

# **KANSAKUNNAN NYKYKUVAT**

Narratiivinen analyysi suomalaisesta maisemasta kansallisena visuaalisena tilana

Anna-Liisa Kakko

Pro gradu -tutkielma

Valtio-oppi

Yhteiskuntatieteiden

ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Huhtikuu 2010

## KANSAKUNNAN NYKYKUVAT

### Narratiivinen analyysi suomalaisesta maisemasta kansallisena visuaalisena tilana

Anna-Liisa Kakko

Valtio-oppi

Pro gradu -tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Kia Lindroos

Huhtikuu 2010

111 sivua, joista liitteitä 14 sivua (liitteitä 14 kpl)

#### TIIVISTELMÄ

Tutkielmassa tarkastellaan, miten kansallisesti määrittynyt, perinteiset suomalaisen maiseman visuaalisen esittämisen tavat suhteutuvat visuaalisiin representaatioihin nykysuomalaisista maisemista, ja millä tavoin nykysuomalaisten maisemien visuaalisen esittämisen tapa eroaa niistä. Lisäksi pohditaan, millaista voisi olla suomalaisen maiseman kansallinen visuaalinen esittäminen nykypäivän lähtökohdista. Kysymystä innoittaa pohdinta siitä, että suomalaisen maiseman kansalliset visuaalisen esittämisen tavat vastaavat etenkin nykyisin harvoin Suomea todellisena visuaalisena ympäristönä, ja että niitä suomalaisen kansakunnan kuvittajina kyseenalaistetaan harvoin. Tutkimusaineistona käytetään suomalaisia nykymaisemia esittäviä lehtivalokuvia Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä vuosina 2003-2008 julkaistuista jutuista.

Maiseman tarkasteleminen sidotaan kansakuntaan kansallisena visuaalisena tilana. Kansakuntaa lähestytään poliittisena konstruktiona erityisesti Benedict Andersonin kansakuntateorian kuvittelun yhteisön käsitettä soveltaen. Maiseman visuaalista esittämistä pidetään kansakunnan konstruoimisen keskeisenä visuaalisena käytäntönä ja konstruktioaluonteensa vuoksi poliittisena. Tutkimusmenetelmänä käytetään narratiivia. Kansakunta problematisoidaan narratiiviseksi soveltamalla Hannah Arendtin käsitystä poliittisen yhteisön narratiivisuudesta. Maiseman kansallisia, perinteisiä visuaalisen esittämisen tapoja ja niistä poikkeavia toisin esittämisen tapoja problematisoidaan tarkastelussa narratiivisesti Jean-François Lyotardin postmoderniin tieteenäkemykseen sisältyvien homologian ja paralogian käsitteiden avulla. Kuvantulkinnassa keskeistä on kuva konnotatiivisena Roland Barthesin ajattelun pohjalta. Tarkastelussa käy ilmi, että maisemasta on eriteltävissä perinteisiä esittämisen tapoja ja niistä poikkeavia, nykypäivän maisemien mukaisia esittämisen tapoja toisiinsa limittyneinä. Maiseman muuttuminen vaikuttaa sen visuaalisen esittämisen tapaan. Muutokset maisemassa nostavat voimakkaasti esiin ajallisuuden ulottuvuuden esittämisen suhteen ja kehottavat pohtimaan maiseman kansallisen esittämisen kriteerien mahdollista muuttumista ja niiden poliittista luonnetta.

**Avainsanat:** Narratologia, kansakunta, kuva, visuaalisuus, maisema, kansallismaisema.

# SISÄLTÖ

<b>1. JOHDANTO</b>	<b>1</b>
1.1. Lähtökohtia tutkielmaan	1
1.2. Tutkimusaineisto	4
1.3. Narratiivinen katsomisen tapa	6
1.4. Tutkielman rakenne	8
<b>2. NARRATIIVI NÄKÖKULMANA KANSAKUNTAAN</b>	<b>9</b>
2.1. Narratiivin käsite ja narratologia tutkimusotteena	9
2.2. Poliittisen yhteisön narratiivinen puoli	12
2.3. Kansallisen visuaalisen tilan postmoderni narratiivinen kritiikki	14
<b>3. KANSAKUNTA KANSALLISENA VISUAALISENA TILANA</b>	<b>20</b>
3.1. Moderni kansakunta konstruktiona	20
3.2. Maisema kansakunnan visuaalisen esittämisen käytäntönä	26
3.3. Kuvataiteen kansallinen tulkinta esittämisen tapojen määrittäjänä	29
<b>4. PROBLEMAATTINEN KUVA</b>	<b>33</b>
4.1. Lähtökohtana kuvallinen käänne	33
4.2. Tulkinnallinen kuva	36
4.3. Valokuva erityisenä kuvana	39
<b>5. SUOMALAISIA MAISEMIA LEHTIVALOKUVISSA</b>	<b>44</b>
5.1. Suomi erämaana helikopteriperspektiivistä	44
5.2. Maisema muuttuu	58
5.3. Uusi visuaalinen Suomi-kertomus	67
5.4. Narratiivinen kerrostuma maisemassa	78
<b>6. POHDINTA</b>	<b>85</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>93</b>
<b>LIITTEET</b>	<b>98</b>



# 1. JOHDANTO

## 1.1. Lähtökohtia tutkielmaan

Aloitin pro gradu -tutkielmani työstämisen laudatur I-seminaarissa syksyllä 2008. Suhteellisen tarkentumattomana ja jäsentymättömänä ajatuksenani oli tutkia, miten Suomea kansakuntana esitetään nykypäivänä visuaalisesti. Ajatukseni kumpusi pohdinnastani siitä, että kansalliset vakiintuneet ja visuaaliset tavat ja käytännöt, joilla Suomea kansakuntana visuaalisesti perinteisesti esitetään, eivät vaikuta vastaavan nykyajan suomalaista visuaalista todellisuutta, Suomea visuaalisena paikkana. Lisäksi vaikutti siltä, että suomalaisen kansakunnan kansallisia visuaalisen esittämisen tapoja ei tarkastella kriittisesti tieteen piirissä ja yleisesti kovin paljon, kuten sitä, miksi Suomessa on käytössä juuri tiettyjä kansallisia visuaalisia symboleja tai miksi Suomea esitetään niin usein kansallisesti latautuneesti järvien ja metsien maana.

Tutkielmani metodiksi olin jo ajatellut narratiivista lähestymistapaa. Narratiivisella lähestymistavalla voisin problematisoida Suomen kansakuntana ja kansakunnan visuaalisen esittämisen tarkastelemista nykyajan kontekstista käsin kansalliseksi kertomukseksi. Narratiivin näkökulmasta kansalliseen kertomukseen käsitteenä ja menetelmällisenä ratkaisuna sisältyisivät sekä suomalaisen kansakunnan perinteinen visuaalinen esittäminen että nykypäivän Suomen visuaalisen esittämisen erittelemisen mahdollisuus. Tutkimusaineiston päätin olevan Suomea esittävää lehtivalokuvamateriaalia noin kymmenen viime vuoden ajalta. Valokuvat aineistona kiinnostivat minua, koska poliittinen kuvantutkimus on kiehtonut minua jo valtio-opin proseminaaristani lähtien ja koska valokuvan kuvatyypinä oletin sopivan hyvin sen tarkastelemiseen, miten Suomea kansakuntana esitetään visuaalisesti nykypäivänä. Suunnitelmanani oli kerätä aineisto Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä julkaistujen Suomesta kertovien juttujen valokuvista. Pyrkimykseni tarkastella Suomen visuaalista esittämistä kansakuntana nykypäivän näkökulmasta edellytti ajallisesti suhteellisen tuoretta kuvamateriaalia aineistoksi, ja pidin Kuukausiliitettä entuudestaan kuvallisesti mielenkiintoisena, kriittisenä ja korkeatasoisena aikakauslehtenä.

Kiinnostukseni kansakuntaan poliittisena ilmiönä sekä kansakunnan ja kuvien välisten yhteyksien poliittiseen tarkastelemiseen kansakunnan visuaalisena ulottuvuutena heräsi

proseminaarissa eli tehdessäni kandidaatin tutkielmaani keväällä 2007. Tutkielmassani tarkastelin visuaalisia nationalistisia myyttejä vertailevalla otteella kahdessa taideteoksessa, Eugène Delacroix'n maalauksessa *La liberté guidant le peuple* (1830) ja Eetu Iston maalauksessa *Hyökkäys* (1899). Delacroix'n maalausta tarkastelin visuaalisena representaationa ranskalaisesta nationalismista ja Iston maalausta vastaavana suomalaisesta nationalismista. Kandidaatin tutkielmaani tehdessäni kiinnostuin kansakunnan visuaalisesta puolesta siinä määrin, että päätin jatkaa teeman tutkimista pro gradu – tutkielmassani.

Kesätauon jälkeen viime vuonna tutkielmani sai todella ilmaa siipiensä alle. Pohdittuani pitkään useita mahdollisia näkökulmia suomalaisen kansakunnan visuaalisen esittämisen tarkastelemiseksi ja kartoitettuani lehtivalokuvamateriaalia mahdolliseksi tutkimusaineistoksi Kuukausiliitteen numeroista reilun kymmenen viime vuoden ajalta minulle syntyi riemukas oivallus valita spesifiksi tutkimuskohteekseni *maiseman* esittäminen kansakunnan visuaalisen esittämisen kategoriana. Oivallukseni syntyi, kun havaitsin, että tarkastelemissani Kuukausiliitteen numeroissa reilun kymmenen viime vuoden ajalta on julkaistu suhteellisen usein laajoja kuvareportaaseja, jotka kertovat Suomesta ja joissa Suomea esitetään maisemallisesti mielenkiintoisilla tavoilla – olipa maisema sitten tyypillistä, kansallisen esittämisen mukaista suomalaista järvimaisemaa tai nykysuomalaisen taajaman keskusta. Oivallukseni myötä aineistoni lähteeksi valikoitui lopullisesti Kuukausiliite. Oivallustani tuki varmuuteni siitä, että maisema visuaalisena ilmiönä on liitettävissä relevantilla ja merkityksellisellä tavalla kansakunnan visuaalisuuden poliittiseen tarkastelemiseen.

Lähestyn maisemaa kansakunnan visuaalisen esittämisen käytäntönä kansallisena visuaalisena tilana. Maiseman esittämisen tarkasteleminen kansallisena visuaalisena tilana syventää maiseman tarkastelemisen tapaa. En lähesty aineistoni kuvien maisemaesityksiä yksiulotteisina visuaalisina representaatioina, vaan kansallisen tilan näkökulman avulla kytken ne menetelmällisiin valintoihini.

Kysymyksenasettelussani problematisoin kansakunnan poliittiseksi konstruktioksi. Moderni kansakunta poliittisena ilmiönä samastetaan tavallisesti kansallisvaltioon, jollaisia suuri osa kansakunnista onkin. Kysymyksenasetteluuni kansakunnan tarkasteleminen kansallisvaltiona ei kuulu suoranaisesti. Konstruktivistisessä kansakuntakäsityksessä kansakunnan konstruktivisuus tarkoittaa, että kansakuntaa lähestytään erilaisten

kielellisten ja visuaalisten käytäntöjen kautta tuotettuna, ylläpidettynä, ja deliberatiivisena poliittisena ilmiönä. Konstruktiivisen kansakuntakäsityksen mukaan kansakuntapuheelle on ominaista, että kansakuntaa argumentoidaan jokseenkin luonnollisena, homogeenisenä ja valmiiksi annettuna asiana. Poliittisesta ja konstruktiivisesta näkökulmasta tällainen puhe kansakunnasta pyrkii peittämään kansakunnan poliittista konstruktiivisuutta. Konstruktiivisen kansakuntakäsityksen näkökulmasta onkin mahdollista purkaa kansakuntapuheen argumentoimaa kansakunnan oletettua luonnollisuutta ja osoittaa se poliittiseksi ja siten kiistanalaiseksi.

Narratiivisen tutkimusmenetelmäni suhde kansakuntaan konstruktiona tarkoittaa näkökulmaa kansakuntaan narratiivisena. Toisin sanoen kyse on kansallisesta kertomuksesta keskeisenä kansakunnan konstruoimisen välineenä. Narratiivi näkökulmana kansakuntaan liittyy maiseman esittämisen tarkastelemiseen sillä tavoin, että lähestyn maiseman kansallista visuaalista esittämistä erittäin tärkeänä ja voimakkaana kansakunnan konstruoimisen käytäntönä. Se on käytäntö, jota kansallinen kertomus narratiivisesti tarkasteltuna tuottaa ja ylläpitää jatkuvasti.

Näkökulmani mukaan kansallisesti määriteltyjä maiseman visuaalisen esittämisen tapoja vahvistetaan ja ylläpidetään suomalaisessa kansallisessa kertomuksessa. Kansallinen kertomus määrittelee, millaiselta suomalainen kansallinen maisema näyttää. Kansallisen visuaalisen tilan kannalta pidän maisemaa aivan erityisenä kansakunnan visuaalisen esittämisen käytäntönä. Nähdäkseni maiseman kansallisen ja visuaalisen esittämisen avulla kansallista ja maantieteellistä territoria eli Suomen kontekstissa Suomea suvereenina kansallisvaltiona argumentoidaan kansallisena visuaalisena tilana kansallisessa kertomuksessa. Maiseman kansallinen visuaalinen esittäminen ei siis ole mitä tahansa Suomen kuvaamista, vaan kansakuntaa visuaalisesti ja syvällisesti määrittelevä käytäntö.

Suomalaiskansallinen käsitys siitä, millainen on suomalainen kansallinen maisema ja miten sitä tulee esittää visuaalisesti, syntyi osaksi kansallista kertomusta suomalaisen kansallisen liikkeen ja kansakunnan muodostumisen yhteydessä 1800-luvulla. Suomalaisen kansallisen kertomuksen määrittämä suomalaisen maiseman visuaalinen kansallisen esittämisen tapa on uskoakseni muuttunut lähes itsestäänselvyydeksi siitä, miltä Suomi näyttää kansallisena visuaalisena tilana kansallisten lasien läpi katsottuna. Siksi suomalaisen maiseman perinteistä kansallista visuaalista esittämistä on tarpeellista ja mielenkiintoista tutkia

poliittisesti. Lähestyn kansallista kertomusta kansakuntaa konstruoivana käytäntönä poliittisesti kontingenttina: se sisältää toisin kertomisen ja esittämisen mahdollisuuden.

Tutkimuskysymykseni on, kuinka suomalaisen kansallisen kertomuksen argumentoimat maiseman perinteiset visuaalisen esittämisen tavat suhteutuvat nyky suomalaiseen maisemaan, kun maisema ymmärretään kansallisena visuaalisena tilana. Tätä kysymystä tukevana kysymyksenä on, millaista on suomalaisen maiseman visuaalinen esittäminen kansallisena visuaalisena tilana nykypäivänä. Oletan, että narratiivisella lukutavalla on eriteltävissä muutosta suomalaisen maiseman visuaalisen esittämisen tavoissa, kun perinteisiä, kansallisia esittämisen tapoja suhteutetaan aineiston kuvien esittämiin nykysuomalaisiin maisemiin, ja että analyysin myötä aineiston kuvien esittämistä maisemista hahmottuu perinteisistä esittämisen tavoista ainakin jossakin määrin poikkeava, nykysuomalainen kansallinen visuaalinen tila.

## **1.2. Tutkimusaineisto**

Tutkimusaineistoni koostu 14 lehtivalokuvasta, jotka sisältyvät Kuukausiliitteessä vuosina 2003-2008 julkaistuihin lehtijuttuihin. Kuukausiliite on Helsingin Sanomien julkaisema aikakauslehti, joka on perustettu 1983 ja joka ilmestyy kerran kuukaudessa. Valitsin Kuukausiliitteen aineistoni lähteeksi ennen kaikkea sen kuvallisen tasokkuuden vuoksi. Kuukausiliitteessä valokuvat erityisesti kuvareportaaseissa ovat kautta linjan korkeatasoisia, usein omaperäisiä ja kohdettaan kriittisesti esittäviä. Pidän Kuukausiliitettä relevanttina ja kiinnostavana valintana aineistoni lähteeksi myös siksi, koska se on otteeltaan kriittinen ja näkökulmiltaan tuore.

Suhtaudun tutkimusaineistoni käyttämäni Kuukausiliitteen materiaaliin neutraalina aineistona, millä tarkoitan, että tutkin sitä vain oman tutkielmani lähtökohdista. Kuukausiliitteen ja sen myötä Helsingin Sanomien toimituspoliittiset seikat, kuten juttujen kuvitusta ohjaavat käytännöt, jäävät tarkastelun ulkopuolelle. Tutkielmalleni relevantteja ovat aineistoni valokuvat sinänsä, ei se, miten niitä on kenties muokattu tai miten ja miksi ne on valittu osiksi aineistoni lehtijuttuja.

Jokainen lehtijutuista, joihin aineistoni kuvat sisältyvät, kertoo jollakin tavalla siitä, millaiselta Suomi näyttää visuaalisesti. Yhteistä näiden lehtijuttujen näkökulmissa



aiheisiinsa on hyvän journalismin kriteereiden tapaan kertoa Suomesta ja suomalaisesta maisemasta kriittiseen sävyyn. Lehtijutut ovat lehtijuttulajina suurimmaksi osaksi laajoja tai laajahkoja kuvareportaaseja, mutta aineistoni sisältää muutamia valokuvia reportaasia suppeammistakin lehtijutuista.

Pyrin valitsemaan aineistokseni mahdollisimman monenlaisia valokuvia suomalaisesta maisemasta Kuukausiliitteen jutuista. Valokuvien esittämien maisemien sinänsä kiinnostavuus nykysuomalaisina maisemina oli tärkein aineiston keräämisen ja rajaamisen kriteeri. Valitsin valokuvia perinteisen kansallisen esittämisen tavan mukaisista maisemista, maisemista joissa olin havaitsevanani pintapuolisella silmäyksellä joitakin viittauksia perinteiseen esittämisen tapaan, mutta en perinteistä kansallista maisemaihetta, ja valokuvia, joiden esittämissä suomalaisissa maisemissa ei vaikuttanut olevan mitään tai juuri mitään perinteiseen esittämiseen viittaavaa, mutta jotka ovat mitä tutuimpia ja todellisimpia nykysuomalaisia näkymiä.

Tärkeätä aineiston keräämisessä ja valitsemisessa oli lisäksi valokuvan oma konteksti eli lehtijuttu. Valikoin aineistoni kuvat sellaisista jutuista, joissa selkeästi käsitellään Suomea visuaalisena paikkana tai suoranaisesti suomalaista maisemaa. Tällainen rajaus oli perusteltua tehdä, jotta aineistoni kuvat liittyisivät maisemaan myös omassa kontekstissaan, eivätkä olisi siten sattumanvaraisesti Kuukausiliitteen mistä tahansa jutuista valikoituneita. Aineistoni kuvien lehtijutuissa kerrotaan Suomesta visuaalisena paikkana hyvin erilaisista näkökulmista. Aineiston keräämisen tuloksena on maisemaiheiltaan monipuolinen ja määrällisesti riittävän laaja otanta erilaisia maisemarepresentaatioita Nyky-Suomesta. Aineistoni kuvien esittämien maisemien monipuolisuus ainoastaan tekee niiden poliittisesta katsomisesta mielenkiintoisempaa.

Aineistoni on ajallisesti suhteellisen tuoretta: se koostuu vuosina 2003, 2004, 2006, 2007 ja 2008 Kuukausiliitteen jutuissa julkaistuista valokuvista. Aineiston ajallinen suhteellinen tuoreus vastaa pyrkimystäni analysoida kriittisesti suomalaisen maiseman visuaalista esittämistä kansallisena visuaalisena tilana nykyajasta käsin, ja pyrkimykseni suorastaan edellyttää ajallisesti suhteellisen tuoretta aineistoa.

Aineistoni kuvat sisältyvät näihin seitsemään lehtijuttuun lueteltuina vanhimmasta uusimpaan: *Mennyt maisema* (Kuukausiliite 7/2003), *Miltä Suomi näyttää?* (Kuukausiliite 12/2004), *Tunturipurojen raikausta* (Kuukausiliite 10/2006), *Tylsän tien tarinat* (Kuukausiliite 6/2007), *184 296 askelta Helsingin rantaviivaa* (Kuukausiliite 5/2008) ja

*Viikko lintuna* (Kuukausiliite 7/2008). Esittelen analysoitavat aineiston valokuvat erikseen aineiston analyysissa edempänä ja ne ovat liitteenä tutkielman lopussa.

Lehtivalokuvan käyttäminen tutkimusaineistona vaatii pohtimaan lehtivalokuvaa lehtijutun osana. Tarkoitan tällä erityisesti lehtijutun tekstin ja kuvituksen suhdetta. Onhan kuvallinen lehtijuttu (valo)kuvan ja tekstin kokonaisuus, jossa (valo)kuva ja teksti ovat suhteessa toisiinsa. Tutkimusasetelmani edellyttää valintaa siitä, miten lehtijutun teksti suhteutuu valokuvan analysoimiseen. Valintani on jättää jutun teksti toissijaiseksi analysoitavaan valokuvaan nähden. Teen niin siitä selkeästä syystä, että tutkielmassani on kyse visuaalisen esittämisen, ei verbaalisen esittämisen analysoimisesta, ja että olen kiinnostunut erityisesti kuvista. Kuvaan nähden toissijaisenakin tekstillä on kuitenkin merkityksellinen osansa aineistoni analyysissa. Se tarkoittaa, että käsittelen tekstiä valokuvan analyysia täydentävänä ja laajentavana. Liitän jutun tekstiä osaksi valokuvan analyysia siinä määrin, kun se on perusteltua ja tarpeellista analyysin kannalta.

### **1.3. Narratiivinen katsomisen tapa**

Narratiivisella katsomisen tavalla pyrin problematisoimaan suomalaisen kansallisen kertomuksen määrittämää maiseman kansallisen visuaalisen esittämisen perinnettä lähestymällä maisemaa suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana. Nimitän kansallisesti määritettyä maiseman perinteistä visuaalisen esittämisen tapaa myös kaanoniksi. Pyrkimyksenäni ei ole kiistää tai mitätöidä maiseman perinteisiä, kansallisia visuaalisia esittämisen tapoja, vaan suhteuttaa niitä aineistoni kuvien esittämiin maisemiin ja eritellä mahdollisia perinteestä eriäviä maiseman esittämisen tapoja osana nykysuomalaista kansallista visuaalista tilaa.

Narratiivinen katsomisen tapani jakautuu kahteen haaraan. Ensiksi, problematisoin narratiivin käsitteellä kansakunnan poliittisena yhteisönä narratiiviseksi yhteisöksi. Sovellan poliittisen yhteisön tarkastelemiseen narratiivisena yhteisönä Hannah Arendtin (1958) näkemystä narratiivisuudesta poliittista yhteisöä koossapitävänä ja yhteisön olemassaoloa legitimoivana, perustelevana ja merkityksellistävänä käytäntönä. Arendtin mukaan narratiivisuus on suorastaan olemuksellinen osa poliittista yhteisöä. Arendt käsittelee poliittisen yhteisön narratiivisuutta antiikin Kreikan kaupunkivaltioiden ja

etenkin antiikin Ateenan poliittisen elämän muodon, *poliksen*, kontekstissa. Irrottaudun Arendtin tarkastelun *polis*-kontekstista ja sovellan hänen näkemystään poliittisen yhteisön narratiivisuudesta moderniin kansakuntaan poliittisena yhteisönä. Katson hänen käsityksensä poliittisen yhteisön narratiivisuudesta sopivan tapaan lähestyä kansakuntaa narratiivisesti.

Toinen narratiivisuuden haara on narratiivisen katsomisen tapani yhteys postmoderniin, konstruktivistiseen tiedonkäsitykseen ja siinä erityisesti Jean-François Lyotardin (1979) homologian ja paralogian käsitteisiin. Niillä Lyotard problematisoi postmodernia tieteellistä tietoa. Homologian käsitteellä Lyotard viittaa metanarratiiviseksi kutsumansa tieteellisen tiedon kriisiytymiseen postmodernina aikana. Paralogian käsite ilmaisee tieteellisen tiedon rakentumista homologiasta poikkeavasti legitimien erojen ja kiistojen perusteella. Sovellan Lyotardin homologian ja paralogian käsitteitä pyrkimykseni problematisoida suomalaisen kansakunnan visuaalista esittämistä. Homologiana pidän kansallisen kertomuksen mukaista kanonista maiseman visuaalisen esittämisen tapaa. Paralogisena pidän kriittistä tarkastelun tapaan, jonka avulla pyrin erittelemään ja tematisoimaan maiseman toisin esittämisen tapoja visuaalisena kansallisena tilana nykypäivän näkökulmasta. Paralogian käsite on tarkastelemisen tavalleni homologian käsitettä tärkeämpi sillä tavoin, että sen avulla pyrin erittelemään ja perustelemaan toisin esittämisen tapoja ja esittämään kritiikkiä kansallisen kertomuksen homologista kansallisen tilan visuaalista esittämisen tapaa kohtaan.

Kansakunta-argumentaationi tärkeimmäksi teoreettiseksi lähtökohdaksi otan konstruktivistisen tiedonkäsityksen pohjalta Benedict Andersonin (2007) määritelmän kansakunnasta kuviteltuna yhteisönä. Andersonin mukaan kansakunnat ovat kuviteltuja yhteisöjä ja kulttuurisia artefakteja. Hän paikantaa kansakuntien kuvittelemisen erityisesti kielellisiin käytäntöihin. Kansakuntien kuvittelemisen on Andersonin mukaan kansakunnan syvällisesti läpäisevää ja kansakunnan olemassaoloa ylläpitävää. Pidän kansallista kertomusta kansakunnan narratiivisena rakenteena keskeisenä kansakunnan kuvittelemisen käytäntönä. Lisäksi pidän kansallisen kertomuksen mukaisia kansakunnan visuaalisen esittämisen käytäntöjä kansakunnan kuvittelemisen tapoina.

Kuvan ja visuaalisuuden problematiikkaa lähestyn W.J.T. Mitchellin (1994b) kuvallisen käänteeseen käsitteen (*pictorial turn*) avulla. Kuvallisen käänteeseen käsite viittaa nykykulttuurin yhä lisääntyvään kuvallisuuteen ja tarpeeseen problematisoida sitä tieteellisesti yhä

enemmän eri tieteenaloilla ja niiden välillä. Mitä tulee kuvaan ja erityisesti valokuvaan ja sen katsomiseen ja tulkitsemiseen käytän Roland Barthesin (1984/[1961]) denotaation ja konnotaation käsitteitä. Denotaation ja konnotaation käsitteillä Barthes problematisoi valokuvan suhdetta sen esittämään kohteeseen. Denotaation käsite viittaa oletukseen valokuvasta analogiana todellisuuteen. Konnotaation käsite viittaa valokuvaan katsomisen tapahtumassa liitettyihin merkityksiin ja tulkintoihin. Denotaation ja konnotaation käsitteet ovat kysymyksenasettelulleni tärkeitä, koska aineistonani on valokuvia.

#### **1.4. Tutkielman rakenne**

Tutkielmani etenee seuraavasti. Luvussa 2 avaan narratiivin käsitettä politiikan tutkimuksen näkökulmaan sovellettuna ja lukutapanani. Käsitelen narratiivia lukutapanani ensimmäisenä tutkielmani teoreettisessa viitekehyksessä, koska narratiivi on tärkein käsite kysymyksenasettelussani. Luvussa 3 tarkastelen kansakuntaa konstruktiiivisesta näkökulmasta. Problematisoin kansakuntaa konstruktiona ja maisemaa kansakunnan konstruktiivisenä visuaalisena käytäntönä. Tarkastelen maisemaa erityisesti Suomen kontekstista, josta käsin osoitan, että maisema on oleellinen kansakunnan visuaalisen konstruoimisen käytäntö. Luvussa 4 problematisoin kuvaa. Tarkasteluni painottuu valokuvan pohtimiseen omana kuvatyypinään, sillä aineistoni koostuu valokuvista. Lähestyn valokuvaa poliittiselle analyysille ja tarkastelulle avoimena tilana. Luvussa 5 analysoin tutkimusaineistoni valokuvat. Luku jakaantuu neljään temaattiseen alalukuun. Jokainen alaluvuista muodostaa oman kokonaisuutensa, joita sitoo yhteen narratiivinen lukutapani. Lopuksi luvussa 6 erittelen aineiston tarkastelun tuloksia ja pohdin, mitä niiden perusteella voi sanoa suomalaisesta maisemasta kansallisena visuaalisena tilana nykypäivän näkökulmasta.

## 2. NARRATIIVI NÄKÖKULMANA KANSAKUNTAAN

### 2.1. Narratiivin käsite ja narratologia tutkimusotteena

Sana narratiivi juontuu etymologisesti sanskritin kielen sanasta *gna*. *Gna* viittaa yleisessä merkityksessään tietävään ja tietoaan eteenpäin kertovaan henkilöön ja kertomusmuotoiseen tietoon. Nykyisen yleisen käsityksen mukaan sanskritin kielellä ja latinan kielellä on lingvistinen yhteys toisiinsa. Niinpä ei ole yllättävää, että latinan kielessä juuri sanskritin kielen *gna* muuttui muotoon *gnarus* ja ajan kuluessa substantiiviksi *narratio* ja verbiksi *narrare*. Useiden eurooppalaisten kielten narratiiviin liittyvä sanasto pohjautuu tähän, sanskritin kieleen ja latinan kieleen perustuvaan etymologiaan, ja poikkeaa muodoiltaan siitä suhteellisen vähän. Englannin kielessä narratiivia tarkoittavat sanat ovat muuttuneet latinasta vain vähän: substantiivi *narrative* viittaa kertomukseen ja verbi *narrate* kertomiseen. Suomen kieleen sana narratiivi on lainattu lähes muuttumattomana englannin kielestä, eikä sitä ole toistaiseksi korvannut mikään suomenkielinen vastaava sana. Yleisesti narratiivin synonyymina käytetään suomen kielessä kertomusta. (Heikkinen 2001, 116; 2002, 16.)

Englanninkielisen narratologisen tutkimuksen keskeisiä narratiivin johdannaiskäsitteitä ovat *narration*, *narrative discourse* ja *narratology/narrativity*. Käsitteet viittaavat metodologiseen näkökulmaan tutkimuskohteen narratiivisesta rakentumisesta ja narratiivista todellisuuden konstruoinen tapana (*narration*), narratiiviin puhunnan vakiintuneena tapana ja tutkimuksen kategoriana (*narrative discourse*) sekä narratiivin teoriaan ja narratiiviin lähestymistapana tieteellisessä tutkimuksessa (*narratology/narrativity*).

Tieteellisessä kontekstissa suomenkielisessä tutkielmassa nimenomaan narratiivista puhuminen sanan vieraskielisestä muodosta huolimatta puoltaa paikkaansa. Toisin kuin narratiivin synonyymina suomen kielessä yleisesti käytettävä kertomus, narratiivi on vakiintunut osaksi tieteellistä kieltä niillä tieteenaloilla, joilla tehdään narratologista tutkimusta suomen kielellä. Niinpä käytän tutkielmassani johdonmukaisesti käsitettä narratiivi, vaikka viittaan harkitusti suomalaisen kansakunnan visuaaliseen esittämiseen maiseman kontekstissa kansallisena visuaalisena tilana myös kansallisena kertomuksena. Kansallinen kertomus on vakiintunut yleiskielen ilmaisu, joka sopii tutkielmassani

harkitusti kohtiin, joissa viitataan suomalaisen kansakunnan visuaalisen esittämisen vakiintuneeseen narratiivisuuteen kansallisena kertomuksena maiseman esittämisen ja kansallisen visuaalisen tilan kontekstissa.

Narratiivin käsitettä on vaikeaa määritellä yhdellä tavalla, koska sen kulloinenkin määritelmä riippuu tieteenalasta ja tutkimusasetelmasta. Näin on erityisesti sellaisilla tieteenaloilla, joiden perinteisiin ei kuulu kiinnostus narratiiveihin, kuten politiikan tutkimuksessa. Poliitiikan tutkimuksen narratologisissa tutkimusasetelmissä, esimerkiksi omassa tutkielmassani, onkin kyse narratologian *soveltamisesta* poliittisiin kysymyksiin ja poliittisen käsitteeseen.

Tieteenalasta ja kontekstista riippumatta narratiivin käsite viittaa aina kertomukselliseen näkökulmaan maailmaan ja tiedon muodostamiseen, kuten narratiivin käsitteen etymologia osoittaa. Narratologinen tutkimus on kukoistanut perinteisesti filosofiassa ja kirjallisuus- ja kielitieteessä, minkä vuoksi sen kohteena on ollut lähinnä kirjoitettu, tekstuaalinen materiaali. Visuaalinen materiaali ei kuulu perinteisesti narratologisen tutkimuksen tutkimuskohteisiin, mikä ainoastaan tekee visuaalisesta materiaalista mielenkiintoisen ja vielä suhteellisen tutkimattoman narratologisen tutkimuksen alueen varsinkin politiikan tutkimuksessa. Poliitiikan tutkimuksen alla narratologisella otteella onkin mahdollista tutkia monenlaisia visuaalisia materiaaleja. Oman aineistomateriaalivalintani, valokuvan, lisäksi kelpo materiaaleja voivat olla liikkuvat kuvat, kuten elokuvat, ja muut visuaaliset representaatiot, kuten taideteokset ja mainoskuvat.

Mieke Bal puhuu visuaalisesta narratologiasta narratologian laajentamisena tekstuaalisista, kirjoitetuista materiaaleista visuaalisen alueelle: hänen mukaansa kyse on siitä, että tekstin käsite laajennetaan koskemaan myös visuaalista materiaalia, kuvan kieltä, narratologiassa (Bal 1999, 4, 161-162). Visuaalisen materiaalin sisällyttämistä narratologiaan perustele myös, että narratologia tulisi nähdä ennen kaikkea tutkimusotteena, jota on mahdollista soveltaa mitä moninaisimpiin tutkimuskohteisiin eri tieteenalojen konteksteissa: kyse ei ole siitä, että tutkimuskohde olisi valmiiksi, luonnostaan narratiivinen, vaan että hyvin erilaisia tutkimuskohteita on periaatteessa mahdollista tarkastella ja tulkita narratiivisesti (ibid., 220). Tutkimusasetelmani onkin hyvä esimerkki narratologian luovasta soveltamisesta. Sovellan narratologiaa visuaalisen materiaalin tutkimiseen tieteenalalla, jonka perinteisiin ei kuulu kiinnostus narratiiveihin, eikä liiemmin visuaaliseen materiaaliin.

Viime vuosikymmeninä kiinnostus narratologiaan on laajentunut politiikan tutkimuksen lisäksi myös muihin yhteiskuntatieteisiin. Narratologisen tutkimuksen suosio ja vaikutus yhteiskuntatieteissä on kasvanut jopa siinä määrin, että 1990-luvulta lähtien on esitetty argumentteja niin sanotusta narratiivisesta käänteestä (*narrative turn/narrativist turn*) uutena suosiotaan nopeasti kasvattavana suuntauksena yhteiskuntatieteellisessä kvalitatiivisessa tutkimuksessa kielellisen käänteeseen (*linguistic turn*) rinnalla (Heikkinen 2002, 14). Narratologinen tutkimus ankkuroituu yleisesti yhteiskuntatieteissä konstruktivistiseen käsitykseen tiedosta ja tiedon tuottamisesta. Konstruktivistinen tiedon käsitys pitää tietoa ja tiedon tuottamista dynaamisina, subjektiivisina ja kontekstisidonnaisina prosesseina. Se eroaa modernista, positivistisesta tiedonkäsityksestä, joka lähtökohtaisesti pyrkii kohti universaalia todellisuutta ja totuutta.

Konstruktivistisen tiedonkäsityksen mukainen tieto on kasautuvaa ja suhteellista. Tieto ja tietäminen suhteutuvat aina aiempaan tietoon ja tutkijan kontekstiin. Tutkija tutkii kulloinkin omasta ajallisesta, sosiaalisesta ja kulttuurisesta kontekstistaan käsin, mikä määrittää väistämättä tutkimuksen tekemistä ja sen tuottamaa tietoa. Niinpä narratologinen tutkimus konstruktivistiseksi ymmärrettyä tuottaa näkökulmia ympäröivään maailmaan ja hylkää positivistisen tieteenihanteen mukaisen oletuksen objektiivisesta ja universaalista totuudesta ja todellisuudesta. (Heikkinen 2001, 116; 2002, 17-18.) Tutkielmassani narratologian yhteys konstruktivismiin kytkeytyy postmoderniin keskusteluun tiedosta ja tiedon tuottamisesta. Narratologinen näkemys tietoon ja narratiivien asema tiedon välittäjinä ja konstruoijina voidaan lopulta laajentaa yleisinhimilliseksi, Roland Barthesin mukaan jopa ihmiselämän perustavanlaatuiseksi piirteeksi:

”The narratives of the world are numberless. (...) Able to be carried out by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures (...) ; narrative is present in myth, legend, fable (...). Moreover, under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind and there nowhere is nor has been a people without narrative. (...) narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself.” (Barthes 1984, 79.)

Myös MacIntyre pitää narratiivisuutta universaalina, inhimillisenä ilmiönä väittäessään, että ihminen on luonnostaan tarinoita kertova, narratiivisesti tietoa järjestävä ja esittävä olentona (MacIntyre, 2001). Barthesin ja MacIntyren näkemysten perusteella narratiiveja voi olettaa olevan eriteltävissä mitä moninaisimmista ihmiselämän ilmiöistä, ja katsonkin Barthesin näkemyksen merkitykseksi ennen kaikkea sen argumentoimat ja inspiroimat mahdollisuudet narratologisen lähestymistavan tutkimuskohteiksi politiikan tutkimuksessa.

