

LEHTIVALOKUVA KOHTAA LUKIJAN
Miten sanomalehden lukijat lukevat lehtikuvia ja antavat niille
merkityksiä?

Jessica Ristimäki
Journalistiikan pro gradu -tutkielma
Syksy 2010
Viestintätieteiden laitos
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty HUMANISTINEN	Laitos – Department Viestintätieteiden
Tekijä – Author Jessica Ristimäki	
Työn nimi – Title LEHTIVALOKUVA KOHTAA LUKIJAN Miten sanomalehden lukijat lukevat lehtikuvia ja antavat niille merkityksiä?	
Oppiaine – Subject Journalistiikka	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Marraskuu 2010	Sivumäärä – Number of pages 82 + liitteet
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Sanomalehtien uutiskuvat ovat monen suomalaisen arkipäivää. Monia uutistapahtumia muistetaan ja muistellaan symboliarvoon nousseiden uutiskuvien kautta. Lehtivalokuvien parhaimmista arvioidaan myös vuosittain erilaisissa kansallisissa ja kansainvälisissä kilpailuissa. Lehtikuvaajilla on omat, osittain ääneen lausumattomat, käytäntönsä ja norminsa, jotka määrittävät millaisia kuvia sanomalehdissä julkaistaan. Lehtivalokuvan vastaanottoa puolestaan on pohdittu ja tutkittu todella vähän. Kenties siksi, että valokuva tutkimuskohteena tuntuisi olevan tutkijoiden käsistä lipsuva saippua, josta on vaikea saada otetta.</p> <p>Tämän tutkielman tarkoitus on ottaa askel lähemmäs sanomalehden lukijan tapaa ymmärtää ja antaa merkityksiä uutisvalokuvalle, lukijoiden tapaa lukea kuvia. Tutkielma käyttää apunaan teorioita ja ajatuksia sekä valokuvatutkimuksen että yleisötutkimuksen piiristä. Tutkimuksen lähestymistapa on kulttuurintutkimuksellinen. Aineiston analyysissä nojataan paljon muun muassa ranskalaisfilosofi Roland Barthesin sekä suomalaisen visuaalisen kulttuurin tutkijan Janne Seppäsen ajatuksiin valokuvasta ja merkitysten synnystä valokuvassa.</p> <p>Tutkielma pyrkii selvittämään, millä tavalla lehden lukija käsittää valokuvan ja mitä asioita hän pitää lehtivalokuvassa tärkeinä. Aineistona on Vaasassa ilmestyvän maakuntalehti Pohjalaisen 20 lukijan teemahaastattelut, joita on analysoitu diskursssianalyysin periaatteiden sekä taustateorian avulla. Haastatteluiden tukena oli 8 sanomalehti Pohjalaisen kuvaajan ottamaa kuvaa.</p> <p>Lukijoiden haastatteluista kävi päällimmäisenä ilmi valokuvista puhumisen vaikeus. Haastateltavat mieltävät tekstin sanomalehden pääsisällöksi ja käänsivätkin mielellään puheen lehtijuttuihin ja juttujen toimittajiin. Valokuvia pidettiin ikään kuin lehden koristeina ja keventäjinä. Toisaalta myös niiden arvo informaation välittäjänä ymmärrettiin, vaikka siitä ei suoranaisesti puhuttukaan. Lehtikuvien informaatioarvo tuli enemmän esille siitä toiveesta, että haastateltavien mielestä uutiskuvien tulisi olla selkeitä, sellaisia että niistä heti hahmottaa uutisen aiheen. Haastateltavat eivät useinkaan mieltäneet uutiskuvia kenenkään ottamaksi, vaan ikään kuin todellisuutta heijasteleviksi ikkunoiksi uutistapahtumiin. Kameroiden digitalisoituminen tuntuu vaikuttaneen suhteellisen vähän lukijoiden ajatuksiin, vaikka tutkimuskentässä aiheesta puhutaan paljon.</p>	
Asiasanat – Keywords kuvajournalismi, lehtikuvat, vastaanotto, yleisö, visuaalinen viestintä, maakuntalehdet	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto/Tourulan kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 LEHTIKUVAN YLEISÖ	6
2.1 Vaikutuksen kohteesta tulkitsijoiksi	8
2.1.1 MCR-perinne	9
2.1.2 Kulttuurinen yleisötutkimus	11
2.2 Tutkimukseni yleisö	15
2.2.1 Teemahaastattelu aineistona	19
2.2.2 Diskurssianalyysi tutkimuksen apuna	21
3 VALOKUVAN MERKITYKSET	26
3.1 Strukturalistinen semiotiikka	26
3.2 Roland Barthes ja myytti	29
3.3 Valokuva Barthesin tuotannossa	31
3.4 Valokuvan totuus	37
3.4.1 Dokumentoinnin mekanismi	39
3.4.2 Kuvajournalismi alkoi onnettomuuksista	40
3.5 Mitä on kuvan journalismi	42
4 LUKIJOIDEN AJATUKSIA VALOKUVASTA	47
4.1 Kuvaajaa ei ole	49
4.2 Tekstin renki	52
4.3 Uutiskuva on katastrofikuva	57
4.4 Kuvien muuntelu kuuluu iltapäivälehtiin	62
4.5 Tuttuus kiinnostaa	65
5 LOPUKSI	67
5.1 Digitaalitekniikan vaikutukset	71
5.2 Lehtikuvan taide	75
KIRJALLISUUSLUETTELO	79
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Meitä ympäröivä maailma on yhä enemmän ja enemmän visuaalinen. Kohtaamme joka päivä kuvia erilaisissa muodoissa. Myös kuvien määrä lehdissä on lisääntynyt. Kuvia on enemmän ja ne julkaistaan suurempina kuin aikaisemmin, joten lehtikuvat vaikuttavat suuresti siihen millaisia mielikuvia ja käsityksiä meillä on maailmasta. Ei ole siis yhdentekevää, miten merkitykset muotoutuvat lehtivalokuvissa.

Lehtivalokuva on merkki siitä, miten valokuvaaja on katsonut kohdettaan. Kun sanomalehden lukija avaa aamulla uutissivut, hän näkee tuon saman kuvan tavalla, jolla hän on tottunut katsomaan lehtivalokuvia. Uutiskuvan katsomista määrittävät muiden tekijöiden ohella kuvan luokittelu nimenomaan lehtikuvaksi sekä konteksti eli lehti ja lehden juttu, joiden yhteydessä kuva esitetään. (Berger 1991, 10.) On eri asia nähdä kuva iltapäivälehden lööpissä kuin vaikkapa Helsingin Sanomien uutissivulla.

Tämän valossa on mielenkiintoista pohtia, millä tavalla lehden lukija vastaanottaa lehtivalokuvia ja antaa niille merkityksiä. Mitä lehden lukija pitää lehtikuvassa tärkeänä? Millaisia lisämerkityksiä ja -arvoja kuva saa, kun se kategorisoidaan lehtikuvaksi? Millä tavoin ja millaisten kulttuurin luomien kehysten puitteissa lukija lukee kuvia?

Valokuvatutkimuksella ja teorioilla on kolme pääasiallista lähestymistapaa kohteeseensa: tieteellinen, sosiologinen ja esteettinen. Riippuen tästä lähestymistavasta ja näkökulmasta valokuvatutkimus tai -teoria keskittyy tarkastelemaan itse valokuvaa esteettisenä teoksena tai konstruktiona, valokuvia tuottavia instituutioita, valokuvaajia ja valokuvaamisen tapoja tai, kuten tässä tutkimuksessa on tehty, valokuvan vastaanottoa ja tapoja joilla kuva saa merkityksiä. (Wells 2004, 25, 28.)

Jos lehtikuvan merkitys muodostuu viime kädessä vasta silloin, kun lukija tulkitsee kuvaa, on kuvan vastaanottoa järkevää pohtia hiukan tarkemmin. Valokuvan vastaanoton tutkimusta ei ole tehty Suomessa, eikä juuri kansainvälisestikään (Seppänen 2001b, 64). On siis olemassa paljon oletuksia, mutta hyvin vähän tietoa siitä, miten lukija kokee ja kohtaa lehtikuvan. Kuten Juha Herkman toteaa kirjassaan *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*, valokuvan vastaanoton tutkiminen on saattanut jäädä syrjään myös sen takia, että aiheesta on hankala saada otetta: ”Mediaesitysten analyysi on siinä mielessä helppoa, että silloin voidaan pysyä turvallisesti tutkijankammioissa ja unohtaa katsojien ´todellinen´ elämä” (Herkman 2001, 187).

Filosofi Roland Barthes pitääkin valokuvan vastaanoton tutkimista ensisijaisesti ihmisryhmien tutkimisena. Kyse on ihmisten motiiveista ja asenteista ja näiden yhteydestä vallitsevaan kulttuuriin, ei niinkään valokuvasta itsestään ontologisena objektina. (Barthes 1987, 15.)

Hannu Vanhanen (2002, 28) esittää väitöskirjassaan, että luettaessa kuvaa subjektiivisesti luenta perustuu ensireaktioon, joka usein arvottaa kuvan joko hyväksi tai huonoksi. Uskon, että suurin osa lukijoista tulkitsee juuri tällä tavoin lehtikuvia; Kuvia luetaan hyvin nopeasti ja niistä muodostetaan jokin käsitys. Harva meistä jää aamupalapöydässä pohtimaan lehtikuvien syvempiä merkityksiä tai muotoratkaisuja. Pysin tässä tutkielmassa pääsemään tämän pinnan alle ja hahmottamaan, millaiset asiat vaikuttavat siihen, että lukija pitää kuvaa hyvänä tai huonona lehtikuvana. Mielenkiintoista on myös peilata lukijoiden näkemyksiä visuaalisen journalismin ammattilaisten näkemyksiin hyvästä lehtikuvasta. Analyysini tukena on myös Jenni Mäenpään (2006) tekemä pro gradu -työ, jossa hän lähestyy samaa aihetta vastakkaisesta näkökulmasta, lehtikuvan tuotannon näkökulmasta. Mäenpää on tutkimuksessaan havainnoinut sanomalehti Pohjalaisen lehtikuviin liittyviä työprosesseja ja haastatellut niihin osallistuvia henkilöitä.

Visuaalisen kulttuurin tutkijan Janne Seppäsen (2001b, 64–65) mukaan valokuva ymmärretään toisaalta valokuvaajan intentionaalisesti tuottamaksi tuotteeksi, toisaalta todellisuuden peilaajaksi. Suhtautuminen valokuvaan ei ole siis millään

tavalla ongelmatonta: ”Toisaalta kuvaajan subjektiviteetti nähdään uhkana valokuvalliselle totuudelle, koska hän edustaa ennakoimatonta, subjektiivista elementtiä sinällään mekaanisessa ja tieteellisen tarkassa kuvaamisen prosessissa. [...] Toisaalta todistusvoimaisen dokumentarismien ainoa tae on itse asiassa valokuvaajan subjektiviteetti. [...] Vain subjektiivisesti koettujen objektiivisten tosiasioiden kautta kuvajournalistista voi tulla oman aikakautensa todistaja.” (Seppänen 2001b, 64–65.)

Visuaalisen näyttävyuden ja esteettisin perustein tehtyjen kuvavalintojen rooli on voimistunut vuosituhannen taitteeseen tultaessa (Salo 2000, 27–28). Silti, hiukan paradoksaalisestikin, usko kuvan kykyyn välittää totuudellista tietoa ja dokumentoida tapahtumia elää yhä vahvasti.

Lukijan käsitys lehtikuvan ja todellisuuden suhteesta vaikuttaa hyvin paljon siihen, miten hän kuvia tulkitsee. Uskooko lukija kuvien välittävän tietoa suoraan sellaisenaan? Vai kenties tietystä näkökulmasta? Tai katsooko hän lehtikuvia pelkästään kuvina? Toisaalta jo kuvan käsitteeseen liittyy vahvasti mielikuva siitä, että kuva representoi jotain muuta kuin itseään, eli sillä on viittaussuhde johonkin itsensä ulkopuolella olevaan asiaan. Katsoja havaitsee siis kuvan viestinä, joka muistuttaa tapaamme havaita olemassa olevia todellisuuden objekteja (Eco 1982, 32–35). Lehtikuvia katsotaan osana tapahtumaa tai kohdetta jota ne edustavat, sekä toisaalta myös osana sanomalehteä. Valokuvalla itsellään ei siis ole omaa selkeää olemusta. Toisaalta valokuva voi kuitenkin näyttää sellaisia asioita, joita emme kykene paljaalla silmällä havaitsemaan, kuten vaikkapa juoksijan jalkojen asennot eri askelluksen vaiheissa (Wells 2004, 19).

Toisaalta osa teoreetikoista on kääntänyt asetelman myös toisin päin. Muun muassa Roland Barthes on myöhemmässä tuotannossaan todennut, että valokuva ei niinkään representoi tai toista todellisuutta, vaan on osa sitä ja antaa todellisuudelle merkityksiä. (Wells 2004, 46.) Valokuvan käsittäminen representaationa jostakin on kuitenkin hallitsevin tapa ymmärtää valokuva ja keskittyminen nimenomaan lehtivalokuvan tarkasteluun tekee tämän lähestymistavan oikeastaan ainoaksi

mahdolliseksi, koska sanomalehden tarkoitus on kertoa maailmasta ja sen tapahtumista eli representoida sitä.

Läheisesti kuvan todenmukaisuusaspektiin liittyy kysymys valokuvan kauneudesta. Jos kuva on otettu kuvataiteen formaaleja ratkaisuja noudattaen, syövyttääkö se kuvan dokumentaarisuusarvoa? Jos kuva sommitellaan ja rajataan niin, että se näyttää jännittävältä, dynaamiselta ja dramaattiselta, antaako se kohteestaan väärennällisen mielikuvan? Monet valokuvaajat ja valokuvatutkijat ovat kritisoineet nykylehtivalokuvaa tapahtumien ylidramatisoinnista esteettisin keinoin. Kohde rajataan tiukasti ja se esitetään keskellä toimintaa. Kuvaan rakennetaan dramatiikkaa ja kontrasteja valaistuksen ja sommitteluratkaisujen avulla. Myös laajakulman käyttö on yleistynyt. (Salo 2000, 27–29.) Tosin vastaavaa arvostelua esiintyi jo 1930-luvulla, kun dokumenttivalokuvaus kehittyi. Tapahtumia pyrittiin tulkitsemaan kommentoiden ja dramatisoiden niitä, mutta toisaalta esteettiset ihanteet ja lähtökohdat kuitenkin kiellettiin kokonaan (Newhall 1986, 106–109).

Olemme tottuneet katsomaan maailmaa tietyllä tavalla jo senkin vuoksi, että silmän verkkokalvo havaitsee asiat tietyllä tavalla. Dokumentaaristyylinen valokuva vastaa hyvin pitkälle silmän havaintoa. Ehkäpä juuri siksi sitä pidetään jollain tavalla todenmukaisempana kuin esimerkiksi voimakkaalla laajakulmalla otettua kuvaa. Kuitenkin, silmän havaitsemistapa on vain yksi tapa nähdä maailma. Vanhasen (2002, 90) mukaan dokumentaarisen kuvan ”realistisuus” muodostuu hyvin pitkälle ilmaisutavan ansiosta.

Vaikka dokumentaarinen kuvaus on selkeästi myös oma ilmaisullinen tyylinsä, on dokumentaarisuus silti enemmän kiinni käytännöissä ja kontekstissa. Kyse on siitä, miksi kuva on otettu ja missä ja miten sitä käytetään. Dokumentaarisuuden ”arvonimi” ei siis ole itse valokuvan pinnassa, vaan kuvaajan ja kuvan katsojan aikomuksissa. (Newhall 1986, 110–11.)

Dokumentaariselle valokuvaukselle muodostui ääneen lausumattomat tiukat ja ennalta säädellyt normit, jotka määrittivät miltä todenmukainen valokuva näyttää. Dokumentaarisisissa kuvissa tuli esittää asiat kulttuurisesti muodostuneen sopivuuden

rajoissa, ja esteettisiä tehokeinoja tuli käyttää niukasti. (Bourdieu 1986, 189–192.) Vastaavia lehtikuvalle asetettuja odotuksia on nykyisinkin. Tämän pro gradu - tutkielman päätavoite onkin valottaa niitä tämän hetken kulttuurisia kehyksiä tai myyttejä, jotka ohjaavat sanomalehden lukijan tapaa vastaanottaa lehtikuvia ja antaa niille merkityksiä.

Lähestyn näitä kysymyksiä haastattelemalla vaasalaisen maakuntalehti Pohjalaisen lukijoita. Valitsin 20 haastateltavaa teemahaastatteluita varten satunnaisesti sanomalehden tilaajaluettelosta. Käytin haastatteluiden pohjana Pohjalaisen kuvaajan yhteen uutisjuttuun ottamia kuvia. Sisällytin aineistoon siis kaikki kuvauskeikalla otetut kuvat, ei vain lehdessä julkaistua kuvaa. En kertonut haastatteluiden yhteydessä, mikä kuva esillä olevista vaihtoehdoista oli julkaistu lehdessä, mutta kaksi haastateltavista tunnisti nähneensä kyseisen jutun lehdessä ja muisti siinä olleen kuvan. Tavoitteenani oli, että sanomalehden valitsema linja ei liikaa ohjaisi sitä, miten haastateltavat lehtikuvista puhuvat. Oli mielenkiintoista nähdä, valitsivatko haastatteleman lukijat parhaimmaksi saman kuvan jonka kuvatoimitus on valikoinut lehteen.

Tarkastelen haastattelutekstejä taustateorian ja diskurssianalyysin avulla. Käytän aineiston analyysissä ja tulkinnessa aika löyhää metodologiaa, koska aihe on hyvin moniulotteinen ja filosofinen, joten esimerkiksi kvantitatiivisin metodein olisi mahdotonta päästä asiaan käsiksi. Monet lukijoiden kuvakäsitykseen liittyvät seikat tulevat parhaiten esille rivien väleistä, ei siitä mitä haastateltava on suoraan sanonut. Diskurssianalyysin ohella taustateorian kuljettaminen mukana läpi tutkimuksen nousee suureen rooliin.

Oma lähtökohtani tässä tutkielmassa on kulttuurintutkimuksellinen. Hyödynnän tutkimusaineiston analyysissä sosiologian, viestinnän sekä amerikkalaisen ja brittiläisen valokuvatutkimuksen perinteitä.

2 LEHTIKUVAN YLEISÖ

Tutkimukseni keskeisin kysymys on selvittää haastatteluaineiston avulla, miten maakuntalehden lukijat tulkitsevat lehtikuvia ja antavat niille merkityksiä. Yleisöä ja viestinnän vastaanottoa on tutkittu kautta aikojen paljonkin, mutta suuri osa erityisesti kuvallisten medioiden vastaanottotutkimuksesta linkittyy jollain tavalla mediapelkoihin tai median vaikutuksiin. Nykyisin yleisö käsitetään aiempaa enemmän aktiiviseksi joukoksi erilaisia yksilöitä. Tosin erilaisten teoreettisten suuntausten välillä on yhä aste-eroja siinä, kuinka vapaaksi tai tiedostetuksi tulkintatapahtuma tai vastaanotto ajatellaan.

Kuvallisista viestimistä liikkuvan kuvan mediat, elokuva ja televisio, ovat olleet tutkijoiden mielenkiinnon kohteena erityisesti 1900-luvun puolivälin tienoilla, aikana jolloin ne yleistyivät koko kansan medioiksi (Pietilä 1997, 158-160). Sen sijaan valokuvan vastaanotto on hyvin vähän tutkittu alue, lehtikuvan vastaanottoa ei liene ainakaan Suomessa tutkittu koskaan (Seppänen 2001b, 64). Sen sijaan kuvajournalismin ammattilaisten keskuudessa keskustellaan kiivaastikin siitä, millainen lehtikuvan pitäisi olla. Tämän vuoksi on kiinnostavaa tutkia, miten sanomalehden lukijat lehtikuvia katsovat ja ymmärtävät.

Koska valokuvan vastaanoton tutkimusperinnettä ei käytännössä ole, sovellan lehtikuvien tulkinnan tutkimukseen tekstin vastaanottotutkimuksesta tuttuja ajatuksia sekä kulttuurintutkimuksellista teoriaa merkityksistä sekä niiden muotoutumisesta niin valokuvissa kuin yhteiskunnallisissa toiminnoissa ylipäättäänkin. Käsitelen tässä luvussa yleisötutkimuksen paradigmoja, omaa näkökulmaani yleisöön ja metodina käyttämäni episteemisen konstruktionismin mukaan painottunutta diskurssianalyysiä. Valokuvauksen historiaa ja valokuvatutkimuksen paradigmoja esittelen luvussa kolme.

Käytän käsitettä episteeminen konstruktionismi Kirsi Juhilan (1999) tavoin.

Tällainen lähtökohta vaikuttaa väistämättä myös tutkimuksen

kysymyksenasetteluihin, kun pohditaan sitä, voiko yksi tutkimus antaa laajempaa tietoa joka ylittää analysoitujen aineistojen rajat ja mitä tutkimuksessa oikeastaan voidaan edes kysyä. Juhilan (1999) mukaan konstruktionismi ylipäätään on yleisesti melko hyväksytty ajatus tieteessä siinä väljässä mielessä, että kieli ja meitä ympäröivä maailma tai sen tapahtumat ovat erilaisissa suhteissa ja vuorovaikutuksissa keskenään. Tästä Juhila tarkentaa konstruktionismia jakaen sen ontologiseen ja episteemiseen konstruktionismiin. Ratkaisevin ero näiden kahden välillä on näkökulman käsitys kielen ja merkitysten suhteesta maailmaan ja todellisuuteen. (Juhila 1999, 162-163.)

Episteemisen konstruktionismin näkökulmasta diskursiivista ja ei-diskursiivista maailmaa ei voida erottaa toisistaan. Itse asiassa näkökulma ei edes ota kantaa siihen, onko olemassa jotain maailmaa tai todellisuutta diskursiivisen tuolla puolen. Tästä lähtökohdasta käsin muodostuu mahdottomuudeksi tutkia, vastaavatko diskursiiviset rakenteet ja todellisuus toisiaan, koska tutkija on aina itsekin yhtä lailla kulttuurinen toimija, joka tekee tulkintaa omien tulkintaresurssiensa avulla. Näin tutkija ei voi arvottaa omaa tulkintaansa ei-diskursiivisesta legitiimimmäksi kuin muiden. Mitään diskurssia tai merkitysrakennetta ei voida pitää todellisempänä, oikeampana tai tiettyjen instituutioiden luomina, koska nämä kaikki rakentuvat itsekin diskursiivisissa käytännöissä. Episteeminen konstruktionismi keskittyy siis tarkastelemaan sitä, millaista maailmaa ja todellisuutta kielen avulla erilaisissa tilanteissa luodaan. Toisaalta kulttuurissa nähdään olevan myös pidempiaikaisia diskurssijatkumia, Juhilan sanoin kulttuurisia kehiä, jotka vaikuttavat merkityksellistämistapahtumiin. Kulttuuriset jaetut merkitykset tulevat näkyviin vain yksittäisissä vuorovaikutustilanteissa, joten niihin pääsee käsiksi ainoastaan analysoimalla yksittäisiä puhuntoja ja etsimällä näistä puhunnoista joitain toistuvia elementtejä, viitteitä käytettyihin tulkintaresursseihin. Tätä toistuvuutta seuraamalla voi tehdä päätelmiä, että kyseessä on yleisemminkin käytettyjä tulkintaresursseja tai kulttuurista ”tietoa”. Kulttuuriset kehät eivät kuitenkaan ole pysyviä tai institutionaalisesti valmiiksi annettuja. Kehät elävät jatkuvasti ajassa ja erilaisissa konteksteissa, joten ei voida sanoa, että kaikki tulkinnat ja merkityksellistämistapahtumat tietyssä kontekstissa tapahtuisivat aina

samankaltaisen kulttuurisen kehän sisällä tai samanlaisten tulkintaresurssien avulla. (Juhila 1999, 160-166, 173, 182-185.)

2.1 Vaikutuksen kohteesta tulkitsijoiksi

Esittelen ensinnä vastaanottotutkimuksen vaiheita, sillä vastaanottotutkimuksen tausta vaikuttaa paljon myös keskeisiin tutkimuskysymyksiini sekä tutkimusmenetelmien valintaan. Vastaanottotutkimus on hyvin pitkälti noudattanut yleisen yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen kulloisiakin teoreettisia lähtökohtia ja näkökulmia (Seppänen 2005, 181). Stuart Hallin mukaan kulttuuri ja siten myös merkitysten muodostuminen ovat yhteiskunnallisia käytäntöjä, joten kulttuuria tutkiessa on olennaista tiedostaa millaisten yhteiskuntakäsitysten varassa tutkimusta tehdään (Pantti 2004, 243-244). Siten vastaanottotutkimuksen ja yhteiskuntatieteiden paradigmojen kulkeminen käsi kädessä onkin varsin luontaista. Suurin osa vastaanottotutkimuksesta käsittelee tekstin vastaanottoa, mutta olen laajentanut sanan teksti käsittämään kaikki joukkoviestinnän ilmiöt, jotka rakentuvat semioottisina merkkeinä. Myös kuvalliset esitykset on luettavissa ja tulkittavissa merkityksiksi samalla tavoin kuin teksti (ks. esim. Seppänen 2005, 38-39). Sekä kuva että teksti representoivat maailmaa eli ovat siitä tietynlaisia esityksiä. Tosin kuva on vielä tekstiäkin monimerkitysisempi, sillä kuvassa ei ole tekstin tapaan erillisiä sopimuksenvaraisia merkkejä.

Yleisö ja ylipäätään koko viestintäprosessi on ymmärretty eri tavoin eri vaiheissa ja eri tutkimusperinteiden piirissä. Hahmotan seuraavassa yleisimpien tutkimussuuntausten käsitystä joukkoviestinnän vastaanotosta. Tosin jo termi vastaanotto asettaa viestin tulkitsijan tietynlaiseen positioon viestintäprosessissa. Käytän kuitenkin tätä termiä, koska vastaanotto ja yleisö lienevät tavallisimmat sanat, joilla tällaisen tutkimuksen kohdetta kuvaillaan.

2.1.1 MCR-perinne

Viestintätutkimus on eriytynyt moniin suuntiin, mutta kenttään on tuotu selvyyttä erilaisilla jäsenyksillä. Seija Ridell (1998) alkaa jaottelunsa 1930-luvulta, jolloin luonnontieteiden kausaalikäsitteistä ja behaviorismista vaikutteita saanut niin sanottu mass communication research -tutkimusperinne (MCR) nosti päätään. (Ridell 1998, 431-453 ; ks. myös Pantti 2004, 238-240.) Aluksi perinteen piirissä oltiin kiinnostuneita pääasiassa joukkoviestinnän vaikutuksista yleisöön, mutta myöhemmin perinteestä eriytyi haara, jota kutsutaan käyttötarkoitustutkimukseksi. 1970-luvulla alkoi puolestaan kulttuurinen tutkimusote vallata alaa laajemmin yhteiskuntatieteissä, joten se ei voinut olla vaikuttamatta myös vastaanoton tutkimukseen. Kulttuurintutkimuksen yleistymisen vaikutti siihen, että tekstien vastaanotto-prosessi ja tulkinta sekä merkitykset ja niiden muodostuminen tulivat viestintätutkimuksessa keskeisiksi kysymyksiksi (Pantti 2004, 232). Kiinnostuksen painopiste siirtyi viestinnän tuotannosta ja viestinnän tuotteista kohti vastaanottoa ja tulkintaa. Kulttuurintutkimuksellista yleisötutkimusta kutsutaan monella eri nimellä ja sen sisällä on monia erilaisia näkökulmia. Yhteistä näille suuntauksille on käsitys joukkoviestinnästä kulttuurivälitteisenä ja kulttuuria muokkaavana toimintana sekä keskittyminen merkitysten rakentumiseen joukkoviestinnässä ja kulttuurissa ylipäätäänkin.

