

Antti Vallius

Kuvien maaseutu

Maaseutumaisemakuvaston
luomat mielikuvat suomalaisesta
maaseutukulttuurista



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 203

Antti Vallius

Kuvien maaseutu

Maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat
suomalaisesta maaseutukulttuurista

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa S212
toukokuun 31. päivänä 2013 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in Auditorium S212, on May 31, 2013 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2013

Kuvien maaseutu

Maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat
suomalaisesta maaseutukulttuurista

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 203

Antti Vallius

Kuvien maaseutu

Maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat
suomalaisesta maaseutukulttuurista



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2013

Editors

Annika Waenerberg

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Ville Korhokangas

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Paula Kalaja, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

Cover picture: Mikko Haiko "Matti is smoking and Antti is shooting"
From the series Vanishing countryside, 2013.

URN:ISBN:978-951-39-5188-7

ISBN 978-951-39-5188-7 (PDF)

ISBN 978-951-39-5187-0 (nid.)

ISSN 1459-4323 (nid.), 1459-4331 (PDF)

Copyright © 2013, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2013

ABSTRACT

Vallius, Antti

The pictured countryside - An exploration of the mental images of Finnish rural culture created by rural landscape imagery

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2013, 464 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4323 (nid.), 1459-4331 (PDF); 203)

ISBN 978-951-39-5187-0 (nid.)

ISBN 978-951-39-5188-7 (PDF)

This study explores the ways in which Finnish rural culture is depicted in so-called national landscape imagery. One of the main tasks is to identify countryside-related motifs and objects that general visual culture has emphasized or cropped out, and to examine the kinds of impressions it has created of Finnish rural culture. The focus is on how pictorial representation has reacted to a constantly developing and changing rural culture. The study presents pictorial representation of the countryside as an interactive process: on the one hand, it reflects the ideas and values of society concerning rural areas, and on the other, it creates mental images that affect our conceptions, values and definitions regarding rural culture as a whole. The idea of interaction is also extended to a consideration of the ways in which pictorial representations of the countryside relate to questions of the cultural sustainability of rural areas. The data of the study consists of rural landscape pictures selected from 38 landscape picture books published between the years 1845–2007. The pictures are grouped according to themes that share analogous content, and occasionally, analogous form as well. The themes are analyzed using visual analysis. In this study, the visual analysis is based mainly on the iconographic analysis of Erwin Panofsky, which in turn has been adapted and applied to landscape studies by cultural geographer Petri J. Raivo. The semiotic aspects of this study are in turn adopted from the landscape semiotics of Eero Tarasti. The study reveals that rural landscape imagery depicts Finnish rural culture mainly as traditional and small-scale. Reasons for this vary from time to time, due to traditions of visual culture and the different historical and political situations of the nation. This kind of imagery highlights past and traditional rural culture by de-emphasizing development. From the viewpoint of culturally sustainable development, Finnish rural landscape imagery creates mental images that both enable and prevent the cultural sustainability of rural areas. Marginalizing developmental imagery creates a distorted impression of the constantly changing rural culture as a static entity. On the other hand, the mental images created by rural landscape imagery are generally familiar sources of collective identity, and as such, need to be taken into account when integrating new elements into Finnish rural culture.

Keywords: Landscape, rural landscape imagery, rural culture, culturally sustainable development, visual analysis

Author's address Antti Vallius
Department of Art and Culture Studies,
University of Jyväskylä
antti.s.vallius@jyu.fi

Supervisors Professor Annika Waenerberg
Department of Art and Culture Studies,
University of Jyväskylä

Reviewers Professor Ville Lukkarinen
Department of Philosophy, History, Culture and Art
Studies,
University of Helsinki

Professor Maunu Häyrynen
Degree Program in Cultural Production and Landscape
Studies,
University of Turku

Opponent Doctor of Arts (Art and Design),
Environment Counsellor,
Tapio Heikkilä
Ministry of the Environment

ESIPUHE

Väitöskirjan kirjoittaminen on pitkä prosessi, ja tässä tapauksessa sen alkuvaiheet ajoittuvat syksyyn 2006. Tai oikeammin sen siemenet kylvettiin jo aiemmin ajautuessani pro gradu -tutkielmassani maisema-käsitteen pariin. Tässä vaiheessa, vajaat kymmenen vuotta sitten, en tosin ollut vielä uhrannut ajatustakaan väitöskirjan kirjoittamiselle. Mutta tässä nyt istun työhuoneessani kuunnellen Glenn Gouldin Goldberg -muunnelmia (Bachiakaan en olisi kuunnellut kymmenen vuotta sitten) ja kirjoitan väitöskirjani esipuhetta. Suhtautuminen työhön on vaihdellut, mutta sen ytimenä on säilynyt koko ajan tiedonjano ja halu itsensä kehittämiseen. Toisinaan kirjoihin ja kirjoittamiseen uppoutuneena, ajantajun kadottaneena, työ on tuntunut ällistyttävältä etuoikeudelta. Toisinaan se on taas ollut yhtä tuskaa ja ahdistusta. Nyt tämä laajojen inhimillisten tunteiden sävyttämä, kirjoittajaansa sekä ihmisenä että tutkijana kasvattanut ja sivistänyt työ on kuitenkin päätöksessään ja on kiitosten aika.

Ensimmäisenä haluan kiittää työni pääohjaajaa taidehistorian professori Annika Waenerbergiä, jonka hoivissa olen opiskellut akateemista elämää aina pro gradu -työstäni lähtien. Toinen työni kannalta merkittävä tekijä on ollut Jyväskylän ja Itä-Suomen yliopistojen sekä Suomen Kulttuurirahaston rahoittama *Kulttuurinen kestävyys maaseudulla (KULKEMA, 2007–2010)* -hanke, jonka myöntämä kolmivuotinen apurahakausi mahdollisti väitöskirjatyöni aloittamisen ja sen hyvään vauhtiin saattamisen. Kiitos kuuluu koko hankkeen toimijoille: ohjausryhmälle sekä kanssatutkijoille. Tosin erityiskiitoksen haluan osoittaa hankkeen koordinaattorille FT Katriina Soinille työni eri vaiheiden kommentoinneista, ohjauksesta sekä erilaisten verkostoitumismahdollisuuksien luomisesta. Suuri kiitos kuuluu niin ikään Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitokselle ja sen koko henkilökunnalle sekä erityisesti jatko-opiskelijakollegoille kaikesta mahdollisesta aina hyvistä keskusteluista, kommenteista ja vertaistuesta kahvimaidon lainaukseen. Laitoksen henkilökunnasta kiitän etenkin FT Hanna Piristä, joka luki ja kommentoi työtäni aivan viime metreillä ennen sen esitarkastukseen lähettämistä. Lisäksi haluan kiittää laitosta sen vuosien varrella myöntämistä työtiloista. Haluan kiittää myös muita väitöskirjatyötäni tukeneita rahoittajia: Alfred Kordelinin yleistä edistys- ja sivistysrahastoa, Suomen Kulttuurirahastoa, Suomen Kulttuurirahaston Keski-Suomen maakuntarahastoa, Jyväskylän yliopiston humanistista tiedekuntaa ja Taidesäätiö Meritaa. Kiitos kuuluu myös kaikille niille akateemisen maailman ihmisille, jotka ovat keskustelleet kanssani tekemisistäni erilaisissa hankkeissa, seminaareissa, tapaamisissa ja muissa yhteyksissä. Kiitokset haluan osoittaa etenkin työni esitarkastajille Helsingin yliopiston taidehistorian professori Ville Lukkariselle sekä Turun yliopisto maisematutkimuksen professori Maunu Häyryselle, joiden viisaista ja perusteellisista lausunnoista sain paljon oppimisen aihetta. Lisäksi haluan kiittää vastaväittäjäkseni lupautunutta TaT, ympäristöneuvos Tapio Heikkilää. Kiitokset kuuluvat niin ikään vanhemmilleni Ailalle ja Hannulle, veljelleni Matille, Ilmi-mummolle ja muille sukulaisilleni sekä appivanhemmilleni Aunelle ja Masalle, jotka ovat tukeneet minua ja olleet kiinnos-

tuneita työni etenemisestä. Kiitokset kuuluvat totta kai myös ystäväilleni, joiden seurassa olen voinut puida jatko-opintojen kiemuroita tai vastaavasti unohtaa ne tyystin. Valitettavasti (tosin myös onnekseni) teitä on aivan liikaa tässä kaikkia nimeltä mainittavaksi. Erityiskiitoksen haluan kuitenkin kohdistaa Hannu Linkolalle, toiselle maisemaan sotkeutuneelle tutkijalle, jonka kommentteista, neuvoista, toveruudesta sekä saman elämäntilanteen jakamisesta olen saanut paljon (Obidos!). Unohtaa ei sovi kiittää myöskään jyvaskyläläistä Bar Vakio-painetta, jonka lämpimässä ja innostavassa ilmapiirissä on syntynyt ja kehittynyt ajatus jos toinenkin. Suurimmat ja rakkaimmat kiitokseni haluan kuitenkin osoittaa vaimolleni Susannalle ja tyttärillemme Annille ja Elsille. He ovat olleet tukipilareitani tutkimustyön vaikeilla hetkillä sekä jakaneet kanssani onnistumisen ilot. Ennen kaikkea he ovat laittaneet asiat oikeaan perspektiiviin ja osoittaneet, ettei työ ole elämässä kaikkein tärkeintä. Heille haluan myös omistaa tämän kirjan.

Jyväskylässä, Athenaeumin kolmannessa kerroksessa, huoneessa 303 14.4.2013.

Antti Vallius

SISÄLLYS

ABSTRACT
ESIPUHE
SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	11
1.1	Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet.....	11
1.2	Maisema ja sen kuvallisten esitysten tutkiminen	19
1.3	Tutkimuksen analyysiaineisto	27
1.4	Kuvastot tutkimuskohteena	29
1.5	Tutkimusmenetelmä	31
2	SUOMALAISEN MAASEUTUMAISEMAKUVASTON HISTORIAALLISET TULKINTAHORISONTIT	42
2.1	Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.....	44
2.2	1800-luvun puolivälin düsseldorfilaisen maisemakuvauksen esittämä maaseutu ja sen perintö suomalaisessa maisemataiteessa .	52
2.3	Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa	56
2.4	Agraarinationalismi ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa	59
2.5	Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa	61
2.6	Maaseutu 1970-luvun ympäristötietoisessa maisemakuvastossa	62
2.7	Kansallismaisema ja EU-suomen maaseutumaisemakuvasto	64
3	MAASEUTUMAISEMAMAN KUVALLISTEN ESITYSTEN VISUAALINEN ANALYYSI	67
3.1	Työ ja ihmiset maaseutumaisemassa.....	68
3.1.1	Maatalouden työnkuvaukset.....	69
	Kaskeaminen perinteisenä ja perifeerisenä maatyönä.....	69
	Ihmisen ja luonnon yhteispeli: hevonen peltotöissä	85
	Rationalismi syrjäyttää romantiikan: maatalouden koneellistuminen	98
	Viljanpuinti maaseutukulttuurin kollektiivisena työnä	105
	Heinätyöt maaseutukulttuurin yhteisöllisyyden symbolina ..	118
3.1.2	Metsätalouden työnkuvaukset.....	125
	Pokasahasta moottorisahaan	125
	Tukinkuljetusta hevosella ja koneilla	128
	Kansakunnan kehitys ja romanttiset tukkijätkät: yksittäisuitto.....	135
	Tukkijätkästä proomunkuljettajaksi: nippu-uitto.....	145
3.1.3	Muut maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnkuvaukset	149
	Lapsia paimenessa	149

	Naiset lypsyllä	156
	Vanhukset pellavaa valmistamassa.....	159
3.1.4	Maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnulkopuoliset	
	henkilökuvaukset.....	163
	Miehet maaseutumaisemassa.....	163
	Eksoottinen poromies.....	164
	Jälleenrakennuskauden viljantarkastaja	167
	Lepoa, laiskottelua vai työstä kieltäytymistä:	
	makaavat maamiehet.....	169
	Naiset maaseutumaisemassa.....	176
	Kansanpukuinen nainen maaseutumaisemassa:	
	Suomen symboli	176
	Lapset maaseutumaisemassa.....	188
	Lapsia veräjällä	190
	Perheet maaseutumaisemassa	194
	Perhe, koti ja maaseutumaisema.....	194
3.2	Rakennukset maaseutumaisemassa.....	199
3.2.1	Maalaistalot maaseutumaisemassa.....	200
	Pientila suomalaisen kulttuurimaiseman perusmuotona	200
	Yhteiskunnan kriisit ja syrjäseutujen asuttaminen:	
	uudistilat.....	212
	Kesämökkit, pastoraali-idyllin locus amoenus	219
	Pittoreskit torpat.....	223
	Paikkarin torppa henkilökultin paikallistumana	239
	Kansatieteellisesti painottunut maalaistalojen kuvaus.....	243
	Pohjalainen talonpoikaistalo suomalaisen	
	maaseutukulttuurin symbolina.....	252
	Kartanot romanttisen historiakäsityksen ilmentäjinä.....	259
	Louhisaaren kartano: klassismin ideaalimaisemasta	
	historialliseksi monumentiksi	265
3.2.2	Maaseutumaisemaan kiinnittyvät asutuskeskukset	270
	Romanttinen ryhmäkylä	270
	Kirkonkylät ja topeliaaninen synteesi	276
	Kirkko maaseutumaisemassa	284
3.2.3	Maaseutumaisemaan kiinnittyneet muut rakennukset.....	287
3.3	Maaseudun kulttuurimaisema	294
3.3.1	Laaja-alainen kulttuurimaisema	294
	Topeliaaninen maisemaideaali 1. taso.....	294
	Topeliaaninen maisemaideaali 2. taso.....	308
3.3.2	Maaseudun rajattu kulttuurimaisema	317
	Maaseutu pastoraali-idyllinä ja pittoreskina maisemana	317
	Talvinen maaseutumaisema kansallisena erityispiirteenä.....	327
	Pelto- ja laidunmaisema	337
	Pelto- ja laidunmaiseman laaja puolikuva:	
	idylliä ja kehitystä	337

	Pellon lähikuva: suomalaiskansallinen embleemi.....	345
	Pohjanmaan peltolakeus suomalaisen maaseutukulttuurin tunnusmaisemana	349
	Elopeltomaisema ja poliittisesti turvallinen kehityksen esittäminen	358
	Viljaa lyhteillä: ruokaturvan esitys ja koneellistumisen kadottama kansanperinne.....	358
	Heinää seipäillä: jälleenrakennuskauden kehityksen symbolista nostalgiaaksi	363
	Tie kulttuurimaisemassa ja romantiikan traditio	371
	Esteettinen ja monimuotoinen niittymaisema	381
	Karjatalous kulttuurimaisemassa	388
	Pastoraali-idyllin mukainen pienimuotoinen nautakarja	388
	Poroerotus ja speaktaakkelin estetiikka	399
3.3.3	Metsätalouden rajattu kulttuurimaisema	406
	Luonnontilaisesta talousmetsäksi.....	406
	Suomen vihreä kulta, tukkipuut metsätalouden kulttuurimaisemassa.....	416
4	PÄÄTÄNTÖ.....	424
4.1	Maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat suomalaisesta maaseutukulttuurista	424
4.1.1	Ihmiset ja työ maaseutumaisemassa	426
4.1.2	Rakennukset maaseutumaisemassa	429
4.1.3	Maaseudun kulttuurimaisema	431
4.2	Maaseutumaisemakuvasto suomalaisen maaseutukulttuurin määrittelijänä.....	434
4.3	Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat ja maaseudun kulttuurinen kestävyys	439
	SUMMARY	443
	LÄHTEET	445
	Painamattomat lähteet	461
	Elektroniset lähteet	461
Liite 1	Tutkimuksen analyysiaineiston maisemakuvajulkaisut.....	462
Liite 2	Maisematutkimus ikonologisessa kehikossa (Petri J. Raivo: Maiseman kulttuurinen transformaatio. Ortodoksinen kirkko suomalaisessa kulttuurimaisemassa 1996, 39.).....	464

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet

Suomalaisessa kulttuurissa maisemalla on ollut merkittävä asema. Sen merkittävyys perustuu ennen kaikkea 1800-luvun romantiikan ja nationalismin aatteellisiin sisältöihin, joiden tukemana maisema kytkettiin yhä voimakkaammin nuoren ja ohuen kulttuurihistorian omaavan kansakunnan identiteetin rakentamiseen. Tunnetuimpana esimerkkinä tästä voidaan pitää Suomen kansallishymnin, *Maamme*-laulun lyriikkaa. Kirjallisuuden ohella myös maiseman kuvallinen esittäminen nousi tärkeäksi Suomen ja suomalaisuuden representatiivvälineeksi.

Suomalaisen maiseman kuvallista esittämistä on tutkittu laajasti sekä omana aihepiirinään että muiden henkilöitä ja eri ilmiöitä käsittelevien tutkimusten yhteydessä. Viime aikojen keskeisimpinä esimerkkeinä näistä voidaan mainita Inkeri Pitkärannan ja Esko Rahikaisen toimittama *Suomalainen maisema* (2002), Ville Lukkarisen ja Annika Waenerbergin *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan* (2004), Maunu Häyrysen *Kuvitettu maa* (2005), Tapio Heikkilän *Visuaalinen maisemansuuranta* (2007) sekä Seija Heinäsen, Pauline von Bonsdorffin ja Virpi Kaukion toimittama teos nimeltä *Tunne maisema* (2011). Lisäksi suomalaisen maiseman kuvallista esittämistä sivuavista erillistutkimuksista toimii esimerkkeinä Allan Tiitan Zacharias Topeliuksen maantieteellistä toimintaa kartoittava *Harmaakiven maa* (1994), Riitta Konttisen *Sammon takajat* (2001), Leena Lindqvistin toimittama ja Eero Järnefeltin taidetta käsittelevä *Taiteilijan tiellä* (2002), Anna-Maria von Bonsdorffin toimittama *Pekka Halonen* (2008) sekä uusimmat I. K. Inhaa käsittelevät teokset, Tuomo-Juhani Vuorenmaan toimittama *I. K. Inha - Unelma maisemasta* (2007) ja Kati Lintosen teos *Hymyilevät rannat* (2008). Näiden ohella on mainittava myös tuoreet maisemaa sivunneet väitöskirjat, Tiina Päivärinteen *Luonto, tiede ja teknologia - Kansanvalistuksen Suomi-kuva 1870–1920* (2010) sekä Kati Lintosen *Valokuvallistettu luonto - I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä* (2011).

Tässä tutkimuksessa¹ suomalaisen maiseman kuvallisen esittämisen tarkastelu kohdistuu maaseutuun. Yleisen visuaalisen kulttuurin luomassa maisemakuvastossa sekä aihetta käsittelevässä tutkimuksessa maaseutumaisema on tunnustettu ja olennainen, vaikkakin usein yleiseksi ja erittelemättömäksi jäänyt osa Suomen ja suomalaisuuden kuvallista esittämistä. Tässä yhteydessä käytetyllä visuaalisen kulttuurin käsitteellä tarkoitetaan kulttuurissa vallitsevaa yleistä kuvallisuutta, joka sisältää sekä taiteen luomat kaksi- ja kolmiulotteiset kuvalliset esitykset että populaarin kuvamateriaalin. Käsite on kuitenkin ambivalentti ja sillä tarkoitetaan edellä mainitun ohella myös visuaalisuuteen keskittyneen moniarvoisen ja poikkitieteellisen kulttuurintutkimuksen osa-aluetta. Tässä tutkimuksessa käsitteen eri merkityssisällöt huomioidaan puhumalla joko *yleisestä* visuaalisesta kulttuurista tai erityisestä visuaalisen kulttuurin *tutkimuksesta*.²

Maisematutkimuksen professori Maunu Häyrynen on luonnehtinut suomalaiskansallisessa maisemakuvastossa esiintyvää maaseutukuvausta keskusten ja periferioiden väliseksi stabiiliksi ”keskimaisemaksi”, kliseemäiseksi, mutta intellektuaaliseksi rakennelmaksi, jonka tehtävänä on ollut abstraktin kansakunnan maaseutuyhteisön ja -maiseman ankkuroiminen kiinteään ja pysyvään maaperään.³ Näin ollen maaseutumaisema on ajautunut helposti itsestään selväksi taustakuvaksi, joka on jäänyt suomalaisessa maisemakuvastossa esimerkiksi Kolin, Aulangon ja Punkaharjun kaltaisten erityisten huippukohtien varjoon. Tämä asetelma, jossa maaseutumaiseman kuvallisella esittämisellä on tärkeä, mutta olemukseltaan yleinen ja jäsentymätön rooli toimii keskeisenä motiivina tälle tutkimukselle.

Tämän tutkimuksen pääasiallisena tavoitteena on vastata kysymyksiin: mitä maaseutuun liittyviä aiheita ja kuvauskohteita yleisen visuaalisen kulttuurin luoma kansallinen maisemakuvasto painottaa ja mitkä se rajaa ulkopuolelle sekä millaisia mielikuvia kansallisen maisemakuvaston sisältämä maaseutumaisemakuvasto luo suomalaisesta maaseutukulttuurista? Kysymysten taustalla vaikuttaa ajatus, jonka mukaan kuvilla on suuri merkitys siihen millaiseksi ymmärrämme maailman. Filosofi Nelson Goodmaniin viitaten taidehistorioitsija W. J. T. Mitchell toteaaakin, että kuvat tekevät maailman, eivätkä vain heijastele sitä.⁴ Ajatuksen ulottaminen maaseutukontekstiin tarkoittaa taas sitä, että

¹ Tässä kohtaa haluan saattaa lukijan tietoon, että osia tämän tutkimuksen analyysistä on julkaistu aikaisemmin (tai tullaan julkaisemaan) enemmän tai vähemmän muokattuina versioina. Laiduntavan nautakarjan kuvateemaa käsittelevä katsaus on julkaistu *Maaseudun uusi aika* -lehdessä 1/2011 nimellä *Visuaalinen kulttuuri maaseutumielikuvien luojana. Taidehistoriaa tutkimaan* (Kampus kustannus 2011) -teoksen sisältämässä artikkelissa *Kuvastojen tutkimus metodologisena haasteena - Esimerkkinä maisemakuvaston visuaalinen analyysi* on käytetty kaskeamisen kuvateemaan sisältyvää materiaalia. Näiden lisäksi julkaisuun odottava ja työnimellä *Maisemassa - Sukupuoli ja kansallisuus suomalaisuuden kuvastossa* kulkeva -teos sisältää kirjoittamani artikkelin, jossa on käytetty lepäävien miesten ja kansallispukuisten naisten kuvateemoihin sisältyviä analyysitekstejä.

² Visuaalinen kulttuuri ks. esim. Seppänen 2005.

³ Häyrynen 2005, 162.

⁴ Goodman 1978; Mitchell 2005, xiv-xv.

maaseudun kuvalliset esitykset synnyttävät kollektiivisia mielikuvia ja muokkaavat käsityksiämme siitä.⁵

Mutta mikä on maaseutu ja mitä sillä tarkoitetaan tässä tutkimuksessa? Maaseudun tarkka ja yksinkertainen määrittely on vaikeaa ja jopa mahdotonta sen kontekstisidonnaisuudesta johtuen.⁶ Näin ollen on puhuttava monikossa maaseudun määrittelyistä, joista on kuitenkin löydettävissä toisiinsa linkittyviä yhteneväisyyksiä. Monille näistä on yhteistä maaseudun määrittymisen suhteessa kaupunkiin. Aikaisemmissa määrittelyissä maaseutu nähtiin lähinnä alueena, joka ympäröi hallinnan keskuksina toimineita kaupunkeja ja toimitti niille raaka-aineita, työvoimaa ja elintarvikkeita.⁷ Uudempaa määrittelyä edustaa muun muassa Keith Halfacree, joka puhuu maaseudusta post-produktiivisena tilana. Tällä hän on tarkoittanut sitä, että maaseutu on elintarvikkeiden tuotantopaikan ohella myös kulutustavaraa ja nostalgiaa sekä vaihtoehtoisen elämäntavan mahdollistava paikka kaupunkielämään kyllästyneille.⁸ Olli Rosenqvist on vienyt maaseudun määrittymisen suhteessa kaupunkiin vielä pidemmälle ja esittänyt, että yhteiskunnan kokonaisuutta tarkasteltaessa maaseutua ei ole ilman kaupunkia. Maaseutu saa siis Rosenqvistin mukaan merkityksensä sen eron kautta, joka sillä on suhteessa kaupunkiin. Jos eroa ei tunnusteta tai tunnusteta, muodostuvat maaseutu ja kaupunki turhiksi käsitteiksi.⁹

Rosenqvist hahmottaa maaseudun määrittelyä ja erottamista kaupungista Andy C. Prattin ajattelun pohjalta. Hän jakaa määrittelyn kahteen lähestymistapaan, joista toisessa maaseutua tarkastellaan alueena ja toisessa puhuntana. Maaseudun määrittely alueena perustuu Prattin esittämään essentialistiseen empiiris-rationalistiseen tulkintaan, jonka mukaan maaseudulla oletetaan olevan suhteellisen vakaa olemus. Tämän mukaan alueet määritellään usein intuitiivisen päättelyn tuloksena maaseutu- ja kaupunkialueiksi, joskin määrittelyn apuna voidaan käyttää erilaisiin karttoihin, tilastollisiin tietoihin ja yhdyskuntarakenteen kuvausjärjestelmiin pohjautuvia aluejakoja. Maaseudun määrittely puhuntana yhdistelee puolestaan Prattin esittämiä kulttuurisia ja jälkistrukturalistisia tulkintoja. Maaseudun kulttuurinen tulkinta on mielletävissä myös essentialistiseksi lähestymistavaksi, joka on jaettavissa edelleen kulttuurismaterialistiseen ja kulttuuris-idealistiseen tulkintaan. Näistä kulttuurismaterialistinen tulkinta perustuu ajatukseen, jossa jokin aineellisen todellisuuden aspekti, kuten maanviljely tai lokaliteetti, muodostaa maaseudun olemuksen. Kulttuuris-idealistisessa tulkinnassa maaseutu rakentuu taas sosiaalisiksi ja kulttuuriseksi konstruktioksi, jossa ihmisen elinympäristöllä on suuri merkitys. Jälkistrukturalistinen tulkinta puolestaan hylkää käsityksen maaseudun vakaasta olemuksesta ja näkee sen syntyvän ja muuttuvan jatkuvasti erilaisten maaseutua koskevien representaatioiden ja diskurssien kohtaamisissa sekä yhteenliittymisissä. Rosenqvist erottaa tämän suhteen erilaisia maaseutuun kantaa

⁵ Vrt. esim. Bezencenet 1988, 134–140.

⁶ Ks. esim. Kumpulainen 2012, 33.

⁷ Lefebvre 1991, 235, 256; ks. myös Weber 1992, 25–35.

⁸ Halfacree 2007; Ks. myös Kumpulainen 2012, 32.

⁹ Rosenqvist 2004, 42.

ottavia diskursseja, jotka hän nimeää yhteiskuntapoliittisiksi ja akateemisiksi maaseutudiskursseiksi sekä maallikko-, populaari/media- ja ammattilaisdiskursseiksi. Jaottelunsa yhteydessä Rosenqvist toteaa myös, että käytännössä alueena ja puhuntana ymmärretyt maaseudut nivoutuvat usein yhteen ja niiden erottelu hänen tutkimuksessaan on lähinnä analyttisenä ja heuristisena pidettävä toimenpide.¹⁰

Maaseutu on mahdollista määritellä myös maaseutukulttuuriksi, joka koostuu esimerkiksi alueeseen ja puhuntaan perustuneet lähestymistavat yhdeksi kokonaisuudeksi. Tämänkaltaisessa lähestymistavassa maaseutukulttuurin olemus perustuu laajaan kulttuurin määritelmään, jonka mukaan se sisältää kaiken maaseudun elämän sekä toiminnan piiriin kuuluvan ja kuuluneen.¹¹ Tähän ajatukseen pohjautuen Jyväskylän ja Itä-Suomen yliopistojen yhteinen *KULKEMA – Kulttuurinen kestävyys maaseudulla* -tutkijakoulutusohjelma (2007–2010) tulkitsi maaseudun kulttuuriseksi tilaksi. *KULKEMA*:n tulosten painottaminen tässä yhteydessä perustuu taas siihen, että tämä työ lukeutui osaksi sen monitieteistä tutkijakoulutusohjelmaa, joka koostui yhteiskuntapolitiikan, kulttuuripolitiikan, metsäekonomian, etnologian ja taidehistorian näkökulmista laadituista ja suomalaisen maaseutuun kohdistuneista tutkimuksista.¹²

KULKEMA:n loppuraportissa esitetyn tulkinnan mukaan maaseutu kulttuurisena tilana koostuu erilaisista toimijoista, resursseista, rakenteista ja representaatioista. Tästä näkökulmasta suomalainen maaseutukulttuuri rakentuu muun muassa sen ihmisistä sekä heidän tiedoistaan, taidoistaan ja suhteistaan, luonnonvaroihin pohjautuvista elinkeinoista, elämäntavasta ja perinteistä, toimintaa mahdollistavista tai rajoittavista fyysisistä, taloudellisista, sosiaalisista, kulttuurisista ja institutionaalisista rakenteista sekä erilaisista representaatioista, kuten puhe- ja ajattelutavoista, taiteen ja visuaalisen kulttuurin esityksistä, tutkimustuloksista, lehtikirjoituksista ja karttaesityksistä. Näiden lisäksi maaseutukulttuuriin vaikuttavat erilaiset arvot sekä valta. Arvot ovat läsnä kaikkialla maaseututilassa ja ne voidaan tässä yhteydessä ymmärtää ihmisten valintoja ohjaavina päämäärinä. Valta puolestaan ilmenee taloudellisissa, poliittisissa, ideologisissa ja kulttuurisissa käytännöissä sekä tiedossa. Maaseudun kulttuurisen tilan tarkastelussa valta vaikuttaa arvojärjestyksiin ja luo erilaisia jännitteitä maaseututilan toimijoiden, resurssien, rakenteiden ja representaatioiden välille. Moninaisuuden ohella maaseudun kulttuuriseen tilaan kuuluu olennaisena osana muutos.¹³

Tässä tutkimuksessa maaseutua tarkastellaan nimenomaan kulttuurisena tilana. Tästä näkökulmasta maaseudun kuvalliset esitykset ovat representaati-

¹⁰ Rosenqvist 2004, 38–44.

¹¹ Vrt. Pirnes 2008; ks. myös Geertz 1994.

¹² Hanke koostui kahdeksan jatko-opiskelijan ja hankkeen koordinaattorin tekemistä osatutkimuksista. Tutkimushankkeesta sekä sen osallistujista ja sisällöistä lisää: <http://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/tutkimus/projekteja/kulkema>

¹³ Soini & Kangas 2011, 19–22

<https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>.

oina jo osa maaseutukulttuurin konstruktiota. Toisaalta maaseutuaiheiset kuvat myös tuottavat maaseutukulttuuria esittämällä muita siihen liitettyjä osakokonaisuuksia, kuten toimijoita, resursseja ja rakenteita. Tässä tutkimuksessa maaseutuaiheisiksi määrittävät ne kuvalliset esitykset, joissa teosten sisältämät elementit erottavat ne urbaaneista kaupunkialueista sekä luonnontilaisista erämaa-alueista. Määrittelyn ja samalla myös kaupungeista ja erämaista erottelun perusteena toimivat pääasiallisesti maa-, metsä- ja karjatalouteen liittyvät elementit toimijoineen sekä rakennuskantaan liittyvät ominaispiirteet.

Maaseutukulttuuriin olennaisena osana kuuluva kehitys ja muutos motivoivat niin ikään tätä tutkimusta. Maaseutukulttuurissa tapahtunut muutos on näkynyt muun muassa maa-, metsä- ja karjatalouden menetelmien ja välineiden kehityksenä sekä erilaisten yhteiskunnan historiallispoliittisten tilanteiden että poliittisen päätöksenteon synnyttämien lakien ja säädösten seurauksina.

Maaseutukulttuurin kehityksen päälinjoja on mahdollista tarkastella suomalaisen maatalouden historian pohjalta. Tätä voidaan perustella maatalouden keskeisellä roolilla maaseudun merkittävimpänä elinkeinona. Tosin on tärkeää huomata, ettei suomalainen maatalouteen perustuva maaseutukulttuuri ole homogeeninen entiteetti, vaan moninainen kokonaisuus, jossa on muun muassa maantieteelliseen sijaintiin ja tätä kautta erilaisiin maatalouden harjoittamisen edellytyksiin sekä eri alueille tyypillisiin ominaispiirteisiin liittyviä eroavaisuuksia. Lisäksi metsäteollisuuden kehittymisellä on ollut Suomessa suuria maaseutuun heijastuneita vaikutuksia. Näin ollen maatalouteen perustuvaa maaseutukulttuurin päälinjojen määrittelyä on pidettävä vain yhtenä mahdollisena lähestymistapana aiheen käsittelylle.

Laaja ja monisäikeinen suomalaisen maatalouden historia on jaettavissa ensinnäkin perinteiseen ja moderniin maatalouteen. Perinteisen maatalouden voidaan katsoa ulottuneen esihistoriasta 1800-luvun loppupuolelle, jonka jälkeen alkoi suuri, 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille kestänyt muutoskausi. Kyseisenä ajanjaksona erityisesti maanviljelyn mekanisoituminen ja karjatalouden kehittyminen sekä laajamittaisen metsätalouden synty modernisoivat suomalaisen maatalouden. Uudistuneessa maataloudessa painopiste siirtyi viljanviljelystä kaupallistuvaan karjatalouteen. Tämä edellytti rehututannon lisäämistä, joka johti uusien peltojen raivaamiseen etenkin suo- ja niittyalueille. Vähitellen hevosvetoiset maatalouskoneet alkoivat ilmestyä suomalaisille pelloille tehostaen maatyötä. Valtio ryhtyi tukemaan maatalouden kehitystä panostaen muun muassa maatalousopetukseen ja -tutkimukseen ja näiden toimien seurauksena suomalaisessa maataloudessa siirryttiin uudensuomalaisiin vuoroviljelymenetelmiin.¹⁴

Metsäteollisuuden laajeneminen vaikutti metsien arvoon ja tämä perinteisen kaskiviljelyn sekä karjataloudessa harjoitetun metsälaidunnuksen katoamiseen suomalaisesta maaseutukulttuurista. Kehityksestä huolimatta ensimmäinen maailmansota osoitti suomalaisen maatalouden heikon omavaraisuusasteen ja sen seurauksena ryhdyttiin mittaviin valtion avustamiin uudisraivaus-

¹⁴ Ks. *Suomen maatalouden historia* osa 1 (2003); *Suomen maatalouden historia* osa 2 (2004).

toimiin. Viljantuotannon kasvattamista tuettiin muun muassa erilaisilla asutuslaeilla. Samalla nämä lisäsivät pientilallisuutta, joka oli muodostunut suomalaisen maatalouden ominaispiirteeksi jo 1700-luvun puolivälissä annetusta isojaakoasetuksesta lähtien. Peltoalan lisäämisen ohella myös karjatalous kehittyi suurin harppauksin 1910- ja 1920-luvuilla.¹⁵

Toisen maailmansodan jälkeen suomalainen maatalous koki uuden murroksen. 1930- ja 1940-luvuilla alkanut maatalouden koneellistuminen, keinolanotteet, karjan väkirehut ja monipuolinen jalostustoiminta kiihdyttivät yhdessä sotien jälkeisen asutustoiminnan kanssa suomalaisen maatalouden ennen näkemättömään kasvuun, jota jälleenrakennuskauden kehitysoptimismi entisestään ruokki. Maaseutuväestöä työllistänyt metsätalous näkyi maaseutumaisemassa erityisesti vireänä uittotoimintana. Maataloustuotannon nopea kasvu johti kuitenkin ylituotantoon ja lopulta 1960- ja 1970-lukujen taitteessa tapahtuneeseen valtiojohtoiseen rajoitustoimintaan, jonka seurauksena monet pientilat joutuivat lopettamaan toimintansa. Tämän seurauksena suomalainen maatalous koki rakennemuutoksen, joka johti laajamittaiseen maalta kaupunkiin sekä ulkomaille suuntautuneeseen muuttoliikkeeseen. Rakennemuutoksessa selviytyneet maatilat panostivat koneellistumiseen ja esimerkiksi leikkuupuimureiden määrä kaksinkertaistui 1960-luvun lopusta 1980-luvun alkuun ulottuneella ajanjaksolla. Tekniikan kehittyminen näkyi myös karjataloudessa lypsykoneiden lisääntymisenä sekä 1800-luvun lopulta lähtien maaseutumaisemassa keskeisessä roolissa olleiden heinäseipäiden vaihtumisena ensin kuutiomaisiksi heinäpaaleiksi ja sittemmin 1990-luvun aikana muovitetuiksi pyöröpaaleiksi. Niin ikään metsätalous koneellistui 1960-luvun aikana ja tukkien kuljetuksessa siirryttiin uitosta yhä enemmän autokuljetukseen.¹⁶

Viimeisimpänä suomalaisen maatalouden suurena käänteenä on ollut liittyminen Euroopan Unioniin 1990-luvun puolivälissä. Tämän myötä suomalaisen maatalouden tilakoot ovat kasvaneet. Samaan aikaan tapahtunut työn automatisoituminen on kuitenkin johtanut maaseudun työllisten määrän tasaiseen vähenemiseen. Kannattavan maatalouden harjoittaminen vaatii viljelijältä näin ollen yhä suurempia pääomia. Yleisellä tasolla jo ennen EU:ta alkanut maaseudun muutos on näkynyt maatalouden erikoistumisen ja monialaistumisen jatkumisena.¹⁷

Suomalainen maaseutukulttuuri on siis jatkuvasti kehittyvä ja muuttuva konstruktio, josta yleinen visuaalinen kulttuuri muodostaa kollektiivisiin mielikuviin vaikuttavia kuvallisia esityksiä. Visuaalisen kulttuurin kuvalliset esitykset suomalaisesta maaseutukulttuurista eivät kuitenkaan ole neutraaleja dokumentteja. Myös kuva on kulttuurinen konstruktio, johon vaikuttavat eri aikojen kuvallisen esittämisen traditiot ja konventiot sekä yhteiskunnassa kulloinkin vallinneet historiallispoliittiset tilanteet ideologioineen.¹⁸ Kuva on siis erilaisten

¹⁵ Ks. *Suomen maatalouden historia* osa 1 (2003); *Suomen maatalouden historia* osa 2 (2004).

¹⁶ Ks. *Suomen maatalouden historia* osa 2 (2004); *Suomen maatalouden historia* osa 3 (2004).

¹⁷ Ks. *Suomen maatalouden historia* osa 3 (2004).

¹⁸ Ks. esim. Mitchell 1986; Mitchell 2005.

kulttuurissa määrittyvien valintojen tulos. Maaseutukulttuuri muuttuu, mutta niin muuttuu myös yleinen visuaalinen kulttuuri ja sen tapa esittää maaseutua. Kuvallisessa esittämisessä tapahtuneet muutokset eivät kuitenkaan välttämättä synkronisoidu maaseutukulttuurissa tapahtuneiden muutosten kanssa, vaan visuaalinen kulttuuri toteuttaa omaa, tosin yhteiskuntaan ja sen kulloisiinkin vaiheisiin kiinnittyvää logiikkaansa.¹⁹ Tämän johdosta kuvien maaseutu voi olla erilainen kuin esimerkiksi nykyaikaisen maanviljelijän mielikuvat elinkeinostaan ja elinympäristöstään. Tästä syystä maaseutumaiseman kuvallisten esitysten tarkastelussa on tärkeää pohtia myös sitä, miten yleinen visuaalinen kulttuuri on kulloinkin suhtautunut suomalaisen maaseutukulttuurin kehitykseen ja muutokseen.

Maaseudun mieltäminen kulttuurisena tilana sekä kysymykset kuvien esittämisen maaseutukulttuurin ja aktuaalisen maaseutukulttuurin välisistä suhteista mahdollistavat tutkimukseni liittämisen myös kulttuurisen kestävän kehityksen tematiikkaan. Kulttuurisen kestävyuden tarkastelu ei kuitenkaan asemoidu tämän tutkimuksen keskiöön, vaan pikemminkin sen kehukseen, jossa se mahdollistaa analyysin tulosten yhteiskunnallisten vaikutusten pohtimisen sekä aiheen sitomisen nykyaikaan.

Kestävästä kehityksestä on puhuttu jo 1970-luvulta lähtien, mutta käsitteen johdonmukaisemman käytön on nähty perustuneen YK:n ympäristö- ja kehityskomitean (WCED) asettamaan niin kutsuttuun Brundtlandin komission raporttiin *Our Common Future*²⁰ (1987).²¹ Raportissa kestävä kehitys määriteltiin kehitykseksi ”joka tyydyttää nykyhetken tarpeet viemättä tulevilta sukupolvilta mahdollisuutta tyydyttää omat tarpeensa”.²² Sittemmin kestävästä kehityksestä on tullut yleisesti tunnettu ja arkinen käsite, josta on muodostettu lukuisia erilaisia, myös kriittisiä tulkintoja.²³

Tavallisimmin kestävästä kehityksestä on tarkasteltu kolmen ulottuvuuden: ekologisen, taloudellisen ja sosiaalisen kestävyuden kautta. Näiden rinnalle neljänneksi ulottuvuudeksi on nostettu kulttuurinen kestävyys, joka on nähty niin omana kokonaisuutenaan kuin myös sosiaalisen kestävyuden osa-alueena.²⁴ Yleisellä tasolla kulttuurin rooli on tunnustettu ja sen merkitystä on painotettu kestävästä kehityksestä keskustelussa.²⁵ Kulttuurisen kestävyuden käsitteen va-

¹⁹ Vrt. Häyrynen 2005.

²⁰ Raportti on julkaistu suomeksi nimellä *Yhteinen tulevaisuutemme* (1988).

²¹ Ks. esim. Puupponen 2009, 33; Soini & Kangas 2011, 7
<https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>

²² *Yhteinen tulevaisuutemme* 1988, 26.

²³ Ks. esim. Puupponen 2009, 33–35; Soini & Kangas 2011
<https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>

²⁴ Hawkes 2001; Palviainen 2004, 19; Saastamoinen, Rönnberg & Toivonen 2006, 56; Puupponen 2009, 36–37; Soini & Kangas 2011

²⁵ <https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>
Kulttuurin roolia kestävässä kehityksessä on painotettu muun muassa YK:n ympäristö- ja kehityskonferenssissa Rio de Janeirossa vuonna 1992 hyväksytyssä kestävästä kehityksen toimintaohjelmassa (*Agenda 21*), Johannesburgin kestävästä kehityksen konferenssin yhteydessä vuonna 2002, UNESCO:n ohjelmissa (esim. vuonna 2004 aloitettu *Agenda for Culture 21*) ja raporteissa kuten *Kulttuurisen monimuotoisuuden julistuksessa* (*Declaration of Diversity*, 2001), Euroopan neuvoston raporteissa kuten *In*

kiintumisessa on kuitenkin ollut ongelmia, sillä sen sisällöt, käyttö sekä suhteet muihin kestävyiden ulottuvuuksiin ovat vaihdelleet ja jääneet epäselviksi. Keskeisimpänä syynä käsitteen hahmottamattomuuteen on pidetty kulttuurin laajaa ja monisäikeistä luonnetta.

Näihin kulttuurisen kestävyiden ongelmiin paneutui jo mainittu Jyväskylän ja Itä-Suomen yliopistojen yhteinen *KULKEMA – Kulttuurinen kestävyys maaseudulla* -tutkijakoulutusohjelma (2007–2010). *KULKEMA*:n päätavoitteena oli luoda uutta tietoa kulttuurisen kestävyiden käsitteen käytöstä sekä sen sisällöllisistä jäsentelyistä erilaisten maaseutuaiheisten tutkimusaineistojen pohjalta. Tätä kautta tutkijakoulutusohjelman osatutkimukset muodostuivat eri näkökulmista suoritetuiksi maaseudun kulttuurisen kestävyiden tarkasteluiksi, joissa keskeisessä roolissa oli maaseudun kulttuurista kestävyyttä mahdollistavien ja ehkäisevien prosessien havainnointi.²⁶

Tässä tutkimuksessa kestävä kehityksen näkökulmasta olennainen kysymys kohdistuu siis maaseutukulttuurissa tapahtuvaan muutokseen. Katriina Soini ja Anita Kangas kirjoittavat aiheesta *KULKEMA* -hankkeen loppuraportissa seuraavasti:

Kehitys voidaan ymmärtää normatiivisesti toiminnan päämääränä, historiallisena muutosprosessina tai intentionaalisenä toimintana, jossa erilaisin interventioiden avulla pyritään aikaansaamaan muutos. Kehitystä tarkastellaan suhteessa muutokseen asetettuihin tavoitteisiin, jolloin kehitys voi olla asetettujen tavoitteiden suhteen myönteistä tai kielteistä. Kestävä kehitys - hyvän elämän edellytysten tasapuolinen jakaminen ja turvaaminen tuleville sukupolville - on kehitykselle asetettu tavoite tai arvopäämäärä, jonka suhteen muutosta voidaan arvioida.²⁷

Yhtenä maaseutukulttuurin elinvoimaisuuden, jatkuvuuden ja hyvän elämän edellytyksenä on mahdollista pitää sen monimuotoisuuden säilyttämistä.²⁸ Käytännössä tämä tarkoittaa kehitystä, joka uudentaessa maaseutukulttuuria tunnistaa ja ottaa huomioon sen monimuotoisen luonteen sekä ajallisen monikerroksisuuden. Maaseudun kulttuurisesti kestävä kehittäminen vaatii siis tietoa maaseutukulttuurista ja sen olemuksesta. Laajassa mielessä maaseutukulttuurin monipuolinen tuntemus toimii myös ekologisesti, taloudellisesti ja sosiaalisesti kestävä kehityksen edellytyksenä.²⁹

from the Margins (suom. *Syrjästä esiin* 1998) ja sen laatimassa eurooppalaisessa maisemayleissopimuksessa (*European Landscape Convention*, 2000) sekä Euroopan komission ohjelmissa kuten *European Agenda for Culture* (2007), ks. Soini & Kangas 2011
<https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>
Soini & Kangas 2011

²⁶ <https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>;
ks. myös <http://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/tutkimus/projekteja/kulkema>.

²⁷ Soini & Kangas 2011, 27
<https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>.

²⁸ Vrt. Soini & Kangas 2011, 31–32
<https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>.

²⁹ Ks. Soini & Kangas 2011
<https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulkema/Loppuraportti>.

Osana maaseutukulttuurin konstruktioita maaseudun kuvallinen esittäminen on luonnehdittavissa mielikuvia tuottavaksi prosessiksi, joka vaikuttaa maaseutukulttuurista muodostettuihin käsityksiin, arvoihin ja määritelmiin. Tätä kautta maaseutumaiseman kuvallisten esitysten tutkimus lisää tietoa maaseutukulttuurista ja tarjoaa uuden, kehityksen ja pysyvyyden väliseen problematiikkaan kohdistuneen lähestymistavan maaseudun kulttuurisen kestävyys-tarkastelulle.

Edellä esitettyjen lähtökohtien ja tavoitteiden pohjalta tutkimuksen rakenne muodostuu seuraavanlaiseksi. Johdannon loppuosassa esitellään maiseman käsitettä ja sen kuvallisten esitysten tutkimusta (1.2), tutkimuksen analyysiai-neistoa (1.3), maisemakuvastojen tutkimukseen liittyvää haasteellisuutta (1.4) sekä tutkimusmenetelmänä käytetyn visuaalisen analyysin rakennetta (1.5). Analyysiä taustoittavassa luvussa 2 konstruoidaan ja tarkastellaan suomalais-ten maisemakuvajulkaisujen sisältämän maaseutumaisemakuvaston historialli-sia tulkintahorisontteja. Luku 3 sisältää tutkimuksen varsinaisen ytimen, suo-malaisen maaseutumaisemakuvaston visuaalisen analyysin. Tutkimuksen pää-täntöluvussa 4 esitetään analyysin tulokset synteettisine tulkintoineen sekä suo-ritetaan niiden tarkastelu suhteessa maaseudun kulttuurisen kestävyys-tarkastelun näkökulmiin.

1.2 Maisema ja sen kuvallisten esitysten tutkiminen

Tutkimukseni keskiössä on todelliseen fyysiseen paikkaan viittaava maisema-kuva, joka voi olla esimerkiksi erilaisin tekniikoin valmistettu piirros, maalaus, valo- tai painokuva. Maisemakuvat voivat vaikuttaa kollektiivisiin mielikuviin erityisesti laajojen ja monimuotoisten kuvastojen kautta. Tässä tutkimuksessa huomio kohdistuu Maunu Häyrysen kansallisen maisemakuvaston käsitteen avulla hahmotettuun suomalaiseen maaseutumaisemakuvastoon ja siinä toistu-vien kuvateemojen analyysiin. Häyrysen kansallisen maisemakuvaston sisäl-töihin palataan luvun lopussa, mutta ensin on syytä tarkastella maiseman ja sen kuvallisten esitysten tutkimuksen tieteellistä taustaa.

Maiseman tutkimusta on harrastettu useilla eri tieteenaloilla. Visuaalisista lähtökohdista se on kiinnostanut erityisesti maantiedettä, taidehistoriaa ja ympäristöestetiikkaa. Tarkennettaessa maiseman tutkimus kuvallisiin esityksiin, painottuu sen tarkastelu maantieteen ja taidehistorian piiriin ympäristöestetiikan korostaessa enemmän maiseman rajaamatonta ja moniaistisesti hahmottu-vaa kokonaisvaltaista luonnetta.³⁰

Monessa yhteydessä on todettu maiseman pohjautuvan pitkälti ympäris-tön kuvalliseen esittämiseen.³¹ Tieteellisenä käsitteenä sen juuret ulottuvat 1700-luvun lopulla voimistuneeseen romanttiseen luonnontunteeseen, joka synnytti

³⁰ Ks. esim. Carlson 1994, 13–16; ks. myös Sepänmaa 1994, 7–12.

³¹ Andrews 1999, 1; Wylie 2007, 55–58, 68–69; Häyrynen 2011, 25.

runsain mitoin maalaustaiteen ja kirjallisuuden maisemakuvauksia. Kuvausten aiheita ryhdyttiin kuvaamaan käsitteellä *Landschaft*, jolla saksalaisessa kulttuuripiirissä tarkoitettiin perinteisesti tietynkokoista aluetta, ”maakuntaa”. Tämänkaltaisena maisemakuvausten aiheiden osoittajana käsite siirtyi tieteen piiriin Alexander von Humboldtin vaikutuksesta 1800-luvun alussa.³²

Tieteellisen maisemäkäsityksen muodostumista tarkastellut maantieteilijä Olavi Granö viittaa maiseman tarkoittaneen humboldtilaisen käsityksen mukaan niin konkreettista aluetta kuin sen havaittua ulkoista kuvaa. Juuri tätä Humboldtin korostamaa kuvallisuutta voidaan pitää maisematutkimuksen visuaalisen perinteen alkuna. Toisaalta käsitteen kaksoismerkitys subjektiivisena, esteettisenä impressiona kuvattuna visuaalisena ympäristönä sekä objektiivisena, maapallon pintaan rajattuna alueena, toi tutkimuskohteen määrittelyyn myös ongelmia. Tämä on näkynyt muun muassa 1800-luvun loppupuolella syntyneen yliopistollisen maantieteen ja sen vaikutuspiiriin kuuluneen saksalaisen maisematieteen (*Landschaftskunde*) harjoittamissa maiseman tarkastelun vaihtelevissa painotuksissa. Esimerkiksi tieteen kehittyessä myös *Landschaftskunde* pyrki eksaktimpaan käsitteemuodostukseen, jonka seurauksena objektiivinen alueellisuus korostui subjektiivisen visuaalisen kustannuksella.³³

Suomeen *Landschaftskunde* levisi 1920-luvulla Johannes Gabriel Granön toimesta. Granön saksalaisista esikuvista johdetussa maisematieteessä korostui humboldtilainen maisemakokonaisuus, joskaan ei ympäristöimpressiona vaan aistiympäristönä. J. G. Granölle maisema oli silmin havaittava kaukonäkymä, josta erottui kaikkien aistien yhteisvaikutukseen perustuva lähiympäristö. *Puh-taaksi maantieteeksi* (1930) nimetyssä tutkimuksessaan J. G. Granö pyrki yhtenäisen järjestelmän luomiseen sekä yleistettävyyteen, jossa maiseman tarkastelun ja tulkinnan tuli olla toistettavissa. Pääasiallinen tutkimuskohde tarkentui *Puh-taassa maantieteessä* alueeseen.³⁴

Maantieteessä hyödynnettiin maiseman kuvallisia esityksiä, ja tämä näkyi myös ahkerana valokuvaajana tunnetun J. G. Granön tuotannossa. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä maantiede ei kuitenkaan paneutunut maiseman kuvallisen esittämisen traditioihin tai kuvien ja niiden kohteiden välisten suhteiden pohtimiseen. Ylipäänsä maantiede käsitti pitkään maiseman kuvalliset esitykset representaatioina, joiden avulla voitiin tutkia, luokitella ja alueellistaa fyysistä todellisuutta. Näin ollen kuvien roolia 1900-luvun alkupuolen maantieteen maisematutkimuksessa voidaan luonnehtia instrumentaaliseksi, neutraaliin näköhavaintoon rinnastuvaksi.³⁵

Maantieteen suhde maisemaan sekä sen kuvallisiin esityksiin uudistui 1980-luvulle tultaessa. Muutokseen vaikuttivat erityisesti brittiläisessä kulttuuritutkimuksessa 1970-luvulla vallinneet uusmarxistiset ajatukset, joiden mukaan haluttiin osoittaa erilaisten valtasuhteiden ilmeneminen myös maisemassa

³² Granö 1996, 45.

³³ Granö 1996, 45–51.

³⁴ Granö 1996, 50–51; Heikkilä 2007, 31–33; Tiitta 2011, 338–351.

³⁵ Ks. esim. Tiitta 2011, 164–195, 338–350; Heikkilä 2007, 26, 28–29, 32–33, 53; vrt. myös Paasi 1998, 29.

ja sen kuvauksissa. Maisema alettiin ymmärtää yhä voimakkaammin kulttuurisena konstruktiona.³⁶ Tämän kautta maiseman käsittely laajeni tutkijan ja ympäristön välisestä suhteesta maiseman yleiseen kokemiseen sekä siihen liitettyjen symbolien, arvojen ja merkitysten tutkimiseen.³⁷ Maantieteen maisematutkimuksessa ja etenkin sen humanistis-kulttuurisessa tutkimusperinteessä fyysisen alueen rinnalla ryhdyttiin korostamaan subjektiivisia kokemuksia, kulttuurisia merkityksiä ja niiden luomia mielikuvia.³⁸ Tämänkaltainen lähestymistapa on tuonut maantieteen maisematutkimukseen poikkitieteellisyyttä, jossa marxilaisuuden ohella on sovellettu muun muassa taidehistoriasta, ympäristöestetiikasta, feminismistä ja performanssiteorioista sekä laajemmin yhteiskuntatieteistä kuten esimerkiksi semiotiikasta, sosiologiasta, filosofiasta (esim. fenomenologiasta) ja psykologiasta (esim. psykoanalyysistä) tuttuja lähestymistapoja.³⁹

Selkeimpänä esimerkkinä edellä esitetystä tutkimusorientaatiosta toimii brittiläinen Denis E. Cosgrove, joka hyödynsi maisematutkimuksessaan etenkin taidehistoriaa. Cosgrovelle maisema oli ennen kaikkea tapa nähdä.⁴⁰ Hän painotti tutkimuksissaan representaatioita ja oli kiinnostunut siitä, mitä kuvat kertovat maiseman katsomisen tavoista sekä siitä, miten ne tuovat esille maisemaan liittyviä valtasuhteita.⁴¹ *Iconography of Landscape* (1989) -teoksen johdannossa Cosgrove määritteli yhdessä kollegansa Stephen Danielsin kanssa maiseman kulttuuriseksi näkemykseksi (*image*) sekä kuvalliseksi tavaksi esittää, rakenteellistaa tai symbolisoida ympäristöjä.⁴² Suomessa Cosgroven näkemyksen maisemaan on jakanut etenkin Petri J. Raivo, jonka mukaan maisemaa sen kuvallista esitystä, fyysistä maisemaa tai näitä molempia, ei voida ymmärtää ilman siihen liittyvien merkitysten, mielikuvien, uskomusten ja asenteiden analyysiä.⁴³

Viime aikoina maantieteen maisematutkimuksen kiinnostus kuvia kohtaan on kuitenkin vähentynyt ja sen mielenkiinto on suuntautunut erityisesti fenomenologisesti painottuneiden performatiivisuuden ja non-representationaalisuuden tarkasteluun. Nämä näkökulmat lähestyvät ympäristöestetiikan sekä myös psykologian tapaa tarkastella maisemaa suoraan ja kokonaisvaltaisen kehollisesti ilman representaatioiden välittävää vaikutusta.⁴⁴

Taidehistorian maisemataiteen tutkimuksen merkittävänä pioneeriteoksena toimi Kenneth Clarkin *Landscape into Art*, joka ilmestyi ensimmäisen kerran

³⁶ Ks. esim. Wylie 2007, 58–69.

³⁷ Granö 1996, 45–46; Heikkilä 2007, 34–35; ks. myös Wylie 2007, 55–93.

³⁸ Raivo 1996, 15–16; ks. myös Heikkilä 2007, 36–38.

³⁹ Ks. Wylie 2007.

⁴⁰ Tämä näkökulma korostuu erityisesti Cosgroven kenties tunnetuimmassa teoksessa *Social Formation and Symbolic Landscape* 1984/1998.

⁴¹ Cosgrove 1980; Cosgrove & Daniels 1989; Cosgrove 1993; Cosgrove 1998; Wylie 2007, 58–69.

⁴² Cosgrove & Daniels 1989, 1. Cosgroven ohella Stephen Daniels lukeutuu keskeisten maisemaa tutkineiden kulttuurimaantieteilijöiden joukkoon. Erityisesti hänen maisemakuvastoja ja kansallisia identiteettejä käsittelevä kirja *Fields of Vision* (1993) on maininnan arvoinen teos tässä yhteydessä.

⁴³ Raivo 1996, 36.

⁴⁴ Wylie 2007, 139–186.

vuonna 1949. Clarkin lähestymistapa maiseman kuvallisiin esityksiin oli historiapainotteinen. Maisemataiteessa Clarkin kiinnostus kohdistui lähinnä aiheiden, tyylin sekä teosten tekijöiden tarkasteluun, eikä hän painottanut maisemakäsitteen syvällistä problematisointia.⁴⁵ Malcolm Andrews on nähnyt Clarkin *Landscape into Art* -otsikon viitanneen olemassa olevaan maisemaan hyväksi miellettyinä näkymänä, jonka näkemyksellinen, tyylitajuinen ja teknisesti taidokas taiteilija muutti taiteeksi. Erotuksena Clarkista Andrews ei koe maisemaa taiteen raakamateriaalina vaan itse maan tai maa-alueen. Tämän pohjalta hän on ehdottanut taiteen muodostaman maisemakuvauksen kaavaksi sellaista, jossa maa-alue muuntuu ensin maisemaksi ja maisema tämän jälkeen taiteeksi (*land into landscape; landscape into art*).⁴⁶

Andrewsin esittämään kaavaan liittyy keskeisinä taidehistorian tutkimusta kiinnostaneina kysymyksinä se, mikä erottaa maiseman maa-alueesta sekä se, miten ihmiset reagoivat (*response*) maisemaan. Kysymykset kiinnittyvät taidehistorian tutkimuksen näkökulmaan, jota Andrews on luonnehtinut konstruktivistiseksi. Kyseisen näkökulman muodostumisessa Ernst Gombrichin *Art and Illusion* (1960) -teoksella oli keskeinen vaikutus.⁴⁷ Gombrich esitti tutkimuksessaan näkemyksen viattoman silmän myytistä. Tällä hän tarkoitti kaiken ajattelun olevan lajittelevaa ja luokittelevaa. Täten kaikki havaitseminen liittyi odotuksiin ja sen vuoksi vertailuihin.⁴⁸ Gombrichia seuraten uudet esitykset mukautuvat tuttuihin ja tarkasteltavan kohteen arvo sekä merkitys johtuvat tästä kokemuksesta. Maiseman kohdalla tämä tarkoittaa siis sitä, että sen arvo ja merkitys rakentuvat tarkastelijan kulttuuristen valmiuksien perusteella. Näin ollen maisema rakentuu, ja sen sisällöt myös vaihtelevat, tarkastelijoiden mukaan. Maisema on tällöin se, mitä katsoja on valinnut maa-alueesta ja jota hän on muokannut niiden tiettyjen konventionaalisten käsitysten pohjalta, jotka edustavat hänelle hyvänä pidettyä näkymää.⁴⁹

Konstruktivistinen lähestymistapa tarjosi tarttumapintaa 1970-luvun uusmarxistisille ajatuksille, jotka uuden maantieteen tavoin omaksuttiin niin ikään taidehistorian tutkimukseen. Taidehistorian piirissä erityisesti Englannissa syntyi paljon kriittistä maisematutkimusta, joka arvosteli vanhan koulukunnan staattista, maisemataiteen teoksiin ja tyyliin keskittynyttä näkökulmaa.⁵⁰ Taidehistoria alkoi nyt kiinnostua myös historiallisten teosten kriittisestä tulkinnasta. Poliittisesti värityneessä tutkimuksessa valtasuhteiden tarkastelu nousi tärkeään asemaan ja juurrutti maalauksissa kuvatun todellisuuden historiallisen analyysin osaksi myöhempää taidehistorian maisematutkimusta.⁵¹ Aikansa keskeisinä julkaisuina voidaan mainita muun muassa John Bergerin vuonna 1972 ilmestynyt *Ways of Seeing* (suom. *Näkemisen tavat*, 1991), John Bar-

⁴⁵ Clark 1949/1976; ks. myös Mitchell 1994; Andrews 1999, 2–3.

⁴⁶ Andrews 1999, 2–3.

⁴⁷ Andrews 1999, 3.

⁴⁸ Gombrich 1977; ks. myös Andrews 1999, 3–4.

⁴⁹ Andrews 1999, 3–4.

⁵⁰ Ks. Mitchell 1994; Wylie 2007, 63.

⁵¹ Lukkarinen & Waenerberg 2004, 14.

rellin *The Dark Side of the Landscape* (1980) ja Ann Berminghamin *Landscape and Ideology* (1986).

John Wylie on maininnut Bergerin keskeiseksi maisemaan kohdistuneeksi ajatukseksi sen, että maiseman havaitsemiseen ja tapoihin sen esittämiseen ei vaikuta vain luonto, vaan myös historialliset olosuhteet. Barrellin ja Berminghamin tutkimuksissa Wylie on puolestaan nähnyt olennaisina maisemataiteen ja ideologian väliset suhteet, joiden mukaan taide ei heijastele suoraan vallitsevia taloudellisia järjestyksiä, vaan toimii dynaamisesti osallisena tiettyjen ideologioiden luomisessa ja ylläpitämisessä.⁵²

Ville Lukkarisen ja Annika Waenerbergin mukaan taidehistorian maisematutkimuksessa on 1980- ja 1990-lukujen aikana vahvistunut kulttuurintutkimuksellinen ote, joka on näkynyt muun muassa aihepiirin keskeisten käsitteiden, luonnon ja maiseman, käsittämisenä yhä selkeämmin kulttuurisesti määrittäytyneinä. Tästä näkökulmasta maiseman olemassaolo on vaatinut katsojan, joka on paikantunut aina tiettyyn kulttuuriseen tilanteeseen ja kokemukenttään. Tämä on johtanut kokonaisvaltaisempaan kulttuurin luontokäsityksen tarkasteluun, joka on vaatinut tutkimuskohteiden laventamista niin sanotusta korkeataiteesta laajempiin aineistoihin. Tämä on toiminut myös porttina poikkiteieteellisempään maisematutkimukseen.⁵³ Yleisellä tasolla taidehistorian maisematutkimuksessa ilmenevä kehityskaari on johdettavissa 1980-luvulla tapahtuneeseen paradigmanmuutokseen, joka avasi oppiaineen tutkimuskenttää niin tutkimuskohteidensa kuin metodiensakin osalta.⁵⁴

Taidehistorian maisematutkimuksessa 1990-luku oli vilkasta aikaa ja se konkretisoitui lukuisina aihetta käsittelevinä julkaisuina. Esimerkkeinä näistä voidaan mainita muun muassa Margaretha Rossholm Lagerlöfin *Ideal Landscape* (1990), Nicholas Greenin *The spectacle of nature* (1990), Andrew Hemingwayn *Landscape imagery & urban culture in early nineteenth-century Britain* (1992), Martin Warnken *Political Landscape* (1992), W. J. T. Mitchellin toimittama *Landscape and Power* (1994), Simon Schaman *Landscape and Memory* (1995), Mark Roskillin *The Languages of Landscape* (1997), Elizabeth K. Helsingerin *Rural Scenes and National Representation* (1997), Torsten Gunnarssonin *Nordic Landscape Painting* (1998) ja Malcom Andrewsin *Landscape and Western Art* (1999).

Esimerkkiteosten maisematutkimuksista ja niiden kuvallisista kytkennöistä nostetaan lähemmän tarkastelun kohteeksi kaksi hieman eri tavoin painottunutta näkökulmaa. Malcolm Andrewsin vuonna 1999 ilmestynyt *Landscape and Western Art* keskittyy maiseman kuvallisiin esityksiin kun taas W. J. T. Mitchellin toimittama *Landscape and Power* (1994) tarkastelee maisemaa laajemmin. Andrewsille maiseman yhtenä määrittelynä toimii sen kehys. Tämän ohella teos rakentuu juuri maisemaksi sen sisältämän pääasiallisen teeman tai kuvaamisen kohteen perusteella.⁵⁵ Maiseman määritelmän näennäisen yksinkertaisista läh-

⁵² Wylie 2007, 63–65.

⁵³ Lukkarinen & Waenerberg 2004, 14–15.

⁵⁴ Ks. esim. Lukkarinen 1998, 33–35; Vänskä 2007, 59–61; ks. myös luku 1.4. Kuvastot tutkimuskohteena.

⁵⁵ Andrews 1999, 5–7.

tökohdista huolimatta aiheen tarkastelu muodostuu monisäikeiseksi, kun palataan jo aiemmin mainittuihin Andrewsien esittämiin kysymyksiin siitä, mikä muodostaa maa-alueesta erottuvan maiseman sekä miten siihen reagoidaan.⁵⁶ Mitchellin toimittamassa teoksessa, ja etenkin sen sisältämässä hänen kirjoittamassaan artikkelissa ”Imperial Landscape”, maisemaa tarkastellaan kuvaa laajempänä tutkimuskohteena. Viime aikojen maisematutkimus on viitannut useasti Mitchellin artikkeliin ja siinä esitettyihin yhdeksään teesiin, joissa maisema fyysisenä paikkana ja sen representaatioina yhdistyy kulttuuriseksi kokonaisuudeksi.⁵⁷

Jos taidehistorian maisematutkimus lähestyi maantieteen uusien näkökulmien harjoittamaa maisematutkimusta jo 1970- ja 1980-luvuilla, on niitä Mitchellin ajatusten pohjalta vaikea erottaa enää toisistaan. Käytännössä maantieteen humanistis-kulttuurisen tutkimusperinteen ja taidehistorian harjoittaman maisematutkimuksen nykysuuntaukset jakavat hyvin samankaltaiset maiseman määritelmät ja tutkimuksen tavoitteet.⁵⁸ Tämän vuoksi niiden jaottelu tuntuu keinotekoiselta ja lienee selkeämpää puhua monitieteisestä visuaalisia aineistoja hyödyntävästä maisematutkimuksesta, johon myös tämä tutkimus asemoituu.

Maunu Häyrynen on kirjassaan *Kuivattu maa* (2005) esittänyt yhteenvedon uudemman monitieteisestä maisematutkimuksesta, ja jakanut sen kolmeen pääsuuntaukseen: semioottiseen, marxilaiseen ja foucaultlaiseen. Suuntaukset eivät ole kuitenkaan selkeitä itsenäisiä kokonaisuuksia, vaan toisiinsa monin tavoin limittyviä.⁵⁹

Häyrysen esittämistä suuntauksista semioottisessa lähestymistavassa maisema ymmärretään visuaalisena tai kielellisenä tekstin kaltaisena koodattuna merkitysjärjestelmänä, jota tarkastellaan suhteessa muihin teksteihin. Häyrysen mukaan maisema ilmenee tällöin esitystapana, joka ei kiinnity mihinkään välttämättömään reaalityodellisuuteen ja jonka merkitys ei palaudu täysin yhteiskunnalliseen kontekstiin. Semioottisessa lähestymistavassa katsojalla on aktiivinen rooli osana maisemien jatkuvaa merkityksenantoprosessia. Maisemat tuottavat tiettyjä katsoja-asemia, määrittelevät itselleen yleisöjä ja samalla myös luovat etäisyyttä sekä toiseutta. Maisemalle on esitystapana tyypillistä sen oman merkkiluonteen häivyttäminen ja intertekstuaalisten viittausten avulla aikaansaatu luonnollisuuden tuntu.⁶⁰

Marxilaista lähestymistapaa on sivuttu jo aiemmin tässä luvussa ja sen keskiössä on ollut maiseman kriittinen tarkastelu yhteiskunnallista todellisuutta hämärtävänä ideologisena rakennelmana. Häyrysen mukaan lähestymistapaan liittyneiden tiukimpien poliittisten tulkintojen väistyttyä uudempi tutkimus on keskittynyt ympäristön ja siitä luotujen kuvausten välisten suhteiden tarkasteluun. Näin ollen vastakkain ovat asettuneet eletty ympäristö prosessiluonteise-

⁵⁶ Andrews 1999, 1–22.

⁵⁷ Mitchell 1994, 5–30; ks. myös Andrews 1999, 15; Häyrynen 2005, 25.

⁵⁸ Ks. esim. Granö 1996, 46; Andrews 1999, 15; Lukkarinen & Waenerberg 2004, 14–15; Häyrynen 2005, 26; Heikkilä 2007, 36–38; Wylie 2007.

⁵⁹ Häyrynen 2005, 25–27.

⁶⁰ Häyrynen 2005, 25–26; vrt. esim. Raivo 1997, 202.

na, kokemukseen, työhön ja luontoon perustuvana sekä maisemankuvaus sen esineellistävänä haltuunottona, joka irrottaa sen ajallisesta jatkumosta ja kollektiivisesta tajunnasta.⁶¹

Foucaultlainen maiseman käsittäminen perustuu puolestaan ranskalaisen filosofin Michel Foucault'n ajatuksiin vallan teknologiasta.⁶² Tämän pohjalta Häyrynen näkee maiseman vallan teknologiana, joka rajaa ja ohjaa ympäristön näkemistä ja kuvausta valikoimalla ja yhdenmukaistamalla esitettävän aineksen sekä sulkemalla pois ei-esitettävän. Tässä näkökulmassa ideologiakäsitys korvautuu kielellisiin diskursseihin kiinnittyvien institutionaalisten tilakäytäntöjen tarkastelulla, jollaisiksi Häyrynen esittää muun muassa sisäistetyt tavat lukea maisemaa ja liikkua siinä.⁶³

Häyrysen oma kansallista maisemakuvastoa käsittelevä tutkimus lukeutuu viime aikojen kattavimpiin suomalaisiin maiseman tarkasteluihin. Hänen tutkimusotteensa hyödyntää edellä esitettyjä uudemman monitieteisen ja konstruktionistisesti painottuneen maisematutkimuksen suuntauksia.⁶⁴ Häyrykselle kansallinen maisemakuvasto on visuaalinen merkitsemisjärjestelmä, jonka avulla esitetään kansallista tilaa ja linkitetään fyysiset paikat kansalliseen identiteettiin. Kansallinen maisemakuvasto on moninainen⁶⁵, hitaasti muuttuva kokonaisuus, joka rakentuu lukuisista eri tekijöistä, kuten kuvista, teksteistä sekä muista maiseman esityksistä ja käytännöistä. Häyrynen esittää maisemakuvaston vakiintuneena kansallisen tilan kuvaustapana, jossa tietyt kohteet, katsojapöydät, alueelliset ja temaattiset painotukset toistuvat muuttuen lopulta itsensäselvyyksiksi tai ikonisiksi klassikoiksi.⁶⁶

Häyrynen näkee kansallisen maisemakuvaston kulttuurisena konstruktiona, itsessään abstraktiona, joka koostuu valikoiduista, sensuroiduista ja kaunistelluista paikoista. Jotta kuvasto säilyttäisi uskottavuutensa ja merkityksellisyytensä kansallisen identiteetin näkökulmasta, tulee sen kiinnittyä myös fyysiseen todellisuuteen. Häyrysen mukaan maiseman oletettu realismi perustuu ideologisiin taustaoletuksiin ja vallitseviin esityskonventioihin. Kuvaston retorinen vakuuttavuus sekä siihen liitettävät tuttuuden tunteet mahdollistuvat kuitenkin vain viittaamalla reaalityodellisuuden fyysisiin paikkoihin. Tosin elettyyn ympäristöön kiinnittyvän maiseman "todellisuus" määrittyy uudelleen maisemakuvastossa ideologisen tulkinnan myötä.⁶⁷ Trevor J. Barnesiin ja James S. Duncanin viitaten Häyrynen esittää, että tuttuuden avulla kuvasto toimii myös valankäytön välineenä, joka legitimoit ja luonnollistaa alueellisia rajauksia ja jakoja syrjäyttäen muita ympäristön tulkintatapoja.⁶⁸ Tämän pohjalta syntyy kansallisesti viritetty tunneside katsojan sekä tutun maiseman välille ja maisemaku-

⁶¹ Häyrynen 2005, 25–26.

⁶² Häyrynen 2005, 25–26; Foucault 1975/2005.

⁶³ Häyrynen 25–26.

⁶⁴ Häyrynen 26–27.

⁶⁵ Kuvaston olemuksesta ja sen moninaisesta luonteesta ks. esim. Mitchell 1986.

⁶⁶ Häyrynen 2004, 113–114; Häyrynen 2005, 61–64, 183–189.

⁶⁷ Häyrynen 2005, 27, 29, 61–62, 183, 185–186.

⁶⁸ Barnes & Duncan 1992; Häyrynen 2005, 61; ks. myös Raivo 1997, 202; Daniels 1993; Baker 1992.

vasto muodostuu välineeksi, jolla ideologinen tehdään tutuksi, arkipäiväiseksi ja henkilökohtaiseksi.⁶⁹

Tämä tutkimus kiinnittyy niin ikään maisematutkimuksen konstruktionistiseen traditioon ja maisemaa tarkastellaan siinä maaseutumaiseman kuvallisina esityksinä. Näissä maisema ymmärretään eri tavoin rajattuna ulkonäkymänä, joka voi ilmetä niin korkealta avautuvana panoraamana, tiukemmin rajattuna ulkonäkymänä kuin jonkun muun ensisijaisen kuvauskohteen taustalla toimivana, mutta ympäristöön viittaavana elementtinä.⁷⁰ Tiukemmin rajatuissa kuvallisissa esityksissä maiseman määrittymisen edellytyksenä käytetään noin 30 metrin syvyysulottuvuutta. Tämä perustuu J. G. Granön *Puhtaasta maantieteestä* periytyvään määrittelyyn, jonka mukaan lähiö muuttui maisemaksi noin 20–300 metrin päässä kokijasta (tässä tutkimuksessa kuvien oletetusta katsojapositiosta).⁷¹ Näiden seikkojen pohjalta tutkimuksessani kuvallisesti esitetty maisema laajenee kansallisen maisemakuvaston vallitsevasta, korkealta avautuvasta panoraamasta kattamaan lähes kaiken (ei urbaanista) ulkotilasta tuotetun kuvallisen aineiston.⁷² Laajentamalla maisema-käsitteen käyttöä, mahdollistetaan myös rikkaampien tulkintojen tekeminen maiseman ja yhteiskunnan välisistä suhteista. Esimerkiksi usein rauhaisana pastoraali-idyllinä esitetyn tai pitturaeskeista kuvauskohteista koostuneen kulttuurimaiseman taustalla on aina ollut yhteiskuntaan ja sen erilaisiin historiallisiin vaiheisiin kiinnittynyt ihminen elinkeinonharjoittamiseen liittyneine töineen.

Tutkimuksen lähtökohtaisena ajatuksena on maisemäkäsitysten muotoutumisprosessin ymmärtäminen vuorovaikutuksena. Tämän mukaan yleisen visuaalisen kulttuurin luomat kuvalliset esitykset esimerkiksi maaseutumaisemasta heijastavat yhteiskunnan käsityksiä ja arvoja ko. maisemasta sekä myös luovat mielikuvia, jotka vaikuttavat konkreettisesti yhteiskunnan maisemäkäsityksiin ja -arvoihin. Ajatus saa tukea uudemman maisematutkimuksen valtaa, ideologiaa ja rakenteellisuutta korostavista suuntauksista sekä niihin kytkeytyvistä Häyrysen esittämän kansallisen maisemakuvaston toimintamekanismeista. Kysymykset vallasta ja ideologiasta sekä muista maisemakuvausten sisällöllisten merkitysten rakenteellisista elementeistä ovat olennaisia pohdittaessa sitä, miten yleinen visuaalinen kulttuuri määrittelee suomalaista maaseutukulttuuria.

Yleisen visuaalisen kulttuurin luomat mielikuvat ja niiden muokkaamat käsitykset ja määrittelyt suomalaisesta maaseutukulttuurista havainnollistuvat pitkälti kansallisen maisemakuvaston kautta. Näin ollen kansallinen maisemakuvasto ja sen toimintamekanismit toimivat perusteina, joiden avulla on mahdollista arvioida tutkimuksessani analysoitavien maaseutumaiseman kuvallisten esitysten ja niiden muodostamien toisteisten kuvateemojen merkityksellisyttä kollektiivisten mielikuvien lähteinä. Yhtymäkohdista huolimatta tämä

⁶⁹ Häyrynen 2005, 31.

⁷⁰ Vrt. Häyrynen 2005, 67.

⁷¹ Granö 1930.

⁷² Vrt. Lukkarinen & Waenerberg 2004; vrt. Häyrynen 2005.

työ eroaa Häyrysen tutkimuksesta keskittymällä maisemakuvista koostuvien yksittäisten teemojen rakenteiden ja sisällöllisten merkitysten analyysiin. Häyrysellä huomio keskittyy laajempaan kokonaisuuteen ja on enemmänkin koko kansallista maisemakuvastoa ilmiönä kartoittava tutkimus.⁷³ Häyrysen *Kuویتettu maa* -teoksessa esitetyt ajatukset sekä kansallisen maisemakuvaston käsitteen teoretisointi tukevat kuitenkin oman työni kaltaisia maiseman kuvallisiin esityksiin paneutuvia tutkimuksia.

1.3 Tutkimuksen analyysiaineisto

Tämän tutkimuksen analyysiaineisto koostuu suomalaisten maisemakuvajulkaisujen sisältämistä maaseutumaisemien kuvallisista esityksistä. Aineiston pohjaksi on valittu kaikkiaan 38 julkaisua, jotka on koottu liitteeseen 1. Aikaisempaan, erityisesti Maunu Häyrysen tekemään aihepiirin tutkimukseen nähden tämän työn analyysiaineisto ei ulotu yhtä pitkälle menneisyyteen, mutta tulee lähemmäs kohti nykypäivää. Tutkimukseni aineisto ei sisällä varhaisimpia, tiettyjen Suomen maantieteellisten *osien* kuvaamiseen kohdistuneita julkaisuja, vaan sen alkupisteenä toimii Zacharias Topeliuksen toimittama *Finland framställdt i teckningar* (1845–1852), jota on pidetty ensimmäisenä Suomea kokonaisvaltaisesti esittämään pyrkineenä maisemakuvajulkaisuna.⁷⁴ Aihepiirin aikaisemman tutkimuksen päättyessä 1960-luvun julkaisuihin, ulottuu tämän tutkimuksen aineisto aina 2000-luvulle, viimeisimpänä teoksenaan vuonna 2007 ilmestynyt *Suomi ilmasta*.

Finland framställdt i teckningar yhdessä muiden 1800-luvulla ilmestyneiden julkaisujen *En resa i Finland* (1873), *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta* (1888), *Suomi 19. vuosisadalla* (1893) ja *Finland i bilder* (1896) muodostivat pohjan suomalaiskansalliselle maisemakuvastolle ja tästä syystä ne nousevat myös tutkimukseni visuaalisen analyysin päälähteiksi.⁷⁵ Aineiston sisältämät 1900- ja 2000-lukujen julkaisut jakaantuvat suhteellisen tasaisesti niin, että kullekin vuosikymmenelle ajoittuvia teoksia on kokonaisuudessa kolmesta viiteen kappaletta. Poikkeuksena ovat 1910-luku, jolle ei ajoitu ainoatakaan julkaisua sekä 1980-luku, jolle ajoittuu ainoastaan yksi teos. Analyysin kannalta aineiston 1900- ja 2000-lukujen maisemakuvajulkaisuista keskeisimmiksi nousevat *Suomen maisemia* (1925/1988)⁷⁶, *Kuvia Suomesta – luontoa, elämää, kulttuuria* (1927), *Suomi kuvina* (1930), *Kuva-Suomi – Kotimaamme arkena ja pyhänä* (1939), *Suomi kuvina* (1946),

⁷³ Häyrynen 2005, 14.

⁷⁴ Hirn 1988, 63–94; Tiitta 1994, 75–79, 324–325; Häyrynen 2005, 41.

⁷⁵ Vuosien 1845–1852 välisenä aikana erillisinä vihkoina ilmestyneen *Finland framställdt i teckningar* -teoksen kuvamateriaalia on tässä yhteydessä tarkasteltu vuonna 1981 julkaistun *Vanha kaunis Suomi* -teoksen pohjalta. Vuonna 1873 ilmestyneen *En resa i Finland* -teoksen kuvamateriaalia on puolestaan tarkasteltu vuonna 1984 julkaistun *Matkustus Suomessa* teoksen pohjalta.

⁷⁶ Tämän I. K. Inhan *Suomen maisemia* -teoksen vuonna 1925 ilmestynyttä kuvitettua versiota tarkastellaan vuonna 1988 ilmestyneen uudennetun painoksen pohjalta.

Maamme Suomi (1949), *Meidän maa* (1954), *Suomi* (1955), *Suomi ja suomalaiset* (1961), *Luonnonkaunis Suomi* (1977), *Finnland in Bildern* (1978), *Sinivalkoinen Suomi* (1985), *Suomi* (1996), *Suomalainen kansallismaisema* (2003) sekä *Matka Suomeen – Journey into Finland* (2006). On tosin huomautettava, että aineiston sisältämistä julkaisuista on analyysissä käytetty kustakin tapauksesta vain yhtä laitosta, eikä kaikkien teosten kohdalla ole välttämättä kyse niiden ensimmäisistä painoksista.⁷⁷

Maisemakuvajulkaisuilla tarkoitetaan tässä yhteydessä väljää määritelmää kirjoista, jotka esittelevät Suomea ja suomalaisuutta pääsääntöisesti maisemakuvien avulla. Näytekokonaisuus sisältää niin kuva-albumeiksi kuin tietoteoksiksikin mielletäviä julkaisuja, joissa kaikissa yhteisenä nimittäjänä toimii voimakas kuvallisuus. Aineistossa tyypilliseksi kuva-albumiksi voidaan nimetä muun muassa Felix Jonassonin toimittama *Suomi kuvina* (1930), kun taas esimerkiksi *Suomi 19. vuosisadalla* (1893) ja *Meidän maa* (1954) ovat runsaan kuvituksensa ohella myös tekstisisällöltään rikkaita ja täten tietoteoksiksikin rinnastettavia julkaisuja.

Analyysiaineiston lähteiksi on valittu kokonaisvaltaisesti Suomea kulloisenkin ajankohdan mukaisesti esittäviä tai siihen pyrkiviä maisemakuvajulkaisuja. Korpuksen valintaperiaate jättää paikallisiin kohteisiin, kuten kaupunkkeihin, kyliin ja maakuntiin keskittyneet julkaisut analyysiaineiston ulkopuolelle. Vaikka rajatumpiin kohteisiin ja alueisiin keskittyneet maisemakuvajulkaisut sekä esimerkiksi dokumentti- ja fiktioelokuvat ovat myös vaikuttaneet kansallisen maisemakuvaston kokonaisuuteen, voidaan edellä mainittua rajausratkaisua perustella seuraavanlaisesti. Rajaukseen on vaikuttanut ensinnäkin tutkimuksen keskittyminen maaseutumaisen kuvallisiin esityksiin sekä tarve pitää aineisto tutkimuksellisesti mielekkäissä rajoissa. Näin ollen esimerkiksi yksittäisistä kuvista luonteeltaan eroavan elokuvamateriaalin tarkastelu rikkoisi analyysin yhtenäisyyden ja laiventaisi aineistoa liian laajaksi samoin kuin rajatumpiin kohteisiin keskittyneiden julkaisujen mukaan ottaminen. Tämän lisäksi kokonaisvaltaisesti Suomea esittäviin julkaisuihin keskittyminen on mahdollistanut yleisellä tasolla tapahtuvan tarkastelun siitä, millaisen roolin maaseutukulttuuri on saanut eri aikojen suomalaiskansallista kulttuuria esittelevissä julkaisuissa. Tämän suhteen esimerkiksi maaseutuvaltaisia maakuntia käsittelevät julkaisut voisivat aiheuttaa vääristymiä aineiston kokonaiskuvastossa.

Yleisesti ottaen maisemakuvajulkaisut muodostuvat selkeärajaiseksi sekä myös edustavaksi näytteeksi muuten hyvin laajasta ja vaikeasti hallittavasta kansallisen maisemakuvaston kokonaisuudesta.⁷⁸ Saman logiikan mukaisesti populaarit maisemakuvajulkaisut toimivat rajattuna esimerkkijoukkona myös yleisestä visuaalisen kulttuurin harjoittamasta maiseman kuvallisesta esittämisestä.

⁷⁷ Esimerkiksi *Finnland in Bildern* (1978) -teoksen alkuteos on vuonna 1975 ensimmäisen kerran julkaistu *Suomalaisia kuvia*.

⁷⁸ Vrt. Häyrynen 2005, 67–70.

Analyysiaineistoon valituista maisemakuvajulkaisuista varsinaisen visuaalisen analyysin kohteeksi määritellään ne maisemakuvaukset, joissa esiintyy maataloutteen sekä yleisesti maaseutukulttuuriin yhdistettäviä aiheita ja attribuutteja. Lukumäärällisesti runsas kuvamateriaali systematisoidaan jaotteleamalla se aineistossa toistuviin temaattisiin kokonaisuuksiin. Toimenpide rajaa myös kokonaisuutta tyypistämällä suuren kuvamäärän erityisiksi analyysiä helpottaviksi kuvajoukoiksi. Jaotteluista ja rajauksista huolimatta tutkimuksen analyysiaineisto on varsin laaja. Laajuus on kuitenkin perusteltua, sillä kattavan käsityksen muodostaminen yleisen visuaalisen kulttuurin esittämästä suomalaisesta maaseutukulttuurista ei hahmotu kokonaisvaltaisesti vain muutamien teemojen tarkastelussa. Tämän lisäksi laaja-alainen aineisto mahdollistaa suomalaisen maaseutukulttuurin kuvallisen esittämisen yleisen kartoittamisen ja luokittelun, jota voidaan pitää yhtenä tutkimuksen päätavoitteena. Tästä syystä aineiston on tärkeä koostua myös pitkälle aikavälille jakautuneista samankaltaisista lähteistä. Tällöin se muodostuu historialliseksi kokonaisuudeksi, josta on mahdollista tulkita esiin erilaisia maaseutumaiseman kuvaamisessa tapahtuneita muutoksia ja murroksia.⁷⁹ Tästä analyysiaineiston sisältämästä kokonaisuudesta käytän tutkimuksessani siis nimitystä suomalainen maaseutumaisemakuvasto.

1.4 Kuvastot tutkimuskohteena

Laajat kuva-aineistot ovat aina haasteellisia tutkimuskohteita. Historiallisten maisemakuvajulkaisujen sisältämä maaseutumaisemaa käsittelevä kuva-aineisto, suomalainen maaseutumaisemakuvasto, ei tee poikkeusta tämän suhteen. Ensinnäkin pitkän ajan kuluessa rakentunut kuvasto on kiinnittynyt useisiin erilaisiin yhteiskunnallisiin tekijöihin ja tilanteisiin sekä taiteen ja kuvallisen esittämisen traditioihin. Näin ollen se sisältää monia eri aikakausiin yhdistettäviä ja ajan myötä toisiinsa limittyviä merkityksiä sekä laajiyypillisesti hyvinkin erilaisia kuvallisen esittämisen muotoja.

Tutkimuksessani maisemakuvajulkaisujen sisältämä maaseutumaisemakuvasto koostuu taidekuvasta sekä populaarista kuva-aineistosta. Käytännössä kuvasto on muodostunut eri tekniikoin painetuista kuvista, joiden originaalit ovat perustuneet muun muassa maalauksiin, litografioihin, teräskaiverruksiin, piirroksiin ja valokuviin. Ero taide- ja populaarikuvan välillä ei ole kuitenkaan selvä, sillä kokonaisuuteen lukeutuvat ja taidekuviksi määriteltävät teokset ovat popularisoituneet julkaisuihin sisällytettynä painokuvina. Maunu Häyrynen Elizabeth Helsingeriin tukeutuen toteaaakin, ettei populaarikuvastoa voi palauttaa taidekontekstiin, vaan pikemminkin se sijoittaa taiteellisia maisemankuvia uusiin ja usein yksinkertaistaviin ideologisiin yhteyksiin.⁸⁰ Kuvasto ikään

⁷⁹ Vrt. Häyrynen 2005, 59–70.

⁸⁰ Helsingin 1997, 14; Häyrynen 2005, 67.

kuin imee maisemakuvajulkaisuihin sijoitetut taidekuvat osaksi itseään. Samoin käy tietyssä mielessä myös niille kantakuvamaisille taideteoksille, joiden pastisit ovat tavalla tai toisella päätyneet osaksi kansallisessa maisemakuvastossa esiintyviä kuvateemoja.

Taidekuvaa ja populaaria käyttökuva sisältävän kuva-aineiston tutkimuksen paikantaminen tieteen kentälle ei ole kuitenkaan yksinkertaista. Monimuotoisten kuvastojen tutkimus on kiinnostanut erityisesti taidehistoriaa sekä moniarvoista ja poikkitieteellistä visuaalisen kulttuurin tutkimusta. Positioinnin häilyvyys saa alkunsa kuva-aineiston heterogeenisyydestä, mutta varsinainen ongelma liittyy edellä mainittujen tutkimussuuntausten välisiin suhteisiin.

Usein monimuotoisten populaarien kuva-aineistojen tutkimus on sijoitettu visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piiriin. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen olemuksesta ja sisältöjen määrittelystä on puolestaan käyty jatkuvaa keskustelua, ja sen lähtökohdat on kiinnitetty vuoroin taidehistorian ja vuoroin brittiläisen kulttuurintutkimuksen traditioihin.⁸¹ Visuaalinen kulttuurin tutkimus on nähty sekä itsenäisenä oppialana että joustavana, eri tieteenaloja ja ilmaisuvälineiden välisiä eroja ylittävänä tutkimussuuntauksena. Toisinaan se on nähty myös taidehistorian laajentumana.⁸² Viimeiseksi mainittu kiinnittyy taidehistoriassa 1980-luvulla tapahtuneeseen paradigman muutokseen, joka avasi tien yhä laajempien ja myös populaarien visuaalisten aineistojen tutkimukselle. Uudessa taidehistoriassa on painotettu taidehistoriaa kuvien historiana ja sen analyysin kohteiksi ovat nousseet muun muassa kuvien visuaalisten sanomien kulttuuristen merkitysten pohtiminen eri aikojen historiallisissa konteksteissa.⁸³ Tämän seurauksena taidehistorian aikaisempi esteettistä arvottamista painottanut lähestymistapa tutkimuskohteisiinsa on muuttunut entistä enemmän kulttuurintutkimukselliseen suuntaan.⁸⁴

Itse olen taipuvainen ymmärtämään taide- ja populaarikuvaa sisältävien maisemakuvastojen tarkastelun visuaalisen kulttuurin tutkimuksena, joka edustaa taidehistorian laajentumaa. Nähdäkseni maisemakuvastoissa toteutuvassa kuvien historiassa toistuvat teemat ovat kytkettävissä erilaisiin yhteiskunnallisiin historiallispoliittisiin ja ideologisiin konteksteihin sekä taiteen historiaan tai näihin molempiin. Tosin tässä yhteydessä on tärkeä muistaa, että edellä mainittuja konteksteja ei ole otettu historian kätköistä annettuina totuutuksina, vaan tutkimuksessa tuotettuina rakennelmina, joiden avulla on mahdollista ymmärtää ja tulkita kattavammin kulloistakin tutkimuskohdetta.⁸⁵

Laaja-alaisuudesta, heterogeenisestä aineistostaan ja tutkimuskentän paikannuksen ongelmistaan huolimatta kuvastojen tutkimus luo hyvät lähtökohdat maiseman kuvallisten esitysten tarkastelulle. Tätä mieltä on myös Mounu Häyrynen, jonka mukaan juuri laaja-alaisen kuvaston tutkimus mahdollistaa eri aikakausien populaarin maisema-ajattelun tavoittamisen. Tämä kattaa mai-

⁸¹ Ks. esim. Seppänen 2005; Kervanto Nevanlinna 2005, 137–151; Vänskä 2007, 55–68.

⁸² Palin 1998, 117; Vänskä 2007; vrt. myös Dikovitskaya 2005, 3.

⁸³ Lukkarinen 1998, 33–35; ks. myös Vänskä 2007, 59–61.

⁸⁴ Bryson & Holly & Moxey 1994, xvi; Palin 1998, 117.