## 2.2. Poliittisen yhteisön narratiivinen puoli

Barthesin ja MacIntyren tapaan Hannah Arendt ajattelee, että kyky luoda ja kertoa tarinoita, järjestää tietoa narratiiviseen muotoon, on ihmiselle erityisen luontaista ja ominaista. Arendtin ajattelussa narratiivisuus sisältyy lähtökohtaisesti kaikkeen inhimilliseen toimintaan siten, että juuri toiminta on se käytäntö ja väylä, josta tarinat syntyvät, joka niitä tuottaa, ja siten narratiivisuus linkittyy kiinteästi myös politiikkaan ja poliittisiin yhteisöihin (Arendt 1958, 184). Arendtia hänen kirjoittajakontekstistaan käsin lukien hänen näkemyksessään poliittisen yhteisön narratiivisuudesta ei ole kyse kansakunnasta tai muusta modernin ajan poliittisesta ilmiöstä, vaan antiikin Kreikan ja erityisesti antiikin Ateenan *poliksesta* poliittisen elämän muotona ja poliittisen toiminnan tilana. Arendt pitää *polista* politiikkakäsityksensä lähtökohtana kautta laajan tuotantonsa. Arendtin mukaan *poliksessa* narratiivit perustuivat yksittäisistä ihmisistä, lähinnä sankareina pidetyistä sotilaista tai ansioituneista kansalaisista, heidän kuolemansa jälkeen kollektiivisesti kerrottuihin kertomuksiin, joilla oli konstruoiva ja konstituiva merkitys *polikselle* poliittisena yhteisönä ja poliittisena tilana (Arendt 1958, 184-186).

Arendtin käsityksessä narratiivisuuden ja poliittisen yhteisön suhteesta narratiivisuuden poliittisuuden ja erityisen laadun kertomuksellisenä tietona osoittaa narratiivisuuden problematisoituminen historiaan nähden. Arendt erottaa poliittisen yhteisön narratiivisuuden, ”a fictional story”, poliittisen yhteisön historiasta, ”a real story”: poliittisen yhteisön historiallisuus ei ole sama asia kuin poliittisen yhteisön narratiivisuus, sillä Arendtin katsannossa poliittinen yhteisö luo tai keksii itselleen narratiivin, jonka avulla kertoo itsestään itselleen vain sellaista kollektiivista kertomusta, jolla on poliittista ja kollektiivista merkitystä yhteisölle itselleen (Arendt 1958, 186, 192). Narratiivisuus poliittisessa yhteisössä saattaa kuitenkin sekoittaa erehdyttävästi historiallisuuteen, sillä narratiiveilla on kyky konstruoida todellisuutta siinä määrin vakuuttavasti, luonnollisen oloisesti ja lähes huomaamatta, että niitä ei välttämättä pidetä fiktiona, vaan historiallisena tietona, jolloin narratiivit itse asiassa näyttävät todellisuutena ja totena (Carr 2001, 22).

Narratiivin poliittisuus suomalaisen kansakunnan kansallisen visuaalisen tilan esittämisen tarkastelemisessa tarkoittaakin työssäni, ensiksi, suomalaisen kansallisen kertomuksen lähestymistä poliittisena, deliberatiivisesti luotuna kansallisena narratiivina ja, toiseksi, suomalaisen kansakunnan visuaalisen esittämisen narratiivin poliittista, narrativistista



kritiikkiä. Kansallinen kertomus narratiivina poliittisesta näkökulmasta viittaa narratiivisuuden kontingenssiin ja merkityksiin kansakunnalle poliittisena yhteisönä. Carrin mukaan kansakunnan kontekstissa poliittisena yhteisönä narratiivisuuden keskeinen tehtävä on argumentoida sisäistä ja ulkoista yhtenäisyyttä ja yhteisyyttä vahvistavasti, sillä kansakuntaan, kuten mihin tahansa suureen yhteisöön, sisältyy olemuksellisesti sisäinen taipumus fragmentoitumiseen ainakin potentiaalisesti (Carr 2001, 20).

Kansakunnan kontekstissa kansakunnan visuaalinen esittäminen eri kategorioissa, kuten symbolisesti ja maisemallisesti, on nähdäkseni tehokkaimpia ja näkyvimpiä tapoja sisällyttää kansalliseen kertomukseen ainesta ja määritelmiä siitä, mitä kansalliseen kuuluu ja mitä ei, mikä halutaan mieltää erityisen kansalliseksi ja mikä aines, esimerkiksi etnisten vähemmistöjen visuaalinen esittäminen, jätetään vähemmälle huomiolle kussakin kansakunnassa ja sen kansallisessa kertomuksessa. Myös Whitebrookin (2001) mukaan narratiiveja tulisi tarkastella konstruktioina, poliittisten valintojen ja kamppailujen tuloksina. Narratiivi on siten eksplisiittisesti kiistanalainen ja kontingentti – suomalaista kansakuntaakin on mahdollista esittää visuaalisesti toisin. Narratiivin koherenssi sisältyykin sen esittämisen tapoihin, kuten Whitebrook toteaa: ”coherence is in the telling.” (Whitebrook 2001, 5).

Tulkitsen narratiivisuuden poliittisen yhteisön, tässä tapauksessa kansakunnan, kontekstissa viittaavan yhteisön konstruointiin ja konstitutoimiseen, sen olemassaolon perustelemiseen ja oikeuttamiseen. Näin kansakunnan narratiivisuuden tarkastelu liittyy myös aiemmin viittaamaani konstruktivistiseen tiedon käsitykseen narratologisen tutkimuksen tietoteoreettisena kehyksenä. Arendtin näkemys toiminnan suhteesta poliittisen yhteisön narratiivisuuteen sopii hyvin havainnollistamaan narratiivisuuden konstruoivaa ja konstituoivaa tehtävää: Arendt esimerkiksi luonnehtii narratiivisuutta *poliksessa* järjestäytyneeksi muistiksi (Arendt 1958, 198). Arendtin pohjalta katsonkin toiminnan tuottavan ja ylläpitävän poliittisen yhteisön narratiivia ja narratiivisuutta. Toiminta ja narratiivisuus lisäksi kietoutuvat toisiinsa ja määrittävät toisiaan, mitä kautta ne tuottavat ja ylläpitävät yhteisöä. Kansakunnan kontekstissa toiminta yhteisöä tuottavana ja ylläpitävänä ilmenee kansallisen kertomuksen toistamisessa verbaalisesti ja visuaalisesti. Lukemattomista esimerkeistä verbaalisesta ja visuaalisesta toistamisesta Suomen kontekstissa mainittakoon itsenäisyyspäivän juhlapuheissa vuodesta toiseen toistuva sankarillisesti väritynyt puhe Suomen talvi- ja jatkosodista ja kansakunnan itsenäisyyden säilymisestä ja Suomen lipun, yhden tärkeimmän kansallisen visuaalisen symbolin,

nostaminen salkoon säännöllisesti kansallisina juhlapäivinä. Tällainen kansakuntaa tuottava ja ylläpitävä toiminta narratiivisissa kehyksissä on yleisesti niin itsestään selväksi muuttunutta ja jotenkin luonnolliseksi ja oikeaksi miellettyä, että sen kriittinen poliittinen tarkastelu on aiheellista. Soveltamani narratiivinen lähestymistapa on yksi mahdollinen metodi kritisoida ja haastaa kansakunnan niin sanottua luonnollisuutta.

Vaikuttaa siltä, että kansakunta poliittisena yhteisönä tarvitsee narratiivisuutta legitimoidakseen itsensä. Kansakunta tarvitsee kertomuksen itsestään, koska kertomuksen kautta se määrittelee, tuottaa ja ylläpitää itseään sekä menneisyyttään, nykyisyyttään ja tulevaisuuttaan jatkuvasti. Kansallisten kertomusten yhteydessä ja sitä kautta nationalismikysymysten yhteydessä puhutaan usein kansallisten kertomusten pyrkimyksestä homogenisoida kansakuntaa. Suomalaisen kansallisen kertomuksen mukaisen kansallisen visuaalisen tilan perinteisen, vahvan kansallisen yhtenäisyyden ja yhteisyyden esittämisen vuoksi onkin tarpeellista tarkastella kansallista kertomusta kriittisesti.

### **2.3. Kansallisen visuaalisen tilan postmoderni narratiivinen kritiikki**

Postmoderni on käsitteenä ongelmallinen, koska sitä käytetään yleisesti mitä moninaisimmissa yhteyksissä eri tieteenoilla viittaamaan mitä moninaisimpiin asioihin, ja koska läheskään aina ei määritellä, mitä sillä kulloinkin tarkoitetaan. Itse viittaan postmodernin käsitteellä narratologisen lukutapani ja tutkielmani taustalla olevaan konstruktivistiseen käsitykseen tieteellisestä tiedosta ja tietämisestä. Kytken postmodernin käsitteen erityisesti Jean-François Lyotardin argumentaatioon postmodernista tieteellisestä tiedosta ja sovellan hänen homologian ja paralogian käsitteitään tutkimuskysymykseeni.

Lyotardin lähtökohta postmodernin tieteellisen tiedon problematisoimiselle on hänen väitteensä metanarratiivien kriisiytymisestä tieteellisen tiedon legitimoijina 1900-luvulla. Lyotardin mukaan metanarratiiveihin perustuvat perinteiset käsitykset tieteellisestä tiedosta ja tietämisestä alkoivat muuttua tieteellisen keskustelun piirissä postmoderniin suuntaan viimeistään 1950-luvulla. Lyotard katsoo kehittyneimpien yhteiskuntien siirtyneen jälkiteolliseen vaiheeseen ja niiden kulttuurien niin sanottuun postmoderniin aikaan viimeistään silloin. Lyotardin mukaan tämän perustavanlaatuisen muutoksen myötä

metanarratiivit kyseenalaistuivat tieteellisen tiedon legitimoijina ja määrittäjinä. Lyotard tarkoittaa metanarratiivilla ”suurta kertomusta”, joka perinteisesti on määrittänyt merkittävästi tieteellistä tietoa ja tietämistä. Lyotard kutsuu tieteen metanarratiiveiksi esimerkiksi valistuksen aikana syntyneitä modernia ihannetta ihmiskunnan ja tieteen jatkuvasta kehitymisestä ja edistyksestä, siihen liittyen positivistista, modernia tieteenkäsitystä, ja niin sanottuja vapauskertomuksia, kuten ajatusta vapaasta poliittisesta kansalaisesta ja miksi ei myös ajatusta vapaasta suvereenista kansakunnasta kansallisvaltioissaan. Lyotard ei tulkintani mukaan pyri täydellisesti kiistämään tai kumoamaan metanarratiiveja tieteellisessä tiedossa postmodernina aikana. Hän politisoi ja argumentoi radikaalin oloisesti tieteellisen tiedon ehtoja 1900-luvun puolivälin ja tulevaisuuden konteksteissa metanarratiivien kriisiä vasten. Tutkimuskysymykseni kannalta ei ole relevanttia käsitellä yksityiskohtaisesti Lyotardin argumentaatiota tieteellisen tiedon tilasta. Tutkimuskysymykseni kannalta riittää hänen argumenttinsa tieteellisen tiedon legitimaation ehtojen muuttumisesta postmodernina aikana, sillä se selittää narratiivista lukutapaani ja tutkielmani kiinnittymistä konstruktivistiseen tiedonkäsitykseen. (Lyotard 1979, 7-8, 30-31, 63.)

Tärkeitä narratiivisen lukutapani kannalta Lyotardin postmodernissa katsannossa tieteellisestä tiedosta ovat homologian ja paralogian käsitteet tiedon legitimoimisen määrittäjinä ja erityisesti paralogian käsite. Tiivistetysti sanoen homologia viittaa Lyotardilla metanarratiivien legitimoimaan tieteelliseen tietoon ja sen, tutkimuksen ja tutkimustulosten, konsensuaaliseen ja universaaliin hyväksyntään tiedeyhteisössä, eräänlaiseen universaalikieleen. Kansakunnan kontekstissa homologian käsite sopii viittaamaan myös kansakuntaan kansallisvaltiossa omanlaisenaan metanarratiivina, tiedon legitimoijana ja määrittäjänä, toisin sanoen instituutina, jolla on valta tietoon:

”Le peuple est en débat avec lui-même sur ce qui est juste et injuste de la même manière que la communauté des savants sur ce qui est vrai et faux (...). On conçoit également que l’existence réelle de ce sujet forcément abstrait (...) soit suspendue aux institutions dans lesquelles il est censé délibérer et décider, et qui comprend tout ou partie de l’Etat. C’est ainsi que la question de l’Etat se trouve étroitement imbriquée avec celle du savoir scientifique. Mais on voit aussi que cette imbrication ne peut pas être simple. Car le <<peuple>> qui est la nation ou même l’humanité ne se contente pas, surtout dans ses institutions politiques, de connaître ; il légifère, c’est-à-dire qu’il formule des prescriptions qui ont valeur de normes. Il exerce donc sa compétence non seulement en matières d’énoncés dénotatifs relevant du vrai, mais en matière d’énoncés prescriptifs ayant prétention à la justice. Telle est bien, on l’a dit, la propriété du savoir narratif, d’où son concept est issu, de contenir ensemble l’une et l’autre compétence, sans parler du reste.” (Lyotard 1979, 52-53.)

Tulkitsen Lyotardin näkemystä niin, että hänen mukaansa kansakunta kansallisvaltiossa metanarratiivina ikään kuin tekee itse itsestään narratiivisen subjektin, joka neuvottelee ja päättää tiedon ehdoista sekä siitä, miten kansakunta kansallisvaltiossa määrittyy kansallisvaltion instituutioiden puitteissa. Kansakunta kansallisvaltiossa metanarratiivina ei kuitenkaan tyydy Lyotardin mukaan keskustelemaan tieteellisen tiedon ehdoista, totuuden kriteereistä, vaan ulottaa valtansa normatiivisiinkin kysymyksiin. Tässä kohden, missä kansakunta pyrkii määrittelemään tiedon lisäksi myös oikeudenmukaisuuden ja normatiivisuuden kysymyksiä, Lyotard katsoo kansakuntaan kansallisvaltiossa liittyvän narratiivisen tiedon elementtejä. Kansakunta kansallisvaltion kehyksissä muodostuu omaksi kertomukseksi ja kansallisvaltio alueeksi, jolla pätevät tuon kertomuksen sisältämät kriteerit tiedosta ja arvoista.

Marja Keränen huomauttaa pohdinnassaan kansallisvaltiosta tutkimuksen kategoriana, että itse asiassa moderni kansallisvaltio valjastaa tieteen aloja palvelukseensa, kertomaan itsestään ja pitämään itseään yllä määrittelemällä itsensä tutkimuksen ja ajattelun ”luonnolliseksi” perusyksiköksi (Keränen 1998, 153). Lyotardin katsannossa kansakunta kansallisvaltiossa on selkeästi moderni ilmiö: kansakunta ja kansallisvaltio eivät ole mitenkään luonnollisia tai valmiiksi annettuja, vaan deliberatiivisia poliittisia olentoja.

Suomalaisen kansakunnan kansallisen tilan perinteisen visuaalisen esittämisen narratiivisen kritiikin näkökulmasta Lyotardin näkemys kansakunnasta kansallisvaltiossa eräänlaisena metanarratiivina suhteutuu homologian ja paralogian käsitteisiin osana narratiivista lukutapaani. Osana suomalaista kansallista kertomusta perinteiset, kansalliset maiseman visuaalisen esittämisen tavat ovat tuottaneet ja konstituoineet suomalaista kansakuntaa kansallisena visuaalisena tilana ja tekevät niin yhä erilaisissa yhteyksissä. Niiden kautta suomalaista kansakuntaa myös homogenisoidaan, mikä on suomalaisen(kin) kansallisen kertomuksen tärkeä piirre. Suomalaisen maiseman visuaalinen esittäminen kansallisena tilana on historiallisesti ja visuaalisesti varsin yhtenäistä, homogeenistä. Sovellan siis Lyotardin väitettä kansakunnasta kansallisvaltiossa metanarratiivina homologian käsitteen kautta, jolla viitataan perinteisiin, kansallisiin maiseman visuaalisiin esittämisen tapoihin, niiden visuaalisesti argumentoimaan kansakunnan yhtenäisyyteen ja ykseyteen ja kansakuntaa homogenisoivaan pyrkimykseen.

Lyotardin paralogian käsite narratiivisen lukutapani osana avaa paikkoja suomalaisen kansakunnan visuaalisen esittämisen kaanonin ja siten suomalaisen kansakunnan

kansallisen kertomuksen narratiiviselle kritiikille nykypäivän kautta. Tulkitsen paralogian käsitteen Lyotardin argumentaatioissa sitovan yhteen yhteiskunnallisen muutoksen ja sen vaikutuksen tieteelliseen tietoon. Paralogian käsite näet määrittyy Lyotardilla yhteiskunnallisen muutoksen ja postmodernin ajan kautta. Tulkintani mukaan paralogian käsitteessä ei ole Lyotardilla kysymys tieteellisen tiedon perinteisten, metanarratiiveihin perustuvien kriteerien täydestä mitätöinnistä ja niiden korvaamisesta uusilla, postmodernin ajan mukaisilla. Pikemminkin kyse on sen argumentoimisesta, että tieteellinen tieto voi perustua ja sen tulee perustua erilaisille lähtökohdille ja suuntauksille, postmodernille tieteellisen tiedon politiikalle muuttuneissa yhteiskunnissa. Paralogian käsitteessä tieteellisen tiedon postmodernina legitimoijana on kysymys erojen luomisesta, mielikuvituksesta, universaalien konsensuksen hylkäämisestä tavoitteena ja universaalikielen kriittisestä haastamisesta, tieteellisen tiedon paikallisesta ja ajallisesta eli kontekstuaalisesta määräytymisestä ja liikkeestä tieteenalojen välillä (Lyotard 1979, 98-108).

Paralogian käsitteessä on siis kysymys tiedon ja tietämisen tavan eräänlaisesta politisoimisesta. Paralogia ei tarkoita relativismia, vaan tieteellinen tieto tarvitsee yhä yhteisiä sääntöjä. Paralogia vain mahdollistaa, kuten Lyotard ihastuttavasti ilmaisee, ”pienien kertomusten” (”le petit récit”) kertomisen:

”Le recours aux grands récits est exclu; on ne saurait donc recourir ni à la dialectique de l’Esprit ni même à l’émancipation de l’humanité comme validation du discours scientifique postmoderne. Mais, on vient de le voir, le « petit récit » reste la forme par excellence que prend l’invention imaginative, et tout d’abord dans la science.” (Lyotard 1979, 98.)

Lyotardin argumentoimaa postmodernia, pienien kertomusten tieteen pragmatiikkaa voisi toki arvostella siitä, että se sinänsä luo uutta tieteen metanarratiivia, postmodernia pienien kertomusten metanarratiivia, jossa tieteelliselle tiedolle argumentoidaan uusia legitimaatiosääntöjä pienien kertomusten ajatuksen kautta. Tutkimuskysymyksen ja narratiivisen lukutapani kannalta on kuitenkin tärkeämpi tapa, jolla paralogian käsite suhteutuu aineistoni narratiiviseen analyysiin ja tutkimuskysymykseen vastaamiseen. Paralogian käsite näet ilmaisee oivallisesti pyrkimystäni katsoa ja tulkita toisin, kriittisesti, suomalaisen kansakunnan visuaalista esittämistä maiseman näkökulmasta. Toisin ja kriittisesti katsominen on kuin pieni, erilainen kertomus suuresta, kansallisesta narratiivista ja pyrkimys haastaa tuon kertomuksen homologiaa. Homologian ja paralogian käsitteet narratiivisen lukutapani osina tuovat esiin narratiivisuuden kaksi tasoa aineistoni

tarkastelemisessa. Kyse on maiseman kanonisesta kansallisesta visuaalisesta esittämisestä kansallisena visuaalisena tilana, jota on mahdollista kritisoida pienten kertomusten, kuin narratiivisten säröjen kautta ja pyrkimyksestä kertoa suuresta narratiivista poikkeavia, visuaalisia Suomi-kertomuksia. Kyse ei ole kansallisen kertomuksen hylkäämisestä, mitätöimisestä eikä yrityksestä korvata sitä toisella tai ”oikeammalla” kertomuksella, vaan toisin kertomisen mahdollisuudesta narratiivin politiikkana.

Keränen pitää kansakunnan ja kansallisvaltion metanarratiivisuutta nykytilanteessa tieteellisen tutkimuksen ja ajattelun kannalta ilmeisempänä kuin aiemmin. Erityisesti politiikan tutkimuksen kielessä mutta myös yleisessä puhunnassa globaalissa, integroituvassa maailmassa kansallisvaltioita tutkimuksen metodologisina ja ajattelun ja toiminnan poliittisina yksikköinä on kohdannut uudelleen arvioimisen tarve mitä tulee kysymyksiin esimerkiksi kansallisvaltioiden tehtävistä, rooleista ja kansallisista identiteeteistä. (Keränen 1998.) Keräsen mukaan integraation ja kansainvälistymisen seurauksena kansallisen ja kansallisvaltiollisen syvälinen, monisäikeinen ja piiloinenkin vaikutus ajatteluun myös tieteellisessä yhteydessä on paljastunut (Keränen 1998, 161). Tällainen kehitys avaa mahdollisuuksia tarkastella kansakuntaa vaihtoehtoisista, kansallista identiteettiä, kansallisia representaatioita ja kansakunnan muunlaista tuottamista kritisoivista lähtökohdista, ja se nähdäkseni jopa vaatii sitä:

”Kansallisen näkyväksi tuleminen tässä uudessa mielessä on osa sellaista postmodernia prosessia, jossa asioita tarkastellaan lokaalisessa, paikallisessa rekisterissä, aikaan ja paikkaan sidottuina, eli kontekstuaalisina. Kun ”Suomi” on alkanut esiintyä esineenä, samalla kansallisesta on tullut yhtenäisyyden pakkoa ja kansallisesta puheesta hallinnan kieltä. Kansallinen itseäänselvyytenä määrittää ajattelun rajoja. (...) Kansallisen tuotannon narratiivisuuteen (...) liittyy kuitenkin myös toiminnan mahdollisuus: voidaan kertoa toisin. Ja jos kansallinen homogenisointi on historiallisen prosessin tuote niin se voi myös ajassa purkautua.” (Keränen 1998, 163.)

Kontekstisidonnaisena ja kontekstistaan tietoisena tutkielmani narratiivinen maiseman kansallisen visuaalisen esittämisen tarkasteleminen suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana on yksi konstruktivistiseen ja postmoderniin ajattelemisen, tiedonkäsityksen ja tiedon tuottamisen tapaan kiinnittyvä tutkimusasetelma. Katsonkin kontekstistaan tietoisena ja kontekstinsa esiin kirjoittavan tutkimusasetelman toteuttavan hyvin kriittistä narratologista tutkimusta politiikan tutkimuksen tutkielmanä. Keräsen ja Lyotardin argumentteihin perustuen tutkielmani voi pitää kuin pienenä, spesifisti rajattuna ja selkeästi kontekstuaalisena kertomuksena ja paralogian ajatusta soveltavana kriittisenä

puheenvuorona suomalaisen kansakunnan kansallisen visuaalisen tilan homogeenisen visuaalisen esittämisen kaanonista ja pyrkimyksenä purkaa poliittisesti narratiivisella lukevalla suomalaisen kansakuntapuheen homologisuutta.

### 3. KANSAKUNTA KANSALLISENA VISUAALISENA TILANA

#### 3.1. Moderni kansakunta konstruktiona

Ranskalaisen filosofin Ernest Renanin kuuluisassa puheessaan *Qu'est-ce qu'une nation?*<sup>1</sup> (Renan 1882) esittämään kansakunta-käsitteen määritelmään kiteytyy paljon konstruktiiivisesta näkökulmasta kansakuntaan. Renanin puhetta ja erityisesti hänen siinä esittämänsä kansakunnan määritelmää pidetään yleisesti modernin kansakuntateorian ja -ajattelun virstanpylväänä. Renanin määritelmä kansakunnasta sopii lähtökohdaksi kansakunnan konstruktiiiviseen tarkasteluun.

Puheessaan Renan määrittelee kansakunnan perustuvan ”henkiseen periaatteeseen” (”un principe spirituel”). ”Henkisellä periaatteella” hän tarkoittaa kansakuntaan kuuluvien yhteistä tahtoa ja uskoa kansakuntaansa; se, eikä mikään muu, konstruoi ja konstituoi kansakunnan. Renanin puheessaan käyttämä, tunnettu metafora kansakunnasta ”jokapäiväisenä kansanäänestyksenä”<sup>2</sup> kuvaa kansakuntaan kuulumisen tahdon ja uskon luonnetta. Metafora ”jokapäiväisestä kansanäänestyksestä” viittaa siihen, että Renanin määritelmässä kansakunnasta kansakunnan olemassaolo perustuu ainoastaan kansakunnan jäsenten vapaaseen tahtoon ja haluun kuulua kansakuntaansa. Kansakunnassa ei ole kyse mistään valmiina annetusta, myyttisestä, traditionalisesta tai jumalallista alkuperää olevasta ikuisesta asiasta toisin kuin erityisesti saksalaiset romantiikan filosofit argumentoivat. (Renan 1882.)

Aikalaisten parissa Renanin puhe herätti vilkasta keskustelua pitkälti juuri siksi, koska Renan oli ensimmäisiä ajattelijoina, jotka käsitteellistivät modernia kansakuntaa erityisesti saksalaisten romantiikan filosofien käsityksistä merkittävästi poikkeavalla tavalla. Yksin Renanin lähtökohta määritteli kansakunta poikkeaa häntä edeltäneistä: Renan lähestyy kansakuntaa maallisista lähtökohdista, ei uskonnollisesti sävyttyneistä tai muista mystisistä lähtökohdista. Lisäksi Renanin puheen historiallinen konteksti selittää puheen saamaa suurta huomiota. Renanin puhe kytkeytyy 1800-luvun puolivälin ja lopun eurooppalaiseen kansakunta- ja kansallisvaltiokehitykseen, joka oli ajan keskeisiä poliittisen ja tieteellisen keskustelun aiheita. Renanin argumentaatio kansakunnasta on nähdäkseni kestänyt aikaa

---

<sup>1</sup> Suom. *Mikä on kansakunta?* Renan piti puheensa Sorbonnen yliopistossa Pariisissa 11.3.1882.

<sup>2</sup> ”L'existence d'une nation est (pardonnez-moi cette métaphore) un plébiscite de tous les jours (...)” (Renan 1882.)



verrattain hyvin. Häneen viitataan usein uudemman, 1980-luvulla virinneen kansakunta- ja nationalismiteorian yhteydessä, mihin kehykseen katson Renanin kansakuntamääritelmän sopivan erityisesti siksi, koska määritelmä se on kytkettävissä käsitykseen kansakunnasta konstruktiona.

Renanin puheessaan esittämän kansakunta-käsitteen määritelmän relevanssi tutkielmalleni on, että se viittaa moderniin kansakuntaan konstruktiona. Kansakuntaan konstruktiona sisällytän näkemyksen siitä, että kansakuntaa kerran luotuna tai ”keksittynä” tuotetaan ja ylläpidetään, toisin sanoen konstruoidaan ja konstituoidaan, jatkuvasti monin eri tavoin ja käytännöin. Narratiivisuus on olennainen kansakunnan konstruoinen ja konstituoinen käytäntö, ja samalla näkökulma sekä konstruoinen että konstituoinen.

Benedict Andersonin kansakunta-argumentaatio on uudemmassa kansakunta- ja nationalismiteoriassa tunnetuimpia puheenvuoroja, jossa Renanin kansakunta-määritelmän kaiku kuuluu selkeänä<sup>3</sup>. Andersonin teorian välitön konteksti on modernien kansakuntien ja nationalismien syntyminen ja kehittyminen, mutta tutkimuskysymykselleni hänen teoriassaan relevanteinta on hänen määritelmänsä kansakunnasta. Anderson määrittelee kansakunnan kuvitelluksi poliittiseksi yhteisöksi, joka on kuviteltu sisäisesti rajalliseksi ja täysivaltaiseksi. Kuvittelun näkökulma tekee kansakunnasta ja siihen läheisesti liittyvistä ilmiöistä, kuten kansallisuudesta ja nationalismista, Andersonin mukaan laadullisesti erityisiä kulttuurisia artefakteja. Tulkintani mukaan Andersonin argumentissa kansakunnan kuvittelemisesta on kyse pitkälti samasta asiasta kansakunnan olemassaolon perustana kuin Renanin ajattelussa kansakunnasta henkisenä periaatteena. Näitä kahta argumenttia sitoo yhteen ajatus siitä, että kansakunta on jotakin maallisesti, kollektiivisesti, vapaaehtoisesti ja yhteisestä kansallisesta tahdosta jaettua, hyväksyttyä, ylläpidettyä ja suojeltua. Voisi jopa puhua kansakunnasta sopimuksena. Ilmeistä on lisäksi, että molempien käsitysten mukaan kansakunta on ensisijaisesti konstruktiivinen ilmiö. Andersonin kansakunta-argumentaatio kytkeytyy näiltä osin selkeästi Renaniin. Andersonin argumentaatiossa kysymyksenasetteluni kannalta on keskeistä juuri näkemys kansakunnasta kuviteltuna. Sikäli pidän Andersonin argumentaatiota jatkumona Renanin problematisoimalle henkiselle periaatteelle kansakunnan ylläpitäjänä. Lähestyn Andersonin ajatusta

---

<sup>3</sup> Anderson julkaisi teoksensa *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* vuonna 1983 lähes sata vuotta Renanin puheen jälkeen. Andersonin teesit kansakunnasta herättivät vilkasta keskustelua ja herättivät edelleen samaan tapaan kuin Renanin ajatukset hänen aikalaisissaan. Andersonin teos on saanut modernin klassikon aseman. Tutkielmassani käytän teoksen suomennosta *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua* (2007).

kansakunnan kuvittelemisesta tutkimusasetelmani valossa Renanin henkistä periaatetta avaavana ja syventävänä artikulointina, joka ilmaisee kansakunnan konstruktivisuuden syvyyttä ja samalla poliittisuutta.

Andersonin mukaan kansakunta on kuviteltu, koska kansakunnan kokoisen yhteisön kaikki jäsenet eivät voi koskaan tavata toisiaan. Siksi tarvitaan erityisiä käytäntöjä, kollektiivista kuvittelua, kansakunnan pitämiseksi koossa abstraktina yhteisönä. Kansakunta on olemuksellisesti poliittinen sisäisine poliittisine jännitteineen, mutta ulospäin kansakunta pyrkii esittämään itsensä yhtenäisenä yhteisönä. Andersonin määritelmässä kansakunnan yhteisö-status viittaa kansakunnan taipumukseen argumentoida itseään syvällisenä, läpileikkaavana toveruutena, millä tavoin pyritään häivyttämään sisäisiä ristiriitoja. Kansakunnan kuviteltu sisäinen rajallisuus ja täysivaltaisuus viittaavat kansakuntaan muiden kansakuntien joukossa (rajallisuus) ja kansakuntaan modernina, suvereenina kansallisvaltiona, kansakunnan juridisena ja poliittisena ilmentymänä (täysivaltaisuus). (Anderson 2007, 37-41.)

Andersonilla kansakunnan kuvittelemisen merkitys piilee nimenomaan kuvittelemisen tehtävässä kansakunnan sisäisen heterogeenisyyden artikuloimiseksi yhdeksi ja yhtenäiseksi kansakunnaksi ja siten kansakunnan ilmenemiseen erityisenä ja yhtenä muille kansakunnille. Andersonin määritelmä kansakunnasta kuviteltuna yhteisönä paljastaa kansakunta-ajatteluun helposti sisältyvän paradoksin. Määritelmä esittää kansakunnan konstruktiksi, luoduksi, ei-annetuksi, mutta samalla kiistatta olemassa olevaksi, todelliseksi ja itsensä historiallisena ja usein myyttisenä tai jopa muinaisena esittäväksi olennoksi. Tässä tarkoitan historiallisuudella kansakunnan itse itsestään kertomia, itselleen edullisia ja perinteisesti sankarillisiksi säilytettyjä kertomuksia. Andersonin argumentoima kansakunnan artefaktisuus viittaakin kansakunnan kuvittelemisen muotoihin ja käytäntöihin, joiden kautta kansakunta-arteфakti konstruoidaan ja konstituoidaan. On oleellista erottaa kansakunnan artefaktisuus valheellisuudesta. Kansakunta artefaktina ei ole lainkaan valheellinen, vaan Andersonin ajatus kansakunnan artefaktisuudesta tarkoittaa juuri kuvittelemisen tapoja ja käytäntöjä ja niiden voimaa. Kuvittelemisen prosessissa kansakunnasta konstruktiona tulee kyllä todellinen ja tosi, mutta ei luonnollinen ja aina olemassa ollut. Poliittisessa konstruktivisessa tarkastelutavassa kansakunnan kuvittelemisen ja artefaktisuus ilmaisevat kansakunnan näennäistä luonnollisuutta ja siten ne avaavat tilan problematisoida ja analysoida kansakunnan kuvittelemisen muotoja ja käytäntöjä.

Andersonin ajatukseen kansakunnasta kuviteltuna yhteisönä sisältyy nähdäkseni ekplisiittisesti kansakunnan suhde aikaan ja narratiivisuuteen. Walter Benjaminia lainaten Anderson kytkee kansakunnan olemassaolon ja narratiivisuuden ”homogeeniseen ja tyhjään aikaan” (Anderson 2007, 61). ”Homogeeninen ja tyhjä aika” kansakunnan kuvittelemisen kontekstissa ei varsinaisesti tarkoita etenevää aikaa sillä tavoin, että kansakunnalle kuviteltaisiin alku ja loppu elämänkaaren tapaan, vaan kyse on tilallisesta ajasta, jossa kansakunnan menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus yhtyvät ikään kuin kellumaan homogeenisen ja tyhjän ajan tilaan kansakuntaa ylläpitävällä ja sitä jatkuvasti uudelleen tuottavalla tavalla (Anderson 2007, 279-280).

Kansakunta pyrkii esittämään itsensä yhteisenä ja yhtenä, mutta ilman elämänkaarta ja siihen liittyvää narratiivista rakennetta, jossa on alku ja loppu. Silti kansakunta poliittisena yhteisönä tarvitsee aikansa ja tarinansa, narratiivisen ulottuvuutensa, olemassa olonsa takia. Anderson korostaa, että kansallinen kertomus kansakunnan narratiivisena kuvittelun käytäntönä on aina valikoiva ja valjastettu kansakunnan kuvittelemisen palvelukseen kansakuntaa vahvistavalla tavalla esimerkiksi kansallisen identiteetin kontekstissa, mikä tekee kansallisista kertomuksista väistämättä poliittisia (Anderson 2007, 280).

Tutkimuskysymykseni kannalta kansakunnan ”homogeeninen ja tyhjä aika” merkitsee tilaa kritisoida narratiivisesti suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan esittämistä maiseman visuaalisen esittämisen näkökulmasta osana suomalaista kansakuntaa kansallisena kertomuksena. Tutkijana teen teoreettisen eron kansakunnan ”homogeeniseen ja tyhjään aikaan” kontekstoimalla itseni tutkijana ja tutkielmani ajallisesti tähän päivään. Tutkijakontekstini ja ”homogeenisessä tyhjässä ajassa” kelluvan suomalaisen kansakunnan välinen ajallinen jännite korostaa tutkimuskysymykseni ajallista ulottuvuutta: mitä toisin esittäminen tarkoittaa ajallisuuden kannalta, ja missä määrin kansallinen kertomus voisi muuttua suhteessa aikaan.

Kansakunnan kertomuksellisuutta ja ajallisuutta argumentoi myös historioitsija Eric Hobsbawmin ajatus keksitystä traditiosta (Hobsbawm 2006) analyttisena työkaluna kansakuntien poliittisen konstruktioaluonteen kriittisessä tutkimisessa. Keksityn tradition käsite viittaa ilmiöihin, joita argumentoidaan traditioina tai traditionaalisina, mutta jotka kriittinen tarkastelu paljastaa suhteellisen uusiksi keksinnöiksi: tietyssä kontekstissa deliberatiivisesti ja tarkoituksellisesti syntyneiksi, tai synnytyiksi, asioiksi (Hobsbawm 2006, 2-4). Hobsbawm kytkee keksityn tradition termin erityisesti kansakuntien

historiallisen tarkastelemisen lähtökohtaan, jonka mukaan kansakuntia alettiin rakentaa kuin tyhjästä, ja niinpä kansakunta konstruktiona ja narratiivisena edustaa Hobsbawmille malliesimerkkiä keksitystä traditiosta (Hobsbawm 2006, 13-14). Keksityn tradition käsitettä voi lähestyä historian tutkimuksen näkökulmana kansakuntien kuvittelemiseen ja konstruktiivisuuteen. Poliittisesta näkökulmasta keksityn tradition käsite on käyttökelpoinen siinä määrin kuin se problematisoi kansakunnan konstruktiivisuuden ja kuvittelemisen naamioitumista historiallisiksi tosiasioiksi ja kansallisiksi, oletetun epäpoliittisiksi ja luonnollisiksi asioiksi. Lisäksi keksityn tradition käsitettä voi soveltaa problematisoimaan kansakunnan ajallisuutta mitä tulee kansallisen kertomuksen argumentoimiin kansallisiin traditioihin. Suomalaisen kansakunnan visuaalisen esittämisen perinnettä voi tarkastella keksittynä traditiona siitä, millainen Suomi on kansallisena visuaalisena tilana.

Suomalaisen kansakunnan tarkastelemisessa kansallisena visuaalisena tilana mielenkiintoista on Klaus Sondermannin (Sondermann 2008) poliittinen luenta kansallislaulujen lyriikoista kansallisen tilan verbaalisina representaatioina. Myös Sondermann ottaa lähtökohdakseen Renanin ja Andersonin teesit kansakunnasta kuvitellen tuotettuna ja kuvitellen ylläpidettävänä modernina konstruktiona, ja soveltaa kansakunnan konstruktiivisuutta kansakuntaan kansallisena tilana.

Sondermann puhuu kansakunnasta tilana säiliönä, joka sisältää kaiken sen retorisen aineksen, jonka välityksellä kansakuntaa tuotetaan ja ylläpidetään, ja jossa kansakunta elää (Sondermann 2008, 116). Sondermannin näkökulma kansakuntaan kansallisena tilana säiliöksi ajateltuna poikkeaa Andersonin argumentoimista kuvittelun tavoista ja käytännöistä niin, että se viittaa kansakunnan kokonaisuuteen jokseenkin totaalisenä. Ajatukseen kansakunnan kansallisesta tilasta säiliönä sisältyy kaikki, mikä kansakunnassa on abstraktia ja konkreettista. Ajatus kansakunnan kansallisesta tilasta säiliönä sisältää eksplisiittisesti ajatuksen kansakunnasta rajattuna tilana, toisin sanoen kansallisvaltiona. Kansallisvaltio viittaa kansakunnan territoriaaliseen elintilaan ja elintilan kansallistamiseen, jota toteutetaan erilaisin kansallisin käytännöin liittämällä erityisesti symbolisesti kansallisia merkityksiä tilaan.

