

Millainen kieli, sellainen kertomus

Valokuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa. Puhkisiiteerattu sanonta antaa ymmärtää, että valokuvan kerronnallinen voima on moninkertainen puhuttuun tai kirjoitettuun kieleen verrattuna. Mutta mitä on valokuvan kerronta, narratiivisuus?

Kielen ominaisuuksien ja sen tarjoamien kerronnallisten mahdollisuuksien välillä vallitsee vastaavuus. Matemaattisen logiikan tai tietokonekielen kerronnallinen kyky on erilainen kuin Pentti Saarikosken runouden. Missä mielessä valokuvasta voi siis todeta: millainen kieli, sellainen kertomus? Ongelmaa voi selkiyttää pohtimalla valokuvan¹ ja kirjoitetun verbaalikielen välisiä suhteita muutamien semioottisten funktioiden, kuten esimerkiksi denotaatio/konnotaatio, meta-

fora/metonymia tai paradigma/syntagma avulla. Toteuttaako valokuvan kieli² samoja funktioita kuin verbaalikieli? Mitkä ominaisuudet valokuvan kieleltä puuttuvat?

Artikkelini etenee abstraktista konkreettiseen. Ensimmäisessä osassa haaru- koin mainittuja semioottisia funktioita ja vertailen alustavasti valokuvan ja verbaalikielen lingvistisiä ominaisuuksia. Toisessa osassa selvitän muutamia teemoja, jotka nousivat esiin Kevin Halliwellin ja Manuel Alvaradon valokuvan narratiivisuutta koskevassa keskustelussa 1980-luvun alussa. Kolmannessa osassa testaan narratologisen tutkimuksen yh-

den keskeisen käsiteparin (sisäistekijä/sisäislukija) soveltuvuutta konkreettiseen kuva-analysiin. Kohteena on Vesa Ojan ja Esa Keron juttu *Matkalle baarien maahan!*, joka julkaistiin Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä 17.5.1991.

Semioottisia funktioita

Kun suljin aukeaa, kuvauksen kohteesta lähteneet valonsäteet kohtaavat filmin pinnan ja saavat aikaan valokemiallisia reaktioita. Silmänräpäyksen ajaksi syntyy materiaallinen kohtio, yhtenäinen esine. Sen toisessa päässä on filmi, toisessa kuvauksen kohde. Niitä nivoo toisiinsa materiasta ja aaltoliikkeestä koostuva valonsäteiden sidos. Kun suljin menee kiinni, sidos purkautuu, ja kaikki osat jatkavat

Valokuvan kerronnallisuutta ei ole juurikaan käsitelty valokuvatutkimuksen parissa. Artikkelini tematisoi ongelmaa kolmesta eri suunnasta. Aluksi tarkastelun keskiöön nousevat valokuvan semioottiset funktiot. Lähtökohtana on ajatus, että valokuvan kerronnallinen kyky on riippuvainen siitä, millaisia semioottisia funktioita se kantaa mukanaan. Sen jälkeen tarkastellaan itse narratiivisuuden käsitettä ja Manuel Alvaradon ja Kevin Halliwellin asiasta käymää debattia 1980-luvun alussa. Lopuksi tematisoin valokuvan narratiivisuuden nojautumalla uutistutkimuksen tapaan käyttää narratiivisuuden käsitettä. Konkreettisena analysiikkohde- teena on Vesa Ojan ja Esa Keron matkareportaasi *Matkalle baarien maahan!* (HS/Kuukausiliite 17.5.1991)

kulkuaan. Valo virtaa, kohteet leijuvat tilassa ja alkuperäisen kohtion kolmas osapuoli, valokuva, alkaa kiertonsa kulttuurissa, merkkien maailmassa.

Semioottisesti tarkasteltuna valokuva on perusesimerkki indeksisestä merkistä, jossa merkki ja kohde ovat kausaalisesti kytkeytyneet toisiinsa. Tästä syntyy ensimmäinen ero verbaalikielen ja valokuvan välille. Verbaalikielen ilmaisulla 'kitara' ei ole välttämättä mitään yhteyttä todelliseen esineeseen, josta ilmaisu voisi lohjeta omaksi itsenäiseksi osakseen. Verbaalikieleltä puuttuu merkin luonnonhistoria, mikä on löydettävissä valokuvallisesta merkistä. Siinä missä valokuvat ovat indeksisiä, verbaalikielen merkit edustavat jotain itselleen täysin ulkoista kohdetta.

Indeksisyys johtaa helposti ajatuksiin, että valokuva on vankka todiste esittämiesä kohteiden olemassaolosta. Valokuvalle suodaan samaa todistusvoimaa kuin kuukiville. Näin näyttää ajattelevan myös Roland Barthes *Valoisassa huoneessaan* (1980). Voidaan kuitenkin kysyä, kuinka monta valokuvaa vielä tarvitaan ufoista, jotta niiden olemassaolo tulisi todistetuksi. Valokuvan todistusvoima onkin siis kulttuurisesti määrittyä. Siksi nykyään ei tavatakaan enää kysyä, onko valokuva todiste jostain. Olennaisempi kysymys kuuluu: millä tavoin valokuvalla on alkanut ilmaantua ominaisuuksia, jotka ovat säilyttäneet sen niskaan todistamisen taakan.³ Brittititeoreetikko John Tagg (1988, 3) toteaa:

"Valokuvan indeksinen luonne – kausaalinen yhteys esi-valokuvallisen referentin ja merkin välillä – on hyvin monimutkainen ja irreversiibeli, eikä se voi taata mitään merkityksen tasolla. Yhteyden muodostaa erityinen tekninen, kulttuurinen ja historiallinen prosessi, jossa optiset ja kemialliset välineet on asetettu organisoimaan kokemusta ja halua sekä tuottamaan uutta todellisuutta – siis valokuvavedoksen, joka monia muita prosesseja läpikäytyään voi saada merkityksen lukemattomilla tavoilla."

Valokuva ei ole ainostaan fyysinen osa edellä kuvattua alkuperäistä kohtiota. Sen väitetään jopa muistuttavan kohtion toista päätä, kuvauksen kohdetta. Tätä ominaisuutta on tavattu nimittää ikonisuudeksi. Myös tämä ominaisuus puuttuu verbaalikieleltä, muutamia onomatopoeettisia ilmaisuja (vaikkapa murr, tititty) lukuunottamatta. Verbaalikieli on ennen kaikkea symbolinen, jolloin merkin ja sen tarkoitteen välille muodostunut suhde on täysin sopimuksenvarainen. Tosin, kuten Veijo Hietala (1993, 37-38) toteaa, "myös mimeettinen kuva voi toimia erityisenä vertauskuvana: tällöin katsojan on tunnistettava ensin kuvan ikoninen (tai indeksinen) luonne ja vasta tämän jälkeen hän voi liittää siihen symbolisia merkityksiä. Käärmeen kuva voi vastaavan verbaalisen merkin tavoin symboloida kavaluutta ja petollisuutta."

Semiootikot eivät kuitenkaan ole yksimielisiä valokuvan ikonisuudesta. Umberto Eco ajattelee, että valokuvan ja sen esittämän kohteen välillä on aina enemmän eroja kuin yhtäläisyyksiä: "Peircestä alkaen, Morrisin kautta aina nykysemiootikan eri suuntauksiin ikonisesta merkistä on mielellään puhuttu merkinä, joilla on joitain kohteen ominaisuuksia. Kuitenkin jo alkeellinen fenomenologinen tarkastelu mistä tahansa esityksestä, joko piirroksesta tai valokuvasta osoittaa, että kuvalla ei ole yhtään esitetyn kohteen ominaisuutta" (Eco 1986, 93). Stuart Hall (1992, 138-139) tuntuu jakavan saman käsityksen. Hänen mukaansa visuaalinen esitys kääntää kolmiulotteisen maailman aina kaksiulotteiseksi. Kyse on hankalasta fenomenologisesta ongelmasta. Tuntuu kuitenkin luontevalta ajatella, että valokuva koirasta muistuttaa ainakin jossain suhteessa enemmän fyysistä koiraa kuin ääneen lausuttu tai tähän kirjoitettu sana koira.

Ikonisuuteen liittyy myös erottelu motivoimattoman ja motivoidun merkin välillä. John Fiskeä (1992, 113) lainaten: "Motivoitu merkki on pitkälle ikoninen; valokuva on liikennemerkkiä motivoidumpi. Keinotekoinen merkki on motivoimaton. Voimme käyttää myös termiä rajoite kuvaamaan merkityn vaikutusta merkitsijään. Mitä motivoidumpi merkki on, sitä enemmän merkitty rajoittaa merkitsijää. ... Valokuva ihmisestä on pitkälle motivoitu, sillä sitä miltä valokuva näyttää määrää ennen muuta ihmisen itsensä ulkonäkö."

Valokuva on siis merkinä ainakin huomattavan ikoninen ja motivoitu, mitä verbaalikielen merkit ovat vain poikkeuksellisesti.

