tietoisuudessa on keskeinen tekijä päähenkilön valintojen ja huomioiden taustalla.

Barthesin fantasiaoma rooli tulevana kirjailijana asetti tämän eri asemaan kirjoittamisen suhteen kuin tutkijana. Barthesin myöhäisteoksia elävöittää ajatus tulevasta romaanista, kunhan kirjoittaja vain löytäisi sopivan muodon.<sup>57</sup> Kuvaavaa on, että Barthesin Collège de Francessa pitämien luentojen otsikkona oli ”Romaanin valmisteluja” (*La préparation du roman*). Näillä luennoilla Barthes käsitteli kirjoittamisen prosessia aina kirjoittamisen halusta ja kirjoittamisympäristön antamista virikkeistä erilaisiin tapoihin tehdä muistiinpanoja. Laajasti esittelemiensä *haiku*-runojen lisäksi Barthes

---

kirjallisuutta opiskeltaessa. Nämä huomiot kertovat tavasta, jolla Barthes luki Proustia sekä yleisemmin hänen kirjallisuuteen liittyvistä käsityksistään.

<sup>56</sup> Saint-Amand 2001, 519.

<sup>57</sup> Veivo 1994, 12, 16.

käsitteli luennoillaan sellaisia itselleen erityisen tärkeitä kirjailijoita kuin Flaubert, Joyce ja Proust.

Barthesin myöhäiset tekstit testaavat esseen ja fiktion eri muotoja. Niissä Barthes hyödyntää kerronnallisia tekniikoita, jotka löytävät esikuvansa Proustilta. Kuten Proustin Marcel, myös Barthesin Barthes on ymmärrettävä romaanihenkilönä.<sup>58</sup> Barthesin aforistinen kirjoitustapa jättää tilaa lukevan subjektin vahvistua, jolloin kirjoittajan oivalluksista tulee lukijan oivalluksia. Barthes kutsuu jakamaan hienovaraiset vaikutelmansa samaan tapaan kuin Marcel houkuttelee lukijan tarkastelemaan Pariisin seurapiirien elämää. Omaelämäkerrallinen Barthes on *fin-de-sièclen* dandyihin verrattavissa. Oscar Wilde ja Proust hienostuneisuudessaan ja viehtymyksessään paheeseen ovat mukana Barthesin raukeassa ja itsekeskeisessä kirjoituksessa.<sup>59</sup>

Barthes pohtii eksplisiittisesti myös itseään *Valoisan huoneen* kirjoittajana ja tutkimuksen tekijänä. Hän ilmoittaa päättäneensä olla redusoimatta itseään tieteen ruumiittomaksi subjektiksi.<sup>60</sup> Tieteen persoonaton tapa ei tyydytä Barthesia kirjoittajana, vaan hän haluaa lähestyä valokuvaa henkilökohtaisella tasolla, oman menneisyytensä ja persoonansa kautta. Valokuvan tarkastelussa tämä fenomenologisen tarkastelutavan laajentaminen tunteiden spektrille tarkoittaa avoimuutta kuvien herättämille tuntemuksille. Niitä Barthes kuvaileekin tarkkaan ja etenee pohdinnoissaan yleisemmälle tasolle. Ruumiillisuus toistuu usein aivan kielen tasolla Barthesin käyttämissä metaforissa. Barthes liittää valokuvaan raskauden, ehdottomuuden ja hämmentävän haikeuden. Ne johtuvat hänen mukaansa valokuvan tallentaman tapahtuman ainutkertaisuudesta ja kyvyttömyydestä enää milloinkaan toistua eksistentiaalisesti.<sup>61</sup> Valokuva toistaa mekaanisesti tilanteen, joka ei voi enää esiintyä sellaisenaan. Barthesin käyttämien sanojen tasolla valokuvaan liittyvä ajan liike on jotain epämääräistä ja vaikeasti hahmotettavaa. Myös pimeys ja valo toistuvat metaforina *Valoisassa*

---

<sup>58</sup> Vainikkala 1993, 92.

<sup>59</sup> Hammer 1995, 28.

<sup>60</sup> CC, 115; VH, 80.

<sup>61</sup> CC, 15; VH, 10

*huoneessa*. Ne avaavat yhteyksiä muun muassa Barthesin aikaisempiin, teatteria käsitteleviin kirjoituksiin.<sup>62</sup>

### 3.2 Vaikutteet Proustilta

Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* on runsaan assosiativinen ja moneen suuntaan leviävä teos niin ajan, tematiikan kuin viittaustenkin tasolla. Romaani itsessään tekee luonnolliseksi Barthesin eklektisen lukutavan. Proustin tekstistä nautiskelu, valikoiva lukeminen sekä omien assosiaatioiden ja muistikuvien viljeleminen lukemisen rinnalla saavat luetun tekstin elämään värikkäänä lukijan mielessä.<sup>63</sup> Äärettömäksi tilaksi ymmärrettynä *Kadonnutta aikaa etsimässä* –teos mahdollistaa loputtoman tutkimisen lisäksi sekä ”älyllisen pelin että emotionaalisen kaipuun”<sup>64</sup>. Proustin teokseen suoraan viittaamisen sijaan Barthes viittaa Proust-kommentaareihin tekstinsä kohdissa, joista yhteyttä ei voi suoraan päätellä. *Valoisassa huoneessa* Barthes lainaa esimerkiksi katkelmaa Maurice Blanchot’n kirjasta *Le livre à venir* (1959), jossa tämä kirjoittaa Proustin suhteesta aikaan. Vaikka Barthes käyttääkin sitaattia kuvaamaan valokuvan saavuttamattomuutta eikä Proustia mainitsekaan, yhteys on jo luotu ja viittaus tärkeään vaikuttajaan olemassa.<sup>65</sup>

Kirjoituksessaan ”Une idée de la recherche” (1971) Barthes käsittelee Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teosta, johon Barthesin kirjoituksen nimikin jo viittaa. Barthes analysoi valtavaa, ajallisesti polveilevaa romaania ja löytää sen tapahtumista ja kuvauksesta toistuvan kaavan. Barthes kutsuu tätä kaavaa eräänlaiseksi ”inversioksi”. Useat kuvatut henkilöt, asiat ja

---

<sup>62</sup> Knight 1997, 29.

<sup>63</sup> Bowie 2001, 513.

<sup>64</sup> Veivo 1994, 12, 14.

<sup>65</sup> Laakso 2003, 220–221; CC, 164–165; VH, 112.

tilanteet kuvataan kahdella liki vastakkaisella tavalla, jotka tekstin yhtenäisyys sitoo yhteen. Vastakohtaisuuksien esittäminen ja säilyttäminen estää romaanin kantavaa ideaa yksinkertaistumasta: kyse ei ole moraalisesti jäykästä objektien todellisten luonteiden paljastamisesta. Proustilaisen inversion yllätyksellinen luonne syntyy palaamisesta ja yhteenliittymästä – oikeastaan uudelleenlöytämisen tapahtumasta. Inversiot ovat Barthesin mukaan osoituksia kohdista, joissa kirjoittaja nauttii kirjoittamisesta. Ne tuovat teoksen lukemiseen lisänautintoa, mutta eivät muodosta kuitenkaan sen koko merkitystä. Ensimmäisessä persoonassa kerrotun teoksen polyfonia syntyykin inversion kaltaisten kerronnallisten tekniikoiden käytöstä, jotka strukturoivat sen rakennetta.<sup>66</sup>

Muistin ja ajan tematiikan tarkastelun kannalta Barthesin ajattelusta on tärkeää tunnistaa juonteet, jotka saavat alkunsa Proustilta. Vastaavuuksia kahden kirjoittajan elämän ja tuotannon väliltä löytyy lukuisia. Hienovireisyys, tarkkuus katoavaisille ja ohikiitäville ilmiöille, niistä vedetyt oivaltavat johtopäätökset sekä psykologinen tarkkanäköisyys yhdistyneenä humaaniin asenteeseen ovat Proustia tyypillisimmillään. Proust-luennassaan Theodor W. Adorno huomioi, että Proustin käsittelyssä aikuiselämänkin aika muuttuu eräänlaiseksi esihistoriaksi. Siitä tulee lapsen silmin nähtyä aikaa, jolloin kaikki vielä herättää ihmetystä. Tämä onnen katoavaisuuden kieltäminen johti Proustin muistin maailmaan. Muistojen vaaliminen on samalla kieltäytymistä lohdutuksesta, sillä vain katoavaisuuden hyväksymällä ihmiselämä voi näyttäytyä kokonaisuudessaan.<sup>67</sup>

Proustin tuotanto on Barthesille koko maailman referenssi, kaiken kattava hakuteos, metateksti kaiken takana. Barthes ei koe tätä kuitenkaan auktoriteetiksi itselleen vaan pikemminkin muistoesineeksi, intertekstiksi jollain perustavammalla tavalla. Barthesin ei erityisesti tarvitse kutsua esiin Proustin kirjaamia huomioita ja ajatuksia, vaan muisto luetusta nousee kuin itsestään mieleen. Barthes kuitenkin kiistää useasti olevansa Proust-

<sup>66</sup> Barthes 1980, 35–36, 38. Alun perin *Paragone*-lehdessä vuonna 1971 ilmestynyt kirjoitus on julkaistu myös teoksessa Barthes, Roland 1984 *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil; Veivo 1994, 15.

<sup>67</sup> Adorno 1992, 315–317.



asiantuntija. Hän vain lukee muuta kirjallisuutta tahtomattaankin tämän läpi; jostain yksityiskohdasta tekstissä Barthes voi sattumalta löytää Proustin. Aiemmin luettu teksti herää siis eloon tahdosta riippumattoman muistin toiminnan seurauksena, hyvin proustilaisesti siis. Esimerkiksi Flaubertia lukiessaan Barthes nautiskelee sillä, miten ”varhaisempi teksti syntyy myöhemmin kirjoitetun tekstin kautta”.<sup>68</sup> Liki jokaisessa Barthesin teoksessa on haettu vahvistusta tai esimerkkejä Proustilta. Näitä lainauksia Proust-tutkija Malcolm Bowie vertaa avaimenreiästä kurkistettaessa nähtäviin välähdyksiin intohimoisesta rakkaudesta.<sup>69</sup> Barthes myöntääkin eräässä *Le grain de la voix* –kokoelmassa (1981) julkaistussa haastattelussa, että Proust voisi olla hänen muistinsa, kulttuurinsa ja kielensä.<sup>70</sup>

Barthesin myöhäistuotannon ja Marcel Proustin teoksen yhteyksien määrä ja jopa kielen samankaltaisuus on paikoin hämmentävää. Barthes kuitenkin tarkkaan varoo antamasta aihetta syytöksille pakkomielteisyydestä tai ylenpalttisesta Proustin teoksen ihailusta.<sup>71</sup> Proustin vaikutuksen myöntäminen helposti nielaisisi Barthesin oman tuotannon valtavan Proust-viitekehyksen sisään. Kirjallisuudentutkimuksen Proust ei ole kuitenkaan sama, jonka lukijaksi Barthes tunnustautuu. Ranskankielen *amateur*-sanan mukaan Barthes on Proustin harrastajana tämän tuotannon rakastaja. Sana saa saman nöyrän vivahteen kohteensa lähestymisessä kuin kreikan kielestä kirjaimellisesti käännetty filosofi, ”viisauden rakastaja”. Barthes myöntää myöhäisissä luennoissaan Proustin esikuvallisuuden ja tunnistaa vastaavuuksia tämän elämän ja tuotannon sekä omiensa välillä<sup>72</sup>.

*Incidents*-kokoelman katkelmissa tiivistyy nähdyn ja koetun voimistama kirjoittamisen halu. Se on yhä kasvava mutta aiemmin kanavoimatta jäänyt. Sama halu elää vahvana Proustilla; se konkretisoituu *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen Marcel-kertojan tarinassa ja motivoi lopulta koko

<sup>68</sup> TH, 49–50; Veivo 1994, 17.

<sup>69</sup> Kommentillaan Bowie viittaa Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen jaksoon, jossa päähenkilö Marcel näkee paroni Charluksen ja vaatturi Jupienin eroottisen kohtauksen avaimenreiän läpi.

<sup>70</sup> GV, 184–185. Ks. myös Bowie 2001, 513–514.

<sup>71</sup> Bowie 2001, 513.

<sup>72</sup> Veivo 1994, 15.

menneen tavoittamiseen suuntaavaa projektia. Kirjoittamisen halu saa Barthesilla ilmauksensa kuitenkin olennaisesti erilaisena kuin Proustilla. Halu jää Barthesilla kuvitteellista, tulevaa romaania varten tehtyjen muistiinpanojen kannettavaksi. Nämä muistiinpanot muuttuvat fragmenteiksi realisoimattomaksi jäävästä kokonaisuudesta, jota edeltämään ne on muotoiltu. Kuitenkin Barthesin mukaan lukijan mielihyvä tai jopa nautinto on riippuvainen juuri kirjoittamisen halun välittymisestä. Se asettaa lukijan luovaan rooliin: samaistuminen kirjoittajaan<sup>73</sup> on kursittava Barthesia luettaessa kokoon katkelmista sen sijaan, että lukija voisi tuodittautua proustilaisen romaanikudelman kaltaiseen jatkuvuuteen.

Proustin ratkaisu faktan ja fiktion kirjoittamisen välillä tuotti maailmankirjallisuuteen merkkiteoksen. Monet keskeiset ranskalaisfilosofit ovat 1900-luvun jälkipuoliskolla käsitelleet Proustia<sup>74</sup>. Proust onnistui yhdistämään ja ylittämäänkin haastavalla tavalla romaanin ja essein perinteiset muodot. Proust toimii erinomaisesti Barthesille tunteellisen ja samalla kritiikkiä välittävän kirjoittamisen mallina.<sup>75</sup> Barthesin oma esseistiikka on kirjoituksen ja analyysin jatkuvaa itsetietoista kiistelyä omasta asemastaan<sup>76</sup>. Kirjoittamisen vaikeus, emootioiden ja älyllisyyden kamppailu tekstissä saavat kirjoittajansa näköisen sovituksen juuri *Valoisassa huoneessa*. Teoksesta on lyhydestään ja ilmaisunsa omintakeisuudesta huolimatta (tai juuri sen ansiosta) muodostunut monille jälkipolvien lukijoille samankaltainen laaja hakuteos ja kaiken kattava *mathesis*<sup>77</sup>, jollainen Proustin teos oli Barthesille. Erilaisuudestaan huolimatta teokset ovat laajemman, elämänmittaisen ajatustyön kiteytyymiä. Mielenkiintoista onkin ymmärtää,

<sup>73</sup> Kirjoittaja (*écrivain*) on erotettava kirjailijasta (*auteur*), jonka edustamaa valtaa vastaan *Tekijän kuolema* propagoi: ”Instituutiona kirjailija on kuollut.” (Barthes 1993b, 39.) Kiinnostavasti samansuuntaisia ajatuksia muotoili myös Proust Sainte-Beuven edustamaa kirjailijalähtöistä kritiikkiä vastaan (ks. Proust 2003).

<sup>74</sup> Ks. Blanchot 1959; Blanchot 1975; Deleuze 1970; Kristeva 1994; Lyotard 1979.

<sup>75</sup> Veivo 1994, 12.

<sup>76</sup> L, 7; TK, 228.

<sup>77</sup> TH, 50. Kirjoituksessa *Barthes Barthesista* (1975) kirjallisuus *mathesis*ksena määritellään järjestykseksi, systeemiksi, tiedon järjestyneeksi kentäksi. Rinnakkaisia, mutta eivät välttämättä vaihtoehtoisia, käsitteitä ovat Barthesin käytössä *mimesis* ja *semiosis*. RB, 122–123; TK, 204.

millainen kokonaisuus syntyy molempien teosten ristiinlukemisesta, väistämättömästi intertekstuaalisesta leikistä.<sup>78</sup>

Barthes kuvaa *Rakastuneen kielellä* -teoksessa *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanin mutkikkaaksi suhteiden verkoksi. Proustin romaani on valtava farssimainen vyyhti, jossa kuviot yksittäisten subjektien välillä muodostavat kiehtovan konstellaation. Henkilöhahmoja on teoksessa yli kaksisataa. Ihmissuhteiden epidemianomainen laajeneminen pienoisyhteiskunnassa punoo romaania monimutkaiseksi ja tiiviiksi kudokseksi.<sup>79</sup> Osuvan ihmiskuvauksen lisäksi Proust kuvaa etnografin tarkkuudella eri yhteiskuntaluokkien välisiä jännitteitä ja risteämisiä mielenkiintoisessa vaiheessa Ranskan historiaa. Juuri tuolloin suhteet Saksan kanssa olivat jännitteiset ja Dreyfusin tapaus kiristi asenteita juutalaisia kohtaan.<sup>80</sup>

Barthes varoo milloinkaan rinnastamasta itseään varsinaisiin Proust-tutkijoihin ja pyrki viittaamaan Proustiin melko säästeliäästi. Eksplisiittisten Proust-viittausten lisäksi kuitenkin kokonainen huomioiden ja sivulauseiden joukko kertoo Proustin merkityksestä Barthesille. Monista eri vuosikymmenille jakaantuvista pienistä lausumista ja lainauksista on luettavissa läheinen elinikäinen suhde proustilaiseen maailmaan. Kun taiteen ja tieteen ristiriita Barthesin omassa tuotannossa strukturalistisen kauden päätyttyä etsi uusia väyliä lauetakseen, hänen tyylinsä suurimmaksi esikuvaksi ja innoittajaksi muodostui juuri Marcel Proustin proosa.

---

<sup>78</sup> Veivo 1994, 16; TH, 50.

<sup>79</sup> FD, 165; RK, 251.

<sup>80</sup> PR, 392.

