

Tampereen yliopisto

Mirja Sipinen

AIKANSÄ KUVIA

Vertauskuvallisuus ja visuaaliset keinot Vuoden lehtikuvissa 1962 - 2004

Tiedotusopin pro gradu –tutkielma

Toukokuu 2006

Tampereen yliopisto
Tiedotusopin laitos

SIPINEN, MIRJA:

Aikansa kuvia: Vertauskuvallisuus ja visuaaliset keinot Vuoden lehtikuvissa 1962 - 2004
asiasanat: Vertauskuvallisuus, metafora, metonymia, Vuoden lehtikuvat, kuvajournalismi

Pro gradu –tutkielma, 84 s. 1 liitesivu
Tiedotusoppi
Toukokuu 2006

Tutkielmani ydintavoite on pohtia suomalaisen kuvajournalismin ihanteita ja niiden kehitystä Vuoden lehtikuvien kautta. Olen pyrkinyt löytämään ominaisuuksia, jotka eri aikakausina ovat parhaiten luonnehtineet Vuoden lehtikuva -kilpailun voittokuvia. Erityisesti olen kiinnittänyt huomiota kuvien vertauskuvalliseen sisältöön ja tapoihin ilmaista vertauskuvia.

Aineistoni koostuu Vuoden lehtikuvista kilpailun käynnistymisestä, vuodesta 1962 vuoteen 2004 saakka. Analyysikeinona olen käyttänyt semiotiikan käsitteistöä, mutta myös taidehistoriallisia lähestymistapoja.

Tutkimukseni alkuosa keskittyy yksittäisiin laadullisiin kuva-analyyseihin. Niissä pyrin arvioimaan sitä, rakentuuko kuvan keskeinen viesti vertauskuvalle, ja välittääkö kuva mahdollista vertauskuvallista viestiään metaforan tai metonymian kautta. Arvioin myös kunkin kuvan muotokieltä, tunneskaalaa ja päähenkilöiden merkitystä kuvan kokonaisviestille.

Toisessa osassa olen pyrkinyt saamaan Vuoden lehtikuvista laajemman yleiskuvan tilastollisen analyysin avulla. Olen luokitellut kuvat eri luokkiin mm. päähenkilöiden, pelkistämisen sekä vitsikkyyden ja vakavuuden mukaan. Olen myös luokitellut kuvat vertauskuvallisuuden mukaan metaforisiin, metonymisiin sekä vertauskuvallisesti neutraaleihin kuviin. Näin olen voinut vertailla erityyppisten kuvien osuuksien muutoksia erilaisilla aikaväleillä.

Vertauskuvallisuuden osalta lähtöhypoteesini näyttää pitävän paikkansa: Suuri enemmistö kuvista kertoo sanomansa vertauskuvien avulla. Metaforisten kuvien osuus on vuosien saatossa vähentynyt, ja yhä useampi voittokuva käyttää ilmaisuunsa metonymisia vertauskuvia. Mistään heiluriliikkeen tapaisesta muutoksesta ei kuitenkaan voida puhua, pikemminkin vertauskuvallisuuden käyttö on monipuolistunut siten, että kilpailussa menestyy nykyään niin metaforinen kuin metonyminenkin kuva.

Muista tuloksista selkeimpiä olivat muutokset päähenkilöiden luokissa. 1960- ja 1970 -luvulla poliitikkoja esittävät kuvat olivat selvästi muita tyyppisiä suosituimpia. 1980-luvulla muiden merkkihenkilöiden kuvat alkoivat nousta yleisimmäksi tyyppiä. 1990- ja 2000-luvuilla tavalliset kansalaiset ovat selvästi suosituin Vuoden lehtikuvan kohde. Kaikista Vuoden lehtikuvista vain kaksi esittää jotakin muuta kuin ihmisiä.

Tulosten perusteella suomalaisessa kuvajournalismissa on todellakin tapahtunut muutoksia. Etenkin tilastollisesta analyysistä selviää, että palkinnon arvoisiksi katsottavat lehtikuvauksen lajit ovat monipuolistuneet. Myös kiinnostus arkeen on lisääntynyt, mikä näkyy mm. yksityishenkilöiden kuvaamisen yleistymisenä. Arkisuus ja yksityisyys näyttää lehtikuvissa kulkevan käsi kädessä metonymisten vertauskuvien kanssa.

Sisällys:

1. Johdanto	1
2. Tutkimuksen lähtökohdat	4
2.1 Tutkimusongelma ja viitekehys	4
2.2 Aineisto ja aiheen rajaus	5
3. Vuoden lehtikuva –kilpailu	7
3.1 Vuoden lehtikuva Suomessa	7
3.2 World Press Photo	8
4. Käsitteiden määrittely	9
4.1 Troopit eli ajatuksen kuvat	9
4.2 Merkityssiirtymiä eri tasoilla	10
4.3 Metafora konkreetisoi abstraktin	12
4.4 Sairaana ydinreaktorin arvoitus - 1996 Hannes Heikura: Atomi, kuuluuko?	15
4.5 Vieras, vaarallinen ja vangittu -1990 Hans Paul: Ennen luovutusta	17
4.6 Metonymia jäljittelee todellisuutta	20
4.7 Monitasoinen metonymia - 1979 Heikki Kotilainen: Iranin naisia	21
5. Metaforinen ja metonyminen kuvailmaisuus	23
5.1 Metaforinen kuvailmaisuus	24
5.2 Metonyminen kuvailmaisuus	25
5.3 Metafora vai metonymia? 1988 Erkki Raskinen: Itsenäinen Viro	26
5.4 Vertauskuvallisuutta vai ei? 1998 Sirpa Rähä: Minkkien metsästys	28
5.5 Myytit, symbolit ja allegoriat	30
5.6 Kohti tiensä päätä - 1981 Erkki Laitila: Tamminiemi eräänä lokakuun aamuna klo 6.15	31
5.7 Kristillinen allegoria - 1984: Leif Weckström: Citius Altius Fortius	33
6. Kuvien tilastollinen analyysi	35
6.1 Hypoteesi: Trooppien vaikutus kuvailmaisuun	35
6.2 Metodi	36
6.3 Luokkien määritelmät	38
7. Kuva-analyysitiivistelmät Vuoden lehtikuvista 1962 – 2004	40
8. Tilastollisen analyysin tulokset	55
8.1 Vertauskuvallisuus	55
8.2 Esteettinen dramatisointi ja pelkistäminen	59
8.3 Esimerkki pelkistämisestä - 1974 Kaius Hedenström: Yksin	63
8.4 Päähenkilöt	65
8.5 Poliitikot myyttisinä hahmoina - 1989 Sverker Ström: Toivotaan toivotaan	68
8.6 Vitsikkyys ja vakavuus	71
8.7 Metafora ja visuaalinen vitsi - 1982 Peter Jansson: Kukko ja kotka	76
9. Loppupäätelmät	78
Lähteet	

1. Johdanto

Mietin pitkään, miten Vuoden lehtikuvia voisi lähestyä. Aihe tuntui jättimäiseltä: Reilut neljäkymmentä vuotta valokuvahistoriaa, journalismin historiaa ja yleistä historiaa. Voittaneita kuvaajia on kymmeniä, aiheet ovat vaihdelleet luonnosta laivaonnettomuuksiin ja politiikan avainhetkistä tavallisen kansan arkeen. Myös tyyllilajeja ja tunnelmia tuntuu olevan loputtomasti. Mikä voisi olla se yhteinen nimittäjä, jonka kautta Vuoden lehtikuvista löytyisi jokin selkeä jatkumo, kehityksen punainen lanka? Mitä ominaisuutta kuvista voisi etsiä?

Tehtävän haasteellisuutta lisäsi alusta lähtien se, ettei Vuoden lehtikuvia ole järjestelmällisesti tutkittu tai niiden historiaa yhtenäisesti talletettu. Useiden varhaisten voittokuvien uutistapahtumat ovat jääneet lyhyiksi maininnoiksi historiankirjoissa. Lisäksi kilpailun alkuvuosina voittokuvien tietoja ei julkaistu tai arkistoitu läheskään niin perinpohjaisesti kuin nykyään. Siksi kuva-analyysit piti joissakin tapauksissa aloittaa selvittämällä juurta jaksuen hyvinkin perustavanlaatuisia seikkoja: Onko voittokuvaa yleensä valittu? Kuka sen on ottanut ja mitä tapahtumaa kuva esittää?

Kun kuvat ja niiden tarinat olivat lopulta löytyneet, asetin kuvat peräkkäin ja katsoin kuvarivin alusta loppuun. Teoreettisen pohdinnan sijaan paljas silmä antoi alkuperäiseen kysymykseeni parhaan vastauksen: Koko kilpailun vanhimmat ja uusimmat kuvat yksinkertaisesti näyttivät aivan erilaisilta. Vuoden 1962 kaksi voittokuvaa, Helge Heinosen Onnen laukaus ja Caj Bremerin Napoleon erosivat vuosien 2003 ja 2004 voittajista, Markus Jokelan Asemarkkinat Bagdadissa ja Eetu Sillanpään Pohjanmaa tulvii –kuvista kuin yö ja päivä.

Kuvat ovat erilaisia jo perustason tarkastelussa: Vastakkain on kaksi mustavalkoista pystykuvaa ja kaksi värillistä vaakakuvaa. Olennaiset erot ovat kuitenkin syvemmällä. Vuoden 1962 kuvat ovat selkeitä ja yksinkertaisia niin kuvakieleltään kuin aiheeltaan. Molemmissa on aikansa superjulkkis, jonka tunnistamista helpottaa selkeä, dynaaminen kuvakieli. Kultainen leikkaus ja voimakkaat kontrastit tuovat aiheen esiin, ylimääräiset elementit on rajattu pois.

Vuosien 2003 ja 2004 voittokuvissa ei ole enää juuri mitään yksinkertaista. Kultainen leikkaus on läsnä, mutta se ei enää jäsennä kuvan muotoa kuin viitteellisesti. Tuiki tuntemattomat henkilöt on tavoitettu keskeltä outojen tapahtumien sarjaa, kuvanottohetkelläkin hitaan mutta jatkuvan muutoksen keskellä. Silmä liikkuu kuvassa, tarttumapintaa ja yksityiskohtia on loputtomasti. Selkeää päähenkilöä ei ole, tätä korostaa sattumanvaraisen oloinen rajauskin. Edes nimet eivät kerro miten kuvia pitäisi tulkita.

Nämä neljä kuvaa kirkastivat minulle sen, että jotain todella on tapahtunut. Jos näin erilaiset kuvat voidaan valita vuoden parhaiksi, kuvakulttuurissa on täytynyt tapahtua jonkinlainen rakennemuutos. Ammattikunta on alkanut tavoitella ja rohkaista erilaista kuvailmaisua kuin aikaisemmin.

Suurimmat erot ovat kuitenkin vielä muotoakin syvemmillä. Nämä kuvat esittävät maailman ratkaisevasti eri keinoin. Tapa jolla ne viittaavat todellisuuteen on muuttunut. Kirjallisuudessa tällaisia viittaussuhteita on usein selitetty vertauskuvallisuuden kautta. Vertauskuvallisuuden käsitteisiin tartuin nyt myös minä Vuoden lehtikuvien analyysissäni.

Kiitän saamastani taloudellisesta tuesta Suomen Lehtikuvaajarahastoa sekä Patricia Seppälän säätiötä. Avusta ja tuesta kiitän myös Suomen valokuvataiteen museota.



**Ylhäällä vasemmalla:
Caj Bremer: Napoleon (1962)**

**Ylhäällä oikealla:
Helge Heinsonen:
Onnen laukaus (1962)**

**Markus Jokela:
Asemarkkinat Bagdadissa (2003)**



**Eetu Sillanpää:
Pohjanmaa tulvii (2004)**

2. Tutkimuksen lähtökohdat

2.1 Tutkimusongelma ja viitekehys

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt etsimään ja analysoimaan Vuoden lehtikuvista visuaalisia ominaisuuksia, jotka kuvaisivat parhaiten journalistisen kuvakulttuurin muutoksia 1960-luvulta 2000-luvulle. Keskeinen kysymykseni kuuluu: Onko suomalainen kuvajournalistinen ilmaisu muuttunut niin että kilpailun voittokuvien jatkumossa olisi nähtävissä jonkinlainen yhtenäinen kehityslinja, ja jos on, miltä tämä linja näyttäisi? Vuoden lehtikuvat ovat mielestäni erinomainen kohde tällaiselle tutkimukselle, sillä ne edustavat alan ammattikunnan itse itselleen asettamia ihanteita ja tavoitteita, sellaista kuvajournalistista linjaa jota kuvaajat itse haluavat vuosittain nostaa esiin. On tietysti selvää, että hyviä ja arvostettuja kuvaamisen tapoja on loputtoman monia. Silti uskon, että voittokuvat antavat jo suuntaa siitä, miten ihanteiden painopiste on muuttunut.

Kuva-analyysien ydinteemaksi olen valinnut vertauskuvallisuuden tyypit, erityisesti metaforan ja metonymian käsitteet. Nämä kuvaavat mielestäni hyvin niitä tapoja ja viittaussuhteita, jolla lehtikuvat usein esittävät ja määrittelevät todellisuutta. Keskeinen lähteeni ja omien analyysieni esikuva on ollut George Lakoffin ja Mark Johnsonin metaforatutkimus, jota he ovat esitelleet useissa kirjoituksissaan, etenkin 80-luvulla julkaistussa klassikkoteoksessaan *Metaphors We Live By*. Heidän tutkimuksiinsa viittaavat myös suomalaiset metaforatutkijat, esimerkiksi Iina Hellsten. Hellsten on yksi harvoja suomalaisia suomalaistutkijoita, jotka ovat lähestyneet nimenomaan journalismia metaforien ja metonymioiden näkökulmasta.

Itse lähestyn kuvajournalismia paitsi tiedotusopin tutkimusmenetelmien, myös kuvataiteen ja taidehistorian viitekehystä. Olen pyrkinyt yhdistämään tutkimusotteessani tiedotusopillista semiotiikkaa sekä toisaalta taidehistorian keinoja, erityisesti taideteoreetikko Erwin Panofskyn kehittämää ikonografista lähestymistapaa. Monelta osin semiotiikka ja ikonografinen taiteentutkimus ovatkin läheisessä suhteessa. Ikonografian katsotaan usein olevan jopa ”taidehistorian semiotiikkaa” (Kuusamo 1996, 30). Olen käyttänyt taidehistorian näkökulmia avaamaan muitakin lehtikuvauksen osatekijöitä taidehistorian kautta, mm. analysoimalla lehtikuvien todellisuusvaikutelmaa realistisen taiteen näkökulmasta. Tällaisia lähestymistapoja on käytetty nimenomaan kuvajournalismin tutkimuksessa varsin vähän, ja siksi ne tuntuivatkin tuoreilta ja kokeilemisen arvoisilta.

2.2 Aineisto ja aiheen rajaus

Pääasiallinen aineistoni koostuu Vuoden lehtikuvista vuodesta 1962 vuoteen 2004 saakka. Tutkittuja kuvia on kaikkiaan neljäkymmentä. Olen rajannut aiheeni niin, että työssäni mukana ovat vain Vuoden lehtikuvaksi yltäneet kuvat, ei siis esimerkiksi Vuoden uutiskuvia tai Vuoden reportaaseja. Ihannetapauksessa paras tapa tutkia kilpailukuvia olisi ollut analysoida kaikki lehtikuvakilpailussa menestyneet kuvat eri kilpailukategorioineen. Pro gradun kokoisen tutkielman puitteissa kannatti mielestäni rajata tutkimusaihe järkeväksi ja keskittyä näihin neljäänkymmeneen voittokuvaan ja niiden keskeisimpiin ominaisuuksiin. Olen myös jättänyt käsittelemättä erilaiset kunniamaininnat – huolimatta siitä että muutamina vuosina jury on myöntänyt pelkkiä kunniakirjoja. Katson, että tällaisina vuosina pääpalkinto on jätetty antamatta. Tätä näkemystä tukivat puhelinhaastattelussani mm. Suomen Lehtikuvaajat ry:n nykyinen puheenjohtaja Markku Niskanen ja entinen puheenjohtaja Jorma Komulainen (Puhelinhaastattelut 27.9.2005).

Näin rajattuna aiheistoni pysyi loogisesti määriteltynä ja järkevän kokoisena. Vaikka aineisto jäikin näin melko pieneksi, saatoin sen avulla testata hypoteesini ja esittää joitakin arvioita suomalaisen kuvajournalismin kehityskuluista. Jos metodini osoittautuu toimivaksi, mikään ei estä toteuttamasta sen avulla laajempaa tutkimusta suuremmista kuvajoukoista.

Taideteoreetikko Erwin Panofsky on todennut, että kaikki kuvatutkimus perustuu paljolti katsojan sisäsyntyiseen intuitioon. Tämän lisäksi kuva-analyysi kuitenkin vaatii tuekseen ajan kuvakulttuurin tuntemusta, tyylien ja tyyppien historiaa (Panofsky 1970, 64). Panofsky toki tarkoittaa tällä historialla ensisijaisesti taidehistorian ilmaisutapoja ja klassisessa kuvataiteessa toistuvia kuvaelementtejä. Silti kuvajournalismin kohdalla tätä tyyppien ja tyylien historiaa on vaikea kuvitella ilman uutistapahtumiin ja -valokuvaan liittyvää historiaa. Olenkin pyrkinyt tukemaan tulkintojani Vuoden lehtikuvista hankkimalla tausta-aineistoa sanoma- ja aikakauslehtilähteistä. Erityisen olennainen on ollut Suomen Valokuvamuseon lehtiarkisto.

Valitettavan usein Vuoden lehtikuvia koskevat lehtijutut ovat tosin olleet tiedotepohjaisia artikkeleita, jotka toistuvat identtisinä julkaisusta toiseen. Tämä koskee varsinkin pienehköjä maakunta- ja paikallislehtiä. Pääkaupunkivetoinen, suurten lehtien hallitsema kisa on kenties paikallislehdistössä koettu vieraaksi tai paikallisjournalismin kannalta merkityksettömäksi. Toisaalta, nimekkäiden kollegojen töitä ei ole ehkä haluttukaan julkisesti arvostella. Analyyttisempaa otetta on löytynyt enimmäkseen suurehkoista lehdistä ja ammattilehdistä, etenkin

Valokuva-lehdestä. Keskeisimpiä sanomalehtilähteitäni ovat olleet Aamulehti, Helsingin Sanomat, Uusi Suomi sekä Hufvudstadsbladet.

Olen käyttänyt lehtijuttuja pikemminkin analyysejani tukevana aineistona kuin lähteenä, sillä lehdissä käyty keskustelu ei yksin ole riittävän tukeva lähtökohta kuva-analyysille. Lehtijuttujen käsittelyä ajoittain myös lähdenäkökulmasta voisi kuitenkin perustella sillä, että suomalainen lehtikuva on ehtinyt pitkään olla tiedotusopillisen tutkimuksen marginaalissa. Viime vuosina tilanne on onneksi muuttunut, ja kuvatutkimus on alkanut nousta uudella tavalla esiin. Aiemmin kuvajournalistista keskustelua kuitenkin on käyty vilkkaimmin ammattilehdissä.

Tausta-aineistoa tarvitaan myös siihen, että kuva voidaan asemoida kontekstiinsa muiden kuvien joukossa. Teoksen merkitystähän tuottaa myös tutkimus ja kritiikki. Taidehistorioitsija Ville Lukkarinen kuvaa esimerkiksi Mona Lisa -maalauksen aseman syntyneen suurelta osin taide-eliitin ja yleisön ihannoivan vuoropuhelun tuloksena. Teoksesta tuli nopeasti myyttinen esine, tekijänsä nerouden tuote. Maalauksen nykyinen maailmanmaine onkin vähintään yhtä paljon tämän kontekstin kuin itse teoksen taidokkuuden syytä. (Lukkarinen 1998, 40)

Toisen näkökulman teosmystiikkaan tarjoaa Taideteollisen korkeakoulun valokuvauksen professori Merja Salo. Salon mukaan tietyn kuvan kohdalla voidaan tehdä ”kulttuurinen sopimus”, jonka turvin tietty kuva alkaa kertoa tarinaa tietyistä tapahtumasta. (Salo 2000, 21). Tällaisia uutiskuvia ovat mm. Robert Capan kuva kuolevasta sotilaasta Espanjan sisällissodassa ja Joe Rosenthalin Iwo Jima -kuva. Kumpikin kuva on noussut konkreettisen aiheensa yläpuolelle ja alkanut kertoa myyttistä tarinaa. Salo muistuttaa myös, että symboliarvo voi syntyä myös pelkän jatkuvan toiston tuella. Näin on käynyt monille mainoskuville. Mm. Marlboro-miehestä on tullut osa kansainvälistä mainoskulttuuria, sarjakuvasankarin tapainen hahmo jolla on tietyt, tunnetut ominaisuutensa – olivatpa itse mainokset visuaalisesti kekseliäitä tai eivät.

Suomalaisen kuvajournalismin mittakaavassa samantapainen kehitys myyttiseksi kuvaksi on tapahtunut mm. Hannes Heikuran Myllylä-kuvalle ”Loputon tuska” sekä useille voittoisille Kekkoskuville, esimerkiksi Bremerin kuvalle Napoleon ja Erkki Laitilan kuvalle Tamminiemi eräänä lokakuun aamuna klo 6.15. Niitä on mahdotonta katsoa viattomalla silmällä, ilman että tulkintaan väistämättä vaikuttaisi niiden symbolinen merkitys. Nämä kuvat ovat enemmän kuin historiallisia hetkiä esittäviä kuvia, ne ovat kuvia joille on syntynyt oma historiansa.

Kun kuvalle on syntynyt tällainen myyttinen merkitys, siihen voidaan myöhemmin viitata uusissakin kuvissa. Ehkä parhaiten asia ilmaisee Umberto Eco pohtiessaan maailmankuulujen uutiskuvien merkitystä: ”Jokainen näistä kuvista on kuin filmi, joka olemme nähneet, joka muistuttaa toisia filmejä, joiden tekijät ovat nähneet tämän.” (Eco 1985, 253)

3.Vuoden lehtikuva -kilpailu

3.1 Vuoden lehtikuva Suomessa

Erilaisia valokuvapalkintoja jaettiin vuosia, ellei vuosikymmeniä ennen virallista Vuoden lehtikuva -kisaa. Jo 1950-luvulla Suomen lehtikuvaajat ry. alkoi jakaa Vuoden miellyttävimmän kuvattavan palkintoa. Vuonna 1966 syntyi Sitruuna-palkinto, joka myönnettiin erityisen hankalille kuvattaville. (Runeberg 1984, 162 – 163)

Vuoden lehtikuva valittiin ensimmäisen kerran vuonna 1962. Tuolloin tuli kuluneeksi viisitoista vuotta Suomen Lehtikuvaajat ry:n perustamisesta. Yhdistyksellä oli alusta lähtien tapana jakaa kiertopalkintoja epävirallisen kuukausikilpailun voittaneille kuvaajille. Vuonna 1962 kilpailu laajeni kaikille avoimeksi. Ensimmäisenä palkittiin Caj Bremer ”Napoleon” –kuvallaan, jossa presidentti Kekkonen esiintyy Korsikalla Napoleonin syntymäpaikalla. Myös Helge Heinonen palkittiin ”Onnen laukauksesta” jossa seiväshyppääjä Pentti Nikulan seiväs katkeaa (Aho 1993, 1). Aluksi kilpailtiin ainoastaan parhaasta lehtikuvasta. Vuonna 1966 alettiin palkita myös paras urheilukuva ja kolmea vuotta myöhemmin paras reportaasi. Nykyään sarjoja on useita muitakin, mm. kuvituskuva, uutiskuva ja henkilökuva. Vuosittain valitaan myös Vuoden lehtikuvaaja.

Vuoden lehtikuva on siitä lähtien valittu säännöllisesti joka vuosi lukuun ottamatta vuosia 1976 - 1978, jolloin kilpailusta alettiin käydä kiivasta keskustelua. Kilpailun arvostus ja taso – ja ehkä lehtikuvauksen arvostus ja taso muutenkin – oli joutunut vastatuuleen, ja kuvista päätettiin jakaa pelkkiä kunniamainintoja. Vuonna 80 kilpailu otettiin uudestaan käyttöön ja Vuoden lehtikuva valittiin edellisen vuoden kuvista (Aho 1993, 2).

Vuoden lehtikuvat valitsee vuosittain vaihtuva tuomaristo. Viime vuosina raadissa on ollut kuusi jäsentä. Tuomareiden taustat ovat vaihdelleet kuvaajan tai kuvatoimittajan töistä tiedeyhteisöön. Kilpailun tulokset julkistetaan alkukevällä.

Lehtikuvaaminen on nykyään arvostettu ala, jonka työpaikoista kilpailee valtava joukko koulutettuja ja innokkaita ammattilaisia. Näin ei ole kuitenkaan ollut aina. Vielä muutama vuosikymmen sitten lehtikuvaajat olivat lehtimaailman b-luokkaa, tapahtumien pakollisia dokumentoijia ja toimittajien autonkuljettajia. Vielä 70-luvullakin oli tavallista että kuvaajia ei kelpuutettu esimerkiksi sellaisiin iltatilaisuuksiin joihin kutsuttiin toimittajia. Juttukeikoillakin toimittaja saattoi kierrellä tilaisuuksissa kuvaajan odotellessa ovensuussa palvelusväen tapaan. Kun toimittajan mielestä hetki oli sopiva, hän kutsui kuvaajan näpsäyttämään sen pakollisen kuvansa. (Komulainen 2000, 7-13) Eipä ihme että kuvaajat halusivat nostaa statustaan. Vuoden lehtikuvalla on epäilemättä merkitystä paitsi kuvaajien keskinäisenä kilpailuna ja taidonnäytteiden vertailuna, myös ammattikunnan omanhännännostona suurelle yleisölle. Vuosittain julkistettavien palkintojen viesti on se, että lehtikuva on vaativa tieteen- ja taiteenlaji jossa vain parhaat pärjäävät.

3.2 World Press Photo

Vuoden lehtikuva -kilpailu on itsenäinen kilpailu, mutta laajemmin tulkittuna se on myös osa alan kansainvälistä kehitystä. Esimerkki kilpailuun oli saatu ulkomailta jo seitsemän vuotta aiemmin. Ensimmäinen World Press Photo –kilpailu pidettiin kertoluontoisena vuonna 1955, jolloin Amsterdamissa avattiin joulukuussa parhaiden lehtikuvien näyttely. Kuvakilpailusta tuli kuitenkin pian vuotuinen perinne. Säätiö juhli 50-vuotispäiväänsä 8.10.2005.

World Press Photo -säätiön olemassaolo alkoi kilpailuna, ja juuri kilpailu on edelleen säätiön ydintoimintaa. Järjestäjien mukaan se on maailman ainoa kansainvälinen lehtivalokuvakilpailu. Muitakin kilpailuita on varmasti olemassa, mutta World Press Photo on epäilemättä niistä suurin ja tunnetuin. Yhdysvalloissa samaa luokkaa edustavat Pulitzer-palkinnot, joiden kilpailusarjoissa on mukana myös valokuvaus.

Ilmoittautumiskaavakkeet vuotuisen kilpailuun julkaistaan lokakuussa ja viimeinen osallistumispäivä on tammikuun puolessa välissä. Kilpailuun voivat osallistua valokuvaajat, kuvatoimistot, sanoma- ja aikakauslehdet kaikkialta maailmasta parhailla kuvillaan. Osallistumismaksua ei ole, jotta kilpailu olisi aidosti avoin kaikille. Päätökset julkaistaan helmikuun toisella viikolla tiedotustilaisuudessa. Voittokuvaajat kutsutaan ottamaan palkintonsa vastaan huhtikuun lopulla järjestettävässä palkintopäivässä.

Kilpailun tuomaristo koostuu kolmestatoista kuvatoimittajasta, valokuvaajasta ja kuvatoimistojen edustajasta. Heidät pyritään hankkimaan vuosittain eri puolilta maailmaa ja erilaisista taustoista,

jotta valintaan saataisiin kokemuksen tuomaa laajuutta, monipuolista tulkintaa ja näkökulmia. Jury toimii World Press Photo -säätioöstä riippumattomana, eikä järjestöllä ole valtaa sen päätöksiin. Ensimmäinen, toinen ja kolmas palkinto annetaan kymmenessä eri kategoriassa - kuvatarinoista ja yksittäiskuvista, jotta mukaan saataisiin sekä reportaasityyppisiä kuvia että uutiskuvia.

Tärkein palkinto, World Press Photo of the Year, myönnetään yksittäisestä kuvasta joka ”ei ole ainoastaan kuvajournalistinen tilanteen tallennus vaan edustaa myös ilmiötä jolla on suurta journalistista merkitystä ja joka välittää visuaalista luovuutta ja tulkintaa.” Siitä onkin tullut kuvajournalismin saralla maailman arvostetuin palkinto. Suomalaiskuvaajista World Press Photo –kilpailussa ovat menestyneet mm. Markus Jokela, Hannu Hautala ja Ilkka Uimonen. (World Press Photo -kilpailun Internet-sivut <http://www.worldpressphoto.nl>, Pulitzer-kilpailun Internet-sivut <http://www.pulitzer.org>)

4. Käsitteiden määrittely

4.1 Troopit eli ajatuksen kuviot

Vertauskuvallisuuden tutkimuksen valtavirta on keskittynyt kieleen ja kirjallisuuteen. Siksi sen terminologia viittaa useimmiten tekstianalyysiin. Monilta osin se kuitenkin soveltuu hyvin myös kuvatutkimukseen.

Figuratiivinen kieli voidaan jakaa kahteen luokkaan, skeemoihin ja trooppeihin. Molemmissa poiketaan ilmaisujen arkimerkityksestä. Puheen kuvioissa eli skeemoissa tavanomaisesta kielestä poikkeaminen ilmene sanojen merkityksessä vaan niiden järjestyksessä. Ajatuksen kuvioissa eli troopeissa taas sanoja käytetään tavalla joka muuttaa ratkaisevasti niiden kirjaimellista merkitystä. Troopit voidaan myös määritellä sisällön kohosteisiksi epäsäännöllisyyksiksi ja skeemat ilmaisun kohosteisiksi toistoiksi. (Viikari 1990, 75)

Näistä määritelmistä etenkin ajatuksen kuvioiden eli trooppien käsite sekä toisaalta kohosteisuus sopii sovellettavaksi valokuviin. Olen itse tulkinnut vertauskuvallisuuden valokuvassa juuri trooppien kautta siten että vertauskuvallisuus merkitsee kuvallisten elementtien käyttöä tavalla joka ratkaisevasti muuttaa niiden kirjaimellista, välitöntä merkitystä. Määritelmää ”sisällön kohosteisesta epäsäännöllisyydestä” pidän lähinnä apukeinona vertauskuvallisuuden tunnistamisessa: Kuvan vertauskuvallinen merkitys nousee esiin usein juuri siten, että jokin kuvailmaisun osa on kohosteinen. Se poikkeaa tavanomaisesta ja vaatii katsojaa keksimään sille selityksen.

Näin määriteltynä trooppien sukuun kuuluu lukuisia kuvallisuuden lajeja, mm. metafora, metonymia, synekdokee ja hyperbola (Hellsten, 1997, 13). Joukkoon voitaisiin lisätä vielä esimerkiksi paradoksi, oksymoron, personifikaatio ja niin edelleen. Osa niistä lasketaan usein sisäkkäisiksi lajeiksi, kuten personifikaatio metaforisuuden lajiksi ja synekdokee metonymisuuden lajiksi.

