

SAMI NOPONEN

Kuvien taustat

Uutisvalokuva genrejärjestelmän osana

Artikkelissa tarkastellaan, miten valokuva voidaan niveltää tekstuaalisessa uutistutkimuksessa viime aikoina esille tulleisiin teemoihin, kuten geneerisyyteen ja tulkinnan kontekstualisoimiseen. Tavoitteena on säilyttää valokuvan moniäänisyys uutistuotannon sisältämistä konventionalisoinemisesta huolimatta.

■ "Lehtikuvalla tulee olla sisältö. Olkoon se sitten tietoa tai tunnetta. Parhaimmillaan se on tekijänsä kokemus, koskettava ja puhutteleva. Välitetyn sanoman hahmottaa vastaanottaja, eikä se vähiten riipu hänen kokemuksistaan, elämäntilanteestaan tai kulloisesta tunnetilasta. Lehtikuva on todistus tapahtuneesta."

Näin luonnehtii lehtikuvaaja (Saraja 1992) valokuvan paikkaa uutistuotannossa. Valokuvan asema uutistutkimuksessa on tiedotusopin kannalta ongelmallinen: mikä on teoreettisesti perustelluin tapa analysoida kuvan moniolotteista sisältöä? Tässä artikkelissa pyritään löytämään välittävä lähestymistapa kahden näkemyksen välille. Näistä ensimmäinen näkee valokuvan tulkinnan uutisyhteyden muodostaman metakielen ohjailtavana ja korostaa realistisen valokuvan uutisaineistoa autenttisoivaa vaikutusta sekä vahvaa geneeristä tulkintasidosta uutisten tuottajien ja kuluttajien välillä. Toinen — kontekstuaalinen — näkemys painottaa valokuvan prosessinomaista tekstuaalisuutta ja tästä johtuvaa tulkintojen vaihtelevuutta.

Nähdäkseni realistinen uutisvalokuva voi olla geneerisesti tulkittuna sekä autenttisoiva että polyseeminen. Avaimena on löytää tapa lähestyä kuvan diskursiivisuutta, joka sallii uutisyhteyden rajoittaa katsojan merkityksenantoa, mutta ottaa toisaalta myös huomioon valokuvan monimerkityksellisyyden. Kuva jättää aina jotain analyysikehyksen ylittävää, jotain mitä Thompson (1986, 130-142) kuvaa sanalla "liioittelu" (excess) ja Barthes (1987, 54) nimittää "tylsäksi" (obtuse) merkitykseksi. Tämä merkityksen ylijäämä on yhteydessä kuvan asemaan materiaalisen todellisuuden tulkkina.

Artikkelini tavoitteena on niveltää valokuvan omaäänisyys uutistuotannon tarjoamaan objektiivisuuden esitykseen eli retoriikkaan, niin että koodinaturalisaatio säilyy myös katsojakontekstin tarkastelussa (vrt. Hartley 1982, 47). Tällainen teksti—yleisö -suhteen realisointi eri muodoissaan on osoittautunut uutistutkimuksen pulmakohdaksi (Morley 1992, 57). Ratkaisuni on väistää merkitysten tekstilähtöisyyttä ja empiiristenkin vastaanottotutkimusten viimekätistä "paluuta tekstiin" (Brunt 1992, 73) painottamalla kuvallisen merkityksenannon subjektikohtaisuutta ns. sisäisen puheen käsitteen avulla.

Tarkastelunäkökulmani on — auttamattoman — metodinen eli pysyttelen lähinnä ku-

van tuntumassa. En puutu lähemmin tekstuaalisen uutistutkimuksen pulmiin tai valo- tai elokuvateoreetisoinnin nykytilaan, koska tämä vaatisi esilläolevaa laajemmin esityksen.

Valokuva ja uutistuotanto

Valokuvatulkinnan ohjaitavuutta korostavalla näkemyksellä on perustansa uutistuotannon käytännöissä. Nykyään jo vakiintuneen konstruktivistisen näkemyksen mukaan uutisten tuotannolla on omat sisäänrakennetut merkitysten tuottamisen järjestelmänsä, joiden avulla vastaanottajalle välittyvä kuva maailmasta. Tähän kuvaan liitetään objektiivisuus, eli uutisista tulee "ikkunoita", jolloin niiden välittämät merkitykset nähdään itsestäänselvinä (Pietilä 1993, 46). Uutiskurssi toimii subjektien yhteiskunnallistajana tarjoten kielellisen järjestyksen puitteissa yleisenä esittäytyvän tulkinnan maailmasta (Fiske & Hartley 1982, 6-7). Toisin tämän järjestävän diskurssin ilmeneminen konkreettisen uutistekstin eri osissa on ongelmallista. Toinen kysymys on myös, voidaanko katsojan tietoisuuden retorikasta katsoa rikkovan "yhteisyyden" (esim. Masterman 1991). Katson kuitenkin, että valokuvan ollessa kyseessä järjestävän diskurssin voidaan katsoa esiintyvän ainakin suhteellisen vakioisena ja ilmentymättömänä kuvakulman ja rajauksen kautta.

Objektiivisuutta painottavan näkemyksen mukaan uutiset näyttäytyvät realismia painottavien konventioiden ansiosta enemmänkin itse todellisuutena kuin sen tulkintana. Tämä objektiivismi on syntynyt uutistuotannon historiassa tiedonvälityksen yhteiskunnallisen roolin muotoutumisen myötä. Lehtivalokuvan nähtiin jo alkuvaiheissaan 1800-luvulla toimivan vahvana uutisten realismia ankkuroivana ikkunana, koska se toistaa näennäisen pikkutarkasti ja objektiivisesti todellisuutta (Schiller 1981, 87-95).

Diskurssin käsitteeseen liittyvän jäsentymättömyyden takia merkitysten konventionaalisoitumista on pyritty hahmottamaan genren käsitteen avulla: on tarkasteltu geneerisiä tekstien tuottamisen käytäntöjä. Näitä voidaan kutsua ytimekkäästi erilaisiksi sisäänkoodausoperaatioiksi, joiden tuloksena on ammatillisia koodeja noudattava uutinen (Pietilä 1993, 47). Tällöin uutinen tuotetaan geneerisen konvention mukaan, joka ehdottaa lukijalle tiettyä tulkintatapaa. Tällainen lähestymistapa näyttää yhdistävän genren molemmat merkitykset sekä normikokonaisuutena että tekijän ja lukijan sopimuksena (Ridell 1992 132-134). Hahmottamista vaatii vielä geneeriseen sopimuksen konvention ja käytännön lukutilanteessa esiintyvien artikulaatioiden välinen yhteys ts. tarkoittaako geneerisyys viime kädessä vain uutisvälityksen (ideologista) muotoa.