⁸⁵ Ks. esim. Palin 1998, 115–118.

seman kuvausten historiallisten muutosten ja murroskohtien havaitsemisen sekä sen kytkennät muuhun visuaaliseen kenttään. Lisäksi kuvaston tutkimus paljastaa maisemakuvausten kiinnittymistavat fyysiseen ja sosiaaliseen tilaan.⁸⁶

Yleisesti ottaen laaja-alainen ja laajityyppillisesti heterogeeninen kuvasto ohjaa sen analyysiä aiheisiin tarkentuvaan sisältökeskeiseen suuntaan. Tämä havainnollistuu niin ikään tässä maaseutumaisemakuvaston teemoihin ja merkityksiin kohdistuneessa tutkimuksessa, jonka analyysi lähtee liikkeelle kuvien sisällöistä. Sisältökeskeisyydestään huolimatta tutkimukseni analyysissä huomioidaan myös muoto etenkin kuvallisten esitysten rajausten ja sommitteluiden osalta. Teosten muut formaaliset elementit, kuten värit, viivat ja pintatekstuurit jäävät sitä vastoin tässä pääosin painokuvaan perustuneessa tutkimuksessa taka-alalle.⁸⁷

Kuvaston olemus sekä tässä tapauksessa sen tutkimukselle osoitetut tavoitteet edellyttävät analyysimetodilta joustavaa otetta. Laaja-alainen ja määrällisesti runsaslukuinen analyysiaineisto vaatii metodiltaan ensinnäkin systemaattisuutta. Tutkimuksessani maaseutumaisemakuvaston tunnistaminen ja jaottelu edustaa systematisointia, mutta vailla kvantitatiiviselle sisällönanalyysille ominaista muuttujien ja niiden arvojen tarkkaa määrittelyä.⁸⁸ Tässä tapauksessa kyse ei siis ole määrällisestä vaan laadullisesta tutkimuksesta, joka tähtää harkinnanvaraisen näytejoukon ominaisuuksien ja merkitysten kokonaisvaltaiseen kontekstualisoivaan tulkintaan.⁸⁹

1.5 Tutkimusmenetelmä

Edellä esitettyjen lähtökohtien pohjalta tämän tutkimuksen analyysimalliksi muodostuu visuaalinen analyysi. Visuaalinen analyysi ei ole itsessään tutkimusmetodi, vaan eräänlainen heuristinen kehys, joka mahdollistaa erilaisten menetelmällisten otteiden ja näkökulmien käyttämisen visuaalisten aineistojen tutkimuksessa. Tässä tutkimuksessa laaja-alainen, systemaattisuutta ja tulkinallisuutta edellyttävä aineisto sekä sen sisällön ja merkityksen tarkastelua painottava tutkimusasetelma ohjaavat visuaalista analyysiä panofskylaisen ikonologian suuntaan.⁹⁰ Analyysissä ikonologian tutkimustraditiota sovelletaan kult-

⁸⁶ Häyrynen 2005, 14.

⁸⁷ Vrt. Eskola 1997, 20. Kuten Eskolan tutkimuksessa myös omassani suurin osa analyysiaineistosta koostuu valokuvien pohjalta tuotetuista painokuvista, joiden kohdalla muotoseikkojen painotus ja formaalinen analyysi ei ole niin hedelmällistä kuin maalaustaiteen teoksissa.

⁸⁸ Kvantitatiivisesti painottuneesta sisällönanalyysistä ks. esim. Pietilä 1976; Seppänen 2005, 151–155.

⁸⁹ Laadullisesta ja määrällisestä tutkimuksesta ks. esim. Alasuutari 1999; Eskola & Suoranta 1998; Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2004; Seppä 2012.

⁹⁰ Tämän suhteen toteutuu myös metodilta vaadittava joustavuus. Esim. Altti Kuusamo kokee Panofskyn ikonologian metodologisesti notkeaksi merkitysteoriaksi, jota voi käyttää hyvin monen metodologian palveluksessa (Kuusamo 1996, 58; ks. myös Raitvo 1996, 36).

tuurimaantieteilijä Petri J. Raivon esittämän maiseman tutkimukseen kohdenetun mallin pohjalta.⁹¹ Ikonologisen tulkintakehikon rinnalla ja analyysiaineiston jäsentelyn apuna käytetään lisäksi sovellusta Eero Tarastin kehittelemästä maisemasemiotiikasta sekä Maunu Häyrysen määritelmää kansallisen maisemakuvaston käsitteestä.

Tutkimuskohteena olevan suomalaisen maaseutumaisemakuvaston visuaalinen analyysi etenee kolmivaiheisesti aineiston tunnistamisesta ja jaottelusta kuvateemojen merkitysten tarkasteluun sekä niiden kontekstualisoivaan tulkintaan. Analyysimalli lähenee näin ollen Erwin Panofskyn (1892–1968) kehittelemää ikonologiaa⁹² ja sen tunnettua kolmiportaista tulkintamallia, joka koostuu esi-ikonografisesta kuvauksesta, ikonografisesta analyysistä ja ikonologisesta tulkinnasta.⁹³

Ikonologisessa tulkintamallissa esi-ikonografisella kuvauksella on tarkoitettu primaarien tai luonnollisten merkitysten selvitystä. Tulkinnan lähtökohtana on tällöin kuvan elementtien hahmottaminen ja tunnistaminen arkisen käytännön kokemuksen pohjalta. Esityksen oikein tunnistaminen vaatii arkkokemuksen ohella myös tietoa taiteen esitystraditioista tyylihistorioineen. Toisin sanoen tunnistaminen vaatii käsitystä eri tavoista, joilla objekteja ja tapahtumia on esitetty muotojen avulla erilaisissa historiallisissa olosuhteissa.⁹⁴

Ikonografisella analyysillä on puolestaan tarkoitettu sekundaaristen tai konventionaalisten merkitysten selvitystä. Tässä vaiheessa konventionaalisten merkitysten tulkinta mahdollistuu kirjallisten ja kuvallisten esitystraditioiden tuntemuksen pohjalta. Sopimuksenvaraisen merkityksen tulkinta vaatii siis käsitteellistä tietoa. Panofsky asettaa kuvataiteen ikonografisessa analyysissä tulkinnan kontrollitekijäksi tai sen korjaavaksi periaatteeksi⁹⁵ tyyppihistorian, joka kokoaa tietoa siitä, miten tietyt teemat tai käsitteet on esitetty objektien ja tapahtumien avulla erilaisissa historiallisissa olosuhteissa.⁹⁶

Analyysimallin kolmas taso, ikonologinen tulkinta, tähtää kuvan olennaisen (*intrinsic*) merkityksen tai sisällön selvittämiseen. Ikonologinen tulkinta perustuu Panofskyn mukaan synteettiseen intuitioon, jolla hän tarkoittaa tulkitsijan kykyä oivaltaa persoonallisuutensa ja maailmankatsomuksensa rajoissa, miten ihmismieli on yleensä pyrkinyt ilmaisemaan itseään. Ikonologisen tul-

⁹¹ Raivo 1996.

⁹² Panofsky esitteli ikonologisen mallinsa ensimmäisen kerran vuonna 1939 ilmestyneen *Studies in Iconology* -teoksensa johdannossa. Saman tekstin paranneltu versio julkaistiin uudelleen vuonna 1955 teoksessa *Meaning in the Visual Arts*.

⁹³ Panofsky 1955, 26–54; ks. myös esim. Bialostocki 1963, 769–785; Huuhtanen 1974, 82–96; Palin 1998, 118–125; van Leeuwen 2001, 100–117; Ockenström 2011, 212–215.

⁹⁴ Panofsky 1955, 28, 40–41; ks. myös Huuhtanen 1974, 85; Palin 1998, 119; Ockenström 2011, 215. Tätä näkökulmaa on sittemmin kritisoinut muun muassa Päivi Huuhtanen, jonka mukaan esimerkiksi kuvan hahmottaminen taideteokseksi vaatii myös konventionaalisuuteen (ja näin ollen tulkintamallin toiselle tasolle) linkittyvää tietoa (Huuhtanen 1974, 87–91).

⁹⁵ Panofsky käyttää tästä nimitystä ”Corrective principle of interpretation”, Huuhtanen puolestaan nimitystä ”Kriteerit (kontrolliperiaatteet tulkinnassa)” ja Ockenström nimitystä ”Tulkinnan korjaava periaate” (Panofsky 1955, 41; Huuhtanen 1974, 84; Ockenström 2011, 215).

⁹⁶ Panofsky 1955, 28–30, 35–38, 40–41; Huuhtanen 1974, 85–86; Palin 1998, 119.

kinnan korjaavana periaatteena toimii kulttuurillisten oireiden tai ”symbolien” tuntemus, eli näkemys tavasta, jolla tietyt teemat ja käsitteet ilmaisevat ihmismielen olennaisia tendenssejä erilaisissa historiallisissa olosuhteissa.⁹⁷

Panofskyn ikonologista tulkintamallia on kritisoitu muun muassa sen rakenteellisen jaottelun sisäisistä epäjohdonmukaisuuksista, merkitysten ylitulkinnasta, taiteen, taiteilijoiden, aikakausien ja kulttuurien välisten suhteiden yksinkertaistamisesta, psykologisen otteen puutteesta sekä itse taideteoksen alentamisesta toissijaiseksi tutkimuskohteeksi.⁹⁸ Oikeutettujen huomioiden ohella kritiikin syynä on todettu olleen myös Panofskyn tekstien väärinymmärtäminen.⁹⁹ Puutteistaan huolimatta Panofskyn ikonologisen tulkintakehikon sovellettu käyttö visuaalisen analyysin pohjana tarjoaa näkemykseni mukaan toimivan jäsentelytavan laaja-alaisten kuvastojen sekä niiden sisältämien kulttuuristen kerrostumien että sisällöllisten merkitysten tulkintaan.

Maisematutkimuksessa Panofskyn ikonologinen lähestymistapa ja sen kolmiosainen jäsentely on nähty hedelmällisenä etenkin kulttuurimaantieteessä, jossa metodin käyttöä on puoltanut maiseman käsittäminen kulttuurisena konstruktiona.¹⁰⁰ Kyseisessä maisematutkimuksen traditiossa ikonografista/ikonologista lähestymistapaa ovat soveltaneet muun muassa brittiläinen Denis E. Cosgrove¹⁰¹ sekä suomalainen Petri J. Raivo¹⁰². Näistä jälkimmäinen on kutsunut panofskylaiseen ikonologiaan perustuvaa tulkintamalliansa nimellä *Maiseman ikonografia ja sen ikonologinen synteesi*.¹⁰³ Tässä yhteydessä on kuitenkin tärkeää muistuttaa, että Raivon analyysimalli on Panofskyn ikonologisen tulkintamallin sovellus eikä esikuvaansa tunnollisesti seuraava proseduri.¹⁰⁴ Päivi Huuhtanen onkin huomauttanut, ettei Panofskyn ikonologinen kehikko ole pelkkä taideteoria, vaan kaavion perimmäinen funktio palautuu taiteen tutkimuksen periaateselvittelyyn, edustaen erityisesti tutkimuksen teoriaa.¹⁰⁵ Tähän viitaten Raivo näkee tutkimuksessaan toteutuvan kulttuurimaiseman ikonologisen tarkastelun enemmänkin heuristisena ja teemallisena jäsentelykaaviona kuin mekaanisesti etenevänä menetelmällisenä mallina.¹⁰⁶

Raivon malli käsittelee maisemaa laajasti sen kattaessa niin fyysisen maiseman kuin siitä tuotetut erilaiset representaatiotkin.¹⁰⁷ Tässä tutkimuksessa sovelletaan Raivon mallia rajaamalla tarkastelu maaseutumaiseman kuvallisiin

⁹⁷ Panofsky 1955, 30–31, 38–41; Huuhtanen 1974, 86–87; Ockenström 2011, 214–215. Panofskyn mallin ikonologista analyysiä on kritisoitu laajasti, ja tarttumapintaa tähän on tarjonnut etenkin synteettisen intuition käsitteen sekä taiteen symbolisten arvojen avoimuus (Huuhtanen 1974, 93–96).

⁹⁸ Ks. kritiikeistä tarkemmin esim. Bialostocki 1963, 780–781; Huuhtanen 1974, 87–110; Alpers 1983, xix–xxiv; Bal 1996, 8; Palin 1998, 120–124; Ockenström 2011, 217–219.

⁹⁹ Ks. esim. Holly 1984, 10–11; Palin 1998, 124–125; Ockenström 2011

¹⁰⁰ Ks. luku 1.2. Maisema ja sen kuvallisten esitysten tutkiminen.

¹⁰¹ Esim. Cosgrove 1980; Cosgrove & Daniels 1989; Raivo 1996.

¹⁰² Raivo 1996.

¹⁰³ Raivo 1996, 33–46.

¹⁰⁴ Raivo 1996, 37.

¹⁰⁵ Huuhtanen 1974, 95.

¹⁰⁶ Raivo 1996, 38.

¹⁰⁷ Raivo 1996.

esityksiin. Tutkimukseni visuaalisessa analyysissä kohtaavat näin ollen panofskylainen kuviin kiinnittyvä taiteen tutkimus sekä Raivon tulkintakehikkoon sommittelema maisematutkimuksellinen näkökulma kysymyksenasetteluineen.

Panofsky itse piti maisemataidetta ja asetelmia ikonologisesti mielenkiinnottomina tutkimuskohteina, sillä hän näki niissä motiivin muuntuneen suoraan sisällöksi.¹⁰⁸ Maiseman mieltäminen kulttuuriseksi konstruktioksi avaa kuitenkin tien tarkastella siihen kytkeytyviä sisältöjä ja merkitystasoja. Raivon mallin ohella tämä havainnollistuu tutkimukseni visuaaliseen analyysiin sisällytettyjen Eero Tarastin maisemasemiotiikan ja Maunu Häyrysen hahmotteleman kansallisen maisemakuvaston käsitteen avulla. Tarastin malli auttaa myös ymmärtämään maiseman kuvausten kiinnittymistä fyysiseen ympäristöön. Tällä linkityksellä on tärkeä rooli kuvaston esittämän maaseudun ja aktuaalisen maaseudun välisen suhteen sekä tätä kautta maaseudun kulttuuriseen kestävyteen liittyvien kysymysten tarkastelussa.

Petri J. Raivo asettaa maisematutkimuksensa ikonologiseen kehikkoon jakamalla sen maiseman esi-ikonografiaan, maiseman konventionaaliseen ikonografiaan ja maiseman ikonologiaan (Ks. Liite 2). Raivon mallissa esi-ikonografisen tason lähtökohtana on maisemaan liittyvien kohteiden sekä tapahtumien tunnistaminen ja kuvaus. Osion keskeisiksi kysymyksiksi Raivo asettaa sen mitä maisemassa on ja miksi? Maantieteilijälle maiseman esi-ikonografinen kuvaus edellyttää ympäristön historian tuntemusta sekä maiseman luokittelua ja jaottelua.¹⁰⁹

Tässä maaseutumaisemakuvaston tutkimuksessa yhdistyvät Panofskyn mallissa korostettu tyylihistorian tuntemus sekä Raivon mallissa esiin nostettu maiseman luokittelu ja jaottelu. On tosin huomautettava, ettei maaseutumaisemakuvaston tutkimuksessa maiseman luokittelu ja jaottelu tapahdu maantieteen viitekehiksestä, vaan kuvien tarjoamien kuvallisten elementtien ja taiteentutkijan arkitiedon pohjalta. Kokonaisuudessaan maisemakuvajulkaisuista seuloittujen maisemakuvausten tunnistaminen maaseutumaisemiksi ja niiden jaottelu toistuvien aiheiden perusteella temaattisiksi kokonaisuuksiksi sisältää Panofskyn määrittelemään esi-ikonografiseen kuvaukseen viittaavia piirteitä.

Maaseutumaiseman tunnistamisen ehtoina toimivat kuvallisten elementtien viittaukset maisemakuvauksessa näkyviin maa-, metsä- tai karjatalouden eri muotoihin sekä muihin mahdollisiin maaseutukulttuuriin kuuluvaksi miellettyihin elementteihin, kuten rakennuksiin, ihmisten vaatetuksiin, työmenetelmiin ja eläimiin. Myös kuvatekstit voivat ohjata teosten sisältöjen määrittelyä. Edellä esiteltyjen tekijöiden sekä maisemankuvaukseen liittyvän tyylihistorian tuntemuksen perusteella maisemat ovat määriteltävissä maaseutumaisemiksi. Ne eroavat kulttuurin merkeistä vapaasta erämaasta sekä kaupunkiympäristöistä, joista ei ole löydettävissä varsinaisia yhtymäkohtia päätoimiseen maatalouteen. Raivo toteaa oman mallinsa yhteydessä, että erilaiset alueelliset ja maisemalliset luokittelut ovat suhteellisia ja siten ainoastaan eräänlaisia ideaali-

¹⁰⁸ Panofsky 1955, 32; ks. myös Kuusamo 1996, 156.

¹⁰⁹ Raivo 1996, 39.

tyyppejä, jotka ovat olemassa vain tutkijan määrittelemänä jaotteluina.¹¹⁰ Kyseinen asetelma pätee myös tämän tutkimuksen maisemakuvaston jaottelussa ja sen tiettyjen esitysten määrittämisessä maaseutumaisemiksi.

Esi-ikonografisen kuvauksen tuloksena maisemakuvajulkaisujen joukosta määritellyt maaseutumaiseman kuvalliset esitykset muodostavat tutkimukseni varsinaisen kohteen, suomalaisen maaseutumaisemakuvaston. Maaseutumaisemakuvastossa toistuvia aiheita jaotellaan edelleen temaattisiksi kokonaisuuksiksi, jotka perustuvat kuva-aiheiden valikoinnin ja rajauksen seurauksena syntyneisiin sisällöllisiin analogioihin. Kuten maaseutumaiseman määrittely myös maaseutumaisemakuvaston teemojen määrittely ja jaottelu perustuvat tutkijan tekemiin henkilökohtaisiin ratkaisuihin. Erityisen haasteelliseksi jaottelun tekee esimerkiksi samassa kulttuurimaiseman kuvauksessa limittyvät erilaiset elementit. Näissä tapauksissa tutkijan tulee ratkaista minkä hän tulkitsee kulloisenkin kuvauksen pääasialliseksi aiheeksi ja millä perustein. Temaattiset kokonaisuudet jakaantuvat tutkimukseni analyysissä pää- ja alakategorioihin, jotka koostuvat maaseudun kulttuurimaiseman kuvallisen esittämisen eri muodoista. Vaikka analyysiaineiston temaattinen jaottelu perustuu pääosin kuvien sisältöön, turvaudutaan teemojen sisäisessä tarkastelussa toisinaan myös muotoon perustuvaan alakategorisointiin.¹¹¹

Tutkimukseni visuaalinen analyysi perustuu siis aineistossa ilmenevien ja siinä toistuvien temaattisten kokonaisuuksien tarkasteluun.¹¹² Temaattisille kokonaisuuksille on ominaista sisällön ja toisinaan myös muodon (rajaus ja sommittelu) analogisuus. Tämän myötä teemojen suuren kuvamäärän analysointi voidaan tyypistää rajatun kuvajoukon tai tietyn kuvatyypin tarkasteluun. Tosin pyrittäessä osoittamaan kuvateemojen historiallinen jatkuvuus ja aiheen mahdollinen vaeltaminen, voidaan kunkin teeman analyysissä nostaa esiin useampia esimerkkejä eri aikakausilta.¹¹³

Analyysiaineiston mahdollistama suomalaisessa maaseutumaisemakuvastossa esiintyvien aiheiden ja kuvateemojen kartoittaminen sekä jaottelu edustavat tämän tutkimuksen ensimmäistä, panofskylaiseen esi-ikonografiseen kuvaukseen rinnastuvaa vaihetta. Tutkimukseni varsinaisessa analyysiosiossa tämä vaihe näkyy sisällöllisen analyysin kohteiksi valittuina kuvateemoina. Kuvateemojen kartoittaminen ja jaottelu antavat tutkimustuloksia jo sinänsä, joskin analyysin perimmäisenä tarkoituksena on tutkia kuvastossa esiintyvien teemojen sisällöllisiä merkitystasoja ja muodostaa niistä syntetisoivia tulkintoja. Kuvastossa esiintyvien teemojen yksityiskohtainen tarkastelu luo eroa aihepiiriin

¹¹⁰ Raivo 1996, 38–39.

¹¹¹ Vrt. esim. pelto- ja laidunmaiseman analyysi, jossa runsas peltoa esittävä kuvamäärä on jaettu edelleen rajauksen perusteella pellon laajaan puolikuvaan ja lähikuvaan.

¹¹² Vrt. kansallisen maisemakuvaston toimintamekanismit (Häyrynen 2005).

¹¹³ Tässä kohtaa on huomioitava, että monet maisemakuvajulkaisut muodostuvat eri kuvaajien teoksista, jolloin analyysiin voidaan sisällyttää useampia kuvia samoista julkaisuista.

aikaisempaan tutkimukseen, joka on kohdistunut lähinnä maisemakuvastossa esiintyneiden yleisten piirteiden ja murroskohtien käsittelyyn.¹¹⁴

Siirryttäessä maisemakuvausten tunnistamisesta ja jaottelusta niiden sisältöjen ja merkitysten tutkimiseen, siirrytään samalla tasolle, joka on sukua Panofskyn tulkintamallin ikonografiselle analyysille. Raivon maisematutkimuksessa ikonografinen analyysi suuntautuu lukevaan ja tulkitsevaan lähestymistapaan. Siinä tarkastelu kohdistuu fyysisen maiseman sijainnin ja muodon sijasta maiseman kulttuuriseen sisältöön ja siihen liittyviin merkityksiin. Raivo korvaa Panofskyn konventionaalisen sisällön ilmentymiksi esittämät kuvat, tarinat ja allegoriat¹¹⁵ laajempina maisemaan liittyvinä tai siinä ilmenevinä kielellisinä, rituaalisina tai visuaalisina kulttuuriteksteinä.¹¹⁶ Panofskyn mallissa ikonografisen analyysin perustana on korostettu kirjallisia dokumenttilähteitä.¹¹⁷ Tässä konventionaaliseen lähestymistapaan sitoutuvassa tekstuaalisessa käytännössä Raivo näkee yhteyksiä lingvistiseen diskurssiajatteluun, ja tämän mukaan hän lähtee myös rakentamaan maisematutkimuksensa ikonografista analyysiä. Raivon mallissa maiseman konventionaalinen ikonografia edellyttää maisemaan liittyvien diskurssien ja niitä tulkitsevien yhteisöjen historian tuntemista.¹¹⁸

Omassa kuvia painottavassa tutkimuksessani ikonografiseen analyysiin rinnastuva konventionaalisten merkitysten selvittäminen edellyttää ensisijassa maaseutumaisemakuvaston historian tuntemusta. Tässä lähestymistavassa painottuu kirjallisten lähteiden sijasta maaseutumaisemiksi määriteltävien kuva-aiheiden ja teemojen aikaisempi kuvallinen esittäminen yhteiskunnan erilaisissa historiallisissa tilanteissa.¹¹⁹ Teemojen alkupisteitä kartoitetaan tutkimukseni analyysissä joko suomalaisessa kulttuurissa yleisesti tunnettujen kantakuvien¹²⁰, tiettyjen maiseman kuvauksen traditioiden tai laajempien yhteiskunnallisten tilanteiden ja tekijöiden pohjalta. Usein edellä mainitut tekijät kietoutuvat yhteen ja ne toimivat perustana maiseman kuvauksiin kiinnittyvien merkitysten määrittelylle.

Maisemakuvausten merkityksiä on siis mahdollista pyrkiä ymmärtämään kuvaston historiallisen kontekstualisoinnin avulla. Tässä yhteydessä kuvallisten lähteiden rinnalle asettuvat myös kirjalliset lähteet, jotka koostuvat maisemakuvajulkaisujen ohella laaja-alaisesta aineistosta, kuten taiteen historiaa sekä Suomen kulttuurihistoriaa ja maatalouden historiaa käsittelevistä teoksista. Kirjallisia lähteitä ei kuitenkaan käytetä panofskylaisittain tietyn teeman alkupisteen eksaktiin identifioimiseen, vaan kulloisenkin teeman merkityksen määrittelyä tukevan asiayhteyden, kuvallisen esittämisen konvention tai yhteiskun-

¹¹⁴ Vrt. Häyrynen 2005.

¹¹⁵ Panofsky 1955, 28–30, 40–41.

¹¹⁶ Raivo 1996, 40–41.

¹¹⁷ Panofsky 1955, 40–41.

¹¹⁸ Raivo 1996, 41–43.

¹¹⁹ Vaikka Panofsky on painottanut kirjallisten lähteiden keskeisyyttä ikonografisessa analyysissä, lukeutuvat sen tarkastelun kohteeksi myös tutkittavien aiheiden aikaisemmat kuvalliset esitykset (Panofsky 1955, 28–30, 40–41; ks. myös esim. Kuusamo 1996, 60).

¹²⁰ Tarkemmin suomalaisen kulttuurin kantakuvista ks. Karjalainen 2009.

nallisen kontekstin selvittämiseen. Tämänkaltaista maaseutumaisemakuvaston kulttuuristen sisältöjen ja merkitysten tarkastelua tukee tutkimuksessani luodut suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit.¹²¹ Tulkintahorisonteissa kuvastossa ilmenevät erityispiirteet on pyritty liittämään erilaisiin taiteen ja yleisen visuaalisen kulttuurin maisemankuvauksen traditioihin sekä yhteiskunnassa kulloinkin vallinneisiin historiallispoliittisiin tilanteisiin ja ideologisiin sisältöihin. Tässä tutkimuksessa tulkintahorisontit rakentuvat pääosin toisiinsa limittyvistä taiteen historiasta, aatehistoriasta ja kulttuurihistoriasta sekä aikaisemmasta maisematutkimuksesta, kuten Häyrysen esittämistä kansallisen maisemakuvaston periodijaotteluista.¹²² Tosin tässä yhteydessä on kuitenkin syytä muistuttaa, että tulkintahorisontit ovat tutkijan tätä tutkimusta varten luomia ja sen analyysiä tukevia konstruktioita, eivätkä historian muodostamia yleisiä totuuksia.

Tutkimukseni analyysiaineiston maaseutumaiseman kuvallisissa esityksissä tapahtuvaa maiseman merkitysten muodostumista on mahdollista havainnollistaa myös Eero Tarastin maisemasemiotiikan avulla. Maisemasemiotiikan käsittelyn yhteyteen liitetyt viittaukset Häyrysen käyttämään kansallisen maisemakuvaston käsitteeseen tukevat Tarastin argumentteja sekä auttavat ymmärtämään maiseman retorisia ulottuvuuksia. Toisin sanoen niitä tapoja, joilla maisema luo eri sävyisiä merkityksiä kansallisessa kontekstissa.¹²³ On kuitenkin tärkeä huomata, ettei tutkimukseni visuaalisessa analyysissä pyritä siinä rinnakkain esiintyvien ikonografisen/ikonologisen ja semioottisen tutkimusotteen yhdistämiseen tai siihen, miten ne tukisivat toisiaan metodisesti. Tutkimusotteiden rinnakkaisuus perustuu ainoastaan siihen, että molemmat näkökulmat tukevat tämän tutkimuksen visuaalisen aineiston analyysimallia ja sen avulla saavutettavia tuloksia.

Artikkelissaan *Maiseman semiotiikasta*¹²⁴ Eero Tarasti hahmottelee yleistä maisemateoriaa, joka ottaa huomioon maiseman historiallisen ja kulttuurisen monimuotoisuuden. Semiotikkona hän tutkii maisemaa merkkikielenä, jonka lähtökohta perustuu greimasilaisen ympäristön määritelmän soveltamiseen.¹²⁵ Tarastin teorianmallin keskuksena toimii havaitseva subjekti, jota maisema ympäröi. Näiden kahden tekijän välille syntyvän suhteen hän tulkitsee kommunikatiiviseksi. Ympäröivä luonto toimii ikään kuin sanoman lähettäjänä, maisema koettuna elämyksenä itse sanomana ja havaitsija maiseman sanoman, sen merkkikielen, vastaanottajana. Tarastin mukaan maisemasemiotiikka ei kuitenkaan typisty pelkäksi ihmisen ja luonnon väliseksi dialogiksi, vaan sen varsinaiseksi tehtäväksi muodostuu edellä mainittujen peruselementtien välille sijoittuvien muiden tekijöiden analysointi. Lähtökohtana tälle ajatukselle on havaitsevan subjektin kulttuurisidonnaisuus. Havaitsija on kulttuurin viitekehyk-

¹²¹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit.

¹²² Häyrynen 2005.

¹²³ Häyrynen 2005, 29–34, 62–64.

¹²⁴ Tarasti 1990, 154–168.

¹²⁵ A. J. Greimas määrittelee ympäristön seuraavasti: ”Ympäristö tarkoittaa yhtäaikaa jonkin keskusta ja sitä ’jotain’, joka ympäröi tätä keskusta.” (Tarasti 1990, 154).

sen ehdollistama ja siinä toimiva sosiaalinen olento. Tämän pohjalta Tarasti määrittelee merkkikieleksi mielletyn maiseman kulttuuriyksiköksi. Tällöin maiseman sanoma on riippuvainen siitä, miten kulloinenkin kulttuuri tulkitsee, määrittelee ja arvottaa maiseman.¹²⁶

Kansallista maisemakuvastoa voidaan pitää yhtenä keskeisenä kulttuuri-sena tapana määrittellä ja arvottaa suomalaista maisemaa.¹²⁷ Tähän kokonaisuuteen ja maiseman määrittelyyn sekä arvottamiseen lukeutuvat myös tämän tutkimuksen analyysiaineistona olevat maisemakuvajulkaisut. Maisemakuvajulkaisujen avulla tapahtunut suomalaisuuden määrittely ei ole jäänyt ainoastaan maamme rajojen sisälle, vaan maisemakuvajulkaisujen olemukseen on kuulunut jo Topeliuksen *Finland framstäldt i teckningar* -teoksesta (1845–1852) lähtien tietty kansainvälisyys.¹²⁸

Etenemällä Tarastin maisemasemiotiikassa päästään myös itse maisemaan kytkettyjen merkitysten lähteille. Tarasti näkee maiseman merkkikielen, maiseman semiosiksen, koostuvan ensimmäisen ja toisen asteen merkkikielen synteestistä. Näistä ensimmäinen muodostuu luonnossa olevasta fyysisestä maisemasta ja toinen tätä heijastavasta maisemakuvauksesta. Tämän seurauksena esimerkiksi maisemamaalaus sisältää vähintään nämä kaksi artikulaation tasoa.¹²⁹

Tarasti havainnollistaa edellä esitettyjä metodisia erotteluja nelitasoisella mallilla, joka käsittelee Ranskan varhaisromantiikan kirjallisuutta ja musiikkia.¹³⁰ Jos Tarastin esimerkkimalli riisutaan sisällöistään ja korvataan sen eri tasot tämän tutkimuksen maaseutumaisemakuvaston sisältämiin teemoihin sopivilla määreillä, saadaan aikaiseksi seuraavanlainen jaottelu. Esimerkkimallin ensimmäisenä tasona on alkuperäinen maisema fyysisenä luontona. Tämä toteutuu tutkimuksen analyysiaineistossa erilaisina suomalaisen maaseutumaisemaan paikantuvina kuvauskohteina. Toinen taso koostuu erilaisten kulttuurihistoriallisten ja taiteen tyylikausien sekä yhteiskunnassa eri aikoina vallinneiden historiallispoliittisten ja/tai ideologisten näkemysten suhtautumisista tiettyihin fyysisiin maisemiin. Tämä taso havainnollistuu tutkimukseeni sisällytettyjen maaseutumaisemakuvaston tulkintahorisonttien avulla. Kolmannen tason muodostaa maiseman kuvaus, joka projisoi toisen tason näkemyksiä ensimmäisen tason fyysisiin maisemiin. Tähän tasoon sisältyvät tutkimuksen maisemakuvateemojen syntyyn vaikuttaneet kantakuvat tai vastaavat teemojen alkupisteiksi tulkittavat kuvalliset esitykset. Neljäs taso muodostuu niin ikään maiseman kuvauksista, joiden komponentteina toimivat kaikki kolme edellistä

¹²⁶ Tarasti 1990, 154–157.

¹²⁷ Häyrynen 2005.

¹²⁸ Tiitta 1994, 324–325; Häyrynen 2005, 41. Kansainvälisistä pyrkimyksistä kertoo se, että monissa 1900-luvun maisemakuvajulkaisuissa oli kuvatekstit esitetty suomen lisäksi useammalla muullakin kielellä. Maisemakuvajulkaisuista otettiin myös erikielisiä laitoksia. Esimerkiksi *Maamme Suomi* (1949) ilmestyi suomen- ja ruotsinkielisen lisäksi englannin-, ranskan-, espanjan- ja portugalinkielisinä laitoksina.

¹²⁹ Tarasti 1990, 159. Maisemamaalauksen ohella tämä huomio pätee myös muihin maiseman kuvallisiin esityksiin kuten esimerkiksi valokuviin.

¹³⁰ Tarasti 1990, 159–162.

tasoa.¹³¹ Neljännen tason piiriin lukeutuvat siis tutkimukseni kuvateemojen myöhemmät, kantakuvia tai teemojen alkupisteitä seuraavat maiseman kuvaukset. Esimerkimmallinsa jaottelussa Tarasti korostaa sen toista tasoa, sillä ainoastaan siihen viittaamalla mahdollistuu itse maiseman käsitteen määrittäminen. Toisessa tasossa tapahtuu myös maiseman kulttuurinen merkityksellistämisen, jonka myötä siitä muodostuu kulttuuriyksikkö. Tärkeitä ovat niin ikään tasot kolme ja neljä, joissa Tarastin mukaan maisema kulttuuriyksikkönä realisoituu ja ilmenee sitä tulkitsevinä ja kommentoivina kulttuurin teksteinä.¹³²

Tarastin maisemasemiotiikan soveltaminen tutkimukseni visuaalisessa analyysissä Raivon maiseman ikonologisen tulkintakehikon rinnalla, auttaa ymmärtämään suomalaisessa kulttuurissa vakiintunutta maaseutumaiseman kuvallista esittämistä sekä siihen kiinnittyneitä merkityksiä. Tarastin malli jäsentää tutkimukseni analyysiaineiston, teemojen kantakuvien ja kuvaston tulkintahorisonttien välisiä suhteita sekä selvittää kansallisen maisemakuvaston toimintamekanismia, jossa aikaisemmat kuvaukset luovat uusia samankaltaisia kuvallisia esityksiä. Tarastin mallia hyödyntämällä voidaan ikonografian tavoin selvittää kuva-aiheiden kantakuvamaisia alkupisteitä sekä aiheiden myöhemmän kuvauksen jatkumista ja tematisoitumista. Yhtymäkohtia Tarastin ja Raivon mallien välillä on löydettävissä myös kontekstualisoivasta lähestymistavasta, jossa pyritään hahmottamaan maisemaan kiinnitettyjä kulttuurisia sisältöjä ja niihin liittyviä merkityksiä.¹³³

Tarastin maisemasemiotiikan varsinaisen merkkikielen, maiseman semiosiksen, selvittäminen ei myöskään ole yhteismitaton Raivon maiseman konventionaalille ikonografialle asettamien tavoitteiden kanssa. Tarastin mukaan maiseman semiosis havainnollistuu vastaamalla kysymyksiin: miten kuvauksen kohde on valittu, missä sävyssä se on esitetty ja miten sitä on arvotettu?¹³⁴ Raivon ikonografisessa mallissa pyritään puolestaan löytämään vastauksia siihen, mitä merkityksiä ja mielikuvia maisemaan on liitetty ja miten ne ovat representoituneet ja reproduoituneet yhteiskunnallis-historiallisten tilanteiden muuttuessa?¹³⁵ Kuten edellä esitetystä Tarastin nelitasoisesta mallista käy ilmi, vastaa sen toinen, maiseman kulttuurista merkityksellistämistä ilmaiseva taso kysymykseen siitä, miten maiseman kuvauksen kohde on valittu? Tämän prosessin tarkastelu antaa myös vastauksia Raivon kysymyksille siitä, mitä merkityksiä ja mielikuvia maisemaan on liitetty? On tosin tärkeää huomioida, että Tarastin mallin toinen taso pyrkii osoittamaan tietyn maiseman kuvaamiseen kiinnitettyjä alkuperäisiä merkityksiä. Aikojen saatossa alkuperäiset merkitykset ja mielikuvat voivat kuitenkin haalistua ja samat maisema-aiheet saada uusia sisältöjä.¹³⁶ Näiden muutosten tarkasteluun kohdistuvat Tarastin täsmentävät kysymykset maisemakohteiden kuvausten sävyistä ja arvotuksista sekä Raivon ky-

¹³¹ Tarasti 1990, 159–162.

¹³² Tarasti 1990, 162.

¹³³ Vrt. Tarasti 1990; Raivo 1996.

¹³⁴ Tarasti 1990, 159.

¹³⁵ Raivo 1996, 39.

¹³⁶ Vrt. Häyrynen 2005, 70.

symys siitä, miten maisemaan liitettyjä merkityksiä ja mielikuvia on esitetty erilaisissa yhteiskunnallis-historiallisissa tilanteissa?

Siirryttäessä Raivon mallissa konventionaalisen ikonografian selvittämisestä maiseman ikonologian tasolle, nousee keskeiseksi tarkastelun kohteeksi maisemaan liittyvien merkitysten, mielikuvien ja ideologioiden kriittinen tulkinta. Tämän on määrä tapahtua aikakauteen liittyvän aate- ja kulttuurihistorian tuntemuksen pohjalta. Raivo ymmärtää maiseman ikonologian panofskylaisittain synteetinä¹³⁷, jonka tehtävänä on liittää maisema, sen kulttuuriset merkitykset ja diskurssit laajempaan kulttuuriseen kontekstiin historiallista tulkintaa apuna käyttäen. Panofskyn ikonologisen tulkinnan välineenä käyttämä synteettinen intuitio korvautuu Raivon mallissa termiksi kriittinen tulkinta¹³⁸. Kriittiseen tulkintaan Raivo yhdistää maiseman tekstien ja niiden lukemisen muutosten ohella myös muutokset tavassamme käsitteellistää tätä prosessia. Raivo on omassa tulkintamallissaan osoittanut maiseman ikonologian vastaavan kysymyksiin: miksi maiseman merkitykset, mielikuvat ja niihin liittyvät traditiot ovat sellaisia kuin ovat ja mitä niiden taustalla on?¹³⁹

Taidehistorioitsija Altti Kuusamo on määritellyt ikonografian ja ikonologian roolit seuraavasti:

Ikonografia paikantaa ja analysoi topoksia kun taas ikonologia tarkastelee toposten kytkentöjä aikakauteen liittyviin arvoihin ja maailmankuviin. Ikonografia tutkii myös kuvaston sitä osaa, joka ei ole välttämättä aikakauteen sidottua (kuvien transformaatiot), ikonologia taas tarkastelee tiettyihin aatteellisiin virtauksiin liittyviä tai tiettyä aikakautta hallitsevia signifikaatioprosesseja.¹⁴⁰

Käytännön tutkimustyössä ikonografiaan ja ikonologiaan viittaavien elementtien erottelu on kuitenkin hankalaa. Tähän tulokseen päätyy myös Raivo todetessaan konventionaalisen ikonografian ja ikonologian samankaltaisuuden, joka juontuu niiden molempien diskursiivisesta ja kontekstuaalisesta luonteesta.¹⁴¹ Tässä yhteydessä onkin hyvä muistaa, ettei myöskään Panofsky tarkoittanut tulkintamalliaan kronologisesti eteneväksi, vaan korosti sen eri vaiheiden välistä vuorovaikutusta ja samanaikaisuutta.¹⁴² Tämä näkyy myös tutkimukseni visuaalisessa analyysissä, jossa ikonografiaan ja ikonologiaan viittaavat tasot liittyvät yhdeksi aineistoa kontekstualisoivaksi ja sen sisällöllisiä merkityksiä tarkastelevaksi kokonaisuudeksi.

Esimerkiksi tutkimukseni rajatun maaseutumaisemakuvaston analyysissä Kuusamon esittämä roolitus voi muodostua epäselväksi. Ongelmia tämän suhteen aiheuttaa se, että useiden analyysiaineiston sisältämien maisemakuva-

¹³⁷ Panofsky 1955, 30, 38–39; ks. myös Kuusamo 1996, 148.

¹³⁸ Raivo käyttää termiä viitaten John Eylesin ja Walter Peacen artikkeliin, jossa he korvasivat synteettisen intuition termillä kriittinen tulkinta. Tässä yhteydessä kriittinen tulkinta viittaa tutkijan itseymmärrykseen suhteessa tulkitsemiinsa maisemadiskursseihin (Eyles & Peace 1990, 78; Raivo 1996, 46).

¹³⁹ Raivo 1996, 43–46.

¹⁴⁰ Kuusamo 1996, 80.

¹⁴¹ Raivo 1996, 46; ks. myös Kuusamo 1996, 157–161.

¹⁴² Panofsky 1955, 38–39; ks. myös esim. Ockenström 2011, 214.

aiheiden ja -teemojen syntyvaiheet voivat kiinnittyä tiukasti tiettyihin aika- ja tyylikausiin sekä niiden historiallispoliittisiin ja aatteellisiin sisältöihin. Tällaisissa tapauksissa niiden ikonografiaan viittaava toposten analysointi ja merkitysten tunnistaminen vaativat ikonologian piiriin liitettyjen tekijöiden, kuten arvojen, maailmankuvien sekä tiettyihin aikakausiin sidottujen virtausten ja niitä hallitsevien signifikaatioprosessien tuntemusta. Tutkimukseni visuaalisessa analyysissä tämä korostuu entisestään, koska siinä kuvateemojen tarkastelu pitäytyy suomalaisen kulttuurin kannalta keskeisissä kantakuvissa tai muissa vastaaviksi miellettyissä kuvallisissa alkupisteissä. Näin ollen teemojen tarkastelussa ei tulla painottamaan analysoitavien kuva-aiheiden yleismaailmallisia ja useissa tapauksissa aina antiikkiin asti ulottuvia alkulähteitä.

Tässä tutkimuksessa suomalaiseseen maaseutumaisemakuvastoon liittyvien merkitysten, mielikuvien ja ideologioiden kriittinen tulkinta havainnollistuu erityisesti päätäntöluvussa (4.) esitetyissä visuaalisen analyysin tuloksissa ja johtopäätöksissä. Niissä ikonologiseen malliin rinnastuva tulkinta kokoaa ja osoittaa tutkimukseni maaseutumaisemakuvastossa ilmenevät teemat ja niiden sisällölliset merkitykset sekä historialliset vaiheet pyrkien vastaamaan jo aiemmin johdannon alussa esittämiini pääasiallisiin tutkimuskysymyksiin: mitä maaseutuun liittyviä aiheita ja kuvauskohteita yleisen visuaalisen kulttuurin luoma kansallinen maisemakuvasto painottaa ja mitä se rajaa ulkopuolelle sekä millaisia mielikuvia kansallisen maisemakuvaston sisältämä maaseutumaisemakuvasto luo suomalaisesta maaseutukulttuurista?

Tutkimuksessani maisemaan liittyvien merkitysten, mielikuvien ja ideologioiden kriittinen tulkinta jakaantuu kahteen rinnakkaiseen tasoon. Näistä ensimmäinen pohjautuu Raivon esittämän maiseman ikonologisen mallin historiapainotteiseen ja kontekstualisoivaan lähestymistapaan.¹⁴³ Toinen taas on liitettävissä semioottiseen tutkimusotteeseen, jossa visuaalisen analyysin tuloksia maaseutumaisemakuvastosta ja sen synnyttämistä mielikuvista tarkastellaan diakronisen sijasta synkronisella akselilla tämän päivän näkökulmasta.¹⁴⁴ Tällöin keskeinen huomio kohdistuu maaseutumaisemakuvaston ja aktuaalisen maaseutukulttuurin välisen suhteen tarkasteluun sekä siihen, miten kuvastoa ja sen luomia mielikuvia tulisi arvioida maaseudun kulttuurisen kestävyuden näkökulmasta.

¹⁴³ Raivo 1996, 43–46.

¹⁴⁴ Vrt. Häyrynen 2005, 25–27, 61–62.

2 SUOMALAISEN MAASEUTUMAISEMÄKUVASTON HISTORIALLISET TULKINTAHORISONTIT

Suomalaisten maisemakuvajulkaisujen esittämän maaseutumaisemakuvaston muotoon ja sisältöön ovat vaikuttaneet yhteiskunnan erilaiset historialliset, sosiaaliset, poliittiset ja ideologiset tekijät sekä kulloinkin vallalla olleet maiseman kuvallisen esittämisen konventiot että aikaisemmasta kuvastosta periytyneet traditiot. Nämä seikat ovat ohjanneet maisemakuvastoa, jossa tietyt maiseman tulkinnat ovat muodostuneet muita vaihtoehtoisia maisemäkäsityksiä vallitsemammiksi.¹⁴⁵ Tarkasteltaessa suomalaisten maisemakuvajulkaisujen ilmestymisajankohtia, huomataan niiden sijoittuvan usein tiettyihin kansakunnan kulminaatiopisteisiin. Näihin kytkeytyy monesti myös kuvallisen esittämisen konventioiden muutoksia, jotka ovat heijastuneet suomalaisen maaseutumaiseman kuvaamiseen.

1800-luvulla ilmestyneiden maisemakuvajulkaisujen lukumäärä on pieni, mutta merkitys sitäkin suurempi, sillä niiden myötä luotiin pohja myöhemmälle suomalaiskansalliselle maisemakuvastolle ja tätä kautta myös suomalaisen maaseutumaiseman kuvalliselle esittämiselle. Maisema koettiin 1800-luvun alkupuolelta lähtien merkittäväksi suomalaiskansallisen kulttuurin rakennusaineksi, ja maisemakuvajulkaisuilla *Finland framstäldt i teckningar* (1845–1852), *En resa i Finland* (1872–1874), *Suomi, kuvia Suomen maasta ja kansasta* (1888), *Suomi 19. vuosisadalla* (1893) sekä *Finland i bilder* (1896) oli tässä prosessissa tärkeä rooli.

Finland framstäldt i teckningar -teoksen julkaisu ajoittui voimakkaaseen kansakunnan kulttuurisen kehityksen aikakauteen, jolloin maiseman asema kansallisen identiteetin muokkaajana vahvistui. *En resa i Finland* -teoksen julkaisuajankohta 1870-luvun alussa kiinnittyi taas voimakkaaseen teollisen kehityksen aikakauteen, jolloin etenkin lisääntynyt metsäteollisuus mullisti maisemaa sekä yhteiskunnan rakenteita.¹⁴⁶ Muutoksia koki myös maisemakuvasto, jossa siirryttiin vanhahtavista tyyleistä uudempaan realismiin traditiosta am-

¹⁴⁵ Häyrynen 2005, 14.

¹⁴⁶ Ks. esim. Kuisma 2006.

mentavaan kuvaukseen. *En resa i Finland* -julkaisun loppuunmyyntiä paikannut *Suomi, kuvia Suomen maasta ja kansasta*¹⁴⁷ sekä *Suomi 19. vuosisadalla* ja *Finland i bilder* kiinnittyivät puolestaan aikaan, jota leimasivat Venäjän ja Suomen väliset kiristyneet suhteet.¹⁴⁸ Tähän ajanjaksoon liittynyt uhkan ja ahdistuksen ilmapii-ri purkautui Suomessa erityisesti kansallisromanttiseksi nimettynä taiteena. Tämä näkyi myös maiseman kuvallisessa esittämisessä, joka suuntautui uusien Ranskasta omaksuttujen tyyllivirtausten johdattamana aitosuomalaisena pidettyjen aiheiden pariin. Edellä mainituista kansallisromantiikan piiriin lukeutuneista maisemakuvajulkaisuista I. K. Inhan *Finland i bilder* oli ensimmäinen kokonaan valokuvista koostunut julkaisu. Siinä yhdistyivät monet aikaisemmat maiseman esittämisen traditiot ja se toimi tienraivaajana 1900-luvun populaarille maisemavalokuvaukselle.

Valokuvauksen yleistyminen moninkertaisti 1900-luvulla ilmestyneiden maisemakuvajulkaisujen määrän suhteessa edeltäneeseen vuosisataan. Julkaisuja ilmestyi tiheästi etenkin 1920-luvulta 1950-luvun loppuun sekä 1970-luvulla että 1990-luvun puolivälistä 2000-luvun alkuun ulottuneella ajanjaksolla.

Maaseutumaisemakuvaston näkökulmasta 1920- ja 1930-lukujen julkaisut kiinnittyivät kansalaissodan jälkeiseen talonpoikaisia arvoja korostaneeseen agraarionalismiin.¹⁴⁹ 1940- ja 1950-lukujen kansallista maisemakuvastoa hallitsi puolestaan toista maailmansotaa seurannut jälleenrakennuskausi, jossa maaseutumaisema oli keskeisessä roolissa. 1970-luvun maisemakuvastosta on taas löydettävissä yhteyksiä jo 1960-luvulla virinneeseen luonnonsuojeluaatteen, joka yhdessä maaseudun autioitumisen kanssa vaikutti maaseutumaisemakuvaston sisältöihin. 1990-luvun puoliväliin ajoittuva kansallismaisemakeskustelu ja EU:n liittyminen, näkyivät myös maaseutumaiseman kuvallisissa esityksissä sekä maisemakuvajulkaisujen kasvaneessa määrässä vielä 2000-luvullakin.

Edellä esitettyjen suomalaisen maaseutumaisemakuvaston suurten linjojen pohjalta on mahdollista muodostaa historiallisia tulkintahorisontteja, jotka taustoittavat analyysiosan kuvateemojen tulkintaa. Tulkintahorisontit auttavat hahmottamaan maaseutumaisemakuvastossa tapahtuneita muutoksia ja niiden vaikutuksia visuaalisten mielikuvien tuotantoon. Kyseisten muutosprosessien taustat ovat kiinnittyneet kuvataiteen ja populaarimaisemakuvaston traditioihin ja konventioihin sekä yhteiskunnan ja samalla myös suomalaisen maaseudun historiallisiin tilanteisiin ja kehitysvaiheisiin. Tulkintahorisontit lähenevät Maunu Häyrysen kansallisen maisemakuvaston tutkimuksessaan käyttämää periodikuvastojen muodostamista. Tutkimuksessaan Häyrynen pelkistää laajan aineiston periodisiksi ideaalityypeiksi, jotka muodostuvat kunkin historiallisen

¹⁴⁷ *Suomi, kuvia Suomen maasta ja kansasta* -julkaisu sisälsi muutamaa kuvaa lukuun ottamatta saman kuva-aineiston kuin *En resa i Finland*, mutta uudet K. G. S. Suomalaisen kirjoittamat tekstit.

¹⁴⁸ Ks. esim. Paasivirta 1978.

¹⁴⁹ Häyrynen 2005, 161; Savelainen 1996, 9-10.

jakson ”ydinkuvastoksi”. Näitä vertailemalla on päästy tarkastelemaan maisemakuvaston historiallista muutosta.¹⁵⁰

1800-luvun maisemakuvajulkaisut kiinnittyivät voimakkaasti maalaustaiteeseen, jonka tyyllisuuntaukset sisällöllisine linjauksineen ohjasivat maisemakuvausta. Tätä kautta suomalaisen maaseutumaiseman kuvaamisessa näkyi viitteitä muun muassa klassismin perinteestä, romantiikan pittoreskista ja biedermeieristä, düsseldorfilaisesta romanttis-realistisesta lähestymistavasta sekä ranskalaisperäisestä realismin traditiosta, joka piti sisällään realismin, naturalismin ja impressionismin vivahteita.

Kansallisessa maisemakuvastossa 1800- ja 1900-luvun taitteessa tapahtunut siirtymä valokuvakuvakseen häivytti kuvataiteen uusien tyyllisuuntausten merkitystä maisemakuvaukseen.¹⁵¹ Vaikka esimerkiksi maalaustaiteessa läpimurtonsa tehneillä modernistisilla suuntauksilla oli yhteytensä maiseman kuvalliseen esittämiseen, ei niillä ollut kuitenkaan enää suurta vaikutusta maisemakuvajulkaisujen sisältöihin. Kansallisessa maisemakuvastossa valokuvauksen indeksinen tapa kuvata ympäristöä saavutti hegemonisen aseman ja sen piirissä ryhdyttiin viittaamaan pikemminkin aikaisempaan 1800-luvun realistiseen maisemankuvauksen traditioon. Näin ollen myöhemmässä 1900- ja 2000-lukujen maaseutumaisemakuvastossa tapahtuneet muutokset ja tiettyjen aiheiden korostaminen ovat kytkeytyneet kuvataiteen uusien tyyllisuuntausten sijasta erilaisiin yhteiskunnan historiallispoliittisiin ja ideologisiin tekijöihin, kuten sotiin, luonnonsuojeluun ja Euroopan yhdentymiseen.¹⁵²

2.1 Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa

Suomalaiskansallisen maisemakuvaston ensimmäisenä varsinaisena ilmentäjänä on pidetty Zacharias Topeliuksen (1818–1898) toimittamaa *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisua, joka ilmestyi erillisenä vihkona vuosina 1845–1852.¹⁵³ Julkaisun tekstiosuuksista vastasivat Topelius ja hänen avustajansa Henrik August Reinholm (1819–1883), joista jälkimmäinen laati Karjalaa ja Hämettä käsittelevät tekstit sekä mahdollisesti myös muita kirjan osioita.¹⁵⁴ Teoksen kuvitus

¹⁵⁰ Häyrynen 2005, 69. Periodien ”ydinkuvastot”, kuten tulkintahorisonteissakin korostetut linjaukset ja ideaalit kuvateema -esimerkit, ovat luonteeltaan suuntaa-antavia ja heuristisia. Ne korostavat tiettyinä ajanjaksoina paljon kuvattuja teemoja sekä maisemakohteita ja asettavat ne tarkemman analyysin kohteiksi. Ydinkuvaston ja tulkintahorisonttien korostamien teemojen rinnalla on olemassa myös suuri joukko vähemmän kuvattuja kohteita, jotka ovat merkityksellisiä maisemia, mutta kollektiivisten mielikuvien näkökulmasta vähemmän efektiivisiä (vrt. Häyrynen 2005, 70).

¹⁵¹ Myös valokuvaus ja sen historia on sisältänyt lukuisia enemmän tai vähemmän maalaustaiteeseen kytkeytyviä tyyllisuuntauksia. Näistä voidaan mainita muun muassa piktorialismi 1900-luvun alkupuolella. Tutkimuksen sisältöpainotteisuuden johdosta valokuvauksen tyylliseikkoihin ei kuitenkaan paneuduta analyysissä sen tarkemmin.

¹⁵² Ks. esim. Häyrynen 1997, 34.

¹⁵³ Hirn 1988, 63–94; Tiitta 1994, 75–79, 324–325; Häyrynen 2005, 41.

¹⁵⁴ Grandell & Knapas 2011, XVI–XVII.

koostui 120 litografiasta, joista vastasivat niin ammattilaisiksi kuin harrastelijoiksikin määrittyneet taiteilijat. Taiteilijoiden joukkoon lukeutuivat Johan Knutson (1816–1899), P.A. Kruskopf (1805–1852), Lennart Forstén (1817–1886), Magnus von Wright (1805–1868), Adolf Wilhelm Lindeström (1819–1884), Torsten Forstén (1817–1861), Jacob Boström (1812–1881) ja Erik Westerling (1819–1857). Näiden lisäksi kirjan kuvituksessa oli myös yksi tuntemattoman tekijän teos.

Suomalaista maisemaa oli esitetty aikaisemminkin vanhemmassa grafiikassa sekä muun muassa Carl von Kugelgenin *Vues pittoresques de la Finlande* (1823 – 1824) ja Pehr Adolf Kruskopfin *Finska vuer tecknade efter naturen* (1837 – 1839) kuvateoksissa.¹⁵⁵ Topeliuksen toimittama kokonaisuus erosi kuitenkin edeltäjistään ensimmäisenä kokonaisvaltaisesti Suomen maisemia esittäneenä historiallis-topografisena esityksenä.¹⁵⁶ Yleisellä tasolla *Finland framstäldt i teckningar* liittyi eurooppalaiseen maisemakuvateosten niin kutsuttuun *voyage pittoresque* -traditioon, joka alkoi yleistyä maisemamaalauksen rinnalla 1700-luvulla. Traditio koostui maisemakuvateoksista, joiden tarkoituksena oli simuloida matkoja sekä esitellä kauniita ja näkemisen arvoisia maisemakohteita.¹⁵⁷

Topeliuksen toimittaman teoksen suoriksi esikuviksi on nimettävissä ruotsalaiset maisemakuvajulkaisut, kuten 1840-luvun alussa ilmestynyt G. H. Mellinin *Sverige framstäldt i teckningar*.¹⁵⁸ Topelius yhdisti teoksessaan matkakertomusmuodon ja ruotsalaisilta esikuvilta perityn historiallisiin maakuntiin perustuneen maisemien jäsentelyn. Maunu Häyrynen on luonnehtinut teoksen rakennetta kerronnallis-didaktiseksi, jossa implisiittinen matkustaja pystyi kulkemaan maakunnasta toiseen Suomen asuttamista kuvaavan historiallisen metanarraation mukaan; Turusta Lappiin ja lännestä itään.¹⁵⁹ Vaikka Topelius pyrki teoksessaan kokonaisvaltaiseen Suomen maisemien esittämiseen ja alueelliseen tasapainoon, painottui sen esittämä kuvasto kuitenkin Ruotsin vallan ajan historiaan ja Etelä-Suomen kulttuurimaisemiin. Rajoituksistaan huolimatta *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisusta tuttu maisemakuvasto kohosi arvostettuun asemaan säilyttäen rakenteensa ja luonteensa aina 1900-luvun alkuun saakka. Tämän pohjalta Häyrynen on luonnehtinut suomalaisen maisemakuvaston ensimmäistä vaihetta ”topeliaaniseksi”.¹⁶⁰

Topeliaanisessa maisemakuvastossa esitettyä maaseutumaisemaa ja sen tulkintaa tulee lähestyä kahdesta suunnasta. Näistä ensimmäinen kiinnittyy Topeliuksen omaan maisemakäsitykseen, ja toinen aikansa vallinneisiin maiseman kuvaamisen traditioihin, jotka kytkeytyvät osittain ensin mainittuun.

¹⁵⁵ Ks. Knapas & Koistinen 1993; Häyrynen 2005, 37–40; ks. myös Grandell & Knapas 2011.

¹⁵⁶ Hirn 1988, 63–94; Tiitta 1994, 75–79, 324–325; Häyrynen 2005, 41.

¹⁵⁷ Waenerberg 2004, 270; Häyrynen 2005, 39; Grandell & Knapas 2011, X–XI.

¹⁵⁸ Hirn 1988, 60–63; Häyrynen 2005, 76; Grandell & Knapas 2011, XIII–XIV.

¹⁵⁹ Häyrynen 2005, 76. Viimeisimmässä *Finland framstäldt i teckningar* -teosta käsittelevässä tutkimuksessa on tosin kyseenalaistettu Topeliuksen intentionaalinen ”matkareitin” luominen (Grandell & Knapas 2011, XIV–XX).

¹⁶⁰ Häyrynen 2005, 41.

Topeliuksen luonto- ja maisemäkäsitykseen vaikutti 1800-luvun kirjallisuuselämän aatteellinen ilmapiiri, jota leimasi romantiikan ja hegeliläisyyden välinen dialogi. Keskustelussa asettuivat vastakkain romantiikan suosimat luonto, pysyvyys ja vertikaalinen ajattomuus sekä hegeliläisyyden korostamat kulttuuri, muutos ja horisontaalinen historiallisuus. Topeliuksen ansiona on pidetty näiden vastapoolien yhdistämistä synteessissään, joka koostui romanttisesti idealismista, luterilaisesta uskosta sekä nationalismista. Tässä prosessissa hän vältti hegeliläisyyteen liittyneen vaikeaselkoisuuden, Snellmanin kansallisuusaatteen aggressiivisuuden sekä runebergiläisen estetisoidun ylevän ideaalisuuden. Topelius onnistui painottamaan synteessiinsä sisällytettyjä elementtejä sopivassa suhteessa, ja tämän on nähty olleen perusta sen pitkäaikaiselle suosiolle esimerkkinä populaarista ja helppotajuisesta suomalaisuuden käsityksestä.¹⁶¹

Topeliuksen ajattelun rinnastuminen romantiikan piiriin näkyy erityisenä luonnon merkityksen korostamisena. Lisäksi romantiikka toimi hänelle välihenenä, jolla osoitettiin suomalaisen kansan ja luonnon yhteys sekä erottauduttiin ominaislaadultaan ruotsalaisesta ja yleensä germaanisesta kulttuuriperimästä. Toisinaan taas Topeliuksen ajattelu erosi romantiikan sisällöistä. Tämä näkyy muun muassa siinä, ettei hän erotellut ihmistä ja luontoa romanttisen luontosuhteen keskeisten ideoiden mukaisesti. Topeliukselle luonto ja ihminen kulttuureineen olivat saman organismin osia, jolloin ihmisen toiminta jalosti ja hyödytti luontoa. Näin ollen romantiikalle keskeinen koskemattoman luonnon itseisarvo menetti hänen ajattelussaan merkityksensä. Tämän hän korvasi pragmaattis-sentimentalisella luontokäsityksellä, josta puuttui romanttisen luontokäsityksen pahin rasite kehityksen ja edistysajattelun kannalta, eli epäluulo ja epäluottamus ihmisen luonnossa aikaansaamaa muutosta kohtaan.¹⁶² Topelius halusi luonnosta aktiivisen toimijan, joka otettiin enemmän huomioon kuin Snellmanin ajattelussa, ja toisaalta myös käsitettiin monipuolisempana kuin Runebergin esteettisenä ihailun kohteena tai jumaluuden heijastumana.¹⁶³

Runebergin tavoin Topeliuksen luonto liittyi vahvasti uskonnollisuuteen, joskin heidän käsityksensä tästä erosivat toisistaan. Runebergille luonto oli Jumalan idean aineellinen ilmenemismuoto ja itsessään pyhä. Topeliukselle luonto ja luonnontapahtuminen oli puolestaan Jumalan työväline, jolla isänmaan tulevaisuutta rakennettiin.¹⁶⁴ Topelius käsitti luonnon ja ylipäänsä maailman Jumalan suureksi puutarhaksi, jota ihmiset hoitivat ja josta he olivat Jumalalle vastuussa. Ihminen ”Jumalan puutarhurina” oli näin ollen aktiivinen maailman muuttaja ja muokkaaja, joka pyrkii saamaan maan viljavaksi, muttei haaskaamaan sitä.¹⁶⁵ Ihminen ei kuitenkaan saanut olla lyhytnäköinen ja käyttää luontoa ainoastaan omien taloudellisten intressiensä maksimoimiseen, vaan hänen tuli hyödyntää sitä kestävästi, jotta myös tulevat sukupolvet pääsisivät nautti-

¹⁶¹ Lassila 2000, 7–13, 64.

¹⁶² Lassila 2000, 71–78.

¹⁶³ Lassila 2000, 68.

¹⁶⁴ Lassila 2000, 68–69 & 77.

¹⁶⁵ Suutala 1986, 244–246; Lassila 73–77.

maan elinkelpoisesta ympäristöstä.¹⁶⁶ Yleisellä tasolla ”Jumalan puutarhuri” -näkemys liittyi tiettyyn velvollisuusajatteluun, jonka kautta yksilö kytkeytyi kollektiiviseen koko isänmaata kehittävään projektiin.¹⁶⁷

Topeliuksen maisemäkäsitykselle oli ominaista myös historiahakuisuus. Tähän vaikutti erityisesti 1800-luvun romanttinen historiakäsitelmä, jossa esimerkiksi vanhat rakennukset miellettiin kansallista henkeä korostaneiksi historiallisiksi monumenteiksi.¹⁶⁸ Topeliuksen toimittamissa maisemakuvajulkaisuissa tämä näkyy kirkkojen, linnojen, raunioiden, pappiloiden, kartanoiden sekä ruukkien kuvallisten esitysten suosimisena. Merkittävien rakennuskohteiden ohella Topeliuksen historiahakuisuus ilmenee monissa *Finland framställdt i teckningar* -julkaisun kuvissa, joissa maaseudun tavanomainen kulttuurimaisema on liitetty kuvatekstien tasolla tiettyihin historiallisiin tapahtumiin. Havainnollisimpina esimerkkeinä tästä toimivat suuren Pohjan sodan (1700 – 1721), Kustaa III:n sodan (1788 – 1790) sekä Suomen sodan (1808 – 1809) aikaisten taistelupaikkojen kuvaukset. Tämän metodin avulla Topelius pyrki kirjoittamaan Suomelle historiaa ja kytkemään sen maisemien avulla konkreettisesti kiinni isänmaahan.¹⁶⁹ Toisaalta tämänkaltainen lähestymistapa tarkoittaa sitä, että maaseutua, joka ei kytkeytynyt historialliseen kontekstiin, ei nostettu myöskään itseisarvoiseksi kuvaamisen kohteeksi.

Topeliuksen ajattelussa ihminen aktiivisena ympäristön muokkaajana sekä maisema kansakunnan historiallisten kerrostumien kiinnittymiskohteena, ohjasivat hänen maisemäkäsitystään. Topelius arvosti maisemissa tapahtuvaa toimintaa, mielenkiintoisia rakennuksia, tunnelatausta ja dramatiikkaa. Tämän pohjalta hänen ihannemaisemakseen muodostui harmoninen, ihmisen jalostama ja luonnonmaiseman kehystämä kulttuurimaisema. Luonnontilaista maisemaa hän ei juuri arvostanut.¹⁷⁰

Kuvastossa kansallisen raivaus- ja sivilisaatioprosessin merkinä toiminut viljelty maaseutu esitettiin kuitenkin idyllisenä kokonaisuutena. Maatyötä ja agraarisen yhteiskunnan köyhälistöä esiintyi siinä vain ohimennen ja silloinkin etäännytettyinä täytehahmoina.¹⁷¹ Kulttuurimaiseman ohella sisämaan vesistöt viehättivät Topeliusta. Perusteena tälle toimi vesistöjen alueita yhdistävä rooli Sisä-Suomen ja rannikon välisessä integraatioprosessissa. Topelius kannatti muun muassa Saimaan kanavan rakentamista, ja näki yleisesti Suomen järvissä ja vesireiteissä perustan kansakunnan taloudelliselle kehitykselle.¹⁷² Nämä kaksi tekijää, harmoninen luonnonmaiseman kehystämä kulttuurimaisema sekä sisämaan vesistöt, yhdistyivät korkealta avautuvan järvimaiseman kuvastradi-

¹⁶⁶ Tiitta 1994, 350–353.

¹⁶⁷ Lassila 2000, 68–71.

¹⁶⁸ Häyrynen 2005, 139–144.

¹⁶⁹ Tiitta 1994, 75–79; Grandell & Knapas 2011, XXII–XXV.

¹⁷⁰ Saarela 1986, 208–210; Tiitta 1994, 303.

¹⁷¹ Häyrynen 2005, 160.

¹⁷² Saarela 1986, 210.

tiossa, joka manifestoitui Topeliukselle Ferdinand von Wrightin maalauksessa *Näköala Haminalahdelta* (1853).¹⁷³

Finland framstäldt i teckningar -teoksen maiseman kuvallisessa esittämisessä on nähty viitteitä 1700- ja 1800-lukujen taitteen romantiikan sisältöihin lukeutuneesta pittoreskista, 1700-luvun klassismista sekä klassismin ja romantiikan välimaastoon sijoittuvasta biedermeier -kauden (1815–1848) kuvataiteesta.¹⁷⁴ Yhteistä edellä mainituille tyylivirtauksille on muun muassa se, että ne edustivat 1800-luvun puolivälissä jo vanhentuneita maiseman kuvauksen muotoja. Irtautuminen Ruotsista Suomen sodan (1808–1809) seurauksena vaikutti suomalaisen maisemataiteen kehitykseen. Hallinnollinen siirtymä katkaisi suomalaisen taidekentän viralliset yhteydet Tukholman taideakatemiaan, eikä vastaavia solmittu Pietariin. Tämän johdosta muun muassa täysromantiikan maisema-maalauksia jäi rantautumatta 1800-luvun alkupuolen suomalaiseen kuvataiteeseen.¹⁷⁵ Villiä luontoa ihannoineen täysromantiikan vähäinen vaikutus ja osittain tästä syystä tapahtunut tukeutuminen 1700-luvun maisemakuvauksen traditioihin, ohjasivat topeliaanista maisemakuvastoa painottamaan kulttuurimaiseman kuvausta. Keskeisiksi tekijöiksi tämän kulttuurimaiseman kuvallisten esitysten tulkinnoissa muodostuvat edellä mainitut tyyliuunnat: romantiikan pittoreski, klassismi ja biedermeier. Toisinaan nämä tyylivirtaukset tukivat Topeliuksen maisemakäsitystä ja toisinaan taas asettuivat ristiriitaan sen kanssa.

Finland framstäldt i teckningar -teoksen lukeutuminen romantiikan myötä syntyneeseen maisemakuvateosten traditioon kiinnittää siihen jo lähtökohtaisesti pittoreskeja elementtejä.¹⁷⁶ Pittoreskilla¹⁷⁷ on alun perin tarkoitettu taiteilijan tapaan kuvattua tai maalauksen kaltaista. 1700-luvun lopun estetiikassa se alettiin ymmärtää myös omaksi kategoriaksi, joka asettui maisemataiteessa harmonisen ja klassisen ihannemaiseman sekä ylevän (subliimin) luonnon majesteettisuuden välimaastoon. Pittoreski laajensi maiseman kuvaamisen genreä, ja mahdollisti sellaistenkin näkymien esittämisen, jotka eivät mahtuneet klassisen tai subliimin määritelmiin. Pittoreskin maisemassa oli keskeistä visuaalisen mielenkiinnon herättäminen, joka perustui näkymien vaihtelevuuteen, epä säännöllisyyteen, yllätyksellisyyteen tai tiettyyn viimeistelemättömään karkeuteen. Pittoreski kauneus voitiin kiinnittää esimerkiksi raunioihin ja muihin rakennuksiin, puiden vaihtelevaan olemukseen, luonnon muovaamiin erikoisiin yksityiskohtiin, maaston kumpuileviin muotoihin, maisemassa mutkitteleviin teihin ja jokiin tai valon ja varjon vaihteluihin.¹⁷⁸ Pittoreski vapautti taiteellista

¹⁷³ Ks. esim. Ervamaa 1972; Saarela 1986, 210. Ks. myös kuva 337.

¹⁷⁴ Grandell & Knapas 2011, XX–XXI; Saarela 1986, 208–209; Reitala 1986, 13–14; Reitala & Klinge 1987, 11.

¹⁷⁵ Reitala 1986, 9–14.

¹⁷⁶ Hirn 1988; Häyrynen 2005, 76.

¹⁷⁷ Pittoreskin teorian keskeiseen kirjallisuuteen kuuluvat William Gilpinin teos *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (1794) sekä Uvedale Pricen *Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1794).

¹⁷⁸ Andrews 1990, 24–38; Waenerberg 2004, 270; Häyrynen 2005, 39; Grandell & Knapas 2011, XX–XXI.

ilmaisua ja mahdollisti taiteen sekä maisemanautinnon irrottautumisen klassisen tradition moralisoivista sisällöistä. Näin ollen pittoreski avasi tien myös "tavallisen" maaseutumaiseman visuaaliselle arvostukselle.¹⁷⁹ Käytännön maisemakuvauksessa tämä tarjosi taiteilijoille enemmän mahdollisuuksia tulkitta näkymiä sekä täydentää yksityiskohtia katsojia miellyttävään ja tunteita herättävään suuntaan.¹⁸⁰

Pittoreski lähestymistapa näkyy monissa *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen maaseutumaisemissa kuvaukselliseksi miellettyinä yksityiskohtina, kuten kuva-alaa reunustavina kulissimaisina puina, suurina kivinä, luonnon ympäröiminä kartanoina, vanhoina torppina, latoina, riukuaitoina sekä ihmistä tai eläinfiguurien muodostamina täytehahmoina.¹⁸¹ Lähtökohtaisesti pittoreskin mukaisten luonnonelementtien kuvaus sopi Topeliuksen romanttiseen luontokäsitykseen. *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa pittoreski lähestymistapa maisemaan toimi kuitenkin vain silloin, kun se ei häirinnyt Topeliuksen historiahakuisuutta. Muutamista julkaisun kuvateksteistä¹⁸² käy ilmi, miten Topelius oli pettynyt kuvaajan valitsemiin kohteisiin tai kuvakulmiin, jotka eivät tavoittaneet alueella sijainnutta kartanoa tai muuta historialliseen kontekstiin liittyntä kuvauskohdetta. Usein kritiikki kohdistui Johan Knutsonin teoksiin, joissa taiteilija oli kiinnittänyt huomiota pittoreskeihin yksityiskohtiin tai etsinyt uudenlaisia näkökulmia ja sommitelmia luodakseen kattavamman kuvan suomalaisesta kulttuurimaisemasta.¹⁸³

Pittoreskiin viittaavien piirteiden ohella *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisun sisällöistä löytyy myös selkeitä yhteyksiä klassismin perinteeseen. Nämä yhteydet ovat johdettavissa aikaisempaan suomalaisen maiseman kuvaukseen ja erityisesti Carl von Kugelgenin (1772–1832) maisemateoksiin, jotka koostuivat idyllistä kulttuurimaisemista kartanoineen.¹⁸⁴ Von Kugelgenin maisemataiteen lähtökohtana oli topografinen todellisuutta vastannut maisemakohde, jonka taiteilija pyrki kuitenkin sovittamaan klassismin ihanteelliseen maiseman esittämisen kaavaan. Näissä porrastettu sommitelma muodostuu varjoisasta etualasta, valaistusta keskialasta ja kaukaisuuteen häipyvästä taustasta.¹⁸⁵ Klassismin kuvausihanteelle oli tyypillistä myös maiseman suurten linjojen kuvaus sekä eräänlainen kuvatun maaston jatkuvuus, jossa kuvitellun kulkijan oli helppo siirtyä maiseman etualalta sen syvyyteen.¹⁸⁶ Tämänkaltaista klassistiseen perinteeseen pohjautuvaa maiseman esittämistä esiintyy lukuisissa *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen maaseutumaisemissa. Tyyllisuuntaan liittynyt maiseman suurten linjojen kuvaus selittää omalta osaltaan myös sen,

¹⁷⁹ Andrews 1990; Häyrynen 2005, 39, 158.

¹⁸⁰ Grandell & Knapas 2011, XX-XXI.

¹⁸¹ Vrt. Grandell & Knapas 2011, XXI.

¹⁸² Ks. esim. Topelius 1845–52/1981, 84–85, 98–99.

¹⁸³ Tiitta 1998, 878–880; Ervamaa 1998, 936.

¹⁸⁴ Reitala 1986, 13; Tiitta 1998, 869.

¹⁸⁵ Reitala 1986, 10–13.

¹⁸⁶ Reitala 1987, 14; Lukkarinen 2004, 44–45.

miksi ihminen jäi pieneen ja täytehahmomaiseen rooliin julkaisun maaseutumaisemakuvastossa.

Maisemaelementtien sommittelun lisäksi von Kügelgenin maisemataiteelle oli ominaista Claude Lorrainilta (n.1600–1682) peritty harmonisen idyllin ja pastoraalin tunnelman kuvaus.¹⁸⁷ *Finland framstäldt i teckningar* -teoksessa tämä ilmenee kulttuuri- ja luonnonmaisemien harmonisena rinnakkaisuutena sekä monissa tapauksissa kuvallista ilmaisua hallitsevana säännöllisyytenä, suhteellisuutena ja lähes geometrisenä järjestyksenä.¹⁸⁸ Klassismin vaikutus näkyy erityisesti monissa julkaisun sisältämissä kartanokuvauksissa, joissa topografisesti esitetyt rakennukset ja vanhojen viljelyseutujen maisemapiirteet sulautuvat yhteen harmoniseksi, vakiintuneisuutta ilmaisevaksi kokonaisuudeksi.¹⁸⁹

Yleisesti ottaen *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen maisemista välittyvä kesäisen rauhallinen ja tyyni tunnelma, josta on poistettu kaikki mahdolliseen ristiriitaisuuteen viittaavat tekijät. Tästä huomattavimpana esimerkkinä toimii maatyön ja köyhälistön vähäinen esiintyminen kuvastossa.¹⁹⁰ Tämän pohjalta topeliaanisessa maisemakuvastossa nähdään viittauksia klassismista periytyvään pastoraali-idylliin, jonka keskiössä oli siistitty, ihannoidun ja joutilaan maalaiselämän kuvaus.¹⁹¹ Vaikka topeliaanisesta maisemakuvastosta häivytetty maatyö, sen rauhaisa tunnelma sekä usein puiden viileisiin varjoihin kuvatut kartanot viittaavat pastoraali-idylliin ihannoituun tyyssijaan, arkadiaan, johdattavat totuudenmukaisuutta tavoitellen kuvatut kaupungit, kartanot ja ruukit sen kuitenkin topografisen maisemakuvauksen traditioon.¹⁹² Malcolm Andrewsin mukaan topografinen maisemakuvaus pyrki yhdistämään kaupungit niitä ympäröivään maaseutuun, kun taas pastoraalin tavoitteena oli erottaa ne toisistaan. Topografisessa kuvauksessa oli keskeistä kuvattavien kohteiden tunnistettavuus ja historiallisuus. Pastoraalin perinteeseen kuului puolestaan tunnistettavuuden sekä historiallisuuden häivyttäminen, ja tästä seurannut kuvattavan maiseman mytologisoiminen.¹⁹³ Tämänkaltaista mytologista maisemaa ei topeliaanisessa maisemakuvastossa esiinny, vaan kuvattavat kohteet ovat maantieteellisesti nimettävissä ja noudattavat topografista tarkkuutta.

Biedermeierillä on tarkoitettu yhtä romantiikan piiriin lukeutunutta taidesuuntausta ja kulttuurista epookkia, joka ajoittui Napoleonin sotien ja Euroopan hullun vuoden väliin (1815–1848). Kuvataiteessa tyyliuunnalla ei ole ollut tarkkaa määritelmää, mutta yleisellä tasolla sillä on tarkoitettu lähinnä muotokuvaan, laatukuvaan ja maisemiin erikoistunutta kuvausta, jonka taustavaikutteina toimivat kodikkuus sekä ylevä keskiluokkainen ilmapiiri.¹⁹⁴ Biedermeierikauden kuvataiteeseen *Finland framstäldt i teckningar* on liitettävissä etenkin sen

¹⁸⁷ Reitala 1986, 10–13.

¹⁸⁸ Saarela 1986, 208–209.

¹⁸⁹ Ks. esim. Linkola 1981, 142–143.

¹⁹⁰ Ks. esim. Häyrynen 2005, 160.

¹⁹¹ Pastoraalista tarkemmin ks. esim. John Dixon Hunt (ed.): *The Pastoral Landscape* (1992) ja Raymond Williams: *The Country and the City* (1973).

¹⁹² Vrt. Rosand 1992, 161–174; Häyrynen 2005, 38.

¹⁹³ Andrews 1999, 92–93.

¹⁹⁴ Norman 1987, 7–10, 21.

sisältämien lukuisten kartano- ruukki- ja pappilamiljöiden sekä säätyläistöön viittaavien ihmisfiguurien, nostalgisen tunnelman että kuvailmaisun sievistelevän romanttisuuden johdosta.

Biedermeierin taiteelle oli ominaista teknisesti viimeistelty ja pikkutarkka ilmaisu, joka keskittyi yleisesti porvariston intiimin elämänpiirin kuvaamiseen. Biedermeierin maisemataiteessa yhdistyivät klassismin ja romantiikan traditioista saadut vaikutteet. Tyyliuunnan maisemataiteessa näkyi klassismin maiseman kuvauksesta tuttuja sommitelmallisia piirteitä, arkkitehtonisten kohteiden suosimista sekä romantiikasta periytyvää luonnontunteen sievistelevää korostamista.¹⁹⁵ *Finland framställdt i teckningar* sisältää lukuisia kartanomiljöiden esityksiä, joiden pikkutarkka rakennusten kuvaus sekä niiden pihapiireihin usein sijoitetut vapaa-aikaa viettäneet säätyläishahmot, hienoine vaatteineen ja päivänvarjoineen, viittaavat biedermeierin taiteeseen.¹⁹⁶ Vaikka julkaisun maisemateosten maalaustekninen toteutus ei vertaudu biedermeierin viimeistelyyn ilmaisuun, löytyy niiden villiä luontoa karttavassa puutarhamaisessa ”kulttuuriluonnon” esittämisessä yhteyksiä tyyliuunnalle ominaiseen sievistelevään romantiikkaan.¹⁹⁷

Biedermeierin taiteen sisällöt tukivat monessa mielessä Topeliuksen ajattelua sekä hänen suosimansa porvarillisen romantiikan ihanteita. Yhtenä keskeisenä tekijänä biedermeier-taiteen sisällöissä oli historia, joka ilmeni muun muassa tietynä 1700- ja 1800-lukujen taitteen synnyttämänä vuosisadanvaihteen nostalgiana.¹⁹⁸ Tästä historiallis-nostalgisesta lähestymistavasta on löydettävissä yhtymäkohtia *Finland framställdt i teckningar* -teoksen esittämiin kartanoihin ja ruukkeihin, jotka edustivat 1800-luvun puolivälissä jo taantuvaa kulttuurimuotoa.¹⁹⁹ Kartanoiden avulla Topelius pystyi kirjoittamaan Suomelle mahtavampaa historiaa, johon avasi tien kartanoiden omistajien pääsääntöinen kuuluminen vanhoihin ruotsalaisiin tai mahdollisesti saksalaisiin aatelissukuihin. Tähän asiayhteyteen kytkeytyneeseen aateliston ihannointiin voidaan nähdä liittyneen myös kaipuu, joka ei kohdistunut suoranaisesti Ruotsiin ja ruotsalaisuuteen, vaan vielä 1800-luvun alkupuolella Euroopassa vallinneeseen ylikansalliseen säätyläistön eli aateliston ja porvariston muodostamaan sivistyskeskeiseen yhtenäiskulttuuriin.²⁰⁰

Kartanot ja pappilat kiinnostivat Topeliusta myös idyllisen romantiikan näkökulmasta. Ne edustivat hänelle symboleita hurskaasta ja vanhakantaisesta maalaiselämästä, joka palvoi harmonista luonnontunnelman kyllästävästä perhe-elämästä.²⁰¹ Historian ja romanttisen tunteellisuuden ohella kartanot, ruukit ja pappilat olivat liitettävissä kansakunnan kehitykseen.²⁰² Kartanoita Topelius

¹⁹⁵ Ks. Norman 1987.

¹⁹⁶ Vrt. Norman 1987, 10.

¹⁹⁷ Vrt. esim. Suutala 1986, 258–259.

¹⁹⁸ Norman 1987, 8, 13.

¹⁹⁹ Häyrynen 2005, 144; Haikonen & Teräväinen 2006, 29–31.

²⁰⁰ Vrt. Klinge 2002, 232.

²⁰¹ Ks. esim. Lassila 2000, 23–24

²⁰² Vrt. esim. Saarela 1986, 209–210.

piti yleisesti kansakunnan edistyksen lähteinä ja pappiloita syrjäseutujen sivistäjinä.²⁰³ Yleisellä tasolla nostalgis-romanttiset kartano- ja ruukkimaisemat sekä pappilamiljööt kiinnostivat 1840- ja 1850- lukujen aikalaissäätyläistöä, jolle *Finland framstäldt i teckningar* ruotsinkielisenä teoksena oli pääasiallisesti suunnattu. Tämä selittää omalta osaltaan kyseisten aiheiden runsasta kuvatarjontaa julkaisussa.²⁰⁴

2.2 1800-luvun puolivälin düsseldorfilaisen maisemakuvauksen esittäjä maaseutu ja sen perintö suomalaisessa maisemataiteessa

Finland framstäldt i teckningar -teoksen seuraajassa *En resa i Finland* -julkaisussa (1872–1874) jatkuu osittain edeltäjästään tuttu ja vanhakantaisiin taiteentraditioihin perustunut topeliaaninen maisemakuvaus. *En resa i Finland* -teoksessa tämä näkyö kulttuurimaiseman suosimisena sekä klassismin sommittelusääntöjen mukaisissa laaja-alaisissa kaupunkipanoraamoissa.²⁰⁵ Keskeisenä eroavaisuutena näiden kahden julkaisun välillä on kuitenkin jälkimmäisessä korostettu ihmisten kuvaus. Täytehahmojen rinnalle nousivat nyt myös kertovat aiheet, joiden keskiössä olivat ihmisfiguurit töineen ja toimintoineen. Kartano-, ruukki- ja pappilamiljööt olivat niin ikään kadonneet *En resa i Finland* -julkaisun sisällöstä ja niiden tilalle olivat ilmestyneet romanttis-realistiset metsämaisemat²⁰⁶ sekä perifeeriset maaseutuaiheet.²⁰⁷ Niin ikään Topeliuksen toimittama *En resa i Finland* oli tarkoitettu *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen kaltaiseksi laaja-alaiseksi maisemakuvajulkaisuksi. *En resa i Finland* -teoksen kohdalla kustannukset nousivat kuitenkin liian suuriksi ja se jäi suppeaksi kokonaisuudeksi. Tämä näkyy kirjan rakenteessa sekä kuvien määrässä. Teos ei noudattanut edeltäjänsä kaltaista maakunnallista narraatiota, vaan maisemakuvat esiintyivät satunnaisessa järjestyksessä. Kuvamääräkin oli pudonnut *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen 120:stä 37:ään. Julkaisu ei myöskään saavuttanut edeltäjänsä kaltaista kokonaisvaltaista käsitystä Suomesta, sillä pohjoisen maisemat sekä muut taiteilijoiden kannalta vaikeasti tavoitettavat alueet jäivät teoksen maisemakuvauksen ulkopuolelle.²⁰⁸

Suppeudestaan huolimatta *En resa i Finland* sisältää *Finland framstäldt i teckningar* -teosta laadukkaamman kuvituksen, josta vastasivat kansallisesti ja osittain jo kansainvälisestikin nimekkäät taiteilijat: Adolf von Becker (1831–

²⁰³ Topelius 1845–1852/1981.

²⁰⁴ Häyrynen 2005, 56; Grandell & Knapas 2011, XXIV–XXV.

²⁰⁵ Reitala 1989, 125.

²⁰⁶ Julkaisun metsämaisemien kuvauksissa ei ollut kyse kuitenkaan villin erämaaluonnon esittämisestä, vaan ihmisen haltuun ottamasta alueesta. Tätä korostivat metsäkuvauksissa esitetyt ihmiset töineen sekä kulttuurin merkit teineen ja aitoineen (vrt. Topelius 1873/1984, 43, 89, 99, 107, 117).

²⁰⁷ Ks. esim. Ervamaa 1998, 937.

²⁰⁸ Tiitta 1994, 113, 283.

1909), Albert Edelfelt (1854–1905), Robert Wilhelm Ekman (1808–1873), Werner Holmberg (1830–1860), Karl Emanuel Jansson (1846–1874), Oscar Kleinh (1846–1919), Johan Knutson (1816–1899), Berndt Lindholm (1841–1914), Hjalmar Munsterhjelm (1840–1905) sekä saksalainen Bernhard Reinhold (1824–1892). Kirjan lopullinen kuvitus koostettiin teräspiirroksista, jotka valmistettiin taiteilijoiden maalausten pohjalta. Taiteilijoiden teokset olivat pääosin kyseistä julkaisua varten maalattuja. Ainoastaan Holmbergin *Maisema Pirkkalasta, Satakunnassa*, Ekmanin *Pentti Lyytinen laulaa kanteletta soittaessaan (Tupa Savossa)* sekä Janssonin *Tyynten aikana Ahvenanmaan jaalan kajuutassa* olivat aikaisemmin valmistuneita.²⁰⁹ Näin suuren ja laadukkaan taiteilijajoukon valjastaminen maisemakuvateoksen kuvittamiseen mahdollistui, kun monet Keski-Euroopassa vaikuttaneet taiteilijamme palasivat Suomeen paetessaan Saksan ja Ranskan välistä sotaa (1870–1871).²¹⁰

En resa i Finland -julkaisun maisemakuvastossa tapahtuneet muutokset ovat johdettavissa kansainvälisellä taidekentällä 1800-luvun puolivälistä lähtien vaikuttaneisiin taidesuuntauksiin, jotka rantautuivat Suomeen Euroopassa opiskelleiden taiteilijoiden toimesta. Suomalainen maisemataide oli saanut ensimmäisen varteenotettavan maalarinsa Werner Holmbergistä, joka hankki oppinsa 1850-luvulla Düsseldorfin kuuluisassa taideakatemiassa.²¹¹ Holmberg ehti lyhyen elämänsä aikana maalata useita merkittäviä maisemateoksia, ja hän muodostui esikuvaksi seuraaville 1860- ja 1870-lukujen suomalaisille taiteilijoille, kuten Berndt Lindholmille, Hjalmar Munsterhjelmille, Oscar Kleinhille ja Fanny Churbergille (1845–1892). Holmbergin seuraajat noudattivat esikuvansa esimerkkiä ja suuntasivat opiskelemaan taidetta juuri Düsseldorfiin. Tätä taustaa vasten katsottuna Düsseldorfin taideakatemialla on ollut suuri vaikutus suomalaisen maisemataiteen kehitykseen.²¹²

Düsseldorfin koulukunnan maisemataiteelle oli ominaista romanttisesti realistinen maalaustyyli, joka sai vaikutteita Hollannin 1600-luvun maalauksellisesta ja realistisesta taiteesta sekä Italian klassistisista maisemaihanteista.²¹³ Koulukunnan maisemamaalauksessa pyrittiin tarkan luonnonhavainnoinnin avulla mahdollisimman totuudenmukaiseen ilmaisuun. Taiteilijat luonnostelivat teoksensa usein ulkona ja toteuttivat lopulliset maalauksensa ateljeissaan. Aiheina suosittiin romantiikalle tyypillisiä vuoristo-, erämaa-, meri- ja koskiaihteita sekä kansankuvausta. Düsseldorfin taideakatemian oli suosittu etenkin pohjoismaisten taiteilijoiden keskuudessa. Koulukunnan maisemataiteen harjoittamisen perusajatuksiin kuului se, että taiteilijoita kannustettiin maalaamaan kotimaitensa aiheita. Tämän seurauksena syntyivät muun muassa Holmbergin kuuluisat teokset *Kyröskoski* (1854), *Helteinen kesäpäivä* (1860) ja *Ihanteellinen maisema* (1860).²¹⁴

²⁰⁹ Krohn 1984; Tiitta 1994, 113.

²¹⁰ Reitala 1989, 125.

²¹¹ Reitala 1989, 112–113; Pennonen 2011.

²¹² Reitala 1986, 155–158; Reitala 1989, 117, 126–127, 129; Pennonen 2011, 50.

²¹³ Reitala 1989, 111–113; Pennonen 2011.

²¹⁴ Reitala 1986, 158; Reitala 1989, 111–116.

Maaseutumaisemakuvaston näkökulmasta Holmbergin ja hänen seuraajienensa romanttis-realistinen taide asetti agraarisen Suomen itsenäiseksi kuvaamisen kohteeksi ilman aikaisemman tradition historiahakuisuutta. Tämän lisäksi romanttis-realistinen lähestymistapa loi suomalaiseen maisemataiteeseen uusia aiheita, jonka myötä metsien sisustat sekä perifeerinen maaseutu mutkittelveine käärypolkuineen, karjalaumoineen ja vanhoine torppineen nousivat pittoreskeiksi kuvaamisen kohteiksi. Romantiikka näkyi Holmbergin maisemataiteen tunnelmaisissa, jota korostivat katoavaisuuden tematiikkaan kytkeytyvät vanhat rakennukset, dramaattinen valon kuvaaminen sekä usein sentimentaalisesti värityneet henkilöahmot. Realismin vaikutteet näkyivät puolestaan totuudenmukaisesti kuvatuissa luonnonympäristöissä sekä harmaissa ja ränsistyneissä rakennuksissa.²¹⁵ Toisinaan Holmbergin taiteessa ilmeni myös pastoraaliin idylliin viittaavaa ihanteellisuutta.²¹⁶

Ranskalainen, romantiikan ja historiamaalauksen vastustuksesta syntynyt realismi valtasi alaa kansainvälisellä taiteen kentällä 1840-luvulta lähtien. Tämän seurauksena romantiikan traditioon kytkeytyneen Düsseldorfin koulukunnan merkitys alkoi vähentyä. Vanhentuneeksi mielletty koulukunta jatkoi toimintaansa 1860-luvulle, kunnes Pariisi syrjäytti sen 1870-luvun alussa eurooppalaisen taiteen johtavana keskuksena.²¹⁷ Pariisissa syntyneeksi katsottu realismin taide asettuu hankalasti yksinkertaisiin määritelmiin. Kirjallisuuteen, kuvataiteeseen sekä tiettyyn maailmankatsomuksellisuuteen liitetyn käsitteen määrittelyistä on käyty laajaa keskustelua. Se ei ole kuitenkaan johtanut konsensuskseen, vaan usein jopa toisensa poissulkeviin tulkintoihin. Lähtökohtaisesti realismin määrittelyä on hankaloittanut sen käyttö sekä epookin, että esteettisen kategorian nimityksenä.²¹⁸

Tässä yhteydessä tapahtuvan maaseutumaisemakuvaston tutkimuksen näkökulmasta ei ole kuitenkaan tarvetta keskittyä realismi-käsitteen ontologisiin kysymyksiin. Keskeistä on sitä vastoin tarkastella realismin taiteen aihepiiriä ja sisältöjä, joista tutkijat ovat päässeet parempaan yhteisymmärrykseen.²¹⁹ Olennaista realismin taiteelle oli erottautua romantiikasta sekä historiamaalauksesta, jotka se näki todellisuudesta vieraantuneina. Realismi käänsi katseen arkipäivän todellisuuteen ja sen sosiaaliin sekä toisinaan myös rumiin ja alhaisiin aiheisiin. Realismi edellytti myös yhteiskunnallista tietoisuutta ja tämä puolestaan johti uusien aihepiirien, kuten oman ajan elämän sekä talonpoikien ja muiden työläisten tekemän työn kuvaamiseen. Realismin myötä tapahtuneessa kuvataiteen aihepiirin muutoksessa on nähty yhteyksiä aikansa maailmankuvan muutokseen. Positivismi, darvinismi, anarkismi ja sosialismi vaikuttivat tiedemiesten ohella myös kirjailijoihin ja taiteilijoihin, jotka liittyivät innol-

²¹⁵ Reitala 1986, 109; Reitala 1989, 114–116, 122; vrt. esim. Slive 1995, 203.

²¹⁶ Reitala 1989, 116. Holmbergin taiteessa ilmennyt ihanteellinen lähestymistapa näkyy esimerkiksi teoksessa *Ihanteellinen maisema* (1860). Ks. kuva 517.

²¹⁷ Reitala 1989, 112.

²¹⁸ Konttinen 1991, 70–71.

²¹⁹ Konttinen 1991, 76.

la mukaan todellisuuden ja sen luomien kokemusten tarkasteluun.²²⁰ Realismin esikuvallisiksi taiteilijoiksi kohosivat erityisesti ranskalaiset Gustave Courbet (1819–1877) ja Jules Breton (1827–1906).