MCR-perinne (mass communication research) kehittyi käsi kädessä kaupallisen ja hallinnollisen tilauksen kanssa. 1920-luvulta Yhdysvalloissa liikkeelle lähtenyt kaupallisen radiotoiminnan yleistymisen ja koko viestintäteollisuuden kaupallistuminen tuotti tarpeen ymmärtää vastaanottajia ja vastaanottotapahtumaa vaikutuksineen. (Ridell 1998, 432.) Toisaalta MCR-perinteen synty kytkeytyi hallinnollisen sääntelykoneiston kehitykseen ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Tieto viestinnän vaikutuksista palveli siis sekä hallinnon ja sotapropagandan että viestintäteollisuuden ja mainostajien tarpeita. (Pietilä 1997, 57.) Samalla perinne liittyi laajempaan ajattelutavan muutokseen yhteiskuntatieteissä. 1900-luvun alkupuolen tieteesuskon siivittämänä tutkimuksessa haluttiin korostaa tieteellisyyttä ajattelun ja teoretisoinnin sijaan. Tutkimusmenetelmät olivat empiirisiä mittauksia ja

laskelmia, ja niillä haluttiin selvittää ihmisen käyttäytymistä ja sen kausaalisia riippuvuussuhteita. Ihmisen käyttäytyminen ymmärrettiin behavioristisessa hengessä erilaisista ärsykeistä johtuviksi reaktioiksi. (Pietilä 1997, 157 ; Ridell 1998, 436.) MCR-perinteen yleisötutkimus keskittyikin lähinnä selvittämään millaisesta ihmisjoukosta yleisö koostuu ja miten erilaiset ihmiset käyttävät viestimiä tai miten viestimet heihin vaikuttavat. Yhteiskunnan näkökulma sysättiin perinteessä kokonaan sivuun.

Kuvallisen median, 1920-luvulla yleistyneen elokuvan, tutkimus painottui uuteen tekniikkaan kohdistuvien pelkojen siivittämiin vaikutustutkimuksiin. Yhdysvalloissa oltiin huolestuneita siitä, miten elokuvat ja erityisesti niiden väkivaltaiset kohtaukset vaikuttavat lapsiin ja nuoriin. 20-luvun loppupuolella käynnistettiin yli kymmenen osatutkimusta käsittävä projekti, joka tunnetaan rahoittajansa Payne-säätiön nimellä. Tutkimuksissa selvitettiin elokuvien sisältöjä ja niiden vaikutuksia nuoriin katsojiin. Payne-tutkimusprojekti ei varsinaisesti vielä edustanut MCR-perinnettä, mutta siinä olivat jo vahvasti mukana MCR-perinteessä myöhemmin pidemmälle kehitetyt ajatukset viestinnästä siirtoprosessina, jossa yleisön osaksi jää viestintätuotteiden mekaanisen vastaanottajan virka. (Pietilä 1997, 158 ; Seppänen 2005, 181, 186-187.) Siirtoprosessiajatus kuvaa hyvin tunnetun MCR-tutkijan Harold D. Lasswellin 1940-luvun alussa lanseeraama kuvaus viestinnästä ”kuka sanoo mitä minkä kanavan välityksellä kenelle ja millä vaikutuksella”. MCR-perinteen lähinnä joukkoviestintäprosessien tekniseen kuvaamiseen perustuvat teorit kehiteltiin vastauksina perinteen teoriattomuuteen kohdistuvaan kritiikkiin. Television yleistyttyä joka kodin välineeksi nousi huoli televisioväkivallan vaikutuksista lapsiin ja nuoriin. (Herkman 2001, 173.)

MCR-perinteen piiristä nousi omaksi suuntaukseksi käyttötarkoitustutkimus, joka käänsi perinteen tutkimusasetelman pääläelleen: tutkijat selvittivät mitä ihmiset tekevät viestimillä. Vaikka käyttötarkoitustutkimus korostikin yleisön asemaa aktiivisina vastaanottajina, jäi vastaanottajan vapaus lähinnä vapaudeksi valita mitä joukkoviestintää vastaanottaa ja mitä ei. Käyttötarkoitustutkimus myötäili siis MCR-perinteen käsitystä joukkoviestinnästä siirtoprosessina ja selitti viestinten käyttöä

tarpeen käsitteen avulla. Viestinnän kulutusta selitettiin muun muassa kulttuurisen jatkuvuuden, sosiaalisen kontrollin ja julkisen tiedon levittämisen tarpeilla. (Ridell 1998, 438 ; Seppänen 2005, 187-188.)

MCR-perinteen piirissä yleisöä käsitteenä tai konstruktiona ei juurikaan koettu ongelmallisena. Suuntausta edustaneet tutkijat käsittivät yleisön yksinkertaisesti joukkona yksilöitä, jotka asettuvat vastaanottamaan joukkoviestintää ja joiden toimintaa ja reaktioita voidaan tarkkailla ja mitata ulkoa päin.

Joukkoviestintäprosessi ymmärrettiin perinteessä yksisuuntaisena, lähettäjältä vastaanottajalle siirtyvänä tapahtumana. Joukkoviestinnän sanomat miellettiin ikään kuin ärsykeiksi, joihin yleisö reagoi mahdollisesti käyttäytymisen, mielipiteiden tai asenteiden muutoksin. MCR-perinne pyrki tavoittamaan yleisön lähinnä viestintäteollisuuden näkökulmasta, joten erityiselle yleisöteorialle ei ollut tarvetta. Määrälliseen tutkimukseen ja mittauksiin perustuvilla tutkimuksilla ei päästy lähellekään ihmisten tapaa kokea, ymmärtää ja tulkita joukkoviestintää. Yleisö esittäytyi perinteen tutkimuksissa hyvin passiivisena vastaanottajajoukkona, ja myös tutkimusmenetelmät olivat omiaan asettamaan tutkittavat alistaiseen rooliin prosessissa. (Ridell 1998, 435-437.)

2.1.2 Kulttuurinen yleisötutkimus

MCR-perinteen jouduttua kriisiin 1970-luvulla alkoi kulttuurintutkimus vallata siltä alaa joukkoviestinnän tutkimuksessa. Kulttuurinen käänne on pitkälti kytköksissä Birminghamin yliopistoon vuonna 1964 perustettuun Nykykulttuurin tutkimuskeskukseen. Stuart Hall oli keskeinen voimatekijä kulttuurisen näkökulman ja laadullisten tutkimusotteiden yleistyessä joukkoviestinnän tutkimuksessa. Hall hahmotti joukkoviestinnän merkitysprosessiksi, joka toimi kulttuurissa ja kulttuurin kautta. (Ridell 1998, 442 ; Seppänen 2005, 34, 38.) Hallin artikkelia ”Encoding and Decoding in Television Discourse” pidetään usein käänneentekijänä tavassa ymmärtää viestinnän vastaanottoa. Sisäänkoodaus/uloskoodaus-mallissa vastaanottaja nähdään yhtä tärkeänä viestinnän osatekijänä kuin viestin tuottajakin.

Tekstin merkitykset eivät sellaisenaan välity vastaanottajalle eikä viestinnällä ole mitään suoria tai itsestään selviä vaikutuksia, sillä vastaanottaja tulkitsee viestiä ja löytää merkityksiä omista lähtökohdistaan käsin. Molemmat, sekä viestin tuottaja että viestin tulkitsija, toimivat kulttuuristen ja yhteiskunnallisten reunaehtojen sisällä. Viestistä on kuitenkin mahdollista löytää useampia kuin yhdenlaisia merkityksiä. Hall korostaa mallissaan yleisön aktiivista, joskaan ei täysin vapaata roolia vastaanottajana. (Pantti 2004, 230-231, 238-240, 242.) Hall loi tietoisesti vastineen MCR-perinteen käyttäytymistieteelliselle viestintäkäsitykselle rakentaen teoriansa semiotiikan, strukturalismin ja ideologiateorian pohjalta (Ridell 1998, 442).

Aluksi kulttuurintutkimus keskittyi ennen muuta joukkoviestinnän tuottamiin teksteihin ja niiden merkityksiin. Myöhemmin painopiste siirtyi tekstien vastaanoton tutkimukseen sen huomion myötä, että merkitykset syntyvät vasta tekstin ja vastaanottajan kohdatessa. Kulttuurintutkimuksellisen näkökulman mukaan merkitykset eivät ole valmiina tekstissä, mutta eivät myöskään vastaanottajan mielivaltaisesta keksittävässä. (Pietilä 1997, 296, 300.) Tosin kysymys vastaanottajan vapaudesta tulkita tekstiä ja tavasta tuottaa merkityksiä on edelleen yksi keskeisimmistä ongelmista kulttuurintutkimuksessa.

Kulttuurisen otteen vahvistumisen myötä myös kontekstista tuli yksi merkitysten muodostumista määrittelevä tekijä. Tässä yhteydessä konteksti ymmärrettiin laajasti: ympäröivänä kulttuurina sekä sosiaalisena toimintaympäristönä, joka koostuu muiden muassa yhteiskunnallisista, taloudellisesta ja poliittisista tilanteista ja suhteista. (Ridell 1998, 440.) Lisäksi tutkimusmenetelmät muuttuivat laadullisemmiksi MCR-perinteen aikana painottuneiden määrällistilastollisten menetelmien sijaan. Laboratoriomittausten ja lomakekyselyjen tilalle tulivat teemahaastattelu ja tutkimuskohteen havainnointi.

Seija Ridell (1998) jakaa kulttuurisen yleisötutkimuksen karkeasti kahtia: reseptiotutkimukseen ja mediaetnografiaan. Reseptiotutkimukseksi hän nimittää paradigmaa, joka lähtee Stuart Hallin ”Sisäänkoodaus/uloskoodaus” -artikkelista ja jossa viestintäprosessia tarkastellaan kamppailevien ideologioiden, vallan ja

yhteiskuntarakenteiden kautta. Mediaetnografia puolestaan on Ridellin mukaan tutkimusta, joka lähestyy aihetta enemmän yleisön omista lähtökohdista käsin. Mediaetnografia tarkastelee joukkoviestimiä ja niiden käyttöä ihmisten arkisten kokemusten kautta. (Ridell 1998.) Tosin etnografia-nimityksen käyttöä kulttuurisen yleisötutkimuksen yhteydessä on kritisoitu paljon siitä, että kyseisessä tutkimuksessa toteutuu etnografian periaatteista vain se, että aihetta lähestytään yleisön arkisesta näkökulmasta. Harva yleisötutkija lähtee moneksi päiväksi tutkimuskohteiden kotiin seuraamaan näiden päivittäistä elämää tai tekee pidemmän jakson havainnoiteja. (Pietilä 1997, 314.)

Veikko Pietilä (1997) jakaa koko kulttuurintutkimuksen kahteen eri suuntaukseen, joissa on nähtävissä samoja piirteitä kuin Ridellin jaottelussa, mutta on luonteeltaan enemmän teoreettisia lähtökohtia painottava. Pietilän jaon mukaan kulttuurintutkimuksessa on löydettävissä kriittinen ja tulkitseva suuntaus. Kriittinen kulttuurintutkimus on kiinnostunut merkityksistä ja merkityksellistämisprosesseista yhteiskunnallisen vallan ja ideologisen kamppailun näkökulmasta, kun taas tulkitseva suuntaus tarkastelee joukkoviestintää ennen muuta mielekkään kulttuurisen yhteisön mahdollistajana. (Pietilä 1997, 270-276, 280-284.)

Myös käsityserot yleisön tulkintavapaudesta jakavat kulttuurintutkimusta. Toisessa ääripäässä on näkökanta, jonka mukaan teksti ja siihen sisäänrakennetut *tulkintaohjeet* kuten tekstin tyyli, sanamuodot, lajityyppi ja konteksti määrittävät pitkälti sen luentaa. Kontekstina voidaan käsittää kulttuurin ja sosiaalisen ympäristön lisäksi itse tulkintatilanne ja tekstin paikka sekä konkreettisesti esimerkiksi lehden sivulla että abstraktimmin osana jatkuvaa tekstien virtaa. Vapaamielisimmät teoreetikot, kuten esimerkiksi John Fiske, ovat sitä mieltä, että teksti toimii lähinnä yllykkeenä tai pontimena lukijan omille tulkinnoille. Näin vastaanottaja voi käyttää tekstiä melko mielivaltaisesti omiin mielekkäisiin tulkintoihinsa. (Pietilä 1997, 328-332.)

Stuart Hallin sisäänkoodaus/uloskoodaus-malli esittelee kolme erilaista mahdollista vastaanottotapaa: hallitsevan, neuvottelevan ja vastustavan lukutavan. Tekstissä on

sisäänkoodattuna etusijalle asettuva eli hallitseva lukutapa. Mikäli lukija jakaa tekstin tuottajan kanssa saman koodin eli samankaltaisia tulkintaresursseja, tulkitsee hän tekstin todennäköisesti tämän etusijalle asettuvan lukutavan mukaan, eikä sen tarkemmin pohdi tai kyseenalaista tekstin merkityksiä. Neuvotteleva lukutapa puolestaan osittain hyväksyy tekstin ehdottaman luentatavan, mutta tällöin vastaanottaja kuitenkin suhteuttaa hallitsevaa merkitystä omien kokemustensa kautta. Vastustava luentatapa taas nimensä mukaisesti vastustaa hallitsevaa merkityksellistämistapaa ja tulkitsee tekstin omalla tavallaan erilaisen koodiston kautta. Tekstin vastaanottajalla on siis aktiivinen tulkitsijan rooli, mutta tekstiin koodatun sanoman ja kulttuurin asettamissa rajoissa. (Pantti 2004, 241-242 ; Seppänen 2005, 137-138.) Mervi Pantti tulkitsee Hallin ajatusta siten, että jokaisessa tekstissä on olemassa etusijalle asettuva lukutapa (Pantti 2004, 242-243). Olen samaa mieltä, että tekstissä on olemassa elementtejä, jotka houkuttelevat tulkitsemaan niitä tietyllä tavalla, mutta en ole vakuuttunut että aina näitä elementtejä olisi sisäänkoodattu viestiin tietoisesti. Koska myös viestin tuottaja toimii kulttuurisena toimijana kulttuurin merkitysten kentällä, on sisäänkoodausprosessi samalla tavalla kulttuurisesti sidonnainen tapahtuma, jossa sisäänkoodaaja toimii yhtä lailla kulttuurisena subjektina kuin uloskoodaajakin. Sisäänkoodaus/uloskoodaus-mallia on kritisoitu muun muassa prosessin yksinkertaistamisesta, mutta Pantti muistuttaa että sitä on arvioitava oman aikansa tuotteena, jolloin sen ajatukset olivatkin merkittävä askel uuteen (Pantti 2004, 238-239).

Kulttuurisen näkökulman myötä myös käsitys yleisöstä problematisoitui. Yleisö on sen verran monimutkainen ja moniulotteinen käsite, ettei sitä voida ymmärtää vain joukkona yksilöitä, joiden käyttäytymistä voidaan tarkkailla ulkoa päin. Kulttuurintutkimus pyrkii lähemmäs aktiivisesti tulkitsevan vastaanottajan näkökulmaa ja on näkökulmansa vuoksi enemmän kiinnostunut itse tulkintaprosesseista ja merkitysten muodostumisesta kuin tiukkaan rajatuista yleisöjoukoista. (Ridell 1998, 441.)

Ridellin (1998) mukaan kulttuurintutkimukseen ei ole täysin päässyt irti joukkoviestinään siirtojäsenyyksestä. Yleisöys ymmärretään aina jonkin joukkoviestintäprosessin kohteena olemisena, vaikka asiaa lähestyttäisiin yleisön kautta ja sen näkökulmasta. Yleisöyttä ja yleisöjen toimintaa tarkkaillaan Ridellin mukaan aina viestintäteollisuuden vastaanotolle rakentamissa puitteissa. Joukkoviestintäprosessin käsittäminen siirtoprosessiksi syrjäyttää helposti viestinnän muut näkökulmat, kuten joukkoviestinnän ymmärtämisen yhteisöllisyyden ylläpitäjänä ja muokkaajana. (Ridell 1998, 447-449.)

2.2 Tutkimukseni yleisö

Yleisö on tutkimuskohteena sellainen, että siitä on hankala saada otetta määrittelemättä ja yksinkertaistamatta sitä. Yksinkertaisesti ajateltuna yleisö toimii tietyn joukkoviestintäaineuksen vastaanottajana. Kun lähdetään pohtimaan vastaanottoa, muuttuu asetelma heti mutkikkaammaksi ja vaikeammin lähestyttäväksi. Koskaan ei voi saada täyttä varmuutta siitä, miten merkitykset tässä prosessissa syntyvät ja kuinka vahvasti ne ovat sidoksissa kulttuuriin. Kuten yleisötutkimuksen historiasta käy ilmi, yleisöä on koetettu määritellä ja lähestyä monilla eri tavoilla. Osa yleisön tutkimuksen suuntauksista on sivuuttanut ongelman jättämällä yleisön lähes kokonaan määrittelemättä. Haasteelliseksi vastaanottotutkimuksesta tekee myös se, että kyse on nimenomaan kuvien vastaanotosta tai tulkitsemisesta. Verbaalinen kuvailu ei ikinä kata tai tavoita täysin sitä, miten yksilö kokee tai tulkitsee kuvaa (Seppänen 2005, 28). Sen vuoksi keskitynkään siihen, miten haastateltavat puheessaan merkityksellistävät kuvia.

Ehkä suurin haaste vastaanottotutkimuksen kannalta on kuitenkin se, että ihmiset tulkitsevat lehtikuvia ja muita mediatuotteita hyvin eri tavoin ja erilaisista lähtökohdista. Mediatuotteita ei kuluteta ja vastaanoteta suoraviivaisesti, vaan niitä tulkitaan kulttuurin luomissa puitteissa ja toisaalta yksittäisissä tilanteissa. Jo pelkästään lehden lukutottumukset eroavat toisistaan huomasti: yksi lukee lehden kannesta kanteen ja pysähtyy katsomaan kuvia, toinen harppoo kokonaisia sivujakin

yli ja silmäilee kiinnostavia juttuja otsikoiden ja kuvien perusteella, kolmas ei kiinnitä huomiota kuviin lainkaan, vaan lukee pelkän tekstin. Yleisö koostuu siis hyvin heterogeenisestä joukosta ihmisiä, joilla on erilaisia tapoja asettua yleisöksi. Mediatuotteesta syntyviin tulkintoihin vaikuttavat vastaanottajan kulttuurinen ympäristö, aikaisemmat kokemukset lehtikuvista ja kuvien aiheista, tulkittavien kuvien konteksti sekä lehtikuvat itsessään. (Ks. esim. Seppänen 2005, 182-184.)

Rakenteellisesti viestinnän siirtomallin kautta ajateltuna yleisö on yhtä kuin viestin vastaanottaja. (Ridell 1998, 431-432.) Näin ymmärrettynä yleisön määrittely onkin helppoa, mutta se samalla rajaa yleisöydestä pois ne ulottuvuudet, joita olisi hedelmällisintä tutkia. Siirtomalli yksinkertaistaa sekä yleisön että vastaanottotapahtuman mekaanisen ketjun osiksi, eikä ota huomioon tulkintatapahtuman moniulotteisuutta tai yleisön mahdollisia erilaisia tapoja asettua yleisöksi. Yleisöä ei ole olemassa sellaisenaan, tarkasti rajattuna konkreettisena joukkona ihmisiä. Yleisö on ennemminkin diskursiivinen konstruktio, joka on muodostunut tietystä näkökulmasta ja tiettyä tarkoista varten. Siksi onkin tärkeää määritellä, mitä yleisö on minulle ja mitä se on tässä tutkimuksessa.

Denis McQuail esittelee kirjassaan Audience Analysis (1997) erilaisia tapoja määritellä yleisöä tutkimuksen kohteena. Yleisö voidaan määritellä paikan tai ajan perusteella, esimerkiksi ihmiset lehden levikkialueelta tai radion kuuluvuusalueelta tai ihmiset, jotka asettuvat vastaanottajiksi tiettyyn aikaan päivästä. Toinen tapa määritellä yleisö, on rajata se joidenkin ominaisuuksien, esimerkiksi iän tai sukupuolen mukaan. (Seppänen 2005, 184.) Omassa tutkimuksessani yleisöyden ainut yhdistävä tekijä on se, että kaikki haastateltavat ovat Pohjalaisen tilaajia. Rajaan siis yleisön McQuailin sanoin mediumin tai kanavan mukaan.

Janne Seppänen (2005) kritisoi McQuailin määritelmiä siitä, että niissä yleisö käsitetään yksiulotteisesti median kohderyhmäksi. Näiden määritelmien yleisö määrittyy siis mediasta päin, eikä yleisö näin pääse määrittelemään itseään. Seppäsen mukaan yleisön voi ajatella joukkoviestinnän kohteeksi, massaksi tai tulkintakykyiseksi ja keskustelevaksi sosiaalseksi ryhmäksi. Esimerkiksi sana

vastaanottaja sisältää jo konnotaation siitä, että viestintätapahtuma ajatellaan yksisuuntaiseksi ja suoraviivaiseksi tiedonsiirroksi. Näkökulma vaikuttaa hyvinkin paljon siihen, miten yleisöä lähestytään tutkimuskohteena ja millaisia asioita tutkimuksista nousee esille. (Seppänen 2005, 184.) Norjalaisen mediatutkijan Birgitta Höijerin (1999) mukaan ihmiset puhuvat itsestään ja tuttavistaan, kun he puhuvat mediatuotteiden vastaanottamisesta. Yleisö, eli tavalliset ihmiset, käsittävät yleisöyden yksilöiden kautta ja arkipäiväisinä kokemuksina, ei niinkään suurena massana tai isona joukkona ihmisiä. Siitä huolimatta ihmisillä on mielessään kulttuurisesti muodostunut käsitys yleisönä olemisesta, jonka kautta ihmiset tarkastelevat omaa tai toisten yleisökäyttäytymistä. Omia kokemuksia peilataan kulttuurisesti jaettuihin tiedostettuihin ja tiedostamattomiin normeihin ja ideologioihin. (Höijer 1999, 180-182.) Tämä on myös oma näkökulmani yleisöyteen: Yleisö muodostuu erilaisista yksilöistä ja erilaisista yleisöksi asettumisen tavoista, mutta yleisöstä on löydettävissä myös kulttuurisesti jaettuja ajattelutapoja ja arvoja, jotka määrittävät vastaanottotapahtumaa ja luovat sille kehyksiä.

Vastaanottotutkimuksen paradigmassa siirrymme yleisön psykologisoinnista lähemmäs sosiologiaa. Yksittäinen yleisön jäsen on sosiaalinen olento, jolla on tietty kulttuurinen identiteetti ja kokemusmaailma. Merkitykset muotoutuvat yhteisöissä ja tulevat esiin yksittäisissä tulkintatapahtumissa. Yleisöys ja tulkinta ovat siis paljon laajempi ketju tapahtumia, ei vain yksi hetki jolloin yleisön jäsen katsoo lehtikuvaa. (Alasuutari 1999, 13-14.)

Kuten jo aiemmin mainitsin, Pohjalaisen tilaaja ei välttämättä edes lue koko lehteä, vaan on mahdollista että hän on tilannut sen puolisolleen. Tai voi olla, että tilaaja ei muuten haluaisi tilata tiettyä lehteä, mutta on *pakotettu* sen yleisöksi, koska haluaa tietää asuinseutunsa tapahtumat, eikä niitä muissa mediumeissa käsitellä. Yleisöys määrittyy siis hyvin pitkälle myös lukijoista itsestään. Olen tutkimushaastatteluissani kysynyt haastateltavilta heidän lukutottumuksiaan ja suhtautumistaan Pohjalaiseen median. Kaikki haastateltavani kertoivat lukevansa Pohjalaista, tosin kaikki eivät päivittäin. Vaikka vastaanottotapahtuma onkin jokaisella erilainen ja tulkinnat

poikkeavat toisistaan ehkä suurestikin, uskon että on löydettävissä tiettyjä yhdenmukaisuuksia lukijoiden tavoissa ajatella lehtikuvaa ja lehtikuvien lukemista.

On täysin mahdotonta kuvailla jotain yleistä tapaa tulkita jotain tiettyä kuvaa, mutta on perusteltua olettaa että samassa kulttuurissa, ajassa ja samalla alueella elävät ihmiset jakaisivat jollakin tavalla käsityksiä siitä, mikä on valokuva, kuinka sitä katsotaan ja miten se toimii. Siksi en aiokaan juuttua analysoimaan yksittäisen lukijan tulkintaa yksittäisestä kuvasta, vaan hahmotan haastatteluiden avulla laajempia kokonaisuuksia, tulkintaprosessin taustalla vaikuttavia käsityksiä valokuvasta ja erityisesti lehtikuvasta.

Tutkimus ottaa etäisyyttä täsmälliseen sisäänkoodaushetkeen ja tarkastelee tulkintaa ennemmin kulttuurin diskurssien, kehysten tai tulkintarepertuaarien ilmentymänä ja toisaalta näiden avulla. Tämä on jo käytännön sanelema lähtökohta, sillä tutkija ei pääse kurkistamaan tulkitsijan pään sisälle eikä näin voi tarkasti tietää, miten lukija tulkitsee lehtikuvaa ja mitkä asiat merkityksiin vaikuttavat. Kulttuuri siis saa ilmiänsä tulkintatilanteissa, mutta se on kuitenkin jatkuvasti olemassa – joskin jatkuvasti muuntuvana ja monitahoisena. Lehtikuvaan vaikuttavat muiden muassa kuvaajan oletukset siitä, millainen lehtikuvan pitää olla, millainen on sen vastaanottaja ja mitä asioita pidetään tärkeinä yhteiskunnassa. Nämä samat asiat määrittävät myös lukutapahtumaa: millainen mielikuva lukijalla on valokuvien katsomisesta ja yleisöydestä, miten hän käsittää valokuvan yleensä ja mitä hän on tottunut sanomalehdessä näkemään. Lukijalla on mahdollisesti mielessään *ihannelukija*, jonka toimintaa ja ajatuksia hän kuvailee todellisten ajatustensa sijaan. Se mitä pidetään tärkeänä ja arvokkaana, kertoo jo paljon ympäröivästä kulttuurista ja sen asenteista. Tutkimuksen kannalta ei olekaan välttämätöntä tietää, miten lukija oikeasti lukee lehteä, vaan tärkeämpää on se, minkä hän ajattelee olevan kulttuurisesti hyväksyttävää ja miten hän puheessaan rakentaa käsityksiä lehtikuvista.

2.2.1 Teemahaastattelu aineistona

Kuvien vastaanottoa voidaan tutkia lähinnä vain ihmisten itse kirjoittamista teksteistä tai heidän haastatteluistaan koostuvasta aineistosta (Seppänen 2005, 180). Siksi haastattelut näyttäytyivätkin järkevimpänä aineistovaihtoehtona tämän kaltaiselle tutkimukselle. Käytän tutkimukseni aineistona Vaasassa ilmestyvän sanomalehti Pohjalaisen kahdenkymmenen lukijan teemahaastattelua. Löysin haastateltavani Pohjalaisen tilaajarekisteristä, josta poimin heidät sattumanvaraisesti. Haastateltavieni iät, sukupuolet ja ammatit näkyvät tutkielman lopussa liitteenä olevassa taulukossa. Tein haastattelut syksyllä 2005 ja keväällä 2006 haastateltavien kotona tai työpaikalla.