Neljäs prisma valokuvan ja verbaalikielen vertailuun rakentuu tunnetusta denotaatio/konnotaatio -erottelusta. Roland Barthes (1983) toi erottelun valokuvan tutkimiseen *Sanoma valokuvassa* -artikkelissa, joka ilmestyi *Communications* -aikakauskirjassa 1961. Sen jälkeen Barthes tosin muutti käsityksiään moneen kertaan ja näki myöhemmissä tutkimuksissaan erottelun keinotekoiseksi. Kuten tunnettua, valokuvan denotaatio viittaa sen ilmeisiin merkityksiin. Kuvan kitara tunnistetaan kitaraksi. Kitara ei ole kuitenkaan vain kitara. Se on esimerkiksi Fender Stratocaster, joka tuo välittömästi mieleen joukon ladattuja merkityksiä: Jimi Hendrixin palava Stratocaster, Mark Knopflerin kirkkaat saundit ja niin edelleen. Fiske (1992, 113) mukaan konnotaatio "kuvaava vuorovaikutusta, joka syntyy kun merkki kohtaa käyttäjiensä tuntemukset tai mielenliikkeet sekä kulttuuriset arvot."

Valokuvaa ja verbaalikieltä voi vertailla myös metonymisyys/metaforisuus -akselilla. Ilmaisuu on metaforistinen, mikäli siinä tapahtuu siirtymiä eri merkityksellisten tasojen välillä. 'Jani Sievinen raivasi tiensä jatkoon.' 'Raivata tie' liittyy vaikeakulkuisessa maastossa liikkumiseen ja fyysisten esteiden voittamiseen. Tosi-asiassa Sievinen ui osakilpailuvoiton ja pääsi jatkamaan kisaa. Metonymisyudessa ei metaforan tapaan tapahtu siirtymiä merkityksen tasolta toiselle. Paljon käytetty esimerkki tekstin metonymisyydestä on Viking Linen mainos, jossa näkyvät ainoastaan kirjaimet NG LI. Tekstifragmentti saa merkityksensä osana metonymistia ketjua, jossa merkitykset syntyvät koko ajan samalla tasolla. Valokuvaa pidetään metonymisenä merkinä, koska se esittää – edellisen esimerkin tapaan – aina osan laajemmasta kokonaisuudesta. Valokuvan metonymialle kasvaa myös erityistä voimaa siitä, että valokuva on indeksinen hyvin materiaalisessa mielessä, fyysinen osa kuvauksen kohdetta. Se siis edustaa kohdettaan vahvemmin kuin esimerkiksi realistinen teksti.

Mutta millainen olisi metaforinen valokuva? Ajatus tuntuu äkkiseltään hankalalta. Yksittäinen valokuva ei voi verbaalikielen tavoin yhdistellä vapaasti erilaisia ilmaisuja ja saada näin aikaan siirtymiä merkityksen tasolta toiselle. Jotta valokuva voisi olla metaforistinen, itse kuvauksen kohteen olisi sisällettävä metaforistisia aineksia. Kun tarkemmin ajattelee, tällaisiin valokuvaiin törmää kuitenkin aika usein. Kekkonen tervehtimässä kansaa parvekkeelta Ranskan vierailun aikaan, toinen käsi takinliepeessä Napoleonin tapaan. Saarnaaja Billy Graham kuvattuna

niin, että otoksessa näkyy vain neljä kirjainta (raha) julisteeseen tekstatusta sukunimestä. Presidentti Koivisto kulkemassa jo sairaan presidentti Kekkonen takana. Monet onnistuneet valokuvat ovat onnistuneita juuri metaforisuutensa vuoksi ja avaavat enemmän kuin yhden siirtymän merkityksen tasolta toiselle. Voidaan sanoa, että valokuvan metaforisuus onkin yksi sen konnotaation aspekti, mutta kaikki kuvan konnotaatiot eivät ole metaforisia. Metafora edellyttää paradigmaattisen siirtymän, mitä konnotaatio ei välttämättä tarvitse. Kuvitellaan valokuva, jossa Sauli Niinistön kädessä on kännykkä. Puhelin luo vaikutelmaa kiireisestä ministeristä. Kyseessä on konnotaatio. Korvataan kännykkä vaippapaketilla. Nyt tapahtuu monimielinen metaforinen ja paradigmaattinen⁴ siirtyminen ministeristä lapsiperheen arkeen.

John Fiske (1992, 130) kuitenkin epäilee "realistisen" valokuvan kykyä metaforisiin esityksiin.

"Metafora ei ole olemukseltaan realistinen vaan vetoaa mielikuvitukseen. Saman tason merkityksille ominainen vierekkäisyyden periaate on sille vieras: se vaatiiin assosiaation periaatteen mukaisesti etsimään selvästi eri tasojen välisiä yhtäläisyyksiä. ... Assosiaation periaate merkitsee ominaisuuksien tai niiden arvojen siirtoa todellisuuden tai merkityksen yhdeltä tasolta toiselle. Siirrettävänä ovat saman paradigman eri yksiköt. ... Metafora toimii näin ollen paradigmaattisesti."

Fisken väite, jonka mukaan valokuvauksen haluttomuus hyödyntää metaforaa johtuu valokuvauksen "realistisesta" luonteesta, on ongelmallinen. Pikemminkin kyse on siitä, että valokuvan indeksisyys ja ikonisuus rajoittavat metaforan vaatimien paradigmaattisten siirtymien määrää. Valokuva ei ole niin joustava ja paradigmaattisille vaihdoksille altis kuin verbaalikielen ilmaisut. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, ettei valokuva voisi olla hyvin metaforinen.⁵ Itse asiassa valokuvaan liitetty realismi-efekti voi antaa metaforille aivan uutta kantavuutta. Kuva omaa tietään kulkevasta Koivistosta Kekkonen takana on helppo nähdä niin, että se hyödyntää ja rakentaa uusia ulottuvuuksia tunnetulle kirjalliselle metaforalle Kekkosesta perässähiittäjineen. Tässä tapauksessa uuden metaforan teho nojautuu valokuvan realismi-efekteihin, joista voi lukea Kekkonen uupumuksen ja Koiviston terävyyden. Miten luoda yhtä voimakas vastametafora ladulle uupuneesta Kekkosesta kirjallisin keinoin?

Fiske (1992, 131) asettaa myös vastakkain realismin (metonyminen) ja mielikuvituksen & surrealismia (metaforinen). Valokuvan kohdalla tällainen vastakkainasettelu ei vakuuta. Ajatellaanpa vaikkapa Martin Parrin tai Markus Jokelan valokuvia. Niiden realismi on mahdollittoman alleviivattua ja uhkaa koko ajan muuttua surrealismiksi. Juuri valokuva on esittämisen väline, joka kykenee häilymään realismiin ja surrealismiin välimaastossa.

Edellä sanotun voi tiivistää: valokuvassa toimivat sekä metonymiset että metaforiset semioottiset funktiot.

Viimeiseksi tarkastelukulmaksi tarjoutuu Ferdinand de Saussuren elvyttämä – jo antiikista periytyvä – erottelu verbaalikielen *languen* (kielijärjestelmän) ja *parolen* (puheen) välillä. Sami Noponen (1994, 25) kannattaa ajatusta, että valokuvalla ei ole olemassa kielijärjestelmää *languen* merkityksessä. Ruotsalainen kuvantutkija Gerd Z. Nordström puolestaan on vakuuttunut, että kuville – siis myös valokuville – tällainen järjestelmä löytyy. "Kuvilla, visuaalisella kentällä, on oma kielensä, abstrakti, kollektiivinen ja ylyksilöllinen systeeminsä, jonka voi erottaa yksilön konkreettisesta toiminnasta: piirtämisestä, valo- tai elokuvaamisesta jne. Puheen käsitettä ei kuitenkaan voi käyttää kuvan kohdalla. Se on parempi korvata kuvaesityksellä (*bildframställning*)" (Nordström 1989, 34). Nordström ei tarkemmin selvitä, mitä hän tarkoittaa kuvien "ylyksilöllisellä systeemillä". Nähtävästi hän viittaa visuaalisen havainnoinnin, tulkinnan ja kuvien tuotannon sidonnai-

suuteen kulttuurisista tekijöistä ja säännönmukaisuuksista. Niinpä valokuva ei avaudu katsojalle suoraan, vaan ainoastaan joidenkin havaitsemiskoodien kautta.

de Saussurekaan ei määritellyt selkeästi, mitä hän languellaan tarkoittaa (Harris 1983, xv-xvi). Hän kirjoittaa: "Lingvistinen rakenne (langue - JS) on vain yksi osa kieltä, tosin olennainen sellainen. Kielen rakenne on kielellisen kykymme sosiaalinen tuote. Samalla se on yhteiskunnan omaksumien välttämättömien sopimusten kokonaisuus, jonka avulla yhteiskunnan jäsenet voivat käyttää kielellistä kykyään" (de Saussure 1983, 15). Onko siis olemassa vastaavaa "sopimusten kokonaisuutta", jonka avulla yhteiskunnan jäsenet voivat kommunikoida toisilleen valokuvien avulla?