Esimerkiksi ns. kovan uutisen tuottamisessa ja tulkitsemisessa pätevät tietyt geneeriset muotosäännöt, jotka välittyvät journalistisessa kulttuurissa. Nämä vastaavat osin Tuchmanin (1978, 5) esittämiä objektiivisuusrituaaleja, joiden tarkoitus on ehkäistä toimittajan professionaalisuuteen kohdistuvaa kritiikkiä. Samaan tapaan kuin genresääntöjä noudattava kova uutinen painottaa faktojen esittämistä, voidaan ajatella myös sen oheen liitetyn valokuvan pyrkivän olennaisen esittämiseen. Esimerkiksi Pessi (1986, 44-53) on päätenyt johtopäätökseen, jonka mukaan uutisvalokuvan tehtävä on tukea ja täsmentää lehti uutista vastaamalla samoihin kysymyksiin kuin sitä oheistava uutisteksti. Hall esittää uutisvalokuvalla kolme peruskriteeriä: kuva liittyy tapahtumaan, tapahtuman on oltava tapahtunut äskettäin ja tapahtumalla ja henkilöllä on oltava "uutisarvo" (Hall 1984, 174). Tällaiset kuvien valintaa ohjaavat normit ovat osa sisäänkoodauskäytäntöjä.

Sanomalehtivalokuvaa voidaan tutkia eräänä uutistoiminnan käytännössä syntyneenä visuaalisena genrenä. Tällöin valokuvaa voitaisiin tarkastella osana sanomalehtien uutistuotannon genrejakoja (esim. kovat uutiset) ja jättää valokuvan tulkinnan ohjaaminen viime kädessä taiton, otsikon ja kuvatekstin varaan. Tämä ei kuitenkaan vielä selitä sitä perustavaa kysymystä, mikä on kuvapinnan suhde uutisen geneerisyyteen. Ongelmana näyttää olevan se, että sanomalehtiuutisten, elokuvan ja television genretutkimuksessa kohteen oletetaan itse esittävän kertomuksellisia tunnuspiirteensä: esimerkiksi kova uutinen vastaa kysymykseen mitä ja miksi jotain tapahtui (Kunelius 1993, 35). Valokuvan kohdalla tällainen kertomuksellistaminen ei ole yksiselitteistä, ei vähiten sen takia että valokuvasta puuttuu ilmitasolla narratiivinen ulottuvuus.

Valokuva kertomuksena

Esimerkiksi otetussa, Etelä-Suomen Sanomissa ilmestyneessä, varsin tavanomaisessa uutiskuvassa (Kuva 1) valokuva tukee suoraan otsikkoa ”Iitin Sääskjärvestä tulisi poistaa särkeä tonnikaupalla”. Kunnallisuutiseksi luokiteltavassa jutussa todetaan koekalastuksen alkaneen osana järven laadun tutkimusta. Valokuvassa näkyy pikkukalalla täytetty kala-verkko sekä tapauksen yleisöksi kokoontuneita henkilöitä, jotka on jätetty nimeämättä. Kuvan koodit, rajaus ja sommittelu näyttävät tukevan uutisten keskeistä sisältöä. Näiden koodien voidaan olettaa olevan geneerisiä uutisvalokuvan tunnuspiirteitä, kuten valokuvan etualan korostaminen.

Kontekstistaan irroitettua uutisvalokuvaa voidaan tarkastella konventionaalisen kuvanalyysin keinoin ja erottaa kuvasta denotatiiviset ja konnotatiiviset sanomat (Fiske & Hartley 1978, s. 40-47).

Esimerkkikuvassa denotatiiviseksi sanomaksi voidaan erottaa kuva-alan sommitelmallisesti halkaiseva kalaverkko, verkon kalat ja niiden molemmin puolin asettautuneet ihmiset. Perkaaminen tapahtuu hallissa, jonka koko voidaan arvioida näkyvistä tukirakenteista. Yhdeksi konnotaatioksi muodostuu tapahtuman näytösluontoisuus, sillä kalastajan toimia seuraa epätavallisen suuri ja hyvin pukeutunut katsojajoukko. Lisäksi valokuva synnyttää joukon muita konnotaatioita, joista osa voi olla kulttuurisia (esim. ammattikalastajat), osa puhtaasti subjektiivisia, kuten lippalakin mieleeni tuoma ihminen.

Koko valokuvan kokonaismerkitykseksi eli syntagmaksi näyttää muodostuvan: kalastajan näytöstä seuraa katsojajoukko. Tämä merkitys muodostuu a) peruselementeistä eli kuvan pisteistä, linjoista, väristä ja pinnoista sekä b) osamerkityksistä, jotka ovat kuvan pienimpiä tulkittavia osia, kuten ruumiinosat, jotka yhdistyvät kuvaosioiden kokonaismerkityksiksi (esim. kalastaja) (Cornell et. al. 1988, s. 48). Valokuvaa oheistava kuvateksti vahvistaa tulkintani oikeaksi: on kysymys Sääskjärven koekalastuksesta.

Valokuva herättää myös kysymyksiä. Miksi verkkoa perkaavan kalastajan oikealla puolella seisova hyvinpukeutunut henkilö on pukeutunut sandaaleihin? Katsoja muodostaa mielessään valokuvan perusteella sitä täydentävän kertomuksen; kunnanisät ovat kesälomallaan poikenneet tarkastelemaan koekalastuksen tuloksia (vrt. Hietala 1993, 81-87). Esimerkiksi Barthes ymmärtää kertomusmuodon ilmenevän myös staattiseen kuvaan tukeutuvissa representaation genreissä, kuten maalauksessa (Barthes 1987, 79-88).

Valokuvan sisältöä voidaankin analysoida uutistutkimuksessa käytetyn kerto-

Runsas kalasto edistää rehevöitymistä Iitin Sääskjärvestä tulisi poistaa särkeä tonnikaupalla

Iitti

LASSE SUOMI

Pahoin rehevöityneessä Iitin Sääskjärvestä on tonneittain liikaa pientä särkikalaa, joka osaltaan kierrättää ravintoa ja siten edistää rehevöitymistä.

Asiantuntijat suosittelivat, että järven vinoutunutta kalakantaa korjattaisiin tehokkaan hoitokalastuksen avulla.

Sääskjärvellä aloitettiin maanantaina koekalastukset osana järven veden laadun tutkimusta. Heti ensimmäisten verkkojen saalis oli odotetusti mahtava.