Lähestyn aihetta laadullisen tutkimuksen kautta, sillä määrällisellä tutkimuksella yleisö ja kulttuuri pelkistyisivät yksinkertaistetuiksi luvuiksi. Jotta ylipäättään on mahdollista lähestyä filosofisia aiheita kuten tulkintaa ja merkitysten muodostamista, on välttämätöntä tehdä tutkimusta ajan kanssa, ymmärtäen ja tulkiten. Laadullisessa tutkimuksessa otanta jää pienemmäksi kuin määrällisessä tutkimuksessa, mutta tavoitteena onkin päästä käsiksi syvemmälle sisään tutkittavaan aiheeseen.

Valitsin haastattelutavakseni teemahaastattelun, koska se antaa keskustelulle tilaa ja mahdollistaa aiheiden käsittelyn tilanteen mukaan sopivassa laajuudessa ja sujuvalta tuntuvassa järjestyksessä. Toisaalta teemahaastattelu valmiine teemarunkoineen pitää huolta siitä, että keskustelu ei tyrehdy ja toisaalta keskusteluaiheet pysyvät sen verran samankaltaisina haastateltavien välillä, jotta niistä on mahdollista löytää yhteisiä diskursseja eli tapoja ymmärtää lehtikuvaa. Pyrin pitämään haastattelut melko vapaamuotoisina ja mahdollisimman keskustelelevina, jotta en liikaa ohjaisi haastateltavieni puhetta ja huomionkohteita. Teemojen on tarkoitus olla apuna tutkimuksen analyysivaiheessa, mutta niiden ei kuitenkaan saa hallita liikaa tutkimushaastatteluja, jotta haastateltavat saisivat puhua kuvista mahdollisimman omaehtoisesti.

Myös tutkimushaastattelutilanne on tietynlainen konteksti, joka vaikuttaa haastateltavan käytössä oleviin tulkintaresursseihin. Mutta kuten aiemmin totesin, ei ole olemassa vakiintunutta kulttuurista kehää juuri tutkimushaastattelulle, joten emme voi tarkkaan tietää miten haastattelukonteksti merkityksiin ja merkitysten tuottamiseen vaikuttaa. (Juhila 1999, 185.)

Eskolan ja Suorannan (1998) jaottelussa teemahaastattelu sijoittuu haastattelutyyppeiden joukossa puoliväliin, kun jaottelua tehdään haastattelun formaaliuden ja sitovuuden mukaan. Eskola & Suoranta jakavat haastattelutavat neljään eri tyyppiin: strukturoituun haastatteluun, puolistrukturoituun haastatteluun, teemahaastatteluun ja avoimeen haastatteluun. Näistä strukturoitu on kaikkein muodollisin ja haastattelijaa sitovin haastattelumuoto. Kysymykset ja niiden järjestys on laadittu tarkkaan valmiiksi. Myös puolistrukturoidussa haastattelussa kysymykset on ennalta suunniteltu, mutta tässä haastateltaville ei anneta valmiita vastausvaihtoehtoja. Teemahaastattelussa puolestaan varsinaiset kysymykset ja niiden järjestys voivat poiketa haastattelusta toiseen. Kaikkien haastateltavien kanssa käydään kuitenkin läpi samat ennalta määritellyt teema-alueet. Teemahaastattelu mahdollistaa siis haastattelun keskustelevan luonteen teemojen muodostamisessa rajoissa. Kaikkein vapaamuotoisin haastattelun muoto on avoin haastattelu, joka muistuttaa tavallista keskustelua. Avoin haastattelu ei ole millään tavoin rajoitettu. (Eskola & Suoranta 1998, 87-89.)

Koska kukaan haastateltavistani ei ole visuaalisen alan ammattilainen, täytyi haastatteluissa ottaa huomioon, että heillä ei välttämättä ole sanavarastoa erittelemään näkemyksiään kuvista kovin tarkasti. Pyrinkin asettamaan kysymykseni siten, että lukijat kertoisivat kuvista ja kuvia koskevista mielipiteistään mahdollisimman paljon omin sanoin ja lähellä arkea olevalla kielellä. Tutkijan tehtäväksi jää näin löytää ja tulkita tästä arkipuheesta niitä seikkoja, jotka vaikuttavat siihen, miten lukijat kuvia katsovat ja tulkitsevat. Teemat haastattelurungossani olivat siksi melko väljiä ja lähinnä suuntaa antavia. Teemat käsittelivät haastateltavieni lukutottumuksia ja tapaa katsella lehtikuvia, heidän käsitystään hyvästä lehtikuvasta, heidän käsitystään kuvan merkityksestä sanomalehdessä, miten

lehtikuva eroaa tavallisesta albumivalokuvasta ja asioista joihin he kiinnittävät huomiota kuvissa tai asioista jotka ovat jääneet mieleen. Teemahaastattelun runko on liitteenä tutkielman lopussa.

Minulla oli haastatteluissa mukana teemarungon aiheiden tukena yhdeksän A4-paperille tulostettua kuvaa (kuvat ovat liitteinä tämän työn lopussa), jotka Pohjalaisen valokuvaaja oli ottanut samalla juttukeikalla. Yksi kuvista oli julkaistu lehdessä, muita ei. Kuvat olivat aiheeltaan kokemuksen mukaan melko tyypilliseltä uutiskuvauksekalta. Keskustalainen poliitikko Matti Vanhanen oli vierailmassa vaalikampanjansa yhteydessä vaasalaisessa ostoskeskuksessa Rewell Centerissä. Kaikki kuvat olivat saman lehtikuvaajan ottamia. Käytin haastatteluissa keskustelun pohjana pelkästään kuvia, itse lehtijuttua minulla ei ollut mukana. Halusin tehdä näin, jotta kyseisen jutun taitto ja teksti vaikuttaisivat mahdollisimman vähän keskusteluun kuvista, vaikka toisaalta lehtikuvat eivät koskaan ole lehdessä irrallisina vailla tekstikontekstia. Pohjasin ratkaisuni siihen olettamukseen, että Pohjalaisen tilaajilla on sen verran kokemuksia maakuntalehden lukemisesta, jotta he tietävät miten lehtikuvia käytetään sanomalehden sivuilla. Ajattelin myös, että valmiin kontekstin puute saattaisi tuoda paremmin esiin lukijoiden ajatuksia ja käsityksiä siitä, millainen lehtikuva voi olla, millainen sen kuuluisi olla, miten sitä käytetään ja miten sitä luetaan. Haastatteluteemojen ohella pyysin haastateltaviani kertomaan kustakin esimerkkikuvasta, mitä ajatuksia kuva heissä herättää. Haastateltavat saivat tarkastella kuvia vapaasti valitsemansa ajan.

2.2.2 Diskurssianalyysi tutkimuksen apuna

Koska diskurssi-käsite on viime vuosikymmeninä ollut varsin suosittu yhteiskuntatieteissä, on selvää, että sitä on käytetty monissa eri merkityksissä ja yhteyksissä. Siksi onkin tarpeellista määritellä, mitä tarkoitan diskurssilla ja diskurssianalyysillä juuri tässä tutkimuksessa. (Esim. Mäntymäki 2006, 70-71.) Laajasti ymmärtäen diskurssianalyysi tarkoittaa sitoutumista teoreettisiin lähtökohtiin, jotka korostavat maailman rakentumista yhteiskunnallisissa ja

sosiaalisissa käytännöissä, eli kaikessa ihmisten keskinäisessä toiminnassa. Merkitykset ja merkityksellistämisen tavat ovat sidoksissa aikaan ja sen kulttuuriseen ymmärrykseen. Toisaalta merkitykset ja niiden tuottaminen ovat aina tilannesidonnaisia prosesseja, eikä kaikkea merkitysten muodostumista voi johtaa suoraan kulttuurisesti jaetuista ajattelun tavoista. (Jokinen & Juhila 1999, 54-56.)

Käsite diskurssi juontaa juurensa semiootikko Ferdinand de Saussuren ajatteluun kielestä merkityssysteeminä, jossa merkitykset rakentuvat kielijärjestelmän osien eli sanojen suhteista toisiinsa. Saussuren ajatuksista kerron tarkemmin luvussa 3. Kun merkityssysteemiä aletaan kutsua diskurssiksi, ymmärretään kieli monimutkaisena ja jatkuvasta elävänä järjestelmänä, joka kielellisissä toiminnoissa rakentaa käsityksiä todellisuudesta. Diskurssi on siis jostain kielellisestä toiminnosta, puheesta tai tekstistä, paikannettava merkityssysteemi. (Jokinen & Juhila 1999, 66-67.)

Kirsi Juhila (1999, 182) selittää omaa näkemystään diskurssista jatkuvasti rakentuvien kulttuuristen kehien idean avulla. Hän hahmottaa yksittäisen vuorovaikutustilanteen kehän ytimeksi. Ilman tätä ydintä, konkreettista puhetta tai tekstiä, ei ole myöskään kulttuurista kehää, sillä kehät ovat sekä ajallisesti että kontekstuaalisesti muuntuvia. Ytimen ympärillä on tavalla tai toisella kulttuurisesti vakiintuneita ymmärtämisen, puhumisen tai ajattelun tapoja. Ydin edustaa siis tilannesidonnaista yksittäistä kielellistä toimintaa, kun taas sitä ympäröivät kerrostumat edustavat kulttuurissa elävää jatkuvasti muuntuvaa historiaa ennen tätä yksittäistä aktia. Juhila kuvaa kehien toimintaa seuraavanlaisesti: ”Ihmiset käyttävät tilanteisessa keskustelussaan ulompia kerrostumia tulkintaresursseinaan, mutta voivat myös liikutella ja kyseenalaistaa näitä kerrostumia. Suunta on sekä kerrostumista ytimeen että ytimestä kerrostumiin.” (Juhila 1999, 182.)

Ymmärrän kulttuurin kehien mallin liittyvän diskurssianalyysiin siten, että diskurssi on yhteys ytimen ja kulttuuristen kerrostumien välillä. Diskurssi eli tietty merkityssysteemi on tietyllä tapaa ote jaetuista kulttuurisista tulkintaresursseista, mutta samalla se luo uusia tulkintaresursseja. Juhilan (1999) mukaan tutkimuksessa painopisteen on oltava kehän ytimessä. Havainnot kehän kerrostumista tehdään

analysoimalla puhe- tai tekstiaineistoa. Kehän kerrostumista voi saada vihjeitä analysoimalla diskursseja eli puhujan tapoja käyttää kulttuurisia tulkintaresursseja. Sitä vahvemmin voi tulkintaa kulttuurisista kerrostumista tehdä, mitä vahvemmin tietyt tulkintaresurssit tutkittavassa kielellisessä aineistossa toistuvat. (Juhila 1999, 183-184.) Tämän tutkimuksen tarkoitus on selvittää, millaisten kulttuuristen kehien tai tulkintaresurssien avulla lehtikuvan vastaanottajat lehtikuvia lukevat ja tulkitsevat ja millaisia merkityksiä vastaanottajat lehtikuville antavat. Päätelmiä tästä voi tehdä etsimällä tulkintaresursseista kertovia diskursseja haastateltavien lehtikuvia koskevasta puheesta.

Luvun alussa hahmottelemani episteeminen näkökulma muovaa osaltaan työkaluna käyttämäni diskurssianalyysin painopisteitä. Erityisesti näkökulma vaikuttaa siihen, näenkö merkitykset ja niiden muodostumisen enemmän tilannesidonnaisena vai kulttuurisena jatkumona. Episteeminen näkökulma korostaa nimenomaan maailman merkityksellistymistä ja ymmärtämistä kielessä: erilaisissa yksittäisissä puhunnoissa ja teksteissä. Koska en ota kantaa siihen, onko todellisuutta ennen kuin sitä rakennetaan vuorovaikutustilanteissa, voin tutkia merkityksiä ainoastaan tutkimalla näitä yksittäisiä puhuntoja. Ontologinen näkökulma sitä vastoin käsittäisi tutkimuskohteen muutoinkin kuin vain kielellisenä konstruktiona, vaikka kohdetta tutkitaankin kielen kautta. Ontologisesta näkökulmasta kulttuuriset merkityssystemit ovat suhteellisen pysyviä ajattelutapoja, kun taas episteemisestä lähtökohdasta ajateltuna ymmärtämisen tavat uusiutuvat koko ajan. (Juhila 1999, 160-162.)

Valta näyttäytyy tässä näkökulmassa siinä merkityksessä, että kun kohde esitetään tai siitä rakennetaan merkityksiä tietyn diskurssin avulla, tarkoittaa se sitä, että samalla syrjäytetään muita vaihtoehtoisia diskursseja. Näin ollen käytetystä diskurssista tulee kenties muita diskursseja todennäköisempi vaihtoehto seuraavissa sosiaalisissa tilanteissa. Kun jostain diskurssista tulee hyvin todennäköinen ja paljon käytetty, vaikuttaa se kulttuuriseen tapaan ymmärtää jokin tietty asia ja sen myötä myös ihmisten toimintaan. Erilaiset merkityksellistämisen tavat voivat olla keskenään ristiriidassa, tukea toisiaan tai jopa kamppailla toisiaan vastaan (Juppi 2004, 145-147). Näkökulmani on siis siinä mielessä kriittinen, että katson merkityksellistämisen

tavoilla ja käytetyillä tulkintaresursseilla olevan vaikutuksia siihen, miten ihmiset toimivat. Lähtökohtani painottuu silti enemmän analyttisen diskurssianalyysin puoleen siinä mielessä, että pyrin lähtemään liikkeelle nimenomaan aineistosta käsin ja analysoimaan aineistoa mahdollisimman paljon aineiston ehdoilla ilman ennakkoletuksia kulttuurissa olevista suhteista tai valtarakennelmista. (Ks. kriittisen ja analyttisen tutkimuksen vertailusta esim. Jokinen & Juhila 1999, 85-87 ja Juppi 2004, 148.) Näkökulmani perustuu käsitykseen siitä, että valtasuhteet ja jollakin hetkellä vallitsevat tietämisen ja ajattelun muodot *muodostuvat* ja *uusiutuvat* erilaisissa sosiaalisissa suhteissa aina uudelleen, niitä ei varsinaisesti *tuoteta* ylhäältä päin. Näkökulmani myötäilee lingvistiikasta vaikutteita saaneen diskurssianalyytikon Norman Faircloughin (1997) näkemyksiä siitä, että sosiaalisissa suhteissa ja toiminnoissa voidaan myös uudistaa ja kyseenalaistaa merkityksiä. Kulttuurisen ymmärtämisen tavat eivät ole niin stabiileja, kokonaisvaltaisia tai ehdottomia, että kieltä voisi käyttää vain tietyllä tavalla. (Fairclough 1997, 76.) Faircloughin käsitys antaa yksilölle tulkinnassa paljon enemmän toimintavapautta kuin niin sanottu foucaultlainen käsitys diskursseista melko jähmeinä historiallisina ymmärtämisen tapoina, jotka ovat sidoksissa instituutioihin (Juppi 2004, 147).

On kuitenkin huomioitava, että vaikka tutkin konkreettisia kielellisiä merkitysmuodostelmia, on huomioni sosiaalisesti jaetun tiedon ja ymmärryksen tuottamisessa sekä sen käyttämisessä tulkintaresursseina. Fairclough nimittää tietyssä kontekstissa tai kulttuurisessa hetkessä olevia tavanomaisia kielenkäyttötapoja diskurssijärjestyksiksi (Fairclough 1997, 77). Tämä muistuttaa hieman Juhilan hahmottelemaa ajatusta kulttuurisista kehistä, joskin Faircloughin näkökulma on vieläkin tiiviimmin sidoksissa kielitieteen näkökulmaan. Itse otan hieman etäisyyttä kielitieteestä siinä mielessä, että aineistoni tekstien ollessa melko lailla kirjava joukko puhetta, en katso järkeväksi lähteä etsimään siitä tarkkoja lingvistisesti yhtenäisiä ja ehyitä puhekokonaisuuksia. Tavoitteeni on enemmänkin etsiä aineistosta tapoja rakentaa todellisuutta, jotka toistuvat useammassa haastattelutekstissä. Näin voidaan olettaa, että kyseessä on laajempi kuin yhden yksilön yhdessä tilanteessa käyttämä tulkintaresurssi, tapa ymmärtää maailmaa ja tehdä sitä todeksi. Pyrin olemaan analyysissäni mahdollisimman aineistolähtöinen eli

avoin monenlaisille löydöille. Analysoituani aineistosta löytyviä tulkintaresursseja, peilaan niitä valokuvasta ja erityisesti lehtivalokuvasta kirjoitettuihin teoreettisiin teksteihin. Koska journalismin yhtenä tavoitteena on ”palvella yleisöä”, on mielenkiintoista tarkastella, kohtaavatko lehtikuvien tutkijoiden, alan ammattilaisten ja lehtikuvien käyttäjien, lukijoiden, tavat ajatella lehtikuvaa. Pidän haastattelutekstejä kuitenkin ensisijaisena aineistonani, joten keskityn tutkimuksessani pääasiassa siihen, millaisia tulkintaresursseja nimenomaan lehden lukijoiden puheesta on tulkittavissa. Vasta tämän jälkeen vertailen havaintojani laajempaan valokuvasta ja lehtivalokuvasta käytävään keskusteluun.

3 VALOKUVAN MERKITYKSET

Kuvien merkityksistä ja kuvista representaatioina on lähes mahdoton puhua sotkeentumatta tavalla tai toisella semiotiikkaan. Semiotiikka tai semiologia, merkkien ja merkitysten tiede, tuli laajemmin tunnetuksi 1900-luvun alussa. Semiotiikka on kiinnostunut erityisesti siitä, miten kieli toimii järjestelmänä ja miten merkitykset siinä järjestelmässä muodostuvat. Huomion keskiössä ei ole se, saadaanko viestiä välitettyä viestijän tarkoittamalla tavalla, vaan ennemminkin rakenne, joka tuo merkityksen mahdolliseksi. Semiotiikassa lukija tai vastaanottaja on itse tekstin ohella keskeisessä asemassa merkityksen muodostumisessa. (Seppänen 2005, 106-107 & Fiske 2005, 60-61.)

Semiotiikasta puhuttaessa ei voida sivuuttaa semiotiikkaa kehittäneiden ja tunnetuksi tehneiden sveitsinranskalaisen kielitieteilijän Ferdinand de Saussuren ja yhdysvaltalaisen filosofin Charles Sanders Peircen ajatuksia. Heitä pidetään usein semiotiikan luojina, vaikka merkityksiä pohdittiinkin jo ennen heitä. Saussure ja Peirce ovat vaikuttaneet paljon myös kulttuurintutkimuksen paradigmoihin. (Seppänen 2005, 106-107.) Toinen syy, miksi käsittelen erityisesti Saussuren ajatuksia, on se, että ne olivat pitkälti pohjana ranskalaisfilosofi Roland Barthesin ajatuksille merkityksistä valokuvassa, joita hyödynnän tässä tutkimuksessani.

3.1 Strukturalistinen semiotiikka

Saussure loi oman käsityksensä kielestä järjestelmänä ja erityisesti sen järjestelmän perusosasta, merkistä. Saussuren mukaan merkki (puhutussa kielessä sana) koostuu kahdesta osasta, merkin fyysisestä muodosta ja toisaalta aineettomasta käsitteestä, johon fyysinen muoto viittaa. Sana ei siis automaattisesti vain nimeä tai merkitse tiettyjä asioita, vaan on monimutkaisempi kokonaisuus. Merkki muodostuu käsitteestä (siitä mihin sanalla viitataan) eli merkitystä, ja sanan muodosta (äänteet tai kirjoitusasu) eli merkitsijästä. Aineettoman tarkoitteen ja sen konkreettisen

ilmiasun suhde toisiinsa muodostavat yhdessä merkin. Tämä yhteys on sopimuksenvarainen, epäluonnollinen, sillä merkitsijä viittaa merkittyyyn vain siksi, että ihminen on niin päättänyt. Merkit muodostavat yhdessä kielijärjestelmän, joka on perusta ihmisten puhutulle kielelle ja luo sille samalla myös reunaehdot. (Saussure 1974, 65-70.) Meidän on melko mahdotonta puhua tai kirjoittaa asiasta, jolle ei löydy sanaa. Toisaalta kielijärjestelmä myös ohjaa havainnointiamme ja tietoisuuttamme siten, että kiinnitämme huomiota sellaisiin asioihin, joista voimme puhua. Samalla kun käytämme merkitsijää tarkoittamaan jotain merkittyä, se sulkee muita mahdollisia merkittyjä pois (Seppänen 2005, 107-109). Valokuva puolestaan on luonteeltaan analoginen, siitä ei voi eritellä pienintä merkitsevää osaa kuten vaikkapa puhutun kielen foneemia. Käsittelen tätä valokuvan eroavaisuutta kieleen tarkemmin tuonnempana tässä luvussa.

Myös C.S. Peirce jakaa merkin käsitteen kahteen: siihen mielikuvaan tai mielleyhtymään, jonka konkreettinen merkki tuo tulkitsijan mieleen, ja kohteeseen, johon merkki yleisemmällä tasolla viittaa. Peirce siis liittää merkin käsitteeseen myös merkin käyttäjän ja hänen kokemuksensa asiasta, joita puolestaan kulttuuri ja yhteiskunta ohjaavat ja muovaavat. Peircen semiotiikkaa kutsutaan pragmaattiseksi sen vuoksi, että hän on kiinnostunut merkkien käytöstä käytännössä. Saussuren semiotiikkaa kutsutaan puolestaan strukturalistiseksi, koska Saussure on enemmän kiinnostunut kielestä järjestelmänä, struktuurina. (Seppänen 2005, 109-110.)

Merkin käsitteen määrittelyn ohella on tarpeen käydä läpi myös kaksi muuta semiotiikan (tai Barthesin termein semiologian) käsitettä: denotaatio ja konnotaatio. Siinä missä Saussure tarkasteli merkitystä sen yhdessä tasossa, tekstirakenteena, jakoi Barthes sanoman merkityssisällön kahteen tasoon ottaen huomioon myös tekstin tekijän tai lukijan ja tekstin kohdatessa tapahtuvan vuorovaikutusprosessin. Denotaatio on sanoman ilmeinen merkityssisältö, se mitä Saussure kuvasi merkiksi, eli merkitsijän ja merkityn suhde toisiinsa sekä merkin suhde tarkoitteeseensa eli kohteeseen mihin se viittaa. Denotaation lukeminen ei vaadi erityisiä tulkinnallisia ponnisteluja, mikäli sanoman vastaanottajalle itse viestintäkanava on tuttu. Valokuvan tapauksessa kuvan katsoja tietää mikä on valokuva ja on nähnyt tai

kuullut jotain valokuvan kohteena olevasta asiasta. Tämän tutkimuksen näyttekuvien tapauksessa valokuvien denotatiivinen merkityssisältö on käytännössä se, mitä haastateltavat kertoivat ensinnä kuvissa olevan: Matti Vanhanen puhuu ihmisjoukolla. Joissakin kuvissa taustalla on myös kuva Matti Vanhasesta. Tämä on kaikille lehden lukijoille melko selvä ja ilmeinen merkitys, jonka he voivat kuvista lukea. (Fiske 2005, 112-113.)

Konnotaation luomat merkitykset ovat subjektiivisempia, sillä konnotaation merkitykset riippuvat yhtä lailla katsojasta ja hänen kulttuurisista kokemuksistaan kuin itse sanomasta. Konnotaatio on ikään kuin sanoman toisen tason merkitys, joka syntyy vastaanottajan kohdatessa sanoman. Konnotatiiviseen merkitykseen vaikuttavat tunnelmat, katsojan käsitykset ja arvot jne. Yhdysvaltalainen viestintätutkija ja filosofi John Fiske määrittelee kuvan denotaatioksi sen *mitä* kuvassa on, kun taas konnotaatioksi sen *miten* se kuvassa on. Fiskeen mukaan Barthes esittää merkityksellistämisen toisen tason siten, että konnotaatio on denotaation muoto eli merkitsijä. Denotaation sisältö eli merkitty on puolestaan myytti, jota käsitellen seuraavassa luvussa 3.2. Itse tulkitseen Barthesin tekstit kuitenkin siten, että denotaation merkki on konnotaation merkitsijä. Konnotaatio siis perustuu aina denotaatioon ja on tavallaan denotaation lisämerkitys, kun siihen lisätään kulttuurin vaikutus. Konnotaatioon valokuvassa vaikuttavat muun muassa se, miten kuva on otettu eli miten se on rajattu sekä millaista valotusta ja tarkennusta on käytetty. Valokuvaaja voi siis osittain ohjailla sitä, millaisen vaikutelman kuvan katsoja kuvan kohteesta saa. Myytti puolestaan on konnotaatio, joka käsitetään denotaationa eli itsestäänselvyytensä. Myytti on olemassa ennen valokuvaa, valokuvan jokin piirre aktivoi myytin katsojan mielessä myytin sitten ohjatessa konnotatiivisia merkityksiä. (Barthes 1984, 149-151 ja Fiske 2005, 112-117.) Yksi valokuvaan jo välineenä liittyvä konnotaatio on se, että sitä pidetään melko todenmukaisena representaationa todellisuudesta (Seppänen 2005, 116-117).

3.2 Roland Barthes ja myytti

Ranskalainen ajattelijana Roland Barthes kuuluu 1950-luvulla alkaen tunnetuksi tulleeseen strukturalistiseen koulukuntaan. Kirjallisuuden, teatterin ja elokuvan ohella Barthes kirjoitti myös valokuvasta ja onkin vaikuttanut paljon valokuvatutkimukseen. (Minkkinen 1994, 5, 9.) Barthesin valokuvaa käsitteleviä tekstejä ei ole paljon, mutta niillä on iso merkitys tuon ajan valokuva- ja visuaalisessa tutkimuksessa, Seppäsen (2005, 111-112) mukaan osin siksi, että Barthes oli ensimmäisten joukossa kirjoittamassa vähän tutkitusta aiheesta, visuaalisesta kulttuurista.

Barthes tutustui semiootikko Saussuren teoriaan merkistä ja merkitysten muodostumisesta 1950-luvun lopulla, jolloin hän kirjoitti esseekokoelmakirjansa *Mytologioita* (1957, suom. 1994) loppuun esseet kokoavan teoreettisen jälkikirjoituksen *Myytti tänään* ja lanseerasi siinä ajatuksensa myyтин käsitteestä. *Myytti tänään* jälkikirjoitus ei vielä käsittele erikseen valokuvaa, mutta sen tarjoamat semioottisen välineet ja käsitteet ovat soveltamiskelpoisia myös valokuvien tutkijalle.

Barthes korosti useassa yhteydessä, että hän ymmärtää tekstinä kirjoitetun kielen lisäksi myös muut kulttuurin tuotteet, esimerkiksi valokuvat. Kuitenkin Barthes kirjoittaa pääasiassa kirjoitetusta tekstistä. Valokuvasta hän kirjoittaa esseissä *Kuvan retoriikka*, *Sanoma valokuvassa*, *Kolmas merkitys* ja kirjassa *Valoisa huone*. Barthesin oma näkökulma valokuvaan muuttui melko lailla hänen uransa aikana. Vuonna 1957 ilmestyneen *Mythologies*-kirjan aikaisesta yhteiskunnallisesti painottuneesta tieteelliseen erittelyyn pyrkivästä semiotiikasta Barthes siirtyi vähitellen kuvaamaan valokuvan kokemuksellisuutta ja korostamaan katsojaa yksilönä, ei enää niinkään yhteiskunnan ja kulttuurin osana. Valokuva muuttui Barthesin tuotannossa tarkan analyysin kohteesta henkilökohtaiseksi ja määrittelyihin taipumattomaksi kokemukseksi. (Kts. mm. Seppänen 2005, 111-112 tai Wells 2004, 30-31.)