## 4. Muistamisen tapahtuma

Barthes esittelee *Valoisassa huoneessa* kehittämiään uusia, valokuvaan liittyviä täsmentäviä käsitteitä. Näillä käsitteillä Barthes pyrkii tarkentamaan omaa kokemustaan valokuvasta. Barthes ottaa tehtäväkseen selvittää, mitä tuo kokemus kertoo valokuvan olemuksesta. Tärkeimmät Barthesin käyttämistä käsitteistä, *studium* ja *punctum*, yhdistävät valokuvaan liittyvän kokemuksen myös muistamisen tapahtumaan. Barthes nostaa esiin Proustin huomiot muistamisesta. Proustin tahdonalainen muisti ja tahdosta riippumaton muisti liittyvät erilaisiin tapoihin suhtautua menneeseen. Sekä tahdosta riippumaton muisti että *studium* ovat historiaan rinnastuvaa yleistä kiinnostusta menneisyyteen. Sen sijaan *punctum* ja tahdosta riippumaton muisti ovat poikkeuskokemuksia, joissa tapahtuu spontaani tunnistamisen tapahtuma. Proustilla tämä liittyy suoraan muistamiseen, kun taas Barthes epäilee välittäjänä toimivan valokuvan vääristävän muistikokemusta. Barthesin ja Proustin kuvaamien muistikokemusten välillä on selviä yhtäläisyyksiä. Toisaalta Barthesin mukaan *punctum* on pohjimmaiselta luonteeltaan aivan toisenlaista kuin Proustin tahdosta riippumaton muistaminen, johon se helposti vertautuu. Selvää on kuitenkin, että muistaminen kietoutuu erottamattomana osana siihen kokemukseen, jota Barthes esimerkkinään käyttämiensä valokuvien kohdalla kuvailee *punctumiksi*.

### 4.1 Kahdenlaista muistamista

*Valoisan huoneen* kahdesta osasta ensimmäisessä Barthes analysoi valokuvaa ja siihen liittyviä käytäntöjä. Vaikka aloitus pyrkii lähestymään aihetta yleisemmällä tasolla, nousevat yksittäiset kuvat jo tässä vaiheessa tärkeiksi. Niiden valinnassa Barthes lähtee liikkeelle juuri häntä itseään koskettavista kuvista. Kuvat ovat peräisin aikakauslehdistä ja valokuvan historiaa

käsittelevistä teoksista. Joukossa on yksi valokuva Barthesin omasta perhealbumistakin. Vaikuttaa siltä, että pohdinta on alkanut melko spontaanisti Barthesin eteen sattuneista kuvista. Toisaalta voi olettaa, että kiinnostuttuaan valokuvasta siinä määrin että päätti kirjoittaa siitä, Barthes on tietoisesti etsinyt ajatuksiaan tukevia otoksia.

Valokuvan problematiikan pohdinta alkaa Barthesin muistellessa hämmennystä, jota hän tunsi katsoessaan Napoleonin veljestä kauan sitten otettua valokuvaa. Tämän oudon ihmetyksensä kanssa Barthes huomasi olevansa aina yksin. Muut eivät nähneet kuvassa sitä jännitettä, joka aiheutui sen kuvaamasta menneisyydestä. Se oli olemassa vain Barthesin suhteessa kyseiseen kuvaan. Häneen valokuva teki suuren vaikutuksen: ”Katson silmiä, jotka ovat nähneet Keisarin.”<sup>81</sup> Barthes kuitenkin kirjoittaa unohtaneensa pitkäksi aikaa valokuvan herättämän oudon tunteen. *Valoisa huone* alkaa siis valokuvaan liittyvän kokemuksen muistolla, jota Barthes kuvailee kiehtovasti. Eräs tietty yksittäinen kuva ja siihen liittyvän kokemuksen muisto herättää hänen halunsa pohtia valokuvaa yleisemmin. Barthes etsii ylipäätään syitä sille, miksi jotkut kuvat herättävät suunnatonta kiinnostusta. Muistamisen aspekti on alusta alkaen vahvasti läsnä valokuvasta kirjoittamisessa.

Barthes ottaa käyttöönsä *studiumin* ja *punctumin* käsitteet eritellessään valokuvaan liittyvää kokemusta. Nämä latinasta uuteen käyttöön lainatut käsitteet sananmukaisissa merkityksissäänkin kuvaavat hyvin valokuvaan liittyviä kokemuksia. *Studiumin* ja *punctumin* avulla Barthes erottaa kuvista kulttuuristen konnotaatioiden kerroksen siitä koskettavuuden elementistä, joka sai hänet alun perin pohtimaan aihetta. *Studium* valokuvissa saa tutkimaan niitä ajankuvauksina, tyyliltään kiinnostavina tai muuten vain *punctumiin* verrattuna melko laimeata kiinnostusta herättävinä<sup>82</sup>. Barthes liittii *studiumin* yleisluontoiseen valokuvan tarkasteluun. *Studium* on paitsi tarkastelun tapa myös olemuksellisesti kuvissa itsessään. Valokuvan katsominen voi antaa paljonkin informaatiota kuvan esittämisestä henkilöistä,

---

<sup>81</sup> CC, 13; VH, 9.

<sup>82</sup> CC, 69; VH, 46

kuvaustilanteesta, ajankohdasta tai kuvan yksityiskohtien merkityksistä. Se ei kuitenkaan Barthesin mukaan voi kertoa juurikaan kuvattujen henkilöiden saati sitten valokuvan itsensä olemuksesta. Studium liittyy tarkastelutapana keinoon suodattaa häiriintymättä valokuvien valtavaa määrää ympäröivässä maailmassa. Valokuvat nivoutuvat osaksi historiaa ja arjen tarinoita ilman, että ne rajattomasti häiritsevät ja hämmentävät yksilön kokemusta.

*Valoisassa huoneessa* Barthes dokumentoi myös kokonaan toisenlaista, studiumista poikkeavaa kokemustaan. Studium on vastakkaista hetkelle, jossa valokuva vaikuttaa häneen katsojana odottamattomalla tavalla: ”*Studium* on kerta kaikkiaan aina koodattu, *punctum* taas ei ole”<sup>83</sup> Punctum tekee yksittäisestä valokuvasta erityisen. Sanoja kaihtava koskettavuus liittyy vahvasti tähän valokuvien kokemisen tapaan. Barthesin mukaan juuri tällainen kokemus on olemuksellista valokuvalle. Voimakas tuntemus kuvan henkilökohtaisuudesta ja merkityksestä katsojalle avautuu Barthesin tulkinnassa enemmän kuvan yksityiskohtien kuin siihen liittyvien laajojen konnotaatioiden kautta. Barthes paikantaa myös valokuvan olemuksen tajuamisen juuri näihin välähdysmäisiin oivalluksen kokemuksiin. Punctum on ikään kuin potentiaalisesti kuvissa, mutta tarvitsee ratkaisevan henkilökohtaisen kokemuksen elementin tullakseen tavoitetuksi. Loppujen lopuksi punctum riippuu siis enemmän katsojasta kuin kuvasta<sup>84</sup>. Ei ole kokemusta ilman kuvaa eikä kuvaa ilman kokemusta. Punctum tulee latinan verbistä *pungere*, joka suomennettuna merkitsee paitsi pistämistä myös levottomaksi tekemistä, loukkaamista ja kirvelemistä. Punctumin käsitteeseen liittyy vahva ruumiillinen aspekti. Se on kokemus levottomuudesta, jota pysäyttävä kuva saa katsojassa aikaan. Studiumiin taas sen sanajuuren, *studeare*-verbin kautta liittyy paitsi ahkerominen, harrastaminen ja opiskeleminen myös kannattaminen, tavoittaminen ja edistäminen.<sup>85</sup> Studium valokuvassa kannattelee ja auttaa rakentamaan tiettyä käsitystä menneisyydestä ja sen kautta se myös muokkaa aina näkemystä nykyisyydestä.

---

<sup>83</sup> CC, 84; VH, 57.

<sup>84</sup> Metz 1988, 70

<sup>85</sup> Ks. Streng 1992, 616, 730.

Valokuvan olemus perustuu Barthesin mukaan kokemukseen punctumista. Se löytyy eri kuvista eri katsojille ja on ajasta riippuvainen. Valokuvien paljouteen tottunut ja turtunut katse löytää hetkeksi partikulaarista kuvasta jotain, joka saa valokuvan koko olemuksen todellistumaan katsojalle. Punctum on vaikeasti määriteltävissä ja valokuvissa se tuntuu katoavan heti kun sen paikantaa: ”[...] *punctumin* (niin sanoakseni pistävän valokuvan) lukeminen on päinvastoin samalla kertaa lyhytaikaista ja aktiivista.”<sup>86</sup> Barthes analysoi omia kokemuksiaan punctumista muutamaa valokuvaa esimerkkinä käyttäen. Niiden punctum voi avautua Barthesin lukijalle, mutta tieteen tahtoen punctumin hakeminen niistä väistämättä vääristää kokemusta ja saa sen aikaan korkeintaan simuloituna. Se, mikä Barthesille on kyseisissä kuvissa ollut merkittävää voi olla vaikeaa tai jopa mahdotonta tavoittaa. Barthesin kokemuksen tarkka kuvaus kuitenkin herättää lukijassa muistikuvia vastaavanlaisista omakohtaisista vahvoista kokemuksista.

Ennen *Valoisaa huonettakin* Barthes on pohtinut punctumin kaltaisen kokemusta halkovan hetken merkitystä, mutta hieman eri perspektiivistä. Barthes tarkastelee yhteyksiä G.E. Lessingin, Denis Diderot’n ja Bertolt Brechtin näkemysten välillä kirjoituksessaan *Diderot, Brecht, Eisenstein* (1977). Siinä Barthes vertaa muun muassa Brechtin eepisen teatterin ja Eisensteinin montaasielokuvien ratkaisevien hetkien yhtäläisyyksiä. Myös Lessing teoretisoi tunnetussa *Laokoon*-esseessään (*Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766) samankaltaista merkityksellistä, ”raskaana olevaa” hetkeä, joka on samanaikaisesti täysin konkreettinen ja täysin abstrakti. Se kantaa itsessään muistojen ja lupauksen kaltaisia poissaoloja, joiden kautta historiasta tulee ymmärrettävää<sup>87</sup>. Esseessä hahmoteltu hetki sopii myös kuvaukseksi valokuvan yksittäiseen kuvaan vangitsemasta hetkestä. Esimerkiksi valokuvaaja Henri Cartier-Bressonille kuvassa ja sen ottotilanteessa juuri tällainen ennalta ennustamaton ”ratkaiseva hetki” on korvaamaton. Barthes ei mainitse Cartier-Bressonia. Kenties siksi, että jos tietyt yksityiskohdat eivät ”pistä” häntä valokuvassa, ”syynä

---

<sup>86</sup> CC, 81; VH, 55.

<sup>87</sup> Barthes 1986, 175.

epäilemättä on, että valokuvaaja on pannut ne mukaan tarkoituksellisesti”<sup>88</sup>. Sen sijaan Barthes analysoi Diderot’n *tableaun* eli kuvaelman sekä *hieroglyfin* käsitteitä tässä yhteydessä. Hetken vangitsevasta (näytelmän, kuvataiteen tai elokuvan) tableausta voi muodostua hieroglyfi eli yksittäinen, diskurssin ulkopuolinen kuva, joka välittää merkityksen katsojalle välittömästi<sup>89</sup>. Näin toimiessaan se on lähempänä ajattelun kokemusta kuin epäsuoremmin välittyvää kieltä. Yksittäinen, ikoniseksi muodostuva kuva toimii monimutkaista ja -tulkintaista kieltä välittömämmin. Tämä Barthesin hieroglyfiksi kutsuma kuvan kommunikointitapa tarkentuu *Valoisassa huoneessa* punctumiksi, joka kuvaa aina jonkin tietyn valokuvan herättämää ”ennakoimatonta ja yksityistä” kokemusta.<sup>90</sup> Kokemus punctumista monine merkityksineen ei sanallistu helposti.

Studium ja punctum ovat verrattavissa Proustin romaanissaan esittelemään kahteen erilaiseen muistin toimintatapaan. Tahdonalainen ja tahdosta riippumaton muisti ovat Proustin kertojan työkaluja, taaksepäin suuntaavan katseen tapoja hahmottaa menneisyyttä. Teoksessa jäsennetään menneiden tapahtumien musertavan suurta massaa pääosin näillä kahdella tavalla. Tahdonalainen muisti (*mémoire volontaire*) on tietoista menneisyyteen suuntautumista. Tämä tarkoituksellinen muistamisen tapahtuma on historioitsijan tapa suhtautua menneeseen. Se vertautuu Barthesin studiumiin, jossa kiinnostus on yleistä, mutta ei vielä henkilökohtaista. Proustin romaanissa on paljon menneiden tapahtumien tarkkaa kuvailua. Runsaat yksityiskohdatkaan eivät silti tuo menneisyyttä takaisin sellaisenaan. Erilaista, yksilöllisempää muistamisen kokemusta tarvitaan, jotta menneisyys herää uudelleen eloon tavalla, joka tekee sille oikeutta.

[...] nämä muistumat olisivat olleet pelkästään tietoisien, älyn ohjaaman muistin tuotteita ja [koska] sen antamat tiedot menneisyydestä eivät kätke itseensä mitään menneisyydestä sinänsä [...]”<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> CC, 79; VH, 53.

<sup>89</sup> Barthes 1986, 175.

<sup>90</sup> Burgin 1989, 77–78.

<sup>91</sup> Proust I, 54.



Myös omaan historian ja elämäntarinan kanonisoidut muistot kuuluvat tahdonalaisen muistamisen piiriin. Omaelämäkerrallinen kerronta on tietyn itseä koskevan diskurssin ylläpitämistä ja hiomista. Se on usein enemmänkin päättelykykyä, toisinaan asioiden muistamista ja näkemistä tietynlaisina vain tottumuksen voimasta.

Ajan auki keriminen on tehtävänä ja kantavana ajatuksena sekä Proustilla että hänen Marcel-kertojallaan. Valtavaa urakkaa ei tee mielekkääksi vain tahdonalaisen muistin tarjoama tieto menneestä. Tietoiselle muistamiselle vastakkaista on tahdosta riippumaton muisti<sup>92</sup> (*mémoire involontaire*). Se saa sysäyksensä yhtäkkiä ja kokemuksen myötä kadonnut aika itse herää eloon mielessä.<sup>93</sup> *Kadonnutta aikaa etsimässä* –teoksen ensimmäisessä osassa *Combray* teoksen syntyyn johtava muistelun projekti saa alkusysäyksensä siitä, kun kertoja kastaa *madeleine*-leivoksen lehmuksenkukkateehen. Makujen yhdistelmä siirtää hänet yhtäkkiä kaukaiseen lapsuuteen. Muistot alkavat nousta pintaan ilman että kokija ensin tajuaa, mitä hänessä tapahtuu:

jokin liikahtaa, haluaisi nousta esiin, jokin kuin ankkurista irrotettu, jossakin hyvin syvällä; en tiedä mikä se on, mutta se nousee hitaasti; tunnen vastuksen ja kuulen ohitettujen etäisyyksien kohinan.<sup>94</sup>

Omien muistojen ja nostalgisten kuvitelmien yhteen kietoutuminen herättää uudenlaisen todellisuuden. Siinä tahdosta riippumattoman muistin sisäinen logiikka rinnastuu historiaan. Aika kiertyy auki subjektiivista tahtia. Tapahtumat eivät muistin tuotoksena valtaa samaa ajallista mittaa kuin joskus todella tapahduttuaan. Romaani itsessään on esimerkki muistin epätasaisesta työstä. Jotkin ajanjaksot esitetään hyvin ylimalkaisesti. Toisaalta jokin yksittäinen seurapiiritapahtuma saattaa vaatia satoja sivuja kaiken sen värikkään kuvauksen tähden, jonka muisti on siitä tarkkaan tallentanut. Proustin kertoja kertoo omaa tarinaansa ja hänen elämänsä auki kerimisen myötä kokonainen aikakausi esittäytyy loistossaan.

<sup>92</sup> Myös 'tahdoton muisti', ks. Elo 2005, 176; 'tiedostamaton muisti', ks. Lagercrantz 1992, 15.

<sup>93</sup> Benjamin 1986, 15.

<sup>94</sup> Proust I, 55–58.

Barthes edustaa *Valoisassa huoneessa* perinteisen autobiografian sijaan vapaamuotoisempaa itsetutkiskelun traditiota. Barthes tarkastelee eksplisiittisesti sekä tahdonalaisia että tahdosta riippumattomia vaikutelmiaan. Proust kuvaa usein, miten mennyt *minä* herää muistamisen kokemuksessa. Menneiden tapahtumien lisäksi minä sellaisena kuin se ennen oli kykenee jälleen tuntemaan jo kadonneet tai aikaa sitten haalistuneet tunteet. Tuo mennyt minä määrittää miltei kokonaan muiston tärkeyden ja sen intensiteetin. Romaanin loppupuolella Proust kuvaa muiston hiipumista, unohdusta muistamisen tärkeänä vastavoimana. Unohtaminen on psykologisesti tärkeää: muistikuvat valikoituvat yksilön elämässä siten, että niistä muodostuu mahdollisimman koherentti ja mielekäs elämäntarina. Barthes pyrkii pitämään oman tarinansa avoimena, jottei mikään muisto tulisi torjutuksi. Kuitenkin jo valokuvan keskeisyys *Valoisassa huoneessa* määrittää omaelämäkerrallisten piirteiden muotoa.