Suomalaiset taiteilijat löysivät myös tiensä Pariisiin. Holmbergin seuraajista Berndt Lindholm saapui vuonna 1868 kaupunkiin, jossa hän tutustui realismiin sekä myös uudempaan impressionistisiin tyyliin.²²¹ Hän sai vaikutteita muun muassa Barbizonin koulukunnan maalareilta Charles-Francois Daubignylta (1817–1878) ja Camille Corot'lta (1796–1875). Lindholmin 1870-luvun alun tyyli on mielletävissä uudenaikaiseksi valöörimaalaukseksi. Tämä oli kuitenkin ristiriidassa Suomessa vallinneiden vanhoillisten makusuuntauksien kanssa ja Lindholm joutui modifioimaan tyyliään *En resa i Finland* -julkaisun kuvitustyössä. Tyyliä "vanhentamisesta" huolimatta julkaisuun sisällytetyissä Lindholmin teoksissa näkyy realismin vaikutus, joka ilmenee erityisesti lisääntyneenä työn kuvaamisena.²²² Kaskenpoltoa, kalastusta ja silakan suolausta esittäneet teokset kuvaavat työtä selkeämmin kuin aikaisemman tradition maisemaan sijoitetut täytehahmot. Nämä työaiheiset teokset muokkasivat suomalaista maaseutumaisemakuvastoa. Aimo Reitalan mukaan Lindholm toi suomalaisen maisemamaalaukseen uusia Barbizonin koulukunnan taiteesta omaksuttuja realistisia, mutta edelleen myös runollisia tunnelmatekijöitä sisältäneitä ulottuvuuksia.²²³ Edellä mainitut ulottuvuudet jalostuivat entisestään 1880- ja 1890-lukujen naturalismista vaikutteita saaneessa maalaustaitteessa, jossa työn esittäminen nousi toden teolla kuvaamisen keskiöön.

Lindholmin tuomien realismin vaikutteiden ohella suomalaisessa 1870-luvun maisemataiteeseen jatkui myös holmbergiläinen romanttis-realistinen suuntaus. Tästä linjasta vastasi erityisesti Hjalmar Munsterhjelm, joka öisten kuutamomaisemien ohella kuvasi paljon maaseudun kulttuurimaisemia ja Holmbergiltä perittyjä pittoreskeja torppa-aiheita.²²⁴ Munsterhjelmien taide saavutti Suomessa suurta suosiota etenkin 1880-luvulla. Vaikka hänen taiteensa sisälsi romantiikan ohella realismista omaksuttuja piirteitä²²⁵, näyttäytyi se aikansa kansainvälisen taiteen kentän, ts. ulkoilmamaalauksen, realismin ja naturalismin, näkökulmasta vanhentuneelta tyyliltä, joka oli yhdistettävissä menneen ajan saksalaiseen idealismiin. Munsterhjelmien 1880-luvulla saavuttama suosio kertoo myös aikansa Suomen taidepiirien konservatiivisuudesta ja vastahakoisuudesta hyväksyä muutosta idealistisesta realistiseen traditioon.²²⁶ Tästä huolimatta Pariisissa opiskelleet nuoremman polven taiteilijat, kuten Albert Edelfelt, Axel Gallén (1865–1931) ja Eero Järnefelt (1863–1937), alkoivat suunnata suomalaista taidetta kohti uusia kansainvälisiä tuulia.

²²⁰ Nochlin 1971; Kohl 1977; Weisberg 1980; Konttinen 1991, 76.

²²¹ Lindholm oli vierailut Pariisissa jo vuonna 1867, mutta palannut sieltä vielä vajaaksi vuodeksi takaisin Düsseldorfiin (Reitala 1989, 121).

²²² Reitala 1989, 121–122, 125.

²²³ Reitala 1989, 122, 133.

²²⁴ Reitala 1986, 155.

²²⁵ Reitala 1989, 119–120.

²²⁶ Konttinen 1991, 68.

2.3 Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa

1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä Pariisissa opiskelleet suomalaiset taiteilijat tutustuivat kansainvälisen taidekentän virtauksiin, joista keskeisimpiä olivat realismi sekä sen johdannaiseksi mielletty naturalismi.²²⁷ Realismin ja naturalismin monivivahteiset suhteet sekä suuntausten välinen rajanveto problematisoi niiden selkeän määrittelyn. Yksinkertaistaen naturalismia voidaan kuitenkin pitää realismin traditiosta kumpuavana, mutta siitä erillisenä suuntauksena, joka venytti luonnonmukaisuuden vaatimuksen äärimmilleen, hyväksyen myös rumuuden kuvaamisen. Näin ollen naturalismia on mahdollista kutsua eräänlaiseksi radikaalirealismiksi, jonka piirissä pyrittiin tieteellisen lähestymistavan kaltaiseen objektiivisuuteen.²²⁸ Yleisellä tasolla naturalismi onkin kiinnitetty 1880-luvulle ominaiseen luonnontieteiden ja positivismin aikaan, jota hallitsivat muun muassa Charles Darwinin (1809–1882) ja Auguste Comten (1798–1857) ajatukset.²²⁹

Taiteenfilosofiassa darvinismia lähestyi Hippolyte Taine (1828–1893) miljöoteoria, jossa ihminen nähtiin mekanistisesti ympäristönsä tuotteena.²³⁰ Tainen teoriassa ihmistä muokkaavina tekijöinä korostuivat rotu, kansallisuus, fyysinen ympäristö, ajankohta sekä tavat ja henkisen elämän erilaiset muodot. Teorian mukaan ihmistä kuvatessaan taiteilijan tuli ottaa huomioon kuvattavan kohteen sidonnaisuus ympäristöönsä ja keskittyä aikakaudelleen ominaisten karakterististen tyyppien esittämiseen.²³¹ Kirjallisuuden puolella Tainen teorian selkeimpänä esityksenä pidettiin Emile Zolan (1840–1902) teosta *Le roman expérimental* (1880), ja kirjailija kohotettiin naturalismin keskeiseksi vaikuttajaksi myös kuvataiteilijoiden keskuudessa.²³² Maalaustaiteen naturalismissa tärkeimmäksi vaikuttajaksi on yleensä mainittu Jules Bastien-Lepage (1848–1884).²³³

Taiteilijat, kuten edellä mainitut Albert Edelfelt, Axel Gallén ja Eero Järnefelt, noteerattiin 1880-luvulla Pariisissa, ja suomalaisen taiteen koettiin olevan ensimmäistä kertaa samalla viivalla Euroopan muiden maiden taiteen kanssa.²³⁴ Taiteilijat sovelsivat aikansa taidevirtauksista saamiaan oppejaan suomalaisiin aiheisiin, jotka nähtiin Pariisissa erilaisina ja mielenkiintoisina. Pian etenkin

²²⁷ Myös impressionismi kuului aikansa merkittäviin tyyliuuntauksiin, mutta se ei saanut yhtä suurta roolia 1880-luvun suomalaisessa taiteessa kuin realismi ja naturalismi (ks. esim. Konttinen 1991, 89–90).

²²⁸ Konttinen 1991, 77–95.

²²⁹ Ks. esim. Sarajas-Korte 1989, 201.

²³⁰ Taine 1915; Sarajas-Korte 1989, 201; Konttinen 1991, 77; Palin 2004, 159–160.

²³¹ Palin 2004, 160.

²³² Sarajas-Korte 1989, 201–203, 205; Konttinen 1991, 77–79; Palin 2004, 159–165; Jackson 2010, 102–104. Ks. Myös esim. Émile Zola: *Naturalismi ja teatteri* (Suom. Antti Nylén) teoksessa: *Estetiikan klassikot* (2009), Ilona Reiners, Anita Seppä, Jyri Vuorinen (toim.).

²³³ Sarajas-Korte 1989, 208–211; Konttinen 1991, 79; Jackson 2010, 104–105.

²³⁴ Sarajas-Korte 1989, 201.

fennomaaninen sivistyneistö ryhtyi odottamaan heiltä myös panostusta kansalliseen projektiin. Tämä alkoi tuottaa tulosta 1880-luvun puolivälistä lähtien taiteilijoiden palatessa Suomeen koti-ikävä, kiristyneen poliittisen tilanteen sekä kansallisen taiteen luomisen palon saattelemina. Laajemmasta näkökulmasta katsottuna taiteilijoiden kotiinpaluu on kytkettävissä tuolloin erityisesti Pohjoismaissa levinneeseen nationalistiseen liikehdintään, jonka kansallisromanttisena johtoajatuksena toimi taiteen kiinteä sekä välttämätön yhteys oman maan luontoon ja ihmisiin.²³⁵

Suomi oli 1800-luvun lopulla agraarivoittoinen maa, ja tämä ohjasi kansallisen maiseman ominaispiirteitä sekä karakteristisia kansantyyppisiä etsineitä taiteilijoita maaseudulle. 1880-luvun taiteessa keskityttiin kansainvälisten esimerkkien mukaisesti enemmän henkilökuviin kuin maisemiin. Toisaalta taas yleistynyt ulkoilmamaalaus oli häivyttänyt rajaa maisemamaalauksen ja henkilömaalauksen välillä.²³⁶ Ensimmäisinä merkittävimminä esimerkkeinä tästä voidaan pitää Albert Edelfeltin ulkoilmarealistisia teoksia 1870-luvun lopulta ja 1880-luvulta sekä Axel Gallénin naturalismiin viitanneita teoksia, joita hän maalasi 1880-luvun puolivälistä alkaen.²³⁷ Agraarisen Suomen kuvaaminen lisäytyi kansallisromanttisten virtausten seurauksena 1880- ja 1890-luvun taiteessa. Tässä prosessissa niin kutsutulla Nuoren Suomen piirillä oli suuri merkitys.²³⁸

Maisemakuvajulkaisuista vuonna 1893 ilmestynyt *Suomi 19. vuosisadalla* sijoittuu edellä mainittuun kansallisromantiikan kulta-aikaan.²³⁹ Teoksen ilmestyminen ajoittui hetkeen, jolloin suomalaiskansallinen identiteetti oli uhattuna. Uhkan juuret ulottuivat 1880-luvulta alkaneisiin muutoksiin Suomen suuriruhtinaskunnan ja Venäjän välillä. Nämä kytkeytyivät Venäjällä tapahtuneisiin hallituskoneiston ja taloudellisen kehityksen muutoksiin sekä venäläisnationalistisen ajattelun vahvistumiseen. Tästä näkökulmasta katsottuna 1800-luvun aikana nopeasti ja monialaisesti kehittynyt Suomi oli alkanut muistuttaa länsimaista maata. Muun muassa Suomen oma perustuslaki, hallinto, tullirajat, raha ja postimerkit olivat täysvaltaiseen valtioon viitanneita piirteitä, jotka häiritsivät voimistunutta Venäjää ja toimivat kimmokkeena Suomen autonomisen aseman heikentämiseen tähdänneille toimille. Nämä puolestaan johtivat suomalaisten vastatoimiin, joiden avulla Suomen asemaa ja olemassaoloa pyrittiin nostamaan

²³⁵ Sarajas-Korte 1989, 203–205; Konttinen 2001, 142–143, 287–289.

²³⁶ Konttinen 1991, 67.

²³⁷ Näistä tyypillisimmiksi esimerkeiksi voidaan nostaa Edelfeltin teos *Lapsen ruumis-saatto* (1879) sekä Gallénin teos *Akka ja kissa* (1885).

²³⁸ Nuorsuomalaisiksi voidaan nimetä muun muassa seuraavat taiteilijat: Eero Järnefelt, Albert Edelfelt, Axel Gallén, Väinö Blomstedt, Pekka Halonen, Albert Gebhard, Magnus Enckell, Venny Soldan-Brofeldt, Emil Wikström, Alex Federley, Louis Sparre, Helmi Biese, Elin Danielson, Anna Sahlstén, Robert Stigell, Ville Vallgren ja Victor Westerholm (Konttinen 2001, 42–45).

²³⁹ Vuonna 1888 ilmestynyt *Suomi, kuvia Suomen maasta ja kansasta* on luettavissa myös kansallisromantiikan piiriin kuuluvaksi. Teoksessa on samat kuvat kuin 1870-luvun alussa ilmestyneessä *En resa i Finland* -teoksessa, mutta uudet K.G.S. Suomalaisen kirjoittamat tekstit. Kansallisromanttinen painotus käy ilmi nimenomaan Suomalaisen teksteistä.

esiin erityisesti muiden Euroopan valtioiden silmissä. Tässä hankkeessa Leo Mechelinin toimittamalla *Suomi 19. vuosisadalla* -teoksella oli keskeinen rooli.²⁴⁰

Suomi 19. vuosisadalla -teoksen kuvitustyöstä vastasivat pitkälti nuorsuomalaisiksi mielletyt taiteilijat. Kyseisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden ajatusmaailmassa kansallisuus nähtiin pääomana, jonka ainekset saatiin tavallisen kansan keskuudesta ja palautettiin heille kulttuurin sivistävinä ja jalostavina tuotoksina. Erityisen suomalaisiksi aiheiksi koettiin tietyt kotimaan maisematyypit, maaseuturahvaan ja torppareiden kansanelämä sekä kalevalainen mytologia.²⁴¹

Kansalliseksi mielletyn taiteen käsittämisen oleellisena lähtökohta oli kansakunnan määrittely. Tosin Konttisen mukaan tämä edellytti ensin kulttuuristen erityispiirteiden löytämistä, tunnistamista, nimeämistä, seulomista, kuvaamista ja omaksumista. Nuoren Suomen piiri pyrki aktiivisesti tavoittamaan kulttuurituotostensa kautta kansallista ominaisuutta, johon kaikki suomalaiset pystyisivät samastumaan. Tehtävä oli kuitenkin vaikea, sillä eri paikkakunnilla ja yhteiskuntaryhmissä arvostettiin erilaisia asioita. Kansallisten samastumisen symboleiden luomisessa muun muassa kieliristiriidat ylittävä kuvallinen ilmaisu koettiin lopulta toimivimmaksi lähestymistavaksi ja siihen panostettiin voimallisesti.²⁴²

Tähän kuvalliseen suomalaisuuden määrittelemiseen osallistui myös *Suomi 19. vuosisadalla*, jonka tavoitteena oli paneutua alkuperäisenä ja aitona koetun suomalaisuuden juuriin. Teoksen maisemakuvauksessa suosittuina aiheina olivat agraari kulttuurimaisema ja siihen lukeutuneet rakennukset. Kansankuvauksessa keskityttiin puolestaan maaseutuväestön työnteon ja tiettyjen kansantyyppien kuvaukseen. Tätä kansallisromantiikan leimaamaa maaseutumaisen kuvallista esittämistä hallitsi kansatieteellinen arkaismi, joka pyrki kuvaamaan ja samalla dokumentoimaan osittain jo katoavaakin kansanperinnettä. Maisemaan kiinnittyneiden rakennusten kuvaamisessa tämä näkyy perinteiseksi miellettyjen talonpoikaistalojen ilmestymisenä topeliaanisten kartanoiden ja pittoreskien torppien rinnalle. Työnkuvauksessa painoarvoa sai muun muassa kaskeaminen. Romanttisnostalgisista menneisyyteen viittaavista ulottuvuuksista huolimatta aiheiden kuvallisessa esittämisessä näkyivät kansainväliseltä taiteen kentältä omaksutut realismin/naturalismin vaikutteet. Nämä ilmenevät teoksista välittyvänä toteavuutena ja vallalla olevien tosiasioiden kuvaamisena ilman aikaisempaan romantiikan traditioon kuulunutta sentimentaalisuutta. Kuvaamisen kohteeksi kelpuutettiin näin ollen myös ränsistyneitä rakennuksia sekä syrjäisen maaseudun raskasta työtä tekeviä ihmisiä.

Vaikka kansallisromantiikassa, etenkin karelianismin hengessä, kuvattiin paljon Karjalan erämaamaisemia, sisälsi aikakauden taide myös runsaasti maaseutumaisen sekä sen toimijoiden kuvallisia esityksiä. Realismin traditioon kytkeytyneellä kansallisromantiikan taiteella oli suuri vaikutus suomalaisen maaseutumaisemakuvaston kehitykseen, ja monet myöhemmässä kuvastossa

²⁴⁰ Paasivirta 1978, 306–312.

²⁴¹ Konttinen 2001, 287–291.

²⁴² Konttinen 2001, 290–291.

toistuvat teemat ovat johdettavissa sen piirissä tuotettuihin kantakuvamaisiin teoksiin. Erityisesti maatyön kuvaaminen nousi 1880- ja 1890 -lukujen taiteessa uudelle näkyvämmälle tasolle. Korostunut työn kuvaaminen laajensi maisemakuvaston sisältöjä ja lisäsi siihen vahvemman subjektin, joka loi selkeämpiä viittauksia oman aikansa yksilön, yhteiskunnan ja luonnon välisiin suhteisiin.²⁴³

Kansallisromantiikka vaikutti kansalliseen maisemakuvastoon myös valokuvauksen puolella. Vuonna 1896 ilmestynyt I. K. Inhan *Finland i bilder* oli ensimmäinen suomalainen kokonaan valokuvaukseen perustunut maisemakuvajulkaisu. Inha on helposti nimettävissä kansallisromantiikan edustajaksi, mutta hänen vaikutuksensa suomalaiskansallisen maisemakuvaston kehitykseen on nähtävä tätäkin laajempaa. Ismo Kajander on luonnehtinut Inhaa välittäjäksi, jonka tuotannosta löytyy kansallisromantiikan ohella viitteitä topeliaanisesta maisemakuvastosta, düsseldorfilaisesta romantiikasta sekä ranskalaisen realismin tradition sisältämästä naturalismista.²⁴⁴ Näin ollen Inha loi keskeisissä maisemakuvajulkaisuissaan *Finland i bilder* ja *Suomen maisemia* (1909/1925) synteesin, jossa erilaiset 1800-luvun maisemataiteen kuvallisen esittämisen muodot kohtasivat, kääntyivät valokuviksi ja välittyivät myöhempään populaariin maisemakuvaukseen.²⁴⁵

2.4 Agraarionalismi ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa

1900-luvun alun suomalaisessa yhteiskunnassa ilmeni kaupungin ja maaseudun välistä vastakkainasettelua, jota läpimurron tehnyt modernismi ennestään ruokki. Tässä keskustelussa maaseutu määrittyi menneisyyden edustajaksi ja kaupunki moderniksi kehityksen kehdoiksi. Kansalaissota (1918) sysäsi maan kuitenkin moraalisen ja poliittisen hajaannuksen tilaan, joka johti maaseudun uuteen kansalliseen löytämiseen. Sodan jälkimainingeissa maaseutu koettiin turvalliseksi yhtenäiskulttuurin kiinnittämiskohteeksi. Alkiolaisen ideologian mukaan kansallisuuden ydinaineksen muodosti maaseudun yksinkertainen, tavallinen ja turmeltumaton talonpoikaisväestö.²⁴⁶ Talonpoikaisuuden johtaminen suomalaisuuden keskeiseksi rakennusaineeksi ei ollut kuitenkaan uusi ajatus, vaan se palautui 1800-luvulla vaikuttaneen fennomanian sisältöihin.²⁴⁷

1920- ja 1930-luvuilla suomalaisten maisemakuvajulkaisujen määrä lisääntyi. Tähän vaikuttivat länsimaisen massakulttuurin rantautuminen Suomeen

²⁴³ Vrt. esim. Barrell 1980 7-18, 86.

²⁴⁴ Kajander 1981, 50. Myös Taneli Eskola painottaa Inhaa välittäjähahmona, joka välitti valokuviansa avulla luonnon näkymiä mutta toimi niin ikään historiallisena välittäjänä vanhan ja modernin yhteiskunnan sekä kuvan että tekstin ja tunteiden että todellisuuden välillä (Eskola 2007, 30).

²⁴⁵ Häyrynen 2005, 74, 76-77, 184.

²⁴⁶ Karjalainen 1993, 51-52; Savelainen 1995, 9-10.

²⁴⁷ Ks. esim. Klinge 1982, 167-180, 201-222; Anttila 1993, 109-112; Liikanen 1995; Häyrynen 2005, 159.

sekä talouden elpymisestä seurannut painotekniikan uudistuminen.²⁴⁸ Kustantamot ryhtyivät julkaisemaan populaareja ja aikaisempaa laajempia lukijakuntia tavoittaneita maisemakuvateoksia, kuten *Kuvia Suomesta* (1927), *Suomi kuvina* (1930), *Suomi on kaunis* (1931), *Maakuntiemme kauneus* (1933), *Kuva-Suomi* (1939) sekä *Suomi ja suomalaiset* (1939). Aikakauden maisemakuvaaajina kunnostautuivat muun muassa Felix Jonasson (1888–1934), Heikki Aho (1895–1961) ja Björn Soldan (1902–1953) sekä Eino Mäkinen (1908–1987).²⁴⁹

1920- ja 1930-lukujen julkaisuissa näkyi kansalaissodan jälkeinen agraari-suutta korostanut mentaliteetti, jossa koti, uskonto ja isänmaa -akselin koti ja isänmaa sijoitettiin pääsääntöisesti maaseudulle. Maunu Häyrynen on luonnehtinut tätä 1920- ja 1930-luvuille ajoittuvaa maaseutukuvastoa agraarinationalistiseksi.²⁵⁰ Kuvastossa maaseutu miellettiin suomalaisen kulttuurin alkukodiksi, ja sen kuvallista esittämistä hallitsivat perinteiset työmenetelmät, vanhat rakennusryhmät sekä elinvoimaiset, tarmokkaat ja kauniit ihmiset. Poikkeuksen muodostivat Ahon & Soldanin maaseutuaiheiset teokset, joissa perinteisyyden rinnalla esitettiin myös kehittyneempää maaseutukulttuuria.

Vaikka modernismin taiteen voidaan nähdä vaikuttaneen joidenkin uusiin maaseutuaiheiden, kuten laajojen peltoaukeiden kuvaamiseen, ei sillä ollut samanlaista suhdetta maaseutuun kuin aiemmilla 1800-luvun taidesuuntauksilla. Esimerkiksi Eero Nelimarkan (1891–1977) 1920- ja 1930-lukujen maisemataiteessa keskeisessä asemassa ollut Pohjanmaan lakeus on yhdistettävissä modernismin ideaaleihin kuuluneisiin minimalismiin sekä suurten väripintojen suosimiseen.²⁵¹ Kulttuurimaiseman sisältämiä aiheita voitiin näin ollen käyttää modernismin taiteessa sen muotokieleen rinnastuvina elementteinä. Maaseutu ei kuitenkaan kuulunut lähtökohtaisesti modernismin sisältöihin samalla tavalla kuin esimerkiksi realismin traditiossa, jossa pyrittiin kuvaamaan paljon nimenomaan maaseutuaiheita.

Tietyissä tapauksissa modernismi ja agraarinationalistiset näkemykset ajautuivat myös ristiriitoihin. Esimerkiksi Tyko Sallisen (1879–1955) sekä muiden Marraskuulaisten ryhmään kuuluneiden taiteilijoiden ekspressiivisissä teoksissa esitetyjä maaseudun ihmisiä pidettiin raadollisina ja rumina. Näiden katsottiin luovan vääränlaisia mielikuvia suomalaisesta rodusta sekä arvostetusta ja perinteikkäästä maaseutukulttuurista.²⁵² Tätä kautta modernismin vastustus myös kannusti ”oikeaoppisen” agraarinationalistisen maaseutu-maisemakuvaston luomiseen. Tässä prosessissa valokuvien esitetty maisema miellettiin kauniimmaksi ja realistisemmin todellisuuteen kiinnittyväksi kuin modernistisen maalaustaiteen teokset. Tämä loi suuntaviivoja myös myöhemmälle suomalaiskansallisen maisemakuvaston kehitykselle, jossa valokuvaus saavutti hegemonisen aseman eikä kansainvälisen taiteenkentän uusilla virtauksilla ollut siihen enää laajamittaista vaikutusta.

²⁴⁸ Vuorenmaa 1992, 377; vrt. myös Karjalainen 1993, 51.

²⁴⁹ Vuorenmaa 1992, 377.

²⁵⁰ Häyrynen 2005, 159, 161.

²⁵¹ Ks. Savelainen 1998.

²⁵² Reitala 1983, 133.

Tätä taustaa vasten 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa erityisasemaan noussut ja ideologisesti sävyttynyt maaseutuaiheinen kuvasto kiinnittyi voimakkaammin yhteiskunnalliseen kontekstiin kuin uusien taidesuuntausten ohjaamiin konventioihin. Kyseinen maisemakuvajulkaisuissa tapahtunut kehityskulku ei kuitenkaan sulje pois uudemman kuvaston sisältämiä viittauksia aikaisempiin kansallisen maisemakuvaston kerrostumiin sekä tätä kautta 1800-luvun kuvataiteen suosimiin aiheisiin ja maiseman kuvaamisen traditioihin.

2.5 Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa

Toinen maailmansota sekä sen seuraukset maa-alueiden luovutuksineen horjuttivat Suomen kansallista identiteettiä. Sen eheyttämispyrkimyksissä turvauduttiin taas kerran tuttuun ja turvalliseen koettuun maisemaan, ja sotia seuranneella jälleenrakennuskaudella 1940-luvun puolivälistä 1960-luvun alkuun ilmestyi runsaasti maisemakuvajulkaisuja. Näiden joukkoon lukeutuvat muun muassa teokset: *Suomi kuvina* (1946), *Suomalaisia maisemia* (1947), *Suomen kuva* (1948), *Maamme Suomi* (1949), *Oi, kallis Suomenmaa* (1951), *Suomi* (1952), *Meidän maa* (1954), *Suomi värikuvinä* (1960) sekä *Suomi ja suomalaiset* (1960). Aikakauden tunnetuimpien kuvaajien joukkoon kuuluivat jo 1930-luvulla vaikuttaneiden Aho & Soldan kaksikon ja Eino Mäkisen ohella Matti Poutvaara (1909–1989) sekä veljekset Otso (1916–1993) ja Matti (1919–2009) Pietinen.²⁵³

Jälleenrakennuksen painopiste sijoittui maaseudulle. Neuvostoliitolle menetetyt viljelyalueet tuli korvata raivaamalla uutta peltoa, ja yli 400 000 henkeä kattanut siirtoväki tuli uudelleen asuttua. Suuri osa kotinsa menettäneistä lukeutui nimenomaan maatalousväestöön.²⁵⁴ Yhteiskunnallinen tilanne näkyi myös jälleenrakennuskauden kansallisessa maisemakuvastossa, jossa maaseutu ja erityisesti maatyö nousivat keskeiseen asemaan.²⁵⁵ Kuvastossa esiintyi ahkera ja sisukas yhteisen päämäärän eteen ponnisteleva kansa, joka loi optimistisia mielikuvia kansakunnan tulevaisuudesta. Moraalinnostatuksen ohella kuvasto myös peitti alleen ja silotteli sodan jälkeistä niukkuutta sekä sen synnyttämiä traumoja.²⁵⁶

Jälleenrakennuskauden maaseutumaisemakuvastossa näkyy sen pohjautuminen etenkin 1930-luvun agraarinationalistiseen kuvastoon. Tosin uudemmassa kuvastossa työtä korostettiin entistä enemmän ja sen yhteydessä tuotiin esiin myös maatalouden kehitys ja koneellistuminen. Aho & Soldan olivat viittanneet näihin teemoihin jo 1930-luvun tuotannossaan, mutta toden teolla suomalaisen maatalouden koneellistuminen nousi esiin vasta jälleenrakennuskauden maaseutumaisemakuvastossa. Tämä perustui sotien jälkeiseen yhteiskun-

²⁵³ Vuorenmaa 1992, 377.

²⁵⁴ Hietanen 1992, 302–311; Roiko-Jokela 2004.

²⁵⁵ Häyrynen 2005, 74–75, 161.

²⁵⁶ Vrt. esim. Hietanen 174–177, 311–315; ks. myös Häyrynen 2005, 145.

nalliseen tilanteeseen, joka vaati kehitysoptimistista kuvastoa. Ideologisen näkökulman ohella työnkuvausta lisäsi kansallisessa maisemakuvastossa tapahtunut kuvakerronnan muutos ja tilannekuvauksen yleistyminen.²⁵⁷

Aatehistoriallisella tasolla romantiikan menneisyyttä ja perinnettä painottanut näkökulma ei enää jälleenrakennuskauden kuvastossa riittänyt, ja sen oli annettava tilaa maaseutukulttuurin kehitystä alleviivanneelle rationalistiselle lähestymistavalle. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut perinteiseen maaseutukulttuuriin yhdistettyjen aiheiden katoamista, vaan kuvastossa esitettiin usein yhä esimerkiksi hevosella tehtyä pellon raivausta rinnakkain koneellisen työn kanssa. Jälleenrakennuskauden maaseutumaisemakuvastolle tyypillisistä perinteen ja kehityksen rinnakkaisista esityksistä on aistittavissa aikakauteen liittynyt yhteiskunnallinen murros, jossa nopea kehitys sekä kiihtyvä kaupungistuminen alkoivat muokata maaseutua myös nostalgiseksi kohteeksi.²⁵⁸

Maatyön ohella jälleenrakennuskauden maaseutumaisemakuvastolle oli ominaista metsätalouden maisemien sekä metsätyön kuten puunkaadon, puunkuljetuksen ja uiton kuvaaminen. Lapin maisemat nousivat kadotetun Karjalan tilalle, ja esimerkiksi poroerottelusta tuli suosittu aihe maisemakuvajulkaisuissa.²⁵⁹ Sodanjälkeistä asutustoimintaa, uudistilojen rakentamista ja peltojen raivaamista, esitettiin uudisraivaaja -eetoksen säestämänä. Yleisen kulttuurimaiseman esittämisessä jälleenrakennuskausi näkyy laajojen peltoalueiden kuvauksina. Tämä johti muun muassa Pohjanmaan viljelylakeuksien kuvaamisen läpimurtoon kansallisessa maisemakuvastossa. Kuvien lukemattomat heinäseipäät ja viljelyhteet korostivat kehitysoptimismien mukaisesti maanviljelyn tuloksia sekä kansakunnan omavaraista ruokaturvaa.²⁶⁰ Toisaalta aikakauden maaseutumaisemakuvasto sisälsi myös lukuisia pienimuotoisia pelto-, laidun- ja niittymaisemia, jotka ovat yhdistettävissä nostalgiaan sekä sodan maisemien vastakkaiseen kesäisen rauhalliseen pastoraaliin idylliin. Näihin kuviin sisällytettiin usein kansallispukuinen nainen Suomen personifikaationa.

2.6 Maaseutu 1970-luvun ympäristötietoisessa maisemakuvastossa

Jälleenrakennuskauden kiihdyttämä kehitys ja kasvu sysäsivät suomalaisen yhteiskunnan ja erityisesti maatalouden rakennemuutokseen. Siirtoväki, rintamamiehet ja sodan jälkeinen suuri syntyvyys ylikansoittivat maaseudun. Laajamittainen koneellistuminen vähensi työväen tarvetta ja tehosti maataloutta, joka ajautui lopulta ylituotantoon voi- ja viljavuorien muodossa. Nämä tekijät saivat aikaan massiivisen muuttoliikkeen, joka ajoittui 1960- ja 1970-lukujen

²⁵⁷ Häyrynen 2005, 74–75.

²⁵⁸ Ks. esim. Häyrynen 2005, 161.

²⁵⁹ Ks. esim. Häyrynen 2005, 74–75.

²⁶⁰ Vrt. esim. Helenius 2005, 46.

taitteeseen. Pientiloihin kohdistunut maatalouden kehitys oli tullut tiensä päähän, ja suuret ikäluokat alkoivat muuttaa pois kotitiloiltaan kaupunkeihin sekä suuressa mittakaavassa myös Ruotsiin. 1970-luvulta alkoi suomalaisen maatalouden alasajo, jossa tilamäärää vähennettiin. Tämä konkretisoitui peltojen paketoimisena, tilojen lopettamisena tai yhdistämisenä sekä siirtymisenä eläkkeelle tai muihin töihin.²⁶¹

Perinteiseksi mielletyn maatalouden ahdinko heijastui myös taiteeseen, jossa muutoksen runtelemaa maaseutukulttuuria kuvattiin varsin suorasukaisesti. Maalaustaiteessa aihetta käsittelivät muun muassa Niilo Hyttinen (1940–2010), Paavo Tolonen (1936–2009), Juhani Hakalahti (1934–2010), Erkki Heikkilä (1933–1996) ja Matti Mikkola (s. 1930). Valokuvataiteessa yhteiskunnallinen maisemavalokuvaus oli voimistunut 1960-luvun lopussa ja sen piirissä kuvattiin paljon myös aikansa maaseudun rakennemuutosta. Arkitodellisuuteen keskittyntä maaseutuidyllin nurjaa puolta kuvasivat esimerkiksi Matti Saanio teoksissaan *Musta talvi, valkea kesä* (1966), *Missä Golfoirta jäätyy* (1972) ja *Lähdön jäljet* (1980) sekä Mikko Savolainen ja Ismo Hölttö teoksessaan *Suomea tämäkin* (1970).²⁶²

Maatalousväestön vähetessä peltojen satotaso kuitenkin kaksinkertaistui 1900-luvun jälkipuoliskolla. Tämä perustui koneellistumisen ohella kehittyneisiin viljelytekniikoihin, kasvien ja eläinten jalostukseen sekä peltojen kemialliseen lannoitukseen. Tehostuneella maataloudella oli myös varjopuolensa. Erityiseksi ongelmaksi muodostui fosforiperäisten lannoitteiden käyttö, joka aiheutti vesistöjen rehevöitymistä teollisuuden ja asutuksen aiheuttamien päästöjen ohella.²⁶³ Maatalouden lisäksi myös metsätalous tehostui jälleenrakennuskaudella. Niin ikään metsien kasvua nopeutettiin järjestelmällisin lannoituksin sekä vesakkojen myrkytyksin 1950-luvulta lähtien.²⁶⁴

Raskaan teollisuuden lisääntyminen ja sen tuottamien päästöjen kasvu sekä tehostuneet metsä- ja maatalous alkoivat horjuttaa luonnonkantokykyä. Kehityssuunta sai aikaan vastustusta ja johti erityiseen ympäristöheräämiseen 1960-luvulla. Luonnonsuojeluaate lisääntyi 1970-luvulle tultaessa ja se levisi pienten piirien puuhastelusta laajamittaiseksi yhteiskunnalliseksi sekä kansainväliseksi toiminnaksi.²⁶⁵ Tästä esimerkkinä voidaan mainita muun muassa vuoden 1970 julistaminen Euroopan luonnonsuojeluvuodeksi. Suomessa luonnonsuojelun kasvu näkyi Suomen luonnonsuojeluliiton rinnalle ilmestyneinä kansainvälisinä järjestöinä, kuten 1970-luvulla perustettuna Maailman Luonnon Säätiön Suomen Rahastona (WWF) ja 1980-luvulla perustettuna Suomen Greenpeacena.²⁶⁶

Luonnonsuojelun vanavedessä elpyi myös jälleenrakennuskauden myötä hiipunut maisemakuvajulkaisujen perinne. Ympäristöuhkat synnyttivät pelkoja

²⁶¹ Haapala 2004, 232–235.

²⁶² Ks. Heikkilä 2007, 75.

²⁶³ Niemelä 2004, 217–221.

²⁶⁴ Björn 1999, 125–130.

²⁶⁵ Poutanen 2008, 46–49; ks. myös Väliverronen 1996, 46–50.

²⁶⁶ Telkänranta 2008, 50–52; vrt. Väliverronen 1996, 47–48.

suomalaisen luonnon ja samalla kansallisen identiteetin kannalta merkityksellisen tekijän tuhoutumisesta. 1960- ja etenkin 1970-luvulla valokuvaajat ja erityisesti luontokuvaajat kiinnostuivat maisemakuvauksesta, jossa jälleenrakennuskauden kehitysorientoituneesta kuvastosta siirryttiin ympäristötietoisuuden saattelmina alkuperäiseksi mielletyn luonnon kuvaamiseen.²⁶⁷ Siirtymän seurauksena kansallisen maisemakuvaston keskiöön nousi uudelleen luonnonromantiikka 1800-luvun lopun kansallisromantiikan hengessä. Valokuvaajista tätä 1970-luvulla virinnyttä ympäristötietoista maisemakuvausta johti Matti A. Pitkänen (1930–1997).²⁶⁸ Hänen teoksistaan esimerkiksi *Suomalainen maisema* (1973), *Suomalaisia kuvia* (1975)²⁶⁹ ja *Sini Valkoinen Suomi* (1985) lukeutuvat aikakautensa keskeisimpiin kotimaisiin maisemakuvajulkaisuihin. Pitkänen toimi myös pääkuvaajana vuonna 1977 ilmestyneessä *Luonnonkaunis Suomi* -teoksessa. Muista 1970-luvun suomalaisista maisemakuvateoksista voidaan mainita vuonna 1978 ilmestynyt *Finlandia - Kuvia Suomesta*, jonka kuvatoimituksesta vastasi Kaius Hedenström (1943–2006).

Ympäristötietoinen maisemakuvaus kritisoi voimakkaasti yhteiskunnan jatkuvaa kehitystä, jossa tuotannon tehostaminen ja taloudellisen kasvun maksimointi nousivat ympäristöä tärkeämmiksi tekijöiksi.²⁷⁰ Asenne heijastui myös aikansa maisemakuvastoon, jossa ihminen nähtiin ahneena ja luonnosta piittaamattomana. Tämänkaltaisen käyttäytymisen negatiivisia tuloksia esiteltiin kärjistetysti useissa 1970-luvun maisemakuvajulkaisuissa.²⁷¹

Maaseutumaisemakuvastossa maatalouden rakennemuutos ja ideologinen kehitysvastaisuus kavensivat kuvaston volyyymiä sekä ohjasivat sitä perinteeseen ja menneisyyttä ihannoivaan suuntaan. Tämän seurauksena perinne- sekä ympäristötietoisuuden näkökulmasta negatiiviseksi määrittynyt maatalouden kehitys jätettiin kuvastossa marginaaliseen asemaan. Tämä havainnollistuu esimerkiksi vähäisessä koneellistuneen maatalouden kuvaamisessa. Nykyaikaisen ja tehokkaan maatalouden sijasta kuvaajat halusivat tallentaa katoavaa kansanperinnettä sekä ekologiseksi miellettyä pienimuotoista maataloutta. Samalla rakennettiin nostalgista mielikuvaa maaseudusta, jonne monet sieltä paenneet ryhtyivät nyt palaamaan vapaa-aikaa viettävinä kesäasukkaina.

2.7 Kansallismaisema ja EU-suomen maaseutumaisemakuvasto

Suomalaisten maisemakuvajulkaisujen määrä väheni 1980-luvulla, mutta teoksia alkoi ilmestyä markkinoille jälleen 1990-luvun puolivälistä lähtien. Maise-

²⁶⁷ Eskola 1999, 120; ks. myös Heikkilä 2007, 72–74.

²⁶⁸ Eskola 1999, 120; Vuorenmaa 1992, 377; Heikkilä 2007, 71.

²⁶⁹ Kyseisestä teoksesta käytetään tässä tutkimuksessa vuonna 1978 julkaistua versiota, jossa on saksankielinen otsikko *Finland in Bildern*.

²⁷⁰ Ks. esim. Pitkänen 1980, 141–143, 152–153; Heikkilä 2007, 72–74; vrt. Väliaverron 1996, 46–50.

²⁷¹ Ks. esim. *Suomalainen maisema* (1973) ja *Luonnonkaunis Suomi* (1977) -teosten lopuissa olevat osiot ihmisten vaikutuksista luontoon.

makuvateosten viimeisintä nousua on mahdollista selittää suomalaisessa yhteiskunnassa tuolloin vallinneella kansallismaisema-keskustelulla sekä maan liittymisellä Euroopan Unioniin vuonna 1995.

Suomalaisen kulttuurin piirissä on esiintynyt jo kauan lukuisia kansallisesti latautuneita maisemia, mutta käsite kansallismaisema on varsin uusi. Maunu Häyrysen mukaan kansallismaisema -käsitteen lähtökohdat kiinnittyivät valtionhallinnon pyrkimyksiin luoda valtakunnallinen maisemansuojelujärjestelmä sekä konkreettiseen Kolin suojelusta 1980- ja 1990-lukujen taitteessa käytyyn kiistaan.²⁷² Käsite yleistyi ja vakiintui, kun Ympäristöministeriö laati vuonna 1993 27 kohdetta sisältäneen listan merkittäviksi koetuista suomalaisista maisemista.²⁷³ Ympäristöministeriön hankkeen taustalla vaikutti myös vuoden 1980 maisematoimikunnan mietintö, jossa maisemansuojelun erityisiksi kohdealueiksi määriteltiin ”kansallisesti arvokkaat maisemat” sekä arvokkaat maisemakokonaisuudet että pienmaisemat.²⁷⁴ Yleisellä tasolla tämänkaltaisessa maisemansuojelussa voidaan nähdä yhteyksiä 1970-luvulla virinneeseen ympäristötietoisuuteen.²⁷⁵

Suomen liittyminen Euroopan Unioniin synnytti ristiriitaisia tunteita etenkin maaseutuväestön keskuudessa. EU muutti radikaalisti suomalaista maataloutta ja koko elinkeinon tulevaisuuden uskottiin olevan uhattuna. EU:n tuomat tukihakemukset sekä muu byrokratia direktiiveineen koettiin monimutkaisina ja pelottavina. Tilanne loi pelkoja myös kansallisen identiteetin menettämisestä.²⁷⁶ Tästä näkökulmasta katsottuna 1990-luvun puoliväliin ajoittunut maisemakuvateosten lisääntynyt määrä näyttäytyy loogiselta. Ilmiönä EU:iin liittyminen on rinnasteinen muihin aikaisempiin suomalaisen yhteiskunnan kohtaamiin kulminaatiopisteisiin, joissa kansallisen identiteetin kadottamisen uhkaan on reagoitu korostuneella maisemaan tukeutumisella.

Euroopan Unioniin liittymisen aikoihin näkyvässä roolissa ollut kansallismaisema-keskustelu tuki omalta osaltaan tätä viimeisintä maisemakuvajulkaisujen esiinmarssia, joka jatkui 2000-luvun puolelle. Esimerkkeiksi julkaisuista voidaan nostaa teokset *Suomea Helsingistä Lappiin* (1994), *Opus Finlandia – Kaunis Suomi kuvina* (1995), *Suomi* (1996), *Suomalainen kansallismaisema* (2003), *Matka Suomeen* (2006) ja *Suomi ilmasta* (2007). Kuvaajista puolestaan voidaan mainita Raimo Suikkari (s.1939), Seppo Hilpo, Urho A. Pietilä, Tapio Heikkilä (s.1958), Pekka Luukkola (s.1968) ja Hannu Vallas (s.1946).

1990-luvun loppupuolen ja 2000-luvun alun maaseutumaisemakuvasto jatkaa kuitenkin 1970-luvulta tutuilla luonnonromantiikan ja nostalgian linjoilla. Maatalouden kehittyminen ja koneellistuminen ovat jääneet edelleen marginaaliseen asemaan kuvastossa, jossa on painotettu yhä pienimuotoista ja perinteiseksi miellettyä maaseutumaisemaa. Tämä selittyy muun muassa useiden ku-

²⁷² Häyrynen 2005, 17–18.

²⁷³ *Kansallismaisema* 1993.

²⁷⁴ *Maisematoimikunnan mietintö* 1980, 109–111; Häyrynen 2005, 18.

²⁷⁵ Vrt. Väliverronen 1996, 46–50.

²⁷⁶ Ks. esim. Moring 2000; Laurila 2004; vrt. myös esim. Sarmela 2009, 95–98.

vaajien luontokuvaus -taustalla ja ympäristötietoisella asenteella.²⁷⁷ Lisäksi EU -maatalouden aikaan saamat muutokset ja maaseutumaiseman monimuotoisuuden väheneminen sekä toisaalta unionin mukanaan tuoma perinnemaisemien arvostaminen julkishyödykkeinä ovat lisänneet kiinnostusta menneisyyden maaseutumaisemaa kohtaan.²⁷⁸ Perinne- ja kulttuurimaisemien kuvaamista on tukenut myös kansallismaisema-keskustelu, joka nosti tietyt perinteisiä arvoja vaalineet maisema-alueet ja -kohteet maaseutumaiseman huippukohtiksi. Nämä puolestaan syrjäyttivät kuvastosta ”tavallisen” kehittyneen maaseutumaiseman.²⁷⁹

²⁷⁷ Vrt. esim. Luukkola 2006, 8; ks. myös Heikkilä 2007, 74.

²⁷⁸ Laurila 2004, 391–392.

²⁷⁹ Vrt. Ympäristöministeriön *Kansallismaisema* (1993) -teos, jossa maaseudun kulttuurimaisemaa on esitetty esimerkiksi Porvoonjokilaakson, Aurajokilaakson, Hämeenkyrön kulttuurimaiseman, Pohjois-Karjalan vaarakylien sekä Kyrönjokilaakson ja eteläpohjalaisten viljelylakeuksien muodossa.

3 MAASEUTUMAISEMAN KUVALLISTEN ESITYSTEN VISUAALINEN ANALYYSI

Tutkimukseni maaseutumaiseman kuvallisiin esityksiin kohdistuvassa visuaalisessa analyysissä seulotaan esiin ja tarkastellaan aineistossa toistuvia kuvateemoja. Maisemakuvajulkaisuista koostuvan aineiston tueksi on analyysissä nostettu pääosin kuvataiteen piirissä tuotettuja teoksia, jotka on tulkittu aineistossa toistuvien kuvateemojen eräänlaisiksi kantakuviksi. Tämän seurauksena perinteinen taidehistoriallinen teosanalyysi ja lähinnä valokuvista koostuneen analyysiaineiston käsittely limittyvät keskenään. Ratkaisu osoittaa, miten visuaalisen kulttuurin kokonaisuudessa niin sanotun korkeataiteen ja populaarin kuvamateriaalin välillä on löydettävissä yhteyksiä.

Tämän tutkimuksen visuaalinen analyysi lähtee liikkeelle määrällisesti runsaasta kuva-aineistosta ja sen luokittelusta kolmeen pääluokkaan: 3.1 Työ ja ihmiset maaseutumaisemassa, 3.2 Rakennukset maaseutumaisemassa ja 3.3 Maaseudun kulttuurimaisema. Analysoitavat kuvateemat sijoittuvat edellä mainittujen pääluokkien alaisuuteen. Aineiston luokittelu perustuu ensisijaisesti kuvien esittämien aiheiden sisällöllisiin analogioihin. Toisinaan sisällöltään samankaltaisista kuvallisista esityksistä muodostuneissa teemoissa ilmenee analogisuutta myös muodon tasolla. Luokittelu auttaa tunnistamaan kuvastossa esiintyviä ja useissa tapauksissa vuosikymmenestä toiseen toistuvia kuvateemoja. Kuva-aineiston luokittelu on maaseutumaisemakuvastoa lokeroivaa, mutta näen sen välttämättömänä saatettaessa laaja-alaista aineistoa yksityiskohteisemmän analyysin kohteeksi. Samalla luokittelu jäsentää suurta maaseutumaisemakuvaston kokonaisuutta ja auttaa hahmottamaan siitä erityisiä nyansseja. Luokittelua tehdessäni olen konstruoinut analysoitavat teemat ja tehnyt valintoja niiden kuvien jaotteluissa, joissa on ilmennyt useampaan luokkaan sopivia päällekkäisiä elementtejä. Kuvateemoista välittyvä analogisuus osoittaa kuitenkin sen, että jaottelu on edennyt kuvien sekä niiden sisällön ja muodon ehdoilla. On kuitenkin tärkeää huomata, että luokittelun perustuesssa kuva-aiheiden toisteisuuteen se jättää yksittäiset kuvatyyppit analyysin ulkopuolelle. Vanhemman aineiston kohdalla nämä yksittäiset tapaukset ovat jääneet syystä

tai toisesta kansallisessa maisemakuvastossa marginaaliseen asemaan. Tästä syystä ne eivät ole myöskään muodostuneet yleisesti tunnetuiksi kollektiivisten mielikuvien lähteiksi. Uudemmassa aineistossa vielä yksittäisinä esiintyvät aiheet saattavat sitä vastoin saada tulevaisuudessa kuvallisia seuraajia ja muodostua merkittäviksikin toisteisiksi teemoiksi. Koska asiasta ei ole vielä kuitenkaan varmuutta, jäävät tämänkaltaiset kuvaukset analyysin ulkopuolelle.

Luokittelun jälkeen aineiston tarkastelu jatkuu kuvateemoja taustoittavalla kontekstualisoinnilla sekä tämän pohjalta tehtyjen havaintojen esittämisellä. Aineistossa ja samalla myös kansallisessa maisemakuvastossa tietyt kuvateemat synnyttävät uusia samankaltaisia kuvallisia esityksiä. Tämänkaltaisen toisteisuus tekee niistä myös vahvempia ja täten otollisia kollektiivisten mielikuvien lähteitä, jotka otetaan uudempaan kuvastoon helposti ikään kuin annettuina. Tämä asetelma muodostaa tutkimuksen analyysin ytimen ja vähentää tarvetta tarkastella esimerkiksi sitä, miten itse aiheet on käsitetty eri aikoina. Analyysissä painotetaan siis enemmän kuvien maaseutua kuin niin sanottua todellista tilaa ja siihen kohdistettuja suhtautumistapoja. Tämä ei sulje kuitenkaan pois kuvateemojen syntyyn kulloinkin vaikuttaneiden tekijöiden sekä teemoihin eri aikoina ladattujen merkitystasojen tarkastelua.

Analyysin varsinaiset tulokset, niiden pohjalta luodut johtopäätökset sekä näiden tarkastelu suhteessa maaseudun kulttuuriseen kestävyYTEEN tapahtuu tutkimuksen päättävässä Päättäntö-luvussa (4.).

3.1 Työ ja ihmiset maaseutumaisemassa

Analyysiaineisto sisältää runsaasti maaseutumaisemaan linkittyviä työ- ja ihmiskuvauksia. Näitä käsittelevä analyysiosio on jaettu neljään pääryhmään: Maatalouden työnkuvaukset (3.1.1), Metsätalouden työnkuvaukset (3.1.2), Muut maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnkuvaukset (3.1.3) ja Maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnulkopuoliset henkilökuvaukset (3.1.4). Tässä yhteydessä on tosin huomautettava, että muutamien osion kuvaesimerkkien kohdalla on kyse hyvin viitteellisistä maisemista, joissa kuvallisesti esitetty syvyytsvaikutelma jää alle 30 metriin. Tästä huolimatta kyseiset esimerkit on liitetty osaksi aineistoa, sillä ne kuvaavat ulkotilaa ja tukevat kulloinkin käsiteltävän kuvateeman analysointia.

Maaseutumaisemassa esiintyvät maatalouden työnkuvaukset kohdistuvat lähinnä maanviljelyssä harrastettuun peltotyöhön. Tämän pohjalta analysoitavina teemoina ovat kaskeaminen, hevosella tehty peltotyö, koneellinen peltotyö sekä elonkorjuu, joka on jaettu edelleen viljanpuintia ja heinätöitä esittäviin alakategorioihin.

Metsätalouden työnkuvaus sisältää puolestaan puunkaatoa ja käsittelyä kuvaavan metsätyö-teeman sekä tukinkuljetusta ja uittoä esittävät teemat. Näistä uitto on jaettu edelleen yksittäisuittoa ja nippu-uittoa käsitteleviin alakategorioihin.

Muut maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnkuvaukset -osio koostuu kolmesta kuvateemasta, jotka esittävät paimentamista, lypsämistä ja pellavan valmistamista. Tämän osion teemat ovat kuitenkin huomattavasti suppeampia kuin maa- ja metsätalous -osioiden vastaavat.

3.1.1 Maatalouden työnkuvaukset

Kaskeaminen perinteisenä ja perifeerisenä maatyönä

Analyysiaineiston sisältämän maanviljelyn kuvallisen esittämisen käsittely aloitetaan sen varhaisimmasta Suomessa harjoitetusta muodosta: kaskeamisesta. Analyysiaineistossa kaskeamisen kuvalliset esitykset ajoittuvat 1870-luvulta 1930-luvun jälkipuoliskolle. Mikäli teeman perillisiksi sisällytetään maisemakuvajulkaisuissa ilmenevät kydötyksen¹ ja olkien polttamisen² kuvalliset esitykset, ulottuu kaskeamisen teeman ajallinen kaari aina 1970- ja 1980 -lukujen taitteeseen. Määrällisesti kaskeaminen ja siihen rinnastettavat kuva-aiheet ovat melko suppea kokonaisuus analyysiaineiston muihin maataloustyötä esittäviin teemoihin verrattuna. Kaskeamisen teeman kuvalliseen esittämiseen liittyvä ajallisen kaaren pituus perustelee kuitenkin aiheen merkityksellisyyden kansallisessa kontekstissa. Tämän lisäksi kaskeaminen toimii havainnollisena esimerkkinä siitä, miten tietyssä temaattisessa kokonaisuudessa voivat yhdistyä taiteen traditioiden vaikutukset sekä erilaiset yhteiskunnan kehitysvaiheisiin kiinnittyneet tekijät.

Kansallisessa maisemakuvastossa esitetyn kaskeamisen tulkintaa on mahdollista lähestyä ainakin kahdesta suunnasta. Näistä ajallisesti varhaisempi kiinnittyy valistusajasta asti jatkuneeseen rationalistiseen puheeseen, jossa kaskeaminen nähtiin negatiivisena luonnonresurssien tuhlaamisena ja maaseudun väestön sivistymättömyyden osoituksena. Toinen tulkinta kytkeytyy taas monisyiseen vyyhteen, jossa aiheen kuvaamisessa risteävät kansainvälisen taiteen tradition ohjailemat konventiot, yhteiskuntakriittiset kysymykset, kansatieteellinen arkaismi sekä maatyön esittäminen todellisena pidetyn maaseudun symbolina.

Suomessa kaskenpoltoon perustuvan maanviljelytekniikan juuret ulottuvat esihistorialliselle kaudelle ja sen täysipainoinen harjoittaminen jatkui metsävoittoisilla alueilla aina 1800-luvun loppupuolelle saakka. Kaskeamisen huippukautena pidetyn 1800-luvun puolivälin jälkeen alkoi sen vaikutus laantua etenkin edistyneisillä alueilla. Perifeerisemmällä seuduilla kuten Pohjois-Suomen eteläosissa ja Itä-Suomessa viljelyksessä olleet kaskimaat, laidunhot sekä vanhoille kasketuille alueille nousseet lehtipuumetsät hallitsivat

¹ Kytöviljelyssä poltetaan kasvillisuuden lisäksi myös päällimmäinen maakerros (turve ja multa). Viljelytekniikka saavutti suosiota 1600-luvulla varsinkin Lounais-Suomessa ja Etelä-Pohjanmaalla. 1700-luvulla kydötyksen merkitys laski ja 1800-luvulla siitä pääasiassa luovuttiin.

² Olkien polttamisessa poltetaan pellolle elonkorjuun jälkeen jääneet oljet ja muu kasvijäte.

maisemia vielä pitkään tämän jälkeenkin.³ Kaskikulttuuri vaikutti merkittävästi suomalaiseen maisemaan ja monet 1800-luvun alkupuolen matkakuvaajat luonnehtivat itäistä Suomea pikemminkin pensaikkojen ja kivisten ahojen kuin metsien maaksi.⁴

Metsiä kuormittavana viljelytekniikkana kaskeaminen sai osakseen vastustusta jo 1500-luvulta lähtien. Viranomaiset pyrkivät useaan otteeseen estämään metsien polttamisen, mutta ilman paikallistasolla suoritettua valvontaa ei kielloilla tai määräyksillä ollut juuri merkitystä. Vasta nälkävuosien (1867 - 1868) on nähty johtaneen käännekohtaan, jonka myötä Suomessa siirryttiin yhä kokonaisvaltaisemmin peltoviljelyyn.⁵ Kansakunnan ja perinteisen maanviljelyn kriisin ohella 1870-luvulla voimistunut metsäteollisuus lisäsi metsien arvoa ja teki lopun laajamittaisesta kaskeamisesta. Pienimuotoinen, lähinnä alimpien sosiaaliryhmien suorittama lehtojen kaskeaminen puolestaan jatkui Suomessa aina 1940-luvulle saakka.⁶



(kuva 1) P. A. Kruskopf: *Parkuinmäki* (1845-1852)⁷

Kaskeamisen kulta-aikaan sijoittuneen *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisun (1845-1852) voisi kuvitella sisältäneen lukuisia kaskeamisen kuvallisia esityksiä. Totuus on kuitenkin päinvastainen. *Finland framstäldt i teckningar* ei sisältänyt ainoatakaan kaskeamisen työnkuvausta ja tekstin tasollakin se mainittiin vain kerran negatiivisin miellelyhtymän varustettuna. Kyseisessä tekstissä Topelius kirjoitti seuraavasti:

³ Linkola 1981, 126-128; Björn 1999, 44-50; Björn 2003, 600-606.

⁴ Linkola 1981, 126.

⁵ Björn 1999, 51-54.

⁶ Linkola 1981, 127-128.

⁷ Topelius 1845-1852/1981, 183. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 165.

Vielä kymmenen vuotta sitten harju oli talonpoikien omistuksessa ja kaskitulet tuhosivat ajoittain sen rinteitä. Vuonna 1844 Punkaharju lohkottiin kruununpuistoksi ja kaikelle vahingonteolle säädettiin sakkorangaistus; vartijoita varten rakennettiin kaksi kaunista asumusta, toinen saaren etelä- ja toinen sen pohjoispäähän.⁸

Vaikka *Finland framstäldt i teckningar* jätti varsinaisen kaskeamisen esittämättä, näkyivät toiminnan merkit kuitenkin julkaisun maisemakuvauksissa. Etenkin Savo ja Itäsuomea esittäneiden maisemien avonaisuus, lehtipuuvaltaisuus sekä pusikkomaisuus kertoivat vahvasta kaskikulttuurista.⁹ Tämä havainnollistuu tarkastelemalla esimerkiksi julkaisuun sisältynyttä P. A. Kruskopfin teosta *Parkeinmäki*¹⁰(kuva 1).

Selityksiä kaskeamisen kuvallisen esittämisen marginalisoimiselle *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa voidaan löytää aikansa aatehistoriallisesta kontekstista. *Finland framstäldt i teckningar* syntyi aikana, jolloin suomalaisuutta rakennettiin toden teolla. Aatteellisesti tässä projektissa keskeisissä rooleissa olivat luontoon tukeutunut romantiikka ja rationaalista kehitystä painottanut hegeliläinen ajattelu, josta Suomessa on käytetty nimitystä hegeliläis-snellmanilaisuus.¹¹ Maisemaa ja luontoa korostaneena julkaisuna *Finland framstäldt i teckningar* sijoittui romantiikan piiriin, mutta oli kuitenkin sisällöltään kansakunnan sivistämiseen ja kehittymiseen tähänneiden hegeliläis-snellmanilaisten ajatusten kyllästävä.¹²

Lähtökohtaisesti Topelius kannatti maanviljelyä ja se näkyi hänen ajattelunsa pohjalta muovautuneessa maisemaihanteessa, jonka perusmuoto rakentui harmonisesta ihmisen jalostamasta ja muokkaamasta mutta luonnon kehystämästä kulttuurimaisemasta.¹³ Maunu Häyrynen korostaa sitä, miten topeliaanisessa maisemakuvastossa viljelty maaseutu nostettiin johdonmukaisesti esiin kuvittamaan luonnon kansallista raivaus- ja sivilisaatioprosessia. Tästä huolimatta itse maanviljelyn ja maaseudun köyhälistön kuvaamista esitettiin topeliaanisessa maisemakuvastossa varsin niukasti. Kuvaston pääosaan asettuivat niin vanhat asutuskeskukset kivikirkkoineen, pellottuneet historialliset taistelulentät ja luonnonkauniit pastoraalinäkymät kuin myös kartanoiden ja ruukkien muodostamat rationaaliseen taloudelliseen hyödyntämiseen viitanneet maisemakokonaisuudet.¹⁴

Kaskeaminen muodostui kuitenkin poikkeukseksi Topeliuksen ajatusmaailmassa. Se näyttäytyi Topeliukselle maanviljelyn muotona, joka edusti taantumuksellista toimintaa ja osoitusta maaseutuväestön primitiivisyydestä. Hän tuomitsi sen lyhytnäköisenä maata köyhdyttävänä työmuotona, jonka suorittaja ei vastannut vastuullisen ”Jumalan puutarhurin” ideaalia. Luontokäsityksensä pohjalta Topelius profiloitui erityisesti metsien suojelijaksi. Hänen ajatusmaa-

⁸ Topelius 1845–1852/1981, 186.

⁹ Klinge 1987, 164.

¹⁰ *Vanha kaunis Suomi* 1845–1852/1981, 183; *Maisemia Suomesta* 1987, 165.

¹¹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

¹² Vrt. esim. Suutala 1986; Tiitta 1994; Lassila 2000.

¹³ Saarela 1986, 210; Tiitta 1994, 303.

¹⁴ Häyrynen 2005, 160.

ilmansa mukaan metsien haaskauksesta koitui niin esteettisiä kuin ekologisii-kin ongelmia. Esteettisesti se johti kansallisen kulttuurin ja identiteetin kannalta tärkeiden maisemien tuhoutumiseen ja ekologisesti ilmastonmuutoksiin. Näistä jälkimmäisen Topelius näki johtavan elinolojen vaikeutumiseen, joka puolestaan johtaisi sivistyksen laskuun ja tätä kautta kansakunnan taantumukseen.¹⁵ Tässä etenkin kaskeamisen myötä realisoituvassa asiassa Topelius jakoi J. V. Snellmanin ajatuksen siitä, miten kansan alhainen sivistyksen taso ja kurjuudessa eläminen vaikuttivat ympäristön laatuun ja toisinpäin. Snellman näki esimerkiksi luonnontilaisen elämän kaskiviljelyineen ensin luontoa ja tätä kautta myös sen piirissä eläviä ihmisiä köyhdyttävänä toimintana.¹⁶

Kaskeamisen kuvallisen esittämisen tai pikemminkin sen esittämättä jättämisen suhteen Topelius sai tukea taiteen traditiosta. Työnkuvauksen marginaalista asemaa *Finland framstäldt i teckningar* -teoksessa voidaan selittää sen maisemakuvausta hallinneilla klassistisilla piirteillä. Julkaisun teoksissa esitetyt ihmisfiguurit olivat lähinnä kokonaisuutta elävöittäneitä täytehahmoja. Näissä tapauksissa hahmot edustivat pääsääntöisesti talonpoikien joutilasta maalaiselämää tai porvaristoa viettämässä vapaa-aikaansa. Tähän kuvastoon, jonka on tulkittu sisältäneen myös porvariston sievistelevää elämää kuvanneen biedermeierin piirteitä, ei kuulunut työnteon kuvaaminen.¹⁷ Tässä mielessä vallitseva taiteen traditio ja maiseman esittämisen konventiot rajasivat kaskeamisen työnkuvauksen ulos julkaisun maisemakuvauksesta.

Kokonaisuutena *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisun maisemakuvastoa voidaan luonnehtia antiikin ajoista periytyvänä pastoraalisena idyllinä, jonka harmoninen kulttuurimaisema viittasi illusoriseen ristiriidattomaan paikkaan, arkadiaan. Tätä vasten työn kuvaaminen olisi näyttäytynyt poliittiselta ja riskialttiilta aiheelta. Maatyön ja erityisesti perifeerisillä alueilla harjoitetun kaskeamisen kuvaamisen myötä olisi julkaisun maisemakuvauksiin liittynyt konnotaatioita maan omistussuhteista, työn jakautumisesta ja sen määrästä sekä yleisestä ihmisten eriarvoisuudesta.¹⁸ Työn ulosrajaamisella tai häivyttämällä maisemakuvauksista ylläpidettiin positiivista idylliä. Tässä voi olla yksi syy miksi kansakunnan yhtenäistämiseen ja kehittämiseen tähdänneessä *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa turvauduttiin jo sen ilmestyessään hieman vanhahtaneisiin taidetyyleihin.¹⁹

Analyysiaineistossa kaskeamista työnkuvauksena esitetään ensimmäisen kerran vuonna 1873 ilmestyneessä *En resa i Finland* -julkaisussa. Tässä niin ikään Topeliuksen toimittamassa maisemakuvajulkaisussa aiheen esittämisestä vastasi Berndt Lindholm teoksellaan *Kaski Iisalmella, Savossa* (kuva 2). Sama Lindholmin teos esiintyi uudelleen myös viisitoista vuotta myöhemmin julkaisussa *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta* -julkaisussa (1888). Jälkimmäises-

¹⁵ Tiitta 1994, 202–209.

¹⁶ Suutala 1986, 260–263; Lassila 2000, 73; Tiitta 1994, 126–128.

¹⁷ Ks. esim. Klinge & Reitala 1987.

¹⁸ Vrt. esim. Barrell 1980.

¹⁹ Klinge & Reitala 1987; ks. myös luvun 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston tulkintahorisontit alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

sä on kyse *En resa i Finland* -kirjan loppuunmyyntiä paikkaamaan syntyneestä julkaisusta, joka sisälsi muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta edeltäjänsä kuvamateriaalin, mutta uudet Karl Gustaf Samuel Suomalaisen kirjoittamat tekstit.

On merkille pantavaa, että Lindholmin teoksesta lähtien kansallisessa maisemakuvastossa esitetyn kaskeamisen visuaalinen järjestys on perustunut kaskenvierttoon eikä muihin kaskeamisen työvaiheisiin. Rajausta on siis tietoista ja painottaa kaskeamisen työläintä ja vaativinta vaihetta, jossa palavia puunrunkoja vieritettiin (vierrettiin) puuttomille alueille tasaisen tuhkakerroksen aikaan saamiseksi.



(kuva 2) Berndt Lindholm: *Kaski Iisalmella, Savossa* (1873)²⁰

En resa i Finland -julkaisun tekstissä Topelius jatkoi *Finland framstüldt i teckningar* -teoksesta tutulla kaskeamisen tuomitsemisella:

Harmaa kipunansekainen savu nousee metsäiseltä mäeltä tuolla lammin rannalla ja peittää, tuulosessa kieriskellen, takana seisovat puut näkymästä. Räiskyvä tuli tupruttelee, liekki liehahtelee kantoista kivikköä myöten, mustaten kanervan varret juuriin saakka. Mitä tää tarkoittaa? Vihollinenkos se on vai ystävä?²¹

Lindholmin teoksessa esitettyjen tapahtumien ja kaskeamisen kuvailujen jälkeen Topelius nosti esiin kysymyksiä, joista paljastui hänen epäluuloisuutensa viljelytekniikan turvallisuudesta:

Mutta onko täällä sentään täysi turva? Kuka takaa ettei raju-ilma ole kätöksä noiden pilvien povessa, joka on paisuttava viattoman liekin turmiolliseksi, saloa tuhoovaiseksi kulovalkeaksi?²²

²⁰ Kuva teoksesta *Matkustus Suomessa* 1873/1984, 89.

²¹ Topelius 1873/1984, 88.

²² Topelius 1873/1984, 88–90.

Tämän lisäksi Topelius ilmaisi mielipiteensä kaskeamisesta ja sen rationaalisuudesta:

Tämmöistä on kaskenviljelys, joka täällä Suomessa joka paikassa on ollut säännöllisen maanviljelyksen alkuna, ja joka vielä nytkin on tavallinen monessa maamme osassa. Kasken polttaminen on paimentolaisen maanviljelystä semmoisessa maassa, missä metsällä ei ole mitään arvoa; mutta se ei sovi yhteen korkeamman viljelyksen kanssa, ja missä semmoinen jo on alulla, siellä kasken poltto on hävittelemistä. Muuten niin ihanassa Savonmaassa rasittaa silmää yhä pitkä sarja aivan autioita, varsin kasvamattomia harjuja ja mäkiä, joiden hietaperä ainoastaan vaillinaisesti on peitetty harvalla, huonolla ruoholla. Attilan hevonen ei se ole, jonka kavio on nämät paikat viljattomaksi polkenut; kaskien tuli on täällä kulkenut yhä, siksi kuin kaikki viljava ruokamulta oli pois palanut. Annettuansa kaikki ravitsevat aineensa viljalle, tuhka vaan on hienona, köykäisenä tomuna, jonka tuuli lennättää pois ja sadevesi viepi mennessänsä alas harjujen rinteiltä; Monta, monta lahoovien kasvien polvikuntaa siten pitää tulla ennen kuin taas syntyy uutta ruokamultaa, ja näin jääpi kaskenpoltosta usein – ei sentään aina – polttomerkki Suomen kukoistaviin poskihin. Mutta sitä eivät miehet tuolla salomaalla ajattele. Heidän mielestänsä metsä aina vielä on vanha, arvoton este viljelijän jaloissa, ja jos sillä arvoa lienee, niin kyllä muka Jumala sen uudelleen-kasvamisesta huolen pitää. Kauemmaksi kuin kahden, kolmen viljan ottoon ei ulotu kaskenpoltajan luvunlasku.²³

Topeliuksen negatiivinen suhtautuminen kaskeamiseen ei kuitenkaan estänyt Lindholmin aiheen kuvauksen esittämistä *En resa i Finland* -julkaisussa. Kaskeamisen kuvaamisen mahdollistivat nyt suomalaisen taiteen kentällä tapahtuneet muutokset. 1870-luvulle tultaessa olivat klassismin ja biedermeierin vaikutukset väistyneet ja antaneet tilaa toiminnallista työnkuvausta korostaneelle realismille.²⁴ *En resa i Finland* edustaa murroskautta ja sen sisällössä on havaittavissa rinnakkain vielä aikaisempi klassistiseen estetiikkaan perustuva laaja-alainen, työnkuvauksen ulkoistanut maiseman esittäminen sekä uusi realismin ihmisiin ja yhteiskuntaan tarkentuva lähestymistapa. Työn kuvaamisessa tätä voidaan luonnehtia siirtymänä joutilaasta pastoraalisesta idyllistä kohti maatyötä korostavaa georgista lähestymistapaa. Käsitteenä georginen viittaa Vergiliuksen *Georgica* -teokseen (29 eKr.), joka käsitteli maanviljelijän töitä. Ville Lukkarisen mukaan käsitettä voidaan käyttää myös maalaustaiteessa erottelemaan maanviljelyksen kuvauksia huolettomista paimenelon pastoraaleista.²⁵ Laajemmin maaseudun työn kuvauksen historiaa ja siinä esiintyneitä pastoraalin ja georgisen lähestymistavan risteämiä on tutkittu brittiläisen uusmarxistisen kulttuurintutkimuksen piirissä.²⁶ Jos aikaisempi topeliaaninen maisemakuvasi tulkitaan pastoraaliin idylliin viittaavaksi ja myöhempi kuvasto realismin vaikutuspiirissä syntyneeksi georgisuutta painottaneeksi lähestymistavaksi, asettuu Lindholmin maalaus näiden taitekohtaan. Lindholmin teos edustaa maaseutumaiseman ja sen työnkuvauksessa tapahtunutta siirtymää, muttei vie-

²³ Topelius 1873/1984, 88–90

²⁴ Reitala 1989, 125. Ks. myös luvun 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston tulkintahorisontit alaluku 2.2. 1800-luvun puolivälin düsseldorfilaisen maisemakuvauksen esittämä maaseutu ja sen perintö suomalaisessa maisemataiteessa.

²⁵ Lukkarinen 2004, 49–50.

²⁶ Ks. esim. Williams 1973, Barrell 1980, Cosgrove 1993, 290–298; Helsingier 1997. Ks. myös Johdanto -luvun alaluku 1.2. Maisema ja sen kuvallisten esitysten tutkiminen.

lä niin voimakkaasti kuin seuraavien vuosikymmenten aikana syntyneissä kansallisromantiikan teoksissa. *Kaski Iisalmella, Savossa* -teoksessa työnkuvaus jää vielä maiseman taka-alalle, eikä siinä ole erityisesti korostettu työnteon raskautta.²⁷

Konkreettisena esimerkkinä muutoksesta, jonka myötä maatyöhön ja erityisesti kaskeamiseen ryhdyttiin suhtautumaan entistä positiivisemmin, toimii vuonna 1888 ilmestynyt *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta* -julkaisu. Kun Lindholmin *Kaski Iisalmella, Savossa* esiintyi tässä julkaisussa toistamiseen, erosi sen yhteyteen nyt liitetty teksti huomattavasti Topeliuksen aikaisemmista. K. G. S. Suomalaisen laatimassa uudessa tekstissä rationalismi oli karissut ja kaskeamista käsiteltiin nyt positiivisesta ja nostalgisesta näkökulmasta:

Aina kun kirkkaana poutaisena kesäpäivänä olen seisonut harjulla korkean vuoren ja ihastellen katsellut kaunista kuvaa ympärilläni, aina olen silloin mielihyvällä katsellut, kunnioituksella katsellut, siellä täällä taivaan rannassa näkyviä valkoisia kaskensavuja, katsellut kuinka ne hiljalleen kohoilevat valtavina laumoina, vihdoinkin yhtyen kesäisiin hattaroihin tahi haihtuen taivaan sineihin. Ne kertovat niin paljon menneistä, vuosisatain takaisista ajoista, nuo sakeat savupilvet; niissä on niin paljon nykyisyyttä ja niin paljon tulevaisuutta; ne tietävät niin runsaasti työtä ja ponnistusta ja hiukeä, ja ne tietävät myös niin runsaasti lepoa ja rauhaa ja nautintoa. Ilman näitä savupilviä ei lainehtisi nyt kauniissa Suomenmaassa viljavainiota, ei antaisi karu maa senkään vertaa ravintoa, minkä se antaa. Kaskenpoltto on ollut maanviljelyksen äiti meidän maassa ja on monissa paikoin vieläkin aivan välttämätön pellonviljelyksen rinnalla. Mutta mikä työ on tehty, mikä vaiva nähty, ennenkuin metsä on saatu kasvamaan viljaa! Kivestä on sydän, ja sekin tietämättömyyttä täynnä, sillä, joka sanoo Suomen talonpoikaa laiskaksi ja saamattomaksi. Käykää kerrankin tämän talonpojan luokse, ja ellette satu kaskenviertoa ja palokyntöä näkemään, niin pysähtykää johonkin kiviselle, kantoiselle aholle, niin nuo kivet ja kannot kertovat teille selvästi mitkä vaivat ja huohotukset siinä on kestäetty, ennenkuin auran kärki on saatu käymään kivien ja kantojen välissä ja maa vihdoinkin loitsittu oraalle. Ja kuunnelkaa siellä sitten kertomusta siitä, kuinka usein tämänkin vaivalla saadun laihon on halla vienyt ja pakottanut talonpojan ottamaan leipänsä männyn kuivasta kyljestä. [...]»²⁸

K. G. S. Suomalaiselle kaskeaminen esittäytyy edellä esitetyn tekstin perusteella ihanteellisena toimintana, jossa tiivistyvät suomalaisten ahkeruus ja sinnikkyys sekä ajallisesti menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus. Päällimmäisenä Suomalaisen tekstistä nousee maalaisrahvaan sankarillistaminen Runebergin ”Saarijärven Paavo” -tyyppiseksi idealistiseksi hahmoksi.²⁹ Kaskeaminen sidotaan tässä ahkeran kansan ja todellisen maatyön symboliksi. Lähestymistapa on romanttinen ja painottaa pikemminkin kansatieteellistä arkaismia kuin yhteiskuntakriittisiä kysymyksiä. Suomalaisen kuvailema kaskikansa tyytyy runebergiläisittäin köyhään kohtaloonsa, ja juuri tätä piirrettä on rakennettu tyyppilliseksi suomalaiselle kansanluonteelle.

K. G. S. Suomalaisen romanttistonostalginen lähestymistapa aiheeseen selittyy muun muassa kaskeamisen vähentymisellä. Viranomaisten ponnistelut kaskeamisen kitkemiseksi alkoivat purra 1800-luvun loppupuolella ja maanviljelytekniikkana se alkoi siirtyä yhä selkeämmin historiaan. Kansatieteellisestä

²⁷ Ks. esim. Reitala 1974, 8.

²⁸ Suomalainen 1888, 33.

²⁹ Saarijärven Paavosta, ks. Wrede 1999, 224; ks. myös Klinge 1982, 116–118.

näkökulmasta jo 1800-luvun loppupuolella nostalgiselta vaikuttanut kaskeaminen sopi näin ollen menneisyyteen tukeutuneeseen kansallisen kulttuurin rakentamisen projektiin, jossa pyrittiin löytämään mahdollisimman alkuperäisenä näyttäytyneitä suomalaisen kansan ja maiseman kuvauksen kohteita. *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta* -julkaisu ja sen tekstit ovat jääneet merkityksellään marginaaliseen asemaan suhteessa Topeliuksen toimittamiin maisemakuvajulkaisuihin. Tästä huolimatta julkaisujen vertailu kertoo, miten suhtautuminen kaskeamista kohtaan muuttui 1800-luvun lopun suomalaisessa kulttuurissa. K. G. S. Suomalainen syrjäytti tekstissään Topeliuksen romantiikan ja rationalismin synteetin ja muodosti kaskeamisesta puhtaasti romanttisen aiheen. Tässä lähestymistavassa on nähtävissä yhteyksiä kansallisromantiikkana tunnettuun suuntaukseen, joka läpäisi koko suomalaisen kulttuurikentän 1890-luvulla.

Maisemakuvajulkaisuista vuonna 1893 ilmestynyt *Suomi 19. vuosisadalla* ajoittui kansallisromantiikan kulta-aikaan.³⁰ Julkaisun kuvitustyöhön palkattiin suuri joukko suomalaisia eturivin taiteilijoita, joiden yhteisenä nimittäjänä toimi kuuluminen niin kutsutun Nuoren Suomen piiriin. Nuorsuomalaisten taiteilijoiden kansankuvauksissa korostuivat syrjäseutujen väestön ja heidän vaatimattomien elinolojensa kuvaus. Tämän myötä maatyön kuvaus nousi suosituksi aiheeksi. Riitta Konttinen on nähnyt 1890-luvun taiteeseen sisältyneessä työnkuvauksessa kaksi rinnakkaista näkökulmaa. Näistä toinen edusti toimivan maalaisympäristön ja ahkeran työn kasvattamia terveitä ja tunnollisia kansalaisia. Toinen taas näyttäytyi raatamisena ja ankarana taisteluna jokapäiväisestä leivästä.³¹ Jälkimmäisen näkökulman kuvauksessa kaskeaminen muodostui keskeisimmäksi aiheeksi.



(kuva 3) Albert Edelfelt: *Palomaa* (1893)³²

³⁰ Ks. luvun 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston tulkintahorisontit alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa.

³¹ Konttinen 2001, 238–239.

³² *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 61.

Topelius jatkoi *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa kansan elinkeinoja käsittelevässä tekstissään kaskeamisen negatiivisten piirteiden esittelyä. Kuvallisella tasolla aiheen negatiivisuutta korosti tekstin yhteyteen sijoitettu Albert Edelfeltin teos nimeltä *Palomaa*³³ (kuva 3), jossa hiiltyneet kannot ja kivet rytmittävät apeaa maisemaa.³⁴



(kuva 4) Eero Järnefelt: *Kaskenviertäjiä*³⁵

Tämä kaskeamisen kielteinen käsittely ei kuitenkaan estänyt aiheen kohoamista merkittäväksi kansallisromantiikan piirissä. Kaskiaiheen voidaan nähdä saavuttaneen läpimurtonsa kansallisessa kontekstissa juuri *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisun ja siinä esiintyneen Eero Järnefeltin *Kaskenviertäjiä* -teoksen (kuva 4) myötä. Teos lukeutuu taiteilijan toteuttamaan kaskiaiheiden sarjaan³⁶, jonka vaikutuksesta aihe vakiinnutti paikkansa kansallisromantiikan taiteessa.³⁷ Järnefeltin kaskiaiheisissa teoksissa näkyivät ranskalaisesta naturalismista imetyt vaikutteet.³⁸ Kyseiselle aikansa johtavalle taidesuuntaukselle oli tyypillistä arkipäiväisten, kaunistelemattomien ja myös rumien aiheiden kuvaaminen. Taiteellisiksi esikuviksi tässä suhteessa on nostettu muun muassa ranskalaiset taiteilijat Jean-Francois Millet (1814–1875) ja Jules Bastien-Lepage (1848–1884).³⁹

³³ Topelius 1893, 61.

³⁴ Topelius 1893, 61.

³⁵ Topelius 1893, kuvaliite.

³⁶ Tunnetuin teos Järnefeltin kaskiaiheiden sarjassa on vuonna 1893 valmistunut *Raatajat rahanalaiset/Kaski*.

³⁷ Konttinen 2001, 202–203.

³⁸ Ks. luvun 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston tulkintahorisontit alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa.

³⁹ Ks. esim. Konttinen 2001, 205.

Etenkin Millet'n taiteelle ominainen anonyymin työntekijän kuvaus on nähtävissä *Kaskenviertäjiä*-teoksessa.⁴⁰ Järnefeltin kaskikuvauksien aihepiirin ja kuvalliseen esittämiseen sisällytettyjen nyanssien myötä niistä on tehty rinnastuksia myös venäläiseen tendenssirealismiin ja Ilja Repinin (1844–1930) työläiskuvauksiin.⁴¹

Yleisellä tasolla kaskiaiheet koettiin tyypillisiksi kansallisen kulttuurin ja nuorsuomalaisen edustaman käsityksen mukaisiksi esityksiksi suomalaisuudesta. Konttisen mukaan Järnefelt itse koki kaskimaisemien edustavan alkupe räisyyttä ja puhtautta eikä hän keskittynyt aiheessa piilevien yhteiskunnallisten epätasa-arvoisuuksien pohdintaan. Järnefeltin poliittista vilpittömyyttä kaskeamisen kuvausta kohtaan voidaan tosin epäillä sen perusteella, että hänen veljensä Arvid Järnefelt lukeutui kiihkeisiin tolstoilaisiin. Aihetta laajasti tutkinut Konttinen ei näe tämän kuitenkaan vaikuttaneen Eero Järnefeltin kaskikuvauksiin, vaan painottaa niiden edustavan enemmänkin naturalismille tyypillistä toteavaa näkökulmaa.⁴²

Viimeistään Järnefeltin *Kaskenviertäjiä*-teoksen myötä kaskeaminen maaseudun työnkuvauksena siirtyi esitetyn tilan taustalta kuvaamisen keskiöön. Tämä maaseutumaiseman ja -väestön kuvauksissa tapahtunut siirtymä voidaan laajassa mielessä johtaa yhteiskunnallisten ja poliittisten ideologioiden muutokseen.⁴³ Sitäkään ei voida kieltää, että työnkuvauksen korostumisen kautta teoksissa esiintyneet hahmot alkoivat merkitä enemmän subjekteina. Niiden avulla voitiin nyt ryhtyä voimakkaammin määrittelemään maisemaa sekä siinä esiintyneiden toimijoiden suhteita luontoon ja yhteiskuntaan.⁴⁴ Havainnollisena esimerkkinä työtä tekevien subjektien luomasta viittausverkostosta toimii Järnefeltin tunnetuin kaskiaiheinen teos *Raatajat rahanalaiset/Kaski* (1893) ja siitä esitetyt lukuisat eri tavoin arvottuneet tulkinnat. Teosta on tulkittu muun muassa niin yhteiskuntakriittisenä realismina, erämaaromantiikan kuvauksena, metsäpoliittisena kommenttina kuin taiteilijan itse esittämänä olemassa olevien tosiasioiden realistisena kuvauksena.⁴⁵

Järnefeltin *Kaskenviertäjiä*-teoksessa aikaisempaa maisemakuvastoa hallinnut ja joutilasta maalaiseloa kuvannut idyllinen pastoraalisuus on nyt vaihtunut selkeästi raskasta työtä korostavaksi georgiseksi kuvaukseksi. Kaskeamiseen liittyvät konnotaatiot ohjaavat tulkintaa ja liittävät sen perifeerisen maaseudun köyhälistöön. Asetelman vaikuttavuutta korostaa teoksen etualalle sijoitettu työtä tekevä lapsi. Teoksessa esitetty työ on tulkittavissa köyhille muodostuvaksi välttämättömyydeksi, jota ilman he eivät pysty elämään. Köyhien työ

⁴⁰ Reitala 1974, 8-13; Konttinen 2001, 203-205.

⁴¹ Kallio-Visapää 1945.

⁴² Konttinen 2001, 200-208.

⁴³ Vastaavista muutoksista englantilaisen kulttuurin piirissä on kirjoittanut John Barrell (Barrell 1980, 86).

⁴⁴ Barrell 1980, 17-18; ks. myös Johdanto -luvun alaluku 1.2. Maisema ja sen kuvallisten esitysten tutkiminen, sekä siinä esitelty uusmarxistinen lähestymistapa maisematutkimukseen.

⁴⁵ Lindqvist 2002, 94-95. Teoksen vanhempia tulkintoja on kartoittanut Aimo Reitala (1974).

näyttäytyy näin ollen luonnollisena toimintana ja tämän myötä totuutena. Tämänkaltaisesta totuudellisuuden näkökulmasta kiinnostuttiin erityisesti 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun englantilaisessa maisemamaalauksessa, ja se johti epätodennäköiseksi mielletyn pastoraalin idyllin korvautumiseen työtä sekä samalla myös yhteiskunnan sosiaalisia arvoasetelmia käsittelevään georgiseen kuvaukseen. Tosin tämän siirtymän teki toden teolla näkyväksi vasta 1970-luvun kriittinen maisematutkimus.⁴⁶ Englantilaiseen asetelmaan rinnastuva todellisuuden esittämisen pyrkimys näyttää toteutuneen myös suomalaisessa maaseutumaiseman ja erityisesti kaskiaiheidien esittämisessä 1800-luvun lopulla. Tuolloin realismin ja naturalismin hengessä ryhdyttiin korostamaan yhä voimakkaammin georgiaanisia ideaaleja.



(kuva 5) I.K. Inha: *Kasken viertäjiä*⁴⁷

Kaskeamisen kuvateemassa Järnefeltin *Kaskenviertäjiä* toimii sen merkityksellimpänä ilmenemismuotona. Siinä Itä-Suomeen tai Savoan paikallistuvasta perifeerisestä agraarimaisemasta muodostetaan ranskalaisen naturalismin vaikutuksesta kulttuuriyksikkö. Teoksen myötä tapahtuu fyysisen maiseman kulttuurinen merkityksellistäminen, jonka vaikutus on nähtävissä sitä seuraavissa samankaltaisissa kaskeamisen teeman kuvallisissa esityksissä. Järnefeltin teos muodostuu näin ollen teeman kantakuvaksi, joka on synnyttänyt uusia aiheen kuvallisia esityksiä.⁴⁸

⁴⁶ Barrell 1980, 86–87; Williams 1973, Helsing 1997; ks. myös Johdanto -luvun alaluku 1.2. Maisema ja sen kuvallisten esitysten tutkiminen.

⁴⁷ Inha 1896, kuvanumero 138.

⁴⁸ Tarasti 1990, 162. Ks. myös Johdanto -osion luku 1.5. Tutkimusmenetelmä.

Kaskiteeman esittäminen jatkui maisemakuvajulkaisuissa Into Konrad Inhan vuonna 1896 ilmestyneessä *Finland i bilder* -julkaisussa. Vaikka Inhan 1890-luvun kuva-ajattelun on nähty perustuneen topeliaaniselle maisemakuvastolle⁴⁹, näkyi *Finland i bilder* -teoksessa myös häivähdyksiä uudemmasta kansallisromantiikasta. Erityisesti *Kasken viertäjiä*⁵⁰ (kuva 5) teos havainnollistaa sen, miten Inha välitti topeliaanisen kuvaston ohella niin ikään kansallisromantiikan maalaustaiteen aiheita ja tunnelmia valokuvan kielelle. Yleisellä tasolla perifeerisillä itäsuomalaisilla alueilla harjoitettu kaskeaminen näyttäytyi muinaisena ja täten kalevalaisuuteen viittaavana maanviljelytekniikkana. Näin ollen kaskiaihe lie-nee kuuluneen niihin aitokarelianistisiin kuviin ja kuvauksiin, jotka Hannes Sihvon mukaan sisältyivät *Finland i bilder* ja *Suomen maisemia* -teoksiin.⁵¹

Inhan *Kasken viertäjiä* on nähtävissä suorana jatkumoa Järnefeltin *Kasken viertäjiä*-teokselle. Vaikka henkilöhahmojen kokoonpano vaihtelee näissä kahdessa kuvassa, ne edustavat molemmat samaa työvaihetta ja jakavat samankaltaisen yhteiskuntaluokan esittämisen sekä henkilöasetelman, rytmin ja taustamaiseman. Inhan ja Järnefeltin kaskikuvausten analogisuus on johdettavissa taiteilijoiden väliseen ystävyyteen ja samankaltaiseen lähestymistapaan suomalaisesta maisemasta. He myös työskentelivät yhdessä ja tekivät muun muassa vuonna 1895 yhteisen kuvausmatkan Pohjois-Karjalaan Kolille ja Kainuuseen Vuokatille.⁵²

Kasken viertäjiä -teoksen kuvatekstissä Inha kirjoittaa kaskeamisen maantieteellisestä painottumisesta sekä sen hiipumisesta. Tekstissä on myös topeliaanisia valistuksellisia viitteitä siitä, miten kaskeaminen köyhdyttää maata:

Sitä myöden kuin maanviljelys paranee ja metsäin arvo nousee alkaa länsi- ja etelä-Suomessa kaskenpoltto vähetä, jopa jäädä unohtukseen, mutta monessa osassa Savo ja Karjalaa on se vielä tänä päivänä asukasten pääelinkeino. Näissä maakunnissa on maa jo niin moneen kertaan kaskettu, että ei liikene kunnollista metsää kaadettavaksi, vaan on enimmäkseen kaskettava puolikasvuuisia vesakoita. Semmoinen kaski palaa huonosti ja on sen vuoksi ”vierrettävä”. Tämä tapahtuu sillä tavalla, että palavia rovioita vähitellen kieritetään eteenpäin pitkin kaskea. Niistä varissut tuhka lanooitaa maan. Kuva on Enon pitäjältä läheltä Joensuuta.⁵³

Toinen esimerkki Inhan kaskikuvista on julkaistu vuonna 1925 ilmestyneessä *Suomen maisemia* -teoksen uudessa laitoksessa. Ensimmäinen laitos julkaistiin 1909 ilman kuvia. Kokonaisuutena *Suomen maisemia* edustaa Inhan tuotannossa yhä voimakkaampaa tukeutumista romantiikkaan ja ihanteellisen menneisyyden tavoitteluun. Tästä huolimatta Inha kirjoittaa jo vuonna 1893⁵⁴ otetun kuvan (kuva 6) yhteyteen liitettyssä tekstissä hyvin samaan sävyyn kuin edellis-

⁴⁹ Kajander 1981, 49–52. Myös Klinge ja Tiitta ovat korostaneet topeliaanisen maisemakuvaston jatkuneen Inhan tuotannossa (Klinge 1987, 7–11; Tiitta 1994, 324–325).

⁵⁰ *Finland i bilder* 1896, kuva nro 138.

⁵¹ Sihvo 2003, 301.

⁵² Vuorenmaa & Kajander 1981, 29.

⁵³ Inha 1896.

⁵⁴ Mäkinen 1988, 348.

sä *Finland i bilder* -julkaisussa. Tekstissä kaskeaminen tunnustetaan perifeeristen seutujen ja sen köyhän väestön elinkeinoksi ilman suurellista glorifiointia:

Matkailija on nyt piintyneimmän ahoviljelyksen oikealla kotiseudulla. Alkukesällä pölyyää joka puolella kaskisavuja. Sen samaisen vaarankin rinteillä, jolla seisoo, hän tapaa rahavasta nokisena ja hikisena vierittämässä kivistä rinnettä pitkin palavia risukimppuja. Maat on jo niin moneen kertaan kaskettu, että täytyy kaataa nuorta vesakkoa ja lepikköä ja vierittää näitä risuja maata pitkin, moinen kaski kun ei muutoin pala. Kaikkiällä, miten pitkälle silmä kantaneekin, näkee sen vuoksi ahomaita, missä vielä aivan paljaita kivikoita, missä nuorena pensaikkona, missä jo kaskikelpoisena vesakkona. Talot ovat pieniä, vainiot vähäpätöisiä, ja minnepä täällä vainiota tekisikään? Kivi paistaa vastaan joka puolelta. Pelto on vain leivän apuna. Nuo ahotut rinteet ovat Enon miehen varsinaiset viljelykset. Ennen täällä lienee eletty hyvin. Nykyään on rahvas köyhää. Mutta useat kauneimmista kansanlauluistamme ja -sävelistämme ovat syntyneet juuri näissä maisemissa.⁵⁵



(kuva 6) I. K. Inha: *Kaskenviertoa Kaltimovaaralta* (1893/1925)⁵⁶

Kaskeamisen teeman kuvaaminen jatkui Järnefeltin ja Inhan hengessä analyysi-aineistoon sisältyneissä 1930-luvun lopun maisemakuvajulkaisuissa. Esimerkkinä oleva Eino Mäkisen valokuva (kuva 7) esiintyi vuonna 1939 ilmestyneessä *Suomi ja suomalaiset* -julkaisussa.⁵⁷ Kuva on otettu kansatieteellisen *Isiemme työt* -elokuvaosaston kuvausten yhteydessä. Kyseessä on vuonna 1937 Pohjois-Savossa kuvattu *Kaskisavun mailta* -elokuva, jossa esitetään kaskeamista perinteisin menetelmin. Elokuvan ja sen kansatieteellisen näkökulman myötä kuvassa on vahva lavastuksen tuntu, joka ulottuu kaskeajien käyttämiin tekniikoihin, välineisiin ja vaatetukseen. Kuvan ihmiset voidaan esimerkiksi vaatetuksensa puolesta rinnastaa Järnefeltin teosten henkilöahmoihin. Myös figuureiden anonyymi kuvaus jatkuu naturalismin ja Millet'n hengessä. Kokonaisuudessaan Mäkisen kuva luo hyvin romanttisen ja ajattoman näkökulman aiheen esittämi-

⁵⁵ Inha 1925/1988, 122–123.

⁵⁶ Inha 1925/1988, 122.

⁵⁷ *Suomi ja suomalaiset* 1939, 62.

seen. Tämän lisäksi kuvatekstissä kirjoitetaan, että ”Karjalan saloseuduilla on kaskiviljelys vielä paikoitellen käytännössä”.⁵⁸ Vaikka pienimuotoista kaskeamista harrastettiin syrjäseuduilla aina 1940-luvulle saakka, muodostaa julkaisun kuvateksti jokseenkin harhaanjohtavan käsityksen Suomessa vuonna 1939 harjoitetun kaskeamisen mittakaavasta.