Mythologies-kirjassaan Barthes esittelee myytti-käsitteen, joka on käyttökelpoinen myös tässä työssä. Myytti tarkoittaa hieman samaa kuin Juhilan (1999, 182-186) mainitsemat kulttuuriset kehät, jotka ohjaavat sitä, miten erilaisia viestejä ja asioita merkityksellistetään. Myytti on Barthesin mukaan arkijärkeä, itsestäänselvyyksiä, asioita joita ihmiset olettavat ajattelematta sen enempää. Myytti on Barthesille ikään kuin kielijärjestelmän jatke. Hän esittää asiasta kaavion, jossa saussurelaisen semiotiikan merkistä (Barthesilla merkitys) tulee myytin merkitsijä. Myytti on siis toisen asteen semioottinen järjestelmä. Myytti perustuu semioottiseen ketjuun, joka on ollut ennen myyttiä. Myytissä onkin vahvasti esillä historiallinen ulottuvuus, se on historian valitsemaa puhetta. Myytti ei siis ole yksittäinen puhunta, vaan puhuntojen historia. Ilman historiaa ja sen luomaa kulttuuria ei olisi myyttejä. Myytit eivät ole kuitenkaan ikuisesti vakiintuneita muodostelmia, vaan ne muuntuvat kulttuurissa ja historiassa ja elävät osittain myös rinnakkain. (Barthes 1973, 109-131 ja Seppänen 2005, 111-114.)

Selvimmillään myytti on valokuvassa sen kaksiulotteinen ja suorakaiteen muotoinen muotokieli. Ihmiset eivät edes ajattele, että valokuvassa asiat näyttävät tietynlaiselta jo pelkästään valokuvan totuttujen mittasuhteiden ja perspektiivikäsityksen vuoksi. Lisäksi myyttejä muodostavat kunakin aikakautena totut konventiot kuvata, esimerkiksi valokuvan sommittelu kultaisen leikkauksen mukaan tai tietynlainen tapa käyttää salamavaloa. Myös uutisvalokuvan odotetaan olevan tietynlainen. Tämä lehden lukijoiden ja lehtikuvaajien välinen sanaton sopimus siitä, miltä uutiskuvan tulee näyttää ja mitä uutiskuvassa voi olla, on myyttien määrittelemä. Kuva, joka ei sovi näiden totuttujen myyttien sisään, ei Barthesin mukaan saa katsojassa aikaan tunteita tai ajatuksia (Barthes 1994, 98-99). Ylipäätään nykyisin on totuttu siihen, että uutiskuva on lähes poikkeuksetta valokuva. Grafiikkaa ja piirroksia käytetään lähinnä kuvan tukena havainnollistamaan tapahtumaketjua tai tapahtuman sijaintia tai kuvituksena sellaisessa aiheessa tai tapauksessa, mistä ei ole valokuvaa saatavilla.

Barthes korostaa useassa kohtaa, että myytit toimivat aivan samoin niin valokuvassa kuin kirjoitetussa tai puhutussa kielessäkin. Itse asiassa hän vertaa valokuvaa kieleen, vaikka toisaalta samaan hengenvetoon toteaa, että kuvan merkitykset vastaanotetaan

analysoimatta ja purkamatta, ikään kuin sellaisenaan. Barthesin (1994, 174) sanoin ”kuva muuttuu kirjoitukseksi samalla kun siitä tulee merkityksellinen”. Itse ymmärrän Barthesin toteamuksen siten, että ihmisen ajatusmaailma muotoutuu (puhutun) kielen kautta ja kielen sanat ohjaavat havaintojamme. Kun havainnoimme kuvaa ja annamme sille merkityksen, käsittelemme sitä sanojen kautta. Toisaalta Barthes saattaa tässä viitata myös jo ajatukseen valokuvasta sanomana ilman koodia, mitä käsittelem seuraavaksi.

3.3 Valokuva Barthesin tuotannossa

Vasta artikkeleissaan *Sanoma valokuvassa* ja *Kuvan retoriikka* Barthes kirjoittaa enemmän nimenomaan valokuvasta. Myytti tänään -tekstissä valokuva jäi lähinnä kuriositeettisiin mainintoihin siitä, että samat asiat pätevät myös valokuviin.

Kuten jo aiemmin on todettu, kuvan denotatiivinen sanoma on sen ilmimerkitys, joka on heti ensikatsomalta katsojalle selvä ja on Barthesin mukaan kuvan varsinainen merkitys. Konnotatiivinen sanoma puolestaan muodostuu niistä kuvan piirteistä, joiden tulkinnassa tarvitaan kulttuurista tietoa, eli tulkintaa ohjaavat myytit. Konnotatiivinen merkitys on kuvan lisämerkitys. Konnotatiivinen merkitys muodostuu vuorovaikutuksessa vastaanottajan, hänen kulttuuritaustansa sekä kontekstin kanssa. Konnotaatioiden tarkkoja merkitsijöitä on vaikea osoittaa kuvasta, koska ne eivät noudata mitään tiettyä yhtenäistä sopimuksenvaraista järjestelmää. (Barthes 1986, 73 ja Seppänen 2005, 115-117.)

Sanoma valokuvassa -artikkelissa Barthes esittelee ajatuksensa siitä, että valokuva on sanoma ilman koodia. Barthesin mukaan katsojat voivat nähdä valokuvan ilmimerkityksen, sen mitä valokuvassa on, suoraan, eikä tulkintaprosessiin näin ollen tarvita kulttuurista koodia eli tietoa kulttuurissa vallitsevista merkityksellistämisen tavoista. Barthes näkee valokuvan paradoksina sen, että siinä on samanaikaisesti läsnä sekä kooditon että koodillinen sanoma. Valokuvan denotatiiviset merkitykset, ne joiden tulkintaan ei tarvita koodia, ikään kuin täyttävät valokuvan. Valokuvan

merkitys ei muodostu samalla tavalla kuin muiden viestintämuotojen merkitykset. Valokuvassa todellisuutta ei jaeta yksittäisiin merkkeihin ja sitten koodata uudelleen representaatioksi. Valokuva muodostuu suuremmin ilman tällaista merkitysten siirto- ja käsittelyprosessia. (Barthes 1987, 16-19.)

Kuvan koodittoman sanoman ajatus perustuu siihen, että valokuva on analoginen ja siten sen muodon ja merkityksen suhde ei ole satunnainen. Kuvan ja sen kohteen yhdennäköisyys tarkoittaa Barthesille sitä, että kaikkea kuvassa ei ole koodattu eli kulttuurisesti järjestelty sanomaksi, vaan osa kuvasta muodostuu kuin itsestään valon tuottamana kemiallisena reaktiona filmille. Huolimatta valokuvan koodittomasta ominaispiirteestä Bartheskaan ei usko, että valokuva olisi suora ja täydellinen toisinto todellisuudesta. Hän on kuitenkin sitä mieltä, että vaikka valokuvaaja ottaessaan kuvan vaikuttaa sen merkityksiin muun muassa rajaamalla ja valitsemalla valotuksen, on valokuvassa olemassa sen koodaamaton sanoma, merkitys joka ei edellytä aktiivista tulkintaa. (Barthes 1986, 72-76 ja Barthes 1987, 15-19.) Tätä valokuvan ja sen kohteen omalaatuista yhteyttä on monesti kuvattu termillä indeksisyys. Kuvan indeksisyys ja sitä puoltavat perustelut, kemiallinen filmi ja mekaaninen kamera, tulivat uudelleen valokuvakeskusteluiden keskiöön kameratekniikan digitalisoituessa, koska aiemmat perustelut valokuvan ja todellisuuden erityiselle suhteelle eivät enää olleet valideja. Lister näkee valokuvan indeksisyyden olevan kaukana todellisuudesta, sillä valokuvassa monimutkaista todellisuutta representoivat muutamat muodot ja värit paperilla, jotka katsojan aistit ja aivot täydentävät kuvaksi (Lister 2004, 330-331).

Barthes puolestaan kuvaa lehtivalokuvaa mekaaniseksi todellisuuden analogiaksi, jossa denotaatio eli ilmimerkitys on niin vallitseva että se tuskin jättää sijaa merkitysten toisille tasoille. Hän uskoo, että mikään muu kuvallisuuden tai viestinnän muoto ei ole verrannollinen valokuvan, ja erityisesti vielä lehtivalokuvan, analogiaan. (Barthes 1987, 18.)

Ja siinä missä valokuva on valikoiva, myös ihmisen näköaisti on valikoiva. Ihminen ei näe kaikkea, vaan näköaisti rekisteröi valtavasta ärsykemäärästä kullakin hetkellä

olennaiset viestit. Silmän ja havaintokyvyn valintoihin vaikuttavat niin ihmisen biologinen perimä kuin aikaisemmat kokemukset ja oppiminen (myös kulttuurinen oppiminen). Ilman ärsykkeiden ja viestien valikointia havaintokoneisto ylikuormittuisi. (Seppänen 2001a, 94-95.) Katsojan katsoessa valokuvaa optisia ärsykeitä on siis harvennettu jo kahdessa eri vaiheessa, kameran ottaessa kuvaa ja silmän tarkastellessa valokuvaa. Käsittelen valokuvan ja todellisuuden suhdetta tarkemmin luvussa 3.4.

Kuvan kooditonta merkitystä voi siis Barthesin (1986, 72-76) mukaan lukea samoin kuin todellisuuden merkityksiä. Tosin ylipäätään kuvan tarkasteluun tarvitaan kulttuurista tottumusta, jotta katsoja ymmärtää mikä valokuva on ja miten sitä katsotaan. Juuri tämä arkijärkinen käsitys valokuvan olemuksesta koostuu myyteistä, jotka ohjaavat valokuvien tulkintoja ja joista olemme juuri tässä tutkimuksessa kiinnostuneita. Vaikka Barthes ei valokuvatekstien yhteydessä enää itse puhu myyteistä, voidaan myytti käsittää konnotaationa, joka tulkitaan denotaationa. Puhdasta denotaatiota ei tämän tutkimuksen teoreettisista lähtökohdista tarkasteltuna ole olemassa, koska konstruktivistisesta näkökulmasta kaikki havaitseminen ja tulkinta ovat kulttuurisidonnaista. Näin ollen valokuvasta ei ole myöskään löydettävissä kooditonta sanomaa. Barthesin tapaa jaotella valokuvan merkityksiä onkin helppo kritisoida, mutta nämä valokuvan eri puolet ja rakenteet onkin nähtävä lähinnä teoreettisen ajattelun työkaluina, jotka helpottavat valokuvan käsittämistä ja siitä puhumista. Valokuvan merkityksiä tulisi etsiä valokuvan kokonaisuudesta ja sen rakenteiden välisistä suhteista (Barthes 1986, 72-76).

Myös siinä mielessä Barthes on oikeassa korostaessaan valokuvan erityislaatuisuutta verrattuna kieleen viestintäjärjestelmänä, että valokuva kykenee välittämään merkityksiä perustumatta kuitenkaan erillisiin merkkeihin tai yhteisesti sovittuihin sääntöjärjestelmiin. Valokuvan säännöt opitaan kulttuurin myyttien kautta: miten valokuvassa yleensä asiat esitetään, mikä valokuvassa on mahdollista ja mikä ei. Esimerkkejä tällaisesta säännöstä on tapa poseerata kameralle, tapa rajata kuvat ihmisestä tietyllä tavalla tai tapa sommitella valokuva kultaisen leikkauksen mukaisesti. Nämä osittain ääneen lausumattomat säännöt muovautuvat kulttuurissa ja

sen käytänteissä. (Barthes 1986, 72.) Lehtikuvauskonventiot uusiutuvat ja muokkautuvat lehtien toimitusten arjessa lehtikuvaajan kuvavalintoina kuvaustilanteissa, kuvaajan ja toimittajan valitessa kuvaehdotukset lehteen ja vielä taittajan tehdessä lopullisen valinnan. Samoin nämä myytit uusiutuvat valokuvauksen opiskelijoiden koulutuksessa. Yksi suuri hyvän lehtikuvan konventioita määrittävä ja ohjaava tekijä ovat lehtikuvakilpailut. Suomessa ja maailmalla valitaan vuosittain parhaita lehtikuvia erilaisissa kategorioissa. Samalla tietyllä tavalla tullaan tarkistaneeksi myytit siitä, millainen lehtikuvan tulisi olla. Lehtikuvauksen myytit jatkavat elämäänsä myös lehden lukijoiden lukiessa lehteä ja heidän keskustellessaan lehden sisällöstä toisten lukijoiden kanssa.

Myös valokuvista kirjoittanut Susan Sontag toteaa, että valokuvat kouluttavat meitä katselemaan kuvia ja maailmaa tietyllä tavalla ja tekemään ennakko-oletuksia siitä, miltä valokuvien tulisi näyttää ja mitä esimerkiksi lehtivalokuvissa voi olla. Valokuvat osoittavat meille mikä on katsomisen arvoista ja mitä on mahdollista nähdä. (Sontag 1984, 9.) Samalla tavalla koko sanomalehden uutis- ja aihevalinnat osoittavat lukijoille, mitkä aiheet ja asiat ovat tärkeitä ja huomion arvoisia ja näin ohjaavat lukijoiden havainnointia.

Artikkelissaan Kuvan retoriikkaa Barthes erittelee valokuvasta muiden sanomien ohessa lingvistisen viestin. Valokuvan suhde sen lingvistiseen viestiin onkin tämän tutkimuksen kannalta hyvin relevantti aihe, sillä sanomalehden uutiskuvissa tai niiden välittömässä yhteydessä on aina tekstiä, tavallisimmin kuvateksti ja uutisjuttu otsikoineen. (Barthes 1986, 73.)

Barthesin mukaan kirjojen keksimisen jälkeen tekstin ja kuvien yhdistäminen on niin yleistä, että tekstistä on tullut lähes erottamaton osa kuvia. Joissakin tapauksissa voi kysyä, että tuoko teksti jotain uutta valokuvaan vai toistaako se kuvan kanssa samoja asioita. Barthes näkee tekstin toimivan kahdella eri tavalla kuvan osana: Teksti voi ankkuroida ja kytkeä kuvan merkityksiä haluttuun suuntaan tai se voi toimia myös viestien välittäjänä, kuten esimerkiksi puhekuplina, silloin kun viesti ei voi välittyä pelkästään kuvien välityksellä. Ankkuroiminen on kuitenkin tekstin yleisin funktio

kuvan yhteydessä. Valokuva sisältää runsaasti mahdollisuuksia erilaisiin merkityksiin. Ankkuroivan tekstin on tarkoitus kiinnittää kuvan tulkitsijan huomio tiettyihin merkityksiin, mikä tarkoittaa väistämättä sitä, että jotkin toiset merkitykset jäävät vähemmälle huomiolle. Ankkurointi voi toisaalta helpottaa ja ohjata tunnistamista, kuten vaikkapa kertoa kuvan katsojalle mistä maasta tai kaupungista jokin näkymä on. Tällöin on Barthesin mukaan kyse nimeämisestä. Toisaalta ankkuroiva teksti ohjaa myös tulkintaa nimeämisen ohella, sillä se tuo todennäköisemmäksi tiettyjä konnotatiivisia merkityksiä ja siten supistaa todennäköisten tulkintojen kirjoa. (Barthes 1986, 77-80.) Aiemmin luvussa 2 esitellyssä Stuart Hallin sisäänkoodaus-uloskoodaus -mallissa kuvatekstin tarkoitus olisi siis ohjata tulkintaa hallitsevan koodin suuntaan.

Valokuvan oman olemuksen ja ominaispiirteiden huomioonottaminen vahvistuu entisestään artikkelissa Kolmas merkitys ja huipentuu kirjassa Valoisa huone. Tuntuu, että Barthes haluaa pelastaa valokuvan taianomaisuuden ja erityisyyden teoreettisten tulkintakoneistojen kynsistä ja toteaa sen olevan monimerkityksinen ja analyysin kynsistä alati liukuva. Barthesin termi kolmas merkitys muistuttaa hiukan Valoisassa huoneessa myöhemmin lanseerattua käsitettä punctum. Valokuvan kaksi ensimmäistä merkitystä ovat sen informatiivinen merkitys, joka vastaa lähinnä aiempaa käsitettä denotaatio, sekä symbolinen merkitys, joka vastaa aiempaa konnotaatiota ja myyttien ohjaamaa merkitystä. Kolmas merkitys taas on vielä jotain enemmän, se on jotain henkilökohtaista, jonka voi tavoittaa vain valokuvan äärellä, eikä sitä voi selittää tai osoittaa kuvasta. Tosin kolmas merkitys lienee vielä jonkin verran kulttuurisidonnaisempi kuin täysin henkilökohtaiseen kokemukseen sidottu punctum. Seppäsen (2005, 112) mukaan punctum on semioottisesta näkökulmasta merkitty vailla merkitsijää. Itse olen taipuvainen ajattelemaan, että se on pikemminkin merkitty ja merkitsijä vailla koodia liittyen Barthesin aikaisempaan väitteeseen, että valokuva on sanoma ilman koodia. Barthes on itsekin kumonnut tämän väitteensä, enkä usko että koko valokuva voikaan olla kooditon sanoma, mutta jos valokuvasta on löydettävissä kohtia, jotka koskettavat katsojia ja tuottavat merkityksiä mutta ovat jokaiselle katsojalle erilaisia, niin eikö silloin ole kyse enemmän yhteisen koodin kuin merkitsijän puutteesta? On järkevää, että kuvan

luentaa ei ole määritelty täysin kulttuurin armoilla tapahtuvaksi mekaaniseksi tapahtumaksi, mutta käsitteitä kolmas merkitys tai punctum on hyvin vaikea hyödyntää mediakuvan tutkimuksessa. (Barthes 1987, 52-65 ; Barthes 2003, 25-26 ; Seppänen 2005, 112, 116-124 ; Wells 2004, 30-33.)

Barthes ei kiellä valokuvan kulttuurisia merkityksiä, mutta Valoisassa huoneessa hän sivuuttaa ne tarkastelusta lähes kokonaan. Valokuva näyttäytyy hänelle kiinnostavana ainoastaan sitä kautta, millaisia subjektiivisia merkityksiä se voi saada. Käsitteellä studium Barthes viittaa siihen valokuvan ulottuvuuteen, jonka katsojat voivat jakaa keskenään. Studium kattaa siis valokuvan denotatiivisen ja konnotatiivisen tason, jotka ovat joko ilmeisiä tai kulttuurivälitteisiä merkityksiä. (Barthes 2003, 25-26 ; Seppänen 2005, 119-120.) Toisaalta myös ilmeisinä pidetyt merkitykset ovat kulttuurivälitteisiä ja itse asiassa myyttejä. Myytti siitä, että valokuva olisi jotenkin todempi kuin teksti tai että se indeksisyytensä kautta toimisi jopa todisteena, mahdollistaa muiden myyttien vapaamman toiminnan valokuvassa kuin tekstissä, koska teksti tulkitaan helpommin jonkun kirjoittamana, kun taas valokuvaa tarkastellaan suoraan sen oman olemuksen kautta. Myös Sontag (1984, 10) on todennut, että ihmisten mielissä teksti on aina jonkun jostain positiosta kirjoittama ja myös käsin tehdyt kuvalliset esitykset ovat tulkinta asiasta joita ne esittävät, kun taas valokuvat ovat ikään kuin pieniä ikkunoita todellisuuteen, ei esityksiä todellisuudesta vaan osia sitä. Barthes (1985) määrittelee tämän valokuvan ominaispiirteen kirjassaan Valoisa huone valokuvauksen noemaksi. Noemalla hän tarkoittaa sitä valokuvan indeksistä piirrettä, että se ikään kuin todistaa valokuvan kohteen olleen paikalla kuvanottohetkellä. Valokuva tekee läsnä olevaksi jotain sellaista ja vangitsee sellaisen hetken tai tapahtuman, joka on jo mennyt ja joka ei ole fyysisesti läsnä kuvan katsomishetkellä. (Barthes 1985, 82-121.) Minusta noema kuvaa enemmän valokuvan liittyvää myyttiä sen kyvystä tallentaa tai vangita todellisuutta sellaisenaan kuin itse valokuvan ominaisuutta. Toki valokuvassa on usein yhdennäköisyyttä kohteensa kanssa ja sen syntymekanismi on erilainen kuin vaikkapa maalauksen, mutta se on kuitenkin vain yksi esitys kohteesta. Toisaalta, jos tarkastellaan asiaa pelkästään subjektiivisesta näkökulmasta, menettää se

merkityksensä, onko valokuvan noema myytti vai ei, koska sillä on kuitenkin sama vaikutus kuvan kohtaamiseen ja tulkintaan.

Huolimatta siitä, että näkökulmat vaihtelevat, Barthes pitää mukana pohdinnoissaan huomiot valokuvan kahdesta erityispiirteestä, joiden pohtiminen on olennaista myös oman tutkimukseni kannalta. Barthesin mukaan valokuva on aina *jostakin*. Ja valokuva on aina jostakin, joka *oli* – valokuva ei ole koskaan nykyisyydessä. (Barthes 2003, 20.) Myös mediatutkija Ilona Hongisto (2006) toteaa dokumentti-käsitettävä käsittelevässä artikkelissaan, että vaikka kuva indeksisenä muistuttaa tapahtumaa, joka oli kuvanottohetkellä kameran edessä, sen kohtaaminen erottautuu toden havainnoinnista siinä, että valokuvan tapahtuma on jo mennyttä aikaa. Kun katsoja katsoo dokumenttikuvaa, todellisuus tietyllä tapaa järjestäytyy siinä tilanteessa uudelleen – uudessa hetkessä. (Hongisto 2006, 64.)

Riippumatta siitä, kuinka puhtaasti tai suoraan valokuvan katsotaan representoivan todellisuutta tai kohdettaan, valokuvassa katsotaan sen kohdetta – ei valokuvaa itseään, toisin kuin vaikkapa maalaustaiteessa. Valokuvan erityislaatuinen representaatiosuhde kohteeseensa ja aikaan ovat Barthesin mukaan juuri isoimmat ongelmat, minkä vuoksi valokuvaa sellaisenaan on vaikea tutkia. Itse valokuvan olemusta on vaikea tavoittaa, koska valokuvan tehtävä on näyttää. (Wells 2004, 31 & Barthes 2003, 20-21.) Juuri tämä valokuvan oman olemuksen suhteellisuus toi suurimmat haasteet eteen myös tässä tutkimuksessa. Haastateltujen oli vaikea puhua valokuvista sinänsä, ja keskustelut käsittelevätkin suurimmaksi osaksi valokuvan kohdetta tai aihetta hyvin konkreettisella tasolla.

3.4 Valokuvan totuus

Valokuvan suhde todellisuuteen on ollut aina erityislaatuinen. Erityisesti dokumentaariseksi kutsutuilla kuvilla on läheinen suhde autenttisen todellisuuden kanssa ihmisten mielissä. Jo se tosiasia, että valokuva on kuva, tekee suhteesta mielenkiintoisen. Kuvan luonteeseen kuuluu, että se on kuva jostakin, representaatio.

Kuvan olemus syntyy tämän viittaussuhteen kautta. Erotuksena muihin kuviin valokuvasta tekee erityisen sen syntymistapa, kamera. Aiemmin valokuva muodostui ikään kuin itsestään, valon ja kemiallisten prosessien aikaansaannoksena. Tämä prosessi, joka siirtää *kameran havaitseman* valon negatiiville, antoi valokuvalle sen mysteerisen aseman todellisuuden kuvaajana. Vaikka nykyisin lähes kaikki valokuvat on otettu digitaalikameroilla, on valokuvan suhde todellisuuteen ihmisten mielissä edelleen erilainen kuin vaikkapa maalauksen suhde kohteeseensa. Valokuva on aina jostakin, sitä harvoin ajatellaan ontologisena, oman olemuksen omaavana objektina, kun taas esimerkiksi maalaus on itsenäinen taideteos huolimatta siitä mitä se esittää.

Valokuvia on käytetty koko niiden historian ajan myös todisteina erilaisissa yhteyksissä, muun muassa rikostutkinnassa. Asia tai tapahtuma myönnetään todeksi, kun näemme siitä valokuvan. Valokuvan objektiivisuusvaikutelmaa lisää myös se tosiseikka, että kun valokuvaaja kuvaa, hän harvoin voi puuttua tapahtumien kulkuun. Kuvaaja siis on tehnyt valinnan, osallistuuko ja vaikuttaako hän tapahtumiin vai kuvaako hän tapahtuman. (Sontag 1984, 11, 17-18.) Tämä on omiaan vahvistamaan myyttiä valokuvaajasta tapahtumien täysin objektiivisena ulkopuolisena tarkkailijana ja tallentajana. Todellisuudessa lehtivalokuvaaja pystyy vaikuttamaan paljonkin siihen, millainen tapahtuma valokuvaan tallentuu. Kuvattavien erilainen asettelu ja ohjeistaminen on arkipäivää, ja vaikka kuvan henkilöitä ei olisi aseteltu tai tilannetta ohjailtu tai lavastettu, kuvaajalla on useimmiten jo etukäteen tiedossa jokin tietty hetki tai asetelma jonka hän haluaa kuvata. Sontag (1984) toteaaakin osuvasti: ”Siitä huolimatta, että valokuvien oletettu todenmukaisuus tekee niistä luotettavia, mielenkiintoisia ja houkuttelevia, valokuvaajan toiminta ei käytännössä kuitenkaan eroa olennaisesti taiteen ja totuuden välillä vallitsevan – tavallisesti hämäräperäisen – vuorovaikutussuhteen yleisistä periaatteista. Silloinkin kun valokuvaajat pitävät tärkeimpänä heijastella todellisuutta, heitä kahlitsevat kuitenkin maun ja omantunnon sanelemat ehdot.” (Sontag 1984,12.)

3.4.1 Dokumentoinnin mekanismi

Valokuva teknisenä innovaationa syntyi 1800-luvun alkupuolella, jolloin vallitsi luja usko ihmisen kykyyn selittää erilaisia maailman ilmiöitä. Teollistumisen myötä tiede ja taide suuntasivat katseensa maallisen todellisuuden eri puolien tarkasteluun henkisen elämän sijaan. Ihmisellä oli valtava halu tutkia ja dokumentoida asioita sekä luoda uutta. Valokuvauksen tekniikka kehitettiin siis selkeään tarpeeseen – taiteilijat kaipasivat menetelmää luonnonmukaisen todellisuuden kuvaamiseen ja tutkijat tarvitsivat välinettä, jolla dokumentoida, havainnollistaa ja tutkia ympäristöä. (Saraste 1996, 12-13.) Valokuvakamera sai Ranskassa tieteellisen instrumentin, tutkimusvälineen, statuksen. Kameran nähtiin olevan tallennuslaite, joka tuottaa tieteen käyttöön materiaalia, dokumentteja. (Hongisto 2006, 52-53.)

Valokuvalla oli siis alusta lähtien erityinen asema tapahtumien todistajana ja säilyttäjänä. Valokuvan toimii todisteena kahdella tavalla. Toisaalta se todistaa, että valokuvaaja on ollut läsnä tapahtumapaikalla, ja toisaalta että kuvassa oleva asia on todella tapahtunut. Aluksi valokuvaten tapahtuva dokumentointi muistutti arkistointia: tältä tämä näyttää. Se oli nimenomaan apuväline tieteen ja taiteen tekemiseen, mutta ei itsessään tiedettä eikä taidetta. Valokuvan identiteetti joutuikin tasapainoilemaan näiden kahden alan välillä jatkuvasti. (Wells 2004, 13, 17-18.)

