



Kuvan kielioppi

**Kress, Gunther &
van Leeuwen, Theo**
READING IMAGES

The Grammar of Visual Design
London: Routledge. (1996) 288 s.

Kressin ja van Leeuwenin (jatkossa K&L) mukaan tähänastinen kuvatu- tutkimus on painottunut kuvien 'sanastoon' – esimerkiksi kuvattujen henkilöiden, paikkojen ja esi- neiden denotaatioihin ja konno- taatioihin – kun sitävastoin kuvan 'kieliopin' tutkimus on jäänyt niu- kaksi. 'Kieliopilla' he tarkoittavat sitä, kuinka "kuvatut henkilöt, paikat ja esineet yhdistetään mielekkääksi kokonaisuudeksi" (s. 1). Tämän selvittäminen on tärkeää, koska sommittelulla on 'sanas- toon' vertautuva rooli "merkitys- ten tuottamisessa" (s. 1). Tutki- mustyön edistämiseksi tällä saralla kumppanukset haluavatkin "tar- jota inventaariluettelon kuva- vasemiotiikan historian myötä konventioiksi kiteytyneistä kes- keisistä sommitelmarakenteista sekä eritellä, kuinka nykyiset ku- vantekijät hyödyntävät niitä tuot- taessaan merkityksiä" (s. 1).

Lähtökohtiaan K&L kehrittele- vät kriittisessä suhteessa Barthesin esseeseen *Kuvan retoriikka*. Heis- tä Barthes ensiksikin sitoo kuvan liian tiukasti sanaan. Itse ne katso- vat, että vaikka sana ja kuva rea- lisoivatkin samoja "merkitysjärjes- telmiä", ne tekevät näin "toisis- taan riippumatta omien erityisen muotojensa keinoin" (s. 17). Tältä pohjalta kirjan punaiseksi langaksi asettuu se – tosin K&L:ltä ekspi- koimatta jäävä – näkemys, että kuvasommittelun rakentamia merkityksiä voidaan tutkia sanai- listen merkitysten luomasta kon- tekstista riippumatta. Näin pääs- täisiin kuvan tiettyssä mielessä kontekstivapaan merkityksen tulkintaan, jota voi sitten rikastut- taä kontekstitekiöiden avulla. Paikka paikoin kumppanukset kontekstualisoivatkin esimerkki- tulkintojaan, joskin isompi panos- tus tähän olisi kasvattanut kirjan hyödyllisyyttä merkittävästi. Mm. kiintoisa kysymys sanan ja kuvan kontekstuaalisesta yhteispelistä

merkitystuotannossa ohitetaan kirjassa lähes tykkäänään – sanaa tarkastellaan siinä oikeastaan vain taitoilisena tekstiaineksena.

Toiseksi K&L arvostelevat Bart- hesin ajatusta siitä, että kuvat – tai ainakin tietynlaiset kuvat kuten valokuvat – ovat koodittomia, siis sommittelemattomia todellisuus- den reproduktioita. Heidän kan- tansa on, että kaikki kuvat ovat



"rakennettu" (s. 23). Jopa valo- kuva on tiettyä rajausta, kuvakul- ma jne. hyödyntävä sommitel- ma. Kanta on ollut tavallaan pak- kon sanelema – näet barthesilai- selta kannalta kaikkeen kuvaan päteväksi tarkoitettu sommitteu- kieioppi olisi sula mahdottomuus.

Taustaltaan lingvisteinä K&L pohjaavat kuvasommitelman pe- rusmuotojen inventaarionsa Halli- dayn funktionaaliseen kielioppiin, johon nojautuen he katsovat, että kuva toteuttaa ideationaalista, in- terpersonaalista ja tekstuaalista metafunktiota: se esittää ideati- onaalisesti jotakin, asemoi katsojan interpersonaalisesti tiettyyn suh- teeseen esittämänsä kanssa ja muotoutuu tekstuaalisesti yhtei- näiseksi niin sisäisesti kuin suh- teessa ympäristöönsä (s. 40-42). Piikkomalla funktioita suppeam- miksi luokiksi he tuottavat mitta- van sommitelmallisten perusra- kenteiden taksonomia. Valaisen seuraavassa sen keskeisimpiä puolia sekä niitä ongelmia, joita siihen nähdäkseen sisältyy. Esitystä havainnollistavana esimerkkinä käytän kirjaan (s. 182) sisältyvää kuvaa, joka on peräisin yhdestä Ingmar Bergmanin elokuvasta (*Kuva viereisellä sivulla 79*)

Ideationaalinen funktio

Ideationaalisen funktion osalta K&L erottavat narratiivisen ja kä- sitteellisen esityksen. Narratiivinen kuva esittää jotain tapahtumista, käsitteellinen taas tapahtumaton- ta olemista. Kummatkin esitystava- vat jakautuvat suppeampiin ala- luokkiin, nämä edelleen vielä sup- peampiin ala-alaluokkiin jne.