(kuva 7) Eino Mäkinen (1939)⁵⁹



(kuva 8) Aho & Soldan (1939)⁶⁰



(kuva 9) Aho & Soldan (1939)⁶¹



(kuva 10) Aho & Soldan (1954)⁶²

Niin ikään vuonna 1939 ilmestyneessä *Kuva-Suomi* -julkaisussa esitetään myös kaskeamista (kuva 8). Teoksen kuvateksti ”Vielä tänään – kaskenviertäjä Savon sydänmailla”⁶³ antaa mahdollisuuden kahtalaiseen tulkintaan. Toisaalta ”Vielä

⁵⁸ *Suomi ja suomalaiset* 1939, 62.

⁵⁹ *Suomi ja suomalaiset* 1939, 62.

⁶⁰ *Kuva-Suomi* 1939, 11.

⁶¹ *Kuva-Suomi* 1939, 42.

⁶² *Meidän maa* 1954, 612.

⁶³ *Kuva-Suomi* 1939, 11.

tänään” viittaa hämmästelevään asenteeseen ja siihen, että kehittyneessä modernissa yhteiskunnassa voi vielä esiintyä tämänkaltaista toimintaa. Toisaalta taas teksti voidaan ymmärtää niin, että suomalaiskansalliseen identiteettiin ja kulttuuriin liitetty kaskeamisen traditio on vielä juuri ja juuri hengissä. Jälkimmäisen tulkinnan mukaan aiheen kuvaaminen värittyy nostalgiseksi, tietystä mielessä samankaltaiseksi kansatieteelliseksi arkaismiksi, josta kiinnostuttiin ensimmäisen kerran 1880-luvun lopulla kaskeamisen marginalisoitumisen myötä.

Mikäli analyysiaineistossa esiintyvän kaskeamisen teeman yhteyteen liitetään myös kydötys, jatkuu aiheen esittäminen *Kuva-Suomi* (1939) (kuva 9) ja *Meidän maa* (1954) (kuva 10) julkaisuissa. Kummassakin tapauksessa on kyse Aho & Soldan -parivaljakon teoksista. Kuvien esittämässä kydötyksessä on kyse tulen avulla aikaan saadusta maanmuokkauksesta, jota Suomessa harrastettiin etenkin Pohjanmaalla. Kun kaskeamisessa poltettiin ainoastaan kasvillisuutta, kydötyksessä poltetaan myös päällimmäinen turpeesta ja mullasta koostunut maakerros. Maaperän köyhtymisen kannalta kydötystä on pidetty kaskeamista tuhoisampana viljelytekniikkana.⁶⁴



(kuva 11) Matti A. Pitkänen
Luonnonkaunis Suomi (1977)⁶⁵



(kuva 12) Matti A. Pitkänen
Finnland in Bildern (1978)⁶⁶

Kummassakin kuvassa esiintyvä henkilöahmo näyttää ruumiinrakenteen, asennon ja vaatetuksen puolesta samalta mieheltä. Myös kuvista välittyvä säätily ja taustamaisema viittaavat siihen, että kuvat on otettu samaan aikaan. Vuoden 1939 julkaisun kuvatekstissä: ”Pohjalainen isäntä kytöä sytyttämässä”⁶⁷ teos paikannetaan Pohjanmaalle. Toisessa, vuoden 1954 julkaisussa esiintyvän kuvan yhteydessä on teksti: ”Kytösavun aukeilla mailla...”⁶⁸, joka viittaa Heikki Klemetin säveltämään ja sanoittamaan *Vilppulan urhojen muistolle* -marssilauluun. Kuvan sijoittaminen julkaisussa Etelä-Pohjanmaata käsittelevään lu-

⁶⁴ Wilmi 2003, 161.

⁶⁵ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 291.

⁶⁶ *Finnland in Bildern* 1978, kuvanumero 118.

⁶⁷ *Kuva-Suomi* 1939, 42.

⁶⁸ *Meidän maa* 1954, 612.

kuun sekä kuvatekstin suojeluskuntiin liittyvän laululyriikan johdosta teos on niin ikään yhdistettävissä Pohjanmaahan. Lisäksi kuvissa esiintyvän miehen vaatetus etenkin hatun osalta viittaa traditionaaliseen pohjanmaalaiseen asusteeseen. Perinteinen maanviljelymuoto, taustamaisemasta ulosrajatut kehitykseen viittaavat tekijät sekä anonyymi tummanpuhuva työläishahmo tekevät kuvista ajattomia, joskin *Meidän maa* teoksen kuvateksti liittyy sen kansalaisso- dan historialliseen kontekstiin. Tietystä ajattomuudesta todistaa myös se, että samoista sessioista olevia kuvia on voitu käyttää erillisissä julkaisuissa 15 vuoden marginaalilla.

Kydötyksen ohella olkien poltto tuliperäisenä maanviljelyn muotona on mahdollista liittää osaksi kaskeamisen teemaa. Tämä toimii yhteisenä nimittä- jänä kolmelle analyysiaineistoon lukeutuvalle kuvalle. Näistä kaksi ensimmäis- tä ovat Matti A. Pitkäsän ottamia ja ne ovat julkaistu teoksissa *Luonnonkaunis Suomi* (1977)⁶⁹ (kuva 11) ja *Finnland in Bildern* (1978)⁷⁰ (kuva 12). Kolmantena esimerkkinä on Pentti Valmuseen kuva nimeltä *Olkien polttaja Sulvassa* (kuva 13), joka on julkaistu vuonna 1978 teoksessa *Finlandia*⁷¹.



(kuva 13) Pentti Valmuseen: *Olkien polttaja Sulvassa* (*Finlandia* 1978)⁷²

Luonnonkaunis Suomi -julkaisussa olkien polttoa esittelevä Matti A. Pitkäsän ku- va on sijoitettu kirjan viimeiseen lukuun: *Ihminen ja muuttuva maisema*.⁷³ Luvun kuvissa ja teksteissä korostuu luonnonsuojelullinen näkökulma, ja siinä esitetyt sisällöt viittaavat pääsääntöisesti ihmisen luontoa tuhoavaan toimintaan.⁷⁴ Tä-

⁶⁹ Suominen 1977, 291.

⁷⁰ *Finnland in Bildern* 1978, kuvanumero 118.

⁷¹ *Finlandia* 1978, 98–99.

⁷² *Finlandia* 1978, 98–99.

⁷³ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 280–295.

⁷⁴ Luonnonsuojelun korostuminen ihmisen toiminnan negatiivisten puolien kuvauk- senkautta on tyypillistä 1970-luvulla ilmestyneille maisemakuvajulkaisuille, ks. lu- vun 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ala- luku 2.6. Maaseutu 1970-luvun ympäristötietoisessa maisemakuvastossa.

hän yhteyteen liitetyt kuvat ovat mustavalkoisia, vaikka muu julkaisun kuvamateriaali koostuu värikuvista. Kyseisellä ratkaisulla on mitä ilmeisimmin haluttu korostaa kuvamateriaaliin sitoutuvia negatiivisia aspektoja. Teuvo Suominen kirjoittamassa tekstissä oljen poltto on rinnastettu kaskeamiseen. Suominen liikkuu Topeliuksen jalanjäljillä tuomitessaan olkien polton ei-järkevänä toimintana. Hän perustelee olkien polton haitallisuuden pellon eloyhteisöä ja tätä kautta maaperää köyhdyttävänä tekniikkana. Tämän ohella Suominen mainitsee myös olkien polttamisen mahdollisena energianlähteenä, sillä koko olkisaatoa ei välttämättä tarvita pellon humusasteen säilyttämiseen.⁷⁵ 1900-luvun puolivälin jälkeen virinneessä luonnonsuojeluliikkeessä on yleisesti ottaen nähtävissä samankaltaista luonnon kestävyteen tähtääviä linjauksia kuin Topeliuksen ajattelussa.⁷⁶

Finnland in Bildern -julkaisussa olkien poltto esitetään sitä vastoin neutraalimmin ilman tekstin tasolla tapahtuvaa negatiivista assosiointia.⁷⁷ *Finlandia* -julkaisussa Pentti Valmunen palaa aiheen esittämisessä taas lähemmäs järnefelttiläistä kuvaustapaa. Hänen teoksessaan *Olkien polttaja Sulvassa* korostuu raskas työn tekeminen ja Millet'n kaltainen anonyymi työläisen kuvaaminen. Valmusen kuva osoittaa sen, miten kansallisessa kontekstissa ikonisoitunut aihe jatkuu kansallisen maisemakuvaston piirissä vuosikymmenestä toiseen, muuttuen hetki hetkeltä myyttisemmäksi.

Ihmisen ja luonnon yhteispeli: hevonen peltotöissä

Peltotöillä tarkoitetaan tässä yhteydessä pellon raivaamista, kyntämistä ja kylvämistä joko hevosen tai koneen voimin. Sisällöltään erilaiset työvaiheet on esitetty aineistossa kuitenkin suhteellisen samassa muodossa, jonka seurauksena peltotyöt käsitellään tässä analyysissä yhtenä teemana. Pääpiirteissään peltotyö jakaantuu tässä kahteen kokonaisuuteen, joista ensimmäinen käsittelee hevosella tehtyjä ja toinen koneellisesti tehtyjä peltotöitä.

Suomalaisen taiteen historiassa on joitakin ikoniseen asemaan nousseita teoksia, jotka kuvaavat pääasiallisena aiheenaan hevosella tehtyä peltotyötä. Aihe on länsimaisessa taiteessa tuttu jo keskiaikaisista kalenterikuvista ja se nousi suosituksi kuvauksen kohteeksi erityisesti 1800-luvun loppupuolen naturalismin myötä.⁷⁸ Suomalaisessa taiteessa vasta Akseli Gallen-Kallelan vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyyn tekemä fresko *Ilmarinen kyntää kyisen pellon* (kuva 14, luonnos) ja sen toisinto Kansallismuseossa (kuva 15), voidaan mieltää keskeisiksi aiheen kuvallisiksi esityksiksi.⁷⁹ Robert Wilhelm Ekman oli tapaillut kyisen pellon kyntö -aihetta vuonna 1861 *Kalevalaa* käsittelevässä piirrosarjas-

⁷⁵ Suominen 1977, 291.

⁷⁶ Ks. luvun 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁷⁷ *Finnland in Bildern* 1978, kuvanumero 118.

⁷⁸ Ks. esim. Hourihane 2007; Weisberg 2010; Gunnarsson 1998, 161.

⁷⁹ Gallen-Kallelan teoksesta on myös öljyväreitoisinto vuodelta 1916.

saan⁸⁰, mutta vasta Gallen-Kallelan fresko muodostui niin tunnetuksi, että se voidaan mieltää hevosella tehdyn peltotyö -teeman kantakuvaksi.



(kuva 14) Akseli Gallen-Kallela: *Ilmarinen kyntää kyisen pellon* (luonnos, guassi paperille ajoittamaton)⁸²



(kuva 15) Akseli Gallen-Kallela: Kansallismuseon freskot (osa) *Ilmarinen kyntää kyisen pellon* (1928)⁸¹

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa suomalainen yhteiskunta eli suurten mullistusten aikaa, joka kohdistui myös maaseutuväestöön ja heidän harjoittamaansa maatalouteen. Maatalouskysymyksestä muodostui monitahoinen kokonaisuus, johon oli vaikea löytää yksinkertaisia vastauksia. Teppo Vihola on nostanut yhdeksi keskeiseksi ongelmaksi maatalouden ja maatalousväestön aseman yhteiskunnassa, jonka perusrakenne oli muuttunut teollistumisen ja kasvavan kaupungistumisen myötä. Erityisesti talonpoikien ja teollisuuden työläisten väliset erot sosiaalisessa asemassa aiheuttivat keskustelua. Eroavaisuutta näiden välillä ilmeni niin työn johtamisessa kuin palkan saamisen käytännöissä. Lisäksi maaseutua mullisti vuosisatojen kuluessa kehittynyt oma yhteiskunnallinen ongelma, jossa maatalous oli jakaantunut kahteen erilliseen leiriin: maata omistavaan itsenäiseen talonpoikaistoon ja maata omistamattomaan vuokratilijäväestöön sekä maattomiin maatyöläisiin.⁸³ Maatalousväestön jakautuminen kärjistyi torpparikysymyksessä ja sen erilaisissa ratkaisuyrityksissä, joilla oli suuri merkitys esimerkiksi kansalaissodan sosiaalisiin taustoihin.⁸⁴

⁸⁰ Ks. osoite: <http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=A+I+457%3A37>

⁸¹ Kuva osoitteesta: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kansallismuseo_Gallen-Kallelan_freskot.jpg

⁸² Kuva osoitteesta: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ilmarinen_ploughing_the_Viper-field_study.jpg

⁸³ Vihola 2004, 135-137.

⁸⁴ Peltonen 2004, 217-257.



(kuva 16) Matti Nurmi: *Kyntämässä* (1933)⁸⁵

Kuvallisessa esittämisessä nimenomaan työnkuvaukset kantoivat poliittisesti latautuneimpia konnotaatioita. Mitä raskaamman työ kuvaamisesta oli kyse, sitä suuremmalla todennäköisyydellä sen sisältöjen tulkinnoissa voitiin ajautua myös esimerkiksi maatalouden epäkohtien kommentointiin. Nämä seikat tekivät maataloustyöstä poliittisesti herkän aiheen. Näin voi ainakin päätellä siitä, että raskasta maatyötä esitettiin varsin vähän suomalaisessa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taiteessa. 1800-luvun lopussa tunnetuimmat maatyötä esittäneet teokset kuvasivat kaskeamista. Vaikka kaskeamisen kuvaamista tulkittiin myös poliittisesti, nähtiin aihe kuitenkin pääsääntöisesti nostalgisena ja alkupe räisenä pidetyn suomalaisuuden symbolina. Suomalaisessa taiteessa tehtiin kepeää kiireettömyyttä ja yhteisöllisyyttä korostaneita elon- ja heinänkorjuu -kuvauksia, mutta esimerkiksi hevosella tehtyä peltotyötä ei juuri kuvattu edellä esitettyjen *Kalevala* -aiheiden lisäksi. Lähtökohtaisesti hevosella tehty peltotyö rinnastui kaskeamisen kaltaiseen raskaaseen työhön, mutta kiinnittyi voimakkaammin 1800- ja 1900-lukujen taitteen agraarisen yhteiskunnan arkeen, kuin jo tuolloin menneisyyden maatalouteen lukeutunut kaskeaminen. Tämä voi olla myös keskeinen syy hevosella tehdyn peltotyön vähäiseen kuvaamiseen suomalaisen kultakauden taiteessa.

Analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa hevosella tehdyn peltotyön kuvaaminen alkoi vakiintua 1930-luvulta lähtien agraarinationalististen virtausten seurauksena ja lisääntyi edelleen jälleenrakennuskaudella 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla.⁸⁶ Kansalaissodan jälkimainingeissa suomalaisen yhteiskun-

⁸⁵ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

⁸⁶ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluvut 2.4 Agraarinationalismi ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa sekä 2.5. Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.

nan perusta kiinnitettiin maaseutukulttuuriin, jonka keskeisenä elementtinä toimi työtä pelkäämätön talonpoika. Tämän myötä maatyöllä ryhdyttiin ilmentämään koko kansakuntaa.

Populaareissa maaseutumaiseman kuvauksissa pelkkää hevosaihetta esitettiin varsin vähän, mutta työkuvastoon liitettynä hevosesta rakentui luonnollinen osa maaseutumaisemaa.⁸⁷ Varsinkin kyntöaihe on yleismaailmallinen ja siinä korostuvat luonnon, hevosen ja ihmisen yhteys. Kyntäjän tekemä työ on keskeisessä asemassa maanviljelyssä ja tätä kautta kansallisen olemassaolon sekä hyvinvoinnin perustana. Tässä mielessä aiheeseen sitoutuu voimakas yhteisöllinen sisältö.⁸⁸ Hevosella tehdyn peltotyön kuvastossa ahertaa pääsääntöisesti naturalismin taiteesta tuttu anonyymi ja usein myös kasvoton mies, jonka työnteon intensiteetti eroaa elon- ja heinäkorjuun harmonisen kepeästä kiireetömyydestä.



(kuva 17) Aho & Soldan (1939)⁸⁹

Jälleenrakennuskaudella sodasta selviytynyt kansakunta jatkoi olemassaoloaan itsenäisenä rakentaen sisukkaasti uutta tuhoutuneen tilalle. Tässä propagandistisessa projektissa hevosella tehdyn peltotyön kuvalliset esitykset alkoivat symboloida yleisesti Saarijärven Paavon jalanjäljissä kulkevia sisukkaita suomalaisia. Jälleenrakennuskauden poliittisessa tilanteessa menneisyyteen ja perinteesseen nojannut idyllinen kuvasto ei enää riittänyt. Maisemakuvastoon kaivattiin nyt raakaa työntekoa, joka kuvasti kansakunnan kollektiivista työteliäisyyttä, kehitystä ja sitoutumista maahan. Hevosella tehdyt peltotyöt kuten pellon rai-

⁸⁷ Vrt. esim. Otso Kantokorven huomio siitä, miten suomalaisessa realistissävyisessä maalaustaiteessa hevonen esiintyi ilman suurempaa symboliarvoa arkisena ja luonnollisena osana maisemaa (Kantokorpi 2006, 30–31).

⁸⁸ Haavikko 2003, 139–140.

⁸⁹ *Kuva-Suomi* 1939, 39.

vaaminen, kyntäminen, kylväminen ja elonkorjuu kuvastivat konkreettisesti näitä pyrkimyksiä.

1930-luvun lopulta 1950-luvulle asti hevosella tehtyyn peltotyöhön liitettiin voimakas uudisraivaajaetos, joka vahvisti aiheen merkitystä. Jos sortovuosien aikana luodut kaskeamisen kuvaukset viittasivat poliittisella tasolla sitkeään, mutta ylivoiman edessä apeaan kansaan, oli uudisraivaajakuvastossa sama sitkeys jalostunut ja muokkaantunut tulevaisuuteen voimakkaasti nojautavaksi optimistisuudeksi. Optimistinen tunnelma ilmenee kuvissa poutasäänä ja päättäväisenä työntekona. Hevosella tehtyjen peltotöiden kuvauksissa esitetään raskasta työtä, mutta niistä puuttuu kaskeamisen kuvista huokuva epätasavertainen kurjuus ja raataminen. Etenkin 1930-luvulla hevosella tehty peltotyö viittasi omaan aikaansa ja tätä kautta kehitykseen kun taas kaskeaminen edusti historiallista menneisyyttä. 1940- ja 1950-luvuilla yleistynyt maatalouden koneellistuminen muutti asetelmaa ja monissa teoksissa pienimuotoisella pellolla kuvattu mies ja hevonen -yhdistelmä alkoi näyttäytyä yhä enemmän viittauksena perinteisiin ja romanttiseen menneisyyteen sekä myös naturalismin kuva-perinteeseen.⁹⁰ Tämän pohjalta kuva-aihe sai syvyyttä ja kutoutui merkittäväksi osaksi suomalaisen maaseutukulttuurin kuvallisen esittämisen traditiota.



(kuva 18) Aho & Soldan (1939)⁹¹



(kuva 19) Aho & Soldan (1939)⁹²

Hevosella tehty peltotyö -teema palautuu kahdella tasolla kantakuvaansa, Akseli Gallen-Kallelan teokseen *Ilmarinen kyntää kyisen pellon*. Ensinnäkin analyysiaineiston sisältämissä teeman kuvauksissa vallitsevana aiheen esittämisen muotona on Gallen-Kallelan teokseen rinnastuva takaviistosta kuvattu peltotyö. Kyseisen muodon toistuminen voidaan johtaa kantakuvan luomaan kuvallisen esittämisen traditioon, mutta myös kuvateemaan sitoutuvaan kehitykseen ja tulevaisuuteen kurkottavaan optimismiin. Työn kuvaaminen takaviistosta aset-

⁹⁰ Ks. esim. Weisberg 2010, 44–81.

⁹¹ *Kuva-Suomi* 1939, 46.

⁹² *Kuva-Suomi* 1939, 12.

taa katsojan kyntäjän asemaan luoden dynaamisen eteenpäin suuntautuvan sommitelman. Tämänkaltaisessa kuvaamisessa korostuu työn tekeminen ja sen tulokset sekä toisaalta myös naturalismin taiteelle ominainen työntekijän anonymiteetti.

Kuvateemassa korostuvat pellon raivaaminen, kyntäminen ja kylväminen elonkorjuun jäädessä taka-alalle. Tämä on mahdollista liittää niin Gallen-Kallelan teoksen synnyn aikaisen ensimmäisen sortokauden kuin jälleenrakennuskaudenkin uutta alkua painottavaan tematiikkaan. Tähän Suomen ja Venäjän/Neuvostoliiton väliseen suhteeseen kiinnittyy myös toinen yhtäläisyys Gallen-Kallelan teoksen ja hevosella tehdyn peltotyö -teeman välillä. Gallen-Kallelan Pariisin maailmannäyttelyyn maalaama fresko sisälsi voimakkaan poliittisen sisällön, joka kohdistui Venäjää ja keisarivaltaa vastaan. Teoksessa esitetyt punaiset, valkoiset ja siniset käärmeet viittasivat Venäjän lippuun ja yhden käärmeen päähän kuvattu kruunu keisariin. Freskossa puhtautta ja oikeutusta symboloiviin valkeisiin vaatteisiin pukeutunut Ilmarinen työsti valkoisella hevosellaan peltoa vaarallisista käärmeistä piittaamatta. Teos kertoi erityisesti voimakkaasta ja urheasta sortajia pelkäämättömästä kansakunnasta.⁹³ Vaikka Talvi- ja Jatkosotaa ei voida rinnastaa 1800- ja 1900- lukujen taitteen sortokausiin, leimasi kumpaakin aikakautta pelon ilmapiiri, jossa Suomen autonominen asema ja sittemmin itsenäisyys olivat uhattuina. Tässä mielessä jälleenrakennuskaudella lisääntyneissä hevosella tehdyn peltotyön kuvallisissa esityksissä on mahdollista nähdä yhteys teeman kantakuvaan ja sen sisältämiin poliittisiin viittauksiin.

Kuvassa 18 esitetty heinien kokoaminen hevosvetoisella haravakoneella lukeutuu kuvateemalle harvinaisiin elonkorjuuseen liittyviin teoksiin. Kuvassa toistuu kuitenkin teemalle vallitseva takaviistosta kuvatun työnteon muoto.

Kuvien 19 ja 20 kuvateksteissä toistuvat uudisraivaukseen viittaavat sisällöt. Kuvan 19 tekstissä kirjoitetaan: ”Sisua ja sitkeyttä vaaditaan mieheltä korvesta peltoa avatessa.”⁹⁴ Kuvan 20 kuvatekstissä liikutaan samoilla linjoilla kuin edellisessä: ”Uudisraivaajan työ vaatii suomalaista sisua ja tarmoa.”⁹⁵

Kuvan 21 yhteydessä kirjoitetaan peltotöiden haastavuudesta ja viitataan runebergiläiseen kärsivälliseen luonnon kanssa taisteluun: ”Karummalla maaperällä viljeleminen vaatii taitoa ja kärsivällisyyttä, mutta sitä ei puutu Saarjärven Paavon jälkeläisiltä.”⁹⁶

Matti Poutvaaran kuva 22 jatkaa jälleenrakennuskaudelle ajoittuvaa uudisraivaajakuvastoa. Kuvan yhteydessä oleva teksti koostuu Jaakko Juteinin *Laulu Suomessa* teoksen lyriikasta:

⁹³ Haavikko 2003, 186.

⁹⁴ *Kuva-Suomi* 1939, 12.

⁹⁵ *Suomi ja suomalaiset* 1939, 63.

⁹⁶ *Suomi kuvina* 1946.

Suomen poika pellollansa työtä tehdä jaksapi, korvet kylmät voimallansa perkailee hän pelloksi. Hän on rakas, rauhallinen, mies sodassa miehuullinen.⁹⁷

Toisessa saman julkaisun kuvassa (kuva 23) toistuu uudisraivaajamentaliteetti nyt Satakunnanlaulun lyriikan säestämänä:

Täällä muinoin töin ja toimin raatoi rauhan mies, luonnon voitti loitsuvoimin, synnyt syvät ties. Kotipelto kasvun kantoi, raatajalle onnen antoi lämmin kotilies.⁹⁸



(kuva 20) Pietinen: *Uudisraivaaja* (1939)⁹⁹



(kuva 21) *Suomi kuvina* 1946¹⁰⁰

Kummatkin edellä mainitut kuvat ja niiden yhteyteen liitetyt tekstit korostavat suomalaisen kansan yhteyttä luontoon, josta saavutetaan voitto työntöön avulla. Tämänkaltainen runebergiläinen ajatusmalli nousi uuteen kukoistukseen nimienomaan jälleenrakennuskauden työtä glorifioineissa maisemakuvajulkaisuissa. Kuvallisissa esityksissä juuri hevosen avulla tehty työ kiinnittää maatyöläiset tiukemmin osaksi luontoa ja isänmaata sekä tekee työstä raskaampaa ja näin ollen arvostetumpaa kuin koneellisesti tehty vastaava työ.

⁹⁷ *Oi kallis Suomenmaa* 1951, 16–17.

⁹⁸ *Oi kallis Suomenmaa* 1951, 31.

⁹⁹ *Suomi ja suomalaiset* 1939, 63.

¹⁰⁰ *Suomi kuvina* 1946.



(kuva 22) Matti Poutvaara: *Uutisraivaus* (1951)¹⁰¹

Kuvan 25 tekstissä on käytetty Eino Leinon runon *Taas kotona*¹⁰² toista säettä:

Minä käyn kuni kyntäjä pellollaan sydän täynnä ja rinnassa rauha. Taas mennyt on talvi ja tullut on suvi uusi ja lämmin ja lauha. (Eino Leino)¹⁰³

Niin toinen säe kuin runo kokonaisuudessaankin sopii jälleenrakennuskauden tematiikkaan käsitellessään kotia, uutta alkua ja taistelun kautta saavutettavaa palkintoa.



(kuva 23) Matti Poutvaara (1951)¹⁰⁴

¹⁰¹ *Oi kallis Suomenmaa* 1951, 17.

¹⁰² Runo sisältyy Eino Leinon runokokoelmaan *Sata ja yksi laulua* (1898).

¹⁰³ *Suomen kuva* 1948, 44.

¹⁰⁴ *Oi kallis Suomenmaa* 1951, 30-31.

(kuva 24) Urho A. Pietilä (1996)¹⁰⁵(kuva 25) Aho & Soldan (1948)¹⁰⁶(kuva 26) Aho & Soldan (1948)¹⁰⁷

Kuvien 26 ja 27 teksteissä toistuvat Aho & Soldan -parivaljakolle tyypillinen yksityiskohtainen työvaiheiden selostus, joissa on mukana myös uudesta alusta henkivä tunnelma. Kuvan 26 yhteydessä olevassa tekstissä kirjoitetaan:

Syksyllä kynnettyjen peltojen multakerros hienonnetaan keväällä erilaisilla äkeillä kylvökuntoon. Maamiehillä on kiire: toukotyöt on suoritettava loppuun ennenkuin kevätkestaus ehtii haihtua maasta, mutta toisaalta ei muokkausta ja kylvöä voida suorittaa ennenkuin kirsi on sulanut ja liikavesi poistunut.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Suomi* 1996, 82.

¹⁰⁶ *Suomen kuva* 1948, 44.

¹⁰⁷ *Suomen kuva* 1948, 105.

¹⁰⁸ *Suomen kuva* 1948, 105.



(kuva 27) Aho & Soldan (1948)¹⁰⁹

Kuvan 27 yhteydessä kirjoitetaan puolestaan seuraavasti:

Kevätviljan kylvö suoritetaan heti pintamuokkauksen jälkeen. Kylvökoneen vantaat piirtävät tuoreeseen multa vakojaan ja peittävät siemenen maamon poveen. Poutahaukan äänetön varjo liittää valtaojan yli.¹¹⁰

Vaikka suomalaisen maaseutukulttuurin sukupuolien välisessä työnteossa esiintyi joustoa¹¹¹, ja etenkin naiset tekivät myös perinteisesti miehille ominaisiksi miellettyjä töitä, edustaa kuva 28 harvinaista esimerkkiä. Analyysiaineistossa hevosella tehty peltotyö on määritynnyt lähes täysin miesten tekemäksi. Huhtalan teos asettuu valtavirtaa vastaan ja sen kuvatekstissä korostetaan, joskin pienellä vähättelyllä varustettuna, Pohjanmaan naisten kykyä tehdä raskaita maatöitä:

Vainoaikoina ja länteen suuntautuneen siirtolaisuuden johdosta on Pohjanmaan nainen joutunut tekemään myös miesten töitä. Näin ei ole ihme, että emäntä suoriutuu jopa raskaasta kynnöstä melkein siinä missä isäntäkin.¹¹²

¹⁰⁹ *Suomen kuva* 1948, 107.

¹¹⁰ *Suomen kuva* 1948, 107.

¹¹¹ Ks. esim. Östman 2004, 59–65.

¹¹² *Meidän maa* 1954, 637.



(kuva 28) Lauri Huhtala (1954)¹¹³

Analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa Pohjalaisen naisen tekemän raskaan maatyön korostamiselle löytyy historiallinen yhteys Topeliuksen toimittamasta *En resa i Finland* -julkaisusta. Siinä Topelius kirjoitti aiheesta Adolf von Beckerin *Talonpoikais-väkeä Waasan seuduilta* -teoksen yhteydessä.¹¹⁴ Tosin Huhtalan kuvassa esiintyvä valtavirrasta poikkeava roolitus on myös mahdollista tulkita jälleenrakennuskauden tematiikkaan kuuluvaksi. Sodissa kuolleiden miesten työt oli tehtävä ja jos tilanne niin vaati, lankesi vastuu niistä naisille. Kuvaan latautuva arvotus on Huhtalan teoksessa muuttunut suhteessa Topeliuksen vuonna 1873 julkaistuihin huomioihin. Topelius arvotti naisten maatyön negatiiviseksi peläten sen olevan pois lasten ja perheen hoidosta.¹¹⁵ Jälleenrakennuskaudella naisten maatyö näyttäytyi taas tilanteen sanelemana pakkona, joka myös yleisellä ja positiivisella tasolla viittasi suomalaiseen sisukkuuteen.

Suomalainen maatalous alkoi koneellistua yhä voimakkaammin 1950-luvulla. Hevonen säilytti asemansa maatalouden tärkeimpänä voimanlähteenä aina vuosikymmenen loppupuolelle saakka, mutta uusi kehityksen aikakausi oli ajamassa vääjäämättä sen ohi.¹¹⁶ Analyysiaineiston 1940-luvun lopun ja 1950-luvun maisemakuvajulkaisuissa edellä mainittu kehitys näkyi toistuvina hevos- ja traktorikuvien rinnastuksina. Kuvateksteissä korostui usein kuitenkin romanttinen linja, joka tunnusti koneellistumisen, mutta puolusti hevosen asemaa maanviljelijän uskollisena kumppanina.

Tämä on havaittavissa muun muassa kuvien 30 ja 31 kuvateksteistä. Eino Mäkisen ottaman kuvan 30 tekstissä kirjoitetaan:

¹¹³ *Meidän maa* 1954, 637.

¹¹⁴ Ks. analyysiosion sisältämä kuvateema Viljanpuinti maaseutukulttuurin kollektiivisena työnä.

¹¹⁵ Topelius 1873/1984, 46–47.

¹¹⁶ Ks. esim. Niemelä 2004, 193–197.

Viljelyksen koneellistumisesta huolimatta on hevonen säilyttänyt edelleenkin asemansa pienviljelijän vetoeläimenä.¹¹⁷



(kuva 29) Eino Mäkinen (1949)¹¹⁸



(kuva 30) Eino Mäkinen (1949)¹¹⁹

Kuvan 31 tekstissä kirjoitetaan puolestaan seuraavasti:

Vaikka Etelä-Pohjanmaan pellot ovatkin tasaisia ja kivettömiä, ei traktori vielä ole kokonaan syrjäyttänyt elävää vetojuhtaa. Monin paikoin hevonen jakaa edelleen uskollisesti isäntänsä kanssa päivän helteen ja rasiukset.¹²⁰



(kuva 31) Lauri Huhtala (1954)¹²¹

¹¹⁷ *Maamme Suomi* 1949, 24

¹¹⁸ *Maamme Suomi* 1949, 20.

¹¹⁹ *Maamme Suomi* 1949, 24.

¹²⁰ *Meidän maa* 1954, 613.

¹²¹ *Meidän maa* 1954, 613.

Hevosella tehdyn peltotyön teemassa keskeisimmät merkitykset kiinnittyvät juuri maanviljelijän ja hevosen väliseen suhteeseen. Kyseessä on erityinen kumppanuussuhde, joka palautuu eläimen inhimillistämiseen ja romantiikan ideaaleihin. Eläimen avulla tehty työ sitoo maanviljelijän voimakkaammin maahan ja jälleenrakennuskaudella nimenomaan isänmaahan. Kuva-aiheena pellolla hevosen kanssa työskentelevä mies vertautuu kyistä peltoa kyntävään Ilmariseen ja tätä kautta muinaiseen suomalaiseen kulttuuriperimään. Työn raskaus, mutta sen nöyrä tekeminen ja siitä lopulta seuraava palkinto kiinnittyvät runebergiläiseen myyttiseen Saarijärven Paavo -hahmoon ja uudisraivaaja-eetokseen. Yhdessä luontoon kuuluvan hevosen kanssa koettu raadanta, kärsimys ja niiden kautta saavutettu onni ovat keskeisiä tekijöitä kuvateeman merkityssisällössä. Tätä vasten luonnosta irrallinen koneellinen maatyö on voinut vaikuttaa liian helpolta, ikään kuin varastetulta onnelta.¹²²

Hevosella tehty peltotyö -teeman merkityksellisyydestä huolimatta aiheen rinnalle alkoi maisemakuvajulkaisuissa ilmestyä koneellisen peltotyön kuvallisia esityksiä erityisesti 1940-luvun lopulta lähtien. Lisääntynyt kehittyneen maatalouden kuvaus selittyy 1940- ja 1950-lukujen voimakkaalla modernisaatiolla, joka läpäisi koko suomalaisen yhteiskunnan. Toisaalta korostunut kehityksen kuvaaminen liittyi selkeästi myös toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan ja Suomen tuolloiseen poliittiseen tilanteeseen. Analyysiaineisto osoittaa, ettei romantiikkaa painottava maisemakuvasto palvelut jälleenrakennuskauden propagandistia pyrkimyksiä.¹²³ Kansakunnan jaloilleen nostaminen vaati rationalistista, kehitystä korostavaa otetta menneisyyteen kurkottamisen sijaan.

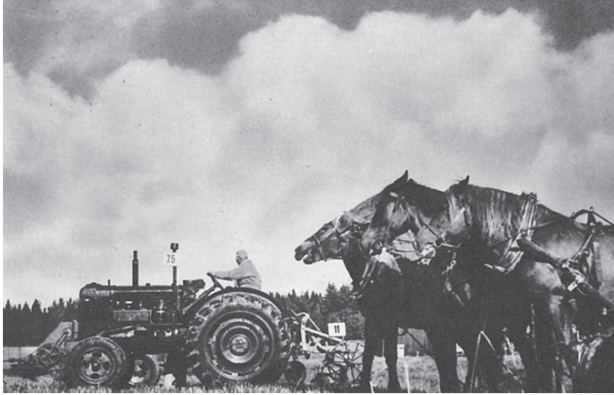


(kuva 32) Eino Mäkinen: *Varpaisjärvi* (1961)¹²⁴

¹²² Vrt. esim. Sinisalo 1981, 110.

¹²³ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.5. Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.

¹²⁴ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 56.



(kuva 33) Suomi ja suomalaiset (1961)¹²⁵

Oleennaista on kuitenkin huomata, ettei kehityksen kuvasto syrjäyttänyt hevosella tehdyn peltotyön kuvallista esittämistä analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa, vaan asettui sen rinnalle. Tämä havainnollistuu esimerkiksi vuoden 1961 *Suomi ja suomalaiset* -julkaisusta, jossa esitettiin yhdellä aukeamalla hevosella tehtyä peltotyötä (kuva 32) sekä traktorilla ja hevosilla tehdyn työn rinnastamista samassa kuvassa (kuva 33). Tosin näistä jälkimmäisessä traktoriin kiinnitetyt numerokyltit kertovat mitä ilmeisimmin siitä, että kuva on otettu maatalousnäyttelystä. Yhteiskunnallinen tilanne huomioon ottaen koneellistumista ei voitu siis olla noteeraamatta kansallisen maisemakuvaston piirissä. Toisaalta 1940- ja 1950-luvuilla elinvoimaisena säilynyt hevosella tehty työkuvasasto kertoo siitä, ettei kansallista identiteettiä uskallettu myöskään ripustaa varauksettomasti tuolloin uusiin ja nykyaikaisiin kehityksen tuotoksiin. Hevoskuvaston säilyttämisessä voidaan toki nähdä myös orastavia arkaaisia ja aikaisempaan kansallisromantiikkaan viittaavia pyrkimyksiä, joiden myötä katoavia kansanperinteen piirteitä ryhdyttiin säilömään erilaisiin kulttuuriteksteihin. Hevosella tehdyn peltotyön kuvallisen esittämisen merkittävydestä kertoo kuitenkin se, että traktorikuvaukset jakoivat sen kanssa saman kuvallisen esittämisen muodon. Käytännössä asetelma säilyi samana, ainoastaan hevonen vaihtui traktoriin, joskin luontoyhteyden ja raatamisen kautta saavutetun onnen konnotaatioista riisuttuna versiona.

Rationalismi syrjäyttää romantiikan: maatalouden koneellistuminen

Analyysiaineistossa koneellinen peltotyö koostuu pääsääntöisesti traktoreilla suoritetuista työnkuvauksista. Analyysiaineisto sisältää myös muutamia kuvia puskutraktorein tehdystä uudisraivauksesta sekä puimakoneista. Näistä puskutraktorien kuvalliset esitykset rinnastuvat traktoriaiheisiin ja ovat tästä syystä otettu mukaan analyysiin puimakoneiden jäädessä sen ulkopuolelle.

¹²⁵ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 57.

Koneellista peltotyötä esittävän teeman vallitsevin muoto koostuu miehen ajamasta traktorista, joka on kuvattu takaviistosta. Näin ollen teemassa toistuu hevosella tehdyn peltotyön kuvateemasta tuttu ja Akseli Gallen-Kallelan *Ilmari-nen kyntää kyisen pellon* -teoksesta polveutuva sommitelma. Suurin osa analyysiaineiston sisältämistä teeman kuvallisista esityksistä ajoittuu 1940-luvun lopun ja 1950-luvun jälleenrakennuskaudelle. Tällä modernisoitumisen murroskaudella traktori näyttäytyi attribuuttina, joka sopi hyvin kehitystä korostaneen jälleenrakennuksen ideologiaan. Aiheen kuvauksessa ei kuitenkaan ilmennyt ylikorostettua koneromantiikkaa, vaan peltotyön kuvausasetelma säilyi perinteisenä, jossa ainoastaan hevonen korvautui traktoriksi. Analyysiaineistossa ei esiinny kuvauksia, joissa olisi esitetty useampia koneita samanaikaisesti. Tämänkaltainen kuvasto, jossa esitettiin esimerkiksi monia traktoreita kyntämässä peltoa rinnakkain, oli tyypillistä sosialistiselle realismille. Tämä puolestaan selittää perinteiseen hevosella tehdyn peltotyön muotoon perustuneen kuvaustadition jatkumisen ja yltiökoneellisuuden puuttumisen suomalaisesta maaseutukuvastosta.

Erityisesti Ahon & Soldanin kuvien yhteyteen liitetyissä teksteissä sitä vastoin korostettiin kehitystä ja koneellisuuden hyötyjä. 1940-luvulle ja sen läheisyyteen sijoittuneiden traktoriaiheisten kuvien teksteistä välittyy uuden maatalousvälineen esittely ja integrointipyrkimykset. Esimerkiksi kuvan 34 kohdalla mainitaan, miten ”Suomessa on käytännössä yli 4,000 maataloustraktoria”¹²⁶.



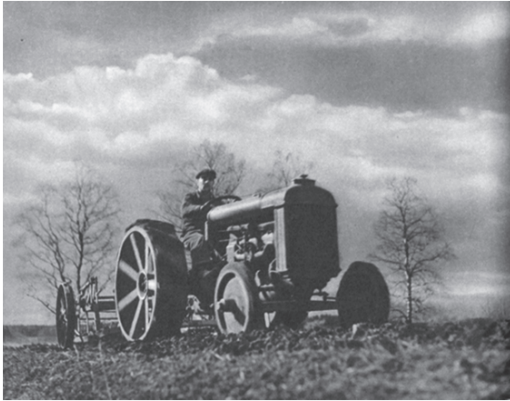
(kuva 34) Aho & Soldan (1939)¹²⁷

¹²⁶ *Kuva-Suomi* 1939, 41.

¹²⁷ *Kuva-Suomi* 1939, 41.

Kuvan 35 tekstissä puolestaan kirjoitetaan seuraavasti:

Suomen maaperä on enimmäkseen kivikkoista, mutta rantavyöhykkeessä on laajoja savimaita ja niitä viljellään usein traktorien avulla.¹²⁸



(kuva 35) *Suomi kuvina* 1946¹²⁹



(kuva 36) Aho & Soldan (1948)¹³⁰

Kuvan 36 yhteydessä olevassa kuvatekstissä selostetaan pellonviljelyyn liittyviä työvaiheita, johon hevosen ohella alkoi 1940-luvun lopussa kuulua myös traktori:

Maataloustraktorin säännöllinen surina kiirii yli peltolakeuden, pihlajan lehtien sormet aukenevat aurinkoon ja koivut tuuhettuvat. Traktorin kintereillä saapuu hevosen vetämä kylvökone, joka syöttää siemenen tasaisiin riveihin sopivalle syvyydelle. Kylvön jälkeen pelto vielä jyrätään, että kosteus kohoaisi ylempiin multakerrokseen itämistä ja kasvua edistämään.¹³¹

Traktorien soveltuvuutta maataloustyöhön korostaa niin ikään kuvan 37 teksti mainitessaan:

Länsi-Suomen suuret viljelystasangot ovat erikoisen sopivia nykyaikaisten maanviljelyskoneitten käyttöön.¹³²

Kuvat 38 ja 39 edustavat jälleenrakennuskauden koneellista uudisraivausta. Laajimmat uudisraivaukset tapahtuivat Pohjois- ja Itä-Suomessa.¹³³ Maatalouden koneellistuminen näkyi erityisesti uudistilojen pellonraivauksessa ja työtä nopeuttivat uudet niin sanotut tankkitraktorit.¹³⁴ Työn ja sen välineiden kuvauksessa sekä kuvateksteissä korostettiin kehitystä. Kuvan 38 tekstissä kirjoitetaan:

¹²⁸ *Suomi kuvina* 1946.
¹²⁹ *Suomi kuvina* 1946.
¹³⁰ *Suomen kuva* 1948, 106.
¹³¹ *Suomen kuva* 1948, 106.
¹³² *Maamme Suomi* 1949, 25.
¹³³ Roiko-Jokela 2004, 79.
¹³⁴ Roiko-Jokela 2004, 80–81.

Suomen pellot on suurimmaksi osaksi raivattu käsivoimin. Nyt on kuitenkin perustettu suuryhtymä, joka nykyaikaisin välinein suorittaa pellonraivausta tilaustyönä.¹³⁵



(kuva 37) *Maamme Suomi* (1949)¹³⁶



(kuva 38) *Maamme Suomi* (1949)¹³⁷



(kuva 39) Matti Poutvaara (1954)¹³⁸

Kuvien 39 ja 40 teksteissä mainitaan kuvien sijoittuvan Sallaan, jonka myötä havainnollistuu uudisraivauksen maantieteellinen painotus. Kuvassa 39 esitel-

¹³⁵ *Maamme Suomi* 1949, 18.

¹³⁶ *Maamme Suomi* 1949, 25.

¹³⁷ *Maamme Suomi* 1949, 18.

¹³⁸ *Meidän maa* 1954, 888.

lään ”Nyky aikaista uudisraivausta Sallassa”¹³⁹ ja kuvan 40 yhteydessä kirjoitetaan seuraavasti:

Sallan korpien uutisasutus on näkemisen arvoinen saavutus: Asumattomaan korpeen on muodostettu 448 tilaa, niitä varten on rakennettu maantietä 300 km ja peltoa tulee raivatuksi 2000 ha. Kuvissa raivaustoimintaa ja työn tuloksia.¹⁴⁰



(kuva 40) Matti Poutvaara (1955)¹⁴¹



(kuva 41) Volker von Bonin (1960)¹⁴²

¹³⁹ *Meidän maa* 1954, 888.

¹⁴⁰ *Suomi* 1955, 241.

¹⁴¹ *Suomi* 1955, 241.

¹⁴² *Finland today* 1960.

1940- ja 1950-lukujen jälkeen suomalaisen maatalouden koneellistuminen jatkoi kasvuaan. 1960-luvun lopulla jo joka toiselle pientilalla oli käytössään traktori, joka avasi tietä myös muulle maatalouden koneellistumiselle. Tämän seurauksena esimerkiksi leikkuupuimuri ja lypsykone yleistyivät 1970-luvulla.¹⁴³ Koneellistumisen kasvu ei kuitenkaan näy 1960- ja 2000-luvun välisenä aikana ilmestyneissä maisemakuvajulkaisuissa. Analyysiaineiston sisältämässä viidessätoista vuosien 1960–2007 välisenä aikana ilmestyneessä maisemakuvajulkaisussa esiintyy yhteensä viisi traktori-aiheista kuvaa, kun vuosien 1933–1957 välisenä aikana ilmestyneissä kahdessatoista julkaisussa aihe esiintyy yli kymmenen kertaa. Tämän pohjalta voidaan todeta, että suomalaisen maaseutukulttuurin koneellistumisen kuvallisessa esittämisessä ilmenee vääristymiä. Näitä voidaan puolestaan selittää eri aikakausia leimanneilla ideologisilla virtauksilla. Karkeasti ottaen maatalouden koneellistuminen sopi jälleenrakennuskauden tematiikkaan kun taas 1970-luvun ympäristötietoisessa maisemakuvauksessa aihetta ei arvostettu.



(kuva 42) Matti A. Pitkänen (1977)¹⁴⁴

Vuonna 1960 julkaistun kuvan 41 teksti painottaa vielä erityisesti suomalaista traktoria modernin suomalaisen maatalouden merkkinä.¹⁴⁵ Tämän jälkeen koneellistumiseen liitetty kehitys häviää niistä muutamista analyysiaineiston sisältämistä 1970- ja 2000-luvuille ajoittuneista aiheen kuvallisista esityksistä. Yhteisenä piirtenä myöhemmille aiheen kuvauksille ja niiden kuvateksteille on keväisten ja kiireellisten toukotöiden korostaminen. Kuvan 42 yhteydessä kirjoitetaan esimerkiksi seuraavasti:

¹⁴³ Granberg 1992, 57–58.

¹⁴⁴ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 64–65.

¹⁴⁵ *Finland today* 1960.

Lehtipuiden puhjetessa hiirenkorvalle maamiehelläkin on kiireistä aikaa kyntö- ja kylvötoissa.¹⁴⁶

Kuvan 43 tekstissä puolestaan mainitaan kevätkyntöjen aloittaminen toukokuussa.¹⁴⁷ Vuonna 2003 julkaistun kuvan 44 teksti jatkaa samalla linjalla:

Keväällä toukutyöt on tehtävä kelloa katsomatta. Maa kääntyy toukokuun lopun valossa vaikka puolilta öin.¹⁴⁸



(kuva 43) Pentti Valmunen (1978)¹⁴⁹



(kuva 44) Tapio Heikkilä: *Hailuoto Keskikylä* (2003)¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 64–65.

¹⁴⁷ *Finlandia* 1978, 96.

¹⁴⁸ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 170–171.

¹⁴⁹ *Finlandia* 1978, 97.

¹⁵⁰ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 170–171.

Viljanpuinti maaseutukulttuurin kollektiivisena työnä

Elonkorjuu-aihe on ollut suosittu länsimaisen taiteen piirissä aina keskiajan kalenterikuvista lähtien ja se korostui entisestään ranskalaisessa realismin traditiiossa.¹⁵¹ Suomalaisessa 1800-luvun maalaustaiteessa aihetta ovat kuvanneet muun muassa Werner Holmberg (*Rukiinleikkuu*, 1858)¹⁵², Hjalmar Munsterhjelm (*Viljankorjaajia*, 1871)¹⁵³ ja Berndt Lindholm (*Kauranleikkuu*, 1878)¹⁵⁴. Analyysiaineistossa suomalaisen maaseutumaisemaan linkittyntä pelloilla tapahtuvaa maanviljelyn työnkuvausta esiintyy ensimmäisen kerran *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa Johan Knutsonin toimesta.



(kuva 45) Johan Knutson: *Vaasa* (1845–1852)¹⁵⁵

Johan Knutsonin *Vaasa*-nimisessä teoksessa (kuva 45) työnteko ei noussut kuitenkaan kuvauksen pääkohteeksi, vaan siinä esitetyt elonkorjaajat lukeutuivat klassistisesta traditiosta ammentavalle maisemakuvaukselle tyypillisiksi tätehahmoiksi. Tulkintaa tukee etenkin kuvan yhteyteen sijoitettu teksti, jossa Topelius arveli Knutsonin teoksen antavan liian agraarin vaikutelman Vaasan kaupungista. Topeliusta huoletti erityisesti monet kuvasta puuttuneet ja Vaasan kaupungille ominaiset elementit, kuten Hovioikeuden talo puistokatuineen ja sitä ympäröineet rakennukset sekä Korsholman vallit.¹⁵⁶ Knutsonin teos ilmaisee kuitenkin 1800-luvun puolivälin suomalaisen yhteiskunnan voimakkaan agraarisuuden asteen. Maaseutu ympäröi kaupunkeja alkaen välittömästi nii-

¹⁵¹ Ks. esim. Hourihane 2007; Weisberg 1980.

¹⁵² Reitala 1986, 86–87.

¹⁵³ Reitala, 1990, 23.

¹⁵⁴ Gunnarsson 1998, 151.

¹⁵⁵ Topelius 1845–1852/1981, 251. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 229.

¹⁵⁶ Topelius 1845–1852/1981, 250–251. *Vaasa*-teoksen ohella Topelius pohti liiallisten agraaristen mielikuvien syntymistä myös Helsinkiä esittävän teoksen kohdalla Topelius 1845–1852/1981, 102–103.

den laidoilta. Näin ollen klassistisen perinteen suosimaan laaja-alaiseen maisemakuvaukseen tuli vääjäämättä mukaan maaseutukulttuurista kertovia elementtejä.



(kuva 46) Adolf von Becker: *Talorpoikais-väkeä Waasan seuduilta* (1873)¹⁵⁷

Finland framställdt i teckningar -julkaisua seuranneessa *En resa i Finland* -teoksessa työnkuvaamisen painopiste muuttui. Edellä esitetyn kaskeamisen teeman ohella siirtymä vanhahtavista klassismin taidetta kunnioittaneista piirteistä ja biedermeieristä realismiin näkyi myös elonkorjuun kuvallisissa esityksissä. Adolf von Beckerin teos *Talorpoikais-väkeä Waasan seuduilta* (kuva 46) edustaa yhtä esimerkkiä kyseisestä siirtymästä.

Von Beckerin teos liittyy jo nimensäkin puolesta maaseutuun ja siinä kuvataan Pohjanmaan lakeuksille Lapväärtiin sijoittuvaa elonkorjuuta.¹⁵⁸ Etualalle sijoitettu kolmen maalaisen, kahden naisen ja yhden miehen, muodostama ryhmä toimii teoksen pääasiallisena kuvauskohteena. Talorpoikaisväestöä kuvaavan ryhmän lisäksi taustalla oleva pelto ja sillä työskentelevät naiset sekä ruiskuhilaat toimivat teoksen maatalouteen viittaavina attribuutteina. Kuvatut henkilöhahmot edustavat vaatetuksensa perusteella varakasta talorpoikaisväestöä, eivätkä he näin ollen rinnastu perifeerisen maaseudun kaskeavaan kurjalistoon. Figuuriryhmän takana avautuvassa maisemassa on avaruuden tuntua, joka voidaan paikantaa Pohjanmaan lakeuksille. Taivaalle sijoitetut vaaleat pilvenhattarat ja teoksen kuvaama säätila luovat vaikutelman lämpimän valoisaan kesäpäivästä. Yleisenä huomiona täytyy todeta, että elonkorjuutöiden onnistuminen vaati kuivaa kesäistä säätä, joka puolestaan perustelee teeman kuvauksissa esiintyvän vuoden ajan säätiloiheen.

¹⁵⁷ Topelius 1873/1984, 45

¹⁵⁸ Topelius 1873/1984, 46.

Von Beckerin teoksessa ilmenevät jo kaikki viljanpuinnin elonkorjuukuvastolle tyypilliset piirteet, joissa korostuvat kaunis kesäinen sää ja yhteisöllisyys sekä tasa-arvo siinä mielessä, että pelloilla on kuvattu työskentelemässä niin miehiä kuin naisiaakin. Teeman kuvista välittyvälle yhteisöllisyydelle ja tasa-arvoisuudelle löytyy kuitenkin käytännön sanelema syy, joka perustui yksinkertaisesti siihen, että elonkorjuuseen tarvittiin mukaan kaikki siihen kykenevät, jotta työ sujuisi mahdollisimman nopeasti.¹⁵⁹

Von Beckerin teoksen yhteydessä olevassa tekstissä Topelius aloittaa Etelä-Pohjanmaan kuvauksella, jossa hän mainitsee alueen olevan ”viljavaa, tiheäkansaista, mereen päin viettävää tasankoa” ja että ”Tiet polvittelevat lainehitivain peltoin ja komeataloisten, varakkaitten kyläin välitse”. Edellä mainittujen maaseutumaisemaan liittyneiden huomioiden lisäksi Topelius keskittyy tässä yhteydessä sotahistorian ja kansantarinoiden ohella kirjoittamaan kansatieteellisellä otteella teoksen figuureiden pukeutumisesta, työvälineistä ja -tavoista, sekä pohjanmaalaisten kansanluonteesta. Erityisesti hän kiinnittää huomiota naisten yhteiskunnalliseen asemaan ja osoittaa huolestuneisuutensa siitä, miten naiset tekevät suuren osan alueen peltotöistä lastenhoidon kustannuksella.¹⁶⁰ Topeliuksen näkökulmasta miesten ja naisten välinen tasa-arvoinen työskentely ei siis rinnastu positiiviseksi vaan negatiiviseksi toimintamalliksi.

Maakunnallisessa kansanpiirteiden käsittelyssä ilmenevä asenne viittaa integraatioprosessiin, jossa Topelius pyrki rannikon ruotsinkielisen ja sisämaan suomenkielisen väestön välisten erojen tasoittamiseen. Tämä käy erityisesti ilmi katkelmasta, jonka Topelius kirjoitti kansanpiirteiden eroavaisuuksien luetteloinnin yhteydessä:

Sopisi sanoa tämän maan monilukuisilla jo’illa olevan suomalaisen lähteen, ruotsalaisen suun; keskinen virta kohistaa koskissansa välin ruotsin lauluja, välin suomen runoja. Yhteinen maanluonne, yhteiset kohtalot ovat myös molempien väestöin luonteeseen painaneet muutamat yhteiset maakuntais-omituisuudet.¹⁶¹

En resa i Finland -teoksen Pohjanmaan kuvaus näyttää kehittyneen Topeliuksella positiivisemmaksi, mikäli sitä verrataan aikaisempaan *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisun vastaavaan. *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa Topelius painotti lähes kaikissa Pohjanmaata esitelleissä teoksissa joko sota- tai paikallishistoriaa ja jätti itse maaseutumaiseman huomioimatta. Pohjanmaan maisemista hän kirjoitti ainoastaan Isonkyrön taistelutantereen kohdalla seuraavasti:

Koko Isokyrö on yksitoikkoista lakeutta, joka ei tarjoa silmälle muuta kuin viljavainiot ja hyvin rakennetut talot.¹⁶²

¹⁵⁹ Vihola 2004, 143.

¹⁶⁰ Topelius 1873/1984, 44–48.

¹⁶¹ Topelius 1873/1984, 44.

¹⁶² Topelius 1845/1981, 238.

Noin 20 vuotta myöhemmin *En resa i Finland* -julkaisussa Topelius kiinnitti maiseman ominaispiirteet paikallisten ihmisten identiteettiin johtamalla Pohjanmaalle tyyppillisen avaran lakeuden ihmisten luonteenpiirteisiin:

Tää avara, viljava tasanko, jolla ei ole muuta rajaa kuin taivaan pilvet, sopii aivan yhteen asukasten kanssa. Tässä nyt näemme rauhallista, vakavaa, ahkeraa työtä, tyytyväistä turvallisuutta koska on runsas viljan saanti. Mutta toisinaan myrskyt möyryävät tällä samalla tasangolla; meren levottomat laineet aina roiskuvat sen rannoille. Kaikkien näiden vaihtelevien vaikutusten mukaan vaihtelee myös kansan mieli; mutta jotain avaran lakeuden laajasta näköalasta tullutta kuitenkin aina pysyy sen luonteessa ja houkuttaa sen halua kaukaisuuteen uusille elinhaaroille.¹⁶³

Talonpoikais-väkeä Waasan seuduilta -teoksen esittämä yksityiskohtaisempi henkilöiden kuvaaminen on mitä luultavimmin johdatellut myös Topeliuksen tarkentamaan tekstinsä näkökulman kansankuvaukseen. On mielenkiintoista pohtia kuinka paljon *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisun *Vaasa*-teoksessa esitetty elonkorjuu vaikutti von Beckerin myöhempään *Vaasan* seutuja kuvanneen teoksen sisältöön? Vaikka Topelius suhtautui nuivasti aikaisemman *Vaasa*-teoksen liialliseen agraarisuuden korostamiseen, sopivat nämä kummatkin teokset hänen ”Jumalan puutarhuri” -ajatteluunsa.¹⁶⁴ Yhteys korostuu molemmissa teoksissa esiintyvien kirkon ja elonkorjuun elementtien rinnastuksessa.

Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta -teoksessa K. G. S. Suomalainen seuraa von Beckerin teoksen käsittelyssään pääpiirteittäin Topeliuksen avaamia teemoja keskittyen kansanluonteen ja -piirteiden kuvaukseen. Topeliuksen tapaan Suomalainen kiinnittää tekstissään huomiota rannikon ja sisämaan väliin integraatioprosessiin ja näkee myös pohjalaisten luonteenpiirteiden kumpuavan nimenomaan alueen avarista lakeuksista. Rannikon ja sisämaan kansalaisten eroista Suomalainen kirjoittaa seuraavanlaisesti:

Meri, joka milloin ihanana, milloin hirmuisena levitteleke rannan asukkaan silmissä, - meri, joka leppeänä sekä vihaisena antaa rannan asukkaalle ravinnon ja on hänen toimentulonsa lähteenä usein yksin-omaisesti, usein suureksi osaksi; - tämä avara meri on painanut leimansa rannan asukkaan luonteeseen: sekin on vilkas, sekin osaa innostella, sekin osaa nauttia elämän onnea, mutta osaa myös synkistyä ja murtaa suuta, murtaa päätä, murtaa mustoa haventa. Sisämaan mieheen sitä vastoin on kotilammen tyyneys ja viljavainioiden hiljainen lainehtiminen ja metsän taikaperäinen lumous synnyttänyt hiljaisuutta, hitautta, pitkämielisyyttä. Kaikissa hänen toimisaa ja yrityksissään näkyy selvästi pitkälinen edelläkäynyt harkinta. Hitaasti hänen pitkämielisyytensä vähenee, mutta kun se kerran on lopussa, niin hänen suuttumuksensa ei ole vähällä leppynytään.¹⁶⁵

Niin Topeliuksen kuin Suomalaisenkin teksteissä esiintyneisiin meren ja rannikon kuvauksiin ei itse teos liity muuten kuin viittaamalla rannikkokaupunki *Vaasan* nimeen. Tämän johdosta merestä ja rannikosta kirjoittaminen vaikuttavat ennalta harkituilta ja arvoituilta ratkaisuilta päästä käsiksi Suomen integ-

¹⁶³ Topelius 1873/1984, 48.

¹⁶⁴ Ks. luku 2 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

¹⁶⁵ Suomalainen 1888, 17–18.

raatioprosessiin. Tosin Suomalaisen ratkaisuun on vaikuttanut selkeästi Topeliuksen luoma esimerkki.

Von Beckerin -teoksen esittämään maatalouden harjoittamiseen Suomalainen puuttuu ainoastaan siinä esiintyvän naisten työnteon kautta linkittävän pohjalaisten hyveeseen eli kokonaisvaltaiseen ahkeruuteen. Alueen kansanluonteen huonoiksi puoliksi hän taas listaa äkkipikaisuuden ja herkkyyden tappeluihin sekä kansallistunnon puutteesta johtuneen laajamittaisen maastamuuton. Kummassakin tapauksessa Suomalainen näkee lääkkeenä alati kasvavan sivistyksen, jonka myötä myös pohjalaisten huonot puolet tasoittuvat.¹⁶⁶

Jo Topelius mainitsi *Talonpoikais-väkeä Waasan seuduilta* -teoksen yhteydessä olleessa tekstissä pohjalaisten taipumuksesta siirtolaisuuteen, mutta Suomalainen tarttui vuoden 1888 julkaisussaan aiheeseen voimakkaammin. Maastamuuton syiden yhdistäminen kansallistunteen puutteeseen viittaa vahvaan propagandistisuuteen, jonka taustalla piili huoli kansakunnan tulevaisuudesta. Suomesta Amerikkaan kohdistunut siirtolaisuus alkoi lisääntyä 1870-luvun alussa etenkin Oulun ja Vaasan läänissä. Varsinaiseksi massailmiöksi se paisui näillä alueilla 1880-luvun kuluessa.¹⁶⁷ Tämä selittäisi aiheen käsittelyn muutoksen Topeliuksen varovaisesta huolestuneisuudesta Suomalaisen hyökkäävään ja negatiiviseen siirtolaisten leimaamiseen. Siirtolaisuudessa ja sen lisääntymisen pelossa voidaan nähdä syy niin ikään siihen miksi maisemakuvajulkaisuisa ryhdyttiin 1870-luvulta alkaen korostamaan Pohjanmaan maaseutumaisen erityisyyttä. Aikaisemmasta tasaisesta ja yksitoikkoisesta alueesta sukeutui nyt suomalaisen maatalouden tyyssija, jonka ominaispiirteet heijastuivat kansaan ja sen olemukseen. Työteliäs ahkeruus palautuu aina runebergiläisen ideaalin rakentamiin hyveisiin, mutta siirtolaisuuskysymys tuo uuden näkökulman von Beckerin teoksen tulkintaan. *Talonpoikais-väkeä Waasan seuduilta* -teoksen sijoittaminen erityisesti Pohjanmaalle sekä siitä välittyvä vauraus, kesäinen idyllisyys ja rauhallinen työnteke voidaan tulkita tiettyyn paikkaan kohdistettujen positiivisten mielikuvien luomiseksi.

Yleisesti ottaen elonkorjuu -teeman kuvista välittyy tietty idyllisyyteen yhdistettävä rauhallinen ja positiivinen tunnelma. Elonkorjuukuvastossa kuvattu työnteke viittaa Riitta Konttisen hahmottamaan, ja kaskeamisen teeman raadannalle vastakohtaiseen, näkökulmaan, jossa ahkera työ kasvattaa terveessä maalaisympäristössä terveitä ja tunnollisia kansalaisia.¹⁶⁸ Tämän huomion voi nähdä toteutuvan Pekka Halosen tunnetussa maalauksessa *Niittomiehet* (kuva 47) vuodelta 1891.¹⁶⁹ Vaikka Halosen maalauksen hahmot edustavat Sisäsuomen syrjäseutujen köyhää maalaisrahvasta ja edellä esitetyn von Beckerin teos vauraita Pohjanmaan talonpoikia, välittyy niistä kummastakin samankaltainen kesäinen rauhallisuus ja leppoisan työnteon rytmi. Näissä teoksissa elantoa ei tehdä kaskeamisen tapaan kurjuudessa kärsien. Halosen *Niittomiehet* -teoksessa

¹⁶⁶ Suomalainen 1888, 17–18.

¹⁶⁷ Kero 1986, 17–18.

¹⁶⁸ Konttinen 2001, 238–239.

¹⁶⁹ Vaikka teoksessa esitetään heinän niittämistä, on se liitetty tähän viljanpuintia käsittelevään osioon yleisenä elonkorjuu -teeman edustajana.

on nähty yhteyksiä tunnettujen ranskalaisten naturalismin taiteilijoiden, kuten Jean-François Millet'n, Camille Corot'n sekä Jules Bastien-Lepagen maaseutu-väestöä kuvaaviin teoksiin. Samankaltaisista elementeistä rakennetuista sommitelmista huolimatta selkein yhteys Halosen teoksen ja ranskalaisten esikuvien välillä löytyy niiden kaikkien sisältämästä ihmisen ja luonnon välisen harmonisen suhteen kuvaamisesta.¹⁷⁰ Teeman myöhempää kuvaamista tarkasteltaessa palautuu moni teos juuri Halosen *Niittomiehet* -maalauksen asetelmaan ja tunnelmaan. Tämän myötä sitä voidaan pitää myös tiettyä elonkorjuu -aiheen kantakuvana suomalaisen taiteen ja visuaalisen kulttuurin piirissä.



(kuva 47) Pekka Halonen: *Niittomiehet* (1891)¹⁷¹

Analyysiaineistossa elonkorjuukuvasto saa jatkoa *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa, jossa aiheetta käsitteli Louis Sparren teos *Elonleikkuu* (kuva 48). Julkaisun *Kansan elinkeinot* -osioon sijoitetun teoksen yhteydessä olleessa tekstissä Topelius käsitteli maanviljelystä tähän tapaan:

Aikaa kului kunnes Suomessa saatiin toimeen järkipäiväinen maanviljelys, joka nyt uusine työaseineen leviää rannikoilta sisämaahan. Esi-isäin laajamainen pellonviljelys ja siihen yhdistetty huono niitynhoito oli kuitenkin edistys kaskenviljelykseen verrattuna. Kytömaat ovat kaskien perilliset. Kuivaksi ojitettu suo kuokitaa, turpeet

¹⁷⁰ von Bonsdorff 2008, 17–18.

¹⁷¹ Kuva teoksesta Pekka Halonen 2008, 16

sytytetään palamaan, ja tuhasta saadaan viljasato, mutta samassa palaa vanhempainkin ruokamultaa. Vilja kuivataan yleisesti riihissä, joiden savulöylyssä sen itävyys tulee kestävämmäksi. Muuten eri maakunnissa tavat ja työaseet ovat erilaiset, mutta siinä ovat kaikki yhtä että pitävät maanviljelystä kaikista elinkeinoista tärkeimpänä. Suomalainen on koko luonteenlaadultaan pellon läheinen tuttava, se on häntä opettanut väsymättä raatamaan, kärsivällisesti odottamaan, aina luottamaan ja aina toivossa elämään, vaikkapa toivo pettäisikin. Mitä muuta kuin alkaa alusta. Tiedustele hänen elämänsä ja terveytensä tilaa: hän vastaa harvapuheisesti. Tiedustele hänen peltonsa tilaa, niin tulee hän kaunopuheiseksi. Niittyä hän on halveksinut viimeisiin vuosikymmeniin saakka, jolloin meijerit ja voinhinnat ovat karjanhoidon kohottaneet ennen tuntemattomaan arvoon. Muinoin hän piti karjaansa nälällä; se ei nyt enää lyö leiville. Hallitus palkkaa nyt kierteleviä maanviljelyn ja maitotalouden neuvoja, samassa kun maanviljelystä varten on olemassa ylempiä ja alempia kouluja (Mustiala), yksityisiä yhdistyksiä ja vuotuisia palkintonäyttelyjä. Eläinsuojeluyhdistykset taistelevat raakuutta ja räökkäystä vastaan. Hevonen, vaikka sitä usein pahoinpidellään, on kuitenkin aina omistajansa ylpeytenä. Raavaskarja alkaa jo sen kanssa kilpailla etusijasta.¹⁷²



(kuva 48) Louis Sparre: *Elonleikkuu* (1893)¹⁷³

Topelius kritisoi yhä kehittymättömiä viljelysmuotoja kuten kaskeamista ja sen johdannaista kydöttämistä. Myös tässä yhteydessä hänen tekstistään huokuu pyrkimys edistykselliseen ja ekologisesti kestäväan maanviljelyyn. *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisun *Kansan elinkeinot* -osiossa Edelfeltin *Palomaa*-teoksen (kuva 3) ohella vain Louis Sparren *Elonleikkuu*¹⁷⁴ (kuva 48) voidaan määritellä maaseutumaiseman kuvallisiksi esityksiksi. Sparren teoksessa esitetään miehiä ja naisia elonkorjuussa leikkaamassa viljaa ja työstämässä sitä lyhteiksi. Pelto- maisemassa taustalla sijaitseva lato toimii myös yhtenä maaseutumaiseman attribuuttina. *Palomaa* ja *Elonleikkuu* teosten rinnastamisessa näkyy jälleen ker-

¹⁷² Topelius 1893, 64–65.

¹⁷³ Topelius 1893, 64.

¹⁷⁴ Topelius 1893, 64.

ran Konttisen esittämä huomio kahtalaisesta maaseututyön kuvaamisesta. *Palomaa* viittaa alakuloiseen raatamiseen ja köyhään maaseutuun kun taas *Elonleikkuu* edustaa positiivista, hedelmällistä ja yhteisöllisesti toimivaa maaseutua.¹⁷⁵



(kuva 49) Rukiinleikkuu Kangasalalla (1930)¹⁷⁶

Analyysiaineistossa elonkorjuu -teema jatkuu 1930- ja 1940-lukujen maisemakuvajulkaisuissa. Näissä aiheen esittäminen koostuu yhä käsin tehdystä työstä, joka henkii positiivista yhteisöllisyyttä, joskin nyt ahkeraa työntekoa korostaen. Pelloilla ei enää seisoskella leppoisasti, vaan tehdään tunnollisesti työtä agraarionalismin hengessä.¹⁷⁷ Monissa teeman myöhemmissä kuvauksissa elonkorjuu paikallistetaan von Beckerin teoksen tavoin Pohjanmaalle. Tämä havainnollistuu muun muassa kuvien 51, 53 ja 54 kuvateksteissä.

¹⁷⁵ Vrt. Konttinen 2001, 238–239.

¹⁷⁶ *Suomi kuvina* 1930, 71.

¹⁷⁷ Ks. luku 2 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.4. Agraarionalismi ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa.



(kuva 50) Tauno Tainio (1931)¹⁷⁸



(kuva 51) Lauri Huhtala:
Elonkorjuussa (1933)¹⁷⁹



(kuva 52) Aho & Soldan (1939)¹⁸⁰

Kuva 54 on havainnollinen esimerkki siitä, miten samaa tai samasta kuvaustilanteesta otettua kuvaa on käytetty useaan otteeseen maaseutumaisemakuvas-
tossa. Oheinen Eino Mäkisen kuva sekä sen rinnakkaisotokset ovat esiintyneet
ainakin julkaisuissa *Suomalaisia maisemia* (1947), *Maamme Suomi* (1949) sekä
Suomi ja suomalaiset (1961). Saman kuvan käyttö eri vuosina ja jopa eri vuosi-
kymmenillä ilmestyneissä julkaisuissa kertoo kuvattavaan aiheeseen kytkeyty-
neestä perinteikkyudesta ja toisaalta myös tämänkaltaisen mielikuvan ylläpitä-
misestä. Verrattaessa von Beckerin teoksen (kuva 46) maalaisia Mäkisen kuvan

¹⁷⁸ *Suomi on kaunis* 1931, 35.

¹⁷⁹ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

¹⁸⁰ *Kuva-Suomi*, 1939, 49.

(kuva 54) vastaaviin, voidaan nähdä muutosta vaatetuksessa, mutta ei juuri-kaan työmenetelmissä, vaikka esimerkiksi vuonna 1961 viljanpuinti oli Suomessa jo pitkälti koneellistunutta.



(kuva 53) *Suomalaisia maisemia* 1947¹⁸¹



(kuva 54) Eino Mäkinen: *Elonkorjuu* (1947)¹⁸²

Nimenomaan maatalouden koneellistuminen on nähtävissä tekijänä, joka lisäsi esimerkiksi elonkorjuu -teemaan liitetyn yhteisöllisyyden kuvaamista. Tätä korostettiin myös kuvateksteissä, kuten kuvan 54 toisinnon yhteydessä:

On ikivanha suomalainen tapa auttaa naapureita vapaaehtoisesti palkattomalla työllä nimenomaan sadonkorjuussa. Vuorotellen kerääntyvät naapurit toistensa pelloille korjaamaan kunkin satoa.¹⁸³

Tekstin sanoman ja käsin tehdyn elonkorjuun kuvaamisen korostamisen taustalla väijyi pelko yhteisöllisyyden katoamisesta koneellistumisen myötä. Pelko oli aiheellista, sillä etenkin Pohjanmaalla koneellinen viljanleikkuu oli yleisesti käytössä jo 1900-luvun alkukymmeninä.¹⁸⁴ Sitovat viljanleikkuukoneet ilmes-tyivät suomalaisille pelloille 1930-luvulla ja yleistyivät sotien jälkeen.¹⁸⁵ Lopulta kehitys saavutti myös kansallisen maisemakuvaston. Tämä näkyy analyysiai-neistossa käsin tehdyn viljanpuinnin kuvaamisen päätymisenä 1940-luvun lo-pulle.

¹⁸¹ *Suomalaisia maisemia* 1947, 129.

¹⁸² *Suomalaisia maisemia* 1947, 131. Ks. myös *Maamme Suomi* 1949, 30; *Suomi ja suomalaiset* 1961, 57.

¹⁸³ *Maamme Suomi* 1949, 31.

¹⁸⁴ Östman 2004, 28.

¹⁸⁵ Niemelä 2004, 200.



(kuva 55) Björn Soldan: *Viljanpuinti* (1931)¹⁸⁶

Lisääntynyttä koneellistumista esiintyy analyysiaineistossa jonkin verran, muttei yhtä runsaasti kuin käsin tehtyä työtä. Aineiston kuvissa näkyy elonkorjuun koneellistumisen vaiheet hevosvetoisista koneista traktorivetoisiin ja edelleen leikkuupuimureihin, joiden kehittyneet mallit ovat käytössä yhä tänä päivänä.¹⁸⁷



(kuva 56) Aho & Soldan (1939)¹⁸⁸

¹⁸⁶ *Suomi on kaunis* 1931, 39.

¹⁸⁷ Ks. esim. Niemelä 2004, 200.

¹⁸⁸ *Kuva-Suomi* 1939, 49.

(kuva 57) *Maamme Suomi* (1949)¹⁸⁹(kuva 58) *Maamme Suomi* (1949)¹⁹⁰

Kuva-Suomi (1939) -julkaisun sisältämä kuva 56 esittää oman aikansa kehittyntä maataloutta ja sen kuvatekstissä mainitaan, miten rukiinleikkuuta harjoitetaan traktorilla ja itsesitovalla elonkorjuukoneella.¹⁹¹ *Maamme Suomi* (1949) -julkaisussa kuvat 57 ja 58 on sijoitettu samalle sivulle rinnastamaan väistyvä hevosvetoinen tekniikka ja uudempi traktorivetoinen elonkorjuu. Kuvan 58 kuvatekstissä mainitaan, miten "traktori valtaa hevosen aseman maanviljelyksessä"¹⁹². Tässä mielessä kuvien rinnastus ei kohdistu ainoastaan elonkorjuukuvastoon, vaan laajemmin koko suomalaiseen maaseutukulttuuriin. Huomionarvoista tässä kuvaparissa on myös se, että jo nostalgisia piirteitä omaava hevosvetoinen viljanleikkuu on esitetty suuressa ja traktorivetoinen sitä huomattavasti pienemmässä kuvassa.

Koneellistumisen myötä myös maaseutukulttuurin yhteisöllisyys muuttui. Maatalouskoneet olivat kalliita ja niitä hankittiin yhteisvoimin. Tämän seurauksena yhteisöllisyys siirtyi yhdessä tehdystä työstä yhdessä omistamiseksi. Kyseinen muutos näkyy analyysiaineistossa esimerkiksi kuvan 59 tekstissä:

Puimaleikkuri, joka leikkaa, pui ja säkittää viljan pellolla. Koneen työkyky on niin suuri ja hankintahinta siksi kallis, että pienviljelyvaltaisessa maassa se usein hankitaan yhteisvoimin.¹⁹³

Myös leikkuupuimureita hankittiin aluksi yhteisöiden toimesta, mutta pikkuhiljaa yhä pienemmät tilat päätyivät ostamaan omat koneensa. On mielenkiintoista huomata, miten koneellistumisen lisääntyessä sen kuvallinen esittäminen on koko ajan vähentynyt analyysiaineistossa. Esimerkiksi leikkuupuimureiden määrä on kasvanut Suomessa aina 1990-luvulle saakka. Vuonna 1959 leikkuupuimureita oli 3200, kymmenen vuotta myöhemmin 23 400 ja vuonna 1990 48 700 kappaletta.¹⁹⁴ Tästä huolimatta analyysiaineisto sisältää vain yhden leik-

¹⁸⁹ *Maamme Suomi* 1949, 26.

¹⁹⁰ *Maamme Suomi* 1949, 26.

¹⁹¹ *Kuva-Suomi* 1939, 49.

¹⁹² *Maamme Suomi* 1949, 26.

¹⁹³ *Maamme Suomi* 1949, 27.

¹⁹⁴ Niemelä 2004, 200–201.

kuupuumurin kuvallisen esityksen vuoden 1978 *Finnland in Bildern* -julkaisussa (kuva 60).



(kuva 59) *Maamme Suomi* (1949)¹⁹⁵



(kuva 60) Matti A. Pitkänen (1978)¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Maamme Suomi* 1949, 27.

¹⁹⁶ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 116.

Elonkorjuu-teemassa tapahtunut yhteisöllisyyden katoaminen ja sen korvautuminen individualisemmalla koneellistumisella näyttää olevan se tekijä, joka on näivettänyt koko aiheen kuvaamisen kansallisessa maisemakuvastossa. Toisena tekijänä aiheen kuvaamisen hiipumiseen voidaan nähdä koneellistumiseen yhdistyvä mielikuva työn helppoudesta. Tämän perusteella koneella tehty työ, oli se todellisuudessa kuinka raskasta tahansa, ei vastaa Saarijärven Paavoon palautuvia mielikuvia pellollaan ahkeroivasta suomalaisesta maalaisesta.

Heinätyöt maaseutukulttuurin yhteisöllisyyden symbolina



(kuva 61) Louis Sparre: *Uusmaalainen talonpoikaistalo* (1893)¹⁹⁷

Elonkorjuu -kuvateemaan lukeutuu myös heinäkorjuu, jonka kuvallinen esittäminen on elänyt viljanpuinnin rinnalla suomalaisessa maaseutumaisemakuvastossa. Analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa heinäkorjuuta kuvataan ensimmäisen kerran *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa (1893). Julkaisun sisältämä Louis Sparren teos *Uusmaalainen talonpoikaistalo* (kuva 61) vertautuu sommitelmaltaan hänen samassa julkaisussa olleeseen *Elonleikkuu*-teokseen (kuva 48). Kummassakin on kyse kuivalla aurinkoisella säällä tehdystä yhteisöllisestä peltotyöstä. Laajemmassa mielessä teemoista välittyvä kesäinen sää viittaa rauhallisuutta ja positiivisuutta henkivään maalaisidylliin.

Suomalaisen maatalouden piirissä kasvanut karjan osuus johti rehuntarpeen myötä myös heinäviljelyn kasvuun. Aikaisemmin karjalle oli korjattu heinää muun muassa luonnonniityiltä, kaskiahoilta, suoniityiltä ja nevoilta sekä kuivatusta järvenpohjista, vesien rannoilta ja matalikoista. 1800-luvun puolivälistä lähtien karjanrehun tuotanto kuitenkin muodostui ongelmaksi. Rehun kasvupaikkojen rajoittuneisuuden ja työteliään korjuun lisäksi tuhohyönteiset johtivat useilla paikkakunnilla rehupulaan. Tämä johti lopulta heinäviljelyyn, johon monin paikoin oli suhtauduttu epäluuloisesti. Pellot oli mielletty viljanviljelyn ja ihmisten ruoan tuotantopaikoiksi. Eläinten rehun viljely nähtiin tuhlausena. Olosuhteet pakottivat kuitenkin suomalaisen maatalouden

¹⁹⁷ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 71.

laajamittaiseen heinäviljelyyn, ja tekniikka omaksuttiin ensimmäisenä Etelä-Suomessa. Vaikka laajamittaista heinäviljelyä harrastettiin etelän suurtiloilla jo 1860-luvulla, vakiintui se sisämaassa ja Keski-Suomen pohjoispuolella vasta 1900-luvun alussa. Heinän kuivauksessa juuri kylvöheinän myötä yleistyi tapa kuivata heinä nostamalla se seipäille, joita alkoi ilmestyä Suomen pelloille 1800-luvun lopussa. Lounais-Suomessa heinäseipäät yleistyivät 1900-luvun alkuvuosina ja Etelä-Pohjanmaalla 1910-luvulla.¹⁹⁸

Sparren teoksessa esitetty heinäviljely, leikatun heinän kokoaminen hevosharavoilla ja nosto seipäille, edusti 1890-luvulla aikansa kehittynyttä maantalous. Sparren teos lienee ensimmäisiä aiheen kuvallisia esityksiä suomalaiskansallisen kulttuurin piirissä. Sparren teoksesta lähtien juuri heinän nosto seipäille esiintyy heinäviljelyn kuvatuimpana työvaiheena. 1890-luvulla heinäseipäät edustivat vielä uutta elementtiä maaseutumaisemassa, mutta 1900-luvun kuluessa niistä muodostui yksi näkyvimmistä suomalaisen maaseutumaiseman symboleista. Tässä mielessä kollektiiviseen heinän seipäille nostoon liittyy voimakas esteettinen aspekti, jossa maaseudun ihmiset rakentavat ahkeralla työnteolla terveeksi ja rikkaaksi miellettyä maaseutumaisemaa.



(kuva 62) Kaarlo Kiviranta: *Heinäkorjuuta Lokalahdella* (1933)¹⁹⁹

Heinäkorjuu-teeman tunnettuus ja merkitys suomalaiskansallisessa kulttuurissa kasvoi etenkin elokuvien ansiosta. Niin kutsuttu suomalaisen elokuvan kulta-aika 1930-luvun puolivälistä 1960-luvulle rakensi heinäkorjuusta symbolisen aiheen. Kyseisenä ajanjaksona kotimainen elokuvatuotanto kasvoi huomattavasti ja useissa tapauksissa elokuvien maailma kiinnittyi maaseutumai-

¹⁹⁸ Östman 2004, 38–43.

¹⁹⁹ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

semiin.²⁰⁰ Elokuvat muokkasivat voimakkaasti kollektiivisia mielikuvia suomalaisista maisemista; maaseutumiljööhön sijoittunut Risto Orkon ohjaama *Siltalan pehtoori* (1934) keräsi ensimmäisenä suomalaisena elokuvana yli miljoona katsojaa.²⁰¹ *Siltalan pehtoorin* lisäksi maisemakuvajulkaisujen kuvailmaisuun vertautuvaa kollektiivista heinäkorjuuta esitettiin esimerkiksi elokuvissa *Tositarkoituksella* (1943), *Loviisa – Niskavuoren nuori emäntä* (1946)²⁰² ja *Niskavuori taistelee* (1957). Uudenpolven elokuvista muun muassa vuonna 1993 valmistunut ja vuoteen 1963 sijoittunut Markku Pölösen ohjaama *Onnen maa* on jatkanut heinäkorjuu-teeman kuvaamista. Elokuvat loivat yleisiä mielikuvia maaseutumaisemasta, mutta vaikuttivat konkreettisesti myös sotienjälkeisten maisemakuvateosten rakentamiseen. Tämä ilmenee maisemateosten elokuvamaisena kuvakerrontana, joka syrjäytti muun muassa aikaisemmille julkaisuille ominaisia tiukkoja maantieteellisiä ja kronologisia jäsennyksiä. Elokuvamainen kuvakerronta näkyi maisemakuvajulkaisuissa myös ihmiskuvauksen painottumisessa tilannekuviin.²⁰³



(kuva 63) Aho & Soldan (1939)²⁰⁴

Analyyysiaineiston pohjalta näyttää siltä, että 1930-luvulta lähtien maisemakuvajulkaisuissa heinäkorjuu-teema korvasi koneellistumisen näivettämän käsin

²⁰⁰ Ks. esim. Bagh 2005, 8-17; Toiviainen 2000, 7-11; Toiviainen 2002, 99-102; Toiviainen 2007, 230-231.

²⁰¹ Bagh 2005, 10-11.

²⁰² Elokuva sijoittuu 1890-luvulle, jolloin siinä esitetty heinätyö lähenee Sparren *Uusmaalainen talonpoikaistalo* -teoksen maisemaa (Bagh 2005, 84).

²⁰³ Häyrynen 2005, 78.

²⁰⁴ *Kuva-Suomi* 1939, 47.

tehdyn viljanpuinti-teeman. Tässä prosessissa elokuva näytteli keskeistä roolia ja lienee luontevinta johtaa heinäkorjuu-teeman kantakuvamaiset lähtökohdat pikemminkin suomalaisen elokuvan kultakauteen kuin esimerkiksi Louis Sparren suhteellisen pienimuotoiseen piirrookseen.



(kuva 64) *Suomalaisia maisemia* (1947)²⁰⁵



(kuva 65) Otso Pietinen (1954)²⁰⁶

Kuvan 65 kuvatekstissä kirjoitetaan heinäkorjuuseen liittyvästä tasa-arvosta viittaamalla kuvassa työskenteleviin naishahmoihin. Tämän lisäksi tekstissä korostetaan työn raskautta sekä myös sadonkorjuuseen liittyvää työn täyttymystä ja positiivista arvotusta:

²⁰⁵ *Suomalaisia maisemia* 1947, 39.

²⁰⁶ *Meidän maa* 1954, 415.

Naiset osallistuvat Savossa niin kuin muuallakin Suomessa kaikenlaisiin maataloustöihin. Sadonkorjuu on tosin rasittavaa työtä, mutta samalla se on kuin juhlaa, jossa ollaan mukana iloisin ja kiitollisin mielin.²⁰⁷



(kuva 66) Matti A. Pitkänen (1978)²⁰⁸

Kuvan 66 kuvatekstissä puolestaan keskitytään suomalaisen kesän idyllisiin ominaispiirteisiin ja liitetään heinäkorjuu lämpimän ja kuivan kauden työksi:

Heinäkuussa Suomen heleän valoisa kesä kääntyy lämpimilleen; Savossa kuukauden keskilämpötila on 16 °C kun se kesäkuussa on 14 °C ja elokuussa 15 °C. Kesäkuu on kuivin, sadetta 50 mm - heinä- ja elokuussa sataa 70 mm. Mutta kesä kesältä riittää jännitystä sään suuren vaihtelun takia. Kun heinäkuussa sattuu aurinkoinen aika, käydään kilpasille sään kanssa: kiireiset, tuoksuvat heinäkorjuutalkoot ovat yleinen näky.²⁰⁹

Kuten monista heinäkorjuu-teeman kuvista on nähtävissä, edustaa se yhteisöllistä työmuotoa, johon osallistuvat niin miehet, naiset kuin lapsetkin. Kuvan 67 kuvateksti korostaa tätä piirrettä mainitsemalla, miten "Koko perhe osallistuu heinäntekoon Vehmersalmella".²¹⁰

²⁰⁷ *Meidän maa* 1954, 415.

²⁰⁸ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 292.

²⁰⁹ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 292.

²¹⁰ *Finlandia* 1978, 96.



(kuva 67) Jouko Könönen (1978)²¹¹



(kuva 68) Matti A. Pitkänen (1985)²¹²

Kuvan 68 kuvatekstissä heinäkorjuu korotetaan eräänlaiseksi riitiksi, jonka avulla kaupunkilaisetkin pääsevät kosketuksiin etääntyneeseen maaseutukulttuuriin. Tekstissä tavoitellaan kaupunkilaistumisen myötä kadotettua yhteisöl-

²¹¹ *Finlandia* 1978, 100–101.

²¹² *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 60.

lisyyttä heinätyön muodossa. Toisaalta taas arkipäiväisen maatyön muuttuminen kaupunkilaisten idylliseksi vapaa-ajan harrastukseksi kertoo yleisestä maaseutukulttuurista vieraantumisesta:

Niin lähellä on vielä suomalaisen maaseutuelämä, omakohtainenkin, että kaupunkilainen kaipaa keskikesän suuriin töihin ja työnjuhliin – heinätalkoot ovat lomailijan mielipuhua.²¹³

Rehutuotannossa yleistyi 1990-luvulla koneellinen korjuu, jossa tuorehuria ryhdyttiin varastoimaan muovitettuihin pyöröpaaleihin. Näiden peltojen laidolle ilmestyneiden ”lehmänmunien” myötä kollektiivinen heinäkorjuu seipäällä tapahtuvine kuivatuksineen siirtyi nopeasti historiaan.²¹⁴ Näin ollen vuonna 1996 julkaistussa kuvassa 69 on kyse perinnemaatalouden harjoittamisesta, jonka avulla ihmiset pääsevät nostalgisoimaan menneen ajan maaseutukulttuuria.



(kuva 69) Urho A. Pietilä (1996)²¹⁵

²¹³ Sinivalkoinen Suomi 1985, 60.

²¹⁴ Niemelä 2004, 214.

²¹⁵ Suomi 1996, 69.

3.1.2 Metsätalouden työnkuvaukset

Pokasahasta moottorisahaan

Suomalaisen teollisuuden kehittämisessä katseet suunnattiin 1800-luvun puolivälin jälkeen yhä voimakkaammin metsäteollisuuteen, johon Suomella oli olemassa luontaiset resurssit. Aikaisemmin tervatuotantoon keskittyneen metsäteollisuuden painopiste alkoi siirtyä vähemmän jalostetun puutavaran valmistukseen ja vientiin. Tätä kehityssuuntaa edesauttoi sahateollisuuden rajoitusten poistaminen, joka samalla avasi tien myös keskitettyjen tuotantolaitosten perustamiseen. 1860-luvulla yleistyneet höyrysahat mahdollistivat tehokkaamman teollisuuden harjoittamisen ja samaan aikaan kansainvälisillä sahatavaramarkkinoilla alkanut noususuhdanne polkasi suomalaisen sahateollisuuden käyntiin.²¹⁶

Suomessa metsä- ja maatalous ovat kulkeneet käsi kädessä. Ensinnäkin 1800-luvulla metsäpalstat kuuluivat erottamattomana osana maataloihin ja niistä saatua puuainesta käytettiin rakentamiseen, lämmittämiseen, viljan kuivamiseen sekä erilaisten aitojen ja tarve/työkalujen valmistamiseen.²¹⁷ Metsäteollisuuden voimistuttua maatilat saivat tuloja metsien myymisestä ja usein maanviljelijä päätyi niin sanottuihin hankintakauppoihin, joissa puiden ohella myytiin myös niihin liittyvä työ. Tämän lisäksi metsätalous tarjosi työtä maaseudun tilattomalle väestölle ja oli merkittävä sivuansioiden lähde tilallisille varsinkin talvisaikaan muiden töiden vähetessä. Metsätöistä saatu rahapalkka muodostui monille tiloille elinehdoksi, sillä yhteiskunnan kaupallistumisen myötä omavaraistaloudessa eläminen alkoi siirtyä historiaan. Rahaa tarvittiin yhä enemmän erilaisten kulutustavaroiden ostoon sekä verojen maksuun. Näin ollen metsätaloudesta muodostui tärkeä sivuelinkeino ja maatalouden toinen puoli, joka takasi viljelijöille kohtuullisen toimentulon.²¹⁸

Metsä- ja uittotyöt näkyivät myös suomalaisessa maisemassa. Analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa hakkuualueet rajattiin pääsääntöisesti kuvien ulkopuolelle, mutta puiden sahaamista, kuljettamista, uittoa ja vedessä kelluvaa puutavaraa kuvattiin varsin runsaasti. Metsä- ja uittotyömaiden kuvaamisen runsautta voidaan Hannu Sinisalon mukaan selittää työn ominaisuuteella, joka tarjosi lukuisia kuvauksen aktivoineita työtilanteita. Metsä- ja uittotyöhön liittyi erityinen työ- tai taitostatus, joka kiehtoi kuvaajia. Lisäksi valokuvaaja toi kaivattua vaihtelua metsätyöläisten yksitoikkoiseen arkeen ja tästä syystä kuviin suostuttiin helposti.²¹⁹

Tässä yhteydessä metsä- ja uittotyötä käsitellään aiheeseen sisältyvän narraation kautta. Ensimmäisenä tarkastellaan puiden kaatamista ja valmistamista uittoa varten. Toinen teema keskittyy puiden talviseen hevosvetoiseen kuljetukseen ja kolmas tukkien uittamiseen. Kuvat, jotka esittävät kaatamatonta ta-

²¹⁶ Snellman 1996, 11; Kuisma 2006, 201–204, 221–244.

²¹⁷ Peltonen 2004, 108–109.

²¹⁸ Vihola 2004, 415–418.

²¹⁹ Sinisalo 1981, 120.

lousmetsää tai vedessä kelluvia tukkeja ilman näkyvää uittotyötä, on sijoitettu analyysin maaseudun kulttuurimaisemaa käsittelevään osioon.



(kuva 70) *Suomi kuvina 1946*²²⁰

Puiden kaatoa, kuorimista, lastaamista ja kuljettamista esittävät kuvat kuuluvat metsä- ja uittotyön ensimmäisiin vaiheisiin. Nämä työt suoritettiin talvella hyvissä ajoin ennen kevään tulvia, jotka mahdollistivat prosessin viimeisen vaiheen eli uittotyön.