Valokuvan syntymästään tähän päivään saakka valokuvaa on käytetty todisteena myös virallisissa yhteyksissä: Poliisi käytti valokuvaa todisteena ensimmäistä kertaa vuonna 1871 Pariisissa kommunardien vainoissa. Sen jälkeen kameroita on käytetty lain apuvälineenä väestön valvomisessa ja tarkkailussa. (Sontag 1984, 11-12.) Nykyään on harvinaista, jos kaupassa, pankissa tai muussa virastossa ei ole valvontakameraa. Poliisit kuvaavat aina rikosten tapahtumapaikat huolellisesti ja myös vankien kasvot ikuistetaan valokuvin. Passeissa ja muissa henkilöllisyystodistuksissa valokuva kasvoista on yhä merkittävä todiste henkilöllisyydestä, vaikka rinnalle ovat tulleet muun muassa sormenjäljet ja dna-tunnisteet.

Muun muassa valokuvauksen tutkija Liz Wells (2004) kritisoi tapaa jolla valokuvia on käytetty historian tutkimuksessa ja kirjoituksessa huolettomasti todisteena, vailla tietoa siitä, mihin tarkoitukseen tai missä kontekstissa kuvat on otettu. Tästä hän mainitsee esimerkkinä 1930-luvun lopulla toteutetun valokuvaprojektin Farm Security Administrationin, jolla oli itse asiassa hyvin poliittiset syyt, vaikka projektiin kuuluneet kuvaajat näennäisesti ottivatkin dokumentteja Amerikan maaseudun tilasta. Valokuvan voikin ymmärtää olevan enemmän näkemys todellisuudesta kuin viatonta todellisuuden tallentamista. Kuvien todellisuusvaikutelmaa onkin lisännyt se, että viktoriaanisella ajalla kuvien aiheina olivat useimmiten köyhät ja syrjäytyneet, kun taas näitä dokumentteina toimivia valokuvia katsoivat keskiluokkaiset ihmiset, joilla ei ollut omakohtaista kokemusta elämästä jota he kuvien kautta tarkastelivat. Kameran käyttö dokumentoinnin ja havainnoinnin välineenä edesauttoi tuona aikana erilaisten yleistysten ja luokittelujen tekemistä. (Wells 2004, 56-57, 77, 94-97, 106 ; kts. myös FSA projektista Sontag 1979, 12.)

3.4.2 Kuvajournalismi alkoi onnettomuuksista

Valokuvista tehdyt kuvat alkoivat yleistyä lehdissä 1800-luvun lopulla. Aluksi kuvat olivat valokuvista tehtyjä kaiveruksia. Varsinaisesta kuvajournalismista voidaan kuitenkin puhua vasta 1920-luvulta alkaen. Ensimmäiset lehtikuvat kertoivat onnettomuuksista tai niiden jäljistä. (Saraste 1996, 92-93.) Suurin syy tähän lienee se, että onnettomuudet olivat suhteellisen helppoja kuvattavia ja niissä itsessäänkin riitti dramatiikkaa. Krimin sodasta lähtien sotakuvauksesta tuli tärkeä osa kuvajournalismia. Tosin sotien kuvaaminen ainakin alussa palveli enemmän propagandakoneistoa kuin varsinaisesti dokumentoi sotaa. (Emt. 92-93.)

Kuvajournalismi kehittyi edelleen maailmansotien välillä, ja se sai kuvattavakseen uusia aiheita. Samalla kuvajournalismille muotoutui oma kuvakieli, joka vaikutti ihmisten tapaan ymmärtää kuvia ja lukea niitä. Dokumentaarille valokuvaukselle muodostui ääneen lausumattomat tiukat ja ennalta säädellyt normit, jotka

määrittävät miltä todenmukainen valokuva näyttää. Dokumentaarisisissa kuvissa tuli esittää asiat kulttuurisesti muodostuneen sopivuuden rajoissa, ja esteettisiä tehokeinoja tuli käyttää niukasti. (Bourdieu 1986, 189-192.) Vaikka dokumentaarinen kuvaus on siis selkeästi oma ilmaisullinen tyylinsä, on dokumentaarisuus myös kiinni käytännöissä ja kontekstissa. Kyse on siitä, miksi kuva on otettu ja missä ja miten sitä käytetään. Dokumentaarisuuden arvonimi ei siis ole itse valokuvan pinnassa, vaan kuvaajan ja kuvan katsojan aikomuksissa. (Newhall 1986, 110-11.) Valokuvien yhteydessä dokumentti-nimitys yleistyi 1930-luvulla. Nimityksellä viitattiin lähinnä humanistisväritteisiin kuviin, joilla ei ainoastaan haluttu kertoa todellisuudesta vaan myös vaikuttaa siihen. (Saraste 1996, 119.)

Kuvajournalistisen tai dokumentaarisen muotokielen synnyttyä se ei voi olla vaikuttamatta siihen, millä tavalla kuvaa katsotaan. Lehdessä julkaistu mahdollisimman luonnollisesti ja suoraan otettu kuva näyttäytyy katsojalle todempana kuin vaikkapa taidegalleriassa riippuva voimakkaasti dramatisoitu kuva samasta aiheesta.

Leena Sarasteen mukaan kuvajournalismi kukoisti lehdistössä vain nelisenkymmentä vuotta ja on elänyt sen jälkeen vain sanomalehtien erikoissivuilla (Saraste 1996, 105). Saraste nähtävästi rajaa kuvajournalismin kuvareportaaseihin ja pidemmällä aikavälillä toteutettuihin projekteihin. Itse käsittän kuvajournalismiksi kaiken lehtikuvauksen, oli se sitten hyvää tai huonoa, kiireessä tai ajan kanssa tehtyä. Ihmisillä on laajemminkin tapana esitellä kuvajournalismina vain hyvä kuvajournalismi. Mielestäni kuitenkin myös päivittäiset uutiskuvat uusintavat voimakkaasti käsitystämme valokuvasta, todellisuudesta ja siitä, mikä on näkemisen tai katsomisen arvoista.

Monet valokuvaajat ja valokuvatutkijat ovat kritisoineet nykylehtivalokuvaa tapahtumien ylidramatisoinnista esteettisin keinoin. Kohde rajataan tiukasti ja se esitetään keskellä toimintaa. Kuvaan rakennetaan dramatiikkaa ja kontrasteja valaistuksen ja sommitteluratkaisujen avulla. Myös laajakulman käyttö on yleistynyt.

(Salo 2000, 27-29.) Vastaavaa arvostelua esiintyi jo 1930-luvulla, kun dokumenttivalokuvaus kehittyi. Tapahtumia kyllä pyrittiin kuvaamaan korostaen ja dramatisoiden niitä, mutta toisaalta esteettiset ihanteet ja lähtökohdat kuitenkin kiellettiin kokonaan (Newhall 1986, 106-109).

Jotta käsityksiä kuvajournalismista voidaan ymmärtää paremmin, täytyy myös suunnata ajatus hetkeksi siihen mitä käsitämme journalismilla.

3.5 Mitä on kuvan journalismi

Journalismi on jo terminkin perusteella jotain ajankohtaista. Sana *jour* tarkoittaa ranskaksi päivää. Journalismiin usein liitettyjä arvoja ovat ajankohtaisuus, todenmukaisuus (objektiivisuus) ja suuria ihmisjoukkoja koskettava tai kiinnostava tieto. Sama pätee, oli sitten kyse journalistisesta kuvasta tai tekstistä. Viestinnän tutkija Risto Kunelius määrittelee journalismin seuraavasti: ”Journalismi on ajankohtaista ja faktapohjaista joukkoviestintää. [...] Nykyisen kaupallisen journalismimme ytimessä on kuitenkin ajatus, että journalismi kertoo siitä, mitä maailmassa tapahtuu tai on juuri tapahtunut. [...] Nykyjournalismin määritteisiin kuuluvat myös äkkipäätään hiukan vastakkaisilta kuulostavat ideat, joiden mukaan journalismi yhtäältä edustaa yleisöä ja toisaalta toimii itsenäisen, journalistisen harkinnan perusteella. Itsenäisyys viittaa siihen, että journalistien ammattikunta pyrkii suojelemaan omia tuotoksiaan erilaisilta manipulointi- ja vaikutusyrityksiltä.” (Kunelius 1997, 18-19.)

Valokuvaajakonkari Seppo Saves (1986) näkee kuvajournalismin tehtävän sunnilleen samoin. Lehtikuvan tarkoitus on välittää tietoa mahdollisimman totuudenmukaisesti kuvallisin keinoin. Kuvajournalisti pyrkii välttämään osallistumista tapahtumien kulkuun, hän pitäytyy lähinnä tarkkailijan asemassa. Kuitenkaan kuvajournalisti ei ole passiivinen tapahtumien tallentaja, vaan hän käsittelee aihetta persoonallisella otteella ja antaa lehtikuvaan oman henkisen panoksensa. (Saves 1986, 32.)

Jos ajatellaan nimenomaan sanomalehteä tai muita päivittäin journalismia julkaisevia medioita, puhumme usein uutisista. Tässäkin jo termi kertoo, että yksi julkaistavan materiaalin ominaispiirre on uutuus. Tieto erilaisista tapahtumista ja asioista pyritään välittämään lukijoille mahdollisimman nopeasti. Sanomalehden uutuus on tietysti sidoksissa sen päivittäiseen ilmestymis- ja painoaikatauluun, mutta sanomalehdessäkin näiden rajoitteiden puitteissa pyritään julkaisemaan uusinta mahdollista materiaalia. Tämä uutuus on valokuvan kohdalla osittain ristiriitainen piirre, sillä valokuvaa on totuttu ajattelemaan esimerkiksi kotialbumikuvauksessa ajan pysäyttäjänä ja muiston säilyttäjän roolissa. Myös varhaisessa dokumenttikuvauksessa valokuvan aikajänne oli toisenlainen kuin nykyisissä uutiskuvissa. Muun muassa tunnetussa esimerkissä dokumenttikuvauksesta, jo aiemmin mainitsemassani FSA-projektissa, dokumenttivalokuvia otettiin valtion arkistojä varten tuomaan informaatiota maaseudun tilasta eikä välittämään mahdollisimman nopeasti tietoa ajankohtaisista tapahtumista maaseudulla. Valokuva antaa tapahtumalle myös tietyllä tavalla kuolemattomuuden, koska vaikka tapahtuma on jo ohi, on siitä kuitenkin jäljellä kuva (Sontag 1984, 17). Samalla kun lehtivalokuva toimii todisteena, se myös tallentaa tapahtuman yhden ihmisen näkökulmasta katsottuna ikuisiksi muistoksi.

Lehtivalokuva ja siitä vielä erityisesti eriteltyinä uutiskuva on aivan oma erityislaatuinen genrensä – sekoitus piirteitä niin valokuvaukseen kuin journalismiinkin liitettyistä tavoitteista ja ihanteista. Sami Nojonen (1996) listaa kuvajournalismin peruskriteereiksi Stuart Hallin mainitsemat kolme asiaa: kuvan on liityttävä uutisen aiheena olevaan tapahtumaan, tapahtuman tulee olla tuore ja kuvassa olevalla henkilöllä tulee olla uutisarvoa. Nojosen mukaan henkilökuvat ovat kiinnostavimpia, koska ne herättävät tunteita. Yksi uutiskuvan tehtävä on myös auttaa lukijaa tunnistamaan uutisaiheita ja näin helpottamaan ja nopeuttamaan lehden selaamista. Tällaiset kuvat eivät välttämättä ole niin informaatiopitoisia, koska lukijat usein jo valmiiksi tietävät miltä vaikkapa joku poliitikko näyttää. Kuvan funktio näissä tapauksissa on, enemmän kuin antaa uutta informaatiota, auttaa lukijaa liittämään juttu jo aiempiin tietoihinsa aihepiiristä eli tukea juttua, kiinnittää lukijan huomio ja toisaalta tuoda jutulle myös uskottavuutta sillä uutiskuvan aspektilla, joka sanattomasti viestittää lehden lukijalle, että lehden edustajat todellakin ovat olleet

tapahtumapaikalla läsnä. (Nojonen 1996, 200-202.) Tapani Huovila (2001, 7-8) mainitseekin journalistin yhdeksi tehtäväksi toimia yleisönsä poliittisesti riippumattomana edustajana tapahtumissa, valikoida olennaiset ja kiinnostavat asiat ja välittää niistä tieto lukijalle. Lehtikuva on omalla tavallaan todiste siitä, että journalistit ovat olleet hoitamassa tätä tehtäväänsä, suodattamassa olennaisia asioita uutistulvasta lukijaa varten. Myös uutiskuvat ovat tällaisia valintoja.

Samalla journalistin ajatellaan ikään kuin valvovan yhteiskunnan eli päättäjien, viranomaisten ja talouselämän toimintaa. Vaikka tässä yhteydessä melko harvoin ajatellaan lehtikuvaa ja kuvajournalismia, tukee se omalla tavallaan tätä ajatusta. Samalla tavalla kuin tieto on valtaa, myös katsominen on valtaa. Vaikka lehtikuvan tapauksessa lehden lukija ei ole paikan päällä katsomassa uutistapahtumaa, on kamera läsnä hänen puolestaan. Ranskalainen filosofi Michel Foucault (Seppänen 2001a, 43-46) on pohtinut paljon valtaan liittyviä kysymyksiä. Foucault'n mukaan valtaa ei omista kukaan, vaan se on kuin koneisto, jonka sisällä toimivat yhtä lailla ne joihin valtaa käytetään ja ne jotka valtaa harjoittavat. Lehtikuvan tapauksessa valtaproessiin ja valtamuodostelmien ylläpitoon osallistuvat yhtä lailla kuvajournalismin ammattilaiset kuin lehden lukijatkin. Foucault'n näkemyksen mukaan näkyvyys tai näkymättömyys ovat yksi olennainen valtaan liittyvä asia. Kun ihminen tai asia on näkyvillä, se on myös valvottavissa. Näin myös lehtikuvat tuovat lehden lukijoille näkyväksi asioita, joita he eivät itse pääse suoraan katsomaan. Samankaltaisia valvonnan välineitä ovat myös mm. valvontakamerat ja tullin suorittamat turvatarkastukset läpivalaisulaitteistoinen. Foucault esittää esimerkkinä näkyvyyden ja vallan kytköksestä vankilasysteemin, panoptikonin, jossa jokainen vanki on nähtävissä keskellä sijaitsevasta valvontatornista, mutta vangit eivät voi nähdä valvojaansa eivätkä toisiaan. (Seppänen 2001a, 43-46, 113-115.)

Huovila (2001, 8) mainitsee tiedotusvälineiden tehtäviksi myös katsojan viihdyttämisen, sillä journalismi kilpailee vastaanottajan vapaa-ajasta. Jos sanomalehti on tylsä, sitä ei lueta. Uutiskuva on ikään kuin huudahdus ”katso tätä”. Uutiskuva siis itsessään on viesti, että sen kohde tai aihe on katsomisen arvoinen ja siinä on jotain kiinnostavaa (Sontag 1984, 9). Kuvajournalismin yhdeksi isoimmaksi

tehtäväksi onkin usein nähty olevan lukijan mielenkiinnon herättäminen. Kuitenkin, vaikka valokuvaan liitetään myös vihteeseen ja taiteeseen liittyviä arvoja, ajatellaan uutiskuvan osana journalismia olevan enemmän tallenne todellisuudesta kuin tulkinta siitä (Hongisto 2006, 52-53).

Yksi journalismiin liitetty perusarvo on sen objektiivisuus. Kuvajournalismin kohdalla objektiivisuuden ihannetta pidetään yllä erilaisilla rutiineilla ja eettisillä, usein ääneen lausumattomilla säännöillä. Kuvan realistisuuden takeena on lehtikuvaajan pyrkimys välittää lehden lukijalle sama kuva ja vaikutelma, jonka hän itse on saanut paikan päällä. Noponen antaa esimerkkejä tällaisista säännöistä: valokuvaa ei saa muunnella pimiössä, eikä uutisvalokuva saa olla lavastettu (Noponen 1996, 201-202). Tosin nämäkin ovat hyvin häilyviä rajoja. Nykyisin lehtivalokuvia ei enää tehdä pimiössä, vaan kuvat otetaan digitaalikameroilla ja ne siirretään kamerasta suoraan tietokoneelle. On itsestään selvää, että valokuvia muokataan ainakin jollain tavoin tietokoneella ennen kuin ne painetaan lehteen. Mikä muokkaus on sallittua ja mikä ei, rajaa siihen on hyvin vaikea vetää. Myös lavastussääntö on hiukan ongelmallinen. Onko esimerkiksi ihmisten asettelu poseerauskuvaan lavastamista? Poseerauskuva on yksi hyvin tavallinen kuvatyyppeistä myös lehdessä. Kenties jollain sanattomalla sopimuksella ihmisten asettelu kuvaa varten on tämän tyylilajin kuvissa sallittua, mutta muissa uutiskuvissa ei.

Noponen (1996) toteaaakin uutiskuvaa käsittelevässä artikkelissaan, että kuvatyypit ovat hyvin vakiintuneita lehtikuvauksessa. Kuvat noudattavat melko uskollisesti genrelleen tyypillisiä konventioita ja toisaalta myös lukijat ovat tottuneet odottamaan tietyn tyyppistä kuvaustapaa tiettyihin aiheisiin liittyen. Nämä konventiot myös osaltaan rajaavat erilaisia uutiskuvamahdollisuuksia, mitä lehdessä voidaan julkaista. Toki nämä konventiotkin uusiutuvat ja muokkautuvat ajan myötä. Noponen korostaa, että valta ja ideologia piilevät juuri näissä totutuissa rutiineissa, myyteissä. Kuvien rutiininomainen lukeminen piilottaa niiden merkitykset ja kuvat luetaan *sellaisenaan* ilman aktiivista tietoa tulkintaa. Tämä piirre tekee kuvista ehkä vieläkin vaikutusvaltaisempia kuin tekstistä, vaikka ihan samalla tavalla myytit toimivat myös teksteissä. (Emt. 1996, 206-210.)

Samalla kun uutiskuvien täytyy noudattaa tietyssä määrin tuttuja konventioita, täytyy kuvan kuitenkin olla myös tarpeeksi erikoinen tai poikkeava, jotta se erottuisi jollain tavalla kuvien massasta ja olisi kiinnostava, sillä yksi lehtikuvan tärkeä tehtävä on toimia huomion herättäjänä ja katseen pysäyttäjänä. Valokuvan on kyettävä antamaan lehden lukijalle jotain lisää, kun monesti yleisö on jo nähnyt kuvia aiheesta television kautta ennen kuin he lukevat aiheesta sanomalehdestä. Lehtikuvan rooli onkin muuttunut pelkästä katseen pysäyttäjäksi siihen, että se kertoo uutisaiheesta niin selkeästi ja emootioihin vetoavasti, että se jää lukijoiden mieliin muistona tapahtumasta. Valokuva jää ikään kuin uutistapahtuman symboliksi. (Salo 2000, 25-27.)

4 LUKIJOIDEN AJATUKSIA VALOKUVASTA

Siinä missä yleisö ja yleisöys ovat vaikeita asioita määrittellä, on valokuva vaikea aihe keskustella. Kahdestakymmenestä tutkimushaastattelustani jokaisessa totesin, että sanat loppuvat väistämättä kesken, kun puhutaan lehtikuvasta, valokuvasta ja niiden lukemisesta. Ylipäätään jo se kertoo paljon, ettei kuvien lukemiselle ole omaa sanaa. Sana katsominen antaa ainakin minulle vaikutelman siitä, että kuvaa havaitaan mutta ei välttämättä tulkita, *lueta*.

Myös Barthes (2003) on todennut miten vaikeaa on puhua valokuvasta tai valokuvauksesta yleensä. Valokuvalla itsessään ei ole määrittelyihin taipuvaa olemusta, valokuva määrittyy aina sen kautta mitä se representoi. Valokuvaa on tämän vuoksi myös vaikea luokitella, koska se on niin sidonnainen siihen tilanteeseen ja asioihin, joita kuvassa on. Valokuvalla on voimakkaampi suhde kohteeseen jota se representoi kuin muihin samankaltaisiin valokuviin. Valokuvaa katsotaan siis yksittäisenä kuvana *jostakin*, eikä esimerkkinä valokuvauksesta tai lehtivalokuvauksesta. Ylipäätään jokainen valokuva on ainutlaatuinen, täsmälleen samanlaista valokuvaa ei tule toisessa hetkessä kuvattuna. Vaikka objektit kuvassa olisivatkin samoja, ovat ainakin valo ja varjot erilaisia. Valokuva itsessään on siis tavallaan näkymätön. Kun esittelemme tai katsomme valokuvia, kerromme ensinnä *mistä* kuva on. (Barthes 2003, 19-21.)

Ensimmäinen haastatteluissa esiin noussut huomio oli siis se, ettei ihmisillä ole tarvittavia sanoja, joilla puhua valokuvista tai visuaalisuudesta ylipäätään. Keskustelu haastatteluissa liikkui useimmiten melko konkreettisella tasolla. Kuten Bartheskin on todennut, myös haastateltavat puhuivat mieluiten kuvien aiheista, ei niinkään kuvista tai valokuvauksesta itsestään. Monessa kohdassa tuli ilmi, etteivät haastateltavat olleet tottuneet ajattelemaan kuvia. Kun puhuimme ihanteista ja huonoista puolista valokuvissa, otti moni haastateltavista konkreettiset esimerkit avuksi kuvaillessaan millainen on hyvä tai huono lehtikuva tai miten se poikkeaa vaikkapa perhealbumivalokuvasta. Barthes kirjoitti myös tästä valokuvan piirteestä.

Hän kertoi, että aina lukiessaan valokuvauksesta tai pohtiessaan sitä hän ajatteli joitain tiettyjä valokuvia, jotka syystä tai toisesta olivat jääneet mieleen (Barthes 2003, 20-21). Siitä huolimatta, että haastattelun apuna oli esimerkkikuvia joiden kautta käsitellä aihetta, vastauksia kysymyksiin piti pohtia kauan. Sitä osasin ennakoidakin, että keskustelut liikkuisivat hyvin konkreettisella tasolla, mutta silti valokuvista puhumisen vaikeus yllätti.

Haastatteleman lehden lukijat kuvailivat lukevansa lehteä lähinnä selaillen, silmäillen läpi otsikoita ja mielenkiintoisia aiheita. Vaikka haastatteluista saattoi ymmärtää, että lukijat valikoivat mielenkiintoisia juttuja vahvasti myös kuvien perusteella, vain yksi haastateltavista mainitsi lehtikuvat puhuttaessa sanomalehdestä tai sen lukemisesta yleensä. Sanomalehti oli puheessa jotakuinkin yhtä kuin teksti eli otsikot ja jutut. Kaikki haastateltavani kertoivat lukevansa lehteä tavallisimmin selaillen sivuja numerojärjestyksessä. Tosin he saattoivat mainita jättävänsä lukematta joitain osastoja, jotka eivät kiinnostaneet heitä. Kaikki kuitenkin kertoivat lukevansa tai ainakin vilkuilevansa läpi ns. uutissivut eli maakunnan ja kotimaan sivut.

Haastattelin tutkimuksessa teemahaastatteluina yhteensä kaksikymmentä sanomalehti Pohjalaisen lukijaa. Ilkka-Yhtymään kuuluva maakuntalehti Pohjalainen ilmestyy seitsemän kertaa viikossa, ja sen levikkialueita ovat Pohjanmaan ja Etelä-Pohjanmaan maakunnat. Samalle alueelle leviää Ilkka-Yhtymän toinen maakuntalehti Ilkka, jonka päätoimitus sijaitsee Seinäjoella. Pohjalaisen päätoimipaikka on Vaasa. Lehtien yhteenlaskettu levikki on 82 000 Pohjalaisen levikin ollessa noin 28 000. Valikoin haastateltavani Pohjalaisen tilaajarekisteristä siten, että haastateltavieni joukossa olisi kummankin sukupuolen edustajia, hieman eri ikäisiä lukijoita ja useammalta paikkakunnalta kotoisin olevia. Haastateltavani ovat Vaasasta, Mustasaaresta, Seinäjoelta ja Ilmajoelta. En lähtenyt tekemään haastatteluja Pohjalaisen levikkialueen pohjoisimpiin kuntiin käytännön syistä ja taloudellisista syistä. Lisäksi arvelin, että Pohjalaisen lukijat asuvat sen verran kulttuurisesti homogeenisella alueella, että valitsemillani haastattelupaikkakunnilla ei ole tutkimustulosten kannalta juurikaan merkitystä. Nuorin haastateltavistani on 23-

vuotias ja vanhin 80-vuotias. Tekstissä olen merkinnyt haastatteluista poimitut lainaukset siten, että N tarkoittaa naista, M miestä ja kirjaimen perässä oleva numero haastateltavan ikää (esim. N50). Tein haastattelut joko haastateltavien kotona tai työpaikoilla. Keskimäärin yhden haastattelun kesto oli noin yksi tunti. Haastattelut äänitettiin nauhurilla, josta olen purkanut haastatteluaineiston paperille.

Etsin haastatteluaineistosta diskurssianalyysin periaatteiden avulla yhteneviä tapoja käsittää lehtivalokuva ja puhua siitä. Erittelemäni puhetavat ovat kuitenkin enemmän teemoja tai väljiä kehyksiä kuin varsinaisia selviä diskursseja. Koska keskustelu oli hyvin konkreettista, on kuvista puhumisen tapoja vaikea osoittaa suoraan tietyistä tekstikatkelmista. Erilaiset ymmärryksen tavat hahmottuvat ennemminkin haastattelutekstien taustavireinä. Havainnollistan kuitenkin puheesta löytämiäni ymmärryksen tapoja haastatteluista poimituin esimerkein.

4.1 Kuvaajaa ei ole

Tämä diskurssi esiintyi haastatteluaineistossani kaikkein ristiriitaisimpana, sillä lehtivalokuvaajan rooli ja toimijuus ymmärrettiin pääasiassa kahdella melkein pä toisilleen vastakkaisella tavalla. Toisaalta aineistosta paistaa hyvin selkeästi puhetapa, jossa lehtikuvia ei ajatella kenenkään ottamiksi. Valokuvat vain ovat, ne ikään kuin ilmestyvät itsestään lehtien sivuille. Toisaalta samat haastateltavat saattoivat jossain toisessa kohtaa olla hyvinkin tietoisia siitä, että lehtikuvaajan käden jälki on hyvin erilaista kuin kotikuvaajan ottamat kuvat.

Vaikka lehtikuvaaja silloin tällöin puheessa mainittiinkin, kuitenkin lehtikuvaajan näkymättömyys tai olemattomuus oli haastatteluaineistossani hallitsevampi puhetapa. Tekstin on kirjoittanut toimittaja jostain, joskus poliittisestakin, näkökulmasta, mutta kuvat vain ovat olemassa tai lehti *näyttää* niitä. Kuvaaja ymmärretään pääasiassa kameran tekniseksi jatkeeksi ja kuvaajan ammattitaito puolestaan kyvyksi käyttää kameraa ja ottaa teknisesti onnistuneita, tarkkoja ja selkeitä kuvia. Lehtikuvaajan ero tavalliseen sunnuntairäpsijään on se, että lehtikuvaaja osaa käyttää kallista ja

monimutkaista kameraa ja saa kuvista tarkkoja. Kuvaajalle ei juuri anneta tässä diskurssissa journalistista valtaa tehdä valintoja siitä millaisia merkityksiä lehtikuvat välittävät, sillä kuvat nähdään enemmänkin ikkunoina todellisuuteen, dokumentteina, jotka syntyvät kuin itsestään ilman erityisempää suunnittelua tai harkintaa. Jollain tapaa puheesta heijastui mielikuva lehtikuvaajasta ikään kuin tietynlaisena teknisenä kameran jatkeena, muottina, joka tuottaa tietynlaista ja tietyn laatuista kuvamateriaalia.