Pidän kansakunnan territorion maisemien valjastamista kansallisiin tarpeisiin hyvin keskeisenä käytäntönä kansallisen tilan tuottamisessa ja ylläpitämisessä. Maiseman kansallinen visuaalinen esittäminen kansakunnan visuaalisen esittämisen käytäntönä eroaa

nähdäkseni muista yleisistä kansakunnan visuaalisen esittämisen käytännöistä sekä suomalaisessa kansallisessa kertomuksessa että muiden kansakuntien konteksteissa, sillä maiseman visuaalisessa esittämisessä konkreettisia elementtejä maisemasta yhdistyy kansallisiin merkityksiin. Maiseman visuaalisessa kansallisessa esittämisessä on siksi aina jotakin totta; maiseman kansallinen visuaalinen esittäminen sitoutuu aina jossakin määrin kansakunnan todelliseen visuaaliseen ympäristöön toisin kuin kansakunnan visuaalinen symbolinen esittäminen esimerkiksi lipuin ja vaakunoin. Maisema kansallisen visuaalisen tilan kansallisena ilmauksena on erityinen, koska se muodostaa ikään kuin rajapinnan kansallisen esittämisen ja visuaalisen todellisuuden välille.

Poliittisessa tulkinnassaan Suomen kansallislaulun, Maamme-laulun, lyriikasta Sondermann tulee siihen lopputulokseen, että Maamme-laulussa Suomen kansallisena verbaalisena representaationa tuotetaan Suomea kansallisena tilana, joka on maisemaltaan ja luonnoltaan ikiaikaista ja jääkauden muovaamaa, ”ikuista” ja ”luonnollista” maisemaa. Kansallislaulujen lyriikoiden poliittisen luennan näkökulmasta Maamme-laulussa Sondermannin mukaan pyritään peittämään suomalaisen nationalismin poliittisuutta esittäen Suomi kansallisena tilana sävyyn, joka vihjaa Suomen alueen kuuluneen ja kuuluvan suomalaisille ikiaikaisesti ja luonnollisesti. (Sondermann 2008, 122-123.) Samantyylistä argumentaatiota Suomesta kansallisena tilana sisältyy maisemien perinteisiin esittämisen tapoihin kansallisena visuaalisena tilana niin maisema-aiheina kuin tilaan sijoittumisen tapoina. Kaikenlainen ikuisuuteen ja luonnollisuuteen viittaaminen kansakunnan konstruktivisessa kontekstissa vain vahvistaa kansakuntakonstruktion poliittisuutta. Yhdyn Sondermannin toteamukseen – joka myös kiteyttää sen, mikä Renanin ja Andersonin argumentaatioissa on poliittisesti erityisen relevanttia – että konstruktivisesta näkökulmasta kansakunnan poliittisuus paljastuu kansakunnan pyrkimyksessä esittää itsensä yhteisenä, yhtenäisenä ja luonnollisena ja siten oletettavasti epäpoliittisena, mutta juuri kansakunnan oletettuun epäpoliittisuuteen sisältyy poliittisen argumentaation mahdollisuus (Sondermann 2008, 111-112).

### 3.2. Maisema kansakunnan visuaalisen esittämisen käytäntönä

Suomen kansakunnallisessa kontekstissa kansakunnan visuaalinen esittäminen kansallisena visuaalisena tilana maiseman näkökulmasta kietoutuu suomalaisen kansan ja Suomeen kansallisvaltiona tiiviiseen historialliseen ja diskursiiviseen siteeseen. Noin 1800-luvun puolivälistä, suomenkielisen poliittisen retoriikan kehittyessä kansaan ja kansan tahtoon vetoaminen muodostui suomalaisen poliittisen retoriikan pohjavirraksi ja puhunnan tavaksi, jollaiseksi se vakiintui saman vuosisadan lopulla. Suomessa kansa- ja valtiokäsitteiden tiivis diskursiivinen ja historiallinen side on vaikuttanut kansansuvereeniuden idean konkretisoitumiseen kansallisvaltioksi ja etnis-kulttuuriseen, diskursiiviseen ja kenties visuaaliseenkin käsitykseen Suomesta ikään kuin kansallisvaltion ja kansan retorisenä symbioosina (Liikanen 2003, 257-258.)

Kansan ja kansallisvaltion side ei toki ole ihmeellinen modernissa kansakuntateoriassa, mutta nähdäkseni Suomessa kansan ja valtion diskursiivinen ja retorinen samaistaminen toisiinsa oli erityisen voimakasta. Se oli voimakasta erityisesti J. V. Snellmanin argumentoimassa, Hegelin filosofian ja saksalaisen romanttisen kansakuntanäkemyksen inspiroimassa valtio-opillisessa diskurssissa ja siitä ammentavassa fennomaanien kansallispoliittisessa kansansivistysprojektissa lähes koko 1800-luvun ajan. Kansakunnan sisäisen konstruoinnin lisäksi kyse oli Suomen sijoittamisesta kansakuntana ja kehittyvänä valtion kaltaisena rakenteena eurooppalaiseen kansojen ja valtioiden yhteisöön, johon Suomi saatettiin liittää 1800-luvun puolivälistä lähtien ”valtiollisen yön” päätyttyä ja ”kansallisen heräämisen” alettua (Saukkonen 1998, 31). Suomi kansakuntana ”herätettiin” Suomi-nimiseen valtion kaltaiseen kansalliseen tilaan, ja Suomi-nimisen kansakunnan syntyminen ja rakentaminen kiinnittyy osaksi Renanin puheen historiallista ja poliittista kontekstia eli modernien kansakuntien syntyä 1800-luvulla. Valtion kaltainen kansallinen tila, johon Suomi kansakuntana ”herätettiin”, tulee ymmärtää suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan syntykontekstina osana suomalaisen kansallisen kertomuksen muotoutumista.

Maisema, ”kuvaksi kiteytetty ja siten haltuun otettu luonto” on perinteisesti keskeinen kansakunnan visuaalisen konstruoinnin ja ylläpitämisen tapa Suomessa erityisesti niin sanotun suomalaisen kansallisen projektin, tai nationalismin, tuottamana (Palin 1999, 218). Lukkarisen mukaan Suomi kuuluu sellaisiin kansakuntiin, joille maiseman visuaalisen

esittämisen tarkoituksellinen hyödyntäminen kansakunnan visuaalisen konstruoimisen ja kansallisen identifikaation välineenä on tyypillistä kansakunnan historian ollessa melko ohutta ja lyhyttä. Siksi maiseman hyödyntämisen tehtävä kansakunnan visuaalisena representaationa on ennen kaikkea konstruoida kansakuntaa pikemminkin tilallisesti kuin ajallisesti. (Lukkarinen & Waenerberg 2004, 38-39.) Siten luodaan tilaa historiallisesta diskurssista poikkeavalle, poliittisesti latautuneelle kansalliselle kertomukselle, kansakunnan narratiivisuudelle. Pidänkin maiseman visuaalista esittämistä kansallisena visuaalisena tilana ikään kuin kansakunnan narratiivisuuden toimintakenttänä, johon kansallinen kertomus vakiintuu, mutta johon sisältyy myös pyrkimykseni, kertomuksen kritiikin mahdollisuus.

Tapaani lähestyä maisemaa kansallisena visuaalisena tilana sopii W.J.T. Mitchellin argumentti maisemasta ambivalenttina käytäntönä. Mitchellin mukaan maisema visuaalisena representaationa on sekä poliittisena vallankäytön väline että poliittista valtaa luonnollistava käytäntö ideologisissa yhteyksissä (Mitchell 1994a, 1-2). Sovellan tässä yhteydessä Mitchellin tapaa käyttää ideologian käsitettä lähtökohtaan modernista kansakunnasta konstruktiona, jossa keskeinen tapa argumentoida kansakuntaa on esittää kansakunnan ja kansallisvaltion tilallisuutta visuaalisten maisemarepresentaatioiden avulla. Maisemien vakiintuminen ja muuttuminen tosiasioiden kaltaisiksi tai luonnollisen kaltaisiksi kansallisissa, visuaalisissa maisemarepresentaatioissa muuttaa kansalliset maisemat kansallisena visuaalisena tilana näennäisesti valmiiksi annetun oloisiksi: tältä kotimaa näyttää, tällainen se on oikeasti ja tältä sen tulee näyttää! Niinpä visuaalisten maisemarepresentaatioiden näennäinen luonnollisuus ja oikeellisuus kansallisessa yhteydessä – niiden läpeensä poliittinen luonne – haastavat kansallisesti latautuneen visuaalisen maisemarepresentaation katsojan kriittiseen tulkintaan näkemästään.

Suomalaisen maisemaan kansallistettuna viittaavat maisemakuvaston ja kansallismaiseman käsitteet. Poliittisesti tulkittuina käsitteet viittaavat siihen, että maisemasta tai, tarkemmin, tietyistä ja tietyn tyyppisistä maisemista, on tehty kansallispoliittista ainesta. Maisemakuvaston ja kansallismaiseman käsitteet määrittävät virallisesti ja epävirallisesti merkittävästi sitä, mitä pidetään kansallisena maisemana ja millaisena visuaalisena kansallisena tilana Suomi perinteisesti esitetään. Maisemakuvasto ja kansallismaisema voidaan myös nähdä vakiintuneiden maiseman esittämisen tapojen tiivistyminä tai katalogeina. Kansallismaiseman käsite viittaa sekä epäviralliseen että viralliseen merkitykseen. Kansallismaiseman käsitteen virallinen merkitys viittaa

ympäristöministeriön virallisesti määrittelemiin suomalaisiin kansallismaisemiin (Kansallismaisema 1993). Ympäristöministeriön julkaisussa kansallismaisema määritellään:

”Joidenkin maisema-alueiden nimeämisellä kansallismaisemiksi on ollut tarkoitus hakea sellaisia ympäristöjä, jotka parhaiten edustavat ”isänmaamme koko kuvaa”, niitä tekijöitä, jotka ovat ratkaisevasti vaikuttaneet kansamme ja kulttuurimme kehittymiseen sekä niitä tuloksia, jotka ovat seuranneet ihmisen ja luonnon välillä satoja, jopa tuhansia vuosia jatkuneesta vuorovaikutuksesta. Kansallismaisema on yllättävää kyllä käsitteenä verraten nuori eikä se liioin ole vielä tullut kovin tarkasti määritellyksi. Se tuskin on tarpeenkaan; on hyvä että sanalla on rikas ja monipuolisesti tajuttu tunnepohjainen sisältönsä.” (Kansallismaisema, Saatteeksi, 1993.)

Ympäristöministeriön julkaisun esittämä kansallismaiseman määritelmä on mielenkiintoinen tavassaan kytkeä kansallismaisema ”meidän” suomalaisten yhteiseksi tunnereserviksi ja omaisuudeksi, asiaksi, jonka jokaisen suomalaisen oletetaan tunnistavan ja hyväksyvän. Kansallisten esittämisen tapojen mukaisesti esitetyn maiseman tunnistamisessa kansalliseksi tai kansallisia piirteitä sisältäväksi suomalaisena katsojana ei lienekään kiistämistä, mikä on osoitus kansallisen kertomuksen ajattelua ohjaavasta vaikutuksesta. Määritelmässä kansallismaisema argumentoidaan kiinteästi osaksi kansallista ymmärrystä ja kansallista omakuvaa tai identiteettiä. Kansallismaisemasta, tai poliittisesti ilmaisten maiseman kansallistamisesta, puhutaan yleensä kansallisvaltion kontekstissa, jollainen sisältyy ko. kansallismaiseman määritelmään.

Määritelmä vihjaa puhuessaan suomalaisista me-muodossa, kollektiivina, että Suomeen maantieteellisenä ja kansallisena visuaalisena tilana ja sitä asuttavien suomalaisten väliseen suhteeseen sisältyy ikivanhoja elementtejä: satoja, jopa tuhansia vuosia jatkunutta vuorovaikutusta. Samantyylistä argumentaatiota Suomesta kansallisena visuaalisena tilana esittää Sondermann (2008) edellä. Siksi määritelmässä argumentoidaan yllättävänä, että maisema on ollut kansallinen vasta ”yllättävää kyllä” suhteellisen vähän aikaa. Aivan kuin maiseman kansallisuus olisi artikuloitu julki vasta myöhään sen syntymisen jälkeen – aivan kuin Suomen maantieteellisen alueen maisema olisi aina ollut suomalainen ja suomalaisten. Ympäristöministeriön työryhmä ei julkaisussa silti vaivaudu määrittelemään kansallismaisemaa tarkemmin, vaan vetoaa kansallismaisemaan rikkaana, monipuolisena ja tunnepohjaisena asiana. Määritelmä siis viittaa yhtäältä kansallismaisemiksi nimettyihin maisemiin virallisina Suomen maisemallisina, visuaalisina representaatioina ja toisaalta jättää avoimeksi, mikä on kansallismaisema. Tällainen valtiollisen tahon,



ympäristöministeriön, deliberatiivinen nimeämisen politiikka mahdollistaa kansallisen maiseman, sitä kautta kansallisen visuaalisen tilan ja suomalaisen kansakunnan jatkuvan uudelleen artikuloimisen ja uudelleen määrittelemisen jättämällä kansallismaiseman määritelmän harkitun avoimeksi.

Kansallismaiseman käsitteen epävirallinen ja laajempi merkitys viittaa kansallismaisemaan symbolisena, visuaalisena representaationa osana kansallista maisemakuvastoa, laajempaa maiseman visuaalisen esittämisen vakiintunutta ja epävirallista kokonaisuutta. Tässä merkityksessä kansallismaisemassa ja myös maisemakuvastossa on kyse joukosta kollektiivisesti ja kansallisesti jaettuja mielikuvia siitä, miltä Suomen tulee näyttää visuaalisesti. Mielikuvat perustuvat vakiintuneisiin maiseman visuaalisen esittämisen tapoihin. Maisemakuvasto tarkoittaakin kansallisen tilan vakiintunutta kuvaustapaa, joka ei ole historiallisista muutoksista huolimatta juuri muuttunut. Maisemakuvaston sisältämä esitystapa tiivistyy keskeisten kansallisten visuaalisten maisemasymbolien ympärille ja nämä keskeiset maisemasymbolit muodostavat yhdessä maiseman visuaalisen esittämisen kaanonin ja jatkuvuuden (Häyrynen 2005, 19-21, 63-64, 183-184).

Kysymyksenasettelussani keskeiset kansalliset maisemasymbolit viittaavat niihin kanonisiin suomalaisen kansallisen maiseman visuaalisen esittämisen tapoihin, jotka kerran syntyessään ovat jääneet ja säilyneet maisemakuvaston historiallisista muutoksista huolimatta. Valikoidut kanonisen esittämisen tavat toimivat aineistoni analyysin temaattisena perustana. Jäljitän nämä kiinnostavat yhteydet, jota pidän varsin merkittävänä suomalaisen maiseman kansallisen visuaalisen esittämisen tapojen synnylle ja vakiintumiselle. Tarkoitan kuvataidetta, tarkemmin maalaustaidetta ja valokuvia, ja sille annettua kansallista merkitystä.

### **3.3. Kuvataiteen kansallinen tulkinta esittämisen tapojen määrittäjänä**

Suomalaisen kuvataiteen, erityisesti maalaustaiteen, kultakausi sijoittuu historiallisesti samaan aikaan, 1800-luvun noin kahdelle viimeiselle vuosikymmenelle, ensimmäisen sortokauden ja suomalaisen nationalismin kiihkeän vaiheen kanssa. Kultakaudella tarkoitetaan yleisesti suomalaisen kuvataiteen ja erityisesti maalaustaiteen kukoistamista ja kehittymistä tavalla, joka oli ennen kokematon Suomessa. Ensimmäisellä sortokaudella

tarkoitetaan Venäjän Suomen suuriruhtinaskuntaan kohdistuneita voimakkaita poliittisia toimenpiteitä vuosina 1899–1905. Monet kultakaudella luoduista maalauksista ovat saaneet ympärilleen niin vahvan kansallisen tulkinnan, että niistä on tullut keskeinen osa Suomen visuaalista esittämistä kansallisessa kertomuksessa. Tästä näkökulmasta voi väittää, että kultakaudella luotiin sittemmin vakiintuneita kansallisia visuaalisia tapoja esittää Suomea kansallisena visuaalisena tilana maisemakuvauksen kautta.

Kultakauden aikaan kansallisten teemojen esittäminen kuvataiteessa ja teoksille annetut merkittävät kansalliset tulkinnat ja merkitykset oli yleinen ilmiö Euroopan nuorissa kansakunnissa ja kansallisvaltioissa, joten kuvataiteelle annettu kansallinen lataus Suomessa ei ollut poikkeus ajan yleisestä tendenssistä. Suomen kultakauden historialliseen ajankohtaan ja kuvien kasvaneeseen merkitykseen silloin on väitetty vaikuttaneen merkittävästi Venäjän Suomeen kohdistuva sensuuri, ensimmäinen sortokausi. Sortokauden oloissa kuvan kielellä voitiin vahvistaa symbolisesti suomalaista kansallista omakuvaa ja vastarintaa Venäjää kohtaan sekä ilmaista sellaisia kollektiivisia kansallisia viestejä ja mielialoja, mikä kirjallisena tekstinä olisi helposti jäänyt Venäjän sensuurin hampaisiin (Konttinen 2001, 21, 231). Tällainen poliittinen konteksti ei ole voinut olla vaikuttamatta osalle kultakauden teoksista annettuihin vahvasti kansallisiin merkityksiin, jollaisia niihin liitettiin jo niiden syntyessä ja liitetään edelleen.

Erityisesti Albert Edelfeltin, Akseli Gallen-Kallelan, Eero Järnefeltin ja Pekka Halosen suomalaista luontoa ja suomalaista kansaa esittävien maalausten ympärille on vakiintunut voimakkaasti kansallisesti latautunut tulkinnan tapa (Palin 1999, 208). Tulkintatapa on jopa niin kansallisesti vakiintunut, että kansallisesta kontekstista irrallisia tulkintoja on pohdittu varsin vähän (Lukkarinen & Waenerberg 2004, 22). Myös kansallisten tulkintojen oletettua kansallisuutta on problematisoitu vähän, kuten kysymyksiä siitä, mihin tulkintojen kansallinen eetos perustuu, ja entä mikä taiteilijan oma motiivi on mahdollisesti ollut, esimerkiksi millainen suhde hänellä on ollut suomalaiseen kansallisliikkeeseen ja miten se kenties on vaikuttanut hänen taiteeseensa (ibid.). Kultakauden maalaajamestareiden töiden lisäksi suomalaista kansallista visuaalista tilaa tuotettiin samaan aikaan myös valokuvien. Tarkoitetaan erityisesti I.K. Inhan maisemavalokuvia eri puolilta Suomea, joihin kiinnostus vaikuttaa kasvaneen uudelleen viime vuosina. Eskolan tulkinnan mukaan erityisesti Inhan tuotannossa kansallinen projekti, suomalainen nationalismi, ja valokuvien, visuaalisten representaatioiden, tuottaminen Suomesta kohtasivat. Inhan tuotanto on hyvä esimerkki

taiteesta, joka syntyi ympäristössä, jossa taiteella oli enemmän poliittisesti ja kansainvalistuksellisesti kuin taiteellisesti painottunut tehtävä (Eskola 2006, 28-30).

Erityisen kansallisiksi miellettyjen maisemamaalausten aiheita taiteilijat löysivät etenkin Itä-Suomesta ja Karjalasta. Näiden alueiden erämaaluonnosta aiheensa saivat usein Akseli Gallen-Kallela, Albert Edelfelt ja Pekka Halonen. Juuri erämaaluontoa esittävistä klassikkoteoksista ovat pitkälti peräisin järvet ja metsät tyypillisinä kansallisina suomalaisen maiseman visuaalisen esittämisen aiheina ja piirteinä. Metsää ja järveä tai järviä esittävä maisemarepresentaatio on nähdäkseni kaikkein keskeisin maiseman kansallisen visuaalisen esittämisen kategoria suomalaisen maiseman perinteisessä kansallisessa esittämisessä. 1800-luvun suomalaisen maiseman kuvauksen voi kuitenkin jakaa karkeasti eurooppalaisen kulttuurimaiseman ja perifeerisen, suhteellisen koskemattoman erämaamaiseman kuvaamiseen (Palin 1999, 219-220). Asutettua kulttuurimaisemaa representoitiin kuvataiteessa kultakaudellakin, mutta nähdäkseni juuri erämaata esittävät maisemankuvaukset ovat erityisesti niitä, joiden sisältämät elementit ovat vakiintuneet suomalaisen maiseman kanonisiksi esittämisen tavoiksi ja suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan tuottamisen tavoiksi.

Tavoista, joilla näitä perinteisiä maisemateemoja tai maisematyyppejä on suomalaisessa kuvataiteessa kuvattu, paradigmaattisin suomalainen maisema on ylhäältä kuvattu metsää ja järveä esittävä panoraamamaisema (Palin 1999, 219; Lukkarinen & Waenerberg 2004, 38-43). Katsojan etäisyys maisemaan ja maiseman laajuus kuvauksessa ovat tyypillisiä perinteisille suomalaisen maiseman esittämisen tavoille. Maiseman laajuudella tarkoitetaan korkealta nähtyä maisemaa, joka laajuudessaan jatkuu kuvan reunojen ulkopuolelle luoden mielikuvan samanlaisena jatkuvasta maisemasta ja katsojasta etäällä olevasta maisemasta (Lukkarinen & Waenerberg 2004, 40). Katsojan paikka ja esittämisen kulma on tällainen useiden kultakauden mestareiden useissa maisemamaalauksissa. Tällaiset katsojan paikka ja esittämisen kulma suomalaisen maiseman kansallisessa, perinteisessä esittämisessä ovat omiaan mystifioimaan ja jopa pyhittämään Suomea isänmaana ja kansallisena visuaalisena tilana samaan tapaan kuin J.L. Runeberg – ja myös Zacharias Topelius omilla matkoillaan – kuvasi kirjallisesti Sisä-Suomesta jo 1830-luvulla ”löytämänsä” ”aitoa” Suomea, jota hän alkoi pitää pyhänä (Lassila 2000, 33-34, 41). En katso tarpeelliseksi eritellä ja perustella tämän enempää suomalaisen maiseman kansallisia visuaalisen esittämisen perinteisiä tapoja tässä luvussa. Oletan, että suomalainen lukijani tietää ja tunnistaa tällaisia esittämisen tapoja nähdessään niitä aineistoni kuvissa. Erittelen kuitenkin

perinteisiä maiseman visuaalisen esittämisen tapoja jonkin verran lisää luvussa 5 aineiston analyysin lomassa.

## 4. PROBLEMAATTINEN KUVA

### 4.1. Lähtökohtana kuvallinen käänne

Lähtökohdaksi kuvan ja erityisesti valokuvan tarkasteluun sopii ymmärtää kuva osana visuaalista Janne Seppäsen tapaan: kuvallisuus on aina visuaalista, mutta visuaalisuus tarkoittaa enemmän kuin kuvaa, sillä kuva on yksi visuaalisuuden muoto (Seppäsen 2001, 37). Tosin myös kuvan käsite on laaja ja moniulotteinen: kuvalla voidaan tarkoittaa esimerkiksi fyysisiä esineitä, kuten taide-esineitä, niiden sisältöä eli representaatiota, joka lienee tavallisin kuvan määritelmä; ihmisen psyykkisiä ominaisuuksia, kuten mielikuvitusta, unia, ja muistia; kielen piirteitä, kuten kielikuvia sekä kuvan ja muiden aisteihin perustuvien havaintokanavien, kuten kuulon, yhdistelmiä ja kokonaisuuksia, kuten elokuvaa visuaalis-auditiivisena tuotteena (Mitchell 2005, 2).

En pidä tarpeellisena tutkimuskysymykseni kannalta määritellä visuaalista erityisesti, sillä kuvan ja erityisesti valokuvan käsite ovat tutkimuskysymykselleni tärkeämpiä. On kuitenkin relevanttia tuoda visuaalisuuden käsite lyhyesti esille. Visuaalisuuden käsite toimii temaattisena kehyksenä tutkielmani teoreettisille lähtökohdille kansakunnan visuaalisesta puolesta, narratiivin käsitteen soveltamisesta visuaalisen alueelle ja kuvalliselle aineistolleni ja sen analyysille.

Visuaalisuudesta ja kuvasta keskustellaan nykyään vilkkaasti tieteen aloilla ja niiden välillä, esimerkiksi kysymyksistä kuvan asemasta tiedon tuottamisessa, kuten kuvasta tieteellisen tutkimuksen tutkimusmateriaalina. Mitchellin (1994b) ajatusta kuvallisesta käännteestä (*pictorial turn*) pidetään yhtenä merkittävimmistä muutaman viime vuosikymmenen käsitteellisistä avauksista visuaalisuuden ja kuvan monista merkityksistä, mahdollisuuksista ja asemasta tieteellisessä tutkimuksessa. Kuvallisen käänteen käsitteestä on tullut suosittu etenkin kulttuurintutkimuksen alalla, mutta käsite soveltuu muihinkin tieteenaloihin, kuten politiikan tutkimukseen, kulloisenkin tutkimuksen tutkimusasetelmasta riippuen.

Kuvallisen käänteen käsitteellä Mitchell problematisoi nykyculttuurin lisääntyvää visuaalisuutta – globaalia ja arkista tosiasiaa, jota tieteellinen tutkimus ei voi jättää huomioimatta. Koskaan aikaisemmin ei ole eletty sellaisessa kuvallisessa

yltäkylläisyydessä kuin 2000-luvulla. Ennen kokematon teknologinen kehitys 1900-luvulla merkitsi myös kuvien tuottamisen ja leviämisen laaja-alaista kehittymistä: kuvallisuus levisi vahvasti uusille alueille ja liitettiin mitä moninaisimpiin käyttöyhteyksiin, kuten markkinatalouden, tiedotusvälineiden ja valvontasovellusten palvelukseen (Seppänen 2001, 38). Kuvallisen käänteän käsitteessä ei olekaan kyseessä pyrkimys kehittää koko visuaalisen representaation kattavaa teoriaa tai mitään sen kaltaista, vaan kutsua huomaamaan, että visuaalisuudella ja kuvalla on ohittamattoman merkityksellinen asema ihmistieteissä tänä päivänä, ja vedota keskustelemaan siitä ja problematisoimaan sitä (Mitchell 1994b, 13).

Kuvallisen käänteän käsitteen sisältämä ajastus kuvien ja visuaalisuuden ja lisäksi katseen ja katsomisen kysymysten liittämistä vankemmin tieteelliseen tietoon ei ole sinänsä uusi. Jo Antiikin Kreikassa ajattelun visuaalinen puoli sisältyi käsitykseen tiedosta ja tiedon tuottamisesta. Siellä termi *theatai*, josta juontuu myöhempi sana teoria, viittasi speaktaakkelin, kuten näytelmän, katsomiseen ja katsomisen kohteen herättämiin ajatuksiin ja arvioihin, eli vuorovaikutukseen teoksen ja katsojan välillä. Termi *theatai* sisälsi sekä katsomisen että verbaalisen ajattelemisen tiedon muodostumisen ja tuottamisen samanarvoisina ja yhtä tärkeinä osina. (Arendt 1978, 93.)

*Theatai*, ymmärrys visuaalisuuden, katseen ja katsomisen merkityksestä ja voimasta tiedolle ja sen tuottamiselle on kuitenkin väistynyt länsimaisen ajattelun historiassa ja länsimaisen tieteen traditiossa viimeistään valistuksen ajan myötä. Valistuksen ajasta lähtien moderniin tieteenkäsitykseen, jonka valistus itse asiassa synnytti, on sisältynyt hegemonisena premissinä, että todellisuus ja ajattelu kielellisenä, ei visuaalisena, ja rationaalisena toimintana ovat suhteessa toisiinsa ja tuottavat vuorovaikutuksessa oikeaa, todeksi todistettavaa tietoa maailmasta. Nähdäkseni on kuitenkin kyseenalaista väittää, että visuaalisuus, katse ja katsominen tiedon ja tietämisen piirteinä olisivat tyystin kadonneet länsimaisesta tieteen käsityksestä antiikin ajan jälkeen. Perustuuhan esimerkiksi luonnontiede pitkälti katseen avulla tapahtuvaan havainnointiin, jossa kiinnostavinta on tässä yhteydessä, että katsetta, katsomista ja havainnointia pidetään objektiivisena toimintana.

Mitchellin kuvallisen käänteän käsitteen relevanssi tutkielmalleni piilee kolmessa seikassa. Ensiksi, aloittaakseni viittaamastani luonnontieteen niin sanotusta objektiivisesta katseesta, jo tässä katse ja katsominen problematisoituvat. Luonnontieteen katse näet on

lähtökohtaisesti ja modernin tieteenihanteen tradition mukaisesti objektiivinen ja objektiivisesti havainnoiva katse. Kuvallisen käänteän käsitteen implikoima katse on kuitenkin olennaisesti jotakin muuta kuin objektiivisesti havainnoiva: se on tulkitseva, subjektiivinen ja kontekstuaalinen. Näin ollen kuvallisen käänteän käsitteen pohjalta on mahdollista problematisoida myös katsetta ja katsomista kuvien ja kuvallisuuden lisäksi.

Toiseksi, kuvallisen käänteän käsite avaa tilan lähestyä kuvallista materiaalia omanlaisenaan, kirjoitetusta tekstistä suhteellisen riippumattomana alueena, kuten lehtivalokuvaa tietystä määrin irrallisena jutun tekstistä, painottaen sen erilaisuutta ja monimutkaisuutta suhteessa kirjoitettuun tekstiin. Mitchell pohjaa kuvallisen käänteän käsitteen Richard Rortyn tapaan tarkastella filosofian historiaa sarjana käänteitä, joista jokainen on Rortyn mukaan asettanut tiedon ja tietämisen kriteerejä ja tapoja uudella tavalla: esimerkkinä kielellisen käänteän sisältämä käsitys todellisuuden tekstuaalisesta ja diskursiivisesta luonteesta (Mitchell 1994b, 11). Kuvallisen käänteän käsitteellä on mahdollista tarkastella todellisuutta kuvallisuuden lähtökohdista.

Kolmanneksi, tulkitsean kuvallisen käänteän käsitettä irrottautumisena kielellisen käänteän todellisuuskäsityksestä mitä tulee tekstin ymmärtämiseen kirjoitettuna tekstinä ja sen asemaan todellisuuden luojana. Kuvallisen käänteän käsite tematisoi katsomista, tutkijan ja katsojan kontekstia, visuaalisuutta ja kuvaa erityisinä tutkimusmateriaaleina ja tutkimusasetelmien ulottuvuuksina ja korostaa näin kuvien ja niiden tulkitsemisen omia käytäntöjä ja mahdollisuuksia tuottaa tietoa niiden kautta. Lisäksi kuvallisen käänteän käsite liittyy edellä erityisesti Lyotardin pohjalta pohtimaani konstruktivistiseen tiedon käsitykseen erona modernista, positivistisesta, niin sanottujen metanarratiivien määrittelemästä tieteellisestä tiedosta tieteenkäsityksestä. Liitänkin kuvallisen käänteän käsitteen osaksi postmodernia ja konstruktivistista tiedonkäsitystä, johon tutkielmani teoreettisesti kiinnittyy myös narratiivisessa ja kansakuntaa konstruktiona käsittelevässä lähestymistavassaan.

## 4.2. Tulkinnallinen kuva

Barthesin näkemykset valokuvasta ovat muovanneet keskeisesti kuvantutkimusta, vaikka kaiken kaikkiaan Barthes kirjoitti valokuvasta vähän. Barthesin valokuvaa käsittelevien tekstien merkitys kuvantutkimukselle on erityisesti siinä, että hän oli ensimmäisiä, jotka ylipäätään ryhtyivät tutkimaan ja käsitteellistämään valokuvaa, ja loivat samalla peruskäsitteitä valokuvan tutkimiselle kauan ennen kuin valokuvaa alettiin tutkia laajalti saati puhua visuaalisesta kulttuurista (Seppänen 2005, 111-112, 115).

Artikkelissaan *Sanoma* valokuvassa (1984/[1961]) Barthes määrittelee ja esittelee denotaation ja konnotaation käsitteet. Niistä tuli pian valokuvantutkimuksen peruskäsitteitä, ja niiden avulla Barthes problematisoi artikkelissaan valokuvaa yleisesti ja lehtivalokuvaa valokuvan lajina. Nähdäkseni ei ole ratkaisevan tärkeää painottaa nimenomaan lehtivalokuvaa denotaation ja konnotaation käsitteiden yhteydessä, sillä ne soveltuvat valokuvan tarkasteluun myös yleisesti, ja tulkintani mukaan Barthes itse asiassa irrottautuu artikkelissaan *Sanoma* valokuvassa (1984/[1961]) loppua kohden nimenomaan lehtivalokuvasta käsitteiden sovellusalueena ja alkaa puhua valokuvasta yleisesti.

Denotaatiolla Barthes tarkoittaa klassista valokuvaan liitettyä olettamusta: valokuvaa todellisuuden kanssa analogisena, objektiivisena ja koodittomana sanomana, johon ei sellaisenaan sisälly merkityksiä. Ongelmallista Barthesin mukaan on, että valokuva on myös mitä suurimmissa määrin merkityksellinen, konnotatiivinen. Konnotaatio viittaa Barthesilla valokuvan merkityksellisyyteen. Konnotaatio sisältää kulttuurisen, ajallisen, historiallisen, sosiaalisen, yhteiskunnallisen ja mahdollisen muun kontekstuaalisen merkkiaineksen, joka määrittää, miten valokuvaa katsotaan, millaisia merkityksiä valokuvalle annetaan ja miten sitä tulkitaan. Barthesin mukaan konnotaation muodostava aines määrittää lopulta, millaista on valokuvan retoriikka. Barthesin pohjalta väitänkin, että valokuvaa ei ole mahdollista katsoa ilman konnotaatioita, vaan valokuva on tällä tavoin mitä yhteiskunnallisin instituutio ja siten poliittisesti latautunut. Nähdäkseni Barthesin problematisoimat denotaation ja konnotaation käsitteet ovat merkityksellisiä erityisesti siksi, koska niihin tiivistyy erityisesti valokuvaan, mutta kuvaan laajemminkin ja sen myötä kuvan katsomiseen ja tulkitsemiseen, eksplisiittisesti sisältyvä, klassinen ongelma. Barthes kutsuu tätä ongelmaa valokuvan paradoksiksi. Valokuva on paradoksaalinen, koska se on samaan aikaan denotatiivinen *ja* konnotatiivinen: katseen alla valokuva



muuttuu koodittomasta sanomasta koodatuksi eli merkitykselliseksi, mutta ei menetä silti denotatiivisuuttaan. (Barthes 1984/[1961], 122-124, 132-133, 137; Barthes 1986/[1964], 88.)

Nähdäkseni valokuvan denotatiivisuus ymmärrettynä kuvan esittämäksi objektiiviseksi kuvaksi todellisuudesta, todellisuuden analogiaksi, kyseenalaistuu heti, kun valokuvaa tarkastellaan lähemmin esimerkiksi kuvaajan ja valokuvaan sisältyvien valintojen näkökulmasta, kuten osoitan myöhemmin. Don Slater kiistää argumentillaan kuvan puhtaan denotatiivisuuden mahdollisuudesta valokuvan perinteisesti oletetun objektiivisuuden väittämällä, että denotaatiota voi lopulta pitää valokuvan perimmäisenä konnotaationa: tällöin denotaatio ei tarkoita muuta kuin valokuvan ”representoivaa realismia”, eräänlaista valokuvan sisäänrakennettua hämäystä, muka-analogiaa todellisuudesta (Slater 1995, 232).

Barthesin ja Slaterin argumentit sopivat pohjustamaan käsitystäni, että valokuvia ja kuvia on mahdotonta katsoa neutraalisti, sillä katsomisen tapahtuma on tulkinnallinen, ja että valokuvat ja muut kuvat eivät ole koskaan neutraaleja, pelkkiä kuvia. Jo tässä valokuvaan ja kuvaan sisältyy poliittinen elementti, joka kiinnittyy katsomiseen ja tulkitsemiseen: katsomista ja tulkitsemista voidaan pitää poliittisina tekoina. Ei ole olemassa oikeita tapoja katsoa ja tulkita, vaan katsominen ja tulkitseminen, tai tulkinnan esittäminen, on lähtökohtaisesti kiistalle ja väittelylle altista toimintaa.

Laajemmin kuvien katsomisen ja tulkinnan esittämisen niistä politisoi kuvien katsomisen ja tulkitsemisen kontekstuaalisuus, tai Barthesin käsittein konnotatiivisuus. Seppänen ilmaisee saman asian väittämällä, että kuvien katsomista ja tulkitsemista ohjaavat tiettyssä – mutta nähdäkseni ratkaisevassa – määrin yhteiset, jaetut kulttuuriset rakenteet, jotka määrittävät, millaisia merkityksiä kuville kulloinkin annetaan (Seppänen 2001, 76). Jos myös kuvan katsojan kontekstia pitää kuvan konnotaationa, vaikuttaa yhä mahdottomammalta, että kuva voisi koskaan olla neutraali. Katsoja on lähtökohtaisesti sitoutunut aina kontekstiin, kuten sosiaaliseen, kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen yhteyteen, mikä määrittää tapoja, joilla hän katsoo kuvia ja tekee niistä tulkintoja.