Vaikka trooppien lajeja on monia, olen pyrkinyt pitämään lähestymistapani mahdollisimman selkeänä ja järkevästi rajattuna. Siksi olen keskittynyt Vuoden lehtikuvien analyysissäni niiden laajoihin yläkäsitteisiin, metaforaan ja metonymiaan. Metafora ja metonymia ovat myös tietystä mielessä toistensa vastinpareja ja osittain jopa toistensa vastakohtia esimerkiksi viittaussuhteessaan todellisuuden eri tasoihin. Siksi ne tarjoavat hyvän ristivalotuksen valokuvien vertauskuvallisuudelle laajemminkin.

4.2 Merkityssiirtymiä eri tasoilla

Gérard Genette on vuonna 1982 määritellyt metaforan ja metonymian eron ytimekkäästi: ”Metonymia ja Metafora ovat evankeliumin kaksi sisarta: Aktiivinen Martta, kiireinen emäntä joka etenee pölyhuisku kädessä esineestä toiseen, ja Maria, mietiskelijä, joka on ’valinnut paremman osan’ ja nousee suoraan taivaisiin.” (Viikari 1990, 84). Vaikka Genette ei salaakaan puolueellisuuttaan, hän tulee napakasti (metaforassaan!) tiivistäneeksi näiden kahden troopin eli vertauskuvatyyppien luonteenpiirteiden erot. Metonymia yhdistelee asioita samalla tasolla ja onkin usein arkinen ja huomaamaton. Metafora puolestaan luo uusia yhteyksiä eri tasojen välille ja kutkuttaa siten mielikuvitusta.

Siinä missä metafora pyrkii luomaan kokonaan uusia yhteyksiä asioiden välille, metonymia rakentuu tunnettuuden, aiemman tiedon ja kokemuksen varaan (Viikari 1990, 83 – 84). Metonymia edellyttää rinnastamiensa olioiden yhteyden jo ennestään olemassa olevaksi ja tunnetuksi. Se siis toimii assosioimalla merkityksiä samalla tasolla. Roman Jakobson ja Morris Halle kuvailevat, että metafora korostaa kielen monitasoisia, yhdisteleviä funktioita, kontekstia ja metakielellisiä toimintoja. Metonymia puolestaan korostaa läheisyyttä ja jatkuvuutta. Siksi Jakobson ja Halle päätyvät kuvaamaan metaforaa runolliseksi, romanttiseksi ja esteettiseksi ilmaisuksi, kun taas metonymian osa on korostaa realismia ja proosaa (Jakobson & Halle 1956, 77 – 78).

Semiotiikan käsittein metafora toimii paradigman tasolla ja metonymia syntagman tasolla (Hellsten 1997, 13) Metaforassa on kyse eri tasojen yhteensulautumisesta, metonymiassa taas liikutaan samalla tasolla. Merkkisuhteiden jako kahteen luokkaan, syntagmaan ja paradigmaan, on peräisin Ferdinand de Saussurelta. Paradigma on joukko merkkejä, joista yksi valitaan käyttöön. Paradigman muodostavat kaikki mahdolliset merkit, joiden joukosta valinta voidaan tehdä. Paradigma edustaakin valinnan tasoa. Toinen merkkisuhteiden pääluokka, syntagma, edustaa yhdistelyn tasoa. Syntagman muodostavat yhteen valitut merkit. Esimerkiksi kielessä tietyn sanaluokan sanat muodostavat paradigman, virke puolestaan syntagman (Saussure 1983, 121 – 122).

Fisken mukaan paradigmalla on kaksi peruspiirrettä: Paradigman kaikilla yksiköillä täytyy olla yhteisiä ominaisuuksia, jotka määräävät niiden kuulumisen kyseiseen paradigmaan. Toiseksi paradigman kaikilla yksiköillä täytyy olla muista erottuvia ominaisuuksia (Fiske 1992, 82).

Altti Kuusamon mukaan syntagmaa luonnehtii sekä - että -suhde, kombinaation eli yhdistelyn merkitysakseli, paradigmaa puolestaan joko - tai -suhde. (Kuusamo 1990, 50) Kuusamo kuitenkin muistuttaa, että paradigmaa ja syntagmaa voi olla vaikea erottaa toisistaan. Kun paradigma murretaan, se näkyy tavalla tai toisella myös syntagmassa. (Kuusamo 1990, 51). Esimerkkinä tästä Kuusamo käyttää modernismin taiteentekotapoja, jotka yleistyessään muodostavat paradigman ja muuttuvat yhä enemmän sopimuksenvaraisiksi. Kun tietyn tyylin paradigma hahmottuu ja vakiintuu, alkaa syntyä tarve sen rikkomiseen, uuteen tyyliisuuntaan.

Paradigman ja syntagman käsitettä tarvitaan metaforan ja metonymian käsitteiden ymmärtämiseen. Metaforalle on ominaista se, että se toimii paradigmaattisesti. Toisin sanoen metafora käyttää samaan aikaan hyväkseen eroavuutta ja yhtäläisyyttä. Metaforassa uutta asiaa selitetään tutun avulla. Tuttua nimitetään metaforassa teemaksi (vehicle) ja uutta puolestaan reemaksi (tenor) (Fiske 1992, 122).

Teemalla ja reemalla täytyy olla riittävästi yhtäläisyyttä jotta ne sijoittuvat samaan paradigmaan, mutta toisaalta niiden on luotava myös kontrasti. Vuoden 1969 voittokuva, Lauri Kautian ottama ”Ministerin voivuori” on tästä hyvä esimerkki: Voin ylituotantoa ja voinokareiden kekoa yhdistää aineen laatu ja erottaa määrä. Kun nämä kaksi vaihtavat ominaisuuksia, kuva alkaa luoda uusia merkityksiä ministeri Koiviston innosta tarttua ylituotannon ongelmiin. Tällainen assosiaatiosiiirtymä vaatiikin mielikuvitusta eri tavalla kuin metonymia.

Siinä missä metafora valikoi ominaisuuksia todellisuuden yhdeltä tasolta toiselle, metonymia toimii syntagmaattisesti, assosioimalla merkityksiä samalla tasolla (Fiske 1992, 127, 131). Janne Seppänen toteaa kuitenkin, että valokuva ei ole tässä asiassa yhtä joustava kuin verbaalikieli. Indeksisyytensä vuoksi valokuvan paradigma ja syntagma ovat syy-seuraussuhteessa kuvan esittämään asiaan. Tällaista ongelmaa ei verbaalikielissä ole. (Seppänen 2001, 181) Kuvaaja valitsee kuvaansa esimerkiksi ihmisjoukosta tietyt ihmiset ja jättää toiset valitsematta.

4.3. Metafora konkretisoi abstraktin

Kirjallisuudessa metaforaa on usein kuvailtu vertaukseksi ilman kuin-sanaa. (esim. Nogales 1999, 168). Se toteutuu kahden suhteen välisenä vertailuna. A:n ja B:n (teema) välisen suhteen ja C:n ja D:n (phoros) suhteen vertailun tarkoituksena on kirkastaa, strukturoida ja evaluoida teemaa phoroksesta tunnetuin termein. Phoroksen on siis oltava tunnetumpi kuin teeman. Esimerkiksi vanhuus (A) on elämälle (B) sama kuin ilta (C) päivälle (D) (Hellsten 1997, 18). Metafora rinnastaa asioita todellisuuden eri tasoilta, Vuoden lehtikuvien tapauksessa vaikkapa 1900-luvun Suomesta (B) presidentti Kekkonen (A) ja 1700-luvun Ranskasta (D) keisari Napoleonin (C).

Metafora toimii siirtämällä ominaisuuksia todellisuuden yhdeltä tasolta toiselle (Fiske 1992, 127). Ilmiötä kuvataan käytännöllisen vertauskuvan kautta, abstraktia konkreettisen kautta, mutkikasta kehityskulkua yksinkertaistuksen kautta. Näin konkreettisen elementin ominaisuudet siirtyvät abstraktiin ja toisinpäin. Metafora nojaakin usein avoimeen keinotekoisuuteen (Fiske 1992, 129) mutta ei kuitenkaan aina, kuten käy ilmi mm. Lakoffin ja Turnerin jaottelusta.

Lakoff ja Turner jakavat metaforat käsitteellisiin metaforiin ja metaforisiin ilmaisuihin. Käsitteellisellä metaforalla Lakoff ja Turner tarkoittavat ihmisen kognitiivista tapaa hahmottaa abstraktia maailmaansa fyysisten asioiden kautta, esimerkiksi ajankulua eteenpäin menevänä liikkeenä (Lakoff ja Turner 1989, 51). Metaforiset ilmaisut taas ovat kielenkäytön tapoja, joissa metaforinen ajattelu tulee esiin.

Lakoff ja Johnson ovat jatkaneet käsitteellisen metaforan ideaa uusien metaforien käsitteellä (Lakoff & Johnson 1980, 53). Uusilla metaforilla he tarkoittavat sitä, että perustason metaforaa käytetään uudella tavalla, otetaan käyttöön aiemmin käyttämättömiä metaforan osia tai luodaan kokonaan uusia vertauskuvia. Uutiskuvassa käytetään usein sekä käsitteellisiä metaforia että metaforisia ilmaisuja, mutta juuri jälkimmäinen tapa tuo kuvaan usein sellaista visuaalista oivaltavuutta, joka jää katsojan mieleen.

Esimerkiksi vuoden 1982 voittokuva, Peter Janssonin ”Kukko ja kotka” perustuu lähes täysin uuden metaforan tuottamalle mielihyvälle. Kuva ei ole yhteiskunnallisesti analyttinen, se ei kerro aiheestaan juuri mitään uutta eikä se ole sommittelullisesti erityisen innovatiivinen. Sen voima on puhtaasti uudessa, mielikuvitukselliseen vetoavassa metaforassa, jossa punkkaripoikaa verrataan lintuun.

Lehtikuvien luokittelujärjestelmässäni käytän itse metaforan laajaa määritelmää Lakoffin ja Johnsonin mukaan. Katson metaforisiksi sellaiset kuvat, joiden ydinsisältö välittyy kahden eri tason merkityssiirtymän kautta niin että toisiinsa vertautuvat osat alkavat saada toistensa ominaisuuksia. Selkeimmillään tällainen merkityssiirtymä on silloin, kun kuvassa esitetään kaksi konkreettista elementtiä selvästi toisiinsa rinnastuvina kuten Erkki Laitilan ottamassa vuoden 1971 voittokuvassa Kaksi kalliota. Siinä silloisen Länsi-Saksan liittokansleri Willy Brandt vertautuu kuvassa näkyviin kallioihin siten että kansleri alkaa saada kallion järkähtämättömyyden, karuuden ja ikuisen kestävyuden ominaisuuksia.

Lakoffin ja Johnsonin määritelmää voidaan konkretisoida mm. Iina Hellstenin esittelemällä metaforien luokittelulla. Hellsten tyypittelee metaforat ideaalisen käyttötavan ja vakiintuneisuuden kautta neljään ryhmään: Kehollisiin (esim. ylhäällä on enemmän), rakenteellisiin (politiikka on peliä), historiallisiin (Lipponen on Mooses) sekä metaforisiin sanontoihin (oma lehmä ojassa) (Hellsten 1998, 74).

Hellstenin luokista toinen ja kolmas istuvat parhaiten valokuviin ja erityisesti lehtikuviin, ensimmäinen kuitenkin vain tietyin varauksin. Kehollisuus ja suuntaavat metaforat ovat nimittäin valokuvassa läsnä hyvin usein mutta vain harvoin kantavat kuvan päämerkityksiä. Sen sijaan rakenteellisista ja historiallisista metaforista kuvan rakenteellisina ydinelementteinä on runsaasti esimerkkejä. Lauri Kautian kuva Ministerin voivuori on esimerkki rakenteellisesta metaforasta ”voin ylituotantomäärä on vuorellinen voita” ja Caj Bremerin Napoleon historiallisesta metaforasta ”Kekkonen on Suomen Napoleon”.

Hellstenin neljäs kohta, metaforiset sanonnat, on esillä kuvien nimeämisen kautta. Periaatteessa neljättä kohtaa voisi käyttää myös kuvallisena metaforana, esimerkiksi esittämällä kuvassa konkreettisesti ”oman lehmän ojassa”, mutta tällaista muotoa en ole Vuoden lehtikuvista löytänyt. Lähimmäksi osuu kenties Helge Heinosen kuva Maailman silmä ja korva, mutta senkin

yhdistyminen metaforisuutta kantavaan sananparteen on melko rakennettua ja pelkästä kuvasta kankeasti löydettävissä.

Lakoff ja Johnson nimittävät sellaisia metaforia suuntaaviksi (orientational) jotka liittyvät tilan tai suunnan käsitteeseen. Näitä ovat mm. ylös - alas, sisällä - ulkona, edessä - takana, syvä - matala, keskellä - reunalla. (Lakoff & Johnson 1980, 14) Suuntaavat metaforat ovatkin lähellä Hellstenin kehollisten metaforien käsitettä (Hellsten 1997, 26).

Suuntaavat metaforat perustuvat äärimmäisen konkreettisiin asioihin: omaan ruumiiseen, painovoimaan, syömiseen ynnä muihin vastaaviin universaaleihin ilmiöihin. Nämä perustuvat fyysiseen ja kulttuuriseen kokemukseen, joka ei nopeasti katoa mihinkään. Metaforat ovat usein myös ketjuuntuvia ja toisiinsa korreloituvia ja vaikuttavat monella tasolla. Suuntaavat metaforat ovatkin tietyssä mielessä poikkeus metaforien joukossa: Ne voivat tekeytyä luonnollisiksi, vaikka ovatkin usein osittain kulttuurisia (Lakoff & Johnson 1980, 14)

Lakoff ja Johnson tarjoavat valtavan määrän esimerkkejä. Näistä selkeimpiä on ylös – alas – metaforaketju, josta näkee helposti sekä suuntaavuuden idean että eri vaikutustasot. Ilo on ylhäällä, suru alhaalla: ”Tunnelma katossa.” ”Mieli maassa.” Konkreettisesti lysähtänyt asento heijastaa kielteisiä tunteita, ylöspäin suuntautunut myönteisiä. Myös tietoinen on ylhäällä, tiedoton alhaalla: ”Nousen seitsemältä.” ”Hän vajosi koomaan.” Ihminen on valvoessaan jalkeilla, nukkuessaan makuuasennossa. Tästä voidaan johtaa seuraava metafora, terveys.

Terveys ja elämä ovat ylhäällä, sairaus ja kuolema alhaalla. ”Hän on huippukunnossa.” ”Lasarus nousi kuolleista.” Konkreettisesti sairaus tai kuolema pakottaa ihmisen makuuasentoon. Heikkouden ja vahvuuden kautta Lakoff ja Johnson löytävät perusteet vallan ilmaisuille: Valta on ylhäällä, hallinnan kohteena oleminen alhaalla kuten sanoissa ”ylivalta”, ”alvistuminen”. Fyysinen kokohan yleensä korreloi fyysisen voiman kanssa. Tappelun voittaja on yleensä päällimmäisenä. Ketju jatkuu vielä pitkälle mm. siten että status ja voima ovat ylhäällä, enemmän on ylhäällä ja vähemmän on alhaalla, tulevaisuuden tapahtumat ovat ylhäällä. Fyysisestä vallasta kertova ketju jatkuu vielä mm. hyvyydellä, aktiivisuudella, rationaalisuudella ja miehisyudellä (Lakoff & Johnson 1980, 15-17).

Lakoffin ja Johnsonin analyysimallia voi helposti kritisoida liian suoraviivaisesta päättelystä ja suurista sanoista. Käsiteketjujahan voisi periaatteessa johtaa loputtomiin ja mitä tahansa lopulta tulkita mielensä mukaan. Mm. Tiina Onikki toteaa heidän tutkimuksestaan, että metafora menettää

merkityksensä, jos jokseenkin kaikki on metaforaa (Onikki, 1992, 35). Kuitenkin Lakoffin ja Johnsonin klassikkoteos tarjoaa kiintoisia ideoita kuvatutkimukseen. Kuvassahan kolmiulotteinen todellisuus on litistynyt kaksiulotteiseksi, siinä asiat ovat kouriintuntuvan selkeästi ylhäällä, alhaalla, edessä tai takana. Lisäksi kuvajournalismiin liittyy usein juuri abstraktien asioiden selkeyttäminen konkreettisiksi, visuaalinen oivallus jostakin kuvaushetkeä suuremmasta.

Suuntaavat metaforat voivat toimia valokuvassa monilla tasoilla. Selkein jakolinja käy kuvaelementtien keskinäisten suhteiden ja tilakomposition välillä. Keskinäisillä suhteilla tarkoitan kuvan kohteiden suhdetta toisiinsa, sitä miten eri komponentit suhtautuvat toisiinsa kuvapinnan rajojen sisällä. Toinen suuntaavien metaforien muoto näkyy kuvan kompositiossa, mm. kuvakulmassa ja tilan ja mittasuhteiden hahmotuksessa. Tässä metaforatyypissä myös katsoja on osallisena. Ensimmäisestä tyypistä otan esimerkiksi Vuoden lehtikuvan vuodelta 1996, Hannes Heikuran *Atomi, kuuluuko?* Jälkimmäistä tyyppiä pohdin vuoden 1990 voittokuvan, Hans Paulin *Ennen luovutusta avulla*.

4.4 Sairaalan ydinreaktorin arvoitus - 1996 Hannes Heikura: *Atomi, kuuluuko?*



Kilpailukuvia lähetettiin 391, osallistujia oli 30. Vuonna 1996 kategorioihin oli ilmestynyt uusi sarja, Vuoden kuvituskuva. Kilpailussa jaettiin myös alueelliset lehtikuvapalkinnot.

Kilpailu oli Helsingin Sanomille kuvaavan freelancer-kuvaajan Hannes Heikuran juhlaa. Vuoden lehtikuvaksi valittiin hänen ottamansa ”*Atomi, kuuluuko?*”, jossa venäläinen ydinvoimalatyöntekijä tutkii reaktorin toimintaa ”*korvakuulolta*” Sosnovyi Borin ydinvoimalassa. Heikura korjasi voitot myös kuvituskuvien sarjassa ”*Hevosballerina*” -kuvallaan sekä uutiskuvasarjassa kuvallaan ”*Lähiö Sarajevossa*”.

Vuoden lehtikuvaajaksi valittiin sentään Jaakko Julkunen, hänkin silti Helsingin Sanomien väkeä. Vuoden reportaasiksi valittiin freelancer Milla von

Konowin KaksPlussalle tekemä reportaasi ”Yhdessä syntyi Toivo”, joka kuvaa vauvan syntymää. Urheilukuvasarjan voitti Suomen Kuvalehden Hannu Lindroos kuvallaan ”Taas neljäs”, joka esittää pettymystään hohkaavaa pikajuoksijaa Dennis Mitchelliä.

Atomi, kuuluuko? – kuvassa merkkihenkilöt ja selkeät symbolit loistavat poissaolollaan. Kuvan sävyt ovat suorastaan herkäät, kaunis luonnonvalo ympäröi työmiestä melkein kuin studiomuotokuvassa. Huomio kiinnittyy kahteen väripisteeseen, punaiseen kypärään ja kellertäviin tennistossuihin.

Tämä kuva vaatii toimiakseen taustatietoja: Jos työmies olisi suomalainen ja tutkisi vesiputkea Helsingissä, tämä kuva tuskin olisi päätynyt Vuoden lehtikuvaksi. Kuvahan voisi periaatteessa esittää ketä hyvänsä missä hyvänsä. Jotta kuva hätkähdyttää, meidän on ensin tiedettävä, että kyseessä on nimenomaan venäläinen ydinvoimala aivan Suomen rajan tuntumassa.

Kuvan keskeinen sanoma onkin kysymys, onko Sosnovyi Borin ydinvoimala turvallinen ja hyvässä hoidossa, vai pitääkö suomalaisten pelätä Tshernobylin onnettomuuden kaltaisen katastrofin tapahtuvan lähialueillaan. Kuvan ottohetkellä Tshernobylin ydinvoimalaturmasta oli kulunut kymmenen vuotta. Kuva vihjaa, että turvallisuutemme on valkoiseen ”lääkärintakkiin” ja keltaisiin tennistossuihin sonnustautuneen nuorukaisen ja hänen korvakuuloperusteisen arviointikykyensä varassa.

Esteettinen dramatisointi toimii kuvassa pelkistämisenä ja pysähtyneisyytenä. Myös reuna-alueen tummentaminen lisää kuvan tiivistä tunnelmaa. Mies seisoo lisäksi lähestulkoon kultaisen leikkauksen linjalla. Reunojen tummentaminen onkin Heikuran tavaramerkki, samoin epätarkan taustan synnyttämä tilavaikutelma, joka lienee luotu pitkän teleobjektiivin avulla. Tässä ne on viety lähes äärimilleen, ja lopputulos tuo mieleen vanhat soikeaksi häivytetyt muotokuvat, ehkä jopa mustan surureunan kera. Tummat reunat tuovat joka tapauksessa kuvaan dramatiikkaa ja ahdistavuutta, hieman rautalangastakin vääntäen.

Pelkistäminen ja detaljien vähyys korostavat kuvan kahta pystylinjaa, miehen ruumista ja toisaalta metalliputkea jota vasten hän on painanut korvansa. Kuvan tarjoama katseen suunta on selvästi vertikaalinen, tätä tukee myös itse kuvapinnan pystymuoto. Mies katsoo vain melkein kameraan, on kuin hän katsoisi suoraan päin kuvaajaa muttei kuitenkaan näkisi tätä. Miehen keskittyneisyys tuntuu kohdistuvan ääneen joka kuuluu alhaaltapäin. Kuvan alareunaan päättyy lopulta katsojankin huomio – jatkuen ehkä vielä kuvapinnan ulkopuolellekin aina tuntemattoman äänen lähteeseen asti.

Vertikaalista vaikutelmaa korostaa kuvan keskiosan valoisuus, miehen voisi ajatella olevan jumalallisen valon keskellä tai julkisuuden valokeilassa. Tätä vaikutelmaa on mielestäni tietoisesti vahvistettu mm. kuvankäsittelyn avulla: Dramaattinen valaistushan on saatu aikaan paitsi tilan luonnollisen valon kautta, myös jälkikäteen kuvan reuna-aluetta tummentamalla. Ajatus jumalallisesta valosta istuisi myös Lakoffin ja Johnsonin ylös - alas – metaforiin. Ylhäällä on järki, terveys ja valta ja tietoisuus, alhaalla sairaus, kuolema, heikkous ja alistuminen. Tässä ihmisen järjelle ja vallalle alistuu kone, ydinreaktori. Tässä mielessä kuva ei vihjaakaan vastuuttomiin venäläisiin jotka hoitavat ydinvoimaloitaan vain ”korvakuulolta”, vaan sairaaseen reaktoriin, jota terve ja järkevä henkilökunta yrittää hoitaa parhaan kykynsä mukaan.

Tunnelma jää kuitenkin melankolisella tavalla ristiriitaiseksi. Ydinvoimala näyttää hämärältä ja hiukan pahaenteiseltäkin paikalta. Epämääräisyyttä korostaa myös atomilääkäriin tarkemmin katsoen ryppyinen asu ja nuhruiset jalkineet. Kuvan viesti tuntuukin olevan epäilevä: Voiko kellastuneisiin tennistossuihin pukeutunut nuori mies ymmärtää jotain sairaasta ydinreaktorista ja sen ”sydänäänistä”?

4.5 Vieras, vaarallinen ja vangittu -1990 Hans Paul: Ennen luovutusta

Kuvia lähetettiin tällä kertaa todella paljon, yli 900. Väriin merkitys lisääntyi, ja reportaasisarjan jakoi kaksi värikuvien sarjaa. Kiinnostavana lisätietona mainittakoon myös, että Vuoden lehtikuvaajaksi valittiin ensi kertaa Helsingin ulkopuolella työskentelevä kuvaaja, turkulainen Jonny Holmén.

Vuoden lehtikuvan otti Hufvudstadsbladetin kuvatoimituksen päällikkö Hans Paul. Kuvassa on lentokonekaappari Mihail Varfolomejev Helsingin lääninvankilassa Katajanokalla.

Kuten Atomi, kuuluuko? - kuvassakin, Paulin mustavalko-otoksessa on niin vähän detaljeja, että huomio kiinnittyy pieniin nyansseihin. Yksityiskohtina silmiin pistää lentokonekaapparin lamaantunut ilme, suuret silmälasit, hermostuneen oloiset kädet, sekä koirankorvainen lehti. Rakenteellisesti huomionarvoista on kuvan symmetria ja yläperspektiivi.

Ainoa mieheen itseensä liittymätön elementti on vieressä lojuva lehti. Yksinäisyydessään se saa melko voimakkaan painoarvon. Siitä tulee, ehkä kuvaajan tarkoittamattakin, oleellinen osa kuvan tarinaa, ehkä jopa miehen attribuutti eli häntä määrittelevä ominaisesine. Lehti on melkein miehen



takana, Varfolomejev ei kiinnitä siihen mitään huomiota. Silti se on selvästi luetun näköinen. Yhdistelmä tuo mieleen lääkärin odotushuoneen. Tässä kontekstissa lehdestä muodostuu ahdistuneen odotuksen symboli, attribuuttiesineenä se taas luo Varfolomejevista ahdistuneen odotuksen perikuvan.

Kuvan keskiössä huomion keräävät miehen kädet. Hans Paul kertoo käsien merkityksestä Hufvudstadsbladetissa: Huomasimme pian, että Varfolojemevin käsissä on naarmuja. Miksi, me pohdimme. Vankilan viranomaiset eivät olleet sanoneet mitään mahdollisesta itsemurhayrityksestä. Ajattelin, että kuva voisi toimia todisteena tapahtuneesta. Myöhemmin päivällä kävi ilmi, että

Varfolojemev oli pari päivää aiemmin yrittänyt avata ranteensa parranajokoneellaan (Staffan Bruun: Hbl:s Hans Paul tog årets bild, Hufvudstadsbladet 9.3.1991, käänös M.S.). Kädet todistavat siis sekä suoraan itsemurhayrityksestä että symbolisemmin vangin toivottamasta tilanteesta.

Kuvan suunta on selvästi ylhäältä alaspäin. Vastoin kuin Heikuran kuvassa, suunta on kuitenkin luotu kuvakulmalla ja tiiviillä tilavaikutelmalla. Komposition ydin on jännite katsojan ja kohteen välillä, ei niinkään kuvaelementtien keskinäisillä suhteissa. Ylhäältä valoisa ja alhaalta tumma pinta painottavat kuvaa alas. Myös miehen ilme, asento ja käsien ja jalkojen linjat kuljettavat painopistettä alaspäin. Vaikutelmaa alistetusta asemasta tukee niin kompositio kuin yläperspektiivi ja asentokin. Mies istuu kyyryssä, lähes eläimellisessä asennossa. Ylhäältä katseleva kameran linssi voimistaa tunnetta kuvaajan ja katsojan auktoriteettiasemasta. Tätä vahvistaa symmetria ja keskeiskompositio: Mies kyyristyy suoraan edessämme ja meitä varten.

Varfolomejev on kuvan passiivinen kohde, objekti. Mitään katsekontaktia kuvattavaan ei synny, Varfolomejev on täysin omissa maailmoissaan, taidehistorian termein absorption eli itseensä uppoutumisen malliesimerkki. Absorptio on huomionarvoista myös siksi, että kuvatila on hyvin ahdas, kamera tuntuu olevan hyvin lähellä kohdettaan. Silti Varfolomejev ei katso kameraan.

Voidaan siis tulkita, että Varfolomejev on tietoinen häneen kohdistuvista katseista. Siitä huolimatta hän nöyrytyy pelkäksi kohteeksi eikä haasta kuvaajaa tai yleisöä omalla katseellaan.

Mielenkiintoisen sävyn kuvaan tuo myös miehen ulkomaalaisuus suhteessa alisteiseen asemaan ja absorptioon. Kuvan vaikutushan olisi erilainen jos miestä ei heti voisi tulkita vierasmaalaiseksi. Mielikuvat ”ulkomaalaisuudesta” ovat tietenkin hyvin subjektiivisia. Kuitenkin voisi sanoa, että miehen tummuus, parta ja kasvopiirteet sävyttävät miehen olemusta jossain määrin epäsuomalaisuuteen päin. Suuret silmälasit taas luovat, ainakin nykyhetkellä katsoen, vaikutelman venäläisestä. Jos nämä piirteet katsottaisiin ainakin jossain mitassa ”ulkomaalaisuuden” tunnusmerkeiksi, katselisimme siis autoritaarisesta asemasta jotakin vierasta ja taustatiedon kautta todistettavasti vaarallista – kohteen itsensä huomaamatta. Kuvassa onkin tietty tirkistelyn sävy.

Hans Paul katsoo, että kuva on onnistunut ennen kaikkea siksi, että se välittää viestinsä hiljaisesti. Kuva esittää yksittäisen ihmisen, jolle on käynyt huonosti. Se esittää epätoivoisen ihmisen, joka on menettänyt kaiken toivonsa. Epätoivo näkyy katseessa ja käsissä. (emt, käänös MS)

Kalle Ipatti kertoo Valokuva-lehden haastattelussa valinnan syitä. ”Palkitun kuvan etuina pidettiin aiheen koskettavaa käsittelyä. Selkeä, yksinkertainen sommittelu, suora lähestymistapa ja hieman yliviisto kuvakulma ohjaavat katsojan vaivattomasti tajuamaan henkilön avuttomuuden ja tuovat mieleen uhrin. Mustavalkokuva tukee sisältöä. Aihepiiri itsessään oli eräs keskeisimpiä Suomea viime vuonna puhuttaneista uutisia.” Raati piti myös siitä, ettei kuva edusta helppoa shokkiuutisoitintia.” (Värireportaasit vahvoilla Vuoden lehtikuvissa. Valokuva – Finnish Photography 3/91)

Kuten melkein aina, tälläkin kertaa kuvat herättävät myös kritiikkiä. Eeva Nuutinen kirjoittaa Uudessa Suomessa: ”Vuoden lehti- ja uutiskuvaksi valittu Hans Paulin Ennen luovutusta on yksinkertainen kuva. Selkeä sommittelu kertoo epätoivosta ja yksinäisyydestä *yleensä*. Tämä viesti jää kuvaan, julkaistaanpa se missä yhteydessä tahansa. --- Työt hengittävät niihin liitetyn journalistisen aineksen kautta. Niiden omaan visuaalisuuteen voi liittää lähes mitä tahansa merkityksiä tai jättää liittämättä. Lehtikuvan tehtävä on toimia juttua täydentävänä ja rikastuttavana elementtinä. Siksi lehtikuvakilpailun lähtökohta, arvottaa kuva itsenäisenä ja irrallisena yksikkönä, on epäilyttävä.” (Eeva Nuutinen: Kuvat tarkoittavat mitä tahansa. Uusi Suomi 9.3.91)

Myös Janne Seppänen on pohtinut samaa kysymystä lehtikuvien itsenäisistä merkityksistä, joskin eri näkökulmasta. Seppänen moittii Uuden Suomen lehtiartikkelissa Jorma Pousan kuvaa

”Kasinotalous vauhdissa”. Seppäsen mukaan ”kuvan esteettinen vetovoima ja ”ratkaiseva hetki” voidaan valjastaa palvelemaan mitä tahansa päämäärää” (Janne Seppänen, Keitele ei kompastu. Uusi Suomi 12.3.88). Seppänenkin siis kaipaa kuvalle selkeää viestiä, mutta vastoin kuin Nuutinen, hän olettaa että viestin tulisi kummuta ainakin suurelta osin lehtikuvasta itsestään, ei sitä ympäröivästä ”journalistisesta aineksesta”.