"Sääskjärvestä on tyyppillinen rehevöityneen järven ylitieno kalasto", arvioi koekalastuksia johtava tutkija Ilkka Sammalkorpi Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskuksesta.

"Kun verkkoja katsoo, tulee mieleen Lahden Vesijärven

parhaat saaliit takavuosina. Ja tämä on sentään valtavasti pienempi järvi."

Sääskjärven pinta-ala on vain viittisen neliökilometriä. Vesijärvellä on kokoa runsaat sata neliökilometriä.

Petokaloja liian vähän

Verkkoihin tarttui maanantaina pääasiassa särkeä, lahnaa ja salakkaa. Jonkin verran oli mukana myös ahventa sekä Sääskjärven kuuluisaa kuhaa.

"Rehevöitynyt järvi on särkeen otollisin kasvupaikka. Särki ja lahna tonkivat pohjaa kierrättäen siten pohjasedimenttiä sekä pohjalta olevia ravinteita. Siten rehevöityminen entisestään lisääntyy", Sammalkorpi kertoo.

Sammalkorven mukaan Sääskjärvestä on liikaa sekä pientä että isoa kalaa.



Sääskjärven koekalastus amoi saaliiksi erityisen runsaasti pientä särkikalaa.

musanalyysin eli narratologian käsittein, jolloin kuvan sisältö voidaan jakaa — Genetten termein — *story*-tason elementeiksi (esim. henkilöt) ja *discourse*-tason varsinaiseksi esitykseksi (Chatman 1983, 37-39). Tällöin voidaan ajatella, että kalastusvalokuvan henkilöt ja tunnistettavat objektit muodostavat *story*-tason ja siihen lisättyinä valokuvaajan hallitsemat kerrontakeinot, ensisijassa kuvaushetken valinta, *discoursen*. Valokuvan ollessa kyseessä kerrontaan voidaan lisätä myös tyyllilliset keinot, kuten kuvan rajausta, kuvakulmaa ja linssin valintaa.

Chatman (1992, 409) painottaa kuvan kerronnan ”ilmentävyyttä”. Valokuvan kohdalla esityksen kohteen ja *discoursen* esityksen välinen ero on vain analyttinen. Uutisvalokuva ”on” todellinen kohteensa ja luo todellisuusillusion eli valokuvan *discourse* sulautuu suoraan *storyn* elementteihin. Voidaan tietysti ajatella, että katsoja rakentaa jo yhden kuvan perusteella diegeettisen ketjun, johon kuvan esittämä tapahtuma sijoittuu (vrt. Bordwell 1990, 56). Tällöin *story*sta tulee tapahtumaketju.

Fiktiivisessä esityksessä poiketen katsoja kuitenkin tietää uutiskuvassa, että kuvaaja ei kontrolloi kuva-alan tapahtumia (Bordwell 1990, 153). Valokuvasta tulee erityinen realistinen kerronnan muoto, joka näyttää tapahtumat todellisina, kertojattomina ja objektiivisina, vaikka todellisuudessa valokuva on jo muokattua kerrontaa esimerkiksi kuvakulman valinnan kautta (vrt. Pietilä 1993, 52). Edellämainittu ei tarkoita etteikö kerronnan kohteella (henkilö) ja esitystavalla (esim. kuvakulma) olisi eroa, vaan sitä, että tuon eron kirjaaminen edes analyttisesti voi olla mahdotonta. Esimerkiksi voidaan ottaa alaviistosta otettu uutisvalokuva: riippuu tapauksesta ja tulkinnasta onko esiintuotu arvokkuus kohteen ominaisuus vai kuvakulman aikaansaama, vai molempia.

Elokuvateoriassa mm. Metz (1985, 544) edustaa kuvan tarjoamaa todellisuusilmiötä korostavaa näkökulmaa. Elokuvan kerronta esittäytyy katsojalle — Benvenisten termein — historiana, persoonattomana kerrontana, vaikka se on todellisuudessa filmin tekijän muokkaamaa esitystä, *discourse*ä. Tähän perustuu myös elokuvan ideologinen tehokkuus näyttää asiat näennäisesti objektiivisina. (Tosin Bordwell (1985, 23) huomauttaa, että Benvenisten lingvistinen malli ei taivu elokuvan analysointiin ilman ongelmia: Benvenisten itse ei esitä esimerkkejä kuinka *discourse* voi ”naamioitua” historiksi olematta silti historiaa).

Uutisvalokuvaa voidaan analysoida naturalisoituneena esitysmuotona, joka peittää alleen omat sisäänkoodausoperaationsa ja jonka merkit näyttäytyvät katsojalle todellisuuden olioina. Tämä voidaan laajassa mielessä tulkita niin, että uutisvalokuva edustaa *Screen*-teorian kehittämää klassista realistista kertomusmuotoa historiaa, joka peittää kertojan (vrt. Pietilä 1993, 52). *Screen*-teoreetikoista MacCabe perustelee elokuvan yhteydessä realismia diskurssien järjestämisenä niin, että ylimmäksi jää elokuvan kertomuksen järjestävä diskurssi (MacCabe 1985, 34). Uutisvalokuvassa kertovana diskurssina toimisivat valokuvan tyylikeinot, otsikointi ja taitto.

Valokuvallisen esityksen realismi perustuu sen esittämien representaatioiden mimeettisyyteen. Myös *Screen*-teoriassa realismia voidaan tarkastella kuvaperustaisena — osa kertovaan diskurssiin liittyvistä ongelmista johtuukin kameraperspektiivimetaphoran siirtämisestä tekstiin. Elokuvan realistinen kertomusmuoto rakentuu yksittäisen stil-kuvan realismin varaan. Still-kuva (valokuva) liittyy saumattomasti renessanssista lähtöisin olevan realistisen kuvallisen esittämisen perspektiivijärjestelmään (Heath 1981(a), 25-33, 1981(b),

108). Samankaltainen näkemys kuvallisen esittämisen sitoutumisesta realismiin esiintyy myös Baudrylla (1985, 534), jonka mukaan perspektiivinen valokuva aiheuttaa illuusionomaisen katsomiskokemuksen. Yhdistettynä tämä tarkoittaa, että uutiskonteksti jäsentää valokuvan kerrontaa, joka jo sinänsä on perusolemuksestaan realistista.