Narratiivisen esityksen en- simmäinen alaluokka koostuu *akti- oprosesseista*, tekemisestä, toi- minnasta, sattumisesta tms. Akti- on olemassaolo edellyttää, että kuvaan voidaan mieltää toimijan toiminnan suuntaa ilmaiseva vek- tori. Jos vektori kohdistuu kuvassa nähtävään kohteeseen, kyse on transaktiivisesta aktioprosessista. Kuva vastaa tällöin Kressin ja mui- den nk. East Anglia -ryhmän ling- vistien 1970-luvulla kehittämän kielimallin transaktiivista toiminta- lausetta ("pelaaja löi palloa", ks. V. Pietilä, *Diskurssianalyysistä, Tie- dotustutkimus*, 9:1, 1986). Jos vektori taas suuntautuu kuvasta ulos (so. kohdetta ei näy), kyse on ei-transaktiivisesta aktioprosessista (vrt. "pelaaja juoksi"). Kiinnos- tavaa kyllä K&L eivät käsittele tar- kemmin sellaisia ei-transaktiivisia tapauksia, joissa kuva esittää toi- minnan kohdetta vailla toimijaa (vrt. "X sai tuodin rintaansa") tai tapahtumaa vailla toimijaa ja koh- detta (vrt. "pallo lensi").

Transaktiivisten kuvien tulkin- taä ajatellen huomio kiinnittyy esi- merkiksi siihen, ketkä tai mitkä ovat aktiivisia (toimijoita), ketkä tai mitkä passiivisia (kohteita) ja mitä tämä kertoo näiden välisistä suhteista. Myös toiminnan luonne saattaa olla tärkeä tulkinnan kan- nalta. Ei-transaktiivisessa kuvassa kiinnostavaa on paitsi mitä siinä on myös mitä siinä ei ole – etenkin jos poisto on tehty kuvaa rajaa- mailla. 1970-luvula East Anglia - ryhmä kiinnitti paljon huomiota transaktiivilauseiden transfor- mointiin passiivilauseiksi tai nomi- nalisatioiksi, jolloin toimija tai toiminnan kohde taikka molem- mat pyyhkiytyvät pois. Ryhmän mukaan tällä tuotettiin tärkeitä ideologiaa efektejä. Mm. toimi-

jan, kausaaliagentin, pyyhkiminen pois passiivomalla tuotti toiminnasta kuin jotain luonnostaan tapahtuvaa. Tätä näkökulmaa ei K&L:ltä enää löydy, vaikka sillä voisi olla edelleenkin annettavaa juuri ei-transaktiivisten aktiokuvien tulkinnalle.

Narratiivisen esityksen toinen alaiuokka koostuu *reaktioprosesseista*, joita kuvissa olevien katseet, ilmeet, eleet yms. realisoivat. Reaktio on transaktiivinen, jos henkilön katseen suuntaa ilmaiseva vektori osuu johonkin kuvassa olevaan, ja ei-transaktiivinen, jos se suuntautuu kuvasta ulos. Kuvassa voi olla aktiota ja reaktiota (yksi tekee, toinen katsoo), ja reaktiot voivat olla transaktiivisia ja ei-transaktiivisia. Esimerkkikuva, jossa aktiota ei ole, edustaa jälkimmäistä tapausta. Vasemmalta maassa iokuva mies, Minus (Lars Passgård) katsoo oikealla seisovaa sisartaan Karinia (Harriet Andersson): hänen reaktionsa on transaktiivinen. Sen sijaan Karinin reaktio on ei-transaktiivinen, hän katsoo kuvasta ulos, lähes kuvan katsojaan. Tämä asetelma ilmentää paitsi heidän suhdettaan myös laajemmin elokuvan dramaattisia teemoja:

Karinilla on näkyjä, hän näkee asioita, joita muiden silmät eivät tavoita. Minus taas on siidoksissa niihin kullousiinkin ongelmallisiin tässä-ja-nyt -suhteisiin, jotka valitsevat hänen ja filmin muiden henkilöiden välillä. (S. 181)