Mikään varsinainen analyysi ei voi edesauttaa punctumin havaitsemista. Barthes kuitenkin myöntää, että muisti vaikuttaa usein punctumin löytymiseen. Tärkeää on kuvan tarkasteleminen, jonka seurauksena yksityiskohta voi vaikuttaa katsojaan yllättävästi.<sup>95</sup> Samankaltaisesti Proustin romaanissa spontaanisti muistiin palaavan menneen tapahtuman saattaa laukaista mikä tahansa sinänsä mitätön tai arkinen asia. Barthesilla spontaanin kokemuksen aiheuttavat kuvien yksityiskohdat, jotka muutoin saattavat vaikuttaa mitättömiltäkin. Tärkein näistä kokemuksista avaa Barthesille valokuvan koko olemuksen. Muisti liittyy siihen, mutta miten? *Talvipuutarhakuva* on hyvin henkilökohtainen Barthesille ja se liittyy hänen menneisyyteensä. Kuvassa on hänen äitinsä, mutta kuvattuna ennen Barthesin itsensä syntymää. Valokuva on tuttu mutta kuitenkin vieras, sillä siihen ei liity minkäänlaisia omakohtaisia muistikuvia. Barthes on ennen kuvan löytämistä käynyt läpi useita kuvia äidistään, jotka herättävät hänessä muistoja. Hän pystyy valokuvien avulla palauttamaan mieleensä äidin riisipuuterin tuoksun ja kiinankreppikankaan tunnun, muttei tämän olemusta.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> CC, 72; VH, 48–49.

<sup>96</sup> CC, 102; VH, 71.

Barthes käyttää äidin vanhojen valokuvien herättämästä jälleen muistamisen tapahtumasta nimeä *anamneesi*. Käsite on Platonilta peräisin, ja siihen liittyy paljastumisen sekä muistiin palaamisen aspekti. Jean-François Lyotardin mukaan anamneesi eli muistiin palauttaminen kohdistuu kohti tuntematonta. Muistamisen tapahtuman ennustamattomuus ja näkymättömyys ovat siis olennainen osa anamneesia. Sen lähtökohtana on aina jokin nykyisyyden tekijä, joka sysää prosessin liikkeelle.<sup>97</sup> Anamneesin kautta unohdettu tulee jälleen omalla painollaan muistetuksi, koska jokin nykyisyydessä vaatii sitä. Osa Barthesin muistoista liittyy haju- ja tuntoaistiin. Ne ovat ruumiin muistiin ja aistimuksiin perustuvia muistikuvia. Muistikäsitteistön epämääräisyys korostuu tässä yhteydessä, on outoa puhua muistikuvista, mutta muistiaistimuskaan ei tunnu kattavan kokemusta kokonaisuudessaan. Muistijälki ei puolestaan kata kokemusaspektia ruumiin elämyksiin sitoutuvissa muistoissa. Suomen kielen sana muistuma kuvaa hämärää muistoa, mutta toisaalta se viittaa ennemmin tietoisien tunnistamisen kautta havaittuun alluusioon esimerkiksi taideteoksessa.<sup>98</sup> Tahdosta riippumattoman muiston yhteydessä anamneesin käsitteen käyttäminen on paikallaan, koska se nousee mieleen hämärästä ja vielä jäsentymättömästä menneestä.

Barthesin äidin valokuvat saattavat laukaista Barthesissa muistoja ja aistielämyksiä, mutta äidin olemusta niiden avulla ei kuvista kuitenkaan voi paikantaa. Niissä paljastuu äidin identiteetti, mutta ”ei hänen totuuttaan”<sup>99</sup>. Tuo koko totuus eli äidin olemus voi paljastua vain spontaanissa kohtaamisessa sellaisen valokuvan kanssa, jota Barthes ei tiedä etsivänsä. *Talvipuutarhakuva* koskettaa Barthesia tavalla, johon hän ei ennalta osaa valmistautua. Kokemuksen tuoreus johtuu myös kuvan laadusta: siihen ei liity varsinaisesti mitään hätkähdyttävää tai kliseisesti tunteisiin vetoavaa. Barthesin mukaan historia vain ennen kaikkea erottaa hänet kuvista, joista hänellä ei voi olla omakohtaista muistoa<sup>100</sup>. Ne herättävät vain yleisempää studiumiin viittaavaa kiinnostusta. Muistojen ja aikakäsityksen koherenssiin

<sup>97</sup> Lyotard 1997a, 104–105; Lyotard 1997b, 93–94.

<sup>98</sup> Ks. esim. *Suomen kielen perussanakirja*, 234–236.

<sup>99</sup> CC, 110; VH, 76.

<sup>100</sup> CC, 100; VH, 70.

pyrkivä taipumus on hyvin vahva. Studium on tämän koherentin kokemuksen työkalu, joka rakentaa mielekästä kuvaa menneisyydestä, liittyi se sitten omaan tai yleiseen historiaan. Punctum on aina jotain tätä kokemusta häiritsevää. Siihen liittyvä nautintokin horjuttaa valokuvasta muodostuvaa kokonaiskuvaa, jota studium puolestaan rakentaa. Paradoksaalisesti Barthesin mielestä juuri punctum ennustamattomana mutta väistämättömänä poikkeamana, sananmukaisesti pistoksena on olemuksellista valokuvalle.

#### 4.2 Muistikäsitysten vertailua

Studium on tietoista kuvien tarkastelua ja niiden välittämään todellisuuteen suuntautumista. Punctumia taas ei voi mitenkään ennakoida. Yllättävyydessään se vertautuu Proustin tahdosta riippumattoman muistin toimintaan, jota ei voi tietoisesti saada tapahtumaan. Punctumissa jokin henkilökohtainen kuvassa yllättää kuvan katsojan. Silloin valokuvan studiumin tasoon yhdistyy intiimimpi elementti ja tästä syntyy katsojan kokemuksen lävistävä punctum. Samaan tapaan Proustin muistamista tapahtuma aiheutuu kahden elementin yhdistymisestä. Sen seurauksena, synteetinä niistä syntyy yllättävä vaikutelma, joka paljastuu muistiin liittyväksi kokemukseksi. *Talvipuutarhakuva* on oikeastaan Barthesin *madeleine*-leivos. Se on *Valoisan huoneen* myyttiseksi muodostuva punctumin malli, johon Barthes tuon tuostakin palaa.

Muistiproblematiikka Proustin teoksessa on kiehtonut aina teoksen ilmestymisestä saakka. André Maurois hahmottaa Proustin romaanin pääteemoiksi ajan ja muistin: ensimmäinen niistä tuhoaa ja toinen säilyttää<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Tarasti 2006, 6.

Tästä muistin aikaa vastaan käymästä kamppailusta tuloksena on koko romaani. Aika sinänsä siis rinnastuu unohdukseen. Aika itsessään jo kadottaa asiat, ihmiset ja tapahtumat. Proustin romaanissa esineet kantavat menneisyyttä itsessään. Portti menneisyyteen aukeaa usein juuri esineiden tai paikkojen kautta. Valokuva ei sikäli ole yllättävä lähtökohta punctumille, joka kokemuksena on hyvinkin samankaltainen. Myös punctum tuntuisi liittyvän vahvasti ajan kokemiseen. Punctumin löytää kuvista, joissa saavuttamattomaksi ja kahlitsemattomaksi koettu todellisuus on hetkeksi saatu ikään kuin pysymään aloillaan.<sup>102</sup> Valokuva voi toimia konkreettisenä kiinnepisteenä, johon verrattuna ajan olemuksen käsittämisen vaikeus vain korostuu.

Walter Benjaminin Proust-luennassa korostuvat historianfilosofiset teemat.<sup>103</sup> Benjaminin mukaan *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen muistitematiikka sisältää kritiikkiä Henri Bergsonin muistikäsitystä vastaan<sup>104</sup>. Myös Proust itse totesi *Le Temps* -lehden haastattelussa vuonna 1913, että hänen tahdonalaiseen ja tahdosta riippumattomaan muistiin perustuva muistikäsityksensä on täysin vastakkainen Bergsonin järjestelmälle, vaikka jo heti Proustin teoksen ensimmäisen osan ilmestyttyä sitä pidettiin jossain määrin Bergsonin ajatusten ilmaisijana. Filosofiaa opiskellut Proust tunsi hyvin Bergsonin ajattelua<sup>105</sup>. Proustin ja muiden kirjailijoiden lisäksi monet säveltäjät ja kuvataiteilijat pyrkivät hänen ajatustensa konkretisointiin taiteen keinoin.<sup>106</sup>

Proustin kannalta keskeisin Bergsonin teos on vuonna 1896 ilmestynyt *Matière et mémoire*. Siinä Bergson käsittelee hengen ja materian suhdetta, jonka analysointiin hän käyttää muistia välineenä. Pyrkimyksenä on vähentää ruumiin ja mielen välille avautuvaa dualismia, jota idealistinen filosofia on

---

<sup>102</sup> Sontag 1984, 152.

<sup>103</sup> Proustia saksaksi kääntänyt Benjamin suunnitteli kirjoittavansa Proustista laajemminkin, mutta lopulta päätyi vain joihinkin ”kirjallisiin arabeskeihin”. Ks. Peura 1994, 42.

<sup>104</sup> Benjamin 1986, 14–18.

<sup>105</sup> Myös perhesiteet yhdistivät Proustia ja Bergsonia: Proust toimi sulhaspoikana Bergsonin avioituessa 1891 Louise Neuburgerin, Proustin äidin serkun tyttären kanssa. Ks. Weber 1973, 58.

<sup>106</sup> Ks. Delattre 1948, 20; Tarasti 2006, 3.

perinteisesti kasvattanut.<sup>107</sup> Ajan käsite on aivan Bergsonin filosofian ytimessä. Filosofiansa Bergson kehitti ”puhtaan muistin” käsitteen (*mémoire pure*). Puhtaan muistin kautta menneisyys näyttäytyy sarjana puhtaita ja aitoja muistoja. Toinen Bergsonin muistin kategoria on ”tapamuisti” (*mémoire-habitude*), joka liittää ja selittää tekemme ulkomaailmalle.<sup>108</sup> Barthesin käsitteistä punctum vertautuu helpoiten puhtaaseen muistiin. Tapamuisti puolestaan sisältää ulottuvuuksia, joita studium pelkästään ei kata.

Varhaisessa, kesken jääneessä romaanissaan *Jean Santeuil* (1871-99/1901; julk. 1952) Proust antaa kuvittelulle keskeisen aseman merkityksekkään menneisyyden kuvan luomisessa. *Jean Santeuil* -romaanissa muodostuvan aikakäsityksen rakenne on samankaltainen kuin Platonin *Menon*-dialogin muistiin palauttamisen rakenne. *Menonissa* Platon hahmottelee alkuperäistä teoriaa anamneesista eli muistiin palauttamisesta. Platonin mukaan aito tieto on jo olemassa sisäisenä ihmisessä<sup>109</sup>. Anamneesi ei ole partikulaarin, henkilökohtaisen tai myyttisen menneisyyden vaan ikuisten ideoiden mieleen palauttamista dialektiikan avulla<sup>110</sup>. *Menonissa* hahmottuva anamneesi on verrattavissa siis tietämiseen ja oppimiseen, mutta Proustin yhteydessä muistiin palauttaminen kohdistuu nimenomaan yksilön menneisyyteen ja sen muistamiseen. Ideat ja niiden ikuinen maailma vaihtuivat Proustilla muistikuviksi ja menneeksi ajaksi. Muistikuvat mieleen palauttava dialektiikka on tässä tapauksessa kuvittelukyvyyn ja sen yhdistymistä, jota Proust tässä vaiheessa kutsuu vielä ”surulliseksi muistiksi”. Kuvittelu toimii vastavoimana sille. Muistin surullisuus tulee juuri sen kyvyttömyydestä palauttaa menneisyyttä sellaisenaan.<sup>111</sup> Myöhemmin ”surullisesta muistista” muokkautuu Proustin seuraavassa romaanissa tahdonalainen muisti.

Proustin romaanissaan hahmottama uudenlaisen anamneesin rakenne on siis Platonin anamneesin verrattava. Proust saa Bergsonilta rakenteen ja

---

<sup>107</sup> Bergson 1988, 9.

<sup>108</sup> Weber 1973, 74.

<sup>109</sup> Platon 1999, 123.

<sup>110</sup> Casey 1987, 13.

<sup>111</sup> Weber 1973, 66–71.

kehikon käsityksilleen ajan ja muistin toiminnasta *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksessa. Bergsonille muisti ja intuitio ovat kuvittelua tärkeämpiä. Sartre kritisoikin Bergsonia juuri intuition keskeisyydestä. Proust sen sijaan vaihtaa kuvittelun muistiin ja intuitioon muokatessaan käsitystään tahdosta riippumattomasta muistista. Proust hyödyntää Bergsonin mallia muistin kahtiajakautumisesta, vaikkei Bergsonin muistin lajeja romaaniinsa sellaisenaan suoraan sovellakaan.<sup>112</sup> Proustin teoksessa on myös kohtia, joita on tulkittu ruumiin muistin kuvauksiksi. Bergsonin mukaan tapamuisti on yksi keskeinen ruumiin muistin osa.<sup>113</sup> Esimerkiksi soitto- ja ajotaito ovat opittavissa ruumiin muistin avulla. Intentionaalinen muisti on kuitenkin vähemmän fyysinen kuin Bergsonin kuvaama spontaani muisti, joka osittain toimii ruumiin impulssien vaikutuksesta. Muistin välitön reaktio ruumiin tuntemuksiin ja liikkeisiin on usein vahva ja autenttisen tuntuinen muistikokemus. Tahdonalainen muisti sen sijaan on ennemminkin aktiivista ja valikoivaa unohtamista. Sen seurauksena menneisyys kiinnittyy kertomuksiksi ja kuviksi, jotka muuttuvat ja muotoutuvat edelleen muistin monimutkaisen toiminnan seurauksena.

Proustin romaanin monet yön jälkeen unesta heräämisen kuvaukset liittyvät ruumiin muistin unen ja hereillä olon välitilan kokemiseen. Myös paikkaan liittyvä muisti yhdistyy ruumiin muistin kanssa Proustilla. Ympäristön tuttuus, tavat ja tottumukset vaalivat tätä muistamisen lajia. Barthesissa useat valokuvat äidistä herättävät ruumiin muistoja. Tuoksut ja tuntoaistimuksiin liittyvät muistot ovat kuitenkin niin vahvan omakohtaisia, etteivät ne anna mitään varsinaista informaatiota itse äidistä. Muistot peittävät sen ainoan kohteen, jota Barthesin *Valoisassa huoneessa* yrittää tavoittaa. Vahvasti ruumiillisia muistoja herättävät valokuvat vain korostavat kokijan yksinäisyyttä ja kokemuksen hetken etäisyyttä kuvien ottoajankohdasta. Yksinäiselle subjektille unohdus saattaisikin olla kaivattu lohdutus.

---

<sup>112</sup> Weber 1973, 75.

<sup>113</sup> Esim. Merleau-Pontyn *Havainnon fenomenologiassa* näkyy Bergsonin ”tapamuistin” vaikutus. Ks. Casey 1987, 147.

Walter Benjamin kirjoittaa runollisesti siitä, miten ”muistamisen penelopentyö” eli spontaani tahdosta riippumattoman muistin toiminta on toimintatavaltaan lähempänä unohtamista kuin varsinaista muistoa<sup>114</sup>. Benjamin viittaa siihen, miten Homeroksen *Odyssiassa* Odysseuksen vaimo Penelope kutoo päivän ja yöllä purkaa salaa kutomansa. Uuden aamun koittaessa työ alkaa aina alusta. Unohtaminen on muistamisen kannalta välttämätöntä. Muistin kude muodostuu jatkuvasta muistikuvien rakentamisesta. Muistot eivät ole millään tapaa valmiita vaan jatkuvan työn muuttuvaa tulosta. Muistojen laatua määrittää se, miten aktiivisen työstämisen kohteena ne ovat. Unohdettujen aarteiden tapaan kauan unohduksissa olleet menneet tapahtumat saavat erityisen auran, kun ne vaikkapa valokuvan seurauksena saavat muistikuvan muodon.

Unohdus valtaa koko ajan tilaa muistoissa, muistaminen on jatkuva prosessi, joka ottaa materiaalikseen aineksia myös nykyisyydestä. Penelopen tarinassa yön vertauskuva liittyy myös uneen. Muistot ovat unien laajaa kuvamateriaalia. Unet myös sekoittuvat muistikuvien välityksellä menneisyyteen. Kaukaisiin asioihin liittyvät muistikuvat vaikuttavat unenkaltaisilta ja usein muistelijä epäröi eikä vain jokin todenkaltainen uni ole jo kauan sitten todellisuudessa tapahtunut. Proustin tahdosta riippumaton muisti ja Barthesin punctum eivät ole ammennettavissa loputtomiin. Jos jokin yksityiskohta on herättänyt elävän muistikuvan, se ei välttämättä enää toisella ulkoisesti täysin samankaltaisella kokemukserällä saa mennyttä heräämään.

Unohtamisen vastakäsitteenä muistamiselle voi ymmärtää havainnollisesti valokuvan vaikutuksen kautta. Kuva toimii muistamisen välineenä ja tuntuu ikään kuin tiivistävän muiston itseensä. Kuitenkin se samalla tukahduttaa alun perin hajanaisemman ja epäselvemmän muistikuvan, joka vaikuttaa valokuvaa epätodellisemmalta ja vähemmän luotettavalta. Kun kuvasta tulee muistamisen väline, muistikuva kiinnittyy siihen sen sijaan että se erottuisi ainoastaan muistamisen tapahtuman seurauksena. Kuvaan tuntuisi liittyvän sitä vähemmän spontaania muistamista, mitä tutumpi se on. *Talvipuutarhakuva* löytyi sattumalta vanhojen kuvien joukosta ja se pääsi

---

<sup>114</sup> Benjamin 1989, 68.



näin yllättämään Barthesin. Valokuvasta tai oikeammin sen ideasta muodostuu ikoninen, kun Barthes kuvailee sen aikaansaamaa kokemusta itsessään. Tarkastelemalla vaiheita ensivaikutelmasta aina varmuuteen siitä, että valokuvalla on ainutlaatuista merkityksestä juuri hänelle, Barthes pyrkii pysymään avoimena kaikille niille merkityksille, joita kuva hänelle voi näyttää.