Pauline von Bonsdorffin argumentti suomalaisten perinnemaisemien katsomisen ongelmallisuudesta havainnollistaa tutkimuskysymykseeni ja tulkintaani kuva-aineistostani sisältyvää ajallista perspektiiviä ja jännitettä suomalaiseen visuaaliseen kansalliseen tilaan. von Bonsdorff väittää, että katsoessaan suomalaista perinnemaisemaa esittäviä

representaatioita, kuten suomalaisen kuvataiteen kultakauden maalauksia, nykykatsoja havaitsee välittömästi ajallisen ja kulttuurisen särön, jopa murroksen, verrattuna esimerkiksi maalausten syntyajankohdan aikalaisiin. Heille niiden esittämä maisema oli tuttua visuaalista tilaa ja visuaalista todellisuutta ja usein elinympäristö, sillä suuri osa esimerkiksi kultakauden maalauksista esittää maaseutu- tai erämaisemaa, jollaisiin aikalainen saattoi samaistua:

”...symbolin asemaan nostettu maisema – erämaa tai viljelysmaisema – on jokin sellainen, joka meillä *on*, sen sijaan että *olisimme* siinä. Maiseman ihailija on toisin sanoen etäännytynyt maisemasta, hän ei elä siinä, vaan arvostaa pohtivan välimatkan päästä kokonaisuutta, jota kansa asustaa ja jota hän voi kyllä ajatella omana lähtökohtanaan, ponnahtauslautanaan ja synnyinmaanaan.” (von Bonsdorff 2005, 48.)

von Bonsdorffin ajatus siitä, että maisema ”on” sen sijaan, että siinä ”oltaisiin” on erityisen kuvaava kuvien tulkinnan kontekstuaalisuuden kannalta kahdella tavalla. Ensiksi, suomalaisen kansakunnan visuaalista kansallista tilaa kanonisesti esitettyä ja esittämisen suhdetta aineistoni valokuviiin on mahdollista analysoida narratiivisesti uskottavasti vain konkreettisen, kulttuurisen ja ajallisen etäisyyden päästä. Lisäksi ajallisen ja kulttuurisen etäisyyden on oltava riittävän pitkä, jotta kansallinen visuaalinen esittäminen on varmasti vakiintunut, jopa kanonisoitunut, ja jotta kritiikki olisi mahdollista. Kyse on suhteesta suomalaisen maiseman kansallisen, perinteisen visuaalisen esittämisen ja nykyajan välillä. Tutkijana katsomisen ja tulkitsemisen kontekstini on yhtäältä sama kanonisen esittämisen kanssa ja toisaalta siitä eriytynyt.

Toiseksi, maiseman onkin ”oltava”, vaikka en tutkijana ”ole” siinä, narratiivisen kritiikin ja narratiivin kritiikin vuoksi. Toisin sanoen konnotaatioiden tulee olla olemassa mutta niin tulee myös ajallisen jännitteen. Tarkoitän tässä konnotaatioilla sitä, että suomalaisena katsojana ja tulkitsijana olen tietoinen, millaisia visuaalisen esittämisen tapoja sisältyy suomalaisen maiseman kansalliseen perinteiseen esittämiseen ja että tämä tietoisuuteni mahdollistaa aineistoni valokuvien katsomisen. Se ikään kuin ohjaa ja määrittää katsomista tästä kansallisesta lähtökohdasta konnotatiivisena. Kontekstiini katsojana, tulkitsijana ja tutkijana sisältyy samaistumista ja erillisyyttä suhteessa suomalaisen maiseman kansalliseen esittämisen perinteeseen.

### 4.3. Valokuva erityisenä kuvana

Koska tutkimusaineistoni koostuu lehtivalokuvista, on perusteltua avata lisää valokuvan problematiikkaa kuvatyypinä ja sitä kautta syventää representaation problematiikkaa. Teknologisen kehityksen yhdistymisestä kuvaan ja kuvatuotantoon 1800-luvun alussa seurasi valokuvan, uuden kuvatyypin, keksiminen ja kehittyminen. Valokuvauksen merkittävimpiä varhaisia innovaatioita, ellei merkittävin, on daguerreotype, ranskalaisen L. J. M. Daguerren kehittämä varhainen valokuvausmenetelmä. Daguerreotype tarkoittaa valokuvausmenetelmää ja menetelmällä saavutettavaa tuotetta, varhaista valokuvaa: daguerreotype-menetelmällä voitiin synnyttää ensimmäistä kertaa teknisin ja kemiallisin menetelmin tarkkoja, valokuvamaisia kuvia ympäristöstä hopeoidulle kuparilevyille. Valokuvauksen katsotaankin yleisesti alkaneen daguerreotypesta. Sanomattakin on selvää, että valokuvaus on kehittynyt teknisesti valtavasti sitten daguerreotypen keksimisen, mutta valokuvaan ja muihin kuviin liittyvä problematiikka ei ole kadonnut. Päinvastoin, muun muassa kuvallisen käänteen käsitteen tieteellisessä kontekstissa implikoima nykykulttuurin alati leviävä kuvallisuus ja kuvatuotanto omine kysymyksineen, kuten kysymykset digitaalisesta kuvamanipulaatiosta, pitävät valokuvaan ja kuvaan yleensä liittyviä kysymyksiä jatkuvasti esillä ja korostavat tarvetta niiden tutkimiseen.

Daguerreotype varhaisena valokuvausmenetelmänä on kiinnostava sen suhteessa kuvan ikaikaiseen representaation problematiikkaan, jonka eräs käsitteellistämisen tapa ovat edellä pohtimani Barthesin denotaation ja konnotaation käsitteet. Representaatio on keskeinen käsite visuaalisesta ja kuvasta puhuttaessa. Representaatio viittaa esittämiseen ja merkityksen tuottamiseen esimerkiksi äänellisesti, kuvallisesti ja verbaalisesti, ja viittaa aina sellaisiin asioihin, kuten miellelyhtymiin, kulttuurisesti jaettuihin asioihin ja tulkintoihin, jotka eivät sisälly suoraan siihen itseensä, eli on suhde sen, mitä se näyttää ja mihin se viittaa, välillä (Garcia 2007, 29; Seppänen 2005, 82). Tristan Garcia kutsuu viehättävästi ”kuvan viehätysvoimaksi” (”le charme de l’image”) kuvan problemaattista, samanaikaista objektiivisuutta ja subjektiivisuutta: hänen mukaansa kuvan viehätysvoima ja salaisuus piilee olemuksellisesti kuvan objektiivisuuden tai esineluonteen, kuvan sisällön, representaation, ja representaation tulkinnan monimutkaisessa suhteessa (Garcia 2007, 46.) Paikannan tämän suhteen nimenomaan kuvan ja kuvan katsojan väliin – ja tarkemmin sanottuna kuvan, kuvan katsojan ja kuvan tekijän väliin.

Kuvan kyky representoida heijastelee yhtäältä kuvan olemusta ja toisaalta sitä, että kuva tulkitaan aina representaatioksi. Garcia ymmärtää kuvan yhtäältä objektiiviseksi (*image-objet*), itsen ulkopuoliseksi, esineen luonteiseksi asiaksi, joka lähtökohtaisesti on olemassa kaikille yhdenlaisena ja samanlaisena, ja tässä kohdin väite kuvan objektiivisuudesta pitää nähdäkseni paikkansa Toisaalta kuva on aina kiistatta subjektiivinen (*image-sujet*), kun kuva ymmärretään yksilöllisenä ja muille näkymättömänä kuvana, kuten unena tai mielikuvana, ja erityisesti kun kuva ymmärretään yksilöllisen katseen ja katsomisen kohteena. (Garcia 2007, 50-51.)

Tulkintani mukaan kuvan ei ole mahdollista olla objektiivinen *tai* subjektiivinen, vaan representaatioluonteensa vuoksi kuva on väistämättä molempia samaan aikaan. Kuvan representaatioluonne altistaa implisiittisesti kuvan subjektiiviselle katseelle ja tulkinnalle, jolloin kuva lakkaa olemasta ”pelkkä” objekti. Esimerkiksi taulu taideteoksena on valmistumisensa jälkeen olemassa esineenä, objektina, ihmisistä riippumatta, mutta välittömästi, kun joku luo siihen katseensa, siitä tulee representaationa subjektiivisen tulkinnan kohde. Juuri katse vaikuttaa olevan se risteyskohta, jossa kuvan objektiluonne ja subjektiivisuus kohtaavat toisensa. Pidemmälle ajateltuna, yksin kuvan representaatioluonne kyseenalaistaa kuvan väitetyn objektiluonteen, sillä representaatio edellyttää ja viittaa tekijänsä valintoihin siitä, mitä representaatio esittää ja millainen representaatio on. Pohdin tätä myöhemmin valokuvaajan suhteessa valokuvaan.

Kiinnostavaa on lisäksi pohtia kuvan subjektiivisen tulkitsemisen kollektiivisia ulottuvuuksia. Kuinka subjektiivisesti oikeastaan tulkitsemme kuvia? Kun ajatus suhteutetaan Barthesin konnotaation käsitteeseen ja konnotaatioita määritteleviin monimuotoisiin kontekstuaalisiin seikkoihin, kuten yhteiseen ja jaettuun kulttuuriin ja yhteiskuntaan, eikö kuvien subjektiivinen tulkinta ole lopulta väkisin jossain määrin kollektiivista. Tutkimusasetelmaani suhteutettuna tämä tarkoittaa, että kansallinen määreenä on ymmärrettävissä kansakunnan parissa jaetuksi konnotaatioksi tai vähintään konnotaatiota määrittäväksi asiaksi. Tämä tarkoittaa, että kansallinen konnotaationa ohjaa kansalliseksi miellettyjen kuvien ja kansallisia elementtejä sisältävien kuvien katsomista ja tulkitsemista. Kansallinen määreenä auttaa tunnistamaan kuvia kansallisiksi sekä kollektiivisella että subjektiivisella tasolla. Siksi maiseman ”epäkansallisen” visuaalisen esittämisen erittely ja tarkastelu kansallisen kertomuksen kontekstissa avaa tilan kansallisen kertomuksen kritiikille konnotaation näkökulmasta. Kansallinen kertomus määrittelee myös kollektiivisia, kuviin liittyviä kansallisia konnotaatioita.

Valokuva kuvatyypinä suhteutuu kuvan representaation problematiikkaan erityisellä tavalla, koska valokuvaa perinteisesti pidetään toisen tyyppisistä kuvista, kuten maalauksista, poiketen todempana tai luotettavampana kuvana, ikään kuin kuvana ilman representaatioluonnetta. Slater pitää valokuvan paradoksina samaan tyyliin kuin Barthes edellä, että valokuva on ymmärrettävissä samaan aikaan sekä representaationa, esittävänä käytäntönä, että teknisenä käytäntönä ja siten soveltuvana objektiiviseksi väitettyyn tieteelliseen havainnointiin. Slaterin mukaan valokuvassa kuvan representaatioluonne yhdistyy modernin ajan tekniseen kehitykseen, pyrkimykseen rationaaliseen ja sekulaariin selitykseen maailmasta ja objektiivisuuteen tieteessä. Perinteinen oletus valokuvasta objektiivisena, todellisuuden mekaanisena toisintona sitoo valokuvan moderniin ajatteluun ja moderniin tieteenihanteeseen – moderniin tapaan katsoa. Se tarkoittaa käsitystä valokuvasta ennen kaikkea empiristispositivistisen tieteenkäsityksen mukaisena objektiivisena havaintovälineenä ja siten valokuvaa tosiasioiden havaitsemisen hegemonian vahvistajana ilmiöille annettujen merkitysten sijaan. (Slater 1995, 219-220.)

Slater esittää valokuvan problematiikkaan kiinnostavan ratkaisun, joka tuo esiin valokuvan erityisyyden kuvatyypinä. Hän lähestyy valokuvaa sen objektiivisuuden ja representaatioluonteen, tai tieteellisyyden ja taiteellisuuden, jos niin halutaan sanoa, yhdistelmänä, taiteellisuutena (*artistry*). Varhainen valokuva taiteellisenä kiehtoi Slaterin mukaan aikalaisia, 1800-luvun alun ja puolivälin eurooppalaisia, ”luonnollisella taikuudellaan” (”natural magic”). Valokuvaus tieteellisenä keksintönä ja teknologiana mahdollisti kuvarepresentaatioiden luomisen taianomaisesti, sillä valokuvasta ei näe tekniikkaa, jolla valokuva on syntynyt. Metaforaan valokuvan ”luonnollisesta taiasta” tiivistyy valokuvan tekninen ja representoiva luonne. Valokuvateknologian avulla luodaan simulaatioita ja representaatioita ympäröivästä maailmasta, jotka ovat simulaatioita ja representaatioita juuri siksi, että ne eivät ole analogia todellisuuteen. Silti ne eivät olisi mahdollisia ilman valokuvauksessa tarvittavaa teknologiaa. (Garcia 2007 Baziniin [1962] viitaten, 231-232; Slater 1995, 219-220.)

Lopuksi tarkastelen valokuvaajan ja valokuvan suhdetta. Garcia problematisoi valokuvaajan suhdetta valokuvaan termeillä *prise* ja *donné*<sup>4</sup>. *Donné* viittaa konkreettiseen

---

<sup>4</sup> Termien *prise* ja *donné* merkitys valokuvan kontekstissa avautuu nähäkseni paremmin tarkastelemalla niiden kirjaimellista merkitystä. Tällainen tarkastelu havainnollistaa osuvasti valokuvaajan valtaa valokuvaan. *Donner* on ranskan verbi, joka tarkoittaa yleisimmässä merkityksessään *antamista* konkreettisesti ja kuvainnollisesti. *Donné* on *donner*-verbin muoto partisiipin perfektissä, jolloin merkitys vastaa suomessa *antamista* perfektissä ja imperfektissä. *Prendre* on ranskan verbi, joka tarkoittaa kahdessa

ympäristöön, olosuhteisiin ja hetkeen, kontekstiin, jossa valokuvaaja ottaa valokuvan. *Donné* ilmaisee ikään kuin valokuvan raaka-ainetta, joka määrittää, millainen valokuvasta tulee ja millä ehdoilla kuvaaja ottaa kuvan. *Prise* viittaa valokuvaajan tekemiin kuvallisiin valintoihin, kuten valokuvan rajaukseen, kuvakulmaan ja etäisyyteen kohteesta. Toisin sanoen termit *donné* ja *prise* valokuvaajan ja valokuvan suhdetta problematisoidessaan vahvistavat edellä argumentoimaani väitettä, että valokuva muiden kuvien tapaan ei ole koskaan neutraali.

Valokuvaajalla on aina intentio valokuvan ottaessaan: valokuvaaja ei kuvaa sattumanvaraisesti, vaan tekee valintoja, mitä sisällyttää kuvaansa ja mitä jättää sen ulkopuolelle. Garcian mukaan valokuvan representaatioluonteen ja todellisuusanalogian raja hämärtyy erityisesti valokuvajournalismissa. Esimerkiksi Robert Capan valokuvat sodista näyttävät siinä määrin todentuntuilta ja objektiivisilta, todellisuutta sellaisenaan esittävilä, että hänen valokuviansa katsojan on yllättävän helppoa unohtaa Capan valokuvien olevan hänen valintojensa tuloksia kuvaajana. Valokuvajournalismissa valokuvat eivät määrity puhtaasti *donné*n mukaan. Samoin esimerkiksi Henri Cartier-Bressonin valokuvien todentuntuutta, hänen kuuluisaa kykyään vangita hetki valokuviansa, tulisi lähestyä pikemminkin valokuvausmetodinä kuin objektiivisena esityksenä todellisuudesta. (Garcia 2007, 232-233, 236.)

Aineistoni valokuvien tutkijana ja tulkitsijana käyn keskustelua aineistoni valokuvien kuvaajien kanssa. On tärkeää tuoda esille tämä seikka, sillä valokuvaajan valinnat vaikuttavat ohittamattoman paljon siihen, millainen valokuvasta tulee. Aina voisi valita ja päättää esittää toisinkin. Vaikka en tunne aineistoni valokuvien kuvaajien intentioita hetkinä, jolloin he ottivat aineistokseni valitsemani valokuvat, eikä sitä ole tutkimuskysymyksen kannalta relevanttia yrittää selvittää, tuo pohdinta valokuvaajan roolista aineiston valokuvien analyysiin oman pienen sivujuonteensa esimerkiksi kuvakulmien pohtimisen kautta. On lisäksi tarpeen huomioida, että nykyään valokuvajournalismissa siinä missä kaikessa kuvantuotannossa valokuvaajan valta valokuvaan ei rajoitu valintoihin kameran käyttämisessä, kuvien rajaamisessa ja muissa

---

yleisimmässä merkityksessään *ottamista* ja *tarttumista* konkreettisesti ja kuvainnollisesti. *Prise* on *prendre*-verbin muoto partisiipin perfektissä, ja kuten yllä, sen merkitys vastaa suomessa *ottamista* ja *tarttumista* imperfektissä ja perfektissä. Näiden verbien kirjaimellisten merkitysten kautta tulkitsen Garcian termejä *prise* ja *donné* valokuvan kontekstissa seuraavasti. *Donné* viittaa valokuvaajan ”raakamateriaaliin”, tilaan ja puitteisiin – siihen, mitä hänelle ”annetaan” valokuvan ottamisen hetkellä – ja *prise* viittaa siihen, mitä valokuvaaja tuosta ”raakamateriaalista” valokuvaan valitsee ja vastaavasti jättää valokuvasta pois.

asioissa, sillä valokuvien digitaalinen muokkaaminen lehtien toimitusten kuvaosastoilla laajentaa valokuvien muokkaamisen mahdollisuuksia ja siten vaikuttaa merkittävästi siihen, millainen yksittäisestä, lehtijuttuun liitettävästä valokuvasta lopulta tulee.

Valokuva näyttäytyy tilana, johon sisältyy yhtäältä valokuvan esineluonteen kannalta yhtäältä moderni, objektiivinen, havainnoille avoin ulottuvuus. Toisaalta valokuva representaatioluonteisena kuvana altistuu tulkitsevalle ja subjektiiviselle katseelle sekä taiteellisille ominaisuuksille. Väitän valokuvassa tieteen kontekstissa vaikuttavan näin moderni (objektiviisuus ja havainnot) ja postmoderni tai konstruktivistinen (representaatio ja tulkinnallisuus) suuntaus. Nämä kaksi ulottuvuutta tekevät valokuvasta kuvatyypinä erityisen. Valokuva ei ole kuvana lähtökohtaisesti verrattavissa esimerkiksi maalaukseen taideteoksena, sillä valokuvalla on aina tekninen, teknologinen ja dokumentoiva ulottuvuutensa, vaikka valokuva representatiivisena kuvana ei ole analogia todellisuuteen. Valokuva avoimena ja ambivalenttina tilana representaation ja objektiivisuuden välisen jännitteensä takia on myös tutkimusaineistona erityinen, sillä se mahdollistaa hyvin vaihtelevia tutkimuslähtökohtia. Valokuva on erityinen kuva tutkimusmateriaalina ja tulkinnan kohteena, koska se ei kiinnity mihinkään kuvagenreen tavalla, joka voisi vaikuttaa lähtökohtaisesti sen tulkintaan toisin kuin tiettyä taidesuuntausta edustava maalaus. Pidän tätä mahdollisuuksien horisonttia ennen kaikkea valokuvan vahvuutena.

## 5. SUOMALAISIA MAISEMIA LEHTIVALOKUVISSA

Siirryn analysoimaan aineistoani. Esittelen aineistoni valokuvat yksitellen, kunkin vuorollaan tarkastelun edetessä. Narratiivisen lukutapani vuoksi aineiston valokuvien ilmeinen ja välitön sisältö ei ole olennaista, vaikka silläkin on tarkastelussa merkityksensä. Narratiiviselle lukutavalleni on olennaista, miten tulkitsen valokuvia ja mitä niistä tulkitsen esiin maiseman visuaalisesta esittämisestä osana suomalaista kansallista visuaalista tilaa.

Jaan valokuvien analyysin neljään temaattiseen alalukuun. Olen järjestänyt valokuvat neljäksi temaattiseksi alaluvuksi. Tarkastelun edetessä siirryn perinteisen esittämisen homologian tarkastelemisesta yhä selkeämmin kohti paralogista tulkintaa valokuvien esittämistä maisemista suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana. Alaluvussa 5.1 analysoin perinteiseen maiseman esittämisen tapaan kiinnittyviä tapoja esittää suomalaista maisemaa. Alaluvussa 5.2 tulkitsen siihen sisällyttämiäni valokuvia kaksisuuntaisina representaatioina maiseman ja suomalaisen visuaalisen kansallisen tilan konkreettisesta muuttumisesta ja tämän muutoksen ambivalentista heijastumisesta maiseman esittämiseen. Alaluvussa 5.3 siirryn tulkitsemaan kuvia, jotka esittävät perinteisestä esittämisen tavasta selkeämmin poikkeavia maisemia. Tarkastelen niihin sisältyviä viitteitä perinteiseen esittämiseen ja mahdollisesti perinteestä poikkeavaan esittämisen tapoihin. Alkaa hahmottua uusi visuaalinen Suomi-kertomus. Lopuksi alaluvussa 5.4 problematisoin maisemia esittäviä valokuvista tulkitsemaani narratiivista kerroksellisuutta suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan esittämisen kannalta.

### 5.1. Suomi erämaana helikopteriperspektiivistä

Toimittaja Ilkka Malmbergin ja valokuvaaja Hannes Heikuran reportaasin *Viikko lintuna* (Kuukausiliite 7/2008) valokuvissa Suomea esitetään nimenomaan maisemina. Valokuvissa Suomea esitetään korkealta ilmasta ja tässä tapauksessa paremmin ilmaistuna helikopteriperspektiivistä, sillä reportaasissa kerrotaan Suomesta ja kuvataan sitä sellaisena kuin Suomi näyttäytyy halki maan ulottuvalla helikopterilennolla. Reportaasimatkan tuloksena syntyi lisäksi valokuvateos (Heikura & Malmberg 2008), joka sisältää ainoastaan korkealta maiseman yltä otettuja valokuvia Suomesta. Kirjan johdannossa Malmberg



kertoo kirjan syntyneen *Viikko lintuna* -reportaasin saamasta runsaasta ja innostuneesta lukijapalautteesta. Jos ja kun päätös koostaa reportaasimatkan valokuvista erillinen kuvakirja syntyi pelkästään lukijapalautteen laadun ja määrän perusteella, voi olettaa yleisön kiinnostuksen Suomea esittäviin visuaalisiin esityksiin olevan suuri. Oletuksenani on, että Kuukausiliitteen lukijamäärä ja levikki korreloivat Helsingin Sanomien levikkiin Suomen suurimpana sanomalehtenä. Ei liene sattuma, että juuri *Viikko lintuna* -reportaasi herätti lukijoissaan erityistä kiinnostusta – visuaalisille esityksille kotimaasta vaikuttaa olevan aina kysyntää. Teos sisältää suomenkielisen johdannon ja kuvatekstien lisäksi englanninkielisen johdannon ja kuvatekstit. Niinpä teosta voi pitää harkittuna tekona markkinoida Suomea visuaalisten esitysten kautta. Poliittisesta näkökulmasta katsoen teosta voi myös pitää harkittuna tekona tuottaa ja ylläpitää perinteistä, korkealta kuvatun maiseman esittämisen tapaa noudattavaa Suomen esittämistä kansallisena visuaalisena tilana.

Tulkitsen *Viikko lintuna* -reportaasista valitsemisiani valokuvissa korkealle ilmaan sijoittuvaa kuvakulmaa visuaalisena ratkaisuna, joka liittyy valokuvat suomalaisen maiseman korkealta maiseman yläpuolelta esittämisen perinteeseen, toisin sanoen paradigmaattiseen suomalaisen maiseman esittämisen tapaan. Näin jo kuvakulma sinänsä reportaasin valokuvissa puhumattakaan valokuvien maisema-aiheista on tulkittavissa reportaasissa pyrkimyksiksi esittää visuaalisesti Suomea tavalla, jonka avulla ikään kuin todellinen Suomi, kansallisesti määrittynyt visuaalinen Suomi, on mahdollista löytää. Tarkoitan kansallisen kertomuksen homologista argumenttia siitä, miten suomalaista maisemaa esitetään kansallisena osana kansallista visuaalista tilaa ja miltä suomalaisen maiseman tulisi näyttää kansallisen kertomuksen kontekstissa. Kun tähän tulkitsemaani pyrkimykseen ikään kuin löytää todellinen Suomi ilmasta katsomalla yhdistän otteita reportaasin tekstistä, avautuu reportaasin valokuvien analyysiin valokuvia täydentävä juoni. Tekstin liittäminen valokuvien analyysiin tuo siihen jännitteen valokuvien visuaalisesti esittämän Suomen ja toimittajan Suomesta maisemina esittämien argumenttien välille. Mielikuvien visuaalinen Suomi ja todellinen visuaalinen Suomi kohtaavat.

Ensimmäiset kaksi valokuvaa (kuva 1 ja kuva 2) esittävät suorastaan hämmästyttävän puhtaasti niin sanottua paradigmaattista suomalaista järvimaisemaa. Se on tilana korkealta maiseman yläpuolelta tarkasteltuna horisonttiin jatkuva ja katsojastaan etäiseksi jäävä. Lähes aukeaman kokoisessa, kuvatekstin mukaan Pielavettä esittävässä valokuvassa (kuva

1) järvimaisemaa esitetään idyllisellä, klassisella ja kansalliseksi tunnistettavalla tavalla. Valokuva on muodoltaan pystykuva. Siinä Pielavesi levittäytyy laajalle sinisenä ja sen pintaan heijastuvat sen yllä aukeavan sinisen kesätaivaan poutapilvet. Järvinäkymä täyttää hiukan yli puolet kuvatilasta ja loput täyttää taivas. Idyllisenä yksityiskohtana kaukana alhaalla järven selkää rikkovat vihreät, pienet, kuusikkoiset saaret. Tekstissä näkymä Pielavedelle rinnastetaan kansalliseen yhteyteen:

”Peilityni Pielavesi huokuu pyhää rauhaa – kuin tietoisena siitä, että juuri se maisema antoi Suomelle Urho Kaleva Kekkonen.” (*Viikko lintuna*, 54.)

Toimittajan tarkoitusperistä välittämättä ja niitä ymmärrettävästi tuntematta tulkitseen Urho Kekkonen nimen liittämisen valokuvan esittämään maisemaan Pielavedelle kansallisena ja perinteisenä suomalaisena järvimaisemana symboliseksi teoksi ja argumentiksi suomalaisen järvimaiseman vahvistamiseksi erityisenlaisena ja tärkeänä maisemana suomalaisessa kansallisessa visuaalisessa tilassa. Tässä yhteydessä kyse ei ole niinkään siitä tosiasiasta, että Urho Kekkonen todella syntyi Pielavedellä, vaan siitä, että kaksi keskeistä suomalaisen kansallisen kertomuksen elementtiä yhtyvät toisiinsa symbolisesti. Katson valokuvaa Pielavedestä perinteisen, paradigmaattisen maiseman esittämisen tavan toistona ja pyrkimyksenä esittää suomalaista järvimaisemaa oikeana ja aitona ja sellaisena suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan esittämisen homologiaa tukevana representaationa.

Toinen suomalaista järvimaisemaa esittävä valokuva (kuva 2) myös sopii perinteisen esittämisen tapaan. Tulkitseen kuvan 2 visuaalisesti vahvemmakeksi ja dramaattisemmaksi kuin kuvan 1. Kuva 2 on pystykuva. Kuvatilan alaosassa näkyy epäsäännöllisen muotoinen järvi ja varsin ilmeisesti metsää sen ympärillä. Järveä ympäröivä maa on jäänyt kuvaan tummaksi, sillä kuva on otettu vastavaloon. Voimakas auringon valo peittää kuvassa maan värit ja muodot siten, että vain ääriviivat voi erottaa selkeästi. Kuvassa maa järven ympärillä on ilmeisesti metsää, mutta järveen ulottuvalla niemellä kuvatilan oikealla puolella on ilmeisesti pelto maassa näkyvistä, kyntöurilta näyttävistä jäljistä päätellen. Kuvatilan ylempi puolisko täyttyy kirkkaasta auringon valosta ja sinertävistä, auringon valon tieltä väistyvistä sadepilvistä. Auringon valo on kuvassa lähes valkoista ja se heijastuu järven pintaan saaden senkin näyttämään valkoiselta auringon valon peililtä tummaa rantaviivaa vasten.

Valon ja varjon vahva kontrasti, kirkas auringon valo tumman maan yläpuolella ja maiseman etäisyys katsojasta tuovat tähän valokuvaan maisemaa mystifioivia piirteitä. Lisäksi siinä on maiseman tyhjyyttä, autiutta ja erämaamaisuutta korostavia ja maisemaa ja tilaa katsojaansa nähden korostavia piirteitä. Erityisesti valon ja varjon vaihtelun valokuvassa tulkitsen jopa vahvempana kuin mystifioivana. Tulkitsen kirkasta valoa toistona pyhyyteen viittaamisesta suomalaisen tyyppillisen järvimaiseman kansallisen esittämisen perinteessä. Siinä kansakunnan ja sen asuttaman maan pyhyyteen viittaavat elementit eivät ole lainkaan harvinaisia. Viittauksia pyhyyteen suomalaisen maiseman visuaalisen esittämisen perinteisessä kansallisessa kontekstissa on Lukkarisen mukaan relevanteinta tarkastella saksalaisen idealismin ja romantiikan tradition näkökulmasta mitä tulee sen vaikutukseen niin sanottuun Suomen kansalliseen projektiin ja kansakunnan muodostumiseen 1800-luvulla (Lukkarinen & Waenerberg 2004, 84).

Saksalaisen tradition keskeinen vaikutus on käsitys luonnon, jumaluuden ja isänmaan yhteydestä. Suomessa tätä yhteyttä korosti tuotannossaan kirjallisesti erityisesti J. L. Runeberg, mutta se on selkeästi nähtävissä myös suomalaiskansallisessa kansakunnan visuaalisen esittämisen perinteessä verbaalisen perinteen lisäksi. Järvimaisema ja muu jylhä ja neitseellisenä esitettävä luonto maisema-aiheena ja kuvarakenne, erityisesti ylhäältä kuvattu maisema, jonka ylle auringon valo levittyy pyhyyden symbolina, ovat erittäin keskeisiä ja vakiintuneita pyhyyden ja isänmaan toisiinsa sitovia visuaalisen esittämisen tapoja suomalaisessa kansallisessa kertomuksessa. Kuvataiteen kansallisessa tulkinnassa auringon valo isänmaan ja kansakunnan pyhyyden metaforana suomalaisen maiseman yllä toistuu erityisesti Albert Edelfeltin ja Eero Järnefeltin maalaustaiteessa kultakaudelta ja muutenkin. (Lukkarinen & Waenerberg 2004, 82.)

Kuvat 1 ja 2 toistavat eksplisiittisesti kansallisen narratiivin homologista tapaa esittää Suomea kansallisena visuaalisena tilana paradigmaattisen järvimaiseman kautta. Tulkintatavallani erityisesti kuvasta 2 voi lukea auki kaikki edellä erittelemäni keskeiset, perinteiset suomalaisen maiseman kansallisen visuaalisen esittämisen elementit: maiseman ylle levittyvän isänmaan ja kansakunnan pyhyyttä symboloivan kirkkaan auringon valon, klassisen järvimaiseman ja kuvan pystyn muodon, joka korostaa taivaalta lankeavan pyhän valon suhdetta alla levittäytyvään maisemaan sekä korostaa katsojan etäisyyttä maisemaan. Liitän tulkintaani kuvasta 2 Sondermannin (2008) luvussa 3 käsittelemäni argumentin Suomesta ikaikaisena, neitseellisenä ja luonnollisena kansallisena tilana, jollaisena se Sondermannin tulkinnassa Maamme-laulusta esitetään, ja suomalaisten erityiseksi

väitetystä suhteesta kansalliseen visuaaliseen tilaansa sellaisena. Tällaisissa argumenteissa on kysymys kansallisen tilan pyhäksi, luonnolliseksi ja pysyväksi argumentoimisesta verbaalisesti samaan tapaan kuin tilaa esitetään kansallisesti pyhänä, luonnollisena ja pysyvänä visuaalisin keinoin. Niissä pyritään argumentoimaan kansallista tilaa epäpoliittisena. Tavassaan esittää suomalaista maisemaa kuvat 1 ja 2 kiinnittyvät poliittisesti kansalliseen homologiseen narratiiviin suomalaisesta kansallisesta visuaalisesta tilasta.

Korkealta kuvatun järvimaiseman erityinen kansallinen lataus kansallisen tilan esittämisen tapana saa tukea *Viikko lintuna* -reportaasin tekstissä. Kuvan 1 ja kuvan 2 analyysiä rikastamaan soveltuu reportaasin tekstissä havaitsemani verbaalinen jännite mielikuvien mukaisen suomalaisen maiseman välillä ja todellisen suomalaisen maiseman välillä. Tekstissä mielikuvien mukainen maisema ja todellinen maisema suhteutuvat ristiriitaisesti toisiinsa. Yhtäältä on ideaalinen, kansallisen kertomuksen määrittämä käsitys Suomesta ja toisaalta on todellisen kokemuksen ja jopa arkiympäristön määrittämä käsitys Suomesta, joka ei vastaa kansallista ideaalimaisemaa. Kansallisesti määrittynyt maiseman esittämisen tapa tulee ehdottomasti erottaa todellisesta maisemasta, mutta tämä ei suinkaan tarkoita, että kansallisten määreiden mukaisia ”oikeita” suomalaisia maisemia ei voisi todellisuudessa nähdä missään:

”Seuraavana aamuna Saimaan yllä Suomi muuttuu sellaiseksi kuin matkailumainoksissa. Se on kaikille suomalaisille tuttua maisemaa, jota he eivät näe kuin ani harvoin lentokoneesta tai näkötorjasta. Se Suomi-kuva on alitajunnassamme. Kartan repaleisinkin järvimaisema on maan pinnalla vihreässä pusikkokanjonissa kulkevaa pölyävää tietä. Suomi huijaa.” (*Viikko lintuna*, 45.)

Toimittaja Malmbergia mukaillen alitajuinen Suomi-kuva viittaa kansallisen kertomuksen argumentoimaan ideaaliin suomalaiseen maisemaan, johon todellisten, helikopterista avautuvien maisemien katsominen suhteutuu reportaasissa, ja laajemmin kansallisessa kollektiivisessä itseymmärryksessä. Alitajuinen Suomi-kuva määrittää monin tavoin, miltä suomalainen maisema näyttää tai miltä sen tulisi näyttää visuaalisena kansallisena tilana. Tekstisitaatissa toimittaja Malmberg suorastaan ilahtuu nähdessään Saimaan järvimaisemat – aivan kuin alitajuinen Suomi-kuva vastaisi kerrankin todellista, hänen omien silmiensä edessä alla levittäytyvää maisemaa. Tuo yhteys tosin on mahdollinen vasta, kun kiipeää korkealle katsomaan tai lentää maiseman yllä, sillä niin sanottu paradigmaattinen järvimaisema säilyy muuten etäisenä, jopa piiloisena teiden ja pusikoiden takana, kuten Malmberg todelliseen ja varmasti monen suomalaisen henkilökohtaiseen kokemukseen

järvimaisemasta perustuen kuvaa (”...tuttua maisemaa, jota he eivät näe kuin ani harvoin lentokoneesta tai näkötorresta.”). Kansallisen kertomuksen implikoima kansallinen maisema on paradoksaalinen: kansakunnan jäsenille se on tuttua maisemaa, vaikka he eivät näe sitä kuin harvoin. Tämä osoittaa erinomaisesti jännitettä kansallisen kertomuksen mukaisten maisemien ja todellisen Suomen visuaalisena ympäristönä välillä. Sitaatista välittyvä toimittajan ilahtuneisuus kumpuaakin mitä ilmeisimmin kansallisen maiseman kriteerien mukaisen maiseman ”löytämisen” riemusta, ”löytämisen” mahdollistamasta itsen sijoittamisesta kansalliseen visuaaliseen tilaan ja kansallisen visuaalisen tilan tunnistamisesta alitajuisen Suomi-kuvan perusteella ja tuota kuvaa vahvistavasti.

Mielenkiintoista on myös, että kuvan 1 ja kuvan 2 esittämien järvimaisemien analyysia tukien varsinkin Itä-Suomi ja erityisesti Saimaan alue arvotetaan reportaasin tekstissä erityiseksi maisemallisesti:

”Maisemakin käy sulottomaksi huikaisevan Saimaa-Savon jälkeen. Mieliala kohenee nopeasti, kun palaamme taas itään Saimaan maisemiin. (...) Vielä parempaa seuraa. Syvän sinisessä Saimaassa lojuu Punkaharju paksuna käärmeenä. En hämmästyisi, jos se liikahtaisi.” (*Viikko lintuna*, 47.)

Reportaasi ei sisällä valokuvia Saimaasta ja Punkaharjusta, mutta näiden kahden paikan myönteinen arvottaminen tekstissä on selkeää: maiseman argumentoidaan olevan kaunis ja mielikuvien mukainen erityisesti Saimaalla ja muualla Itä-Suomessa. Vastaavuus kansallismaisema-argumentaation ja maisemakuvastoargumentaation perinteeseen on, että Saimaata ja Punkaharjua artikuloitiin erityisiksi suomalaisiksi maisemiksi 1800-luvulla ja tämä artikulointi voidaan liittää suomalaisen kansakunnan muodostumiseen. Zacharias Topelius piti Punkaharjua Suomen kauneimpana paikkana, ja Häyrynen tulkitsee Topeliuksen käsitystä vedestä, kukkulasta ja metsästä hyväksi esimerkiksi ”kansallisesta keskivertomaisemasta”, joka perustuu kansallisen tilan maantieteellisten piirteiden pohjalta tehtyyn enemmän tai vähemmän mielivaltaiseen yleistyksen (Häyrynen 2005, 34).

Kansallisen ”keskivertomaiseman” käsite tarkoittaa sellaisia tietyn kansallisvaltion maantieteellisellä alueella maisemassa yleisesti esiintyviä ja tunnistettavia piirteitä, jotka luodaan maiseman kansallisen esittämisen eri käytännöissä, kuten visuaalisissa, verbaalisissa ja auditiivisissa käytännöissä. Visuaalisia käytäntöjä tässä yhteydessä ovat esimerkiksi kansalliseksi tulkittava kuvataide, kuten Suomessa maalaustaiteen kultakausi, verbaalisia käytäntöjä ovat muun muassa kansallisiksi mielletyt kaunokirjallisuus ja runous ja auditiivisiä käytäntöjä muun muassa kansallislaulut ja muut kansalliset sävelmät.