N38: Lehtiartikkelikin voi johtaa harhaan, kun on joku näkökulma ja se kokonaisuus jää vaillinaiseksi. Ja eihän kaikkea voikaan käsitellä yhdessä jutussa. Kuva taas on kuva, ja se kertoo siitä tilanteesta. Se on enempiä niin että se kuvateksti on kirjoitettu jotenkin harhaanjohtavasti.

N53: Kun luen lehtiä, niin katson... tai no ei se niinkään kuvissa...mutta siinä tekstissä, että mikä poliittinen näkökanta siinä on takana.

M23: Ehkä lehtikuvat on vähän vähemmän tekemällä tehtyjä ku muut kuvat. Ei oo sillä lailla, että kaikki hymyilee koko ajan. Ehkä ne eroaa sillä tavalla.

M50: Mutta jos ajatellaan nyt vaikka onnettomuustilannetta, niin ei se mun mielestä oo hieno. Se vaan kertoo ja välittää miltä siellä näyttää. Hyvä lehtikuva on selkeä ja se selkeästi välittää sen. Jos se kertoo tunnelmista, niin se kertoo mahdollisimman selkeästi että minkälainen tunnelma siinä on. Ja jos se kertoo onnettomuudesta, niin se ihan vaan näyttää minkälainen se tilanne siellä onnettomuuspaikalla on.

Valokuvan dokumentaarisuudesta, sen suhteesta todellisuuteen, on puhuttu varmaan yhtä kauan kuin valokuvia on otettu. Derrick Price ja Liz Wells (Wells 2004, 17-18) kirjoittavat, että tietokonepohjainen kuvatuotanto, digitalisoituminen, on 2000-luvulla nostanut keskustelut valokuvan dokumentaarisuudesta ja realistisuudesta uudelleen pintaan. He toteavat myös, että jokapäiväisissä keskusteluissa valokuva yhä mielletään realistiseksi. Tätä käsitystä tukevat myös omat haastatteluaineiston pohjalta tehdyt havaintoni. Tosin valokuvia käsitetään ja käsitystä niistä luodaan

puheessa myös muilla tavoilla, joten olisi yksinkertaistamista väittää, että valokuva ymmärretään edelleen yksiselitteisesti todellisuuden heijastumana. On kuitenkin mielenkiintoista huomata, että puhe valokuvan totuudesta elää yhä sekä teorioissa että ihmisten haastatteluvastauksissa.

Erityisen hyvin tämä toden ja kuvan suhde konkretisoituu niissä haastattelujen osissa, joissa haastateltavat kommentoivat esimerkkikuvia. Kuvia kommentoidaan samalla tavoin kuin oikeata tilannetta tai kuvan kohdetta. Haastateltavat eivät tee eroa siinä, puhuvatko he kuvan kohteesta vai kuvasta. Välistä tavallaan häipyä valokuvaajan ja valokuvan vaikutus. Kuvissa näkyvistä tilanteista tehdään melko suoriakin johtopäätelmiä pohtimatta ainakaan ääneen näihin tulkintoihin vaikuttavia tekijöitä ja tulkinnan oikeellisuutta.

M50: Mulla tuli ensin mieleen, että aha, siinä on skinhead. Et kannattaakohan ne vai ei. Mutta kyllä siinä varmaan ihan tavallinen äänestäjä on. Vanhanen kyllä on vähän yllättynyt, et aha, hänkin paistaa kättä. Mutta kaiken kaikkiaan ihan hyvin kuvaava että hyvin monenlaisia ihmisiä hän on tavannut näissä vaalitulaisuuksissa. Ihan edustava otos siitä tilaisuudesta, että tällaista siellä tilaisuudessa oli.

N73: Ajattele nyt se kuva... Mä en ollut eläissäni nähnyt sellaista tapahtumaa. Se on jäänyt mulle mieleen hyvin erikoisena luonnon tapahtumana.

Kuten aiemmassa luvussa 3 tuli ilmi, lehtikuvalla ja erityisesti uutiskuvalla on pitkät perinteet todisteena tai dokumenttina toimimisessa. Kuva näyttää miltä paikka tai tilanne näytti ja että se, kuvan kohde, todellakin oli paikalla.

Barthes (2003, 20) toteaa, että valokuva on kuin kehoitus *katso tätä*. Valokuvan kohteiksi valikoidaan hetkiä, asioita ja paikkoja, joiden katsotaan olevan jostain syystä näkemisen tai näyttämisen arvoisia. Tässä diskurssissa haastateltavani kokivat kuvien näyttäjäksi sanomalehden, ei kuvan ottanutta lehtikuvaajaa. Sanomalehdessä kuvateksti toimii ikään kuin kuvan esittelijän puhekuplan, joka kertoo mitä kuvassa

tapahuu, mitä kuvassa kannattaa katsoa ja kenties selittää myös sitä, miksi juuri tämä kuva on valittu edustamaan uutistapahtumaa.

Valokuvaajan roolia valokuvan synnyssä on vähätelty ennenkin, sillä valokuvaa ei katsota niin intentionaalisesti tuotetuksi kuvaksi kuin vaikkapa muita kuvataiteen tuotoksia. 1800-luvulla on keskusteltu paljon siitä, voiko valokuvaa laskea taiteeksi, koska valokuvan koettiin syntyvän kameran ja sen mekaanisen sekä kemiallisen toiminnan seurauksena, kun taas taide koetaan ensisijaisesti ihmiskätten tulokseksi. Valokuvataiteen kritisoijien mielestä valokuvaaja ei vaikuta kuvaan niin paljon, että valokuvaa voisi kutsua taiteeksi. Nykyisin valokuva on kyllä lunastanut myös taiteen aseman itselleen, eikä valokuvanäyttelyitä kyseenalaisteta samalla tavalla kuin 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa. Rohkenen kuitenkin epäillä, että jos ihmisiltä kysyisi taiteilijoiden nimiä, tuskin kukaan nimeäisi ainuttakaan valokuvataiteilijaa.

4.2 Tekstin renki

Vaikka tuttu ilmaus ”kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa” kuului useammankin haastateltavan suusta, oli puheessa hyvin vahvana pohjavireenä diskurssi, jossa kuva on jotenkin alisteinen tekstille. Diskurssiin liittyi myös arvoasetelmia, jotka saattavat myös osittain aiheutua haastatteluasetelmasta ja sen tuomasta tarpeesta antaa itsestä hyvä mielikuva haastattelijalle. Lukemista on perinteisesti arvostettu Suomessa ja uutisten seuraamista on pidetty jollain tavalla jopa hyvän kansalaisen mittarina.

Haastateltavani pitivät kuvien katselemista enemmän viihteenä, kun taas tekstin lukemista tiedon hankintana ja lehden lukemisen päätarkoituksena. Kuvien tehtävä oli ikään kuin värittää tai piristää lehteä, vaikka haastateltavat totesivatkin että myös kuva pystyy välittämään informaatiota ja kuvalla koettiin olevan tärkeä merkitys huomion ja mielenkiinnon herättäjänä. Tähän diskurssiin sisältyy ajatus siitä, että kuvat saattavat kyllä herättää kiinnostuksen, mutta niitä ei varsinaisesti pysähdytäkään katsomaan, koska teksti on lehden varsinainen sisältö. On mahdotonta tietää tarkasti, miten paljon ja millä tavalla lukijat oikeasti kuvia katsovat, mutta diskurssi kertoo

osaltaan myös siitä, millaista kuvien katsomista ja niihin suhtautumista pidetään sosiaalisesti hyväksyttävänä. Todelliseen tulkintatapahtumaan vaikuttavat mielikuvat ja käsitykset paitsi itse uutiskuvasta, myös käsitykset siitä miten muiden ihmisten ajatellaan katsovan kuvia ja mikä koetaan sosiaalisesti hyväksyttäväksi.

Monesti uutisten seuraaminen koetaan jonkinlaiseksi kansalaisvelvollisuudeksi ja uutisten seuraamisen aktiivisuutta mielellään liioitellaan haastattelututkimuksissa, koska itsestä halutaan antaa hyvän kansalaisen kuva. Viestimistä kuvallisilla medioilla (televisio, kuvalehdet) on kulttuurissa viihteellisempi leima kuin sanomalehdillä tai kirjoilla. Roland Barthesin (1986, 72-73) mukaan ainakin valokuvien kohdalla tämä juontuu valokuvien indeksisestä luonteesta: ihmiset kokevat ettei kuvien katsominen vaadi henkisiä ponnisteluja tai erityistä tulkintaa, vaan niitä voi katsella suoraan sellaisenaan. Ihmiset myös mielellään korostavat sitä, että he lukevat sanomalehtiä ja sanomalehdistä erityisesti politiikkaa ja talousuutisia, ”kovaa journalismia”. Television katselua puolestaan puolustellaan ja perustellaan, ikään kuin se olisi jotain kiellettyä tai vähempiarvoista. Haastatteluissa runsas kuvamäärä rinnastui usein iltapäivälehtiin tai aikakauslehtiin ja sitä kautta enemmän viihteeseen kuin tiedonvälitykseen.

N33: Kyllä sanomalehdessä kuviaki saa olla. Tuo se sellaista mielenkiintoa, että kiinnittää huomion ja lukee jutun siitä alta. mutta ei tietenkää liikaa kuvia sitte koska sanomalehti pitää olla semmonen tiedon lähde. Nuo aikakauslehdet on sitte erikseen, niissä on enemmän kuvia.

M23: Puhumattakaan kotikuvista niin nehän niissä on itse tarkoitus se kuva.

Lehtikuvissa on yhteyttä yritetty saada.

H: Yhteys mihin?

M23: Siihen juttuun. Että sittenhän monesti kans juttuja yhdistetään kotikuvaan. Niis on ennemmin rakennettu juttu kuvan ympärille kun otettu kuva juttua varten.

H: Joo, onko se sun mielestä huono niin päin?

M23: Eii, mut ei se lehtimaailmaan sovi.

H: Minkä takia ei?

M23: No koska mä en lue sanomalehtiä niinku sarjakuvina. Kyllä mä luen ihan juttujen takia ja se kuva on niinku lisäinformaatiota antamaan.

N73: Kyllä luen sen oikeastaan kaikki. Ja mä meen niinku sivu sivulta. Kyllä mä tykkään Pohjalaisen tekstistä... että siitä miten se käsittelee tekstiä ja asiaa, niin siinä ei oo sitä populismia, ei tippaakaan. Sellanen populistinen tyyli ei oo mun mielestä tarpeen, enkä mä sitä sieltä lehdestä lue.

Kuvan alisteinen asema tekstiin nähden ei ole mikään uusi ilmiö. Valokuvat alkoivat yleistyä lehdissä vähitellen 1870-luvulla lukutaidon yleistyessä, jolloin tarvittiin uutta lukijakuntaa palvelevia julkaisuja. Sanomalehti ei ollut enää ainoastaan sivistyneistön tuote. Kuvat kompensoivat tuolloin kansalaisten hidasta lukemista. Myös painotekninen kehitys vaikutti siihen, että länsimaissa alkoi kuvalehtibuumi. Kinokameran keksimisestä vuonna 1925 alkoi aikakausi, jota on kuvattu kuvajournalismin kulta-ajaksi. Keltainen lehdistö ymmärsi ensimmäisenä kuvan arvon huomion ja kiinnostuksen herättäjänä. Sivistyneistön suosimat sanomalehdet taas kokivat valokuvat aluksi viihteellisinä ja siksi uhkaksi journalismin uskottavuudelle. Dokumentoinnin ja tiedon keräämisen välineeksi syntynyt valokuva uhkasikin nyt mekaanisuudessaan tiedon siirron vakuuttavuutta. Ensimmäiset sensaatiokuvat ilmestyivät tabloid-lehdistössä 1920-luvulla vauhdittaen niin sanottujen vakavien sanomalehtien ennakkoluuloja lehtivalokuvia ja kuvajournalismia kohtaan. Ensimmäinen maailmansota synnytti vakavamman kuvajournalismin perinteen, kun sotaa uutisoitiin myös kuvin. (Mäenpää 2006, 28-30.)

M50: Kyllä se asiatekstissä on sen tekstin tehtävä välittää tietoa, mutta kyllä sen näissäkin näkee, että se pystyy tunnelmia, että minkälainen tunnelma on siellä, sen se kuva pystyy välittämään.

N47: Kyllä siinä tekstiä täytyy olla, että ei se kuva pelkästään... Iltapäivälehdet harrastaa tätä enemmän että on vähän tekstiä.

Janne Seppäsen ja Esa Väliiverrosen kuvan ja tekstin suhdetta tutkijanäkökulmasta hahmotelleessa tutkimusprojektissa todetaan lehtikuvalle neljä roolia suhteessa lehtitekstiin. Valokuva toimii tutkimuksen aineiston lehtijutuissa tieteellisen ongelman konkretisoijana, sosiaalisten suhteiden rakentajana, tunteiden herättäjänä ja uutismaisen todellisuusvaikutelman muodostajana. (Seppänen 2001b, 62-64.) Nämä kaikki valokuvan puolet tulevat esille myös omassa haastatteluaineistossani. Kuvan kyky konkretisoida ja selventää tekstiä todetaan parin haastateltavan puheessa suoraan. Kuitenkin näissäkin kommenteissa nähdään, että tekstin katsotaan sisältävän sen varsinaisen viestin – kuvan tehtävä on tukea tätä viestiä ja toimia sen apuna. Epäsuoremmin haastateltavien puheessa ilmenee uutiskuvan linkittyminen tunteiden kokemiseen ja sosiaalisten suhteiden rakentamiseen. Todellisuusvaikutelman luomisesta ei puhuta lainkaan, mutta uutiskuvaan liitetään puheessa selkeästi realismia ja dokumentaarisuutta. Nämä ominaisuudet nähdään itsestään selvänä osana valokuvaa ja sen ominaisuuksia, ei vaikutelmina tai mielikuvina.

Sosiaalisten suhteiden rakentuminen vaikuttaa olevan yksi keskeinen osa lehtikuvien katsomista. Moni haastateltava totesi ensin katselevansa, näkyykö kuvassa tuttuja ihmisiä tai paikkoja. Esimerkkikuvat, joissa oli useampi kuin yksi ihminen, saivat aikaan runsaasti pohdintaa kuvassa olevien ihmisten välisistä suhteista, mielialoista ja ajatuksista.

N53: Kyllä mun mielestä ilmeistä ja kasvoista näkee tunteita ja tarinoita lehtikuvissakin. Jos ajatellaan näitäkin, niin ihmisten väliset suhteet. Se näkyy ilmeistä ja etäisyyksistä. Oon kiinnostunut tunteista ja ihmisistä. Jos nää välittyy, niin se kiinnostaa. Mun ammatissa pitää tietää jotain kaikesta.

Erottelut kuvien ja tekstin, tunteiden ja objektiivisten faktojen sekä viihteen ja tiedonvälityksen välillä muistuttavat hyvin paljon ranskalaisen kulttuuriantropologin Claude Levi-Straussin ajatuksia myyttisistä vastakohtapareista. Levi-Straussin mukaan myytit ovat kulttuurissa rakentuvaa niin sanottua arkijärkeä, jonka avulla ihmiset ymmärtävät ja jäsentävät maailmaa. Maailman ymmärtäminen perustuu erotteluihin. Levi-Strauss esittää kaikkein perustavanlaatuisimmaksi erotteluksi

kulttuurin ja luonnon erottamisen toisistaan. Hänen mukaansa tämä erottelu näkyy tavalla tai toisella kaikissa kulttuureissa, sillä sen erottelun ylläpitäminen on ylipäätään elinehto ihmiskulttuurille. Luonto edustaa vaistoja, tunteita ja biologian muovaamia rajoitteita. Kulttuuri taas korostaa ihmisen rationaalisuutta ja kykyä toimia riippumatta vaistoista ja vieteistä. (Kunelius 1997, 148-149.) Epäilemättä tällainen myytti muovaa tapoja ajatella monissa kulttuureissa, mutta on ehkä liioiteltua väittää, että olisi olemassa tämän kaltainen ehdoton ja universaali myyttinen vastakohtapari. Barthesin (1994, 171-218) näkemyksen mukaan myytit muuntuvat ja vaihtelevat ajassa ja paikassa, eikä ole olemassa mitään kiveen hakattuja käsityksiä jotka itsestään selvinä säilyisivät aikakaudesta toiseen.

Tämä Levi-Straussin kuvaama pyrkimys erottautua tunteen vallassa toimivasta biologisesta olennotta näkyy kuitenkin hyvin vahvasti haastatteluaineistossani siinä, miten voimakkaalla vimmalla halutaan korostaa tietoa sisältävän tekstin merkitystä ylitse tunteikkaiden kuvien ja sanomalehden ja asiajournalismin merkitystä ylitse aikakauslehtien tai sensaatiolehtien. Haastateltavat korostavat hyvin voimakkaasti sitä, että eivät itse kuulu roskalehtien lukijoihin ja haluavat myös painottaa, että teksti on se lehden perusta. Ainoastaan yksi haastateltava piti sitä erittäin tärkeänä, että kuvia on paljon. Sanomalehti, teksti ja tieto edustavat tässä Levi-Straussin jaottelun kulttuuria. Aikakauslehti, sensaatiolehdet, kuvat ja tunteet puolestaan linkittyvät haastateltavien puheessa Levi-Straussin jaottelun luontoon – ne ovat jotain minkä olemassaolon ja kiehtovuuden voi selkeästi havaita puheesta, mutta jotka kuitenkin leimataan jotenkin vähempiarvoisiksi.

Myös semioottisesti värittyneessä tutkimusperinteessä kuvat ovat jääneet tutkimuskohteina ja teoreettisten tekstien aiheena tekstin varjoon. Liekö syynä sitten tutkijoitakin sitova vastakkainasettelu luonnon ja kulttuurin kesken vai karsiiko kuvatutkijoita vaikeus määritellä valokuvaa.

4.3 Uutiskuva on katastrofikuva

Haastateltavat mainitsivat valokuvista puhuttaessa esimerkkeinä usein kuvia erilaisista katastrofeista, sodista tai onnettomuuksista. Osa katastrofikuvista nousee paljon käytettyinä symboliarvoon tai metonymiaksi: kuvaamaan ja edustamaan koko kyseistä tapahtumaa tai jopa monia samankaltaisia tapahtumia. Tällaisista symboleiksi nousseista kuvista mainitaan haastatteluisissa useamman kerran mm. kuva napalmia pakoon juoksevasta tytöstä (kts. esim. Salo 2000, 33) ja kuva syyskuun 11. päivän World Trade Centerin iskusta, jossa lentokone iskeytyy rakennuksen torniin.

N50: Jos ajatellaan jotain tsunamia, niin kyllähän ne kuvat oli ensimmäisiä jotka kertoi mitä siellä tapahtui.

M41: Ja jos mieltii ampumistapahtumia, niin mitä tapahtui ja milloin. Tällaiset kaaviokuvat herättää mielenkiinnon.

N47: Monta kertaa kuvasta näkee mitä on tapahtunut, joku onnettomuus.

M58: Päälimmäisenä nousee mieleen nämä onnettomuudet. Kaikki varmaan muistaa napalmia pakoon juoksevan tytön. Tai kun yksinäinen lautta kelluu Estonian onnettomuuden jälkeen. Tehosikalakuvien näkeminen on saanut aikaan ihan pysyviä valintoja omissa ruokailutottumuksissa.

Roland Barthes (1994, 98-100) kirjoittaa lyhyesti shokkivalokuvista hänen varhaisempaan tuotantoon kuuluvassa esseessään, joka kuuluu osana kokoelmakirjaan *Mytologioita*. Barthes käsittelee esseessään galleriassa esillä olleita sotaan liittyviä kuvia. Barthesin mukaan liian huolellisesti, taitavasti, harkitusti ja merkityshakuisesti otetut kuvat eivät onnistu järkyttämään tai saa tuntemaan kauhua, koska kuvaaja ei anna katsojalle tilaa kokea kauhun tunteita itse vaan on alleviivannut sen kuvista asetelmilla ja rajauksella. Järkyttämisyrittämyksen ohella myös kuvaajan kova pyrkimys yllättää kuvien katsojat voi johtaa samaan lopputulokseen, missä kuvat eivät juuri saa aikaan tunnereaktioita.

”Hänen esittämänsä kauhu on lähes aina liioiteltua: tosiasialliseen kauhuun on lisätty tarkoitushakuisen kielen vastakkainasetteluja ja rinnastuksia. Esimerkiksi yhdessä kuvassa joukko sotilaita on asetettu kuolleiden päitä täynnä olevan kentän laitaan. [...] Koska valokuvia rasittaa taiteilijan liiallinen osoittelu, ne eivät pysty kertomaan meille minkäänlaista tarinaa. Me emme pysty itse enää keksimään omaa tapaamme ottaa vastaan tällaista keinotekoisia ravintoa, joka on jo täysin luojansa sisäistämää.” (Barthes 1994, 98-99.)

Tämä Barthesin idea tukee vahvasti haastatteluissani esille tullutta ensinnä mainittua diskurssia, jossa kuvaajan kädenjälki häivytetään kokonaan pois ja kuvat vain ovat. Barthesin mukaan sellaiset kuvat, joissa kuvaajan jälki ei näy niin ilmeisenä ja osoittelevana, koetaan vahvemmin ja todenmukaisempana. (Barthes 1994, 98-100.)

Barthesin mukaan maalaustaiteessa kuvan tekijän selkeää läsnäoloa kuvassa ei koeta samalla tavalla häiritseväksi, koska maalaustaiteen lukija lukee kuvasta etupäässä sen visuaalista ja esteettistä puolta, ei välttämättä niin hanakasti älyllistä viestiä ja kuvan merkityksiä. Maalaustaiteen merkitykset eivät ole samalla tavalla tarkkoja kuin esimerkiksi valokuvataiteen merkitykset. (Barthes 1994, 99.) Olen itse taipuvainen ajattelemaan, että ihminen koko ajan tietoisesti tai tiedostamatta hakee havaitsemistaan asioista merkityksiä eli tulkitsee niitä, koska vain sillä tavalla kaoottisesta viestien maailmasta saa jollain tavalla ymmärrettävää ja tolkullista. Siten maalaustaidekaan ei ole täysin pelastunut siltä, että katsojalla on tarve löytää kuvasta merkityksiä. Tosin maalaustaiteeseen liittyy yleinen myytti siitä, että taiteessa saa näkyä tekijänsä persoonallisuus ja taide saa olla osoittelevaa. Valokuvaa ei sen arkipäiväisessä käytössä koeta ehkä samalla tavalla kuuluvaksi taide-kategoriaan, joten valokuvan kokemista ja katsomista kehystävät toisenlaiset myytit. Siksi kuvaajan liiallinen läsnäolo valokuvassa saattaa tuntua etäännyttävältä.

Valokuvatekniikan kehityksen alussa valokuvan voiman nähtiin olevan nimenomaan valokuvan kyvyssä muodostaa täsmällisesti ja mekaanisesti kuva siitä, mikä oli kameran linssin edessä. Kuvaa ei siis koettu ihmissilmän tai käden valikoimaksi

tuotteeksi. Sen vuoksi erityisesti 1800-luvulla on keskusteltu siitä, voiko valokuvaa pitää taiteena. (Wells 2004, 13.)

Tutkimushaastatteluiden perusteella oletan, että sellaiset lehtivalokuvat, jotka sopivat parhaiten katsojalla oleviin tiedostamattomiin tai tiedostettuihin ennakkokäsityksiin ja ajatuksiin (myytteihin) lehtikuvista, koetaan kaikkein aidoimpina ja oikeimpina – ikkunoina todellisuuteen. Katastrofi- ja onnettomuuskuvat ovat lehtikuvien alusta saakka olleet sanomalehtien tyypillistä kuvastoa. Jo ennen valokuvaustekniikan riittävää kehitystä julkaistiin lehdissä piirroskuvia onnettomuuspaikoilta. Myös dokumenttivalokuvauksen historia liittyy läheisesti sotakuvauksen historiaan. Lehtien lukijoilla on siis pitkät perinteet onnettomuus- ja katastrofikuvien katselussa. Sotien dokumenttikuvat taas ovat vahvasti rakentaneet myyttiä siitä, että valokuvat toimivat todisteena siitä että ”se (kuvan kohde) oli siellä” (Wells 2004, 17). Siten lehtivalokuvista puhuttaessa on hyvin ymmärrettävää, että esimerkeiksi valikoituu juuri tällaisia dokumenttikuvauksen genren selkeimpiä esimerkkejä kuten vaikkapa kuva napalmityöstä, eikä niinkään valokuvia vaikkapa vaalitulaisuuksista, syntymäpäivähaastattelusta tai taidegallerian avajaisista, vaikka ne ovat nykyisin oikeastaan katastrofikuvia tyypillisempiä lehtikuvan aiheita maakuntalehdessä. Voisi kuvitella, että katastrofikuvat jäävät ihmisten mieliin myös tunnepitoisuutensa ja symboliarvonsa vuoksi. Medioiden rummuttaessa uutisia katastrofista yhä uudelleen jokin kuva valikoituu symboloimaan koko tapahtumaa.

Lehtikuviin koetaan vahvasti kuuluvaksi dokumentaarisuus, joka taas vaatii valokuvalta tiettyjä dokumenttikuvauksesta tuttuja attribuutteja tai muuten valokuva saattaa ärsyttää katsojaa.

N53: Aikakauslehtien kuvissa on myyvyys takana. On stailattu enemmän ja katsotaan kuvakulmaa. Lehtikuvat on jotenkin rosoisempia. Ne on todempia ja dokumentarisempia, siis noi sanomalehtikuvat. Koska niitä ei ole manipuloitu.

M23: Kyllä lehtikuvien täytyy erota. Esimerkiksi jos hääkuvan laittais lehteen niin ei sitä kovin monikaan lukis. Vaikka olis ihan juttu häistä. Mutta jos on

häätilaisuudesta otettu lehtikuva... niin se on vaikee kuvata... mut eri perspektiivistä otettu ja ehkä se tulee et se on objektiiviselta kannalta.

H: No onko se sun mielestä hyvä lehtikuva? (kuva nro 7)

N50: Ei minusta mitenkään. Tausta on vähän epämääräinen, täs on liikaa tätä epämääräisyyttä. Siellä näkyy muun muassa joku kuvaaja tuolla takana.

Schwartz on tutkinut 90-luvun alussa sitä, miten uutiskuvan visuaalisuutta on opetettu lehtikuvauksen opiskelijoille television aikakaudella eli 1960-luvulta lähtien. Schwartzin mukaan oppaissa pidetään hyvänä uutiskuvaa, joka välittää mahdollisimman paljon tunnetta mahdollisimman pelkistetyin visuaalisin elementein. (Salo 2000, 28.) Sama uutiskuvan toivottu ominaisuus on luettavissa rivien välistä myös Barthesin (1994) shokkivalokuvia koskevasta tekstistä, vaikka hän ei sitä suoraan tekstissä artikuloikaan. Schwartzin tutkimuksen mukaan oppaat opastavat kuvaajia ottamaan helposti luettavia ja yksinkertaisesti sommiteltuja kuvia, joihin sisältyy runsaasti tunnetta ja draamaa. Hyvä uutiskuva on sellainen, joka ymmärretään heti yhdellä silmäyksellä. Uutiskuvaa voi verrata lyhyeen uutissähkeeseen, joka kertoo olennaisen uutisesta mahdollisimman tiiviisti ilmaistuna. (Salo 2000, 28.) Tämä uutiskuvan piirre tuli hyvin esiin myös haastatteluissa. Kuvan haluttiin olevan selkeä ja tarpeeksi pelkistetty.