Tahdosta riippumaton muisti Proustin muotoilemana aktivoi myös kuvittelukyvyyn. Tuoreeseen muistikuvaan ei liity vielä luutuneita käsityksiä, vaan kuvittelu alkaa heti prosessoida sitä.

[...] sattumalta mieleen tuleva muisto löytää meissä koskemattoman kuvittelukyvyyn, [...] kun taas silloin kun päinvastoin itse olemme ehdoin tahdoin pakottautuneet palauttamaan tietyn muiston mieleemme tuo kyky on ehtinyt kulua.<sup>115</sup>

Spontaani muisto ei ainoastaan aktivoi muistikuvaa, vaan myös koko mielikuvituksen voiman. Alkuperäinen muistamisen tapahtuma täyttyy kaikista niistä mahdollisista seurauksista, joita laukkaava mielikuvitus siihen liittyy. Myös Barthes liittyy punctumiin laajenemisen mahdollisuuden, jota hän kutsuu ”proustilaiseksi”: ”*punctumilla* on laajentumiskykyä, enemmän tai vähemmän potentiaalisesti. Tämä kyky on usein metonymistä.”<sup>116</sup> Metonymian käsite siis kuvaa Barthesin mielestä parhaiten sitä prosessia, joka Proustin arkkityyppisessä muistamiskokemuksessa on käynnissä. Punctum löytyy vain pakottamatta, mutta valokuvan kertomalle avautuen. Aika ja muistikuvien työstö saattavat muistot mittasuhteisiinsa, mutta myös vievät niistä intensiteetin ja spontaanisuuden. Muistojen työstäminen vakiinnuttaa ne tiettyyn muotoon. Muistaminen onkin oikeastaan jatkuvaa muistamiseen liittyvien mielikuvien prosessointia, jonka seurauksena ne muuttuvat varsinaisiksi muistoiksi.

Kahdentyyppisen muistamisen jako ja muistikokemuksen tarkka kuvailu on Barthesin kannalta Proustin teoksen tärkeää antia. Menneisyys uudelleen

<sup>115</sup> Proust 9; 138.

<sup>116</sup> CC, 74; VH, 51.

elettynä on Proustilla läpeensä staattinen ja kuvaelman tavoin tarkasteltavissa. Bergsonilainen menneisyyden resurrektio on puolestaan dynaaminen, käytännönläheinen ja sovellettavissa toimintaan.<sup>117</sup> Tässä kohdin on tärkeä erottaa kertoja kirjoittajasta, vaikka se on haastavaa Proustin ollessa kyseessä. Proust on omaksunut Bergsonilta dynaamisuuden ja aktiivisuuden merkityksen menneen kietoutumisessa nykyisyyteen. Koko teos ja siinä kuvattu sen syntyyn johtava prosessi on tästä todistetta. Nuoren kertojan toiminta sen sijaan on sidottua staattisempaan näkemykseen. Projektina koko *Kadonnutta aikaa etsimässä* on siis oikeastaan bergsonilainen, vaikkei se eksplisiittisesti kerronnan tasolla sitä aina olisikaan. Bergsonilainen *vita activa* toteutuu teoksen rakenteessa ja siinä, miten se kuvastaa elämän ja ajan toteutumista. *Vita contemplativa* on puolestaan sitä, mitä päähenkilö Marcel yrittää tavoittaa ja joka näyttää ainoalta mahdollisuudelta, jotta koko teos voi ylipäättään syntyä.<sup>118</sup> Eräänlainen tämän kahden toiminnan tason synteesi toteutuu myös *Valoisassa huoneessa*. Barthesin joutilaisuuden vaaliminen yhdistyessään itsetutkiskeluun saa aikaan sen, että kirjoittajalla on aikaa sekä kykyä pysähtyä ratkaisemaan tärkeitä mutta hitautta vaativia ongelmia.

Myös *keston* käsite liittyy Proustin aikakäsityksen bergsonilaiseen ajatteluun<sup>119</sup>. Intuitio on kuitenkin todennäköisesti kaikkein tärkein Proustin Bergsonilta omaksuma käsite. Bergsonilla intuitio yhdistää prosessissa yleisen ajan ja minän. Bergsonilaisen intuition yhtenäisyys näkyy Proustilla *madeleine*-leivoksen menneisyyden ja nykyisyyden yhdistymisessä, joka on muodostunut miltei arkkityypiseksi muistamisen kuvaukseksi. Siitä mikä Bergsonilla koskee yleistä, Proust tekee yksityistä, henkilökohtaista ja intiimiä.<sup>120</sup> Tarinankertojan ja fiktion muovaajan käsissä filosofia muuttuu yksilön käsitettäväksi, yleinen malli selitetään yksityisen kokemuksen kautta. Samaan Barthes pyrki *Valoisassa huoneessa*, joka rakenteeltaan kuvaa kirjoittajan tietä umpikujan kautta varmaan tietoon. Tuon tiedon saavuttaminen Barthesin kuvaamana on valaistumisen kokemuksen kaltaista.

---

<sup>117</sup> Weber 1973, 74–76.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Delattre 1948, 10

<sup>120</sup> Weber 1973, 75–76

Myös ilon kokemuksen legitimointi filosofian piirissä liittyy bergsonilaiseen elämänfilosofiaan. Havainto ja tahdonalainen muisti eivät saa mitään erityistä irti siitä kokemuksesta, joka sysää tahdosta riippumattoman muistin puolestaan toimimaan. Proustin kuvaamaan tahdosta riippumattoman muistamisen kokemuksen liittyy ekstaattinen ilo sekä aivan erityinen nautinto. Se on jälleennäkemisen riemua uudelleen löydetyin menneisyyden edessä.<sup>121</sup> Barthes tekee *Valoisassa huoneessa* surutyötä, mutta äidin olemuksen löytäminen saa aikaan tuon saman ilon kokemuksen. Kadotetuksi luullun löytämisestä koituva jälleennäkemisen riemu on kokemus, joka samalla kirkastaa valokuvan luonteen tuon kokemuksen keskeisenä välittäjänä.

---

<sup>121</sup> Blanchot 1975, 56.

## 5. Valokuvassa ”ei mitään proustilaista”

Barthesin huomautus valokuvan ja ”proustilaisuuden” yhteensovittamisen mahdottomuudesta *Valoisassa huoneessa* jää helposti vaille huomiota. Barthesin sivulauseesta kuitenkin käy ilmi, miten Barthes omien näkemystensä rinnalla kuljettaa proustilaista viitekehystä ja vertaa niitä keskeisissä kohdissa toisiinsa. Aiemmat kehittelyt viittaavat vahvasti siihen, että Barthes tarkoittaa ”proustilaisuudella” nimenomaan Proustin ja tarkemmin ottaen *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen muistitematiikkaa. Huomion merkitys aukeaa vasta, kun tarkastellaan lähemmin Proustin näkemyksiä muistamisesta. Sivujuonteelta vaikuttavat huomioidut valokuvan merkityksestä Proustin teoksessa liittyvät myös olennaisissa kohdissa Barthesin valokuvateoreettisten kehittelyjen tausta-aineistoon. Valokuvaaja Brassain huomioidut Proustin valokuvausta muistuttavasta työskentelytavasta valottavat yhteyksiä ja toisaalta eroja kirjallisten muistikuvausten ja valokuvien herättämien kokemusten välillä.

Äidin kaipaus ja hänen muistonsa säilyttäminen on tärkeä kirjoittamisen motivaatio Barthesille *Valoisassa huoneessa*. Samaan tapaan Proustin romaanin tärkeimmät muistia käsittelevät jaksot liittyvät usein äidin kaipuuseen. Menneen ajan herättämä nostalgia ylipäätään saa katseen kääntymään muistin puoleen. Valokuvat tarjoavat materiaalia muistojen virkistämiseksi, mutta toisaalta ne kuvaavat jo sinällään yhtä tulkintaa menneestä. Kuva jättää kaipaavan muistelijan yksin, tuo kokemus saa tajuamaan menneisyyden saavuttamattomuuden. Muistojen esiin manaamisen mahdottomuus saa lopulta kirjoittavan subjektin tajuamaan kuoleman ja sitten oman kuolemansa väistämättömyyden. Proust ja Barthes ovat kyenneet siirtämään kirjoituksiinsa jotain hyvin olennaista ja sellaisenaan jaettavissa olevaa tästä yksinäisyyden syvästä kokemuksesta.

## 5.1 Proustin kuvat

Barthes suunnitteli kevääksi 1980 Collège de Franceen seminaaria *Proust et la photographie*<sup>122</sup>. Seminaari piti aloittaa Barthesin saatua päätökseen kurssinsa *La préparation du roman II*, mutta hän kuoli pian kurssin viimeisen luennon jälkeen liikenneonnettomuudessa saamiinsa vammoihin. Seminaarissa Barthesin oli määrä esitellä mielenkiintoinen sarja vanhoja valokuvia. Hän keräsi valokuvaaja Paul Nadarin Proustin aikalaisista ja tutuista ottamia valokuvia, jotka ovat Proustin elämäkertatietojen mukaan ratkaisevasti vaikuttaneet *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen henkilökuviin muodostumiseen. Keräämänsä biografisen aineiston lisäksi Barthes suunnitteli kertovansa kuvattujen henkilöiden yhteyksistä Proustin teoksiin.<sup>123</sup> Seminaaria valmistelevien muistiinpanojen perusteella on vaikea sanoa, miten laajalti Barthes loppujen lopuksi olisi hahmotellut Proustin seurapiirien verkostoja ja niiden esikuvia. Barthes suunnitteli Proustin kuvia käsittelevää seminaaria samaan aikaan kuin kirjoitti *Valoisaa huonetta*. Noihin aikoihin Barthes kirjoitti myös pieniä ”kronikoita” (*Chronique*) *Le Nouvel Observateur* -lehteen, jossa ne ilmestyivät muutaman kuukauden ajan talvella 1978–79<sup>124</sup>. Saman lehden valokuvalle omistetussa erikoisnumerossa ilmestyi suuri osa niistä valokuvista, joita Barthes käyttää *Valoisan huoneen* ensimmäisessä osassa esimerkkeinään<sup>125</sup>.

Proustin suhde valokuviin ja etenkin niiden rooli tämän romaanin kirjoitusvaiheessa oli aiheena ollut ilmeisesti Barthesin mielessä jo jonkin aikaa. Vuonna 1978 ilmestyi kirja, jossa esiteltiin kyseisiä kuvia selityksineen<sup>126</sup>. Barthes viittaa tähän teokseen pari vuotta sen ilmestymisen jälkeen seminaarimuistiinpanojensa yhteydessä. Myös *Valoisassa huoneessa*

---

<sup>122</sup> PR, 285–457.

<sup>123</sup> PR, 21–22. Tärkeänä lähteenä Barthesilla on George D. Painterin kattava kaksiosainen Proust-elämäkerta. Siinä Painterin tavoitteena on osoittaa, miten Proustin elämän tapahtumat ja henkilöt ovat vaikuttaneet tämän teoksen syntyyn; ks. Painter 1959, xii. Elämäkerta mainitaan myös *Valoisan huoneen* bibliografiassa. Ks. CC, 186; VH, 126; PR, 467.

<sup>124</sup> PR, 17.

<sup>125</sup> Olin 2002, 103

<sup>126</sup> Ks. Bernard, Anne-Marie 2003 *Le Monde de Proust vu par Paul Nadar*. Paris: Éditions du Patrimoine.

Barthes käyttää esimerkkinä Proustin aikalaisten kuvia. Kuvien herättämät ajatukset tukevat Barthesin käsityksiä valokuvasta yleisemminkin. Barthesin mielenkiinto Proustia ja tämän kirjoitusprosessia kohtaan siis kasvoi samaan aikaan, jolloin hän kirjoitti *Valoisan huoneen*. Kirjoittaessaan valtavaa romaaniaan Proust erakoitui ja hänelle valokuvat toimivat muistikuvien virkistäjinä ja loppumattoman tarkastelun lähteenä. Valokuva apuvälineenä ja muistin herättäjänä kirjoittamisessa ei kuitenkaan riittänyt Barthesille. Hän halusi kirjoittaa itse valokuvasta ja kuvata eksplisiittisesti sitä muistojen ja kokemusten maailmaa, jonka kuvat Proustinkin käytettäväksi olivat avanneet. Proustin romaani on fiktiota ja hän kirjoittajana käyttää mielensä mukaan muokaten kuvien herättämiä muisti- ja mielikuvia. Kuvat kiistatta kuitenkin vaikuttavat teoksen taustalla. Tähän Proustille ominaiseen luovaan prosessiin Barthes kiinnitti huomiota samaan aikaan, kun valokuva yleisemminkin alkoi jälleen häntä kiinnostaa.

Proustilaisen maailman valokuvissa on ikuistunut niiden kuvaamien ihmisten ulkoasu. Kuvat ovat vanhoja ja niiden esittämien henkilöiden elämäntarinat sekoittuvat Proustin henkilöiden tarinoihin. Persoonasta kertovia piirteitä voi tunnistaa, mutta niistä on jäljellä vain ajan haalistama kalpea varjo. Valokuvia katsoessa herää tuntemus mahdottomuudesta käsittää yksilöä koko tämän olemuksessa. Kuitenkin kuvien henkilöt ovat nimettävissä ja korkean syntyperän vuoksi heistä on paljonkin elämäkertatietoa saatavilla. Tämä tieto lisää jotain kuviin, muttei selitä niitä kokonaan. Valokuvien kuvaama aika on vieras, vaikeasti kuviteltavissa ja monet yksityiskohdat vain herättävät lisää kysymyksiä. Erityisen vaikeasti tavoitettavilta valokuvien hahmot tuntuvat kun niitä vertaa Proustin teoksessaan ajan kuluessa samoista henkilöistä yhä tarkemmaksi piirtämään kuvaan. Kirjallisuuden ja muistin kuva on Proustin teoksessa tarkempi kuva, todempi muistelijalle ja myös lukijalle kuin valokuva. Barthes hyödyntää *Valoisassa huoneessa* tätä kirjoituksen ja valokuvan välistä jännitettä suhteessa muistiin. Kirjoitus muiston välittämisessä voi toimia yhdessä kuvan kanssa. Barthes nimeää nimenomaan sääliksi valokuvien herättämän rakkauden. Tätä valokuvan ajalliseen luonteeseen liittyvää haikeutta hän itse tuntee proustilaisen maailman

henkilöhahmoja kohtaan näiden kuvia katsellessaan.<sup>127</sup> Barthesin kirjoituksessa tuo kuviin kuuluva nostalgia ei jää mykäksi vaan saa kuvauksen, joka lähenee tarkkuudessaan kuvien aikaansaamaa kokemusta.

Aika ylevöittää valokuvan. Mennyttä esittävät kuvat saavat auran, joka liittyy katoavaisuuteen. Etenkin ihmiskasvot valokuvan esittämänä saavat kuvan sitoutumisen aikaan moninkertaistumaan. Ajasta ja sen kulumisesta tulee valokuvan katsojalle ilmeistä. Proustin henkilöahmoista ristiriitaisin paroni Charlus pohtii valokuvan luonnetta tavalla, jonka vaikuttaa tuoreelta Barthesinkin yhteydessä.

Valokuvaan tulee hiukan arvokkuutta, joka siltä muutoin puuttuu, kun se lakkaa toistamasta todellisuutta ja näyttää meille sellaista mitä ei enää ole.<sup>128</sup>

Benjaminin teoretisoima auran käsite tulee mieleen myös Proustin tavasta käyttää valokuvia romaaninsa sisällä. Valokuvan esittämät ihmiskasvot vaikuttavat Proustin kertojaan vahvasti. Kuva Marcelin isoäidistä on tarkastelun välineenä tämän kuoleman jälkeen, mutta vasta tahdosta riippumaton muisti herättää isoäidin muiston vahvana ja elävältä tuntuena. Toisessa yhteydessä Proustin kertoja joutuu todistamaan, kuinka Vinteuilsäveltäjän tytär rakkaan isänsä kuoleman jälkeen häpäisee tämän valokuvan. Valokuva edustaa tällöin esittämäänsä henkilöä ja korvaa fyysisenä objektina tämän läsnäolon, muttei kuitenkaan korvaa läsnäoloa ja todellisia muistoihin liittyviä merkityksiä. Myös Barthesille valokuva edustaa kohdettaan, mutta se on ennen kaikkea muistoesine. Barthesin kuvaukset kuolleesta äidistään tuovat vahvasti mieleen Proustin kertojan elävät muistikuvat edesmenneestä isoäidistään<sup>129</sup>. Barthesin suhtautuminen valokuviin on ennen kaikkea kunnioittavaa, ei koskaan niitä tuhoavaa. Hän antaa arvon valokuvalle ja etenkin sen esittämille kasvoille. Aika, joka niihin on sidottu herättää paitsi nostalgian myös säälin tunteen. Silti kasvot eivät pakota katsomaan toisaalle,

---

<sup>127</sup> CC, 179; VH, 122.

<sup>128</sup> Proust 4, 153.

<sup>129</sup> Bowie 2001, 514.

vaan Barthesille samoin kuin Proustille ne nousevat edustamaan kokonaista maailmaa valokuvien takana.