Sivuutan loput narratiivisen esityksen alaluokat lyhyesti. *Puheprosessit* viittaavat kuviin, joissa joku puhuu joko transaktiivisesti jollekin kuvassa olevalle tai ei-transaktiivisesti kuvasta ulos. Esimerkiksi sarjakuvassa puheprosessi ilmaistaan puhekuin avulla. Auki jää, edustaako vaikkapa sellainen lehtikuva puheprosessia, joissa kuvateksti referoi kuvan henkilön sanoja. *Siirtymäprosessit* viittaavat kuviin, joissa yhden osapuolen toiminta kohdistuu toiseen, tämän koimanteen jne. *Geometrista symbolismia* on teknisissä kuvissa, joissa esimerkiksi toiminta- tai vaikutussuhteet esitetään vektorikuvauksena. Lopuksi alaluokka *olosuhteet* viittaa kuvissa toiminnan paikkaa, sen kei-

noja yms. spesifioiviin yksityiskohtiin. Kysyä tosin voi, eivätkö ne edusta pikemmin kuvan käsitteellistä kuin narratiivista puolta.

Käsitteellinen esitys jakautuu luokitteleviin, analyttisiin ja symbolisiin prosesseihin. Tyypillistä luokitteleville ja analyttisille kuville on luonnollisen kontekstin puuttuminen, taustan neutraali sävyttömyys, olematon syvyysvaikutelma ja se, että kohde esitetään horisontaalisesti frontaali- ja vertikaalisesti vaakakulmassa.

Luokittelevan kuvan kohdejoukko muodostaa tietyn luokan tai luokkia. Mm. urheiluliikkeen ilmoituksessa erimerkkiset jalkineet muodostavat lenkkareiden luokan, sallybandy-, tennis- ja pingismailat mailojen luokan jne. *Analyttinen* kuva esittää kohdetta osa-kokonaisuus -rakenteena täsmentämällä ne osat, joista kokonaisuus rakentuu. Esimerkiksi kaavakuvasian ruhosta, jossa on viivoin eksplikoitu niska, lapa, kyli, kinkku jne., on analyttinen esittäessään, mihin eri ruokalajeihin sopivista osista ruho koostuu. *Symboliset prosessit* toteutetaan joko attribuutiivisesti sijoittamalla kuvaan jokin symbolinen elementti tai suggestiivisesti kuvan tunnelman, sävyn tms. avulla.

Vaikka käsitteellisyys on silmiinpistävämpää yksissä kuin toisissa kuvissa, sitä sisältyy kaikkiin kuviin. Tämän seikan K&L sivuuttavat mielestäni liian vähällä. Toki käsitteellisyys on usein triviaalia kuvan tuikinnan kannalta. Esimerkkikuvassa on muutta mtkitta selvää, että Karin ja Minus luokituvat ihmisiksi ja että sukupuoli-tunnusmerkit luokittelevat Karinin naiseksi, Minuksen mieheksi. Jo kiinnostavampaa on, että heidän asujensa väri luokittelee heidät erilaisiksi: Karinin vaalea asu implikoi taivasta ja valoa, Minuksen

tumma asu maata ja pimeyttä. Luokitteeluun kytkeytyy näin symbolinen prosessi. K&L:n mukaan Karin oli läpi elokuvan pukeutunut vaaleaan ja usein suorastaan kyypi valossa. Attribuutiivista symboliikkaa luovat kuvaan edelleen

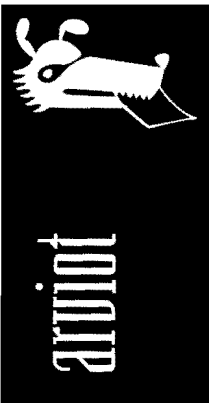


Minuksen takana olevat esineet, jotka implikoivat hänen sidonnaisuuttaan tässä-ja-nyt -maailmissa.

Interpersonaalinen funktio

Interpersonaalisen funktion K&L jakavat katsojan asemointiin ja kuvan modaalisuuteen. Asemointi viittaa kuvan ja katsojan vuorovaikutukseen ja tarkoittaa sitä, millaista asemaa kuva tällöin ehdottaa katsojalle suhteessa esittämäänsä. Modaalisuus taas viittaa siihen luotettavuus- tai varmuusasteeseen, jolla kuva puhuttelee katsojaa.

Asemoinnin ensimmäinen alaluokka on kuvatuksen henkilön *katseen suunta*. Kohdistuessaan katsojaan katse vaatii tai pyytää tätä johonkin. Sitä millaisesta vaatimuksesta tai pyynnöstä on kyse, merkityksellistävät muut seikat. Esimerkiksi hymyilevä ilme anoo katsojalta sympatiaa ja hyväksyntää, tuijottavaa katsetta saatteleva tiukka ilme taas vaatii häntä alistumaan ja tottelemaan. Esimerkkikuvassa Karinin lähes katsojaan kohdistuva katse pyytää tätä lähes – mutta vain lähes – myötälämään hänen tunneyrskynsä. Jos kuvan henkilö katsoo katsojan



ohi, tästä tulee tarkkailija, jonka konteeksi kuvan henkilö tarjoutuu. Missä katsekontakti rakentaa vaatimus- tai pyyntösuhteen katsojaan, siinä hänen ohitseen suuntautuva katse asemoi hänet ulkopuoiseksi. Henkilö, jonka selkä on katsojaan päin (kuten Minus esimerkkikuvassa), sivullistaa katsojan vielä selvemmin.