Puiden kaatoa, kuorimista ja lastaamista esittävien kuvien teksteissä selostetaan kuvista ilmeneviä työvaiheita sekä usein myös mainitaan seuraavat vaiheet: kuljetus ja uitto. Maisemakuvajulkaisuissa tämä työn narraation ensimmäinen vaihe esiintyy kuitenkin kronologisesti viimeisenä. Puunkuljetusta ja uittoa esittäviä teoksia esiintyi jo 1800-luvun maisemakuvajulkaisuissa, mutta puunkaatoa ryhdyttiin kuvaamaan analyysiaineistossa vasta jälleenrakennuskauden kuvastossa. Tähän yhteyteen kansakuntaa eteenpäin vievä metsätyö ja sen luoma viittaus suomalaiseen sisukkuuteen sopivat loistavasti. Tämä käy ilmi muun muassa kuvan 70 tekstistä:

Troopillisia metsiä on joskus sanottu vihreäksi helvetiksi, mutta Suomelle metsä on vihreätä kultaa, sen tärkein vientitavara. Suomi on Euroopan metsärikkain maa, toisella sijalla on Ruotsi. Metsä kasvattaa reippaita ja terveitä ulkotyöläisiä ja antaa leivän sadoille tuhansille suomalaisille.²²¹

²²⁰ *Suomi kuvina 1946.*

²²¹ *Suomi kuvina 1946.*



(kuva 71) Pietinen (1949)²²²



(kuva 72) Lehtinen (1949)²²³



(kuva 73) R. Roos: *Kyröskoskelainen metsätyömies päiväurakkaansa suorittamassa* (1954)²²⁴

Analyysiaineistossa metsätyön kuvaaminen jatkuu jälleenrakennuskauden kuvaston jälkeen 1970-luvun julkaisuissa. Uudemmissa kuvissa metsätyö on koneellistunut, mutta säilyttänyt aikaisemmasta kuvastosta tutun pienimuotoisuuden. Esimerkiksi suuria metsäkoneita ei esitetä lainkaan analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa.

²²² *Maamme Suomi* 1949, 45.

²²³ *Maamme Suomi* 1949, 48.

²²⁴ *Meidän maa* 1954, 280.

(kuva 74) Matti A. Pitkänen (1978)²²⁵(kuva 75) Teuvo Kanerva (1978)²²⁶

Tukinkuljetusta hevosella ja koneilla

(kuva 76) Hjalmar Munsterhjelm: *Metsämaa Hauhossa Hämeessä* (1873)²²⁷

Hjalmar Munsterhjelm kuului niiden suomalaisten taiteilijoiden joukkoon, jotka kuvasivat myös talvisia maisemia. *Finland framställt i teckningar* ei sisältänyt ainoatakaan talvimaisemaa, mutta sitä seuranneessa *En resa i Finland* -teoksessa

²²⁵ *Finland in Bildern* 1978, kuva nro 341.

²²⁶ *Finlandia* 1978, 54.

²²⁷ Topelius 1873/1984, 99.

niitä jo esiintyi. Kyseinen julkaisu sisälsi kolme Munsterhjelmin tekemää talvi-kuvausta, joista yksi oli hevosella tehtyä puunkuljetusta esittänyt *Metsämaa Hauhossa Hämeessä*.²²⁸ Teoksessa esitetty metsätalous edustaa 1800-luvulle tyyppillistä puun pienimuotoista kotitarvikekäyttöä, ja se eroaa myöhempien maisemakuvajulkaisujen esittämistä aiheen kuvauksista, jotka keskittyivät raskaampien tukkipuiden kuljetukseen.²²⁹ Munsterhjelmin teoksesta on kuitenkin löydettävissä yhdistäviä elementtejä muihin puunkuljetusteeman kuviin. Näitä ovat muun muassa miehen tai miesten hevosella ja reellä suorittama puutavaran kuljetus talvisessa luonnossa. Suurin yhteys muihin teeman kuvallisiin esityksiin syntyy kuitenkin kuvia tukevan tekstin tasolla. Vaikka Topelius Munsterhjelmin teoksen yhteydessä olevassa tekstissä keskittyikin talvisen luonnon ylistykseen, mainitsi hän myös lumen tukkipuiden kuljetuksen ja täten suomalaisen metsätalouden mahdollistajana.²³⁰

1890-luvulla suomalaiset kulttuuripiirit olivat vielä keskittyneet pääasiassa kalevalaiseen muinaismytologiaan. Tästä näkökulmasta katsottuna laajamittainen metsäteollisuus ja sen vaikutus luontoon nähtiin negatiivisena kansallisomaisuuden ja identiteetin vaarantavana tekijänä. Metsäteollisuus edusti rationaalista nykypäivään sidottua kehitystä, joka syrjäytti muun muassa perinteiseksi elämänmuodoksi mielletyn ja kulttuurin piirissä nostalgisia sävyjä saaneen kaskikulttuurin.²³¹ Hiljalleen metsäteollisuuden ympärille vanhasta uudisraivaajamentaliteetista, nationalismista ja teollisesta edistysuskosta rakentunut ideologinen synteesi syrjäytti kuitenkin panteistisen luontoideologian ja mahdollisti modernin teollisuuskapitalismin kasvun.²³²

Laajentunut metsäteollisuus alkoi näkyä 1890-luvulla myös kansallisen maiseman esittämisessä kuten *Suomi 19. vuosisadalla* (1893) ja *Finland i bilder* (1896) -julkaisuissa. Taiteen piirissä metsä- ja uittotyön kuvaukset olivat uusia yhteiskunnan kehitystä esittäneitä aiheita, joihin suhtauduttiin vielä kaksijakoisesti. Aiheita kuvattiin ja siitä kirjoitettiin niin kehityksen rationalistisesta kuin romantiikan menneisyyttä painottaneesta näkökulmasta. Yleisellä tasolla metsä- ja uittotyötä esittäneet aiheet eivät kuitenkaan nousseet suomalaisen maiseman tai kansan ja sen työnkuvauksen keskiöön.

Suomi 19. vuosisadalla -julkaisun lähestyminen metsäteollisuuteen kiinnittyviin aiheisiin vahvistaa edellä mainittua kaksijakoisuutta. Esimerkiksi *Kansan elinkeinot* -luvussa Zacharias Topelius kirjoitti romanttista henkeä puolustaen suomalaisten metsien hyödyntämisestä ja niiden tilasta. Käytännössä Topelius leimasi kaikki metsätalouden muodot kotitarvikelehdeksien ottamisesta laajamittaiseen puunjalostusteollisuuteen negatiivisiksi metsiä tuhoaviksi menetelmiksi. Topelius korosti suomalaisten metsien huonoa kuntoa ja puutavaran säälimätöntä haaskaamista, johon ihmisten toiminnan lisäksi vaikuttivat hyönteiset,

²²⁸ Lähteenmäki 1992, 15–16.

²²⁹ Tässä yhteydessä on mainittava, että myös raskaampaa tukkipuiden kuljetuksen kuvausta esiintyi Munsterhjelmin tuotannosta. Tästä esimerkkinä 1860- tai 1870-luvulta peräisin oleva teos *Tukinajo* (kuva 77).

²³⁰ Topelius 1873/1984, 98.

²³¹ Konttinen 2001, 246–247; Kuisma 2006, 454–455.

²³² Kuisma 2006, 454–458.

eläimet, sääolot ja maastopalot. Topeliuksen tekstissä metsä- ja uittotyöt jäivät vaille glorifiointia ja hän kirjoitti miten metsätyön merkit maisemassa häiritsivät rannanomistajia ja kalastajia. Uitot tukkivat kulkuväylät ja roskasivat rannat sekä vedet. Topelius mainitsi myös puutavaran viennin, mutta ikään kuin pakosta.²³³



(kuva 77) Hjalmar Munsterhjelm:
Tukinajo (1860/70-luku)²³⁴

Suomalaisessa 1890-luvun kansallisessa kulttuurissa metsäteollisuus näyttäytyi topeliaanisen romantiikan näkökulmasta aiheena, jota jouduttiin sietämään kaikessa hiljaisuudessa. Metsäteollisuus toi vaurautta kansakunnalle ja mahdollisti kansakunnan kehityksen, mutta sen negatiivista vaikutusta luontoon ja maisemiin ei haluttu korostaa. Topeliuksen ajatuksista poikkeava rationaalinen ja metsäteollisuuden kehitykseen positiivisesti suhtautunut näkökulma nousee kuitenkin esiin *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisun loppupuolella olevassa Leo Mechelinin tekstissä *Maanviljelys, teollisuus ja kauppa*. Mechelin kirjoitti siinä hyvin kehitysorientoituneesti suomalaisen saha-, paperi- ja puunjalostusteollisuudesta. Mechelinin tekstin viesti oli Topeliuksen vastaavaan nähden päinvastainen ja kehotti Suomea hyödyntämään runsaita metsävarantojaan.²³⁵

²³³ Topelius 1893, 61–63.

²³⁴ Kuva teoksesta *Lumi – talvikuvia Suomesta* (1800–1910) 1992, 19.

²³⁵ Mechelin 1893, 151–153.



(kuva 78) Akseli Gallen-Kallela: *Viittatie jäällä* (1893)²³⁶

Myöhemmissä analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa, ja etenkin jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa, toistunutta puunkuljetus-teemaa kuvasi jo Akseli Gallen-Kallela *Suomi 19. vuosisadalla* -teoksessa. Julkaisun sisältämä *Viittatie jäällä* (kuva 78) on miellettäviissä teeman kantakuvaksi, vaikka esimerkiksi Hjalmar Munsterhjelm oli kuvannut aihetta jo oletettavasti 1860- tai 1870-luvuille ajoittuvassa *Tukinajo* -nimisessä teoksessaan (kuva 77). Gallen-Kallelan teoksen kantakuvamaisuutta ohi Munsterhjelmien voidaan perustella sen sisältymisellä laajalti levinneeseen maisemakuvajulkaisuun.



(kuva 79) Heikki Aho (1931)²³⁷



(kuva 80) Aho & Soldan (1949)²³⁸

²³⁶ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 67.

²³⁷ *Suomi on kaunis* 1931, 8.

²³⁸ *Maamme Suomi* 1949, 47.

Heikki Ahon puunkuljetusta esittävä kuva 79 jatkaa Gallen-Kallelan teoksesta tuttua aiheen kuvaamista, jossa miesten ohjastamat hevoset vetävät tukkirekiä talvisissa maisemissa. Ahon kuvassa esiintyvän työn volyyymi on kasvanut, mutta sommitelma koostuu silti kantakuvasta tutuista elementeistä. Hevosella tehty puunkuljetus rinnastuu hevosella tehtyihin peltotöihin ja kuvateemassa korostuu isännän ja hevosen muodostama yhteispele. Talvisessa ja lumisessa maastossa hevonen oli pitkään ainoa mahdollinen työväline tukkien kuljettamiseen. Tämän vuoksi se säilytti hyvin asemansa ja loi työhön tietyn ajattoman sekä romanttisen konnotaation. Maisemakuvajulkaisuissa tämä näkyy siinä, ettei koneellistunut puiden kuljetus noussut lainkaan toistuvaksi kuvaamisen kohteeksi. Aiheeseen liittyvien elementtien ajattomuudesta kertoo niin ikään se, että vuonna 1931 *Suomi on kaunis* -julkaisussa ilmestyneen kuvan rinnakkaisotos sisältyi myös vuoden 1949 *Maamme Suomi* -julkaisuun (kuva 80).



(kuva 81) *Suomalaisia maisemia* (1947)²³⁹



(kuva 82) *Maamme suomi* (1949)²⁴⁰

²³⁹ *Suomalaisia maisemia* 1947, 50.

²⁴⁰ *Maamme Suomi* 1949, 49.



(kuva 83) Lauri Huhtala (1954)²⁴¹

Hevosen ylivoimaa suhteessa koneisiin korostettiin useammassakin kuvatekstissä, kuten kuvan 80 tekstissä:

Talviseen metsään jäädytetään tie, jota pitkin hevonen reellä vetää monin verroin raskaamman kuorman kuin kesäisellä maantiellä. Traktori on liian raskas ja hankala-liikkeinen paksulumisessa metsässä.²⁴²

Sekä Otso Pietisen kuvan (kuva 84) yhteydessä:

Tiukan paikan tullen on hevonen edelleenkin paras vetäjä metsäajoissa traktorien ja autojen yleistymisestä huolimatta.²⁴³



(kuva 84) Otso Pietinen (1954)²⁴⁴



(kuva 85) Pietinen (1961)²⁴⁵

²⁴¹ *Meidän maa* 1954, 626.

²⁴² *Maamme Suomi* 1949, 47.

²⁴³ *Meidän maa* 1954, 873.

²⁴⁴ *Meidän maa* 1954, 873.

²⁴⁵ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 60.



(kuva 86) Matti A. Pitkänen (1978)²⁴⁶

Matti A. Pitkäsen kuvassa 86 ei esitetä puunkuljetusta, mutta miehen ajama parireki viittaa enemmän metsätöihin kuin huviajeluun. Tästä syystä kuva on sijoitettu tähän osioon. Kuvan yhteydessä olevassa Raimo O. Kojon tekstissä paneudutaan maaseudulla tapahtuneeseen rakennemuutokseen ja myös siihen miten hevosella tehty työ on siirtynyt historiaan:

Puoli vuosisataa sitten Suomen maaseutu eli väkevästi; kaksi kolmannesta kansasta sai toimeentulonsa maanviljelystä ja vain seitsemännes asui kaupungeissa. Mutta yleismaailmalliseen tapaan maa alkoi kaupungistua. Sodat veivät maaltakin miehet, suuren osan lopullisesti, mutta autioituva maaseutu sai pirteän pistoksen Neuvostoliitolle luovutetun alueen – kooltaan kymmenes koko maasta – 425.000 karjalaisen muuttaessa uuden rajan länsipuolelle. Mutta sotien jälkeen maaseutu autioitui jatkuvasti ja tällä hetkellä väestöstä kaksi kolmannesta asuu kaupungeissa tai kaupunkimaisissa taajamissa. Lisäksi muuttoliike ulkomaille, lähinnä Ruotsiin, on tyhjentänyt taloja. Nyt hevoset juoksevat rahaa raviradoilla, rakennukset rapistuvat ja hangen yllä lepää petollinen idyllisyys.²⁴⁷

Vaikka puunkuljetus koneellistui 1960-luvulta lähtien yhä enemmän, ei siirtymän volyymi kuitenkaan näy analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa. Analyysiaineisto sisältää ainoastaan kaksi koneelliseen puunkuljetukseen viittaavaa teosta, joista toinen esittää tukkirekkaa (kuva 87) ja toinen traktoria (kuva 88). Koneellistunut puunkuljetus ei näin ollen ole saavuttanut hevosvetoisen kaltaista kuvallisen esittämisen traditiota suomalaisessa maaseutumaisemakuvassa.

²⁴⁶ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 229.

²⁴⁷ *Finnland in Bildern* 1978.



(kuva 87) Matti A. Pitkänen (1978)²⁴⁸



(kuva 88) Kalervo Ojutkangas (1978)²⁴⁹

Kansakunnan kehitys ja romanttiset tukkijätkät: yksittäisuitto

Metsäteollisuuden työkuvausten näkyvimpänä aiheena analyysiaineistossa toimii uittotyö. Uittotyössä kiteytyi veden suuri merkitys suomalaiselle metsäteollisuudelle. Uittotekniikan hyödyntäminen ratkaisi metsäteollisuutta jarruttaneen puutavaran kalliin kuljettamisen, ja vesistöjen avulla kaukaiset erämaatkin saatiin kytkettyä teollisen kapitalismin piiriin. 1800-luvun puolivälin jälkeen

²⁴⁸ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 233.

²⁴⁹ *Finlandia* 1978, 54–55.

jo 1700-luvulta tuttua uittotekniikkaa kehitettiin, väyliä perattiin ja kosket ohi-tettiin tukkirännien ja -kourujen avulla. Tämä avasi tien yhä suuremmille hakkuu- ja kuljetusorganisaatioille. Tukkipuu matkasi pitkiä matkoja purojen latvoilta läpi erämaiden sekä maaseudun tehtaille ja merien ääreen ulkomaille vietäväksi.²⁵⁰ Uittotyö työllisti maaseudun miehiä, etenkin kasvanutta tilatonta väestöä. Lisäksi uittotyö näkyi maaseudun maisemassa vesistöihin ilmestyneen puutavaran ja sen kimpussa olleiden työläisten muodossa.



(kuva 89) Pekka Halonen: *Tukinuittajat* (1925)²⁵¹

Suomalaisessa taiteessa merkittävimmät tukinuittoa kuvaavat teokset syntyivät vasta 1920- ja 1930-luvuilla. Tunnetuimmiksi näistä voidaan nostaa Pekka Halosen maalaus *Tukinuittajat* (1925) (kuva 89) ja Juho Rissasen Suomen pankin portaikkoon vuonna 1933 valmistuneen lasimaalaussarjan uitto-aiheinen pääteos (kuva 90). Suomalaisen kulttuurin piirissä ensimmäiset merkittävät ja laajalle levinneet tukinuittoa esittäneet teokset löytyvät kuitenkin *Suomi 19. vuosisadalla* (1893) ja *Finland i bilder* (1896) maisemakuvajulkaisuista. Laajempaa suosiota uittoaihe ja romantisoitu tukkilaisuus saavuttivat 1920- ja 1930-lukujen taitteesta lähtien kirjallisuuden, iskelmämusiikin ja elokuvien ansiosta.²⁵² Kuvalliseen esittämiseen voimakkaasti vaikuttaneen elokuvan synnyttämä tukkilaistematiikka nousi suosioon Valentin Vaalan vuonna 1937 valmistuneen *Koskenlaskijan morsiamen* myötä. Muita merkittäviä kyseisen lajityypin elokuvia olivat Teuvo Pakkalan *Tukkijoella* -näytelmästä tehdyt kolme elokuvasovitusta vuosilta 1928, 1937 ja 1951 sekä Teuvo Tulion vuonna 1938 ohjaama *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Elokuvien esittämä tukkilaisuus sijoittui luonnonmaiseman ja kulttuurimaiseman rajalle peilaten maahan kiinteästi sidottujen talonpoikien sekä vapaana liikkuvien tukkijätkien välistä suhdetta.²⁵³

²⁵⁰ Kuisma 2006, 262–264.

²⁵¹ Kuva osoitteesta:
<http://sivustot.tuusula.fi/museot/halosenniemi/tekstisivu.tmpl?print=1;numero=469893120>

²⁵² Peltonen 1991, 58–61.

²⁵³ Toiviainen 2000, 9–10.

Elokuvien tukkilaisromantiikasta on löydettävissä yhteisiä piirteitä myös lännenelokuvien western-romantiikkaan. Villin ja vapaan amerikkalaisen cowboy'n saappaisiin astui nyt vain suomalaisten metsien tukkijätkä.²⁵⁴

Uittotyötä on harjoitettu erilaisin vesistöjen ominaisuuksien sekä kehityksen sanelemien tekniikoin. Analyysiaineistosta on havaittavissa kaksi toistuvaa uittoteknistä muotoa: irtotukkeihin perustuva puro- ja jokiuitto sekä kehälauttoihin tai tukkinippuihin perustuva järviuitto.²⁵⁵ Ensimmäisenä näistä käsitellään puro- ja jokiuiton kuvallisia esityksiä, jotka saavat analyysiaineistossa alkunsa I. K. Inhan *Finland i bilder* -julkaisusta.



(kuva 90) Juho Rissanen: Suomen pankin portaikon lasimaalaukset (1933)²⁵⁶

²⁵⁴ Snellman 1988, 18

²⁵⁵ Uittotyön tekniikoista ja historiasta ks. Matti Peltosen teos *Uiton historiaa. Tukinuitosta Suomessa 1800-luvun puolivälistä 1980-luvulle.* (Peltonen 1991).

²⁵⁶ Kuva teoksesta *Suomen taiteen vuosikirja 1945*, 19.



(kuva 91) I. K. Inha (1896)²⁵⁷

Purouitossa talvella kaadetut ja uittoväylän varteen tuodut tukit vieritettiin jäiden sulettua veteen. Vähävetisissä ojissa ja puroissa suoritettu uitto oli haastavaa ja vaati tarkkaa ajoitusta kevättulvan hyödyntämisessä. Purouitossa ei käytetty veneitä, vaan tukkilaiset ohjailivat uitettavia puita rannoilta käsin pitkien hakojen avulla. Pienempien jokien kohdalla harrastettiin purouiton kaltaista irtotukkien uittoa. Vuolaammissa virroissa jokiuitto suoritettiin puolestaan lauttaamisella, jossa tukkeja sidottiin yhteen kiintolautoiksi.²⁵⁸

I. K. Inhan kuvassa 91 esitetään purouittoa ja sen kuvatekstissä selostetaan uiton vaiheista:

Kun tukit on talvella kaadettu ja vedetty uittoväylän varrelle, niin aikaisin keväällä, heti purojen auettua, aljetaan niitä uittoa isommille vesille. Se työ on kiireellä tehtävä, sillä vesi alenee nopeaan, ja monikin latvajoki käy sitten jälleen matalaksi, että pölkkyjen on odottaminen seuraavaa kevättä, elleivät tulvalla ehdi alas. Miehet jaetaan pitkin jokea mutkiin ja muihin paikkoihin, joihin pölkkyt uiskennellessaan yrittävät tarttua. He pukkaavat keksillä kylkeen jokaista vastaanhangottelijaa, joka ei tahtoisi armaita kotimetsiään jättää.²⁵⁹

²⁵⁷ *Finland i bilder* 1896, kuvanro 82.

²⁵⁸ Peltonen 1991, 40–44.

²⁵⁹ *Finland i bilder* 1896.



(kuva 92) I. K. Inha (1896)²⁶⁰

Toisen uittoa käsittelevän kuvan (kuva 92) yhteydessä olevassa tekstissä korostuu Inhan panteistinen suhde metsiin. Tekstistä käy ilmi sama Suomen kulttuurikenttää halkonut kaksijakoinen suhtautuminen metsäteollisuuteen kuin Topeliuksella aikaisemmassa *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa. Metsä- ja uitto-öitä ei siis Inhankaan taholta ylistetty varauksetta ja aiheeseen kytkeytyneet sosiaaliset ja ympäristölliset epäkohdat tuotiin myös esiin:

Tuskin on kolmea vuosikymmentä siitä vierinyt, kun tukkiliike meillä sai alkunsa; mutta melkoisesti on sillä ajalla ennättänyt muuttua maa ja mulkkautua kansankerrokset. Lukemattomat isännät, joiden päät odottamaton rahatulva pani pyörälle, joi-
vat ensin metsänsä ja sitten talonsakin yhteen mittaan ja istuvat nyt mäkitupalaisina. Maanomistus joutui uusiin käsiin. Raiskatuilla kankaillamme kertovat aarniokannot ja lahoovat oksat vanhuksista, joita niillä seiso. Pari vuosikymmentä on vieny kaikki, mitä puolen vuosituhatta on kasvattanut. Nyt uiskentelevat jokiloissa hennot, kesken nuoruuttaan kaadetut männyt.²⁶¹

²⁶⁰ *Finland i bilder* 1896, kuva nro 93.

²⁶¹ *Finland i bilder* 1896.



(kuva 93) Kaarlo Kiviranta: *Tukinuittoa Kajaanin koskissa* (1933)²⁶²



(kuva 94) Aho & Soldan (1939)²⁶³



(kuva 95) *Suomalaisia maisemia* (1947)²⁶⁴

²⁶² *Maakuntiemme kauneus* 1933.

²⁶³ *Kuva-Suomi* 1939, 71.

²⁶⁴ *Suomalaisia maisemia* 1947, 37.

Monissa teeman kuvissa uittotyö tukkeineen ja tukkilaisineen yhdistyy maaseutumaisemaan. Uittotyö tuo mukanaan viittauksen uuteen elinkeinoon ja kansakunnan kehitykseen. Toisaalta taas työn taustalla sijaitsevat maaseutumaisemat luovat mielikuvan perinteisyydestä ja pysyvyydestä. Vesireittien varrella sijaitsevan maalaiskylän läpi kesäisin pyyhältävä uitto edustaa kehityksen nopeaa muutosvoimaa, joka tulee ja menee. Suhtautuminen uittotyön dynaamiseen olemukseen vaihtelee analyysiaineistossa Inhan ja kansallisromantiikan negatiivisista jälleenrakennuskauden kehitysoptimistisiin työtä korostaneisiin painotuksiin.



(kuva 96) *Maamme Suomi* (1949)²⁶⁵



(kuva 97) Jorma Ollikainen (1954)²⁶⁶

²⁶⁵ *Maamme Suomi* 1949, 50.

²⁶⁶ *Meidän maa* 1954, 388.

Jorma Ollikaisen kuva 97 ja sen yhteyteen liitetty teksti toimivat esimerkkinä jälleenrakennuskauden työtä korostaneesta asenteesta:

Tämä Heinävedellä virtaava kevät puro ei vitkastele, yötä päivää solivat miehet puuta sen niskoille. On vain varottava, etteivät tukit matalissa ja kivisissä paikoissa pääse ruuhkautumaan, sillä ruuhkan selvittämisessä menee kallista uittoaikaa hukkaan.²⁶⁷



(kuva 98) R. Roos (1954)²⁶⁸



(kuva 99) Volker von Bonin (1960)²⁶⁹



(kuva 100) Pietinen: *Karttula* (1961)²⁷⁰

²⁶⁷ *Meidän maa* 1954, 388.

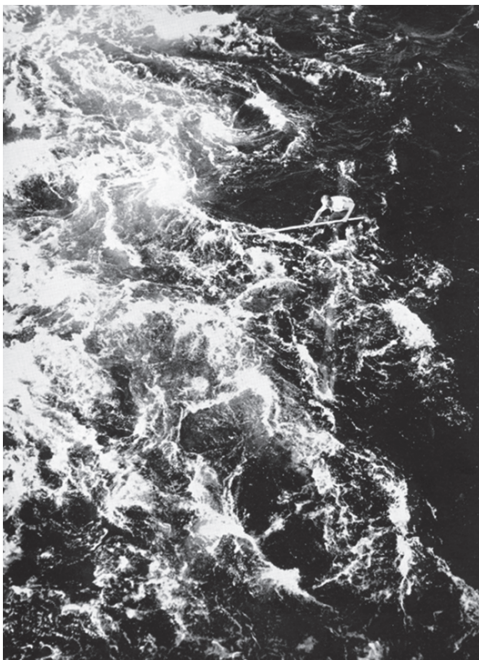
²⁶⁸ *Meidän maa* 1954, 37.

²⁶⁹ *Finland today* 1960.

²⁷⁰ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 61.

Yhteisenä piirteenä kaikille aineiston uitto-kuvauksille on tukkilaisten tekemän raskaan ja vaikean taitoa vaativan työn esittäminen. Kaunokirjallisuuden, vanhemman iskelmämusiikin ja kotimaisten elokuvien luoman tukkilaisromantiikan mukaista mielikuvaa viinaan ja naisiin menevistä irtolaisista ei maisemakuvajulkaisujen pohjalta synny.²⁷¹ Analyysiaineiston kuvallisista esityksistä välittyy käsitys kunnollisista ja ahkerista työmiehistä, mutta toisaalta juuri uittoon kuuluneet työvaiheet muodostuivat mielenkiintoisimmiksi kuvauksen kohteiksi. Lisäksi raskaan työn kuvaus sopi erityisesti jälleenrakennuskauden julkaisujen ideologisiin linjauksiin. Vaikka maisemakuvajulkaisut antavat varsin suoraselkäisen kuvan tukkilaisista, on kuitenkin ilmeistä, että kuvateeman suosio ja kiehtovuus perustuu kirjallisuuden sekä populaarikulttuurin luomiin romanttisiin mielikuviin myyttisistä, taitavista, villeistä ja vapaista metsien miehistä.

Kuvissa 101, 102 ja 103 esitetty tukilla tapahtuva koskenlasku on muodostunut tukkilaiskulttuurin vaativimmaksi ja samalla myös ihannoidummaksi suoritukseksi. Koskenlasku tukilla vertautuu western-tematiikasta tuttuun roдео-ratsastukseen.²⁷² Kummassakin lajissa käydään urheiluun rinnastettavia kilpailuja ja aikaisempaan työhön kiinnittynyt toiminta on saanut karnevalistisia piirteitä. Esimerkkeinä tästä toimivat J. Suomalaisen ja Matti A. Pitkäsen kuvat 102 ja 103, joiden kohteena ovat tukkilaiskivat.



(kuva 101) Volker von Borin (1960)²⁷³

²⁷¹ Vrt. Peltonen 1991, 58–61; Snellman 1996, 33–39.

²⁷² Snellman 1988, 18.

²⁷³ *Finland today* 1960.



(kuva 102) J. Suomalainen (1954)²⁷⁴



(kuva 103) Matti A. Pitkänen (1978)²⁷⁵

J. Suomalaisen kuva yhteyteen on liitetty seuraava teksti:

Suomussalmen tukkilaiskisojen vaativin suoritus ja samalla vetävin ohjelmanumero on epäilemättä kosken lasku tukilla seisoen.²⁷⁶

Pitkäsen kuvan yhteydessä on puolestaan kirjoitettu näin:

Tukkien kuljetuksen siirtyessä syrjäseuduillakin vesistä maanteille alkoivat uittojätkien moninaiset taidot hävitä. Vielä parikymmentä vuotta sitten satapäiset miesjou-

²⁷⁴ *Meidän maa* 1954, 753.

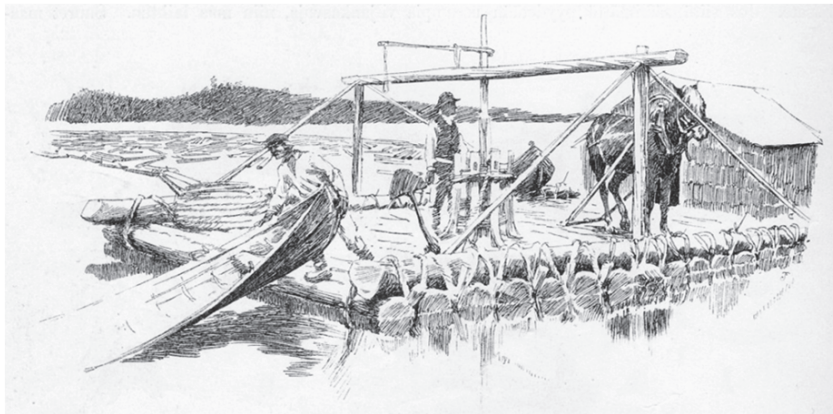
²⁷⁵ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 358.

²⁷⁶ *Meidän maa* 1954, 753.

kot uittelivat kesän mittaan metsien rikkaudet pienistä latvapuroista lähtien meren rannikolle suurten jokien suihin; työ joka vaati kuntoa ja taitoa. Vanhoja taitoja elvytetään nykyisin eri puolilla maata kesän mittaan järjestettävissä tukkilaiskisoissa. Tukkimiehen valassa tasapainoillaan tukilla ja seremonioihin kuuluu jopa vedenjuonti. Sauvomisessa soljutaan vene vastavirtaan koskenniskalle mahdollisimman nopeasti. Rullauksessa voittaa kauemmin tukilla pysyvä. Koskenlasku yhdellä tukilla ratkaisee usein kisan. Koillismaan valtavirta Iijoki on Pudasjärvellä vuosittain tukkilaiskisojen aitona näyttämönä.²⁷⁷

Suomalaisessa uittotoiminnassa tapahtui radikaaleja muutoksia 1960-luvulla. Sotien jälkeinen maatalouden rationalisointi johti maataloustyön yhä kokonaisvaltaisempaan koneellistumiseen, jonka seurauksena työvoiman käyttö väheni ja maatalousväestö supistui. Suuri osa aikaisemmin sivutuloina metsä- ja uittotöitä tehneistä viljelijöistä oli muuttanut kaupunkeihin ja tämä aiheutti työvoimapulan etenkin uittotöihin. Samoihin aikoihin myös metsätyö koneellistui moottorisahojen ja monitoimikoneiden yleistyttyä. Matti Peltonen näkee metsäteollisuuden koneellistumisen kuitenkin enemmän ratkaisuna metsä- ja uittotyön kärsimään työvoimapulaan kuin sen aiheuttajana. Muutokset työvoimassa näkyivät uittotekniikassa siirtymänä irtouitosta vähemmän työvoimaa vaati-neeseen nippu-uittoon. Tämän muutoksen myötä laajamittainen tukkilaiskulttuuri hiipui vähitellen olemattomiin.²⁷⁸

Tukkijätkästä proomunkuljettajaksi: nippu-uitto



(kuva 104) Akseli Gallen-Kallela: *Tukkilautta* (1893)²⁷⁹

Akseli Gallen-Kallelan vuoden 1893 *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisuun sisältynyt *Tukkilautta*-teos (kuva 104) aloittaa analyysiaineiston toisen uittoa esittävän kuvateeman. Tämän teeman keskiössä on lauttaukseen perustuva järviuitto. Gallen-Kallelan *Tukkilautta* esittää vanhakantaista järviuittoa, jossa kehälauttoja hinattiin joko soutaen tai varpaten. Varppaamisessa tukkilauttoja hinattiin joko

²⁷⁷ *Finnland in Bildern* 1978.

²⁷⁸ Peltonen 1991, 88–97.

²⁷⁹ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 62.

veneellä tai suurista tukeista tehdyllä lautalla eli ponttuulla. Tekniikka perustui ankkureiden ja köysien käyttöön. Ankkuri kiinnitettiin pohjaan ja tämän jälkeen palattiin tukkilautan luo, jota sitten hinattiin eteenpäin ankkuriköyden avulla. Sittemmin koneistunut kehälauttojen hinaus ei enää sopinut vanhoihin lautataustapoihin, joissa etenäkään pienpuu ei pysynyt puomien sisällä aiheuttaen hävikkiä.²⁸⁰

Uudeksi uittotekniikaksi muodostui nippu-uitto, jossa puut niputettiin koneilla ja yhdistettiin vaijereilla pitkiksi hinaajien vetämissä lautoiksi. Nippu-uitto mahdollisti suurien puumäärien kuljetuksen ja se yleistyi erityisesti 1950-luvulla. Kuljetus oli hidasta mutta tehokasta. Yhden tuotantolaitoksen koko vuoden raaka-aine saatiin toimitetuksi yhdellä lautalla.²⁸¹ Kuvat 105, 106, 107, 108 ja 110 esittävät nippu-uittoa, kuva 109 puolestaan Gallen-Kallelan teoksen kaltaista kehälauttausta.



(kuva 105) Ulrich Feit: *Tukkilauttoja* (1929)²⁸²

Järviuittoa esittävien kuvien teksteissä työn teon korostaminen vaimenee ja esiin nousee yleinen metsäteollisuuden merkityksen painottaminen Suomen kansantaloudelle. Tekstien sisällöissä tapahtuu näin ollen samankaltainen muutos kuin koneellistuneen maatalouden kohdalla. Kone helpottaa ihmisen työtä poistaen siitä raatamisen elementin. Samalla työn kuvaaminen muuttuu varsinkin tekstien tasolla yksityisestä yleisemmäksi.

²⁸⁰ Peltonen 1991, 44–45.

²⁸¹ Peltonen 1991.

²⁸² *Finnland von Helsingkiford zum Eismeer* 1929, kuvataulu 69.



(kuva 106) Matti Poutvaara: *Keitele* (1955)²⁸³

Poutvaaran kuvan 106 yhteydessä kirjoitetaan suomalaisesta metsästä, sen omistussuhteista ja metsätalouden olemuksesta vuoden 1955 näkökulmasta:

Suomen pinta-alasta on 71 prosenttia metsää. Siitä omistavat yksityiset 54 prosenttia, valtio 37 prosenttia ja lopun yhtiöt, kunnat ja seurakunnat. Suomessa ovat maa- ja metsätalous kiinteässä yhteistoiminnassa; maanviljelys takaa kansan elämän, mutta metsätalous vienteineen elintason.²⁸⁴



(kuva 107) Volker von Bonin (1960)²⁸⁶



(kuva 108) Kurt Drost (1960)²⁸⁵

²⁸³ *Suomi* 1955, 44.

²⁸⁴ *Suomi* 1955, 44.

²⁸⁵ *Suomi värikuvina* 1960, 26.

²⁸⁶ *Finland today* 1960.

Kurt Drostin kuvaan 108 viittaavassa tekstissä kirjoitetaan vastaavasti näin:

Tukkeja uittoväylän suulla matkalla sahalaitokseen. Puut on sidottu rautakettingeillä suuriin nippuihin, jotka uivat kevyesti. Vesistöjä on yhdistetty toisiinsa uittokanavin; ne helpottavat työtä ja tekevät kuljetuksen taloudelliseksi. Matka puun kaatopaikalta sahalle saattaa joskus olla satojen kilometrien mittainen. Keväisin näkee lentokoneesta rannoilla keltaisina paistavia kuorittuja tukkipuita, jotka odottavat jäiden lähtöä. Nykyisin on suuressa määrin siirrytty tukkien maantiekuljetuksiin. Mutta häivähdys vesiltä on tullut teillekin. Mahtavat kuorma-autot, joilla tukkeja kuljetetaan, ovat mastoa muistuttavine nostureineen kuin maanteiden amiraalilaivoja, jotka hallitsevat muuta liikennettä.²⁸⁷



(kuva 109) Kurt Drost (1960)²⁸⁸

Drostin kuvaan 109 yhdistetyssä tekstissä kirjoitetaan taas seuraavanlaisesti:

Puuhun perustuu vielä suurimmaksi osaksi Suomen kansantalous. Puu on Suomen vihreätä kultaa. Suomen vihreä kultaa osaa uida ja pitää samalla Suomen kansantaloudenkin pinnalla. Järvenselillä ui suuria tukkilauttoja, joita pienet hinaajalaivat vetävät. Talvella tukit on ajettu rannoille ja kuljetetaan kesällä sahoihin ja sahoista valmiina puutavarana maailmanmarkkinoille. Ennen laivojen aikakautta miehet ja hevoset asuivat tukkien päällä rakennetuissa majoissa ja kuljettivat mies- ja hevosvoimalla lauttoja yli vesien. Tukkilaiset olivat kansanomaisia sankareita, joiden vaiheilla oli lauluja, rakkautta ja toisinaan dramatiikkaakin. Metsä-, uitto- ja sahatyöt ovat Suomen klassillinen elinkeino.²⁸⁹

²⁸⁷ *Suomi värikuvina* 1960, 50.

²⁸⁸ *Suomi värikuvina* 1960, 37.

²⁸⁹ *Suomi värikuvina* 1960, 53–54.

Vallaksen kuvan 110 yhteydessä aiheesta kirjoitetaan jo nostalgiseen sävyyn:

Puutavaran uitto järviä pitkin on jo vähäistä muissa vesistöissä, mutta Saimaalla se on vielä voimissaan.²⁹⁰



(kuva 110) Hannu Vallas: *Tukkilautta Leppävirta 7/2004 (2007)*²⁹¹

3.1.3 Muut maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnkuvaukset

Lapsia paimenessa

Analyysiaineiston maisemakuvajulkaisujen sisältämä karjan paimentamista esittävä kuvateema koostuu lapsista tai teini-ikäisistä, jotka ajavat nautakarjaa paikasta toiseen. Teema saa alkunsa teoksesta *En resa i Finland* (1873). Julkaisun *Maan ja kansan kuvia* -osion avaava Berndt Lindholmin teos *Maisema Savossa* kuvaa paimenpoikaa, joka ajaa karjaa metsätieltä kohti järven rannassa sijaitsevaa laidunta.²⁹² Yleisellä tasolla paimentaminen lukeutuu pastoraalin maiseman esittämisen tyypillisimpiin aiheisiin ja sen esikuviksi voidaan mainita lukuisia teoksia tuhansien vuosien ajalta aina antiikista lähtien. Yhdeksi potentiaalisiksi Lindholmin teoksen kantakuvaksi voidaan kuitenkin nimetä saman *En resa i*

²⁹⁰ *Suomi ilmasta* 2007, 160.

²⁹¹ *Suomi ilmasta* 2007, 160.

²⁹² Topelius 1873/1984, 42.

Finland -julkaisun sisältämä Werner Holmbergin teos *Maisema Pirkkalassa, Satakunnassa*.²⁹³ Holmbergin teos oli valmistunut jo vuonna 1858 ja kelpuutettu *En resa i Finland* -julkaisuun mitä ilmeisimmin kunnianosoituksena vuonna 1860 vain 30-vuotiaana kuolleelle taiteilijalle.



(kuva 111) Berndt Lindholm: *Maisema Savossa* (1873)²⁹⁴



(kuva 112) Werner Holmberg: *Maisema Pirkkalassa, Satakunnassa* (1873)²⁹⁵

Lindholmin ja Holmbergin teosten samankaltaisuus toteutuu ensinnäkin aiheen kautta. Kummassakin teoksessa esitetään lähtökohtaisesti perifeeristä ja pieni-

²⁹³ Topelius 1873/1984, 77.

²⁹⁴ Topelius 1873/1984, 43.

²⁹⁵ Topelius 1873/1984, 77.

muotoista suomalaista maataloutta ja sen maisemaa. Muita yhdenmukaisia tekijöitä ovat lapsipaimenen ajama karja-lauma, taustalla siintävä järvi, tie ja sitä reunustava puinen aita sekä kesäisen rauhallinen tunnelma. Teokset eroavat toisistaan puolestaan niissä esitetyn vuorokauden ajan sekä sommittelun ja kuvakulmien suhteen. Topeliuksen tulkinnan mukaan Lindholmin teos esitti kirkasta kesä-aamua²⁹⁶ kun taas Holmbergin teoksessa on kyse iltahetkestä.²⁹⁷ Holmbergin teoksen toimiminen Lindholmin teoksen kantakuvana saa tukea myös siitä, että Lindholm ihaili suuresti Holmbergin taidetta.²⁹⁸ Muun muassa Aimo Reitala on kirjoittanut Lindholmin ihailevasta suhteesta Holmbergiin seuraavasti:

[Lindholmin] Tähtäimessä ei ollut taiteilijaksi ryhtyminen, mutta Turussa 1859 nähdyt Holmbergin maisemat alkoivat kypsyttää päätöstä. Isänsä kuoltua ja valmistuttuaan ylioppilaaksi 1862 Berndt Lindholm syventyi Helsingissä Holmbergin maalausten jäljentämiseen ja piirsi yliopiston juhlasalissa. Taideyhdistyksen apuraha teki syksyllä 1863 mahdolliseksi lähdön Düsseldorfin.²⁹⁹

On mahdotonta osoittaa aukottomasti Lindholmin tutustuneen vuonna 1859 Holmbergin *Maisema Pirkkalassa, Satakunnassa* -teokseen, mutta edellä esitetyn valossa voidaan kuitenkin olettaa Holmbergin teosten olleen Lindholmille tuttuja.

Lindholmin ja Holmbergin teosten yhteydessä kirjoitetuissa Topeliuksen teksteissä ei painoteta karjan paimentamista yhtenä maatalouden muotona, vaan se toimii pikemminkin kuvallisen esittämisen esteettisenä, pittoreskina elementtinä.³⁰⁰ *Maisema Savossa* -teoksen yhteydessä Topelius kirjoitti lähinnä maisemasta huokuvasta tunnelmasta, luonnosta sekä pastoraalista paimenelosta:

On kirkas kesä-aamu. Paimenpoika ajaa karjaansa laitumelle. Viidakosta taitetulla varvalla kiirehdyttää hän lehmien hidasta astuntaa. Hän laulelee iloista laulua; jokainen sävel on heleä niinkuin käen ruikutus ja kaiku takaisin vaaralta. Karjalle on tämä laulu tuttu, se säestää sitä epäsoinnillisella äänellään. Kyntörastaskin lehdossa yhtyy samaan lauluun, mutta koko tämä iloinen konsertti jääpi meiltä nauttimatta, koska ei sitä piirustajan kynä voi nähtäväksi saattaa.³⁰¹

Teoksen uudelleen esittelyssä, vuonna 1888 ilmestyneessä *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta* -julkaisussa, jatkuu sen edeltäjästään tuttu paimentamisen ignorointi. Lindholmin teoksen yhteyteen liitetystä K. G. S. Suomalaisen laatimasta uudesta tekstistä on kadonnut myös aiheen pastoraalisuutta korostanut sävy. Tämä on korvautunut, itse asiassa hyvin topeliaaniseen sävyyn, his-

²⁹⁶ Topelius 1873/1984, 42.

²⁹⁷ Kyseinen Holmbergin teos tunnetaan myös nimellä *Maisema Kurusta iltavalaistuksessa* (Tiitta 1994, 309).

²⁹⁸ Mm. Reitala monessa muussa yhteydessä, Soili Sinisalo teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa -Maalta kaupunkiin* (2002) ja Tuulikki Valkonen teoksessa *Romanttiset maisemat* (2001).

²⁹⁹ Reitala 1989, 121.

³⁰⁰ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

³⁰¹ Topelius 1873/1984, 42.

toriallisilla tiedoilla Savossa sijainneista Kustaa III:n sodan (1788 – 1790) taistelupaikoista, alueen maatalouden kehityksestä sekä Saimaan kanavan kautta aukeavista kansainvälisistä kauppaa-alueista.³⁰²

Kuten aiemmin on esitetty, oli Werner Holmbergin teos *Maisema Pirkkalassa, Satakunnassa* valmistunut jo vuonna 1858. Vuonna 1873 ilmestyneessä julkaisussa se esitti siis menneisyyden maisemaa. Tämänkään paimentamista kuvanneen teoksen kohdalla Topelius ei kommentoinut siinä esitettyä maataloustyötä, vaan keskittyi tekstissään Holmbergin taiteilijapersoonaan ja hänen työskentelymetodeihinsa.³⁰³ Topelius oli suuresti viehätynyt³⁰⁴ Holmbergin maalauksesta ja hän mainitsi sen käsittelyn yhteydessä muun muassa seuraavaa:

Seutu on maan mainio ihanuudesta; ja moni muukalainen on huudahtanut ihastuksesta, päästyään ylös tuolle metsäiselle harjulle vähän vasemmalle päin kuvan keskustassa.³⁰⁵

Katkelma on nähtävissä viittauksena Topeliuksen ihannoimaan korkealta avautuvaan järvimaisemaan, jossa ihminen viljelee maata luonnonympäristön reuustamana.³⁰⁶ Vaikkei *Maisema Pirkkalassa, Satakunnassa* -teos esitäkään korkealta avautuvaa näköalaa, piilee siinä silti Topeliuksen arvostaman ihanteellisen suomalaisen maiseman potentiaali. *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa Topelius ei huomionnut perifeeristä suomalaista maaseutua itseisarvoisena alueena, vaan keskittyi kyseisissä kuvauksissa paikkakuntiin kiinnittyneisiin historiallisiin yksityiskohtiin. Holmbergin teoksen kohdalla jatkuu samankaltainen lähestymistapa, joskin historiallisena tekijänä esiintyy nyt taiteilija ja hänen tuotantonsa. Tekstistä välittyy pyrkimys rakentaa suurmieskulttia nuorena kuolleen taiteilijalupauksen ympärille. Näin ollen teoksessa esiintyvä pienimuotoinen suomalainen maatalous karjan paimentamisineen jäävät esteettisiksi pittoreskeiksi tekijöiksi.

Holmbergin teokseen ja Topeliuksen sen pohjalta kirjoittamaan tekstiin kytkeytyy ristiriitaisuuksia, jotka havainnollisesti osoittavat todellisen ympäristön ja siitä luodun maiseman kuvauksen välisiä suhteita. *En resa i Finland* -julkaisun tekstissä Topelius kuvailee Holmbergin maalauksessa esitettyä maisemaa ja siihen liittyviä objekteja kuin kysymyksessä olisi ollut autenttisen paikan ja tilanteen taltiointi. Aimo Reitalan tutkimusten pohjalta voidaan kuitenkin todeta, ettei Holmberg kohdannut vuonna 1857 Pirkanmaalle suuntautuneella maalausmatkallaan täysin maalauksensa kaltaista maisemaa. Reitalan mukaan *Maisema Pirkkalassa, Satakunnassa* -teos rakentui kahden erillisen harjoittelman yhdistelyn tuloksena. Harjoitelmista toinen koostui mäkisessä maastossa mutkittlevasta tiestä ja toinen järven rannalla sijaitsevista Leppälahden talon rakennuksista. Tielle sijoitetun karjan, paimentytön ja lapset Holmberg lisä-

³⁰² Suomalainen 1888, 4-5.

³⁰³ Topelius 1873/1984, 78-80.

³⁰⁴ Ks. Tiitta 1994, 309.

³⁰⁵ Topelius 1873/1984, 78.

³⁰⁶ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topelianisessa maisemakuvastossa.

si myöhemmin lopulliseen teokseensa.³⁰⁷ Kyseessä on siis suomalaisen maiseman idealistinen esitys, joka erillisistä osista rakentuneena siirtyy dokumentaristisesta fiktiivisen puolelle. Tämä toimii esimerkkinä siitä, miten erilaiset kuvallisen esittämisen traditioon kiinnittyvät tekijät ovat ohjanneet maiseman kuvallista esittämistä. Kyseinen maisemien rakentaminen on ollut voimakkaampaa maalaustaiteen puolella, mutta samankaltaista todellisuuden muokkaamista on nähtävissä myös valokuvauksen rajauksissa sekä kuvakulmien ja sommiteluiden valinnoissa.

Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta -julkaisun teksteissä Holmbergin teokseen ja siinä esitettyyn maatalouteen ei kiinnitetä lainkaan huomiota. K.G.S. Suomalaisen tähän yhteyteen kirjoittama teksti käsittelee Pirkkalan alueen historiaa. Loppukaneettina Suomalainen viittaa summittaisesti maiseman pittoreskiuteen ja esteettisiin arvoihin todeten seuraavasti:

Kaikkialla siellä vaihtelee vuoret ja laaksot, järvet ja joet, tarjoten silmälle mieluisia näkymiä ja taideniekkoille tervetulleita aiheita kauniisiin taideteoksiin.³⁰⁸

Holmbergin ja Lindholmin teosten perifeerisistä maaseutumaisemista välittyvä luonnontunne viittaa romantiikan traditioon. Teoksissa esiintyvää paimentamista ei korosteta työnä, vaan pittoreskina elementtinä, jolla yhteytensä myös pastoraaliin idylliin. Pienimuotoisen maaseutukulttuurin esityksinä teokset kiinnittyvät romantiikan menneisyyttä haikailevaan ja muutosta vieroksuvaan ajattelutapaan. Tässä prosessissa taide toimii vanhan maailman säilöjänä ja tämä kiteytyy Topeliuksen Holmbergin teoksen yhteyteen kirjoittamasta viimeisestä lauseesta:

Voi taiteen ihmevoima, joka ei huoli ajasta, voittaa kuolon, ja kiinnittää katoomattomaksi yhden katoovaisen hetken luonnon ja ihmis-elämän yhä muutteluvissa vaiheissa.³⁰⁹

Tämä suomalaisessa taiteessa erityisesti Holmbergin tuotannosta kumpuava teema toistuu Lindholmin teoksen ohella myös muutamissa myöhemmissä maisemakuvajulkaisuissa 1930-, 1940- ja 1950-luvuilla.³¹⁰ Teeman jatkuminen on nähtävissä erityisesti analyysiaineiston sisältämissä kuvissa 113, 114 ja 115. Näistä muun muassa kuvan 114 tekstissä esiteltävä teos nimetään Somerniemellä sijaitseväksi maalaukselliseksi karjatieksi.³¹¹ Tämä toimii suorana viittauksena aiheeseen kytkeytyvään esteettiseen painotukseen.

³⁰⁷ Reitala 1986, 84–86.

³⁰⁸ Suomalainen 1888, 41.

³⁰⁹ Topelius 1873/1984, 80.

³¹⁰ Holmbergin taiteen merkityksestä suomalaisen maaseutumaiseman kuvaamiseen ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.2. 1800-luvun puolivälin düsseldorfilaisen maisemakuvauksen esittäjä maaseutu ja sen perintö suomalaisessa maisemataiteessa.

³¹¹ *Suomalaisia maisemia* 1947, 52.



(kuva 113) Viljo Alanen: *Paimenpoika vie lehmät kotiin illansuussa* (1933)³¹²



(kuva 114) *Suomalaisia maisemia* (1947)³¹³



(kuva 115) Hans Othman: *Illtalypsyn aikaan* (1954)³¹⁴

Paimentamisen teemaan on mahdollista sisällyttää myös nuorten paimenten henkilökuvaukset, joita löytyy analyysiaineistosta muutama kappale. Teeman kantakuvaksi suomalaisessa kontekstissa on nimettävissä Akseli Gallen-Kallelan vuonna 1892 valmistunut *Paanajärven paimenpoika*. Maalauksesta tehty painokuva oli mukana *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa (1893) ja tätä kautta sen tunnettuus kasvoi suomalaisten keskuudessa.³¹⁵

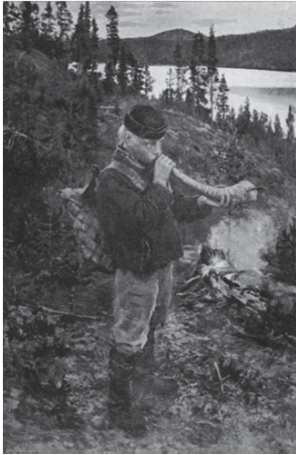
³¹² *Maakuntiemme kauneus* 1933.

³¹³ *Suomalaisia maisemia* 1947, 52.

³¹⁴ *Meidän maa* 1954, 129.

³¹⁵ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, kirjan sivun 56 jälkeinen kuvaliite.

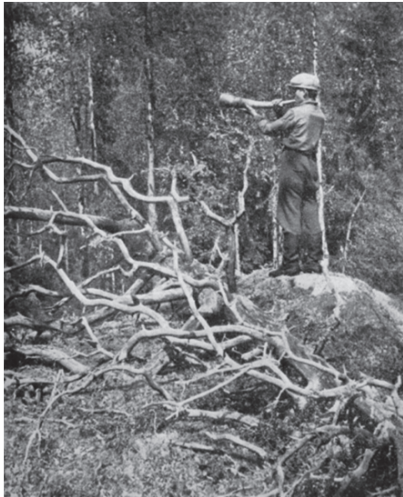
Vuoden 1939 *Kuva-Suomi* julkaisuun sisältynyt paimenen kuvaus (kuva 117), esittelee polttopuita kantavan paimenpojan.³¹⁶ Kuva viittaa Gallen-Kallelan *Paanajärven paimenpoika* -teokseen samankaltaisen paikkakuntaa korostavan nimeämisen sekä myös paimenten samanlaisten lapikkaiden johdosta. Kauko Tanskasen vuonna 1954 julkaistu kuva 118 yhdistyy aiheen kantakuvaan vielä selkeämmin sen toistaessa Gallen-Kallelan teoksesta tutun asetelman tuohitorvea myöten. Myös Tanskasen teoksen etualalla kuvattu kaatunut kelomänty on tulkittavissa viittaukseksi kansallisromantiikan taiteeseen.



(kuva 116) Akseli Gallen-Kallela:
Paanajärven paimenpoika
(1892/1893)



(kuva 117) Aho & Soldan:
Paimenpoika Pielavedeltä (1939)³¹⁷



(kuva 118) Kauko Tanskanen:
Poika soittaa tuohitorvea Pielisjärven Ruosman salolla (1954)³¹⁸

³¹⁶ *Kuva-Suomi* 1939, 18.

³¹⁷ *Kuva-Suomi* 1939, 18.

³¹⁸ *Meidän maa* 1954, 465.

Naiset lypsyllä

Suomalaisessa maaseutukulttuurissa kotitalouustyöt ovat olleet perinteisesti naisten tekemiä, joskin asetelma on muuttunut sittemmin koneellistumisen myötä. Perinteisessä maaseutukulttuurissa ruokahuollon ohella kotitaloustöihin lukeutuivat myös karjanhoito navettatöineen ja lypsyineen.³¹⁹ Analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa esiintyvä, määrällisesti suppea mutta toisteisia piirteitä sisältävä, lypsämisen kuvateema korostaa aihetta nimenomaan naisten tekemänä työnä.

Kuva-aiheena lypsämiselle ei ole löydettävissä selkeää kantakuvaa suomalaisen taiteen piiristä, joskin monista lypsykuvista on löydettävissä yhtymäkohtia Eero Järnefeltin ikoniseen *Lehmisavu* -teokseen. Näissä lypsäjä toimii kuitenkin erottavana tekijänä Järnefeltin pelkkää nautakarjaa esittävän teoksen suhteen ja määrittää lypsykuvat työnkuvauksiksi.

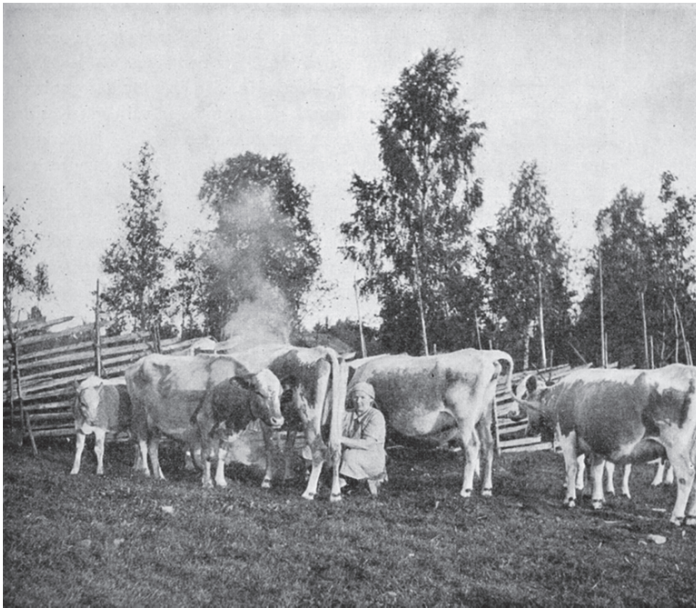


(kuva 119) *Lehmisavu*. Tuusniemi (1930)³²⁰

Kronologisesti ensimmäinen analyysiaineistossa esiintyvä lypsyaiheinen kuva löytyy vuoden 1930 *Suomi kuvina* -julkaisusta (kuva 119). Tässä *Lehmisavu* -nimellä esitetty kuva viittaa karja-asetelman sekä nimeämisen tasolla Järnefeltin -teokseen. Samankaltainen asetelma toistuu myös teeman kuvissa 120 ja 121.

³¹⁹ Östman 2004, 59–68.

³²⁰ *Suomi kuvina* 1930, 109.



(kuva 120) Kansallismuseon kokoelmat (1954)³²¹

Vuoden 1954 *Meidän maa* -julkaisuun sisältyneen kuvan (120) tekstissä esitellään lehmisavua ja luodaan viittaus Järnefeltin teokseen:

Ilomantsin Otravaaran emäntä iltalypsyllä. Lehmitarhan laitaan viritetystä turvenuotiosta leviävä savu karkottaa kiusalliset hyttyset.³²²



(kuva 121) Pietinen (1961)³²³

³²¹ *Meidän maa* 1954, 449.

³²² *Meidän maa* 1954, 449.

³²³ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 58.



(Kuva 122) Raimo Suikkari (1993)³²⁴

Vuonna 1993 ilmestyneessä *Suomea Helsingistä Lappiin* -julkaisun sisältämässä kuvassa 122 esitetään perinteistä käsin suoritettua lypsämistä. Kuvan nainen rinnastuu lypsyttekniikkansa sekä myös vaatetuksensa puolesta analyysiaineiston aikaisempiin teeman kuvallisiin esityksiin. 1990-luvun puolivälissä suomalaisen maaseutukulttuurin harrastama maitotalous oli kuitenkin jo pitkälle koneellistunutta. Kuvassa esitetty käsin lypsäminen edustaa siis 1990-luvulla harvinaista ja vallitsevasta maaseutukulttuurista poikkeavaa kurioositeettia. Kyseisen lypsykuvan yhteydessä olevassa tekstissä huomioidaan tekniikan olevan jo menneisyyttä:

Käsin lypsäminen oli ennen monen suomalaisen naisen jokapäiväistä työtä.³²⁵

Samassa vuoden 1993 julkaisussa olevan lehmäkuvan kohdalla mainitaan tekstissä maitotalouden kehitys:

Iltalypsyidylli Liperissä. Nykyisin lehmät lypsetään lypsykoneella useimmissa maataloissa.³²⁶

Nämä Raimo Suikkarin kuvat teksteineen toimivat hyvinä esimerkkeinä siitä, miten kuvallinen esittäminen sidotaan helpommin menneisyyteen, tekstien kiinnittyessä nykyhetkeen. Maitokarjatalouden kehityksen ja koneellistumisen myötä lypsytyö on siirtynyt yhä selkeämmin navettojen sisätiloihin. Ulkona maaseutumaisemassa tapahtuva lypsy edustaa näin ollen pienimuotoista harmonista ihmisen ja luonnon välistä suhdetta, jonka kuvaamisen juuret palautuvat ikoniseen järnefeltiläiseen näkemykseen.

³²⁴ *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 42.

³²⁵ *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 42.

³²⁶ *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 32.

Vanhukset pellavaa valmistamassa

Jos analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa esitetyt paimentamisen kuvalliset esitykset profiloituvat lasten tekemäksi työksi ja lypsäminen naisten tekemäksi, edustaa pellavan valmistaminen vanhemman ikäpolven maaseutukulttuuriin kiinnittyvää työntekoa. Pellavan valmistuksen kuvateemassa esitetään erilaisia työvaiheita kuten pellavan rohkimista, loukuttamista ja häkilöintiä.³²⁷

Pellavan valmistus on monimutkainen prosessi. Ensimmäisenä maasta juurineen nyhdedetty pellava rohkitaan eli sen varsista poistetaan rohkalla, nuijalla tai varstalla haarat, lehdet ja siemenkodat. Tämän jälkeen pellavan varret liotetaan ja kuivatetaan. Kuivatettu pellava loukutaan, jolla tarkoitetaan kasvin puumaisten osien rikkomista erityisellä puusta valmistetulla pellavaloukulla. Pellavakuidun jälkipuhdistusta kutsutaan lihtaamiseksi, jonka jälkeen siirrytään häkilöintiin. Tämä työvaihe tarkoittaa pellavan niin sanottua kampaamista ja erilaisten kuitutyypin erottelua sekä tasaisen pellavanauhan tuottamista langan kehräystä varten.³²⁸



(kuva 123) T. Ojanen: *Pellavia rohkitaan* (1931)³²⁹

Pellavan viljelyä on Suomessa harjoitettu tekstiililöytöjen perusteella varhaisrautakaudelta saakka. 1700-luvulla syntyivät ensimmäiset kehrulaitokset ja vuonna 1856 perustetun Tampereen pellavatehtaan myötä pellavan käsittely kehittyi huomattavaksi teollisuudeksi. Pellavan viljely tavoitti huippunsa 1940-luvulla toisen maailmansodan aiheuttaman tekstiiliraaka-ainepulan seurauksena. 1950-luvulta eteenpäin pellavan viljely alkoi vähetä ja 1970-luvulla teollisuudessa siirryttiin tuontipellavaan halvemman hinnan ja kotimaisen raaka-

³²⁷ Mahdolliset pellavan keräämistä esittävät kuvat sijoittuvat analyysissa elonkorjuuta käsittelevään osioon.

³²⁸ Ks. esim. Suomen käsityömuuseon Internet-sivut: <http://www.craftmuseum.fi/tseitse/materiaalit/pellava.htm>

³²⁹ *Suomi on kaunis* 1931, 31.

aineen laadun epätasaisuuden vuoksi. 1980- ja 1990-lukujen aikana pellavan viljely alkoi jälleen lisääntyä.³³⁰

Pellavan valmistuksen kuvallisissa esityksissä näkyy edellä mainittu kehityskaari. Ensinnäkin pellavan viljelyn ja valmistuksen pitkien perinteiden arvostusta on teemassa korostettu vanhojen ihmisten tekemällä työllä. Lisäksi työmuodot ja välineet viittaavat vanhaan ja perinteiseen työntekoon. Tässä mielessä kuvateema lähestyy aihetta voimakkaan arkaaisesti, ikään kuin pyrkimällä säilömään kuviin katoava kansanperinne. Analyysiaineistossa pellavan valmistuksen kuvalliset esitykset ovat painottuneet 1930-luvun julkaisuihin ja aikaan, jolloin pellavan viljely oli kasvamassa huippuunsa. Varsinaiselta pellavan viljelyn huippukaudelta, 1940-luvulta, on aineistossa ainoastaan yksi kuva samoin kuin 1950-luvulta. Kaksi kuvaa vuoden 1985 *Sinivalkoinen Suomi* -julkaisussa kertovat puolestaan pellavan viljelyn uudesta noususta.



(kuva 124) Valde Näsi: *Pellavanloukuttaja* (1933)³³¹



(kuva 125) Aho & Soldan: *Pellavan rohkeminen* (1939)³³²

³³⁰ Kuusinen 1991, 8.

³³¹ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

³³² *Kuva-Suomi* 1939, 48.



(kuva 126) *Suomi kuvina* (1946)³³³



(kuva 127) Kansallismuseon kokoelmat:
Pellavaa häkilöidään (1954)³³⁴

Monien aihetta esittävien kuvien yhteydessä nimetään ainoastaan käsillä olevan työnteon vaihe. Toisaalta jo työvaiheiden nimet kuten rohkeminen, loukutus ja häkilöinti viittaavat perinteiseen työntekoon. Kuvan 126 tekstissä työn haastavuutta ja perinteistä arvokkuutta korostetaan seuraavasti:

Pellavan käsittely on vaivalloista, mutta suomalaiset emännät pitävät ylpeytensä pellavaisia, kotikutoisia pöytäliinoja.³³⁵

Sinivalkoinen Suomi -julkaisussa (1985) kuvien yhteyteen liitettyssä *Paras paita pellavainen* -tekstissä kirjoitetaan pellavan perinteisestä valmistamisesta ja työvaiheiden nimistä, sekä mainitaan pellavan viljelyn uudelleen löytämisestä.³³⁶ Kuvassa 128 mies ja nainen valmistavat pellavaa perinteisellä tavalla. Henkilöhahmojen perinteisyyttä henkivät asusteet sekä taustalla vasemmalla sijaitseva vanha harmaa rakennus korostavat mielikuvaa menneisyyden maaseudusta. Kuva on kuin lavastettu ja muistuttaa enemmänkin kotiseutumuseon järjestämää näytöstä kuin aktuaalisessa maaseutukulttuurissa harjoitettua pellavan valmistusta. Kuva viittaa aikaisempaan aiheen kuvalliseen esittämiseen ja pellavan valmistuksen perinteisiin, mutta kertoo julkaisuyhteyden kautta myös sen uudesta 1980-luvulla nousseesta suosiosta.

³³³ *Suomi kuvina* 1946.

³³⁴ *Meidän maa* 1954, 700.

³³⁵ *Suomi kuvina* 1946.

³³⁶ *Sinivalkoinen Suomi* 1985.



(kuva 128) Matti A. Pitkänen (1985)³³⁷



(kuva 129) Matti A. Pitkänen (1985)³³⁸

³³⁷ *Sinivalkoinen Suomi 1985.*

³³⁸ *Sinivalkoinen Suomi 1985.*

3.1.4 Maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnulkopuoliset henkilökuvaukset

Maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnulkopuoliset henkilökuvaukset -osio kattaa ne analyysiaineiston sisältämät maisemaan liitettyjen maaseutukulttuurin toimijoiden kuvalliset esitykset, jotka rajautuvat työnkuvauksen ulkopuolelle. Tästä huolimatta kuvien kiinnittyessä maaseutukulttuuriin on niistä löydettävissä yhteyksiä myös työntekoon.

Osion henkilökuvauksista on löydettävissä tiettyjä muotokuvauksen piirteitä, joskin vallitsevassa roolissa ovat anonyymien maaseutukulttuurin toimijoiden kuvaus. Tästä syystä osion kuvia käsitellään nimenomaan henkilökuvauksina.³³⁹ Osio on jaettu neljään pääryhmään: miehet, naiset, lapset ja perheet. Pääryhmistä miesten kuvalliset esitykset on jaettu poromiestä, viljantarkastajaa ja lepäävää miestä esittäviin kuvateemoihin. Näistä kaksi ensimmäistä ovat määrällisesti suppeita ja analyysissä keskitytään tarkemmin määrällisesti runsaamman lepäävien miesten kuvateeman käsittelyyn. Naisten kuvallisissa esityksissä maaseutumaisemaan kiinnittyneen kansallispukuisen naisen kuvaus muodostuu ainoaksi analyysiaineistossa selkeästi toistuvaksi teemaksi. Maaseutumaisemassa esitetyn kansallispukuisen naisen kuvateema on myös määrällisesti runsas ja se muodostaa poikkeuksen suhteessa muihin tämän osion teemoihin. Lapsien kohdalla omaksi kokonaisuudeksi muodostuu lapsia veräjällä -teema ja perheiden käsittelyssä perhe, koti ja maaseutumaisema -teema.

Miehet maaseutumaisemassa

Talonpojan ja ylipäänsä maaseudun miesten kuvallinen esittäminen on vaihdellut eri aikoina suomalaisessa taiteessa ja visuaalisessa kulttuurissa. Helena Savelaisen mukaan suomalaista talonpoikaa on kuvattu 1800-luvun alkupuoliskolla idealistiseen kansankuvaukseen perustuvana maalaisena, 1800-luvun lopulla realismin ja naturalismin mukaisena kansatyypinä sekä 1920- ja 1930-luvuilla agraarinationalismin myötä korostuneena työteliäänä ja oikeaoppiseksi mielletynä maatyöläisenä.³⁴⁰

Tämänkaltainen jaottelu näkyy myös analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa. Niissä 1800-luvun puolivälin klassismin perinteestä ponnistanut laaja-alainen maisemankuvaus esitti ihmiset helposti täytehahmoina.³⁴¹ 1870-luvulta lähtien henkilökuvaus tarkentui realismin taidesuuntauksen ja sen suosiman toiminnallisen työnkuvauksen seurauksena.³⁴² Juuri työnkuvauksen yleistyessä talonpoikien kuvaus alkoi siirtyä yhä enemmän idealistisesta kan-

³³⁹ Tutta Palin on esittänyt muotokuvan ja henkilökuvan erottavaksi tekijäksi sitä, että muotokuva esittää tiettyä yksilöityä henkilöä tai henkilöryhmää, kun taas henkilökuvassa mallin erityisyys tai henkilöllisyys ei ole olennaista (Palin 2004, 14-15).

³⁴⁰ Savelainen 2002a, 44-47.

³⁴¹ Ks. luku 2 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

³⁴² Reitala 1989, 125; ks. myös luku 2 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.2. 1800-luvun puolivälin düsseldorfilaisen maisemakuvauksen esittämä maaseutu ja sen perintö suomalaisessa maisemataiteessa.

sasta kohti yksilön kuvausta. Varsinaisen kansantyyppin kartoitus, jolla taiteessa on tarkoitettu ihmisryhmän henkilölistymistä yhteen hahmoon, alkoi nousta esiin 1880-luvun puolivälissä ranskalaisesta naturalismista vaikutteita saaneiden taiteilijoiden kuten Axel Gallénin ja Eero Järnefeltin teoksissa.³⁴³ Maaseudun väestöön kohdentuneella kansantyyppin kuvauksella oli keskeinen rooli suomalaisessa 1880- ja 1890-lukujen taiteessa. Kansantyyppin alkuperäistä luonnetta korostanut maaseudun miehen kuvaustapa alkoi kuitenkin muuttua 1920- ja 1930-luvuilla takaisin idealistisempaan suuntaan. Tosin kuva-aiheen esittämisessä ei palattu 1800-luvun puolivälin kuvastosta tuttuihin joutilaisiin kartanonherroihin, vaan kuvaamisen keskiöön nousi kansalaissodan jälkeisten agraarinationalististen ajatusten synnyttämä työteliäs ja ahkera talonpoika.³⁴⁴ Valokuvauksen ja painotekniikan kehittyminen johtivat maisemakuvajulkaisujen popularisoitumiseen ja samalla myös työteliästä talonpojasta luotujen mielikuvien laajempaan leviämiseen.³⁴⁵ Työteliäisyyden ja ahkeruuden mielikuvat vahvistuivat entisestään toista maailmansotaa seuranneen jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.³⁴⁶

Tätä, varsinkin 1900-luvun alkupuolen agraarinationalismin ruokkimaa työteliään maalaisen mielikuvaa vasten piirtyvät myös analyysiaineiston sisältämät työtä kuvaamattomat maalaismiesten esitykset. Analyysiaineistossa toistuvista teemoista poromieheen liittyvät miellelyhtymät suuntautuvat paimenukseen ja viljantarkastajan maanviljelyyn.

Niin ikään lepäävät miehet rinnastuvat työntekoon joko positiivisesti arvottuneina työsuoritusten välistä taukoa pitävinä hahmoina tai negatiivisina työnvieroksujina.

Eksoottinen poromies

Työnulkopuolisten poromiesten kuvalliset esitykset edustavat analyysiaineistossa määrällisesti suppeaa teemaa. Tosin osa aiheeseen linkittyvistä kuvauksista sijoittuu poroerotusta käsittelevän teeman yhteyteen.³⁴⁷ Yhteisenä nimittäjänä poromies-teemalle toimii miesten esittäminen saamelaiden käyttämiin kansallispukuihin sonnustautuneina ajattomina ”perinnehahmoina”.

Maantieteellisesti Lappi liitettiin Suomeen kuuluvaksi hyvin varhain ja sitä kuvattiin jo 1700-luvun maisemakuvajulkaisuissa. Alueellisesta tunnustamisesta huolimatta Lappi ja saamelaiskulttuuri porokarjatalouksineen jäivät 1800-luvun lopun kansallisen kulttuurin rakentamisessa marginaaliseen asemaan.

³⁴³ Sarajas-Korte 1989, 206; Konttinen 2001, 287–290; Savelainen 2002, 44; ks. myös luku 2 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa.

³⁴⁴ Agraarinationalismin kuvasto 1900-luvun Suomessa ks. Häyrynen 2005, 161; ks. luku 2 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.4. Agraarinationalismin ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa.

³⁴⁵ Vrt. Vuorenmaa 1992, 377.

³⁴⁶ Ks. luku 2 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.5. Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.

³⁴⁷ Ks. Maaseudun kulttuurimaiseman analyysia käsittelevä osio.

Kansallisromantiikan aatteellisessa ilmapiirissä kiinnostuttiin lähinnä sisä- ja itäsuomalaisista kansantyypeistä sekä -puvuista. Saamelaiskulttuurista ei vielä tuolloin löydetty yhteyksiä suomalaisuuteen vaan se määrittyi vieraaksi ja kansallisen kontekstin ulkopuoliseksi tekijäksi. Lopullinen Lapin läpimurto kansallisen maisemakuvaston piirissä tapahtui vasta toisen maailmansodan jälkeen. Maunu Häyrysen mukaan sotien jälkeen Lapin maisemien ja samalla myös alueen ihmisten ja heidän traditioidensa kuvaaminen lisääntyi. Lapin maisemien, ihmisten ja heidän perinteisten tapojen kuvauksella pyrittiin erityisesti kompensoimaan sodan seurauksena rajan taakse jääneitä alueita sekä niiden edustamia kulttuurisia tekijöitä.³⁴⁸ Analyysiaineiston sisältämät perinteisissä saamelaisasuissa esitetyt promiesten kuvaukset liittyvät edellä mainittuun ilmiöön, jossa haluttiin korostaa paikallisen kulttuurin erikoispiirteitä.



(kuva 130) Juho Kustaa Kyyhkynen: *Lappalainen ja poro* (1907)³⁴⁹

Suomalaisen taiteen piirissä erityisesti Juho Kustaa Kyyhkynen (1875 – 1909) profiloitui Lapin ja saamelaiskulttuurin kuvaajaksi 1800- ja 1900-luvun taitteessa. Kyyhkynen tuotantoa on pidettävä merkittävänä suunnannäyttäjänä Lapin ja saamelaiskulttuurin kuvallisessa esittämisessä. Kyyhkynen taiteen tunnettuus ja merkitys perustuvat erityisesti hänen teoksistaan tehtyihin opetustauluihin, jotka levisivät koko Suomeen. Näistä tunnetuin on teos *Lappalainen ja poro*, joka valmistui vuonna 1907 (kuva 130). Laajemmassa mielessä Lapin ja saamelaiskulttuurin kuvaustraditio on mahdollista johtaa 1800- ja 1900-lukujen taitteen länsimaalaisen taiteen piirissä suosioon nousseeseen eksotismiin, jolle oli tunnusomaista stereotyyppittäminen ja tunteisiin vedonneiden arkkityyppien kuvaus.³⁵⁰ Viitteitä tästä sekä yleisestä 1920 -luvulla virinneestä Lapin maisemien kuvaamisesta on nähtävissä Juho Kustaa Kyyhkynen ohella muun muassa Gabriel Engbergin (1872 – 1953), Einar Reuterin (H. Ahtela) (1881 – 1968), Aukusti

³⁴⁸ Häyrynen 2005, 74–75.

³⁴⁹ Kuva teoksesta J. K. Kyyhkynen 1875–1909. *Lapin luonnon ja ihmisen kuvaaja* 1993, 66.

³⁵⁰ Kortelainen 2002, 16.

Koiviston (1886 – 1962), Einari Junttilan (1901 – 1975) sekä Anton Lindforsin (1890 – 1943) tuotannossa.³⁵¹



(kuva 131) *Kuvia Suomesta* (1927)³⁵²



(kuva 132) Marie Jaedicke:
Lappalainen kotansa edustalla (1929)³⁵³



(kuva 133) *Porolla ajoa* (1930)³⁵⁴

³⁵¹ Hautala-Hirvioja 1993, 88; Savelainen 1996, 11.

³⁵² *Kuvia Suomesta* 1927, 157.

³⁵³ *Finnland vom Helsinkifjord zum Eismeer* 1929, kuvataulu 107.

³⁵⁴ *Suomi kuvina* 1930, 240.

(kuva 134) *Suomalaisia maisemia* (1947)³⁵⁵(kuva 135) Matti A. Pitkänen (1978)³⁵⁶

Aineiston sisältämissä poromiehen kuvauksissa teeman kuvallinen esittäminen on pysynyt suhteellisen samana, kansatieteellisesti painottuneena, mutta myös eksotismin piirteitä omaavana pohjoisen heimon tallentamisena. Tosin 1900-luvun alkupuolen alkuperäiskansan kuvaus on 1970-luvulle tultaessa muuttunut enemmän Lapin turismiin kiinnittyväksi aiheeksi. Tähän viittaa etenkin aiheen esittäminen *Finnland in Bildern* -julkaisussa. Maisemakuvajulkaisuissa pohjoisten aiheiden varsinainen ekspansio toisen maailmansodan jälkeen ilmeni poromiesten potrettien sijasta proerotuksen kuvallisena esittämisenä.

Jälleenrakennuskauden viljantarkastaja

Aineiston sisältämä viljantarkastajaa esittävä kuvateema on määrällisesti niukka, ja se koostuu ainoastaan kolmesta ajallisesti lähekkäin julkaistusta kuvasta. Teeman lähempi tarkastelu on kuitenkin perustelua sen kuvallisten esitysten samankaltaisuuden johdosta. Perustelu saa lisää painoarvoa siitä, että kuvat ovat kolmen eri kuvaajan ottamia ja julkaistu eri teoksissa.

Viljantarkastaja -kuvateemassa muodon analogia perustuu kuvien samankaltaisille elementeille, sommittelulle sekä kuvaamisen ajankohdalle. Kaikissa teeman kuvissa esiintyy mies, joka on esitetty puolikuvassa viljantähkien ympäröimänä. Kaikissa kuvissa esitetty mies on keski-ikäinen, jonka myötä henkilöihahmon luomat konnotaatiot viittaavat kokeneeseen isäntään tai ainakin pelon tuotosta vastuussa olevaan henkilöön.

³⁵⁵ *Suomalaisia maisemia* 1947, 151.

³⁵⁶ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 452.

(kuva 136) Aho & Soldan (1948)³⁵⁷(kuva 137) Eino Mäkinen (1949)³⁵⁸(kuva 138) Kosti Lehtinen (1954)³⁵⁹

Henkilöhahmojen vaatetukset ovat hyvin samankaltaisia housut/paita - yhdistelmiä ja kaikki ovat pukeutuneet maalaisille tyypillisiin lippalakkeihin. Miesten suorittama toiminta, viljantähkien tunnustelu ja tarkastelu noudattavat myös samaa kaavaa kaikissa kuvissa. Teeman kuville on ominaista alhaalla sijaitseva kuvakulma, joka mahdollistaa kesäisen poutapilvisen taivaan kuvaamisen. Mustavalkoisistakin kuvista ymmärrettäväksi käyvä taivaan sinivalkoinen väritys on mahdollista mieltää suomalaisuutta korostavaksi merkiksi.³⁶⁰ Kuvis- ta välittyvä säätila viittaa kansallisen kontekstin ohella esteettisesti kauniiseen

³⁵⁷ *Suomen kuva* 1948, 16.

³⁵⁸ *Maamme Suomi* 1949, 31.

³⁵⁹ *Meidän maa* 1954, 369.

³⁶⁰ Vrt. Maaseudun rajattu kulttuurimaisema -osion sisältämä pellon lähikuva -teema.

ja rauhalliseen pastoraali-idylliin sekä rationaaliseen elonkorjuun vaatimaan kuivaan ja lämpimään ilmanalaan. Näistä viimeiseksi mainittua korostetaan erityisesti kuvien kuvateksteissä:

Onnelan ruis kantaa täyteläistä tärkkää. Milloin on aika aloittaa leikkuu? Jyvä on pehmeä, maitoinen. Vielä saavat poutapilvien varjot monesti lipua lainehtivan pellon ylitse ennen kuin maamies pääsee palkkansa korjaamaan ja ennen kuin uudispuuro höyryää hänen lautasellaan.³⁶¹

On ikivanha suomalainen tapa auttaa naapureita vapaaehtoisesti palkattomalla työllä nimenomaan sadonkorjuussa. Vuorotellen kerääntyvät naapurit toistensa pelloille korjaamaan kunkin satoa.³⁶²

Kollarin isäntä tarkastelee rukiinsa valmistumista Heinolan pitäjän Marjoniemen kylässä.³⁶³

Kuvateeman sisältämästä vahvasta muodon ja sisällön analogiasta huolimatta sille ei löydy selkeää kantakuvaa suomalaisen taiteen piiristä. Analyysiaineistossa kuvateemaa on esitetty ainoastaan jälleenrakennuskauden kuvastossa, ja se on nimettävissä myös teeman lähtökohdaksi.³⁶⁴ Kuvien esittämissä kesäisen rauhallisissa pastoraaleissa maisemissa yhdistyvät kansallisuuteen viittaavat merkit sinivalkeisen taivaan muodossa sekä elinvoimaisten peltojen synnyttämät viittaukset yhteiskunnan vaurauteen ja ruokaturvan toteutumiseen. Etenkin kuvatekstien sisältöjen ohjaamat mielikuvat kertovat yhteisöllisestä, työteliäästä ja tuottavasta maaseutukulttuurista. Tämänkaltainen synteesi sopi täydellisesti jälleenrakennuskauden kuvastoon, jonka pyrkimyksenä oli nostaa moraalialia ja luoda mielikuvia eteenpäin menevästä kansakunnasta.³⁶⁵

Lepoa, laiskottelua vai työstä kieltäytymistä: makaavat maamiehet

Maaseutumaisemaan kiinnittyviä lepääviä miehiä esittävän kuvateeman analyysi tarkentuu aiheen sisällöllisiin elementteihin. Lepäävien miesten kuvateemalle on nimettävissä selkeä kantakuva; Eero Järnefeltin vuonna 1893 maalama teos *Isäntä ja rengit* (kuva 139).³⁶⁶ Tämän suomalaisen kulttuurin piirissä hyvin tunnetun teoksen tulkintoihin on liitetty humoristisuuden ja työn näkökul-

³⁶¹ *Suomen kuva* 1948, 16.

³⁶² *Maamme Suomi* 1949, 31.

³⁶³ *Meidän maa* 1954, 369.

³⁶⁴ Vaikka teeman kuvat on julkaistu jälleenrakennuskaudella eli 1940-luvun lopun ja 1950-luvun alkupuolella ilmestyneissä maisemakuvajulkaisuissa, on Eino Mäkisen kuva 137 otettu jo tätä aikaisemmin vuonna 1939 *Vetelin elonkorjuu ja riihenpuinti* -elokuvan teon yhteydessä (Ks. Vase 2008, 138–139).

³⁶⁵ Ks. luku 2 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.5. Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.

³⁶⁶ Raskaan työn uuvuttamien lepäävien maalaisten kuvaus oli tyypillinen aihe ranskalaisperäisessä naturalismissa, johon Järnefelt tutustui opiskellessaan Pariisissa 1880-luvulla. Naturalismin mukaisen maatyön kuvaamisen tunnetuiksi esimerkeiksi voidaan nostaa teoksia muun muassa Jules Bastien-Lepage'n sekä Leon Lhermitte'n tuotannoista. Ks. esim. *Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875–1918* (2010).

mat, jotka ovat keskeisiä koko teeman sisällöllisten merkitystasojen ymmärtämiselle.



(kuva 139) Eero Järnefelt: *Isäntä ja Rengit* (1893)³⁶⁷

Järnefelt maalasi teoksensa Lapinlahden Väisälänmäellä Rannan Puurulan talossa, jonka pihapiiriä siinä myös esitetään.³⁶⁸ Maalauksen syntyajankohdan ja Järnefeltin taustan seurauksena *Isäntä ja rengit* -teos herättää mielleyhtymiä ranskalaisperäiseen realismiin johdannaiseen naturalismiin, jossa raskaan työn uuvuttamien lepäävien maalaisten kuvaus oli tyypillinen aihe. Esimerkkeinä tästä toimivat muun muassa Jules Bastien-Lepage'n *Heinänteko* sekä Leon Lhermitte'n *Heinäntekijät*.³⁶⁹ Ranskalainen naturalismi oli Järnefeltille erityisen tuttua Pariisissa vietettyjen vuosien ja siellä suoritettujen opintojen myötä.³⁷⁰ Lepäävien maalaisten esittäminen oli kuitenkin uusi aihe Järnefeltin tuotannossa, ja sen on arveltu syntyneen nopeasti, sillä teoksesta ei tunneta luonnoksia.³⁷¹ Lähimpänä suomalaisen taiteen esikuvana Järnefeltin *Isäntä ja rengit* -maalaukselle on pidetty Axel Gallénin *Ettone* -teosta vuodelta 1889.³⁷²

Suomalaisessa taidehistorian kirjoituksessa *Isäntä ja rengit* on liitetty vahvasti juuri Järnefeltin harjoittamaan realismiin, ja teosta on analysoitu usein yhdessä samana kesänä myös Lapinlahdella valmistuneen *Raatajat rahanalaiset/Kaski* -maalauksen kanssa. Toisinaan teoksissa on nähty ranskalaiselle naturalismille tyypillistä ulkopuolista tarkkailua sekä myös sille vierasta, mutta vas-

³⁶⁷ Kuva teoksesta Eero Järnefelt – Taiteilijan tiellä 2002, 97.

³⁶⁸ Lindqvist 2002, 96.

³⁶⁹ Ks. esim. *Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875–1918* (2010).

³⁷⁰ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa.

³⁷¹ Wennervirta 1950, 175.

³⁷² Okkonen 1955, 522 ja Lindqvist 2002, 97.

taavasti venäläiselle realismille ominaista humoristista tai satiirista otetta.³⁷³ Riitta Konttinen onkin puhunut Järnefeltin taiteeseen lukeutuvista realismeista, joista taiteilija koosti synteesin etenkin henkilökuvauksissaan.³⁷⁴

Naturalismista kumpuava maalaisen työhön liittyvä lepo sekä *Isäntä ja rengit* -teoksessa esitettyjen henkilöhahmojen karikatyyrimäinen humoristisuus hahmottuvat isännän ja renkien välisestä dynamiikasta. Teoksen tulkinnoissa henkilöasetelman ja sen hahmojen välisten suhteiden on nähty sisältäneen isännän taholta renkiin suunnattua hyväntahtoista ironiaa, renkien isäntää kohtaan osoittamaa satiirista piittaamattomuutta sekä kaikille teoksen hahmoille yhteistä tavallisen ja yksinkertaisen kansan saamattomuutta.³⁷⁵ Erilaisista painotuksista huolimatta yhteistä edellä mainituille tulkinnoille on ollut teoksen näkeminen humoristisena kansankuvauksena. Tämänkaltaisen humoristisuuden tulkinta on mahdollista ulottaa vanhaan hollantilaiseen taiteeseen ja Pieter Brueghel vanhemman tuotantoon.³⁷⁶



(kuva 140) Pieter Bruegel (vanh): *Elonkorjaajat* (1565)³⁷⁷

Brueghelin taiteessa maalaisten kuvaamisella oli keskeinen asema, ja tästä voidaan nostaa esimerkiksi hänen maalauksensa *Elonkorjaajat* (kuva 140). Brueghel omasi maalaisista ihmiskäsityksen, jonka mukaan hän näki heidät hullunkurisina, pikemminkin pakosta kuin vapaasta tahdostaan toimivina hahmoina. Maalaiset näyttäytyivät hänelle kuoleman, typeryyden, taikauskon ja muiden

³⁷³ Kallio-Visapää 1945; Sinisalo 2001, 10; Konttinen 2001, 210.

³⁷⁴ Konttinen 2002, 151.

³⁷⁵ Sarajas-Korte 1989, 236; Lindqvist 2002, 96; Konttinen 2001, 210–211; Konttinen 2002, 157–158.

³⁷⁶ Okkonen 1955, 522; ks. myös Konttinen 2002, 151.

³⁷⁷ Kuva osoitteesta: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.164>

mahdollisten inhimillisten heikkouksien uhreina.³⁷⁸ Maalaisten humoristisuus perustui näin ollen heidän todelliseen luonteeseensa.³⁷⁹ Tästä näkökulmasta katsottuna maalaisiin kohdistunut bruegheliläinen huumori saa voimansa ihmisten elämellisyydestä ja vaistojen varaisesta tarpeiden tyydyttämisestä. Tämänkaltainen humoristisuus on raadollista ja toisinaan on vaikea tehdä eroa onko siinä kyse karikatyyreistä vai rehellisestä ikävien asioiden tallentamisesta.³⁸⁰

Konttinen on korostanut, että Järnefelt käsitti aikalaistensa tavoin realismin niin taidettylinä kuin laajempaan aatteena ja elämännäkemyksenä.³⁸¹ Tämä käy ilmi hänen keväällä 1895 päiväkirjaan kirjoittamistaan muistiinpanoista, joista on löydettävissä yhteyksiä myös bruegheliläiseen käsitykseen maalaisista:

Realismin suurimpia ansioita on, että se kuvaa ihmiskunnan elämellisyyttä; se on ihmisten pienuutta, heidän elämänsä vähäpätöisyyttä, heidän tunne-elämänsä köyhyyttä. Tavallinen yhteiskuntaihminen ei eroa suuresti eläimestä...(...) On mahdollista ja tarpeetonta koettaa saattaa kaikkia ihmisiä korkeamman elämän osallisuuteen. Tavallinen ihminen elää ja tyytyy pieneen piiriinsä, ei kaipaa muuta kuin elämellisen tyydytyksensä. Se henkinen levottomuus, joka löytyy muutamissa, on osoitus korkeamman ihmishengen kehittymisestä.³⁸²

Bruegheliläisen sekä Järnefeltin oman realismin tulkinnan mukaan lepäävien maalaisten hahmoihin kiinnittyy merkitystasoja, joissa piilee primitiivinen, viettien mukaan toimiva ihminen. *Isäntä ja rengit* -teoksessa esiintyvä renkien makoilu voidaan siis tulkita muun muassa joko ruokailun jälkeiseksi raukeudeksi tai loppuun ajetun työmiehen väsymykseksi. Oli kyse kummasta tahansa, osoittaa renkien nukkuminen välinpitämättömyyttä työntekoa ja siihen liittyvää vastuuta merkitsevää isäntää kohtaan. Näin ollen Järnefeltin teoksessa renkien käytös on mahdollista tulkita isännän auktoriteetin kyseenalaistamiseksi ja työstä kieltäytymisen uhkaukseksi. Ääritapauksessa tämä voi johtaa kapinaan vallitsevia oloja vastaan. Suomalainen 1800- ja 1900-lukujen taitteen yhteiskunta tarjosi myös mahdollisuuksia tämänkaltaiseen liikehdintään. Maaseudun ylikansoittuminen sekä torpparijärjestelmän alasajo johdattivat maaseutuväestön tukalaan asemaan, joka omalta osaltaan vaikutti vuoden 1918 kansalaissodan syttymiseen.³⁸³

Aineistossa esiintyvää lepäävien miesten kuvateemaa on mahdollista lähestyä kantakuvan tavoin sekä työn että humoristisuuden näkökulmasta. Maisemakuvajulkaisujen kiinnittyminen kansalliseen kontekstiin ohjaa teeman ensisijaista tulkintaa kuitenkin kohti positiiviseksi miellettyä työtä. Tätä kautta teeman kuvissa esiintyvä lepohetki viittaa kahden työsuorituksen väliin jäävään voimien keräämiseen.

³⁷⁸ Stechow 1955.

³⁷⁹ Grossmann 1968, 8.

³⁸⁰ Foote 1968, 114–115.

³⁸¹ Konttinen 2002, 157.

³⁸² Konttinen 2002, 157–158.

³⁸³ Ks. esim. Peltonen 2004, 217–261; ks. myös Juha Siltala: *Sisällissodan psykohistoria* (2009).

Kuvatekstit toimivat tärkeinä tekijöinä positiivisten konnotaatioiden muodostumisessa. Esimerkiksi kuvien 141 ja 142 kuvateksteissä mainitaan ruokalepo, ja kuvan 143 yhteydessä olevassa tekstissä³⁸⁴ ”pontta antava” sahdin juonti. Näiden pohjalta kuvissa esiintyvä ruokalepo on tulkittavissa nimenomaan työjaksojen väliseksi ansaituksi lepotaouksi.



(kuva 141) Eino Mäkinen (1954)³⁸⁵



(kuva 142) Pekka Virtanen (1954)³⁸⁶



(kuva 143) Urho A. Pietilä (1996)³⁸⁷



(kuva 144) Matti Poutvaara (1951)³⁸⁸

Kuvatekstit voivat ohjata tulkintaa myös negatiiviseen suuntaan, josta esimerkkinä toimii kuva 144. Teoksen kuvaaja Matti Poutvaara käytti julkaisussaan *Oi, kallis Suomenmaa* (1951) paljon kuvien rinnastuksia sekä niiden saattamista dialogiin tunnetun Suomea käsittelevän laululyriikan kanssa. *Oi, kallis Suomenmaa* -julkaisussa kuva 144 on rinnastettu viereisen sivun kuvaan (kuva 23), jossa kaksi miestä raivaa hevosella peltoa. Kuvaparin luomaa rinnastusta ahkeran ja laiskan maamiehen välillä on korostettu kuvatekstissä, joka muodostuu Jaakko

³⁸⁴ Kuvan 143 kuvateksti: ”Sysmän Kalkkisissa heinäpölyt huuhdotaan kurkusta kunnon hämäläisellä sahdilla. Helteellä kylmä sahti antaa pontta.” (*Suomi* 1996, 69).

³⁸⁵ *Meidän maa* 1954, 383.

³⁸⁶ *Meidän maa* 1954, 811.