Barthesia kiinnostaneita kuvia ovat käyttäneet muutkin Proustin kirjoitusprosessia pohtineet. Unkarilais-ranskalaisen valokuvaajan Brassain<sup>130</sup> postuumisti 1997 ilmestynyt Brassain teos *Marcel Proust, sous l'emprise de la photographie* on jo itsessään kuin muistoesine. Siinä Proustin henkilöahmot saavat keskeisen rooliin irrallaan romaanista. Brassain mukaan Proust-asiantuntijat eivät ole lainkaan aiemmin kiinnittäneet huomiota valokuvan rooliin tämän teoksessa. Anekdoottien poimimisen sijaan Brassai pyrkii osoittamaan, miten valokuva liittyy Proustin romaanin keskeisiin jaksoihin. Brassai menee niin pitkälle, että vertaa Proustin kerronnallisia keinoja kuten näkökulman vaihteluita ja sanamuotoja valokuvan teknologiaan. Valokuvaan viittaavat metaforat tekstissä ohjaavat Brassain vertaamaan Proustia valokuvaajaan, joka taitaa kaikki kuvan lajityypit.<sup>131</sup>

Proust saa Brassain pohtimaan, miten kirjailijaa ja valokuvaajaa yhdistää taistelu aikaa vastaan tai toisaalta sen puolesta.<sup>132</sup> Aika hävittää ympäröivää maailmaa pala palalta, mutta se myös tarjoaa valokuvaajalle välineen hetken ikuistamiseen. Teoksensa ensimmäisessä osassa Brassai esittelee samoja valokuvia, joita Barthes käytti Proustia käsittelevässä seminaarissaan. Elämänsä lopun erakoituneena viettänyt Proust käytti kirjoittaessaan innoituksena lukuisia valokuvia, joita hän keräsi tuntemiltaan kiinnostavilta ihmisiltä.<sup>133</sup> Valokuvien vaihtaminen oli 1900-luvun alun sosiaalinen rituaali, jonka Proust nivoi osaksi romaaninsa rakentamista. Kuvien palapeli, visuaalinen mosaiikki oli romaanin ensisijaista konkreettista materiaalia.<sup>134</sup> Proust sitten yhdisteli palasia mielensä mukaan. Nimet vaihtoivat paikkaa, piirteet sekoittuivat ja tapahtumat muuttivat luonnettaan. Proustin romaanin

<sup>130</sup> Oik. Gyula Halász, 1899–1984.

<sup>131</sup> Brassai 2001, 103.

<sup>132</sup> Montier 2003a, – . Artikkelin julkaistu myös teoksessa: Jean Cléder & Jean-Pierre Montier (toim.) 2003 *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

<sup>133</sup> Brassai 2001, 20, 27.

<sup>134</sup> Montier 2003a, – .



suhde todellisuuteen on kuin vääristävän peilin. Todellisuuteen pohjaavat piirteet ovat erotettavissa, mutta ne ovat kokonaan muokkautuneet toisiksi. Kirjailijalle muisti on raakamateriaalia, mutta ei pyhää eikä säilyttämisen arvoista sellaisenaan.

Valokuvan olemus vie Brassäitä kohti samoja kysymyksiä, jotka kiinnostavat Barthesia. Brassäi pyrkii hahmottamaan valokuvaan sisältyvää ja juuri sille ominaista ajattelun tapaa. Vaikka hänen valmiutensa analyysiin eivät valokuvaajana olleet samat kuin Barthesin, Brassäin onnistuu intuitiivisesti kiinnittää huomiota joihinkin keskeisimpiin ajattelun prosesseihin Proustin romaanissa. Hänelle Proust on ennen kaikkea eräänlainen mielen valokuvaaja, joka kerää vaikutelmia itseensä ja kehittää niitä sitten kirjoituksessaan tarkoiksi kuviksi menneestä ajasta.<sup>135</sup> Proust oivaltaa valokuvan todisteluonteen ja toisaalta sen mielikuvitusta vahvistavan ja kiihdyttävän voiman. Valokuvien kautta hän sitoo myös romaaninsa entistä enemmän osaksi omaa henkilökohtaista historiaansa, elettyä elämää ja mennyttä aikaa. Barthesin käytössä *Valoisan huoneen* kuvien funktio on samankaltainen. Valokuvat sitovat teoreettisen pohdinnan Barthesin omaan elämään ja siitä muodostuvaan uniikkiin tarinaan. Jo *Barthes Barthesista* ennakoi tällaista valokuvien funktiota, mutta oikeastaan vasta *Valoisassa huoneessa* kuvat nousevat tekstin rinnalla tasaveroisiksi. Tekstin ja valokuvien välille muodostuu kenttä, jossa Barthes peilaa ja testaa omia käsityksiään valokuvasta.

Sekä Barthes että Brassäi ymmärtävät jotain olennaista Proustin romaanissa esiintyvistä valokuvakäsityksestä. Valokuvat Proustin aikalaisista herättävät nostalgiaa, mutta jäävät muuten hajanaisista tiedonpalasista huolimatta arvoituksiksi. Barthesia kiehtovat Proustin henkilöhahmojen muodostumiseen vaikuttaneet kuvat. Tästä kertovat *Collège de Francen* seminaarimuistiinpanot. *Valoisassa huoneessa* hän käyttää samalla tavoin valokuvia kirjoittamisen inspiraationa. *Talvipuutarhakuva* on eniten verrattavissa Proustin käyttämiin kuviin, sillä sitä lukija ei näe, vaikka se onkin kirjoituksen kannalta keskeinen. Se toimii muistamisen tapahtuman

---

<sup>135</sup> Brassäi 2001, xii.

aktivoijana ja pisteenä, johon Barthesin ajatus kiinnittyy. Tätä kiinnekohtaa vasten Barthes kehittää näkemystään valokuvan olemuksesta.

## 5.2 Varjo äidistä

*Valoisassa huoneessa* Barthes kuvaa kaikkien maailman valokuvien muodostavaa labyrinttia. Hänelle sen keskiössä on *Talvipuutarhakuva*. Barthes nimeää kyseisen kuvan Ariadnekseen, jonka avulla hän voi selvittää, miksi valokuva häntä oikeastaan kiehtoo. Kreikkalaisen mytologian Ariadne antaa langan eli johtolangan ja avun labyrinttiin eksyneelle. Kuva äidistä opastaa samalla tavalla kirjoittajaa valokuvan olemuksen etsimisessä.<sup>136</sup> *Talvipuutarhakuva* on Barthesille siis sekä valokuvaa koskevan arvoituksen ratkaisu sekä sitä kohti vievä opas. Barthes käyttää usein labyrintin metaforaa<sup>137</sup> ja se sopii vertauksena hyvin myös ajattelun prosessiin *Valoisassa huoneessa*. Kaikki alkaa valokuvan olemuksen jäljittämistä ja omaa lähtökohtaansa ja erinäisiä valokuvia analysoituaan Barthes päättyy umpikujaan. Teoksen kahdesta osasta ensimmäinen päättyy siihen, että Barthes tunnustaa erehtyneensä kokonaan tutkimuksen suunnasta. Löytäkseen etsimänsä hänen on ”laskeuduttava syvemmälle”<sup>138</sup> itseensä. Fenomenologian antamaa vapautta hyödyntäen Barthes keskittyy tarkastelemaan kuvia ja etenkin niiden itsessään aikaan saamia reaktioita. Barthesin liikuttua yleisellä tasolla studium ja punctum sekä niiden merkitys katselukokemuksessa selkiytyvät. Kuitenkaan Barthes ei kykene löytämään valokuvan luonnetta, jota hän kutsuu Platoniin juontavalla käsitteellä *eidōs*.<sup>139</sup>

<sup>136</sup> CC, 114; VH, 79. Ks. myös Wigoder 2001, 29.

<sup>137</sup> Lukuvuonna 1978–79 Barthes piti *Préparation du roman I* -kurssinsa ohessa seminaarin *La métaphore du labyrinthe*. PR, 16.

<sup>138</sup> CC, 95–96; VH, 66.

<sup>139</sup> Ibid.

Tätä valokuvan ideaa etsiessään Barthes joutuu pohtimaan tutkimuksensa lähtökohtia entistä perusteellisemmin. Yleisten, koko kulttuurille kuuluvien uutis-, taide- ja historiallisten kuvien sijaan Barthes hakeutuu perhealbumin läpikotaisesti henkilökohtaisten valokuvien pariin.

Kuvien käyttö sosiaalisissa rituaaleissa on perheyksikössä tiivistynyt muistojen välittämiseksi sukupolvelta toiselle. Tämä muistiin liittyvä perhekuvan perusfunktio saattaisi siis viedä lähemmäs kuvan luonteen ja olemuksen käsittämistä. Valokuva kollektiivisen muistin välineenä ei varsinaisesti ole Barthesin tutkimuksen kohteena. Silti *Valoisan huoneen* bibliografiassa mainitaan Pierre Bourdieun toimittama tutkimus valokuvaan liittyvistä sosiaalisista käytännöistä. Teoksen nimi *Art moyen* viittaa valokuvan rooliin käyttötaiteena. Ranskassa on Baudelairen ajoista saakka pidetty valokuvaa lähinnä apuvälineenä, joka ei yllä taiteen korkeimpaan luokkaan.<sup>140</sup> Bourdieun tutkimuksessa korostuvat valokuvan erilaiset käyttötavat perheen ja suvun yhteydessä, eli siinä ei pohdita niinkään valokuvan olemusta vaan keskeistä on sen laaja käyttö yhteiskunnassa. Vaikka Barthesin käyttämät kuvat olisivat perhealbumista peräisin, hän katsoo niitä vain omasta perspektiivistään. Vaikkei Barthes eksplisiittisesti pohdi valokuvaa perherituaaleissa, hän tuntuu kuitenkin kommentoivan Bourdieun edustamaa sosiologiaa. Barthes kirjoittaa vastustavansa tieteen tapaa suhtautua perheeseen. Konfliktien ja velvollisuudentunnon sijaan hän paikantaa perheyksikön siteet kiintymyksestä ja toisistaan välittämisestä johtuviksi.<sup>141</sup> Barthes kirjoittaa *Valoisassa huoneessa* koruttomasti äitinsä käsittämättömästä lempeydestä ja siitä, miten hän ei oikeastaan koskaan edes ”puhunut” äidilleen.<sup>142</sup> Barthesin mukaan sanat eivät mahtuneet heidän väliinsä eikä niille ollut tarvetta.

Perheen merkitys Barthesin pohdinnassa liittyy tämän äidin muiston vaalimiseen. Barthes toteaa äidin olleen hänen sisäinen lakinsa, jonka

<sup>140</sup> Ks. Baudelaire, Charles 1984 [1859] ”Nykyaikainen yleisö ja valokuvaus”. Teoksessa: Martti Lintunen (toim.), *Kuvista sanoin. Ajatuksia valokuvasta. Osa 2*. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 35–39.

<sup>141</sup> CC, 116; VH 80.

<sup>142</sup> CC, 107, 112; VH, 75, 78.

kuolema on osoittanut Barthesille myös hänen oman kuolemansa. Jälkeläisiä vailla kirjoittaminen jää näin hänen elämänsä ainoaksi tarkoitukseksi.<sup>143</sup> Koko teosta motivoivaksi pyrkimykseksi Barthes paljastaa äidin muiston säilyttämisen. Proustin mallin mukainen haikeus ja perherituaalien muistelu saattaa yllättää *Valoisan huoneen* lukijan. Barthes tuntuu etsivän siinä kotia laajasti käsitettynä. Hän kuvailee haikeasti, miten haluaisi elää erään vanhan valokuvan esittämässä vanhassa espanjalaisessa kaupungissa. Kuitenkin vain juuri kyseinen kuva herättää tuon tuntemuksen. Se tuntuu avaavan Barthesille pääsyn oman kaipauksensa syihin. Charles Cliffordin valokuva *Alhambra (Grenada)* vuodelta 1854 herättää Barthesissa halun, joka perusteellisemmin tarkasteltuna toisaalta kurkottaa kohti utooppista aikaa ja toisaalta vie sisäänpäin, kohti jotain Barthesissa itsessään. Tässä yhteydessä Barthes muistuttaa Freudin käsiteparista *heimlich – unheimlich* (salainen – kammottava) ja siitä, miten Freudin mukaan äidin ruumis on ainoa paikka, missä ihminen voi varmuudella tietää olleensa. Barthesin mukaan kaipuu ja valokuvan esittämän paikan tuttuus herättää hänessä äidin. Maiseman olemus Barthesille on tuo kiehtova salaisuus, koska se on hänen halunsa määrittämä.<sup>144</sup> Barthes tunnistaa siis oman halunsa juuri äidin kuoleman herättämäksi kaipuiksi, joka taustalla motivoi hänen kiinnostustaan valokuvaan.

Äidin kaipuu ja sen kuvaus kuuluu keskeisesti myös *Kadonnutta aikaa etsimässä* –teokseen. Sen aloittaa mennyttä koruttomasti kuvaava lause ”Longtemps, je me suis couché de bonne heure.”<sup>145</sup> Kahdeksan sivun mittainen aloitusjakso johdattaa lukijan unen ja valveen välitilan pohdinnalla teoksen muistitematiikkaan. Ensimmäisessä osassa *Combray* kuvataan, miten nuori Marcel odottaa joka ilta kiihkeästi äitinsä hyvänyönsuudelmaa. Tämä pieni iltarituuali on pojan koko päivän kohokohta. Jos se jostain syystä jää väliin, hän on valmis epätoivoisiin ja isän vihaa uhmaaviin tekoihin

<sup>143</sup> CC, 113; VH, 78.

<sup>144</sup> CC, 68; VH, 46. Ks. myös Freud 1955, 245.

<sup>145</sup> Proust 1999, 13. ”Pitkät ajat menin varhain nukkumaan.” (Suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen; Proust 1, 5.). Barthesin romaanin valmistelua käsittelevän kaksivuotisen kurssin aloitti 19.10.1978 pidetty konferenssi nimellä *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*. Barthes piti samasta aiheesta luennon marraskuun lopulla New York Universityssa. Ks. PR, 17. Collège de Francen konferenssiluento on julkaistu *Le bruissement de la langue* -kokoelmassa.

saadakseen äidin edes hetkeksi luokseen. Proustin romaanin pojalle tämä on ensimmäinen rakkaudesta johtuva kärsimys, joka muodostaa mallin kaikille seuraaville rakkauksille. Barthes tulkitsee tähän romaanin kohtaan viittaavassa fragmentissa *Rakastuneen kielellä* -teoksessaan, että kieltäessään läsnäolonsa ja vastauksensakin pojan pyyntöön äiti asettaa tämän julmasti torjutun rakastetun asemaan.<sup>146</sup> Kuolema tekee tästä äidin kiellosta ehdottoman ja peruuttamattoman. Äidin etsiminen, tämän olemuksen, läsnäolon ja kaikkivoivan rakkauden tavoittelemisen tavalla tai toisella toistuu niin Proustin kuin Barthesinkin kirjoituksissa. Rakkauden kaipuu saa etsimään sen kokemista määrittävää alkukokemusta, muistoa kaikkivoivasta suhteesta äitiin ennen sen murtumiseen johtavaa väistämätöntä pettymystä.

Kuva äidistä lapsena talvipuutarhassa kohoaa Barthesin *Valoisan huoneen* keskeiseksi kuvaksi, josta koko valokuvan olemus lopulta valkenee Barthesille. Kuvaa ei tarkoituksella näytetä lukijoille, mutta kirjoittaja kuvailee sitä tarkkaan. Barthes toteuttaa huolellista *ekfrasista*<sup>147</sup> talvipuutarhakuvan kohdalla. Se tulee lukijalle tutuksi yksityiskohtaisesti taustaa sekä äidin ja tämän veljen eleitä myöten. *Valoisasta huoneesta* tehdyissä tulkinnoissa on myös esitetty, että koko *Talvipuutarhakuvaa* ei ole olemassa, vaan se on Barthesin synteesi useammasta eri kuvasta. Näistä tärkein ja lähinnä *Talvipuutarhakuvaa* olisi *Valoisassa huoneessa* nimellä *La Souche* (suom. *Kantaisä*) varustettu kuva.<sup>148</sup> Siinä on kuvattu kaksi lasta nojaamassa istuvaan parrakkaaseen isoisäänsä. Kuva on Barthesin omasta perhekuvien kokoelmasta. Spekulaatio *Talvipuutarhakuvan* olemassaolosta vain korostaa sen keskeisyyttä. *Talvipuutarhakuva* on eräänlainen alkukuva Barthesin ajattelun prosessille. Se yhdistää autobiografisen ja valokuvateoreettisen projektin ja toteuttaa lopulta Barthesin haaveen monumentista kuolleelle äidilleen.

Barthesin ajatus kiertää hänen kuolleen äitinsä muiston ympärillä. Kiinnostus valokuvaan saa syvyyttä rakastetun ihmisen suunnattomasta kaipauksesta.

<sup>146</sup> FD, 178; RK, 170.

<sup>147</sup> *Ekfrasis* eli kuvan esittäminen sanoin, verbaalisen kuvauksen muoto, joka juontaa juurensa antiikin kirjallisuuteen. Ks. esim. Mikkonen 2005, 262–267.

<sup>148</sup> Olin 2002, 108–110.