Nuutinen on tietenkin oikeassa siltä osin, että kuvajournalismia ei oikeastaan ole olemassakaan ilman kontekstia. Kuitenkin mielestäni on kohtuutonta asettaa koko kilpailu epäilyttävään valoon siksi, että siinä arvostellaan yksittäisiä kuvia eikä esimerkiksi lehden sivua. Lehtikuvathan ovat paitsi kontekstisidonnaisia journalistisen kokonaisuuden osia, myös itsenäisiä ja yksittäisiä valokuvateoksia. Ne ovat itsessään sekä taiteellista että journalistista ainesta. Usein kuvat kyllä vaativat tuekseen selittävää tekstiä, mutta eivät suinkaan aina. Parhaat lehtikuvat määrittellenkin usein juuri niin, että niiden viesti ja tunnelma välittyy ilman tekstiäkin. Siksi ne jäävät myös yleisönsä kollektiiviseen muistiin esittämänsä uutistapahtuman todisteina ja tiivistäjinä, eivät pelkkinä täydentävinä elementteinä.

4.6 Metonymia jäljittelee todellisuutta

Perusmääritelmänsä mukaan metonymia saattaa osan edustamaan kokonaisuutta (Fiske 1992, 127). Ahtaimmin ja karkeimmin määriteltynä kuvallinen metonymia onkin yksinkertaisesti minimiinsä rajattu osa suuremmasta kuvasta, kuten Viking Linen mainoksissa, joista laivan kyljestä näkyy vain NG LI -kirjaimet (esim. Salo 2000, 75). Etymologisesti sana ”metonymia” on peräisin kreikan sanoista meta, joka tarkoittaa muutosta ja onoma, joka tarkoittaa nimeä. Suoraan käännettynä metonymian voisi suomentaa korvaavaksi nimeämiseksi (Monaco, 2000, 167).

Fiske kuvailee metonymian olevan luonteenomaista todellisuuden esittämiselle vastoin kuin metaforan, jossa on tyypillisesti runollisia elementtejä. (Fiske 1992, 172) Samalla linjalla on myös taidehistorioitsija Tutta Palin, jonka mukaan metaforisuutta on hyödynnetty usein symbolistisessa ja surrealistisessa taiteessa, kun taas realismille on ominaista metonymian tai synekdokeen käyttö. Niissä osa edustaa kokonaisuutta, alalaji lajia tai yksilö ryhmää (Palin 1998, 130)

Synekdokeen ja metonymian roolista itsenäisinä tai yhteen sulautuneina trooppeina on oltu monta mieltä. Mm. kirjallisuudentutkija M.H. Abrams kutsuu metonymiaksi sitä, että asia nimetään siihen läheisesti liittyvän asian nimellä. (Viikari 1990, 83) Synekdokeeksi Abrams kutsuu osan käyttämistä kokonaisuuden nimenä. Hän siis erottaa metonymian ja synekdokeen toisistaan. Palin

puolestaan kuvaa synekdokeeta vain tärkeäksi metonymian erikoistapaukseksi tai vaihtoehtoisesti omaksi itsenäiseksi troopikseen (Palin 1998, 130). Iina Hellstenin mukaan metonymia on lähellä synekdokeeta siinä että myös metonymiassa osa edustaa kokonaisuutta kuten synekdokeessakin, mutta metonymiassa kyse on vapaammasta assosiaatiosta (Hellsten 1997, 13)

Ristiriitaisten määritelmien lisäksi toinen seikka jonka voisi katsoa rapauttavan metonymian määrittelyä nimenomaan valokuvassa esiintyvänä vertauskuvallisuuden muotona, on se, että valokuvauksen itsessään on katsottu olevan luonteeltaan metonymista (esim. Seppänen 2001, 95). Seppäsen mukaan valokuvan metonymisyys saa lisävoimaa siitä, että valokuva on materiaalisessa mielessä hyvin indeksinen, fyysinen osa kuvauksen kohdetta. Kaikki valokuvaus on luonteeltaan metonymista, merkityksiä ohjataan rajaamalla (Seppänen 2001, 191). Lähikuva kasvoista antaa erilaisen vaikutelma kuin koko kehon esittävä kuva. Rajaamalla voi myös muuttaa kuvan painopistettä ja katsetta ohjaavien dynaamisten linjojen kulmaa ja suuntaa.

Itse käytän metonymia-sanaa Hellstenin tapaan niin, että se kuvaa kokonaisuutta osan kautta, ihmisryhmää yksilön kautta, ilmiötä esimerkin kautta. Tällöin kokonaisuuden ominaisuudet heijastuvat osaan ja toisinpäin. Olen pohtinut metonymisyyden roolia valokuvan viestin rakentajana Heikki Kotilaisen kuvassa Iranin naisia.

4.7 Monitasoinen metonymia: 1979 Heikki Kotilainen: Iranin naisia



Vuonna 79 Vuoden lehtikuvan tittelistä kilpaili 28 kuvaajaa yhteensä noin kahdellasadalla työllä. Raadin mukaan osallistujia olisi saanut olla enemmänkin, mutta nyt laatu näyttää kuitenkin vakuuttaneen kritikoikin.

Bert Carpelan toteaa Hufvudstadsbladetissa: Ne

kuvat, jotka jäävät jäljelle, joista ehkä tulee klassikkoja, ovat yleispäteviä. Ne puhuvat puolestaan, toimivat melkein ilman tekstiäkin, symboloivat tapahtumaa, tilannetta tai henkilöä. Heikki

Kotilaisen iranilaisnaisen kuvalla on juuri nämä ominaisuudet (Bert Carpelan: Ögonvittnen, Hufvudstadsbladet 31.1.1980, käänös M.S.). Omastakin mielestäni Kotilaisen kuva on todella voimakas. Siinä käytetään valokuvauksen ja nimenomaan uutiskuvauksen keinoja luovasti ja monipuolisesti.

Kuvan kompositio toimii eri kokoisten, sisäkkäisten ympyrämuotojen varassa. Huivin poimut, naisen kasvot, suuret aurinkolasit ja huutoon tai ihmetykseen avautunut suu luovat kuvaan muotojen rytmikästä toistuvuutta. Silti kuva on hyvin detaljinen, yksityiskohtia ja tarttumapintaa on paljon. Kuvan visuaalinen teho perustuu toisaalta myös useisiin tasoihin ja syvyysvaikutelmaan. Keskellä on ilmeikäs nainen joka tuijottaa kauhistuneena tai lumoutuneena edessään näkyvää mielenosoittajien joukkoa. Mielenosoittajat erottuvat naisen aurinkolaseista lähinnä viitteellisesti, mutta heidän määränsä välittyy naisen tunnekuohua hehkuvista kasvoista.

Kuvan voima onkin nimenomaan metonymiassa, kokonaisuuden esittämisessä osan kautta. Nainen on jo kuvan perustasolla konkreettinen osa väkijoukkoa. Samalla hänen aurinkolaseistaan heijastuva joukko tekee hänestä myös vertauskuvallisesti mielenosoittajien ruumiillistuman. Kun kuvan katsoja tavoittelee naisen katsetta, hän näkee vain ihmismassojen kuohuntaa ja kiihtymystä.

Kuvan tila-avaruus hahmottuu ainakin kolmesta tasosta. Naisen takana tuntuu olevan epätarkkana erottuvaa väkijoukkoa. Nainen itse on keskimäinen taso, ja aurinkolaseista heijastuvat mielenosoittajat luovat kolmannen tason kuvapinnan ulkopuolelle. Tässä vaiheessa on todettava, että heijastusten käyttö on valokuvassa jossain määrin klisee. Tässä tapauksessa se kuitenkin perustelee itsensä hyvin, heijastuksella on selkeä tehtävä kuvan sanomassa. Lisäksi heijastukset ja vastaavat tehokeinot ovat olleet palkituissa lehtikuvissa melko harvinaisia.

Naisen valtavat aurinkolasit toimivat kuvassa ainakin kolmessa tehtävässä: Ensinnäkin ne heijastavat mielenosoittajien joukon ällistyttävän tarkasti, jopa ajatollah Khomeinin kuva erottuu vasemmassa linssissä selvästi. Näin kuva ankkuroituu oikeaan asiayhteyteen ilman tekstiäkin. Toisaalta muodikkaat lasit luovat jännitteen säädyllyksen huivin kanssa monessakin mielessä: Länsimaalaisuus – arabikulttuuri, moderni – perinteinen, maallinen – uskonnollinen. Mahdollisia tulkintoja ja sävyjä on monia. Lasien luomaa kontrastia huiviin voimistaa sekin, että Iranin islamilaisen vallankumouksen yksi keskeisimpiä kysymyksiä oli naisten verhoutuminen hijabeihin. Huivi on itsessään kannanotto. Aurinkolasien kolmas funktio on peittää naisen kasvot, häivyttää hänen persoonansa ja muuttaa siten hänen hahmonsa yksityisestä yleiseksi, Iranin Naiseksi. Näin

kuva palvelee niin henkilökuvana, tilannekuvana kuin laajemmassakin mielessä iranilaisten muutoshalun ja yhteiskunnallisen kuohunnan muotokuvana.

5. Metaforinen ja metonyminen kuvailmaisu

Metafora ja metonymia korostavat erilaisia havaintoja todellisuudesta. Siksi niiden ilmiasu ja usein käyttötarkoituksetkin on erilainen. Metaforan ja metonymian ominaisuuksista voidaan johtaa kaksi erilaista valokuvailmaisuuden tyyppiä, metaforinen ja metonyminen kuvailmaisu.

Käytän valokuvien ilmaisutavoista sanaa kuvailmaisu samaan tapaan kuin Altti Kuusamo klassisen taiteen keinoista sanaa tyyli. Kuusamon mukaan formalistinen tyylikäsitys määrittelee tyylin siten, että se on ilmaisun (muodon) suhde sisältöön (maailmankuvaan). (Kuusamo 1996, 189). Tämä määritelmä on toki ristiriitainen – kuinka erotetaan ”sisältö” ja ”ilmaisu” toisistaan? Se kuvaa kuitenkin hyvin sitä laajaa kenttää jota sana ”tyyli” tai tässä tapauksessa ”kuvailmaisu” joutuu kattamaan.

Metaforan ja metonymian vaikutusta kuvailmaisuun havainnollistaa Kuusamon kiinnostava esimerkki klassisen kuvaston ja nykyisten mainoskuvien eroista suhteessa aiheisiinsa. Klassisessa kuvastossahan esiintyy usein jonkin laajan aiheen symbolinen henkilöitymä eli personifikaatio, joka tunnustetaan attribuutistaan eli ominaisesineestään. Perinteisessä mainoskuvissa taas mainostettava tuote itsessään on kuvan pääkohde ja sitä mainostava henkilö tuotteen attribuutti. Niiden sisäinen viittausjärjestys on siis lähestulkoon päinvastainen. On tosin huomattava, että Kuusamon malli kuvaa parhaiten nimenomaan perinteistä tuotemainontaa, ei niinkään jatkuvasti yleistyvää mielikuvamainontaa. Attribuuttien ja personifikaatioiden kautta Kuusamo luo mallin, jonka mukaan klassisessa kuvastossa personifikaation suhde attribuuttiin on metaforinen ja mainoskuvassa attribuutin suhde personifikaatioon on metonyminen. (Kuusamo 1996, 64 – 65).

Jos Kuusamon mallia sovelletaan lehtikuviin, huomataan että esimerkiksi Napoleon-kuvassa otoksen pääaihe on Kekkonen. Kekkonen asento taas on Napoleonin, ja tässä erityisesti napoleonmaisen johtajuuden attribuutti. Kuusamon mallin mukaisesti näin syntyy metaforinen viittaus Kekkosesta napoleonmaiseen johtajuuteen. Eetu Sillanpään Pohjanmaa tulvii -kuvassa puolestaan pääkohteena voi pitää tulvaa, kuvan henkilöt ovat läsnä lähinnä edustamassa tulvatuhojen lukuisia kärsijöitä. Vesivahingon keskellä tuskailevat henkilöt ovat siis tulvan attribuutteja. Syntyy siis metonyminen suhde tulvan ja henkilöiden välille. Näissä kahdessa

valokuvailmaisun tyypissä henkilöiden asema ja kuvan viittaustapa todellisuuteen ovat siis aivan erilaiset. Tämä onkin yksi metaforisen ja metonymisen kuvailmaisun keskeisimpiä eroja.

5.1 Metaforinen kuvailmaisu

Metafora toimii ensisijaisesti konkretisoimalla asioita. Mauno Kosken mukaan metaforan peruste on yleensä se, että metaforan kantaja määritellään stereotyyppisesti vain yhden ominaisuuden kautta: Aasi on pelkästään tyhmä, jänis pelkästään arka. (Koski 1992, 14) Näin tähän ominaisuuteen voidaan viitata välillisen konkretian kautta: Tyhmä ihminen on aasi, arka ihminen on jänis. Koski toteaa myös, että metaforilla halutaan usein arvottaa ja evaluoida jotain ominaisuutta (Koski 1992, 21). Metafora sisältää siis usein argumentin, selvän mielipiteen kohteen ominaisuuksista ja arvosta. Argumentti syntyy metaforassa verrattavien asioiden vastakkainasettelusta.

Kognitiivisen metaforateorian mukaan metaforalla pyritään selventämään jotakin abstraktia asiaa kehollisen kokemuksen kautta. Metafora käsitteellistää siis abstraktin asian kuvaamalla sen konkreettisemmän asian termein. (Hellsten 1997, 22) Erityisesti pitkäkestoiset, poliittiset jatkumot hahmottuvat helpommin metaforien avulla (emt. 1997, 62).

Assosiaatio synnytetään kahden merkin välisen samankaltaisuuden pohjalta, vertaamalla niitä toisiinsa (Palin 1998, 130). Metaforan tuleminen ymmärretyksi vaatii, että verrattavat asiat ovat selvässä kontrastissa. Niiden kesken on oltava perustavanlaatuinen ero. (Nogales 1999, 26) Metafora houkuttelee näin katsojaa tai kuulijaa keksimään yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia rinnastettujen asioiden välillä. Toimiakseen metafora tarvitsee tällaisen jännitteen. Siksi se ei yleensä kätkeydy – suuntaavia metaforia mahdollisesti lukuun ottamatta – vaan alleviivaa läsnäoloaan ja viestiään. Verrattavat asiat ovat selvässä kontrastissa ja vuoropuhelussa keskenään.

Lehtikuvissa juuri tällaisia ominaisuuksia on usein pidetty ihanteellisina. Abstraktien asioiden konkretisointi, selittäminen, tiivistäminen ja argumentoituus ovat lehtikuvan perinteisiä hyveitä. Esimerkiksi Kenneth Kobre määrittelee teoksessaan *Photojournalism – a Professionals' Approach*, uutiskuvien tehtäväksi uutisten taustoittamisen ja syiden selittämisen (Kobre 1996, 53). Samassa yhteydessä hänen sommitteluohjeensa korostavat voimakkaasti estetisoivaa ja dramatisoivaa kuvakerrontaa. (Salo 2000, 27). Samalla linjalla on kuvajournalismin amerikkalainen oppi-isä Arthur Rothstein, joka painottaa, että lehtikuvaajan tehtävä on löytää tapahtumasta dramaattisin huippukohta. (Rothstein 1974, 39).

Voimakkaasti dramatisoivasta ja estetisoivasta visuaalisesta kerronnasta onkin tullut seikka, joka erottaa uutisvalokuvat television uutisvirrasta (Salo 2000, 28) Tällaiseksi dramaattiseksi pelkistämiseksi voidaan katsoa mm. muodon yksinkertaistamista ja kuvan viestin rakentamista tuttujen elementtien varaan. Tästä seuraa kuitenkin myös se, että metaforaa leimaa usein avoin keinotekoisuus ja harkinnanvaraisuus. Siten se onkin sukua symbolille, joka on yhteisesti sovittu, keinotekoinen merkki. (Fiske 1992, 129). Myös Raymond Gozzi Jr. toteaa, että metaforiikkaa käytettäessä tukeudutaan usein myös symboliikkaan (Gozzi, 2001, 27)

5.2 Metonyminen kuvailmaisu

Metonymia puolestaan rinnastaa asioita samalla todellisuuden tasolla. Se käyttää hyväkseen samanlaisuutta ja luonnollisia tai luonnolliseksi naamioituja jatkumia (Gozzi 2001, 27). Käytännössä se usein merkitsee ilmiön havainnollistamista esimerkin kautta, vaikkapa Pohjanmaan tulvien esittämistä yhden olohuoneen vesivahingon kautta kuten Eetu Sillanpään kuvassa. Se voi esittää myös ihmisjoukon yksilön kautta kuten Heikki Kotilaisen Iranin Naisia - kuvassa.

Metonymia antaa usein harhaanjohtavankin vaikutelman luonnollisuudesta, puhtaasta todellisuudesta ilman rakennettuja viittaussuhteita. Mm. Roland Barthes toteaa, että juuri metonymia tarjoaa tulkitsijalle eniten vaihtoehtoisia konnotaatioita (Barthes 2003, 123).

Metonymia jättää siis metaforaa enemmän tilaa eri tulkinnoille, se ei ”selitä” kuvan viestiä tyhjiin. Siksi metonymiseen todellisuuden esittämiseen ei välttämättä tarvita niin voimakasta pelkistämistä kuin metaforiseen esittämiseen. Päinvastoin, runsaat yksityiskohdat vain korostavat kuvan esittävän seulomatonta todellisuutta. (Lukkarinen, 1998, 98). Myös vaikutelma rajauksen sattumanvaraisuudesta vihjaa kuvan tapahtumien jatkuvan kuvarajojen ulkopuolelle.

Esimerkiksi Pohjanmaa tulvii –kuvan voi helposti tulkita aukottomaksi todisteeksi Pohjanmaan vuotuisen tulvaongelman laajuudesta, dramaattisista vaikutuksista, yleisestä avuntarpeesta ja niin edelleen. Kuitenkaan kuvassa ei itse asiassa näy ”tulviva Pohjanmaa” vaan yhden pohjanmaalaisen perheen olohuone, jonka vesivahingot viittaavat Pohjanmaan tulviin. Olohuoneessa virtaavan veden määrä kertoo ongelman laajuudesta vertauskuvallisesti.

Vertauskuvallisuuden voimakkuutta ja laatua on valokuvasta usein vaikea tunnistaa. Mm. Iina Hellsten toteaa että metaforien ymmärtäminen on kontekstisidonnaista, mikä tulee esiin rakenteellisessa yhteydessä. Käsitteitä voidaan käyttää samaan aikaan osittain metaforisesti, osittain ei-metaforisesti, ”suoraan”. (Hellsten, 1997, 21)

Samaa voitaneen sanoa myös metonymiasta. Metafora, metonymia ja ”suorat”, vertauskuvattomat merkitykset kietoutuvatkin helposti yhteen vertauskuvallisten ja vertauksettomien viitteiden joukoksi, joita on mahdoton täysin erottaa toisistaan. Lisäksi koko vertauskuvallisen sanoman olemassaolo on usein kiinni katsojan omasta tulkinnasta ja taustasta. Kuinka yksittäinen kuva voidaan siis leimata yleensäkin metaforiseksi, metonymiseksi tai vertauskuvallisesti neutraaliksi? Näitä kysymyksiä havainnollistan kahden esimerkin kautta, Erkki Raskisen kuvalla Itsenäinen Viro sekä Sirpa Räihän kuvalla Minkkien metsästys.

5.3 Metafora vai metonymia? 1988 Erkki Raskinen: Itsenäinen Viro



Metaforaa ja metonymiaa on usein valokuvassa vaikea erottaa toisistaan. Erkki Raskisen voittokuva vuodelta 1988, Itsenäinen Viro, on tästä ongelmasta havainnollinen esimerkki.

Tämä 600 kilpailukuvan joukosta seuloutunut voittaja syntyi osittain vahingossa. Ilta-Sanomien työpari Erkki Raskinen ja Timo Haapala lähtivät Tallinnaan kesäkuussa 1988 tekemään reportaasia Viron miliisistä ja suomalaisturisteihin kohdistuneista väkivaltaisuuksista. Juttu tehtiinkin lopulta aivan toisesta aiheesta: 70 000 virolaista kerääntyi yllättäen Tallinnan laululavalle ennalta suunnittelemattomaan mielenosoituskonserttiin. Konsertti oli yksi ensimmäisistä merkkipaaluista Viron matkalla

itsenäisyyteen.

Kuvan selkeässä pääosassa on dramaattisesta alakulmasta kuvattu Viron lippu, jota heiluttaa kansalainen, mahdollisesti nainen. Muut kuvassa näkyvät henkilöt on kuvattu lähinnä viitteellisesti. Lipun ja naisen ohella kuvan merkityksiä luo tummanpuhuva, vartiotorniksi assosioituva rakennus kuvan oikeassa alalaidassa.

Lippu on itsessään voimakas symboli, valtion yhteisesti sovittu vertauskuva. Tässä tapauksessa siihen liittyy sekä symbolisesti että historiallisesti erityisen voimakas lataus, sillä vielä muutama kuukausi aiemmin Viron lipun käyttö oli kokonaan kielletty. Kuvanottoaikoihin sitä alettiin kuitenkin käyttää mm. muinaismuistoyhdistyksen tarjoamalla kulttuurisella tekosyyllä. Valtavan lipun heiluttaminen laululavalla oli siis käytännössäkin rohkeaa, ei vain symbolinen ele.

Lippusymboli kääntyy metaforaksi käyttönsä kautta. Kansalainen, erityisesti nainen, joka nostaa lipun ylös on metafora itsenäisyysaatteesta, joka nostaa kansan jaloilleen. Tämä ei kuitenkaan ole kuvan ainoa tulkintatapa. Kuva on metonyminen ensinnäkin itse tilanteen kuvauksena, fragmenttina kuohuvasta päivästä Tallinnan laululavalla. Toisaalta nainen edustaa metonymisesti myös virolaisia, hän on yksi suuresta joukosta, esimerkki. Mielestäni lipun voimakas osuus kuvan merkityksien luojana kallistaa vaa'an kuitenkin metaforisen tulkinnan suuntaan. Lippusymbolin läsnäolon korostaminen on selvästi kohosteista, se vaatii katsojaa keksimään selityksen lipun keskeiselle roolille.

Kiinnostavaa tässä kuvassa on myös sen tyyliin valinta ja intertekstuaaliset viittaukset muihin kuviin. Lippua kantava nainenhan esiintyy lähes kaikkien vallankumousten vertauskuvana, esimerkiksi Delacroix'n kliseisyyteen asti tunnetussa maalauksessa vuoden 1830 vallankumouksesta "Vapaus johtaa kansan barrikadeille". Suurta lippua kantava Suomi-neito ei vieras meilläkään.

Kuitenkin voidaan väittää, että erityisen tutuksi lippunainen ja monet muut vallankumoukselliset symbolit ovat tulleet Neuvostoliitosta, jossa teema toistuu lukemattomissa julkisissa taideteoksissa. Alakulmasta kuvattu herooinen nainen joka kantaa itseään suurempaa lippua tuokin etsimättä mieleen sosialistisen realismin monumentit. Olipa tämä viittaus tahallinen tai tahaton, Raskisen kuva välittää lopulta viestiä virolaisista jotka pyrkivät itsenäisyyteen suuren itänaapurin varjosta - mutta samaan aikaan, ironista kyllä, rakentavat vallankumoustaan parhaiden neuvostoperinteiden mukaisesti.

Jukka Komppa kirjoittaa Keski-suomalaisessa 13.3.89: Erkki Raskisen Viron lippu – kuvan valinta vuoden lehtikuvaksi on toisaalta osuva, toisaalta hämmäntävä. Osuva asian puolesta, siksi, että Viro on ollut esillä, hämmäntävä siksi, ettei kuva muuten ole tavallista paljon kaksisempi lehtikuva. Siinä ei ole yksityiskohtiin menevää jujua. (Jukka Komppa: Kuvat, joissa ei ole kuvatekstiä. Keski-suomalainen 13.3.1989)

Päädynkin Kompan kanssa päinvastaiselle kannalle. Raskisen kuvassa on niin runsaasti pitkälle yksityiskohtiin meneviä jujua, että sen ristikkäiset viestit lähes kumoavat toisensa. Toisaalta kuvan tarina kertoo itsenäisyyttä tavoittelevista virolaisista, toisaalta virolaiset esitetään sellaisessa valossa, jossa he ankkuroituvat neuvostoliittolaisuuteen. Onko Viro kuvassa todella matkalla itsenäisyyteen vai toistaako se vain suuren emomaansa historiaa? Ratkaisu jää kullekin katsojalle.

5.4 Vertauskuvallisuutta vai ei? 1998 Sirpa Rähä: Minkkien metsästy



Vuoden 1998 kisan voitti naiskuvaaja, toista kertaa kilpailun historiassa. Oso valittiin myös vuoden uutiskuvaksi. Helsingin Sanomien kuvaajan Sirpa Rähän valottamassa ruudussa poliisi juoksee karanneen minkin perässä. Kyse on luontoaktivistien järjestämästä turkistarhaiskusta, jossa vapautettiin suuri määrä

minkkejä häkeistään. Tapaus sai paljon julkisuutta. Kuvan elementit ovat myös velkaa sattumalle. Rähä kertoo Savon Sanomien artikkelissa päässeensä paikalle oikeaan aikaan, kun mies ja minkki juoksivat kadun yli. Tapahtumasta taltioitui vain pari ruutua, tilanne oli ainutlaatuinen. (Myöhässä oikeaan aikaan. Savon Sanomat 19.2.1999)

Kuvassa korostuu hetkellisyys ja harvinaislaatuisen tilanteen tuottama huomioarvo. Pidänkin kuvaa nimenomaan herkullisen tilanteen tallentamisena, vertauskuvalliset elementit ovat siitä mielestäni melko kankeasti löydettävissä tai ainakin ne esiintyvät melko toissijaisessa roolissa. Tätä voisi

tukea myös tekijän tarkoituksen arviointi - joka tosin on taiteen nykytutkimuksessa erittäin epäsuosittu lähestymistapa. Kuvaajan on ollut mahdotonta tahallisesti rakentaa kuvaan symboliikkaa. Pidän myös melko epätodennäköisenä että ilman erityisiä vihjeitä katsojien enemmistö tulkitsisi kuvan jollakin tapaa metaforiseksi esitykseksi luontoaktivismista tai tarhauskuista yleensä. Toisin sanoen kuvan vertauskuvallisuus ei ole kohosteista. Uskon, että tällä kuvalla on tavoiteltu nimenomaan harvinaisen ja vauhdikkaan tilanteen pysäyttämistä valokuvaksi, ja sellaisena sen useimmat katsojat luullakseni myös näkevät.

Raati oli kuitenkin tällä kertaa kanssani eri mieltä: ”Kuvan elementit ovat kohdallaan ja antavat katsojalle tunnelatauksen siitä kissa ja hiiri – leikistä, joka on jo pitkään jatkunut turkistarhaajien ja eläinaktivistien välillä, kuvakilpailun raati kehuu.” (emt, Savon Sanomat 19.2.1999). Raati näkyy siis tulkinneen, että kuvassa kisailevat symbolisesti tarhaaja ja aktivistit. Tämä näkemys johtaa yllättävänkin vahvaan ideologiseen lataukseen, jos kuvaa tutkitaan visuaalisena metaforana.

Tarhaajien ja aktivistien kissa- ja hiiri – leikissä metsästävä mies assosioituu luontevimmin Tarhaajaksi jo senkin vuoksi että Tarhaajan ja miehen roolit ovat lähtökohtaisesti lähellä toisiaan: haavimies on jo kuvan ilmisisällössäkkin tarhaajien edusmies. Tällöin minkistä taas tulee Aktivisti. Tässä kontekstissa ajotielle pysähtynyt autonkuljettaja saa hämmentyneen Yleisön roolin. Hän on Suomi, joka seuraa passiivisena kamppailua tietämättä kumman puolelle pitäisi mennä.

Kuvakielen perusteella todellinen minkki ja symbolinen Aktivisti näyttävät jäävän kisassa häviölle. Haavin verkko on jo minkin yläpuolella, pusikon suojaan on liian pitkä matka. Miehen vauhdikas askel näyttäisi riittävän kiinniottoon. Kissa- ja hiiri – leikkimetafora on myös ominaisuuksien tasolla Aktivistille epäedullinen. Metaforisen siirtymän kautta Aktivisti saa piirteitä pakenevasta minkistä, Tarhaaja taas kiinniottajasta. Näin Tarhaaja saa ajattelevan ihmisen ja toisaalta aktiivisen metsästäjän roolin. Aktivisti taas sävyttyy pieneksi ja eläimelliseksi pakenijaksi, olemukseltaan rottamaiseksi ja leikin altavastaajaksi.

Samaa viestittää Yleisön eli autoilijamiehen olemus. Vaikutelmahan olisi täysin erilainen jos yleisönä olisi vaikkapa pikkutyttö polkupyöränsä kanssa. Keski-ikäinen mies Volkswagenin ratissa on olemukseltaan varsin konservatiivinen hahmo. Hänen on vaikea kuvitella kannattavan eläinaktivisteja. Metaforisesti tulkittuna kuva alkaa siis viestiä varsin konservatiivista sanomaa. Eri asia on, kuinka monelle katsojalle kuva näyttäytyy Tarhaajan, Aktivistin ja Yleisön muodostamana pienoishäytelmänä.

5.5 Myytit, symbolit ja allegoriat

Kun kuva pääsee katsojan verkkokalvoille, se ei ilmesty tyhjiöön. Monien tutkijoiden mukaan ihminen ajattelee luonnostaan melko stereotyyppisesti. Veijo Hietalan mukaan ihmisen mieli on kuvapankki, johon on varastoitunut tietty määrä materiaalia niin kuvallisista viestimistä kuin todellisuudestakin (Hietala 1993, 21). Uudet kuvat reagoivat mielessä jo valmiiksi oleviin kuviin. Eräs kuvallisen pelkistämisen tapa onkin viestin rakentaminen myyttisten perustyyppien varaan.

Lévi-Straussin mukaan myytti on kertomus joka tunnustetaan myytiksi, vaikkei sen merkitystä tietoisesti pohdittaisikaan. Barthesilaisittain myytti on käsiteketju. (Fiske 1992, 175) Seppäsen mukaan myytti on yksi visuaalisten järjestysten keskeinen toimintamekanismi (Seppänen 2001, 182). Muita mielen kuvapankin osia ovat kulttuuriset, usein tiedostamattomatkin vertauskuvat, symbolit ja allegoriat. Usein nämä kuvat tekeytyvät luonnollisiksi, näkymättömiksi ja itsestään selviksi.

Vertauskuvallisuus ja symboliikka ovat usein lähellä toisiaan, joskus jopa sama asia. Niiden keskeinen ero on se, että vertauskuvia ei voi ilmaista toisin, ne eivät käänny. Symboliksi sen sijaan kutsutaan sanaa tai ilmaisua joka viittaa objektiin tai tapahtumaan, joka sekin puolestaan viittaa johonkin tai jolla on laaja tarkoitekenttä itsensä ohi. (Viikari 1990, 78). Fiske mukaan symboli on keinotekoinen, arbitraarinen merkki (Fiske 1992, 70) ja sen käyttö perustuu tapaan, sopimukseen tai sääntöön (Fiske 1992, 72).