Illuusiolla on sijansa valokuvan katsomisessa, mikäli se ymmärretään todellisten objektien näkemiseksi tallentavan kuvapinnan kautta. Katsoja on tietoinen valokuvan olemassaolosta, koska hän näkee kohteen juuri sen avulla ja tietää valokuvan mekaanisen todistusvoiman (vrt. Allen 1993, 21-41, Walton 1984, 246-252, Hietala 1993, 35). Ellis puhuu elokuvan yhteydessä valokuvan realismia aikaansaavasta "foto-efektistä", joka perustuu automaattiseen tallentavuuteen (Ellis 1992, 58). Barthesin mukaan denotaatiot nojautuvat juuri valokuvan fotomekaanisuuteen (Barthes 1977, 44). Valokuvan denotaatiot voidaan erottaa vain analyttisesti, missä mielessä ne rinnastuvat kuvien story-tasoon: valokuvaa tulkittaessa kuva muuttuu verbaaliseksi ja tällöin story muuttuu auttamattoman diskursiiviseksi, ja denotaatiot konnotatiivisiksi. Tämä "tavoittamaton" taso ankkuroi kuitenkin kuvan merkityksen todellisuuteen (mt., 42, Chatman 1980, 37, vrt. Hall 1992, 140)

Valokuvan realismia lisää sen yhteiskunnallinen konteksti: valokuvan funktio uutistuotannossa on tallentaa tapahtumia. Tästä kaksinkertaisesta realistisuudesta on kysymys myös uutisvalokuvassa. Esimerkkiuutisessa todellisuusvaikutelmaa lisää uutisvalokuvan uutistekstiä tasmentävä rooli kovan uutisen genressä. Valokuva toimii uutista autentisoivana aineksena (Pietilä 1993, 54). Uutisen omiin geneeriin erityispiirteisiin kuuluu se, että se "neutraalina ja objektiivisena todellisuuden kuvauksena kutsuu yleisön yhteiskunnan vallitsevan järjestyksen legitimoivaan "katselusuhteeseen" (Ridell 1993, 11). Realismi muodostuu sekä esitystekniikoista että katsojien odotuksista muodostaen kuvan merkityksellistämistä ohjaavan konvention. Tätä konventiota voidaan kutsua geneeriseksi. (vrt. Ellis 1982, 34). Eri asia on, että tämä konventio ei täysin "sulje" kuvaa, koska kertovaa diskurssia ei voida nähdä katsojan katsetta aukottomasti ohjaavana. Esimerkiksi Bordwell (1985, 20) on kritisoinut tällaista kertovan diskurssin käsitettä katsojan vastaanottoprosessin yksinkertaistamisesta (vrt. Silverman 1993). Edellä esitetty koodinaturalisaatio vaatii rinnalleen vastaanotto kontekstin tarkastelua.

Valokuvan tekstuuri

Tässä vaiheessa voimme palata esimerkik kuvaan. Kertova diskurssi eli otsikointi, taitto ja kuvateksti ohjaa kuvan sisältämien diskurssien merkityksellistämistä ja näyttäytyä itse nimeämättömänä ja objektiivisena kerronnan järjestäjänä (vrt. Pietilä 1993, 52). Katsoja uloskoodaa kuvan kertovan diskurssin antaman katsojaposition perusteella. Mutta valokuvan uutissisällön analysoinnissa törmätään valokuvan monimerkityksellisyyteen: kertovan diskurssin kuvateksti ei esimerkiksi paljasta, kuka kuvan henkilöistä on kalastaja. Tulkinnessaani kumisaappaat ja lippalakki assosioituvat "kalastajuuteen". Berger puhuu tämänkaltaisen assosiaation yhteydessä ilmentymästä, joka tarkoittaa kuvan artikuloimaa visuaalista muistikuvaa katsojan tajunnassa, joka voi olla yhteydessä todellisiin kokemuksiin (Berger 1987, 66-79). Ei kuitenkaan voida puhua, että kuvan henkilö muodostaisi strukturalistisen kielijärjestelmän tavoin visuaalisen merkitsijän ja "kalastaja" käsitteellisen merkityn.

Esimerkkikuvassa en havaitse verkkoa perkaavaa henkilöä erillisenä kuvaosion koko-

naismerkityksestä, vaan havaintoni dekodautuu lausumana: kalastaja perkaa verkkoa. Toisaalta kalastajan kauluspaita saa minut epäroimään, onko kyse sittenkin paikalla olleesta yliopiston tutkijasta. Lisäksi kalastajan lippalakki tuo mieleeni konnotaatioina erään tuntemani henkilön sekä muita varsin epämääräisiä ja tarkemmin määrittelemättömiä mielikuvia.

Esimerkiksi Screen-teorian ongelmaksi visuaalisen kuvan kannalta on osoittautunut juuri a) merkitsijöiden asema kuvassa b) kuvan ja katsojan välinen suhde. Screen-teoreetikot näyttivät ymmärtävän että realismissa kuvapinnan merkitsijät viittaavat ongelmattomasti käsitteellisiin merkityihin, problematisoimatta suhdetta, vaikka he jälkistrukturalistisesti myönsivät tekstien periaatteellisen tuottavuuden. Kertovaan diskurssiin nojautuen katsojien vastaanotto oletettiin tietyllä tavalla epähistorialliseksi (Easthope 1988, 57-59). Katsojan odotettiin konstituoituvan realistisesta tekstistä, sen sijaan että olisi tarkasteltu tekstin tarjoamia tulkintamahdollisuuksia (vrt. Belsey 1980, 107-109).

Kuvan kielellisyys on ongelmallinen käsite. Valokuvassa merkitsijän ja merkityn välillä ei ole lingvistisen kielijärjestelmän languen vaatimaa motivoimattomuutta: merkitsijän kuva ihmisestä "on" ihminen, jolloin kuva ei ole languen merkki Saussuren tarkoittamassa mielessä. Kuva jostakusta ihmisestä herättää kokonaisen konkreettisten mielleyhtymien ketjun. Hietala (1993, 68) muistuttaa Gombrichin kannasta, jonka mukaan realistinen kuva esittää aina henkilöitä ja objekteja, jotka ovat aina erityisiä ja tietyssä tilanteessa, eivät yleisiä ja käsitteellisiä. Valokuva sisältää niin paljon informaatiota, että sen denotatiivisen sanoman määrittely on hankalaa.

Metzin klassinen esimerkki on still-kuva revolverista: se ei ole merkki "revolveri", vaan kokonainen lause: "tässä on revolveri" (Metz 1974, 31-91). Eco puhuu samassa mielessä merkifunktioista, joissa yksi merkitsijä voi viitata useisiin vaihteleviin merkityihin (Eco 1979, 48-70). Valokuvasta on siis melko mahdotonta hahmottaa languen tasoa Saussuren tarkoittamassa mielessä. Tämän voidaan nähdä heijastavan sitä laajempaa huomiota, että elokuvaa ja valokuvaa ei voida lähestyä strukturalismissa kielenä muuten kuin parolena, konkreettisenä puhuntana. Varsinaista pysyvää abstraktia kielen tasoa ei kuvassa ole ollenkaan, vain pelkkiä esityksiä.