Ilman objektia, johon kiinnittyä ja josta saada lohdutusta, suru ei löydä ilmaustaan. Muistoesineet muistuttavat talismaaneja, niistä tulee esineitä joiden merkitys laajalti ylittää niiden faktiset rajat. Tavoitettuaan äitinsä olemuksen tämän lapsuudenkuvasta Barthes tajuaa menetyksensä syvyyden, kuoleman totaalisuuden sekä oman kuolemansa väistämättömyyden.<sup>149</sup> Samoin kuin Proustin tarinan kuvat, yksittäinen kuvafragmentti saa fantasian piirteitä kasvaessaan edustamaan kokonaista kertomusta.<sup>150</sup> Menetyksestä johtuva ahdistus kiinnittyy tekstin tasolla eri asioihin. Proust suree yleisemmin kadonnutta menneisyyttä, mutta Barthes on kadottanut äitinsä ja tämän kautta siteensä elämään ja sukuun.

Barthesia on kritisoitu postmodernin kulttuuritutkimuksen valossa siitä, että hän kykenee näkemään äitinsä vain proustilaisena projektina, ennemmin sentimentaalisuuden kohteena kuin puhuvana subjektina. Äidin nimeä ei koskaan mainita, kuten ei Proustkaan romaanissaan tee. Barthes nimenomaan korostaa, ettei halua pelkistää äitiään Äidiksi.<sup>151</sup> Silti Barthes kykenee kohtaamaan äitinsä vain vaarattomana lapsena: *Talvipuutarhakuva* lisäksi hän muistelee sitä, miten hoivasi äitiään kuolinvuoteella kuin tämä olisi hänen oma lapsensa.<sup>152</sup> Barthes ei kuitenkaan kiistä tai kommentoi tätä ongelmaa, vaan korostaa löytäneensä vain sen osan äitinsä olemusta, joka on olemassa juuri hänelle. ”Talvipuutarhakuva oli todella oleellinen, se toteutti minulle, utooppisesti, *ainutkertaisen olennon mahdottoman tieteen.*”<sup>153</sup> Barthes tunnistaa mahdottomuuden saada äitiään takaisin ja takertuu siksi siihen fragmenttiin, jonka *talvipuutarhakuva* tämän olemuksen tiivistymänä hänelle näyttää. Äidin muistelemisen on väistämättä tämän tuhoamista, sillä menetettyä ei voi saada kokonaan takaisin. Valokuva voi palauttaa äidin lopultakin vain hetkeksi:

Tuijotan kiihkeästi lapsuuden, äidin, äidin-lapsena  
kaikkivaltiaaseen Hyvyyteen. Siinä tietenkä menetin  
hänet kaksin verroin, hänet lopullisessa

<sup>149</sup> CC, 112–113; VH, 78.

<sup>150</sup> Burgin 1989, 80.

<sup>151</sup> CC 116; VH 80.

<sup>152</sup> Hammer 1995, 17–19.

<sup>153</sup> CC, 110; VH, 76–77.

väsymyksessään ja hänet ensimmäisessä valokuvassaan, minulle viimeisessä; mutta juuri siinä kaikki myös kääntyi ympäri ja löysin hänet *omaksi itseksensä*...<sup>154</sup>

Myös Barthes vaikuttaa väsyneeltä. Prosessi kuvan löytymiseen on ollut pitkä ja oivallus on paitsi helpotus myös alku täydelliselle yksinäisyydelle. Postmodernista näkökulmasta Barthes *Valoisassa huoneessa* ei sure vain äitiä vaan myös kariutunutta modernin projektia<sup>155</sup>. Aiemmassa tuotannossa teoria on ollut vahvemmin läsnä. *Valoisa huone* poikkeaa lopullisesti Barthesin semiologisesta projektista ja kertoo kaipuusta myyttissävytteisten ja kokemuksen merkitystä korostavien kertomusten pariin.

Oman äidin kuva etäännyttää äidistä siinä määrin, että Barthes voi reflektoida hallittujen tai ainakin sellaisilta vaikuttavien emootioiden vallassa suhdettaan tähän. Valokuva kirkastaa kuvaamansa menneisyyden, pysäyttää muiston ja muuttaa sen kiinteään muotoon. Proustin kirjoitus, valtoimenaan virtaava teksti sen sijaan muotoilee elävää kuvaa äideistä: Marcelin omasta äidistä, tämän isoäidistä tai Gilberten äidistä Odettesta. Barthes kirjoittaa *Rakastuneen kielellä* -teoksessa, että muisto kuitenkin tuo imperfektin rakastuneen kielen kielioppiin ja repii subjektia saavuttamattomuudessaan: rakastetun muistaminen on pateettista ja tähtää tiedon tai ymmärtämisen sijaan muistelevalle subjektin onneen tai epäonneen. Tämän rakastuneen epätoivoisen anamneesin ja ajan julman leikin voi nähdä täysin vastakohtaisena kadonneen ajan *etsimiselle*.<sup>156</sup> Halu motivoi muistelun projektia ja jo etukäteen tuomitsee sen epäonnistumaan. Samaan tapaan punctumia ei voi pakottaa löytymään kuvasta. Muistamaan ponnistautuminen tuhoaa väistämättä sen välittömyyden, joka aidolle muistamiselle on välttämätöntä.

Valokuva muistin välineenä edesauttaa repivää muistiin palauttamista. Vanhat valokuvat eivät tuo takaisin edesmenneitä henkilöitä, ainoastaan muistuttavat kuoleman tapahtumasta ja lopulta sen väistämättömyydestä.

<sup>154</sup> CC, 111; VH, 77.

<sup>155</sup> Hammer 1995, 28.

<sup>156</sup> FD, 258; RK, 180.

Barthesilla on kuitenkin vahva kokemus siitä, että hän on löytänyt uudelleen äitinsä olemuksen eräästä tietystä valokuvasta. Anamneesin kaltainen jälleen muistaminen on mahdollista kuvan tuottaman voimakkaan kokemuksen seurauksena. Vaikkei valokuvassa Barthesin mukaan olisikaan mitään proustilaista, asettaa hänen kokemuksensa ja sen elävä kuvailu lausahduksen vähintäänkin kyseenalaiseksi. Punctum lähenee kokemusta tahdosta riippumattoman muistin toiminnasta. Se sitoo kokemuksen juuri valokuvaan. Barthesia loputtomasti kiehtoo se aukko menneeseen, jonka valokuva näyttäisi voivan avata. Punctum on silloin juuri tuo kokemus, jonka avulla kuvan välittämä menneisyys on tajuttavissa.



## 6. Huoneen kynnyksellä

*Valoisa huone* -nimellä suomennetun kirjan alkuperäinen ranskankielinen nimi tuo teokseen lisää mielenkiintoisia merkityksiä. *Chambre claire* eli latinaksi *camera lucida* tuo mieleen vastakohtanaan *camera obscuran*, valokuvan varhaisen esivaiheen. Camera obscurassa eli pimeässä huoneessa piirtyy kuva seinään tehdyn neulanreiän läpi muuten täysin valolta suojatun huoneen tai laatikon vastakkaiselle seinälle. Valokuvaus perustuu samaan perusideaan, mutta vasta se mahdollisti näiden heijastuskuvien pysyvän kiinnittämisen. Camera obscuran heijastuskuvat toistavat myös liikkeen simultaanisesti. Heijastuskuvat voi myös halutessaan kiinnittää piirtämällä ne suoraan siihen pintaan johon niitä heijastetaan. Valokuvatekniikassa tämä kiinnitysvaihe on täysin mekaaninen. Valokuvassa valo ihmiskäden sijaan piirtää ja kiinnittää kuvan lopulliseen muotoonsa.

Barthesin teokselleen antama nimi ei kuitenkaan ole pelkkä pimeyden ja valon eroon tai rajaan perustuva sanaleikki. Se on myös nimi taidemaalarien, piirtäjien ja kopioijien aikoinaan käyttämälle optiselle apuvälineelle. Dr. William Wollastonin vuonna 1807 kehittämässä camera lucidassa on kaksi linssiä ja yksi prisma. Laitetta katsotaan ylhäältä päin kuvattavan kohteen ollessa sen edessä. Sitä käytettäessä on mahdollista nähdä kohde kaksoiskuvana paperin päällä, johon sen saattaa suoraan ääri viivoja myöten piirtää. Perspektiivi toistuu kuvassa luonnollisena, ilman perspektiiviharhaa. Pimiö ei ole tarpeen, joskin helpointa on piirtäessä käyttää mustaa paperia ja valkoista kynää. Silloin kaksoiskuva näkyy selkeimmin piirustusalueen päällä.

Camera lucida oli taiteen lisäksi myös tieteen tärkeä työväline ennen valokuvan keksimistä. *Valoisan huoneen* alkukielisen laitoksen kannessa on pieni kuva laitteesta sen käyttötilanteessa. Barthes kuvaa camera lucidaa myös kirjan kappaleessa 44, jossa hän samassa yhteydessä kirjoittaa valokuvan latteudesta. Barthes palaa jälleen Sartreen tulkitessaan, että valokuvan latteus ja mahdottomuus tutkia sitä läpikotaisin johtuu juuri siitä,

että ”näkemyksemme siitä on *varma*”: kuvan läpitunkemattomuus johtuu sen todisteluonteesta.<sup>157</sup> Tässäkin Barthes nojaa kuvan ja sen referentin väliseen ehdottomaan vastaavuuteen. Näin valokuvan indeksisyys sitoo Barthesia aiempaan valokuvateoriaan ja asettaa sen samalle lähtöviivalle esimerkiksi Sontagin *Valokuvasta*-teoksen kanssa. Peircelandäinen ikoni–indeksi –jaottelu valokuvan olemuksen määrittämisessä ei siis ole vain Barthesin lähtökohta, vaan nimenomaan yhdistää valokuvateorian kautta, johon Barthesin *Valoisa huonekin* kuuluu. Myös itse teoksen nimi on ymmärrettävissä parhaiten valokuvan indeksisyyden ajatuksen kautta, johon se valokuvalaitteiden historian kautta kiinteästi liittyy.

Barthesin valitsema nimi vaikuttaa ymmärrettävältä kun miettii hänen *Valoisassa huoneessa* esittämänsä tavoitteen ja lopullisten ajatteluprosessien välistä eroa. Barthes lähtee etsimään valokuvan olemusta, mutta tutkimusmatkasta tuleekin paljon henkilökohtaisempi. Camera lucidaa apunaan käyttävä piirtäjä katsoo mallistaan poispäin tehdessään tästä muotokuvaa. Tämän muotokuvaajan tapaan Bartheskin kääntää katseensa kohteesta pois. Barthes katsoo valokuvaa, linssien läpi heijastuvan referentin piirteiden uskollista toisintoa. Siinä hän näkee sen, jota kohti ei katso. Eräästä valokuvasta Barthes löytää äitinsä olemuksen. Se, jota kohti ei voi enää katsoa, näkyy enää heijastustensa kautta. Näistä heijastuksista Barthesin kirjoittava käsi piirtää kuvaa hänen äidistään. *Valoisa huone* teoksena laajenee kuvan ympärillä labyrinthinomaiseksi tilaksi, jossa Barthesin havainnot tarkentuvat jokaisen uuden huomion myötä.

Valokuvan kyky koskettaa katsojaa toimii Barthesin lähtökohtana. Sen pohtiminen saa etsimään valokuvan olemusta häntä itseään koskettavista kuvista. *Valoisassa huoneessa* esitellyjä kuvia yhdistää ainoastaan niiden kirjoittajassa aikaansaama reaktio, sillä niillä ei ole yhtenäistä aihetta tai tyyliä. Barthes lähestyy aihettaan omien lapsuusmuistojensa, nostalgian ja kuvien herättämän säälön tunteiden kautta. Nuo tunteet aktivoituvat usein juuri muistojen avulla. *Valoisassa huoneessa* Barthes osoittaa, miten valokuvalla on monimutkainen suhde muistiin ja muistamiseen. Valokuvan

---

<sup>157</sup> CC, 164–165; VH, 112.

oma erityinen esittämisen tapa ja siitä syntyvä muistaminen ovat keskeinen osa sen kiehtovuutta.

Myös *Valoisan huoneen* Barthes, minämuodossa kirjoittava subjekti on fiktiivinen hahmo. Miten lähelle omaelämäkerrallisuutta Barthes onkaan teoksessa päätyntä ja ovatko kirjoittaja ja kertoja ylipäänsä enää erotettavissa toisistaan?<sup>158</sup> Subjekti, jota Barthesin lähestymistapa implikoi on avoin ja pyrkii kertomaan totuuden itsestään. Tämä totuus jättää silti tilaa epäilylle. Barthes sietää huonosti valokuvia itsestään. Se, millaisena hän itsensä näkisi valokuvien kautta, ei välity *Valoisan huoneen* kautta. Barthes on Barthesin kohteena valokuvan lisäksi, mutta lukijalle hän paljastaa vain tarkoin valikoidut tuntemukset ja kokemukset. Hän ei siis suinkaan anna koko kuvaa itsestään. Valmiin kuvan ja tarinan rakentaminen tosin olisikin Barthesin pyrkimyksiä vastaan. Toisinaan lukija silti tuntee hämmennystä Barthesin auktoriteetin tajutessaan. Vain välähdyksiä kirjoittajapersoonastaan näyttämällä Barthes tuntuu pitävän lukijaa vahvasti otteessaan.

Barthes seuraa omaa kokemustaan ja löytää sen avulla lopulta valokuvan olemuksen, eli fenomenologian termistössä sen *noeman*. Noeman käsite tekee jälleen näkyväksi fenomenologian vaikutuksen Barthesin ajattelussa. Valokuvassa sen olemus löytyy Barthesille sekä todellisuuden että menneisyyden tuottamasta kaksoismäärittämisestä. Barthes vertaa realistista maalaustaidetta valokuvaan. Valokuvan referenssi ei koskaan ole kuviteltu toisin kuin maalauksen.<sup>159</sup> Samalla kun valokuva on jäljennysvälineenä lähinnä realismia, siihen tulee jotain peräti surrealistista siitä, miten se perustuu sattumille alttiin maailman pikkutarkkaan jäljentämiseen ja kokonaisen keinotekoisien todellisuuden luomiseen.<sup>160</sup> Valokuva on ambivalentti näyttämänsä suhteen: toisaalta se näyttää, toisaalta kätkee entistä tiukemmin menneisyyden esittämänsä.

---

<sup>158</sup> Olin 2002, 99.

<sup>159</sup> CC, 124; VH, 85.

<sup>160</sup> Sontag 1984, 53.

Valokuvassa kohde kiistämättä *on ollut* olemassa objektiivin edessä. Mistään valokuvauksen lajeista riippumatta kysymys valokuvan olemuksesta liittyy aina sen intiimiin, itsepintaiseen ja jäljittelemättömään suhteeseen referenttinsä kanssa.<sup>161</sup> Juuri valokuvan inttävä todisteluonne on sen olemisen tapa. Kuvien tulva on jo osittain turruttanut katsojat näkemään tätä luonnetta ja sen mullistavuutta. Valokuva todistaa oikeastaan vain, että jokin *ei ole enää*. Valokuva (*Talvipuutarhakuva* yhtä hyvin kuin mikä tahansa muukin) esittää kuitenkin vaatimuksen. Pysäyttäessään katsojan valokuvan katse haastaa etsimään sanoja, jolla vastata siihen.<sup>162</sup> Valokuvasta on puhuttava, sen merkitystä on etsittävä juuri niistä yksittäisistä hetkistä, jolloin jokin kuva puhkoo kokemuksen voimallisesti. Punctum kokemuksena viittaa kohti jokaisen valokuvan ainutlaatuisuutta, vaikka onkin yksilöllinen tapahtuma ja sellaisena riippuvainen sekä kokijasta että kuvasta.

Poseerauksen hetken ainutkertaisuus erottaa valokuvan elokuvasta, jonka kuvien sarja ei enää selity valokuvan noemalla. Barthesin käyttämä fenomenologian termi viittaa tässä valokuvan olemukseen, joka eroaa liikkumattomuudessaan elokuvasta. Kuvien jatkuva sarja viittaa jo uuteen, alkuperästään eri suuntaan johdettuun taiteen lajiin.<sup>163</sup> Valokuva toi syntyessään uudenlaisen perspektiivin aikaan, elokuva teki tästä entistä kompleksisemmän. Ajan tärkeän elementin tuominen todellisuuden jäljentämiseen juuri valo- ja elokuvan muodossa mullisti myös maalaustaiteen<sup>164</sup>. Jo tämä kertoo aikasuhteen monimutkaistumisesta taiteen, havaitsemisen ja ajattelun kentällä. Elokuva valokuvien sarjana on alusta saakka yhdistynyt vahvaan pyrkimykseen luoda fiktiivisiä maailmoja, kokonaisuutena hahmotettavia narratiivisia kertomuksia. Still-kuvan suhde valokuvaan paljastaa myös valokuvan todisteluonteen, jonka pohdinta toistuu usein Barthesin kirjoituksessa. Kontekstistaan ja muiden kuvien yhteydestä irrotettu kuva on tarkasteltavissa vain yksittäisenä valokuvana, mutta samalla se on kuitenkin pieni osa paljon laajempaa kokonaisuutta, jonka merkitys muiden kuvien kautta muodostuu aivan erilaiseksi.

---

<sup>161</sup> CC, 119–121; VH, 82–83.

<sup>162</sup> Elo 1999, 14.

<sup>163</sup> CC, 122–123; VH, 84.

<sup>164</sup> Bazin 1983, 180.