M48: Tää on sellanen kuva, jonka minäkin osaisin ottaa. Että se ei auta sitä asiaa. Sellanen hässäkkä. Kaukaa otettu ettei oikein näe ja niin läheltä kumminkin ettei kokonaisuus näy.

N47: Huono lehtikuva on sellanen, jossa on liikaa kaikkee ettei pysty hahmottamaan että mistä siinä on kyse.

Toive kuvien selkeydestä ja toisaalta myös informatiivisuudesta nousee esille lukijoiden haastatteluissa monessa kohtaa. Haastateltavien mielestä hyvä lehtikuva on tarkka, siitä näkee kuvan aiheen jo heti ensi silmäyksellä ja kuva välittää tietoa ja kertoo uutisen aiheesta. Vaikka toisaalta myös lukijat haastatteluissa mainitsivat

kuvan tehtävän huomionherättäjänä ja katseen pysäyttäjänä sekä toisaalta lehden sisällön piristäjänä, pitivät haastattelemiani lukijat selvästi parhaimpina uutiskuvia, jotka oli kuvattu perinteisiä dokumenttikuvauksen konventioita noudattaen ja jotka olivat sommittelultaan ja aiheiltaan selkeitä. Esimerkiksi lehtikuvaajalle usein annettava perusohje siitä, että kuvassa pitää tapahtua jotain, oli sisäistetty myös lukijoiden keskuudessa hyvin. Jo kuvatoimisto Magnumin legendaarinen dokumenttikuvaaja Henri Cartier-Bresson loi 1900-luvun alkupuolella dokumenttikuvaukseen termin *ratkaiseva hetki (le moment decisif)*, mikä tarkoitti sopivaa kuvanottohetkeä jolloin kaikki kuvan komponentit ovat paitsi sommittelun puolesta, myös kuvan merkityssisällön kannalta ideaaleissa asemassa. Myös katastrofikuvat perustuvat ajatukseen siitä, että kuvassa tapahtuu jotain ja se on otettu juuri oikealla hetkellä.

N38: Täti on tohkeissaan Matista. Ja Mattikin on ihan elementissään. Hyvä tilannekuva. Sellanen jossa tapahtuu ja selkeä kuva on hyvä.

N53: Kolmonen on siitä hyvä kuva, että se on niinku hetkestä kuva ja siksi se on näistä informatiivisin.

Varmasti ihmisten käsitys hyvästä lehtikuvasta on muokkautunut ainakin osin samalla kuin lehtikuvauskonventiotkin. Toisaalta moni piirre on myös säilynyt samankaltaisena aina valokuvan alkuvaiheista lähtien. Haastateltavat valikoivat esimerkkikuvista sellaisia, jotka muistuttavat eniten uutiskuvauksen totuttua tyyliä. Jollain tapaa taiteellisiksi koetut tai dokumenttivalokuvauksen konventioita rikkovat kuvat ärsyttävät tai hämmentävät. Haastateltavien mukaan sellaisia kuvia voi olla lehden kulttuurisivuilla, mutta muualle ne eivät sovi. Tämän vuoksi osaa haastateltavista ärsyttivät esimerkkikuvista ne, joissa Vanhanen oli sekä itse että mainosjulisteiden kautta. Myös se kuvista ärsytti, jossa Vanhanen on piirtynyt epätarkasti.

4.4 Kuvien muuntelu kuuluu iltapäivälehtiin

Myös omissa haastatteluissani tuli hyvin esille se, että lukijat selvästi tiedostavat miten paljon kuvia on teknisesti mahdollista muokata. Digitaalisella aikakaudella kuvien muokkaaminen on entistä helpompaa ja kuvien muokkauksen tekniikka on yhä useampien ulottuvilla. Osalla lehtien lukijoista on myös itsellä käytössään monikäyttöisiä digitaalikameroita ja kuvanmuokkausohjelmia. Valokuvaustekniikat ovat entistä enemmän kaikkien saavutettavissa, ei enää ammattilaisten oma juttu. Kun kuvia ei tarvitse enää käsitellä pimiössä, on valokuvaamisesta tullut tekniikka, jonka melkein pä kuka tahansa voi hallita. Lehtien lukijat siis entistä paremmin, tarkemmin ja yksityiskohtaisemmin tietävät, millä kaikella tavalla siihen voi vaikuttaa, miltä valokuva näyttää. Siitä huolimatta haastatteluissa ei tullut esimerkkikuvien kohdalla kertaakaan erityisesti puheeksi, miten kuva on otettu tai miten sitä on kenties muokattu tai tilannetta järjestelty tai lavastettu. Haastateltavat eivät myöskään muutoin ottaneet aihetta spontaanisti itse esille. Haastateltavat näyttävät uskovan, että lehtikuvia ei juuri muokata tai lavasteta. Kuvien muuntelusta ja muokkauksesta puhuttaessa haastateltavat alkoivat säännönmukaisesti puhua iltapäivälehdistä. Kuvamanipulaation nähdään siis liittyvän tiettyyn lehtigenreen ja ei-uskottavaan journalismiin ylipäätään. Lukijat uskovat vakaasti, että sanomalehdissä ja uutisaiheissa kuvia ei radikaalisti muokata tai muunnella.

H: Mitä sä ajattelet, miten lehtikuva eroaa muista valokuvista, millä tavalla vai eroaako ne?

M31: Kyllä ne eroaa. Muita kuvia niitä varmaan vähän ihmisiä asetellaan ja esineitä asetellaan, mutta se lehtikuva – se otetaan sillä hetkellä siitä tilanteesta.

Haastateltavat eivät juuri puhu rajauksesta tai sommittelusta, mutta selkeästi haastateltavat eivät pidä näitä keinoja sellaisina, joilla lehtikuvaaja pyrkii ohjaamaan valokuvan välittämää viestiä. Samaan kategoriaan näiden keinojen kanssa menee kuvan käsittely ennen lehteen painamista. Haastateltavat ovat tietoisia siitä, että kuva ei mene sellaisenaan lehteen, mutta tätä käsittelyä ei pidetä varsinaisesti kuvan manipulointina siten että se vaikuttaisi kuvan sisältöön.

Vaikka lehden lukijat eivät puhu ammattitermein, on haastateltavieni puheesta mahdollista hahmottaa samankaltainen ajatusmaailma kuin mitä Mäenpää (2008, 116-118) on todennut lehtivalokuvaajilla olevan. Ääneen lausumaton ns. pimiösääntö tarkoittaa sitä, että lehtivalokuvaa voi käsitellä pimiön tarjoamien mahdollisuuksien rajoissa, jotta valokuva silti säilyttää objektiivisuutensa ja uskottavuutensa. Näin mm. kuvan rajaaminen kuvanottohetkellä on sallittua, kun taas sitä ei katsota hyvällä, että kuvasta häivytetään jotain osia pois kuvankäsittelyohjelmalla, vaikka käytännössä vaikutus kuvien sisältöön olisi melkein sama. Vaikka lehtikuvaaja kuvaa ottaessaan tekee paljon valintoja, jotka vaikuttavat kuvan sisältöön (mm. rajaus, sommittelu, kuvakulma, valotus), ei sen ajatella syövänsä kuvan uskottavuutta. Sen sijaan valokuvan pintaan kajoaminen jälkepäin murentaa lehtikuvan objektiivisuuden ihannetta. Lehtivalokuvan objektiivisuus juontuu siis yhtä lailla kuvajournalistisista käytännöistä kuin kuvan suhteesta todellisuuteen. Pimiösääntö sisältyy osana laajempiin lehtikuvauskonventioihin ja sanattomiin sopimuksiin, joilla ylläpidetään kuvajournalismin objektiivisuuden myyttiä. Kuten Mäenpää (2008, 117) toteaa, lehtikuva on ihmisten mielissä objektiivinen, kun se on otettu ja käsitelty näiden yleisten normien mukaisesti. Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta haastateltavani eivät juuri kyseenalaista sitä, noudattavatko sanomalehden lehtikuvaajat näitä kuvajournalismin uskottavuuden takaavia konventioita.

N73: No kyllä niitä paljon tietysti muunnetaan, ja tuota niin, sitä ei tiedä sitten onko se välttämätöntä. Mitä niillä haetaan takaa. Monta kertaa haetaan tietysti näis tälläis Seiska-lehdissä niin haetaan toisenlaista asiaa, mutta tavallisissa sanomalehdissä niin mä tykkään että, tietysti siinäkin pitää retuseerata joskus eihän se aivan mee, mutta ei niin paljo sais että se asia muuttuis. Että ei mun mielestä asiaa saisi muuttaa. Kyllähän retuseeraamalla saadaan asiakin muuttumaan. Eikö se retuseeraus oo sanomalehdessäki jokapäiväistä. Sitä mä just tarkotin että kun niitä kuvia räpsitään sieltä niin täytyyhän hakea joku sellanen... mutta ei niin paljo että se muuttais todellisuutta. Kuitenkin mun ikäpolvi ainakin pitää lehtiä uskottavana.

Kuitenkin lehtikuvan matka lehteen on useimmille haastateltaville melko vieras prosessi, ja he puhuvatkin mieluummin lehtikuvasta itsestään kuin niistä vaiheista, joita se käy läpi. Kuten ensimmäinen diskurssi kertoo, pääasiassa kuvat koetaan *ei kenenkään* ottamiksi ja näin ollen niiden mahdolliselle jälkikäsitteilyllekään ei uhrata liiemmin ajatuksia. Lähinnä valokuvaajan rooli on ottaa aiheesta selkeä kuva, joka helposti ja informatiivisesti kertoo aiheesta ja tukee uutistekstiä. Lehtikuvaajalle ei siis anneta kovinkaan suurta taiteellista vapautta. Lehtikuva toteaa tai näyttää, miten asiat ovat.

Mielenkiintoinen havainto haastateltavien arvioissa esimerkkikuvia oli se, että poikkeuksetta haastateltavat pitivät hyvinä uutiskuvina sellaisia kuvia, joissa kohde (Matti Vanhanen) oli esitetty paitsi selkeästi, myös edustavasti positiivisessa valossa ja toisaalta myös mahdollisimman luonnollisessa tilanteessa. Luultavasti tähän vaikuttavat omat kokemukset kuvattavana olemisesta. Lehtikuvan katsoja jollain tavoin asettuu kuvan kohteena olevan ihmisen asemaan tulkitessaan kuvaa.

M23: No ensinnäkään niissä ei ilmene missä se tapahtuu. Se ny kuitenkin selviää otsikosta. Ne ny on sellasia ympäripyöreitä kuvia. Et kyllähän se nyt olis edustavampaa Vanhasellekin kun olis hymyä suupieles.

Tosin luonnollisuus ja edustavuus eivät välttämättä voi aina kulkea käsi kädessä samassa kuvassa. Esimerkiksi kukaan haastateltavista ei pitänyt hyvinä kuvia, joissa Vanhasen taustalla näkyy suurena kuva hänestä, koska tällaiset kuvat koettiin epäluonnollisina. Osa haastateltavista piti näitä kuvia mainoskuvamaisina tai kokivat tyylin kuuluvan naistenlehtiin, joissa ihmiset esitetään sliipattuina ja laitettuina ja joissa kuvia lavastetaan ja käsitellään.

N53: Nää on mun mielestä liian mainosmaisii nää missä on kuva takana ja valkaistut hampaat.

Yksi syy siihen, miksi kuvista ei pidetty, lienee juuri tämä sanattoman tyyllisopimuksen tai genererajan rikkominen. Kenties myös esittäessään

samanaikaisesti sekä kohteen että kuvan kohteestaan, valokuvat kajosivat yhteen Barthesin esittämistä valokuvan kirjoittamattomista säännöistä, jonka mukaan valokuva on aina imperfektissä, eri ajassa kuin kohteensa ja normaalisti se on myös eri paikassa.

Vaikka monet tutkijat ovat epäilleet digitaalitekniikan ja entistä monipuolisempien kuvanmuokkausohjelmien syövän lehtikuvan uskottavuutta, ei se ainakaan tämän tutkimuksen haastattelujen perusteella pidä paikkaansa. Haastateltavat ovat kyllä melko hyvin tietoisia tekniikan tarjoamista mahdollisuuksista muokata kuvia, mutta usko lehtikuvan objektiivisuuteen ja todenmukaisuuteen elää vahvana. Palaan digitaalitekniikan vaikutusten tarkemmin loppuluvussa, koska haastatteluissa digitaaliaika ei mitenkään merkittävästi tullut esille.

4.5 Tuttuus kiinnostaa

Tuttuus koetaan lehtivalokuvissa useimmiten hyvänä ja kiinnostavana asiana. On selvää, että kotialbumikuvissa kiinnostavat eniten ne kuvat, joissa näkyy tuttuja, mutta hämmästyttävän paljon tämä intressi leimasi myös lehtikuvien katsomista.

N38: Ensimmäisenä katson, että onko siinä kuvassa joku tuttu tai tuttu maisema, tuttuus ylipäättään. [...] Ja tietysti omiin harrastuksiin liittyvät asiat nappaa silmään heti.

Monet haastateltavistani kertoivat ihan ensinnä katsovansa kuvista, näkyykö niissä tuttuja ihmisiä tai paikkoja. Etenkin kasvot ja niiden ilmeet kiinnittivät nopeasti esimerkkikuvien katsojien huomion. Kun haastateltavani katselivat Vanhasen kuvia, monet kommentoivat ensinnä Vanhasen mielialaa ja ilmettä. Samoin useimmat haastateltavista pyrkivät ensimmäisenä tunnistamaan paikan, missä kuvat oli otettu.

N38: Tää nelonen on edustava. Kolme komeaa miestä, Vanhanen keskellä, kävellään ihan selvästi Rewell Centerin portaita ylös. Siellä alhaalla näkyy paljon ihmisiä.

Tääkin kuvaa ihan hyvin tätä tilaisuutta. Ja ylöspäin mennään, sehän on kuvaavaa, sitä se Vanhanen varmaan toivoi et ylöspäin mennään.

Konkreettisten tuttujen ihmisten ja paikkojen lisäksi haastateltavani kertoivat kiinnostavansa huomiota omiin harrastuksiinsa tai kiinnostuksenkohteisiinsa liittyviin kuviin.

N47: Luonnollisesti pysähdyn katselemaan, jos on jotain eläimiä. Sitten kiinnittää huomiota, jos joku aihe on pinnalla niin se kuva räpsähtää silmille paremmin.

Kuten jo aiemmin on todettu, näköaisti ja näkeminen, kuten muutkin aistit, ovat valikoivia. Valtavasta informaatio- ja ärsykevirrasta on pakko valikoida vain yksilön kannalta olennaiset asiat havainnoiksi saakka, jotta aivot eivät ylikuormittuisi. Valikointi tapahtuu sekä biologisen perimän että katsojan aiempien kokemusten, kulttuurisen tiedon ja myös kontekstin mukaan. (Seppänen 2001a, 95-97.) On siis selvää, että lehtikuvistakin havainnoiksi saakka valikoituvat todennäköisesti ne, jotka esittävät jotain katsojan mielenkiinnon kohteena olevaa asiaa tai entuudestaan tuttua asiaa, kuten tutut kasvot ja tutut paikat.

Aistit havaitsevat todennäköisesti myös poikkeamia totutusta. Mäenpään (2006) tutkimuksen perusteella myös lehtikuvaajat olettavat erikoisten kuvien kiinnostavan katsojan huomion. Tässä tutkimuksessa tämä piirre ei kuitenkaan tullut erityisesti esille.

5 LOPUKSI

Millaisia vastauksia haastattelut ja niiden analyysi sitten antoivat tutkimuskysymykseen miten sanomalehden lukijat katsovat ja tulkitsevat lehtivalokuvia? On selvää, että tutkimukseni päätelmät koskevat vain tätä pientä sanomalehti Pohjalaisen lukijoiden joukkoa, mutta niistäkin voi tehdä jotain havaintoja, joiden voi muuhun tutkimustietoon nojaten olettaa pätevän jossain määrin myös suuremmissa joukoissa ja jotka ainakin antavat joitakin viitteitä siitä, miten sanomalehden lukijat kuvia vastaanottavat.

Voimakkaimmin haastatteluista jäi mieleen se, että lehtivalokuvilla on valtavasti voimaa ja valtaa, koska niitä ei ajatella kenenkään ottamiksi. Lehtivalokuvat ja niissä uusintuvat myytit vaikuttavat lukijaan ikään kuin suoraan, koska lehtikuvia ei aktiivisesti tulkita. Myös Sami Noponen toteaa uutiskuvaa käsittelevässä artikkelissaan, että valokuva on perusluonteensa vuoksi jonkinlainen piilovaikuttaja, jonka valtaa ei nähdä (Noponen 1996, 199). Uskon, että lehtikuvaajat eivät työssään tule edes ajatelleeksi, miten suuri vaikutus saattaa olla jollain heidän rajaus- tai muulla valinnallaan kuvaustilanteessa. Vaikka haastateltavat eivät aktiivisesti ajatelleetkaan lehtikuvaajaa journalistista työtä tekevänä subjektina, odotettiin kuvien olevan niiden kontekstin (sanomalehti Pohjalainen) vuoksi jotain erilaista kuin heidän itse ottamansa kuvat. Lehtikuvien tulisi olla informatiivisia, selkeitä ja teknisesti onnistuneita.

Lisäksi haastateltavat kokivat lehtivalokuvat jollain tavalla jutun esittelijöinä, ikään kuin ingressin omaisina, nopeasti sisäistettävänä välähdyksinä, joiden tehtävä on esitellä mitä aihetta juttu koskee. Kuvalla on otsikon ohella iso vaikutusvalta siihen, lukeeko lehden lukija juttua vai ei.

Sanomalehden lukija ei ole kuitenkaan mikään tabula rasa, joka passiivisesti vastaanottaa mitä vain. Lehtivalokuvan merkitysten syntyminen on kaukana siitä Shannonin ja Weaverin suoraviivaisesta viestintämallista, josta viestinnän tutkimus

aikanaan 1900-luvun puolivälissä lähti liikkeelle (kts. esim. Fiske 2005, 19-40). Vaikka valokuvalla voi olla voimakas vaikutus lukijaan ja lukijat ovat sisäistäneet hyvin myytit siitä, millainen lehtivalokuvagenreen kuuluvan kuvan tulisi olla, katsovat haastatteleman lukijat lehtivalokuvia kuitenkin loppuviimein hyvin paljon omista lähtökohdista käsin. Vaikka valokuvan tehtäväksi ajatellaan kertoa selkeästi ja lyhyesti siitä, mikä on jutun ydinasia, kuitenkin kuvista etsitään pääasiassa tuttuja ihmisiä, tuttuja paikkoja, mielenkiintoisia tapahtumia, huomion herättäviä ilmeitä ja omiin harrastuksiin sekä mielenkiinnon kohteisiin liittyviä asioita. Vaikuttaa siltä, että maakuntalehden lukijan ensisijainen pyrkimys on rekisteröidä kuvista tutut ja mielenkiintoiset asiat, ja vasta sen jälkeen kuvasta luetaan tarkemmin, mitä aihetta juttu käsittelee. Olisi mielenkiintoista tietää, ulottuuko samankaltainen tapa katsoa lehtikuvia myös suurempien lehtien, kuten vaikkapa Helsingin Sanomien, lukijakuntaan. Itse olisin odottanut, että kuvien katsomista ohjaa tuttuus noin voimakkaasti lähinnä paikallislehdissä tai tietyn harrastajaryhmän erikoislehdissä, mutta haastattelujen perusteella ainakin haastateltavani etsivät kuvista tuttuja tai itselle läheisiä asioita myös maakuntalehti Pohjalaista luettaessa.

Tämän perusteella vaikuttaa melko lailla turhalta, että lehtikuvaajat alkaisivat koodata kuviin joitain tiettyjä viestejä. Valokuvan merkitykset ja niiden luenta ovat kuitenkin sen verran henkilökohtaisiin mielenkiinnon kohteisiin ja kokemuksiin perustuva, että tiettyjen haluttujen merkitysten välittäminen kuvan avulla voi olla melko hankalaa ja epävarmaa puuhaa. Kuvan luenta on kyllä alisteinen kulttuurille ja valta toimii kulttuurissa sekä sen ylläpitämissä myyteissä, mutta kuvia tulkitaan myös omista lähtökohdista käsin. Lisäksi oletan myös lehtikuvaajien toimivan osana tätä kulttuuria ja sen myyttejä. Käytännön työssään lehtikuvaajat pönkittävät näitä sääntöjä siitä, miltä lehtikuvan tulee näyttää, mitä asioita lehtikuvassa voi olla ja mitä niissä ei voi olla. Samalla kun jostain aiheesta otetaan lehtikuvia, se tietyllä tavalla leimataan katsomisen arvoiseksi ja tärkeäksi asiaksi. Samalla kun jokin asia valitaan kuvan kohteeksi, väistämättä joitain vaihtoehtoisia aiheita jätetään pois.

Esimerkkikuvissani ei ollut yhtään kuvaa, jossa ei olisi ollut ihmistä. Ylipäätään sellaiset kuvat ovat melko harvinaisia lehdessä. On siis mahdotonta tämän

tutkimuksen perusteella sanoa varmasti, mikä vaikutus ihmisen läsnäololla kuvassa on, mutta uskallan heittää arvion siitä, että lukijat kiinnittävät huomion lehtikuvissa helpoiten ihmisiin ja ovat eniten kiinnostuneita kuvista, joissa on ihmisiä. Erityisesti kuvat, joissa näkyvät hyvin kasvot ja niiden ilmeet, koettiin mielenkiintoisina. Ihmiseen liittyy sekä tuttuus että toiminta, jotka kumpikin olivat kuvan mielenkiintoa lisääviä tekijöitä.

Kuvat, joita oli vaikea heti hahmottaa, tuntuivat lukijoista kaukaisilta tai jopa ärsyttäviltä. Vaikka laajasti rajattu kuva Vanhasen vaalitulaisuudesta lienee siinä mielessä dokumentaarinen, että siinä näkyy paljon ympäristöä ja tapahtumaa, sitä ei pidetty kovin hyvänä lehtikuvana. Kuvasta ei siis ole rajattu juurikaan tapahtumaan liittyviä asioita pois. Vaikka lukijat eivät ajattele lehtikuvaajan roolia kovin aktiivisena, he kuitenkin olettavat, että kuvat on otettu totutun lehtikuvakäytännön mukaan eikä lukijalle tarjota liian monipuolista tai laajaa näkymää uutistapahtumasta. Lukijat olettavat, että lehtikuvaaja valmiiksi valikoi ja pelkistää olennaisen informaation uutistapahtumasta. Tämä kävi ilmi haastateltavien puhuessa nimenomaan esimerkkikuvista.

Vertaillessa tekemiäni lukijoiden haastatteluja ja Jenni Mäenpään (2006) pro gradu -tutkielmaa, jossa hän haastatteli sanomalehti Pohjalaisen kuvaajia ja muita lehtikuvien tuotantoon osallistuvia työntekijöitä, on hämmästyttävää huomata kuinka samalla tavoin lukijat ja lehtikuvaajat puhuvat lehtivalokuvista. Kuvaajat ja kuvien katsojat jakavat siis suurelta osin ihanteet ja mielikuvat siitä, mitä lehtivalokuvat ovat. Toki kuvaajat puhuvat asioista ammattikielellä ja lehden lukijat arkisemmin, mutta aiheet ja näkemykset muistuttavat hämmästyttävän paljon toisiaan.

Siinä missä lehden lukijat kokevat kuvat sellaisinaan, ei kenenkään ottamina, yrittävät etenkin vanhemman polven lehtikuvaajat häivyttää oman kädenjälkensä lehtikuvista. Sekä lukijat että kuvaajat ikään kuin yhteisestä sanattomasta sopimuksesta vaalivat myyttiä journalistisen kuvan objektiivisuudesta ja totuudenmukaisuudesta. Tämä on juuri Foucault'n kuvaamaa valtaa, joka toimii erilaisissa käytännöissä. Uutisvalokuvan kohdalla se ei tarkoita, että valokuvaajat

harjoittaisivat valtaa lukijoita kohtaan, vaan että ylipäättään käytännöt mahdollistavat tietynlaisten kuvien ja tietynlaisten aiheiden pääsyn sanomalehteen. Lehtikuvaajat sekä lukijat kummatkin yhtä lailla toimivat tämän vallan prosesseissa muokkaamalla ja ylläpitämällä myyntejä, joiden kautta valta toimii. Kun lukijat kokevat valokuvat *ei kenenkään* ottamina, lienee valokuvilla vielä journalistista tekstiäkin suurempi valta vaikuttaa lukijoiden näkemyksiin ja ajatuksiin uutisaiheista. Lukijat eivät siis pysähdy pohtimaan sitä, millä tavalla kuva on otettu ja mitä kuvasta on ehkä jätetty pois. Kun kuvaa ei näin aktiivisesti tulkita, on kuvassa rakentuneilla merkityksillä vielä suurempi voima kuin lehtitekstillä, joka ainakin tekemieni haastattelujen mukaan paljon useammin ajatellaan toimittajan kirjoittamaksi ja jostain näkökulmasta tehdyksi.

Uutisvalokuvan totuusmyyttiä ovat pönkittämässä sekä journalismin puolelta käsitys lehtiuutisen objektiivisuudesta ja dokumentaarisuudesta että käsitys valokuvan kyvystä representoida todellisuutta. Hyvän lehtikuvan katsotaan olevan informatiivinen (kertoo uutisen aiheesta siten, että lukija heti ensi vilkaisulla tietää mistä on kyse), selkeä (teknisesti tarkka ja yksinkertaisesti sommiteltu, ylimääräinen rajattu pois) ja tunteita herättävä.

M23: No kyl mä voin heti sanoa et mikä mun puolesta olis lehteen. Se olis kumminkin tää ykköskuva. Siinä näkyy selvästi tää ns. päähenkilö, sen erottaa siitä. Esimerkiksi kolmoskuvassa korostuu se, et siitä ei edes huomaa että se on Vanhanen.

Vaikka lukijat eivät suoraan sano emotionaalisuutta tai dramaattisuutta hyvän lehtikuvan edellytykseksi, tulee tunteiden osuus esille katsottaessa esimerkkikuvia.

Myös visuaalisen tutkimuksen genreä ovat hallinneet valokuvan synnystä lähtien kysymykset valokuvan ja totuuden suhteesta sekä valokuvan monimutkaisesta suhteesta taiteeseen ja journalismiin. Valokuvausta ei ole kunnolla kelpuutettu kumpaankaan genreen, ei journalismiksi eikä taiteeksi. Voi myös olettaa, että nämä myytit ja valokuvakeskustelun totutut jäsenyykset ovat myös osaltaan olleet ohjaamassa sekä minun että Mäenpään haastatteluteemoja sekä tulkintoja

haastatteluaineistosta. Kuten aiemmin totesin, kukaan ei ole vapaa kulttuurin myyteistä tai diskurssien ulkopuolella. Ei olekaan mielekästä yrittää selvittää tai pohtia, mikä on todellisuuden ja valokuvan suhde, koska pohdinnan tulos tällöinkin kertonee enemmän kulttuurista jossa tutkija elää kuin itse asiasta. Sen sijaan on mielenkiintoista pohtia, miksi kysymys valokuvan totuudellisuudesta on ollut ja on edelleen vahvasti erityisesti tutkijoiden kiinnostuksen kohteena. Konstruktiiivisesti ajattelevat teoreetikotkaan eivät voi kieltää, etteikö valokuvan ja todellisuuden eli valokuvan kohteen suhde olisi jollain tapaa erityislaatuinen, mutta tätä erityislaatuista suhdetta ei ole vielä osattu selittää teorian keinoin mielekkäällä ja tyydyttävällä tavalla.