Toinen alaluokka on *kuvausko-ko* – se, missä koossa kuva esittämänsä esittää. Kuvauskoot ulottuvat erikoislähi- ja lähikuvasta asteittain koko- ja yleiskuvaan. K&L merkityksellistävät tämän ulottuvuuden sen pohjalta, millaista välimatkaa – intiimiä, henkilökohtaista, sosiaalista tai julkista – ihmiset tapaavat pitää toisiinsa arjen eri tilanteissa. Kuvauskoot erikoislähikuvasta puolikuvaan edustavat intiimin ja henkilökohtaisen, kuvauskoot puolikuvausta yleiskuvaan taas sosiaalisen ja julkisen välimatkan aluetta. Siten kuvauskoko säätelee esitetyn läheisyyttä tai etäisyyttä katsojaan. Läheisyys lisää ja etäisyys vähentää esitetyn huomionarvoisuutta. Koska esimerkkikuvan Karin on puolikuvasa ja Minus kokokuvassa, katsoja asemoidaan lähemmäs Karinia kuin Minusta. Tämä nostaa Karinin Minusta huomionarvoisemmaksi.

Kolmas alaluokka on *perspektiivi*. Tältä osin K&L jakavat kuvat keskeisperspektiiviä hyödyntäviin ja hyödyntämättömiin. Esimerkiksi lastenkirjojen kuvitus on usein jälkimmäistä tyyppiä. Perspektiivi jäsentää katsojan näkökulmaa kuvan esittämään. Keskeisperspektiivikuva tarjoaa hänelle yhden kiinteän näkökulman siihen kun taas keskeisperspektiiviton kuva ei ihy näkökulmaa lukkoon. Keskeisperspektiivikuvaa katsoessaan voi yrittää päätellä, millaisen, missä asemassa olevan henkilön näkökulmasta se on sommiteltu ja siten millaisen henkilön näkökulmaa ja asemaa kuva katsojalle tarjoaa.

Neljäs alaluokka on *horisontaalinen kulma*, joka voi olla frontaalinen taikka enemmän tai vähemmän viisto. Frontaalikulmaisen kuvan esittämä on suoraan katsojaa vastapäätä, jos kohta tuollaiseen kuvaan voikin sisätyä myös viisto-

ja yksityiskohtia. K&L:n mielestä frontaalikulma luo me-yhteisöä sanomalla katsojalle: "mitä näet tässä on osa meidän maailmaamme, jotakin, johon me osallistumme" (s. 143). Viistokulma taas erottaa esitetyn katsojasta sanoen: "mitä näet tässä ei ole osa meidän maailmaamme; se on niiden maailmaa, jotakin, johon emme ole osallisia" (s. 143). Toisin sanoen missä frontaalikulma osallistaa siinä viistokulma ulkopuolistaa – näin horisontaalikulman toiminta on analoginen katseen suunnan toiminnalle. Frontaalikulmasta otettuna esimerkkikuvaa osallistaa katsojaa kuvattuun tilanteeseen, etenkin Karinin tunneemyrskyyn.

Viides alaluokka on *vertikaalinen kulma* – kuva voidaan sommitella yläkulmasta eli ylhäältä alaspäin, vaakakulmasta taikka alakulmasta eli alhaalta ylöspäin. Monien muiden tavoin K&L kytkevät vertikaalikulman valtasuhteisiin kuvan esittämän ja katsojan välillä. Yläkulma antaa katsojalle valtaa suhteessa kuvan esittämään, alakulma puolestaan kuvan esittämälle suhteessa katsojaan, kun taas vaakakulma edustaa tasa-arvoista suhdetta. Esimerkkikuvaa on otettu vaakakulmasta, joten katsojalle tarjotaan tasa-arvoista suhdetta kuvan esittämään. Kuva osallistaa katsojaa tilanteeseen tälläkin tavoin.