Saussuren pohjalta ponnistava semiotikka (mm. Barthes) on nähnyt lingvistiset mallit esikuvana muille kielijärjestelmille (vrt. Mitchell 1986, 56). Elokuvatutkimuksessa lingvistisiin malleihin tukeutumista on kritisoitu, koska ikonisella valokuvalla on aina referenttinsä todellisuudessa, jolloin kielijärjestelmän — diskursiivisenkin — strukturiin vaikuttaa suoraan tulkitsijan kokemus kuvan kohteesta (esim. Prince 1993). Valokuvatutkimuksen tapa ohittaa tämä ongelma on viitata valokuvaan ikonina tai indeksinä, jolloin valokuvan merkitysjärjestelmää ei voida pitää varsinaisena strukturalistisena kielenä, koska kuvamerkki on koko ajan suorassa suhteessa todellisiin objekteihin (Van Lier 1983, 22-23). Tällöin kuitenkin ohitetaan kuvien tulkinnassa tapahtuva kuvan koodautuminen ja siihen vaikuttava katsojan kokemus (vrt. Eco 1986, 93-97).

Kuvan prosessinomaisen tekstuaalisuuden ja katsojan tulkin painottaminen jotta toisaalta äärimmillään subjektivismiin, missä merkityksenmuodostus nähdään katsojaisidonnaisena. Tällöin teos voidaan nähdä Barthesin (1987, 158-159) tavoin loputtomasti erilaisia merkitsijöitä tarjoavana intertekstuaalisena verkkona, joka aktivoituu tekstiksi vasta luettaessa. Esimerkiksi Fiske ongelmana on ollut löytää realismille perustelu subjektin tasolta sen jälkeen kun kuvan semioottisen "ylijäämän" pandoranlipas on avattu (ks. Fiske

1989, 71). Tällainen jälkistrukturalismiin nojaava kontekstualismi ohittaa tekstien tuottamiseen liittyvät yhteiskunnalliset käytännöt, jotka asettavat rajoituksia sille kuinka tekstejä voidaan sisäkkoodata (Morley 1992, 26-29).

Lehtikuvan tutkimuksen kannalta on siis tärkeää muistaa, että valokuvaa ympäröivä uutisdiskurssi ja sen retoriset merkityksellistämiskäytännöt tarjoavat kuvan tulkinnalle oman kehityksensä. Mutta löytyykö koodinaturalisaatiolle perusteluja polyseemisen kuvan tasolta?

Valokuvan tulkinnan kontekstuaalisuus

Eräs ratkaisu kuvan diskursiivisuuteen piilee kuvan hahmottamisessa semioottisena analogiana, ei varsinaisena kielijärjestelmänä. Bahtinin piirin semiotiikassa kulttuuri nähdään erilaisina intertekstuaalisina kieli- ja tekstijärjestelminä, jotka ovat vuorovaikutussuhteessa toisiinsa ja joiden tulkintaan vaikuttaa tulkitsijan kokemus. Koulukunnan semiootikoista Mihail Bahtinin ja Valentin Voloshinovin semiotiikan voidaan nähdä suuntautuvan sekä kielen objektivismia ja subjektivismia vastaan. Bahtin pyrkii — Saussuren termein — yhdistämään languen ja parolen niin, että lopputuloksena on diakroninen, muuttuva järjestelmä. Tämä näyttäisi sopivan erityisen hyvin visuaalisten järjestelmien analysointiin, joihin järjestelmää painottavat tiukan synkroniset mallit eivät käy.

Voloshinovin (1990, 116) mukaan kielen järjestelmää ei tarvitse hahmottaa abstraktina ja epähistoriallisena merkkien yhdistelmänä, vaan erilaisina konkreettisina lausumina todellisissa vuorovaikutustilanteissa. Näin ollen kuvaakaan tutkittaessa ei ole tarvetta etsiä puhtaan languen tasoa, koska esitysmuodot ovat aina historiallisia ja muuttuvia. Peircen tapaan Voloshinov erottaa yksittäisestä merkistä kieliopillisen merkityksen lisäksi subjektiivisen mielen. Voloshinov puhuu elämyksellisyydestä, joka voi toteutua vain merkkimateriaalissa. Psykykeessä tämä tarkoittaa sisäisen puheen muodostumista (mt., 46).

Sisäinen puhe on esiintynyt elokuvateoriassa venäläisestä elokuvaformalisti Eihenbaumista lähtien. Eihenbaumin mukaan elokuvaa katsottaessa sisäinen puhe ”sitoo” erilliset otokset yhteen kertomukseksi (Eihenbaum 1982, 12). Hietala (1990, 307-346) on kehittänyt tätä myös Screen-teoreetikkojen sivuamaa sisäisen puheen teoriaa eteenpäin Vygotskiin ja Lacaniin pohjautuen. Hietala painottaa sisäisessä puheessa mielen valtaa merkityksen yli: sisäisen puheen ”lauseet” ovat epätäydellisiä ja katkonaisia, ja ne herättävät mielleyhtymiä ja muistikuvia koostuen sekä verbaalisesta että visuaalisesta. Sisäinen puhe sitoo yksilöpsykykkisen ja kielen sosiaalisuuden yhteen.

Valokuvaa tutkittaessa sisäisen puheen teorialla voidaan selittää valokuvien tulkinnan heterogeenisuus — asia, jolle ovat tarjonneet eri lähtökohdista ratkaisuja muun muassa Barthes (fenomenologia) ja Derrida (poststrukturalismi). Sisäisen puheen mallin etu edellämainittuun nähden on se, että se on ensisijassa materiaallinen. Sekä Bahtin, Voloshinov että Vygotski painottavat merkkimateriaalin muotoutumista sosiaalisessa, materiaalisessa kanssakäymisessä. Tämä rajoittaa semiosisista ja sitoo sen ihmisten väliseen kommunikointiin. Kiinteämmän merkityksen ja subjektiivisen mielen erottamisella voidaan ymmärtää se, että valokuvalla on pysyviä kulttuurisia merkityksiä, mutta että se herättää myös hyvin subjektiivisia mielteitä (asia, joka vaivasi Barthesia vuonna 1980 julkaistussa ”Valoisassa huoneessa”, joka tarkasteli asiaa fenomenologian kannalta).