Mikäli pitäytydään tiukasti saussurelaisessa näkemyksessä, languen yksi keskeinen piirre on merkkien arbitraarisuus. Tällainen ominaisuus kuitenkin valokuvilta puuttuu ikonisuuden ja indeksisyyden vuoksi, kuten edellä on jo käynyt ilmi. Jo pelkästään tästä syystä on perusteltua sanoa, ettei valokuvalla ole kielijärjestelmän tasoa languen mielessä. Tästä huolimatta valokuva voi toteuttaa joitain yleisiä (kulttuurisesti määrittäytyneitä) visuaalisen havaitsemisen säännönmukaisuuksia.

Verbaalikielen ja valokuvan kielen semioottiset funktiot voidaan tiivistää kaavioon

SEMIOOTTINEN FUNKTIO	VERBAALIKIELI	VALOKUVAN "KIELI"
denotaatio/konnotaatio	+/+	+/+
ikoni	-	+
indeksi	-	+
languen taso	+	-
metonymia/metafora	+/+	+/+
motivoimattomuus/ motivoituneisuus	+/-	-/+
paradigma/syntagma	+/+	+/+
symboli	+	+

Näyttää siltä, että valokuvan ja verbaalikielen semioottiset funktiot menevät monissa kohden päällekkäin. Tosin jotkin valokuvalla esitetyt funktiot (esim. symbolisuus ja ikonisuus) ovat kiistanalaisia. Ikonisuus ja indeksisyys rajoittavat kyllä jonkin verran paradigmaattisten ja metaforisten siirtymien mahdollisuutta, mutta antavat samalla valokuvalla poikkeuksellisen voimakkaita merkityksellisiä funktioita, jotka näyttävät toteutuvan erilaisten realismi-efektien kautta. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että valokuva olisi analoginen verbaalikielen kanssa. Päinvastoin. Samojen semioottisten funktioiden toteuttaminen ei merkitse sitä, että ne toimisivat samalla tavalla valokuvassa ja verbaalikielissä. Mutta mikäli tarinan kertomisen kyky on yhtään riippuvainen kielen semioottisista funktioista, valokuvalla ei pitäisi olla hätää verbaalikielen rinnalla.

Kielipuoli valokuva

Ongelma alkaa näyttäytyä eri valossa alustavankin lingvistisen tarkastelun jälkeen. Vaikka valokuva kykenee kantamaan merkityksiä monessa kohden yhtä hy-

vin ja paremminkin kuin verbaalikieli, sen kerronnallisesta arsenaalista puuttuvat monet keskeiset verbaalikielen toiminnot. Ernst Gombrichtin mukaan:

”Puhuja voi kertoa kumppanilleen asioiden tilasta menneisyytenä, nykyisyytenä tai tulevaisuutena, havaittavissa olevana tai kaukaisena, olemassa olevana tai ehdollisena. Hän voi sanoa ‘sataa’, ‘satoi’, ‘pian sataa’, ‘saattaa sataa’, tai ‘Jos sataa, jään tänne.’ Kieli suoriutuu tästä tehtävästään etupäässä sellaisten pienten partikkeleiden kuin ‘jos’, ‘kun’, ‘siksi’, ‘kaikki’ ja ‘jotkut’ avulla. Niitä on sanottu loogisiksi säännöiksi, koska ne antavat kielelle mahdollisuuden tehdä loogisia johtopäätöksiä” (Sit. Hietala 1993, 67-68).

Näiden ominaisuuksien ohella valokuvalla ei ole aika- ja persoonamuotoja, sitaatin merkitsemisen kykyä, lauseenvastikkeita, erisnimiä, sijamuotoja, täyteilmaisuja. Tosin valokuvasta löytyy kyllä paljon merkityksellistä ylijäämää, joka ei tyhjenny edellä mainittuihin semioottisiin tai lingvistisiin funktioihin.⁶

Hämmäntävintä on valokuvan vajavainen kyky merkityksellistä ajallisia tiloja. Tämä on paradoksaalista, koska valokuvan omimpana ominaisuutena pidetään juuri suhdetta aikaan. Valokuva pystyy luomaan jännitteen kuvaushetken ja kuvan tarkasteluajankohdan välille. Se voi toimia ajatuksellisenä yllykkeenä, johon voi syventyä vaikka kuinka pitkäksi aikaa. Mutta valokuva ei voi esittää tapahtumista ehdollisena tai tulevaisuudessa toteutuvana mahdollisuutena. Se ei kykene vapautumaan pakottavasta imperfektistään: tämä oli, eikä koskaan palaa. Valokuvan suhde aikaan on siis yhtä aikaa ehdottoman voimakas ja – verbaalikielen verrattuna – ilmaisullisesti köyhä. Tämä voi olla kohtalokasta valokuvan kerronnallisen kyvyn kannalta, koska monet pitävät kertomuksen keskeisenä piirteenä juuri kykyä rakentaa monitasoisia ajallisia tiloja.⁷

Valokuvan narratiivisuuden ongelma saa alustavaa valoa vertailusta verbaalikielen semioottisiin ja lingvistisiin funktioihin. Niiden tarkastelulla ei kuitenkaan päästä käsiksi kuin kerronnallisuuden pintaan. Ongelman painopistettä on siis siirrettävä vähemmän formaaliin suuntaan ja pohdittava itse narratiivisuuden käsitettä. Miten sitä on käytetty valokuvan yhteydessä?

Valokuva ja narratiivisuus

Roland Barthes antaa ymmärtää *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* -esseensä (Barthes 1986, 79) alussa, että pysähtynyt kuva (fixed image) olisi kerronnallinen siinä kuin mikä tahansa muu kulttuurituote. Hän toteaa laveasti: ”Kertomus on kansainvälinen, ylihistoriallinen, ylikulttuurinen: se yksinkertaisesti vain on olemassa, kuin elämä itse”. Esseen tarkoitus on hahmottaa yleistä teoriaa kertomusmuodon tutkimiseksi. Barthesin mukaan lingvistiikka on ”tutkimuksen tässä vaiheessa” sopiva tällaisen teorian lähtökohdaksi, mutta muitakin mahdollisuuksia on, kuten esimerkiksi Claude Bremondin logiikkaan nojautuva lähestymistapa.

Barthesin mukaan kertomusanalyysin pitää olla deduktiivista, siis kulkea yleisistä teoreettisista hahmotelmista kohti kertomusten käytäntöjä ja niiden moninaisuutta. ”Se (kertomusanalyysi -JS) on aluksi sidottu kuvauksen hypoteettisen mallin (mitä amerikkalaiset kielitieteilijät kutsuvat ‘teoriaksi’) kehittelyyn. Tästä analyysi voi vähitellen siirtyä alaspäin kohti erilaisia kertomusten lajeja, jotka samalla kertaa vahvistavat kyseistä mallia ja erkaantuvat siitä” (Barthes 1986, 81). Narratologia joutuu siis testiin ja kohtaa omat rajansa joka kerta kun se alkaa käsitellä jotain erityistä kertomusta. Barthes ei kuitenkaan koskaan testannut malliaan valokuvaan ja näin määritellyt valokuvan narratologian rajoja.

Barthesin lähtökohta on mahdollista tulkita myös siten, että kertomusmuoto on niin yleinen, että se sulkee piiriinsä kaiken inhimillisen tulkinnan. Narratiivi on

tällöin "kohtalomme", asioiden kognitiiviseen hahmottamiseen liittyvä yleinen ymmärtämisen muoto. (Bacon 1990) Tällöin voidaan tietenkin sanoa, että valokuva on narratiivinen. Mutta niin ovat myös matkamuistot tai mitkä tahansa arkiset esineet. Niihinhan voi rakentaa mahdollittoman paljon erilaisia kertomuksia. Näin lavean tulkinnan ongelmaksi muodostuu keho erottelukyky. Sen avulla on hankala käsitellä narratiivisuutta erityisen objektin ominaisuutena.

Barthesin jälkeen valokuvan narratiivisuuden ongelma pulpahti esille 1980-luvun alkupuolella, kun Manuel Alvarado ja Kevin Halliwell kävivät aiheesta sananvaihtoa *Screen Education* -lehdessä. Myös tämän keskustelun taustalla kummittelee edellä mainittu Roland Barthesin heitto. Kirjansa tarkasti lukenut Halliwell 'koulutti' Alvaradoa, joka oli erehtynyt pohtimaan aihetta väljästi ja käyttänyt, miesparka, narratiivisuuden käsitettä aivan sopimattomasti.