Myyttikriittikkona tunnetuksi tulleen Barthesin näkemys valokuvasta on *Valoisassa huoneessa* yllättävänkin essentialistinen. Se on herättänyt kritiikkiä etenkin hänen varhaisemman tuotantonsa valossa. *Valoisa huone* suorastaan mytologisoi valokuvan. Barthes vertaa valokuvaa lapsen osoittavaan eleeseen: ”*Tuo, Tuolla, Tämä!* Valokuva asettuu aina tämän eleen päähän, sanoen: *tuo, tämä se on, se on tuo!* mutta sanomatta mitään muuta.”<sup>165</sup> Lausuma tuo mieleen Freudin analysoiman läsnä- ja poissaoloa kuvaavan symbolisen *fort – da* -leikin<sup>166</sup>. Haluttu objekti on vuoroin poissa, vuoroin täällä. Valokuvan jatkuvan läsnäolon todistelussa ja osoittelevuudessa on jotain liki inttävää. Lapsen tavoin myös Barthes kurottaa uteliaasti kohti tuota kohdetta, jota ei osaa vielä nimetä. Tämä kokemuksen haltuunottamisen yritys kaihtaa antireduktionismissaan sanoja.<sup>167</sup>

Barthesin ajattelun mukaan valokuva on suorudessaan tietyllä tapaa jopa naiivi. Valokuvan paradoksaalisuuteen kuuluu, että kumouksellisinta se on silloin kun se on ”*ajatuksiinsa vaipunutta, ajattelevaa*”.<sup>168</sup> Pornografia, reportaasivalokuvat tai hirmutekoja esittävät otokset ovat Barthesin sanastossa *unaarisia*: ne ovat rajuja ja shokeeraavia, mutta niihin ei liity punctumia.<sup>169</sup> Ne tuskin koskaan hämmentävyydestään huolimatta ovat mitenkään mullistavia. Eniten kuva vaikuttaa silloin kun se esittää asiansa julistamatta, vaivihkaa ja osoittelematta<sup>170</sup>. Kuvien intiimiys ja koskettavuus perustuu niiden olemukseen enemmän kuin varsinaisesti niiden esittämiin aiheisiin. Esimerkiksi valokuvat proustilaisen maailman henkilöistä eivät herättäisi Barthesissa sääliä, elleivät ne tekisi näkyväksi ajan kulumista ja kuoleman työtä.

Valokuvista voi nauttia monin eri tavoin. Silloin tällöin ennalta arvaamatta jonkin kuvan punctum avaa katsojalle välähdyksen koko valokuvaa määrittävästä noemasta. Valokuva ikään kuin hohtaa referenttinsä säteilynä ja

---

<sup>165</sup> CC, 15–16; VH, 11.

<sup>166</sup> Ks. Freud 1993.

<sup>167</sup> Seppänen 1990, 34–35.

<sup>168</sup> CC, 65; VH, 44.

<sup>169</sup> CC, 70; VH, 47.

<sup>170</sup> CC, 65; VH, 44.

hypnotisoi katsojan. Tätä tilaa Barthes erittelee katsoessaan kuvaa äidistään lapsena talvipuutarhassa. Oman hämmennyksensä edessä Barthes pyrkii jakamaan kokemuksensa. Se on mahdollista vain, jos Barthes ei näytä kuvaa. Muille kuin hänelle se olisi vain yksi kuva muiden joukossa ja herättäisi korkeintaan yleistä kiinnostusta. Kuvan singulaarisuus johtuu sen kuvaaman henkilön ja Barthesin suhteesta, elämän aikana kudottu merkitysten tiheä verkko yhdistää heitä toisiinsa. Mikä tahansa kuva äidistä ei silti toimi Barthesillekaan kuten *Talvipuutarhakuva*. Yleiset, aikaan ja paikkaan liittyvät havainnot sekä omat haaleat muistikuvat vievät huomion kuvan olemukselta. Historia on sitä aikaa, jolloin emme itse ole eläneet.

Barthesin valokuvateorian taustalla on nähtävissä André Bazinin<sup>171</sup> valokuvaa koskevan ajattelun vaikutus. Bazinin näkemyksen mukaan valokuva säilöö ajan, pelastaa sen tuholta<sup>172</sup>. Valokuvan ajattomuus teknologiana onkin verrattavissa muistin tai piilotajunnan ajattomuuteen. Kuolemaan valokuvan rinnastaa sen pysähtyneisyys ja hiljaisuus. Monitasoisen fetissiluonteensa valokuva saa leikatessaan osan kuvaamastaan objektista. Kuva ikään kuin siirtää kohteensa ajan virrasta liikkumattomuuden ja kuoleman piiriin.<sup>173</sup> Valokuva on paitsi kuva myös aina jälki; kuvan aiheuttaa se, mihin se itsessään viittaa<sup>174</sup>. Kuvan indeksiluonne häiritsee, suhde referenttiin on valokuvien alati aiheuttaman hämmennyksen syy: ”referenssi tulee mukana. Ja tämän erityisen yhteenkuuluvuuden vuoksi on erittäin vaikea tarkentaa valokuvaukseen.”<sup>175</sup> Valokuva on ikään kuin aukko menneisyyteen, josta se ei kuitenkaan näytä kuin häviävän pienen palan. Kuva herättää enemmän kysymyksiä kuin antaa vastauksia. Valokuvan kiehtoo ehdottomuudellaan, rajattu kuvatila sisältää kaiken informaation mitä kuvalla on antaa.

Barthesin kyseenalaistamattomana lähtökohtana *Valoisassa huoneessa* on valokuvan kiinteä suhde referenttiinsä. Valokuva ikuistaa kohteen, joka on asetettu kameran eteen. Barthes ei tässä nojaa eksplisiittisesti Baziniin,

<sup>171</sup> André Bazin (1918–1958) on elokuvakriitikko ja realistisen elokuvaestetiikan teoreetikko.

<sup>172</sup> Bazin 1983, 184.

<sup>173</sup> Metz 1988, 63–65

<sup>174</sup> Sontag 1984, 143; Burgin 1989, 39

<sup>175</sup> CC, 18; VH, 12.

mutta näkemyksen ehdottomuus tuo mieleen Bazinin lähtökohdan valokuvankin tarkastelulle. Bazin kuvaa kuvataiteen ja myös valokuvan aluksi ”muumiokompleksin”. Pyrkimys kiertää kuoleman väistämättömyys nähdään tällöin kaikkien taiteiden alkuna.<sup>176</sup> Todellisuuden palsamointi, sen muuttaminen jonkinlaiseksi talismaaniksi valokuvan avulla on kiehtova ajatus. Haave ajan pysäyttämistä on paradoksaalinen. Valokuvaan liittyvät pysähtyneisyys ja hiljaisuus yhdistävät sen kuolemaan, sillä ne ovat myös kuoleman vertauskuvia<sup>177</sup>. Punctumin löytääkin juuri kuvista, joissa saavuttamattomaksi ja kahlitsemattomaksi koettu todellisuus hetkeksi on saatu ikään kuin pysymään aloillaan<sup>178</sup>. Usein juuri tällaiset valokuvat ovat kuvia henkilöistä ja niissä kuvatuista hetkistä on luettavissa ihmisen olemassaolon hauraus ja ainutkertaisuus. Ajan taltuttaminen kuvaan tekee ajasta itsestään tarkastelun kohteen.

Kameran katse on riippuvainen kuvaushetken ja -paikan olosuhteista. Kuvaan vaikuttaa välähdys ajassa, joka lukitsee eleen, asennon ja ilmeen peruuttamattomasti poseeraukseksi. Susan Sontag kuvaa kiehtovasti, miten Honoré de Balzacin valokuvaamista kohtaan tuntema kauhu ei kuitenkaan lopulta estänyt tätä arkitodellisuuden tarkkaa kuvaajaa suostumasta dagerrotypiamuotokuvan tekoon<sup>179</sup>. Balzac uskoi, että valokuvalla on pääsy elävän olennon sielun kerrokseen, joita se kuorii otos otokselta. Valokuva ikuistaessaan hahmon vaikuttaa samalla vievän jotain kuvauksen kohteelta. Vaje ei kuitenkaan tule malliin, vaan valmiiseen valokuvaan itseensä. Muistutuksena menneestä ajasta valokuvakin on saavuttamaton, sillä sen ja katsojan välisessä ajassa on jo aina umpeenkuromaton aukko.<sup>180</sup> Valokuvan asettama haaste on nykyajan vaikuttava *memento mori*: muistutuksena kuolemasta valokuvaa tehokkaampaa ja toisaalta arkipäiväisempää ei ole. Barthes näkee äitinsä valokuvassa lopulta merkin ja lupauksen omasta kuolemastaan. Tuon kokemuksen kuvauksena *Valoisa huone* avaa yksilön

---

<sup>176</sup> Bazin 1983, 178.

<sup>177</sup> Metz 1988, 64–65

<sup>178</sup> Sontag 1984, 152

<sup>179</sup> Sontag 1984, 147

<sup>180</sup> Elo 1999, 14

muistin kerrostumia. Ne piirteet, jotka liittävät valokuvan yksilön elämän käännekohtiin tekevät siitä keskeisen itsereflektion välineen.



## 7. Lopuksi

Ymmärtääkseen Barthesin lähestymistapaa on tärkeää tietää jotain sen lähtökohdista. *Valoisan huoneen* omistuksen lisäksi monet huomiot kertovat Sartren vaikutuksesta Barthesin ajatteluun. Sartren varhaisen tuotannon kautta suodattunut fenomenologia keskittyy kokevan ja tuntevan yksilön havaintoihin ja mielikuviin. Barthesin fokus on valokuvassa ja etenkin katsojan suhteessa valokuvaan. Barthes ei kuitenkaan ole varsinaisesti luokiteltavissa fenomenologiksi, vaan hän soveltaa sitä vain yhtenä osana omaan ajatteluunsa. Fenomenologia on Barthesin mukaan sellaisenaan riittämätöntä kuvaamaan tunteita, koska ne vaikuttavat tutkimuksen jokaisessa vaiheessa. Tunteiden poissulkeminen on vaikeaa ellei mahdotonta ja niinpä Bartheskin haluaa sisällyttää ne tutkimukseensa. Tunteiden ja niiden ristiriitaisuuden hyväksyminen lähtökohdaksi avaa kokonaan uudenlaisen horisontin kokemuksen analysointiin. Barthes vaikuttaisi myöntävän, että fenomenologiassa tämänkaltainen lähestymistapa on jo ainakin idulla. Barthes siis kehittää fenomenologiaa itselleen käyttökelpoisempaan suuntaan. Keskeisimmissä kohdissa voidaan puhua palaamisesta fenomenologian perusajatuksiin, joihin Barthes lisää tunteen ja leikkisän kokeilevuuden mahdollisuuden. Barthesin mukaan kuviin liittyvä kokemus voi olla niin moninainen jo itsessään, että siitä täytyy olla mahdollista kirjoittaa hyvinkin vapaalla ja kokemusta myötäilevällä tavalla.

*Valoisassa huoneessa* valokuvateorian rinnalla hahmottuu valokuvaan liittyvä muistin historia. Laajempänä ilmiönä valokuva vastaa ja vahvistaa yhteisön muistia. Samalla tavoin se toimii Barthesin mukaan yksilötasollakin. Muistamisen historia hahmottuu paitsi kunkin aikakauden teoreettisesta kirjoittamisesta, myös kaunokirjallisuudesta. Voidaan sanoa, että valokuvateknologia on laajentanut entisestään muistiprosessien riippuvuutta kuvista. Valokuvat vuoroin tukevat, haastavat, kyseenalaistavat ja hämärtävät sanallista muistamista. Tätä Barthes haluaa tutkiskella yhtenä valokuvaan liittyvänä keskeisenä juonteena. Kuvien kautta menneisyys vaikuttaisi olevan

kosketeltavammin läsnä kuin koskaan aiemmin. Valokuva kuitenkin sulkee menneisyyden sisäänsä tiiviisti. Studiumin kautta kuvat liittyvät osaksi kollektiivista historiaa ja henkilökohtaista elämäntarinaa. Vasta punctum valokuvassa paljastaa jotain oleellisempaa menneisyydestä. Molemmat liittyvät kokemuksena muistamiseen, mutta muistamisen laatu on niissä erilaista. Punctum valokuvassa on Barthesin mukaan lähtökohta olennaisesti studiumia autenttisemmalle ja spontaanimmalle muistamisen kokemukselle. Tuo kokemus yhdistyy usein kuvittelukyvyyn toimintaan ja yhdessä sen kanssa rakentaa kuvista kokonaista kertomusta. Punctum ei kokemuksena sulje menneisyyttä staattiseksi kuvaksi.

Valokuvan ja sen referentin suhde on keskeinen *Valoisan huoneen* kysymyksenasettelun kannalta. Kuvan ”todisteluonne” toistuu Barthesin tekstissä usein ja valokuvan olemuskin on lopulta paikannettavissa sen avulla. C. S. Peircen ikoni-indeksi -jaottelu auttaa *Valoisan huoneen* lukijaa ymmärtämään valokuvaa sellaisena kuin Barthes sen käsittää. Valokuvan suhde muistiin voi kummuta Barthesille ainoastaan sen indeksisyydestä. Kuvan suhde aikaan ja historiaan mahdollistaa sen, että se muodostuu Barthesille vuoroin nostalgian sävyttämäksi utopian välineeksi, vuoroin omaan menneisyyteen sidotuksi muistoesineeksi.

Valokuvan kehitys viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana ohjaa kysymyksenasettelua uusille urille. Valokuvan teknologia on kokenut digitaalisen mullistuksen samaan aikaan, kun kuvien määrä on lisääntynyt valtavasti. Keskustelua valokuvasta on kuitenkin mahdollista jatkaa Barthesin jäljillä. Valokuvaa Barthesin mukaan määrittää sen indeksisyys eli se, että se on valon muovaama jälki esittämästään kohteesta. Digitaalisten kuvien aikana valon merkitys ei ole vähentynyt, vaikka kuva muodostuuikin kemiallisesta valmistusprosessista eroavalla tavalla. Barthes ei eksplisiittisesti *Valoissassa huoneessa* pohtinut valokuvan uudempaa kehitystä tai erityisiä rajatapauksia. Barthes lähestyy kuvia pikemminkin nostalgisia ja sentimentaalisiakin tunteita herättävinä objekteina eli niiden aiheuttamien kokemusten kautta.

Valokuvan ahdistava haikeus, sen herättämä selittämätön ja sanoiksi pukematon kohteeton kaipaus liittyvät kokemukseen ajasta ja sen kulumisen väistämättömyydestä. Aika on ihmiselämän näkymätön elementti, joka ei mittaamisesta huolimatta taivu hallintaan. Valokuvassa aika näyttää hetkeksi pysähtyvän ja jähmettyvän katseen tarkasteltavaksi. Kuitenkaan aika ei koskaan avaudu täysin ymmärrykselle. Yksilön suhde aikaan on väistämättä vääristynyt. ”Historia on hysteerinen. Muodostuu vain milloin sitä tarkkaillaan – ja jotta sitä voisi tarkkailla, täytyy olla sen ulkopuolella.”<sup>181</sup> Haluamme tarkastella ulkopuolisina jotain, jossa kuitenkin olemme väistämättä aina osallisia. Satunnainen ohimenevä hetki valokuvattuna saa ainutkertaisuuden auran, muuttuu kuvaan vangittuna muistutukseksi ajan lahjomattomuudesta. Sen lohdullisuus on näennäisessä muiston pysyvyudessa, kokemusten jakamisen mahdollisuudessa, heikossa lupauksessa kuoleman ja unohduksen huijaamisesta.

Muisto on häilyvä ja usein tahaton mutta emotionaalisesti hyvin latautunut vaikutelma. Muistamisen tapahtuma karkaa herkästi kaiken tarkastelun ulottumattomiin. Barthes on Proustin sukulaissielu tajutessaan muistin saavuttavan ajatusten kohteen usein paremmin kuin siitä otettu kuva. Valokuva kertoo, että se jonka muistan ja näen sekä tunnistan kuvassa, on todella ollut olemassa. Kuva ei sinänsä kutsu menneisyyttä esiin. Valokuvassa ei ole pohjimmiltaan mitään proustilaista, kuten Barthes kirjoittaa. Kuva on aina väsymättömän katseen luodattavissa. Kuitenkaan jatkuva kuvien tuijottaminenkaan ei muuta sitä tosiasiaa, että ne ovat opaakkeja ja läpätunkemattomia tallentamiensa hetkien suhteen. Valokuvan suhde muistiin ja tunteisiin on aina etäännyneempi kuin ajan kerralla läpäisevän muiston. Tällainen muisto on henkilökohtainen ja jakamaton ja voimakkaimmillaan jopa fyysisenä tuntuva. Barthesin punctum viittaa kuitenkin siihen, että valokuva voi herättää tällaisen muiston. Tapahtumana se on kuitenkin yllättävän harvinaista ja jopa sattumanvaraista. Punctumin suhteessa muistiin on jännite, jota Barthes ei tarpeeksi avaa *Valoisassa huoneessa*. Toisaalta punctumin kokemus on hyvin spontaani ja muistuttaa kiistämättä tahdosta riippumattoman muistin toimintaa. Toisaalta Barthes

---

<sup>181</sup> CC, 102; VH, 70–71.

kiistää valokuvassa olevan mitään proustilaista eli juuri tuohon spontaaniin muistiin liittyvää. Kokemuksen kuvaus tuntuisi siis kertovan *Valoisassa huoneessa* enemmän kuin mitä päättelylle vielä aukeaa. Joka tapauksessa muistin ja valokuvan välillä on kiinteä yhteys, jonka merkitykseen Barthesin onnistuu kiinnittää huomiota rakentavalla tavalla.