Visuaaliset käytännöt luovat ja määrittävät alitajuista Suomi-kuvaa, ehtoja siitä, millaiset maisemalliset piirteet kelpaavat osiksi kansallista visuaalista tilaa. Tämä selittää relevantisti reportaasin tekstistä välittyvää niin sanoakseni oikean tai todellisen kansallisen maiseman kansallisena tilana tunnistamisen, arvottamisen ja katsomisen mielihyvää. Tulkintani reportaasin järviin liittyvästä tekstistä on, että siinä järvimaisemia kansallisen visuaalisen tilan maisemallisina manifestaatioina argumentoidaan erityisen kansallisina näkyminä ja maisemina yhä nimenomaan Saimaan, Punkaharjun ja Itä-Suomen seuduilla erityisesti korkealta katsottuina. Tällainen argumentaatio korreloi suoraan maiseman perinteiseen esittämiseen kansallisena visuaalisena tilana.

Suo on hyvä esimerkki maisematyypistä, jollaista Suomessa on todellisuudessa paljon, mutta joka ei kuulu kansallismaisemiin tai kansalliseen maisemakuvastoon yhtä itsestään selvästi kuin korkealta nähdyt järvimaisemat. Tarkemmin pohtien herää kysymys, missä määrin suomalaisema ylipäättään kuuluu kansallisten maisemien tai maisematyyppien joukkoon, ja nähdäkseni vastaus on, että suomalaisemaa ei pidetä erityisen kansallisena kansallisen visuaalisen tilan osana. Yhtä kaikki liitän tutkielmani kontekstissa suomalaiseman ja suomalaiseman visuaalisen esittämisen osaksi suomalaisen kansallisen tilan visuaalisen esittämisen erämaatematiikkaa, johon luen kuuluviksi myös edellä tarkastelemani järvinäkymät kuvassa 1 ja kuvassa 2.

Valokuva suosta (kuva 3) esittää ilmeisen suurelta vaikuttavaa suota, jonka pinnanmuodot näyttävät ylhäältä päin kuvattuina kuin luonnon taideteokselta. Suon suureen kokoon viittaavat erityisesti valokuvan etualalla näkyvät pitkät ja kapeat puut, jotka vaikuttavat pieniltä suon kokoon nähden. Valokuvan värimaailma on edellä analysoimieni valokuvien tapaan selkeä. Edellä analysoimissani valokuvissa kuvatilaa täyttävät taivaan, maan ja veden sävyt. Valokuvassa suosta limittyvät tummansininen vesi ja sen pinnalla mutkittelevat, käärmeitä muodoiltaan muistuttavat, heinikkoisen maan väriset kapeat maakaistaleet. Yllä mainitsemani vaikutelmani siitä, että ylhäältä otettuna valokuva esittää suota kuin luonnon taideteoksena johtuu valokuvan rajauksesta ja kuvakulmasta. Pystysuuntaisessa valokuvassa suota ei esitetä rajallisena tilana, jolloin syntyy vaikutelma rajattomasta tilasta. Valitusta kuvakulmasta käsin veden ja maakaistaleiden sijoittuminen suolla toisiinsa nähden näyttää symmetriseltä ja hallitulta, sillä yhdessä niistä muodostuu kuvaan raitojen tapaisia kuvioita.

Tulkitsen valokuvasta sen korkealle sijoittuvan kuvakulman vuoksi suosta syntyvän vaikutelman suon tilallisesta rajattomuudesta ilmaukseksi suosta todellisena ja laajana suomalaisena erämaana. Suo on paikka ja tila, joka ei ole ihmiselle tarkoitettu. Suomalaisessa vanhassa luontoon liittyvässä mytologiassa suota pidetään perinteisesti arvaamattomana, vaarallisena ja pelottavana paikkana. Suomaisemassa on ollut aina hankalaa ja vaarallista, jopa mahdotonta liikkua, mikä herättää kunnioitusta suota kohtaan ja synnyttää vaikutelman suosta jokseenkin luoksepääsemättömänä ja jopa myyttisenä paikkana ja erämaana. Niinpä tulkitsen valokuvan suosta toistavan katsojastaan etäisen ja saavuttamattoman erämaamaisen teemaa suomalaisen kansallisen tilan perinteisessä visuaalisessa esittämisessä.

Valokuvaan 3 tekstissä liittyvät kaksi kohtaa, valokuvan kuvateksti (ensimmäinen sitaatti alla) ja toinen ote (toinen sitaatti alla) vahvistavat tulkintaani suosta erämaana:

”Ranua-Rovaniemi: Suomi on suon maa. Tänne ei ihminen pääse.” (*Viikko lintuna*, 53).

”Matkalla kohti Ranuaa maisema muuttuu täydellisesti. Alkavat Ranuan loputtomat suot, hillasuot. Räreiden keskellä on luoksepääsemättömiä, pehmeäreunaisia rimpitä, jotka mulkoilevat taivaalle. Ja melkein jokaisessa on laulujoutsenpari. Joutsenia on Suomi täynnä. Näkisipä **Yrjö Kokko**.” (*Viikko lintuna*, 49; lihavointi toimittaja I. Malmbergin.)

Nämä kaksi sitaattia vahvistavat tulkintaani suon esittämisen tavasta valokuvassa mitä tulee suomaisen esittämisen tavan synnyttämään vaikutelmaan maiseman katsomisesta etäältä ja ylhäältä maisemaa samalla mystifioiden. Sitaatit yhdistettyinä valokuvan tulkitsemiseen tuovat kuvaan erityisen selkeästi ihmisen ja luonnon välisen vastakkainasettelun. Suomaisema on ikään kuin tämän vastakkainasettelun symboli, mitä vahvistaa kuvatekstin yhdistäminen valokuvaan. Kuvatekstissä todetaan yksinkertaisen tosiasian oloisesti, jopa lakonisesti Suomen olevan suon maa, johon ihminen ei pääse. Kun kuvatekstin yhdistää valokuvaan, Suomi tilana ja alueena näyttäytyy suurena erämaana ja luontona. Vertaan erämaan korostumista kansallisessa visuaalisessa tilassa Sondermannin (2008) tulkintaan Maamme-laulun verbaalisesti argumentoimasta Suomen maantieteellisen alueen väitetystä ikiaikaisuudesta ja luonnollisuudesta sekä kansallismaisen määritelmän (1993) argumentoimaan Suomen luonnon ja suomalaisten väliseen vuosisataiseen ellei vuosituhantiseen vuorovaikutukseen. Jälkimmäinen sitaatti edellä vahvistaa tulkintaani suon visuaalisesta esittämisestä valokuvassa luoksepääsemättömänä tilana ja maisemana ilmentämällä suon tilallista kokoa ja avaruutta: ”loputtomat suot, hillasuot”.

Jälkimmäisen sitaatin tukemana kuva 3 nousee kansallisten symbolien tasolle vahvistamaan kytköstään suomalaisen maiseman perinteiseen visuaaliseen esittämiseen kansallisena visuaalisena tilana. Valokuva suosta liittyy perinteiseen esittämisen tapaan etenkin erämaatematiikkansa puolesta, sillä soiden esittäminen maisemina sinänsä ei nähdäkseni kuulu selkeästi maisema-aiheena perinteisiin maiseman esittämisen tapoihin. Ilmeisen kansallisesti latautuneen symbolisen tason tulkintaani valokuvasta avaavat jälkimmäisessä sitaatissa mainittavat laulujoutsenet ja Yrjö Kokko, jotka siinä liitetään osaksi suomaisemaa. Laulujoutsenien ja Yrjö Kokon yhteys suomaisemaan on toki myös konkreettinen, koska laulujoutsen pesii Pohjois-Suomessa soilla ja Yrjö Kokko oli kansallisesti tunnettu eränkävijä. Tässä yhteydessä kiinnostavampaa kuitenkin on näiden kahden symbolinen yhteys valokuvaan suosta. Laulujoutsen Suomen kansallislintuna on virallinen kansallinen symboli ja Yrjö Kokko rinnastetaan tekstiotteessa maisemaan symbolisesti samaan tapaan kuin Urho Kekkonen rinnastetaan Pielaveteen edellä käsittelemäni Pielavettä esittävän valokuvan yhteydessä.

Laulujoutsen kansallisena symbolina ja Yrjö Kokko eränkävijähahmona tukevat edellä pohtimaani ihmisen ja luonnon välistä vastakkainasettelua, jonka symbolina suomaisemaa voi pitää. Tulkintani mukaan laulujoutsenen liittäminen suomaisemaan kansallisen symbolin näkökulmasta ikään kuin kansallistaa valokuvan esittämän suomaiseman osaksi suomalaisen kansallisen maisemakuvaston erämaaesityksiä ja, mikä tärkeämpää, maisemana osaksi suomalaista kansallista visuaalista tilaa. Yrjö Kokko eränkävijähahmona vertautuu tulkinnassani symbolisesti suomalaisten ikiaikaiseksi argumentoituun suhteeseen Suomen maantieteelliseen alueeseen ja sen maisemaan – suomalaisten elämään kansallisessa visuaalisessa tilassa, missä korostuvat suomalaisten ikiaikaiseksi ja erityiseksi väitetty suhde luontoon.

Lapin maisemat kuuluvat keskeisesti maiseman esittämisen perinteeseen suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana. Perinteisessä esittämisen tavassa Lappia esitetään erityisesti erämaana. Siksi analysoin aineistoni kaksi Lappia esittävää valokuvaa tässä alaluvussa osana suomalaisen maiseman esittämisen erämaatematiikkaa.

Perinteisessä esittämisen tavassa Lappia tavataan esittää erämaana, jonka maisema on arktisen karua ja avaraa luontoa. Nähdäkseni Lapin maisemien perinteinen esittäminen suomalaisessa kansallisessa kertomuksessa sisältää hyvinkin yhtäläisyyksiä varhaisiin, jo antiikista ja keskiajalta periytyviin eurooppalaisiin käsityksiin Suomen Lapista osana



arktista *ultima thulea*, Maan pohjoisinta äärtä Jäämeren rannalla. Katsonkin, että Lapilla osana suomalaista kansallista maisemakuvastoa on muusta suomalaisen maiseman perinteisestä esittämisestä hieman poikkeava asema. Visuaaliset esitykset Lapista kyllä liittyvät erämaatematiikkaan, mutta Lappi sinänsä kansallisen visuaalisen tilan esittämisen kentällä saa tulkinnassani järvi- ja suomaisemista eroavan, rajamaan ja pohjoisen äären sille tarjoaman erityisen aseman. Lappi erämaana esitettynä ei ole visuaalisesti samantyylinen kuin esimerkiksi järvimaisema, sillä Lapin yhteydessä katson nimenomaan erämaamaisuuden korostuvan. Lapin maisemien visuaalinen esittäminen on erämaamaisuutta erityisesti alleviivaavaa kansallisen tilan perinteisessä visuaalisessa esittämisessä. Se johtunee pitkälti Lapin asemasta konkreettisena ja symbolisena rajamaana.

Lappilaista maisemaa osana suomalaisen kansallisen tilan visuaalisen esittämisen analyysiä edustamaan valitsin kaksi valokuvaa valokuvaaja Teemu Kuusimurron ja toimittaja Heikki Hellmanin reportaasista *Tunturipurojen raiskausta* (Kuukausiliite 10/2006). Reportaasissa kritisoidaan Lapin luonnon turmeltumista Lapin hiihtokeskusten, erityisesti Levin, kasvamisen takia, mihin reportaasin kantaaottava otsikko viittaa. Toisaalta kiitetään sitä, että suurin osa Lapin tuntureista on toistaiseksi säästetty rakentamiselta ja siten suojeltu Lapin luontoa. Tällainen reportaasista auki luettava argumentaatio kallistuu Lapin luonnon suojelemisen kannalle ja on sisällöltään kahtalaista: kritiikkiä ja kiitosta.

Tämä kahtalaisuus on katsottavissa esiin reportaasista valitsemisani kahdessa valokuvassa. Molemmissa valokuvissa maisemaa, Lapin erämaata, esitetään ilmasta käsin niin kuin edellisissä analysoimissani valokuvissa järvistä ja suosta, ja niinpä jo esittämisen kuvakulman vuoksi valokuvissa toistuu suomalaisen maiseman kansallisena visuaalisena tilana esittämisen perinne. Tulkintani mukaan *Tunturipurojen raiskausta* -reportaasin kahdessa analysoimassani valokuvassa tekstiotteiden tukemana lappilaisen tunturimaiseman perinteinen kansallinen esittäminen korostuu tuon maiseman turmelemisen kritiikin kautta. Molemmat Tunturipurojen raiskausta -reportaasiin sisältyvät valitsemani valokuvat tulkitsen kannanottoina muutoksesta ja muuttumattomuudesta Lapin maisemassa. Reportaasista valitsemani valokuvapari on erityisen mielenkiintoinen, koska siitä on tekstiotteiden tukemana tulkittavissa tutkimuskysymykseni näkökulmasta selkeästi toisistaan eroavat kannat siitä, miltä Lapin maiseman osana suomalaista kansallista tilaa tulisi näyttää. Asetan analysoitavat kaksi valokuvaa järjestykseen siten, että ensimmäisen

kautta ilmenee kritiikki maiseman turmelemista kohtaan ja toista analysoin kannanottona aidon ja oikean lappilaisen maiseman puolesta.

Ensimmäinen valokuva (kuva 4) esittää Leviä, Suomen suurimpiin kuuluvaa hiihtokeskusta ja Tievan lomakylää Levitunturin juurella. Kohteet sijoittuvat kuvatilaan niin, että Levitunturi on hallitsevin elementti täyttäen kuvatilaa lähes täysin. Tievan lomakylän rakennukset sijoittuvat kuvatilaa alaosaan. Valokuva on pystykuva. Ilmaan suunnilleen Levitunturin laen korkeudelle sijoittuva kuvakulma luo valokuvaan vaikutelman maisemasta syvänä tilana. Kuvakulma ei asetu horisontin tasalle, vaan osoittaa jyrkästi alaviistoon, minkä vuoksi Tievan lomakylän rakennukset erottuvat valokuvassa selkeinä sijoittuen hajanaisesti metsän lomaan Levitunturin juurella. Levitunturin ja Tievan lomakylän rakennusten hallitsevuus valokuvan kuvatilassa estävät näkemästä niitä ympäröivää Lapin maisemaa. Maisema Levitunturin takana ja sivuilla on rajattu kuvasta lähes kokonaan pois. Tulkitseen tämän kohteiden sijoittelun ja kuvakulman valokuvassa pyrkimykseksi vahvistaa reportaasin esittämää kriittistä väitettä Levitunturin alueen nykytilasta luonnon näkökulmasta. Korostamalla Levitunturin matkailun tarpeisiin muokattua ja rakennettua ympäristöä ja sulkemalla muu maisema pois valokuvasta alleviivataan, reportaasin otsikkoa mukailen, tunturipurojen raiskaamista.

Mitä tulee kuvan Levistä ja Tievan lomakylästä värimaailmaan on maiseman esittämisen kannalta mielenkiintoista havaita, että valokuva on otettu muuna vuodenaikana kuin talvella. Perinteisessä maiseman esittämisen tavassa Lapin tunturimaisemia esitetään pääsääntöisesti talvisina, lumen peittäminä tai syksyisinä, ruskan värejä hehkuvina. Valokuvassa Levistä ja Tievan lomakylästä maan ruskeasta sävystä ja puiden vihreydestä päätellen valokuva on otettu keväällä, kesän lopulla tai syksyn alussa. Valokuvan ottamisen hetken tarkka vuodenaika ei ole tärkeä, vaan se, että lumeton maisema paljastaa reportaasin kriittisesti argumentoiman Levitunturin todellisen ja raiskatun luonnon tilan ilman lumen tunturimaisemalle suomaa tyypillistä idyllistä ja perinteistä visuaalista ilmettä. Reportaasissa argumentoitu kritiikki Lapin luonnontilaisten maisemien turmeltumisesta kiteytyy valokuvaan yhdistyneenä valokuvassa selkeästi erottuvaan Levitunturin harmaaseen, kaljuun ja tyhjään lakeen harmaan taivaan alla harmahtavassa maisemassa. Lisäksi maiseman lumettomuus yhdistettynä kuvakulman luomaan tehokkaaseen syvyysvaikutelmaan ja Levitunturin tilaa alleviivaavaan vaikutelmaan korostaa Levitunturin luonnon hyväksikäyttöä matkailun tarpeisiin.

Reportaasista *Tunturipurojen raikausta* valitsemani toinen valokuva (kuva 5) esittää Lappia maisemana ja erämaana täydellisen vastakohtaisesti verrattuna valokuvaan Levitunturista ja Tievan lomakylästä. Kuva 5 esittää Nattasia, kahta pientä tunturia Urho Kekkonen kansallispuistossa. Valokuvassa kuvakulma sijoittuu korkealle taivaalle, etäälle maisemasta ja tilasta. Kuvatilan etualalla kiemurtelee taivaan sineä heijastava kapea tunturipuro. Kuvatilan keskiosan täyttää puron yläpuolella, Nattasten juurella oleva suolta vaikuttava okran värinen maa-alue ja sen yläpuolella vihreänä hehkuva kuusimetsä. Nattaset sijoittuvat kuvatilassa keskiosasta oikealle. Kuvatilan vasemmalla puolella näkyy avara näkymä kauas erämaan äärettömältä näyttävään horisonttiin. Valokuvassa Lapin erämaa levittäytyy kaiken kaikkiaan harmonisena, laajana ja neitseellisenä – pitkälti sellaisena kuin Lappia perinteisesti kansallisen maisemakuvaston osana esitetään. Valokuva luo vaikutelmaa ”oikeasta” Lapista. Valokuvassa katseen erityisesti vangitseva elementti on kirkas auringon valo, joka saa kuvassa luonnon sävyt hehkumaan. Taivas on sininen ja pilvipoutainen.

Tulkitsen kuvan 5 maisemaesityksenä liittyvän selkeästi Lapin maisemien perinteiseen kansalliseen visuaalisen esittämisen tapaan suomalaisessa maisemakuvastossa toisin kuin kuvan 4. Niinpä tämän valokuvaparin analyysiin soveltuu edellä analysoitujen järvivalokuvien tapaan mielikuvien maisemien ja todellisen maiseman välinen jännite. Mielikuvat ja todellisuus liittyvät näiden kahden valokuvan analyysissä erityisesti tapaan, jolla tulkitsen Lapin maisemaa arvoitettavan tekstin ja valokuvan avulla eksplisiittisesti ympäristön suojelun näkökulmasta mutta, mikä kiinnostavampaa, implisiittisesti myös kansallisesta näkökulmasta. Mielikuva ja todellisuus Lapin maisemasta kohtaavat konkreettisesti sulkematta toisiaan pois, sillä reportaasissa toistetaan perinteistä, kansallista Lapin maiseman esittämistä ja kansallisia mielikuvia mukailevaa maisemaa ja rakennettua ja talouden tarpeisiin alistettua Lapin maisemaa.

Tulkintani valokuvaparista on, että mitä tulee Lapin maiseman esittämiseen kansallisena visuaalisena tilana, perinteisen esittämisen tapa toistuu ja asettuu vahvimaksi. Kuvassa 5 maiseman esittämisen tapa toistaa kansalliseen kertomukseen sisältyvän maiseman esittämisen perinteen määrittämää mielikuvaa Lapin maisemasta samaan tapaan kuin edellä analysoimissani kahdessa järvivalokuvissa esittämisen tapa toistaa paradigmaattisen järvimaiseman perinnettä. Kuvassa 5 keskeinen perinteisen esittämisen toistamisen elementti on korkealle ilmaan maiseman ylle asemoituva kuvakulma. Tällainen kuvakulman valinta, kuten olen tulkinnut jo edellä, tässäkin kuvassa etäännyttää maiseman

katsojastaan ja korostaa maisemaa erämaana. Erämaa vaikuttaa kaukaiselta ja saavuttamattomalta ja luonto saa mystisiä piirteitä. Korkealta ja ylhäältä kuvatuissa maisemissa katsojan paikka maisemassa ja tilassa on keskeinen syy, joka synnyttää etäisyyden katsojan ja maiseman ja tilan välille ja herkistää maiseman saamaan mystifioituja piirteitä. Tällaiset piirteet ovat suomalaiskansallisessa maiseman esittämisen perinteisessä tavassa erityisen ilmeisiä luontomaisemien esittämisessä. Mitä tulee tällaisen kuvakulman vaikutuksesta tilassa olemisen tapaan katsoja jää tulkintani mukaan tilan reunalle siten, että hän ei ole tilassa tukevasti sisällä. Tila on hänestä katsoen etäinen, avara, jopa saavuttamaton.

Kuvassa 5 perinteistä esittämisen tapaa on tulkittavissa järveä esittävien kuvien 1 ja 2 tapaan tavasta, jolla auringon valo sijoittuu kuvaan ja suhteutuu sen esittämään maisemaan. Kuvan 2 tulkinnassa tulkitseen auringon valon kytkeytyväksi auringon valon pitämiseen pyhyiden merkkinä isänmaan maiseman yllä maiseman esittämisen kansallisessa perinteessä. Kuvassa 5 auringon valo lankeaa samaan tapaan, jumalallisesti kirkkaana koko erämaamaiseman ylle niin, että auringon valo on kuvan keskeisimpiä elementtejä. Tunturimaisema kansallisena visuaalisena tilana näyttäytyy kuin pyhitettynä isänmaana. Tulkinta auringon valosta toistona perinteisen esittämisen sisältämästä pyhyiden ja maiseman yhteydestä liittää kuvan 5 entistä tiukemmin perinteiseen maiseman esittämiseen.

Valokuvan kuvatekstissä todetaan:

”Nattaset nöpöttävät vapaina Urho Kekkosen kansallispuiston sydämessä.” (*Tunturipurojen raiskausta*, 78.)

Ja tekstissä maisemaa luonnehditaan seuraavasti:

”Raiskatun tunturin raitaleikkikin näyttää ilmasta katsottuna jo suurelta maataideteokselta, pieneltä häiriöltä ikiaikaisessa maisemakudoksessa. Muutamassa minuutissa alla avautuvat jo neitseelliset erämaat, koskemattomat tunturit, ojittamattomat aapasuot, kirkasvetiset joet ja lammet. (...) Lapista yli kolmasosa on suojeltu: osa on kansallispuistoa, osa luonnonpuistoa, osa erämaa-alueena. Rinteitä, mastoja tai tuulimyllyjä on rakennettu vain parillekymmenelle laelle. Alppitaloja ei niinkään monelle. Tuntureita ei enää valmisteta, mutta onneksi niitä on vielä parisataa ehjinä jäljellä.” (*Tunturipurojen raiskausta*, 80.)

Nämä kaksi sitaattia yhdistettynä erityisesti kuvaan 5 kiteyttävät, kuinka selkeästi kuva 5 tulkintatavassani kiinnittyy perinteiseen esittämisen tapaan. Ensiksi, jälkimmäisessä sitaatissa argumentoidaan, että Lapin erämaa- ja tunturimaisemat näyttäytyvät kauneimmillaan ja aidoimmillaan, kun niitä katsoo korkealta. Samoin argumentoidaan

järvimaisemasta järvimaisemia esittävien kuvien 1 ja 2 yhteydessä. Jälkimmäisessä sitaatissa argumentoidaan, että erämaan ylle sijoittuva katse myös häivyttää Lapin tunturimaisemasta siihen perinteisesti kuulumattomia elementtejä, kuten rakentamisen merkit ja niiden epäedullisina pidetyt vaikutukset maisemaan. Kuitenkin tällaiset elementit näyttävät vain ”pienitä häiriöiltä ikiaikaisessa maisemakudoksessa” heti, kun maisemaa noustaan katsomaan ylhäältä. Argumentin mukaan oikea lappilainen maisema ja Lappi osana suomalaista visuaalista kansallista tilaa sijaitsevat edelleen, tai ”ikiaikaisena maisemakudoksena” aina ja ikuisesti, rakennettujen lappilaisten maisemien ulkopuolella, Urho Kekkosen kansallispuiston kaltaisilla alueilla erämaassa. Lisäksi jälkimmäisessä sitaatissa esitetty näkemys Lapin erämaasta ”ikiaikaisena maisemakudoksena” yhdistettynä kuvan 5 tulkintaan luo hierarkiaa luontoa rakentamalla hyödyntävän ihmisen ja villin erämaaluonnon välille luonnon eduksi. Tällaista ihmisen, tarkemmin sanoen suomalaisen, ja luonnon välistä hierarkiaa luin esiin myös suota esittävästä kuvasta 3.

Lopuksi yllä olevien sitaattien puhe Lapin maisemasta ja kuvat 4 ja 5 yhdessä viittaavat maisemaan kansallisena visuaalisena tilana osana virallisia kansallisia poliittisia päätöksiä. Sitaateissa puhutaan Lapin luonnon suojelemisesta, kansallispuistoista, luonnonpuistoista ja erämaa-alueista sekä rakentamisen kohtalaisen vähäisestä määrästä suhteessa rakentamattomiin alueisiin. Nämä suojelutoimet ovat osa kansallista politiikkaa. Kansallispuistoja, luonnonpuistoja ja erämaa-alueita pidetään kansallisesti erityisinä ja arvokkaina maisemina, osina kansallista visuaalista tilaa, virallisesti ja epävirallisesti.

Kuvassa 5 aito ja vapaa lappilainen maisema sijoitetaan Urho Kekkosen kansallispuiston ”sydämeen”, kuten sitaatti ilmaisee, ja samalla kansallispuistoa kansallisen maiseman ja tilan määrittäjänä korostetaan. Huomattakoon hauskana yksityiskohtana, että jo toisen kerran Urho Kekkosen nimi liittyy aineistoni analyysissä suomalaiseen maisemaan kansallisena visuaalisena tilana. Kuvassa 1 Pielavedestä Urho Kekkosen nimi liitetään kuvatekstissä perinteiseen järvimaisemaan ja nyt kuvan 5 yhteydessä toisenlaiseen, joskin yhtä vahvasti kansalliseen maisemaan, Lapin erämaahan. Lapin erämaasta maantieteellisesti merkittävä osa on nimetty hänen mukaansa. Urho Kekkosen nimen symbolinen yhteys maiseman perinteiseen esittämisen suomalaisena visuaalisena kansallisena tilana on merkillepantavaa, mutta tämän yhteyden pohdintaa en jatka pidemmälle.

Lopuksi on perusteltua todeta, että vaikka reportaasissa *Tunturipurojen raiskausta* Lapin toistaiseksi koskematon erämaamaisema (kuva 5) esitetään oikeampana ja arvokkaampana lappilaisena maisemana kuin rakennettu, ”raiskattu”, lappilainen maisema (kuva 4), tulkitsen valokuvia yhdessä esittämisen narratiivisen kerroksellisuuden, mielikuvien ja todellisuuden ja menneen ja nykyhetken paralogisiksi toteutumiksi. Tässä alaluvussa analysoimissani valokuvissa tulkitsen maiseman esittäminen kansallisena visuaalisena tilana perinteiseen esittämisen tapaan, korkealta nähtyyn paradigmaattiseen maisemankuvaukseen, selkeästi liittyväksi ja siten homologista narratiivia toistavaksi. Kuva 4 on joukosta ainoa, jonka tulkinnassa muutos kansallisessa visuaalisessa tilassa on ilmeinen. Tulkitsenkin kuvaa 4 valokuvaan 5 suhteutettuna osoitukseksi narratiivisesta kerroksellisuudesta maiseman esittämisessä visuaalisena kansallisena tilana.

## 5.2. Maisema muuttuu

Seuraavista kolmesta valokuvasta esittämissäni tulkinnoissa on keskeistä konkreettinen muutos maisemassa ja maiseman esittämisen tapojen eroaminen tietyiltä osin perinteisestä esittämisen tavasta. Muutos maisemassa vaikuttaa siihen, kuinka maisemaa esitetään. Aineistoni valokuvien tarkastelemisessa painopiste siirtyy kohti Nyky-Suomea kansallisena visuaalisena tilana. Sen myötä tulkitsen valokuvista narratiivista jännitettä ja muutosta menneen Suomen ja Nyky-Suomen maisemissa. Mukaan tarkasteluun tulee ajallinen narratiivinen kerrostuma.

Kuva 6 esittää autiotaloa, sen pihapiiriä ja metsää ja viljelemätöntä peltoa välittömästi niiden ympärillä. Valokuva on reportaasista *Viikko lintuna*, ja reportaasin muiden valokuvien tapaan se esittää maisemaa kuvattuna helikopterista korkealta maiseman yltä. Valokuva on pystykuva. Kuvan alareunassa näkyy metsää, ja vähän autiotalon pihapiiristä. Varsinaisesti autiotalo ja sen pihapiiri sijoittuvat kuvatilan keskivaiheille niin kuin pelto ja metsä. Kuvatilan yläalaidassa näkyy vähän näkymästä suolle. Pienenä häiriönä kuvatilassa näkyy kuvan alareunassa osa valkoisesta, graafisesta Suomea esittävästä karttamaisesta kuvasta, johon on merkitty sinisellä viivalla helikopterilla tehdyn reportaasimatkan lentoreitti. Tällä kuvan puolikkaalla ei ole osuutta valokuvan tulkittamisessa.

Kuvan esittämä autiotalo ja sen pihapiirin rakennukset vaikuttavat aikaa sitten hylätyiltä, mihin myös pellon ruokoton tila viittaa. Kohteiden sijoittumisessa kuvatilaan kiinnostavaa on autiotalon ja pihapiirin sijoittuminen lähes keskelle kuvatilaa luonnon keskelle. Siitä syntyy vaikutelma, että autiotaloa ja sen pihapiiriä ympäröivä metsä saartaa ne ajan kuluessa puristukseensa. Peltokin vaikuttaa olevan muuttumassa takaisin metsäksi päätellen sillä kasvavista puista. Aikoinaan arvatenkin kaskeamalla haltuun otettu luonto, metsäinen erämaa, valtaa tilansa takaisin. Valokuvan kuvakulma ja kohde, korkealta nähtynä metsän seasta selkeänä paljastuva autiotalo pihapiireineen luovat alleviivaavan, ilmeisen lohduttomalta vaikuttavan vaikutelman maiseman muutoksesta ja nykytilasta. Tekstin tukemana kuvan esittämään maisemaan liittyy selkeitä vihjeitä 1900-luvun puolivälin ja loppupuolen syvällisiin poliittisiin ja sosiaalisiin rakennemuutoksiin suomalaisessa yhteiskunnassa. Kuvatekstin mukaan valokuvan maisema on Pohjois-Suomen autioituvalta maaseudulta:

”Kemi-Tornio-Pudasjärvi: Tämän autiotalon tarina on murheellinen.” (*Viikko lintuna*, 55).

Tekstissä valokuvan esittämä pihapiiri liitetään esimerkin kaltaisena, yhtenä monista samanlaisista, laajempaan kontekstiin, Suomen autioituvien maaseutualueiden menneisyyteen ja nykytilaan:

”On sodan jälkeen perustettuja kylmiä tiloja, suosta raivattuja peltoaukeita, kymmenien kilometrien päässä kirkolta. Hylättyjä kansakouluja. Näiden soiden keskeltä ovat tulleet suomalaiset, jotka nyt asuvat pääkaupunkiseudun lähiöissä tai Göteborgissa tai kulkevat Brysselin käytävillä. (...) Mikähän on tuonkin suonreunassa seisovan autiotalon tarina? (...) (Otan myöhemmin selvää. Kuten arvelinkin, lähes satavuotiaan talon tarina on surullinen – yksinäisyyttä, alkoholia, ennen aikaista kuolemaa. Liittyy sen kohtaloihin myös elämänsänsä menettänyt pappi. Nykyisistä omistajista toinen asuu Satakunnassa, toinen Helsingissä Hämeentiellä.)” (*Viikko lintuna*, 53.)

Sitaatit tukevat tulkintaani kuvasta 6 representaationa maiseman muutoksesta visuaalisena kansallisena tilana viime vuosikymmenien poliittisten ja sosiaalisten rakennemuutosten seurauksena suomalaisessa yhteiskunnassa. Kuvan 6 esittämän kaltaiset hylätyt autiotalot ja niiden hiljalleen metsittyvät pihapiirit eivät ole harvinaisen näky nykyään erityisesti Pohjois-Suomen ja Kainuun maaseudulla saati maaseutua syrjäisemmällä alueilla, erämaiden kainalossa.

Tulkitsen valokuvan esittämää maisemaa kahden erilaisen ja varsin merkittävän suomalaisen yhteiskunnallisen muutoksen representaationa. Ensiksi, katson valokuvan autiotaloa pihapiireineen osana maanlaajuista, aktiivista ja valtiollisesti tuettua ja ohjattua

haja-asuttamisen ja sitten haja-asutuksen vaihetta 1900-luvun alusta 1900-luvun lopulle. Tällaista haja-asuttamisen kansallista aluepolitiikkaa toteutettiin sotien jälkeen varsinkin Urho Kekkosen presidenttikaudella etenkin Pohjois-Suomessa ja Kainuussa. Sen aikana, niin kuin sitaatti vihjaa, noiden alueiden soista ja erämaista, lähtökohtaisesti maanviljelemiseen kelpaamattomasta tai kehnosti sellaisenaan soveltuvasta maaperästä, valjastettiin maanviljelyksen ja asumisen tarpeisiin suuriakin alueita. Sellaisille alueille perustettiin tai niille syntyi kyliä ja asutuskeskuksia. Ottamatta kantaa tällaiseen aluepolitiikkaan sinänsä pidän sitä maiseman näkökulmasta kansallisen visuaalisen tilan määrittämisenä ja muokkaamisena.

Valokuvan esittämän autiotalon ja sen pihapiirin kaltaisten maisemien raivaaminen suomalaiseen metsään ja erämaahan määrittivät ja muokkasivat suomalaista visuaalista kansallista tilaa erityisesti maaseutumaisemaksi. Maaseutumaisemana moni suomalainen edelleen, uskallan väittää, pitää ”aitoa”, erityisen suomalaista maisemaa järvi- ja metsämaisemien ohella. Maaseutumaisema kuuluu suomalaiseen kansalliseen maisemakuvastoon ja kansallisen visuaalisen tilan perinteiseen esittämiseen. Maaseudun perinteiseen esittämiseen viittaavia elementtejä on löydettävissä visuaalisista esityksistä myös sellaisista maaseutualueista, jotka eivät kuulu maaseudun perinteisen esittämisen maantieteellisiin alueisiin. Perinteisimmät suomalaisen maaseudun kuvaukset sijoittuvat maantieteellisesti Etelä- ja Varsinais-Suomeen, Satakuntaan, Hämeeseen ja Pohjanmaalle eli Suomen vanhimmille maanviljelysalueille.

Maaseutu keskeisenä suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan paikkana on tärkeä myös siksi, koska tekstisitaatin ja valokuvan pohjalta tulkitsen sitä suomalaisten kotina, tilana, jossa suuri osa myös nykyisistä suomalaisista on syntynyt. Sitaatissa nykysuomalaisetkin kuvataan pohjoisten soiden ja luonnon lapsina (”näiden soiden keskeltä ovat tulleet suomalaiset”), joista on tullut eurooppalaisia (”asuvat pääkaupungin lähiöissä tai Göteborgissa tai kulkevat Brysselin käytävillä”). Suuren osan suomalaisista synnyinsijojen rinnastamisen suomalaisemaan tulkitsen jopa metaforan vahvuiseksi argumentiksi suomalaisten perinteisesti erityiseksi väitetystä suhteesta luontoon, erityisesti maaseutuun, metsiin ja järvimaisemiin. Todellinen elinympäristö tällainen maisema on enää pienehkölle osalle suomalaisista. Tällaisten ympäristöjen konkreettinen kohtalo on paikoin hyvinkin ankea, kuten toisessa sitaatissa kuvaavasti kerrotaan mainitsemalla tyhjiksi jääneistä tiloista, tyhjästä peltoaukeista ja hylätyistä kansakouluista. Tämä on valokuvasta tulkitsemani toinen yhteiskunnallisen muutoksen representaatio.



Tulkintani mukaan valokuvassa autiotalo pihapiireineen representoi yhtäältä kerran menestynyttä maiseman muokkausta ja toisaalta uutta, nykyaikaan sijoittuvaa muutosta maisemassa kansallisena visuaalisena tilana. Tässä muutoksessa maisemaa kansallisena visuaalisena tilana narratiivisesti tarkastellen on tärkeää maiseman konkreettinen muutos mutta yhtä lailla havaitsemani muutos maiseman perinteisen esittämisen suhteutumisessa nykysuomalaiseen maisemaan. Aineistoni valokuvista jo tulkitsemani konkreettiset muutokset suomalaisessa maisemassa kansallisena visuaalisena tilana heijastuvat maiseman esittämiseen valokuvissa ja tuovat siten yhä vahvemmin ajallisen elementin mukaan valokuvien tarkastelemiseen. Se tarkoittaa perinteisten esittämisen tapojen problemaattisemmaksi käyvää suhteutumista aineiston valokuviin, jotka esittävät nykysuomalaisia maisemia. Toisin sanoen valokuvien esittämä muutos maisemassa viittaa paralogisten katkosten ja erojen syntymiseen kansallisen kertomuksen homologiseen narratiivisuuteen kansallisen visuaalisen tilan esittämisessä.

Muutosta maiseman esittämisessä kansallisena visuaalisena tilana tulkitse myös kahdessa seuraavassa valokuvassa. Ne ovat valokuvaaja Leif Rosasin ja toimittaja Ritva Liisa Snellmanin jutusta *Mennyt maisema* (Kuukausiliite 7/2003). *Mennyt maisema* kertoo latoista suomalaisessa maaseutumaisemassa, latojen historiasta ja niiden hiljattaisesta katoamisesta maisemasta, siitä, miten latoja on kohta ”vain muistoissa ja tauluissa” (*Mennyt maisema*, 56).

Jutusta valitsemani kaksi valokuvaa esittävät latomaisemia. Nämä valokuvien esittämät maisemat ovat kiinnostavia erityisesti siksi, koska tulkitse niitä samanlaisen suomalaisen yhteiskunnan muutoksen representaatioina kuin valokuvaa 6. Latomaisema osana suomalaista kansallista maisemakuvastoa kuuluu niihin maisematyyppeihin, jotka ovat olleet kauan osa suomalaista kansallista visuaalista tilaa konkreettisesti osana ihmisten elinympäristöä. Latomaisema kuuluu myös ideaalisena maaseutumaisemana suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan perinteiseen visuaaliseen esittämiseen. Narratiivinen ajallinen jännite, jota tulkitse kahta erilaista latomaisemaa esittävistä valokuvista, syntyy juuri siitä, että yhtäältä latomaisemat ovat konkreettisesti katoamassa suomalaisesta maisemasta ja heijastavat siten kansallisen visuaalisen tilan muuttumista. Toisaalta latomaisemat nähdäkseni jäävät vielä toistaiseksi nostalgisesti värittyneeksi osaksi suomalaisen kansalliseen maisemakuvastoon ja suomalaisen maaseutumaiseman perinteiseen esittämisen tapaan kansallisena visuaalisena tilana. Pidän latomaisemaa jutun otsikon mukaisesti menneenä maisemana näillä kahdella rinnakkaisella tavalla: yhtäältä

konkreettisesti jos ei vielä täysin menneenä niin menevänä maisemana ja toisaalta nostalgisesti sävyttyneenä osana suomalaista kansallista maisemakuvastoa.