Sekä Barthesin että Lévi-Straussin mukaan myytti on kokonaisuus joka jäsentää sosiaalista todellisuutta. Myytti on joukko asioita, jotka tunnustetaan tietyksi hahmoksi ja jotka selittävät sanoittakin tapahtumien taustat. Esimerkiksi kuoleman käsitettä selittää useita eri myyttejä. Yksi niistä on tyhjyyttä kohti kävelevä yksinäinen hahmo. Tällainen esiintyy mielestäni Erkki Laitilan kuvassa Tamminiemi eräänä lokakuun aamuna klo 6.15 – siinä tosin yksinäisellä hahmolla on kaksi saattajaa, myyttistä kuoleman enkeliä.

Valokuvan viestiä on helppo tehostaa ja pelkistää myyttisillä rakenteilla. Lähtökohtia voi löytää vaikkapa taidehistorian perinteestä. Merja Salo käyttää esimerkkinään Pietá –asetelmaa, jossa äiti istuu suremassa aikuisen poikansa kuolemaa. Kuvaelma pohjautuu tietenkin Raamattuun, mutta sen maallisia sovellutuksia on niin klassisessa taiteessa kuin nykyisessä visuaalisessa kulttuurissa. Pietá on lukemattomien uutiskuvien esikuva. Tuoreempia samantapaisia myyttisiä hahmoja ovat mm. huumeiden orja ja kehitysmaan lapsi. (Salo 2000, 52)

Vuoden lehtikuvissa myyttisyyttä näkee kenties kaikkein selkeimmin vuoden 2001 voittajakuvassa., Hannes Heikuran Joulunkeleissä. Kolme enkeliä kuraisella kadulla palauttaa mieleen suuren joukon perustarinoita uskonnosta, kirjallisuudesta ja kansanperinteestä. Myös Vuoden lehtikuva 1997, Hannes Heikuran kuva ”Loputon tuska” heijastelee myyttisiä kertomuksia, mutta tällä kertaa kansallisia. Nyt vuonna 2006 suomalainen hiihto herättää vähemmän sankarillisia mielikuvia, mutta vuonna 1997 yksinäinen hiihtäjä taistelemassa suolla luonnonlakeja vastaan kertoi varmasti tarinaa suomalaisesta sisusta, katajaisen kansan kestävyydestä, yksinäisyydestä ja ankarasta yrittämisestä.

Myyttistä sisältöä on myös Vuoden uutiskuvalla 1996, jossa pikkupojat katselevat luotien repimän talon ikkunasta. Kuvassa toimivat elämän ja kuoleman, rauhan ja väkivallan, toivon ja epätoivon myytit. Ne aktivoituvat kun näemme jotakin pehmeää, herkkää ja suojelua tarvitsevaa (lapsi) kovalla, raa’alla ja kauhua herättävällä taustalla (sota). Itse asiassa sodan keskellä sinnittelevä lapsi on jo lähestulkoon oma itsenäinen myyttinsä, vain askeleen päässä uutiskliseestä.

Itse asiassa juuri tällainen ennestään tuttujen myyttien ja symbolien luova yhdistely synnyttää uusia ilmaisuja, jotka vaikuttavat voimakkaasti katsojan tunteisiin tavalla jonka alkulähdettä on vaikea tunnistaa. Monet lehtikuvat luottavat juuri tähän. Econ sanoin: ”Kaksi kliseettä herättää naurua. Sata kliseettä herättää liikutusta, sillä ymmärretään hämärästi, että kliseet puhuvat keskenään ja viettävät jälleennäkemisen juhlaa”. (Eco, 1985, 249)

Otan esimerkiksi symboliikan ja metaforiikan suhteesta Erkki Laitilan voittokuvan vuodelta 1981 Tamminiemi eräänä lokakuun aamuna klo 6.15. Vuoden lehtikuva 1984, Leif Weckströmin Citius Altius Fortius” puolestaan toimii harvinaisena esimerkkinä kuvajournalistisesta allegoriasta. Esittelen myös kuvien herättämää keskustelua ja polemiikka.

5.6 Kohti tiensä päätä - 1981 Erkki Laitila: Tamminiemi eräänä lokakuun aamuna klo 6.15

Kilpailu oli tiukka, osallistujia oli jo yli 460. Voittajakuva herättikin kiihkeän keskustelun – sekä kohteestaan, Urho Kekkosesta, että suomalaisen kuvajournalismin säännöistä ja ihanteista.

Kuvassa sairaslomaa viettävä Kekkonen kulkee hämyistä puistotietä pitkin turvamiestensä kaksin puolin taluttamana. Maan isän terveydentila ei jää kenellekään epäselväksi. Kekkonen pää on painuksissa ja asento tuettunakin hieman lypsy. Selästä syntyy vaikutelma, että kädet on edessä puristettu syliin tai rintaa vasten.



Kekkonen ja turvamiehet kulkevat katsojasta poispäin sumuista tietä pitkin kohti hämärää määränpäättä. Juhlallisuutta lisää kolmikön säännönmukainen askellus. Kuvassa miehet astuvat oikealla jalalla säännöllisesti kuin tanssin kuviossa. Yhtäjalkaa poispäin, kohti epätarkkaa tyhjiyttä kulkeva kolmikko tuo vahvasti mieleen sairauden, vanhuuden ja kuoleman. Kuva ankkuroituu myös kielelliseen kuoleman metaforaan: Kekkonen on tulossa tiensä päähän.

Keskeisin elementti, joka mielestäni kuvassa viittaa kuolemaan on kuitenkin rajaus. Perinteisestihän lehtikuva pyritään rajaamaan tiiviisti pääaiheen ympärille. Nyt kolmikkoa kehystää epätarkka tumma tila, tyhjiys. On mahdollista, että tyhjä tila käytännössä selittyy yksinkertaisesti sillä, että Laitila on ollut niin kaukana kolmikosta, ettei

tiivimpää kuvaa ole saatu. Se ei kuitenkaan välttämättä rajoita niitä vaikutelmia, joita valmiin kuvan katsomisesta voi saada.

Visuaalinen vaikutelma syntyy suurelta osin tarkennuksen ja objektiivivalinnan kautta.

Teleobjektiivilla otetun kuvan syväterävyys on lyhyt, tausta epätarkka ja reunat hämyisät. Sumu ja pehmeät sävyt luovat kuvaan lempeän tunnelman, joka ei yleensä ole ollut Kekkos-kuville ominainen. Hämyisin reunoinhan kuvataan yleensä romanttisia muotokuvia, lapsia ja vanhuksia. Muotokieli siis tukee kuvan ilmissältöä: Kekkosesta syntyy kuva hauraana vanhuksena, joka kulkee kohti loppuaan. Kekkoson kuoleman metafora on siis luotu kuvaan useiden kuolema-symboleiden kautta. Kolmikko, tien pää, sumu, selät, yhdenmukaiset askeleet ja ennen kaikkea tyhjiys luovat yhteensä väkevän visuaalisen metaforan jonka täsmällistä alkulähdettä on vaikea tunnistaa. Mahdollisesti kuva aiheuttaakin katsojassa jopa jonkinlaisen oivalluksen tunteen.

Voittokuvan julkistamisen jälkeen triviaalein kiistan aihe oli se, kenen kuvan olisi pitänyt voittaa. Palkinnon sai Helsingin Sanomien Erkki Laitila. Kuitenkin myös Pentti Nissinen otti lähes identtisen kuvan, tosin hieman eri tavalla rajattuna ja nimettynä vähemmän runollisesti: ”Syksy - 81”. Hannes Markkula kirjoittaa Sanomalehtimies-lehdessä: Pahat kielet ovat kilpailujen

kynnyksellä tarpeettoman usein sanoneet, että ”samat kuvaajat ovat aina kärjessä” tai ”ne kaksi lehteä voittavat aina”. Olen tähän mennessä pitänyt näitä puheenvuoroja kateellisten repliikkeinä, nyt en ole aivan yhtä varma asiasta. (Hannes Markkula: Mikä voitti? Sanomalehtimies 3/1982)

Mutkikkaampi keskustelu käytiin kuvan ottotavasta ja sisällöstä. Juryn mukaan kuva ”symbolisoi erittäin hienotunteisesti viime vuoden historiallista tapahtumaa pitkäaikaisen presidenttimme luopuessa kesken kauden tehtävästään” (Vuoden lehtikuva. Aamulehti 6.2.1982). Samaa mieltä on mm. Hufvudstadsbladetin kriitikko Bert Carpelan (Bert Carpelan: Årets pressbild – uvärdig, grym? Hufvudstadsbladet 11.2.1982). Myös Helsingin Sanomat kiittelee omaa kuvaajaansa (Raija Forsström: Erkki Laitila, Meilahti ja valtiomies – tällä yhdistelmällä voittaa aina. Helsingin Sanomat 6.2.1982)

Kritiikki roihahti kuitenkin täyteen liekkiinsä hieman myöhemmin, ja tulilinjalle joutui varsinkin tuo kuvan väitetty hienotunteisuus. Hilikka Eklund toteaa että ”Tamminiemen puskat ovat viime syksynä pölisseet ’vuoden lehtikuvaajista’” ja moittii, ettei ”päiväkausien passissaolon ja moottoriperän” pitäisi olla hyvän lehtikuvan aineksia. (Hilikka Eklund: Niin, mikä voitti? Sanomalehtimies 4/1982) Jarmo Jansson taas kirjoittaa Aamulehdessä: Hienotunteisuutta en kuvasta näe. Minusta siitä henkii selvä saalistuksen maku. (Jarmo Jansson: Vuoden lehtikuva- onneton valinta. Aamulehti 30.3.1982)

Vielä suorasukaisemmin asia sanottiin myöhemmin valokuvaopiskelijoiden multivisionäyttelyssä: ”Mitä hienovaraista tuossa nyt on – eiväthän Ukon tossut edes kosketa maata.” (Seppo Saves: Kuvien takaa. Valokuva-lehti 3/83).

5.7 Kristillinen allegoria - 1984: Leif Weckström: Citius Altius Fortius

Kuvassa esiintyy juoksija Martti Vainio 11.8.1984 doping-käryynsä liittyvässä tiedotustilaisuudessa Los Angelesin olympialaisissa. Vainio seisoo keskellä, molemmin puolin häntä istuu Suomen joukkuedelegaation johto. Lehtikuvaaja-lehdessä Jukka Häyrynen perustelee valintaa seuraavasti: Vuoden lehtikuva poimittiin Weckströmin tuotannosta eikä syyttä: Kuva kertoo oivallisella tavalla viime vuoden puhutuimmasta aiheesta ja sen näennäinen yksinkertaisuus pitää sisällänsä laajan ja mielenkiintoisen kertomuksen, joka varsinkin nyt jälkikäteen avautuu erinomaisesti sekä on kovin paljastava, jopa raaka sisällöltään. Kuva kestää taustaansa vasten pitempäänkin. Lehtikuva isolla ällällä (Jukka Häyrynen: Ujot kuvat. Lehtikuvaaja 1/ 1985).



Weckströmin kuvassa journalistinen sisältö on hyvin keskeisellä sijalla, onhan kyseessä kova uutistapahtuma, vuoden puhutuin aihe. Yksinkertainen, kikkailematon kuva ei edusta visuaalisuuden juhlaa, mutta henkilöiden

väliset jännitteet ja pinnan alla kytevät tunteet voi aistia kuvapinnan läpi. Kuvan arvoa laskee mielestäni se, että se on otettu tiedotustilaisuudesta. Raati ei mainitse, oliko samanlaisia kuvia tarjolla paljonkin, mutta sangen todennäköisesti oli. Kuvan symboliarvo on heikko, se on lähinnä toteava. Kamera on ollut todistusvoimallaan läsnä tallentamassa Suomen urheilun mustat hetket.

Vainio seisoo kädet puuskassa, katse maassa, syyllisyyden perikuva. Perspektiivi on hieman vino, kuva kallistuu vasemmalle. Vainioon kohdistuu ainakin kaksi murhaavaa katsetta. Yllättäen suuri osa muista miehistä ei kuitenkaan näytä syyttäviltä vaan pikemminkin syyllisiltä. Vieressä olevien miesten jalat osoittavat pois päin Vainiosta, ilmeet ja asennot kuvastavat torjuntaa. Muilla miehillä on erilaiset tuolit kuin hänellä. Tämä ei tietenkään ole kuvaajan vaikutusta, mutta osa kuvan tehoa. Kokonaisvaikutelmaksi jää, että Vainio on vihamielisen joukon keskellä eristettynä ja yksin.

Kuvan kompositio näyttää jo ensisilmäykseltä oudon tutulta, suorastaan klassiselta. Siinä onkin elementtejä Leonardon kuuluisasta Viimeisestä ehtoollisesta: symmetria, seinäpaneelit, pöytä, synkät miehet jotka istuvat rivissä eri asennoissa ja antavat katseidensa risteillä. Keskellä kärsii Vainio, jonka ilme ja lampun valaisema päälaki tuovat ällistyttävän vahvasti mieleen ehtoollistaulun päähenkilön. En tällä toki tarkoita, että taidehistoriasta tai uskonnosta innoittunut lehtikuvaaja olisi pyrkinyt luomaan doping-tiedotustilaisuudesta jonkinlaisen Leonardo-toisinnon. Sen sijaan voitaisiin olettaa, että rakenteelliset yhtäläisyydet erittäin tunnetun maalauksen kanssa voivat luoda katsojalle paitsi miellyttävän tuttuuden tunteen, myös kokemuksen siitä, että tässä on kyseessä historiallinen, merkityksellinen ja voimakas hetki. Lisäksi kuvan nimi, joka viittaa sinänsä olympialaisiin, sävyttää osaltaan kuvaa klassiseen historiaan päin.

Samaa ovat ilmeisesti ajatelleet valokuvaajat Petteri Bülow, Juha Saari ja Touko Yrttimaa, joiden kuvamanipulaatiosarja esitettiin vuonna 1990 Laterna Magica -galleriassa sekä julkaistiin

Lehtikuvaaja-lehdessä 3/1991. Nämä digitaalisesti manipuloidut kuvat ovat uusia tulkintoja tunnetuista kuvista. Sarjasta löytyy Weckströmin Citius Altius Fortius, jonka taustalle on hämärästi heijastettu Leonardon Viimeinen ehtoollinen. Kuvan nimeksi on annettu Viimeinen ehdollinen.

Jukka Häyrinen kuvailee valinnan taustoja lakoniseen sävyyn Valokuva-lehdessä: Tällä tuomaristolla oli muutama yhteinen lähtökohta valintojen pohjaksi: Ensinnäkin lehtikuvan tulee olla jotakin enemmän kuin silkka raportti tapahtuneesta. Toiseksi, merkityksellisen kuvan tulee tapahtua viitesisällön tasolla. Ja kolmanneksi lehtikuvaajalta voidaan ja tulee edellyttää välineensä hyvää teknistä hallitsemista. (Jukka Häyrinen: Vuoden lehtikuvat. Valokuva-lehti 2/1985). Raatikin näkyy siis ainakin jollakin tasolla tulkinneen, että kyseessä on ”enemmän kuin raportti tapahtuneesta”, konkreettista aihettaan suurempi kuva.

6. Kuvien tilastollinen analyysi

6.1 Hypoteesi: Trooppien vaikutus kuvailmaisuun

Troopit metafora ja metonymia ovat jo määritelmällisesti ajatuksen kuvioita, abstrakteja tapoja tulkita ja kokea todellisuuden ilmiöitä. Samalla ne kuitenkin jäsentävät myös konkreettisesti ihmisten tapaa nähdä ympäristönsä. Kuvien tuottamisessa tämä toimii puhtaimmillaan: Tapa jolla maailma nähdään, vaikuttaa tapaan jolla maailma kuvataan. Kummallakin troopilla on selkeät käsitteelliset ominaisuutensa. Metafora konkretisoi abstraktin, rinnastaa asioita todellisuuden eri tasoilta, käyttää hyväkseen eroavuuksia ja yhtäläisyyksiä ja toimii usein avoimen keinotekoisesti. Metonymia puolestaan toimii esimerkin kautta, rinnastaa asioita samalla todellisuuden tasolla, käyttää hyväkseen jatkumoa ja jäljittelee luonnollisuutta.

Hypoteesini mukaan nämä käsitteelliset erot luovat ja tukevat myös visuaalisia ominaispiirteitä. Metaforisen kuvan konkretisoivaa viestiä tukee selkeyttäminen, dramaattinen pelkistäminen, tunnetut hahmot, vitsikkyys, symbolien käyttö ja argumentoituus. Luonnollisuutta tavoitteleva ja jatkumoiden kautta toimiva metonymia puolestaan vahvistuu detaljisuudesta, yksityishenkilöiden esittämisestä, arkisuudesta ja väljästä tulkinnasta.

Nämä metaforisen ja metonymisen kuvailmaisun erot voidaan tiivistää kaavioksi.

Metafora	Metonymia
<ul style="list-style-type: none"> - konkretisoi abstraktin - rinnastaa asioita todellisuuden eri tasoilta - käyttää hyväkseen eroavuuksia ja yhtäläisyyksiä - keinotekoinen, - harkinnanvarainen 	<ul style="list-style-type: none"> - havainnollistaa esimerkin kautta - rinnastaa asioita samalla todellisuuden tasolla - Käyttää hyväkseen samanlaisuutta, jatkumoit - usein huomaamaton, jäljittelee luonnollisuutta
Metaforinen kuvailmaisu	Metonyminen kuvailmaisu
<ol style="list-style-type: none"> 1. dramaattinen pelkistäminen 2. konkretia, tunnetut hahmot 3. vetoaa mielikuvitukseen -> vitsikkyys tai runollisuus 4. keinotekoisuus -> symbolien käyttö 5. rajattu tulkinta, argumentoituus 	<ol style="list-style-type: none"> 1. detaljisuus 2. yksityishenkilöt 3. vetoaa arkikokemukseen -> arkisuus tai realismisuus 4. luonnon jäljittely -> välttää alleviivaavaa symboliikkaa 5. tulkinnanvapaus, moniarvoisuus

Tutkin tämän hypoteesin toimivuutta tilastollisella analyysillä, jossa vertailen Vuoden lehtikuvissa esiintyviä vertauskuvia niissä käytettyihin rakenteellisiin ja sisällöllisiin ilmaisukeinoihin.

6.2 Metodi

Analysoin kaikki Vuoden lehtikuvat vuodesta 1962 vuoteen 2004 saakka. Pyrin arvioimaan, käyttävätkö kuvat sanomansa välittämiseen vertauskuvallisuutta ja jos, niin millaista ja miten. Lähestyn kuvia taidehistoriassa usein käytetyn ikonografian kautta. Ikonografiassa kuvia tutkitaan kolmessa vaiheessa. Ensimmäiseksi arvioidaan kuvan ilmisältö, mitä kuvassa tapahtuu, millaisia henkilöitä siinä kuvataan, mikä paikka on kyseessä. Toisella tasolla arvioidaan kuvan ikonografinen taso. Tällä tarkoitetaan sitä, että kuvan katsoja päättelee, mitä kuvan hahmot edustavat, mikä on heidän roolinsa kuvassa. Klassisessa taiteessa tämä tarkoittaisi esimerkiksi raamatullisten hahmojen tai antiikin mytologian henkilöiden tunnistamista. Lehtikuvaan sovellettuna ikonografisella tasolla pyritään tunnistamaan esimerkiksi kuvassa esiintyvät kilpailevat poliitikot ja tajuamaan heidän kilpailuasetelmansa. Kolmas vaihe on ikonologinen analyysi. Siinä pyritään arvioimaan kuvan kokonaisviestejä, sävyä, sanomaa ja mahdollista kannanottoa. (Panofsky 1970, 53 – 55) Jos analyysissä olisi edellä mainitun kaltainen poliittikkokuva, ikonologinen analyysi voisi tarkoittaa

esimerkiksi sitä, että katsoja tulkitsee kuvan esittävän toisen kilpailijan pääsyä niskan päälle poliittisessa kilvassa.

Ikonografiaa on moitittu mm. siitä, että se pyrkii etsimään kuvien ”alkuperäistä merkitystä” piittaamatta siitä, miten kuvaa voidaan tulkita. Kuitenkin myös metodin kehittäjä Erwin Panofsky itse on myöntänyt, että jokainen kuva saa useita erilaisia luentoja. (Leeuwen 2003, 102). Itse käytän ikonografiaa lähinnä viitekehyksenä, jonka varaan voin rakentaa oman lähestymistapani.

Olen lähestynyt kuvien vertauskuvallisuutta kahdelta suunnalta. Ensimmäinen tutkin itse vertauskuvallisuuden ilmenemistä kuvissa. Pohdin siis sitä, välittykö kuvan keskeisin sanoma joko metaforan tai metonymian kautta. Kolmanneksi luokaksi olen ottanut vertauskuvallisesti neutraalien kuvien joukon. Jos ja kun kuvissa esiintyy samanaikaisesti sekä metaforisia että metonymisia elementtejä, olen valinnut ainoastaan sen ryhmän, joka mielestäni vaikuttaa kuvan kokonaisviestiin olennaisemmin. Jos kuvan viesti ei rakennu enempää metaforalle kuin metonymiallekaan, olen katsonut kuvan vertauskuvallisesti neutraaliksi. Esimerkki tällaisesta kuvailmaisesta on Sirpa Rähän kuva Minkkien metsästys. Kukin ratkaisuni on lyhyesti perusteltu kappaleessa 7. Kuva-analyysitiivistelmät Vuoden lehtikuvista 1962 – 2004.

Toisaalta etsin kuvista niitä piirteitä, joita pidin metaforiselle tai metonymiselle kuvailmaiselle tyypillisinä. Näin pääsin arvioimaan, kulkevatko vertauskuvallisuus ja kuvailmaisuus sillä tavalla käsi kädessä, kuin olin aiemmin arvellut.

Keskeisimpinä ominaisuuksina olen pitänyt aihevalintaa ja päähenkilöitä – erityisesti yksityishenkilöiden, poliitikkojen ja muiden tunnettujen henkilöiden määrää – sekä pelkistämistä, detaljisuutta, vakavuutta ja vitsikkyyttä. Lisäksi olen pohtinut, pyritäänkö kuvan nimellä korostamaan vertauskuvallista sanomaa.

Kun kukin ominaisuus asetettiin aikajärjestykseen, alkoi hahmottua, että tietyt ominaisuudet esiintyivät joinakin ajanjaksoina selvästi useammin kuin toiset. Järjestin analyysini tulokset yksinkertaiseksi vuositilastoksi ja tarkkailin arvojen muutoksia erilaisilla aikaväleillä. Perusjaksoksi valitsin viisi vuotta, jolloin kuvista syntyi kahdeksan viiden kuvan joukkoa. Näissä viisivuotissjoukoissa joidenkin ominaisuuksien muutokset tulivat yllättävänkin selkeästi esiin. Hyvä esimerkki tästä on se, kuinka poliitikkokuvien yleisyys on muuttunut 70-luvun jälkeen.

Viisivuotiskaudet ovat kuitenkin vain runko, jota vasten olen voinut peilata ominaisuuksien kehityksen yleistä suuntaa. Olen tarkkaillut muutoksia myös vuosiluvuista riippumatta ja etsinyt yhtenäisiä ajanjaksoja, jolloin tietty ominaisuus on ollut erityisen silmiinpistävä. Toisaalta olen myös jakanut kuvien jatkumon puolivälistä kahtia ja verrannut ensimmäisten ja jälkimmäisten kahdenkymmenen kuvan joukkoa toisiinsa. Eri ominaisuuksien merkitystä olen pohtinut yksittäisten kuva-analyysien avulla.

6.3 Luokkien määritelmät

Olen luokitellut kuvat vertauskuvallisen sanoman perusteella metaforisiin, metonymisiin ja vertauskuvallisesti neutraaleihin kuviin. Muita tutkittavia ominaisuuksia ovat kuvien päähenkilöt, niiden esteettisen dramatisoinnin tavat, vitsikkyys tai vakavuus sekä nimen mahdollinen vertauskuvallisuus.

Päähenkilöiden osalta olen luokitellut kuvat neljään luokkaan: poliitikkokuviin, muiden merkkihenkilöiden kuviin, yksityishenkilöiden kuviin sekä kuviin joissa ei ole ihmisiä. Useimmiten valinnat ovat olleet helppoja ja yksiselitteisiä. Poliitikkokuvaksi olen katsonut kaikki kuvat, joissa esiintyy selvästi tunnistettava poliitikko. Muiksi merkkihenkilöiksi yleisesti tunnetut henkilöt, jotka ovat olleet julkisuudessa muun kuin poliittisen uransa vuoksi. Jos kuvassa esiintyy sekä yksityishenkilö että poliitikko, pidän kuvaa poliitikkokuvana. Muutamia rajatapauksiakin on: Esimerkiksi Helge Heinosen ottaman kuvan ”101-vuotias” olen katsonut yksityishenkilön kuvaksi, sillä nainen tuskin on esiintynyt julkisuudessa muutoin kuin ikänsä vuoksi.

Huomattavasti vaikeampaa luokittelu oli pelkistämisen ja detaljisuuden kohdalla. Valokuvallahan ei juuri koskaan ole yksiselitteisiä ominaisuuksia vaan katsojasta riippuvia ja usein ristiriitaisiakin sävyjä vaikutelmia. Siksi valokuville asetetut luokat ovat tietysti väistämättä melko keinotekoisia. Selkeät rajat oli kuitenkin vedettävä johonkin, joten tein seuraavanlaiset määritelmät.

Detaljisuutta arvioidessani olen keskittynyt merkitsevien yksityiskohtien määrään. Detaljisena olen pitänyt kuvaa, josta on löydettävissä enemmän kuin kolme kuvan merkitykselle ratkaisevan tärkeää erillistä elementtiä tai toisaalta kuvaa, jossa ei ole selkeää pääkohdetta. Ei-detaljisena olen siis pitänyt kuvaa jolla on yksiselitteinen pääkohde, ja olennaisia elementtejä kolme tai vähemmän. Esimerkiksi Helge Heinosen Onnen laukausta pidän detaljisena, koska siinä merkitsevässä roolissa on paitsi urheilija, myös teline, halli, valonsäde ja yleisö. Saman vuoden Napoleon-kuvassa kuva

sen sijaan rakentuu lähes täysin talon ja Kekkonen väliselle jännitteelle, joten pidän sitä ei-detaljisena.

Pelkistämisen käsitettä arvioidessani olen keskittynyt kompositioon. Lähtökohtaisesti olen pitänyt pelkistettynä kuvaa, jonka kompositio perustuu selkeästi yksinkertaiselle muodolle, voimakkaalle dynaamiselle linjalle, kultaiselle leikkaukselle, ympyrälle tai vastaavalle kuvalliselle perusrakenteelle. Myös lähikuvaa ihmisen kasvoista olen pitänyt pelkistettynä kompositiona. Usein pelkistetty kompositio on käytännössä merkinnyt detaljien vähyyttä, muttei aina: Esimerkiksi Helge Heinosen vuoden 1966 voittokuvassa Maailman silmä ja korva esiintyy mielestäni selkeä ympyräkompositio, joka tekee kuvasta pelkistetyn vaikka kuvassa on myös runsaasti merkitseviä detalleja.

Ehkä vaikein määriteltävä oli kuvien tunneskaala, etenkin vitsikkyys. Umberto Eco määrittelee ongelman hyvin: Traagisuus on universaali käsite, koomisuus sen sijaan tuntuu olevan riippuvainen ajasta, yhteiskunnasta ja kulttuuriantropologiasta (Eco, 1985, 320) . Nauramiseen tarvitaan enemmän kulttuuria kuin itkemiseen. Puhunkin siksi tietoisesti vitsikkyudesta humoristisuuden sijaan, sillä humoristisuudesta on lähes mahdotonta rajata juuri mitään pois.

Vitsikkyydellä tarkoitan kuvallista viestiä, jonka voisi kääntää suoraan vitsiksi ja jonka useimmat katsojatkin tulkitisivat tarkoitukselliseksi huumoriksi. Moniselitteisen absurdia tilannetta kuten Eetu Sillanpään Pohjanmaa tulvii -kuvassa tai hyväntuulista tunnelmaa kuten Kimmo Räisäsen Viipuri, kesäkuussa 1991 –kuvassa en siksi ole pitänyt vitsikkäinä vaikka niissä onkin omanlaistaan huumoria. Hyvä esimerkki siitä, minkä tulkitSEN tässä yhteydessä vitsikkääksi on Peter Janssonin ottama vuoden 1982 voittokuva Kukko ja kotka, jossa kuvaaja on tahallisen leikkisästi halunnut sijoittaa piikkitukkaisen pojan lintujen maailmaan.

Lopuksi olen pohtinut, onko kuvan nimellä haluttu viitata kuvan vertauskuvalliseen sisältöön. Rajana olen pitänyt sitä, painottaako nimi jotakin sellaista kuvan viestiä, mitä kuvan ilmissä ei näe.

On myönnettävä, että tällainen luokitteleva analyysimalli ei sellaisenaan tee oikeutta valokuvan ilmaisukeinoille. Kategorisoinnissa tulkinnasta katoaa aina sävyjä, moniselitteisyyttä ja herkkyyttä. Toisaalta malli tarjoaa kuitenkin jonkinlaisen käsityksen Vuoden lehtikuvista joukkona. Siitä saa yleiskuvan siitä, millaisia ominaisuuksia kuvavalinnoissa keskimäärin painotetaan.

Yksittäisten kuvien ominaisuuksista ja luokitusperusteista voidaan varmasti olla eri mieltä, mutta kun tutkittavia kuvia on neljäkymmentä ja ne analysoidaan ainakin mahdollisimman yhtenäisten sääntöjen mukaan, tulokset kertovat jo jonkinlaisesta linjasta.

7. Kuva-analyysitiivistelmät Vuoden lehtikuvista 1962 - 2004

1962: Caj Bremer: Napoleon



Kuvan päähenkilö on poliitikko, Kekkonen, joka on asettunut Napoleonin Korsikan-kodin ikkunaan käsi merkitsevästi povitaskussa. Kuva on kompositioltaan pelkistetty, se perustuu kolmanneslinjoille ja selkeille kontrasteille. Detaljit ovat vähissä. Kekkosen esittäminen Napoleonina on hyvin selkeä historiallinen metafora: ”Kekkosen on Suomen Napoleon”. Siinä on myös metaforiselle vertauskuvallisuudelle tyypillistä kärjistävä huumoria, josta myös kohde itse on varmasti ollut tietoinen. Kekkosen tunnettiin mediapersoonana, joka oli usein tarkoituksellisestikin valmis asettumaan kuvattavaksi erikoisiin tilanteisiin. Ikkunanpuitteet toistavat ja

korostavat käden napoleonmaista asentoa. Kuvan voimakas alakulma tukee Kekkosen esittämistä vallankäyttäjänä. Ylöspäin kohdistuva katse tuo Kekkoseen sankarillisen vivahteen, mahdollisesti ironiaan sävyttyneenä.

1962 Helge Heinonen: Onnen laukaus



Kuvan keskiössä on urheilija, Pentti Nikula, jonka seiväs katkeaa kesken urheilusuorituksen. Tilanteessa on tiettyä humoristisuutta, mutta kuva ei erityisesti korosta sitä. Kompositioltaan otos muistuttaa ”Napoleonina”, myös tässä on hyvin selkeät kultaisen leikkauksen linjat. Detaljeja on kuitenkin enemmän: Hyppääjä, teline, yleisö, valo, tila jne. Tämä kuva ei esitä kohdettaan vertauskuvan kautta, sen voima on pikemminkin harvinaisen tilanteen tallentamisessa. Nimi on kuitenkin vertauskuvallinen: Seivään katkeaminen – tai toisaalta kameran sulkimen räpsähdys – on ”Onnen laukaus”.