Näin valokuvan verbalisointi voisi tarkoittaa sitä, että se ymmärretään juuri sisäisen

puheen kautta lausumina. Kuvassa esiintyvät objektit herättävät lausuman, mutta ei voida olettaa, että se olisi jokaisella tulkitsijalla täsmälleen samanlainen. Visuaalinen informaatio herättää mielteitä, jotka ovat kuvien ja sanojen yhteisten merkittyjen takia yhteydessä verbaalikeleen (muuten emme voisi ymmärtää näkemäämme), mutta eivät välttämättä suoraan verbalisoitavissa. Oletettavasti esimerkkivalokuvaa tulkitsevassa yhteisössä vallitsee yksimielisyys siitä, että kuvan keskustassa mies, mahdollisesti kalastaja, osoittaa verkkoa. Bahtin viittaakin tässä mielessä havaintojen genreytymiseen sisäisen puheen lausumien kautta (mt., 335) Sen sijaan (Hankkijan?) lippalakin mieleentuoma ihminen ja muut, osin myös verbalisoinnin ulottumattomissa olevat muistikuvat ovat subjektiivisia tulkintojani.

Tämän tulkinnan etuna on, että se ei tarjoa neuvoteltuja luentoja painottavien uloskoordinausmallien tavoin yhtä tekstuaalista luentaa, johon muut vertautuvat, vaan sisältää periaatteessa useita lukutapoja jo yhdessä naturalisoituneessa luennassa. Toisaalta tekstiallyydessä voi olla vaikeaa osoittaa, mikä on "naturalisoitunut" luenta, mikäli se ei ole edes verbalisoitavissa.

Uutisvalokuva genrenä

Todorov (1976) näkee genren historiallisesti syntyneenä, kulttuurisesti havainnoitavana ilmenemismuotona. Jokainen yksittäinen teos sekä uusintaa että muokkaa generarajoja: tarkastelun lähtökohta on tekstikäytännössä. Tekstuaalisessa uutistutkimuksessa on käytännössä syntyneitä genren ja uutisten välistä suhdetta tutkittu jonkin verran (Reunanen 1991). Sen sijaan uutisvalokuvan geneerisyyden tutkimus on yksittäisten kuvien tasolla jäänyt joihinkin hajahuomioihin. Tämä näyttää olevan yhteydessä koko visuaalisen genreattelun ongelmiin. Myös elokuvatutkimuksessa genren ja visuaalisen kuvapinnan välisen suhteen hahmottaminen on osoittautunut vaikeaksi. Esimerkiksi Neale kritisoi elokuvatutkijoiden tapaa nähdä genren ikonografia "visuaalisina konventioina" tai tiettyinä osaobjekteina (puvut, lavastus), jotka irrotetaan varsinaisesta kertomuksesta (Neale 1980, 11-12).

Valokuvan kohdalla tällainen ikonografian jäljittäminen voi osoittautua vieläkin hankalammaksi, mikäli pyritään etsimään muuttumattomia ja synkronisia genrejä, jotka kattaisivat koko uutiskuvatuotannon (vrt. Feuer 1992, 143-4, Altman 1986, 28). Genre onkin Fowlerin (1982, 38-40) tavoin ymmärrettävä lajikäsitteeksi: tekstijoukon kaikki jäsenet eivät välttämättä jaa kaikkia genren tunnuspiirteitä ja osa tunnuspiirteistä esiintyy useassa genressä.

Uutistutkimuksessa valokuvan geneerisyys voidaan yleisellä tasolla ymmärtää, ei ensisijaisesti kuvaluokitteluna, vaan realismia painottavana konventionaalisuutena. Uutisvalokuvassa on tiettyjä käytännössä vakiintuneita esitystapoja: päähenkilöt ovat yleensä kasvot kameraan päin ja kuvakulmalla korostetaan usein pääaihetta (Pietilä 1993, 48). Nämä esitystavat ovat osa kuvajournalismin professionaaleja sisäankodauskäytäntöjä, samaan tapaan kuin tekstuaalisessa uutistuotannossa. Ne ovat implisiittisiä ja valokuvaajien journalistisessa kulttuurissa sisäistämiä, vaikka ne ovat myös julkilauseuttavissa (Rentola 1983, 8-10). Samaan tapaan kuin elokuvan genret, ne luovat katsojille odotuksia ja auttavat näitä tulkitsemaan kuvasanomien mielekkäällä tavalla (Neale 1990, 46).

Uutisvalokuvan eri lajien kannalta perustava ongelma on erilaisten alagenrejen analyttinen erottaminen visuaalisesta aineistosta. Kovien uutisten yhteydessä esiintyvien valokuvien joukkoa kutsua hahmottomaksi joukoksi erilaisia tapahtumia. Eräs tapa lähestyä uu-

tiskuvia on Rentolan kuvaamien (1983, 22) tapahtumatyyppien kautta: oikeusjutun, tulipalon ja kolariuutisten uutiskuvat ovat (usein) geneerisiä. Ongelmana on esimerkiksi kunnallisuutisten yhteydessä esiintyvä eriytymätön kuvamassa. Rajaus on siis pakollinen.

Esimerkiksi poliittisen uutisen yhteydessä geneerisinä konventioina voitaisiin pitää tiettyjä kuvan sommittelun muotosääntöjä. Nämä valokuvalle ominaiset konventiot toimivat uutiskokonaisuuden ”poliittiseksi uutiseksi” tunnistamisen tunnuspiirteinä ja auttavat lukijaa hahmottamaan myös oheistavan uutistekstin sisältämiä kerrontastrategioita, samaan tapaan kuin kimppu kukkia valokuvassa voi viitata postikorttiin tai julisteeseen (Van Lier 1983, 29, vrt. Reunanen 1991, 45). Tällöin valokuva toimii yhtenä uutisgenreä konstituovana, suhteellisen pysyvänä tunnuspiirteenä eli yhtenä osana uutistuotannon ”geneeristä repertuaaria” (Fowler 1985, 55). Vaarana on genreluokittelun sisäsyntyiseen taksonomisuuteen liittyvä yhdenmukaistamisen ongelma, joka pakottaa etsimään stereotyyppisiä piirteitä heterogeenisestä massasta (Neale 1990, 65). Tunnuspiirteiden esittelyä voidaan kuitenkin puolustaa sillä, että ne ovat nimenomaan valinnaisia ja toimivat muiden uutisgenren tunnuspiirteiden rinnalla, eivät välttämättä säännönmukaisina (kaikissa poliittisissa uutisissa ei edes ole valokuvaa).

Esimerkiksi voidaan ottaa Helsingin Sanomissa kahden päivän välein julkaistut kaksi uutisvalokuvaa (Kuvat 2 ja 3), joissa molemmissa esiintyy sama henkilö (kokoomuksen puheenjohtaja Sauli Niinistö). Kuvat ovat eri valokuvaajien ottamia ja edustavat poliittiselle kuvajournalismille ominaista standardinomaista kättelykuvaa. Molemmat kuvat liittyvät poliittiseen päiväntapahtumaan.