Kuva 7 on mustavalkoinen, *Mennyt maisema* -jutun avaava, aukeaman kokoinen valokuva kahdesta ladosta. Ladot seisovat kuvassa pohjanmaalaiselta lakeudelta vaikuttavan pellon keskellä. Valokuvan reunoista on tehty nähdäkseni tarkoituksella mustat ja hieman röpelöiset latomaisemaa kehystämään. Kuvassa oikealla puolella, oikean puoleisella sivulla lukee valkoisilla kirjaimilla ja yksinkertaisella, koruttomalla kirjasimella jutun tekijöiden nimet, jutun otsikko *Mennyt maisema* ja ingressi ”Ladot ovat kuuluneet suomalaiseen maisemaan satoja vuosia. Kohta niitä on vain muistoissa ja tauluissa” (*Mennyt maisema*, 56). Ingressi toistaa edellä pohtimaani latomaiseman kahtalaisuutta menneenä maisemana kansallisessa visuaalisessa tilassa: ladot katoavat maisemasta, mutta säilyvät mielenmaisemassa. Valokuvan muoto on vaaka ja sen on otettu maan tasalta. Tämä huomio kuvakulmasta on merkittävä, sillä tästä valokuvasta lähtien jokainen aineistoni valokuvista on otettu maan tasalta eli samalta tasolta sen maiseman kanssa. Tämä havainto tarkoittaa, että tilassa oleminen muuttuu valokuvissa siten, että perinteisen maiseman esittämisen mukaisesta korkealta ja etäältä esittämisestä siirrytään maiseman tasalle ikään kuin maisemaan itseensä visuaalisena tilana.

Kuvassa 7 kuvatilan etuala täyttyy korkeana kasvavasta, ilmeisen navakan tuulen taivuttamasta viljasta pellolla. Kuvassa vilja taipuu tuulessa keskellä peltoa seisovia latoja kohti ja niiden ohi. Valokuvan mustavalkoisuus synnyttää vaikutelman harmaasta, avarasta taivaasta lakeuden yllä, ja kenties taivas olikin kuvaushetkellä harmaa. Ladot sijoittuvat kuvatilan keskelle ja niiden ympärillä näkyy enimmäkseen avaraa peltoa, joka päättyy horisontissa matalana nauhana näkyvään metsään. Latoja on kuvassa kaksi. Yhden päätyseinä osoittaa suoraan kuvaajaan päin ja toinen on ensimmäisestä takavasemmalla sivuseinä kuvaajaan päin. Takavasemmalla näkyvä lato näyttää selvästi huonokuntoiselta. Sen seinistä ja katosta on irronnut lautoja, katolla törröttää hajonneita lautoja kohti taivasta, päivänvalo kurkistaa ladon seinien suurista rei’istä. Lato näyttää aikaa sitten hylätyltä. Etualalla näkyvä lato on paremmassa kunnossa, mutta siinäkin on merkkejä huonosta kunnosta: laudan mentäviä aukkoja seinissä ja seinät kallellaan.

Kuva 7 synnyttää vaikutelman siitä, että latomaisema on konkreettisesti katoamassa ja se tapahtuu suhteellisen nopeasti. Valokuvan tapa esittää latomaisemaa mustavalkoisesti, mustien reunojen kuin taulun kehysten, lähes latojen viereen sijoittuvan ja siten niiden

kehnoa kuntoa korostavan kuvakulman ja valokuvassa tuulessa taipuvan viljan kautta saavat latomaiseman näyttämään siltä, että se ei kuulu enää Nyky-Suomen maisemaan ja sen kansalliseen visuaaliseen tilaan. Vaikutelma on samanlainen kuin autiotaloa ja sen pihapiiriä metsän keskellä esittävästä kuvasta 6 syntyvä vaikutelma. Kuvat kertovat, että perinteisen agraarisen Suomen maisemat ovat muuttumassa autioituvan maaseudun maisemiksi suomalaisen yhteiskunnan sosiaalisten ja poliittisten rakennemuutosten myötä. Kuvan 6 esittämä autiotalo pihapiireineen ja kuvan 7 esittämät ladot aivan kuin seisovat vielä sitkeästi pystyssä muuttuvassa maisemassa.

Kuvassa 7 huomioni kiinnittyy erityisesti viljaa liikuttavaan tuuleen, joka erottuu kuvassa selkeästi. Tulkitsen latomaisemassa puhaltavaa tuulta symbolina maiseman muuttumisesta, yhteiskunnan muuttumisesta ja siten muutoksesta kansallisessa visuaalisessa tilassa, kun tila ymmärretään konkreettisenä maisemana. Tuulen suunta on valokuvaajasta pois päin kohti latoja ja peltoa niiden ympärillä. Voimakkaan oloisesti valokuvassa puhaltava tuuli synnyttää niin vahvan vaikutelman, että aivan kuin tuuli voisi kaataa valokuvan esittämässä maisemassa näkyvät huonokuntoiset ladot. Tulkitsen tuulta vertauksena ajan kulumisesta ja liikkeestä, jonka myötä ladot katoavat väistämättömästi suomalaisesta maaseutumaisemasta. Valokuvan esittämät kaksi latoa keskellä avaraa peltoa, jolla tuuli tuivertaa, synnyttävät lopulta mielikuvan latomaiseman viimeisestä linnakkeesta, jonka ympäriltä muut ladot ovat jo kadonneet. Kuten edellä totean, kansallisesta maisemakuvastosta, mielikuvien Suomesta, latomaisemat eivät kuitenkaan hävinne yhtä vilkkaan kuin todellisesta suomalaisesta maisemasta. Latomaisema säilynee osana perinteistä ja ideaalista suomalaisen kansallisen tilan esittämisen tapaa erilaisissa visuaalisissa representaatioissa, kuten kuvataiteessa, ja mielenmaisemassa.

Toinen tarkasteltavaksi valitsemani valokuva (kuva 8) jutusta *Mennyttä maisema* esittää latomaisemaa kuvasta 7 poikkeavalla tavalla. Kuvasta 7 ja kuvasta 8 löydän myös yhtäläisyyksiä. Kuva 8 on pystykuva, se on mustavalkoinen ja sen reunat ovat mustat ja ääri viivoiltaan epätasaiset samalla tavalla kuin kuvassa 7. Kuvan 8 esittämä latomaisema vaikuttaa myös sijoittuvan pohjanmaalaiselle lakeudelle maisemassa näkyvän pellon suuresta koosta päätellen. Kuvan esittämä maisema tuo mieleen vanhan, latomaisemaa idyllisesti ja nostalgisesti, mutta myös realistisesti esittävän postikortin. Tällainen vaikutelma syntyy kuvan mustavalkoisesta värimaailmasta, kuvaa rajaavista mustista reunoista ja kohteiden harmonisesta sijoittumisesta maisemaan.

Kuvassa 8 kuvatilan etualalla näkyy vasemmassa laidassa osa ilmeisen hyväkuntoisesta pienestä ladosta tai ladon tapaisesta rakennuksesta. Samoin kuvatilan etualalta alkaa hiekkakuja, joka jatkuu pellolle sisälle latomaisemaan ja vaikuttaa jatkuvan metsään rajautuvaan horisonttiin asti kauaksi pellon uloimpaan laitaan. Valokuvan esittämässä latomaisemassa latoja on enää muutama jäljellä. Yksi lato erottuu selvänä kuvatilan keskivaiheilla ja kaukana maiseman takaosassa vaikuttaa olevan muutama lisää, ellen väärin tulkitse. Jos samalta paikalta olisi otettu valokuva 50 vuotta sitten, saati 60 tai 70 vuotta sitten, latoja olisi ollut tässä maisemassa useampia. Suomalainen maisema muuttuu ja ”latokato” käy. Valokuvassa maiseman yllä aukeaa poutapilvinen, kesäiseltä näyttävä taivas. Viljaisa pelto on maiseman hallitseva elementti valokuvassa, mikä johtuu valokuvan pystystä muodosta ja kuvakulmasta, joka osoittaa hieman alaviistoon luoden peltoa korostavan syvyysvaikutelman kuvaan.

Siinä missä kuvassa 7 tulkitseen sen esittämää tuulen liikettä ja tulessa taipuvaa viljaa pellolla latojen ympärillä symbolisesti maisemaa muuttavan ajan liikkeenä, katson kuvaa 8 eri tavalla. Katson sitä pysähtyneenä, harmonisena ja rauhallisena näkymänä latomaisemaan. Tämän näkymän tulkitseen ristiriitaiseksi. Pellon laidalle ja maiseman laidalle, jopa hieman etäälle maisemasta mutta maisemaan johtavan kujan päähän sijoittuva kuvakulma luo tulkintani mukaan vaikutelman mahdollisuudesta käydä latomaisemaan tilana ikään kuin vahvistamaan sitä edelleen konkreettisenä maisemana ja osana suomalaista kansallista visuaalista tilaa. Tästä näkökulmasta tulkitseen kuvaan 8 sisältyvän nostalgista ja kansallisromanttista latausta, jota erityisesti valokuvan mustavalkoisuus ja tapa esittää maisema harmonisesti vahvistavat.

Tulkitseen mustavalkoisuutta kuvaajan visuaalisena valintana kuvissa 7 ja 8 dialogina suhteessa latomaisemaan osana maiseman perinteistä esittämisen tapaa kansallisena visuaalisena tilana. Latomaiseman valokuvallinen esittäminen suomalaisen maiseman perinteisessä visuaalisessa esittämisessä on suurimmaksi osaksi mustavalkoista. Jokainen on nähnyt mustavalkoisia valokuvia ”menneen” Suomen heinäpelloilta 1800-luvun lopusta ja 1900-luvun alkupuolelta ja keskivaiheilta, miksei loppupuoleltakin, jolloin ladot olivat vielä tarpeellinen ja tärkeä osa suomalaista maaseutumaisemaa. Mustavalkoisissa valokuvissa latomaisemasta paitsi esitetään maisemaa sinänsä ja samalla tuotetaan ja ylläpidetään sitä, myös representoidaan sitä ihmisten konkreettisenä elinympäristönä: niitetään heinää, vietetään kesäisiä juhlia ja pidetään kahvitaukoa heinätöiden lomassa pellon laidalla. Niinpä kuvasta 8 syntyy vaikutelma, että siinä ikään kuin luodaan

viimeinen, hyvästelevä silmäys latomaisemaan tilaan johtavan kujan päästä. Tässä kohdassa on näkyvissä narratiivinen risteyskohta: latomaisema suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan ilmauksena siirtyy nostalgisena ja perinteisenä konkreettisesta maisemasta ”tauluihin ja muistoihin”, kuten jutun *Mennyt maisema* ingressi kuvaa. Se säilynee osana homologista kansallisen kertomuksen narratiivia kansallisen maisemakuvaston osana ja samalla problematisoituu suhteessa maiseman muutoksen ja siten kansallisen visuaalisen tilan muutoksen tieltä, paralogisen esittämisen tieltä.

Kuvista 7 ja 8 tekemääni tulkintaa latomaiseman esittämisen kahtalaisuudesta – sen katoamisesta konkreettisena maisemana ja säilymisestä todennäköisesti toistaiseksi ja tukevasti osana kansallista maisemakuvastoa – tukee tapa, jolla jutun tekstissä latomaiseman menneisyyttä suhteutetaan nykypäivään. Lisäksi latomaisemaa kansallisesti määrittäviä mielikuvia suhteutetaan todellisuuteen eli maiseman muuttumiseen:

”Esimerkiksi Ilmajoelta Seinäjoen ohi Lapualle yltävällä Alajoen lakeudella oli vielä muutama vuosikymmen sitten yli 4 000 latoa. Näkymä ikuistettiin Koskenkorvapullon ensimmäiseen etikettiin 1953. Nyt latoja on enää parisataa. Oulun eteläpuolella sijaitsevat Liminganniityt oli nähtävyys, joka mainittiin vanhoissa matkaoppaissa ja maantiedon kirjoissa. Nyt latoja on harvakseltaan, ja peltojen reunat ovat pusikoituneet.” (*Mennyt maisema*, 56.)

Sosiaalisten ja poliittisten rakenteellisten muutosten suomalaisessa yhteiskunnassa aiheuttama muutos latomaisemassa on ollut suhteellisen nopea. Tässä huomautettakoon, että latojen vähittäinen katoaminen suomalaisen maaseudun maisemasta ei tietysti tarkoita maanviljelyn kriisiä elinkeinona Suomessa, sillä muunlaiset rehun ja heinän säilyttämiseen tarkoitettut rakennukset ovat korvanneet ladot. Latojen katoaminen viittaa sosiaalisten ja poliittisten rakenteellisten muutosten kontekstissa perinteisen suomalaisen agraarikulttuurin päättymiseen maaltamuuton ja muiden yhteiskunnallisten rakenteiden, kuten palveluyhteiskunnan kehittymisen, seurauksena ja niiden vaikutuksena kansalliseen visuaaliseen tilaan.

Suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset sitten maiseman kansallisen esittämisen perinteiden synnyn ja kanonisoitumisen osana kansallista kertomusta 1800-luvun lopulta asettavatkin mielenkiintoisen ja alati läsnä olevan jännitteen kansallisen kertomuksen homologisen maiseman esittämisen narratiivin ja todellisen, nykypäivän suomalaisen maiseman välille kansallisen visuaalisen tilan näkökulmasta. Sitaatissa latomaisema perinteisenä osana suomalaista kansallista visuaalista tilaa kytetään tiukasti

yllämainittuihin 1900-luvun yhteiskunnallisiin muutoksiin, joiden vaikutus maiseman muuttumisessa, kuten maaseudun autioitumisessa, näkyy edelleen.

Kun visuaalinen representaatio perinteisestä suomalaisesta latomaisemasta ikuistettiin Koskenkorva-pullon alkuperäiseen, vuoden 1953 etikettiin, ladot kuuluivat vielä tukevasti aikalaisten elämänmenoon suomalaisella maaseudulla. Agraarisen Suomen erittäin nopea muutos teolliseksi yhteiskunnaksi suhteessa muuhun Eurooppaan alkoi kuitenkin vaikuttaa maaseudun maisemaan jo kun etiketin liima vasta kuivui Koskenkorva-pullon kyljessä. Koskenkorva-etiketin visuaalisesta latomaiseman representaatiosta on tullut tunnetuimpia suomalaisia latomaisemia myös heille, joille latomaisema ei edusta kotiseutua tai muuta konkreettista ympäristöä, vaan lähinnä vain vanhoja mustavalkoisia valokuvia ja mustavalkoisia, vanhoja suomalaisia elokuvia, joissa latoromantiikka on keskeistä. Suhteellisen monille heistä, jotka rakennemuutoksen ja maaseudun muuttumisen myötä muuttivat kaupunkeihin ja opettelivat uutta elämäntapaa suuren rakennemuutoksen seurauksena, Koskenkorva-etiketti lienee symboloinut negatiivisemmalla tavalla irtautumista omista juurista maaseudulla ja juurettomuuden tunteen hoitamista latomaiseman peltojen tuottamasta raaka-aineesta valmistetulla juomalla kuin se olisi viimeinen side urbaanissa ympäristössä, muuttuneessa maisemassa, omiin juuriin maaseudun latomaisemissa.

Kaiken kaikkiaan tulkitsen kuvia 7 ja 8 mielenkiintoisina ja havainnollisina esityksinä latomaisemaan tulkintani mukaan sisältyvästä kahtalaisuudesta mitä tulee maiseman konkreettiseen muuttumiseen ja samanaikaiseen säilymiseen osana suomalaista kansallista maisemakuvastoa. Yhdessä tarkasteltuina kuvissa 7 ja 8 asettuvat rinnakkain vaikutelma latojen vääjäämättömästä katoamisesta maisemasta (kuva 7) ja kansallisen tilan visuaalisen esittämisen perinteeseen kytkeytyvä esitys latomaisemasta (kuva 8). Näissä valokuvissa tämä toteutuu erityisesti mustavalkoisen värimaailman kautta esittämisen tapana ja valintana. Tulkitsen mustavalkoisuutta kuvissa 7 ja 8 yhtäältä symbolina latomaiseman katoamisesta menneisyyteen ja kansallisen visuaalisen tilan muuttumisesta (kuva 7) ja toisaalta latomaiseman arvosta nostalgisena ja kansallisen kertomuksen esittämisen homologiaan kytkeytyvänä representaationa kansallisesta visuaalisesta tilasta (kuva 8). Kuvissa 7 ja 8 mustavalkoisuus yhtäältä viittaa ajan kulumiseen ja toisaalta pysäyttää ajan.

Aineistoni tarkastelemisessa on käynyt ilmi jo tähän mennessä, että pyrkimykseni mukaisesti valokuvista on narratiivisella lukutavallani eriteltävissä maiseman

homologiseen visuaaliseen esittämiseen kytkeytyviä esittämisen tapoja sekä paralogiseen esittämiseen sopivia esittämisen tapoja. Kansallisen visuaalisen tilan esittämisen homologista narratiivia ei tosin vaikuta toistaiseksi horjuttavan edes valokuvien nykypäivän konteksti. Se kertoo kansallisen, homologisen esittämisen tavan monimutkaisesta ja suomalaisen kansalliseen itseymmärrykseen suhteellisen ajattomasti ulottuvasta voimasta. Toisaalta paralogian paikkoja suhteessa homologiaan on hahmottunut, mikä osoittaa, että homologinen esittäminen ei ole muuttumatonta. Kuvien 7 ja 8 implikoimien maisemallisten muutosten myötä painopiste valokuvien tarkastelemisessa siirtyy ”epäkansallisiin” kuviin Nyky-Suomesta.

### 5.3. Uusi visuaalinen Suomi-kertomus

Uudella visuaalisella Suomi-kertomuksella tarkoitan seuraavien aineistoni valokuvien esittämien maisemien, Nyky-Suomen maisemien, tarkastelemisen synnyttämää tulkintaa homologiasta poikkeavista maiseman esittämisen tavoista. Valokuvien lähempi tarkastelu uutena visuaalisena Suomi-kertomuksena osoittaa, että kansallisen visuaalisen tilan perinteinen esittämisen homologia kyllä sisältyy näihinkin kuviin, mutta suhteutuu niihin siten, että paralogisia eroja on niistä löydettävissä. Kuvaa 9 lukuun ottamatta seuraavia valokuvia yhdistää lähtökohtaisesti muutos tavassa, jolla kansallisessa visuaalisessa tilassa ollaan kuvissa ja jolla sitä esitetään. Tarkoitan samaa muutosta, jonka mainitsen edellisessä alaluvussa latomaiseman yhteydessä. Korkealta maiseman ja erämaan yltä, paradigmaattisen esittämisen näkökulmasta ja katsoja-asemasta laskeudutaan alas tilaan maiseman tasalle erilaiseen katsoja-asemaan kuin mitä perinteinen esittäminen noudattaa. Yksin tämä muutos sinänsä avaa valokuvat perinteiseen esittämiseen problemaattisesti suhteutuvalla tulkinnalla, uudelle visuaaliselle Suomi-kertomukselle.

Kuva 9, jossa ei vielä laskeuduta korkealta maiseman yltä alas maisemaan ja tilaan, on ilmasta kuvattu näkymä pienten talojen täyttämälle alueelle vihreältä nurmikentältä vaikuttavalla maa-alueella. Ensi katsomalta pienet talot kuvassa 9 muistuttavat pieniä omakotitaloja pihoineen, mutta tarkemmin katsoessa ne muistuttavat siirtolapuutarhan mökkejä<sup>5</sup>. Kuva 9 on otettu lähes suoraan mökkien yläpuolelta melko matalalta. Lähes

---

<sup>5</sup> Sama valokuva sisältyy Malmbergin ja Heikuran reportaasimatkinsa valokuvista koostamaan teokseen Suomi linnun silmin (2008). Tarkennuksena kuvan 9 tarkasteluun, teoksessa Suomi linnun silmin kuvan 9

kaikki mökit, joita ei ole kovin monta, näkyvät kuvatilassa. Mökit ovat suorissa, joskin sieltä täältä hajanaisissa riveissä. Jokaisen mökin ympärillä on vihreää nurmea ja eri kuntoisia ja kokoisia kasvimaita ja lähes kaikki mökit ovat väriltään punaisia. Kolme kapeaa hiekkatietä erottavat mökkirivit toisistaan. Maa on kauttaaltaan vihreä, ja mökkien viereisistä kasvimaista huolimatta maa vaikuttaa paljaalta. Syntyy vaikutelma, että alue on uusi, mitä ajatusta mökkien samanlainen koko, ulkoinen siisteys, väri ja symmetrinen sijoittelu kuin viivoittimella vedettyihin riveihin vahvistaa. Lisäksi valokuvaa ei ole rajattu mitenkään erityisesti, vaan se näyttäätyy kuin spontaanina näkymänä alas maisemaan samaan tapaan kuin suomalaismaa esittävä kuva 3. Tilan rajoja ei esitetä kuvassa, eikä kohteiden sommittelua juuri ole. Valokuvan kuvateksti pohjustaa tulkintaani valokuvan esittämästä nykysuomalaisesta maisemasta:

”Malmi-Mäntsälä: Unelmana on perhe, oma talo, vähän luontoa. Ja kun saisi olla terveenä.” (*Viikko lintuna*, 43).

Tulkintani mukaan kuvatekstissä lausutaan yhtäältä toteavasti, joskin kärjistävästi mutta kieltämättä todellisuuteen pohjautuvasti julki tyypillinen, ja siten väistämättä implisiittisesti stereotyyppinen, suomalainen käsitys hyvästä elämästä. Tällaista käsitystä ironisoidaan tarkoituksellisesti valokuvan esittämän maiseman kautta, mikä tuo valokuvaan kriittistä yhteiskunnallista latausta. Tästä näkökulmasta rinnastan punaiset siirtolapuutarhamökkejä muistuttavat mökit kasvimaaiseen perinteiseen, jopa kliseiseen, suomalaiseen unelmaan punaisesta tuvasta ja perunamaasta – toisin sanoen suomalaisen unelman kliseiseen manifestaatioon suomalaisessa kansallisessa visuaalisessa tilassa. Kuvakulman synnyttämä vaikutelma alueen uutuudesta ja keskeneräisyydestä kääntyy punaisen tuvan ja perunamaan idylliä vastaan. Kuvakulma on sellainen, josta alue näkyy kokonaisuutena. Sen seurauksena mökkeihin maan tasalta katsottuina mahdollisesti liittyvä idyllisyys ja sievyys katoavat saaden alueen näyttämään visuaalisesti yksitoikkoiselta, jopa tylsältä ja banaalilta visuaaliselta kokoelmalta miniatyyrikokoisia suomalaisia unelmia.

Tulkintaani kuvasta 9 syventäen katsonkin kuvaa 9 temaattisena jatkumona kuvalle 6, joka esittää korkealta ilmasta autiotaloa, sen pihapiiriä ja metsää niiden ympärillä. Kuvan 9 kannalta relevanttia tulkinnassani kuvasta 6 on näkemykseni kuvasta 6 maiseman muutoksen representaationa. Tarkoitan edellä argumentoimiani suomalaisen yhteiskunnan

---

maantieteelliseksi paikaksi kerrotaan Savijärvi Sipoossa (Heikura & Malmberg, 28). *Viikko lintuna* -reportaasissa valokuvan esittämän paikan maantieteellistä paikkaa ei kerrota tarkasti, vaan lentoreitin mukaisesti.



rakenteessa 1900-luvulla tapahtuneita syvällisiä sosiaalisia, taloudellisia ja poliittisia muutoksia, erityisesti suurta rakennemuutosta, ja niiden jättämiä jälkiä suomalaiseen maisemaan. Osa tulkintaani kuvasta 6 on sitaatti, jossa viitataan suomalaisiin soiden keskellä syntyneinä nykyisinä eurooppalaisina ja jonka pohjalta pohdin, jääkö suomalainen maaseutu kotimaisemana ja kansallisten mielikuvien maisemana suomalaisen maiseman ihanteellisena kuvana elämään mieliin, vaikka maisema konkreettisesti muuttuu. Tätä pohdin myös tarkastellessani kuvia 7 ja 8.

Edellä tarkastelemieni kuvien tulkinta saa minut katsomaan kuvaa 9 representaationa suomalaisesta pyrkimyksestä ja jopa halusta tuoda pala mennyttä maisemaa, maaseutua, muuttuneeseen, uuteen maisemaan, nykyiseen suomalaiseen maisemaan. Kärjistäen tulkiten kuvasta 9 syntyy vaikutelma, että sen esittämän kaltaisia maisemia syntyy, kun soiden keskellä syntyneet, eurooppalaistuneina itseään pitävät suomalaiset toteuttavat kaipuutaan mielikuviansa ja muistinsa luonnon äärelle. Nykysuomalaiseen maisemaan rakennetaan menneeseen suomalaiseen maisemaan perinteisesti kuuluvaa visuaalista ainesta ja tuotetaan siten perinteistä kansallista visuaalista tilaa uudelleen. Tällainen tulkinta kuvasta 9 korostaa homologisen esittämisen ilmeistä mutta problemaattista suhteutumista uuteen visuaaliseen Suomi-kertomukseen. Homologisen esittämisen piirteitä on tunnistettavissa, mutta ei täysin sellaisina kuin ne toistuvat kansallisessa visuaalisessa kertomuksessa, vaan paralogisesti latautuneina.

Suomalaisen maiseman narratiivinen tarkastelu homologisen esittämisen ja paralogisen esittämisen kerrostumisena on maiseman esittämisen erojen kannalta erityisesti huomioitavaa toimittaja Ilkka Malmbergin ja valokuvaaja Markus Jokelan reportaasissa *Miltä Suomi näyttää?* (Kuukausiliite 12/2004). Tarkastelen kolmea reportaasista valitsemaani valokuvaa. Näille valokuville yhteistä on, että ne esittävät kohdettaan hyvin realistisella tavalla ja niiden maisema-aiheet eivät ole mitenkään erityisiä, kuten erityisen kauniita tai muuten sykehdyttäviä.

Valitsemani kolme valokuvaa samoin kuin Jokelan ottamat muut valokuvat reportaasissa *Miltä Suomi näyttää?* ovat suorastaan toteavia ja luovat vaikutelman aivan kuin ne dokumentoisivat esittämiään maisemia sellaisinaan, denotatiivisina analogioita todellisuuteen. Kuten edellä luvussa 4 esitän, valokuvan denotatiivisuus ja analogisuus todellisuuteen on valokuvaan sisältyvä klassinen harha ja probleema. Reportaasista valitsemani kolme valokuvaa ovat mielenkiintoisia juuri siksi, että ensi katsomalta ne eivät

näytä esittävän mitään tarkastelemisen arvoista. Niiden esittämien maisemien kiinnostavuus piilee myös maisemien tavallisuudessa. Reportaasin *Miltä Suomi näyttää?* juonena on pohtia ristiriitaa kansallisen homologisen esittämisen, mielikuvien visuaalisen Suomen ja todellisen visuaalisen Suomen, joka reportaasin kuvituksessa tarkoittaa tuttua ja arkista suomalaista elinympäristöä, välillä. Reportaasissa tapa kertoo Suomesta mielikuvien ja todellisuuden välisenä ristiriitaisena visuaalisena tilana muistuttaa reportaasin *Viikko lintuna* kerronnan tyyliä. Sitä selittää, että molemmat reportaasit on kirjoittanut sama toimittaja, Ilkka Malmberg, samalla tyylillä. Reportaasissa *Miltä Suomi näyttää?* perusvire on ristiriita mielikuvien visuaalisen Suomen ja 2000-luvun todellisen visuaalisen Suomen välillä:

”Kansallisromantikot opettivat meille, miten Suomea pitää katsoa. He veivät meidän Kolille. Tauluissa näkyi kauas, järville ja saloille, kaskisavut nousivat. Matkailumainosten ilmakuvissa meille näytettiin järvien sokkelot, niin että kohta uskoimme ne itsekkin nähneemme. Italialaiset postikorttikuvaajat Dino Sassi ja Giovanni Trimboli kiersivät Suomea 1970-luvulla. He näyttivät meille, että suomalaisissa kaupungeissa ja kirkonkylissä on kesä – aurinko paistoi kirkkaasti siniseltä taivaalta, jolla kulki poutapilviä. (...) Eihän Suomi siltä näytä. Suomessa sää on epävakainen, usein kolea, taivas pilvessä. Kesät ovat lyhyitä, syksyt pitkiä ja sateisia, puut seisovat yli puolet vuodesta paljaina. Silloin Suomi on märkä ja alasti. Suomen läpi voi ajaa näkemättä kovin monta järveä. Maa on latteaa, harvoin pääsee korkealle paikalle, ja vesimaisemat ovat nykyisin pöheköiden takana.” (*Miltä Suomi näyttää?*, 37.)

Ensi katsomalta kuvassa 10 ei vaikuta olevan mitään sitaatin argumentoimasta maiseman perinteiseen esittämiseen viittaavaa. Päinvastoin, kuva vaikuttaa rujolta visuaaliselta representaatiolta arkisesta suomalaisesta ympäristöstä. Kuva on kapeahko, hiukan yli sivun levyinen vaakakuva, joka esittää tyypillisen suomalaisen asuinalueen näköistä paikkaa pienkerrostaloineen. Kuvateksti ”Malminkartano, HELSINKI” (*Miltä Suomi näyttää?*, 36) paikantaa valokuvan maantieteellisesti toteavaan tyyliin kuvaamatta tai selittämättä maisemaa mitenkään tarkemmin. Valokuvan kuvatilan etualaa ja syvyys suunnassa keskustaa hallitsee kynnetyltä tai auki revityltä pellolta näyttävä maa-alue. Kuvatilassa taka-alalla näkyy kapeiden koivujen rivi ja sen takana ruskeita ja valkoisia matalia kerrostaloja. Taivaasta valokuvassa näkyy vain harmaa kaistale. Kuvan esittämä maisema vaikuttaa värittömältä, pysähtyneeltä ja tyhjältä.

Maisemassa kuvassa 10 ei näy ihmisiä niin kuin ei missään tähän mennessä tarkastelemassani valokuvassa. Aivan kuin ihminen, suomalainen, ei kuuluisi visuaalisiin esityksiin suomalaisesta maisemasta kansallisena visuaalisena tilana; aivan kuin suomalaiset eivät kuuluisi visuaalisiin esityksiin kansakunnastaan visuaalisena kansallisena

tilana. Ihmisen sijasta visuaalisissa esityksissä suomalaisesta maisemasta kansallisena visuaalisena tilana korostuu luonto, niin tässäkin valokuvassa.

Kuvassa 10 yksi elementti, pellolta näyttävä maa-alue kuvan etualalla ja keskellä nousee hallitsevimaksi kuvatilassa. Kuvakulma osoittaa hieman viistosti alaspäin, mikä korostaa maata ja jättää maiseman muut elementit, koivujen rivin ja talot sen takana, toissijaisiksi. Kuvakulman lisäksi merkityksellinen on paikka, josta kuva on otettu: kuvaaja seisoo kuin pellon laidalla, maan äärellä, etäällä muusta maisemasta. Peltomainen, koivuriviin rajautuva maa-alue tuo elementtinä valokuvaan viittauksen suomalaisen maaseutumaiseman esittämiseen perinteisenä suomalaisena maisemana.

Kuvakulman sijoittumista peltoa muistuttavan alueen laitaan etäälle taka-alan taloista maa-alueen jäädessä kuvaajan ja talojen väliin tulkitsen ilmaisuna narratiivisesta kerroksellisuudesta homologisen esittämisen mukaisten maisemallisten elementtien ja paralogisen, uuden Suomi-kertomuksen mukaisen esittämisen tavan välillä. Kuvassa 10 tyypillistä nykysuomalaista maisemaa katsotaan peltomaisen alueen laidalta kuin oltaisiin yhtäältä perinteisessä suomalaisessa maaseutumaisemassa ja toisaalta samaan aikaan muuttuneessa suomalaisessa maisemassa. Peltoa visuaalisesti muistuttava maa, perinteiseen esittämiseen kuuluva elementti, korostuu ja uudempi maisema, modernit pienkerrostalot, jää vielä kauemmaksi metsästä muistuttavan puurivin taa. Maisema on kuin etäinen ja vielä varovainen silmäys nykysuomalaiseen, perinteisestä visuaalisesta kansallisesta tilasta poikkeavaan maisemaan. Sellaisena kuva 10 vertautuu tulkintaani kuvasta 8 kuin viimeisenä silmäyksenä katoavaan latomaisemaan. Kuvassa 10 ollaan astumassa homologisesta esittämisestä poikkeavaan maisemaan. Yksi elementti perinteisestä esittämisen tavasta, peltomainen maa-alue, kuitenkin sisältyy uuteen maisemaan keskeisenä, kuin narratiivisena sidoksena menneen ja uuden Suomi-kertomuksen välillä.

Suomalainen vaikuttaa elävän edelleen, 2000-luvulla, mielellään lähellä luontoa, vaikka asuisi kaupungissa. Suomessa jopa pääkaupungissa, maan urbaaneimmassa ympäristössä, kaupunkirakenne mahdollistaa asumisen lähellä luontoa tai ainakin luontomaisessa ympäristössä, puhumattakaan muista suomalaisista kaupungeista. Kuvassa 10 visuaaliset viittaukset luontoon ovatkin tulkintani mukaan selkeämpiä kuin visuaaliset viittaukset kaupunkiympäristöön. Peltomainen maa kuvatilalla hallitsevana elementtinä muodostaa luontoa ja suomalaisten maaseudun multaan kietoutuvia juuria korostavan hierarkian taka-

alan pienkerrostalojen kanssa esitykseen visuaalisesta nykysuomalaisesta kaupunkimaisemasta. Maisemaan sisältyy siis selkeästi perinteiseen esittämiseen viittaavaa ainesta, mutta yhtä lailla se viittaa maiseman muuttumiseen ja Suomen muuttumiseen kansallisena visuaalisena tilana.

Myös kuvan 11 maisema-aihe on hyvin tyypillinen nykysuomalainen asuttu maisema. Kuva 11 on samankokoinen kuin kuva 10, reilun sivun levyinen ja muodoltaan kapeahko vaakakuva. Maantieteellisesti valokuvan esittämä maisema ei ole kovin kaukana Helsingin Malminkartanoa esittävästä valokuvasta: kuvateksti on ”Klaukkalalainen omakotialue, NURMIJÄRVI” (*Miltä Suomi näyttää?*, 39).

Kuva 11 esittää varsin tyypillisen näköistä uutta, nykysuomalaista uudisrakennettua omakotitaloaluetta. Kuvan 11 esittämän asuinalueen uutuudesta vihjaa myös kuvateksti antaen ymmärtää, että tällä omakotitaloalueella Klaukkalassa ei ole vielä omaa nimeä. Niin kuin kuva 10 valokuva omakotitaloalueesta on otettu taloihin nähden etäisestä kuvakulmasta, maiseman ja tilan laidalta. Kuvan keskeisin yksittäinen elementti on hieman yllättävästi aivan kuvatilän etualalla näkyvä, suoraan kuvaajan ja katsojan katseen tasalla ja edessä näkyvä, maassa seisova, harmaa lautasantennilta näyttävä esine. Esineen, jonka otaksun olevan lautasantennin, valikoituminen kuvaan etualalle on tulkintani mukaan tahallista. Tällaisen valokuvaajan tekemän valinnan tulkitsemisen symboloivan ja alleviivaavan nykysuomalaisia, suhteellisen vauraita, uusien omakotitalojen täyttämiä maisemia Ruuhka-Suomessa maaseudulla, mutta silti lähellä kaupunkia, ja niissä asuvaa perheellistä keskiluokkaa. Itse talot näkyvät kuvan 11 kuvatilassa vasta melko kaukana etualalla törröttävän lautasantennia muistuttavan esineen takana ja sivuilla. Osa taloista näyttää valmiilta ja osa on rakenteilla. Moni on pastellisen värinen: sininen ja vihreä tuovat mieleen havumetsän ja järvensinen, kansallisen järvi- ja metsämaiseman värit. Kuvatilan keskivaiheilla näkyy asfaltoimattomalta näyttävä, talojen lomaan johtava tie, mikä myös viittaa alueen uutuuteen. Kuvatilan taka-osassa maisematila rajautuu metsään, kuten Suomessa niin usein:

”Lähes missä hyvänsä Suomessa oletkin, taivaanrannassa kulkee kuusikon sahalaita – suomalainen horisontti. Kaikkiällä olemme metsän saartamia, metsän sisässä.” (*Miltä Suomi näyttää?*, 38).

Sitaatin implikoima ”suomalainen horisontti”, metsän laita, kutsuu katsomaan valokuvaa tarkemmin tilana. Tapa, jolla omakotitaloaluemaisema esitetään kuvassa 11 – etäältä, maiseman laidalta ja pelkistetyn ja toteavan oloisesti – muistuttaa tilallisuuden

näkökulmasta mielenkiintoisesti menneeseen suomalaiseen maisemaan niin keskeisesti ja tiuhaan aikoinaan kuuluneita maaseutukylä. Valokuvan esittämässä maisemassa talot sijoittuvat suhteellisen lähelle toisiaan parin kapean tien varrelle metsään rajautuvalle pienehkölle alueelle. Valokuvan esittämän alueen maaseutukylää muistuttava rakenne toistuu ymmärtääkseni yleisesti vastaavissa maisemissa, uusilla uudisrakennetuilla omakotitaloalueilla. Sellaisia lienee Suomessa tuhansia tai ainakin satoja ja uusia kaavoitetaan jatkuvasti.