1963 Pentti Koskinen: Malja kahden selän takana



Kuvassa on kaksikin nimekästä poliitikkoa: Englannin pääministeri Harold MacMillan vierailee Valkeakoskella pääministeri Ahti Karjalaisen kanssa. Mukana on myös Yhtyneitten paperitehtaiden patruuna Juuso Walden. (Komulainen 2000, 69) Kuvan komiikka perustuu paitsi metaforiseen sisältöön, kirjaimelliseen maljannostoon selän takana, myös seurueen ilmeisiin ja eleisiin. Kolmen henkilön

ja epätarkan taustan varaan rakentuva kompositio on pelkistetty, ja ylimääräiset detaljit on rajattu pois. Katse liukuu dynaamisen linjan kautta kulmasta kulmaan, kohotetusta kädestä kohotettuun maljaan. Tämä valtiavierailu jäi sydänsairaana MacMillanin uran viimeiseksi.

1964 Helge Heinonen: 101-vuotias



Katson kuvan esittävän yksityishenkilöä, 101-vuotias on esillä vain ikänsä vuoksi. Kuva on melko tiiviiksi rajattu ja pelkistetty kasvokuva, jossa ylimääräiset yksityiskohdat ovat minimissään. Se ei ole luonteeltaan vertauskuvallinen, olisi jokseenkin väkinäistä hakea muotokuvasta esimerkiksi jonkinlaista vanhuuden symboliikkaa. Kohteen ikä antaa

kuvalle kuitenkin syvyyttä jota rauhallinen esitystapa ja kuvan sävykyys korostavat. Tämä on yksinkertaisesti henkilötutkielma, jonka pääkohde näkyy suoraan kuvan ilmisisällössä. Sellaisena se on sangen harvinainen Vuoden lehtikuva.

1965 Osmo Kuusisto: Viisi aamulla



Tässäkin esiintyy melko iäkäs ihminen, mutta esitystapa ja teema ovat aivan toiset. Puolustusvoimain komentaja, kenraali Sakari Simelius näyttää sormillaan, kuinka monta päivää on jäljellä virassa ennen eläkkeelle jäämistä. Käsi tuo kuvaan myös jonkin verran syvyysvaikutelmaa. Kuvassa on veikeää huumoria, joka ei kuitenkaan varsinaisesti kumpua kankean metaforisesta viisi sormeista – viisi päivää – vertauksesta vaan Simeliuksen pikkupoikamaisesta virnistyksestä. Kuten

”101-vuotias”, tämäkin kuva on rakenteeltaan pelkistetty ja yksityiskohdiltaan niukka.

1966 Helge Heinonen: Maailman silmä ja korva



Neuvostoliiton pääministeri Aleksei Kosygin vieraili Kirkkonummella vuonna 1966. Kuvalle on moniakin vastakkaisia tulkintatapoja sekä viestin että rakenteen osalta. Itse pidän kuvaa humoristisena, metaforisena ja pelkistettynä. Koominen ja ironinenkin kontrasti syntyy välinpitämättömän Kosyginin ja kiihkeän kiinnostuneen median välille. Vaikka

detaljeja ja henkilöitä on runsaasti, kompositiosta muodostuu yksinkertaisen kehämäinen: sopulilauma kuhisee ihmismassana keskiönsä, Kosyginin, ympärillä. Keskellä istuva Kosygin jääkin asetelmassa lopulta sivuosaan ja kuvan päärooliin nousee media itse. Tätä korostaa myös kuvan nimi, ”Maailman silmä ja korva”.

1967 Arto Jousi: Katkera kalkki 21.10.1967



21.10.1967 hallitus päätti markan devalvoimisesta. Kuvassa raskasta päätöstä symboloi varsin alleviivaavasti Koivistolle maljaa kohottava patsas, joka valtaa kuva-alasta noin kolmanneksen. Tämä kuva on sinänsä epävisuaalinen ja kankea, että se vaatii ehdottomasti tuekseen sekä tiedon kuvanottotilanteesta että vertauskuvallisen sanaparin ”Katkera kalkki” – joskaan ei välttämättä kuvan nimeksi, mutta ainakin

katsojan kulttuuriseen ymmärrykseen. Ilman taustatietoja ja sananpartta, omaehtoisesti, kuvan tunnelmaa on mahdoton tulkita järkevästi. Metaforinen siirtymä ”devalvaatio on päättäjille katkera kalkki” ei tällä kertaa kevennä kuvan sisältöä, tunnelma on huolestunut ja vakava. Pelkistetty kompositio perustuu patsaan ja henkilöiden sekä toisaalta vaalean ja tumman alueen välille syntyvään jännitteeseen. Detaljeja on kuitenkin paljon.

1968 Kai Hagström: Saiskos herralle olla piänet

Tällä kertaa Koivisto on tehnyt päätöksen, jonka kansan syvät rivit hyväksyvät: Uusi alkoholilaki salli Alkojen perustamisen maalaiskuntiin sekä keskioluen myymisen maitokaupoissa. Kuin kiitokseksi ilmestyy viinamäen mieheksi roolittuva hahmo tarjoamaan Koivistolle ryyppyä



kirkkaasta pullostaan. Tämä kuva on jatkumon ensimmäinen metonyminen kuva, se antaa ymmärtää että pullon tarjoaja on Suomen viinanhimoisen kansan edustaja. Nimi ei kuitenkaan korosta vertauskuvallisuutta. Herran ja narrin kohtaamiseen liittyy myös huumoria, joka katsojasta riippuen voidaan tulkita leppoisaksi tai purevaksi. Tiiviimmin rajattuna kuva voisi olla pelkistetty, mutta tällaisena se on sommittelultaan melko kompleksinen. Tarkkana erottuvia merkitseviä yksityiskohtia on paljon, asettelu hajoaa reunoja kohti hieman epämääräiseksi.

1969 Lauri Kautia: Ministerin voivuori



Koivisto esiintyy jo kolmannessa peräkkäisessä voittokuvassa, nyt nauttimassa lounasta. Kuvassa komeilee muikea hymy ja hilpeä tunnelma, joka muistuttaa voittokuvasta vuodelta 1965 ”Viisi aamulla”. Nyt huumori on kuitenkin suurelta osin lähtöisin visuaalisesta metaforasta itsestään: Kuva rinnastaa leikkisästi maatalouden ylituotannosta syntyneen voivuoren ja Koiviston edessä komeilevan voikasan. Toisena vertauskohtana mainittakoon ”Katkerä kalkki”: Vaikka myös Ministerin voivuori perustuu eräänlaiseen sananparteen ”voivuoresta”, sen tunnelman ja teeman voi jossain määrin aistia myös ilman kuvatekstiä tai nimeä.

Olellainen elementti, voi, on siinä etsimättä läsnä. Siinä mielessä sen visuaalinen vertauskuvallisuus on luontevampaa kuin Katkeran kalkin.

1970 Martti Peltonen: Muovikassi



Voittokuvien toisessa Kekkos-kuvassa presidentin seurana valtiovierailulta palaa Väinö Leskinen kuuluisaksi tulleen muovikassinsa kera. Surkukupaisa kassi viittaa Leskisen huhuttuun alkoholi-ongelmaan – tosin kassissa on ilmeisesti ollut vain makeisia. Leskisen luimisteleva ilme, Kekkosen urhea piittaamattomuus sekä ennen kaikkea miesten arvoaseman ja nolon muovikassin synnyttämä ristiriita luovat kuvaan lähes farssimaisen jännitteen. Kompositio on selkeä ja yksinkertainen, ylimääräiset rajattu pois. Kuva on osittain pelkän hullunkurisen tilanteen tallennus, mutta olennaisemmin sen syöpyminen kansalliseen

kuvamuistiin johtuu sen vertauskuvallisesta sisällöstä. Valtiovierailuun yhdistetty ”viinakassi” on tässä yhteydessä alkoholiongelman metonymia, jäävuoren huippu. Nimi on tällä kertaa lakonisen toteava, katsoja saa itse asettaa muovikassin kontekstiinsa.

1971 Erkki Laitila: Kaksi kalliota



Kuvassa esiintyy Länsi-Saksan liittokansleri Willy Brandt Suomen-vierailullaan. Kuva pyrkii selvästi metaforisuuteen. Jo nimi alleviivaa miehen ja kallion yhteisiä piirteitä, järkähtämättömyyttä, kestävyyttä, kovuutta, ehkä kylmyyttäkin. Pelkästä kuvasta metaforiikka kuitenkin löytyy melko kankeasti: Asiayhteys, tilanne ja kuvan nimi on tiedettävä jotta vertauskuvallisuus aukeaa. Kuvastahan voisi

syntyä täysin toisenlaisiakin mielleyhtymiä, jos nimi olisi vaikkapa Kaksi myrskyä tai Kaksi syksyä. Kuva pelaa vain muutamalla yksityiskohdalla ja keskeiskompositiolla, mikä toisaalta helpottaa metaforan tunnistamista: Kuvassa on vain mies ja kallio.

1972 Jorma Blomqvist: Olympiatuli



Olympiatuli on harvinaislaatuinen Vuoden lehtikuva: Siinä ei ole yhtään ihmistä. Jättimäinen salama kaupunkisilhuettin yllä viittaa symbolisesti Münchenin olympialaisten verilöylyyn, jossa palestiinalaisterroristit kaappaavat ja surmaavat joukon israelilaisia urheilijoita. Kuvan metaforinen yhteys aiheeseensa on melko kaukaa haettu ja kielellinen: olympiatuli – tulitus – terroriteko. Kuva ei toimi lainkaan ilman uutiskontekstia. Toisaalta näkökulma on uusi ja erottuva. Kuvan viesti herättää kuitenkin kysymyksiä. Terroriteon esittäminen vertauskuvallisesti taivasta halkovana salamana sävyttää

tapauksen väistämättömän luonnonilmiön kaltaiseksi, ehkä jopa jonkinlaiseksi jumalalliseksi rangaistukseksi. Ketä rankaistiin ja mistä? On myös todettava, että vaikka verilöyly sai kansainvälisesti paljon huomiota, Suomessa kansalliseen muistiin lienee jäänyt tätä kuvaa tehokkaammin Lasse Virenin kaatumista esittävä kuva.

1973 Hannu Hautala: Kotkat parittelevat



Kotkakuva on sarjan toinen ja toistaiseksi viimeinen ihmisetön Vuoden lehtikuva. Tämän melko epäuutismaisen kuvan valintaan lienee vaikuttanut se, ettei luontokuvaajille ollut tuolloin vielä omaa kilpailua. Kuva ei ole vertauskuvallinen, mutta sen olemassaololla on itseisarvo: Juryn mukaan yksi valintakriteeri on ollut se, että tätä harvinaista tapahtumaa on tuskin koskaan onnistuttu kuvaamaan. Otos on äärimmilleen pelkistetty, tiiviiksi rajattu, ja taustaltaan epätarkka.

1974 Kaius Hedenström: Yksin



Kuva esittää Kekkosta itsenäisyyspäivän jumalanpalveluksessa. Hän on korostetun yksin, rinnalta puuttuu rouva Sylvi Kekkonen, joka on kuollut aiemmin samana vuonna. Kuva on lähes abstraktiksi pelkistetty: Mustan taustan keskellä kirkonpenkin vaakalinjan katkaisee vain soikio, Kekkosen päälaki. Kuva voisi olla yksinäisyyden metonymia siten että tyhjä tila Kekkosen ympärillä laajenisi tyhjyydeksi hänen koko elämänsä. Tulkitsen kuvan viestin kuitenkin vielä voimakkaammin metaforiseksi. Pimeyden keskellä painunut pää ja kuvaan syntyvä ristin muoto viittaavat kuolemaan. Kekkosen voi sanoa katsovan kuvassa symbolisesti puolisonsa hautaan.

Vuosina 1975 – 1978 Vuoden lehtikuva –titteliä ei myönnetty. Jury jakoi kuitenkin kunniamainintoja.

1979 Heikki Kotilainen: Iranin naisia



Kotilaisen kuva on hyvin harkittu, monitasoinen metonymia Iranin kuohunnasta 70-luvun lopulla. Pääosassa on yksityishenkilö, tuntematon iranilaisnainen keskellä mielenosoitusta. Kuva on samaan aikaan hyvin pelkistetty ja silti täynnä merkitseviä yksityiskohtia. Naisen suuret silmälasit heijastavat tarkasti mielenosoittajien joukon, kuvan

katsoja symbolisesti näkee naisen silmien kautta. Lasit toisaalta häivyttävät naisen kasvonpiirteet ja kätkevät henkilöllisyyden. Näin henkilökuvasta sukeutuukin yleisluontoisempi tilanteen kuvaus, yksilöstä tulee kansanliikkeen kasvot.

1980 Seppo Saves: Joulukadulla



Seppo Saveksen Joulukadulla on ensimmäinen voittoon yltänyt kuvareportaasi. Joulu esitetään siinä irvokkaan ja synkän kaupallisuuden kautta. Keskeisessä kuvassa iäkäs nainen katselee joulutähteä näyteikkunan läpi. Joulutähti viitanee joulun alkuperäiseen sanomaan. Iäkäs nainen puolestaan sävyttyy onnettomaksi ja yksinäiseksi, ehkä syrjäytyneeksikin vanhukseksi jota kaupallisen joulun riemut eivät kosketa.

Tämäkin kuva voitaisiin tulkita sekä metaforaksi että metonymiaksi. Selkeimmin kuvasta kuitenkin hahmottuu paperitähden kautta sangen alleviivaavakin metafora ”Nykyjoulu on eloton esine, jota köyhät voivat ihailia kauppojen ikkunoissa”. Kuten Iranin naisia, tämäkin kuva on kompositioltaan melko yksinkertainen mutta samaan aikaan hyvin detaljinen.

1981 Erkki Laitila: Tamminiemi eräänä lokakuun aamuna klo 6.15



Tamminiemi-kuva on monestakin syystä jäänyt historiaan. Tämän kuvan, jossa turvamiehet taluttavat sairasta Kekkosta molemmin puolin, on sanottu paljastaneen kansalle, kuinka huonossa kunnossa maan isä onkaan ollut. Kuvan painoarvoa lisää sen väkevä metaforinen sisältö ja kuolema-symboliikka, kolmikon juhlallinen askellus pois päin katsojasta ja miesten ympärille aukeava tyhjä tila. Keskeiskomposition varaan rakennettu kuva on hyvin pelkistetty ja yksityiskohdiltaan niukka. Nimi on lähes neutraali, tosin ilmaisu ”eräänä aamuna” tuo kuvaan tarinallisuutta ja toisaalta tiettyä pahaenteisyyttä.

1982 Peter Jansson: Kukko ja kotka

Tämän kuvan harvinainen piirre on se, että siinä esitetään yksityishenkilö humoristisessa valossa. Pelkistetyssä, yksinkertaisessa rinnastuskuvassa nuori punkkaripoika tekee muistiinpanoja von



Wrightin kotkataulusta ja vertautuu samalla itse lintuun. Kuvan nimessä pojasta tehdään leikkisästi ”kukkopoika”. Itse kuvasta esiin nousevan metaforiikan kautta hän kuitenkin vertautuu pikemminkin maalauksen kotkaan. Anarkistisen näköinen poika saa siten joitakin kotkan ominaisuuksia, toisaalta vapautta ja rohkeutta, toisaalta villeyttä ja vaarallisuutta. Näin myös kuvaajan hymyyn ilmestyy varauksellinen juonne.

1983: Petri Kaipainen: Ristisaatto



Ristisaatto on toinen reportaasi ja ensimmäinen värifilmille toteutettu työ joka on valittu Vuoden lehtikuvaksi. Pääkuvaksi katsottavassa otoksessa (Kaipiaisen puhelinhaastattelu 28.9.2005) kullanhohtoista ristiä kuljetetaan pienessä veneessä tumman veden yli kohti edessä siintävää metsää. Jo sanallisesta kuvauksesta voi havaita, että sarja kantaa

mukanaan monipuolista kristillistä, myyttistä ja kalevalaistakin symboliikkaa. Itse ristisaatto pelkkänä toimituksena on luonteeltaan metaforinen, ja tätä sävyä on korostettu kuvassa mm. voimakkaiden värien ja rajauksen avulla. Sarjan muut kuvat eivät tosin ole näin hartaita, niissä pääpaino on pikemminkin maallisen ja uskonnollisen kohtaamisessa. Tästä esimerkkinä mainittakoon kuva, jossa ristinsaattoa johtava pappi tutkii karttaa.

1984: Leif Weckström: Citius Altius Fortius



Kuvan tiedotustilaisuudessa Martti Vainio vastaa Los Angelesin olympialaisissa doping-syytöksiin. Kuvan asettelu on yksinkertainen ja hyvin symmetrinen. Kuvakulmilla, rajauksella tai objektiivivalinnoilla ei leikitellä. Huomiota kiinnittäviä yksityiskohtia on kuitenkin paljon. Citius Altius

Fortius on mielestäni omalaatuinen kuvajournalistinen allegoria. Ylitulkinnan vaara on varmasti olemassa, mutta silti on todettava että kompositio ja kärsimys-aihe tuo mieleen Leonardo da Vincin Viimeisen ehtoollisen.

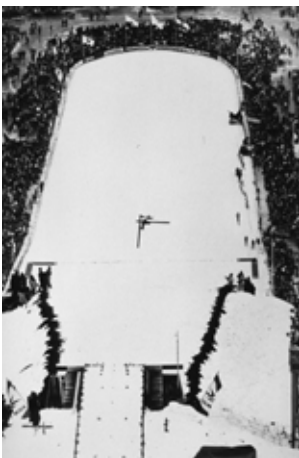
1985 Timo Pylvänäinen: Nipan enkelit



Kuvassa on epäpoliittinen merkkihenkilö, Dingon Pertti ”Nipa” Neumann hengähtämässä kiihkeiden ihailijoidensa uuvuttavasta huomiosta. Kukko ja kotka –kuvan tavoin tämäkin otos toimii kuva kuvassa –idean varassa. Fanijoukko näkyy ikkunan läpi kuin kehystettynä kuvana, Neumannin ominaisesineenä, attribuuttina. Niinpä kuvassa on oikeastaan vain kaksi toistensa kanssa jännitettä luovaa elementtiä – Nipa itse ja hänen ihailijansa, ”enkelinsä”. Kontrasti Neumannin välinpitämättömyyden ja hänen ihailijoidensa innokkuuden välillä on voimakas, samantapainen kuin ”Maailman silmä ja korva” –kuvassa. Useiden 80-luvun voittokuvien

tapaan tämäkin otos käyttää ainakin nimellisesti hyväkseen kristillistä symboliikkaa. Fanien metaforinen enkelirooli on tosin pelkästä kuvasta lähes mahdoton tunnistaa. Kuvan vaikuttavin elementti onkin raju kontrasti lasin erottamien tunnelmien, hurjan ja uupuneen välillä.

1986 Lauri Kautia: Kamikaze



Erikoisesti toteutettu urheilukuva päätyi voittoon, vaikka vuosi oli täynnä kovia uutisia: Kekkonen kuolema, Olof Palmén murha, Tshernobylin reaktorionnettomuus. Tässä otoksessa japanilainen hyppääjä Masahiro Akimoto epäonnistuu dramaattisesti lentomäen MM-kisoissa Itävallan Kulmissa. Kisoissa epätavallisen moni mäkihyppääjä kaatui, ja kisat nimettiin ”kaatumiskisoiksi”. Epäonnistuminen sävyttyy humoristiseksi, sillä kameran tallentama asento on kuin sarjakuvapiirtäjän kynästä, ja kuvan nimikin korostaa humoristisuutta. Kuva on hyvin pelkistetty, miltei graafinen. Vertauskuvallisuutta siinä ei ole, kyseessä on

erikoisen tilanteen tallentaminen.

1987 Jorma Puusa: Kasinotalous vauhdissa



Kasinotalous on pyritty henkilöimään pörssikeinottelija Jukka Keiteleen hahmoon pörssitalon pihalla. Kuva on vakava, lähes synkkä. Kompositio muodostuu monesta merkitsevästä osasta ja jossain määrin hajoaa. Puhtaita kolmanneslinjoja ei juurikaan ole, mutta käytävä muodostaa osittaisen dynaamisen

linjan. Kuvan juju on lähinnä liike-efektissä. Huolimatta vertauskuvallisuutta painottavasta nimestä kuva on pikemminkin Keiteleen henkilökuva kuin kasinotalouden metafora tai metonymia.

1988 Erkki Raskinen: Itsenäinen Viro



Kuva esittää yksityishenkilöitä, tavallisia kansalaisia heräävän vallankumouksen pyörteissä. Raskinen on tallentanut yhden ensimmäisistä tilanteista, jossa Viron lippua käytettiin avoimesti symboloimaan kansallisvaltiota. Kuva on juhlallisen vakava ja täynnä voimakasta symboliikkaa ja metaforiikkaa. Lippua heiluttava, barrikadille nouseva nainen on klassinen kansallisaatteen metafora. Taustalla hämöttää Neuvostoliittoa symboloiva vartiotorniksi tulkittava rakennus. Nimi painottaa vertauskuvallisuutta: Kuvaan ei ole ikuistettu mielenosoitusta Tallinnan Laululavalla vaan ”Itsenäinen Viro”.

1989 Sverker Ström: Toivotaan toivotaan



Kuvassa poseeraa kaksi presidenttiä, Mauno Koivisto ja Mihail Gorbatsšov Helsingin huippukokouksessa. Kompositio on pelkistetty, kaikki osat – miehet, auto, heijastukset, katu – ovat merkitseviä. Pelkistettyä vaikutelmaa korostaa jyrkkä mustavalkoinen sävy maailma. Nyrkkeilyottelun tai pantomiimiesityksen mieleen tuovaa metaforisuutta kantaa mm. Gorbatsšov ylös kohotetut kädet ja Koiviston nöyrä vetäytyminen takavasemmalle. Tällä kertaa nimi ei korosta vertauskuvallista asetelmaa vaan pikemminkin eleiden monitulkintaisuutta: Toivotaan, toivotaan... mutta mitä?

1990 Hans Paul: Ennen luovutusta



Mihail Varfolojemev jäi Helsingissä kiinni yrittäessään kaapata lentokoneen. Kuvassa hän odottaa luovutusta takaisin Neuvostoliittoon. Kuva on täynnä toivottomuutta ja alistumista. Pidän kuvan kokonaissävyä vertauskuvallisesti neutraalina, kuvan sanoma on itse Varfolojemev ja hänen ahdinkonsa. Tiettyä metaforisuutta on kuitenkin kuvan kohteen ja sen katsojan välisessä suhteessa. Varfolojemevia

katsotaan hyvin läheltä, yläkulmasta, voittajan puolelta. Varfolojemev ei kohtaa yleisön katsetta vaan kyyristyy kasaan sen edessä, nöyryty pelkäksi kohteeksi. Nimi on neutraali, tosin se vahvistaa kuvan ahdistunutta tunnelmaa.

1991 Kimmo Räisänen: Viipuri, kesäkuussa 1991



Kuvassa viipurilainen vanha rouva kauppa katsojalle karvahattua. Hän on suorassa katsekontaktissa, haastaa lähestymään. Kuva ei ole pelkistetty, mm. pikkupojan hahmo taustalla rikkoo kuvan linjoja. Otos on hyväntuulinen mutta ei erityisen vitsikäs. Jo kuvausvuosikin vahvistaa, että kyseessä lienee metonymia Neuvostoliitosta matkalla markkinatalouteen. Hattunainen ja lippalakkipoika edustavat paitsi venäläistä kansaa, myös muutosta vanhasta uuteen, sosialistisesta kapitalistiseen. Metonymisyys ei kuitenkaan ole kovin voimakasta. Kuten Kasinotalous vauhdissa –kuvan kohdalla, nytkin on pohdittava onko vertauskuvallisuus vain katsojan silmässä. Toisaalta, Räisänen ei itse edes yritä rakentaa kuvaansa merkityksiä nimeämisen kautta. Esillä on vain kesäkuinen Viipuri, katsoja tulkitkoon sen sanoman makunsa mukaan.

1992 Hannes Heikura: Ero



Pitkästä aikaa voittajaksi valikoitui poliittinen kuva. Pääministeri Esko Aho ja Suomen Pankin pääjohtaja Rolf Kullberg poistuvat presidentin linnasta, jossa on juuri sovittu pääjohtajan erosta. Tunnelma on synkkä ja eripurainen. Kompositio on pelkistetty – miehet, ovi ja auto – mutta toisaalta myös hajottavia detaljeja on melko paljon. Kuva on metonymia eroamisesta, linjaerosta, teiden risteämisestä eri suuntaan. Nimi ei kuitenkaan erityisemmin korosta eron vertauskuvallisuutta, se on neutraalimpi kuin mihin kuva antaisi mahdollisuudet.

1993 Olli Herranen: Erävoitto

Humoristisessa tilannekuvassa Raimo Ilaskivi valitaan Kokoomuksen presidenttiehdokkaaksi, eikä tukijoukon riemulla ole rajoja. Kuvan poliitikot esiintyvät tavallisesta poikkeavasti, näyttävät



tunteitaan – kuten heidän odotetaan tekevän huolimatta valinnan itsestäänselvyydestä. Herranen itse toivoo Savon Sanomien haastattelun mukaan, että ” Ilaskiven nimeämistä seuranneen hetken teennäisyys paistaa läpi myös kuvastani”. Ensi katsomalta silkalta tilannekuvalta ja tunteellisen hetken tallentamiselta näyttävä kuva on itse asiassa metonymia politiikan ja poliitikkojen teennäisyydestä.

1994 Pentti Koskinen: Estonia



Voittokuvien joukon ensimmäisessä katastrofikuvasa on ikuistettu autolautta Estonian pelastustyö. Helikopterin ja paarinkantajien varaan rakennettu sommittelu on yksinkertainen, mutta detaljeja paljon. Suuren osan huomiosta vie kallioinen maa, joka valtaa suuren osan kuva-alasta. Kuva on selkeä metonymia onnettomuudesta. Onnettomuuden laajuus on esitetty esimerkin kautta, yhtä uhria kohden on satoja muita. Nimi on täysin neutraali.

1995 Kirsi Reinikka: Piinapenkissä



Reinikka on Vuoden lehtikuva -tittelin ensimmäinen naisvoittaja. Hänen kuvassaan kulttuuri- ja tiedevaikuttaja Carl Öhman istuu kyyryssä sohvallaan yleisen paheksunnan polttopisteessä, tuomiotaan odottamassa. Öhmanin väitöskirjan paljastuminen tekaistuksi oli luultavasti vuoden kohutuin uutinen. Reinikan kuvan yhtäläisyydet Hans Paulin ”Ennen luovutusta” –kuvan kanssa ovatkin ilmeisiä: Molemmissa voittokuvissa symmetrisesti etuylhäältä kuvattu mies odottaa alistuneena elämänsä murenemistä. Kuva rakentuu yksinkertaiselle keskeissommittelulle mutta mukaan on ilmeisen tietoisesti otettu paljon yksityiskohtia Öhmania ympäröivästä miljööstä. Symmetria voimistaa vaikutelmaa siitä, että Öhman on kuin vankina näyttämöllä, yleisön tuomittavana. Kuvan metaforisuus kumpuaa osittain nimestä, mutta kuvan elementit ja tunnelma antavat siihen väkevät eväät. Tilanne huokuu Öhmanin piinaa.

1996 Hannes Heikura: Atomi, kuuluuko?



Tuntematon ja hieman nuhjuinen venäläinen laitospäällikö tutkii ydinreaktorin toimintaa painamalla korvansa pientä putkea vasten Sosnovyi Borin ydinvoimalassa. Kompositio on pelkistetty äärimmilleen, mies on erotettu ympäristöstään sekä rajauksen että taustan epätarkkuuden avulla. Reunat ovat Heikuralle tyypilliseen tapaan tummennetut. Kuva voidaan tulkita metonymiaksi venäläisten huolestuttavasta tavasta hoitaa ydinvoimaloitaan. Tämän ohella kuvaa voidaan tulkita myös suuntaavien metaforien kautta. Se herättää samaan aikaan epäluuloa paikan turvallisuudesta että jonkinlaista alakuloa kaiken muuttumattomuudesta.

Vertauskuvallisuudesta voi kuitenkin löytää muitakin sävyjä.

1997 Hannes Heikura: Loputon tuska



Hannes Heikura voitti toisena peräkkäisenä vuotena otoksellaan Mika Myllylästä syksyisellä suolla. Sommittelu on yksinkertainen ja detaljit karsittu samaan tapaan kuin edellisvuoden atomikuvassakin. Sumuisen suon värimaailma on herkän runollinen, siniseen ja okraan sävytyvä. Myllylän pää roikkuu rinnalla, kädet ovat ylhäällä sauvojen varassa.

Kuvan nimeen yhdistettynä asetelmasta muotoutuu eräänlainen nykyajan krusifiksi-metafora.

Sankari kärsii loputonta tuskaansa meidän edestämme, Suomen kansan voiton puolesta.

Maanläheisemmin tulkittuna kuva on myös metonymia urheilijan itsekidutuksesta ja raskaasta elämäntavasta. Tätä kuvaa käytettiin myös Lahden doping-skandaalin jälkeen – sävy oli tosin silloin aivan toinen. Haastatteluissa Heikura itse ei ole halunnut vastata kysymykseen, onko kuvan tarkoitus olla ihannoiva vai ironinen.

1998 Sirpa Räihä: Minkkien metsästys



Räihän kuvassa poliisi on joutunut outoon tehtävään, pyydystämään haaviinsa luontoaktivistien karkuun päästämiä turkistarhan minkkejä. Kuvan vakavuutta tai humoristisuutta on mahdoton määritellä aukottomasti. Itse koen että kuva korostaa tilanteen koomisuutta: Iso mies metsästää haavi

ojossa pientä pakenevaa villieläintä. Kuvan ydinsisältö onkin juuri erikoisen ja tunteita nostattaneen tilanteen tallennus, vertauskuvallisuus on lähinnä sivuroolissa, mahdollisuutena. Kuvan voisi kuitenkin tulkita myös metaforaksi aktivistien ja turkistarhaajien kamppailusta.

1999 Pekka Ala-Aho: Kaikki tanssissa



Tämäkin kuva kuuluu melko suppeaan joukkoon voittokuvia, jotka eivät ole erityisen vertauskuvallisia. Ala-Ahon kuva pysäyttää ilmeikkään kilpatanssiparin esityksensä pyörteissä, dynaamisesti toistensa ympäri kiertyneinä. Valinta on sinänsä yllättävä, että kuvan keskeinen anti on lähtöisin kuvattavien esityksestä eikä niinkään kuvaajan valinnoista. Toisaalta otos on raikas näyte persoonallisesta urheilukuvauksesta samaan tapaan kuin Vuoden lehtikuva vuodelta 1986, Lauri Kautian Kamikaze. Kuva muistuttaa hieman myös Hannes Heikuran menestynyttä tyyliä voimakkaine pelkistyksineen ja tummine sävyineen.

2000 Juhani Niiranen: Pörssiromahdus



Niirasen Pörssiromahdus esittää vuoden 2000 pörssiromahduksen avainhetkeä. Kuvassa Meritan pankkiiriliikkeen meklari Petri Simberg juoksee koneensa ääreen huhtikuun viidentenä. Hän edustaa ammattikuntaansa ratkaisun hetkillä, ammattikunta puolestaan edustaa hyvinkin konkreettisesti Suomen taloutta. Pörssiromahduksen voi siis tulkita paitsi jännittyneen hetken tallennukseksi, myös talouden muutoksen metonymiaksi. Kuva on melko detaljinen, linjoja on paljon. Kolmanneslinjoja tai dynaamisia linjoja on vaikea hahmottaa.