³⁸⁷ *Suomi* 1996, 69.

³⁸⁸ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 16.

Juteinin kirjoittamasta *Laulu Suomessa (Arvon mekin ansaitsemme)* lyriikasta. Sen ensimmäiset säkeistöt liittävät yhteen nämä kaksi maaseutumaisemaan linkittyvää toiminnan ääripäätä:

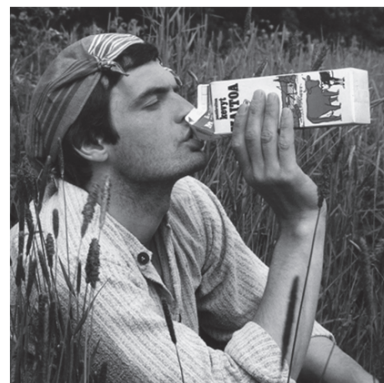
Arvon mekin ansaitsemme
Suomen maassa suuressa,
ehk'ei riennä riemuksemme
laiho miesten maatessa;
leipä kasvaa kyndäjälle,
onni työnsä täyttäjälle.

Suomen poika pellollansa
työtä tehdä jaksaaapi,
korvet kylmät voimallansa
pelloksensa perkaapi:
rauhass' on hän riemullinen,
mies sodassa miehuullinen.³⁸⁹

Laulun sanojen myötä kuvan 144 esittämä lepääminen arvotetaan negatiiviseksi laiskotteluksi ja työn vastakohtaksi. Tätä kautta kyseinen lepäävien miesten kuvallinen esitys kiinnittyy tekstin avulla teeman kantakuvaan ja sen sisältämään bruegheliläiseen humoristisuuteen. Tämän mukainen maalaisissa piilevä eläimellinen laiskuus näyttäytyy myös kansakunnan kehitystä uhkaavana tekijänä. Poutvaaran julkaisu lukeutui jälleenrakennuskauden kuvastoon, jonka sisältö vaati kansakuntaa nousemaan ja saavuttamaan onnellisuutensa työllä. Näin ollen teoksessa esitetyt lepääviä miehiä syyllistetään, sillä työtä on tehtävä, jotta mies voi hankkia arvostusta niin sukupuolensa edustajana kuin kansakunnan toimijanakin.



(kuva 145) Viljo Alanen (1933)³⁹⁰



(kuva 146) Matti A. Pitkänen (1985)³⁹¹

³⁸⁹ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 16.

³⁹⁰ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

³⁹¹ *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 61.

Teemaan sisältyvää karikatyyrimäistä humoristisuutta on puolestaan mahdollista nähdä kuvissa 145 ja 146. Tosin näissäkin tapauksissa humoristisuus kiinnittyy työhön. Esimerkiksi kuvassa 145, jossa mies tarjoaa toiselle tulta tupakkaansa, on nähtävissä tiettyä veijarimaisuutta. Miehet istuvat pellonreunalla taustanaan heidän päidensä yläpuolelle ulottuva pelto, joka leikkuuvalmiina muistuttaa maanviljelyyn liittyvästä työstä. Miesten olemukset, tupakointi, ja ikään kuin näkösuojan takaava ja täten piiloksi mielletävä istumapaikka viittaavat tahalliseen, luvattomaan joutilaisuuteen sekä työn pakoiluun.

Kuvassa 145 esiintyvät veijarimaiset hahmot ovat yhdistettävissä humoristisesti värittyneeseen laiskuuteen, jonka arkkityyppinä ovat toimineet laiskat rengit sekä muut työnvieroksijat. Tämänkaltainen humoristisuus on suomalaiskansallisessa kulttuurissa kiinnittynyt erilaisista kansantarinoista, kirjallisuudesta, jossain määrin kuvataiteesta (esim. sarjakuvista) ja 1900-luvulla erityisesti elokuvista tuttuihin hahmoihin, kuten Lapatossuun³⁹², Pekka Puupäähän³⁹³ ja Uuno Turhapuroon³⁹⁴. Kaikille näille on ollut yhteistä maaseudulle ulottuneet juuret ja pyrkimys välttää työntekoa sekä kääntää negatiivinen laiskuus positiiviseksi humoristisuudeksi muun muassa nokkeluuden, juonikkouden, verbaalisen lahjakkuuden tai pelkän ”moukantuurin” avulla.

Edellisen kaltainen työn pakoiluun perustunut humoristisuus on löydettävissä myös kuvasta 146. Siinä mies istuu leikkaamattomassa heinäpellossa juoden maitoa suoraan tölkistä. Kuvan ensimmäinen tulkintataso sisältää karikatyyrimäistä humoristisuutta, joka perustuu tekemättömän työn ohella maaseutumaiseman, urbaaniin ympäristöön viittaavan maitotölkkin sekä maaseutukulttuuriin linkittyvän toimijan yhdistämiseen. Kuvan lähempi tarkastelu avaa sille myös toisen tulkinnan tason. Ensinnäkin miehen paita ja päähine viittaavat perinteiseen maaseutukulttuuriin. Maitotölkki taas edustaa kehitystä ja kuvan syntyhetken nykyisyyttä eli 1980-luvun puoliväliä. Maitotölkkin lähempi tarkastelu paljastaa siihen painetun kuvan, jossa on esitetty perinteinen menneisyyden pientila vinttikaivoineen ja riukuaitojen takana laiduntavine lehmineen. Näin ollen maitotölkissä oleva kuva luo mielikuvan omavaraisesta maaseutukulttuurista, jossa juotiin omien lehmien maitoa. Miehen lepopaikkana oleva leikkaamaton heinäpelto viittaa takaisin hänen juomaansa maitoon, joka tulevana lehmien rehuna mahdollistaa sen tuotannon. Nämä kuvan sisältämät elementit ja niihin kytkeytyvät merkitykset ohjaavat pohtimaan elintarviketuotannon ketjua. Kuvassa näkyvä heinä niitetään ja muokataan maaseudun lehmien ruoaksi sekä maidontuotannon raaka-aineeksi. Tämän jälkeen maito lypsetään

³⁹² Lapatossu on suomalaisen kulttuurin piirissä vaikuttanut hahmo, joka tuli tunnetuksi niin kansantarinoista, kirjallisuudesta kuin myöhemmin Aku Korhosen tähdittämistä elokuvista. Elokuvat valmistuivat 1930- ja 40-lukujen taitteessa mutta hahmon juuret juontuvat aina 1870- ja 80-luvuille (http://yle.fi/ikimuiستoinen/lapatossu_historia.html).

³⁹³ Pekka Puupää -hahmo tuli ensin tunnetuksi Ola Fogelbergin 1920-luvulla aloitetun sarjakuvan kautta. Hahmon suosio kasvoi 1950-luvulta lähtien 13 elokuvasta muodostuneen sarjan myötä (von Bagh 2005, 214–215).

³⁹⁴ Uuno Turhapuro -hahmo perustuu 1970-luvulta lähtien valmistuneisiin elokuviin, jotka saavuttivat merkittävän kansansuosion etenkin 1980-luvulla (von Bagh 2005, 337–338).

ja kuljetetaan meijereihin, joista se lopulta päätyy kauppojen kautta takaisin myös maaseudulla asuville kuluttajille. Tästä näkökulmasta katsottuna Pitkäsän kuva tarkentuu maaseutukulttuurista tuotettujen perinteisten mielikuvien, kehityksen ja elintarviketuotannon välisten suhteiden kommentoinniksi, jossa näennäinen humoristisuus kääntyy maatalouspoliittiseksi kannanotoksi.

On hyvin ilmeistä, että työtä tekevä maamies on ollut maisemakuvajulkaisuissa suosittu kuvauskohde sen sisältäessä kansakunnan kehityksen kannalta positiivisia konnotaatioita. Sitä vastoin lepäävien miesten kuvalliseen esittämiseen kytkeytyy merkitystasoja, jotka muodostavat uhkan tälle positiivisesti arvottuneelle kuvaukselle. Ilmeisesti tästä syystä lepäävien tai ylipäänsä työhön rinnastumattomien miesten kuvaaminen on jäänyt vähäiseksi kansallisessa maisemakuvastossa. Niin humoristisesti kuin satiirisestikin esitetyt maaseudun lepäävien miesten kuvalliset esitykset muodostuvat moniselitteisiksi niiden kiinnittyessä tavalla tai toisella työhön. Täten ne luovat lähtökohtaisesti positiivisen kepeälle aiheelle varjon, jonka taustalla on epävarmuus siitä kuka niissä nauraa kenellekin ja mistä syystä?

Naiset maaseutumaisemassa

Kansanpukuinen nainen maaseutumaisemassa: Suomen symboli

Analyysiaineistossa maaseutumaisemaan kiinnittyneitä ja sisällöltään toistuvia naisten kuvallisia esityksiä esiintyy käytännössä elonkorjuu-aiheisissa työnkuvauksissa sekä työn ulkopuolisissa kansanpukuisen³⁹⁵ naisen kuvauksissa. Maaseutumaisemaan kiinnittyvää kansanpukuisen naisen kuvateemaa ei voi erottaa kansalliseksi symboliksi muovautuneesta Suomen personifikaatiosta, Suomi-neidosta. Suomi-neidon kulttuurista taustaa ja kehitystä kattavasti tutkinut Aimo Reitala on liittänyt hahmon antiikin aikaan juontuvaan personifikaatioiden perinteeseen, jonka merkitys korostui erityisesti 1800-luvun nationalismissa. Personifikaatioiden perinne oli merkittävässä asemassa etenkin Rooman valtakunnassa, jossa uusille valloitetuille alueille luotiin omat, yleensä naispuoliset henkilöitymät. Käytäntö vahvistui uudelleen 1600-luvulla, jolloin monet maantieteelliset alueet, mukaan lukien yksittäiset kaupungit, saivat jumalalliset naishahmot tunnuksikseen. Esimerkkeinä näistä voidaan mainita Britannia-, Germania- ja Columbia-neidot sekä Ranskan vallankumouksen jälkeinen Marianne-hahmo että Suomen kannalta tärkeä ruotsalainen Moder Svea.³⁹⁶

Reitala on jäljittänyt Suomen personifikaation kuvallisen alkupisteen 1780-luvulle Kustaa III:n määräyksestä valmistettujen muistorahojen suunnitelmiin, joissa Suomi esitettiin antiikin asuun puettuna muurikruunupäisenä naisena.³⁹⁷ Tästä hahmosta lähtien on Suomen henkilöitymien joukossa noussut nimenomaan neito hallitsevimaksi ja vakiintuneimmaksi tyyppiä. Suomi-neito ei

³⁹⁵ Käytän tämän analyysi -osion alussa kansanpuvun käsitettä, ja myöhemmässä vaiheessa kansallispuvun käsitettä. Vaihtelu kytkeytyy kansan/kansallispuvun käsitteen evoluutioon suomalaisessa kulttuurissa ks. Lönnqvist 1978, 124–125.

³⁹⁶ Reitala 1983, 9, 11–14.

³⁹⁷ Reitala 1983, 20–23.

ole kuitenkin asettunut yhteen muuttumattomaan malliin, vaan sen ulkomuoto ja asusteet ovat vaihdelleet aikojen saatossa. Hahmon esittämisessä tapahtuneet vaihtelut Reitala on yhdistänyt kansallisen identiteetin etsinnän vaiheisiin ja isänmaakäsityksen muutokseen.³⁹⁸ Näitä Suomi-neidon muutoksen vaiheita on havaittavissa myös maisemakuvajulkaisujen sisältämissä kansan- tai kansallispukuisen naisen kuvallisissa esityksissä.

Yhtenä keskeisimmistä Suomi-neidon transformaatioista on ollut kansanpukuinen naishahmo, jonka juuret kiinnittyvät taiteilijoiden kiinnostukseen maalaisten pukeutumista kohtaan. Yleisellä tasolla maalaustaiteessa esitetty maalaisten elämä periytyy 1500- ja 1600-lukujen hollantilaisesta sekä saksalaisesta laatukuvamaalauksesta. Traditio hiipui 1600-luvun lopulla, mutta siitä kiinnostuttiin uudelleen 1700-luvun loppupuolen romanttisten virtausten myötä. Maaseuturahvaan elämä nähtiin luonnontilaisena sekä onnellisena, ja siihen haluttiin samastua muun muassa erilaisten roolileikkien avulla. Näissä, kuten esimerkiksi kuvitteellisissa talonpoikaishäissä, keskeisimpänä tekijänä toimi juuri kansanomaisen pukeutuminen. Suomalaisen taiteen piirissä tämä näkyy esimerkiksi Nils Schillmarkin noin vuonna 1782 maalaamassa teoksessa *Mansikkatyttö* (kuva 147), jossa maaseutumaisemassa kuvattu kartanontyttö Ulrika Charlotta Armfelt on puettu uusmaalaiseen rahvaan asuun.³⁹⁹



(kuva 147) Nils Schillmark: *Mansikkatyttö* (n. 1782)⁴⁰⁰

Kiinnostus kansan pukeutumista kohtaan syveni 1800-luvun alkuvuosikymmeninä. Romantisoitu kansankuvaus yhdistyi kasvaneeseen perinteenkeruun innostukseen, jonka myötä taiteilijat pystyivät luomaan perustellumman käsityksen kansan muinaisuudesta. Kyseiseen prosessiin taiteilijat saivat vaikutteita

³⁹⁸ Reitala 1983, 158.

³⁹⁹ Lönnqvist 1989, 104.

⁴⁰⁰ Kuva teoksesta *Hiljaisista muotokuvista luonnon voimaan. Teoksia Ateneumin taidemuseon kokoelmista I* (2004, 15).

myös kirjallisuudesta.⁴⁰¹ Tämänkaltaisesta aiheen lähestymisestä löytyy esimerkkejä *En resa i Finland* -maisemakuvateoksesta (1873), joka sisälsi R. W. Ekmanin *Kirkko-matkalla Jääsken pitäjässä* (kuva 148) sekä Adolf von Beckerin ja Berndt Lindholmin *Lohipato Vuoksessa*⁴⁰² (kuva 149) teokset.⁴⁰³ Kummassakin teoksessa esitetyt naiset ovat pukeutuneet Jääsken alueelle tyypilliseen pukuun ja se mainitaan myös kuvien yhteyteen liitetyissä teksteissä.⁴⁰⁴ Kiinnostus kyseisiin asuihin on mitä ilmeisimmin peräisin historiantutkija Matthias Akianderin vuonna 1852 julkaisemasta kuvitetusta tutkielmasta, joka käsitteli hänen koti-seutunsa Jääsken kansanpukua. Lönnqvistin mukaan Akiander oli tutkielmansa julkaisuvuonna ollut myös yhteydessä Ekmaniin ja korostanut tälle suomalais-ten kansanpukujen tallentamisen tarpeellisuutta.⁴⁰⁵ Näissä varhaisissa kansanpukuisten naisten kuvallisissa esityksissä ei ollut kuitenkaan kyse Suomen personifikaation kuvaamisesta, vaan suomalaisuuden juuria kartoittaneesta kansatieteellisestä lähestymistavasta.



(kuva 148) R.W. Ekman: *Kirkko-matkalla Jääsken pitäjässä* (1873)⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Vaikutteita loivat erityisesti Lönnrotin *Kalevala* (1835) ja *Kanteletar* (1840–41) sekä Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinat* (1848 & 1860) (Lönnqvist 1989, 105).

⁴⁰² Teoksen henkilöhahmoista on vastannut Adolf von Becker ja taustan maisemasta Berndt Lindholm (Topelius 1873/1984, 136).

⁴⁰³ Lönnqvist 1989, 106.

⁴⁰⁴ Topelius 1873/1984, 80–82; Topelius 1873/1984, 134–136.

⁴⁰⁵ Lönnqvist 1989, 106.

⁴⁰⁶ *Matkustus Suomessa* 1873/1984, 81.



(kuva 149) A. Von Becker & B. Lindholm: *Lohipato Vuoksessa* (1873)⁴⁰⁷



(kuva 150) S.A. Keinänen: *Kansallis-Osake-Pankin osakekirja* (1889) (yksityiskohta)⁴⁰⁸

Ensimmäisinä varsinaisina kansanpukuisina Suomen personifikaatioina on pidetty S. A. Keinänen *Kansallis-Osake-Pankin osakekirjaa* (kuva 150) sekä Albert Edelfeltin tekemää *Finland i bilder* -teoksen (1896) kansikuvaa (kuva 151).⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ *Matkustus Suomessa 1873/1984*, 133

⁴⁰⁸ Kuva teoksesta *Suomi-neito* 1983, 88.

⁴⁰⁹ Reitala 1983, 87–92. Kansallispukuisia naisia oli aiemmin esiintynyt R.W. Ekmanin *Suomi-äiti* piirroksessa lastenlehti *Eoksessa* vuonna 1858 sekä aikaisemmassa Keinänen *Suomen Kuvalehden* otsikkokuvassa 1872, mutta näissä naishahmojen rooli kansallisenä henkilöitymänä ei ollut vielä yhtä yksiselitteinen (Reitala 1983, 41, 55–57, 88.)

Näistä Keinäsen osakekirja jäi vain harvojen nähtäväksi, mutta Edelfeltin teos nousi laajalti tunnetuksi I. K. Inhan maisemakuvajulkaisun kansikuvana. Niin Keinäsen kuin Edelfeltinkin teoksessa Suomi-neito on liitetty osaksi maisemaa. Keinäsen teoksessa maaseutuun viittaavat naisen asun lisäksi hahmon kädessä oleva sirppi sekä sen jalkoihin sijoitettu viljalyhde. Reitala on liittänyt nämä attribuutit fennomaanien maatalouden keskeisyyttä korostaneeseen ideologiaan.⁴¹⁰ Edelfeltin teoksessa maisema edustaa kulttuurin ulkopuolista erämaaluontoa, mutta Ville Lukkarinen on nähnyt siinä myös viittauksen maaseutuun maiseman tarjoamana suomalaisen sivilisaation potentiaalisena laajenemis- ja leviämismahdollisuutena.⁴¹¹



(kuva 151) Albert Edelfelt: *Finland i bilder* -teoksen kansikuva (1896)⁴¹²

Kansanpukuisen Suomi-neidon rooli muuttui sortovuosien aikana ja se kuvattiin taiteessa sekä lehtien karikatyyripiirroksissa usein turvattomana tyttönä. 1900-luvun alkuvuosina Suomi-neitoa esitettiin erilaisin tavoin. Neidon ulkoisten tunnusten epäyhtenäisyyteen vaikuttivat aiheeseen edelleen voimakkaasti kiinnittyneet poliittiset ristiriidat.⁴¹³ Suomen itsenäistyttyä kauan haviteltu oma lippu ja muut valtiolliset tunnuksot johtivat Suomi-neidon merkityksen vähenemiseen. Samoihin aikoihin kansallisen kulttuurin piirissä alkoi esiintyä myös miespuolisia Suomen personifikaatioita, vaikka naishahmo, joskin muodon ja sisällön puolesta muuttuneena, säilytti johtavan asemansa. Suomi-neidon muutos näkyi erityisesti kansanpukuisen naisen liitetyissä ivallisen koomisissa

⁴¹⁰ Reitala 1983, 88.

⁴¹¹ Lukkarinen 1999, 10. Lukkarinen tarkoittaa erämaaluontoon leviävällä sivilisaatiolla 1800-luvulla kasvanutta puunjalostusteollisuutta (sama). Tässä tutkimuksessa metsätalous määritellään maatalouden osa-alueeksi ja maaseutukulttuuriin liittyväksi tekijäksi.

⁴¹² Kuva teoksesta *Suomi-neito* 1983, 90.

⁴¹³ Reitala 1983, 93–105, 107.

piirteissä, jotka ovat johdettavissa pääosin 1920-luvulla käytyihin kaupungin ja maaseudun välisiin kulttuuritaisteluihin. Modernisoituvat kaupungit nähtiin tässä keskustelussa uuden kehityksen ajan edustajina, kun taas maaseutu kansanpukuisine naisineen viittasi taantumukselliseen menneisyyteen. Reitala on kutsunut tätä 1920-luvun lopulle ulottunutta ajanjaksoa Suomen identiteetin kriisivaiheeksi.⁴¹⁴

Kriisin jälkeen kansanpukuinen Suomi-neito koki uudestisyntymän. Tämä perustui kansallisen identiteetin ja yhtenäisyyden vahvistamiseen suuntautuneisiin toimiin, joiden puitteissa suomalaisuuden kuvaa pyrittiin kaunistamaan⁴¹⁵. Agraariset ja kansalliset perinteet nähtiin tässä prosessissa tärkeiksi, ja tietyt kansanpuvuista johdetut kansallispuvut muodostuivat yhtenäisen kansallisen identiteetin tunnuksiksi.⁴¹⁶ Kansallispuvun konstruoitu luonne ja kytkeytyminen kansallisen identiteetin rakennusvälineeksi ilmenevät havainnollisesti kansatieteilijä Bo Lönnqvistin esittämästä määritelmästä:

Kansallispuku on siis jäljennetty tai rekonstruoitu puku, joka siten elvyttää entisajan kansanomaista juhlapukumuotia ja jota eräät aatteellisella pohjalla toimivat piirit käyttävät juhlapukuna korostaakseen yhteenkuuluvuutta menneisyyden, tietyn paikkakunnan tai väestöryhmän kanssa.⁴¹⁷

Kansan- ja myöhemmin kansallispukuisen naisen kuvallinen esittäminen on käynyt läpi moninaisia vaiheita suomalaisen kulttuurin piirissä. Tämä kehityskaari näkyy myös suomalaisissa maisemakuvajulkaisuissa, joissa kuvateeman lähtökohdat kiinnittyvät 1500- ja 1600-lukujen eurooppalaiseen laatukuvamaalauksen traditioon. Tästä aihe jatkaa kehittymistään romanttis-etnografisen innostuksen saattamana 1800-luvulle, jonka lopulla se kiinnitetään nationalismiin ja kansallisten personifikaatioiden perinteeseen. 1900-luvun maisemakuvajulkaisuissa kansanpukuisen naisen kuvallinen esittäminen vahvistuu, ja kuvateema kytkeytyy yhä selkeämmin suomalaisen yhteiskunnan sekä kansallisen identiteetin korostamisen vaiheisiin. Kuvateeman myöhemmässä kehityksessä näkyvät 1920- ja 1930-lukujen agraarinationalismin vaikutus ja sen mobilisoima kansallispukuisen naishahmon esiinmarssi, 1940- ja 1950-lukujen jälleenrakennuskauden elinvoimainen symbolihahmo sekä 1970- ja 1980-lukujen perinnettä painotteinen aihe esittäminen.⁴¹⁸

1900-luvun ensimmäisiä vuosikymmeniä hallinneen kaupunki-maaseutu -vastakkaisasettelun sekä kansalaissodan jälkeen nousi suomalaisessa yhteiskunnassa esiin agraarinationalistisia piirteitä, jotka kohdistivat katseet takaisin

⁴¹⁴ Reitala 1983, 124–132.

⁴¹⁵ Esim. Tyko Sallisen ja muiden marraskuulaisten harjoittama suomalaisen kansan raadollinen esittäminen koettiin epäedustavaksi, eikä rumina pidettyihin ”mongolityyppeihin” haluttu yleisellä tasolla samastua. (Reitala 1983, 133.)

⁴¹⁶ Reitala 1983, 133–134.

⁴¹⁷ Lönnqvist 1978, 125.

⁴¹⁸ Vrt. Reitalan esittämä ajatus siitä, miten Suomi-neito ja sen muodonmuutokset ovat seuranneet isänmaakäsityksen ja kansallisen etsinnän vaiheita (Reitala 1983, 157–162).

alkuperäisenä ja aitona pidettyyn maaseutuun.⁴¹⁹ Uusi maaseutuinnostus näkyi myös kansanpukuisen naishahmon paluuna, joka tapahtui nyt tiettyyn kansallispukuun verhoutuneena. Kansallispukuvaatteen ja -harrastuksen leviäminen oli vilkasta 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Harrastuksen leviämiseen vaikuttivat muun muassa Theodor Schvindtin ja U. T. Sireliuksen toimittamat kansallispukekuvastot, suosiota kasvattanut kansantanssiharrastus sekä aiheesta kiinnostuneet nuorisojärjestöt.⁴²⁰ Kansallispuikutietoisuuden kasvu heijastui myös visuaaliseen kulttuuriin vankistaen kansallispukeisen Suomi-neidon asemaa suomalaisuuden symbolina. Kansallisessa kuvastossa länsivaikutteiset⁴²¹ puvut nousivat karjalaisten rinnalle ja liennyttivät asusteisiin aikaisemmin kiinnittynyttä poliittisuutta. Läntisten raitahameiden myötä alkoi myös kansallispukeisen Suomi-neidon kuvitushahmon yhtenäistyminen.⁴²² Aihe omittiin nopeasti talouden piiriin ja kansallispukeista Suomi-neitoa ryhdyttiin hyödyntämään myös mainonnassa. Näkyvimmiksi kansallispukeisen naisen tunnettuutta ja symboliarvoa lisänneiksi esimerkeiksi voidaan mainita muun muassa erilaiset matkailumainokset, Elovena -mainoksissa esiintynyt naishahmo sekä Pauligin kahvivyhtiön Sääksmäen pukuun puettu Paula-tyttö, joka tuli tunnetuksi 1920-luvulta lähtien.⁴²³



(kuva 152) *Kuvia Suomesta* (1927)⁴²⁴



(kuva 153) Paul Hoge: *Kevät* (1933)⁴²⁵

⁴¹⁹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.4. Agraarinationismi ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa.

⁴²⁰ Lönnqvist 1978, 126–132.

⁴²¹ Länsivaikutteisen puvun merkitys oli alkanut kasvamaan vuonna 1906 perustetun ruotsalaisseutujen kansallispukeisiin keskittyneen Brage-yhdistyksen myötä.

⁴²² Reitala 1983, 133–134.

⁴²³ Reitala 1983, 133–134, 147–148; Lehtonen 1991, 85–86.

⁴²⁴ *Kuvia Suomesta* 1927, 68.

⁴²⁵ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

Kuvat 152 ja 153 toimivat esimerkkeinä 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisujen sisältämästä aiheen esittämisestä, joskin kuvien naisten pukeutuminen viittaa enemmän kansan- kuin kansallispukuun. Kuvissa naisfiguurien suhde maisemaan on vielä varovainen ja naiset on esitetty puutarhoissa, jotka ovat voineet sijaita myös kaupunkiympäristöissä. Juuri puutarhojen intiimi maisema purkaa kuvattujen hahmojen kansallisia merkitystasoja ja liittävät ne pikemminkin yleiseen agraaristen henkilöihahmojen kuin Suomen personifikaatioiden esittämiseen. Näin ollen kuvassa 152 on kyse ahvenanmaalaisten ystävättärien kuvaamisesta, kun taas kuvan 153 pääosassa on nuoren naisen sekä kukkivan omenapuun luoma symbolinen käsitys keväästä ja nuoruudesta. Vaikka näiden kuvien esittämät kansanpukuiset naiset ovat liitettävissä Suomi-neidon kuvallisen esittämisen perinteeseen, hakevat ne kansallisen kontekstin näkökulmasta vielä muotoaan, eivätkä ole valmiita Suomen personifikaatioita. Samaa voidaan sanoa *Finnland vom Helsinkifjord zum Eismeer* (1929) -julkaisun sisältämästä juhlapukuisen naisen kuvauksesta (kuva 154).

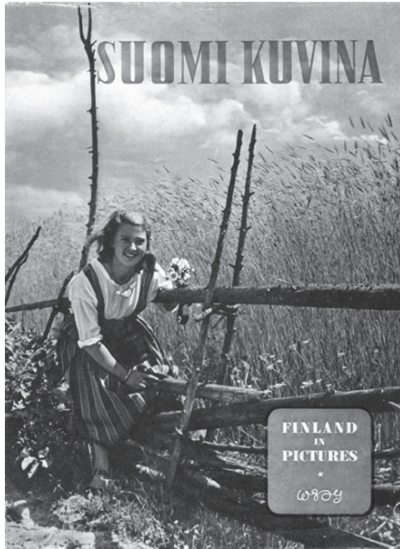


(kuva 154) Marie Jaedicke: *Eteläsuomalainen tyttö juhlavaatteissaan* (1929)⁴²⁶

Sotia seuranneella jälleenrakennuskaudella ilmestyneiden *Suomi kuvina* (1946) ja *Suomalaisia maisemia* (1947) -julkaisujen sisältämissä kuvissa 155, 156 ja 157 kan-

⁴²⁶ *Finnland vom Helsinkifjord zum Eismeer* 1929, kuvataulu 49.

sallispukuiset naiset asettuvat sitä vastoin selkeästi kansallisen personifikaation, Suomi-neidon rooliin.⁴²⁷



(kuva 155) *Suomi kuvina* (1946)⁴²⁸



(kuva 156) *Suomalaisia maisemia* (1947)⁴²⁹



(kuva 157) *Suomalaisia maisemia* (1947)⁴³⁰

⁴²⁷ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.5. Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.

⁴²⁸ *Suomi kuvina* 1946.

⁴²⁹ *Suomalaisia maisemia* 1947, 77.

⁴³⁰ *Suomalaisia maisemia* 1947, 79.

Esimerkkikuvissa naisfiguurit ovat siirtyneet puutarhoista avarien peltojen äärelle osaksi suomalaista kulttuurimaisemaa. Tämä seuraa jälleenrakennuskauden maisemakuvastolle tyypillistä viljavien peltomaisemien kuvallista esittämistä, joka on liitettävissä propagandistiseen pyrkimykseen luoda mielikuvia kansakunnan omavaraisuudesta ja turvallisuudesta.⁴³¹ Maisemakuvauksessa peltomaiseman ulkoinen muoto näytti usein kuitenkin monotoniselta, josta puuttuivat mielenkiintoa herättäneet vaihtelevuuden elementit.⁴³² Tässä mielessä kansallispukuisten naishahmojen liittäminen osaksi peltomaisemaa toimi pittoreskina kuvan elävöittäjänä. Toisaalta aiheen kiinnittyminen kansallisten personifikaatioiden perinteeseen erottaa sen pelkästä kuvan sommitelmallisesta estetisoinnista. Tosin kuvan 155 ollessa julkaisun kansikuva, voidaan sen kohdalla ajatella hymyilevän nuoren naisen olevan myös kirjan myyntiä lisäävä attribuutti.

Jälleenrakennuskauteen ajoittuvien kansallispukuisten naisten kuvallisen esittämisen taustalta löytyy myös viittauksia työhön. Jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa esitettiin paljon työnkuvausta, mutta pääsääntöisesti pienviljelyaatetta tukevana yhden henkilön tai pienen ryhmän tekemänä. Laajoissa peltomaisemissa esitettiin vain työn tulokset heinäseipäiden tai viljalyhteiden muodossa. Syitä tähän voidaan hakea suurtilojen töihin helposti kytkeytyneistä ristiriitaisista konnotaatioista, jotka liittyivät työn raskauteen sekä sen oikeudenmukaiseen jakautumiseen. Yhtenä keskeisenä syynä voidaan pitää myös haluttomuutta rinnastua sosialistisen realismin esittämään suurimuotoisen työnsankaruuden kuvastraditioon. Näin ollen elinvoimaisissa peltomaisemissa esitetyt kansallispukuiset naiset Suomen personifikaationa sisällyttivät kuvauksiin symbolitasolla koko kansakunnan, säilyttäen silti suomalaisen kulttuurimaisemaan liitetyn käsityksen sen harmonisesta idyllisyydestä. Suomi-neidon tehtävänä on näissä kuvissa nimenomaan merkitä ja muistuttaa maan suomalaisuudesta. Toisaalta taas kuvissa esitetty naishahmo edustaa koko Suomea kasveineen ja multineen. Tästä näkökulmasta katsottuna maan viljavuus ei kuitenkaan ole Suomi-neidon suoran työn tulosta vaan työ ja hedelmällisyys lukeutuvat personifikaatioon elimellisiin ominaisuuksiin.

Yleisellä tasolla jälleenrakennuskauden kansallisessa maisemakuvastossa esiintyneessä peltojen kuvauksessa yhdistettiin hyvin tehokkaasti kesäinen pastoraali-idylli, Suomea symboloinut kansallispukuinen nainen sekä kehittynyt ja toimiva peltomaisema. Tätä kautta pystyttiin viittaamaan kolmella eri tavalla peltomaiseman kauneuteen, ja samalla myös luomaan turvallisuuden tunnetta sekä kehitysoptimistisia mielikuvia kansakunnan sotien jälkeisestä tulevaisuudesta.

1950-luvun maisemakuvajulkaisuissa kansallispukuisen naisen kuvallisesa esittämisessä alkoi näkyä piirteitä, jotka viittasivat hillitympään, asiallisempaan ja realistisemmin omaan aikaansa kiinnittyneeseen hahmoon. Samaan aikaan aiheen kuvauksissa ja niitä kommentoineissa teksteissä ryhdyttiin korostamaan modernia suomalaista naiskauneutta. Menestystä kansainvälisissä kau-

⁴³¹ Vrt. esim. Helenius 2005, 46.

⁴³² Ks. esim. Topelius 1845–1852/1981, 238–239; Carlson 2005.

neuskilpailuissa hyödynnettiin, ja sillä oli suuri merkitys sodan traumaista toipuvan kansakunnan itsetunnolle.⁴³³ Edellä esitetty havainnollistuu erityisesti kuvan 159 yhteydessä olevasta kuvatekstistä, jossa kansallisen kauneuden ylisitys on saanut jo arjalaiseen rotuoppiinkin viittaavia piirteitä:

Viime vuosisadan puolivälissä tekivät suomalaiset tutkijat kohtalokkaan erehdyksen: he arvelivat, että suomalaisten alkukoti on Aasiassa ja suomalaiset ovat muka mongoleja. Yleisessä tietoisuudessa käsitys suomalaisten vinosilmäisyydestä ja keltaihaisuudesta alkaa kuitenkin häipyä rotujen tutkijain ansiosta ja omalla tavallaan ovat oikeita tietoja levittäneet mm. Suomen naiset: suomalaiset ovat kolme kertaa voittaneet Miss Euroopan arvonimen, viimeisenä saavutuksena jopa Miss Universum! Kuvassa herännäistytö Pohjanmaalta sekä kansallispukuisia tyttöjä Satakunnasta ja Tampereelta.⁴³⁴



(kuva 158) *Suomi kuvina* (1951)⁴³⁵



(kuva 159) Matti Poutvaara (1955)⁴³⁶

Reitalan mukaan 1950-luvulla tapahtuneet muutokset suomalaisessa yhteiskunnassa johdattivat kohti uudistunutta isänmaakäsitystä. Uudistusten seurauksena aikaisempien vuosikymmenten aatteellisuus sai väistyä ja sen tilalle ryhdyttiin luomaan asiallisempaa näkemystä valtiosta. Tämä heijastui myös Suomesta laadittuihin visuaalisiin esityksiin.⁴³⁷ Viitteitä tästä voidaan nähdä muun muassa kuvista 158 ja 159. Näissä kansallispukuisen naisen myyttisyyttä on lähdetty purkamaan kiinnittämällä hahmo tekstin kautta suomalaiseen nais-

⁴³³ Vrt. Reitala 1983, 134. Suomalaiseksi Miss Euroopaksi oli vuoteen 1955 mennessä valittu Ester Toivonen (1934), Britta Wikström (1937), Sirkka Salonen (1938) ja Inga-Britt Söderberg (1955) sekä Miss Universumiksi Armi Kuusela (1952).

⁴³⁴ *Suomi* 1955, 30.

⁴³⁵ *Suomi kuvina* 1951.

⁴³⁶ *Suomi* 1955, 30.

⁴³⁷ Reitala 1983, 152.

kauneuteen ja edelleen ajanmukaisiin kansainvälisiin kauneuskilpailuihin. Lisäksi taustamaisemien pienimuotoisuutta on mahdollista tulkita ajan henkeen liitettynä hillittynä asiallisuutena.

Yleisesti ottaen suomalaiskansallinen maisemakuvasto eli 1950-luvulla kulta-aikaansa. Vaikka kansallispukuisen naishahmon kuvateemassa voi nähdä viitteitä maiseman merkityksen vähenemisestä kansallisessa kontekstissa, toteutui se kunnolla vasta 1960-luvun aikana. 1950-luvulla vilkastunut kansakunnan kehitys suuntautui 1960-luvulla yhä voimakkaammin kansainvälisyyteen, jonka myötä kiinnostus perinteisenä pidettyjä aiheita, kuten maisemaa sekä myös kansallispukuja kohtaan laimeni. Tämä näkyy erityisesti 1960-luvulla ilmestyneiden maisemakuvajulkaisujen vähytenä suhteessa 1930-, 40- ja 50-luvuille ajoittuvien julkaisujen määriin.

Maiseman uusi tuleminen tapahtui 1970-luvun loppupuolella. Maisemakuvakirjoja ryhdyttiin taas julkaisemaan, ja niissä keskityttiin erityisesti luonnonmaisemiin sekä perinteisenä pidettyyn maaseutukulttuuriin. Katalysaattoreina tässä prosessissa toimivat luonnonsuojeluaatteen myötä herännyt ympäristötietoisuus sekä suuren maaltapaon synnyttämä agraariyhteiskunnan nostalgisointi.⁴³⁸



(kuva 160) Matti A. Pitkänen (1978)⁴³⁹ (kuva 161) Matti A. Pitkänen (1985)⁴⁴⁰

Perinteiseksi mielletyn maaseutukulttuurin ihannoinnin myötä palasivat myös kansallispukuisen naisen kuvalliset esitykset. Kansallispukuharrastus elpyi 1970-luvun lopussa, ja sen lähtökohdat ovat palautettavissa edeltävien vuosikymmenten maalta pako, jossa maalta kaupunkiin muuttaneet alkoivat haikailla nyt juuriensa ja taakse jätetyn kotiseutuidentiteettinsä perään. Kansal-

⁴³⁸ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.6. Maaseutu 1970-luvun ympäristötietoinen maisemakuvastossa.

⁴³⁹ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 174.

⁴⁴⁰ *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 57.

lispukuharrastusta helpottivat vakiintuneet pukumallit, joiden perinteen säilyttämiseen ja kehittämiseen tähdännyt kansallispukuneuvosto perustettiin vuonna 1979.⁴⁴¹ Maalta paon seurauksena syntyneen nostalgisoinnin sekä lisääntyneen harrastustoiminnan ohjaamana kansallispukuisen naisen rooli muuttui kansallisessa maisemakuvastossa. Vaikka aihe kytkeytyi edelleen kansallisen personifikaation kuvaamisen traditioon, sen luonne siirtyi yhä enemmän yleis-suomalaisesta symbolista yksityisen, henkilökohtaisen identiteetin kuvaukseksi. Omalta osaltaan tähän muutokseen vaikutti Suomen ulkopoliittinen tilanne, joka ei sisältänyt enää yhtä voimakkaita uhkakuvia kuin 1940- ja 1950-luvuilla.

Maisemakuvajulkaisuissa aiheen esittäminen kytkettiin 1970- ja 1980-luvulla lähes poikkeuksetta erilaisten kulttuuritapahtumien, kuten kansantanssi- ja -musiikkijuhlien yhteyteen. Tämä on myös havaittavissa kuvista 160 ja 161. Oheinen kansallispukuisen naisen kuvallisessa esittämisessä tapahtunut kehitys osoittaa, miten aiheeseen alun perin kytkeytyneet merkitykset maaseudun työväen asuna ovat löystyneet, ja siitä on muodostunut puoluepoliittisestikin väritynyt edustusasu. Vaikka 1970- ja 1980-lukujen kuvastossa esiintyvä kansallispukuinen nainen sisältää teeman kuvaamisen historiaan kiinnittyneitä konnotaatioita, palaa se kuitenkin aiheen suomalaisen kuvaamistradition alkulähteille muistuttaessaan meitä 1700-luvun lopun kaupunkilaisten harrastamista romanttisista roolileikeistä.

Lapset maaseutumaisemassa

Analyysiaineisto sisältää hajanaisen joukon maaseutumaisemaan kiinnittyviä lasten kuvallisia esityksiä. Kuvastossa toistuvaksi työn ulkopuoliseksi teemaksi näistä muodostuvat esitykset, joissa lapsia kuvataan veräjällä. Toistuvuudestaan huolimatta teema jää kokonaisuudessaan varsin suppeaksi, ja sen ajallinen kaari ulottuu 1800- ja 1900-lukujen taitteesta 1950-luvulle.

Lapsi-aiheet ovat kuuluneet pitkään länsimaisen taiteen piiriin. Aiheen muodon ja sisällön painotukset ovat kuitenkin vaihdelleet eri syistä eri aikoina. Lapsi-aiheen merkittävimpien päälinjojen kehityskaari on kulkenut kirkollisen taiteen esittämistä lapsi-hahmoista eriasteisiin muotokuvaan sekä edelleen psykologisesti tarkemman lapsen ja hänen maailmansa tai vastaavasti anonyymimmän yhteiskuntatoimijan kuvauksiin. Ennen 1700-lukua uskonnollisen taiteen piirissä esiintyneet lapsi-aiheet jakaantuivat pääasiallisesti kahteen traditioon; Jeesusta esittäneisiin pyhän lapsen kuvauksiin sekä putto-hahmoihin⁴⁴². James Christen Stewardin mukaan ennen 1600-lukua kirkollisen taiteen ulkopuolella syntyneet teokset, joissa lapsi esitettiin keskeisessä roolissa, olivat harvinaisia. Toki lapsia esiintyi muotokuvissa jo varhaisrenessanssista lähtien, mutta näissä pääasiallisesti hallitsijasukujen ja ylhäisön kuvauksissa lapset esitettiin yleensä joko toisen tai molempien vanhempiensa kanssa. Lapsi-aiheiset teokset lisääntyivät 1600-luvulla eurooppalaisen ja etenkin hollantilaisen laatu-

⁴⁴¹ Lehikoinen 2004, 12–13.

⁴⁴² Putto tarkoittaa kuvataiteessa esitettyä pientä pulskaa siivekstä tai siivetöntä poikaa. Putto-hahmoja maalattiin erityisesti renessanssin, barokin ja rokokoon taiteessa.

kuvamaalauksen piirissä. Tuon ajan lapsikuvausta, jonka juuret voidaan ulottaa 1500-luvun puolelle Pieter Brueghel vanhemman taiteeseen, Steward luonnehtii anekdootinomaiseksi ja pinnalliseksi, joskin sympaattiseksi. Näiden kohdalla selkeä muutos aikaisempiin traditioihin oli kuitenkin lasten maailman tarkempi kuvaus leikkeineen, leluineen ja peleineen. Lapsi-aiheiden sitominen maisemaan ja ympäristöön korostui erityisesti hollantilaisissa lasten pastoraalimuu- tokuvissa. Näissä lapset kantoivat Stewardin mukaan symbolisia arvoja edustan perinnöllisiä siteitä maahan ja turvaten näin ollen perheen sosiaalisen statuksen maanomistuskytkenöissä.⁴⁴³

Laatukuvamaalauksen eriytyneempi lapsikuvaus vaikutti aiheen sisällön kehitykseen 1700-luvulla. Tällöin aiheen kuvaamisessa keskityttiin yhä enemmän lasten lapsimaisen luonteen tarkasteluun ja vilpittömyyteen. Tämän käänteen myötä lapsi nousi maalauksissa keskeiseen rooliin ja sille annettiin yhä enemmän narratiivista merkitystä. Lasta ei enää esitetty haavoittuvana, vaan optimistisena tulevaisuuden symbolina, jonka luonnollisuutta korostettiin usein liittämällä henkilöhaamot luonnonympäristöön ja lisäämällä teoksiin mukaan eläinhahmoja.⁴⁴⁴ Lapsen tiukempi kytkeminen luontoon ja luonnollisuuteen sekä tähän linkittyvät lasten ja aikuisten maailmojen luonteiden metafyyminen pohtiminen liittyivät erityisesti 1700- ja 1800-lukujen taitteen romantiikan ajatusmaailmaan.⁴⁴⁵

Romantiikkaa seuranneen realistisen tradition myötä taiteessa tapahtui muutoksia, joiden seurauksena idealismista ja menneen ajan ihannoinnista siirryttiin kohti oman jokapäiväisen elämän ja ympäristön, niin sanotun todellisuuden havainnointia.⁴⁴⁶ Realismin ja etenkin sen myöhäisvaiheena pidetyn ja sitä asteittain seuranneen naturalismin piirissä keskeisenä pyrkimyksenä oli suorasukainen modernin ihmisen ja hänen ympäristönsä kuvaus.⁴⁴⁷ 1880-luvulla vallalla olleeseen naturalistiseen taidekäsitykseen kuului voimakkaana tekijänä sivullisen teeman esittäminen. Tässä teemassa lapsiaiheilla oli oma paikkansa ja ne korostuivat köyhien ja vanhusten kuvausten ohella.⁴⁴⁸ Romantiikan idealistisesta tulevaisuususkon symbolista oli siirrytty näin ollen silottele- mattoman yhteiskuntatoimijan kuvaamiseen. Suomalaisessa taiteessa lapsi - aiheet kasvattivat suosiotaan erityisesti naturalismista vaikutteita saaneiden naistaiteilijoiden, kuten Amélie Lundahlin (1850–1914), Maria Wiikin (1853–1928), Helena Westermarckin (1857–1938), Elin Danielsonin (1861–1919), Helene Schjerfbeckin (1862–1946) ja Venny Soldan-Brofeldtin (1863–1945) tuotannossa.⁴⁴⁹

⁴⁴³ Steward 1995, 17–19.

⁴⁴⁴ Steward 1995, 19 & 21.

⁴⁴⁵ Honour 1981, 311–315.

⁴⁴⁶ Ks. esim. Konttinen 1991, 70–74.

⁴⁴⁷ Konttinen 1991, 77–79.

⁴⁴⁸ Konttinen 1996, 277.

⁴⁴⁹ Suomalaisista 1880-luvun naistaiteilijoista ks. Konttinen 1991.

Lapsia veräjällä

Analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa ensimmäinen lapset veräjällä -aihe, Venny Soldan-Brofeldtin *Kevätuuli*⁴⁵⁰ (kuva 162), löytyy vuonna 1926 julkaisusta teoksesta *Suomen maantieteellisiä kuvia*. Seuraava aiheen esittäminen tapahtuu vasta kaksikymmentä vuotta myöhemmin ilmestyneessä *Suomi kuvina* -teoksessa (1946).

Tämän kohdalla kyseessä on painokuva Maria Wiikin vuosien 1894–1895 välisenä aikana valmistuneesta maalauksesta *Tyttö veräjällä* (kuva 163).



(kuva 162) Venny Soldan-Brofeldt: *Kevätuuli* (1907/1926)⁴⁵¹



(kuva 163) Maria Wiik: *Tyttö Veräjällä* (n. 1894–1895/1946)⁴⁵²

⁴⁵⁰ Soldan-Brofeldtin teoksen alkuperäinen versio on valmistunut vuonna 1907 (ks. Tiirakari 2007b, 368–369).

⁴⁵¹ *Suomen maantieteellisiä kuvia* 1926, kuva 27.

⁴⁵² *Suomi kuvina* 1946.

Nämä kaksi eriaikojen maisemakuvajulkaisuihin sisältynyttä teosta kytkeytyvät toisiinsa muunkin kuin aiheensa puolesta.⁴⁵³ Maria Wiik nimittäin toimi Venny Soldan-Brofeldtin opettajana ja tutustutti tämän aikansa realistisiin ja naturalistisiin taidekäsityksiin sekä myös Wiikille itselleen tärkeisiin lapsi-aiheisiin.⁴⁵⁴ Maria Wiik puolestaan oli saanut lapsikuvauksen vaikutteensa opettajaltaan Adolf von Beckeriltä ja tätä kautta 1860- ja 1870-lukujen ranskalaisesta realismista.⁴⁵⁵ Riitta Konttinen on maininnut taas von Beckerin lapsikuvauksen esikuviksi tämän hyvin tunteman Écouenin koulukunnan ja erityisesti Edouard Frèren (1819–1886) sentimentaalista kerronnallisuutta sisältäneet teokset. Vaikka Wiik on yhdistetty voimakkaasti naturalismin taiteen edustajaksi, toivat von Beckeriltä omaksutut tunnepohjaiset kertovat ainekset hänen taiteeseensa romantiikan piirteitä. Wiik suosi myös naturalismin ihanteista poiketen pienikokoisia maalauksia.⁴⁵⁶

Tässä yhteydessä esitetystä *Tyttö veräjällä* -maalauksesta ei kuitenkaan välity Wiikin 1880-luvun teoksille ominaista tunteisiin vetoavaa kerronnallisuutta, vaan se edustaa enemmänkin naturalistisen taidekäsityksen mukaista maaseudun lapsihahmon suoraa havainnointia.⁴⁵⁷ Tosin tyyllillisesti tässä teoksessa voidaan havaita jo 1890-luvun puolivälissä suosiota saavuttaneen symbolismin vaikutus.⁴⁵⁸ Venny Soldan-Brofeldtin *Kevätuuli*-teoksesta⁴⁵⁹ sitä vastoin ilmenee romantiikasta kumpuavaa tunteita korostavaa kerronnallisuutta, joka ilmenee leikkinä lasten nojatessa voimakkaaseen tuuleen.⁴⁶⁰

Aineiston maisemakuvajulkaisujen lapset veräjällä -teeman kuvista huokuu yleisesti romantiikan ja naturalismin välinen synteesi. Tämä käy ilmi niin Wiikin ja Soldan-Brofeldtin teoksista kuin muistakin teeman kuvista. Teeman yhteiseksi nimittäjäksi ja analogian perustaksi nousee lapsien ja veräjän rinnastaminen. Veräjän avaaminen ja sulkeminen oli usein lasten tehtävä, ja tätä kaut-

⁴⁵³ Venny Soldan-Brofeldt liittyy suomalaisten maisemakuvajulkaisujen historiaan tämän teoksen lisäksi myös kahden muun linkin kautta. Ensinnäkin hän toimi vuonna 1931 julkaistun *Suomi on kaunis* maisemakuvajulkaisun toimittajana ja toiseksi hän oli myöhempien julkaisuiden tekijöiden Heikki Ahon ja Björn Soldanin äiti. Täsmennyksenä edelliseen, että Heikki Aho oli Venny Soldan-Brofeldtin ja Juhani Ahon esikoispoika. Björn Soldan puolestaan Juhani Ahon ja Venny Soldan-Brofeldtin sisaren Tilly Soldanin avioton lapsi. Heikki Aho perusti velipuolensa Björn Soldanin kanssa vuonna 1925 Aho & Soldan yhtiön, jonka puitteissa he tekivät lukuisia dokumentti- ja fiktioelokuvia, valokuvia sekä maisemakuvajulkaisuja. Analyysiaineiston joukossa heidän tekemiään/toimittamiaan julkaisuja ovat: *Kuva-Suomi* (1939) ja *Suomen kuva* (1948). Heidän valokuviaan on myös julkaistu myös teoksissa *Suomi ja suomalaiset* (1939) sekä *Suomalaisia maisemia* (1947).

⁴⁵⁴ Konttinen 1996, 28–36 ja 277

⁴⁵⁵ Maria Wiik opiskeli Adolf von Beckerin johdolla 1870-luvulla (Konttinen 2000, 16–19).

⁴⁵⁶ Konttinen 2000, 63–64.

⁴⁵⁷ *Tyttö veräjällä* on syntynyt mitä ilmeisimmin Ruovedellä, jossa Maria Wiik työskenteli kesinä 1894 – 1895 luonnostellen ja maalaten erityisesti talonpoikaishahmoja (Karterma 1954, 111–115 ja Konttinen 2000, 98).

⁴⁵⁸ Konttinen 2000, 98–101.

⁴⁵⁹ Venny Soldan-Brofeldt lahjoitti *Kevätuuli*-teoksen jäljennösoikeuden vetämänsä Taidetta kouluihin -yhdistykselle. Yhdistyksen tavoitteena oli kehittää suomalaisten taidemakua ja tehdä taidetta tunnetuksi esim. kouluihin sijoitettujen taidejäljennösten avulla. Myös kyseisen *Kevätuuli*-teoksen tunnettuus kohosi tätä kautta. (Konttinen 1996, 308–313 & Savikko 2007, 63.).

⁴⁶⁰ Konttinen 1996, 313.

ta temaattisen kokonaisuuden konnotaatiot liukuvat helposti lapsien vastuulle säilytettyyn karjan paimennukseen.⁴⁶¹ Tämänkaltainen aihe on tuttu muun muassa brittiläisestä romanttisesta maisemamaalauksesta, kuten esimerkiksi William Collinsin teoksesta *Rustic Civility* (kuva 164).

Varsinaista paimentamista näissä kuvissa ei kuitenkaan esitetä ja karjaakin on kuvattu vain yhdessä tapauksessa (kuva 166). Työhön kuitenkin etäisesti viittaavana teeman sisältö on mahdollista mieltää naturalistisen taidekäsityksen mukaiseksi ja toisinaan hyvin raadolliseksikin ihmiskuvaukseksi, jonka esimerkkinä tässä toimii kuvissa esitetty lapsityövoima.



(kuva 164) William Collins: *Rustic Civility* (1833)⁴⁶²



(kuva 165) *Suomi kuvina* (1946)⁴⁶³



(kuva 166) Aho & Soldan (1948)⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Ks. esim. Östman 2004, 61.

⁴⁶² Kuva teoksesta *British Landscape Painting* 1982, 120.

⁴⁶³ *Suomi kuvina* 1946.

⁴⁶⁴ *Suomen kuva* 1948, 146.

Romanttiseen idealistis-sentimentaaliseen traditioon viittaavat puolestaan kuvissa 162, 165 ja 167 esiintyvä toiminta, joka viittaa lasten maailmaan kuuluvaan leikkiin. Kuvassa 162 leikkiä edustaa jo edellä mainittu tuuleen nojailu, kuvassa 165 lennokin lennättäminen ja kuvassa 167 aidalla kiipeily. Viimeiseksi mainitun kuvatekstistä paljastuu paimentamisen ohella myös toinen lapsille säilytetty tehtävä, joka kohdistui ympäristön tarkkailuun ja siitä raportoimiseen:

Ilomantsin Koitereella käy harvoin vieraita, mutta nyt lapset ovat havainneet tiellä jotakin erikoista tulevaksi.⁴⁶⁵



(kuva 167) Matti A. Pitkänen (1954)⁴⁶⁶

Toisaalta kuvissa esiintyvät aidat voidaan tulkita karjatalouden merkkien ohella myös turvallisen kotipiiriin ilmentäjiksi. Näin ollen aidat kertovat ilman aikuisia esitettyjen lasten olevan turvallisesti kodin lähetyvillä. Kyse ei ole siis eksyneistä ja turvattomista, vaan pikemminkin maaseudun vapaudesta ja itsenäisyydestä nauttivista lapsista. Tämä näkökulma on johdettavissa edelleen laajempaan nationalis-idealistiseen ajatteluun vahvoista ja itsenäisistä lapsista, jotka jo pienestä pitäen ovat osallistuneet kansakunnan kehitykseen. Nationalismia korostavassa näkökulmassa, jossa lapset on kiinnitetty maaseutumaiseen, löytää myös sukulaisuusyhteys aikaisemmin esitettyihin hollantilaisiin lasten pastoraalimuotokuviiin. Kansallisessa kontekstissa operoivien maisemakuvajulkaisujen kuvallisissa esityksissä näkyy nimittäin samankaltaisia tavoitteita lasten käyttämisestä symbolisina merkkeinä osoittamaan suomalaisten perinnöllistä sidettä ja omistusoikeutta maahansa.

⁴⁶⁵ *Meidän maa* 1954, 477.

⁴⁶⁶ *Meidän maa* 1954, 477.

Tämä korostuu kuvissa 165 ja 166 erityisesti niiden sijoitteluiden ja kuvatekstien kautta. Kuvalla 164 ei ole varsinaista kuvatekstiä, mutta se on esitetty otsikkokuvana *Suomen tulevaisuus* -nimisessä osiossa. Tämän myötä kuvassa (sen mustavalkoisuudesta huolimatta) sinivalkoista taivasta vasten piirtyvät lennokkia lennättävät pojat on helppo liittää jälleenrakennuskauden ajatusmaailmaan sekä siihen miten lapset nähtiin sen yhteydessä optimistisen tulevaisuuden rakentajina ja voimavarana. Sama tematiikka toistuu kuvassa 165, jonka kuvatekstissä kirjoitetaan seuraavasti:

Sodan sauhut hävittivät Pohjois-Suomen ja Lapin miltei täydellisesti, mutta tuskin ne olivat taivaalta hälvenneet, kun jälleenrakentaminen alkoi.⁴⁶⁷

Yleisemmällä tasolla lasten ja veräjän/aidan rinnastaminen on yhdistettävissä symboliseen kysymykseen luonnosta ja kulttuurista. Tästä näkökulmasta maaseutumaisemassa esitetty veräjä/aita ei kuvasta ainoastaan kodin piiriä ja luonnon hallintaa, vaan se toimii koko luonnon ja kulttuurin välisen rajatilan merkkinä. Maaseutumaisemakuvastossa usein juuri aita voidaan tulkita merkiksi, joka erottaa erämaan ja maaseudun toisistaan. Tämän myötä lapsen ja veräjän/aidan rinnastaminen saa laajemman merkityssisällön. Veräjällä tai aidalla kiipeilevä lapsi häilyy rajatilassa ja on vielä lähempänä luontoa kuin kulttuuria, kunnes kasvaessaan siirtyy yhä tukevammin kulttuurin puolelle.

Perheet maaseutumaisemassa

Perhe, koti ja maaseutumaisema

Perheiden toistuva esittäminen maaseutumaisemakuvastossa kohdistuu käytännössä aiheeseen, jossa perheet on kuvattu kotitalon edustalla. Myös tässä tapauksessa on kyse määrällisesti suppeasta teemasta. Ajallisesti aiheen kuvaliset esitykset jakaantuvat analyysiaineistossa vuosien 1896 - 1954 välisenä aikana ilmestyneisiin julkaisuihin. Näistä I. K. Inhan vuoden 1896 *Finland i bilder* -teoksen jälkeiset neljä maisemakuvajulkaisua sijoittuvat vuosille 1939 (*Kuva-Suomi* sekä *Suomi ja suomalaiset*), 1949 (*Maamme Suomi*) ja 1954 (*Meidän maa*).

⁴⁶⁷ *Suomen kuva* 1948, 147.



(kuva 168) I. K. Inha: *Rajalan talo Paanajärvellä* (1896)⁴⁶⁸

Inhan kuvassa 168 esitetty perhe on nimetty Kuusamon Paanajärvellä sijainneen Rajalan talon väeksi, mutta muuten tässä yhteydessä esitetyt teeman kuvalliset esitykset ovat määriteltävissä anonyymien kansantyyppien kuvauksiksi. Esimerkiksi kuvassa 172 naishahmo on nimetty ”Kiikan tytöksi”, ja tämä paikkakunnan ja yleisnimen käyttö ovat olleet tyyppillistä juuri kansatieteelliselle lähestymistavalle.⁴⁶⁹

Tutta Palin mainitsee perhemuotokuvat aina perheihanteiden esityksiksi.⁴⁷⁰ Vaikkei kaikkia tässä esitettyjä esimerkkejä voidakaan nimetä muotokuviksi, esiintyy niissä kuitenkin perheitä, jotka linkittyvät maisemakuvajulkaisujen myötä kansalliseen kontekstiin ja tätä kautta tiettyihin maaseutuväestön esittämisen ihanteisiin. Maaseutuväestön kohdalla perheen yhteyttä taustaympäristöön on korostettu sijoittamalla kuvattavat henkilöt ulkotilaan kotitalojensa läheisyyteen. Tähän ovat vaikuttaneet erityisesti aikansa valokuvauksen tekniset tekijät sekä myös kuvallisen sommittelun tarpeet. Talojen sisätilojen pimeys esti monessa tapauksessa kuvaamisen ja toisaalta esimerkiksi talojen ulkorappuset mahdollistivat useankin henkilön mahdollittamisen samaan kuvaan. Toisaalta taas maaseudun perheiden esittäminen ulkotilassa talojen pihapiirissä kertoo ratkaisusta, jonka avulla henkilöahmot pystyttiin sitomaan tiukemmin maahan ja maaseutumaiseen. Mahdollisesti vaatimattoman kotitalon interiööri laajeni näin ollen laajemmaksi maatilan pihapiiriksi talousrakennuksineen ja viljelyksineen, jolloin kuvien konnotaatioihin saatiin liittyä myös maaseutukulttuurin mielikuviin voimakkaasti yhdistetty työ. Perhe ja kotitalo -teemaan linkittyvä työ on esitetty erityisesti kansakunnan historiaan kiinnittyneenä uudisraivauksena. Kuvat 168 ja 169 liittyvät varhaisem-

⁴⁶⁸ *Finland i bilder* 1896, kuva nro 142

⁴⁶⁹ Palin 1992, 358.

⁴⁷⁰ Palin 2004, 278.

paan 1700-luvulla alkunsa saneeseen syrjäisten takamaiden raivaukseen ja asutukseen, joka jatkui sittemmin torpparilaitoksen muodossa.⁴⁷¹ Kuva 171 sijoittuu puolestaan talvi- ja jatkosotien jälkeiseen siirtoväen asutukseen ja tämän seurauksena suoritettuihin uudistilojen raivauksiin.⁴⁷²

Aineiston maisemakuvajulkaisujen perhe ja kotitalo -teeman kuvallisten esitysten liittyminen uudisraivaukseen tapahtuu siis kahden tradition kautta. Näistä aikaisempi muodostaa perustan, johon sotien jälkeen yllättäen syntynyt uudempi traditio sulautuu. Näin uusi tilanne sidotaan mielikuvien tasolla perinteisenä pidettyyn ja asemansa kansallisessa maisemakuvastossa jo vakiinnuttaneeseen visuaaliseen järjestykseen.



(kuva 169) Eino Mäkinen (1939)⁴⁷³

Kuvallisen esittämisen tasolla uudisraivaukseen viittaavina elementteinä toimivat pienet torppamaiset rakennukset. Voimakkaammat uudisraivaukseen liitettävät konnotaatiot syntyvät kuitenkin kuvatekstien välityksellä. Selkeimpänä esimerkkinä tästä toimii I. K. Inhan 1890-luvulla ottama Paanajärven Rajalan taloa ja sen väkeä esittävä kuva ⁴⁷⁴, jonka kuvatekstissä uudistilaa ja -raivausta käsitellään seuraavasti:

Väsymättä levittävät suomalaiset uutisasukkaat viljelystä yhä kauemmaksi pohjolaan, jossa heidän etujoukkonsa jo seisovat perä-Lapin kynnyksellä. He ovat valpasta, toimeliasta ja monessa suhteessa edistynyttä rahvasta. Kun maanviljelys tietysti ei voi yksin elättää, niin harjoitetaan monta muuta elinkeinoa, etupäässä poronhoitoa ja ka-

⁴⁷¹ Ks. esim. Jutikkala 2003, 338–345.

⁴⁷² Ks. esim. Roiko-Jokela 2004.

⁴⁷³ *Suomi ja suomalaiset* 1939, 64.

⁴⁷⁴ *Finland i bilder* 1896, kuva nro 142

lastusta Pohjoisessa Jäämeressä, jossa monellakin talolla on omat nuottansa. Kuva tässä esittää perekuntaa ja taloa Kuusamon Paanajärveltä. Patriarkallisen tavan mukaan elävät veljekset yhdessä, ja niin on koko tuo rahvasjoukko samaa perettä. Väki on juuri saunasta tullut ja istuu portailla alusvaatteissa vilvottelemassa.⁴⁷⁵

Vuonna 1939 julkaistussa *Suomi ja suomalaiset* -teoksessa esiintyvä Eino Mäkisen kuva 169 jatkaa Inhan viitoittamalla tiellä. Kuva poikkeaa Inhan *Rajalan talosta* sommittelultaan mutta jakaa edeltäjänsä sisällöllisen ulottuvuuden syrjäseutujen uudisperheen kuvauksena. Mäkisen kuvassa etualalla esiintyvä isä ja hänen sylissään oleva lapsi sekä raskaana oleva äiti lampaineen edustavat perhettä, jonka kotitalo sijaitsee figuuriryhmän takana. Henkilöhahmojen sommitelman asettaminen pihapiiriin mutta tarpeeksi kauas talosta viittaa kotoa lähdön tai paluun tematiikkaan. Tässä tapauksessa kuvateksti ankkuroi kuvan lähtöön ja ennen kaikkea työhön:

Saloseudun uudisviljelijä lähdössä elonkorjuuseen.⁴⁷⁶



(kuva 170) *Kuva-Suomi* (1939)⁴⁷⁷

Mäkisen kuva on julkaistu vuoden 1939 *Suomi ja suomalaiset* -teoksessa ja tämän puolesta se olisi mahdollista sijoittaa sotien aikakauden kuvamateriaaliin. Koska kuva on hyvin suurella todennäköisyydellä valmistunut jo vuonna 1937⁴⁷⁸, asettuu se pikemminkin Inhan edustamaan vanhakantaiseen uudisviljelyn ku-

⁴⁷⁵ *Finland i bilder* 1896.

⁴⁷⁶ *Suomi ja suomalaiset* 1939, 64.

⁴⁷⁷ *Kuva-Suomi* 1939, 17.

⁴⁷⁸ Kuva on mitä ilmeisimmin Eino Mäkisen Varpaisjärvellä vuonna 1937 tekemän kasiki-aiheisen elokuvan kuvauksista (Vrt. Vase 2008, 94–95).

vaamisen traditioon. Perinteen ja menneisyyden ihannointiin tässä kuvassa johdattavat myös miehen asusteet ja varusteet pellavaisista vaatteista huopahattuun, tuohivirsuihin ja eväskonttiin. Toinen, niin ikään vuonna 1939 julkaistu kuva, edustaa yleisempää 1920- ja 1930-luvuille tyypillistä agraarinationalistista kuvastoa, joka korosti muun muassa reipasta ja ahkeraa maaseutuväestöä.⁴⁷⁹



(kuva 171) *Maamme Suomi* (1949)⁴⁸⁰

Kuvat 171 ja 172 sitä vastoin edustavat jo selkeästi sotien jälkeisen jälleenrakennuskauden eetosta. Kuvassa 171 esitetään uudistalon rakennusta, joka mainitaan myös kuvatekstissä:

Melkein 10 % maan asukkaista joutui siirtymään uuden valtakunnanrajan tälle puolelle. Uusia tiloja on raivattava. Kuvassa amerikkalaiset kveekarit rakentamassa uudisrakennusta siirtolaisperheelle.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.4. Agraarinationalismi ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa.

⁴⁸⁰ *Maamme Suomi* 1949, 149.

⁴⁸¹ *Maamme Suomi* 1949, 149.



(kuva 172) Matti Poutvaara (1954)⁴⁸²

Kuvassa 172 ei mainita uudisviljelyä, mutta se rinnastuu kuvan henkilöhahmojen ja kuvatekstin; ”Kiikan tyttö hevosmiehenä” kautta sodan jälkeisen Suomen kuvaukseen. Kuvat 171 ja 172 jakavat samankaltaisen sisällöllisen sanoman, jonka keskiössä ovat sotelesket. Kuvassa 171 vieraat miehet, ”amerikkalaiset kveekarit”, rakentavat uudistaloa naisesta ja kahdesta lapsesta koostuvalle perheelle.⁴⁸³ Kuva 172 rakentuu taas taustalla näkyvästä talonkulmasta, hevostäyrä ohjaavasta naisesta, kolmesta lapsesta ja vanhemmasta naisesta. Näissä kahdessa kuvassa sodanjälkeistä perhe-elämää ryhdytään rakentamaan uudelleen joko kirjaimellisesti uuden kodin muodossa tai symbolisesti naisen astumisella miehen jättämän paikan täyttäjäksi.

3.2 Rakennukset maaseutumaisemassa

Analyysiaineistosta löytyvät maaseutumaisemaan kiinnittyneen rakennuskannan kuvalliset esitykset muodostuvat hankalasti määrittyväksi kohteeksi. Rakennukset liittyvät elimellisesti maaseudun kulttuurimaisemaan, jolloin niitä esiintyy lähes kaikissa analyysiaineiston sisältämissä kuvissa. Tässä osiossa maaseutumaisemaan kiinnittyvien rakennusten kuvallisiksi esityksiksi ovat valikoituneet ne, joissa rakennuskohteen voidaan olettaa olevan kuvaamisen pääasiallinen aihe.

Osio on jaettu kolmeen pääryhmään, jotka koostuvat maalaistalojen, maaseudun asutuskeskusten sekä maaseutumaisemaan kiinnittyneiden muiden

⁴⁸² *Meidän maa* 1954, 303.

⁴⁸³ Myös sotelesket ja heidän perheensä sekä sotaorvot olivat oikeutettuja maansaantiin ja uudistilan perustamiseen (Roiko-Jokela 2004, 36).

rakennusten kuvallisista esityksistä. Maalaistalojen kuvaukset jakaantuvat neljään alakategoriaan. Näistä ensimmäinen käsittelee suomalaiselle maaseutukulttuurille ominaisia pientiloja. Tässä yhteydessä maalaistalot esitetään osana laajempaa maaseudun kulttuurimaisemaa niin, että pääosa säilyy yhä maatilassa ja sen rakennuksissa. Alakategoriaan sisältyy myös spesifimmät uudistaloa ja kesämökkejä käsittelevät kuvateemat. Osion toinen alakategoria keskittyy pittoreskien torppien kuvaukseen ja se sisältää myös Paikkarin torpan kuvallisista esityksistä koostuvan kuvateeman. Osion kolmas alakategoria muodostuu kansatieteellisesti painottuneista maalaistalojen kuvallisista esityksistä ja se sisältää erillisen pohjalaista talonpoikaistaloa käsittelevän teeman. Neljäs alakategoria koostuu kartanoiden kuvallisista esityksistä ja siihen on sisällytetty erillisenä osiona Louhisaaren kartanoa käsittelevä teema.

Maaseutumaisemaan linkittyvät asutuskeskukset -osio rakentuu maaseutukylä, kirkonkylä ja kirkko maaseutumaisemassa -aiheisista teemoista. Maaseutumaisemaan linkittyvät muut rakennukset -osio koostuu puolestaan tuulimyllyjen, riihien, aittojen, vajojen ja latojen kuvallisista esityksistä.

3.2.1 Maalaistalot maaseutumaisemassa

Pientila suomalaisen kulttuurimaiseman perusmuotona

Maalaistalot maaseutumaisemassa -teeman kuville on yhteistä kulttuurimaiseman esittäminen niin, että pääosa säilyy maatilassa ja sen rakennuksissa. Teeman kuvissa esitetyt niin sanotut tavalliset maalaistalot eivät ole kartanoiden kaltaisia kohteita eivätkä suoranaisesti kansatieteellisestä näkökulmasta valikoituneita perinteisen rakennuskulttuurin tiukasti rajattuja edustajia. Ne eivät ole myöskään puhtaasti esteettisiä pittoreskeja kuvallisen esittämisen maisemaelementtejä torppien tapaan. Yhtymäkohtia kansatieteellisesti painottuneeseen kuvaustapaan löytyy kuitenkin usein kuvatekstien avulla tapahtuvasta rakennusten maantieteellisestä paikallistamisesta. Toisaalta maalaistalot maaseutumaisemassa -teeman kuvat lähenevät romantiikkaa sekä samalla myös torppa-aihetta niissä esitetyn maatalouden ja rakennuskannan pienimuotoisuuden kautta. Tosin maatilojen kuvauksessa ei ole juurikaan painotettu romantiikan torppakuvauksille tyypillistä katoavaisuudesta muistuttavaa ränsistyneisyyttä. Yleisesti ottaen aineistossa olevia maaseutuun kiinnittyviä maalaistalojen kuvia voidaan luonnehtia enemmänkin muotoon kuin sisältöön perustuviksi. Luvun loppuun sijoitettujen uudistalo- ja kesämökki -teemojen määrittelyt perustuvat puolestaan sisällöllisiin tekijöihin.

Maisemateoksissa esiintyneitä maalaistaloja on esitetty taiteen historiassa aina renessanssista lähtien. Taidehistorioitsija David Rosand on artikkelissaan *Pastoral Topoi: On the Construction of Meaning in Landscape* tutkinut kuvallisen pastoraalin esittämisen konventioiden, narraatioiden sekä rakenteellisten tekijöiden mahdollistamia merkitystasoja ja kuvallista ajattelua maisema kontekstissa.⁴⁸⁴ Yksi Rosandin esimerkeistä kiinnittyy maatalo-aiheeseen, jonka ku-

⁴⁸⁴ Rosand 1992, 161–163.

vaamista hän jäljittänyt Albrecht Dürerin (1471 – 1528) painokuvista Giulio (n. 1482 – n. 1515) ja Domenico (n. 1500 – 1564) Campagnolan maalauksien kautta hollantilaiseen taiteeseen ja etenkin Jacques de Gheyn II:n (1565 – 1629) sekä Hendrik Goltziuksen (1558 – 1617) teoksiin. Rosand näkee kuitenkin Rembrandt van Rijnin (1606 – 1669) taiteilijana, joka vapautti aiheen esittämisen ja nosti maalaistalon pääasialliseksi kuvaamisen kohteeksi 1600-luvun puolivälissä. Rosandin mukaan Rembrandtin tapa kuvata maalaistalot puiden varjoisissa katveissa sijainneina rauhallisina turvapaikkoina liittivät aiheen pastoraalin perinteeseen.⁴⁸⁵

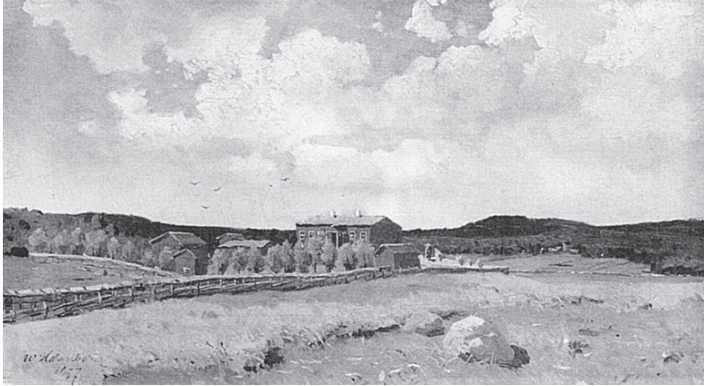


(kuva 173) Rembrandt van Rijn: *Maisema, jossa kolme satulakattoista maalaismökkiä tien vieressä* (1650)⁴⁸⁶

Suomalaisen taiteen maaseutumaisemaa ja sen rakennuskantaa esittävässä teoksissa pääpaino on ollut ensin uusklassismin traditioon pohjautuneissa kartanokuvauksissa ja romantiikan kyllästämissä pittoreskeissa torppa-aiheissa sekä myöhemmin kansatieteellisesti painottuneissa talonpoikaisarkkitehtuurin kuvauksissa. Näiden, joko maaseutukulttuurin tai maisemankuvaamisen traditioiden määrittelemien huippukohtien ulkopuolelle rajautuvien niin sanottujen tavallisten maatilojen kuvaaminen on jäänyt suomalaisen taiteen piirissä vähemmälle huomiolle. Selkeää ja vahvaa kulttuurista merkitystä sisältävää teeman kantakuvaa on näin ollen vaikea löytää, vaikka aiheen kuvaamista ovat harjoittaneet monet taiteilijat Werner Holmbergistä lähtien.

⁴⁸⁵ Rosand 1992, 173; ks. myös luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁴⁸⁶ Rosand 1992, 175. Teosnimen suomennos kirjoittajan. Englanninkielinen teosnimi: *Landscape with Three Gabled Cottages beside a Road*.



(kuva 174) Werner Holmberg: *Näköala Kalvolan Lepomäestä* (1857)⁴⁸⁷

Werner Holmberg keskittyi maaseudun rakennuskannan kuvauksissaan romanttisiin torppa ja mylly -aiheisiin, mutta maalasi myös etenkin saksalaisia maalaistaloja.⁴⁸⁸ Monissa hänen saksalaisissa aiheissaan on nähtävissä viittauksia muun muassa Rembrandt van Rijn johdattamaan tapaan kuvata maalaistaloja maisemassa.⁴⁸⁹ Suomalaisissa maaseutumaisemissaan Holmberg suosi torppia, mutta kuvasi myös *Näköala Kalvolan Lepomäestä* -teoksen (kuva 174) kaltaisia vauraampia ja osaksi laajempaa kulttuurimaisemaa sulautuvia maalaistaloja.



(kuva 175) Johan Knutson: *Iitin pappila* (1845-1852)⁴⁹⁰

Analyysiaineistossa ensimmäisenä aihetta sivuavana kuvallisena esityksenä voidaan pitää *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisun sisältämää Johan Knutso-

⁴⁸⁷ Reitala 1986, 83.

⁴⁸⁸ Ks. esim. Reitala 1986; Pennonen 2011.

⁴⁸⁹ Vrt. esim. Teokset: *Saksalainen maisema* (1855), *Maalaistalo (lyijykynäpiirros, 1855)*, *Saksalainen maisema 1856* ja *Talo metsässä* (vesivärимаalaus, 1856).

⁴⁹⁰ *Finland framstäldt i teckningar 1845-52/1981*, 210-211.

nin teosta *litin pappila*⁴⁹¹ (kuva 175). Kuvallisena esityksenä teoksen pappila eroaa kartanomiljöistä ja lähenee niin sanottuja tavallisia maatiloja, joskaan ei rinnastu niihin täysin. Tästä huolimatta 1800-luvun pappiloiden tiivis suhde maatalouteen ja maalaisiin perustelee Knutsonin teoksen tarkastelun tässä yhteydessä.

Matti Klingen mukaan pappilakulttuuri oli noussut 1700-luvun kirjallisuudessa idyllisen tasapainoisuuden sekä luonnonläheisyyden ihanteeksi, ja Suomessa sen suosio jatkui vielä läpi 1800-luvun lähinnä Runebergin tuotannossa. Pappila-ihannoinnin taustalla vaikutti maaseutuhenkisen koti-idyllin korostaminen, joka toimi muun muassa saksalaisten, sveitsiläisten ja englantilaisten vastauksena ranskalaisperäiselle tuhlailevalle ja paheelliselle aatelis- ja kaupunkikulttuurille. Papistolla oli luonnollinen suhde maatalouteen ja maalaisiin, jolloin se myös linkittyi paremmin niin sanottuun tavalliseen väestöön. Pappilan virkatalo toimikin useissa paikoissa mallimaanviljelystilana, jonka esimerkin avulla levitettiin tietoa uusista maanviljelymenetelmistä.⁴⁹²

Juuri tämän linkityksen myötä pappilat lukeutuivat kartanoiden ohella Topeliuksen ihanteelliseen käsitykseen suomalaisesta maaseutukulttuurista.⁴⁹³ Topelius asetti papiston tärkeään rooliin maaseudun kehittämisessä. Tämä käy ilmi *litin pappila* -teoksen yhteydessä olevasta tekstistä, jossa Topelius nosti pappiloiden maaseudun tärkeimmäksi edistäjäksi ja talonpojan tueksi. Edistysnäkökulman lisäksi Topelius oli ilmiselvästi viehättyynyt pappiloiden sivistyneen idyllisestä ulottuvuudesta. Tämä sai hänet myös vähättelemään tavallisia maalaisia ja maatiloja, kun hän erotti pappilat muista maatiloista suuremman ”aistikkautensa ja soreutensa” perusteella.⁴⁹⁴

Finland framstäldt i teckningar -julkaisua seuranneessa *En resa i Finland* -teoksessa (1873) ei esitetty maatiloja edes pappiloiden muodossa. Aikaisemmin suositut kartanokuvauksetkin olivat kadonneet tästä julkaisusta. Tavallinen ja koreilematon maaseutumaisema rakennuksineen palasi maisemakuvajulkaisuihin vuonna 1893 ilmestyneessä *Suomi 19. vuosisadalla* -teoksessa. Kyseisessä julkaisussa maatiloja esitettiin kuitenkin pääasiallisesti kansatieteellisesti painotuneina talonpoikaistalojen tyyppikuvauksina tai työkuvausten taustalle sijoitettuna elementteinä.⁴⁹⁵ Analyysiaineistossa Holmbergin esimerkkiteoksen (kuva 174) kaltaiseen aiheen esittämiseen palautuva maaseutumaisemaan sulautuvan tavallisen maatiljan ja sen rakennusten kuvaaminen jatkui selkeimmin vasta I. K. Inhan *Suomen maisemia* -julkaisussa (1925) (kuva 176).

⁴⁹¹ *Finland framstäldt i teckningar* 1845–52/1981, 210–211.

⁴⁹² Klinge 2002, 235–236; Klinge 1987, 190.

⁴⁹³ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁴⁹⁴ Topelius 1845–52/1981, 210–211.

⁴⁹⁵ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa; ks. myös analyysiosion teema nimeltä Kansatieteellisesti painottunut maalaistalojen kuvaus.



(kuva 176) I. K. Inha: *Lammi* (1903–1904/1925)⁴⁹⁶

Inhalle ominainen välittäjän rooli näyttäisi toimivan tämänkin aiheen kohdalla, hänen palatessa maatilojen kuvallisessa esittämisessä holmbergiläiseen lähestymistapaan ja jatkaen konventiota edelleen jälkipolvien maisemakuvaajille.⁴⁹⁷ Niin Inhalle kuin muillekin maalaistalot maaseutumaisemassa -teeman kuvaajille on yhteistä pienimuotoisten tilojen ja maaseutukulttuurin esittäminen. Tämä ei sinänsä ole intentionaalisen romantiikan kaipuun ja rajauksen tulosta, vaan suomalaiselle maataloudelle leimallinen ominaispiirre, jonka kehitys oli alkanut jo 1800-luvulta.⁴⁹⁸

Suomesta kehittyi pienviljelmien ja pienviljelijöiden⁴⁹⁹ maa erilaisten yhteiskuntapoliittisten tilanteiden sekä toimien seurauksena. Merkittävimpinä taustatekijöinä suomalaisen maanviljelyksen pientilavaltaisuudelle voidaan pitää vuonna 1757 annettua isojakoasetusta sekä sen selventämiseksi ja täydentämiseksi vuonna 1848 annettua uusjakoa. Nämä hallinnolliset toimenpiteet hajottivat jo keskiajalta lähtien maaseudun vallitsevana asutusmuotona toiminnutta ryhmäkyläperinnettä ja ohjasivat maanviljelijöitä kohti pientilaistumista. Tämän lisäksi isojaon toimeenpanon aikaan laajentunut torpparijärjestelmä tuki omalta osaltaan pientilojen määrällistä kasvua.⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ *Suomen maisemia* 1925/1988, 233.

⁴⁹⁷ Ks. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa; ks. myös analyysiosion teema nimeltä Pittoreskit torpat.

⁴⁹⁸ Ks esim. Niemelä 2008, 122–141.

⁴⁹⁹ Pienviljelmän ja pienviljelijän määritelmä on monimutkainen. Yleisellä tasolla pientilan ja pienviljelijän määritelmän lähtökohta on perustunut tietyn kokoiseen viljely-yksikköön, jossa viljelijä perheineen suorittaa kaikki työt ja perhe saa tilalta pääosan tuloistaan. Tulojen riittävyys on kuitenkin vaihdellut eri aikoina, joka on heijastunut myös tilojen kokoon. Käytännössä pienviljelijät ovat olleet usein riippuvaisia sivutuloista (Niemelä 2008, 122–123).

⁵⁰⁰ Rasila 2003, 365–367; Saarenheimo 2003, 349–364; Korhonen 2003, 461–463. Ks. myös Peltonen 2004a.

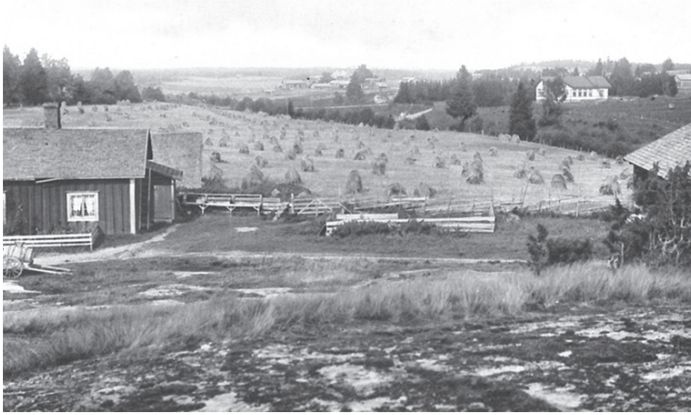


(kuva 177) Marie Jaedicke: *Maalaistaloon vievä maantie Etelä-Suomessa* (1929)⁵⁰¹

Tultaessa kohti 1800-luvun loppua maaseudun tilaton väestö kasvoi kuitenkin liian suureksi suhteessa viljeltävän maan määrään. Tämä johti työttömyyteen, jonka yhtenä ratkaisukeinona nähtiin pientilojen perustaminen. Yrjö Sakari Yrjö-Koskisen mielestä pientilojen omistus lisäsi laiskana pidetyn maattoman väestön ahkeruutta ja kiinnitti heidät takaisin yhteiskuntaan. Lisäksi pienviljelmien perustamisen tukeminen kehitti suomalaista maataloutta ja mahdollisti samalla työvoimareservin luomisen suuremmille tiloille sekä voimistuvalla teollisuudelle. Tilattoman väestön maahan kiinnittämistä ja pienviljelijäväestön lisäämistä ryhdyttiin harjoittamaan 1880-luvulta lähtien valtiojohtoisella asutus toiminnalla, joka lähti varovaisesti liikkeelle, mutta laajeni kattavammaksi 1900-luvun alkupuolella. Asutustoiminnan ohella erilaiset asutuslait, kuten kansalaissodan jälkeen vuonna 1919 säädetty torpparilaki, vuonna 1922 säädetty Lex Kallio -nimellä tunnettu asutuslaki ja talvisodan jälkeinen pika-asutuslaki sekä jatkosodan jälkeinen maanhankintalaki että valtion tukema uudisraivaus lisäsivät suomalaisten pienviljelmien määrää entisestään.⁵⁰²

⁵⁰¹ *Finnland vom Helsingfjord zum Eismeer* 1929, kuvataulu 30.

⁵⁰² Niemelä 2008, 126–139.



(kuva 178) *Viljelysmaisema Helsingin pitäjästä* (1930)⁵⁰³

Jari Niemelä on kirjoittanut pienviljelyn taustalla olleesta ideologiasta, että 1920-luvulta lähtien pienviljelyspolitiikkaa ryhdyttiin huomioimaan yhä selkeämmin sisäisen ja ulkoisen turvallisuuden näkökulmasta. Maataomistavan talonpoikaisväestön lisäämisellä pystyttiin vahvistamaan yhteiskunnan sisäistä rakennetta ja estämään maatalousväestön radikalisoituminen. Lisäksi pientilallisten ja metsäteollisuuden välillä vallitsi kumpiakin osapuolia hyödyttänyt liitto. 1900-luvun alkupuolella maataloutta pidettiin yhä luotettavimpana elinkeinona ja maatalouspolitiikan keskeisenä pyrkimyksenä jatkui maataloustyöväestön sitominen omille pientiloilleen. Tämä nähtiin yhteiskunnan tuolloisia poliittisia oloja stabiloivana ratkaisuna, sillä Niemelän mukaan ”oma maapalsta nähtiin kuin rokotuksena kommunismia vastaan”.⁵⁰⁴



(kuva 179) Vilho Setälä: *Vanha talo* (1933)⁵⁰⁵

503 *Suomi kuvina* 1930, 44.

504 Niemelä 2008, 132–134.

505 *Maakuntiemme kauneus* 1933.



(kuva 180) Aho & Soldan (1939)⁵⁰⁶



(kuva 181) *Suomalaisia maisemia* (1947)⁵⁰⁷

1900-luvun alussa pienviljelyn olemusta pohdittiin laajasti ja sen yleisenä etuna pidettiin parempaa pinta-alan suhteutettua tuotantomäärää kuin suurilla tiloilla. Tämän nähtiin perustuvan siihen, että pienviljelijän työinnostus, työteho ja työn laatu olivat parempia kuin palkkatyöväellä. Niemelä huomauttaa, että näissä tapauksissa suurempi tuotto saatiin aikaan suurentamalla pienviljelijöiden työmäärää. Pienviljelijän työn ympärille rakennettiin myös ahkeruudesta ja sitkeydestä voimansa saavaa romanttista ihannointia.⁵⁰⁸ Tämä Runebergin Saarjärven Paavoon linkittyvä utteruus näkyy niin ikään maalaistalot maaseutumaisemassa -teeman kuvissa, joissa luonnon ympäröimät yksittäiset, mutta hyvin hoidetut tilat rakennuksineen sekä viljavine peltoineen konnotoivat ahkerasta työstä ja sinnikkydestä.

⁵⁰⁶ *Kuva-Suomi* 1939, 20.

⁵⁰⁷ *Suomalaisia maisemia* 1947, 36.

⁵⁰⁸ Niemelä 2008, 130.



(kuva 182) Aho & Soldan: *Etelähämäläinen pientila* (1948)⁵⁰⁹

Pientilojen määrittelyn perustuessa viljeltävän alan hehtaarikokoon, on mahdollonta aukottomasti osoittaa, että maalaistalot maaseutumaisemassa -teeman kuvat edustaisivat suomalaisia pienviljelmiä. Toisaalta taas suomalaisen maatalouden historian ja siihen kytkeytyneen maatalouspolitiikan valossa kuvat edustavat nimenomaan pienviljelmiä. Pienviljelmiin yhdistetyt tunnuspiirteet välittyvät voimakkaasti näistä analyysiaineiston maaseudun rakennuskantaa esittävästä kuvista sekä niiden teksteistä. Tyypillisimmäksi esimerkiksi voidaan nostaa Ahon & Soldanin *Etelähämäläinen pientila* -teos ja sen teksti, joka sisältää viittauksia maatalouden kehityksestä, mutta myös sen pienimuotoisuudesta:

Pohjoistuulilta suojaavan harjun kainalossa, sinisen lahden rannalla on talouskeskus: peltikattoinen asuinrakennus, jonka vaaleat nurkka- ja ikkunalaudat paistavat yli järven, kotieläinsuoja, riihi ja vajat sekä rannalla vesirajassa sauna. Kevätviljat on kylvetty, pihakoivu saanut tuuhean lehdistönsä ja talon karja laidunpalstalla einehitimässä. Kevätuore, maukas ruoho antaa maitoa utareihin, juotavaksi, myytäväksi ja meijeriin kirnuttavaksi.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Suomen kuva 1948, 14.

⁵¹⁰ Suomen kuva 1948, 14.



(kuva 183) Matti Poutvaara (1954)⁵¹¹



(kuva 184) Matti A. Pitkänen:
Ilomantsilainen viljelymaisema (1954)⁵¹²

Vaikka maalaistalot maaseutumaisemassa -teeman kuvissa näkyvät maatyön jäljet, ei niissä esitetä kuitenkaan itse työtä. Teosten maisemat huokuvat poutapilvien ja sinisen taivaan sävyttämää rauhallisen kiireetöntä kesäistä tunnelmaa. Tässä mielessä ne edustavat pastoraali-idyllin ihanteellista paikkaa, jonka kuvallinen esittäminen palautuu kauas länsimaisen taiteen historiaan.⁵¹³ Monissa teeman kuvissa maalaistalot sijaitsevat pihapuiden turvallisissa varjoissa esimerkkinä esitetyn Rembrandtin teoksen (kuva 173) tavoin. Tämä yksi David Rosandin nimeämistä kuvallisesti esitetyn pastoraalin topoksen tunnuspiirteistä on siis löydettävissä myös suomalaiskansallisesta maaseutumaisemakuvastosta. Nämä suomalaiselle kulttuurimaisemalle tyypillisenä piirteenä olevat maatilojen pihapuut periytyvät Ruotsista Lounais-Suomeen levinneestä pappiloiden, virkatalojen ja kartanoiden harjoittamasta puutarhakulttuurista.⁵¹⁴ 1700-luvun puutarhakulttuuriin puolestaan vaikutti hyötyviljelyn ohella estetiikka, jonka esikuvat ulottuivat antiikin ihanteisiin ja pastoraalin perinteeseen.⁵¹⁵

⁵¹¹ *Meidän maa* 1954, 559.

⁵¹² *Meidän maa* 1954, 451.

⁵¹³ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁵¹⁴ Linkola 1981, 139–141.

⁵¹⁵ Sinisalo 1981, 107–112.



(kuva 185) Matti Poutvaara: *Karjalohja, Karislojo* (1955)⁵¹⁶

Pientilojen kuvallinen esittäminen kiinnittyy pastoraalin perinteeseen myös teemasta välittyvän harmonian kautta. Pientilat rakennuksineen ovat mittasuhteiltaan sopusuhtaisia ja tarkoituksenmukaisia.⁵¹⁷ Näin ollen ne synnyttävät mielikuvan ihmisen ja luonnon välisestä harmonisesta suhteesta, joka on ollut yksi pastoraali-idyllin kantavia ajatuksia.⁵¹⁸ Analyysiaineiston sisältämät pientilojen rakennusten kuvalliset esitykset edustavat perinteistä satulakattoihin perustuvaa maaseudun arkkitehtuuria, ja tämä tekee taloista tuttuja ja turvallisia. Perinteen kunnioittamisen myötä maatalojen rakennukset asettuvat jatkumoon, joka on totuttu näkemään luontevana osana suomalaista kulttuurimaisemaa. Martti Linkola on määrittellyt suomalaisen kulttuurimaiseman esteettisten arvojen kriteereiksi vakiintuneisuuden tunnun ja vastakohtaisten elementtien pehmeään liittymisen toisiinsa.⁵¹⁹ Analyysiaineisto tukee Linkolan määritelmää, sillä pientilojen kuvaamisen kohteiksi valikoitumisen ehtoina näyttäisi toimineen pitkälti perinteisten rakennusten vakiintunut sopusuhtaisuus sekä niiden välityminen esimerkiksi pensaikkojen ja puiden avulla viljelyksiin ja taustojen metsäalueisiin.



(kuva 186) Pietinen: *Sammatti* (1961)⁵²⁰

⁵¹⁶ *Suomi* 1955, 15.

⁵¹⁷ Linkola 1981, 141–142.

⁵¹⁸ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁵¹⁹ Linkola 1981, 141–147.

⁵²⁰ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 76.



(kuva 187) Matti A. Pitkänen (1977)⁵²¹



(kuva 188) Matti A. Pitkänen (1978)⁵²²



(kuva 189) Urho A. Pietilä (1996)⁵²³

⁵²¹ *Luonnonkaunis Suomi 1977*, 17.

⁵²² *Finnland in Bildern 1978*, kuva nro 291.

⁵²³ *Suomi 1996*, 70.