Alvarado lähtee liikkeelle tutusta ajatuksesta, jonka mukaan valokuva on ajan ja tapahtumien virrasta jäädytetty hetki. Tähän perustuu myös Henri Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken -filosofia. Kuvaajan on osattava valita juuri oikea ajankohta saadakseen aikaiseksi täysipainoisen ja asetelmallisesti tyydyttävän valokuvan. Ajan käsitteen avulla voi hahmottaa myös valokuvan ja maalauksen välistä suhdetta. John Bergerin mukaan maalauksen ja valokuvan välinen ero syntyy kuvaan 'investoidusta' ajasta: taiteilija saattaa työstää maalausta vuositolkulla, valokuvaaja kaappaa sekunnin murto-osan kestävän hetken.

Alvaradon mukaan Cartier-Bressonin ja Bergerin ajatukset antavat vaikutelman ikäänkuin valokuva olisi *vähemmän konstruoitu* kuin maalaus, elokuva tai kirjallinen teksti. Tätä hän ei voi hyväksyä. "Tällaiset käsitykset kieltävät valokuvien narratiiviset mahdollisuudet ja estävät analysoimasta valokuvien odotuksia, toimintaa, lopputulosta, ratkaisuja", Alvarado (1979/80, 6) tiivistää.

Valokuvasta voi lukea useita kertomuksia, mutta narratiivisen analyysin pitäisi keskittyä kahteen asiaan:

- valokuvan implikoimien tapahtumien järjestykseen.
- valokuvan tuotannon, kierron ja kulutuksen instituutioiden tarkasteluun. Näissä instituutioissa valokuvaa sääntelevät teknologiset, taloudelliset ja juridiset ja diskursiiviset suhteet ja käytännöt.

Ensimmäinen kohta viittaa siihen, että valokuvan narratiivisuuden tutkimiseksi on pystyttävä hahmottamaan tapahtumien virta, josta yksittäinen valokuva on irroitettu. Valokuva on kyettävä näkemään osaksi tapahtumaketjua. Tämä on valokuvan narratiivisen tarkastelun "ennen kuvausta" -näkökulma. Alvaradon pyrkimys on myös avoimen poliittinen ja eettinen. Hän tuntuu ajattelevan, että valokuvan kertomuksen purkaminen antaa mahdollisuuden tehdä myös poliittisesti tärkeitä kysymyksiä, jotka koskevat tilannetta "kuvauksen jälkeen". Narratiivisuus voi olla "merkittävä analyttinen käsite vasta sitten, kun sitä käytetään muutoksen, eron ja edistyksen mahdollisuuden tutkimiseen" (mt., 9) Tässä Alvarado käyttää esimerkkinä valokuvaa nälkään nääntyvästä sodan uhrista. "Siinä tiivistyy monia historiallisia kysymyksiä: mitä voidaan tehdä tämän inhimillisen kärsimyksen välttämiseksi? Mitkä ovat sodan seuraukset? Entä sen lopputulos? Mitkä ovat sodan päättymisen poliittiset seuraukset?" (mt., 9).

Toinen kohta tuo mukanaan kuvien tuotannon ja kulutuksen analysoimisen. Tällöin keskitytään esimerkiksi siihen, millaisen rajauksen, käsittelyn ja valintaprosessin valokuvat käyvät läpi ennen päätymistään lehtien sivuille. Tämä auttaa ymmärtämään mitä merkityksiä kuvan rajaaminen sulkee pois ja samalla nostaa esiin. Narratiivinen tarkastelu kyseenalaistaa, Alvaradon mukaan, valokuvat läpinäkyvinä kuvituksina ja auttaa ymmärtämään niitä sosiaalisina konstruktioina.

Mutta voimmeko yksittäisestä valokuvasta päätellä mitään *varmaa* tapahtumista ennen tai jälkeen kuvan otton? On luontevaa ajatella, että valokuvan ker-

ronnallinen ketju voi täydentyä vain mikäli saamme sen itsensä ulkopuolista informaatiota, joka antaa vihjeitä tapahtumista ennen tai jälkeen valotuksen. Yksittäinen valokuva on vain hypoteesi, joka virittää kysymyksen: mitä tapahtui, entä mitä tapahtuu seuraavaksi? Hypoteesi voi saada vahvistusta esimerkiksi kuvatekstistä tai vaikkapa toisesta valokuvasta, joka synnyttää temporaa-lisen ulottuvaisuuden, ennen-jälkeen tilanteen. Ainakin yksittäisen valokuvan kohdalla tuntuu hankalalta ajatella, että tapahtumien järjestystä voi siitä kaivaa esiin nojautumalla pelkästään valokuvan itsensä antamaan informaatioon, kuten Alvarado näyttää olettavan.

Myös Alvaradon toiselle lahtökohdalle voi esittää kysymyksiä. Mikäli valokuvan narratiiviseen analyysiin lasketaan mukaan sen tuotannon tutkimus, voidaan kirjallisen teoksen vastaavaan tarkasteluun sisällyttää kustantamisen taloudellisen tuotantotavan tutkiminen. Näiden asioiden selvittely ei vaadi edes keskittymistä valokuvien esittämiin asioihin, siis valokuvaan kertovana merkityssysteeminä. Mutta mitä on narratologia, joka ei analysoi kohdettaan merkityksiä muodostavana, kertovana esityksenä? Käyttääkö Alvarado narratiivisuuden käsitettä niin avarasti, että se menettää kokonaan erottelukyönsä. Näin tuntuu ajattelevan ainakin Halliwell (1980/81), joka vastasi Alvaradolle muutamaa numeroa myöhemmin.

Hän kirjoittaa:

“Semioottisella tasolla narratiivit voidaan rakentaa vain merkitysijöiden (narratiiviset ilmaisu, yksinkertaiset yksiköt) jonona, riippumatta siitä, kantavatko nämä yksiköt itsessään, kuten valokuvat, monimutkaisia merkityksiä. Narratiivinen diskurssi on kuvaus ja tarjoaa odotuksen ja lopputuloksen suljetun jatkumon kautta päämäärään. Niinpä peräkkäisyys, sekvenssi, on keskeistä sen auki keriyymiselle ja sulkeutumisen systeemille. Yksittäiseen valokuvaan sisältyvä kuvaus on aivan toisenlainen. Ajallinen peräkkäisyys ei merkityksellisty siinä. Näin ollen se ei määrittele samoja tilallisia ajallisia akseleita (jos mitään), jotka narratiivissa tulevat narratiiviseksi tilaksi, narratiiviseksi ajaksi” (mt., 79).

Tämän johdosta Halliwell erottaakin kaksi valokuvan merkityksellistämisen prosessia, narratiivisen ja ei-narratiivisen. Hän ei voi hyväksyä sitä, että Alvarado puhuu valokuvan narratiivisesta analyysistä ja viittaa samalla instituutioihin, kullutukseen ja kiertoon (‘ei-narratiivisia’). Halliwellille narratiivisuuden ehdottomat edellytykset rakentuvat kolmesta seikasta: tapahtumisen virrasta, kronologisuudesta ja päämäärästä, teloksesta. Valokuvia voi kyllä analysoida kertomuksena, mikäli ne muodostavat esityksen joka täyttää edellä mainitut kertomuksen kriteerit. Yksittäinen valokuva näitä kriteereitä ei voi täyttää, usean kuvan muodostama sekvenssi kylläkin.

Halliwellin ja Alvaradon kiista on oikeastaan hyvin tyyppillinen tieteellinen kiista. Kumpikin ymmärtää valokuvan suunnilleen samalla tavoin, mutta ovat erimielisiä siitä, millä tavoin narratiivisuuden käsitettä pitäisi käyttää.

Halliwell haluaa pitää narratiivisuuden erillään valokuvan tuotantotapaa koskevista ongelmista ja osoittaa, kuinka narratiivisuuden pätevyysalue ei ulotu yksittäisten valokuvien analysoimiseen. Halliwell siis määrittelee narratiivisuuden tiukasti kertovan esityksen semioottisiin ominaisuuksiin nojautuen. Alvarado käyttää käsitettä paljon väljemmin ja on valmis sisällyttämään sen piiriin myös valokuvien yhteiskunnallisen tuotantoprosessin. Hän ei halua tehdä semiotiikasta viimekätistä kriteeriä esityksen narratiivisuudelle. Tässä törmäävät siis toisiinsa laaja ja kapea (tekstilähtöinen) käsitys narratiivisuudesta. Törmäys on kuitenkin mielenkiintoinen, koska se nostaa esiin aina ajankohtaisen kysymyksen: missä vaiheessa narratologinen analyysi lakkaa olemasta narratologiaa? Alvarado luultavasti vastaisi, että ei sen niin väliä – pääasia että tutkitaan.

Halliwellin ja Alvaradon sananvaihto ei anna kuitenkaan välineitä konkreetti-

sen valokuvatutkimuksen kehittämiseksi. He eivät mene narratologisen analyysin ytimeen – edes peruskäsitteisiin – ja pohdi niiden kautta konkreettisia esimerkkejä. Viime vuosikymmenen alkupuolella käyty keskustelu ei ole myöskään poikunut valokuvatutkimuksen saralla mitään jatkokehittäjiä.