2001 Hannes Heikura: Joulunkekit



Hannes Heikuran Joulunkeleissä on peittelemätöntä uskonnollista symboliikkaa. Valkosiipiset enkelit kulkevat Helsingin kadulla katsojasta poispäin. Asetelma on hyvin samanlainen kuin Tamminiemi eräänä lokakuun aamuna klo 6.15 –kuvassa, myös metaforisessa sanomassa on paljon

samaa. Jury on halunnut tulkita kuvan New Yorkin WTC-iskujen kautta: Kuvan sanotaan tuovan ”iloa ja valoa sodan ja terrorin vuonna”. Kompositio on Heikuralle ominaisesti hyvin pelkistetty, tausta epätarkka ja reunat tummat. Nimi ”Jouluenkelit” kantaa lähtökohtaisesti metaforaa, muttei tässä kuvassa varsinaisesti vaikuta tulkintaan mitenkään. Siivekkäitä tyttöjä on mahdoton tulkita miksikään muuksi kuin jouluenkeleiksi.

2002 Juhani Niiranen: Lasin takana



Kuva on pelkistetty ja detaljinen. Yksinkertainen kompositio rakentuu monesta pienestä yksityiskohdasta. Ensimmäisen kerran moneen vuoteen voittokuva perustuu uudelle visuaaliselle metaforalle. Kuvassa on paljolti sama idea kuin vaikkapa Lauri Kautian ottamassa Ministerin voivuoressa: Vaikeasti kuvattava yhteiskunnallinen ilmiö (maatalouden ylituotanto, eriarvoisuus työmarkkinoilla) kutistetaan pienempään mittakaavaan ja konkreettiseen esineeseen (voikeko, lasiseinä). Kuvaa selkeyttävät voimakkaat, dynaamiset kulmittaislinjat. Metaforan teema toistuu tytön lannistuneessa ilmeessä, ahdistavassa tunnelmassa sekä kuvan nimessä: Lasin takana oleminen painottaa näkymätöntä estettä, pakollista pysähtymistä.

2003 Markus Jokela: Asemarkkinat Bagdadissa



Markus Jokelan Irak-kuva on hyvin detaljinen tilanteen pysäytys. Syväterävyys ja yllättävä rajausta korostavat tilan ja ihmisjoukon jatkumista kuvan rajojen ja horisontin ulkopuolelle. Kuvaa voi sanoa voimakkaan metonymiseksi. Se on selvästi valinta, viipale tilaa ja tilannetta. Henkilöitä ei tunneta, kuvassa väreilevän aggression syy jää selittämättä.

Asemarkkinat Bagdadissa antaakin vaikutelman ”ikkunasta todellisuuteen”, se vihjaa olevansa suodattamaton, sattumanvarainen mutta kuitenkin paljastava välähdys Irakin sodan todellisuutta.

2004 Eetu Sillanpää: Pohjanmaa tulvi

Eetu Sillanpään kuva muistuttaa monin tavoin Markus Jokelan edellisvuotista voittajaa. Tässäkin suurta ihmisjoukkoa koskeva asia esitetään muutaman yksilön kautta. Esillä ei ole dramaattinen pelastusoperaatio tai symbolisesti latautunut yksityiskohta vaan tavallinen koti, jonka asukkaat



yrittävät päästä tilanteen herroiksi. Tunnelma on tulvasta huolimatta suorastaan arkinen. Poseeraamisen puute korostaa tilanteen autenttisuutta. Rajaus katkaisee ihmisen, syväterävyys paljastaa koko kuva-alan. Kuva esittää Pohjanmaan tulvat metonymisesti yhdessä olohuoneessa.

8. Tilastollisen analyysin tulokset

8.1 Vertauskuvallisuus

Kuva-analyysin tulokset on esitetty taulukoituina liitteessä 1.

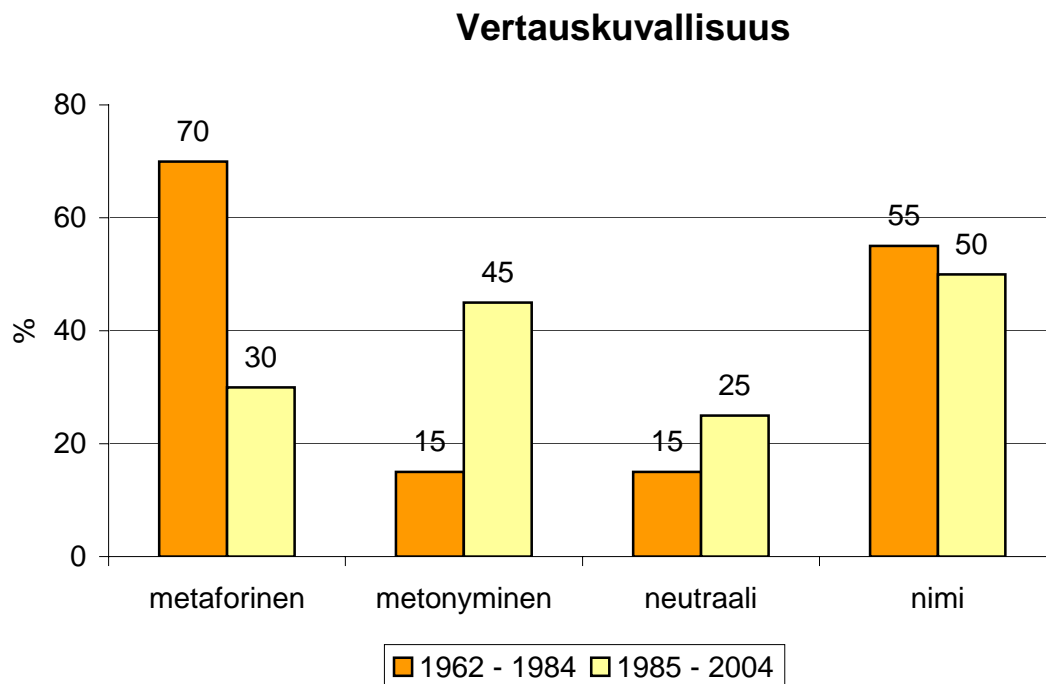
Kun kuvien vertauskuvallisuutta tarkastellaan jakamalla kilpailuvuodet karkeasti puoliksi, voi nähdä että lähtöhypoteesini, liukuma metaforisesta kuvailmaisusta metonymiseen, pitää pääosin paikkansa. Metaforisten kuvien osuus näyttää kilpailun alkuvuosista selvästi laskeneen. Kun vuosina 1962 – 1984 metaforiin perustui 70 prosenttia Vuoden lehtikuvista, vuosina 1985 – 2004 tällaisia kuvia oli enää 30 prosenttia voittokuvista.

Samoissa ajanjaksoissa metonymiaa hyödyntävien kuvien osuus on noussut 15 prosentin osuudesta 45 prosenttiin. Vertauskuvallisesti neutraalien kuvien osuus on noussut kymmenen prosenttia, 15 prosentista 25 prosenttiin. Neljäkymmenen kuvan otoksessa näin pientä muutosta ei kuitenkaan voi pitää merkitseväenä.

Metaforisten kuvien ei voi sanoa kadonneen tai vaihtuneen metonymisiin, vaan metaforisten ja metonymisten kuvien määrät näyttävät tasoittuneen. Voitaisiinkin ehkä sanoa, että kilpailu sallii nyt monimuotoisemman esittämisen, kun metaforinen kuvailmaisuu ei enää ole se ainoa oikea.

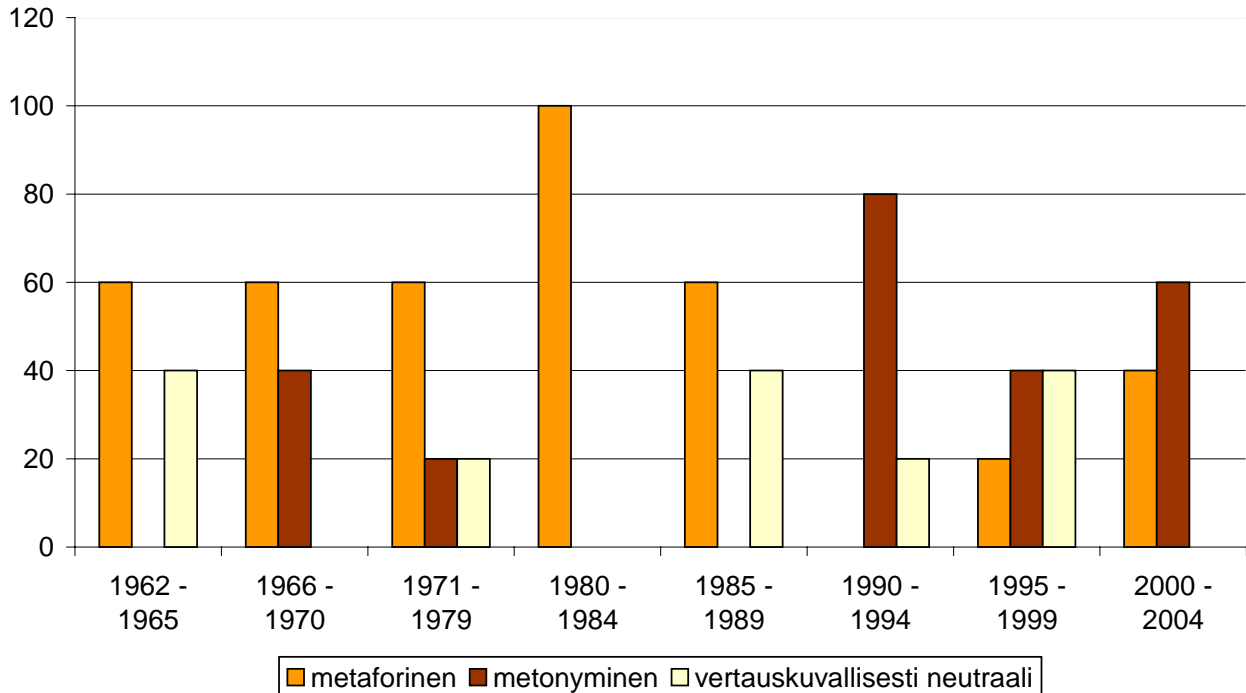
Vertauskuvallista sisältöä tukevan nimen anto on tässä murroksessa pysynyt suunnilleen entisellään, joka toinen kuvan nimi on jollakin tapaa vertauskuvallinen.

Alku- ja loppupuoliskoon jaettuna kilpailukuvien vertauskuvallisuusarvot näyttävät seuraavalta:



Tällainen kuvajatkumon kahtiajako kahdenkymmenen vuoden jaksoihin näyttää kuitenkin vain kehityksen yleisen suunnan, ei muutosten ajoittumista tai tyyppien esiintymistiheyttä eri aikoina. Vaikka edellinen jakauma viittaakin siihen, että metaforan ja metonymian esiintyminen Vuoden lehtikuvissa on kehittymässä kohti eri vertauskuvatyyppien tasapuolista suosimista, kumpikin tyyppi on joinakin ajanjaksoina ollut selvässä enemmistössä. Jakauma onkin kiinnostavampi viiden vuoden jaksoissa esitettynä.

Vertauskuvallisuus



Viisivuotiskauskoissa vertauskuvallisuuden lajien erot käyvät huomattavasti selvemmillä. 1960- ja 1970-luvulla metaforisuus on ollut selvästi metonymisyyttä suositumpaa. Vuosina 1962 – 1979 on valittu viisitoista Vuoden lehtikuvaa, ja niistä vain kolme on välittänyt sanomansa metonymian avulla. Silti vasta 80-luku on ollut metaforan varsinaista huippukautta. Tuolloin lähes kaikki voittokuvat, mm. Joulukadulla, Kukko ja kotka, Ristisaatto, Itsenäinen Viro sekä Citius Altius Fortius sisälsivät hyvin selkeitä metaforisia siirtymiä. Myös symboliikka oli voimakasta.

1980-luvun metaforisia kuvia luetellessa olikin kiinnostavaa huomata myös se, kuinka suuri osa näistä vertauskuvista palautuu uskontoon. 1960- ja 1970-luvun leikkisien poliittisten metaforien jälkeen muotiin näyttävät tulleet vakavat filosofiset ja uskonnolliset vertauskuvat. Siinä missä 1960- ja 1970-luvuilla metaforisia merkityksiä kantoivat sellaiset ilmiöt kuin Väinö Leskisen ”muovikassi”, Mauno Koiviston ”voivuori”, devalvaatiopäivän ”katkera kalkki” ja Kekkonen ”napoleonmaisuus”, 1980-luvulla kuviin astuivat enkelit, tähdet, ristit, ehtoolliset ja ihmisen matka kohti kuolemaa.

Eräs selitys tälle kehitykselle on se, että 1980-luvulla taide-, mainos- ja muotikuvien traditio alkoi yhä voimakkaammin vaikuttaa kuvajournalismiin. (Vanhanen, 1994, 46). Rakennetut kuvat yleistyivät, eikä kuvaustilanteen manipulointia ja kuviin tietoisesti asemoituja merkityksiä enää

entiseen tapaan häpeilty perinteisessä uutiskuvassakaan. Monien 1980-luvun voittokuvien voimakkaita metaforisia viestejä olisikin ollut mahdoton toteuttaa ilman jonkinasteista rakentamista ja asetelmallisuutta.

Metaforisuuden juhla kääntyi metonymian voitoksi 1990-luvun taitteessa. 1990-luvulla vain yksi kuva, Piinapenkissä, oli selvästi metaforinen. Kuvista kolme oli vertauskuvallisesti neutraaleja ja kuusi käytti osa kokonaisuuden edustaja –tyyppistä, metonymista vertauskuvallisuutta. ”Viipuri kesäkuussa -91” on tästä hyvä esimerkki, siinä turkishattua kauppaava viipurilaismummo edustaa sosialismiin tottuneita venäläisiä matkalla uuteen markkinatalouteen. Hänen rinnallaan istuu uusi sukupolvi jo valmiiksi kapitalismiin sopeutuneena.

Eräs kiinnostava selitysmalli metonymian yleistymiselle 1990-luvulta lähtien on yhteiskunnan ihanteiden muuttuminen yhä tiedekeskeisemmiksi ja järkipäisemmiksi. Realistinen, esimerkin kautta maailmaa hahmottava metonymia istuu paremmin nykyihmisen tiedettä ja laskennallisuutta painottavaan arvomaailmaan kuin mystiikkaa, runollisuutta ja mielikuvitusta korostava metafora. Raymond Gozzi Jr. kysyykin, onko tällaisessa maailmassa enää lainkaan tilaa metaforalle? (Gozzi 2001, 52) .

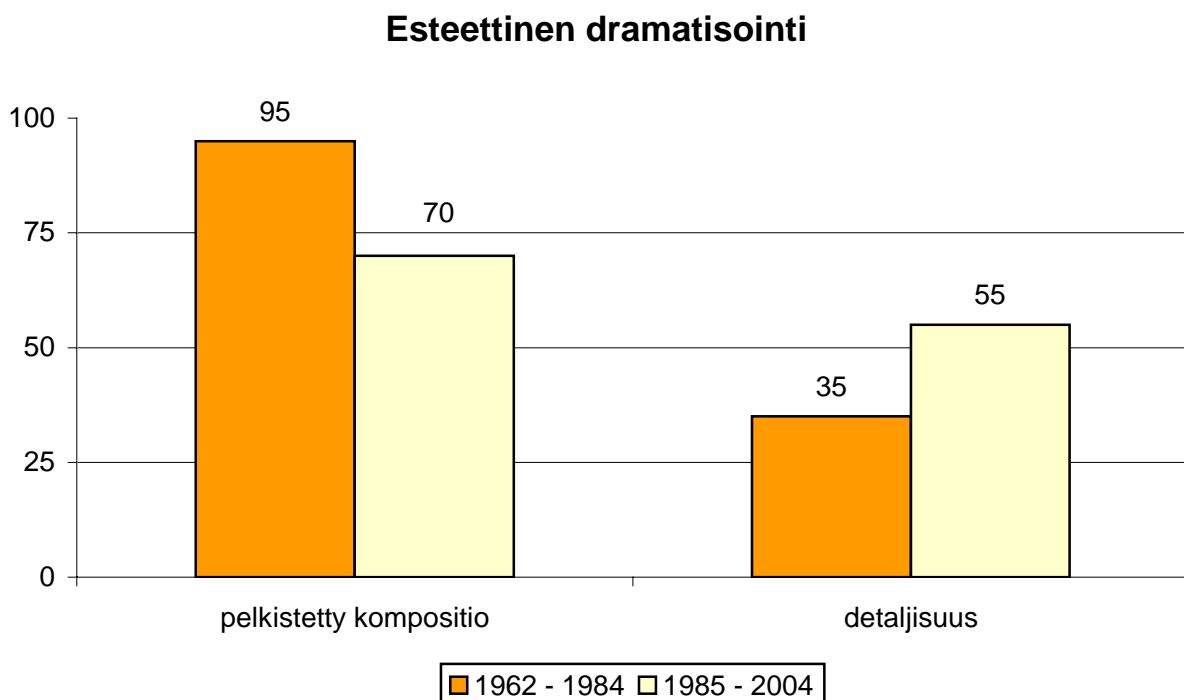
Samaan aikaan myös journalismi yleensä on alkanut yhä enemmän painottaa arkisuutta ja tavallisten ihmisten elämää. Mm. valokuvaaja Markus Jokela on moittinut lehtikuvaajia kiinnostuksen puutteesta suomalaista arkielämää kohtaan. Hän kuvailee, kuinka hän on etsinyt Helsingin Sanomien arkistosta kuvia suomalaisesta kesämökkielämästä ja toteaa, että tehtävä olisi helpompi, jos aiheena olisi Jasser Arafatin vierailu suomalaisella kesämökillä (Jokela 1994, 34). Jokela onkin omissa kuvissaan usein keskittynyt suomalaiseen arkeen. Arvelen että Jokelan asenne oli jo tuolloin oire journalistien laajemmastakin asennemuutoksesta. Uskon myös, että hänen ja Helsingin Sanomien näkyvä esimerkki on vaikuttanut myös muihin lehtikuvaajiin.

Metaforisiakin elementtejä on kuitenkin viljelty vielä 1990-luvullakin, kuten voidaan huomata mm. Atomi, kuuluuko? ja Loputon tuska -voittokuvista. Molemmissa metonyminen tulkinta on kyllä mielestäni päällimmäisenä, atomikuvassa välähdyksenä venäläistä ydinvoimalaturvallisuutta ja tuska-kuvassa urheilijan elämäntavan äärimmilleen vietyä esimerkkinä. Silti molemmat käyttävät myös metaforisuutta hyvinkin konkreettisesti muodossa, ensiksi mainittu suuntaavien metaforien kautta ja jälkimmäinen myyttisen urheilijan ja ”suossa kahlaamisen” kautta.

8.2 Esteettinen dramatisointi ja pelkistäminen

Esteettinen dramatisointi on juuri se valokuvauksen osa-alue, johon selkeimmin tiivistyy alussa esittämäni huomio lehtikuvan muutoksista. Kun verrataan kilpailun vanhimpia ja uusimpia voittokuvia, Caj Bremerin Napoleonin, Helge Heinosen Onnen laukausta, Markus Jokelan Asemarkkinoita Bagdadissa ja Eetu Sillanpään Pohjanmaa tulvii -kuvaa, juuri komposition ja detaljisuuden erot pistävät ensimmäisenä silmään. Kahdessa ensiksi mainitussa kompositio perustuu selkeästi kultaiselle leikkaukselle ja dynaamisille linjoille, ja tätä selkeäyttä korostaa yksityiskohtien niukkuus. Kahdessa jälkimmäisessä kuvassa taas lukuisat yksityiskohdat, yllättävä rajaus, henkilöiden määrä ja vaikeammin hahmottuva kompositio tekevät kuvasta monitulkintaisemman ja vaativat katsojalta enemmän kärsivällisyyttä.

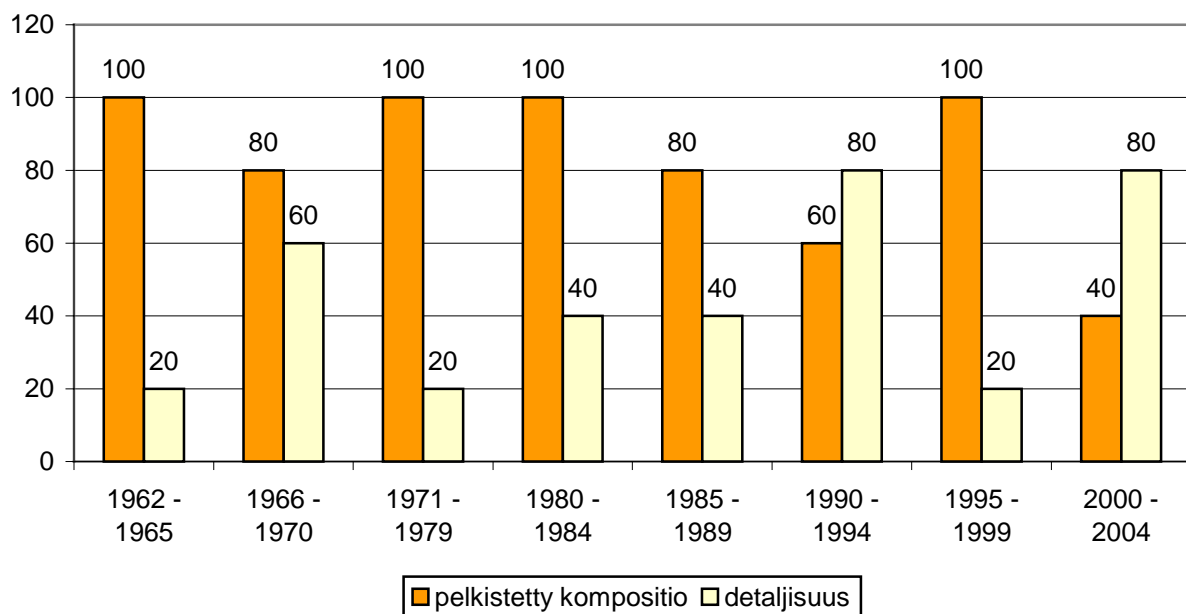
Tilastoituna tämä muutos ei ollut niin selkeä kuin olin odottanut. Kun kuvat jaetaan kahteen kahdenkymmenen vuoden voittokuvien joukkoon, hypoteesini metaforisen ja metonymisen kuvailmaisun ja erityisesti esteettisen dramatisoinnin selvästä muutoksesta toteutuu juuri ja juuri. Muutoksen pienuuden vuoksi se ei näytä saavan erityisen voimakasta tukea. Pelkistetty kompositio on vuosina 1962 – 1984 esiintynyt 95 prosentissa voittokuvista. Vuosina 1985 – 2004 sen osuus on ollut enää 70 prosenttia.. Samaan aikaan detaljisuus on noussut 35 prosentista 55 prosenttiin.



Komposition pelkistäminen on siis vähentynyt neljänneksen ja detaljisuus lisääntynyt viidenneksen. Tällaiset kahdenkymmenenviiden ja kahdenkymmenen prosentin muutokset ovat toki melko pieniä, mutta ne antavat kuitenkin viitteitä muutoksesta kohti vähemmän pelkistettyä ja yksityiskohtaisempaa valokuvaustyyliä. Etenkin composition osalta muutos on kohtuullisen hyvin näkyvä. Voidaankin sanoa, että Vuoden lehtikuvien ihanteet ovat kehittymässä kohti mutkikkaampia ja vähemmän asetelmallisia kompositioita.

Vaikka lukujen erot ovat kahdenkymmenen vuoden jakaumissa melko pienet, ne korostuvat viisivuotiskausiin jaoteltuina.

Esteettinen dramatisointi



Lähempi tarkastelu osoittaa, että pelkistettyä kompositiota on tavoiteltu erityisesti 60- ja 70-luvuilla, jolloin lähes kaikki kuvat ovat olleet pelkistettyjä. 80-luvun puolessavälissä sen suosio on alkanut hieman hiipua, ja lopulta 2000-luvulla suurin osa näyttää hylänneen pelkistetyn estetiikan. Vaihtelu on kuitenkin niin suurta, ettei linjaa voi väittää pysyväksi. Detaljisuus on yleistynyt karkeasti samaa tahtia kuin pelkistämisen suosio on vähentynyt. Kehityslinjat eivät kuitenkaan ole toistensa peilikuvia, pelkistettykin kuva voi olla detaljinen. Esimerkkejä samaan aikaan detaljisista ja pelkistetyistä kuvista ovat mm. Heikki Kotilaisen Iranin naisia, Leif Weckströmin Citius Altius Fortius ja Timo Pylvänäisen Nipan Enkelit.

Pelkistäminen on suosittu keino väkevöittää kuvan sanomaa. Viime vuosina yleistynyt detaljinen ja jopa arkinen kuvailmaisuus osoittaa kuitenkin, ettei pelkistäminen ole ainoa tehokas tapa vaikuttaa katsojaan. Voisikin sanoa, että sekä pelkistävä että detaljinen kuvailmaisuus herättävät voimakkaita tunteita ja mielleyhtymiä, jos niiden keinoja on käytetty rohkeasti loppuun asti. Puoliväliin jäävät, hieman pelkistetyt tai perustelemattomasti detaljiset kuvat mieltyvät sen sijaan usein visuaalisesti epämääräisiksi ja viestiltään hämäriksi. Tahaton detaljisuus jää usein kuvaan eräänlaiseksi visuaaliseksi hälyksi joka ei tue vaan pelkästään hämärtää kuvan sanomaa.

Esimerkkejä voimakkaan pelkistävästä kuvailmaisusta ovat mm. Lauri Kautian Ministerin voivuori ja Kaius Hedenströmin Yksin. Loppuun asti viedystä detaljisuudesta käyvät hyvin esimerkeiksi kaksi tuoreinta Vuoden lehtikuvaa, Markus Jokelan Asemarkkinat Bagdadissa ja Eetu Sillanpään Pohjanmaa tulvii. Näitä neljää kuvaa yhdistääkin itsevarma ja linjakas visuaalisten tehokeinojen käyttö. Välimaastoon jää mielestäni Jorma Puusan kuva Kasinotalous vauhdissa.

Todellisuusvaikutelmaa voidaan valokuvassa vahvistaa eri tavoin. Tällaisia keinoja ovat mm. kuvattavan absorptio eli uppoutuminen itseensä, kuvan detaljisuus ja kameran ja kuvaajan läsnäolon tekeminen mahdollisimman näkymättömäksi. Tätä korostaa mm. Arthur Rothstein: ”Uutiskuvan katsojan on tunnettava, että hän katselee todellisuutta. Hänen ei pitäisi olla lainkaan tietoinen kuvaajan tai kameran läsnäolosta” (Rothstein, 1974, 42)

Esseessään ”Toden tuntu” (1968) Roland Barthes otti esiin 1800-luvun kirjallisuuden realistisessa diskurssissa esiintyvien detaljien määrän ja ”merkityksettömät tekstinpätkät”. Juuri niihin esseen otsikko viittaa: Barthesin mukaan realistisen romaanin yksityiskohtien luetteloiminen johtuu pyrkimyksestä toden tuntuun. (Lukkarinen 1998, 98). Valokuvaan tällaista detaljisuutta tuo mm. laajakulman käyttö ja laaja terävyysalue jolloin myös kuvan tausta erottuu yhtä terävänä kuin kuvan pääkohde.

Realistisuuden vaikutelmaa voidaan myös voimistaa häivyttämällä teoksen tuottamisprosessi mahdollisimman huomaamattomaksi. Maalaustaiteessa tätä on toteutettu mm. ”nuollulla pinnalla”, josta siveltimenjäljet on huolellisesti silotettu valokuvamaisen tasaisiksi. (Lukkarinen 1998, 97). Valokuvassa tällainen voisi tarkoittaa kuvaamisprosessin jälkien häivyttämistä eli esimerkiksi voimakkaan rakeisuuden, liikeviivojen, kalansilmä-objektiivin tai erilaisten valoeftien välttämistä.

1600 – 1800-lukujen realistiset taiteilijat ovat tavoitelleet todellisuusvaikutelmaa epäteatraalisuudella ja uppoutumisen eli absorption vaikutelmalla. Kuvatut henkilöt esitetään niin toimiinsa uppoutuneina, että heidän on mahdotonta havaita heitä tarkkailevaa yleisöä. Näin syntyy vaikutelma, että kyseessä olisikin rakennetun esityksen sijaan välähdys todellisuutta (Lukkarinen 1998, 98). Usein lehtikuvat pyrkivätkin tällaiseen vaikutelmaan. Vuoden lehtikuvien jatkumossa harvoja poikkeuksia absorption käytöstä ovat Viisi aamulla ja Viipuri, kesäkuussa 91.

Liiallista realismia kuvataiteessa on jopa pelätty. Kun 1400-luvulla keksittiin keinoperspektiivi, epäiltiin että oli syntynyt ”katse ilman katsojaa”. Kun yleisö tuli teoksen ääreen, valmiiksi rakennettu merkitys siirtyi suoraan katsojan tajuntaan tämän sitä itse ymmärtämättä (Hietala, 1993, 25). Lehtikuva sen sijaan suorastaan tavoittelee tällaista vaikutelmaa avoimesti.

Lukkarinen toteaaakin, että representaation luonnollistaminen on pohjimmiltaan ideologista. Realistisen ilmaisutavan käyttö häivyttää teoksesta sen, että kyseessä on rakennettu, valittu ja tuotettu kuvaus kohteestaan. ”Realistinen” teos esiintyy itse todellisuutena tai ainakin ikkunana todellisuuteen. (Lukkarinen 1998, 100) Vaikka lehtikuvaus perusluonteeltaan toki pyrkii kuvaamaan todellisuutta, voidaanko väittää että se ei syyllisty samaan syntiin, oman viestinsä ja asemansa ideologiseen luonnollistamiseen?

Umberto Eco kääntää asetelman hauskaasti nurinpäin: Ihmisen, joka vaikkapa televisiossa puhuu suoraan kameraan, esiintyy omana itsenään, kun taas fiktoroolissa esiintyvä henkilö pyrkii näyttämään siltä, ettei hän huomaa kameraa. (Eco 1985, 170) Tässä mielessä suoraan kameraan katsominen olisikin itse asiassa ”todellisempaa” kuin rakennettu absorption vaikutelma. Etenkin metonymisissa lehtikuvissa yleistyneet absorboituneet valokuvahahmot voidaankin siis tulkita uutistarinassa tietyn roolin esittäjiksi. He esittävät kyllä nimellisesti itseään, mutta vain tarinansa ja roolinsa sallimissa puitteissa.

Boris Uspenski kuvailee taideteosta rajattuna tilana, jossa vallitsee komposition ohjaamat sääntönsä. Komposition periaate ilmenee tiettyinä sisäpuolisesta näkökulmasta strukturoidun kuvauksen ja ulkopuolisesta näkökulmasta strukturoidun kuvauksen vuorotteluna (Uspenski 1991, 203) Uspenskin mukaan yritykset rikkoa taiteellisen tilan rajat liittyvät yleensä yritykseen saattaa kuvattu maailma ja todellinen maailma mahdollisimman lähelle toisiaan. Toisin sanoen kyse on pyrkimyksestä realismiin (Uspenski, 1991, 205).

Uspenskin teoriaa voi soveltaa metonymisen valokuvailmaisun käsitteeseen. Metonyminen kuvahan toimii esittämällä osan kokonaisuuden asemesta ja vetoamalla arkikokemukseen. Sellaisena se sallii myös detaljisemman esittämistavan kuin metaforinen kuvailmaisu. Osa tätä detaljisuutta on kuvan raja-
rajaus.