Voidaan olettaa, että kättelykuvan näkeminen herättää sanomalehden lukijassa tiettyjä geneerisiä odotuksia, jotka ovat osin automatisoituneita. Sisältö dekodeautuu mahdollisesti lausumana: poliitikot kättelevät, yhteisistä asioista on päätetty tärkeissä neuvotteluissa. Toisaalta kättelykuvan toistuminen ja sen tarkoitushakuinen näytöksellisyys konnotoi katsojalle politiikan teatterinomaisuutta ja vähentää näin vastavaikutuksena kuvan sommittelijan ja poliitikkojen (mahdollisesti) hakemaa autenttisaatiovaikutusta. Realismin ominaispiirteisiin kuuluu se, että sen on esittäydyttävä ikäänkuin tietämättömänä omasta geneerisyydestään, sillä se näyttäytyy katsojalle ainoana mahdollisena esitystapana, ei tarkoituksellisesti valittuna kerronnallistamisstrategiana (Neale 1990, 47-48, Fiske & Hartley 1978, 165). Morleyn (1992, 129) mukaan geneerisyys on käsitettävä tietyn yleisen subjektiaseman tarjoamisena, jonka katsoja voi myös torjua. Kättelykuvan kohdalla voidaan puhua realistisen kuvan koodien ironisoitumisesta vastaanotossa, koska vastaanottaja on perillä kuvan geneerisyydestä.

Edellä käsiteltyjen uutiskuvien sisältö muodostuu koodeista, joita ovat kuvan mustavalkoisuus, rakeisuus, rajaus sekä kertovan diskurssin sisältämä taitto, otsikko ja kuvateksti. Hall ymmärtää uutisvalokuvan semioottisesti koodattuna ja luettelee kaikkiaan kahdeksan erilaista uutisvalokuvan tulkintaan vaikuttavaa koodaustasoa. Näiden yhteisvaikutuksesta muodostuu uutisvalokuvan retorikka eli viitesisältöjen koodit, jotka voidaan nähdä naturalisoituneina (Hall 1984, 158, vrt. Pietilä 1993, 48). Mikäli naturalisoituminen on onnistunut, dekodeataan kuva hallitsevan ideologian piirissä. Tätä tulkinnan ohjautumista voidaan verrata genren vaikutukseen.

Käytännön kuva-analyysissä voi kuitenkin olla hyvin vaikea päätellä, mikä esimerkiksi olisi kolarikuvan etusijalla asettuva, tai sitä vastustava ideologinen luenta. Kuten Neale huo-



Sauli Niinistö sai kokouksen eronneelta puheenjohtajalta Pertti Salolaiselta jämäkän kädenpuristuksen.

ILKKA RANTA / LEHTIKUVA



Sauli Niinistö lupasi tukea Jegor Gaidarin johtaman Venäjän demokraattisen valinnan liittymistä Euroopan konservatiivipuolueiden järjestöön.

Kuva 2 ja Kuva 3. HS 28.8.1994 ja HS 30.8.1994.

mauttaa, kunkin kuvan tai tekstin ideologisuus on kontekstisidonnainen, eikä käytännön diskurssista riisutun kuvagenren vaikutusta voida sinänsä pitää välttämättömän ideologise-
na (Neale 1990, 65). Ilman tekstiyhteyttä esitettyinä kuvien poliittisuus voi antaa tilaa esim. esteettiselle funktiolle (vrt. Hietala 1993, 38, Masteman 1991, 107-108). Yleisen kuvallisuuden tasolla genreä voitaisiinkin lähestyä rituaalisen näkemyksen avulla, jolloin genren ideologisuus käsitetään sosiaalista järjestystä uusintavana vaihtona tuottajien ja kuluttajien välillä, enemmän kuin varsinaisena tiettyä kaavamaista luentaa ehdottavana apparaattina (Feuer 1992, 145, vrt. Schatz 1981). Kuvan autentisaatiovaikutus voidaan nähdä tällä tasolla ideologisena. Hallin artikulaatioteoriaa mukaillen kuvan representaatioiden ideologisuus riippuu sen sijaan siitä minkälaisen ”teksti-ikkunan” yhteyteen ne on nivelletty (Hall 1992, 368-9). Näin vältettäisiin — ainakin osin — mm. Careyn (1988) kritisoima mediasisältöjen funktionalisointi totaliteeteille.

Valokuvan ja uutistekstin välinen suhde löytyy vain rinnastamalla teksti- ja kuva-analyysi ja vertaamalla kummastakin välittyviä merkityksiä. Uutisvalokuvan kannalta tärkein geneerinen rajanveto kulkee kovan ja pehmeän uutisen välillä (Kunelius 1993, 93). Kovan uutisen yhteydessä esiintyvän uutiskuvan funktio on toistaa ja täsmentää tekstissä esiintyvää informaatiota, kun taas pehmeän uutisen (esim. kulttuuri- ja mielipidekirjoitussivut) yhteydessä esiintyvä valokuva voi olla nähdäkseni tarkoituksellisen assosioiva. Toisaalta myös kovan uutisen geneerisyys ohjaa katsojaa olettamaan, että uutiskuva on yksiselitteinen ja yleisesti merkityksellinen. Tämänkaltainen tunnistaminen toimii kuvan sisällön koo-
deja naturalisoivana (vrt. Culler 1975, 137).

Sisäisen puheen teorian avulla voidaan valokuvan yhteydessä selittää monitulkintaisuus ja kuvan kielellisyys. Hall puhuu kuvan välittämän tiedon diskursiivisuudesta, mutta ei spesifioi tarkemmin tätä välitysprosessia (1992, 138). Volosinovin ja Vygotskin ajatusten pohjalla voidaan ymmärtää kuinka kuvamerkit ovat uutiskuvatuotannossa naturalisoituneita (sisäisen puheen avulla tapahtuva ymmärtäminen tapahtuu ”välittömästi”), mutta että ne samalla tarjoavat katsojalle monitulkintaisuutta (myös ”kovissa” uutiskuvissa). Uutisvalokuva tarjoaa käytännön diskurssin ohjaamana (välittömäksi asettuvan) yleisen luennan, mutta sen ohella se voidaan ymmärtää myös subjektiivisesti. Tämä malli ylittää osaltaan uloskoodausmallin ongelmiin kuuluvan moniulotteisuuden ja tulkinnan prosessiaalisuuden (vrt. Morley 1992, 121-123). Näin se on osa genreteorian ehdottamaa kontekstuaalista analyysia, jossa lukemisen (katsomisen) käytännöt määrittelevät tekstien diskursiivisuutta.