Kuvasta 11 syntyy samankaltainen vaikutelma kuin valokuvasta 9 mitä tulee suomalaisen maaseutumaiseman jatkumisesta nykysuomalaisessa maisemassa. Nykysuomalainen maisema ei tietysti ole samanlainen kuin mennyt maisema ja olennaista onkin, että katson sitä ikään kuin uutena versiona menneestä maisemasta. Kansallisen visuaalisen tilan kannalta tärkeää tässä havainnossa on, että perinteisiä esittämisen elementtejä on selkeästi havaittavissa kuvan 11 esittämässä maisemassa, mutta visuaaliselta muodoltaan nämä elementit kuuluvat nykypäiväiseen, uuteen visuaaliseen Suomi-kertomukseen. Näillä elementeillä tarkoitan kuvan 11 esittämässä maisemassa talojen ulkomuotoa, esimerkiksi niiden värejä ja muotoa, valokuvassa näkyviä teknisiä elementtejä, kuten etualalla näkyvää lautasantennia muistuttavaa esinettä, tien laidassa näkyvää katuvalaisinta, ja perinteisen maaseutumaiseman elementin, maanviljelyksen elinkeinona peltoineen ja koneineen täydellistä puuttumista tästä nykysuomalaisesta maisemasta. Nämä perinteiseen esittämiseen viittaavat mutta nykyaikaisessa asussa olevat elementit maisemassa osoittavat yhtäältä suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan perinteisen esittämisen jatkuvuutta ja toisaalta uutta visuaalista Suomi-kertomusta, kuten reportaasin tekstissäkin argumentoidaan:

”Nurmijärvellä näkee, mihin Suomi on seuraavaksi menossa. Nyt rakennetaan nurmikenttien ympäröimiä taloja, monet suuria ja kartanomallisia, paljon pastellivärejä. Pihalla kaksi autoa. Pääministeri on oikeassa: näin suomalaiset tahtovat kasvattaa lapsensa ja hoitaa pihansa. Täältä etsitään Suomea, joka katosi – mutta ei sitä löydetä. Tänne nousee uusi Suomi.” (*Miltä Suomi näyttää?*, 42.)

Sitaatti tukee tulkintaani valokuvan esittämästä maisemasta 2000-luvun suomalaisena kylämaisemana ja -idyllinä. Sitaatissa maisema liitetään tulevaisuuteen, siihen millainen Suomesta on tulossa. Annetaan ymmärtää, että suomalaisessa maisemassa kansallisena visuaalisena tilana on tapahtumassa muutos ja tulkintani mukaan sitaatissa muutoksella viitataan pyrkimykseen tukea maiseman muokkaamista menneiden maisemien kaltaisiksi nykyajan lähtökohdista. Sitaatissa kuvan 11 esittämää omakotitaloaluetta

merkityksellistetään symbolisesti nykysuomalaiseksi haluksi palata menneeseen maisemaan. Mennyt maisemat on kuitenkin kadonnut peruuttamattomasti ja muuttunut mielikuvien idylliseksi maisemaksi, joka on sitaatin mukaan kuitenkin peruuttamattomasti kadonnut. Sitaatissa todetaan ironiseen sävyyn tällaisen suomalaisen unelman saavan tukea jopa valtion johdosta, mikä tarkoittaa pääministeri Matti Vanhasen (keskusta) esittämää näkemystä siitä, kärjistetyksi sanoen, että omakotitalo maaseutumaisessa ympäristössä lähellä luontoa on paras paikka asua, elää ja kasvattaa lapsensa, ja että sellaista asumisen ja elämisen muotoa tulisi tukea.

Liitän sitaatin tukemana kuvaan 11 myös ajallista narratiivista jännitettä suhteessa maiseman muuttumiseen. Pohdin samaa edellä erityisesti kuvista 6, 9 ja 10 mitä tulee suuriin rakenteellisiin muutoksiin suomalaisessa yhteiskunnassa 1900-luvun noin puolesta välistä alkaen. Tästä näkökulmasta valokuvan 11 esittämä maisema avautuu maaseudun juurista irti repäistyjen, kaupunkeihin muuttaneiden suomalaisten kaihona palata maaseudulle mielikuvien Suomi-maisemaan. Sitaatin ensimmäisessä lauseessa viitataan tulevaisuuteen, ”mihin Suomi on seuraavaksi menossa”, jonka tässä yhteydessä tulkitsen haluksi vaihtaa kaupunkimaisema maaseutumaiseen maisemaan. Edelleen sitaatissa väitetään, että paluu menneeseen maisemaan sellaisenaan ei ole mahdollista, vaan mielikuvien perinteinen maisema kansallisena visuaalisena tilana on luotava uudelleen nykyajan lähtökohdista. Tämä tulkinta sisällytettynä kuvaan 11 avaa maisemaan narratiivisen katkoksen. Katkos johtuu uuden visuaalisen Suomi-kertomuksen väistämättömästä kiinnittymisestä maisemaan suomalaisena kansallisena tilana.

Narratiivinen katkos ei tarkoita kaiken perinteiseen esittämiseen viittaavan aineksen poissaoloa kuvassa, päinvastoin, vaan suhteellista muutosta perinteisen esittämisen liittymisessä kuvan maisemaan. Muutokset aineistoni valokuvissa uuden visuaalisen Suomi-kertomuksen suuntaan eivät ole dramaattisia, vaan pikemminkin hienovaraisia, paralogian ja homologian välistä kerroksellisuutta ilmaisevia. Lopuksi tuotakoon esiin tärkeä havainto kuvasta 11: uusi visuaalinen Suomi-kertomus on syntymässä maisemaan suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana, mutta tilasta puuttuvat edelleen suomalaiset itse. Valokuvan 10 tapaan valokuvan 11 esittämässä maisemassa tilallisesti merkittävää on paradoksaalinen rakennetun ympäristön tyhjiys, jopa erämaamaisuus. Valokuvaaja vaikuttaa olevan ainoa tilassa oleva henkilö, ja hänkin tarkastelee tilaa etäältä.

Kaikista aineistoni valokuvista perinteisestä maiseman esittämisen tavasta poikkeaa selkeimmin kuva 12. Kuvassa on erityisen mielenkiintoista, että se ei sinänsä sisällä mitään maiseman perinteiseen esittämiseen sisältyviä elementtejä eikä viittauksia niihin. Se esittää kaupunkimaisemaa pienessä kaupungissa Suomessa: ”Kävelykatu, KOUVOLA” (*Miltä Suomi näyttää?*, 32). Valitsin kuvan osaksi aineistoani, koska sen esittämä maisema poikkeaa radikaalisti aineistoni muiden valokuvien esittämistä maisemista, mutta on samalla kiistämättä tyypillinen ja yleisesti tunnistettava nykysuomalainen maisema. Tarkemmin pohtien, kuvan 12 esittämän näkymän maisemallisuus on problemaattista. Siitä tekee problemaattisen tapa, jolla näkymää esitetään kuvassa. Valokuva on otettu suunnilleen keskeltä tilaa niin, että kuvassa ei näy juuri muuta kuin katu reunustavien rakennusten seiniä. Valokuvassa ollaan tilassa tavalla, joka jättää kuvatilaan tilaa vain vähän niin, että valokuva ei lopulta esitä mitään erityistä rajattua kokonaisuutta, jota voisi pitää maisemana. Näkymä kävelykadulle on pikemminkin värien, muotojen, rakenteiden, kuvien ja tekstin epäyhtenäistä massaa. Niinpä katson valokuvaa suorastaan antimaisemana osana uutta visuaalista Suomi-kertomusta. Keskelle tilaa katsojan vievän kuvakulman vuoksi kutsuisin kuvaa 12 jopa muista aineiston valokuvista poikkeavaksi sukellukseksi nykysuomalaiseen visuaaliseen tilaan. Nykysuomalaista visuaalista tilaa valokuvalla on sen alkuperäisessä yhteydessä pyrittykin esittämään, sillä se kuuluu reportaasiin *Miltä Suomi näyttää?*.

Kuva 12 on samankokoinen kuin kaksi edellistä tarkastelemaani valokuvaa. Se on puolentoista sivun levyinen, vaakamuotoinen ja melko kapea. Kuten todettua, tilaa kuvataan valokuvassa keskeltä ja siten, että kuvatilasta ei varsinaisesti voi eritellä kohteiden sijoittumista siihen. Kuva on otettu keskeltä katu viistosti vasempaan suuntaan niin että heti kuvaajan oikealle puolelle jäävät kohteet muodostavat kuvatilan etualan. Kuvatilan esittämässä katunäkymässä näkyy ostoskeskuksilta näyttäviä rakennuksia, liikeyritysten värikkäistä logoja niiden seinissä ja hieman katutilaa. Värimaailma, rakennusten muodot, materiaalit ja katutilassa näkyvät yksityiskohdat täyttävät kuvatilan ja tekevät näkymästä levottoman ja sekavan. Tällaisen vaikutelman synnyttää valittu kuvakulma, jonka vuoksi valokuva ei vaikuta esittävän erityisesti mitään yksittäistä kohdetta, joskin kävelykatua sinänsä sellaisena pidettäköön.

Ensimmäisenä aineistoni valokuvista kuva 12 esittää ihmisiä tilassa. Valokuvassa näkyy muutama ihminen, jotka liikkuvat kuvaajasta poispäin kuvassa vasempaan suuntaan. Ihmiset valokuvassa eivät siis ole millään tavalla hallitsevia, vaan yleisvaikutelma tilasta

on melko tyhjä ja autio. Tekstissä valokuvan esittämää näkymää pidetään tyypillisenä suomalaisena 2000-luvun maisemana:

”Kouvola on hyvä lähtöpaikka: suurin osa suomalaisista asuu tällaisessa taajamassa. Suomi on suuri Kouvola. Tältä Suomessa nyt näyttää, 2000-luvun alussa. Kouvolan kävelykadulla kulkiessa voisi olla missä kaupungissa hyvänsä, millä hyvänsä kävelykadulla: paljon lasia, terästä, logoa ja laattaa. Niiden keskellä istuu vanhuksia puhelemassa sairauksista. He ovat syntyisin aivan toisenlaisesta Suomesta, josta ei täällä näe enää jälkeäkään.” (*Miltä Suomi näyttää?*, 34.)

Sitaatissa näkymä kouvoolalaisesta kävelykadusta liitetään ajallisesti nykyiseen Suomeen. Valokuvan esittämää näkymää argumentoidaan tyypillisenä ja yleisenä näkymänä 2000-luvun alun Suomessa. Tämän argumentin näkökulmasta valokuvan esittämä kävelykatunäkymä Kouvolasta irtautuu maantieteellisestä kontekstistaan ja muuttuu tietynlaiseksi nykysuomalaiseksi yleismaisemaksi, jollaisia näkee todellisuudessa hyvin monissa suomalaisissa taajamissa ja pienissä kaupungeissa. Väitän, että valokuvan esittämän katunäkymän kaltaiset näkymät ovat jo muuttuneet konkretian ylittäväksi yleiseksi käsitykseksi ja mielikuvaksi Suomessa siitä, millaisia visuaalisia tiloja nykyiset taajamat ja pienet kaupungit ovat, ja siitä, miltä näyttää tästä näkökulmasta nykyinen suomalainen kansallisen visuaalinen tila. Kansallisen kertomuksen mukaisia maisemia kuvan esittämän maiseman kaltaiset maisemat eivät kuitenkaan (vielä) ole. Valokuvan esittämä näkymä kouvoolalaiselle kävelykadulle avautuu anonyyminä, yleisenä todellisena ja mielikuvallisena näkymänä Nyky-Suomeen visuaalisena tilana, jossa tämän kaltaisen maiseman voi kohdata lähes missä tahansa.

Voisiko kuvan 12 esittämää näkymää pitää nykysuomalaisena kansallisena ”keskivertomaisemana” Zacharias Topeliuksen käsitteen mukaisesti? Kuten olen tuonut esiin luvussa 3, Topeliukselle kansallinen ”keskivertomaisema” tarkoitti maisemaa, jossa yhdistyvät ne piirteet, jotka hän määritteli suomalaisen maiseman parhaiksi ja sille erityisen tyypillisiksi. Topeliukselle kansallinen ”keskivertomaisema” realisoitui erityisesti Punkaharjun maisemissa 1800-luvun lopulla: siellä yhdistyivät ylevästi suomalaiseksi kansalliseksi maisemaksi vesi, metsä ja pellot. On vaikeaa kieltää, että kuvan esittämä kävelykatunäkymä ei sisältäisi siinä määrin selkeästi tyypillisiä Nyky-Suomen maisemien visuaalisen tilan elementtejä, että vertaus Topeliuksen kansallisen ”keskivertomaiseman” käsitteeseen ei olisi relevantti. Kansallisen ”keskivertomaiseman” käsite viittaa sellaisiin maisemallisiin piirteisiin, jotka toistuvat kansakunnan kansallisessa visuaalisessa tilassa yleisesti eli joita voi nähdä lähes missä tahansa. Aineiston valokuvien analyysin



implikoimassa uudessa visuaalisessa Suomi-kertomuksessa kuvan esittämän näkymän tyyppisessä maisemassa on ”paljon lasia, terästä, logoa ja laattaa” metsän, järven ja pellon sijasta. Jos kansallinen maiseman piirteenä ymmärretään kansallisesti kansalliseksi määritellyn maiseman piirteeksi ja osaksi kansallista visuaalista tilaa, kuvan esittämää näkymää ei voi kutsua kansalliseksi. Näkymää voi siitä huolimatta pitää kansallisena ”keskivertomaisemana”, jos kansallinen ymmärretään todellisessa maisemassa visuaalisena tilana toistuviksi ja tyyppillisiksi maisemallisiksi piirteiksi. Kansallisen maisemakuvaston ja kansallismaisemien suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan keskeisinä käsitteellisinä määrittäjinä näkökulmasta kuvan esittämää näkymää ei kuitenkaan voi pitää kansallisena. Siihen ei sisälly millään tavoin mitään maiseman perinteisen esittämisen tavoista eli siitä, mitä maisemaan tulee sisältyä, jotta sitä voidaan pitää kansallisena.

Sitaatissa kuvataan, että kuvan esittämä näkymä on myös kävelykadulla tapaavien vanhusten, ”heidän, jotka ovat syntyisin aivan toisenlaisesta Suomesta” nykyinen visuaalinen tilansa, jossa tuosta Suomesta ”ei täällä näe enää jälkeäkään”. Valokuvassa vanhuksia ei näy, mutta heidät voi kuvitella valokuvaan esittämään tilaan, minkä johdosta ajallinen jännite menneen maiseman ja nykyisen Suomen välillä nousee esiin. Viittaamalla suomalaiseen kansalliseen visuaaliseen tilaan sellaisena kuin se oli heidän syntyessään, tarkoitetaan tilassa tapahtuneita dramaattisia maisemallisia muutoksia. Pohdin niitä useasti edellä.

Sitaatin näkökulmasta mielikuvien kansallisesti määrittynyt ideaalinen, perinteinen suomalainen maisema sisältyy valokuvaan sen esittämää näkymää arvottavasti. Nähdäkseni on kuitenkin mahdotonta sanoa, kumpi maisema osana suomalaista kansallista visuaalista tilaa on todellisempi saati arvokkaampi tai merkityksellisempi: mielikuvien kansallisesti määrittynyt ideaalinen suomalainen maisema, mennyt maisema, vai valokuvan esittämä tyyppillinen nykysuomalainen näkymä. Sellaisten valintojen tekeminen ei ole tarpeellista. Tarpeellista on huomata, että, valokuva kouvolaalaisesta kävelykadusta edustaa erinomaisesti paralogista maiseman esittämistä ja kansallisen visuaalisen tilan toisin esittämistä, narratiivista murrosta, suhteessa perinteiseen esittämiseen aineistoni valokuvien joukossa. Valokuvassa ei ole mitään perinteiseen esittämiseen viittaavaa, ja tulkitsen sitä perinteisestä esittämisestä irrallisena, muista valokuvista erottuvana osana uutta visuaalista Suomi-kertomusta. Kuvan esittämä visuaalinen tila on varsin suomalaiskansallista nykypäivän todellisen maiseman näkökulmasta, mutta ei kansallisen kertomuksen ja perinteisen esittämisen näkökulmasta.

Kuvasta 12 tekemäni tulkinnan pohjalta on syytä kysyä, mikä merkitys ajalla on sille, millaista ainesta katsotaan kuuluvaksi suomalaiseen kansalliseen visuaaliseen tilaan. En väitä, että kansallismaisemaan sisältyisi yhä ja aina kansallisromanttisia erämaa- ja maaseutunäkymiä. Kansallismaisemat ja kansalliset maisemakuvastot ovat muuttuneet ajan myötä, mutta muutos on suhteellisen hidasta ja ymmärrystä kansallisesta maisemasta määrittelee yhä eniten kansallisromanttisesti latautunut maiseman esittämisen kova ydin, johon korkealta nähdyt järvimaisemat kuuluvat. Tämän ytimen merkityksestä maiseman ymmärtämiselle kansallisena aineiston analyysin kontekstissa kertovat paitsi järvimaisemia esittävät valokuvat niin vielä selkeämmin sitaatit, joissa puhutaan alitajuisesta Suomi-kuvasta. Kansallinen visuaalinen tila kuitenkin muuttuu ajan myötä ja siinä oleminen muuttuu. Kansallismaisematkin muuttuvat.

#### **5.4. Narratiivinen kerrostuma maisemassa**

Luonnon voi todeta olevan keskeinen elementti suomalaisessa maisemassa kansallisena visuaalisena tilana myös niissä valokuvissa, joiden esittämisen tavasta hahmottuu uusi visuaalinen Suomi-kertomus. Toimittaja Aleksis Salusjärven ja valokuvaaja Petri Alangon reportaasista *184 296 askelta Helsingin rantaviivaa* (Kuukausiliite 5/2008) valitsin tarkasteltavaksi yhden valokuvan, jota tulkitseen esitykseksi luonnon roolista uudessa visuaalisessa Suomi-kertomuksessa.

Reportaasi *184 296 askelta Helsingin rantaviivaa* kertoo toimittajan ja kuvaajan vaelluksesta Helsingin rantaviivan päästä päähän. Reportaasissa pääkaupunki Helsinki, Suomen urbaanein ympäristö, näyttäytyy sanoin ja kuvin luonnonläheisenä ympäristönä, jossa pikemminkin luonto hallitsee kuin kaupungin urbaani ympäristö. Toimittajan ja kuvaajan lähtökohtana on tutkia suurelle yleisölle tuntematonta, luonnonläheistä Helsinkiä. Heidän oletuksenaan on, että Helsinkiin sisältyy muitakin luontomaisemia kuin Itämeri ja etenkin sellaista maisemaa, jota ei esitellä turisteille ja tunneta muuten yleisesti. Luonnon argumentoidaan kuuluvan Helsinkiin:

”Helsinki on luultavasti ainoa länsimainen pääkaupunki, joka on perustanut nuotiopaikkoja kävelymatkan päähän keskustasta. Vaikuttaa siltä, että kaupungistuminen ei ole karistanut kaikkea lantaa varpaittemme väleistä.” (*184 296 askelta Helsingin rantaviivaa*, 56.)

Millaista on luonnon esittäminen nykysuomalaisessa maisemassa, jollaisena Helsingin maisemia voi pitää? Kuva 13 esittää, kuvatekstinsä mukaan, Porvarinlahtea Helsingin rantaviivan itälaidalla (*184 296 askelta Helsingin rantaviivaa*, 56). Vaakamuotoinen kuva esittää Helsinkiin sijoittuvaa maisemaa, joka on puhtaasti luonnon maisemaa ilman visuaalisia urbaaneja viittauksia. Valokuva esittää jättömaalta vaikuttavaa maisemaa, jossa meren läheisyys näkyy, eikä maisemassa sinänsä ole mitään erityistä katsetta vangitsevaa. Kuva on otettu hieman viistoon vasemmalle poispäin rantaviivasta. Rantaviivan tuntumassa näkyy ruskeaa, vetistä maa-ainesta, joka rajautuu hehkuvan okran väriseen heinikkoon. Heinikon takana kuvan vasemmassa laidassa alkaa metsä ja metsä jatkuu nauhana kuvassa rantaviivan suuntaisesti. Kuvan hallitsevin elementti on maiseman yllä korkeana kaartuva sininen taivas poutapilvineen. Kuvassa katseen kiinnittää taivaan lisäksi kuvatilassa lähellä oikeaa laitaa näkyvä yksinäinen vaeltava ihminen reppuineen, toimittaja itse kenties.

Tulkintani kuvasta syntyy erityisesti yksinäisen vaeltajahahmon ja maiseman yllä kaartuvan taivaan välisestä vuorovaikutuksesta. Katson kuvaa perinteisen erämaamaiseman esittämisen manifestaationa uudessa visuaalisessa Suomi-kertomuksessa. Luonto kuuluu tulkintani mukaan edelleen suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan esittämiseen. Keskeinen muutos perinteiseen esittämiseen on, että luonto ei tilana ole enää etäällä katsojasta, katsoja ei sijoitu maiseman yläpuolelle, vaan tapa olla luontotilassa on erilainen. Silti luonnon esittämisessä on erämaan tuntua. Luonto tai luontoon viittaavat visuaaliset merkit nykysuomalaisessa maisemassa voivat viitata myös maaseutumaisemaan menneenä maisemana, kuten tulkitsen kuvien 10 ja 11 yhteydessä peltomaisesta maa-alueesta ja kylänraittia muistuttavasta asuinalueesta.

Kuvassa 13 yksinäinen vaeltajahahmo ja avara taivas luontomaisemassa tuovat kuvaan perinteisen esittämisen mukaista erämaamaista tunnelmaa. Erämaata esitetään kuvassa perinteisestä esittämisestä poiketen saavutettavana tilana, johon ihmisellä on pääsy, toisin kuin tulkitsen erämaata suota esittävästä valokuvasta (kuva 3). Kuvakulma kuvassa 13 vahvistaa ihmisen kuulumista maisemaan kansallisena visuaalisena tilana. Valokuva on otettu alaviistosta, mikä korostaa taivaan avaruutta maiseman yläpuolella, mutta samalla kuvakulma on tilaa katsovan ja siinä liikkuvan ihmisen katseen tasalla. Näin ihminen asettuu samalle tasolle maiseman kanssa ja on sisällä tilassa. Ihminen ikään kuin ottaa tilan haltuunsa, minkä vuoksi maiseman esittämisestä puuttuvat tässä valokuvassa mystifioivat elementit ja muut sellaiset piirteet, jotka saisivat maiseman näyttämään tilana etäiseltä ja

neitseelliseltä, kuten tapaa käydä paradigmaattisessa maiseman esittämisen tavassa. Erämaamainen elementti kuitenkin sisältyy maisemaan kuvassa 13 kieltämättä siten, että kuvaaja jättäytyy hieman etäälle maisemasta. Lisäksi onhan kuvan esittämä maisema luonnon hallitsema tila. Tulkitsen kuitenkin, että luontoa ei esitetä kuvassa perinteisen esittämisen tavan mukaisesti, sillä ihminen ja luonto ovat selkeästi vuorovaikutuksessa kuvan esittämässä tilassa:

”Ja tosiaan, seistessämme Helsingin rantaviivan itäisimmässä kolkassa Porvarinlahden vesijättömaan perukassa olemme enemmän ympäristön tuotteita kuin ympäristö meidän. Kuin varmemmaksi vakuudeksi alkaa ruovikon vierestä selvin maaseudun merkki: pelto. (...) Sulassa ui laulujoutsenia. Itäväylän autojen kohina kuuluu taustalla, samoin Vuosaaren satamatyömaan paalutuskoneiden kalke. Rannassa on kiireetön, ajaton olo. Edessämme on matka meren ja maan välissä.” (184 296 askelta Helsingin rantaviivaa, 56.)

Sitaatin kautta kuva avautuu erämaamaisen luonnon, ihmisen ja urbaanin ympäristön välisenä vuorovaikutteisena tilana, vaikka urbaaneja merkkejä siihen ei sisällykään, ellei yksinäistä vaeltajahahmoa halua sellaisena pitää. Tulkintani ihmisestä osana luontomaisemaa ja luontomaisemasta osana suomalaista kansallista visuaalista tilaa vahvistuu sitaatissa, kun siinä todetaan vaeltajien olevan ”ennemmin ympäristön tuotteita kuin ympäristö meidän”. Suomen urbaaneimman alueen maisemaan mahtuu myös ”selvin maaseudun merkki: pelto.”. Lisäksi maisemassa, mutta ei kuvan 13 kuvatilassa, näkyy kuin huipennuksena laulujoutsenia sitaatin mukaan. Laulujoutsenet mainittiin sitaatissa myös valokuvan 3 yhteydessä suomalaisemassa. Laulujoutsenet osana tilaa kiinnittyvät myös kuvaan 13 kansallisina symboleina merkityksellistämään tulkintaani kuvasta suomalaisen kansakunnan kansalliseen visuaaliseen symboliikkaan osin kiinnittyvänä ja samalla osana uutta visuaalista Suomi-kertomusta.

Sitaatissa rinnastetaan myös kaupungin äänet, työmaalta kantautuva kolke ja kaupungin humina ihmisen olemiseen kuvan 13 esittämässä maisemallisessa tilassa. Ihmisen olemisen tapa tuossa tilassa on kuin olemista välitulassa urbaanin Suomen ja luonnonmaisemien Suomen välissä. Sitaatissa ihmisen oleminen luonnossa esitetään erityisen luonnollisena ja jollakin tapaa oikeana, kun kuvaillaan, että rannassa ollessa ajan kulku katoaa ja edessä odottaa matka ”meren ja maan välissä”, pienenä ihmisenä luonnon hallitsemassa tilassa. Yhtä kaikki uuteen visuaalisen Suomi-kertomukseen maiseman esittämisen tapana ja kansallisena visuaalisena tilana kuuluu luonnonkin yhteydessä urbaanin elämän läheisyys. Luontoa ei esitetä enää kaukaisena, mystisenä, neitseellisenä, ikiaikaisena erämaana, jota ihaillaan korkealta ja etäältä, vaan tilana, johon ihmisellä on pääsy ja johon hänellä kuuluu

olla pääsy. Luonto elementtinä säilyy maiseman esittämisessä, mutta esittämisen tavan kannalta paralogisesti muuttuneena suhteessa homologiseen perinteiseen esittämiseen.

Viimeinen tarkasteltava valokuva on toimittaja Ilkka Malmbergin ja valokuvaaja Markus Jokelan reportaasista *Tylsän tien tarinat* (Kuukausiliite 6/2007). Reportaasissa kerrotaan tarinoita Helsingistä Savoon kulkevan, ”Suomen suosituimman mökkitien” (*Tylsän tien tarinat*, 57) varrelta. Tarkasteltavani on yksi valokuva, reportaasin avausaukeaman valokuva. Kuvan 14 esittämä maisema sinänsä ei ole silmiinpistävän erityinen, päinvastoin se näyttää ensi katsomalta suorastaan tylsältä, kuten reportaasin otsikko kuvaa.

Valokuvasta tarkastelemisen arvoisen tekevät muut seikat kuin sen esittämä maisema sinänsä. Tulkitsen valokuvaa painavasti tekstiotteiden tukemana representaatioksi narratiivisesta kerroksellisuudesta maiseman perinteisen esittämisen tavasta suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana suhteessa uuteen visuaaliseen Suomi-kertomukseen. Tämä narratiivinen kerroksellisuus on sidoksissa aikaan, ja kuvassa 14 tulkitsen tämän kerroksellisuuden avautuvan erityisen hyvin myös ajallisessa ulottuvuudessa. Katson kuvaa 14 erityisenä vertauskuvallisena tilana narratiivisen kerroksellisuuden paljastamien kahden visuaalisen Suomen välillä. Tarkemmin sanoen tulkitsen kuvan esittämää maisemaa liminaalitulana uuden visuaalisen Suomi-kertomuksen mukaisen kansallisen tilan ja kansallisesti määrittäneiden mielikuvien, mutta myös niitä vastaavien todellisten maisemien välissä. Tulkitsen kuvaa liminaalitulana, koska katson kuvaan sisältyvän konkreettisesti ja vertauskuvallisesti liikettä tilassa uuden visuaalisen Suomi-kertomuksen ja perinteisen esittämisen tavan mukaisen idyllisen Suomen välillä.

Kuva 14 esittää näkymää moottoritiele ja sitä reunustavaan maisemaan. Valokuvan muoto on vaakakuva ja se täyttää reportaasin avausaukeaman. Oikeassa yläkulmassa on reportaasin otsikko *Tylsän tien tarinat* yksinkertaisilla, mustilla isoilla kirjaimilla kirjoitettuna ja sen alla toimittajan ja valokuvaajan nimet. Itse moottoritie näkyy kuvan vasemmassa alalaidassa, josta kuva esittää sen jatkuvan eteenpäin horisonttia kohti. Tien oikealla puolella tien laidassa näkyy tummanpuhuvaa metsää. Moottoritien yllä kaartuu puolipilvinen, auringonlaskun värjäämä taivas. Valokuva on otettu kovassa vauhdissa auton sisältä, minkä huomaa valokuvan hienoisesta epätarkkuudesta, sillä kameraa on vaikea pitää liikkeessä vakaana. Valokuvassa ollaan matkalla maalle:

”Suomen suosituin mökkitie vie Helsingistä Savoon.” (*Tylsän tien tarinat*, 57).

Moottoritie representoi matkaa pois kaupungista järvien rannoille, saarille, metsien siimekseen – idyllisiin mielikuvien ja perinteisen esittämisen mukaisiin maisemiin ja niiden muodostamaan tilaan, johon tullaan toisenlaisesta, uuden visuaalisen Suomikertomuksen mukaisesta tilasta. Reportaasissa mielikuvien idylliset Suomen maisemat paikannetaan erityisesti Savoan ja Itä-Suomeen, kuten saman toimittajan kirjoittamassa reportaasissa *Viikko lintuna*. Tulkitsen kuvassa 14 liikkumisen moottoritiellä ilmentävän kansallisen visuaalisen tilan perinteisen esittämisen ja tilan muuttumisen, nykytilan, välistä narratiivista suhdetta. Liike moottoritiellä representoi moottoritietä tilana uuden visuaalisen Suomen ja mielikuvien Suomen välissä. Tilana se nousee myös symboliksi näiden kahden tilan limittymisestä toisiinsa, sillä ne eivät ole suinkaan toisiaan poissulkevia. Siitä huolimatta valokuvasta muotoutuu itselleni katsojana erityisesti tekstiotteiden tukemana tulkinta siitä, että perinteisin tavoin esitetyn maiseman mukaista maisemaa, reportaasin kontekstissa kesämökkimaisemaa, suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana sekä mielikuvissa että todellisuudessa ylläpidetään todellisena Suomea ja arvotetaan aidoksi Suomeksi.

Kuvan 14 tarkastelemisen tueksi valitsin määrällisesti useampia tekstiotteita verrattuna edellisten kuvien tarkastelemisen yhteydessä käyttämiini, sillä kuvan 14 kontekstissa useampi tekstiote on tarpeen kuvan tarkastelemisen syventämiseksi. Reportaasissa moottoritiellä liikkumista verrataan maiseman yläpuolelle nousemiseen:

”Moottoritiellä ajaminen on kuin lentomatrustamista. Sehän näyttääkin kiitoradalta. Kiihdytyksen jälkeen nouseaan maiseman yläpuolelle, sitä katsotaan etäältä, se jää tuntemattomaksi, eikä sitä jaksu kauan seurata. (...) Kun sitten käännetään liittymästä, hiljennetään, pysähdytään ja avataan ovi, maisema onkin jo muuttunut, ja jos siinä joku ihminen on, hän puhuu murretta.” (*Tylsän tien tarinat*, 60).

Kuvan 14 esittämä näkymä näyttäytyy sitaatin näkökulmasta välitilana kahden erilaisen suomalaisen visuaalisen tilan välillä: moottoritietä pitkin ikään kuin lennetään Helsingistä Savoan mökkimaisemiin. Moottoritiellä ajamisen vertaaminen kiitorataan ja ilmaan korkealle maiseman yläpuolelle nousemiseen toistaa verbaalisesti suomalaista, kansallista paradigmaattista maiseman visuaalisen esittämisen tapaa, jossa maisemaa ja etenkin erämaamaista metsä- ja järvimaisemaa katsotaan korkealta ja etäältä maisemasta. Juuri tällä tavoin ilmaan nousemalla suomalaista maisemaa kuvataan edellä käsitellyn reportaasin *Viikko lintuna* valokuvissa. Sitaatissa ajatus maiseman ylle nousemisesta paikantuu Savoan mökkimaisemien suuntaan: nykysuomalaisesta visuaalisesta tilasta siirrytään perinteisen esittämisen mukaisiin, mielikuvien suomalaisiin maisemiin ikään

kuin katsomalla niitä ensin korkealta paradigmaattisen maiseman katsomisen ja esittämisen perinteen mukaisesti ja lopuksi menemällä itse tilaan, joka on toinen kuin mistä lähdettiin, sellainen, jossa puhutaan murretta niin kuin sitaatti kuvaa. Reportaasin implikoimat mökkimaisemat Savossa osana järvi- ja metsämaisemaa ja siten perinteisenä esitettyä suomalaista kansallista visuaalista tilaa eivät jää ihailtaviksi ja katsottaviksi vain korkealta ja ylhäältä käsin, vaan niihin ajetaan autolla sisään. Kautta aineiston kuvien tarkastelun pohtimani tilassa olemisen muutos sisältyy myös kuvaan 14. Maisemaa tilana argumentoidaan yhtäältä yhä katsojasta etäisenä, mutta toisaalta se ei lopulta jää enää etäiseksi ja mystiseksi.

Moottoritiellä liikkumisen vertaaminen lentämiseen maiseman yllä säilyy reportaasissa narratiivisena keinona, jonka kautta maisemia suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana katsotaan ja mistä argumentaatiosta tulkitsemisen narratiivista kerroksellisuutta. Tekstiotteiden tukemana tulkitsemisen kuvan 14 merkityksellistyvän eräänlaiseksi tiivistymäksi maisemaan suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana sisältyvästä narratiivisesta kerroksellisuudesta. Tällainen tulkinta syntyy tavasta, jolla tekstissä rinnastetaan ja erotetaan mennyttä ja nykyistä ja se tehdään liikkuvasta välitilasta, moottoritietä:

”Kohti kiitävä Renkomäen harju on Suomen vanhimpia asuinpaikkoja. Täällä asuttiin jo 10 000 vuotta sitten, Itämeren edeltäjän, valtavan Ancyclusjärven rannalla. Suurin osa Suomea oli veden alla. (...) ABC! – taukopaikan oranssi toteemi näkyy jo. Aikaisemmin Lahtea lähestyvä näki ensin radiomastot ja sitten hyppyrimäen. Tiesi, mihin kaupunkiin tuli. Nyt ne näkee vain vilahdukselta, jos osaa katsoa vasemmalle heti ohitustien liittymän jälkeen. Täällä vetäytyvä mannerjää empi hetken, ehkä vain parisataa vuotta, ja sai aikaan moreeniharjut, jotka juoksevat halki Suomen.” (*Tylsän tien tarinat*, 62.)

”Näillä main kulkee Suomen merkittävin kulttuuriraja, niin merkittävä, että oikeastaan olisi puhuttava kahdesta eri Suomesta: läntisestä ja itäisestä. (...) Vehmas vuokkojen, jalopuiden, savikoiden ja harmaakivikirkkojen Suomi päättyy, kyhmyjoutsen vaihtuu laulujoutseneen. (...) Alkaa mäkinen, vesistöjen rikkoma maisema, jossa on liikuttu käteville savolaisveneillä vedestä toiseen, kalakukko eväänä.” (*Tylsän tien tarinat*, 63–64.)

”Taukopaikan ympärille, keskelle mäntymetsää, on noussut pieni taajama: marketti, Alko, lahjatavaramyymälöitä. (...) Kartalla se hädin tuskin erottuu, mutta tielläliikkujan mielessä Kuortti on kaupunki. (...) Tästä autot hajaantuvat Järvi-Suomen sokkeloihin, tiet kapenevat, muuttuvat hiekkapohjaisiksi, keskelle ilmestyy ruohokaista, kivi kolahtaa pohjaan, heinä alkaa kahista, auto heilahtelee viimeiset töyssyt, ja vihdoin ollaan perillä. Käsijarrun narahdus. Kuumen konepellin alla nakshtelee., pajulintu laulaa. Kohta lämpiää sauna.” (*Tylsän tien tarinat*, 64.)

Narratiivinen kerrostuma erottuu erityisesti ajallisena. Sitaateissa maisemasta löydetään viittauksia esihistorialliseen aikaan. Kerrotaan Renkolanharjusta ikivanhana suomalaisena asuinpaikkana muinaisen, Itämeren edeltäneen Ancyclusjärven rannalla ja ajoitetaan Suomen alueen olleen olemassa jo silloin (”Suurin osa Suomea oli veden alla.”). Samoin viitataan jääkauden ja sen päättymisen aiheuttamiin muutoksiin maisemassa kertomalla jään vetäytymisen seurauksena syntyneistä moreeniharjuista, jotka halkovat Suomea. Suomalaista maisemaa osana kansallista visuaalista tilaa historiallistetaan, vahvistetaan ja ylläpidetään näin narratiivisesti. Maiseman ja samalla Suomen argumentoidaan olevan visuaalisena kansallisena tilana jokseenkin ikiaikainen, esihistorialliseen ja esikansalliseen aikaan ulottuva.

Maiseman suomalaisena kansallisena visuaalisena tilana narratiivisesta esihistoriallisuudesta sitaatissa edetään suomalaiseen historialliseen aikaan. Kerrotaan Suomen läntisestä ja itäisestä kulttuuripiiristä maisemien näkökulmasta painottaen narratiivisuutta itäisen kulttuuripiirin alueelle Savoan johtavan mökkien suunnan mukaisesti: viitataan järvien ja mäkien muodostamiin maisemiin, joissa suomalaiset ovat määrittelemättömän kauan aikaa liikkuneet perinteiseen tapaan veneillä järveltä toiselle.