Yksi mahdollisuus päästä eteenpäin on säilyttää tekstilähtöisen narratologian käsitteet, mutta lukea ne radikaalisti uudelleen yhteiskuntateoreettisiksi käsitteiksi. Tamperelaisessa uutistutkimuksessa (esim. Kunelius 1993, V. Pietilä 1995a, Reunanen 1995, Ridell 1994) narratologiaa onkin vedetty ulos kirjallisuustieteellisestä yhteydestä.

Lehtivalokuvan narratiivisuus

Narratiivisessa uutistutkimuksessa valokuvan asema uutisen merkityksiä rakentavana elementtinä tunnustetaan, mutta sen analyysi on jäänyt vähäiseksi. Valokuvan tehtävä uutisessa tulkitaan usein alisteiseksi. Tällöin valokuva vahvistaa vaihtelmaa objektiivisesta, läpinäkyvästä esityksestä ja tukee (usein huomaamattomasti) uutiseen rakennettua näkökulmaa. (esim. V. Pietilä 1995a, 98 ja 106) Mutta mitä muuta lehtivalokuvasta⁸ voitaisiin sanoa? Mistä käsin voitaisiin lähteä tarkastelemaan kuvan ja tekstin kerronnan dynamiikkaa, alistamatta toista toisen alle?

Engelman hahmottamiseksi voi esittää kolme kysymystä:

- mitä kirjallisuustieteellinen narratiivisuuden tutkimus voi antaa valokuvan tutkimiselle?
- mitä narratiivisuuden käsitteen uudelleen tulkinnat ja niistä versoneet tutkimukset voivat antaa valokuvan tutkimiselle?
- mitä valokuvatutkimuksen perinne voi antaa uutisten (kuva+verbaaliteksti) narratiivisuutta koskevalle tutkimustyölle?

Sami Noponen (1994) työstää artikkelissaan *Kuvien taustat* teoreettista mallia uutisvalokuvan tarkastelemiseksi osana genrejärjestelmää. Noponen hahmottaa myös vastausta kuvan kontekstisidonnaisen tulkinnan ja monitulkintaisuuden väliseen problematiikkaan. Hän puuttuu myös kuvan narratiivisuuden ongelmaan, muttei kuitenkaan suoraan määrittele mitä narratiivisuudella tarkoittaa. Lähtökohtana on kuitenkin edellä käsitelty Barthesin näkemys, jonka mukaan kertomusmuoto ilmenee myös pysähtyneessä kuvassa. Noponen analysoi Etelä-Suomen Sanomissa (26.7.1994) julkaistun uutisen kuvaa erottamalla toisistaan sen "story-tason elementit" ja "discourse-tason varsinaisen esityksen". Ensin mainittu sisältää kuvan objektit ja toimijat, viimeksi mainittu valokuvaajan hallitsemat kerrontakeinot kuten valotuksen hetki, kuvan rajaus, kuvakulma ja linssin valinta. (Mt., 22-23.)

Noponen kuitenkin itsekin toteaa, että erottelu on ongelmallinen, koska em. tavalla määritelty valokuvan tarina ja sen kerronta menevät enemmän tai vähemmän päällekkäin.

Muun muassa Veikko Pietilän (1995a) ja Seija Ridellin (1994) uutisten narratologiaa koskevat tutkimukset tarjoavat herätteitä muutamien valokuvan narratologiaa koskevien kysymysten esittämiseen. Kumpikin edustaa konstruktivistista näkökulmaa, jossa ei asetata essentialistista kysymystä onko uutisteksti narratologinen vai ei. Kumpikin hyväksyy kannan, että uutista voi tutkia narratologisin välinein vaikka uutinen ei täyttäisi perinteisen kertovan tekstin vähimmäismaatimuksia (kronologia). Tosin tällainen tutkimus vaatii myös narratologian käsitteiden ymmärtämistä yhteiskuntateoreettisiksi (geneerisiksi) käsitteiksi. Ridell (1994,

8) ilmaisee lähtökohtansa yksiselitteisesti: "Tuon esiin kantaa, että narratologia voisi avartua vuorovaikutuksessa toisen tyyppisen, kuten juuri tiedotusopillisen, tekstiproblematiikan kanssa. Narratologian lähtökohtien yhteiskunnallistaminen ja käsitteiden kontekstualisointi tältä pohjalta avaavat nähdäkseni uusia näköaloja myös kirjallisuuden tutkimuksen suunnalla."

Valokuvan tutkimisen kannalta asetelma on kuitenkin paljon monimutkaisempi. Uutiset ja kaunokirjalliset kertomukset operoivat verbaalikielillä. Alun semioottinen ja lingvistinen tarkastelu osoittaa valokuvan kielen yhtäläisyydet mutta myös perustavat erot verbaalikielen. Tämä vaikuttaa myös siihen, millä tavoin narratologisia käsitteitä voi käyttää valokuvan tarkasteluun. Tuntuu luonteelta ajatella, että monet narratologisen tutkimuksen käsitteet, esimerkiksi fokalisaatio ja kirjallisen esityksen muodot (suora, epäsuora tai vapaa epäsuora esitys) eivät sovellu valokuvan tutkimiseen. Ne ovat pitkälle sidottuja verbaalitekstin lingvistiseen luonteeseen. Sen sijaan kertojan diskurssin ja toimijoiden diskurssien erittely voisi avata lehtivalokuvan tarkastelulle kiinnostavia mahdollisuuksia, miksei myös näkökulman käsitteellä operoiminen. Voidaan esimerkiksi ajatella, että kuvaaja rakentaa kertojan diskurssia tehdessään valintoja kuvaan tulevista objekteista, kuvakulmista, perspektiivistä ja niin edelleen.

Vaikea ongelma lehtivalokuvan narratiivisessa analyysissä on kuitenkin edellä mainittu vuorovaikutus sanan ja kuvan välillä. Miten niveltää kaksi kerrontatavallista erilaista systeemiä toisiinsa? Jos lähdemme tekstistä liikkeelle, miten se vaikuttaa kuvan narratologiseen analyysiin? Entä päinvastoin?

En edes yritä vastata suoraan näihin hankaliin, mutta ymmärtääkseni uutisen narratologisen analyysin kannalta tärkeisiin kysymyksiin. Sen sijaan katson, miten narratologisen tutkimuksen paljon käytetty sisäistekijä/sisäislukija -erottelu avaa lehtivalokuvan merkityksiä.

Verbaalitekstin ja kuvan jännite

Kirjallisuustieteilijät viittaavat sisäistekijällä yleensä kaunokirjallisista teksteistä hahmottuvaan tekijään. Pekka Tammi (1992, 116) kirjoittaa: "Miksi puhumme sisäistekijästä, johtuu siitä, että lukiessamme fiktiota joudumme tekemisiin tekstien kanssa, joiden todellista (historiallista) tekijää emme useinkaan tunne. Tällöin voimme päätellä tekijän ominaisuudet vain tekstiin sisältyvien ominaisuuksien perusteella." Tammi korostaa sitä, ettei sisäistekijä ole tekstin todellinen kirjoittaja, vaan ainoastaan kuvitteellinen konstruktio, joka hahmottuu tekstin antamien vihjeiden perusteella. Ja edelleen:

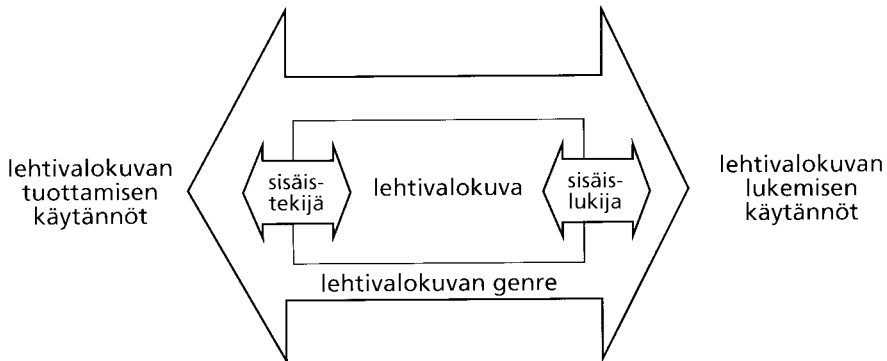
"Samoin tekstin sisälukija –erotuksena todellisista, historiallisista lukijoista – on pikemminkin joukko ominaisuuksia: tekstin edellyttämä kielitaito, kulttuuritausta ja kirjallinen kompetenssi, joiden voidaan katsoa olevan välttämättömiä lukemisen onnistumiselle" (mt., 117).