(kuva 190) Tapio Heikkilä: *Lapinlahti, Väisälänmäki* (2003)⁵²⁴

Yhteiskunnan kriisit ja syrjäseutujen asuttaminen: uudistilat

Maalaistalot maaseutumaisemassa -osiossa oman erityisen kokonaisuutensa muodostavat uudistilojen kuvalliset esitykset. Uudistilojen kohdalla on kyse niin ikään pientiloista, mutta niihin kiinnittyvä uudisraivaus luo kuvateemalle oman erityisen luonteensa.

Suomen maatalouden historiassa uudisraivaus kiinnittyy voimakkaimmin ensimmäisen ja toisen maailmansodan jälkeisiin aikoihin. Ensimmäinen maailmansota ajoi suomalaisen maatalouden kriisiin, joka syntyi liian pienestä oma-varaistuotannosta sekä tuontiviljan hankintaongelmista. Tämä johti oman maan viljantuotannon lisäämiseen, joka suoritettiin maatalous- ja tullipolitiikkaan liittyvin toimin. Peltoalaa lisäävää ja viljelyä kannustavaa uudisraivausta ryhdyttiin tukemaan samalla kun tuontiviljelle asetetut tullimaksut tekivät kotimaisesta viljelystä entistä kannattavampaa.⁵²⁵

Asutustoiminnassa vuonna 1922 hyväksytty Lex Kallio -nimisenä tunnettu laki edesauttoi uudistilojen raivausta, joka kohdistui erityisesti Pohjois-Suomen syrjäseuduille. Tämän ohella valtion vuodesta 1928 lähtien myöntämät uudisraivauslainat ja vuodesta 1931 myöntämät uudisraivauspalkkiot lisäsivät raivausinnostusta.⁵²⁶ Uudisraivaus loi viljelijöille mahdollisuuden kohottaa tuotantoaan ja elintasoaan ilman pelkoa, että jokin toinen osapuoli olisi korjannut työn tulokset. Tämän lisäksi uudet maatalouden menetöt kuten heinän peltoviljely ja

⁵²⁴ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 159.

⁵²⁵ Vihola 2004 b, 330–332.

⁵²⁶ Niemelä 2008, 134–136.

sen mahdollistama karjan tuotannon kasvu kannustivat pellonraivaukseen. Suomalainen maatalous kehittyi suurin harppauksin maailmansotien välisenä aikana. Kun koko maan peltoala oli vuonna 1910 1,87 miljoonaa hehtaaria, olisi se ollut vuonna 1941 ilman sotien aluemenetyksiä yli 2,62 miljoonaa hehtaaria.⁵²⁷



(kuva 191) *Kuusamosta* (1926)⁵²⁸

Aineiston maisemakuvajulkaisujen sisältämät uudistalojen kuvalliset esitykset paikallistuvat pääasiallisesti niin maisemien kuin kuvatekstienkin tasolla Pohjois-Suomeen; Lappiin ja Kainuuseen. Analyysiaineistossa aihetta on käsitelty ensimmäisen kerran vuoden 1926 *Suomen maantieteellisiä kuvia* -julkaisussa, joka sisältää *Kuusamosta* -nimisen kuvajäljennöksen Vihtori Ylisen vuonna 1915 maa-laamasta teoksesta.⁵²⁹ Ylisen teos esittää laaja-alaisen kuusamolaisen maiseman, jonka keskellä tuntureiden kupeessa sijaitsee kaksi uudistilaa (kuva 191).

Ylisen laaja-alainen uudisraivaajamaisema alkoi tarkentua vuonna 1927 ilmestyneessä *Suomen kuvia* -julkaisussa (kuva 192). Julkaisun sisältämässä uudistilaa esittävässä kuvassa aiheen esittäminen saavutti teeman myöhemmälle kuvaukselle tyypillisen muodon, joka rakentui etualan raivatuista kannoista ja puunjuurista sekä keskialueen uudistalosta että taka-alan jylhistä metsistä, tuntureista/vaaroista tai mahdollisista vesistöistä. Edellä mainitut elementit alleviivasivat uudisraivaustyötä sekä perifeeriseen Pohjois-Suomen erämaahan asettumista ja siellä asumista.

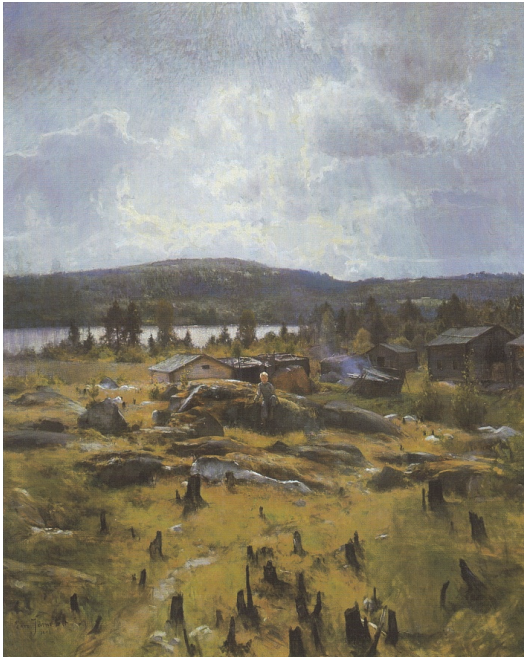
⁵²⁷ Vihola 2004 b, 334–335.

⁵²⁸ *Suomen maantieteellisiä kuvia* 1926, kuva N:o 19.

⁵²⁹ Savikko 2007, 201.



(kuva 192) *Suomen kuvia* (1927)⁵³⁰



(kuva 193) Eero Järnefelt: *Heinäkuun päivä* (1891)⁵³¹

Suomalaisen kuvataiteen piirissä aiheen esittämiseen oli tarttunut Eero Järnefelt jo 1890-luvun alussa teoksellaan *Heinäkuun päivä* (kuva193). Teoksen uudemmista tulkinnoista sen lähtökohdat on palautettu vuonna 1891 julkaistuun Juhani Ahon lastuun nimeltä *Uudisasukas*.⁵³² Järnefeltin maalauksen etualaa hallitsevat kaskeamisesta hiiltyneet kannot maasta revittyjen sijaan, mutta muuten

⁵³⁰ *Kuvia Suomesta* 1927, 155.

⁵³¹ Lindqvist 2002, 84. Painokuva maalauksesta löytyy myös analyysiaineiston teoksesta *Meidän maa* (*Meidän maa* 1954, sivujen 384 ja 385 välinen kuvaliite).

⁵³² Lindqvist 2002, 82–85.

teoksen elementit (lasta lukuun ottamatta) toistuvat useimmissa maisemakuva-julkaisujen uudistaloja esittävässä kuvissa.



(kuva 194) Aho & Soldan: *Uutismökki Keiniöjärven rannalla* (1939)⁵³³

Järnefeltin *Heinäkuun päivä* -teoksen kantakuvamaisuus uudistalo-aiheelle paljastuu vertailtaessa sen muotoa ja sisältöä esimerkiksi Ahon & Soldanin kuvaan *Uutismökki Keiniöjärven rannalla* (1939) (kuva 194). Kummassakin teoksessa etualaa hallitsevat uudisraivauksen jäljet, keskiosaa uudistalo lisärakennuksineen ja taka-alaa järvi, metsä, tunturi/vaara sekä kesäinen taivas poutapilvineen. Vain Järnefeltin tulevaisuutta symboloiva lapsihahmo puuttuu Ahon & Soldanin kuvasta. Samankaltaisten kuvallisten elementtien ohella näillä kahdella teoksella on olemassa yhteys myös tekijöidensä kautta, sillä Heikki Aho ja Björn Soldan olivat Juhani Ahon poikia ja Juhani Aho puolestaan Järnefeltin ystävä sekä hyvin todennäköinen innoittaja *Heinäkuun päivä* -maalaukselle. Aho ja Soldan kuvasivat paljon uudistalo- ja raivausaihetta myös myöhemmissä julkaisuissaan. Heidän tuotantonsa kattoi kuvallisia esityksiä niin ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä uudisraivausinnostuksesta kuin toisen maailmansodan jälkeisestä jälleenrakennuskauden raivausbuumistakin.

Analyysiaineisto sisältää myös toisen, hyvin suurella todennäköisyydellä samasta kuvaustilanteesta otetun kuvan (kuva 197), joka julkaistiin vuoden 1949 *Maamme Suomi* -teoksessa. Käytännössä samaa kuvaa on siis voitu käyttää ainakin kymmenen vuotta⁵³⁴ esittämään tiettyä geneeristä uudistilaa. Tämä huomio vahvistaa uudistalo-teeman kohdalla kantakuvan asemaa ja alleviivaa

⁵³³ *Kuva-Suomi* 1939, 15.

⁵³⁴ Vuonna 1939 julkaistun kuvan tarkka syntyäika ei ole tiedossa, mutta luultavasti kuva on otettu aikaisemmin 1930-luvulla.

pyrkimystä luoda Järnefeltin teokseen rinnastuvaa kuvailmaisua. Aktuaalinen uudistilahan olisi kehittynyt ja muuttunut kymmenessä vuodessa huomattavasti Ahon & Soldanin esittämästä uudisraivauksen alkuvaiheesta.



(kuva 195) Aho & Soldan (1948)⁵³⁵

Uudisraivaus saavutti uuden huippunsa talvi- ja jatkosotia seuranneella jälleerakennuskaudella. Aiheeseen kytkeytyvä raaka työnteko, kansakunnan kehitykseen suuntautuva toiminta ja maahan sitoutuminen sopivat jälleerakennuskauden propagandistiseen maisemakuvastoon.⁵³⁶ Uudisraivaus ja uudistilat edustivat yksiköiden tasolla pienimuotoista toimintaa, jolloin ne asettuivat ristiriidattomasti perinteiseen romantiikkaan pohjautuvaan runebergiläiseen traditioon. Kuvallisessa esittämisessä uudisraivaajat samastuivat näin ollen menneisyyteen kiinnittyvään mielikuvaan Saarijärven Paavosta, vaikka heidän toimintansa kytkeytyikin nykyhetkeen ja kansakunnan rationaaliseen kehitykseen.

Uudisraivaukseen liittyvän voimakkaan työeetoksen johdosta uudistilat maaseutumaisemassa -teeman kuvat eivät asetu pastoraalin idyllin ytimeen. Tästä samasta syystä niissä on myös hieman erilainen sisällöllinen tunnelma kuin yleisessä maalaistalot maaseutumaisemassa -teemassa. Työn korostaminen näkyy monissa teeman kuvateksteissä kuten oheisen Aho & Soldan kuvan 196 yhteydessä:

Oma koti on suomalaisten unelma, oma peltotilkku monien toive. Uudismökki on suurten kieltämysten tulos ja väkevän käsivarren luomus. Jokainen kirveen veisto sen seinähirsissä on tarmon ja taidon merkki.⁵³⁷

⁵³⁵ Suomen kuva 1948, 123.

⁵³⁶ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.5. Maaseutu jälleerakennuskauden maisemakuvastossa.

⁵³⁷ Suomen kuva 1948, 12.

(kuva 196) Aho & Soldan (1948)⁵³⁸(kuva 197) Aho & Soldan (1949)⁵³⁹

Myös Matti Poutvaaran uudistaloa esittävän kuvan 198 yhteyteen liitetty *Oi, kallis Suomenmaa* -kappaleen säkeistö korostaa uudisraivaukseen liitettyä isänmaallisin konnotaatioin varustettua työtä ja raadantaa:

Korpees' raivio, kultavainio raatain luoda nyt meidän vuoro on. Sulle tahdomme suoda kaikkemme, puolestas seistä saakka kuolohon!⁵⁴⁰

(kuva 198) Matti Poutvaara (1951)⁵⁴¹

⁵³⁸ *Suomen kuva* 1948, 12.

⁵³⁹ *Maamme Suomi* 1949, 17.

⁵⁴⁰ *Oi kallis Suomenmaa* 1951, 111.

⁵⁴¹ *Oi kallis Suomenmaa* 1951, 111.



(kuva 199) Havas (1954)⁵⁴²

Yleisesti Lapin ja Kainuun ohella uudistalo -teeman kuvat paikallistuvat tiettyihin Pohjois-Suomen paikkakuntiin kuten Kuusamoon ja Sallaan. Kuvat 199 ja 200 toimivat esimerkkeinä Sallaan kiinnittyneistä teeman kuvallisista esityksistä. Havaksen uudistilaa käsittelevän kuvan 199 tekstissä kirjoitetaan:

Sallan suuruusuntaisen jälleenrakennustyön aikana on kylmään korpeen raivattu satoja uudistiloja.⁵⁴³



(kuva 200) Matti Poutvaara (1955)⁵⁴⁴

Matti Poutvaaran vastaavan kaltaisen kuvan 200 yhteydessä kirjoitetaan puolestaan näin:

⁵⁴² *Meidän maa* 1954, 854.

⁵⁴³ *Meidän maa* 1954, 854.

⁵⁴⁴ *Suomi* 1955, 241.

Sallan korpjen uutisasutus on näkemisen arvoinen saavutus: Asumattomaan korpeen on muodostettu 448 tilaa, niitä varten on rakennettu maantietä 300 km ja peltoa tulee raivatuksi 2000 ha. Kuvissa raivaustoimintaa ja työn tuloksia.⁵⁴⁵



(kuva 201) Matti A. Pitkänen (1977)⁵⁴⁶

Monien teeman kuvien palautuessa Järnefeltin kantakuvaan (kuva 193), viittaa yllä esitetty Matti A. Pitkäsen kuva 201 ennemminkin Ylisen teoksesta (kuva 191) tuttuun laaja-alaiseen maiseman esittämiseen.

Kesämökit, pastoraali-idyllin locus amoenus

Kesämökit eivät linkity suoranaisesti maatalouteen, mutta niiden pääasiallinen sijainti pikemminkin maaseudulla kuin kaupungissa tai erämaassa liittävät ne tässä tutkimuksessa osaksi suomalaista maaseutukulttuuria. Kesämökit ja kesämökkeily on suhteellisen nuori ilmiö ja tämä näkyy myös analyysiaineistossa. Maisemakuvajulkaisuissa aiheen kuvallinen esittäminen alkaa 1960-luvulla jatkuen määrällisesti runsaimpana 1970-luvulla. Kokonaisuudessaan kesämökit -aihe muodostuu analyysiaineiston osalta varsin niukaksi, mutta kuitenkin kuvastossa jatkuvaksi teemaksi. Lisäksi kesämökkeilyn yhä kasvava suosio sekä leviäminen muun muassa vanhoille maatiloille osoittaa, että aiheeseen tulee kiinnittää huomiota yhtenä uutena maaseudun asuttamis- ja hyödyntämismuotona.

⁵⁴⁵ *Suomi* 1955, 241.

⁵⁴⁶ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 204.



(kuva 202) Kurt Drost (1960)⁵⁴⁷

Kesämökkeily alkoi Suomessa toisen maailmansodan jälkeen tiestön ja kulkuneuvojen paranemisen sekä kaupungistumisen, elintason nousun ja vapaa-ajan lisääntymisen seurauksena. Kesämökit tarjosivat luontoon kiinnittyneen paikan, johon kaupungeissa vaikuttanut arki ei ulottunut. Suomalaisessa kulttuurissa kesämökkeily sidottiin myös kansalliseen identiteettiin ja mielenlaatuun, joka oli kansallisromantiikan myötä kytketty yhä tiukemmin luontoon.⁵⁴⁸

Analyysiaineistossa ensimmäinen kesämökkeilyyn rinnastettava teos on Kurt Drostin rantasaunaa esittävä kuva (kuva 202) vuoden 1960 *Suomi värikuvina* -julkaisussa. Tämänkaltaisten järvien ääriin sijoitettujen rantasaunojen kuvaus on sittemmin kehittynyt yleisimmäksi teeman kuvallisen esittämisen muodoksi. Näissä tapauksissa saunan merkitystä ”arjesta puhdistautumisen” rituaalisena paikkana korostettiin myös kuvateksteissä:

Suomalainen unelma ja täyttymys. Laituri on rakennettu kaislikon yli, niin että tie löylystä suoraan järveen on turvattu. Saunassa viha lauhtuu ja sappi sammuu. On laskettu, että Suomessa on noin 500 000 saunaa ja ylivoimaiseksi suurin osa veden partaalla. Sauna on pyhä instituutio, hygienian ja sielun temppeli, jossa tuntee olevansa suojassa maailman myrskyiltä. Talvella sukellaan jäähän hakattuun avantoon tai juostaan lumihankeen kieriskelemään. Avantouinti on viime vuosina levinnyt kulovalkean tavoin ja muodostunut suoranaiseksi muotiasiaksi. Mutta parhaimmillaan sauna on tyynenä, lämpimänä kesäiltana, kun koivunvihdat ovat tuoreet ja tuoksuvat. Suomalainen sauna on levinnyt moniin maihin valtamerien taaksekin.⁵⁴⁹

Kesämökit -teemalle ei ole löydettävissä suoraa kantakuvaa suomalaisen taiteen piiristä, mutta aihe kiinnittyy sisältönsä puolesta hyvin vankasti pastoraalin perinteeseen. Kesämökkien kuvalliset esitykset edustavat suoraa vastakohtaa kaupunkiin projisoituvalle työlle ja kiireelle, tosin sanoen jokapäiväiselle arjelle.

⁵⁴⁷ *Suomi värikuvina* 1960, 33.

⁵⁴⁸ Periäinen 2006, 113–116.

⁵⁴⁹ *Suomi värikuvina* 1960, 52.

Aiheen yhteyttä pastoraalin perinteeseen korostaa myös kesämökkeilyn juurien ulottuminen antiikin kulttuuriin, jossa muun muassa roomalaiset hakeutuivat usein kaupunkien ulkopuolisiin villoihin rentoutuakseen ja päästäkseen irti arjen murheista.⁵⁵⁰ Pastoraalin sisällöt näkyvät teeman kuvissa erityisesti siinä, miten kesämökit sekä rantasaunat on esitetty viilentävien vesistöjen äärellä ja puiden varjoissa. Ne ovat luonteeltaan suojaisia, rauhallisia ja rentouttavia paikkoja. Näin ollen ne edustavat maatalousmaisemaa selkeämmin pastoraalidyllin ihanteellista ja paratiisimaista, locus amoenus -tyylistä paikkaa.⁵⁵¹



(kuva 203) Matti A. Pitkänen (1977)⁵⁵²



(kuva 204) Timo Pakonen (1978)⁵⁵³

Kesämökit edustavat suhteellisen tuoretta ilmiötä suomalaisessa kulttuurissa. Tämä näkyy myös aiheen kuvaamisessa, joka ei sisällä suuria muutoksia, oli kyse sitten 1960- tai 1990-luvun mökkeilystä.



(kuva 205) Matti A. Pitkänen: *Pistohiekka* (1978)⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ Periäinen 2006, 115–116.

⁵⁵¹ Ks. esim. Rosand 1992.

⁵⁵² *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 154.

⁵⁵³ *Finlandia* 1978, 48.

⁵⁵⁴ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 272.



(kuva 206) Matti A. Pitkänen (1978)⁵⁵⁵



(kuva 207) Tim Bird (1996)⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ *Suomalainen maisema* 1978, 47.

⁵⁵⁶ *Kaunis Suomi* 1996, 52–53.

Pittoreskit torpat

Finland framstäldt i teckningar -julkaisun ilmestymisajankohtana, 1800-luvun puolivälissä, Suomi oli vielä perinteisen maatalouden piiriin kuulunut agraariyhteiskunta, jonka voimakas uudistuminen alkoi vasta 1870-luvulla. Yhteiskunnassa merkittäväksi ongelmaksi muodostui maaseudun väestön kasvu, joka lisääntyi entisestään sotien vähyyden ja erilaisten epidemioiden voittamisen myötä. Vaikka väestö kasvoi, ei Suomen elinkeinorakenteessa tapahtunut vuosien 1815 – 1875 välisenä aikana merkittäviä muutoksia. Purkautumisväylää teollisiin tai kaupallisiin elinkeinoihin ei vielä ollut ja maaseutu ylikansoittui. Tämä johti lopulta siihen, että 83 – 85 prosenttia ammatissa toimivasta Suomen väestöstä sai elantonsa maaseudulta.⁵⁵⁷

Finland framstäldt i teckningar -julkaisussa maaseudun rakennuskannan esittämisessä suositettiin kartanokuvauksia ja torppien kuvaukset jäivät marginaaliseen asemaan, vaikka todellisuudessa niiden määrällinen suhde oli päinvastainen. Aateliset ja aatelittomat virkamiehet lukeutuivat arvohierarkiassa maatalousväestön ylimpään kerrokseen, mutta he muodostivat selkeän vähemmistön suhteessa torppareihin.⁵⁵⁸ Torpparijärjestelmä levittäytyi 1800-luvulla lähes koko maan kattavaksi ja 1760 – 1860 välisenä aikana torppien määrä kasvoi Suomessa kymmenkertaiseksi noin 6200:sta 61864:ään.⁵⁵⁹ Torpat toimivat porvarillisen kartanoinstituution alamaisina ja niiden määrällisen nousun taustalla vaikutti väestön kasvun lisäksi maatalouspoliittiset asetukset, joilla pyrittiin maan asutuksen edistämiseen pakottamalla ihmisiä perustamaan uudisasutuksia laajoille yhteis- ja kruununmaille.⁵⁶⁰ Tämä ei kuitenkaan näy *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen esittämässä suomalaisessa 1800-luvun puolivälin maaseutumaisemassa. Julkaisu muodostaa näin ollen hyvin vääristyneen käsityksen aikansa suomalaisesta maaseutukulttuurista.⁵⁶¹

Finland framstäldt i teckningar -teoksen maisemien valitsemismetodeista tärkein oli historiahakuisuus. Tähän vaikutti erityisesti 1800-luvun puolivälissä kannatusta saavuttanut ajatusmalli, jossa maisemallista isänmaakäsitystä ryhdyttiin muuttamaan historialliseksi. Kyseinen tendenssi näkyi muun muassa Runebergin tuotannossa ja se heijastui myös Topeliuksen maisemakuvateokseen.⁵⁶² *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa Topelius pyrki rakentamaan Suomelle historiaa ja tämän seurauksena teokseen valikoitui runsaasti linnoja, kirkkoja, kartanoita, merkittäviä sotien taistelupaikkoja sekä suurmiesten syn-

⁵⁵⁷ Jutikkala 2003, 448–449.

⁵⁵⁸ Jutikkala 2003, 447–450.

⁵⁵⁹ Rasila 2003, 365–366.

⁵⁶⁰ Korhonen 2003, 463. Aluksi torpparijärjestelmä vastasikin luontaistalouden vaatimuksia ja ratkaisi joitakin syntyvaiheensa yhteiskunnallisia ongelmia, mutta yhteiskunnan kehittyessä ja siirtyessä vankemmin rahatalouden piiriin, tuli siitä kehityksen jarru ja uusi ongelma. Sittemmin järjestelmä jouduttiin purkamaan 1900-luvun alussa (Rasila 2003, 365–366).

⁵⁶¹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁵⁶² Klinge 1982, 139–140; ks. myös Häyrynen 2005.

tymäpaikkoja esittäviä maisemia.⁵⁶³ Julkaisun historiakeskeisessä sisällössä torpat ja niin sanottu tavallinen maaseutu jäivät taka-alalle eikä niitä huomioitu itseisarvoisina kuvauskohteina.



(kuva 208) Johan Knutson: *Torppa Riilahdessa* (1845–1852)⁵⁶⁴

Finland framstäldt i teckningar sisälsi kuitenkin muutamia torppien kuvallisia esityksiä, jotka edustivat ensimmäisiä aiheen kuvauksia suomalaisen taiteen piirissä.⁵⁶⁵ Keskeisimpiä näistä olivat Johan Knutsonin teokset *Sammatin torppa* (kuva 226)⁵⁶⁶, *Torppa Riilahdessa* (kuva 208) ja *Strömsholm* (kuva 209). *Torppa Riilahdessa* -teoksessa torpan kuvaus oli taiteilija Johan Knutsonin henkilökohtainen ratkaisu, joka ei tyydyttänyt Topeliusta. Tämä käy ilmi teoksen yhteydessä olleesta tekstistä, jossa Topelius valitteli taiteilijan ratkaisua ja kaipasi kuvaan muuta kohdetta. *Torppa Riilahdessa* -teoksen yhteydessä Topelius kirjoitti Riilahden kartanosta ja epäili taiteilijan kuvanneen sen lähistöllä sijainneen kalastajatorpan siitä syystä, että itse kartanoa oli liian vaikea kuvata sen hankalan sijainnin vuoksi.⁵⁶⁷ Edellä mainittu tapaus antaa hyvän käsityksen Topeliuksen historiapainotteisesta arvomaailmasta, jossa aikansa maaseutukulttuurissa näkyvimpää roolia edustaneet torppamaisemat ja niin sanottu tavallinen maaseutu jäivät vähälle arvostukselle.

⁵⁶³ Klinge 1998, 273; ks. myös Häyrynen 2005.

⁵⁶⁴ Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 75.

⁵⁶⁵ Ks. Reitala 1986, 132.

⁵⁶⁶ Sammatin torppaa käsitellään tarkemmin omassa osiossa tämän luvun lopussa.

⁵⁶⁷ Topelius 1981, 84–85. Samankaltaista Topeliuksen ja Knutsonin välistä ristiriitaisuutta on havaittavissa teoksen Näköala Paloniemestä käsittelyssä. Myös tässä tapauksessa Topelius pahoittelee, ettei taiteilija ole onnistunut kuvaamaan alueella sijainnutta kartanoa, vaan tyytynyt idyllisen agraarimaiseman tallentamiseen (Topelius 1981, 98–99).



(kuva 209) Johan Knutson: *Strömsholm* (1845–1852)⁵⁶⁸

Johan Knutsonin teoksessa *Strömsholm* (kuva 209) on esitetty idyllinen torppamaisema. Topelius tarttui tekstissään teoksessa esitetyn Kemiön virran erikoiseen virtaukseen ja liitti maiseman myös historiaan mainitsemalla sen, miten venäläiset tukkivat salmen sodan aikana. Strömsholmin kytkös historialliseen merkityskudelman on kuitenkin ohut ja Topelius mainitseekin teoksen valikoitumisen perustaksi niemen kauniin sijainnin. Torppaan tai sen harjoittamaan maatalouteen hän ei kuitenkaan kiinnittänyt huomiota.⁵⁶⁹ Myöhemmässä tulkinnassa Matti Klinge on nähnyt teoksessa esitetyn talonpoikaisasutuksen keskeisyyden viittaavan runebergiläiseen arvomaailmaan. Klinge mainitsee teoksesta välittyvän erityinen kansanomainen ahkeruus ja omanarvontuntu.⁵⁷⁰

Liitän Knutsonin teoksen kuitenkin pitturaeskin⁵⁷¹ perinteeseen, jonka myötä teoksen kuvauskohteena olevan pienimuotoisen ja perifeerisen torppamiljöön valikoituminen on tapahtunut esteettisin perustein.⁵⁷² Pienimuotoiset, veden äärellä sijaitsevat harmaat rakennukset asettuvat harmoniseen suhteeseen niitä ympäröivän luonnon kanssa. Rakennusten harmaus viittaa menneisyyteen, esimoderniin alkukotiin, joka tuo teokseen romanttisen aikaulottuvuuden. Teoksessa luonto ja kulttuuri ovat tasapainossa muodostaen kauniin, kuvaamisen arvoisen eli pitturaeskin kokonaisuuden. *Strömsholm* -teos on esitetty vielä klassisen laaja-alaisen maisemakuvauksen mukaisesti mutta pitturaeskein elementein höystettynä. Kokonaisuudessaan Knutsonin teos aiheineen ja sisältöineen edustaa yhtä alkupistettä myöhemmässä maisemakuvastossa ilmeneville tiukemmin rajatuille torppien ja pientilojen kuvallisille esityksille.

⁵⁶⁸ Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 37.

⁵⁶⁹ Topelius 1845–1852/1981, 40–41.

⁵⁷⁰ Klinge 1987, 36.

⁵⁷¹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁵⁷² Vrt. esim. Häyrynen 2005, 158.

Torppa taideteoksen pääkohteena oli uusi aihe 1800-luvun puolivälin suomalaisessa taiteessa, vaikka pieniä merkkejä tradition syntymisestä oli ollut jo olemassa. *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisun torppakuvausten ohella Robert Wilhelm Ekman oli tapaillut aihetta vuoden 1849 öljymaalauksessaan, jossa joukko romaneja tarkastelee torpan asukkaita.⁵⁷³ 1850- ja 1860-lukujen taiteessa aiheeseen tarttui Werner Holmberg. Aimo Reitala on korostanut Holmbergiä taiteilijana, joka toi suomalaisessa taiteessa torpat kartanokuvien rinnalle.⁵⁷⁴ Düsseldorfissa Saksassa opiskelleen Holmbergin kiinnostuminen torpista ja maaseudun pienistä talonpoikaistaloista on johdettavissa Düsseldorfin koulukunnassa painotettuihin kansankuvauksen pyrkimyksiin.⁵⁷⁵ Holmbergin maisemakuvauksissa näkyi hänen Düsseldorfin esikuviensa Hans Guden sekä Andreas Achenbachin ja Johan Wilhelm Schirmerin vaikutus. Varsinkin Achenbachin tuotanto on nähtävä jatkumona 1600-luvun hollantilaiselle maisemataiteelle ja erityisesti Jacob van Ruisdaelin teoksille, joilla tätä kautta oli myös suuri merkitys Holmbergin taiteeseen.⁵⁷⁶



(kuva 210) Werner Holmberg: *Hämäläinen humalisto* (1860)⁵⁷⁷

Holmbergin torppa kuvauksista keskeisimpiä ovat hänen viimeisenä elinvuotenaan 1860 maalamansa *Hämäläinen humalisto* (kuva 210) ja *Torppa Kurussa* (kuva 211). Muita Holmbergin merkittäviä torppa-aiheita olivat muun muassa teokset: *Torppa kylätien varressa* (1858), *Suomalainen talo auringonlaskun aikaan* (1858), *Talonpoikaistalo Kurussa* (1859) ja *Suomalainen metsämaisema* (1859).

⁵⁷³ Reitala 1986, 132.

⁵⁷⁴ Reitala 1986, 158.

⁵⁷⁵ Reitala 1986, 158.

⁵⁷⁶ Reitala 1986, 152.

⁵⁷⁷ Reitala 1986, 127.

Holmbergin torppa-aiheiden lähtökohdat kiinnittyivät Hämeeseen, jossa asuvien sukulaistensa luona hän maalasi useampaan otteeseen. Mallit monien teosten elementeille olivat peräisin Kurussa sijaitsevan Leppälahden talon rakennuksista.⁵⁷⁸ Holmbergin torppa-aiheisissa teoksissa on aistittavissa viittauksia niin romantiikkaan kuin realismiin.⁵⁷⁹ Nimeäminen pittoreskiksi, jossa pienimuotoinen perifeerinen maatila asettuu kauniin harmoniseen suhteeseen ympäröivän luonnon kanssa, ei riitä tyhjentäväksi tulkinnaksi. Holmbergin torppa-aiheisissa teoksissa huonokuntoiset harmaat rakennukset on nähtävä myös viittauksiksi romantiikan traditiosta tuttuun katoavaisuuden tematiikkaan.⁵⁸⁰ Holmbergin esikuvanaan pitämässä vanhassa hollantilaisessa taiteessa torpan kaltaisia ränsistyneitä rakennuksia sekä monia muita vastaavia attribuutteja käytettiin nimenomaan ihmiselämän katoavaisuuden, vanitas-teeman, merkkeinä.⁵⁸¹ Holmberg kuvasi torppa-aiheitaan usein ilta-auringossa, josta voidaan löytää niin ikään viittauksia luopumiseen.⁵⁸² Tässä yhteydessä on hyvä muistaa Holmbergin keuhkosairaus, joka varjosti hänen viimeisiä elinvuosiaan ja johon hän lopulta kuoli vain 30-vuoden ikäisenä.



(kuva 211) Werner Holmberg: *Torppa Kurussa* (1860)⁵⁸³

Holmberg käytti torppa-aiheisissa teoksissaan harmahtavaa yleissävyä, jossa oli viitteitä tulevaan ulkoilmamaalaukseen.⁵⁸⁴ Tässä mielessä Holmberg oli edellä

⁵⁷⁸ Reitala 1986.

⁵⁷⁹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.2. 1800-luvun puolivälin düsseldorfilaisen maisemakuvauksen esittämä maaseutu ja sen perintö suomalaisessa maisemataiteessa.

⁵⁸⁰ Ks. esim. Reitala 1986, 109.

⁵⁸¹ Slive 1995, 203. Seymour Slive kuitenkin toteaa, että vanhassa hollantilaisessa taiteessa esiintyviä jokia, vesiputouksia, raunioita, ränsistyneitä mökkejä ja kuihtuneita puuta myös ylitulkitaan katoavaisuuden ja vanitas-aiheiden symboleiksi.

⁵⁸² Reitala 1986, 123.

⁵⁸³ Reitala 1986, 130.

⁵⁸⁴ Harmaasävyiset maisemat ja perifeerisen maaseudun vanhat rakennukset nousivat sittemmin 1880-luvun ulkoilmamaalauksen ja naturalismin vaikutuksesta arvostetuiksi kuvauskohteiksi.

aikaansa, ja kuten usein edelläkävijöiden kohtalona on, myös hänen harmaasävyisiä torppakuvauksiaan vierastettiin.⁵⁸⁵ Juuri Holmbergin kuvaamissa vaatimattomissa harmaissa rakennuksissa ja niiden kuvaustavoissa toteutuivat hänen taiteeseensa sisältyneet realismin vivahteet. Taiteilija kelpuutti kuvauskohteiksi hyvin yksinkertaisiakin aiheita kuten teos *Hämäläinen humalisto* (kuva 210) osoittaa.⁵⁸⁶ Teoksessa esitetyn kaltaiset takapihat edustivat arkisia ja tavanomaisia näkymiä, tietynlaisia epäpaikkoja, jotka olivat realismin ytimessä, mutta tietyissä mielessä pittoreskin vastakohtia.⁵⁸⁷ Toisaalta *Hämäläinen humalisto* -maalauksen täytehahmoina toimivat lapset tuovat teokseen romantiikalle ominaista sentimentaalisuutta.



(kuva 212) Hjalmar Munsterhjelm: *Lähestyvä ukonilma* (1870-luku)⁵⁸⁸

Werner Holmbergin lyhyt mutta merkittävä taiteellinen ura sai Suomessa paljon huomiota. Aimo Reitala on puhunut Holmberg-kultista, jonka muodostivat Holmbergin jalanjalkia seuranneet nuoret taiteilijat. Merkittävimpiä näistä olivat Berndt Lindholm, Hjalmar Munsterhjelm, Fanny Churberg ja hieman myöhemämpään sukupolveen lukeutunut Victor Westerholm.⁵⁸⁹ Holmbergin harjoittama hämäläisen agraarimaiseman ja torppien kuvaus jatkui erityisesti Hjalmar Munsterhjelmien tuotannossa.⁵⁹⁰ Munsterhjelmien torppa-aiheista voi-

⁵⁸⁵ Reitala 1986, 123, 132–133.

⁵⁸⁶ Reitala 1986, 126.

⁵⁸⁷ Pittoreskilla tarkoitettiin alun perin juuri kuvaamisen arvoisia näkymiä ja kohteita. Realismi toi mukanaan halun tarkastella taiteen keinoin myös arkisina ja ruminakin pidettyjä kohteita, joita ei aikaisemmin ollut pidetty kuvaamisen arvoisina.

⁵⁸⁸ Green 2004, 121.

⁵⁸⁹ Reitala 1986, 155–156, 158.

⁵⁹⁰ Reitala 1986, 155; Reitala 1990, 12. Reitala mainitsee Munsterhjelmien jatkaneen Holmbergin perintöä etenkin Hämeen maaseutumaisemien ja torppien kuvaajana, mutta huomauttaa taiteilijoiden tyyliissä olleista vivahde-eroista, jotka johtuivat eri opettajista ja taiteen muotivirtauksista. Reitalan mukaan Munsterhjelm ei jakanut esimerkiksi Holmbergille tyypillistä intohimoista luonnon tutkimista (Reitala 1990, 10).

daan mainita muun muassa teokset *Ukon tupa, aihe Tuuloksesta* (1870), *Lähestyvä ukonilma* (1870-luku) (kuva 212), *Aihe Savonlinnasta* (1870-luku), *Maisemaharjoitelma (Tuulos)* (1878), *Kesämaisema Tuuloksesta* (1880- ja 1890-lukujen vaihde) (kuva 213) ja *Torppa Hämeessä* (1890-luku).



(kuva 213) Hjalmar Munsterhjelm:
Kesämaisema Tuuloksesta (1880- ja 1890-lukujen vaihde)⁵⁹¹

Vuonna 1873 ilmestyneessä *En resa i Finland* -julkaisussa Holmbergin kohottama ja hänen seuraajiensa kannattelema torppa-aihe jäi kuitenkin vähäiseen rooliin.⁵⁹² Berndt Lindholmin *Kaski Iisalmella, Savossa* (kuva 2) ja Werner Holmbergin *Maisema Pirkkalassa, Satakunnassa* (kuva 112) -teoksissa esiintyy torppia, mutta kuva-alojen taustoille sijoitettuina toisarvoisina elementteinä.⁵⁹³ Ainoastaan Hjalmar Munsterhjelmmin teos *Kalastuspaikka Tammisaaren tienoilla* (kuva 214) kuvaa tarkemmin maaseudun rakennuskantaa. Tosin tässä teoksessa esitetty pienimuotoinen rakennus esittää Etelä-Suomen rannikolle sijoittuvaa kalastajan asumusta, eikä varsinaiseen maatalousympäristöön kiinnittyvää torppaa.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Reitala 1990, 52.

⁵⁹² Tässä esitettyjen esimerkkien lisäksi torppa teema esiintyy myös muutamassa julkaisun interiörikuvaussessa, mutta ne eivät määrity maisemiksi ja jäävät analyysin ulkopuolelle.

⁵⁹³ Holmbergin teoksen taustalla esiintyvien rakennusten mallina toimivat Kurussa sijaitsevan Leppälahden talon rakennukset (Reitala 1986, 85–86).

⁵⁹⁴ Topelius 1873/1984, 54–58.



(kuva 214) Hjalmar Munsterhjelm: *Kalastuspaikka Tammissaaren tienoilla* (1872/1873)⁵⁹⁵

1880-luvulla ulkoilmarealismen ja naturalismin sekä sittemmin kansallisromantiikaksi kutsutun suomalaisen maalaustaiteen piirissä kiinnostuttiin yhä voimakkaammin kansan ja sen elämän kuvauksesta.⁵⁹⁶ Todellista suomalaisuutta etsittiin erityisesti syrjäiseltä maaseudulta kuten Akseli Gallen-Kallela Keuruulla sijainneesta Ekolan torpasta sekä Eero Järnefelt että Pekka Halonen Pohjois-Savon maaseutualueilta. Näissä ja monissa muissa 1880-luvun lopun ja 1890-luvun alkupuolen ulkoilmarealismen ja kansallisromantiikan piiriin lukeutuvissa teoksissa vilahtelivat harmaat torpat ja aitan kulmat, mutta enemmänkin kansankuvauksen kulisseinä kuin teosten pääasiallisina kuvauskohteina. Itse asiassa 1880- ja 1890-lukujen uudempi suomalainen maalaustaide sisältää yllättävän vähän Holmbergin ja Munsterhjelmien kaltaisia torppa-aiheisia teoksia, joissa rakennus tai rakennusryhmät nousevat kuvauksen pääosaan.⁵⁹⁷ 1880-luvun nuoret taiteilijat tekivät pesäeroa aikaisempaan holmbergiläiseen taiteeseen. Torppien kuvaamisessa tapahtunutta muutosta voidaan pitää yhtenä esimerkkinä tästä.⁵⁹⁸ Kun Holmberg seuraajineen jätti torppakuvauksissaan maaseudun ihmiset täytehahmojen rooliin, käänivät nuoret taiteilijat asetelman

⁵⁹⁵ Topelius 1873/1984, 55.

⁵⁹⁶ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa.

⁵⁹⁷ Uudemmallalla taiteella tarkoitetaan tässä yhteydessä lähinnä Pariisissa 1880-luvulla opiskelleita nuoria taiteilijoita kuten Akseli Gallen-Kallelaa, Eero Järnefeltiä ja Pekka Halosta. Hjalmar Munsterhjelm edustaa vanhempaa taidetta ja näin ollen hänen 1880- ja 1890-luvun tuotanto, joka sisälsi myös torppa-aiheita, rajautuu tämän määritelmän ulkopuolelle.

⁵⁹⁸ 1880- ja 1890-luvuilla Suomen taide-elämässä kapinoitiin vanhemman polven edustamaa sovinnaisena ja taantumuksellisenä pidettyä taidetta sekä yleistä auktoriteettisuutta vastaan. Kapina oli osa länsimaisen taiteenkentällä tapahtunutta liikehdintää, joka sai vastakaikua etenkin Pohjoismaissa (Konttinen 2001, 51–60); ks. myös Reitala 1989, 120.

ympäri ja nostivat etenkin naturalismin hengessä ihmiset sekä heidän tekemänsä työn maaseutumaisemakuvausten pääosaan.⁵⁹⁹

Nuoret taiteilijat, joiden yhteisenä nimittäjänä voidaan pitää lukeutumista niin kutsuttuun Nuoren Suomen piiriin⁶⁰⁰, kiinnostuivat perinteisestä maaseudun rakennuskannasta, mutta pikemminkin kansatieteellisessä mielessä kuin puhtaasti romanttisina ja pittoreskeina kuvauskohteina. Toki näissäkin esimerkiksi Gallen-Kallelan, Järnefeltin ja Halosen teoksissa oli mukana viitteitä romantiikasta, mutta siinä oli erilainen vivahde suhteessa aikaisemman taiteilijapolven teoksiin. Nuoren Suomen taiteilijoille vanhat harmaat maaseudun rakennukset eivät edustaneet romantiikan taiteessa yleisesti käytettyjä katoavaisuuden symboleja tai pittoreskilla tavalla kauniita kuvauskohteita. Heille muun muassa torpat, aitat, riihet ja vajat edustivat esimerkkejä todellisen suomalaisen maaseutukulttuurin menneisyydestä ja rakennuskulttuurin perinteistä. Nuoren Suomen taiteilijoiden maaseutumaisemakuvaukset eivät sisältäneet niinkään yleisinhimillistä lyyristä kaipausta, vaan idealistista suomalaisuuden juurien etsimistä ja perinteisenä koetun maaseutukulttuurin katoavien elementtien ylevää dokumentointia. Tässä mielessä uuden polven taiteilijoiden teoksiin kytkeytyi romantiikan ajatusmaailmasta tuttu menneisyyteen kurkottava aikadimensio, joka ohjasi taiteilijoita nimenomaan perifeeriseen, pienimuotoiseen ja menneisyyden maaseutukulttuurin kiinnittyneiden elementtien kuvaamiseen. Toisaalta vanhat, harmaat ja ränsistyneet agraarimaiseman rakennukset sopivat myös naturalismin ideaaleihin lukeutuneen kurjaliston ja heidän vaatimattomien, mutta todellisten asuinolojensa kuvaamiseen.

Maisemakuvajulkaisuissa *Suomi 19. vuosisadalla* edustaa taitekohtaa uuden ja vanhan taiteilijapolven välillä. Tässä Nuoren Suomen taiteilijoiden kuvittamassa teoksessa maaseutumaisemaan kiinnittynyttä rakennuskantaa kuvattiin pitkälti neutraalista kansatieteellisestä näkökulmasta.⁶⁰¹ Julkaisun maaseudun rakennuskantaa kuvaavista teoksista lähimpänä viittauksena romantiikan pittoreskiin esittämistraditioon toimii Eero Järnefeltin *Rekiä* -teos (kuva 215).⁶⁰² Vaikka teos nimensä mukaisesti esittää hevosrekiä, asettuvat siinä kuvatut rakennukset myös keskeiseen rooliin. Ränsistyneen torpan kuvauksessa on pittoreskin lähestymistavan piirteitä, mutta ottaen huomioon Järnefeltin taiteelliseen työhön liitetyt vaikutteet, karistaa realismi siitä romantiikan rippeet. Teos on naturalismin ideaalien mukainen ja se esittää viileän toteavasti aikansa maaseutuväestön asuinoloja ilman romantiikan voimakasta tunnelatausta, katoavaisuuden viittauksia tai menneisyyden kaipuuta. Uudempi tutkimus on tosin paljastanut Järnefeltin signeeraaman teoksen alun perin Karl Granitin (1857–1894) valokuvaksi, jonka pohjalta taiteilija laati piirroksen.⁶⁰³

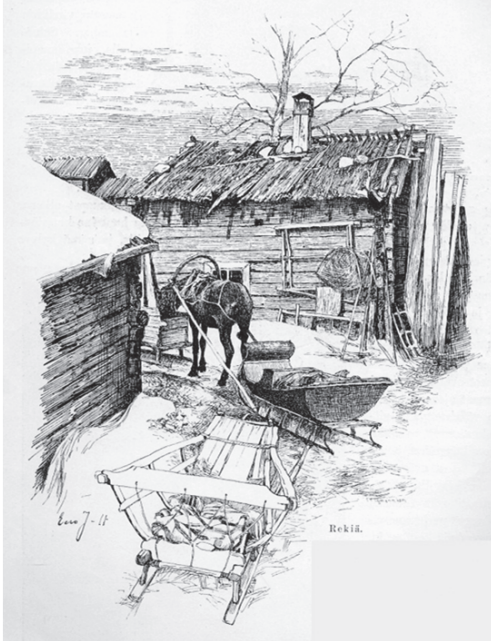
⁵⁹⁹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa.

⁶⁰⁰ Ks. Konttinen 2001, 42–45.

⁶⁰¹ Aiheesta lisää analyysin osion teemassa nimeltä Kansatieteellisesti painottunut maa-laistalojen kuvaus.

⁶⁰² Topelius 1893, 74.

⁶⁰³ Jantunen 2006, 134; ks. myös Heikkilä 2007, 64–65.



(kuva 215) Eero Järnefelt: *Rekiä* (1893)⁶⁰⁴

Aineiston maisemakuvajulkaisuissa torppa-aihe jatkui I. K. Inhan valokuvaukseen pohjautuvassa tuotannossa. Ismo Kajander on luonnehtinut Inhaa välittäjäksi, joka valokuvauksen keinoin siirsi luonnon kuvan valonherkälle materiaalille.⁶⁰⁵ Samankaltainen välittäjän rooli näkyy yleisesti Inhan tuotannossa, jossa oli viitteitä topeliaanisesta maisemäkäsityksestä, düsseldorfilaisesta romantiikasta, ranskalaisesta realismista ja naturalismista sekä 1800-luvun lopun kansallisromanttisen taiteen sisällöistä.⁶⁰⁶

Inhan maisemakuvauksen pohja rakentui topeliaaniselle maisemäkäsitykselle. Hänen varhaistuotannossa, vuonna 1896 ilmestynyt *Finland i bilder* mukaan lukien, näkyy vahvasti Topeliuksen toimittamien *Finland framställt i teckningar* ja *En resa i Finland* -julkaisujen vaikutus.⁶⁰⁷ Kautta linjan Inhan tuotannosta välittyy käsitys herkästi tuntevasta romantikosta, jolla oli panteistinen suhde luontoon.⁶⁰⁸ Taneli Eskolan sanoin Inha toteutti työssään ”periomanttista ajatusta, jossa taide on heijastumaa luonnosta, taiteilijan persoonallisuuden kautta suodattuneena”.⁶⁰⁹ Valokuvaajana Inha oli kuitenkin realisti, joka perus-

⁶⁰⁴ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 74.

⁶⁰⁵ Kajander 1981, 50. Myös Taneli Eskola painottaa Inhaa välittäjähahmona, joka välitti valokuviansa avulla luonnon näkymiä mutta toimi niin ikään historiallisena välittäjänä vanhan ja modernin yhteiskunnan sekä kuvan että tekstin ja tunteiden että todellisuuden välillä (Eskola 2007, 30).

⁶⁰⁶ Kajander 1981, 47–50; ks. myös luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa.

⁶⁰⁷ Kajander 1981, 49–50.

⁶⁰⁸ Kajander ja Vuorenmaa 1981; Lintonen 2008, 12–14.

⁶⁰⁹ Eskola 2007, 28.

teli ilmaisuvälineensä vahvuuksia objektiivisuudella.⁶¹⁰ Tämä seikka, sekä se, että Inha kuvasi maisemaa ja kansaa, liittävät hänet myös aikansa muiden realismista ja naturalismista ammentaneiden taiteilijoiden joukkoon.

Finland i bilder -julkaisussa esitetty maaseutumaiseman rakennuskanta painotti topeliaaniseen tyyliin kartanoita, ja niin sanotut tavalliset maatilat sekä torpat jäivät julkaisussa vähemmälle huomiolle. Inhan kirjallinen pääteos, vuonna 1925 julkaistu *Suomen maisemia*, sisälsi sitä vastoin lukuisia pienimuotoisten maatilojen sekä torppien kuvallisia esityksiä.⁶¹¹ Näissä 1800- ja 1900-luvun molemmin puolin kuvatuissa teoksissa toteutuu Inhan romanttinen lähestymistapa, joka on sukua Holmbergin ja Munsterhjelmin taiteelle. *Suomen maisemia* kuuluu Inhan toiseen luonnonmaisemien kuvaamisen kauteen, jolloin hänen luontoaiheiden käsittelynsä muuttui intiimimmäksi.⁶¹² Romanttisen näkökulman lisääntyminen Inhan myöhäistuotannossa voidaan johtaa tarkastelutapaan, jossa hän tutki omaa sielunmaisemaansa luonnon välityksellä. Tästä Kajander ja Vuorenmaa toteavat seuraavasti:

Inha koki luonnon syvästi itsessään, ja hänen mielialansa sen mukana. Korkeille, avarille paikoille häntä näköalan lisäksi veti tunne siitä, että kaikki painostava oli jäänyt alas. Voimakkaat pelkotilat saivat hänestä helposti otteen.⁶¹³

Inhan elämää varjostivat mielenterveydelliset⁶¹⁴ ongelmat, jotka luovat hänen taiteilijapersoonalleen samankaltaisen traagisen ulottuvuuden kuin sairaalloselle ja nuorena kuolleelle Werner Holmbergille. Ehkä masentuneisuuteen kytkeytynyt kuolemanpelko johdatti myös Inhan korostamaan romantiikkaa ja luomaan taiteensa avulla erilaisia vanitas-aiheen versioita, joiksi muun muassa vanhojen ja ränsistyneiden torppien kuvaukset voidaan tulkita. Yleisemmällä tasolla Inhan romantiikan korostumista on mahdollista selittää vastareaktioksi luonnonympäristössä ja maaseudulla tapahtuneille muutoksille. Tosin tämäkin seikka saa oman erityisöllön sen kytkeytyessä niin ikään Inhan mielenterveyteen. Inha ahdistui erityisesti kehityksen myötä muuttuneesta maisemasta ja koskemattoman luonnon katoamisesta. Tälle ahdistukselle oli olemassa myös perusteita, sillä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa kasvanut metsäteollisuus sekä maaseudulla valtion tukemana tapahtuneet suuret muutokset heijastuivat maisemaan laajoina hakkuualueina ja maatalouden kehityksen seurauksina. Keskeisimpänä maatalouden muutoksena oli koneellistuminen⁶¹⁵, joka tehosti toimintaa ja samalla maisemassa näkyviä muutoksia. Uudenaikaisten vuoroviljelymenetelmien myötä peltoa raivattiin lisää. Leipäviljan viljelyn kannattavuus-

⁶¹⁰ Kajander 1981, 48.

⁶¹¹ *Suomen maisemia* julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1909 ilman kuvitusta. Vuonna 1925 julkaistuun toiseen versioon Inha teki suuren joukon korjauksia ja liitti mukaan myös runsaasti kuvamateriaalia. Kati Lintosen mukaan Suomen maisemia -teoksen tekstit tarjoavat näkökulmia siihen, miten 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa pohdittiin ihmisen ja luonnon välistä suhdetta (Lintonen 2008, 40).

⁶¹² Lintonen 2008, 12.

⁶¹³ Kajander & Vuorenmaa 2007, 152.

⁶¹⁴ Ks. esim. Kajander & Vuorenmaa 2007, 157–162.

⁶¹⁵ 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä maatalous koneellistui, mutta säilyi vielä pääosin hevosvetoisena tekniikkana.

den romahdettua maataloudessa siirryttiin yhä enemmän kaupallistuneeseen lypsykarjatalouteen, joka puolestaan merkitsi rehun lisääntynyttä tuotantoa. Tämä johti heinän peltoviljelyn ja seipäillä kuivattamisen yleistymiseen. Maaseudun rakennuskannassa tapahtui myös muutoksia, kuten meijerirakennusten kohoamiset maaseudun ja kaupunkien rajapinnoille.⁶¹⁶ Muun muassa nämä tekijät saivat Inhan arvostamaan menneisyyteen kiinnittyviä kuvauskohteita.⁶¹⁷ Tästä syystä hänen kuvausmatkansa suuntautuivat pääasiallisesti niille Pohjois- ja Itä-Suomessa sijainneille alueille, joissa modernisoituminen oli vielä hitaampaa.⁶¹⁸

Pienimuotoiset perifeerisen maaseudun kehittymättömät maatilat ja torpat edustivat Inhalle mielenkiintoista menneisyyteen kiinnittyvää kuvauskohdetta. Aiheesta kiinnostuminen alkoi kehittyä jo vuonna 1892 Pohjois-Suomeen suuntautuneella kuvausmatkalla. Tämä käy ilmi Inhan *Camera* -valokuvalehteen kirjoittamasta matkakertomuksesta, jossa hän mainitsi aiheesta seuraavasti:

Padasjoella sain muutamia torpan kuvia ja tulin siihen päätökseen, että tuommoiset idylliset suomalaiset töllihuoneukset monine detaljeineen pienellä alalla ovat sangen kiitollisia valokuvaukselle.⁶¹⁹



(kuva 216) I. K. Inha: *Hämäläinen tölli*, Padasjoki (1892/1925)⁶²⁰

Lisäksi Inha kirjoitti torppien kuvaamisesta ja kehityksestä *Uusi Suometar* -lehdessä 1.11.1897 julkaistussa *Kuinka Suomi kuvissa syntyi* -artikkelissaan:

Ja toivoin tulla Keski-Suomen sydänmailla näkeväni kaunista luontoa ja alkuperäistä rahvasta, savutupia pienine akkunoineen, vanhanaikaisia ukkoja sarkatakkeineen,

⁶¹⁶ Östman 2004, 18–19.

⁶¹⁷ Paasilinna 1988, 7–15.

⁶¹⁸ Ks. esim. Kajander & Vuorenmaa 2007, 149.

⁶¹⁹ Kajander & Vuorenmaa 2007, 147–148.

⁶²⁰ *Suomen maisemia* 1925/1988, 316.

sekä jylyjä metsiä. Mutta melkoisesti siinä erehdyin. Semmoista on Keski-Suomessa luultavasti ennen ollut, mutta tukkihoito on vienyt sekä metsät, että rahvaalta vanhanaikaisuuden. Ja sen alkuperäisyyden, joka tukkiliikkeeltä on jäänyt, sen nyt vie meijerihoito. Kaikki näytti olevan muutoksen alaisena. Nuo vanhanaikaiset torpat olivat kokonaan muotoa muuttaneet. Siinä oli hakattu akkunat, jotka olivat melkein yhtä suuret kuin itse seinä, ja joissa oli suuret ruudut, kaksi rinnakkain ja kolmas poikittain päällä kuin kaupungissa. Eikä ollut sitä töllipahasta, josta ei aamusella olisi viety maitoa meijeriin. Viilikultaa ei enää rukoilemallakaan saanut mistään.⁶²¹

Edellä esitetty lainaus kertoo Inhan romanttisesta ajatusmaailmasta, jossa muutos ja kehitys asettuivat epäilyn kohteeksi. Inhan asennoituminen edustaa tyyppillistä keskuksesta periferiaan suunnattua näkökulmaa, jossa maaseudun on toivottu säilyvän perinteisenä pysähtyneisyyden paikkana. Tähän viitaten hän mainitsee artikkelissaan kehityksen olevan ”ilahduttavaa edistyksen kannalta katsottuna, mutta taiteelliselta kannalta se on perin surullista”.⁶²²

Padasjoelle sijoittuva torppakuvaus (kuva 216) lukeutuu Inhan vuoden 1892 kuvausmatkan tuotantoon. Teoksessa torppa-aiheen kuvaus rinnastuu rakennusten esittämisen puolesta esimerkiksi Holmbergin *Torppa Kurussa* (kuva 211) ja Munsterhjelmin *Lähestyvää ukonilma* (kuva 212) -teoksiin. Toisaalta valokuvassa tasaisen vaaleaksi jäänyt taivas⁶²³ vähentää teokseen kiinnittyvää tunnelatausta. Tämän lisäksi kuvauksen kohteena oleva köyhä torppa ja ilmaisuvälineen suora suhde todellisuuteen saavat aikaan neutraalin, toteavan vaikutelman, joka viittaa kansatieteelliseen lähestymistapaan sekä aikansa taiteessa vallalla olleeseen naturalismiin.



(kuva 217) I. K. Inha: *Oma tupa, oma lupa* (1913/1925)⁶²⁴

⁶²¹ Inha 1897/2007, 138–140.

⁶²² Inha 1897/2007, 140.

⁶²³ Taivaan kuvaaminen oli vaikeaa 1800-luvun lopun valokuvausmenetelmillä. Tästä syystä taivas paloi usein ns. puhki ja jäi kuviin korostuneen valkoiseksi.

⁶²⁴ *Suomen maisemia* 1925/1988, 314.

Kuvasta 217 välittyy puolestaan Inhan taiteessa ilmennyt pittoreski lähestymistapa. Teoksen torppa näyttäytyy kuvaajalle kauniina ja harmonisena kohteena, jossa pieni riukuaidan ympäröimä torppa sijaitsee suuren luonnon keskellä. Teoksessa esitetty rakennuksen piipusta kohoava savukiehkura luo lämpimän ja kotoisan tunnelman, johon viittaa myös teoksen nimi *Oma tupa, oma lupa*. Kuvattu torppa savukiehkuroineen ei sisällä *Hämäläinen tölö* -teoksen (kuva 216) kaltaista naturalistista viittausta perifeerisen maaseudun kurjuuteen. Teos rinnastuu pikemminkin Holmbergin *Hämäläinen humalisto* -teokseen (210), ja siitä välittyvään ihmisen ja luonnon välisen harmonisen suhteen tunnerikkaaseen kuvaukseen. Tämänkaltaisissa teoksissa paljastuu Inhalle sovitettu välittäjän rooli, jossa hän tuo torppakuvausten avulla düsseldorfilaisen romantiikan kansallisromantiikan taiteeseen sekä myöhempään kansallisessa maisemakuvastossa esitettyyn aiheen kuvaukseen.



(kuva 218) *Maisema Kirkkonummelta, Läntiseltä Uudeltamaalta* (1927)⁶²⁵

Analyysiaineistossa pittoreskin torppa-aiheen käsittely jatkuu tasaisesti läpi 1900-luvun. Näiden kuvallisten esitysten lähtökohdat palautuvat siinä mielessä Inhan tuotantoon, että niissä risteävät niin topeliaanisen maisemäkäsityksen, düsseldorfilaisen romantiikan kuin ranskalaisperäisen naturalisminkin vaikutteet. Yhteistä tämän osion esimerkkikuville on kuvauskohteen pienimuotoisuus ja harmoninen suhde ympäröivään luontoon sekä elementtien vanhuuden kautta tapahtuva viittaus menneisyyteen. Kuvissa 218, 219, 220, 221, 222, 223 ja 224 edellä esitetyt elementit jäävät päällimmäisiksi merkitystasoiksi, joiden myötä kyseiset teokset määrittyvät ennen kaikkea pittoreskeiksi düsseldorfilaisen romantiikan perillisiksi. Torppa-aiheen tyypillisiin elementteihin kytkeytyvät merkitykset ovat valikoituneet esteettisiin perusteisiin ja ne luovat teoksiin romantiikan taiteelle ominaisen tunnelatauksen, joka arvottuu kauniiksi ja positiivi-

⁶²⁵ *Kuvia Suomesta 1927*, 56.

seksi. Tätä näkökulmaa korostavat useiden kuvien kohdalla niiden yhteyteen liitetyt lähinnä kohteiden vanhuutta ja katoavaisuutta käsittelevät kuvatekstit. Teosten romantiikan pittoreskin traditiosta periytyvä esteettinen painotus erottaa ne kansatieteellisestä historiallista näkökulmaa painottavasta lähestymistavasta. Useissa tapauksissa kuvauksen kohteet ovat genreen sopivien aiheiden anonyymejä esityksiä kun taas kansatieteellisesti painottuneissa kuvauksissa juuri kohteiden nimeäminen on ollut keskeistä. Naturalismin traditioon kiinnittyvissä teoksissa (mm. kuva 225) aiheen esittäminen muuttuu toteavammaksi, vallalla olevien tosiasioiden kuvaukseksi. Tämän myötä teoksiin liittyvä tunnelataus muodostuu kylmemmäksi ja arvottuu enemmän negatiivisen kuin positiivisen puolelle. Näissä teoksissa menneisyyteen haikaileva romantiikka muuttuu rappioituneen todellisuuden suoraviivaiseksi kuvaukseksi.



(kuva 219) *Maisema Asikkalasta* (1930)⁶²⁶



(kuva 220) Toivo Talvi: *Mökki* (1933)⁶²⁷

⁶²⁶ *Suomi kuvina* 1930, 63.

⁶²⁷ *Maakuntiemme kauneus* 1933.



(kuva 221) Aho & Soldan:
Torppa Kuusamon Pyhäjärvellä (1939)⁶²⁸



(kuva 222) ...katoavaa – valitettavasti
(1954)⁶²⁹



(kuva 223) Matti Poutvaara: *Vanha mökki* (1955)⁶³⁰

Aikaisempien esimerkkikuvien viitatessa romantiikan traditioon, lukeutuu Urho A. Pietilän vuonna 1996 julkaistu torppa-aihe (kuva 225) naturalismin perinteeseen. Teoksen neutraali ulkoasu ja aiheen esittäminen eivät rinnastu sentimentaaliseen romantiikkaan, vaan kylmän totuuden raportointiin. Tämän johdosta teoksen välittämä tunnelma muuttuu positiivisesta menneisyyden ihanomisesta negatiiviseksi alas ajetun maaseudun kuvaukseksi. Kuvallisten elementtien, kuten ränsistyneiden rakennusten ja neutraalin vaalean harmaan tai vaan ohella tietoisuus ajasta ja suomalaisen maaseutukulttuurin kehityksestä ohjaavat tulkintaa. Juuri aika erottaa Pietilän kuvan esimerkiksi Toivo Talven *Mökki*-teoksesta (kuva 220) ja ohjaa ensin mainitun romantiikasta naturalismin puolelle. Toisaalta jos Pietilän kuvassa olisi Matti A. Pitkäsen *Erämaatalo* -

⁶²⁸ *Kuva-Suomi* 1939, 19.

⁶²⁹ *Meidän maa* 1954, 45. Julkaisussa on vastaavia kuvia mm.: *Tie Haukiharjun kylässä* (s.169), *Hauhon Kaikkalan kylä* (s.366), *Vanhoja talousrakennuksia Virroilta* (s.659) ja *Näköala Sotkamon Halmevaaralta* (s.721).

⁶³⁰ *Suomi*, 1955, 38.

teoksen (kuva 224) kaltainen sininen taivas vaaleine poutapilvineen, kääntyisi tulkinta positiivisemmaksi ja tämän myötä naturalismista romantiikaksi.



(kuva 224) Matti A. Pitkänen: *Erämaatalo* (1977)⁶³¹



(kuva 225) Urho A. Pietilä (1996)⁶³²

Paikkarin torppa henkilökultin paikallistumana

Suomalaiskansallisessa maisemakuvastossa on romantiikan pittoreskin ja usein anonyymien torppa-kuvauksen rinnalla elänyt myös historiaan kiinnittynyt topeliaaninen lähestymistapa. Näkyvimpänä esimerkkinä tästä toimii Paikkarin torppaa käsittelevä teema.

Aihetta kuvasi ensimmäisen kerran Johan Knutson teoksessaan *Sammatin torppa* (kuva 226) *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa. Kyseisessä julkaisussa Topelius karsasti pienimuotoisten perifeeristen torppien kuvaamista, mutta tässä tapauksessa kohteen ollessa Elias Lönnrotin syntymäkoti, pystyi

⁶³¹ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 231.

⁶³² *Suomi* 1996, 40.

hän sitomaan aiheen kuvaamisen Suomen historian kannalta merkittävään hahmoon. Vaikka Knutsonin teos koostui pittoreskille romantiikalle ominaisista perifeerisen maaseudun rakennuskannan pienimuotoisista elementeistä, muodostui teokseen Lönnrotin kautta merkitystaso, joka ohjasi maisemaan liittyviä konnotaatioita resignaatiosta kansakunnan sivistykseen ja kehitykseen. *Sammatin torppa* -teoksen yhteydessä olevassa tekstissä Topelius ylisti karusta maisemasta huokuvaa ”jaloa köyhyyttä”, joka sopi ajankuvaan Runebergin runouden ja erityisesti tuoreen *Maamme*-laulun hengessä.⁶³³ Tätä kautta Topelius rakensi Sammatissa sijainneesta torppasta, jonka nimeksi 1870-luvulla vakiintui Paikkarin torppa, suomalaiseen agraarimaisemaan sijoittuvan kiinnostavan Lönnrotin suurmieskultille.⁶³⁴



(kuva 226) Johan Knutson: *Sammatin torppa* (1845 – 1852)⁶³⁵

Maisemakuvajulkaisuissa Paikkarin torpalla on ollut merkittävä asema ja sen kuvallinen esittäminen on toistunut vuosisadasta ja vuosikymmenestä toiseen.⁶³⁶ Aimo Reitala on arvellut Knutsonin *Sammatin torppa* -teosta jopa lähtökohdaksi Werner Holmbergin *Torppa Kurussa* -teokselle (kuva 211).⁶³⁷ Mikäli asia on näin ja Knutsonin litografia on vaikuttanut Holmbergin taiteeseen, voidaan *Sammatin torppa* -teosta pitää lähtökohtana kaikille myöhemmille suomalaisen taiteen ja visuaalisen kulttuuriin piirissä luoduille torppa-aiheen kuvauksille.

⁶³³ Klinge 1987, 86.

⁶³⁴ Majamaa 2002, 21.

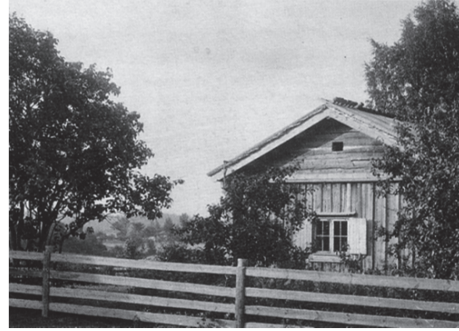
⁶³⁵ Topelius 1845–52/1981, 97.

⁶³⁶ Aiheen kuvallisia esityksiä esiintyy ainakin seuraavissa julkaisuissa: *Suomi 19. vuosisadalla* (1893), *Suomen maisemia* (1925), *Kuvia Suomesta* (1927), *Meidän maa* (1954), *Suomi* (1955) ja *Finnland in Bildern* (1978).

⁶³⁷ Reitala 1986, 132.



(kuva 227) Paikkarin torppa,
Lönnrotin syntymäkoti (1893)⁶³⁸



(kuva 228) I. K. Inha:
Paikkarin torppa (1898/1925)⁶³⁹



(kuva 229) Paikkarin torppa Sammatissa (1927)⁶⁴⁰



(kuva 230) Veljekset Karhumäki Oy:
Paikkarin torppa (1954)⁶⁴¹



(kuva 231) Matti Poutvaara: Paikkarin torppa (1955)⁶⁴²

⁶³⁸ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 202.

⁶³⁹ *Suomen maisemia* 1925/1988, 231.

⁶⁴⁰ *Kuvia Suomesta* 1927, 55.

⁶⁴¹ *Meidän maa* 1954, 117.

⁶⁴² *Suomi* 1955, 61.



(kuva 232) Matti A. Pitkänen: *Paikkarin torppa Sammatissa* (1978)⁶⁴³

Kuten edellä esitetyistä esimerkeistä voi huomata, on Paikkarin torpan kuvallinen esittäminen säilynyt hyvin samankaltaisena aikakaudesta toiseen. Samankaltaisuuden perusteet ovat johdettavissa siihen, että torppaa on säilytetty alkuperäisessä asussaan, eikä sen ympäristöön ole myöskään tehty radikaaleja muutoksia. Ensimmäisen päätöksen Paikkarin torpan säilyttämisestä teki Senaatti jo vuonna 1889.⁶⁴⁴



(kuva 233) Matti A. Pitkänen: *Myllykolu* (1978)⁶⁴⁵



(kuva 234) Tapio Heikkilä: *Hämeenkyrö Heinijärvi Töllinmäki* (2003)⁶⁴⁶

Paikkarin torpan kaltainen historiavetoinen torppa-aiheen kuvaus on saanut myös seuraajia suomalaisissa maisemakuvajulkaisuissa. Esimerkkeinä voidaan nostaa Frans Eemil Sillanpään Myllykolu -niminen syntymäkoti (kuva 233) ja Töllinmäki -niminen nuoruudenkoti (kuva 234) Hämeenkyrössä, jotka esiintyvät analyysiaineistossa Matti A. Pitkäsen vuoden 1978 *Finnland in Bildern* ja Ta-

⁶⁴³ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 69.

⁶⁴⁴ Majamaa 2002, 27.

⁶⁴⁵ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 203.

⁶⁴⁶ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 144.

pio Heikkilän vuoden 2003 *Suomalainen kansallismaisema* -julkaisuissa. Vaikka Sillanpään linkittyviä rakennuksia esittävä kuvateema on Lönnrotin Paikkarin torppaan verrattuna nuorempi ja suppeampi, toteutuu sen kohdalla myös esikuvansa mukainen suurmieskultin rakentamisen mekaniikka. Niin ikään Heikkilän kuva *Ilomantsi Mekrijärvi* (kuva 235) toteuttaa samaa historiallisten henkilöiden perusteella tapahtuvaa perifeerisen torppa-aiheen kuvausta. Tässä tapauksessa kuvauksen kohteena on ollut runonlaulaja Simana Sissosen kotitalon pihapiiri.⁶⁴⁷



(kuva 235) Tapio Heikkilä: *Ilomantsi Mekrijärvi* (2003)⁶⁴⁸

Kansatieteellisesti painottunut maalaistalojen kuvaus

Romantiikasta polveutuvan kansallisuusaatteen voimistuessa 1800-luvun lopulla kiinnostuttiin yhä enemmän perinteisestä suomalaisesta maaseutukulttuurista, joka nähtiin yhtenä suomalaisen identiteetin lähtökohtana.⁶⁴⁹ Kansallisessa maisemakuvastossa tämä näkyi topeliaanisten kartanomiljöiden ja torppamaisemien rinnalle ilmestyneinä kulttuurimaisemina, jotka sisälsivät myös talonpoikaisrakennuksien kuvallisia esityksiä. Taiteen ja visuaalisen kulttuurin piirissä näkyvässä roolissa olleelle torppa-aiheelle oli tyypillistä rakennusten esittäminen usein anonymienä maisemaan sulautuvina pitturaeskeina elementteinä. Talonpoikaisrakennusten kohdalla taas itse rakennus muodostui yhä selkeämmin kuvauksen pääkohteeksi kartanoiden tapaan. Talonpoikaistaloja esittämissä teoksissa huomio kiinnittyi pääsääntöisesti erilaisiin maakunnallisiin ja paikallisiin rakennustyyliin sekä ominaispiirteisiin. Kansallisromantiikan

⁶⁴⁷ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 166.

⁶⁴⁸ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 166.

⁶⁴⁹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan maisemataiteessa.

ajattelussa erityisesti perinteiset talonpoikaiset rakennustyylit muodostuivat ylihistoriallisiksi ja romanttisiksi esimerkeiksi menneisyyden suomalaisuudesta. Motiivina tämänkaltaisten kohteiden kuvaamiseen toimi kansallisen identiteetin samastumiskohteiden kartoittamisen ohella pelko perinteisten maaseutukulttuurin muotojen katoamisesta. Toisaalta vanhaa rakennuskantaa käytettiin myös lähteenä, jonka avulla liitettiin 1800-luvun lopun moderneihin kansainvälisiin taidesuuntauksiin.⁶⁵⁰

Talonpoikaiskulttuurin kuvaaminen sisältyi suomalaisten taiteilijoiden kuten Alexander Laureuksen (1783–1823) ja Robert Wilhelm Ekmanin (1808–1873) repertuaariin jo 1800-luvun alkupuoliskolla. Tosin heidän teoksissaan keskityttiin lähinnä talonpoikaistalojen sisätiloihin sijoittuvan kansanelämän kuvaukseen. Talonpoikaisrakennusten potrettimaista kuvaamista esiintyi myös suomalaisessa taiteessa muun muassa von Wrightin veljesten sekä Holmbergin ja hänen seuraajiensa tuotannossa.⁶⁵¹ Esimerkkinä näistä tässä yhteydessä toimii Hjalmar Munsterhjelmien maalaus *Hämäläinen talonpoikaiskoti* vuodelta 1869 (kuva 236). Analyysiaineistossa maaseutukulttuurin rakennuskantaan kohdistunut kansatieteellisiä piirteitä omaava lähestymistapa liittyi kansallisromanttiseen liikehdintään, ja se saavutti suosiota vuonna 1893 ilmestyneessä *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa.⁶⁵²



(kuva 236) Hjalmar Munsterhjelm: *Hämäläinen talonpoikaiskoti* (1869)⁶⁵³

Aineiston kansatieteellisesti painottuneille maalais- ja talonpoikaistalojen kuvallisille esityksille on ollut yhteistä suhteellisen neutraali ja usein tiukasti rakennuksiin rajattu dokumentoiva kuvaustapa. Ne ovat selkeästi rakennusten muotokuvia, jotka pyrkivät esittelemään tiettyjä rakenteellisia ominaispiirteitä. Tämänkaltaisen taiteilijoiden aloittama talonpoikaistalojen dokumentoiva ja tyypittelevä kuvaus jatkui sittemmin monien kansanperinteen tallentajien, ku-

⁶⁵⁰ Ks. esim. Wäre 1991.

⁶⁵¹ Vrt. esim. Ferdinand von Wrightin teos *Vanhan Haminalahden pihaa* (1850-luku).

⁶⁵² Vrt. esim. Konttinen 2001, 258–259.

⁶⁵³ Kuva teoksesta *Hjalmar Munsterhjelm ja hänen maisemataiteensa* 1990, 15.

ten esimerkiksi Samuli Paulaharjun ja Sakari Pälsin tuotannossa.⁶⁵⁴ Kansatieteellisesti painottunut talonpoikaistalojen kuvaustapa jatkui myös myöhemmissä maisemakuvajulkaisuissa.

Tyypillisenä esimerkkinä kansatieteellisesti painottuneesta talonpoikaistalojen kuvaustavasta toimii Eero Järnefeltin teos *Hämäläinen talonpoikaistalo* (kuva 237), joka oli sijoitettu *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisun kansaa ja sen kotielämää esittelevään lukuun. Kyseinen luku sisälsi myös muutaman interiöörikuvausten lisäksi Järnefeltin teokset *Pohjalainen talonpoikaistalo* ja *Rekiä* sekä Louis Sparren *Uusmaalainen talonpoikaistalo* ja Albert Edelfeltin *Hämäläisessä kylässä* -teokset.



(kuva 237) Eero Järnefelt: *Hämäläinen talonpoikaistalo* (1893)⁶⁵⁵



(kuva 238) I. K. Inha: *Mäntyniemen talo Paanajärven itäpäässä* (1892/1925)⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ Ks. esim. Kukkonen, Vuorenmaa & Hinkka 1992, 24; Dölle & Kukkonen 1992, 370–371; Heikkilä 2007, 63–64.

⁶⁵⁵ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 71.

⁶⁵⁶ *Suomen maisemia* 1925/1988, 58.

Niin ikään I. K. Inhan tuotannossa ilmeni kansatieteellisesti painottunutta maalaistalojen kuvaustapaa. Aineiston sisältämä *Mäntyniemen talo Paanajärven itäpäässä* (kuva 238) ei ole yhtä tiukasti rajattu kuin muut teemaan esimerkkikuvat, mutta tästä huolimatta teoksesta ilmenee pyrkimys tietyn paanajärveläisen maalaistalon potrettimaiseen esittämiseen, joka liittyy sen kansatieteelliseen lähestymistapaan.



(kuva 239) Maalaistalo Ahvenanmaalla (1927)⁶⁵⁷



(kuva 240) Ulrich Feit:
Maalaistalo (Etelä-Lappi) (1929)⁶⁵⁸



(kuva 241) Suojärvi.
Vanha rajakarjalainen talo (1930)⁶⁵⁹



(kuva 242) W. West: *Pihakuva Hartolasta* (1933)⁶⁶⁰

Vuosien 1927–1955 välille ajoittuvat kuvat 239–248 edustavat otoksia eri maakuntien talonpoikaistaloista. Teokset ovat tyypitteleviä kuvia, joiden avulla dokumentoitiin rakennusten erilaisia ominaispiirteitä. Useissa tapauksissa kuvatekstit tukevat teosten tyypikuvamaisuutta, kuten *Karjalainen talo* (kuva 244) ja *Satakuntalainen maalaistalo* (248) -kuvien kohdalla:

⁶⁵⁷ *Kuvia Suomesta* 1927, 66.

⁶⁵⁸ *Finnland vom Helsingfjord zum Eismeer* 1929, 105.

⁶⁵⁹ *Suomi kuvina* 1930, 129.

⁶⁶⁰ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

Alkuperäistä rakennustyyliä tapaa nykyään yhä harvemmassa. Tämä karjalainen talo Suojärveltä vaikuttaa aidolta, joskin ikkunoita on aikoinaan suurennettu ja malkakat-
to on uusittu pärekatoksi.⁶⁶¹

Vanhoissa maalaistaloissa on selvästi havaittavissa erilaisia tyyppejä, jotka kukin edustavat maakunnallista tyyliä.⁶⁶²



(kuva 243) Aho & Soldan:
Puhdastyylinen hämäläistalo Orivedeltä
(1939)⁶⁶⁴



(kuva 244) Aho & Soldan:
Karjalainen talo (1939)⁶⁶³



(kuva 245) Aarne Pietinen Oy: *Vanha talonpoikaisrakennus* (1949)⁶⁶⁵

⁶⁶¹ *Kuva-Suomi* 1939, 22.

⁶⁶² *Suomi* 1955, 36.

⁶⁶³ *Kuva-Suomi* 1939, 22.

⁶⁶⁴ *Kuva-Suomi* 1939, 44.

⁶⁶⁵ *Maamme Suomi* 1949, 33.



(kuva 246) Eino Mäkinen: *Uusi pientilan päärakennus* (1949)⁶⁶⁶



(kuva 247) Matti Poutvaara: *Karjalainen maalaistalo* (1951)⁶⁶⁷



(kuva 248) Matti Poutvaara: *Satakuntalainen maalaistalo* (1955)⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ *Maamme Suomi* 1949, 32.

⁶⁶⁷ *Oi kallis Suomenmaa* 1951, 20.

⁶⁶⁸ *Suomi* 1955, 36. Poutvaaran julkaisussa esitetään tässä yhteydessä kuvaesimerkkejä myös muille maakunnille ominaisista talonpoikaistalojen tyypeistä.

Edellä esitetyn kaltaiset luontaiseen maaseutuympäristöön kytkeytyneet kansatieteellisesti painottuneet talonpoikaistalojen kuvaukset alkoivat vähentyä 1950-luvulta lähtien. Tästä eteenpäin analyysiaineistossa aiheen kuvaaminen korvautui yhä selkeämmin talo- ja ulkomuseoiden rakennusten kuvaamisella.

Ulkomuseoiden lähtökohdat ulottuvat 1700- ja 1800-lukujen maaseutukulttuuria ihannoineeseen romantiikkaan, jonka myötä linnojen ja kartanoiden puistoihin sijoitettiin vanhoja talonpoikaisrakennuksia. Pohjoismaisten ulkomuseoiden historian katsotaan kuitenkin alkaneen Tukholman Skansenin avaamisesta vuonna 1891. Juuri Skansenin perustaminen innoitti suomalaisia ja johti lopulta muun muassa Seurasaaren ulkomuseon perustamiseen. Ulkomuseoiden kantavana ideana oli muodostaa kokonaisvaltainen museo, jonne sijoitettuja museoesineitä voitiin esitellä autenttisessa ympäristössä. Tämän ohella ulkomuseoilla on katsottu olleen rooli Suomen integraatioprosessissa, jossa rannikoiden kaupunkien lähinnä ruotsinkielistä väestöä tutustutettiin suomenkielisen maaseutuväestön elämään.⁶⁶⁹



(kuva 249) Matti Poutvaara: *Seurasaari, ulkomuseo* (1955)⁶⁷⁰

Kotiseutu- ja paikallismuseoita, joiden joukossa oli myös useita ulkomuseoita, perustettiin varsin runsaasti 1945–1963 välisenä ajanjaksona. Keskeisimpänä syynä museoiden perustamisboomille toimi sota, joka oli lujittanut ihmisten kotiseuturakkautta. Siirtolaisuuden myötä oli ryhdytty huomaamaan myös eroja oman ja vieraan välillä. Näiden tekijöiden lisäksi maaseutukulttuurin nopea kehitys ja etenkin koneellistuminen syrjäyttivät useita vasta hiljattain arkipäiväisinä olleita esineitä, työvälineitä ja rakennuksia muuttaen ne museoesineiksi. Menneisyyden polvien välineistöä ja elinympäristöä rakennuksineen herättiin muutoksen myötä suojelemaan ja ne haluttiin asettaa näytille tuleville sukupolville. Taustavoimina museoiden perustamisessa toimivat Suomen kotiseutuliitto, maakuntaliitot ja toimeenpanijoina osakunnat, kotiseutuyhdistykset sekä pitäjänseurat.⁶⁷¹

⁶⁶⁹ Korhonen 1989, 113–114.

⁶⁷⁰ *Suomi* 1955, 52.

⁶⁷¹ Korhonen 1989, 105–106.

Analyysiaineistossa suosituksi kuvauskohteeksi muodostuu Helsingin Seurasaaren ulkomuseo, jonne on koottu jo vuodesta 1906 lähtien suomalaisen maaseutukulttuurin perinteisiä rakennuksia.⁶⁷² Esimerkkiesityksinä kohteesta toimivat Matti Poutvaaran *Suomi* (1955) ja Matti A. Pitkäsen *Finnland in Bildern* (1978) -julkaisuihin sisältyneet kuvat 249 ja 250. Aineiston 1970- ja 1980-luvuille ajoittuvissa maisemakuvajulkaisuissa esiintyy myös muita talo- ja ulkomuseoiden kuvauksia. Näistä voidaan mainita nimeltä Pien-Toijolan talomuseo⁶⁷³ (kuva 251), Juupajoen Kallenautio⁶⁷⁴, Pienmäen talomuseo⁶⁷⁵, Kuortaneen pitäjän museo⁶⁷⁶, Kanajärven talonpoikaismuseo⁶⁷⁷ (kuva 252) ja Ilomantsissa sijaitseva Renqvistin asuintila⁶⁷⁸ (kuva 253).



(kuva 250) Matti A. Pitkänen (1978)⁶⁷⁹

Museorakennuksien kuvallisissa esityksissä näkyy kansatieteellisesti painottuvaan kuvaukseen rinnastuva perinteisenä pidetyn maaseudun rakennuskannan dokumentoiminen ja rakennusten ominaispiirteiden tyypittely. Erottavaksi tekijäksi muodostuu museorakennusten irrottaminen elävästä maaseutuympäristöstä joko fyysisen siirtämisen tai museoimisen myötä. Museokohteet muuttuvat rakennusmuistomerkeiksi, jotka pyrkivät luomaan mahdollisimman autenttisen käsityksen menneisyyden maaseutukulttuurista. Tämä seikka korostuu

⁶⁷² Korhonen 1989, 114.

⁶⁷³ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 265.

⁶⁷⁴ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 242.

⁶⁷⁵ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 249.

⁶⁷⁶ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 155.

⁶⁷⁷ *Sinivalkoinen Suomi* 1985.

⁶⁷⁸ *Suomi* 1996, 96.

⁶⁷⁹ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 22.

kuvateksteissä, joista esimerkkinä tässä yhteydessä toimii Pien-Toijolan talomuseota esittävän kuvan (kuva 251) teksti:

Kapean ja mutkaisen Saimaan saaristotien varressa Ristiinassa kutsuu Pien-Toijolan talomuseo seikkailunhaluisia vieraita tutustumaan taloryhmään, joka on seisonut paikallaan saman Toijosen suvun hallussa aina vuodesta 1672. Kymmenkunta rakennusta ja tuhat esinettä luovat yksityiskohtaisen – ja siis todella aidon – kuvan savolaisesta elämästä yli 300 vuoden ajalta.⁶⁸⁰



(kuva 251) Matti A. Pitkänen (1978)⁶⁸¹



(kuva 252) Matti A. Pitkänen (1985)⁶⁸²



(kuva 253) Urho A. Pietilä:
Maatila Ilomantsissa (1996)⁶⁸³

Aktuaaliseen maaseutuun kytkeytyvät kansatieteellisesti painottuneet maaseudun rakennuskannan kuvaukset sekä talo- ja ulkomuseoiden vastaavat jakavat kuitenkin samat kansallisuusaatteeseen ja kansallisromantiikkaan kiinnittyvät lähtökohdat.⁶⁸⁴ Kumpienkin kohdalla kuvaamisen innoittajana on toiminut halu säilyttää perinteisenä pidettyä suomalaisen maaseutukulttuurin rakennuskantaa sekä luoda kiinnittymiskohteita kansalliselle identiteetille.

⁶⁸⁰ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 265.

⁶⁸¹ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 265.

⁶⁸² *Sinivalkoinen Suomi* 1985.

⁶⁸³ *Suomi* 1996, 96.

⁶⁸⁴ Vrt. Korhonen 1989, 103–105.

Pohjalainen talonpoikaistalo suomalaisen maaseutukulttuurin symbolina

Analyysiaineistossa kansatieteellisesti painottuneen maaseudun rakennuskan-
nan kuvauksen näkyvin yhtenäinen teema on pohjalainen talonpoikaistalo.⁶⁸⁵
Aineiston maisemakuvajulkaisuissa aiheeseen tarttui ensimmäisen kerran Eero
Järnefelt *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa (1893).



(kuva 254) Eero Järnefelt: *Pohjalainen talonpoikaistalo* (1893)⁶⁸⁶

Järnefeltin *Pohjalainen talonpoikaistalo*⁶⁸⁷ on luonnosmainen esitys, jossa talon-
poikaistalo lisärakennuksineen ja tuulimyllyineen sijaitsee kuva-alan keskellä
viljelyhteiden hallitessa teoksen etualaa. Teoksen taustalla avautuu pohjalainen
lakeus lukuisine latoineen. Teoksen esittämästä maisemasta on aistittavissa
Pohjanmaan viljavuus ja vauraus, jota kaksikerroksinen talonpoikaistalo myös
symbolisoi. Tekstissään Topelius mainitsee tämän kirjoittamalla:

Ainoastaan Pohjanmaan rikkaat rakentavat herrastalojen tapaisia, kahdenkertaisia
asuinrakennuksia, jotka maalataan öljyvärillä ja joiden tavallisesti asumaton ylikerta
säästetään vieraspitoja varten.⁶⁸⁸

Perinteikkyydestään huolimatta pohjalainen talonpoikaistalo ei ollut suosittu
aihe 1800-luvun suomalaisessa taiteessa. Tähän vaikutti epäilemättä Pohjan-
maan vieroksuminen kuvauskohteena.

Jo Topelius oli pitänyt *Finland framstäldt i teknigar* -teoksessa Pohjanmaata
yksitoikkoisena lakeutena, joka ei tarjonnut ”silmälle muuta mielenkiintoista
kuin viljavainiot ja hyvin rakennetut talot”.⁶⁸⁹ Sama asenne jatkui nuorsuoma-
laisten taiteessa, jonka määrittelemään ”tosisuomalaiseen” maiseman muotoon
Pohjanmaa näyttäytyi liian avarana.⁶⁹⁰ *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa Järne-

⁶⁸⁵ Tässä yhteydessä ei tehdä erotusta Pohjanmaan alueellisten osien ja niille ominaisten
rakennustyyppien välillä, vaan Pohjanmaa käsitellään yhtenä kokonaisuutena.

⁶⁸⁶ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 71.

⁶⁸⁷ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 71.

⁶⁸⁸ Topelius 1893, 71.

⁶⁸⁹ Topelius 1845–52/1981, 238.

⁶⁹⁰ Konttinen 2001, 229.

felt kuitenkin tarttui myös Topeliuksen arvostaman pohjalaisen talonpoikaistalon kuvaamiseen. Aiheen valintaan vaikuttaneena kimmokkeena näyttäisi toimineen nimenomaan tiettyjä maakunnallisia ominaispiirteitä sisältäneen talonpoikaistalotyypin dokumentoiminen.

Sittemmin 1900-luvun puolella pohjalainen talonpoikaistalo on ollut suosittu aihe suomalaisen taiteen piirissä. Erityisesti Veikko Vionoja ja hänen vaimonsa Juhani Palmu ovat kuvanneet laajasti pohjalaisia talonpoikaistaloja, joskin modernistisen taiteen pelkistetyllä kielellä.



(kuva 255) Othmar Nyblin: *Lakeuksien viljapeltoja* (1933)⁶⁹¹

Kuvissa 255, 258, 259 ja 262⁶⁹² aiheen kuvallinen esittäminen elementteineen palautuu Järnefeltin luomaan teeman kantakuvamaiseen teokseen. Näille esimerkkikuville on yhteistä maakunnalle tyypilliset avarat maisemat, taustalla sijaitseva pohjalainen talonpoikaistalo ja etualalla olevat viljelyhteet. Kyseiset Järnefeltin teoksesta lähtöisin olevat elementit alleviivaavat Pohjanmaan yhdistettyjä viljavuuden, vaurauden, avaruuden ja perinteisyyden mielikuvia.

Maakunnan talonpoikaistalojen voimakkaat ominaispiirteet kuten kaksikerroksisuus, kaksilappeiset satulakatot, rakennuksesta ulkonevat kuistit, symmetriset ikkunarivistöt sekä niiden vuorilautojen muodot ja koristeet tekevät rakennuksista helposti tunnistettavia myös laajemmissa maisemakuvauksissa.⁶⁹³ Tästä syystä laaja-alaisetkin maisemakuvaukset, joissa esiintyy pohjalaisia talonpoikaistaloja, on tässä yhteydessä määritelty kansatieteellisesti painottuneiksi maaseudun rakennuskannan kuvallisiksi esityksiksi. Niin ikään kuvatekstit, joissa lähes kaikkien teeman kuvien kohdalla mainitaan joko yleisesti Pohjanmaa, lakeus tai maakuntaan lukeutuva paikkakunta, vahvistavat kansatieteellistä otetta.

⁶⁹¹ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

⁶⁹² Kuva 262 on tiukemmin rajattu, mutta talon etualalla kuvatut viljelyhteet ohjaavat teoksen liittämistä tässä yhteydessä esitettyjen esimerkkikuvien yhteyteen.

⁶⁹³ Vuorela 1949, 49–56; Kovalainen, Louekari & Pellikka 1992, 8–9.



(kuva 256) A. Rantaniemi: *Talo Kemijoen varrella* (1933)⁶⁹⁴



(kuva 257) Aho & Soldan (1939)⁶⁹⁵



(kuva 258) *Suomalaisia maisemia* (1947)⁶⁹⁶

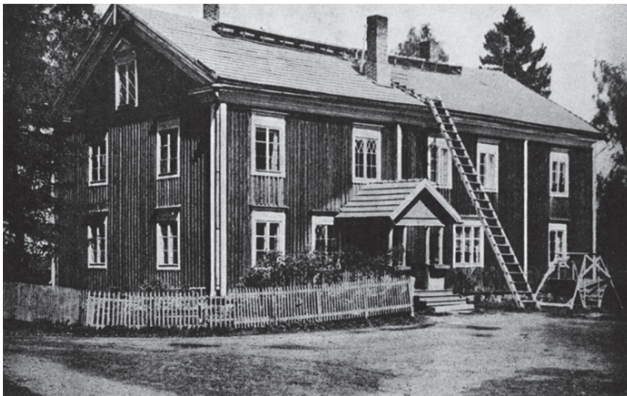
⁶⁹⁴ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

⁶⁹⁵ *Kuva-Suomi* 1939, 43.

⁶⁹⁶ *Suomalaisia maisemia* 1947, 130.



(kuva 259) Aho & Soldan (1948)⁶⁹⁷



(kuva 260) E. Ala-Könni (1954)⁶⁹⁸

Laaja-alaisten maisemakuvausten ohella teema sisältää myös puhtaasti rakennuksiin tarkentuvaa kuvallista esittämistä. Tämän perusteella etenkin kuvat 260, 264, 265 ja 266 rinnastuvat luvun alussa esitettyihin muihin kansatieteellisesti painottuneisiin maaseudun rakennuskannan kuvauksiin.

⁶⁹⁷ *Suomen kuva* 1948, 124.

⁶⁹⁸ *Meidän maa* 1954, 652.



(kuva 261) Paavo Swanljung (1954)⁶⁹⁹



(kuva 262) Matti Poutvaara (1955)⁷⁰⁰



(kuva 263) Matti A. Pitkänen (1977)⁷⁰¹

⁶⁹⁹ *Meidän maa* 1954, 695.

⁷⁰⁰ *Suomi* 1955, 36.

⁷⁰¹ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 105.



(kuva 264) Matti A. Pitkänen: *Evijärven Väinöntalo* (1978)⁷⁰²

Kuvausten kohteena olleiden rakennusten museoituminen näkyy myös analyysiaineiston pohjalaisten talonpoikaistalojen esityksissä. Esimerkkinä tästä toimii Matti A. Pitkäsen *Evijärven Väinöntalo* (1978) -teoksen (kuva 264) kuvateksti:

Evijärven Väinöntalossa eli Etelä-Pohjanmaan Järviseudun museossa tavoittaa elävän entisen pohjalaisuuden. Väinöntalo on yhden miehen, kotiseutuneuvos Väinö Tuomaalan luoma: v. 1955 tarmokas mies kuljetti polkupyörällä ensimmäiset esineet ostamaansa vaatimattomaan aittaan, nyt museon 24 rakennuksessa on esineitä 6.000. Peräti 14-huoneinen, 1700-luvulta peräisin oleva Alpertintupa on museon sydän.⁷⁰³



(kuva 265) Matti A. Pitkänen (1985)⁷⁰⁴

⁷⁰² *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 166. Kyseisessä julkaisussa on myös useita muita pohjalaisen talonpoikaistalon kuvallisia esityksiä.