Modaliteetin osalta K&L kiinnittävät huomiota siihen, että missä kielen modaliteettia säädellään tilanteesta toiseen pysyvin keinoin (modaaliverbein ja -adverbein) siinä kuvan modaalisuuskeinot vaihtelevat kuvagenrestä riippuen. Mm. teknisissä piirroksissa korkeaa modaliteettia eli vakuuttavuutta tuottavat mustavalkoisuus, taustattomuus ja syvydettömyys – siis piirrosten pelkistäminen kohteen 'kaavakuvaksi'. Taas aisteja puhuttelemaan tarkoitettuissa kuvissa (muoti- ja mainoskuvat taikka keittokirjakuvat valmiista aterioista) korkea modaliteetti edellyttää värikylläisyyttä mutta ei tarkan yksityiskohtaista taustaa taikka syväperspektiiviä. Kohdetaan naturalistisesti jäijentävissä kuvissa modaliteettia kohottaa väri (mutta ei täyteläisimmillään,

koska se olisi epäuskottavaa), yksityiskohtainen tausta ja syväperspektiivi.

Tekstuaalinen funktio

Missä ideationaalinen ja interpersonaalinen funktio nostavat kuva-sommitelmasta esiin tietyt puolet, siinä tekstuaalinen funktio nostaa tarkasteltavaksi kuvan kokonaisu-sommitelman ja sen laajemman taitollisen sommitelman, jonka yhteyteen tarkasteltava kuva on jäsennetty. Tältä osin K&L kiinnittävät huomiota kuvan tai taiton informaatioarvoon, sen ainesten erottuvuuteen sekä siinä mahdollisesti havaittaviin kehystyksiin. Esimerkin näiden seikkojen toiminnan tarkastelusta tarjoaa Esa Sirkkusen tuore artikkeli (Matkalla vaarien maahan, Tiedotustutkimus, 19/3, 1996).

Informaatioarvossa kyse on siitä, miten sommitelman ainekset on sijoitettu vasen-oikea, alhaalla-ylhäällä ja/tai keskusta-laita -akselille. Informaatioarvo-nimitys johdetaan siitä, että aineiden erilainen sijainti eri akselilla informoi K&L:n mielestä eri tavoin. *Vasen-oikea -akselilla* vasemmalla oleva merkityksellistyy informaatioarvoltaan tutuksi, oikealla oleva uudeksi. Niinpä pyrimme ymmärtämään oikealla olevaa vasemmalla olevan pohjalta. Esimerkkikuvassa Minus on vasemmalla, Karin oikealla. Sijainnin vaihtaminen päinvastaiseksi ei muuttaisi kuvan ideationaalista eikä interpersonaalista merkitystä mutta kylläkin sen tekstuaalisen merkityksen. Nyt Karinin mielenmyrskyn ymmärtäminen hakee perustakseen Minusta: tukitsemme – mm. Minuksen torjuvan mutta silti Karinin kontaktia hakevan asennon saattelemana – että hänellä on jotain tekemistä Karinin mielenmyrskyn kanssa, että hän on siihen tavalla tai toisella syypää.

Alhaalla-ylhäällä -akselilla alas sijoitettu edustaa K&L:n mukaan reaalista, ylös sijoitettu ideaalista. Ylhäällä ovat mm. ihanteet, tavoitteet tai päämäärät, alhaalla välineet tai keinot niiden saavuttamiseksi. Tuotemainoksissa on tyypillistä, että ylhäällä kuvataan tuotteen käyttöä – vaikkapa mieli-

hyvästä säteilevää naista vaahtokylpyssä – kun taas alhaalla on kuva tuotteesta, tässä tapauksessa kylpyainepakkauksesta. Näin ylhäällä on ihannetila, jonka saavuttamisen alhaalla oleva keino lupaa. *Keskusta-laita -akselilla* keskelle sijoitettu merkityksellisty K&L:n mielestä kuvan ydinsanomaksi, jolloin laidoille sijoitettu on siihen nähden lisäystä, täydennystä tms. Vasemmalla ja oikealla tai alhaalla ja ylhäällä olevaa erottava keskusta merkityksellistyy välittäjäksi, jonka kautta siirtyminen tutusta uuteen tai reaalisesta ideaaliseen tapahtuu.

Sommitelman aineiden **erottuvuutta** voidaan säädellä moninkin keinoin. Keskeisin niistä lienee sijoittelu *etuala-tausta -akselille*, jolloin etualalle sijoitettu saa painoa suhteessa taustalla olevaan. Esimerkkikuvassa Karinin sijainti etualalla nostaa hänet silmiinpistäväksi suhteessa taka-alalla olevaan Minukseen. Tätä korostaa edelleen *kamerakohdennus* Kariniin; hän piirtyy esiin terävämmiin kuin Minus. Niinpä vaikka vasen-oikea -akselin pohjalta tulkitsemme, että Karinin tunnemyrsky aiheutuu jotenkin Minuksesta, kuva ei nosta keskeiseksi tuota aiheutumista vaan itse myrskyn.