Kirjallisuustieteellinen narratologia keskittyy yksinomaan tekstin ominaisuuksiin, eikä ole kiinnostunut maailmasta sen ulkopuolella. Juuri tähän tekstikeskeisyyteen puuttuu esimerkiksi Ridell, joka hahmottaa sisäistekijä/sisäislukija -käsiteparille laajempaa kulttuurista erottelukykä. Hänen mukaansa sisäistekijä /sisäislukija -käsitepari on narratologisen uutistutkimuksen kannalta "tietyyssä mielessä jopa keskeisin" (Ridell 1994, 120).

Sisäistekijän/sisäislukijan Ridell (mt., 28) määrittelee uudelleen seuraavasti: "Sisäistekijä voidaan määritellä aktuaalisen tekijän ja tekstin väliin sijoittuviksi kirjoittamisen geneeriseksi konventioiksi, sisäislukija taas aktuaalisen lukijan ja tekstin väliin sijoittuviksi lukemisen geneeriseksi konventioiksi ja odotuksiksi. Täten käsitepari kuvaa niitä tapoja, joilla kussakin erityisessä tekstikäytännössä on

opittu ja totuttu tuottamaan merkityksiä.”

Kun Ridellin esittämästä kaaviosta (mt., 132) korvaa kaikki uutiseen viittaavat ilmaisut lehtivalokuvaan liittyvillä ilmaisuilla, muodostuu seuraava kokonaisuus:



Tästä kuvajournalismin sisäistekijä/sisäislukija -dynamiikka tarkentuu edelleen

	lehtivalokuvan tuottamisen kannalta	lehtivalokuvan katsomisen kannalta
sisäistekijä	1. kuvajournalismin käytäntöihin, sääntöihin ja konventioihin suhteutuva mielikuva ko. välineen positiosta ja intentioista.	2. yleisimpiin kuvajournalismia koskeviin konventioihin ja odotuksiin suhteutuva mielikuva ko. välineen luonteesta ja linjasta
sisäislukija	3. kuvajournalismin sääntöihin ja konventioihin suhteutuva oletus välineen yleisöstä ja sen odotuksista, uskomuksista ja arvoista.	4. yleisimpiin kuvajournalismia koskeviin konventioihin ja odotuksiin suhteutuva oletus ko. välineen yleisökäsityksestä.

Ridell on rakentanut kaavionsa sen oletuksen varaan, että genren säännöt voivat muuttua siirryttäessä välineestä toiseen. Satakunnan Kansan, Aamulehden tai vaikkapa Helsingin Sanomien tavat käyttää kuvaa saattavat siis erota toisistaan.

Käytännöllisistä syistä rajaan analyysini koskemaan vain nelikentän ensimmäistä lohkoa. Siis: miten *Matkalle baarien maahan!* -kuvituksen sisäistekijä hahmottuu lehtivalokuvan tuottamisen kannalta?

Runoa ja rajaa

Reportaasin teksti kertoo matkasta ”runon ja rajan tielle”. Toimittaja ja kuvaaja ovat matkustaneet henkilöautolla Virolahdelta Nurmekseen, poikenneet matkalla kuppiloissa, katselleet paikkakuntien nähtävyyksiä. Keron teksti on suunnattu satunnaiselle kehäkolmosmatkaajalle, joka on päättänyt katsastaa lomallaan Pohjois-Karjalan maisemia ja baareja. Tekstin kertoja ironisoi sekä itseään että muitakin rajaseudulle matkaavia turisteja. Kertomus etenee kronologisesti, paikkakunnat ja asiat rakentuvat tekstissä matkan tahtiin.

Jutun kuvituksen todellinen tekijä ei ole valokuvaaja vaan toimituksellinen yhteisö. Mikäli sovellamme Ridellin määritelmää, sisäistekijä muodostuu todellisen tekijän ja julkaistujen lehtivalokuvien väliin jännittyvistä geneerisistä konventioista, merkityksen muotoutumiseen vaikuttavista käytännöistä. Tässä tapauksessa tuntuisi luontevalta olettaa, että ne ovat eräänlaisia kulttuurisia sopimuksia, jotka määrittelevät valokuvan syntyminen ketjua ottohetkestä lähtien, tai tarkasti ottaen jo ennen sitä. Tähän ketjuun osallistuvat valokuvaaja, kuvatoimitus, toimittaja(t), taittaja, ad ja niin edelleen. On ilmeistä, että jutun visuaaliseen ilmeeseen ja asemointiin lehden sivuille vaikuttavat monet sisällön kannalta ulkopuoliset tekijät, kuten esimerkiksi mainosten sijoittelu. Tässä yhteydessä ei ole kuitenkaan mahdollista tarkastella käytäntöjä, jotka *Kuukausiliitteessä* määrittelevät toimituksellisen kuvamateriaalin ja myydyn mainostilan keskinäistä dynamiikkaa.

Matkalle baarien maahan! -reportaasin kuvitus noudattaa dokumentaarisen⁹ (reportaasi)kuvauksen genreä. Tämä onkin nähdäkseni yksi keskeinen jutun kuvitusta määrittelevä geneerinen sopimus, joka voi vaikuttaa kaikilla kuvatuotannon tasoilla lopputuloksen muotoutumiseen. Tähän sinänsä epämääräiseen genreen kuuluu suoraviivaisuus, manipuloimattomuus, kohteiden 'todellisen olemuksen' kunnioittaminen ja tätä kautta syntyvä autenttisoiva vaikutelma.

Valokuvat antavat vaikutelman paikallaolosta, ja vaikka näkökulma onki suppea ('baarien maa'), kuvitus kuitenkin esittää jonkin olennaisen näkökulman Pohjois-Karjalan nykyisyyteen. Myös valokuvaaja asettuu puolueettoman tarkkailijan rooliin. Hän ei tee itseään näkyväksi tai tykö. Ihmisiä ei ole aseteltu kuviin. He eivät edes katso kameraan ja näin kuvan katsojaan. He rinnastuvat valokuvien muihin objekteihin, interiööreihin, rakennuksiin, yksinäiseen fliperiin. Kuvituksen perusteella arvioituna *Matkalle baarien maahan!* on antropologinen matkareportti, jossa kaksi tutkimusmatkailijaa lähtee matkalle modernista etsimään esimodernia, jotain alkuperäisempää.

Edellä luonnehditusta dokumentarismien geneerisestä sopimuksesta valokuvaattaja Abigail Solomon-Godeau (1991, xxiv-xxx) kirjoittaa seuraavasti:

"Perinteisen dokumenttivalokuvauksen traditiosta tarkasteltuna valokuvaaja ... omistaa esittämisen keinot, koska hän (useimmiten mies) on jäsen, toimija tai jopa paljon voimakkaamman, rikkaamman ja teollistuneemman kulttuurin edustaja. Tälle kulttuurille kuvauksen kohde on väistämättä Toinen ja – tarpeetonta sanoa – arvoltaan vähäisempi. Fenomenologisesti ja kulttuurisesti rakentunut katsomiskokemus tarjoaa katsojalle herruusaseman ja mahdollisuuden skooppiin hallintaan. Katsojan silmän auktoriteetti säilyy koskemattomana ja saa tukea enemmän tai vähemmän tiedostamattomista hallinnan ja omistuksen tunteuksista."

Solomon-Godeaun teksti käsittelee yhdysvaltalaisen dokumenttivalokuvauksen ilmiöitä, mutta se tarjoilee muutamia takertumispiintoja pohtia myös *Matkalle baarien maahan!* kuvitusta.

Valtalehden tunnettu valokuvaaja tekee reportaasin vielä tunnetumman reporterin kanssa toisesta elämänpiiristä. Tällaisessa tilanteessa sisäistekijä operoi melkoisessa valtakentässä, koska sen geneeristen suodattimien kautta välittyy kuva sadoille tuhansille lukijoille. Sisäistekijä hallitsee esittämisen avaimia, retoriiset (kuvalliset & sanalliset) esittämisen keinot. Kuvien ihmiset eivät ole (todennäköisesti) saaneet edes kuvan ottohetkellä mahdollisuutta kontrolloida merkityksiä, joita sisäistekijä tuottaa ja muotoilee. He ovat visuaalista tykinruokaa, joka tallentuu negatiivin ruuduiksi, jotka puolestaan käyvät läpi monivaiheisen valintaprosessin ennen päätymistään lehden sivulle. Tässä tapauksessa perinteisen dokumentarismien geneerisen sopimuksen noudattaminen vie kuvatuilta mahdollisuuden määritellä asemaansa valtalehden julkisuudessa. Voihan olla, etteivät kuvien ihmiset edes halunneet osallistua kuvallisten tulkintojen tekemiseen

elämästään.