Maiseman muuttuminen suomalaisena visuaalisena kansallisena tilana esitetään sitaateissa ja tulkintani kuvasta 14 täydentävästi etenkin tekemällä huomioita rakentamisen vaikutuksista maisemaan. Mainitaan Lahden radiomastot ja taukopaikat siellä täällä suomalaisessa visuaalisessa tilassa. Tulkintani mukaan sitaateissa nykysuomalaista rakennettua maisemaa pidetään implisiittisesti epäesteettisenä ja sen antiklimaksi vaikuttavat olevan maisemasta erottuvat, laajalle Suomessa levinneen taukopaikkaketjun räikeät mainostornit. Kyseiset mainostornit esitetään tunkeutuneina myös moderniin kansallismaisemaan tai ainakin moderniin kansalliskuvastoon kuuluvaksi miellettyyn paikkaan, Lahteen, kilpailemaan vierailijan huomiosta kaupungin modernien kansallisten tunnusten, radiomastojen ja hyppyrimäkien, kanssa. Moottoritien ilmentämä liike kahden visuaalisen Suomen välissä vahvistaa muutosta maisemassa ja tilassa. Tulkintani mukaan liikkeen päämääräksi ja oikeaksi ja aidoksi suomalaiseksi maisemaksi nousee silti perinteinen suomalainen mökkimaisema. Sinne matkustamista muuttuneesta maisemasta ja perille pääsemistä argumentoidaan kuin suomalaisen paluuna kotiin.



## 6. POHDINTA

Pyrkimyksenäni on ollut tutkia narratiivisella metodilla, millä tavalla suomalaisen maiseman perinteinen visuaalinen esittäminen kansallisena visuaalisena tilana osana suomalaista kansallista kertomusta suhteutuu suomalaisesta maisemasta nykypäivänä tuotettuihin visuaalisiin representaatioihin. Oletin, että nykypäivän ajallisesta kontekstista poliittisesti tarkasteltuina suomalaisen maiseman kansalliset perinteiset visuaalisen esittämisen tavat eivät toistu saati ole hegemonisia nykypäivänä tuotetuissa visuaalisissa esityksissä suomalaisesta maisemasta.

Aineiston tarkastelun syventyessä valokuvat järjestäytyivät narratiivisesti suhteessa toisiinsa. Niinpä narratiivinen lukutapani sai uuden ulottuvuuden, sillä alun perin oletin, että yksin suomalaisen maiseman kansallisten perinteisten visuaalisen esittämisen tapojen suhteuttaminen aineistooni paralogisen esittämisen tematisoimiseksi kuvista riittäisi suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan narratiiviseen poliittiseen tarkastelemiseen.

Aineistoni järjestäytyminen narratiiviseen muotoon narratiiviseksi rakenteeksi syvensi aineiston tarkastelua. Narratiivisen rakenteen vuoksi myös ajallisuuden kysymyksestä tuli oletamaani monipolvisempi tutkimuskysymykseni kannalta ja aineiston tarkastelemisen kannalta. Ajallisuuden erottuminen tarkastelussa vahvisti näkemystäni suomalaiseen kansalliseen kertomukseen sisältyvien maiseman perinteisten visuaalisten esittämisen tapojen poliittisuudesta ajan suhteen. Perinteisiä maiseman esittämisen tapoja, ja erityisesti niistä klassisimpia, argumentoidaan ajasta suhteellisen riippumattomina kansallisen visuaalisen tilan ilmauksina kansakunnan ”homologisen ja tyhjän ajan” kaltaisessa tilassa. Kansakunnan poliittisen konstruktioluonteen näkökulmasta on kuitenkin hyvin vaikeaa, jopa jokseenkin mahdotonta, ajatella, että ne eivät voisi ajassa muuttua tai ainakin saada rinnalleen toisin esittämisen tapoja. Kansakunnan poliittinen konstruktioluonne näet sisältää olemuksellisesti ajatuksen toisin kertomisen ja esittämisen mahdollisuudesta.

Aineistoni kuvien välille syntynyt narratiivinen rakenne muodostaa esittämisen tapojen näkökulmasta suhteellisen yhtenäisen visuaalisen narratiivin suomalaisen maiseman visuaalisesti ja yhteiskunnallisesti merkittävästä muuttumisesta 1900-luvun aikana. Maisemien muuttuminen tarkoittaa Suomen muuttumista visuaalisena tilana, ja muutoksella on nähdäkseni merkitystä maiseman esittämiselle kansallisena visuaalisena tilana.

Kansallisen kertomuksen narratiivisuuden näkökulmasta kuvien narratiivisesti implikoima suomalaisen maiseman muuttuminen merkitsee säröä kansallisen kertomuksen argumentoiman perinteisen maiseman ja todellisen, muuttuneen ja muuttuvan maiseman välillä. Tämä johtuu siitä, että suomalaisen kansallisen kertomuksen maiseman esittämisen perinne sisältää huomattavan paljon samaa ainesta kuin mitä on todellisuudessa sisällynyt, ja sisältyy yhä jossakin määrin, suomalaiseen maisemaan. Maiseman muutos tarkastelemisani kuvissa katkaisee lähes täysin nykysuomalaisten todellisten maisemien relevantin samastamisen kansallisen kertomuksen mukaisiin perinteisiin maisemiin. Muutos viittaa niistä poikkeavaan, erilaiseen visuaaliseen Suomeen. Tämä päätelmä kohtaa narratiivin ajallisuuden problematiikan. Maisema muuttuu, mutta ne kansalliseen kertomukseen sisältyvät kriteerit, jotka tekevät maisemasta kansallisen, muuttuvat hitaammin. Siksi muutokseen sisältyviä, kansallisen kertomuksen mukaiseen homologiseen maiseman esittämisen tapaan nähden erilaisia esittämisen tapoja on ainakin toistaiseksi hankalaa pitää kansallisina. Muuttuneen maiseman ja kansallisen mielenmaiseman väliin syntyy narratiivinen katkos.

Kriittisen, poliittisen näkökulmani rinnalla tietoisuuteni tutkijana suomalaisen kansallisen kertomuksen määrittämistä maiseman visuaalisen esittämisen perinteisistä tavoista ohjasi kuvien katsomista voimakkaasti etenkin tarkastelun alussa. Havaitsin, että perinteiseen esittämisen tapaan viittaavia piirteitä kuvissa oli selkeämpää tunnistaa ja analysoida kuin siitä eroavia elementtejä, koska suomalaisena katsojana ja tulkitsijana tunnistin kuvien esittämistä maisemista nopeammin suomalaiskansallisia piirteitä kuin suomalaisiin perinteisen esittämisen tapoihin kuulumattomia piirteitä. Havaintoni osoittaa, miten syvästi kansallisen kertomuksen argumentoimat perinteiset esittämisen tavat voivat vaikuttaa maisemaa esittävien visuaalisten representaatioiden katsomiseen ja niiden tulkitsemiseen kansallisiksi.

Kuvien muodostaman narratiivisen rakenteen esittämä suomalaisen maiseman muutos ja muutoksen myötä Suomen muuttuminen visuaalisena tilana korreloi homologisen, perinteisen esittämisen tavan ja eroa siihen korostavan paralogisen esittämisen suhteeseen aineistossani. Kuvien välisessä narratiivisessa rakenteessa selkeimmät homologisen esittämisen mukaiset piirteet vähenevät ja käyvät vaikeammin tunnistettavimmiksi noin tarkastelun puolesta välistä eteenpäin. Tarkastelun loppua kohden uusi visuaalinen Suomi-kertomus vahvistuu kuvissa, sillä perinteestä poikkeavien esittämisen tapojen erittelemineen ja havaitsemineen vahvistuvat.

Erittäin keskeistä on, että homologisen perinteisen esittämisen mukaiset elementit tai siihen vihjaavat elementit eivät tyystin katoa suomalaisten maisemien esittämisestä kuvissa, vaan suhteutuvat uuteen visuaaliseen Suomi-kertomukseen. Koska merkkejä perinteisestä visuaalisesta esittämisestä liittyy mukaan uuteen visuaaliseen Suomi-kertomukseen, viittaukset homologiseen esittämisen tapaan ja paraloginen esittäminen jäävät dialogiin suhteessa toisiinsa. Millaista on tarkemmin katsoen homologisen esittämisen suhteutuminen kuvien esittämiin nykysuomalaisiin maisemiin? Millaisia ovat paralogisiksi nimittämäni esittämisen tavat, joita olen kuvista eritellyt ja tematisoinut? Miten ne suhteutuvat Suomen esittämiseen kansallisena visuaalisena tilana?

Maisema-aiheiden näkökulmasta luonto kuuluu klassisena suomalaisen kansallisen kertomuksen maisemavalikoimaan. Luontoaiheella tarkoitan erityisesti järvi-, metsä- ja erämaamaisemia. Tällaista esittämistä perinteisen esittämisen näkökulmasta erityisen puhtaasti toistavia kuvia aineistossani on kolme (kuva 1, kuva 2 ja kuva 5). Luontoaiheen näkökulmasta aineistoni muut kuvat esittävät luontoa enemmän kansallisesta homologisesta esittämisestä poikkeavasti kuin sitä toistavasti. Perinteisen esittämisen mukaisten maisema-aiheiden näkökulmasta homologista esittämistä toistavat myös kuvat latomaisemista (kuva 7 ja kuva 8). Niistä pidän esittämisen tavassaan homologisen esittämisen mukaisena erityisesti kuvaa 8. Kuvasta 7 on tunnistettavissa homologisia elementtejä, mutta samalla sen esittämä maisema vihjaa jo ajalliseen narratiiviseen katkokseen.

Maisema-aiheen näkökulmasta paralogista esittämistä vahvimmin edustavana maisemana pidän kuvaa 12. Siinä paraloginen esittäminen tarkoittaa, poikkeuksena aineiston kuvien joukossa, lähestulkoon täydellistä eroa homologisen esittämisen piirteisiin. Kuvasta itsestään sellaisia ei ole tunnistettavissa lainkaan, ellei kuvan esittämän tilan suhteellista tyhjyyttä ihmisistä haluta pitää viitteenä esittämisen perinteen mukaiseen usein niin tyhjiin maisematiloihin.

Suurimmaksi osaksi viittaukset homologiseen esittämiseen sijoittuvat kuvien esittämiin maisemiin yksittäisinä elementteinä, eivätkä niinkään maisema-aiheina. Homologisia esittämisen piirteitä sisältyy kuviin erityisesti viittauksina kansallisina pidettyihin maisemiin, joista monet ovat tai ovat olleet myös todellisia maisemia, osa konkreettista Suomea visuaalisena tilana. Peltomaalta näyttävä maakaistale korostuneena kuvassa 10 ja uuden omakotitaloalueen vertautuminen menneen maiseman kylämaisemaan kuvassa 11

todistavat tästä havainnosta erityisen hyvin. Nämä kaksi homologiseen esittämiseen viittaavaa elementtiä sisältyvät sellaisiin valokuviin, joissa ei pyritä esittämään kansallisten mielikuvien mukaista Suomea. Tulkitsen näitä kahta elementtiä kuitenkin kuvista 10 ja 11 sillä tavoin, että niiden myötä kuvien esittämät maisemat vaikuttavat homologisen esittämisen mukaisen maiseman uusilta, nykysuomalaisilta muodoilta.

Tilallisesta näkökulmasta keskeistä on muutos tilassa olemisen ja sen kuvaamisen tavassa. Muutos tilassa olemisen tavassa muuttuu sen mukaan, kun homologisen esittämisen mukainen maiseman kuvaamisen tapa muuttuu kohti epäkansallista, eli kun siirrytään kohti uutta visuaalista Suomi-kertomusta. Paralogisena tilallisena muutoksena pidän sitä, että maisemaa esitetään katsojaa likempänä tilana. Korkeasta katsoja-asemasta laskeudutaan alas ja etäisestä katsoja-asemasta siirrytään tilaan sisemmälle. Siirrytään ikään kuin sisälle Suomeen, joka perinteisen esittämisen tavan mukaisesti on kansallisena visuaalisena tilana etäinen ja maiseman esittäminen mystisiä ja glorifioivia elementtejä sisältävää. Tilan lähentymisestä huolimatta tilaa esitetään enimmäkseen tilan reunalta. Vaikka maiseman tasalla tilassa ollaankin, jättää reunaan sijoittuva katsoja- ja kuvaaja-asema tilaan hieman homologisesta esittämisestä vihjaavaa maiseman etäisyyden tuntua. Huomattakoon, että suomalainen itse alkaa kuitenkin hiljalleen astua sisään kansalliseen visuaaliseen tilaansa, joskin tila on yhä silmiinpistävän tyhjä. Sellaisena se muistuttaa modernia erämaata.

Tarkastelun seurauksena hahmottuu neljä pientä visuaalista Suomi-kertomusta, perinteiseen esittämiseen narratiivisesti katkoksellisesti suhteutuvaa esittämisen tapaa. Yhdessä pidän niitä uutena visuaalisena Suomi-kertomuksena. Tematisoimani paralogisen esittämisen määrittämät neljä pientä kertomusta tai erilaista esittämisen tapaa tarkoittavat narratiivista katkosta maiseman muuttumisen ja kansallisen kertomuksen argumentoimien kansallismaisemien välillä, maisema-aiheiden eroa kuvissa suhteessa kansalliseen kertomukseen, homologisen esittämisen mukaisten elementtien limittymistä kuviin nykysuomalaisesta maisemasta ja tilassa olemisen ja sen katsomisen tavan muutosta katsoja- ja kuvaaja-asemien muuttumisen seurauksena.

Kuvien muodostama narratiivinen rakenne ja siihen hyvin selkeästi kytkeytyvä ajallisuuden ulottuvuus avaavat yhdessä maiseman esittämisen aineiston kuvissa tilana, jossa homologian mukaiset esittämisen tavat ja paralogisiksi hahmottamani esittämisen tavat limittyvät toisiinsa ja kerroksellistuvat toisiinsa nähden. Se osoittaa, että lähtökohtanani ollut pyrkimykseni suhteuttaa, ei kumota tai mitätöidä, perinteisiä

esittämisen tapoja maiseman kansallisen perinteisen esittämisen poliittisena kritiikkinä on relevantti esittämisen tapojen tarkastelemisen ratkaisuna.

Tarkemmin ajatellen ratkaisuni lähestyä esittämisen tapoja juuri suhteuttamalla niitä nykypäivään sisältää jo sinällään oletuksen ajallisuuden vaikutuksesta esittämisen tapojen analyysissa. Tässä oletuksessa on kyse siitä ajatuksesta, että aika vaikuttaa maiseman visuaaliseen esittämiseen ja maiseman katsomiseen kansallisena visuaalisena tilana. Ajallisuuden ilmeneminen kuvien tarkasteluun niiden muodostaman narratiivisen rakenteen myötä osoittautuu suorastaan välttämättömäksi, jotta paraloginen tarkastelu on mahdollista.

Homologisen ja paralogisen esittämisen limittyminen ja kerrostuminen yhdessä ajallisuuden kanssa merkitsee, että maiseman esittämisestä on erotettavissa merkkejä sekä homologisesta että paralogisesta esittämisestä. Tunnistan homologista sekä paralogista esittämistä samanaikaisesti ja limittyneinä useasta aineistoni kuvasta. Merkkejä perinteisistä esittämisen tavoista tai suoranaista toistoa perinteisistä esittämisen tavoista sisältyy myös muuttuneen maiseman esittämiseen. Useissa kuvissa nämä esittämisen merkit itse asiassa korostavat maiseman muuttumista ja eroa menneeseen visuaalisena tilana, mutta samalla muistuttavat homologisesta esittämisestä. Jotta paralogisten esittämisen tapojen erittelemisen ja suomalaisen maiseman kansallisen perinteisen visuaalisen esittämisen poliittinen narratiivinen kritiikki olisi mahdollista ja mielekästä, tarvitaan merkkejä homologisesta esittämisen tavasta paralogisen esittämisen suhteuttamiseksi. Homologisen esittämisen tavan määrittäminen ja esiin lukeminen mahdollistaa kansallisten ja sille vastakohtana paralogisten, toistaiseksi epäkansallisina maiseman esittämisen elementteinä erottuvien esittämisen tapojen tunnistamisen. Toisin sanoen paralogisen eron argumentoiminen olisi mahdotonta ilman kohdetta, jota vasten sitä etsiä ja määritellä. Tämä päätelmäni osoittaa Jean-François Lyotardin homologian ja paralogian käsitteiden soveltamisen soveltuneen kysymyksenasetteluuni tuloksellisesti.

Tarkastelun seurauksena käy ilmeiseksi kansallisen kertomuksen ajattelua ja katsomista monin tavoin määrittelevä vaikutus. Kuvien analyysia syventämään valitsemani sitaatit aineistoni lehtijuttujen tekstistä ilmentävät maiseman esittämisen ja suomalaisen kansallisen visuaalisen tilan problematiikan verbaalista puolta. Valitsemilleni sitaateille on yhteistä, että ne ilmentävät konfliktia tai narratiivista katkosta kansallisen kertomuksen määrittelemien maisemamielikuvien ja todellisen maiseman välillä. Kansallisten

maisemien ja todellisen maiseman välinen narratiivinen katkos ilmenee myös visuaalisesti selkeästi aineistoni kuvissa.

Suurin osa tarkastelemistani kuvista esittää suomalaisen kansallisen kertomuksen näkökulmasta epäkansallista maisemaa. Kuitenkin jutuista valitsemisani sitaateissa maisemaa argumentoidaan lähes poikkeuksetta tavalla, joka viittaa suomalaisen maiseman perinteisiin kansallisiin esittämisen tapoihin. Tulkitsen sitaattien argumentaation tyylin jopa korostavan perinteisiä esittämisen tapoja ja arvottavan niitä oikeina esittämisen tapoina. Sitaattien valossa aineistosta voidaan erottaa narratiivista jatkuvuutta ja narratiivisia katkoksia.

Sitaateissa perinteisen esittämisen mukaisten maisemien väitetään olevan piilossa tai kadonnut usein kansallisista maisemista radikaalisti eroavan nykyisen arkiympäristön tieltä. Sitaattien perusteella perinteiset esittämisen tavat vaikuttavat määrittävän huomattavasti sitä, miltä varsinkin mielikuvissa ja käsityksissä suomalaisesta kansallisesta visuaalisesta tilasta maisema näyttää tai miltä sen tulisi näyttää, vaikka todellinen maisema ympärillä muuttuu. Kansallisen kertomuksen määrittämä katsominen ja todellinen maisema visuaalisena tilana eivät kohtaa, mistä syntyy narratiivinen jännite niiden välille. Tämä käy ilmi erityisen hyvin tulkinnassani kuvasta 14. Tulkitsen näkymää moottoritielle mielikuvien suomalaisen maiseman ja todellisen, nykysuomalaisen maiseman välisenä jännitteisenä tilana. Kuvasta on luettavissa esiin metodillani, että nykysuomalaisesta maisemasta ikään kuin pyritään irrottautumaan kansallisten mielikuvien mukaiseen suomalaiseen maisemaan, kuten kesämökkimaisemaan. Sellainen maisema esitetään todellisena ja oikeana suomalaisena visuaalisena tilana kaukana nykysuomalaisesta maisemasta ja visuaalisesta tilasta, jonka kansalliset mielikuvat suomalaisesta maisemasta arvottavat epäkansalliseksi.

Suomalaisen kansallisen kertomuksen määrittämä suomalainen maisema kansallisena visuaalisena tilana on nähdäkseni suhteellisen stabiili konstruktio ja vakiintunutta kansakunnan kuvittelemista. Tarkastelemieni kuvien esittämät muutokset suomalaisessa maisemassa kansallisena visuaalisena tilana eivät korreloi joustavasti kansallisen kertomuksen määrittelemään käsitykseen kansallisesta maisemasta. Tämä osoittaa kansallisen kertomuksen määrittelemien kansallisen maiseman kriteerien hidasta muuttumista. Kansakunnan poliittisen konstruktivisuuden näkökulmasta kansallisen maiseman kriteerien oletettu muuttumattomuus on mahdoton ajatus, sillä kansakunta

poliittiseksi konstruktioksi ymmärrettynä tarkoittaa kansakunnan kaikenlaisen kansallisen visuaalisen esittämisen olevan lähtökohtaisesti kontingenttia.

Kansakunnan konstruktiivisuuden näkökulmasta väitän, että erityisesti maiseman visuaalinen kansallinen esittäminen on tehokkaimpia käytäntöjä naamioida kansakunnan konstruktioluonnetta ja artefaktisuutta, kun kansakuntaa ajatellaan Andersonin (2007) määritelmän mukaisesti kuviteltuna yhteisönä ja kulttuurisena artefaktina. Maiseman visuaalisen kansallisen esittämisen avulla kansalliseen visuaaliseen tilaan voidaan kansallisessa kertomuksessa liittää tilaa itsestään selväksi ja luonnolliseksi väitetyjä esittämisen tapoja. Seurauksena vaikuttaa olevan, että vaihtoehtoista, toisenlaista esittämistä ei ehkä edes ajatella, eikä vakiintuneita esittämisen tapoja juuri kyseenalaisteta.

Kansallisen kertomuksen määrittelemät maiseman ja kansallisen visuaalisen tilan esittämisen tavat vakiintuvat toki kansallisissa visuaalisissa käytännöissä, mutta niiden vakiintumista, uudelleen tuottamista ja ylläpitämistä voivat monin eri tavoin tukea muutkin esitykset kansallisesta visuaalisesta tilasta, esimerkiksi kansallisena pidetty kirjallisuus. Suomalaisen kansakunnan kontekstissa esimerkiksi J. L. Runebergin runolliset kuvaukset Sisä-Suomen neitseellisistä metsä- ja järvimaisemista ja Zacharias Topeliuksen Suomen maisemia erittelevät tekstit korreloivat maiseman perinteiseen kansalliseen esittämisen tapaan.

Suomalaisen maiseman esittämiseen kansallisena visuaalisena tilana sisältyy toisin esittämisen mahdollisuus, minkä tutkielmani osoittaa selkeästi. Ajan myötä suomalaisen kansallisen kertomuksen maiseman esittämisen perinteen kova klassinen ydinkin paradigmaattisine metsä- ja järvimaisemineen voisi kenties muuttua tärkeimpänä kollektiivisena suomalaisena maisemaihanteena. Oletan, että vie pitkään ennen kuin maiseman kansallisen esittämisen kovan klassisen ytimen mukaista maiseman esittämistä ei enää toisteta aitona suomalaisena maisemana silmiinpistävästi, tietoisesti tai tiedostamatta visuaalisissa representaatioissa suomalaisesta maisemasta. Muutos edellyttää nähdäkseni kansallisen maiseman kriteerien muuttumista ja uudelleen määrittelemistä ja todellisen nyky-suomalaisen maiseman ja kansallisten maisemakäsitysten kohtaamista. Tuleeko kouvolaalaisesta kävelykadusta, nyky-suomalaisesta anonyymista ”keskivertomaisemasta” tai uudisrakenteisesta omakotitaloalueesta tulevaisuudessa kansalliseen maisemakuvastoon ja kansalliseen kollektiiviseen käsitykseen Suomesta visuaalisena kansallisena tilana kelpaavia maisemia kauan sen jälkeen, kun niistä tuli

suomalaista visuaalista arkista todellisuutta? On tarpeellista kysyä, millä tavoin kansallinen ymmärrys maisemasta kansallisena muodostuu ja millaisia voisivat olla ne kriteerit, joiden perusteella myös muuttunutta maisemaa voidaan kutsua kansalliseksi 2000-luvun Suomessa.



## LÄHTEET

### Aineistolähteet

Alanko, Petri & Salusjärvi, Aleksis. *184 426 askelta Helsingin rantaviivaa*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite. 5/2008. 54-67.

- KUVA 13. S. 56.

Heikura, Hannes & Malmberg, Ilkka. *Viikko lintuna*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite. 7/2008. 40-58.

- KUVA 1. S. 46.
- KUVA 2. S. 55.
- KUVA 3. S. 52.
- KUVA 6. S. 55.
- KUVA 9. S. 43.

Hellman, Heikki & Kuusimurto, Teemu. *Tunturipurojen raiskausta*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 10/2006.

- KUVA 4. S. 74-75.
- KUVA 5. S. 78-79.

Jokela, Markus & Malmberg, Ilkka. *Miltä Suomi näyttää?* Helsingin Sanomat/Kuukausiliite. 12/2004. 32-42.

- KUVA 10. S. 36-37.
- KUVA 11. S. 38-39.
- KUVA 12. S. 32-33.

Jokela, Markus & Malmberg, Ilkka. *Tylsän tien tarinat*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite. 6/2007. 56-64.

– KUVA 14. S. 56-57.

Rosas, Leif & Snellman, Ritva Liisa. *Mennyt maisema*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite. 7/2003. 54-58.

– KUVA 7. S. 54-55.

– KUVA 8. S. 58.

### **Tutkimuskirjallisuus**

Anderson, Benedict. 2007. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere: Vastapaino.

Anderson, Benedict. 1989. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Arendt, Hannah. 1978. *The Life of the Mind. One/Thinking*. London: Secker & Warburg.

Bal, Mieke. 1999. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press Incorporated.

Barthes, Roland. 1984. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. Teoksessa Barthes, Roland: *Image, music, text*. New York: Hill and Wang. 79-124.

Barthes, Roland. 1984/[1961]. Sanoma valokuvassa. Suom. K. Widenius. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): *Kuvista sanoin 2*. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. 120-137.

Barthes, Roland. 1986/[1964]. Kuvan retoriikkaa. Suom. K. Widenius. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): *Kuvista sanoin 3*. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. 71-92.

Bonsdorff, Pauline von. Eletty ja mielletty maisema. Teoksessa Aro, Laura & Halonen, Tero (toim.): *Suomalaisten symbolit*. Jyväskylä: Atena. 44-48.

Carr, David. 2001. Narrative and the Real World. An Argument for Continuity. Teoksessa: Hinchman, Lewis P. & Hinchman, Sandra K. (toim.) *Memory, Identity, Community. The Idea of Narrative in the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press. 7-26.

Eskola, Taneli. 2006. Unelma maisemasta. Teoksessa: *I.K. Inha. Unelma maisemasta*. Helsinki: Musta taide. 6-30.

Garcia, Tristan. 2007. *L'Image*. Neuilly: Éditions Atlande.

Heikkinen, Hannu L. T. 2001. Narratiivinen tutkimus – todellisuus kertomuksena. Teoksessa: Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-kustannus/Chydenius-instituutin julkaisuja 3/2001. 116-133.

Heikkinen, Hannu L. T. 2002. Whatever is Narrative Research? Teoksessa: Heikkinen, Hannu L. T., Huttunen, Rauno & Syrjälä, Leena (toim.) *Narrative Research. Voices of Teachers and Philosophers*. SoPhi 67/Jyväskylän yliopisto. 13-29.

Heikura, Hannes & Malmberg, Ilkka. 2008. Suomi linnun silmin. Finland – a bird's eye view. Käännös: William Moore. Helsinki: HS Kirjat.

Hobsbawm, Eric. 2006. Introduction: Inventing Traditions. Teoksessa Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (toim.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. 1-14.

Häyrynen, Maunu. 2005. Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen. Helsinki: SKS.

Kansallismaisema. 1993. Helsinki: Ympäristöministeriö.

Keränen, Marja. 1998. Suomi tutkimuksen luontona. Metodologisia huomioita. Teoksessa: Keränen, Marja (toim.) *Kansallisvaltion kielioppi*. SoPhi 28/Jyväskylän yliopisto, 152-169.

Konttinen, Riitta. 2001. Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat. Helsinki: Otava.

Lassila, Pertti. 2000. Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä. Helsinki: SKS. Tietolipas 166.

Liikanen, Ilkka. 2003. Kansa. Teoksessa: Hyvärinen, Matti et al. *Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Tampere: Vastapaino, 257-309.

Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika. 2004. Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa. Helsinki: SKS. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 965. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 3.

Liotard, Jean-François. 1979. La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris: Les Editions de Minuit.

MacIntyre, Alasdair. 2001. The Virtues, the Unity of a Human Life, and the Concept of a Tradition. Teoksessa: Hinchman, Lewis P. & Hinchman, Sandra K. (toim.) *Memory, Identity, Community. The Idea of Narrative in the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press. 241-264.

Mitchell, W. J. T.

- 1994a. Introduction. Teoksessa Mitchell, W. J. T. (toim.): *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press. 1-4.
- 1994b. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- 2005. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Palin, Tutta. 1999. Kuvissa tuotettu maisema ja kansa. Teoksessa Lehtonen, Tuomas M. S. (toim.): *Suomi, outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*. SITRA/PS-Kustannus. 208-235.

Renan, Ernest. 1882. Qu'est-ce qu'une nation? Pdf-muotoinen tekstiedosto [www-osoitteessa: archives.vigile.net/04-1/renan.pdf](http://www-osoitteessa: archives.vigile.net/04-1/renan.pdf). Haettu 16. syyskuuta 2008.

Saukkonen, Pasi. 1998. Porvari ja talonpoika. Kansanluonteen 'kansa' Zachris Topeliuksella ja Robert Fruinilla. Teoksessa: Marja Keränen (toim.) *Kansallisvaltion kielioppi*. SoPhi 28/Jyväskylän yliopisto, 27-49.

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

Seppänen, Janne. 2005. Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.

Slater, Don. 1995. Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'. Teoksessa Jenks, Chris (toim.): *Visual Culture*. London & New York: Routledge. 218-237.

Sondermann, Klaus. 2008. Kansallislaulujen poliittinen luenta. Teoksessa: Korvela, Paul-Erik & Lindroos, Kia (toim.) *Avauksia poliittiseen ajatteluun*. SoPhi 109/Jyväskylän yliopisto. 111-126.

Whitebrook, Maureen. 2001. Identity, Narrative and Politics. London & New York: Routledge.

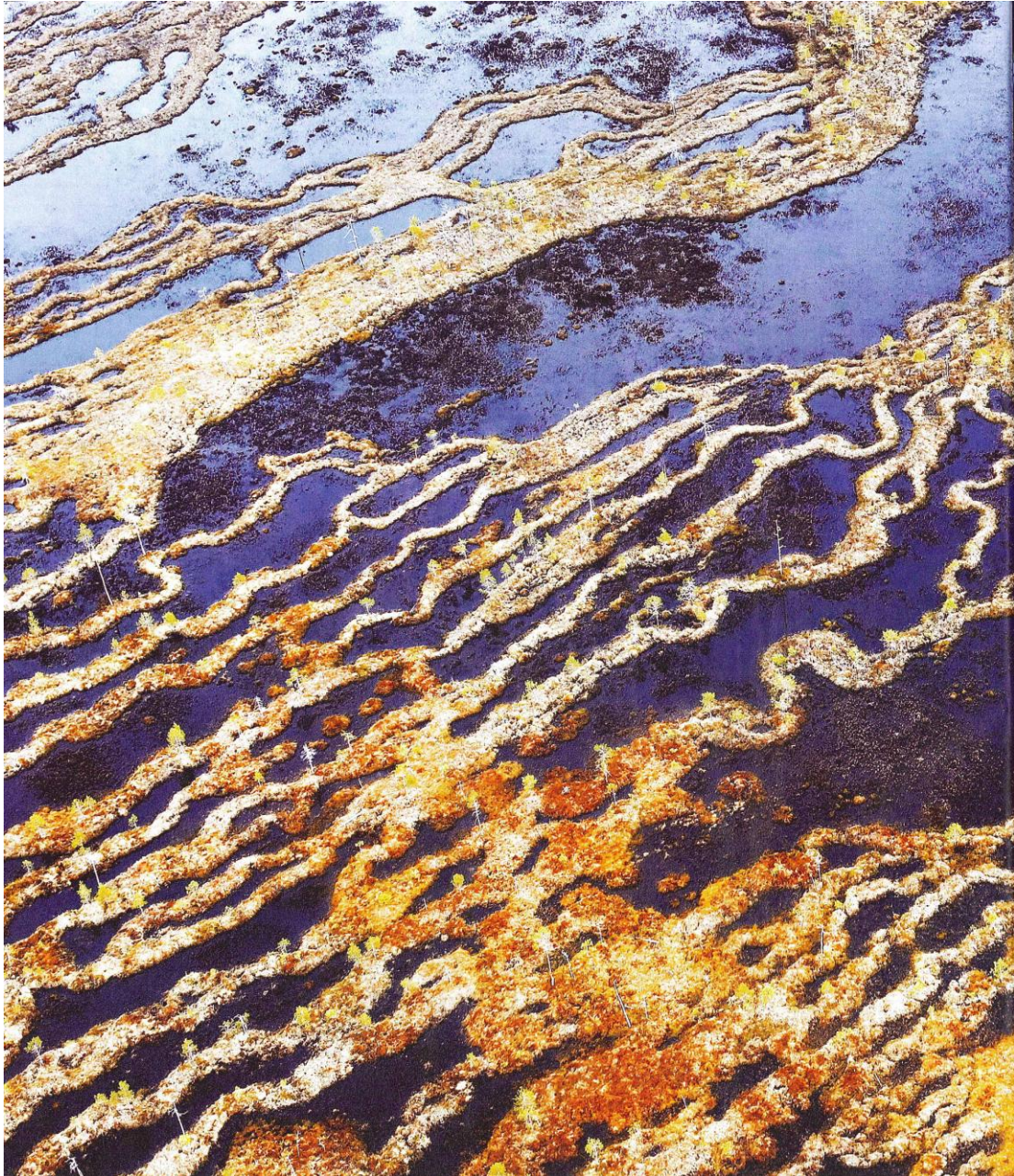
## LIITTEET



**KUVA 1.** Heikura, Hannes & Malmberg, Ilkka. *Viikko lintuna*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 7/2008. S. 46.



**KUVA 2.** Heikura, Hannes & Malmberg, Ilkka. *Viikko lintuna*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 7/2008. S. 55.



**KUVA 3.** Heikura, Hannes & Malmberg, Ilkka. *Viikko lintuna*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 7/2008. S. 52.





**KUVA 4.** Hellman, Heikki & Kuusimurto, Teemu. *Tunturipurojen raiskausta*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 10/2006. S. 74-75.



**KUVA 5.** Hellman, Heikki & Kuusimurto, Teemu. *Tunturipurojen raikausta*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 10/2006. S. 78-79.



**KUVA 6.** Heikura, Hannes & Malmberg, Ilkka. *Viikko lintuna*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite. S. 55.



**KUVA 7.** Rosas, Leif & Snellman, Ritva Liisa. *Mennyt maisema*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 7/2003. S. 54-55.



**KUVA 8.** Rosas, Leif & Snellman, Ritva Liisa. *Mennyt maisema*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 7/2003. S. 58.



**KUVA 9.** Heikura, Hannes & Malmberg, Ilkka. *Viikko lintuna*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 7/2008. S. 43.



**KUVA 10.** Jokela, Markus & Malmberg, Ilkka. *Miltä Suomi näyttää?* Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 12/2004. S. 36-37.



**KUVA 11.** Jokela, Markus & Malmberg, Ilkka. Miltä Suomi näyttää? Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 12/2004. S. 38-39.

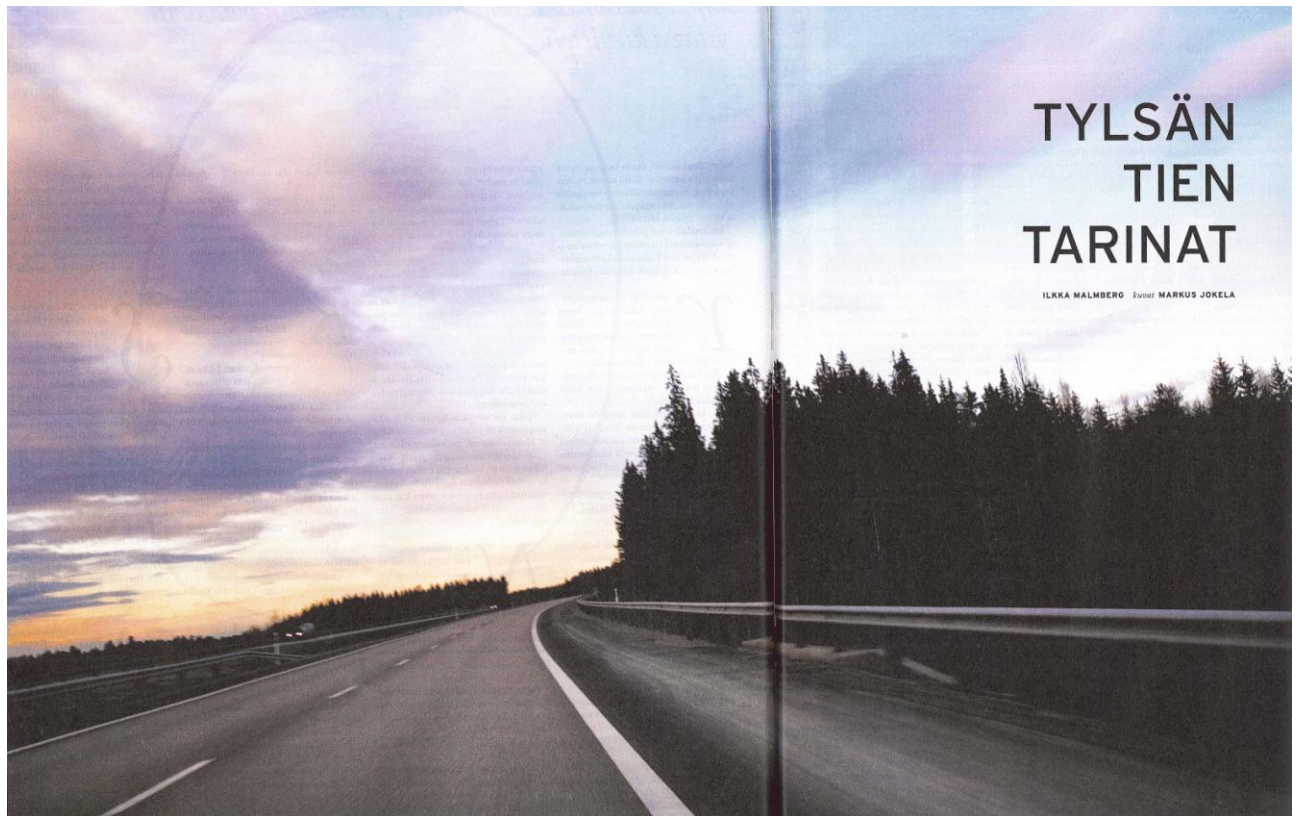




**KUVA 12.** Jokela, Markus & Malmberg, Ilkka. *Miltä Suomi näyttää?* Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 12/2004. S. 32-33.



**KUVA 13.** Alanko, Petri & Salusjärvi, Aleksis. *186 426 askelta Helsingin rantaviivaa.* Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 5/2008. S. 56.



**KUVA 14.** Jokela, Markus & Malmberg, Ilkka. *Tylsän tien tarinat*. Helsingin Sanomat/Kuukausiliite 6/2007. S. 56-57.