5.1 Digitaalitekniikan vaikutukset

Digitaalitekniikka ei vaikuta juurikaan muuttaneen lukijoiden tapaa ajatella lehtivalokuvaa ikkunana todellisuuteen, vaikkakin digiajan tulo on huomioitu hyvin vahvasti tutkijoiden ja lehtikuvaajien keskuudessa. Muun muassa Martin Lister (2004, 295-334) on kirjoittanut siitä miten digitaalitekniikka on vaikuttanut käsitykseen valokuvasta. Lister (2004, 297) puhuu kuvan revolutiosta ja valokuvan totuuden kriisistä digitaalitekniikan tulon yhteydessä, sillä valokuvan indeksinen mekanismi on ollut yksi tärkeä tekijä, joka on taannut valokuvan todellisuusvaikutelman. Myös Mäenpää (2008, 116) on todennut, että valokuvan indeksinen luonne, se miten kamera mekaanisesti toistaa mitä sen linssin edessä on, on valokuvan totuudellisuuden kannalta paljon merkittävämpää kuin se miten valokuva otetaan tai missä yhteydessä se julkaistaan, vaikka nämäkin yhtä lailla kiistatta vaikuttavat niihin merkityksiin, joita valokuva välittää.

Tekniset muutokset digitaalitekniikan yleistyessä 1990-luvun lopulla olivatkin huimiamia. Digitekniikka avasi myös kotikuvaajalle uudenlaisen näköalan kuvaamiseen ja kuvien käsittelyyn. Kuvia pystyi digitekniikan myötä ottamaan useita samasta kohteesta ja lopuksi valitsemaan kuvista paras tuhlaamatta filmiä. Näin konkretisoitui se, miten paljon kuvaustapa voi vaikuttaa siihen miltä kohde kuvassa

näyttää. 2000-luvun kuluessa yleistyivät aiemmin lähinnä vain ammattilaisten ja vakavien harrastajien käytössä olleet kuvankäsittelyohjelmat myös kotikuvaajien keskuuteen. Kun kuvia pystyi muodostamaan tietokoneen avulla, ilman kohteen läsnäoloa, mullistuivat tavat nähdä, kokea ja kuvata maailmaa (Lister 2004, 304-307). Voisi kuvitella, että samalla lisääntyisivät kuvanlukutaito ja kriittisyys lehtivalokuvia kohtaan. Lister pohtiikin artikkelissaan, onko valokuvien valheellinen viattomuus tullut tiensä päähän tämän teknisen murroksen myötä. William Mitchellin pohdintoja lainaten Lister (2004, 305) spekuloi, onko noin 150 vuoden ajaksi tieteen, tutkimuksen ja teollistumisen apuvälineeksi suitsittu valokuva nyt revitty irti siitä illuusiosta, jossa sillä on vahva kytkös todellisuuteen ja totuuteen. Varmasti muutosta onkin tapahtunut, mutta toisaalta esimerkiksi virtuaalitodellisuuden ja erilaisten mallinnustekniikoiden kehittyminen eivät ole juurikaan vaikuttaneet uutiskuvauksen ihanteisiin tai tapoihin tehdä kuvajournalismia. Kuvajournalismin perinteet ja ihanteet ovat siis pysyneet ainakin tähän saakka melko lailla vakiintuneina. Valokuva on edelleen sanomalehtien pääasiallinen kuvituselementti, erityisesti uutisjuttujen yhteydessä. Kuvajournalismin opiskelijoita kehoitetaan edelleenkin pyrkimään mahdollisimman todenmukaiseen ja objektiiviseen valokuvaan ja lukijat ainakin tämän tutkimuksen mukaan luottavat edelleen lehtikuvan todenmukaisuuteen.

Yksi iso muutos on myös se, että digitaalisten järjestelmäkameroiden malleja on kehitetty siihen suuntaan, että myös ns. kotikuvaajan on mahdollista ottaa teknisesti hyvälaatuisia ja tarkkoja kuvia kehittyneiden automatiikkatoimintojen ansiosta. Kuvankäsittelyn osaaminen on yhä useamman ulottuvilla, sillä opetusta siihen tarjotaan muun muassa kansalaisopistojen kursseilla ja oppaita löytyy niin kirjoina kuin internetissäkin sähköisessä muodossa. Tutkimukseni haastateltavat pitivät lehtikuvaajan yhtenä suurimmista tehtävistä taata lehtikuvien tekninen laatu (tarkkuus jne.). On mielenkiintoista nähdä, miten ajatukset lehtikuvaajan roolista muuttuvat, kun teknisesti laadukkaiden kuvien ottaminen onnistuu nykyisin teoriassa lähes keneltä vain, jolla on käsissään tarpeeksi hyvä kamera. Luulisi tämän muuttavan myös lukijoiden tapaa katsoa lehtikuvia. Entäs itse lehtikuvaajat, kokevatko he tarvetta jollain tapaa entistä enemmän erottautua ammattilaisina verrattuna kotikuvaajiin, ja millä tavalla tämä ero tehdään? Yksi vaihtoehto on

esimerkiksi kuvatyyppeiden rajojen venyttäminen entistä luovempien ja persoonallisempien ratkaisujen suuntaan. Tosin Mäenpään (2006) pro gradu -tutkielmasta selviää, että lehtikuvaajat itse kokevat roolinsa paljon monimuotoisemmin kuin millaiseksi haastattelemani lukijat lehtikuvaajat roolin ajattelevat. Lehtikuvaajien oman näkemyksen mukaan heidän tärkein tehtävänsä on toimia kuvan journalismin takaajina. Tämä perusaate, jonka varassa lehtityötä tehdään, tuskin tulee ihan heti muuttumaan. Tässä on kuitenkin jo monta hyvää aihetta jatkotutkimuksille.

Oman kokemukseni mukaan myös kotivalokuvaus pyrkii edelleen siihen, että valokuva mukailisi mahdollisimman tarkasti piirteitä, joita kuvaaja kohteessa näkee. Hyvänä valokuvana pidetään sellaista kuvaa, joka tuo kohteensa positiivisessa mielessä esiin, mutta kuitenkin todenmukaista havaintoa mukailen. ”Tämä kuva on ihan näköisesi” on yleinen kommentti valokuvia katsellessa. Näkemys tuli hieman paradoksaalisestikin esiin myös haastateltavien kommentteissa uutiskuvia koskien. Hyvinä kuvina pidettiin mahdollisimman ”luonnollisia” kuvia eli sellaisia kuvia, joita on totuttu katselemaan ja jotka jäljittelevät toisaalta ihmissilmän havaintoa mahdollisimman tarkasti ja toisaalta noudattavat dokumenttikuvauksen totuttuja muotokonventioita. Samaan aikaan todellisuus- ja luonnollisuusvaatimuksen ohella pidettiin tärkeänä, että kuvassa ihmisillä on kiva ilme, ja muutoinkaan kuvassa ei toivottu näkyvän mitään kohteen kannalta noloa tai epämiellyttävää.

N38: Ehkä hymyt on sellainen juttu mikä kiinnittää huomion. Kuvassa pitäis olla sellanen kiva ilme. Nuo pääkuvat ei oo hyviä, ne näyttää enemmän vaalikuvilta.

M48: Tuota (kuva 8) mä en ainakaan laittais. Ei tietysti lehden tehtävä oo vaalikampanjaa tehdä, mutta jos nahkapää on kättelemässä... Että jos aihetta ajatellaan.

Kuten aiemminkin olen todennut, perinteisesti kameraa on totuttu ajattelemaan ikään kuin objektiivisena tarkkailijana. Osittain tämä liittyy yleisempään yhteiskunnalliseen ajattelutapaan, joka oli vallalla samoihin aikoihin kun kamera

keksittiin. Esimerkiksi yksittäisistä filosofisista suuntauksista positivismi on usein kytkeyty valokuvan ja kameran syntyyn teknisenä innovaationa vuonna 1839. On vaikea sanoa, synnyttikö positivistinen ajattelu tarpeen kameralle vai vauhdittiko kamera tekniikkana positivistista ajattelua. Joka tapauksessa kamera tallentaessaan mekaanisesti linssin edessä olevia kohteita oli omiaan tukemaan positivismin pyrkimyksiä: tallentaa, tutkia ja tarkkailla objektiivisesti ja rationaalisesti maailmaa ja hankkia absoluuttista tietoa siitä. Valokuvan historia kytkeytyy myöskin länsimaiseen visuaalisen representaation perinteeseen (mm. keskeisperspektiivi), joka tarkastelee ympäristöä yksilön näkökulmasta jäljitellen ihmissilmän havaintoa. (Lister 2004, 304-306.)

Juha Herkman kirjoittaa kirjassaan *Audiovisuaalinen mediakulttuuri* (2005) digitaalitekniikan yhteydessä teknologian aiheuttamista peloista. Digitaalitekniikkaan on liitetty ainakin kahdenlaisia pelkoja siitä, että teknologisoituneessa maailmassa katoaa inhimillisyys todellisuuden rakentuessa yhä enemmän teknologian varaan. Toisaalta pelätään myös erilaisten virtuaalitodellisuuksien vääristävän kuvaa maailmasta. Sen lisäksi, että pelätään tietokoneiden valtaa ihmisiin, on pelkona että ihmiset käyttävät valtaa koneiden avulla. (Herkman 2005, 74.) Tämä liittyy läheisesti pelkoon siitä, että digitaalitekniikan avaamien kuvamanipulaatiomahdollisuuksien myötä kuvajournalismin uskottavuus murenee. Pelätään sitä, että valokuvia manipuloidaan ja muunnellaan ja näin niiden välittämä todellisuuskin on muunneltua. On mielenkiintoista miten tekniikan ajatellaan muuttavan täysin kuvajournalismia, vaikka kuvia ottavat edelleen ne samat lehtikuvaajat melko samankaltaisten toimituskäytäntöjen ja eettisten normien luomissa kehyksissä. Tosin tämän tutkimukseni haastateltavat eivät kokeneet digitaalitekniikkaa uhkana. Digitaalitekniikan pelot näyttävät enemmänkin erilaisessa teoreettisessa kirjoittelussa. Mäenpään (2006) tutkimus lehtikuvaajista osoittaa sen, että ainakin sanomalehti Pohjalaisessa lehtikuvaajat ja muut lehtikuvien tuotantoprosessiin osallistuvat henkilöt rajoittavat ja säätelevät omaa työtään tiukoin normein ja toimintasäännöin, joskaan lehdessä ei oltu sovittu yhdessä mitään yleisiä toimintaohjeita, jotka koskisivat kuvaamista ja kuvien käsittelyä.

On paradoksaalista, että teknologia aiheuttaa pelkoja siitä, että teknologia vääristää kuvaa todellisuudesta tai todellisuuskuvaa vääristellään teknologian avulla, ja kuitenkin nimenomaan teknologia on kameran keksimisestä saakka ollut se peruste, johon nojaten valokuvaa on pidetty objektiivisena ja todenmukaisena. Tosin ainakin tämän tutkimuksen perusteella näyttäisi siltä, että sanomalehden uutiskuvien totuustakuu juontuu vielä voimakkaammin sanomalehtijournalismiin liittyvistä myyteistä kuin itse valokuvaan liittyvistä myyteistä, vaikka myös valokuvaan liittyy edelleen vahvana mielikuva siitä, että se syntyy kuin itsestään – ilman inhimillistä vaikutusta ja valintoja.

5.2 Lehtikuvan taide

Merja Salo esittää kirjassaan *Imageware*, että lehtikuvat ovat estetisoituneet television yleistymisen myötä, koska uuden kilpailijan vuoksi lehtikuvan rooli on muuttunut katseen pysäyttäjäksi katseen pidempiaikaiseksi vangitsijaksi. Estetisoitumisella Salo tarkoittaa kuvien dramatisointia visuaalisin keinoin. Dramaattinen kuva on huolella sommiteltu, yksinkertainen, tehokas ja läheltä tapahtumaa otettu, eli yleensä siitä on rajattu kaikki kuvaajan mielestä ylimääräiset elementit pois. Estetiikan ja dramatiikan arvostus näkyy muun muassa siinä, millaisia lehtikuvia palkitaan kansallisissa ja kansainvälisissä lehtikuvakilpailuissa, mikä puolestaan muokkaa niitä odotuksia joita lehtikuvalle asetetaan. (Salo 2000, 27-29.) Olisi mielenkiintoista joskus tutkia, ovatko lehtikuvakilpailuissa palkitut kuvat niitä samoja, joita lehden lukijat arvostavat. Näppituntumalla arvioiden haastateltavieni vastaukset viittaavat siihen, että he arvostavat lehtikuvissa melko samanlaisia piirteitä kuin mitä lehtikuvakilpailujen kuvissa on arvostettu viime vuosina: toimintaa ja selkeyttä.

Uutiskuvan ja lehtikuvauksen konventioiden muutos liittyy myös laajempaan muutokseen joukkoviestimissä. Taloudellinen lama ja lehtitalojen taloudelliset vaikeudet 1990-luvun alkupuolella vaikuttivat sanomalehtien sisältöihin, joskin

Heikki Luostarisen ja Turo Uskalin (2005, 2-6) mukaan muutos alkoi jo ennen 90-luvun lamaa. Laman myötä mediasta tuli aikaisempaa selvemmin taloudellista voittoa tavoittelevaa toimintaa ja medioiden keskinäinen kilpailu lisääntyi selvästi. Niin myös sanomalehdet alkoivat kilpailla sisällöillä, jotka myyvät. Lehtijutut painottuivat ns. human interest -juttuihin, ja uutisjuttuihinkin haettiin enemmän tunnetta ja dramatiikkaa. Kuvien määrä ylipäättäänkin lisääntyi lehdissä ja jutuista tuli sisällöltään kevyempiä ja lyhyempiä. Aikaisemmin journalismin johtavina periaatteina toimineet poliittiset, sivistykselliset ja kulttuurin ylläpitämiseen liittyvät arvot saivat väistyä taloudellisen tuoton tavoittelun tieltä. (Luostarinen & Uskali 2005, 2-7.) On mielenkiintoista, että tästä kehityksestä huolimatta haastattelemani sanomalehden lukijat pitivät tekstiä niin yliveraisesti sanomalehden varsinaisena sisältönä.

Liiallisen estetiikan ja dramatisoinnin on nähty olevan uhka lehtikuvien uskottavuudelle. Lehtikuvaan kohdistuukin hyvin ristiriitaisia odotuksia – sen tulisi samalla olla näyttävä, herättää huomiota ja kuitenkin olla mahdollisimman luonnollinen ja jäljitellä ihmissilmän havaintoa. Jenni Mäenpään (2006) pro gradu -työssä haastatellut lehtikuvaajat mainitsevat epätavalliset kuvakulmat, rajauksen, sävyjen säädön, uudenlaisen sommittelun ja totutusta poikkeamisen lisäävän kuvan kiinnostavuutta. Toisaalta kuvaajat olivat asettaneet itselleen sääntöjä siitä, miten paljon kuvaa voi muokata ja miten paljon lehtikuva voi poiketa totutuista konventioista. Yksi lehtikuvaajien haastatteluisissa selkeästi esille tullut seikka oli, että kuvaajien mielestä kuvan kohteet, kuvakulmat ja rajaukset täytyy valita siten, että lehden lukija saa mahdollisimman oikean käsityksen tapahtuneesta. Kuvan dramatisoinnin ja dokumentaarisuuden ei kuitenkaan nähty olevan ristiriidassa keskenään. (Mäenpää 2006, 51-55.)

Suomessa lehtikuvaajia koulutetaan yhä enenevässä määrin taidekorkeakouluissa, joissa puhtaan teknisen osaamisen ja journalististen käytäntöjen ohella tärkeänä osana valokuvaamista ovat itseilmaisuuksien ja luovuus. Näiden ns. uuden polven kuvaajien myötä lehtikuvakulttuuri on myös jonkin verran uudistunut. Kuten aiemmin onkin jo todettu, lehtikuvat ovat tulleet television myötä entistä

visuaalisemmiksi, mikä tarkoittanee näyttävyyttä, selkeyttä ja taiteesta tuttuja sommitteluja. Dramatiikkaa ja tunteita korostetaan entistä enemmän. 2000-luvulla lehtikuvissa on näkynyt paljon laajakulman käyttöä, kuvaaja menee kohdetta lähelle ja kuvasta rajataan mahdollisimman tarkasti kaikki ylimääräiset elementit pois. Lehtikuvaaja voi myös tietoisesti rikkoa lehtikuvauskonventioita esimerkiksi ottamalla kuvan erikoisesta kuvakulmasta tai rajaamalla kuvan totutusta poikkeavasti. Kuvaajan vaikutus kuvan synnyssä tulee siis melkein päällekkäin esille, mikä on täysin päinvastaista verrattuna aiempaan dokumentaariseen kuvaustapaan nähden.

On mielenkiintoista nähdä mitä tapahtuu lehtikuvauskulttuurille ja lehtikuviin liittyville myyteille, kun sukupolvenvaihdos on tapahtunut kokonaan ja taidekoulujen kasvattien kuvaamat lehtikuvat muodostavat enemmistön lehden visuaalisesta sisällöstä. Tekemäni tutkimuksen perusteella vaikuttaa siltä, että klassinen vanha dokumenttikuvaustapa näyttyy lehtien lukijoille parempana ja todempana kuin uudet muotoratkaisut ja lähestymistavat. Esimerkkikuvista miellyttävimpinä ja parhaimpina nähtiin ne kuvat, jotka on otettu perinteiseen tyyliin siten, että lehtikuvaaja ei tuo voimakkaasti kuvassa esiin omaa persoonallista kädenjälkeään tai tyyliään vaan mukailee yleisiä vallitsevia lehtikuvausten konventioita.

Lehtivalokuvia ei juuri pysähdytä pohtimaan, eikä niiden sanomaa erityisesti tai tietoisesti tulkita. Mielestäni tämä jos jokin osoittaa sen, miten valtava voima valokuvalla tai paremminkin sen taustalla vaikuttavilla konventioilla on vaikuttaa ihmisten näkemyksiin, käsityksiin ja tunteisiin. Jos teksti luetaan toimittajan kirjoittamana, mutta kuvia *vain* katsotaan, on selvää että lehtivalokuvan sanoma vaikuttaa katsojaansa paljon suuremmin ja puhtaammin. Lehtikuvaajien koulutuksessa voisi olla järkevää uhrata aikaa myös lehtikuvan journalismiin ja asettaa se kriittisen tarkastelun alle: Miksi minä otan tämän kuvan? Miksi rajaan sen näin? Mitä lukija oikeasti haluaa nähdä tästä tapahtumasta vai kuvaanko siksi näin, että saan näyttäviä kuvia portfoliooni? Kriittinen konventioiden ja myös oman toiminnan tarkastelu saattaisi tuottaa hyvin erilaista kuvastoa sanomalehtiin kuin mitä niissä nykyisin pääkuvastona on. Tosin lehtikuvaajat eivät ole yksin

päättämässä siitä, mitä kuvia lehdessä julkaistaan, joten itsekriittisen ja itsestäänselvyyksiä kyseenalaistavan asenteen pitäisi ulottua kaikkiin kuvatuotantoprosessiin osallistuviin. Myös kirjoittavan toimittajan tulisi ymmärtää lehtikuvien merkitys osana juttua.

Kuvien vastaanottoon tällainen tuskin vaikuttaisi merkittävästi. Lehtiä luettaneen edelleen samankaltaisesti, mutta ainakin sanomalehti pystyisi tuolloin tarjoamaan lukijoille juuri heidän tarpeitaan ja toiveitaan vastaavia lehtivalokuvia: selkeitä, informatiivisia ja tapahtumarikkaita kuvia, joista käy selvästi ilmi kuvan aihe. Lehtikuvaajan on toivottavaa käyttää omaa näkemystään siitä, mikä uutistapahtumassa on kuvaamisen arvoista ja kertoo parhaiten aiheesta, niin kauan kuin tämä näkemys tai persoonallinen ote ei mene kuvan tiedonvälityksellisen tehtävän edelle.

KIRJALLISUUSLUETTELO

- ALASUUTARI, PERTTI (1999): Rethinking the Media Audience. London: Sage.
- BARTHES, ROLAND (1973): Mythologies. Frogmore: Paladin.
- BARTHES, ROLAND (1984): Writing Degree Zero & Elements of Semiology. London: Jonathan Cape Ltd.
- BARTHES, ROLAND (1985): Valoisa huone. Suom. LINTUNEN MARTTI & SIRONEN ESA & LEHTO LEEVI. Helsinki: Kansankulttuuri & Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- BARTHES, ROLAND (1986): Kuvan retoriikkaa. Teoksessa LINTUNEN MARTTI (toim.): Kuvista sanoin 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- BARTHES, ROLAND (1987): Image-Music-Text. Essays selected and translated by STEPHEN HEATH. London: Fontana.
- BARTHES, ROLAND (1994): Mytologioita. Suom. PANU MINKKINEN. Helsinki: Gaudeamus.
- BARTHES, ROLAND (2003): Extracts from Camera Lucida. Teoksessa WELLS LIZ (toim.): The Photography reader. New York: Routledge.
- BAUMAN, Zygmunt (1996): Postmodernin lumo. AHPONEN & CANTELL (toim.). Tampere: Vastapaino.
- BERGER, JOHN (1991): Näkemisen tavat. Helsinki: Love kirjat.
- BOURDIEU, PIERRE (1986): Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä. Teoksessa LINTUNEN MARTTI (toim.): Kuvista sanoin 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- ECO, UMBERTO (1982): Critique of the Image. Teoksessa BURGIN VICTOR (toim.): Thinking Photography. London: Macmillan Education.
- ESKOLA, JARI & SUORANTA, JUHA (1998): Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- FAIRCLOUGH, NORMAN (1997): Miten media puhuu. Tampere: Vastapaino.
- FISKE, JOHN (2005): Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. Tampere: Vastapaino.
- HALL, STUART (1999): Identiteetti. Tampere: Vastapaino.

- HERKMAN, JUHA (2001): Audiovisuaalinen mediakulttuuri. Tampere: Vastapaino.
- HONGISTO, ILONA (2006): Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen. Teoksessa RIDELL SEIJA, VÄLIAHO PASI & SIHVONEN TANJA (toim.) Mediaa välittämässä. Tampere: Vastapaino.
- HUOVILA, TAPANI (1996): Toimittaja – vastuussa oleellisesta muutoksessa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston viestintätieteiden laitoksen julkaisuja.
- HÖIJER, BIRGITTA (1999): To Be an Audience. Teoksessa ALASUUTARI PERTTI: Rethinking the Media Audience. London: Sage.
- JOKINEN, JUHILA & SUONINEN (1999): Diskurssianalyysi liikkeessä. Tampere: Vastapaino.
- JUPPI, PIRITA (2004): Keitä me olemme? Mitä me haluamme? Eläinoikeusliike määrittelykamppailun, marginalisoinnin ja moraalisen paniikin kohteena suomalaisessa sanomalehdistössä. Jyväskylän yliopisto.
- KEMBER, SARAH (1998): Virtual anxiety: photography, new technologies and subjectivity. Manchester: Manchester University Press.
- KUNELIUS, RISTO (1997): Viestinnän vallassa. Johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin. Helsinki: WSOY.
- KUUSAMO, ALTTI (1990): Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta. Helsinki: Gaudeamus.
- LEHTONEN, MIKKO (2001): Syyskuun yhdenentoista merkitys. Tampere: Vastapaino.
- LISTER, MARTIN (2004): Teoksessa WELLS LIZ (toim.): Photography: A Critical Introduction. Kolmas painos. London: Routledge.
- LUOSTARINEN, HEIKKI & USKALI. TURO (2005): Suomalainen journalismi ja yhteiskunnan muutos 1980 – 2000. (<http://www.sitra.fi>)
- MINKKINEN, PANU (suom.) (1994): Esipuhe teoksessa BARTHES ROLAND: Mytologioita. Helsinki: Gaudeamus.
- MÄENPÄÄ, JENNI (2006): Kuvan tekijät. Kuvajournalistiset käytännöt sanomalehti Pohjalaisessa. Tampereen yliopisto: Tiedotusopin pro gradu -tutkielma.
- MÄENPÄÄ, JENNI (2008): Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä.

Tampere: Tampere University Press.

- MÄNTYMÄKI, EEVA (2006): Hyvinvointivaltio eetterissä. Yleisradion rakentuminen populaarien diskurssien kentillä. Tampere: Tampere University Press.
- NEWHALL, BEAUMONT (1986): Katsaus taaksepäin dokumentaariseen esitykseen. Teoksessa LINTUNEN MARTTI (toim.): Kuvista sanoin 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- NOPONEN, SAMI (1996): Uutiskuva röntgenissä. Teoksessa LUOSTARINEN HEIKKI, KIVIKURU ULLAMAIJA & UKKOLA MERJA (toim.): Sopulisilppuri. Mediakritiikin näkökulmia. Helsinki: Palmenia.
- PANTTI, MERVI (2004): Taistelu sydämistä ja mielistä: Stuart Hall ja kulttuurintutkimus. Teoksessa MÖRÄ TUOMO, SALOVAARA-MORING INKA & VALTONEN SANNA (toim.): Mediatutkimuksen vaeltava teoria. Helsinki: Gaudeamus.
- PIETILÄ, VEIKKO (1997): Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä. Tutkimusalan kehitystä jäljittämässä. Tampere: Vastapaino.
- RIDELL, SEIJA (1998): Joukkoviestinnän vastaanoton käsitteellistämisestä ja tutkimisesta 1930-luvulta nykypäiviin. Teoksessa KIVIKURU ULLA & KUNELIUS RISTO (toim.): Viestinnän jäljillä. Helsinki: WSOY.
- SALO, MERJA (2000): Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa. Jyväskylä: Gummerus.
- SAUSSURE, FERDINAND (1974): Course in General Linguistics. London: Peter Owen.
- SAVES, SEPPO (1986): Kuvajournalismi sellaisena kuin olen sen kokenut. Espoo: Weilin + Göös.
- SEPPÄNEN, JANNE (2001a): Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino.
- SEPPÄNEN, JANNE (2001b): Valokuvaa ei ole. Helsinki: Musta Taide & Suomen valokuvataiteen museo.
- SEPPÄNEN, JANNE (2005): Visuaalinen kulttuuri: teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.
- SONTAG, SUSAN (1984): Valokuvauksesta. Hämeenlinna: Karisto.

VANHANEN, HANNU (2002): Kuvareportaasin (r)evoluutio. Tampere: Tampere University Press.

WELLS, LIZ (toim.) (2004): Photography: A Critical Introduction. Kolmas painos. London: Routledge.

HAASTATTELUN TEEMAT

Miten luet sanomalehteä eli mitkä ovat omat lukutottumukset ja mielenkiinnon kohteet?

Millainen on hyvä lehtikuva?

Millainen on hyvä lehtikuvaaja?

Miten lehtikuva eroaa muista valokuvista?

Voiko lehtikuvaa muokata ja voiko kuvaustilanteita lavastaa?

Esimerkkikuvien tarkastelua yksitellen, mitä ajatuksia kuva herättää? Minkä kuvista valitsisit lehteen?

