Kuvatilan ja sitä ympäröivän todellisuuden välistä eroa voidaan häivyttää yllättävien, sattumanvaraisen oloisten rajausten kautta. Samalla kuvan asetelmallisuus heikkenee ja kuvan katsomiskokemus lähestyy arkikokemusta todellisen tilanteen tarkkailusta. Uspenskin kuvailemaa realistista rajausta tavoittelevat mm. Markus Jokelan voittokuva ”Asemarkkinat Bagdadissa” ja ”Pohjanmaa tulvii”.

Perinteisesti tällaista rajojen rikkomista on kuitenkin varottu. Pelkistävän, selkeän rajauksen voimaa vuoden 1966 voittokuvassa Maailman silmä ja korva kuvailee Sakari Sunila seuraavasti: Helge Heinosen Kosygin-kuvassa on tuota Hedenströmin käsityksen kaltaista terävänäköisyyttä ja kokonaisuuden kokoisen tilanteen hallintaa. Sen johdonmukainen irrottaminen kaikesta muusta ympäristöstä siirtää sen jonkinlaiseksi laboratoriotilanteeksi, mikä on omiaan voimistamaan välittyvää vaikutelmaa. (Sakari Sunila: Lehtikuvan tilanne. Suomen Lehtikuvaajat ry -lehti 7/ 1968)

Kaius Hedenströmin kuva Yksin tarjoaa hyvän esimerkin äärimmilleen viedystä lehtikuvan pelkistämisestä sekä sen kirvoittamista reaktioista.

8.3 Esimerkki pelkistämisestä - 1974 Kaius Hedenström: Yksin



Kuvassa presidentti Urho Kekkonen hiljentyy itsenäisyyspäivän jumalanpalveluksessa Helsingin suurkirkossa ilman puolisoaan Sylvi Kekkosta, joka oli kuollut muutama kuukausi aiemmin.

Kuvan nimi ”Yksin” on kuitenkin kuvan otsikkona hieman harhaanjohtava. Kun katsotaan alkuperäisiä kuvia, huomataan, ettei presidentti ollut erityisen yksin, päinvastoin, salillinen

kirkkoväkeä, mm. Ahti Karjalainen ja Kalevi Sorsa istuvat heti hänen takanaan. Heidät on vain retusoitu kuvasta pois. Kuvaajakaan ei ollut asialla yksin, vaan lähes identtisen kuvan otti mm. Heikki Kotilainen. Kotilaisen kuvassa takana istujien solmiot näkyvät.

Kuvassa Kekkonen istuu pää painuneena kirkon penkissä. Hän katsoo alaspäin, metaforisessa mielessä mahdollisesti hautaan, menneisyyteen, omaan sisimpäänsä. Rautainen johtaja on kerrankin vanhan, väsyneen miehen näköinen.

Voimakkaassa pelkistyksessään kuva lähestyy konstruktivistista ilmaisua: Lähes mustan taustan keskellä penkin raita, kaljun pään soikio ja kauluksen kolmio kohtaavat toisensa dynaamisesti melkein kultaisessa leikkauksessa. Myös henkilönä Kekkonen on pelkistetty tunnetuimpien attribuuttiensa varaan: kalju, raskaat silmälasit, tumma puku, niistähän Kekkonen tunnetaan. Muoto ja sisältö kietoutuvatkin toisiinsa: kuvan visuaaliset tehokeinot perustuvat tässä paljolti juuri kohteen tunnettuuteen. Harvasta ihmisestä voi tehdä näin rajusti pelkistetyn kuvan, josta katsoja kuitenkin tunnistaa kohteen välittömästi. Helposti attribuoitava Kekkonen houkutteleeekin siten kuvaajia voimakkaaseen karrikointiin ja pelkistykseen. Tässä tapauksessa myös kuvan temaattinen sisältö – kuolema – mahdollisti hyvin dramaattisen ilmaisuasteikon käytön.

Tämä kuva sai kerrankin aikaan vireän keskustelun lehtikuvan roolista. Katalysaattori siihen oli tieto kuvan retusoinnista. Voittokuvaa valitessaan raati ei tiennyt jälkikäsitteystä (Kinaa vuoden lehtikuvista. Uusi Suomi 30.1.1975). Retusointia ei kuitenkaan ollut säännöissä varsinaisesti kiellettykään, joten mitään lakia ei ollut rikottu. Silti reaktio tietoon oli selvän kielteinen. Puhelinhaastattelussani Kaius Hedenström tosin totesi, ettei mitään retusointitussia koskaan käytetty. Vaikutelma oli luotu pelkästään valituksen keinoin.

Vielä tammikuussa lehdet julkaisivat tiedotetekstiä, jonka mukaan ”sato on arvioitu ja hyväksi havaittu” ja ”taso oli kokonaisuutenakin hyvä”. (Hyvätasoinen lehtikuvakilpa. Aamulehti 29.1.1975) Retusointikeskustelu muutti kuitenkin juttujen sävyn täysin.

Jarmo Jansson kirjoittaa kiivaaseen sävyyn Aamulehdessä: Kuvan ”onnistumiseen” ovat väittämän mukaan myötävaikuttaneet enemmän muut tekijät kuin valokuvaaja itse. Tämänkin jälkeen on kuva korkeintaan keskinkertainen lehtikuva. (Jarmo Jansson: Vuoden kuvat – oudot valinnat. Aamulehti 15.2.1975) Aamulehden 1.2.75 numerossa Erkki Lehtola puolestaan kirjoittaa: Kaikesta koruttomuudestaan – ja tarkoituksellisesta symboliikastaan – huolimatta vuoden lehtikuva on enemmän silkkaa tusinatavaraa kuin todella luja ja persoonallinen kuvasuoritus.. (Tankero-vitsistä

viimeisetkin mehut – Laimeat lehtikuvat. Aamulehti 1.2.1975) Mahtoi aamulehteläisiä kismittää että painoon ehti heti kisan jälkeen mennä kuvia vuolaasti kiittelevä tiedotepohjainen artikkeli.

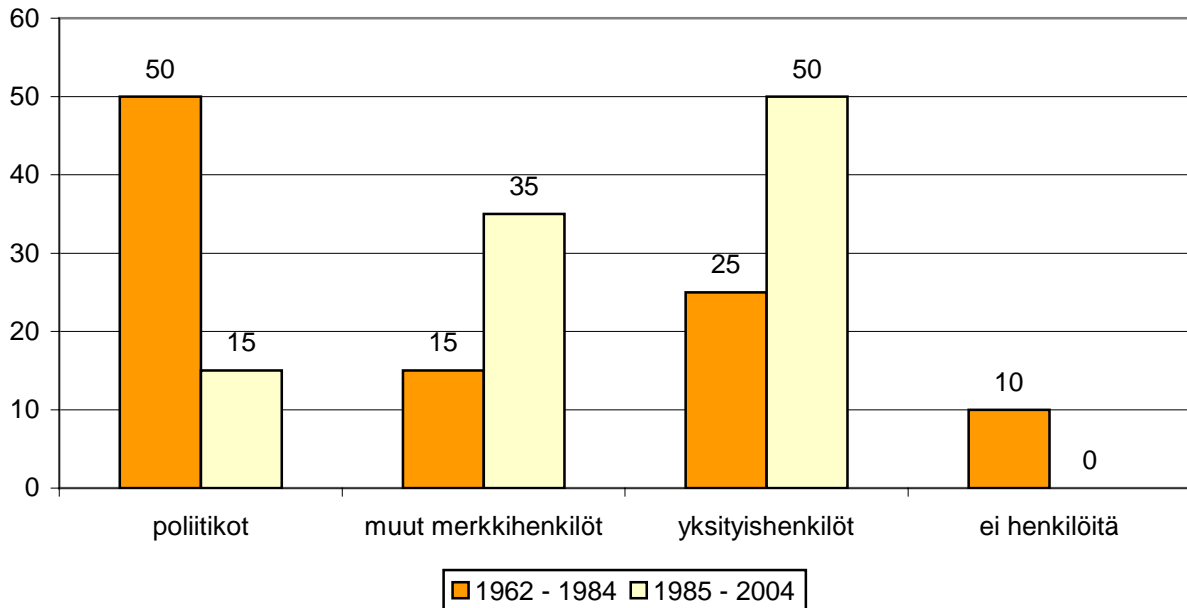
Kovasanaista kritiikkiä voittokuvan valheellisuudesta tarjosi myös Bert Carpelan Hufvudstadsbladetissa: Kaius Hedenströmin paranneltu Vuoden lehtikuva tuo ajankohtaiseksi kysymyksen lehtikuvan totuudellisuudesta. Jotta keskustelu yltäisi periaatteelliselle tasolle, pitäisi tunnustaa, että valokuva – kuten kirjoitettu teksti – ei koskaan kerro koko totuutta. Mutta siitä on vielä pitkä askel tietoisesti harhaanjohtaviin kuviin. --- Kantaa ottamisen ja valheen välillä on ero (Bert Carpelan: Ljuger Pressbilden? 5.2.1975. Käännös M.S.). Carpelan ehdottaa myös Vuoden lehtikuvan lakkauttamista ja Vuoden lehtikuvaajan tittelin nostamista kisan pääosaan. On vaikea sanoa, mikä tämän kuvan rooli kisan jatkossa lopulta oli. Joka tapauksessa pääpalkinto jätettiin neljänä seuraavana vuonna antamatta.

8.4 Päähenkilöt

Muutokset Vuoden lehtikuvien ihanteissa näkyvät kaikkein selkeimmin juuri päähenkilöissä, erityisesti poliitikkojen osalta. Kun vuosina 1962 – 1984 joka toinen Vuoden lehtikuva esitti poliitikkoa, vuosina 1985 – 2004 he ovat pääosassa enää 15 prosentissa voittokuvista. Muita merkkihenkilöitä esittävät kuvat ovat muuttuneet hieman maltillisemmin, muutos samalla aikavälillä on ollut 15 prosentin osuudesta 35 prosenttiin.

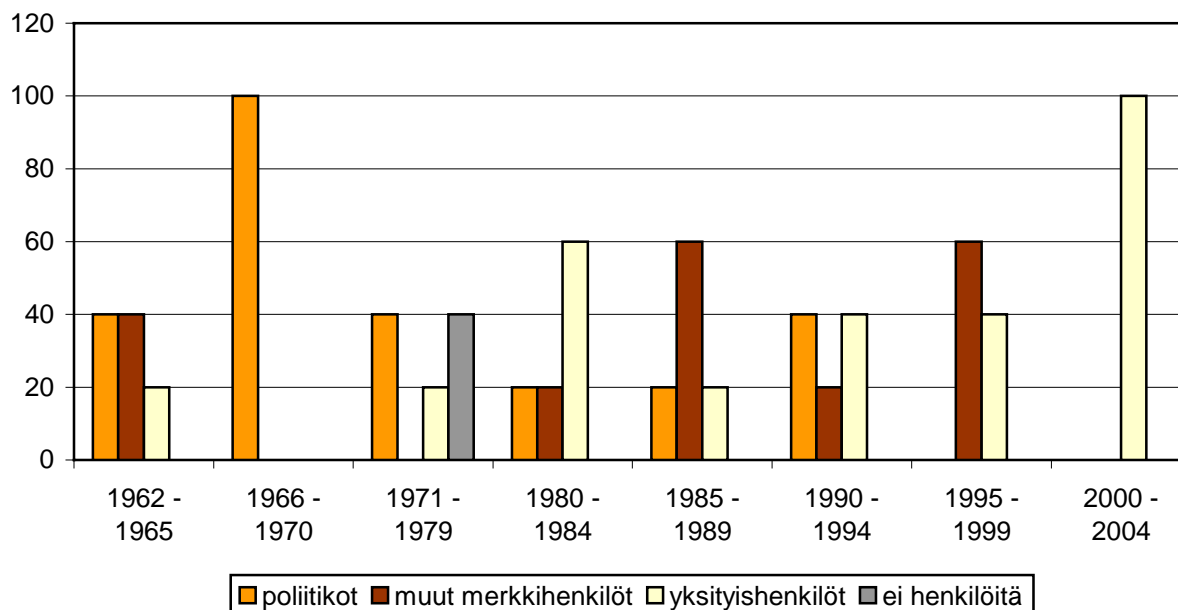
Yksityishenkilöiden kuvat ovat nousseet kahdenkymmenen viime vuoden aikana selvästi yleisimmäksi ryhmäksi. Yksityishenkilöä esittää vuoden 1985 – 2004 voittokuvista tasan puolet, kun vuosina 1962 – 1984 he olivat vain joka neljännen kuvan päähenkilöitä. Kuvat joissa ei ole ihmisiä lainkaan, näyttävät jääneen 1970-luvun tilapäiseksi kokeiluksi.

päähenkilöt



Viiden vuoden jaksoihin jaoteltuna kehitys näkyy vielä selkeämmin: Poliitikkokuvat hallitsevat vielä 1960- ja 1970-luvulla selkeästi Vuoden lehtikuva. Kaksi kolmannesta voittokuvista esittää poliitikkoja. Erityisesti Koiviston ja Kekkonen kuvat toistuvat. Sävyt ovat melko leppoisia. Ainoastaan Martti Peltosen Muovikassi-kuva on selvästi pureva. Lisäksi Lauri Kautian Ministerin voivuori -kuvassa ja Caj Bremerin Napoleon-kuvassa voisi nähdä ironiaa, sekin tosin laadultaan lempeää. Kai Hagströmin Saiskos herralle olla piänet –kuva, vaikka alkoholipolitiikkaa kommentoikin, on mielestäni luonteeltaan pikemminkin leikkisä kuin arvosteleva. 1980-luvulla yhä useammassa kuvassa esiintyy yksityishenkilö. Tavalliset kansalaiset näytetään mm. Joulukadulla, Ristisaatossa, taidenäyttelyssä ja vallankumouksen keskellä (Itsenäinen Viro).

päähenkilöt



1980- ja 1990-luvuilla kuviin astuvat epäpoliittiset merkkihenkilöt, urheilija Vainio, pop-muusikko Neumann, kasinopeluri Keitele, lentokonekaappari Varfolomejev ja niin edelleen. Mikään muu merkkihenkilöiden ryhmä ei kuitenkaan nouse yhtä selkeästi esiin kuin poliitikot.

Tämän aineiston antaman suunnan perusteella merkkihenkilökuvat näyttävät kuitenkin palvelevan myös siirtymävaiheena puhtaasti yksityishenkilöitä esittäviin kuviin. Poliitikkokuvien osalta vedenjakaja näyttää olevan vuosi 1993, jonka jälkeen yksikään voittokuva ei ole esittänyt poliitikkoa. Viimeisten viiden vuoden aikana kaikki voittokuvat ovat esittäneet yksityishenkilöitä.

Pidän tätä kehitystä vertauskuvallisuuden kannalta metonymiseen kuvailmaisuun liittyvänä.

Yksittäisiä ihmisiä on helpompi käyttää esimerkkeinä kuin tunnettuja hahmoja, jotka jo itsessään tuovat merkityksiä kuviin. Journalismi näyttää yleisestikin kiinnostuneen viime vuosina tavallisen ihmisen arkielämästä. Tosin tavallisuus ja arkisuus eivät luonnehdi ainakaan kahden viime vuoden voittokuvien kontekstia: Toisessa yksityishenkilöt kamppailevat Irakin sodan, toisessa Pohjanmaan tulvien keskellä.

Vaikka arkisuuden yleistymisen tuntuisi viittaavan tietynlaiseen ihmiskuvauksen tasavertaisuuden lisääntymiseen ja elitismien vähentymiseen, Vuoden lehtikuvistakin voidaan kuitenkin havaita, että poliittiset päättäjät, muut merkkihenkilöt ja tavalliset kansalaiset kuvataan edelleen erilaisin keinoin

ja sävyin. Riitta Brusilan mukaan eliittiä esittävässä kuvissa ei ole tapana esittää liikaa rosoisuutta, auki jääneitä suita, alakuloisia katseita tai kampaamattomia hiuksia. (Brusila 1997, 129). Onkin vaikea kuvitella että esimerkiksi Eetu Sillanpään Pohjanmaa tulvii –kuvan tapaisessa otoksessa esiintyisi vaikkapa valtakunnanpoliitikko pelastamassa omaisuuttaan – kasvojen poisrajaamisesta puhumattakaan. Poliitikko tai muu merkkihenkilö voidaan kyllä esittää humoristisessa tai epäilyttävässä valossa kuten vaikkapa Martti Peltosen Muovikassi-kuvassa, mutta silti hänen asemansa otetaan kuvaustavassa huomioon. Poliitikon tai merkkihenkilön persoona ei lehtikuvassa yleensä jää tilanteen kontekstin varjoon.

Arjen esittämisen yleistymisen lehtikuvassa saa kiinnostavan kontrastin Urs Stahelin näkemyksistä reportaasikuvauksen pinnallistumisesta ja viihteellistymisestä. Stahelin mukaan aikakauslehdet eivät enää julkaise paljoakaan taustoitettuja ja vaativia reportaaseja, vaan niiden sijaan entistä enemmän viihteellistä feature-kuvajournalismia. (Vanhanen 2002, 184). Ovatko arkisuus ja pinnallisuus siis lisääntyneet sattumalta samaan aikaan, vai ovatko ne molemmat vain aiemman, auktoriteetteja ja eliittiä painottavan kuvaustavan kääntöpuolia?

Esimerkkinä poliitikkohahmojen tuottamista merkityksistä esittelen Sverker Strömin kuvan Toivotaan toivotaan.

8.5 Poliitikot myyttisinä hahmoina - 1989 Sverker Ström: Toivotaan toivotaan



Kuvassa esiintyvät Neuvostoliiton presidentti Mihail Gorbatsšov ja Suomen presidentti Mauno Koivisto presidentinlinnan edessä
Kilpailukuvia lähetettiin noin 600, pääpaino oli mustavalkoisissa kuvissa. Lähetetyistä kuvista 15 prosenttia oli värillisiä, palkituista vain yksi kuva. Raadin puheenjohtajana

toimi Jorma Puusa. Vuoden lehtikuvaaja päätettiin jättää nimeämättä.

Vuoden lehtikuva –kilpailussa on useita eri sarjoja. Vuonna 1990 ne olivat Vuoden uutiskuva, featurekuva, reportaasi, urheilukuva sekä Vuoden lehtikuvaaja. Vuoden lehtikuvaaja jäi kuitenkin valitsematta, koska jury ei halunnut tehdä kompromissia eikä kenenkään kuvaajan linja vaikuttanut riittävän tasokkaalta tai omintakeiselta.. (Jorma Puusa: Rähmää ja timantteja – Juryn huomioita ja perusteluja. Lehtikuvaaja 1/1990)

Juryn puheenjohtajan Jorma Puusan ja päätoimittajan ja liiton puheenjohtajan Markku Niskasen kommentit kilpailun tasosta ja rohkeuden puutteesta heittävät tahtomattaankin varjon myös palkittujen kuvien ylle. Jos kilpailu ei toimi ”tässä muodossa” kuten molemmat toteavat, voiko sanoa että tämän vuoden voittokuvat edustaisivat todella lehtikuvan ihanteita?

Usein Vuoden lehtikuvaksi valitaan sama kuva kuin Vuoden uutiskuvaksi. Näin myös vuonna 1990, jolloin Sverker Strömin Helsingin Sanomille ottama kuva Gorbatshovin vierailulta sai molemmat arvonimet. Mustavalkoisessa kuvassa Gorbatshov tervehtii yleisöä näyttävästi. Taustalla näkyy komean limusiinin takaosa, ja tarkemmin katsoen sen heijastuksissa erottuu presidentti Koiviston vaatimaton hahmo.

Vuoden featurekuvaksi valittiin Heikki Kotilaisen Helsingin Sanomille ottama kuva Raimo Ilaskivestä ja tämän valtavasta varjosta. Kotilainen sai myös Vuoden reportaasi –palkinnon Helsingin Sanomissa olleesta kokonaisuudesta joka esitti tienrakennuksen ruhjomia maisemia. Vuoden urheilukuvan palkinnon sai Seuran Jorma Puusa hiihtäjäkuvallaan.

Sverker Strömin otos Gorbatshovin vierailusta on siinä mielessä melko klassinen Vuoden lehtikuva, että siinä on selkeä aihe, tunnettuja henkilöitä, pelkistetty muoto ja runsaasti symboliikkaa. Se on myös tyyliään hyvin lehtikuvamainen, tätä ei voisi luulla esimerkiksi mainoskuvaksi tai tv:n kuvavirrasta pysäytetyksi kuvaksi. Realistisen taiteen ihanteita toistavat suuri syväterävyys sekä poseerauksen puute, henkilöt eivät katso kameraan. Kuva on nimenomaan verkkainen, pysähtynyt ja analyttinen, siitä puuttuu täysin televisiomainen välittömyys.

Jury kommentoi kuvaa seuraavasti: ”Kuva on vuoden tärkeimmästä uutistapahtumasta Suomessa. Vaikka kuvaajan fyysiset mahdollisuudet (tila, liikkumismahdollisuudet) olivat erittäin rajoitetut, on kuva visuaalisesti hyvin monitasoinen. Oivallus poikkeaa muiden paikalla olleiden kuvaajien töistä. Kuvassa olevien kahden valtionpäämiehen roolien erilaisuus näkyy selvästi. Lisäksi kaksi

heijastumaa kuvastavat oman presidenttimme nöyryyttä karismaattisen Gorbatshovin varjossa. Hieno kuva.” (emt)

Esteettinen dramatisointi on selkeästi läsnä mm. voimakkaana pelkistämisenä, häiritseviä elementtejä ei juurikaan ole. Tasainen kivikatu vain rauhallista, ornamenttimaista taustaa, sen toisteisuus korostaa kuvan pääasiaa. Tunnetut poliitikot toimivat kuvassa jo valmiiksi myyttien tavoin, he roolittuvat valmiiseen asetelmaan.

Myyttisyyshän perustuu siihen, että tietty kulttuurisesti tuttu perushahmo selittää tapahtumia ja henkilöiden suhteita pelkällä läsnäolollaan. Gorbatshov ja Koivisto ovat tosielämän hahmoja, mutta heihin liittyy myyttisiä aineksia. Tätä ominaisuutta korostaa myös kuvan dramaattinen kontrastisuus. Vaatteiden yksityiskohdat eivät näy, vaan molemmat miehet ovat ikään kuin ruumiittomia samaan tapaan kuin klassiset miimikkotaiteilijat: Vain ”esityksen” olennaiset asiat, kasvot ja kädet, erottuvat terävästi. Mimiikka-aspektia vahvistaa myös molempien miesten voimakas ruumiinkieli, absorptio-efekti sekä otoksen jyrkkä kuvakulma: Alaviistoon ikuistettuna pelkistetty näkymä tuo mieleen teatterin näyttämön.

Vastoin realistisen kuvan ihanteita tämän kuvan rajaus ei kuitenkaan ole neutraali, vaan mm. katkaisee Mauno Koiviston pään ja auton etuosan kuvasta pois. Tämä tekee kuvaajan läsnäolon tiettäväksi. Myös heijastuksen käyttöä pidettäisiin klassisessa maalaustaiteessa taiteilijan läsnäolon indeksinä. Kuvaajan olemassaolosta muistuttava rajaus selittyyneen kuvan metaforisilla ja symbolisilla aineksilla. Gorbatshov on tilaisuuden kuningas, tästä muistuttavat hänen asemansa kuvan edessä ja hänen ylös, kuin voiton merkiksi kohotetut kätensä. Käsien asentoa vielä korostaa hihansuiden vitivalkoisuus keskellä muuten tummasävyistä kuvaa ja niiden osuminen dynaamisten linjojen leikkauspisteeseen kuvassa. Hänen katseensa ja elekielensä indeksoivat kuvan ulkopuolista yleisöä, joka hurraa tai ainakin katselee ihailien etuvasemmalla. Gorbatshov olikin varmasti tuossa vaiheessa tottunut suopeaan vastaanottoon ulkomaanmatkoillaan, hänhän sai samana vuonna myös Nobelin rauhanpalkinnon.

Koivisto on sivummalla, ikään kuin hattu kourassa, ja hänen rajautumisensa osittain pois korostaa hänen rooliaan sivustakatsojana. Tapio Aho toteaa, että miesten sijainti autoon nähden viestii siitä, että auto on juuri lähdössä, ja että arvokkaampi paikka oikealla takaistuimella on varattu Gorbatshoville.

Aho näkee kuvassa myös piilotettua symboliikkaa: Hänen mukaansa auton heijastama ”kaksipäinen” Koivisto symboloi Suomen politiikkaa Paasikivi-Kekkonen –linjalla. (Aho 1993, 24) Tämä on mielestäni jo melko vahva oletus ja vaatisi lisätukea kuvasta. Paasikiven ja Kekkonen linja on tosin suomalaisille tuttu ja liittyy aiheeseen Gorbatshevinkin kautta, mutta ei se sentään itsestään selvä kulttuurinen symboli ole. Yhtä hyvin heijastusta voisi pitää vaikkapa kaksikasvoisen Januksen, ristiriitojen tai päättämättömyyden symbolina. Tarkasti katsoen näyttää, kuin kaksois-Koivostolla olisi kaksi eri ilmettä. Toinen hymyilee suopeasti, toinen heittää kunniavieraaseensa vinon, epäluuloisen katseen.

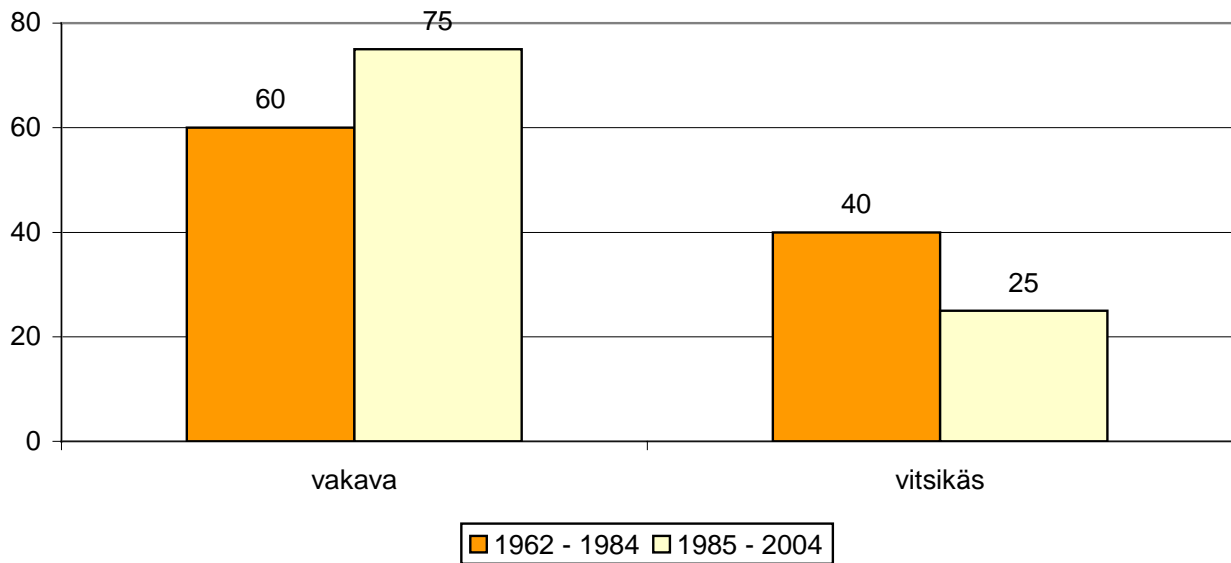
Koiviston hahmo näyttääkin olevan ikään kuin ylimääräisenä vieraana valokuvassa. Häntä ei esitetä suoraan, todellisena henkilönä vaan vain heijastuksen kautta. Näin hän luo kuvaan toisen tason: Konkreettisesti toisen syvyytstason, metaforisesti toisen todellisuuden. On kuitenkin sanottava, että kuvaaja on tuskin ehtinyt varsinaisesti suunnitella kaksoisheijastusta loppuun asti. On myös melko paljon vaadittu, että katsoja osaisi tulkita sen poliittiseksi viestiksi.

8.6 Vitsikkyys ja vakavuus

Lähtöhypoteesini mukaan metaforinen ilmaisu tukee parhaiten vitsikkyyttä ja metonyminen vakavuutta. Koska metaforisuuden ja metonymisuuden muutokset olivat kahdenkymmenen vuoden kuvajoukoissa olleet 30 – 40 prosenttiyksikön luokkaa, odotin näkeväni myös kuvien tunneskaalan tilastoinnissa selvän muutoksen kohti vakavia kuvia. Voittokuvien humoristisuuden tutkiminen antaa kuitenkin ensimmäiseksi lannistavat tulokset: Selkeä enemmistö kuvista on melko ennustettavasti vitsittömiä, ja muutos alkuvuosista on noin viisitoista prosenttia vakavien kuvien suuntaan. Vuosina 1962 – 1984 60 prosenttia kuvista oli vakavia ja 40 prosenttia vitsikkäitä. Vuosina 1985 – 2004 vakavien kuvien osuus on noussut niin, että 75 prosenttia kuvista on ollut vakavia ja 25 prosenttia vitsikkäitä.