Kehystys viittaa kuvasta tai taitosta mahdollisesti löytyviin linjoihin, jotka toimivat niiden aines- ta erottelevina/yhdistelevinä kehyksinä. Esimerkkikuvassa mm. majan oven vasen reuna ja kaka kuvan keskeltä kahtia kehystään Karinin ja Minuksen toisistaan erilleen: Karinin, joka voi nähdä näkyjä, ja Minuksen, joka ei voi. Toisen kuvaa halkaiseva linja on vaakasuoira katonharja, joka jatkuu Karinin hartian korkeudelta meren ja taivaan rajalinjana. Se kehystää 'taivaan' ja 'maan' toisistaan erilleen. Karin ylittää tämän kehysten: hän kuuluu sekä taivaaseen että maahan. Rajalinjan alapuolelle jäävä Minus kuuluu pelkästään maahan. Lisäksi kehystys yhdistää majan seinustalla olevat kapineet Minuksen maailmaan, mikä sekun painottaa hänen 'maallisuuttaan', kun taas se, että pystylinjan oikea puoli on tyhjä, korostaa Karinin 'taivaallisuutta'. Kehystyksen puuttuminen kuvassa

ta antaisi ymmärtää, että Karin ja Minus kuuluvat samaan maailmaan.

Arviointia & kritiikkiä

Sinänsä siinä, mitä K&L kuvan sommitelmallisten perusrakenteiden toiminnasta sanovat, ei kuvan problematiikkaan ja tulkintaan perehtyneelle ole kahmaloittain uutta: moniakin heidän esittämää näkökohtia on kuvatulkinnessa jo hyödynnetty, joskin usein intuitiivisesti. Kirjan varsinainen anti onkin siinä, että kumppanukset ovat koonneet yhteen ja systematisoineet tällaisia näkökohtia sekä jäsentäneet tältä pohjalta kattavan taksonomian sommittelun perusrakenteista. Toisaalta heidän aikansaannokseensa sisältyy omia hankaliakin ongelmia – niiden lisäksi, joita olen jo maininnut. Yhdet ongelmista koskevat itse taksonomiata ja sen luonnetta, toiset taas sommitelmallisten rakenteiden hyödyntämistä kuvatulkinnessa.

Taksonomioille tyypilliseen tapaan K&L:n kehittelmään sisältyy loogisia pulmia. Esimerkiksi miksi *olosuhteet* on luettu alaluokkana narratiiviseen esitykseen, koska eiväthän olosuhteet 'toimi' vaan edustavat pikemminkin kuvan käsitteellistä sisältöä? *Geometrisen symbolismin* omana alaluokkanaan on epälooginen sikäli, että kumppanukset tarkastelevat mm. geometrista symbolismin hyödyntäviä viestintämalleja 'luonnollisiin' aktioprosesseihin rinnastuvina (s. 46-51). Edelleen vaikka he myöntävät kuvien sommitelmallisen monirakenteisuuden, he silti esittävät taksonomiansa ikään kuin jokainen kuva voitaisiin lukea johonkin yhteen sen luokista sen mukaan, mikä rakenteista on pääosassa ja mitkä sivuosassa (s. 112-114). Tätä ei monastikaan ole helppo ratkaista. Tästä(kin) syystä luokkien rajat vuotavat.

Taksonomian pulmallisuutta voidaan havainnollistaa vaikkapa kysymällä, milloin jokin kuvassa oleva on toiminnan kohde (jolloin kyse olisi transaktiivisesta aktioprosessista), milloin sen keino (jolloin kyse olisi ei-transaktiivisesta aktioprosessista keinon edustaessa tällöin olosuhdetta). Yhtenä

esimerkkinä ei-transaktiivisesta, siis vailla kohdetta olevasta aktioprosessista K&L esittävät *Ben-Hur* -elokuvasta kuvan, jossa Ben-Hur (Charlton Heston) ajaa hevოსvaljakoilla valjakkokilpailussa (s. 62). Siinä Ben-Hurin ohjastavista käsistä voidaan piirtää vektori kuvassa näkyviin hevosiin, joten tässä mielessä hevoset olisivat hänen ohjastustoimintansa kohde. K&L kuitenkin katsovat, ettei kuvassa näy sitä, mihin Ben-Hur toiminnallaan tähtää (sisis maalia). Näin hevoset olisivat kohteen asemesta keino. Itse näkisin, että kuva edustaa moniosaista prosessia ja että sen lukeminen transaktiiviseksi tai ei-transaktiiviseksi riippuu siitä, mitä osaa (Ben-Hur -> hevoset vai valjako -> maali) painotetaan.