KIRJALLISUUS

- Allen, Richard (1993) Representation, Illusion and the Cinema. *Cinema Journal* 32(1993):2.
 Altman, Rick (1986) A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. Teoksessa Grant, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press.
 Barthes, Roland (1987) *Music — Image — Text*, Glasgow: Fontana.
 Barthes, Roland (1987) *Mythologies*. Bucks: Paladin.
 Baudry, Jean Louis (1985) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. Teoksessa Nichols, Bill (toim.), *Movies and Methods, Volume II*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
 Berger, John (1987) *Toisinkertoja*. Jyväskylä: Literos.
 Belsey, Catherine (1992) *Critical Practice*. London: Routledge.
 Brunt, Rosalind (1992) Engaging with the Popular; Audiences for Mass Culture and What to Say about Them. Teoksessa Grossberg Lawrence, Nelson, Cary & Treicher, Paula (ed.) *Cultural Studies*. Lon-

- don: Routledge.
- Bordwell, David (1985) *Narration in Fiction Films*. London: Methuen.
- Bordwell, David & Thompson, Kirstin (1990) *Film Art. An Introduction*. New York: Mc Graw-Hill.
- Carey, James W. (1988) Editor's Introduction: Taking Culture Seriously. *Teoksessa Media, Myths and Narratives. Sage Annual Reviews of Communication Research, Volume 15*. London: Sage Publications.
- Chatman, Seymour (1983) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell.
- Chatman, Seymour (1992) *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)*. *Teoksessa Mast, Gerald, Cohen, Marshall & Braudy, Leo (ed.), Film Theory and Criticism*. London: Oxford University Press.
- Cornell, Peter et al (1988) *Bildanalysis. Teories, metoder, begrepp*. Vämämö: Gidlunds.
- Culler, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics*. London: Routledge.
- Easthope, Antony (1988) *British Post-Structuralism*. London: Routledge.
- Eco, Umberto (1986) *Kuvan kriittikki*. *Teoksessa Lintunen, Martti (toim.), Kuvista sanoin 3*. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Eco, Umberto (1979) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eihenbaum, B, *Problems of Cine-Stylistics*. *Teoksessa Taylor, Richard (toim.), The Poetics of Cinema. Russian Poetics in Translation 9:(1982)*.
- Ellis, John (1992) *Visible Fictions*. Cornwall: Routledge.
- Fiske, John (1982) *Introduction to Communication Studies*. Suffolk: Methuen.
- Fiske, John (1989) *Moments of television: Neither the text nor the audience*. *Teoksessa Seiter, Ellen et al. (ed.), Remote Control*. London: Routledge.
- Fiske, John & Hartley, John (1978) *Reading Television*. Suffolk: Methuen.
- Feuer, Jane (1992) *Genre Study and Television*. *Teoksessa Allen, Robert C. (toim.), Channels of Discourse, Reassembled*. London: Routledge.
- Fowler, Alastair (1982) *Kinds of literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hall, Stuart (1984) *Utiskuvien määräytymisprosessi*. *Teoksessa Lintunen, Martti (toim.), Kuvista sanoin 2*. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Heath, Stephen (1981a) *Questions of Cinema*. Hong Kong: Macmillan.
- Heath, Stephen (1981b) *Film/Cinetext/Text*. *Teoksessa Screen Reader 2, Cinema & Semiotics*. London, The Society for Education in Film and Television.
- Hietala, Veijo (1990) *Situating the Subject in Film Theory. Meaning and Spectatorship in Cinema*. Turku, Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, osa 194.
- 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*.
- MacCabe, Colin (1985) *Theoretical Essays, Film, linguistics, literature*. Guildford: Manchester University Press.
- Masterman, Len (1991) *Medioita oppimassa — mediakasvatuksen perusteet*. Helsinki: KSL.
- Metz, Christian (1974) *Film Language*. New York: Oxford University Press.
- Metz, Christian (1985) *Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism*. *Teoksessa Nichols, Bill (ed.), Movies and Methods, Volume II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Mitchell, W.J.T (1986) *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morley, David (1992) *Television, Audiences & Cultural Studies*. London: Routledge.
- Neale, Stephen (1980) *Genre*. London: BFI.
- Neale, Stephen (1990) *Questions of genre*. *Screen 31(1990):1*.
- Pessi, Hannu (1986) *Lehtikuvan ja uutistekstin suhde. Pro gradu-tutkielma*. Tampere, Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos.
- Pietilä, Veikko (1993) *Ikkunako maailmaan? Uutisgenre ja todellisuusvaikutelma*. *Tiedotustutkimus 16(1993):2*.
- Prince, Stephen (1993) *The Discourse of Pictures. Iconicity and Film Studies*. *Film Quarterly 47(1993):1*.
- Reunanen, Esa (1991) *Merkitysympäristö ja uutisgenren säännöt*. Tampere: Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja A:76/1991.

- Rentola, Ilkka (1983) Normaalijournalismin säännöt. Tampere: Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja A:47/1983.
- Ridell, Seija (1993) Ei yksin teksteistä. *Tiedotustutkimus* 16(1993):2.
- Ridell, Seija (1992) Journalismi ja genre. Teoksessa Malmberg, Tarmo & Mehtonen, Lauri (toim.), *Kanssakäymisiä: juhla kirja Veikko Pietilälle*. Tampere: Tampereen yliopiston Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitoksen julkaisuja 3/1992.
- Saraja, Antti (1992) Essaykkä. *Vääksy, Etelä-Suomen Sanomalehtimiesyhdistyksen 70-vuotisjuhla julkaisu*.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres*. New York: Random House.
- Schiller, Dan (1981) *Objectivity and the News*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Silverman, Kaja (1993) *What Is a Camera, or: History in the Field of Vision*. *Discourse* 15(1993):3.
- Thompson, Kristin (1986) "The Concept of Cinematic Excess". Teoksessa Rosen, Philip (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology; A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.
- Todorov, Tzvetan (1976) *The Origin of Genres*. *New Literary History* (1976):8.
- Tuchman, Gaye (1978), *Making News*. New York: The Free Press.
- Van Lier, Henri (1983) *La philosophie de la photographie*. *Les Cahiers de la Photographie* 1983.
- Walton, Kendall, L. (1984) *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic realism*. *Critical Inquiry* 11(1984).
- Volosinov, Valentin (1990) *Kielen dialogisuus*. Jyväskylä: Vastapaino.