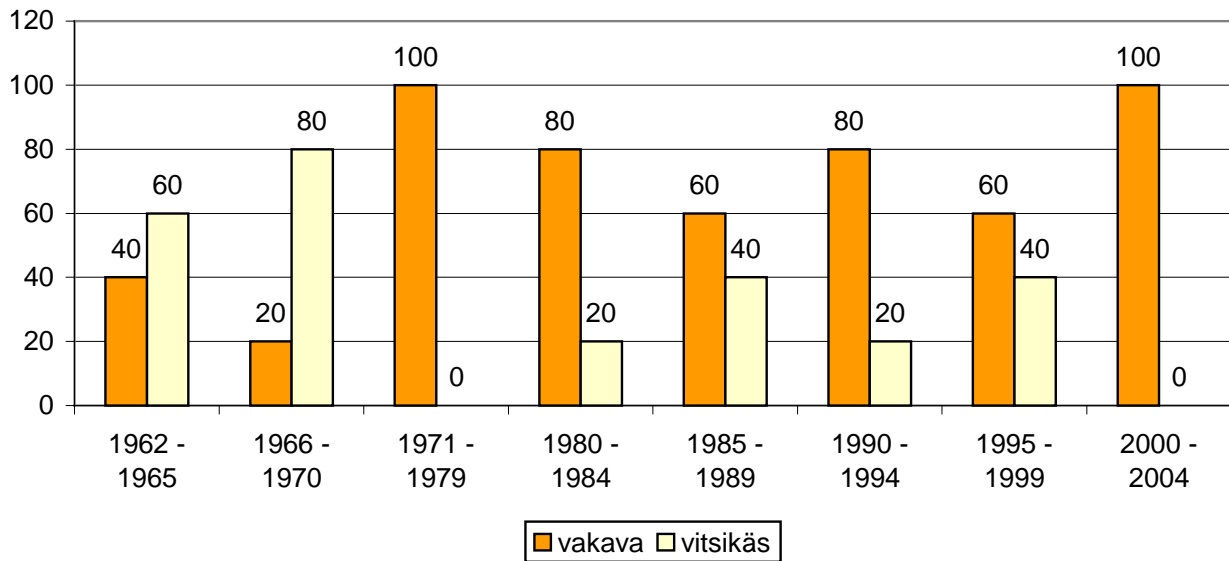
Tämän kokoisessa aineistossa viidentoista prosentin muutokset eivät kerro paljoakaan. Tulokset kertovat siis, että hypoteesini näyttää olleen oikeansuuntainen, mutta varsinaista vahvistusta hypoteesi ei tilastosta saanut.

vakavuus ja vitsikkyys



Kiinnostaviksi luvut kuitenkin muuttuvat vasta kun niitä tarkastellaan pienemmissä ajanjaksoissa. Vitsikkäät lehtikuvat tuntuvat olleen suosiossa varsinkin 1960-luvulla, poliitikkokuvien kultakaudella. Tällaisia ovat mm. Caj Bremerin Napoleon, Pentti Koskisen Malja kahden selän takana, Kai Hagströmin Saiskos herralle olla piänet, Lauri Kautian Ministerin voivuori ja Martti Peltosen Muovikassi. 1960-luvun jälkeen selvä enemmistö Vuoden lehtikuvista on jatkuvasti ollut vakavia. Viimeisten viiden vuoden joukossa vitsikkäitä kuvia ei ole lainkaan – ellei sellaiseksi sitten laskettaisi Pohjanmaa tulvii –kuvan absurdia tilannetta.

vakavuus ja vitsikkyys

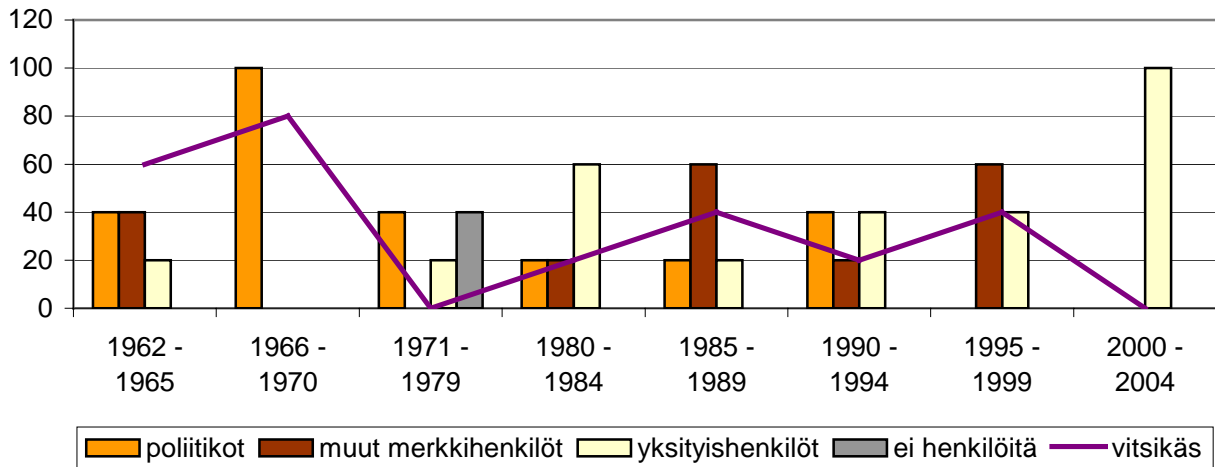


Vakavuus- ja vitsikkyyskuvaajia onkin kiintoisaa verrata erityyppisten päähenkilöiden esiintymistiheyteen. Kun nämä kaksi taulukkoa yhdistetään, käy selväksi että visuaaliset vitsit näyttävätkin kulkevan käsi kädessä päähenkilövalintojen kanssa: Poliitikoista on kaikkein helpoin vitsailla, joissakin tapauksissa myös merkkihenkilöistä. Yksityishenkilöitä sen sijaan ei esitetä hassunkurisina, esitystapa on pikemminkin arkinen ja toteava.

Harvinainen poikkeus tästä säännöstä on Peter Janssonin Kukko ja kotka, jossa irokeesipäisestä teinipojasta on tehty koominen ”kukkopoika”. Yksi selitys tälle voisi olla se, että punkkaria ei ole katsottu tavallisen kansan edustajaksi. Kuvaa tuskin olisi valittukaan Vuoden lehtikuvaksi, jos vitsi perustuisi keski-ikäisen naisen kummalliseen kampaukseen. Tästä näkökulmasta punkkarin kustannuksella uskalletaan naureskella, koska suuri yleisö ei luultavasti samaistu häneen. Punkkarit ovat samalla tavalla keskimääräisen kansan ulkopuolella kuin merkkihenkilöt ja poliitikotkin.

Silti vitsikkyuden kokonaislinja on selkeä: Vitsikkäiden voittokuvien osuutta kuvaava käyrä seuraa selvästi poliitikkojen ja merkkihenkilöiden osuuksia. Voidaankin sanoa, että mitä enemmän joukossa on yksityishenkilöiden kuvia, sitä harvinaisemmaksi käy huumori.

henkilökuvat ja vitsikkyys



Janne Seppänen epäilee fiskeläistä ajatusta realistisen metonymisyyden ja mielikuvituksellisen ja surrealistisen metaforan vastakohtaisuudesta. Esimerkkinään Seppänen käyttää mm. Markus Jokelan valokuvia, jotka ovat niin alleviivatun realistisia että ne ovat vähällä muuttua surrealismiksi (Seppänen 2001 97). Tämän ajatuksen voi kuitenkin torjua sillä, että metonyyminen ja metaforinen ilmaisu eivät välttämättä ole toistensa vastakohtia, vaan niiden tyypillisiä elementtejä voi esiintyä ristikkäin samoissa kuvissa.

Muutoin tyypillisessä metonymisessä kuvassa voi hyvinkin olla surrealismia, huumoria ja mielikuvitusta, vaikka sen ilmaisun toimintatapa perustuisikin metonyymiselle kokonaisuuden esittämiselle osan kautta ja yksittäisen ihmisen arjelle kuten Jokelan kuvissa usein. Hänen kuviensa hymy kumpuaakin pikemminkin satiirista ja ironiasta, arkielämän absurdiuden korostamisesta kuin metaforalle tyypillisestä vitsikkästä huumorista. Metaforinen huumori perustuu usein sangen suoraviivaisille vastakkainasettelulle ja koomisille rinnastuksille.

Vitsikkyiden (tai Econ mukaan koomisuuden) ja ironisuuden välisen ristiriidan voikin ehkä ytimekkäimmin selvittää Umberto Econ määritelmän kautta. Eco toteaa, että komiikka rikkoo itsestään selvää, yhteisesti hyväksyttyä sääntöä. Ironialle taas on tyypillistä vaieta normaaliutta vastaan tehdyistä rikkomuksista. Siinä missä komiikka on vastakkaisuuden tajua, huumori on sen tunnetta. (Eco 1985, 324 – 326). Juuri tällainen vastakkaisuus on metaforisen vitsikkyiden tyypillinen ominaispiirre. Samaan tapaan valokuvakomiikan määrittelee myös Arthur Rothstein, jonka mukaan valokuva saa katsojat nauramaan romuttaessaan odotukset ja näyttäessään mahdollottoman tapahtuvan (Rothstein 1974, 83).

Tällaista sääntöjen rikkomiseen ja vastakkaisuuksien alleviivaamiseen perustuvaa komiikkaa katson esiintyvän esimerkiksi Martti Peltosen ”Muovikassi” -voittokuvassa vuodelta 1970. Kuvassahan esiintyy jälleen kerran Urho Kekkonen seuranaan ministeri Väinö Leskinen. Herrojen arvokkuuden rikkoo surkuhupaisasti Leskisen roikottama muovikassi, joka asiayhteyteensä sijoitettuna viestittää Leskisen alkoholiongelma.

Pertti Klemola kirjoittaa Valokuva-lehdessä: Kuva Väinö Leskisestä ja muovikassista julkaistiin aikana, jolloin julkisuudessaakin oli esiintynyt tietoja Leskisen tarpeettoman runsaasta alkoholinkäytöstä. Harva lukija lienee erottanut päivälehdessä paperille painetusta kuvasta muovikassin viattomat tekstit tai muistanut että ministeri saa Suomessa ostaa viinaa paljon edullisemmin Alkosta kuin lentokoneesta tai tax free –shopeista. Kassi sisälsi siis tuoksuvia tai makeita tuliaisia, mutta mm. Väinö Leskisen itsensä saama palaute vahvistaa sen, että lukijat tulkitsivat kassin viinakassiksi. (Pertti Klemola: Lehtikuva maailmankuvan luojana. Valokuva-lehti 10/ 1978) Kuva siis toisaalta rikkoo odotukset, toisaalta vahvistaa epäilykset. Siten se tarjoaa myös ainekset huvittuneeseen tai toisaalta pahansuopaankin nauruun vallanpitäjien kustannuksella.

Sitä vastoin Markus Jokelan harrastama satiirisen huumorin laji on kuitenkin määritelmällisesti ongelmallinen, sillä se siirtää tulkintaa katsojalle: Kuvissa näkee huumoria se joka haluaa ja hoksa.

Huumorin lajeja onkin lukemattomia ja kaiken kattava määrittely lähes mahdotonta. Olenkin ottanut avuksi poetiikasta tutun kohosteisuuden käsitteen: Lukijan (ja valokuvauksen tapauksessa katsojan) huomio vedetään sanomaan nostamalla viesti esiin taustastaan. Huumoriin sovellettuna kohosteisuus merkitsee siis kuvasta selkeästi esiin nousevaa visuaalista vitsiä, jonka useimmat katsojat tunnistaisivat kuvaajan tiedostamaksi, tarkoitukselliseksi komiikaksi. Tätä nimitän kohosteiseksi visuaaliseksi huumoriksi.

Tämäkin määritelmä jättää vielä paljon avoimeksi. Voiko ikävä asia olla humoristinen, esimerkiksi mäkihyppääjän onnettomuus Lauri Kautian Kamikaze-kuvassa? Entä hyväntuulinen virnistely kuvaajalle kuten Kimmo Räisäsen kuvassa Viipuri, kesäkuussa 1991? Mielestäni ensimmäinen on jo nimensäkin kautta selkeästi tarkoitettu huumoriksi, kun taas jälkimmäinen on luonteeltaan vakava. Molempia ratkaisuja voi perustella huumorin kohosteisuuden kautta. Räisäsen kuvassa viesti ei ole sidottu humoristisuuteen, vaikka sävy onkin hilpeä. Kautian kuvassa sen sijaan absurdi komiikka määrittää koko kuvan ideaa, mitä kuvan nimikin alleviivaa.

Huumori lehtikuvassa on ongelmallinen asia myös kuvajournalististen ihanteiden vuoksi. Hauskaksi tarkoitettu kuva ei välttämättä täytä journalistien toivetta kriittisyydestä ja yhteiskunnallisuudesta. Esimerkiksi Peter Janssonin Kukko ja kotka –kuvan valinta Vuoden lehtikuvaksi on juuri tästä syystä nostattanut kriittisiä kommentteja.

8.7 Metafora ja visuaalinen vitsi - 1982 Peter Jansson: Kukko ja kotka



Kuva on otettu taidenäyttelyssä Ateneumissa. Punkkaripoika tekee muistiinpanoja von Wrightin veljesten näyttelystä. Kohteena on kotkataulu, johon nuori mies tietysti rinnastuu punkkaritukkansa vuoksi. Toisaalta myös nykyaika ja mennyt rinnastuvat

modernin pukeutumisen ja vanhanaikaisten kullattujen raamien välillä. Kuva välittää aika kankeaa symboliikkaa, tosin herkkyyttä tulee punkkaripojan päättäväisestä ilmeestä. Myös eri tasot miellyttävät. Kuvasta välittyikin ironian tai arvostelun sijaan hieman setämainen, huvittunut vaikutelma: Tältä näyttää nykyajan nuori.

Kuva on eittämättä koominen, mutta metaforisessa mielessä sen voisi tulkita kantavan toisenkinlaista viestiä. Jos teeman ja reeman ominaisuudet siirtyvät toisiinsa, voisi pojalle kuvitella siirtyvän muitakin sävyjä kuin hassunkurinen lintumaisuus. Kotkahan on myös petolintu, saalistaja, väkivaltainen ja villi. Saako rajusti pukeutuva punkkaripoika huumorin varjolla myös eläimellisyyden ja väkivaltaisuuden leiman?

Raadin mukaan kuva rinnastaa hienovaraisesti vanhan taiteen ja nykyajan taiteilijan. Kuten edellisvuonnakin, ”hienovaraisuus” on jälleen katsojan silmässä, minusta rinnastus tuntuu pikemminkin rautalangasta väännetyltä. Muuta yhteistä tällä ja edellisellä voittajalla, Erkki Laitilan Tamminiemi-kuvalla ei olekaan.

Kuvan saama kritiikki kohdistuikin muotokielen sijaan sisältöön. Lehtikuvaaja-lehden pääkirjoitus toteaa: Jälleen kerran on valittu Vuoden lehtikuvat. Valinnat tulevat herättämään keskustelua. Tämänvuotiseen, kuten usein aiempaankin kilpailuun on lähetetty hyviä valokuvia, mutta missä ovatkaan hyvät lehtikuvat. Ne kuvat, jotka tulkitsevat tätä aikaa. Lehtikuvaajien tulee keskustella avoimesti, miten tätä perinteistä näyttelyä voidaan kehittää. Näyttelystä tulisi löytyä myös vuoden merkittävimmät tapahtumat hyvinä uutiskuvina unohtamatta tavallista ihmistä ja hänen elinympäristöään. (Hyvät lehtikuvat. Lehtikuvaaja 1/1983)

Jukka Häyrinen ottaa esiin vaikean kysymyksen kuvan sisällöstä palkitsemisperusteena. Hän kirjoittaa Uudessa Suomessa: Kuvan merkityksellisyys on myös aika kiehtova kriteeri. Kuvan historiallinen arvo, tapahtuman ainutkertaisuus, informaatioisisältö, sen vertailtavuus, symboliikka ja totuudellisuus ovat arvoja jotka on otettava huomioon kuvia arvosteltaessa. (Jukka Häyrinen: Vuoden kuvasato osoitti: Yleisilme tasaisen varma mutta rohkeutta puuttuu. Uusi Suomi 5.2.1983)

Miten nämä kriteerit sitten toteutuvat juuri tässä yhteydessä? Yleispätevä symboliikka on melko hennolla pohjalla, kuvahan perustuu pitkälti niinkin banaalille yksityiskohdalle kuin pojan kampaukselle. Jos hiukset olisivat lyhyet, tässä tuskin nähtäisiin Vuoden lehtikuvaa. Toisaalta valokuvien sävyt tietysti perustuvat usein hyvinkin pieniin yksityiskohtiin, joten Kukkoa ja kotkaa ei voi täysin tällä perusteella tyrmätä.

Kuva on toki hauska ja sympaattinen, mutta sellaisena myös melko tavanomainen ja hampaaton. Yhteiskunnallinen analyysi tai oivallus maailmasta loistaa poissaolollaan, kyseessä on lähinnä leppoisa visuaalinen vitsi. Ehkä kyseessä onkin vastareaktio edellisvuoden poliittiselle kohulle Tamminiemen herran terveydestä. Heiluri on heilahtanut äärilaidalta toiselle.

Samaa arvelee Jarmo Hietaranta Valokuva-lehdessä: Jos palkituille kuville pitäisi antaa yhteinen nimittäjä, se olisi viihteellisyys, Vuosi sitten valittiin Vuoden lehtikuvaksi presidentti Kekkonen aamukävely Tamminiemessä. Kuva herätti viime syksynä paheksuntaa joidenkin tunnettujen kansalaisten piirissä siksi, että sen katsottiin loukkaavan sairaan valtiomiehen intimiteettiä. Nyt valittu Vuoden lehtikuva tuskin herättää liiemmin keskustelua. (Jarmo Hietaranta: Vuoden Lehtikuvat 1982. Valokuva-lehti 2/1983).

Yllättävin kommentti nähtiin kuitenkin vasta muutaman vuoden kuluttua, kun Timo Pylvänäinen voitti kisan Neumann-kuvallaan ”Nipan enkelit”. Silloin Kukko ja kotka -kuvan ottaja Peter Jansson kirjoitti Lehtikuvaaja-lehden pääkirjoituksessa: Heittäisin ilmaan kysymyksen, ovatko tämän linjan

kuvat tarkoituksenmukaisia ja meidän ammattiryhmäämme edustavia. Olen itse voittanut Vuoden lehtikuvan vastaavanlaisella kuvalla, ja olin silloinkin sitä mieltä että kuva kyllä kuuluu ammattimme aihepiiriin mutta hyvin vähäisissä mitoissa (Peter Jansson: Mihin olet menossa lehtikuvaus? Lehtikuvaaja 1/1986). Ainakaan ei siis voi väittää, ettei lehtikuvaajien ammattikunta osaisi olla itsekriittinen.

9. Loppupäätelmät

Kokonaisuudessaan tutkimusmetodini osoittautui mielestäni vähintäänkin kehityskelpoiseksi. Lehtikuvien viestien tarkastelu vertauskuvien kautta tuntui tuottavan monipuolisia ja mielenkiintoisia tuloksia, jotka tosin usein johtivat aina uusiin kysymyksiin. Jo yksittäiset kuva-analyysit, joissa etsin kuvista metaforisia ja metonymisia elementtejä, tarjosivat lähes loputtomasti pohdittavaa kuvien välittämistä viesteistä ja vaikutelmista. Hyvä esimerkki kuvien vertauskuvallisista piilomerkityksistä on Sirpa Räihän Minkkien metsästys. Räihän kuva saa täysin erilaisen sävyn, jos se tulkitaan vertauskuvalliseksi tai vertauksettomaksi kuvaksi. Jos kuvassa ei katsota olevan vertauskuvallisuutta – kuten itse olen arvioinut – se näyttäytyy lähinnä koomisena epätavallisen ja huomiota herättävän tilanteen tallennuksena. Silloin se ei ota selvästi kantaa kummankaan osapuolen hyväksi.

Jos taas kuvaa pidetään vertauskuvana – kuten valintaraati on tehnyt – se voidaan tulkita tarhaajien ja vapauttajien ”kissa ja hiiri -leikiksi”. Siten myös kuvan keskeinen sanoma riippuu täysin vertauskuvallisuuden tulkinnasta. Onko kyseessä siis neutraali uutiskuva vai kannanotto turkistarhauksen tai esimerkiksi järjestyneen yhteiskunnan puolesta? Vastaus riippuu katsojan tavasta ja ehkä kyvystäkin tunnistaa ja tulkita vertauskuvallisuutta. Vertauskuvallisuuden olemassaolon arviointi onkin siis keskeinen kysymys kuvien merkityksen tulkinnassa.

Olen tässä tutkimuksessa tullut siihen tulokseen, että selvä enemmistö kuvista on jollakin tapaa vertauskuvallisia. Analysoimistani neljästäkymmenestä kuvasta vain kahdeksan oli vertauskuvallisesti neutraaleja. Vertauskuvaton, ”suora” ilmaisutapa näyttää siis olevan Vuoden lehtikuva -kilpailun marginaalissa. Jo pelkkä vertauskuvallisuuden olemassaolo riittää siis kiinnostavaksi kuva-analyysin kohteeksi.

Toinen mielenkiintoinen kysymys koski vertauskuvallisuuden laadun muutoksia ja vaikutuksia kuvan sanomaan. Tässä lähtöhypoteesini metaforisten kuvien vähenemisestä ja metonymisten kuvien lisääntymisestä näyttää ainakin jossain määrin pitävän paikkansa. Vielä 1960-luvulla

ylivoimaisessa enemmistössä olleet metaforiset kuvat ovat vähä vähältä saaneet rinnalleen metonymisen kuvailmaisun, ja aivan viime vuosien perusteella suunta näyttää olevan kohti metonymisten kuvien selvää enemmistöä. Viidentoista viime vuoden aikana vertauksettomia voittokuvia on ollut kolme. Vertauskuvallisuutta hyödyntäneistä kahdestatoista Vuoden lehtikuvasta yhdeksän on ollut metonymistä tyyppiä.

Tämä kehitys näkyy myös kuvien ilmaisutavoissa, joskin vähemmän selvästi kuin ennen tilastollista analyysia olin kuvitellut. Esimerkiksi vitsikkäiden kuvien yleisyys ei suinkaan korreloi suoraan metaforisen vertauskuvallisuuden kanssa, vaikka vitsikkyuden ja metaforisuuden kuvaajat seuraavatkin jossain määrin toisiaan. Kun metaforiset kuvat ovat vähentyneet 20-vuotisjaksoissa tarkasteltuna jopa 40 prosenttiyksikköä, vitsikkäiden kuvien osuus on vähentynyt vain 15 prosenttiyksikköä. Jos muutosta pidetään kuitenkin merkittävänä, voidaan sanoa, että samalla kun metonyminen kuvailmaisuus on osittain korvannut metaforisen, kuvat ovat käyneet myös jonkin verran vakavammiksi. Toisaalta perinteinen vitsikkyys on ainakin osittain korvautunut monitulkintaisella ironialla, joten huumori itsessään ei ole kadonnut.

Vaikka metaforisuuden ja vitsikkyuden yhteys näyttääkin epävarmalta, paljon selvempää yhdenmukaisuutta voidaan huomata vitsikkyuden ja päähenkilötyyppien kohdalla. Tunnetuista henkilöistä vitsaillaan, yksityishenkilöitä kohdellaan mediassa arvokkaasti. Tämä johtunee paitsi yksityisyyden kunnioittamisesta, myös siitä että tunnetusta henkilöstä on yksinkertaisesti helpompaa löytää humoristisia piirteitä. Kun henkilö on kaikille tuttu, hänen jotain ominaisuuttaan on helppo liioitella ja karrikoida. Liioittelu taas on luonteenomaisesti metaforan ominaisuus, metaforahan jo määritelmänsä mukaan yhdistelee ja vertailee mielikuvituksellisesti eri tasojen ominaisuuksia. Näin myös metaforisuus ja vitsikkyys ovat välillisesti yhteydessä toisiinsa.

Päähenkilötyyppien yleisyyden muutokset Vuoden lehtikuvissa olivat luultavasti tutkimustulosteni selkeintä antia. Poliitikkokuvat ovat selvästi jääneet taakse, ja yksityisten ihmisten arki kiinnostaa yhä enemmän. Päähenkilöiden määrittely ja laskeminen oli myös oman tutkimustyöni selkein ja yksiselitteisin osa, siihen ei sisältynyt juurikaan vaikeita ratkaisuja tai rajatapauksia. Toisaalta, kuva-analyysi ei voi olla pelkkää laskentatyötä. Mielestäni kiinnostavimmat tulokset syntyvätkin juuri silloin, kun henkilökohtaista tulkintaa vaativat laadulliset analyysit yhdistetään määrällisiin faktoihin, esimerkiksi vitsikkään tai vakavan sävyn pohdinta kuvien päähenkilövalintoihin.

Yksittäisistä lehtikuvista tuntuu siis löytyvän yhteisiä nimittäjiä ja jatkumoitteita, kun niiden ominaisuuksia tarkastellaan tilastollisesti. Silti on myönnettävä, että todellisia tuloksia varten tämä

metodi vaatisi huomattavasti suurempia kuvajoukkoja tuekseen. Nyt tuloksia on mahdoton pitää kovin luotettavina, ne kertovat korkeintaan viitteellisesti muutoksen suunnasta.

Asetin alussa itselleni kysymyksen: Mikä on se yhteinen nimittäjä, jonka kautta Vuoden lehtikuvista löytyisi jokin yhteinen jatkumo? Alustava vastaus siihen löytyi vertailemalla neljää kuvaa, kahta ensimmäistä ja kahta viimeistä vertailemalla. Vertauskuvallisuuden lajien analyysi osoittautuikin hedelmälliseksi lähestymistavaksi Vuoden lehtikuvia tutkittaessa. Metaforisista kuvista on todellakin siirrytty asteittain kohti metonymisiä kuvia.

Sen sijaan varsinaiseen tutkimusongelmaani vastaaminen ja hypoteesini testaaminen osoittautuivat huomattavasti vaikeammiksi tehtäviksi. Vaikka kuvista mielestäni löytyi selvästi erottuvia metaforisia ja metonymisiä elementtejä, troopit eivät täysin tukeneet mitään selvästi erottuvaa ilmaisukieltä, metaforista ja metonymistä kuvailmaisua, ainakaan niin voimakkaasti kuin olin kuvitellut. Erityisen yllättävä tässä suhteessa oli esteettisen dramatisoinnin analyysin tulos. Metaforiset kuvat eivät välttämättä olleet pelkistettyjä eivätkä metonymiset detaljisia, eikä merkittäviä muutoksia niiden suhteen löytynyt. Hypoteesini ei siis siltä osin pitänyt paikkaansa. Sen sijaan päähenkilöiden ja vertauskuvallisuuden välisen suhteen pohtiminen oli tuloksellista. Metaforiikkaa löytyi useimmiten juuri poliitikkokuvista. Metonymiset kuvat taas esittivät useimmiten yksityishenkilöitä.

Kiinnostavaa oli myös havaita voittokuvien selkeä linjamuutos poliitikkokuvista merkkihenkilökuvien kautta yksityishenkilöihin. Myös 80-luvulla yleistynyt uskonnollinen kuvakieli oli yllättävä ja hauskakkin havainto. Kolmas toimivaksi osoittautunut kokeilu oli poliitikkokuvien ja vitsikkyuden vertailu. Poliitikoille saa näemmä nauraa, tavallisen kansan yksityiselämä taas on vakava asia.

Tätä kirjoittaessani on jälleen valittu uusi Vuoden lehtikuva. Sen on ottanut Katja Lösönen, ja se esittää kirjailija Bo Carpelania. Kuva on symbolisilla elementeillä maustettu, pelkistetty, metaforinen mustavalkokuva merkkihenkilöstä. Se siis rikkoo täysin tutkimuksessani syntyneet linjat mustavalkoisesta värilliseen, metaforisesta metonymiseen, pelkistetystä detaljiseen ja merkkihenkilöistä yksityishenkilöihin!



**Katja Lösönen: Bo
Carpelan (2005)**

Otan valinnan silti ilolla vastaan. Lösösen kuva todistaa, ettei suomalainen kuvajournalismi junnaa paikoillaan vaan uudistuu ja vaihtaa välillä suuntaa.

Pro graduni aihetta on tutkittu yllättävän vähän, Vuoden lehtikuvia käsitteleviä laajoja tutkimuksia ei juurikaan ole. Tämä on näkynyt omassa tutkimuksessani mm. arkistoetsintöjen korostuneena osuutena koko työn määrässä. Samalla tällainen osittain koskematon maaperä on kuitenkin ollut myös innostava ja haasteellinen alue pro gradu -työlle. Olen itse kokenut lehtikuvauksen antoisaksi tutkimuskohteeksi. Toivonkin että oma työni osaltaan lisää kiinnostusta niin kuvatutkimusta kuin Vuoden lehtikuviakin kohtaan.

Lähteet:

Aho, Tapio: Mikä tekee lehtikuvasta Vuoden Lehtikuvan?
Toimittajatutkimuksen tutkielma, Tampereen yliopisto 1993

Barthes, Roland: Rhetoric of the Image, 1977. Teoksessa *The Photography Reader*, toim. Liz Wells. Routledge, New York 2003

Brusila, Riitta: Realismista fiktion – Visuaalisuus ja suomalaiset aikakauslehdet. *Acta Universitatis Tamperensis*. Vammalan kirjapaino Vammala 1997

Eco, Umberto: *Matka arkipäivän epätodellisuuteen* WSOY 1985

Fiske, John: *Merkkien kieli – Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Vastapaino 1992

Gozzi, Raymond Jr.: *The Power of Metaphor In the Age of Electronic Media*. Hampton Press Inc. Cresskill New Jersey 2001.

Hellsten, Iina: *Metaforien Eurooppa – Näkökulmia suomalaiseen EU-journalismiin*. Tampereen yliopisto Jäljennepalvelu, Tampere 1997.

Hellsten, Iina: *Monistettu Dolly – johdatusta metafora-analyysiin*. Teoksessa *Media-analyysi – tekstistä tulkintaan*. Toim. Anu Kantola, Inka Moring, Esa Väliverronen. Tammer-Paino Oy Tampere 1998

Hietala, Veijo: *Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Gummerus kirjapaino Oy Jyväskylä 1993.

Jakobson, Roman & Halle, Morris: *Fundamentals of Language*. Mouton & Co The Hague 1956

Jokela, Markus: *Jasser Arafat suomalaisella kesämökillä – Miksi tavallinen ei kiinnosta valokuvaajia?* Teoksessa *Kuvan journalismi*. Toim. Hannu Vanhanen. Sanomalehtien liitto Forssa 1994

Kobré, Kenneth: *Photojournalism. The Professionals' Approach*. Focal Press, Butterworth-Heinemann Newton 1996

Komulainen, Jorma: *Lehtikuvan aika*. Suomen Lehtikuvaajat ry ja Patricia Seppälän säätiö 2000

Komulainen Jorma: puhelinhaastattelu 27.9.2005

Koski, Mauno: *Erilaisia metaforia*. Teoksessa *Metafora – ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Toim. Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne ja Tiina Onikki. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Tampereen Pikapaino Oy 1992.

Kuusamo, Altti: *Kuvien edessä*. Gaudeamus, Painokaari Oy Helsinki 1990

Kuusamo, Altti: *Tyylistä tapaan*. Gaudeamus, Tammer-Paino Oy Tampere 1996

Lakoff, George & Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, Chicago and London 1980

Leeuwen, Theo van: Semiotics and Iconography. Teoksessa Handbook of Visual Analysis, toim. Theo van Leeuwen ja Carey Jewitt. Sage Publications Ltd. London 2003

Lukkarinen, Ville: Taiteen kielet. Teoksessa Katseen Rajat, toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä 1998

Monaco, James: How to Read a Film: The World of Movies, Media and Multimedia. Oxford University Press, New York 2000

Niskanen, Markku, puhelinhaastattelu 27.9.2005

Nogales, Patti D.: Metaphorically speaking. CSLI Publications Stanford, California 1999

Onikki, Tiina: Paljon pystyssä. Teoksessa Metafora – ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin. Toim. Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne ja Tiina Onikki. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Tampereen Pikapaino Oy 1992.

Palin, Tutta: Merkistä mieleen. Teoksessa Katseen Rajat, toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä 1998

Panofsky, Erwin: Meaning in the Visual Arts. Peregrine Books, London 1970

Pulizer-kilpailun Internetsivut www.pulizer.com

Tutta Runeberg: Ammattina lehtikuvaaja. Kustannus Mäkelä OY, Arvi A. Kariston kirjapaino, Hämeenlinna 1984

Salo, Merja: Imageware – Kuvajournalismi mediafuusiossa
Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59 Taideteollinen korkeakoulu 2000

Saussure, Ferninand de: Course In General Linguistics. Gerald Duckworth & Co. Ltd London 1983

Seppänen, Janne: Katseen voima – Kohti visuaalista lukutaitoa. Vastapaino 2001

Uspenski, Boris: Komposition poetiikka: Taideteoksen sommittelun periaatteet. Orient Express, Helsinki 1991

Vanhanen, Hannu: Kuvan journalismi. Sanomalehtien liitto, Forssan kirjapaino Oy, Forssa 1994

Vanhanen, Hannu: Kuvareportaasin (r)evoluutio. Acta Universitatis Tamperensis. Tampereen yliopistopaino Oy Juvenes Print. Tampere 2002

Viikari Auli, Lyriikan runousoppia. Teoksessa Runousopin perusteet, toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Vammalan kirjapaino 1990.

World Press Photo –kilpailun Internet-sivut <http://www.worldpressphoto.nl>

Sanoma- ja aikakauslehtilähteet:

Aamulehti
Helsingin Sanomat
Hufvudstadsbladet
Journalisti
Lehtikuvaaja
Sanomalehtimies
Uusi Suomi
Valokuva