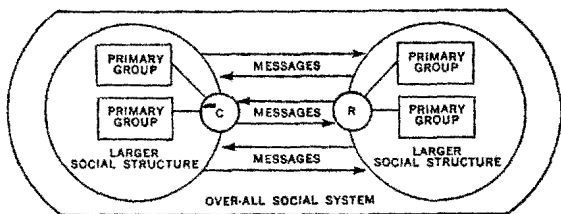
Kuvan pulmallisuus ei pysähdy tähän. Siinä nimittäin näkyy muitakin kilpailijoita. Tällaisena se viirtää sosiaalisen asetelman, jossa Ben-Hurin toiminnan tähtäimeksi mieltyy muiden kilpailijoiden lyöminen. Asetelmassa muut kilpailijat ovat hänen toimintansa kohteita aivan kuten hän on näiden toiminnan kohde. Tältä kannalta kuvan voisi tulkita edustavan *soisiaisesti* transaktiivista aktioprosessia, vaikka siinä ei nähdäkään *fyysisiä* yhteyttä toimijan, toiminnan ja kohteen välillä, toisin kuin vaikkapa nyrkkeily- tai painottelua esittävässä kuvassa. Tämä pulma osoittaa osaltaan, että East Anglia -ryhmän kielimalli transaktiivisuus- ja ei-transaktiivisuuserotteleuiene on liian simppele tarjotakseen täysin tyydyttäviä suunta- viivoja kuvan narratiivisen toiminnallisuuden erittelemiseksi.

Tulkintapulmiin siirryttäessä on aluksi syytä huomauttaa siitä, etteivät sommitelmalliset perusrakenteet tuota merkityksiä puhtaasti omasta voimastaan vaan niiden merkitys- ja tulkintamallien pohjalta, jotka ovat kiteytyneet sosiaalisessa kanssakäymisessä ja jotka sovinnastuneina ohjaavat ihmisten toimintaa. Sommitelmallisilla rakenteilla on siten kaiku-pohjansa arkikäytännön muodoissa – toisen silmiin tai tämän ohi katsomisessa, tämän tai tuon välimatkan pitämisessä jne. Silti ei ole kiistatonta, mitä K&L rakenteiden merkityksiä tuottavasta toiminnasta



nasta sanovat. Joutuu esimerkiksi kysymään, toimiko frontaalikulma todellakin katsojaa osaliistavasti. Sanooko frontaalikuva rakennuksesta, että katsoja on osallinen sen maailmaan, ja viistokuva vastaavasti, että näin ei ole, vai onko sittenkin niin, että molemmissa tapauksissa rakennus pelkästään tarjoutuu uikopuoliseksi jäävän katsojan tarkkailtavaksi?

Pahempi puima on, että kuvan sommitelmallisille rakenteille pohjautuva tulkinta saattaa osoittautua kontekstuaalisten seikkojen valossa pahastikin harhaiseksi. Esi-merkin tästä tarjoaa K&L:n tulkinta Rieyn pariskunnan ohituksesta viestintämallista (s. 49, 53):



Tulkinnassaan kumppanukset kiinnittävät huomiota mallissa hyödynnettyihin kaareviin ja kulmikkaisiin muotoihin. Heistä edelliset koetaan luonnollisiksi, jälkimmäiset keinotekoisiksi. Mallissa pienryhmät on kuvattu neliöin, yksilöt ja laajemmat yhteiskuntarakenteet ympyröin ja koko yhteiskuntajärjestelmä sekä kaarevamuotoisena. K&L arvelevat mallin ilmentävän alitajusta puolueellisuutta modernin suurkaupunki-yhteiskunnan hyväksi – kantaa, että pieni ja tiivis yhteisö (neliö), jossa kaikki tietävät kaiken kaikista, on tukahduttava, kun taas laajempi yhteiskuntarakente (ympyrä) on vapauttava tehdessään yksilöstä nimettömän mutta juuri tällaisena "itsenäisen ja itseriittoisen, valintoihin ja vapauteen kykenevän" (s. 53). Toisin sanoen Riley t ottaisivat mallillaan kantaa pienryhmiä vastaan anonyymien modernin massayhteiskunnan puolesta.