*Valoisan huoneen* yksi keskeinen merkitys on siinä, miten se esittää ja legitimoii valokuvan henkilökohtaisena esineenä sekä menneisyyden kätkeväenä objektina. *Talvipuutarhakuva* menneisyys, josta Barthes tekee tärkeimmän valokuvateoreettisen päätelmänsä, on kuitenkin aika, jolloin hän ei vielä itse ole olemassa. Kuva symboloi hänelle kaikkea henkilökohtaista ja intiimiä. Vaikka valokuva on otettu aikana ennen hänen syntymäänsä, edustaa se Barthesin äidin kautta koko hänen omaa elettyä elämäänsä. Muistot valokuvan välittämänä voivat häiritä menneisyyden todellista muistamista. Tällöin kuvien katselu jää studiumin tasolle ja muisti toimii tahdonalaisella tasolla. Kuitenkaan edes punctumia ei aina voi verrata muistin alitajuiseen toimimiseen. Valokuva ei kutsu esiin menneisyyttä sellaisenaan, vaan esittää aina jonkin tulkinnalle avoimen version menneisyydestä. Valokuva todisteluonteensa vuoksi vaikuttaa neutraalilta menneisyyden välittäjältä. Muistin luonteesta kuitenkin johtuu, ettei valokuva toimikaan sille aina apuvälineenä vaan vähintään yhtä usein alkuperäisen muiston tukahduttajana.

Marcel Proustin esikuvan merkitys korostuu Barthesilla erityisesti silloin kun hän käsittelee tekstin ja lukijan suhdetta. Proust on usein mukana myös, kun mielihyvään ja nautintoon liittyvä tematiikka sekä kuoleman ja muistin pohdinta valtaavat sijaa Barthesin tekstissä. Barthesin studiumin ja punctumin käsitteiden taustalla on hahmotettavissa samankaltainen käsitys muistista, kuin se mitä Proust hahmottelee *Kadonnutta aikaa etsimässä* – romaanissaan. Proustin tahdonalainen ja tahdosta riippumaton muisti ovat myös tapoja jäsentää kokemusta menneestä. Barthesille tuo mennyt aika aukeaa kuvista, jotka resonoivat hänen henkilökohtaisen historiansa kanssa. Proustin kokemukset ovat lähtökohdaltaan moniaistisempia, mutta valokuva on myös hänelle kiinnostava vertauskohta. Valokuva yhdistyy Proustilla menneen ajan kaihoon; Barthes käyttää valokuvaa hyvin samankaltaisesti.

Proustille kuvat toimivat inspiraationa kirjoittamiselle. Vaikka hänen käyttämänsä kuvat eivät sellaisenaan saakaan mainintaa romaanissa, niiden aikaansaamat mielikuvat hän on kirjattu tarkasti. Barthesin teksti kumpuaa myös reaktiosta valokuvaan. Suuren osan niistä hän eksplisiittisesti näyttää lukijalle. Tärkein kuitenkin jää *Valoisan huoneen* lukijalta näkemättä. Barthes säästää *Talvipuutarhakuvan* yksityisenä muistoesineenä vain itselleen.

Omaelämäkerrallisuus, muistamisen toimeenpaneminen kirjoituksessa ja kirjoittamisen aktualisuus yhdistävät Barthesia Proustiin. Kertojan persoonallinen ääni ei kummankaan kirjoituksessa ole poispeyhitty vaan se on alati läsnä. Läpinäkyvyydessään kertoja ei kuitenkaan ole neutraali, vaan milloin suostutteleva ja ovela, toisinaan erehtyväinen ja miltei maaninen. Barthesin tehtäväkseen ottama valokuvan olemuksen etsintä toimiikin lopulta vain porttina johonkin odottamattomaan. *Valoisan huoneen* vahva omaelämäkerrallinen projekti avautuu lukijalle vähitellen. Muistin ja henkilökohtaisten muistojen merkitys kytkeytyy Barthesilla valokuvan merkitykseen. Oman elämän auki kirjoittaminen on samalla taustalla vaikuttavana syynä siihen kiinnostukseen, joka sai Barthesin alun alkaen kirjoittamaan *Valoisa huone*. Toisaalta vasta kirjoittamisen prosessin aikana tavoite voi kirkastua. Kokeilun, erehdyksen, kokemusten erittelyn ja päättelyn seurauksena *Valoisa huone* kasvaa kohti valokuvan ymmärtämistä muistin monimutkaisten prosessien osana.

## Kirjallisuus

### Roland Barthesin teokset ja niistä käytetyt lyhenteet

CC = *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil. 1980

FD = *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil. 1977.

GV = *Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980*. Paris: Seuil. 1981.

I = *Incidents*. Paris: Seuil. 1987.

L = *Leçon*. Paris: Seuil. 1978.

M = *Michelet*. Oxford: Blackwell. 1987.

PR = *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*. Toim. Nathalie Léger. Paris: Seuil. 2003.

PT = *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil. 1973.

RB = *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil. 1975.

RK = *Rakastuneen kielellä*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo. 2000.

TH = *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino. 1993.

TK = *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. 1993.

VH = *Valoisa huone - La chambre claire - Camera lucida*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri. 1985.

Barthes, Roland 1980 ”Une idée de recherche”. Teoksessa: Gérard Genette & Tzvetan Todorov (toim.), *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 34–39.

Barthes, Roland 1986 ”Diderot, Brecht, Eisenstein” Teoksessa: Philip Rosen (toim.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Reader*. New York: Columbia University Press, 172–178.

Barthes, Roland 1999 ”The Face of Garbo” Teoksessa: Leo Braudy & Marshall Cohen (toim.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 720–721.

## Muu kirjallisuus

Adams, Timothy Dow 1994 ”Introduction: Life Writing and Light Writing; Autobiography and Photography”. *Modern Fiction Studies* 40, 3/1994, 459–492 [viitattu 1.11.2006]. Saatavissa:  
[http://muse.jhu.edu/journals/modern\\_fiction\\_studies/v040/40.3adams.html](http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v040/40.3adams.html).

Adorno, Theodor W. 1992 ”On Proust”. Teoksessa: *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press, 312–317.

Anhava, Martti 2003 ”Saatesana: Kaltaisuuksien veitsenterällä”. Teoksessa: Marcel Proust, *Vastalause Sainte-Beuveille*. Helsinki: Otava, 314–320.

Aristoteles 2006 ”Muistista ja mieleen palauttamisesta”. Teoksessa: *Sielusta. Pieniä tutkielmia*. Suom. Kati Näätsaari. Helsinki: Gaudeamus.

Bazin, André 1983 ”Valokuvan ontologia”. Teoksessa: Martti Lintunen (toim.), *Kuvista sanoin. Ajatuksia valokuvasta*. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 178–186.

Beckett, Samuel 1965 *Proust*. London: John Calder.

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

Benjamin, Walter 1989 ”Proustin kuvasta”. Teoksessa: Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.), *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Helsinki: KSL/Tutkijaliitto, 67–82.

Blanchot, Maurice 1959 ”L’expérience de Proust”. Teoksessa: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 18–34.

Blanchot, Maurice 1975 ”L’expérience de Proust”. Teoksessa: *Faux pas*. Paris: Gallimard, 53–58.

Bourdieu, Pierre (toim.) 1981 *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Editions de Minuit.

Bowie, Malcolm 2001 ”Barthes on Proust”. *The Yale Journal of Criticism* 14, 2/2001, 513–518 [viitattu: 23.10.2006]. Saatavissa:  
[http://muse.jhu.edu/journals/yale\\_journal\\_of\\_criticism/v014/14.2bowie.html](http://muse.jhu.edu/journals/yale_journal_of_criticism/v014/14.2bowie.html).

Brassaï, 2001 *Proust in the Power of Photography*. Transl. by Richard Howard. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Brodsky, Claudia 1987 "Remembering Swann: Memory and Representation in Proust". *MLN 102, Comparative Literature*, 5/1987, 1014–1042 [viitattu 12.10.2006]. Saatavissa: <http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28198712%29102%3A5%3C1014%3ARSMARI%3E2.0.CO%3B2-0>.

Brooks, Peter & Naomi Schor 2001 "Roland Barthes – Twenty Years After". *The Yale Journal of Criticism* 14, 2/2001, 433–437 [viitattu: 3.12.2006]. Saatavissa: [http://muse.jhu.edu/journals/yale\\_journal\\_of\\_criticism/v014/14.2brooks.html](http://muse.jhu.edu/journals/yale_journal_of_criticism/v014/14.2brooks.html).

Burgin, Victor 1989 *Taideteorian loppu*. Suom. Martti Lintunen, Tauno Saarela & Janne Seppänen. Jyväskylä: Literos.

Casey, Edward S. 1987 *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Delattre, Floris 1948 "Bergson et Proust. Accords et dissonances". Teoksessa: *Les Études bergsoniennes. Volume I*. Paris: Albin Michel, 9–127.

Deleuze, Gilles 1970 *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.

Derrida, Jacques 1988 "The Deaths of Roland Barthes". Teoksessa: Hugh Silverman (toim.), *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*. New York: Routledge, 259–343.

Elkäim-Sartre, Arlette 2005 "Présentation". Teoksessa: Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, I-XII.

Elo, Mika 1999 "Valokuvan mykkyys". *Nuori Voima* 2/1999, 14–15.

Elo, Mika 2005 *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Freud, Sigmund 1955 "The Uncanny". Teoksessa: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII*. London: The Hogarth Press, 217–256.

Freud, Sigmund 1993 *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.

Freund, Gisèle 1974 *Fotografi och samhälle*. Käänt. Jan Stolpe. Stockholm: Pan/Norstedts.

Haapala, Arto & Markku Lehtinen 2000 "Johdanto. Katsaus fenomenologian syntyyn ja kehitykseen Saksassa ja Ranskassa". Teoksessa: Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.), *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, ix–lxii.



Hammer, Stephanie Barbé 1995 ” ’Just like Eddie’ or as far as a boy can go: Vedder, Barthes, and Handke Dismember Mama”. *Postmodern Culture* 6, no 1/1995 [viitattu 18.9.2006]. Saatavissa: [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v006/6.1hammer.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v006/6.1hammer.html).

Jay, Martin 2001 ”Roland Barthes and the Tricks of Experience”. *The Yale Journal of Criticism* 14, 2/2001, 469–476 [viitattu 10.6.2006]. Saatavissa: [http://muse.jhu.edu/journals/yale\\_journal\\_of\\_criticism/v014/14.2jay.html](http://muse.jhu.edu/journals/yale_journal_of_criticism/v014/14.2jay.html).

Kauppinen, Antti 2004 ”Esipuhe. Sartre, Husserl ja minä.” Teoksessa: Jean-Paul Sartre, *Minän ulkoisuus*. Helsinki: Tutkijaliitto, 9–56.

Knight, Diana 1997 *Barthes and Utopia*. Oxford: Clarendon Press.

Kristeva, Julia 1994 *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard.

Kritzman, Lawrence D. 1984 ”Barthesian Free Play”. *Yale French Studies* 66, 189–210 [viitattu 20.9.2006] Saatavissa: <http://links.jstor.org/sici?sici=0044-0078%281984%290%3A66%3C189%3ABFP%3E2.0.CO%3B2-E>.

Kritzman, Lawrence D. 2001 ”Barthes’s Way: Un Amour de Proust”. *The Yale Journal of Criticism* 14, 2/2001, 545–543 [viitattu 13.10.2006]. Saatavissa: [http://muse.jhu.edu/journals/yale\\_journal\\_of\\_criticism/v014/14.2kritzman.html](http://muse.jhu.edu/journals/yale_journal_of_criticism/v014/14.2kritzman.html).

Kuberski, Philip 1992 ”Proust’s Brain”. Teoksessa: *The Persistence of Memory: Organism, Myth, Text*. Berkeley: University of California Press, 115–130.

Laakso, Harri 2003 *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Ladenson, Elisabeth 2005 ”Approaching the Unapproachable. A Proustian Preface”. *French Forum* 30, 1/2005, 97–105 [viitattu 15.9.2006]. Saatavissa: [http://muse.jhu.edu/journals/french\\_forum/v030/30.1ladenson01.html](http://muse.jhu.edu/journals/french_forum/v030/30.1ladenson01.html).

Lagercrantz, Olof 1992 *Proustia lukiessa*. Suom. Juhani Salokannel. Helsinki: Otava.

Lyotard, Jean-François 1979 *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.

Lyotard, Jean-François 1997a ”L’anamnèse”. Teoksessa: Marketta Seppälä (toim.), *Tohtori ja potilas. Muisti ja muistinmenetys*. Porin taidemuseon julkaisuja 37, 104–114.

Lyotard, Jean-François 1997b ”Muistiinpalauttaminen”. Teoksessa: Teoksessa: Marketta Seppälä (toim.), *Tohtori ja potilas. Muisti ja muistinmenetys*. Porin taidemuseon julkaisuja 37, 93–103.

- Maurois, André 1947 *Le musée imaginaire*. Genève: Skira.
- Maxwell, Donald R. 1999 *The Abacus and the Rainbow. Bergson, Proust, and the Digital-Analogic Opposition*. New York: Peter Lang.
- Megay, Joyce N. 1976 *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*. Paris: J. Vrin.
- Metz, Christian 1988 "Valokuva ja fetissi". Teoksessa: Martti Lintunen (toim.), *Kuvista sanoin. Ajatuksia valokuvasta. Osa 4*. Porvoo, Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 60–76.
- Mikkonen, Kai 2005 *Kuva ja sana*. Helsinki: Gaudeamus.
- Montier, Jean-Pierre 2003a "Un photographe lecteur de Proust: Brassai" [viitattu 8.9.2006]. Saatavissa: [http://pierre.campion2.free.fr/montier\\_brassai.htm](http://pierre.campion2.free.fr/montier_brassai.htm).
- Montier, Jean-Pierre 2003b "La photographie "...dans le Temps." De Proust à Barthes et réciproquement" [viitattu 7.9.2006]. Saatavissa: [http://pierre.campion2.free.fr/montier\\_proustbarthes.htm](http://pierre.campion2.free.fr/montier_proustbarthes.htm).
- Moran, Dermot 2000 *Introduction to Phenomenology*. London & New York: Routledge.
- Nabokov, Vladimir 1982 "Marcel Proust. The Walk by Swann's Place" Teoksessa: *Lectures on Literature*. San Diego: Harvest Books, 206–249.
- Olin, Margaret 2002 "Touching Photographs: Roland Barthes's 'Mistaken Identification' ". *Representations* 80, Autumn 2002, 99–118 [viitattu 20.10.2006]. Saatavissa: <http://www.jstor.org/view/07346018/sp040007/04x0081c/0>.
- Painter, George D. 1959 & 1965 *Marcel Proust. A Biography. Volume I & II*. London: Chatto & Windus.
- Peura, Annukka 1994 "Monumentteja eläville. Benjamin ja Proust". *Nuori Voima* 3/1994, 40–45.
- Pilkington, A.E. 1976 "Marcel Proust". Teoksessa: *Bergson and his Influence. A Reassessment*. Cambridge: Cambridge University Press, 146–178.
- Platon 1999 "Menon". Teoksessa: *Teokset II*. Suom. Marianna Tyni. Helsinki: Otava, 107–148.
- Proust, Marcel 1999 *A la recherche du temps perdu*. Paris: Éditions Gallimard.

- Proust, Marcel 1968–2003 *Kadonnutta aikaa etsimässä 1–9*. Suom. 1. osa Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen, 2.-9. osat Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.
- Proust, Marcel 2003 *Vastalause Sainte-Beuveille*. Suom. Martti Anhava. Helsinki: Otava.
- Ricoeur, Paul 2004 *Memory, History, Forgetting*. Käänt. Kathleen Blamey & David Pellauer. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Saint-Amand, Pierre 2001 ”Barthes’s Laziness”. *The Yale Journal of Criticism* 14, 2/2001, 519–526 [viitattu 20.9.2006]. Saatavissa: [http://muse.jhu.edu/journals/yale\\_journal\\_of\\_criticism/v014/14.2saint-amand.html](http://muse.jhu.edu/journals/yale_journal_of_criticism/v014/14.2saint-amand.html).
- Sartre, Jean-Paul 1967 *Mitä on kirjallisuus?* Suom. Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Helsinki: Otava.
- Sartre, Jean-Paul 2005 *L’imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Seppä, Anita 2000 ”Jean-Paul Sartren kuvitteluteoria ja varhainen estetiikka”. Teoksessa: Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 157–182.
- Seppänen, Janne 1990 ”Liian kirkas valoisa huone”. *Valokuva* 10/1990, 32–36.
- Sivenius, Pia 1999 ”Kuvakudos”. *Nuori Voima* 2/1999, 18–20.
- Sontag, Susan 1979 *On Photography*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Sontag, Susan 1984 *Valokuvauksesta*. Suom. Kanerva Cederström & Pekka Virtanen. Hämeenlinna: Love kirjat.
- Streng, Adolf V. 1992 *Latinalais-suomalainen sanakirja*. Helsinki: SKS.
- Suomen kielen perussanakirja*, 2. osa 2004. Helsinki: Edita.
- Tarasti, Eero 2006 ”Proust ja musiikin kadotettu aika”. *Synteesi* 2/2006, 2–13.
- Vainikkala Erkki 1993 ”Jälkisanat”. Teoksessa: Roland Barthes, *Tekstin hurma*. Tampere: Vastapaino, 91–106.
- Veivo, Harri 1994 ”Barthes lukee Proustia”. *Synteesi* 3/1994, 12–18.
- Wasserman, George D. 1981 *Roland Barthes*. Boston: Twayne Publishers.

Weber, Jean-Paul 1973 "Bergson and Proust". Teoksessa: Monique Chefdor (toim.), *In Search of Marcel Proust. 1871–1971 Essays from the Marcel Proust Centennial Colloquium, held at the Claremont Colleges, 1971*. Claremont, CA: Scripps College and The Ward Richie Press, 55–77.

Wigoder, Meir 2001 "History begins at Home. Photography and Memory in the Writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes". *History and Memory* 13, 1/2001, 19–59 [viitattu 24.11.2006]. Saatavissa: [http://muse.jhu.edu/journals/history\\_and\\_memory/v013/13.1wigoder.html](http://muse.jhu.edu/journals/history_and_memory/v013/13.1wigoder.html).