Solomon-Godeaun toteamus, jonka mukaan dokumentarismien kuvauksen kohdetta pidetään "arvoltaan vähäisempänä", on kaikesti sopimaton luonnehtimaan *Matkalle baarien maahan* -kuvituksen normatiivisia tasoja. Ilmaisu psykologisoi tarpeettomasti kuvaustilanteeseen liittyvän vallan dynamiikan, jossa kyseessä on nimenomaan insituutioihin liittyvät rakenteet ja niihin lomittuvat geneeriset sopimukset. Sen enempää jutusta kuin kuvistakaan ei voi sanoa, että ne näyttäisivät kohteensa vähempiarvoisena. Reportaasin pääkuva on esimerkiksi otettu samalta tasolta kuvattavien ihmisten kanssa, tuopin takaa baarin pöydässä istuen. Tällöin kuvan katsojankaan ei ole mahdollista sijoittua asemaan, joka on tilallisesti kuvauksen kohteen yläpuolella. Tämä ei tietenkään merkitse, ettei katsoja voisi skoopillisesti hallita dokumentoinnin kohteina olleita ihmisiä. Tämä hallinta perustuu juuri siihen, että kuvattavat ihmiset eivät ole kyenneet aktiivisesti määrittelemään itse kuvaustilanteen parametreja, omaa läsnäoloaan *Kuukausiliitteen* sivuilla. Kuvien ihmiset ovat eriarvoisessa asemassa suhteessa merkityksentuotantokoneeseen nimeltä *Kuukausiliite*.

Jutun pääkuvan ja otsikon tarjoama ensisijainen lukuasema on vahva. Kyse on dokumentaarisesta matkakertomuksesta, sukelluksesta kehäkolmosen ulkopuolelle. Kuvan ja tekstin dynamiikan lähempi vertailu paljastaa kuitenkin tilanteen monimutkaisuuden. Sen sijaan että tukisi jutun kerronnallisia strategioita kuvitus itse asiassa alkaa murentaa tekstiä:

- siinä missä kuvitus noudattaa realismin konventioita dokumentarismien hengessä, teksti on monimielinen. Se sisältää avointa fantasiaa, sanaleikkijä, (itse)ironiaa, lukijan suoraa puhuttelua ja arvottamista.
- tekstin tarkoitus ei ole antaa todenmukaista kuvaa baarien maasta vaan puhutella lukijaa, joka on lähdössä tutustumaan "Toiseuteen". Tekstin näkökulma on tietoisesti ulkopuolinen ja oman "Toiseutensa" tunnustava. Tosin kertoja ironisoi myös matkan varrelle sattuvia paikkakuntia niiden tunnetuista ominaisuuksista.
- teksti ei kuvien tapaan anna puheenvuoroa kertovaan diskurssiin sijoitetuille muutamille toimijoille. Tosin se on tekstin tietoinen strategia, koska kuvauksen kohteena ei ole 'baarien maan ihminen' vaan 'sivistyneen' kaupunkilaisen matka tuohon omituiseen maahan.

Juttu on helppo lukea tyypilliseksi ja myyttiseksi reportaasiksi kehäkolmosen ulkopuolisista ihmisistä, koska sen otsikko ja kuvitus suorastaan tyrkyttävät tällaista lukuasemaa. Tämä voi myös saada tekstin näyttämään yksilotteiselta tai subjektiiviselta tajunnanvirralta, johon toimittaja on päätenyt kun ei parempaakaan ole keksinyt. Yksityiskohtainen dokumentaarinen kuvitus ja tekstin virta ovat siis ristiriidassa keskenään. Tai tarkemmin sanottuna: jutun kuvitus tukee vain yhtä, eikä nähdäkseni edes kovin keskeistä verbaalitekstin tasoa, mikä on perinteinen reportaasi ymmärrettynä kuvaukseksi 'baarien maan ihmisistä'. Tässä mielessä kokonaisuus horjuu. Toimittaja ja kuvaaja eivät ole olleet samalla aaltopituudella. Vai olisiko ristiriita tietoinen?

Joka tapauksessa valokuvaaja on vaikean tehtävän edessä. Kuvitellaanpa tilanne, jossa Kero antaisi valmiin juttunsa kuvitettavaksi. Miten luoda kuvitus verbaalisten leikkien ja satunnaiseen kehäkolmos-matkailijaan kohdistuvan ironian rinnalle. Olisiko se perinteisen valokuvan keinoin ylipäänsä mahdollista? Siis: millainen kieli, sellainen kertomus. Yksi mahdollisuus olisi ollut hylätä dokumentarismien kenties vahvin geneerinen konventio eli kameran paikka jutun tekemisen institutionaalisella puolella, ammattikuvaajan kädessä. Millaisen kuvituksen juttu olisi saanut, mikäli baarien ihmiset olisivat itse kuvanneet satunnaisia automaattikailijoita ja omaa elämäänsä? Monet yhteiskunnalliset ryhmittymät ovat kehittä-

neet kuvallista ilmaisuaan juuri vastauksena valtajulkisuuden representaatiomekanismeille. Esimerkiksi Englannissa mustat ovat alkaneet luoda tietoisesti omaa kuvastoaan ja esittämisen tapoja. (Ks. Bailey & Hall 1992.)

Lopuksi

Matkalle baarien maahan! reportaasin kuvituksen tarkastelu osoittaa kuinka sisäistekijää on mahdoton hahmottaa kovinkaan pitkälle tukeutumalla pelkästään tekstuaaliseen tai kuvalliseen informaatioon. Sisäistekijän analyysi vaatii aivan konkreettista paneutumista reportaasin tuotantoon ja sen parissa vaikuttaviin kulttuurisiin jäsenyyksiin. Millä tavoin ja mistä joukosta jutun kuvat ovat valikoituneet? Mitkä normit ja valtakurssit ovat tätä prosessia tuottaneet? Miten jutun profiilia on rakennettu toimituksen kokouksissa? Miten kuvitusta on motivoitu? Millaisten reunaehtojen vallitessa kuvitus on syntynyt? On siis keskityttävä, Manuel Alvaradon sanoin, valokuvan tuotannon, kierron ja kulutuksen instituutioiden tarkasteluun. Sanottakoon sitä nyt sitten vaikka valokuvan narratologiaksi.

Joka tapauksessa *Matkalle baarien maahan!* kuvituksen alustavakin tarkastelu nostaa esiin lehtitekstin analyysin kannalta olennaisen kysymyksen, eli miten lehtitekstin narratologian olisi huomioitava kuvituksen aiheuttamat efektit. Tai toisinpäin: miten kuvituksen analyysissä olisi huomioitava tekstin efektit? *Matkalle baarien maahan!* ruokkii aivan erilaisia – oikeastaan vastakkaisia – lukija-asemia riippuen siitä lukeeko jutun otsikkoa ja kuvitusta vai itse tekstiä. On todennäköistä, että moni omaksuu ja ohittaa reportaasin lukemalla vain otsikon ja katsomalla kuvat. Jutun kuvituksen tarkastelu myös näyttää, kuinka ongelmallisia ovat yleistyksset, joiden mukaan sana määrittelee kuvan sisällön ja merkitykset. (Vrt. V.Pietilä 1995b, 188.)

Valokuvan narratologisen analyysivälineistön kehittäminen on perusteltua, koska sen jälkeen kuva-analyysin käsitteet voidaan asettaa samalla operationaaliselle tasolle verbaalitekstin narratologian kanssa. Silloin esimerkiksi jutun sisäistekijää voi hahmottaa yhdessä ja samassa journalistisessa prosessissa sekä kuvituksen että verbaalitekstin osalta. Tällainen lähestymistapa auttaa ainakin osittain ylittämään sinänsä hedelmättömän teksti-kuva -vastakkaisuuden ja loputtoman pohdiskelun siitä, kumpi hallitsee, kuva vai sana. Voi kuitenkin olla, että kuvan syntagmaattisen kokonaisuuden kartoittamisella, semioottisella lähiluvulla ja vaikkapa barthesmaisella koodianalyysillä (vrt. Blom 1995) voidaan itse valokuvasta tavoittaa ainakin yhtä paljon kuin kulttuuritutkimukseksi venytetyllä narratologialla.