K&L eivät ole ottaneet mallia Rileyiden alkuperäisestä artikkelista (ks. Robert K. Merton et al., *Sociology Today: Prospects and Problems*, 537-578. New York: Basic Books 1959) vaan eräästä

viestintämalleja esittelevästä teoksesta. Riley t laativat mallinsa *mass communication research* -perinteen hengessä aikana, jolloin oli tapana katsoa, että perinnettä edeltänyt ajattelu oli massayhteiskuntateorian sokaisemana vannonut joukkoviestinnän kaikkivoipaisen vaikutusvallan nimiin. Tuolloin katsottiin – ja tähän Riley tkin sitoutuivat – että 40-luvun sosiologinen pienryhmätutkimus vapautti tästä 'harhaluulosta' osoittaessaan pienryhmien tärkeän merkityksen joukkoviestinnän suoraa vaikutusta ehkäisevänä tekijänä. Voikin olla, että Riley t ovat kuvanneet pienryhmiä muista poikkeavaa muotoa käyttäen juuri korostakseen tätä seikkaa. Oli miten oli, Rileyiden alkuperäinen artikkeli antaa mallille kontekstin, jonka valossa on lievästikin harhaista väittää, että se edustaisi kannanottoa pienryhmien 'tukahduttavuutta' vastaan ja anonyymien massayhteiskunnan 'vapauden' puolesta – ellei sitten katsota, että sana alitajainen on kaikesta vapauttava alibi.

On silti hetimiten todettava, että useimmat kirjan tulkintoista tuntuvat pätevil t ja ovat monasti kiintoisan oivaltavia. Kirja osoittaaakin, että jo suhteellisen yksinkertaisella sommitelmallisiin perusratkaisuihin puretuval lla välineistöllä kuvista saadaan irti sel laista, mitä niitä katsova ei näittä välineittä hev in äkkäisi. Ne antavat vähintäänkin alustavan mahdollisuuden lähestyä systemaattisesti sitä, mitä kaikkea kuviin kulttuurisesti merkitsevinä ilmiönä on iatautunut – seikka, jonka eritte lyssä ei päästäisi pitkälle kää n kes kitymällä siihen, kuinka kuvien yleisö niitä arkielämässään lukee (vaikka toki tämäkin on kiintoisa tutkimusaihe). Edelleen K&L:n taksonomia saattaa ongeimeineenkin osoittautua käteväksi välineeksi kun pyritään vaikkapa vertaillen seivittämään eri tekstigere in liittyvien kuvituskäytäntöjen eroja. Kaiken kaikkiaan kirjassa esitetty kuvan "kielioppi" on tärkeä avaus. Jatkoa toivottavasti seuraa.

VEIKKO PIETILÄ

Kriittisen lingvistiikan Half and Half

Caldas-Coulthard, Carmen Rosa & Coulthard, Malcolm (toim.)

TEXTS AND PRACTICES

Readings in Critical

Discourse Analysis

London and New York:

Routledge 1996, 294 s.

Kriittinen lingvistiikka (CL) ja kriittinen diskurssianalyysi (CDA) ovat 80- ja 90-luvun aikana vakinnuttaneet asemiaan kulturalistisesti suuntautuneessa tiedotustutkimuksessa ja sosiologiassa. Lukuisissa artikkeleissa ja opinnäytteissä on osoitettu, millä tavalla diskurssiivinen valta uusintaa itseään mitä moninaisimmilla elämäntilanteilla ja mitä moninaisimmissa teksteissä.

Carmen Rosa Caldas-Coulthardin ja Malcolm Coulthardin toimittama kirja *Texts and Practices* on havainnollinen väitilinpäätös oppialan saavutuksista ja tulevaisuuden visioista. Oppialaa kutsutaan kirjassa sekä CL:ksi että CDA:ksi tekemättä eroa näiden välillä. Ilmeisesti nimityksiä käytetään yleisemminkin synonyymisesti kuvaamaan tutkimusta, jossa yhdistetään kielen rakenteen analyysiä yhteiskunnallista valtaa koskeviin kysymyksiin. Kolmas nimitys kutakuinkin samalle tutkimusalalle on sosiosemiotikka (Social Semiotics).

Kirja muistuttaa rakenteeltaan *The Agents* -yhtyeen levyä *Half and Half*, jonka A-puolella suosikkiartisti Topi Sorsakoski laulaa muistojaan Leningradiasta ja B-puolella bändi soittaa instrumentaalimusiikkia omien mielihalujensa mukaan. *Texts and Practices* -kirjan ensimmäisessä osassa oppialan tähtitutkijat kertaavat tekemisensä ja arvioivat oppialan näkymiä. Jälkimmäinen osa koostuu tuntemattomampien kirjoittajien yhdeksästä tapaustutkimuksesta, jotka käytännöllisemmin osoittavat, mistä kriittisessä diskurssianalysissä on kysymys.

Kirjan rakenne toimii hyvin. Alkuosan tähtikavalkadi onnistuu tiivistämään kriittisen diskurs-