- 1 Jotta ongelma pysyisi jotenkin hallinnassa, tarkoitan valokuvalla artikkelini ensimmäisessä osassa yksittäistä, perinteisin keinoin otettua ja vedostettua valokuvaa. Kollaasit, kuvasekvenssit, digitaalisesti manipuloit, verbaalitekstiin ankkuroituvat valokuvat ovat siis tarkastelun ulkopuolella. Käytännössä kuvat esiintyvät tietenkin hyvin harvoin irrallaan verbaalisesta tai visuaalisesta kontekstista. En tee myöskään eroa sen välillä, onko yksittäinen valokuva merkki vai merkkien yhdistelmä, lausuma. Monet valokuvatulkijat, esimerkiksi Victor Burgin, pitävät valokuvaa enemmän lausumana kuin yksittäisenä merkinä. Kuva hatusta ei siis esitä hattua, vaan esimerkiksi "vanhaa ja kulunutta stetsonia baarin hyllyllä." John Fiske puolestaan lähtee ajatuksesta, että valokuvan jokainen merkki vastaa lausetta virkkeessä (Fiske 1992, 138). Tällaiset analogiat ovat ongelmallisia. Se, että valokuvasta voi muodostaa edellä mainitun lauseen, ei merkitse, että valokuva olisi millään muotoa lauseen kaltainen. Sen enempää en puutu tässä katsovan ja näkevän subjektin konstituutioon. Tällöin tarkastelun ulkopuolelle jää kokonaan esimerkiksi "sisäisen puheen" problematiikka, joka Noposen (1994, 26-27) mukaan antaa mahdollisuuden sitoa valokuva verbaaliseen ilmaisuun ja samalla säilyttää kuvan monitulkintaisuus.
- 2 Valokuvan kielellä voidaan tarkoittaa kolmea asiaa (vrt. Mitchell 1980, 3). 1) Kieltä valokuvasta. Tällöin tarkoitetaan kieltä, jota käytämme luonnehtimaan valokuvia. 2) Valokuvaa kielenä. Tällöin viitataan valokuvan semanttiseen ja syntaktiseen rakenteeseen ja sen kommunikatiiviseen kykyyn. 3) Verbaalikieltä, joka saa informaatiota valokuvista. Tällöin valokuvat oppoavat ja kombinoituvat verbaalikielen. Tässä artikkelissa keskityn kohtaan kaksi.
- 3 Itse asiassa valokuvan luonne realistisena representaationa ei ole koskaan ollut itsestään selvä. Don Slater (1995) on osoittanut, kuinka valokuvan realismi-efektistä tuli jo 1800-luvulla eräänlainen maaginen leikkikalu.
- 4 Paradigman muodostavat tässä tapauksessa tietenkin "kädessä pidettävät esineet". Voidaan väittää, ettei esimerkki ole edustava, koska se on fiktiivinen ja nojautuu rakennetun kuvan ideaan. Näin se menee alussa määritellyn (ks. viite 1) valokuvan ulkopuolelle. Esimerkki kuitenkin osoittaa, että valokuvassakin paradigmaattiset ja metaforiset siirtymät ovat mahdollisia. Kuvaaja voi rakentaa niitä sijoittamalla kuvaan joitain merkityksellisiä objekteja. Toinen mahdollisuus on pyrkiä hahmottamaan näitä siirtymiä kohteesta käyttämällä hyväksi vain visuaalisia tekniikoita (kuvakulma, optiikka, rajaus jne.). Lehtikuvaajalla onkin tärkeää kykyä hahmottamaan kuvakulmat siten, että niihin sisältyy mahdollisimman puhuttelevia metaforisia siirtymiä. Billy Graham -kuva on mainio esimerkki tällaisesta kuvavainusta. Siinä paradigman muodostavat kuvaan tulevat kirjaimet. Taitoa on ollut valita juuri ne kirjaimet, jotka saavat aikaiseksi siirtymän uskonnosta rahastukseen.
- 5 Kreikan ja latinan sana *metaphora* viittaa suoraan kuvalliseen ilmaisuun. Metafora on kirjallisenakin ennen kaikkea mielikuvia kirvoittava ja siirtelevä ilmaisu. Europaeus suomensi 1853 ruotsin metafor -ilmaisun 'toisin-sanonnoksi ja kuivitus-puheeksi'. (Nyky-suomen Sanakirja, Vierassanojen etymologinen sanakirja. Helsinki: WSOY 1990. Sv. metafora.)
- 6 Roland Barthes kuvaa tätä ylijäämää Julia Kristevalta omaksumallaan signifiican käsitteellä (ks. Seppänen 1992). Käsite tarkoittaa valokuvan voimaa viedä merkitykset artikuloitun kielen ulottumattomiin. Significance lykkää merkityksen muodostumista loputtomiin, kohti tiedostamattoman aluetta. Barthes otti käsitteen käyttöön Kolmas merkitys -artikkelissaan, joka ilmestyi Cahiers du Cinemassa 1970. Signifiican käsitteellä on selvä yhteys kymmenen vuotta myöhemmin Valoisassa huoneessa päivänvalon nähneeseen punktumiin, jota Barthes luonnehtii: "Sellainen minkä voin nimetä, ei voi pistää minua todella" (Barthes 1985, 57).
- 7 Veikko Pietilä (1995, 43) tiivistää: "Kertomuksen ydintä ovatkin ajallisiin syy- ja seuraussuhteisiin jäsenyviä toimintoja ja tapahtumia kuvaavat propositiot. Tämä tulee esiin esim. sitä koskeissa pohdintoissa, mitkä minimiehdot kertomuksen tulee täyttää." Sen jälkeen Pietilä referoi G.A. Prinzen näkemystä, jonka mukaan minimikertomuksesta on löydettävä kolme alkioita: staattinen, aktiivinen ja staattinen. "Näiden tulee seurata toisiaan ajallisesti, vieläpä niin, että toinen alkio aiheuttaa kolmannen, suomaksi sanottuna siis: TILANNE - TAPAHTUMA/TOIMINTO - TILANNE" (mt.).
- 8 Esitys rajautuu tästä eteenpäin koskemaan vain lehtivalokuvaa.
- 9 Dokumentaarisen valokuvan käsite on ongelmallinen. En puutu nyt asiasta käytyyn laajaan keskusteluun. Ks. esim. Lundström 1992, 4-6.

Kirjallisuus

- Bacon, Henry (1990):
Narratiivi on kohtalomme. *Lähikuva* (1990):4, 34-38.
- Blom, Virpi (1995):
Levisten lupaukset. *Tiedotustutkimus* 18(1995):4, 25-42.
- de Saussure, Ferdinand (1983):
Course in General Linguistics. Translated by Richard Harris. London: Duckworth.
- Mitchell, W.T.J. (ed.) (1980):
The Language of Images. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Alvarado, Manuel (1979/80):
Photographs and Narrativity. *Screen Education* 32-33 (1979/80), 5-17.
- Alvarado, Manuel (1980/81):
Note in response to Kevin Halliwell. *Screen Education* 37 (1980/81), 85-86.
- Bailey, David A. & Hall, Stuart (1992):
The Vertigo of Displacement. *ten-8* 3(1992):2, 15-23.
- Barthes, Roland (1983):
Sanoma valokuvassa. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Barthes, Roland (1985):
Valoisa huone. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Barthes, Roland (1986):
Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Eco, Umberto (1986):
Kuvan kritiikki. Suom. Esa Sironen. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): *Kuvista sanoin 3*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 93-105.
- Fiske, John (1992):
Merkkien kieli. Toimittaneet ja suomentaneet: V. Pietilä, R. Suikkanen, T. Uusitupa. Tampere: Vastapaino
- Hall, Stuart (1992):
Kulttuurin ja politiikan murroksia. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
- Halliwell, Kevin (1980/81):
Photographs and Narrativity: A Reply. *Screen Education* 37 (1980/81), 79-85.
- Harris, Richard (1983):
Translators Introduction. Kirjassa de Saussure, Ferdinand (1983): *Course in General Linguistics*. London: Duckworth.
- Hietala, Veijo (1993):
Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Kunelius, Risto (1993):
Uskottavuuden anatomia. Kova uutinen, genre ja kansalainen. *Tiedotustutkimus* 16 (1993):2, 33-45.
- Lundström, Jan-Erik (1992):
Real Stories. Kirjassa Lundström & Thrane & Damsgård & Hansen (toim.): *Real Stories. Revisions in Documentary and Narrative Photography*. Brandts: Museet for Fotokunst, 3-10.
- Noponen, Sami (1994):
Kuvien taustat. Uutisvalokuva genrejärjestelmän osana. *Tiedotustutkimus* 17 (1994):3, 19-32.
- Nordström, Gert Z. (1989):
Bildern i det postmoderna samhället. *Konstbild, Massbild, Barnbild*. Stockholm: Carlsson.
- Pietilä, Veikko (1995a):
Kertomuksia uutisista, uutisia kertomuksista. Kirjoituksia kolmelta vuosikymmeneltä. Tiedotusopin laitos, julkaisuja sarja A 86/1995. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Pietilä, Veikko (1995b):
Tv-uutisista, hyvää iltaa. Tampere: Vastapaino.
- Reunanen, Esa (1995):
Merkitysympäristö ja uutisgenren säännöt. Ympäristöverot Aamulehdessä ja Helsingin Sanomissa. Julkaisematon tiedotusopin lisensiaatintutkimus. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ridell, Seija (1994):
Kaikki tiet vievät genreen. Tiedotusopin laitos, julkaisuja sarja A 82/1994. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Seppänen, Janne (1992):
Valokuvaa ei ole. Kolme esseettä tuhoutuneesta objektista. Tiedotusopin julkaisematon sivulaudaturtutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Slater, Don (1995):
Photography and Modern Vision. The Spectacle of 'Natural Magic'. Kirjassa Jenks, Chris (ed.): *Visual Culture*. London & New York: Routledge, 218-237.
- Solomon-Godeau, Abigail (1991):
Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, John (1988):
The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. London: Macmillan.
- Tammi, Pekka (1992):
Kertova teksti. Esseitä narratologiasta. Helsinki: Gaudeamus.