⁷⁰³ *Finnland in Bildern* 1978.

⁷⁰⁴ *Sinivalkoinen Suomi* 1985.



(kuva 266) Urho A. Pietilä (1996)⁷⁰⁵



(kuva 267) Tapio Heikkilä: *Ylistaro Ylä-Torkko* (2003)⁷⁰⁶

Kuten teeman kuvallisista esityksistä käy ilmi, on pohjalaisen maiseman ja talonpoikaistalon kuvaaminen säilynyt hyvin samankaltaisena aina 1890-luvulta lähtien. Kuvateeman muodostumista on ohjannut rakennusperinteen dokumentointi ja säilyttäminen. Pitkälti juuri johdonmukaisen kuvallisen esittämisen seurauksena pohjalainen talonpoikaistalo on muodostunut perinteisen suomalaisen maaseutukulttuurin symboliksi. Aineiston maisemakuvajulkaisuissa aiheen erityispainottamista on tapahtunut myös tekstin tasolla, joka on niin ikään säilyttänyt samankaltaisia painotuksia vuosikymmenestä toiseen. Esimerkkeinä tästä voidaan nostaa vuonna 1954 ja 1985 julkaistujen kuvien 260 ja 265 tekstit. Vuonna 1954 aiheesta kirjoitettiin näin:

Vanha eteläpohjalainen talo on vankka ja jyrkätyylinen, niin kuin tämäkin Ala-Kauppila Ilmajoella. Uudet rakennukset tehdään jo toiseen tapaan.⁷⁰⁷

⁷⁰⁵ *Suomi* 1996, 33.

⁷⁰⁶ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 152.

⁷⁰⁷ *Meidän maa* 1954, 652.

Ja vuonna 1985 puolestaan seuraavasti:

Eteläpohjalainen Kahavan pitäjä, jossa vanhan sanonnan mukaan ”puukko on puoli ruokaa”, tarjoaa vieraan ihailtavaksi toinen toistaan uljaampia mestarillisesti veistettyjä talonpoikaistaloja. Talon koossa ja käsintehtyjen koristeiden määrässä osoitus vauraudesta: perheen, suvunkin, joka jäsenellä oma kamarinsa.⁷⁰⁸



(kuva 268) Pekka Luukkola: *Pohjalainen maalaistalo Vöyri* (2006)⁷⁰⁹

Kartanot romanttisen historiakäsityksen ilmentäjinä

Analyysiaineiston varhaisin teos *Finland framstäldt i teckningar* sisältää lukuisia maaseutumaiseman kuvallisia esityksiä, joiden pääasiallisina kuvaamisen kohteina ovat kartanot tiluksineen. Julkaisun 120 kuvasta lähes kolmasosa käsitteli kartanoita sekä ruukkeja, joko suoraan kuvallisin esityksin tai tekstien välityksellä.

Kartanon määrittely ei ole yksioikoista, sillä käsitteeseen on sisällynyt erilaisia historiallispoliittisia aspekteja, ja se on muuttunut aikojen saatossa. Useimmiten kartanoilla on tarkoitettu yksinäistaloja, joilla on ollut omistuksessa tietty määrä maata ja rakennuksia. Lisäksi kartanolaitos on kiinnittynyt tiukasti aateliston sekä säätyjärjestelmän kehittymiseen, ja sen juuret ulottuvat Suomessa keskiajalle. Merkittävä tekijä kartanoiden synnylle oli kuningas Maunu Erikipojan vuonna 1345 julistama niin sanottu Täljen säädös, jonka mukaan ratsupalvelukseen ilmoittautunut talonpoika sai hyvityksenä rälssimiehen arvon ja tilalleen verovapauden. Näitä tiloja ryhdyttiin sittemmin kutsumaan sätereiksi. Vanhimmat suomalaiset säterikartanot ovat peräisin 1400-luvulta.⁷¹⁰

⁷⁰⁸ *Sinivalkoinen Suomi* 1985.

⁷⁰⁹ *Matka Suomeen* 2006, 50–51.

⁷¹⁰ Gardberg & Dahl 1989, 7-8; Haikonen & Teräväinen 2006, 8-13.

Kustaa Vaasan aikana valtiolta vahvistui ja maatalous sen osana. Linnojen ohella Suomeen perustetut kuninkaankartanot muodostuivat keskushallinnon keinoksi päästä käsiksi paikallisiin voimavaroihin. Maatalouden kehittämisessä pyrittiin erityisesti tuottavuuden kasvuun ja tätä kautta armeijan ruokahuollon turvaamiseen. Kustaa Vaasan vuonna 1555 alkuun panema kartanoudistus pyrki perustamaan karjakartanoksi nimetyn maatalous- ja hallintokeskuksen jokaiseen pitäjään. Tavoite ei täysin toteutunut, mutta johti silti monien uusien kuninkaankartanoiden perustamiseen Suomessa. Kyseisten kartanoiden myötä luotiin ensimmäiset suomalaiset suurviljelmät. Ruotsin laajentumispolitiikan painopisteiden muututtua kruununkartanoinstituutiosta luovuttiin 1600-luvun alkuun mennessä. Monet näistä kartanoista siirtyivät sittemmin säätyyhteiskunnan kehityksen myötä syntyneen aateliston omistukseen.⁷¹¹ Tämän lisäksi aatelisto hankki 1500-luvun lopulla kartanoikseen lukuisia talonpoikaisia perintötiloja.⁷¹²

Rälssisäädyn pohjalta muovautuneen aatelissäädyn asema vankistui Juhana III:n vahvistettua vuonna 1569 aatelisprivilegiot, joiden myötä aatelisarvot oikeuksineen tulivat perinnöllisiksi. Perinnöllisyys ulotettiin lopulta myös maatalouteen kruunun myöntämien läänityksien muodossa. Säilyttääkseen verovapauden aatelisten tuli pystyttää lahjoitusalueille arvonmukainen säätyläisrakennus, ja tämä lisäsi kartanoiden rakentamista.⁷¹³ Näin syntyneet kruununalaiset kreivi- ja vapaaherrakunnat muodostuivat aateliston hallinnoimiksi hallintokeskuksiksi. Etenkin Suomen puolelta jaettiin runsaasti läänityksiä ja sillä pyrittiin istuttamaan maahan aatelisiä sitä jalostamaan.⁷¹⁴ Ruotsin suurvaltakautta (1617–1721) leimanneet pitkälliset ja kalliit sodat synnyttivät lisää läänityksiä, joita myönnettiin valtiolle rahaa lainanneille liikemiehille sekä sodissa ansioituneille upseereille. Tämä johti niin ikään uusien kartanoiden perustamiseen läänitetyille alueille.⁷¹⁵ Monet 1600-luvulla rakennetuista kartanoista olivat puurakenteisia ja ne ovat hävinneet sotien sekä muiden tuhojen seurauksina.⁷¹⁶

1600-luvun lopulla sotien köyhdyttämän kruunun ja vahvistuneen aatelin välit kiristyivät. Tämä johti reduktioon, jossa kuningas peruutti aikaisemmin aatelille myöntämänsä läänitykset. Tämä vähensi aatelin valtaa ja kurjisti kartanoiden toimintaa. Reduktio ei kuitenkaan kohdistunut suoraan aatelin maanomistukseen, vaan peruutus koski ainoastaan lahjoitettuja tilanveroja.⁷¹⁷ Reduktion ohella suuren Pohjan sodan jälkeinen Suomen venäläismiehitys, eli isoviha (1713–1721), rappeutti kartanokulttuuria. Kartanolaitos kuitenkin elpyi 1700-luvun aikana etenkin rautaruukkien muodossa. Monet näistä oli perustettu jo 1600-luvulla, mutta 1700-luvulla ne kehittyivät edelleen.⁷¹⁸ 1700-luvulla kartanot hankkivat omistukseensa läheisiä talonpoikaistiloja ja kasvattivat viljelyalo-

⁷¹¹ Vilkuna 2003, 246–268.

⁷¹² Jutikkala 2003b, 269.

⁷¹³ Haikonen & Teräväinen 2006, 16–17.

⁷¹⁴ Jutikkala 2003b, 270–271.

⁷¹⁵ Katajala 2003, 314.

⁷¹⁶ Gardberg 2002, 136.

⁷¹⁷ Haikonen & Teräväinen 2006, 19–21.

⁷¹⁸ Gardberg 2002, 185–191.

jaan erityisesti laajentuneen torpparilaitoksen avulla. Ylipäänsä aatelisto kiinnostui 1700-luvun aikana maanviljelystä yhä enemmän. Tähän vaikuttivat reduktion tuomat taloudelliset muutokset, hyvät viljelyolosuhteet ja maataloustekniikan kehitys sekä viljan kasvanut kysyntä.⁷¹⁹

Suomen sodan (1808–1809) jälkeinen siirtymä autonomian aikaan vaikutti kartanolaitokseen ja päätti Ruotsin vallan aikana yleisesti käytössä olleen absentismin, eli tilanteen, jossa kartanoiden omistajat eivät välttämättä asuneet tiloillaan. Nyt Venäjän vallan alaisina kartanonomistajien oli joko siirryttävä keisarin alamaisiksi tai myytävä Suomessa sijainneet maatilansa. Venäjän vallan aikana aatelisten etuoikeuksia ryhdyttiin purkamaan esimerkkinä vuonna 1864 lakkautettu yksinoikeus verovapaiden rälssisäterien omistamiseen. Usein perintöjenjaot pilkkoiivat kartanot pientiloiksi, joka johti toisinaan myös tilojen rappeutumisiin. Haikosen ja Teräväisen mukaan 1800-luku oli kaikkienensa kartanokulttuurin taantumisen vuosisata. Kartanoiden maiden pilkkoutumista jatkoi 1900-luvun alkupuolella torpparilaki, joka takasi torppareille oikeuden lunnastaa viljelemiään maita. Tämän lisäksi kartanoiden alueita jaettiin toisen maailmansodan jälkeisessä asutustoiminnassa sekä kaupunkien että muiden asutuskeskuksien levittäytymisessä kartanoiden maille.⁷²⁰

Vuosien 1845–1852 välisenä aikana ilmestynyt *Finland framstäldt i teckningar* painotti sisällössään kartanoita, vaikka sijoittuikin ajallisesti suomalaisen kartanokulttuurin taantumakautteen. Tälle ilmiölle löytyy selitysmalleja sekä suomalaisen taiteen kehitysvaiheista että 1800-luvulle tyypillisestä romanttisesta historiakäsityksestä.

Länsimaisen taiteen historiassa aateliskartanoiden ja niiden tilusten kuvaus palautuu topografiseen maisemakuvaukseen. Tämänkaltaisen, topografisesti painottunut aiheen kuvaaminen oli suosittua erityisesti 1600-luvun Englannissa, jossa omistusmaisemien kuvalliset esitykset toimivat järjestäytyneen yhteiskunnan allegorioina.⁷²¹ Tämä näkyi myös 1600- ja 1700-luvuilla suomalaisen aateliston harrastamissa kartanomuotokuvien kuvauksissa. Varsinkin 1700-luvun puolella kartanokuvausten keskeisenä historiallisena lähtökohtana toimi Erik Dahlbergin vuonna 1716 julkaistu ja Ruotsin valtakunnan nähtävyyksiä laajasti esitellyt *Suecia antiqua et hodierna*.

Aimo Reitala on pitänyt näitä 1600- ja 1700-luvuilla syntyneitä kartanomuotokuvia koko suomalaisen maisemataiteen tradition alkupisteenä, vaikkei niihin sisältynytkään korkeita taiteellisia tavoitteita. Sen sijaan suomalaisen maisemataiteen kannalta merkittävin kehitys tapahtui 1700- ja 1800-lukujen taitteessa maisemagrafiikan saralla. Tradition vahvistuminen perustui pääosin kuvateoksiin, joiden tekijät olivat pääsääntöisesti ulkomaalaisia. Suomen sota (1808–1809) ja siitä seuranneet valtiolliset muutokset katkaisivat kuitenkin suomalaisen taiteen kehityksen. Reitalan mukaan irrottautuminen Ruotsista tarkoitti sitä, että Suomen taide jäi vaille instituutioiden taustatukea, sillä yhteydet Tukholman taideakatemiaan katkesivat eikä uusia muodostettu Pietarin

⁷¹⁹ Haikonen & Teräväinen 2006, 29–31.

⁷²⁰ Haikonen & Teräväinen 2006, 29–31; Granberg 2004, 54–55.

⁷²¹ Häyrynen 2005, 158; ks. myös Rosenthal 1982, 21–43.

suuntaan. Taiteen uusien suuntaviivojen menettäminen kiteytyy maisemaro-mantiikassa, joka oli vuosisatojen vaihteessa noussut Ruotsissa suosioon, muttei ehtinyt vielä katkoksen takia juurtua Suomeen. Reitala painottaa, että autonomin ajan alkuvaiheessa taide jäi Suomessa pitkälti aateliston hoteisiin, jonka seurauksena uusklassistinen tyyli säilytti hegemonisen asemansa ja jatkoi kartanomuotokuvien perinnettä. Tämä vanhahtava maiseman esittämisen tyyli näkyi niin ikään kahdessa autonomin ajan alun merkittävimmissä maisemakuvateoksessa; Carl von Kugelgenin litografioista koostetussa *Vues pittoresques de la Finland* (1824) -julkaisussa sekä P. A. Kruskopfin teoksessa *Finka Vuer* (1838). Edellä mainitut toimivat vanhempien ruotsalaisten julkaisujen ohella *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen esikuvina.⁷²²

Suomalaisen maisemataiteen kehityksen näkökulmasta katsottuna *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen uusklassistisesti painottuneet kartanokuvaukset näyttäytyvät loogisilta ja vallitsevan tradition mukaisilta esityksiltä, vaikkakin muuhun länsimaiseen taiteeseen verrattuna vanhanaikaisilta.



(kuva 269) Magnus von Wright: *Fageröik* (1845-1852)⁷²³

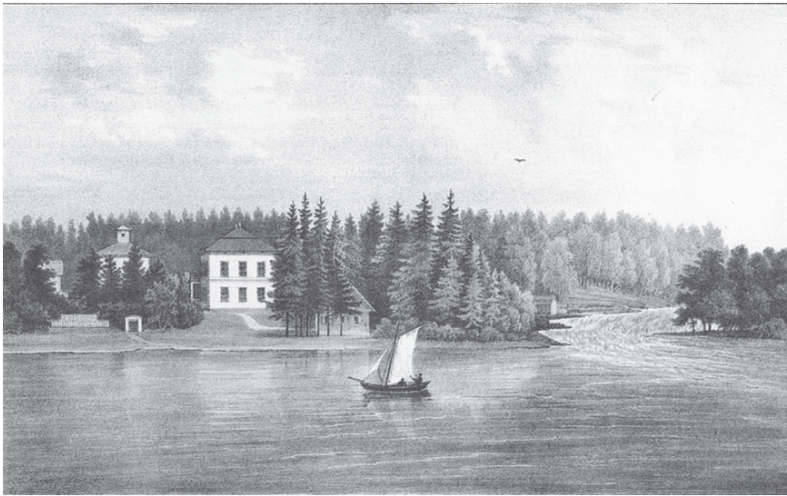
Topeliuksen toimittama *Finland framstäldt i teckningar* kiinnittyi 1800-luvun romanttiseen historiakäsitykseen, joka Maunu Häyrysen mukaan korosti uutta luovaa kansallista henkeä. Tässä prosessissa historialliset rakennukset ja monumentit nähtiin juuri kansallisen hengen ilmentyminä ja identiteetin kiinnitysmiskohteina. Koska Suomen historiallinen rakennuskanta oli suhteellisen ohutta ja nuorta, tuli sivistyneistön tuottaa uusia monumentteja sekä tunnistaa jo olemassa olevat kohteet että tulkita ne uudelleen kansallisessa kontekstissa.⁷²⁴ Suomessa sijainneet aateliskartanot näyttäytyivät Topeliukselle tarpeeksi kauas historiaan viitanneina kohteina, joiden avulla hän pystyi peilaamaan Ruotsi-Suomen historian tapahtumia ja sitomaan ne osaksi suomalaista kult-

⁷²² Reitala 1986, 9-14; Häyrynen 2005, 75-76.

⁷²³ Topelius 1981/1845-1852, 92-93.

⁷²⁴ Häyrynen 2005, 140.

tuurihistoriaa. Tässä mielessä aiheen vanhanaikaisuudella suomalaisessa yhteiskunnassa tai kansainvälisen taiteen kentällä ei ollut sen suurempaa merkitystä. Tämä heijastui myös maisemakuvajulkaisujen ulkopuoliselle taiteenkentälle, jossa esimerkiksi Magnus von Wright piti yllä vanhaa kartanopotrettien perinnettä toteuttamalla mitä ilmeisimmin omistajien tilauksia.⁷²⁵ 1900-luvun alussa kartanokuvausten perinnettä vaali puolestaan Signe Brander (1869–1942) laajalla kartanokuvausarjallaan, jonka toteutustekniikka perustui nyt öljyvärimaalauksen sijasta valokuvaukseen.⁷²⁶



(kuva 270) Johan Knutson: *Anjala* (1845–1852)⁷²⁷

Historiahakuisuuden lisäksi *Finland framställdt i teckningar* -julkaisun kartano- ja ruukkimiljööt ruokkivat Topeliuksen pyrkimyksiä luoda Suomesta sivistynyttä ja edistyksellistä kuvaa. Kartanoita hän piti yleisesti kansakunnan edistyneen lähteenä.⁷²⁸ Maisemallisesti Topeliuksen ihannoimaa porvarillista romantiikkaa huokuvat kartanot ja ruukit muodostivat oman kulttuurimaisematyyppinsä. Martti Linkola on maininnut tämän koostuneen rakennuskokonaisuuksista sekä eurooppalaisista puistokulttuurityyleistä vaikutteita saaneista puistoista ja laajoista viljelyksistä. Myös välittömästi maaseutumaisemiin liittyneet ruukkimaisemat, joissa kosken ympärille ryhmittyneisiin pienteollisuuskyliin kuuluivat patruunantalo, konttorirakennukset, työväenasunnot ja teollisuusrakennukset, liittyivät edellä mainittuun kulttuurimaisematyyppiin.⁷²⁹ *Finland framställdt i teckningar* -teoksen kartanohegemonia voidaan johtaa myös Topeliuksen haluun kirjoittaa Suomelle mahtavampaa historiaa, johon avasi tien kartanoiden omis-

⁷²⁵ Ks. esim. Stjernberg, Lokki & Leikola 2000, 101.

⁷²⁶ Ks. teos Signe Brander *Suomen kartanoissa* (2008), Irma Lounatvuori & Sirkku Dölle (toim.).

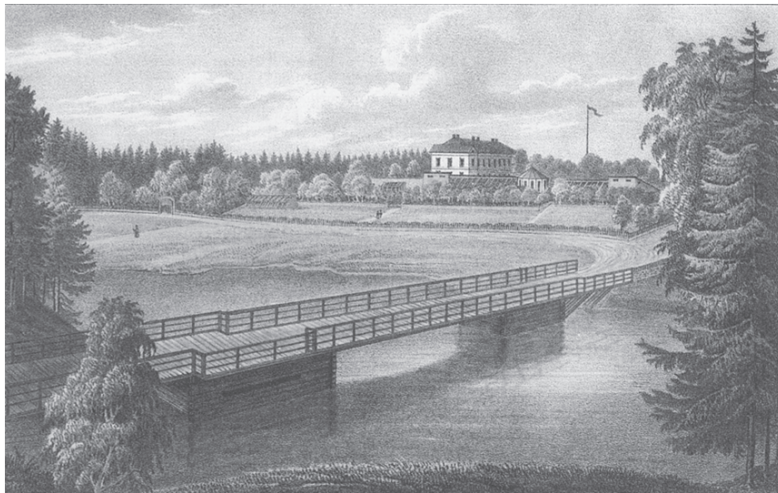
⁷²⁷ Topelius 1981/1845–1852, 124–125. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* (Toim. Matti Klinge ja Aimo Reitala) 1987, 115.

⁷²⁸ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁷²⁹ Linkola 1981, 139.

tajien linkittyminen vanhoihin ruotsalaisiin tai mahdollisesti saksalaisiin aatelissukuihin. Tässä yhteydessä on kuitenkin huomioitava, ettei aateliston ihanointi palautunut suoranaisesti Ruotsin ja ruotsalaisuuden kaipuuseen, vaan se on johdettavissa vielä 1800-luvun alkupuolella Euroopassa vallinneeseen ylikansalliseen säätyläistön eli aateliston ja porvariston muodostamaan sivistyskeskeiseen yhtenäiskulttuuriin.⁷³⁰ Tosin kartanokuvausten runsauden takana oli mitä ilmeisimmin myös laskelmoitu toiminta, joka tähtäsi säätyläislukijoiden miellyttämiseen ja mielenkiinnon herättämiseen kyseistä julkaisua kohtaan.⁷³¹

Maatalouden näkökulmasta *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen kartanokeskeisyys selittyy Topeliuksen ideologiaan sisältyneellä kehityshakuisuudella. Julkaisun maaseutuaiheisessa kuvastossa keskityttiin edistyneisiin maataloihin, joiden yhteydessä Topelius kirjoitti usein niiden harjoittamista viljelymenetelmien uudistuksista ja parannuksista. Vanhakantainen uusklassistinen kuvaustyyli rajasi kuitenkin kartanoiden alaiset torpat, viljelykset sekä työnteon ulos kuva-alasta, ja kohdisti katseen lähinnä kartanoiden päärakennuksiin. Topeliuksen teksteistä saa käsityksen, jonka mukaan hän piti herraskartanoita eräänlaisina mallitiloina, jotka kehittivät maataloutta ja tätä kautta koko kansakuntaa. Tässä mielessä Topelius lähestyi Snellmanin ajamaa maaseudun sivistystyötä, jonka keskeisenä pyrkimyksenä oli niin ikään nopeuttaa maatalouden sekä koko kansakunnan kehitystä. Topeliuksen ja Snellmanin toiminnalla oli samankaltaiset tarkoitukset, joskin ensin mainittu turvautui jo taantumassa olevaan kartanokulttuuriin kun taas jälkimmäinen vaati vuoroviljelyyn keskittyneitä valtion perustamia mallitiloja.⁷³²



(kuva 271) Adolf Lindeström: Jokioinen (1845–1852)⁷³³

⁷³⁰ Vrt. Klinge 2002, 232.

⁷³¹ Häyrynen 2005, 56.

⁷³² Lahtinen 2006, 127–128.

⁷³³ Topelius 1981/1845–1852, 220–221. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* (Toim. Matti Klinge ja Aimo Reitala) 1987, 201.

Topeliuksen teksteissä esittämät huomiot kehittyneiden maatilojen uudistuksista ja parannuksista havainnollistuvat muun muassa *Lempisaaren*⁷³⁴, *Anjalan*⁷³⁵ (kuva 270), *Jokioisten*⁷³⁶ (kuva 271) ja *Nuoramoisen*⁷³⁷ kartanoiden kuvausten yhteydessä. Yleistä näiden kohdalla olivat viittaukset tiloilla käyttöön otettuihin edistyksellisiin maanviljelyn keksintöihin ja ulkomaalaisten innovaatioiden kokeiluihin sekä rationaalisiin viljelymenetelmiin kuten vuoroviljelyyn. Näissä kuvauksissa Topelius korosti maanviljelyn laajentumisen ja tehostumisen merkitystä sekä esimerkinomaisuutta muille tiloille.

Kartanot ja ruukit kuuluivat kuitenkin jo 1800-luvun puolivälissä vanhaan jäännemaisemaan, joka linkittyi edellisten vuosisatojen aateliston valta- ja kulttuurieliitin aikaan.⁷³⁸ Kartanokulttuurin menneisyys ja toisaalta myös niissä edelleen harjoitettu kehittynyt maatalous loivat Topeliukselle mahdollisuuden kytkeä ne synteysiinsä, jossa yhdistyivät suomalaisen maatalouden ja kansakunnan kehitys sekä historiaan kiinnittyneet monumentit. Kartano- ja ruukkimaisemat muodostuivat topeliaanisessa maisemakuvastossa sivistyksen symboleiksi, joissa yhdistyivät kansakunnan menneisyys ja tulevaisuus. Topeliuksen luoman synteysin elinkaari oli kuitenkin lyhyt, sillä kartanokulttuurin hiipumisen myötä sen asema heikentyi myös kansallisessa maisemakuvastossa.⁷³⁹ Analyysiaineistossa tämä näkyy kartano -aiheen tyypistymisenä muutamiin merkittävimpiin kohteisiin, joista keskeisimmäksi ja ajallisesti pitkäkaarisimmaksi muodostuu Louhisaaren kartanoa esittävä teema. Näissä myöhemmissä aiheen esityksissä vakiintui rakennuksiin tarkentunut monumentalisoiva kuvaustapa.⁷⁴⁰

Louhisaaren kartano: klassismin ideaalimaisemasta historialliseksi monumentiksi

Varsinais-Suomessa, Askaisissa sijaitseva Louhisaari on yksi merkittävimmistä suomalaisista kartanolinnoista. Sen nykyinen päärakennus valmistui vuonna 1655, mutta kartanon esivaiheet palautuvat aina 1400-luvulle saakka. Louhisaaren ensimmäinen tunnettu omistaja 1400-luvun alussa oli aatelissuvun ritari, valtaneuvos Nils Hermansson Kurki. Kartano siirtyi Fleming-suvun haltuun 1400-luvun puolivälissä Nils Hermansson Kurjen tyttären avioituttua Magnus Klaunpoika Flemingin kanssa. Tästä lähtien kartano säilyi Flemingien omistuksessa kaikkiaan noin 350 vuotta, kunnes se siirtyi Mannerheim-suvun omistukseen vuonna 1791. Kartano oli Mannerheimien hallussa vuoteen 1903, jolloin Carl Robert Mannerheim, Suomen marsalkka C. G. E. Mannerheimin isä, joutui myymään tilan henkilökohtaisen konkurssin seurauksena. Louhisaari säilyi yksityisten tahojen omistuksessa vuoteen 1961, jonka jälkeen se myytiin Suomen marsalkan ratsastajapatsasvaltuuskunnalle, joka luovutti sen edelleen

⁷³⁴ Topelius 1981/1845–1852, 36–37.

⁷³⁵ Topelius 1981/1845–1852, 124–125.

⁷³⁶ Topelius 1981/1845–1852, 220–221.

⁷³⁷ Topelius 1981/1845–1852, 228–229.

⁷³⁸ Häyrynen 2005, 144.

⁷³⁹ Häyrynen 2005, 144.

⁷⁴⁰ Häyrynen 2005, 142.

Suomen valtiolle. Perusteellisten korjaus- ja entisöintitöiden jälkeen Louhisaari avautui suurelle yleisölle museona vuona 1967.⁷⁴¹



(kuva 272) Gustaf Wilhelm Finnberg: *Louhisaari* (n. 1823–1825)⁷⁴²

Gustaf Wilhelm Finnbergin (1784–1833) Louhisaaren kartanomaisemaa esittävä teos (kuva 272) 1820-luvun puolivälistä on yksi varhaisimmista suomalaisten taitelijoiden tekemistä aiheen kuvauksista.⁷⁴³ Teos edustaa autonomian ajan alkupuolella vallalla ollutta uusklassistista maiseman esittämistä, jonka vaikutus näkyi sittemmin myös *Finland framställdt i teckningar* -julkaisun kuvakielessä.



(kuva 273) Johan Knutson: *Louhisaaren kartano* (1845–1852)⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Gardberg & Dahl 1989; Mäkinen 1998, 170; Haikonen & Teräväinen 2006, 74–77.

⁷⁴² Kuva teoksesta *Hiljaisista muutokuvista luonnon voimaan. Teoksia Ateneumin taidemuseon kokoelmista 1755–1886*. Ateneumin taidemuseo. Helsinki 2004, 23.

⁷⁴³ Myöhemmistä vastaavista voidaan mainita muun muassa Victor Westerholmin teos *Louhisaari* (1919).

⁷⁴⁴ Topelius 1981/1845–1852, 38–39. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 35.

Analyysiaineiston ensimmäinen Louhisaaren kartanoa esittävä teos on *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisun sisältämä Johan Knutsonin työ (kuva 273). Knutsonin *Louhisaaren kartano* jakaa Finnbergin teoksen kaltaisen klassismin perinteeseen palautuvan laajan maiseman kuvallisen esittämisen. Molemmat teokset rakentuvat varjoisasta, kasvillisuuden reunustamasta etualasta, valaistusta keskiosasta ja kaukaisuuteen katoavasta taustasta.⁷⁴⁵ Tosin alemmasta kuvakulmasta johtuen Knutsonin teoksen taustan häipyminen ei havainnollistu yhtä voimakkaasti kuin Finnbergin teoksessa. Finnbergin ja Knutsonin teoksissa kartanon päätilan rakennukset sulautuvat osaksi laajempaa, lähinnä kartanon maista koostuvaa ”omistusmaisemaa”.

Finland framstäldt i teckningar -teosta vuonna 1873 seurannut *En resa i Finland* ei sisältänyt ainoatakaan kartanomiljöön kuvausta. Tämä on nähtävissä merkinä niin taantuneesta kartanokulttuurista kuin myös taiteen kentällä tapahtuneista muutoksista. Vanhoilliseen uusklassismiin tukeutunut kartanokuvaus oli alkanut menettää asemiaan jo heti 1800-luvun puolivälin jälkeen, ja viimeistään realismin rantautuminen Suomen taidekentälle 1870-luvulla syrjäytti aiheen lopullisesti.⁷⁴⁶



(kuva 274) *Louhisaari* (1893)⁷⁴⁷

Vuonna 1893 ilmestyneessä *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa kartanokuvaus palasi kansallisen maisemakuvaston piiriin, tosin muuntuneena. Julkaisun *Maa-*luvun toisen osion muodostaneessa Suomen historiallisten maakuntien esittelyssä kartanot nostettiin alueiden erikoispiirteiden joukkoon. Tässä niin ikään Topeliuksen kirjoittamassa osiossa kartanoiden roolina oli nyt toimiminen kansallisen kulttuurin historiallisina huippukohtina. Puolella vuosisadassa kartanot olivat muuttuneet kehittyneen maatalouden mallitiloista historiallisiksi reilikeiksi, puhtaiksi muinaismuistoiksi, joista teksteissä mainittiin muutamien

⁷⁴⁵ Ks. esim. Reitala 1986, 11. Reitala käsittelee kolmiportaista maiseman esittämistä ja etualan sivukulissimaisten puiden sommitelmallista käyttöä kuvatessaan Carl von Kugelgenin klassistista maisemataidetta. Von Kugelgenin maiseman esittämisen tyyli vertautuu erityisesti sommittelun osalta myös Finnbergin ja Knutsonin taiteeseen.

⁷⁴⁶ Ks. esim. Reitala 1989, 125.

⁷⁴⁷ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 27.

historiallisten anekdoottien lisäksi lähinnä nimet. Muutos näkyi myös kartanoitten kuvauksissa, joissa klassismin mukaiset laaja-alaiset maisemat olivat vaihtuneet tiukasti rajatuiksi kartanoitten päärakennusten kuvallisiksi esityksiksi.⁷⁴⁸ Tämän voi huomata muun muassa *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisun sisältämästä *Louhisaari*-teoksesta (kuva 274).

Suomi 19. vuosisadalla -julkaisusta lähtien Louhisaari -teema on esitetty suhteellisen tiukasti rajattuna ja siitä on muodostunut aiheen esittämisen vallitsevin muoto, joka jatkuu pienin variaation myöhemmissä analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa. Teemaan liittyvien kuvatekstien sisältö on ollut pääasiallisesti historiallisissa tiedoissa, joiden painopiste on siirtynyt 1940-luvulta lähtien yhä voimakkaammin marsalkka Mannerheim käsitteleviksi.⁷⁴⁹



(kuva 275) I. K. Inha: *Louhisaari* (1896)⁷⁵⁰



(kuva 276) Aho & Soldan: *Louhisaaren kartano* (1939)⁷⁵¹

⁷⁴⁸ Vrt. Häyrynen 2005, 142.

⁷⁴⁹ Ks. esim. *Suomi kuvina* 1946; *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 128; *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 26.

⁷⁵⁰ *Finland i bilder* 1896, kuva 123.

⁷⁵¹ *Kuva-Suomi* 1939, 33.



(kuva 277) Louhisaaren kartano (1946)⁷⁵²



(kuva 278) Matti Poutvaara:
Louhisaari (1955)⁷⁵³



(kuva 279) O. Hedenström:
Louhisaari (1961)⁷⁵⁵



(kuva 280) Matti A. Pitkänen: Louhisaari (1978)⁷⁵⁴



(kuva 281) Matti A. Pitkänen: Louhisaari (1985)⁷⁵⁶

⁷⁵² *Suomi kuvina 1946,*

⁷⁵³ *Suomi 1955, 72.*

⁷⁵⁴ *Finnland in Bildern 1978, kuva nro 128.*

⁷⁵⁵ *Suomi ja suomalaiset 1961, 47.*

⁷⁵⁶ *Sinivalkoinen Suomi 1985, 26.*

3.2.2 Maaseutumaisemaan kiinnittyvät asutuskeskukset

Romanttinen ryhmäkylä

Analyysiaineistoon sisältyvät maaseudun asutuskeskusten kuvalliset esitykset jakaantuvat kyliin ja kirkonkyliin. Lisäksi maaseutukirkot käsitellään tässä yhteydessä omana erikoisteemanaan. Kylien kohdalla kyse on pienimuotoisten ryhmäkyläiden kuvallisista esityksistä, kun taas kirkonkyliä kuvaukset koostuvat suuremmista ja kehittyneemmistä maaseudun asutuskeskuksista.

Osioon sisällytetyt kuvateemat ovat määrällisesti suhteellisen pieniä ja niiden merkitys kansallisessa maisemakuvastossa sen mukaista. Kyliä ja kirkonkyliä esittävät kuvateemat ovat kuitenkin perusteltavissa maaseutumaisemaan kiinnittyviksi ja asuinrakennuksista koostuviksi keskittymiksi, joiden kuvalliset esitykset noudattavat tiettyjä toistuvia sisältöön ja/tai muotoon perustuvia analogioita. Nämä puolestaan tekevät teemoista itsenäisiä kokonaisuuksia, jotka erottuvat yksittäisistä maataloista sekä yleisemmästä maaseudun rakennuksista ja muista maatalouden merkeistä koostuvasta maaseudun kulttuurimaisema -teemasta.⁷⁵⁷

Maaseutuun kiinnittyvä kylämaisema on osion teemoista määrällisesti pienin. Teeman pienuus selittyy muun muassa sillä, että yksittäisiä pientiloja suosinut suomalainen maatalouspolitiikka iso- ja uusjakoineen sekä laajoine torpparijärjestelmineen olivat heikentäneet merkittävästi perinteisiä ryhmäkyläitä jo 1700-luvun puolivälistä lähtien.⁷⁵⁸ Tämä näkyy analyysiaineistossa hyvin selkeästi verrattaessa kylä-aiheisten kuvien pientä määrää yksittäisten maatalojen, torppien ja kartanoiden kuvallisten esitysten huomattavasti suurempaan volyyymiin.⁷⁵⁹ Kylä-aiheiden vähyydestä johtuen teema kantaa mukanaan romanttista nostalgisia konnotaatioita, jotka palautuvat kansatieteelliseen arkaismiin.⁷⁶⁰

Analyysiaineistossa kuvateeman alkupisteistä löytyy viitteitä jo *Finland framstäldt i teckningar* -teoksesta, joskaan sen sisällöissä pienimuotoisten maalauskyläiden kuvaaminen ei ollut itsetarkoituksellista.⁷⁶¹ Esimerkiksi nostetussa P. A. Kruskopfin teoksessa *Rautalampi* (kuva 282) etualan taloryhmittymä on mahdollista mieltää maalauskylän asutukseksi. Teoksen syntyyn vaikuttavina tekijöinä toimivat kuitenkin kuva-alan taustalla sijaitseva Lassilan virkatalo, alueen runsaat vesistöt, paikkakuntaan linkittynyt runoilija Paavo Korhonen sekä tietyt Suomen sodan (1808–1809) tapahtumat.⁷⁶²

⁷⁵⁷ Vrt. esim. analyysiosio 3.3.2 Maaseudun rajattu kulttuurimaisema.

⁷⁵⁸ Ks. esim. Saarenheimo 2003, 349–364.

⁷⁵⁹ Vrt. 3.2. Rakennukset maaseutumaisemassa -analyysiosion muut teemat.

⁷⁶⁰ Vrt. analyysiosion teema nimeltä Kansatieteellisesti painottunut maalaistalojen kuvaus.

⁷⁶¹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁷⁶² Topelius 1845–1852/1981, 232.



(kuva 282) P. A. Kruskopf: *Rautalampi* (1845–1852)⁷⁶³



(kuva 283) Albert Edelfelt: *Hämäläisessä kylässä* (1893)⁷⁶⁴

Suomi 19. vuosisadalla -julkaisun sisältämä Albert Edelfeltin teos *Hämäläisessä kylässä*⁷⁶⁵ sitä vastoin kuvasi hämäläisen ryhmäkylän perustyyppiä. Kyseessä oli Edelfeltin vuonna 1889 valmistuneesta *Veräjällä* -nimellä tunnetusta maalauksesta tehty painokuva, joka oli sijoitettu *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisun Kansaluvun viidenteen alalukuun *Kotielämä*.⁷⁶⁶ Kyseisessä luvussa Topelius painotti suomalaisen yhteiskunnan agraarisuutta keskittyen kirjoittamaan lähinnä maaseudun asumuksista ja asuinolosuhteista. Kaupunki- sekä myös maaseudun

⁷⁶³ Topelius 1845–1852/1981, 232–233. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 213.

⁷⁶⁴ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 72.

⁷⁶⁵ Edelfelt maalasi teoksensa Tammelan Portaan kylästä viettäessään kesää vaimonsa suvun Saaren kartanossa Hämeessä (Kallio & Sivén 2004, 112.).

⁷⁶⁶ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 72.

kyläelämän kuvaukset jäivät tekstissä vähemmälle huomiolle. Edelfeltin teoksen ohella osion kuvitus muodostui Eero Järnefeltin teoksista *Pohjalainen talonpoikaistalo*⁷⁶⁷, *Hämäläinen talonpoikaistalo*⁷⁶⁸ ja Rekiä⁷⁶⁹ sekä Louis Sparren teoksesta *Uusmaalainen talonpoikaistalo*⁷⁷⁰. Kuvituksen esittämiä maaseutumaisemia Topelius ei kuitenkaan tekstissään käsitellyt.

Edelfeltin teos esittää tyypillistä spontaanisti muodostunutta hämäläistä ryhmäkylää, joka koostui useista viereen rakennetuista hirsirakennuksista. Kylien välittömässä läheisyydessä sijainneille viljelyksille kuljettiin teoksessa esitetyn veräjän kautta. Aitojen tarkoituksena oli estää kylän kotieläinten pääsy viljelyksille. Juuri tämänkaltaisten ryhmäkyläiden hajoamista iso- ja uusjako edesauttoivat. Ryhmäkyläiden harjoittama maanviljelys oli riippuvainen talonpoikien yhteistyöstä ja maatalouteen kuuluneiden rytmien toteuttamisesta. Nämä tekijät yhdessä kylien suhteellisen pienten viljelysalueiden kanssa tekivät maataloudesta jäykkärakenteista ja estivät sen kehittymisen laaja-alaisemmaksi. Isojako ja sen myöhemmistä täsmennyksistä vastannut uusjako pyrkivät purkamaan vanhoillisia viljelymenetelmiä ja luomaan edellytykset laajemmalle maatalouden kehitykselle. Tämä perustui siihen, että kullekin viljelijälle annettiin tilukset samasta paikasta yhtenä isona lohkona aikaisemman sarkajakoon perustuneen yhteisomistuksen sijaan. Tämän seurauksena talonpojat eivät olleet enää riippuvaisia toistensa työtahdeista tai kylien rajallisista viljelysmaista, ja he pystyivät harjoittamaan itsenäisesti laaja-alaisempaa maataloutta. Aluksi jaot saivat osakseen vastustusta, joka pohjautui niin yleiseen muutoksen pelkoon kuin ylempiä yhteiskuntaluokkia ja maanomistajia kohtaan tunnettuun epäluuloon. Mikäli halukkaita ryhmäkylästä ulosmuuttajia ei löytynyt, valittiin heidät arvalla. Pikkuhiljaa itsenäisenä talonpoikana työskentely ja väljempi asuminen itse viljelemien tilusten äärellä sai enemmän kannatusta. Ryhmäkylästä ulosmuuttoa helpotti myös omalta osaltaan torpparijärjestelmän samanaikainen voimakas laajentuminen. Vaikka isojakoon perustuneen suomalaisen agaariryhteiskunnan kehitys ei tapahtunut nopeasti, oli se edennyt varsin pitkälle jo 1800-luvun loppupuolella.⁷⁷¹

Edellisen valossa Edelfeltin teos kiinnittyy romantiikan traditioon ja luo menneisyyteen suuntautuneen nostalgisen käsityksen suomalaisesta maaseutukulttuurista. Tämän johdosta teos on nähtävä osana 1880- ja 1890-lukujen kansallisromanttista suuntausta, jossa ranskalaisen realismin/naturalismin sisällöt yhdistyivät kiinnostukseen suomalaisen kansankulttuurin historiasta. Maaseudun ryhmäkylä edusti menneisyyteen kytkeytyvää aihetta, jonka merkitys perustui vanhojen ja pittoreskien rakennuselementtien ohella kansatieteelliseen kiinnostukseen. Teeman kuvissa toteutuva kansatieteellinen lähestymistapa havainnollistuu erityisesti kuvien esittämien kylien maantieteellisessä paikantamisessa. Ne eivät ole näin ollen anonyymejä ja pittoreskeja kuvallisia element-

⁷⁶⁷ Topelius 1893, 71.

⁷⁶⁸ Topelius 1893, 71.

⁷⁶⁹ Topelius 1893, 74.

⁷⁷⁰ Topelius 1893, 71.

⁷⁷¹ Orrman 2003, 115–118; Saarenheimo 2003, 349–364.

tejä, vaan esityksiä intentionaalisesti valikoituneista kylistä, jotka omaavat tietyt kansankulttuurista kumpuavat ominaispiirteensä.



(kuva 284) I. K. Inha: *Muhoksen Perukan kylä* (1895/1925)⁷⁷²

Monissa teeman kuvissa jatkuu Edelfeltin teoksen kaltainen lähtökohdiltaan romanttinen menneisyyteen suuntaava ja kansatieteellisiä painotuksia omaava aiheen esittäminen. Teoksista löytyy viitteitä myös etenkin naturalismille tyyppilliseen aiheen valikoitumiseen, jossa suosittiin tavallisia, koruttomia ja kurjuuttakin indikoivia kohteita. Näistä esimerkkeinä toimivat etenkin kuvat 284, 286 ja 288.



(kuva 285) *Hämäläinen kylä* (1926)⁷⁷³

Hämäläinen kylä -teoksessa (kuva 285) on havaittavissa suurempia yhtymäkohtia Edelfeltin teokseen (kuva 283). Ensinnäkin kummankin teoksen nimet viittaavat niiden kuvauskohteina olleisiin hämäläisiin kyliin. Tämän lisäksi kummassakin kuvassa esiintyy toisiinsa nähden tiheästi rakennettuja hirsirakennuksia sekä viikatetta olallaan kantava mies. Vaikka teosten muotokielet eroavat toisistaan, jakavat ne hyvin samankaltaisen sisällön.

⁷⁷² Suomen maisemia 1925/1988, 293.

⁷⁷³ Suomen maantieteellisiä kuvia 1926, kuva nro. 5.



(kuva 286) Viljelymaisema Laatokan pohjoispuolelta (1927)⁷⁷⁴



(kuva 287) Kyläkuva Hämeenkyröstä (1930)⁷⁷⁵



(kuva 288) Petsamo. Könkään kylä (1930)⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ *Kuvia Suomesta* 1927, 125.

⁷⁷⁵ *Suomi kuvina* 1930, 156.

⁷⁷⁶ *Suomi kuvina* 1930, 251.

Analyysiaineistossa kylä-aiheen esittäminen katosi 1930-luvun alun jälkeen ja korvautui kirkonkylien kuvallisilla esityksillä. Vanhempaa romantiikan mukaista rakennuskantaa esitettiin yhä maisemakuvajulkaisuissa, mutta kylien sijaan yksittäisten rakennusten muodossa.⁷⁷⁷ Pienempien maaseutukylien kuvallinen esittäminen palasi analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuihin 1970-luvulla, josta esimerkkinä toimii oheinen Matti A. Pitkäsen Utsjokilaaksossa sijaitsevaa Mieraslompolon kylää esittävä kuva 289. Pitkäsen teoksen kanssa samaan kylä-aiheen pienimuotoiseen uudelleenlöytämiseen voidaan laskea kuuluvaksi myös vuonna 1996 julkaistu Urho A. Pietilän Lokan tekojärven rannalla sijaitsevaa Mutenian kylää esittävä teos (kuva 290). Niin Mieraslompolon kuin Mutenian kylänkin kuvalliset esitykset kantavat teeman aikaisempien teosten tavoin kansatieteellisiä painotuksia, jotka ovat tähdänneet perinteiseen suomalaiseen maaseutukulttuuriin kuuluneen ryhmäkylä-ilmion ja sen elementtien dokumentoimiseen. Tosin näissä tapauksissa katse on suuntautunut hämäläisistä kylistä pohjoissuomalaisiin. Etenkin Pitkäsen kuvassa on kyse saamelaiskulttuurin tarkastelusta ja se on yhdistettävissä 1940-luvun alussa maisemakuvajulkaisuihin ilmestyneeseen toiseuden kuvaamiseen.⁷⁷⁸



(kuva 289) Matti A. Pitkänen:
Mieraslompolon kylä (1977)⁷⁸⁰



(kuva 290) Urho A. Pietilä (1996)⁷⁷⁹

⁷⁷⁷ Vrt. 3.2. Rakennukset maaseutumaisemassa -analyysiosion muut teemat.

⁷⁷⁸ Häyrynen 2005, 78; vrt. myös Häyrysen hahmottama rajamaakuvasto (Häyrynen 2005, 94, 169-177).

⁷⁷⁹ *Suomi* 1996, 116-117.

⁷⁸⁰ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 268-269.

Kirkonkylät ja topeliaaninen synteesi

Aineiston sisältämissä maaseudun asutuskeskusten kuvauksissa kirkonkylät muodostuvat perinteisiä ryhmäkyliä runsaammaksi kuva-aiheeksi. Kirkonkylillä tarkoitetaan tässä yhteydessä ryhmäkyliä suurempia kirkkojen ympärille rakentuneita asutuskeskuksia. Pääosa teeman kuvista edustaa maaseudulle sijoitettavia kuntia, mutta mukana on myös muutamia kaupunkien kuvallisia esityksiä, joissa korostuu urbaanin ja agraarin rajapinta.⁷⁸¹



(kuva 291) Lennart Forstén: *Revonlahti* (1845–1852)⁷⁸²

Kirkonkylää esittävän kuvateeman juuret ulottuvat *Finland framstäldt i teckningar* -teokseen, jossa ne kytkeytyivät topeliaanisen maisemakuvaston aatteelliseen taustaan. Vaikka Topelius ei kiinnittänyt yksityiskohtaista huomiota julkaisun lukuisiin maaseutukirkkojen kuvauksiin, tukivat ne silti hänen ajatteluaan, jossa isänmaa, luterilainen usko ja historia muodostivat synteessin.⁷⁸³ Tätä taustaa vasten käy ymmärrettäväksi myös se miksi *Finland framstäldt i teckningar* -teoksessa suositettiin kirkonkylä pienempien maaseudun ryhmäkylien sijaan. Kansallisessa kontekstissa yhteen liittyvää kirkon ja maaseudun kuvallista esittämistä on vaikea irrottaa topeliaanisen maisemakuvaston sisällöistä. Näin ollen analyysiaineiston sisältämiä kirkonkylä kuvallisia esityksiä on niin ikään vaikea mieltää topeliaanisista konnotaatioista vapaina ja itsenäisinä kirkonkylämuotokuvina. Poikkeuksen kuvateeman kanoniseen muotoon tekevät kirkkontorneista kuvatut ja asuinrakennuksista sekä viljelyksistä koostuvat maisemakuvaukset, joissa uskonnollinen näkökulma laimenee kirkkorakennusten ulosraajamisen myötä.

⁷⁸¹ Tässä yhteydessä on huomioitava, että monet ilmasta tai korkealta paikalta kuvatut kirkonkylä kuvalliset esitykset on sijoitettu analyysin laaja-alaista kulttuurimaisemaa käsittelevään osioon.

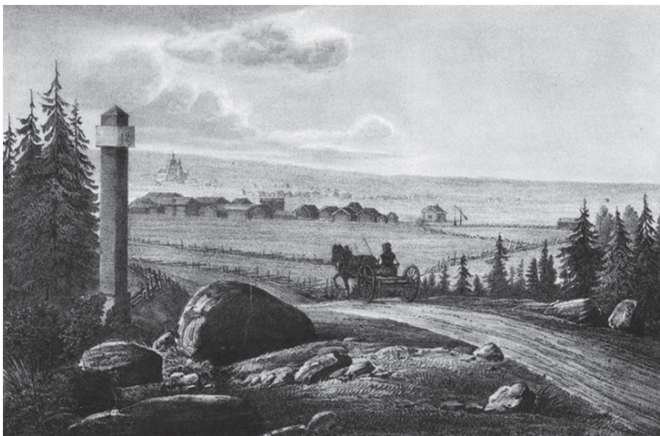
⁷⁸² Topelius 1845–1852/1981, 240–241. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 219.

⁷⁸³ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

Esimerkkinä topeliaanisesta synteesisistä toimii Lennart Forsténin teos nimeltä *Revonlahti* (kuva 291), joka esittää Pohjanmaalla Siikajoen rannalla sijaitsevaa kirkonkylää. Tekstissään Topelius ei puuttunut kirkon, pappilan ja joen nimeämisen lisäksi teoksessa esitettyyn maisemaan, vaan keskittyi kyseisellä paikalla tapahtuneen Suomen sodan (1808–1809) taistelun yksityiskohtiin.⁷⁸⁴ Tällä metodilla Topelius liitti maaseudulla sijainneen kirkon luterilaisen uskon symbolina maisemaan ja isänmaahan sekä historiallisiin sotatapahtumiin, joissa edellä mainittuja arvoja puolustettiin. Samankaltainen asetelma toistui pääpiirteittäin myös esimerkiksi *Savitaipale* (kuva 292) ja *Lapua* (kuva 293) sekä vuoden 1893 *Suomi 19. vuosisadalla* julkaisuun sisältyneen *Isokyrö ja Lapua*⁷⁸⁵ (kuva 295) -teosten yhteydessä.



(kuva 292) P. A. Kruskopf: *Savitaipale* (1845–1852)⁷⁸⁶



(kuva 293) Johan Knutson: *Lapua* (1845–1852)⁷⁸⁷

⁷⁸⁴ Topelius 1845–1852/1981, 240–241.

⁷⁸⁵ Topelius 1893, 48–49.

⁷⁸⁶ Topelius 1845–1852/1981, 178–179. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 161.

⁷⁸⁷ Topelius 1845–1852/1981, 242–243. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 221.



(kuva 294) Johan Knutson: *Kuvaus Mikkelin kaupungista etelä-puolelta* (1873)⁷⁸⁸

Vuonna 1873 ilmestyneen *En resa i Finland* -julkaisun sisältämä Johan Knutsonin teos nimeltä *Kuvaus Mikkelin kaupungista etelä-puolelta* (kuva 294) siirtyy kirkonkyltien kuvauksesta agraarin ja urbaanin rajapinnan tarkasteluun. Teos esittää hyvin toimeentulevaa maalaiskaupunkia, jonka lähiympäristössä näkyvät vielä kaskeamisen merkit maiseman lehtipuuvaltaisuutena sekä mäkien avoimina huippuina. Topelius kirjoitti alueen viljavista maista ja mainitsi Mikkelistä seuraavaa:

Se oli varakas kylä, joka oli saanut ylimaahan kaupungin oikeudet ja kaupitteli hevosia, pellavia, viljaa sekä voita markkinoillaan, jotka olivat suurimmat koko Suomessa, Kuopioin markkinain perästä.⁷⁸⁹

Teoksen maiseman kuvailun yhteydessä Topelius vaalii maisemäkäsityksensä perusteita ihmisen kultivoimasta maasta sekä romantiikasta kumpuavan korkealta avautuvan järvinäkymän potentiaalista:

Me näemme kaupungin leviävän likeisiltä kukkuloilta alas tuolle suurelle, metsättömälle lakeudelle päin, johonka kasket ovat painaneet poltinmerkin ja jotka aura on vakonut viljaviksi pelloiksi. Katsos noita äärettömiä, yksitoikkoisia lakeuksia, joita vasta tuolla kaukana matalat harjut rajoittavat! Mutta jos nousisimme tuolle kukkulle, jonne meille näkyisivät Saimaan läntiset selät lakeuksien takaa, silloin näkisimme ettei Mikkelikään ole kauneuden puolesta jäänyt osattomaksi kuin muu Savon maa.⁷⁹⁰

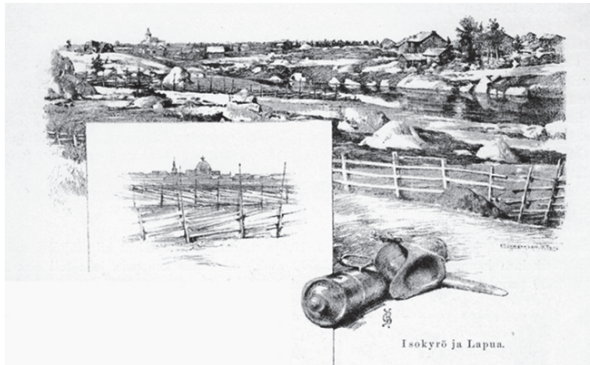
Knutsonin teos jakaa *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisulle tyypillisen laaja-alaisen maiseman esittämisen tyylin, mutta ei painota asutuskeskuksen kuvauksessaan sen uskonnollista merkitystasoa. Eroavaisuutta voidaan tässä tapauksessa selittää sillä, että Knutsonin teoksen esittämä Mikkeli on kuvattu yksinkertaisesti liian kaukaa, jotta sen kirkko olisi havaittavissa. Yleisenä huomio-

⁷⁸⁸ Topelius 1873/1984, 151.

⁷⁸⁹ Topelius 1873/1984, 150.

⁷⁹⁰ Topelius 1873/1984 150–152.

na täytyy kuitenkin todeta, että *En resa i Finland* sisälsi edeltäjäänsä huomattavasti vähemmän pienempien maaseutupaikkakuntien kuvallisia esityksiä. Esimerkiksi *Finland framstäldt i teckningar* -teoksessa suuressa roolissa olleet menneiden sotien taistelupaikat karsiutuivat lähes kokonaan *En resa i Finland* -julkaisun suppeammasta sisällöstä. Karsinnan seurauksena monet maaseutupaikkakuntien kirkonkylien kuvalliset esitykset jäivät pois julkaisusta ja asutuskeskusten kuvauksessa keskityttiin kaupunkeihin.



(kuva 295) *Isokyrö ja Lapua* (1893)⁷⁹¹



(kuva 296) I. K. Inha: *Porvoo* (1896)⁷⁹²

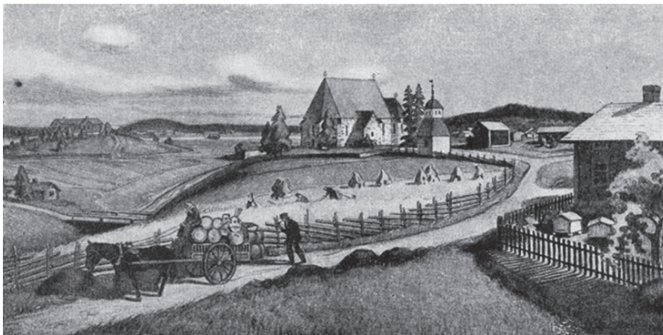
Vuonna 1896 julkaistu *Finland i bilder* -teoksen sisältämä I. K. Inhan *Porvoo* (kuva 296) ja vuonna 1926 ilmestyneen *Suomen maantieteellisiä kuvia* -julkaisun sisältämä *Varsinais-Suomesta (Nousiaisten kirkonkylä)* (kuva 297) jatkavat topeliaanista kirkon, maaseudun ja asutuskeskuksen muodostaman synteetin kuvausta. Topeliaaninen traditio näkyy niin ikään teeman kuvissa 289–302. Tosin näistä viimeisimmässä Urho A. Pietilän teoksessa (kuva 302) esiintyvä uskonnollisuus on

⁷⁹¹ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 48.

⁷⁹² *Finland i bilder* 1896, kuva nro. 80.

vaihtunut luterilaisesta ortodoksiseksi. Muutos edustaa kansalliselle maisemakuvastolle ominaista ilmiötä, sillä Maunu Häyrynen on maininnut saamelaiskulttuurin kuvausten ohella ortodoksisuuden toiseutta symboloineena elementtinä, joka ilmestyi suomalaisiin maisemakuvajulkaisuihin sotien välisenä aikana.⁷⁹³ Pietilän kuvassa esitettyä ortodoksisuutta korostetaan myös sen yhteyteen liitettyssä tekstissä:

Raja-Karjalan maisemassa vaihtelevat harjut, suot, vaarat, järvet ja lammet; kuvassa näkymä Ilomantsinjärvelle, jonka rannalla ortodoksikirkon tornit kohoavat puidentalvojen yli. Ilomantsin asukkaista 19 % on ortodokseja. Nuorten mukanaolo takaa perinteen jatkuvuuden.⁷⁹⁴



(kuva 297) Varsinais-Suomesta (Nousiaisten kirkonkylä) (1926)⁷⁹⁵



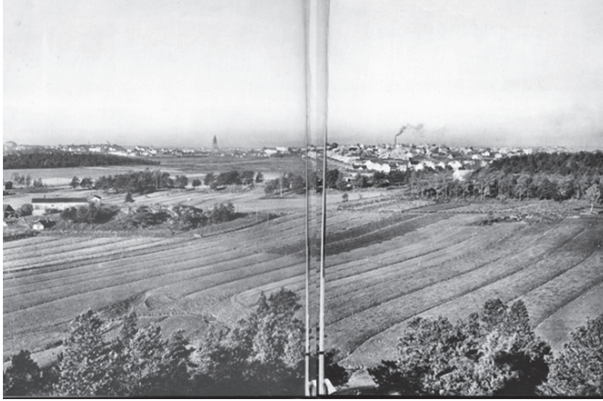
(kuva 298) Rengon kirkonkylä (1930)⁷⁹⁶

⁷⁹³ Häyrynen 2005, 78.

⁷⁹⁴ *Suomi* 1996, 98.

⁷⁹⁵ *Suomen maantieteellisiä kuvia* 1926, kuva nro. 11.

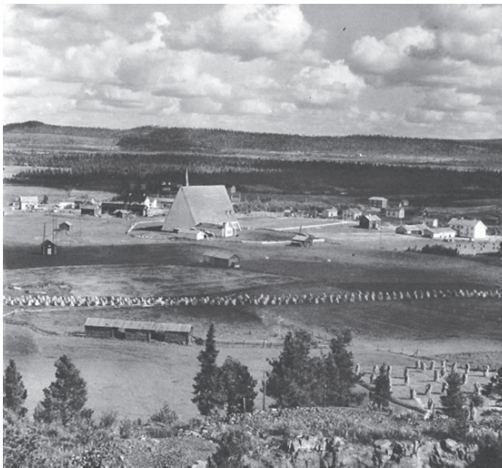
⁷⁹⁶ *Suomi kuvoina* 1930, 73.



(kuva 299) V. A. Wahlström: *Turku on Varsinais-Suomen viljelysseudun keskus* (1933)⁷⁹⁷



(kuva 300) *Korpilahden kirkonkylä, Päijänteen rantamien tyypillisiä asutuskeskuksia* (1947)⁷⁹⁸



(kuva 301) Heikki Havas: *Salla* (1961)⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

⁷⁹⁸ *Suomalaisia maisemia* 1947, 69.

⁷⁹⁹ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 81.



(kuva 302) Urho A. Pietilä (1996)⁸⁰⁰

Suomen itsenäistymisen jälkeen edelleen kasvanut maaseutuväestö siirtyi asumaan pienehköihin asutuskeskuksiin, joita 1950-luvulta lähtien ryhdyttiin kutsuma taajamiksi.⁸⁰¹ On yleistä, että maaseutukunnissa nimenomaan kirkonkylästä muodostui suurin taajama. Kyseisillä maaseututaajamilla on maantieteilijä John Westerholmin mukaan tarkoitettu taajamia, jotka kooltaan tai maisemiltaan eivät vastaa mielikuvaa suomalaisista kaupunkitason keskuksista ja joiden tuotanto- ja elinkeinorakenteet ovat niin monipuolisia, että ne erottuvat niin ympäröivästä maaseudusta kuin kaupunkien nukkumalähiöistäkin.⁸⁰²



(kuva 303) Näköala Jääsken kirkolta Vuokselle (1927)⁸⁰³

Tämänkaltaisten kirkonkylätaajamien kuvalliset esitykset yleistyvät analyysiaineistossa 1920-luvun julkaisuista lähtien mutta hiipui vähitellen 1950-luvun kuvastossa. Yhteisenä piirteenä monille näille esityksille on kirkontornista avautuvan maiseman kuvaaminen. Analyysiaineistossa ensimmäisiä tämän

⁸⁰⁰ *Suomi* 1996, 98.

⁸⁰¹ Westerholm 1988, 17–21.

⁸⁰² Westerholm 1988, 20.

⁸⁰³ *Kuvia Suomesta* 1927, 120.

tyylin edustajia ovat *Kuvia Suomesta* (1927) -julkaisun sisältämät kuvat, joista esimerkiksi on nostettu *Näköala Jääsken kirkolta Vuokselle* -niminen teos (kuva 302). Tässä sekä muissa esimerkiksi nostetuissa kuvissa 304, 305 ja 306 katse suuntautuu pois kirkosta kohti taajaman asutusta ja sen läheisyydessä sijainneita viljelyalueita. Näin ollen topeliaanisen maisemäkäsityksen kirkonkyltiin liittämät uskonnolliset konnotaatiot laimenevat ja maisemien merkitystasot kiinnittyvät tiukemmin itse asutuskeskuksiin.



(kuva 304) *Leppävirran kirkonkylässä ryhmittyneet talot tiheäsilmuksaisen tieverkon varsille* (1947)⁸⁰⁵



(kuva 305) *Aho & Soldan: Aherruksen tulos* (1948)⁸⁰⁴



(kuva 306) *Matti Poutvaara: Euran viljelyksiä ja taloja kirkontornista nähtynä* (1954)⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ *Suomen kuva* 1948, 126. Sama kuva on julkaistu myös *Suomalaisia maisemia* (1947) -julkaisussa, jossa sen kuvatekstissä kirjoitettiin: "Lounais-Suomen maaseudun tyypillistä kirkonkyläasutusta. Rusko" (*Suomalaisia maisemia* 1947, 28.).

⁸⁰⁵ *Suomalaisia maisemia* 1947, 109.

⁸⁰⁶ *Meidän maa* 1954, 284.

Kirkko maaseutumaisemassa



(kuva 307) Johan Knutson: *Turun tuomiokirkko* (1845–1852)⁸⁰⁷

Monissa analyysiaineiston kirkonkyltien kuvallisissa esityksissä näkymät ovat rajautuneet korostetusti kirkkoihin ja niiden ympäristöissä sijainneisiin maaseutukulttuuriin liitettäviin elementteihin. Ensimmäisenä esimerkkinä toimii *Finland framställdt i teckningar* -teoksen sisältämä Johan Knutsonin Turun tuomiokirkkoa esittävä teos (kuva 307). Siinä maaseutuun linkittyvät tekijät koostuvat kuitenkin teoksen etualalle sijoitetuista täytehahmoista. Sittenmin 1800-luvun loppupuolella etenkin keskiaikaisia kirkkoja ryhdyttiin laajemmassa mielessä pitämään historiaan kiinnittyneinä kansallisina monumentteina, jotka viittasivat kristinuskon pitkään perinteeseen sekä sen juurtumiseen suomalaiseen maaseutuun.⁸⁰⁸



(kuva 308) *Jääsken kirkon ympäristöä* (1927)⁸⁰⁹

⁸⁰⁷ Topelius 1845–1852/1981, 16–19. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 15.

⁸⁰⁸ Valkeapää 2000; Häyrynen 2005, 113, 142.

⁸⁰⁹ *Kuvia Suomesta* 1927, 121.

(kuva 309) Saltvikin kirkko (1927)⁸¹⁰(kuva 310) Sysmän kirkko (1947)⁸¹¹

Saltvikin (kuva 309), Sysmän (kuva 310), Sundin (kuva 311) ja Pälkäneen (kuva 312) kirkkoja esittävät teokset edustavat edellä mainittuja historiallisia monumentteja, joiden läheisyydessä sijaitsevat maatalousrakennukset, aidat ja viljelykset viittaavat maaseutukulttuuriin. Esimerkiksi Saltvikin kirkon kuvan yhteyteen liitetty teksti alleviivaa kristinuskon pitkää perinnettä ja sen maaseutuyhteyttä korostavaa lähestymistapaa:

Monet vanhat kivikirkot muistuttavat tämän seudun ikivanhasta viljelyksestä. Saltvikin pitäjän kirkko Ahvenenmaalla. Vasemmalla kirkkotalleja.⁸¹²

(kuva 311) Kaius Hedenström (1978)⁸¹³

⁸¹⁰ *Kuvia Suomesta 1927, 67.*

⁸¹¹ *Suomalaisia maisemia 1947, 73.*

⁸¹² *Kuvia Suomesta 1927, 67.*

⁸¹³ *Finlandia 1978, 105.*



(kuva 312) Urho A. Pietilä: *Pälkäneen kirkko* (1996)⁸¹⁴



(kuva 313) Matti Poutvaara (1951)⁸¹⁵

Matti Poutvaaran *Oi, kallis Suomenmaa* (1951) -julkaisun kuva edustaa puolestaan jälleenrakennuskaudelle tyypillistä lähestymistapaa, joka palautuu topeliaanisen maisemäkäsityksen luterilaisuus, maaseutumaisema ja isänmaa -yhdistelmään. Kuvan yhteyteen liitetty teksti koostuu Simo Korpelan *Sunnuntai-aamuna* -runosta, joka yhdessä kirkko-aiheisen kuvan sekä aukeaman toisen, korkealta avautuvaa järvimaisemaa esittävän kuvan kanssa muodostavat viittauksen topeliaaniseen Jumalan puutarhuri -ajatteluun.⁸¹⁶

Kuin pyhään juhlasaatto käy soinnut yli maan. Tää on kuin päivän aatto sen suuren, autuaan. Se luopi tyynen mielen ja rauhan hiljaisen. Saa sanattomaks kielen ja silmään kyynelen.

⁸¹⁴ *Suomi* 1996, 45.

⁸¹⁵ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 12.

⁸¹⁶ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

On kesän kirkas huomen ja suvisunnuntain. Ei liiku lehti tuomen, on lintunenkin vait. Vienosti kukkii pellot ja vaarat vihannoi. Ja hartaat aamunkellot vain rauhaa, rauhaa soi.

(*Sunnuntai-aamuna*, Simo Korpela)⁸¹⁷

Urho A. Pietilän ortodoksikirkkoa, ristisaattoa ja heinäseipäitä esittävä teos (kuva 314) lukeutuu jo edellä kirkonkylämaisemien yhteydessä mainittuun maisemakuvajulkaisuissa ilmenevään toiseuden tematiikan käsittelyyn. Seipäille nostettu heinä 1990-luvun puolivälissä julkaistussa kuvassa ohjaa mielikuvia menneisyyteen samalla tavalla kuin kuvan yhteyteen liitetty teksti, joka käsittelee vanhoja ortodoksiseen uskontoon liittyviä traditioita:

Tunnetuimpia praasniekkoja on profeetta Eliaan kunniaksi vietettävä Iljan praasniekka heinäkuussa. Ristisaatto alkaa pyhäköstä ja päättyy sinne; matkalla tapahtuu mm. veden pyhitys ja käynti kalmistossa.⁸¹⁸



(kuva 314) Urho A. Pietilä (1996)⁸¹⁹

3.2.3 Maaseutumaisemaan kiinnittyneet muut rakennukset

Monissa aineiston maaseudun pienimuotoisen rakennuskannan kuten tuulimyllyjen, riihien, aittojen, vajojen ja latojen⁸²⁰ kuvallisissa esityksissä toistuvat samankaltaiset lähestymistavat ja elementit kuin pittoreskeissa torppakuvauk-

⁸¹⁷ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 12.

⁸¹⁸ *Suomi* 1996, 97.

⁸¹⁹ *Suomi* 1996, 97.

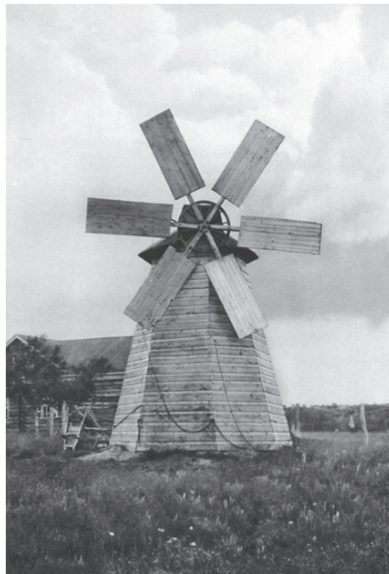
⁸²⁰ Tässä yhteydessä on huomautettava, että suurin osa latojen kuvallisista esityksistä sisältyy peltomaisemien ja erityisesti peltolakeuksien kuvallisiin esityksiin.

sisä.⁸²¹ Tyypillistä näille muille maaseudun pienimuotoisen rakennuskannan kuvauksille ovat torppien tapaan harmonisesti maiseman osaksi sulautuvat rakennukset sekä ajan tuoma menneisyyteen viittaava patina. Edellä mainitut määreet ovat juuri niitä sisällöllisiä tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet kyseisten kuvien syntyyn. Tämä korostuu vielä useissa tapauksissa, joissa kuvauskohteet ovat anonyymejä.

Maisemakuvajulkaisuista jo *Finland framstäldt i teckningar* sisälsi maisemakuvauksia, joissa esiintyi tuulimyllyjä. Tosin näissä tapauksissa myllyt jäivät kokonaisuusien osatekijöiksi eivätkä ne nousseet vielä kuvaamisen pääkohteiksi.⁸²² *Finland framstäldt i teckningar* edustaa kuitenkin tuulimyllyjen kukoistuskautta Suomessa. Tuulimyllyjen rakentaminen ja käyttö saapui Ruotsista Lounais-Suomeen jo 1400-luvulla. Ne vakiinnuttivat paikkansa 1500-luvulla ja tekniikka saavutti huippunsa 1800-luvulla, jolloin tuulimyllyt levisivät länsirannikolta myös laajemmalle sisämaahan. 1900-luvun kuluessa tuulimyllyjen käyttö alkoi hiipua uuden tekniikan sekä kehittyneempien voimanlähteiden myötä ja ne poistuivat pikkuhiljaa käytöstä.⁸²³



(kuva 315) Sigrid Granfelt:
Ahvenanmaalta (1893)⁸²⁴



(kuva 316) Marie Jaedicke:
Kuusisirppinen tuulimylly luostarissa (1929)⁸²⁵

⁸²¹ On huomioitava, etteivät kaikki analyysiaineiston tuulimyllyjä, riihiä, aittoja, vajoja ja latoja esittävät kuvalliset esitykset määrity puhtaasti esteettisten pittoreskien representaatioiden joukkoon, vaan mukana on myös muutamia selvästi kansatieteellisesti painottuneita teoksia.

⁸²² *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisussa tuulimyllyjä esiintyy teoksissa: Artukainen, Naantali, Seili, Louhisaari, Viurila, Rauma, Kuopio, Lepaa, Rautalampi ja Tornio.

⁸²³ Wahlroos 1992, 7; Korhonen 1993, 22–24.

⁸²⁴ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 146.

⁸²⁵ *Finnland vom Helsingfjord zum Eismeer* 1929, kuvataulu 129.

Aineiston maisemakuvajulkaisuissa tuulimyllyä esitettiin ensimmäisen kerran itsenäisenä kuvauskohteena *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa. Kyseinen teos on Sigrid Granfeltin valokuvan pohjalta tekemä piirros nimeltä *Ahvenanmaalta* (kuva 315). Analyysiaineistossa aiheen kuvausta esiintyy 1920-, 1930-, 1950-, 1970- ja 1990-lukujen julkaisuissa. Tuulimyllyt edustavat kuvastossa ensinnäkin länsimaisen taiteen piirissä tunnettua pittoreskia kuvauskohdetta. Ne viittaavat etenkin 1600-luvun hollantilaiseen taiteeseen, jossa aihe oli suosittu esimerkiksi Jacob van Ruisdaelin tuotannossa.⁸²⁶ Tuulimyllyt muodostuivat vanhassa hollantilaisessa taiteessa kansakunnan tunnuksiksi. Ne olivat ennen kaikkea vaurauden symboleja, sillä tuulimyllyillä oli keskeinen rooli hollantilaisten maanvaltausprosessissa, jossa ne pumppasivat vettä pois alavilta mailta.⁸²⁷ Tuulimyllyt olivat tuttuja muuallakin Euroopassa ja aiheen kuvaaminen levisi laajalle, aikanaan myös suomalaiseen taiteeseen. Suomessa aihetta esiintyy muun muassa Ferdinand von Wrightin, Elin Danielsonin ja Victor Westerholmin tuotannossa.⁸²⁸ Näissä teoksissa tuulimyllyihin ei kohdistu kuitenkaan hollantilaisten esikuvien kaltaisia viittauksia kansakunnan voimasta ja vauraudesta. Suomalaisessa taiteessa aiheen esittämistä on ohjannut pitkälti tuulimyllyjen esteettiset ominaisuudet ja niiden mieltäminen länsimaiseen taiteentraditioon lukeutu-neiksi pittoreskeiksi kuvauskohteiksi. Tosin Ferdinand von Wrightin taiteessa aihe sai myös tietyn kansatieteellisen vivahteen.



(kuva 317) *Maisema Vesilahdelta* (1930)⁸²⁹

⁸²⁶ Ks. esim. Slive 1995, 195–199.

⁸²⁷ Andrews 1999, 87.

⁸²⁸ Aiheen kuvaamisen esimerkkiteoksina voidaan mainita muun muassa Ferdinand von Wrightin teokset *Vanha Haminalahti talvella* (1858) (kuva 396) sekä *Savolainen taloryhmä Haminalahden lähellä* (1882), Elin Danielsonin teokset *Tuulimyllyjä Ahvenanmaalla* ja *Ahvenanmaalainen tuulimylly* (molemmat 1880-luvun loppupuoli) sekä Victor Westerholmin teokset *Tuulimylly syysmaisemassa* (1886) ja *Myllymäki* (1893).

⁸²⁹ *Suomi kuvoina* 1930, 77.

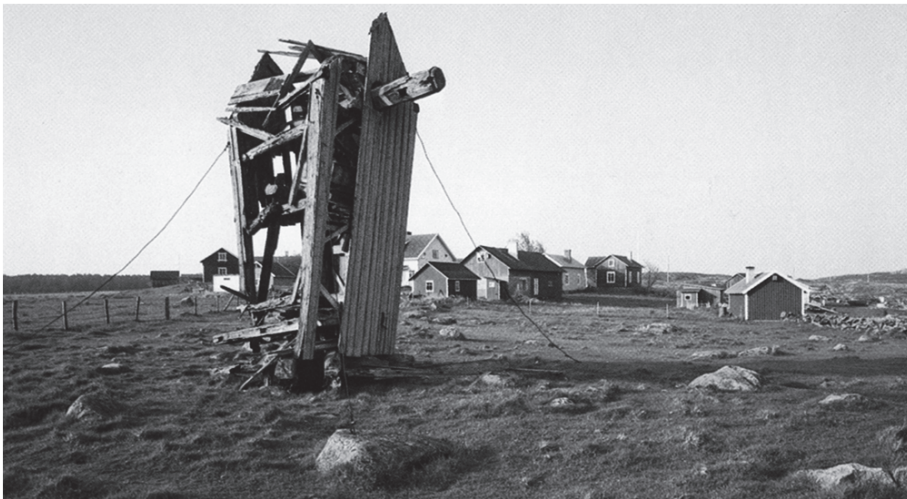
Maalaustaiteesta tuttu aiheen esteettinen painottaminen näkyy aineiston maisemakuvajulkaisujen sisältämissä tuulimyllyjen kuvauksissa. Ne viittaavat aiheensa kautta taiteen traditioon, mutta toimivat erityisesti kehittyneen maatalouden hylkääminä menneisyyden maaseutukulttuurin symboleina. Aiheen tämänkaltainen rooli voimistui sotien jälkeen vilkkaasti perustettujen ulkomuseoiden myötä. Näissä pääosin maaseutukulttuuria ja sen rakennusperinnettä esitelleissä museoissa tuulimylly nousi usein kokonaisuuden kohokohtaksi.⁸³⁰ Tämä ilmenee etenkin kuvateksteissä, joissa tuulimylly mainitaan johdonmukaisesti harvinaiseksi ja jo käytöstä poistuneeksi menneen maaseutukulttuurin tekniikaksi.⁸³¹



(kuva 318) K. Havas:
Ylihärmäläinen kylätie (1933)⁸³²



(kuva 319) Uno Markström:
Tuulimylly Ahvenanmaalla (1954)⁸³³



(kuva 320) Matti A. Pitkänen (1977)⁸³⁴

⁸³⁰ Korhonen 1989, 115–116.

⁸³¹ Ks. esim. *Meidän maa* 1954, 230; *Opus Finlandia* 1995, 82 & *Kaunis Suomi* 1996, 77.

⁸³² *Maakuntiemme kauneus* 1933.

⁸³³ *Meidän maa* 1954, 230.

⁸³⁴ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 43.



(kuva 321) Seppo Hilpo:
Tuulimylly (1995)⁸³⁵



(kuva 322) Anne Roston:
Tuulimylly (1996)⁸³⁶

Aineiston riihien, aittojen, vajojen ja latojen kuvalliset esitykset rinnastuvat muotonsa puolesta torppakuvauksiin. Näissä kuvissa rakennukset kiinnittyvät vahvasti maisemaan ja toimivat torppia tai maatarakennuksia selkeämmin vanhoina, anonyymeinä ja pittoreskeinä kuvallisina elementteinä.



(kuva 323) I. K. Inha: *Vanha saarni Lohjan Isosta saaresta* (1916/1925)⁸³⁷

⁸³⁵ *Opus Finlandia* 1995, 82.

⁸³⁶ *Kaunis Suomi* 1996, 77.

⁸³⁷ *Suomen maisemia* 1925/1988, 234.



(kuva 324) Marie Jaedicke: *Heinälato* (1929)⁸³⁸



(kuva 325) Torsten Rancken: *vanhaa ja...* (1954)⁸³⁹



(kuva 326) Matti Poutvaara: *Uusikaarlepyy* (1955)⁸⁴⁰



(kuva 327) Kurt Drost: *Karjalainen maisema* (1960)⁸⁴¹

Tuulimylly-teeman tavoin riihi, aitta, vaja ja lato -kuvien kuvatekstit painottavat pääosin menneisyyttä.⁸⁴² *Suomi värikuvina* -julkaisuun sisältyneen Kurt Drostin *Karjalainen maisema* -kuvan tekstissä alleviivataan aiheen pittoreskisuu-
ta:

Unohtunutta, uneksivaa maisemaa. Vanhoja aittoja, kivisiä peltoja. Rauhaa ja alakuloisuutta. Parhaimmillaan tällainen maisema on hiljaisina kesäöinä, jolloin salaperäisen valon hurma vallitsee. 'Ei mikään taidemaalarin sivellin voi aikaansaada sellaisen yön ihmeellistä vaikutusta, kun kaikki esineet näyttävät säteilevän valoa itseltään ja valonsäteet eivät näytä tulevan yhdestä kohdasta vaan samaan aikaan kaikista', kirjoitti Zachris Topelius, Suomen luonnon hurmioitunut ylistäjä. Karu ja kova maa on vaatinut sitkeätä työtä ennen kuin se on puhtaan leivän antanut. Mutta ne ovat myös laulun lyyrillisiä maita ja Karjalan heimo on ilomielistä, vilkasta kansaa, joka pystypäisenä on osannut kestää kohtalon kovatkin kohlut (sic).⁸⁴³

⁸³⁸ *Finnland vom Helsingfjord zum Eismeer* 1929, kuvataulu 71.

⁸³⁹ *Meidän maa* 1954, 44.

⁸⁴⁰ *Suomi* 1955, 203.

⁸⁴¹ *Suomi värikuvina* 1960, 35.

⁸⁴² Ks. myös *Meidän maa* 1954, 44–45; *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 290; *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 13 & *Opus Finlandia* 1995, 83.

⁸⁴³ *Suomi värikuvina* 1960, 53.



(kuva 328) Matti A. Pitkänen (1977)⁸⁴⁴



(kuva 329) Raimo Suikkari (1993)⁸⁴⁵



(kuva 330) Seppo Hilpo (1995)⁸⁴⁶



(kuva 331) Anne Roston (1996)⁸⁴⁷ (kuva 332)



Tapio Heikkilä:
Ilmajoki, Alajoki (2003)⁸⁴⁸

⁸⁴⁴ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 290.

⁸⁴⁵ *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 13.

⁸⁴⁶ *Opus Finlandia* 1995, 83.

⁸⁴⁷ *Kaunis Suomi* 1996, 71.

⁸⁴⁸ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 129.

3.3 Maaseudun kulttuurimaisema

Analyysissa maaseudun kulttuurimaisema -osio jakaantuu kahteen pääkategoriaan: laaja-alainen kulttuurimaisema ja rajattu kulttuurimaisema. Laaja-alaiset kulttuurimaisemat perustuvat korkealta avautuvaan laaja-alaiseen näkymään, jossa esiintyy maaseutuun ja sen kulttuuriin liittyviä merkkejä. Rajattu kulttuurimaisema on nimensä mukaisesti rajatumpi esitys maaseutukulttuurin merkkejä sisältävästä maisemasta. Siinä katsojapositio on laaja-alaista kulttuurimaisemaa matalammalla ja kuvattavat kohteet lähempänä. Kummatkin pääkategoriat voivat sisältää jo aikaisemmin käsiteltyjen osioiden elementtejä, kuten maaseudun ihmisiä, eläimiä, työtä ja rakennuskantaa, mutta ilman, että ne nousevat kuvausten pääkohteiksi. Laajojen ja rajattujen kulttuurimaisemien kohdalla kyse on siis yleisemmästä maiseman esittämisestä. Tästä huolimatta kummastakin pääkategoriasta löytyy tiettyjä muodon ja/tai sisällön analogioihin perustuvia toistuvia kuvallisen esittämisen teemoja.

Laaja-alaisen kulttuurimaiseman esittämisen voidaan nähdä pohjautuvan niin kutsuttuun topeliaaniseen maisemaideaaliin, joka on tässä yhteydessä jaettu kahteen eri tasoon. Jaottelu on ensisijaisesti instrumentaalinen, analyysiä helpottava toimenpide. Toisaalta tasot kuvaavat myös tämän tietyn maisemaideaalin eri variaatioita, joiden taustalla on nähtävissä Topeliuksen ajatteluun sisältynyt kansakunnan kehittyminen. Tasoista ensimmäinen perustuu topeliaanisen maisemaideaalin perusmuotoon, joka koostuu korkealle sijoittuvasta katsojapositioista ja metsien kehystämästä pienimuotoisesta maaseutukulttuurin vaikutuksen alaisesta alueesta. Usein näissä kuvauksissa esiintyy myös erilaisia vesistöelementtejä. Toisessa tasossa toistuvat ensimmäisen tason elementit, mutta suuremmassa ja kehittyneemmässä mittakaavassa. Topeliaanisen maisemaideaalin molemmat tasot esiintyvät analyysiaineistossa rinnakkain, joskin pienimuotoista maataloutta esittävä 1. taso vähenee ja 2. taso vastaavasti kasvaa tultaessa kohti nykypäivää.

3.3.1 Laaja-alainen kulttuurimaisema

Topeliaaninen maisemaideaali 1. taso

Laaja-alaisen korkealta avautuvan maiseman esteettisen kuvauksen sekä koko itsenäisen maisema-käsitteen alkulähteet palautuvat renessanssin aikakauden kirjallisuuden, kuvataiteen ja tieteen vuorovaikutuksen tuloksiin.⁸⁴⁹ Suomessa maiseman esteettinen kuvaus kehittyi 1600- ja 1700-luvuille ajoittuneiden sodankäyntiin liittyneiden tiedonkeruun menetelmien ja topografisen kartoittamisen seurauksena.⁸⁵⁰ Ensimmäisenä korkealta avautuvana suomalaisen järvimaiseman ja myös kulttuurimaiseman kuvallisena esityksenä on pidetty S. G.

⁸⁴⁹ Ks. esim. Burckhardt 1999, 209–216; Gombrich 1978, 107–121; Rossholm Lagerlöf 1990, 23–39; Cosgrove 1989, 254–276; Ervamaa 1972, 19.

⁸⁵⁰ Häyrynen 2011, 28–29.

Hermelinin Ruotsin kartastoon (1798–1799) sisältynyttä Carl Petter Hällströmin teosta Hauhon Vermasvuorelta (kuva 333).⁸⁵¹



(kuva 333) Carl Petter Hällström: *Utsigt ifrån Wermasuori åt sjöarne Jokijärovi och Ilmolanselkä* (1798–1799)⁸⁵²

Hällströmin teos kiinnittyy 1700-luvulla yleiseurooppalaisen maalaustaiteen rinnalla yleistyneeseen maisemakuvateosten niin kutsuttuun vues pittoresques -traditioon.⁸⁵³ Maunu Häyrynen ei kuitenkaan nimeä Hällströmin teokselle suoraa esikuvaa, eikä myöskään pidä sitä esikuvallisena myöhemmälle maisemataiteelle. Käännepäivä suomalaisen maiseman esteettisemmälle lähestymistavalle Häyrynen sitä vastoin nostaa keisari Aleksanteri I:n vuoden 1819 vierailun, jonka seurauksena maisemamaalari Carl von Kügelgen kiinnitettiin luomaan Suomesta maisemakuvasarja. Tässä Suomen länsi- ja eteläosien maisemia kuvanneessa *Vues pittoresques de la Finlande* -litografiasarjassa (1824) korostui korkealta avautuva panoraamamaisema hallinnan ideologisenä tunnuskuva.⁸⁵⁴ Vuosien 1845–1852 välisenä aikana julkaistussa *Finland framstäldt i teckningar* -teoksessa jatkui von Kügelgenin maisemasarjan ohella Pehr Adolf Kruskopfin *Finska vuer* (1837) ja ruotsalaisista G. H. Mellinin *Sverige framstäldt i teckningar* (1840) sekä vuosien 1817–1865 aikana valmistuneesta Ulrik Thersnerin *Fordna och närvarande Sverige* -teoksista tuttu korkealta avautuvan maiseman kuvaus.⁸⁵⁵

Taidehistorioitsija Ville Lukkarinen näkee *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen laajoissa panoraamamaisemissa korostuneen Hällströmin teoksesta sekä edellä minituista maisemakuvajulkaisuista tuttu ja esimerkiksi Claude Lorrainin (1600–1682) sekä Peter Paul Rubensin (1577–1640) tuotannoista periytyvä

⁸⁵¹ Lukkarinen 2004, 41–42; Häyrynen 2005, 39; Häyrynen 2011, 29.

⁸⁵² Kuva teoksesta *Tunne maisema* 2011, 30.

⁸⁵³ Ks. esim. Waenerberg 2004, 270.

⁸⁵⁴ Häyrynen 2005, 39–41; Häyrynen 2011, 31–33.

⁸⁵⁵ Hirn 1988, 60–63; Häyrynen 2005, 40–41.

pastoraalinäkymien perinne. Tälle maiseman kuvallisen esittämisen konventiolle oli tyypillistä tietynlainen jatkuvuus itse kuvatussa maastossa. Tällä Lukkari-
nen tarkoittaa sitä, että maisemateoksen katsojapisteestä on kuvitteellisesti
helppo siirtyä maiseman etualalta sen syvyyteen.⁸⁵⁶ Analyysiaineistossa muun
muassa P. A. Kruskopfin teos *Suurlahti*⁸⁵⁷ (kuva 334) toimii esimerkkinä tämän-
kaltaisesta maiseman kuvallisesta esittämisestä.



(kuva 334) P. A. Kruskopf: *Suurlahti* (1845–1852)⁸⁵⁸

”Helppokulkuisissa” pastoraalinäkymien perinteen mukaisissa maisemakuva-
uksissa havainnollistuu vanhemmille maisemakuvateoksille tyypillinen roman-
tiikasta kumpuava matkakertomusmuoto, jossa myös maisemien kuvalliset esi-
tykset laadittiin pääosin kulkureittien varsilta.⁸⁵⁹ Tämänkaltaisten kuvausten
lisäksi *Finland framstäldt i teckningar* sisälsi kaksi vanhemmasta traditiosta poik-
keavaa korkealta avautuvan laaja-alaisen maiseman kuvausta, jotka ennakoivat
uutta tapaa kuvata ja käsittää suomalainen maisema.

Magnus von Wrightin *Näköala Kauniaisista* (kuva 335) ja tuntemattoman
taiteilijan teos *Koivulanlahti* (kuva 336) edustivat 1800-luvun puolivälin Suomes-
sa uutta tapaa esittää korkealta avautuva laaja-alainen maisema. Uutta näissä
teoksissa oli maiseman etualan ja taka-alan väliin sijoitettu katkos, joka esti ai-
kaisemmalle traditiolle tyypillisen kuvitteellisen etenemismahdollisuuden mai-
seman etualalta sen syvyyteen. Katkos rakennettiin sijoittamalla katsojapiste
korkealle jyrkänten reunalle. Tämä sai aikaan yllättävän efektin, joka muutti
maiseman luonnetta lempeästä pastoraalista vaarallisemmaksi sekä ikään kuin
pysäytti kulkijan katsomaan ja pohtimaan maiseman olemusta.⁸⁶⁰ Edellä mainit-

⁸⁵⁶ Lukkarinen 2004, 44–45.

⁸⁵⁷ Topelius 1845–1852/1981, 140–141.

⁸⁵⁸ Topelius 1845–1852/1981, 140–141. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 129.

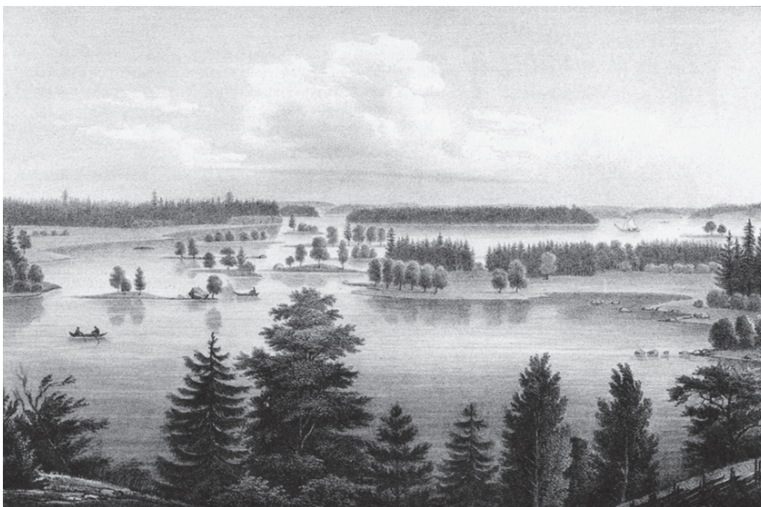
⁸⁵⁹ Ks. esim. Lukkarinen 2004, 43; Häyrynen 2005; Häyrynen 2011.

⁸⁶⁰ Lukkarinen 2004, 43–47.

tu toteutuu erityisen vahvasti Magnus von Wrightin teoksessa (kuva 335), jossa mäenharjalle sijoitettu penkki muuttaa kulkijan katselijaksi ja alleviivaa paikan näköalamaisuutta.



(kuva 335) Magnus von Wright: *Näköala Kauniaisista* (1845–1852)⁸⁶¹



(kuva 336) Tekijä tuntematon: *Koivulanlahti* (1845–1852)⁸⁶²

Uusi korkealta avautuvan laaja-alaisen maiseman ja nimenomaan järvimaiseman kuvallinen esittäminen manifestoitui kuitenkin vasta *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen viimeisen vihkon julkaisun jälkeen valmistuneessa Ferdinand von Wrightin maalauksessa *Näköala Haminalahdelta* (1853) (kuva 337).

⁸⁶¹ Topelius 1845–1852/1981, 72–73. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 65.

⁸⁶² Topelius 1845–1852/1981, 76–77. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 69.



(kuva 337) Ferdinand von Wright: *Näköala Haminalahdelta* (1853)⁸⁶³

Näköala Haminalahdelta asettuu selkeästi vanhan ja uuden korkealta nähdyn maiseman kuvastradition rajapinnalle. Teoksen etuala täytehahmomaisine lampaineen viittaa sievistelevään uusklassismin suosimaan aiheen esittämiseen sekä yleisemmällä tasolla pastoraalin perinteeseen. Maalauksen iltaruskoa kuvastava värimaailma sekä sen rauhaisan tyyni tunnelma viittaavat niin ikään vanhahtavaan idealistiseen lähestymistapaan. Teoksen etu- ja taka-alan jyrkkä erottaminen sitä vastoin edustaa uudenlaista suomalaisen maiseman esittämistä. Jukka Ervamaan mukaan *Näköala Haminalahdelta* -teos on etualan korostettua jyrkkyyttä lukuun ottamatta topografisesti tarkka esitys Kuopion kupeessa sijaitsevalta Haminavuorelta Salonsaaren suuntaan avautuvasta näkymästä. Juuri tässä, etualan jyrkkyytsvaikutelman korostamisessa, Ervamaa näkee taiteilijan intentionaalisen pyrkimyksen uudenvälisen kuvatyypin luomiseen.⁸⁶⁴

Näköala Haminalahdelta -teosta on pidetty yleisesti kulminaatiopisteenä korkealta avautuvan järvimaiseman muodostumisessa suomalaiseksi kansallismaisemaksi. Teos edesauttoi korkealla sijainneiden näköalapaikkojen kuten Puijon, Kolin, Aulangon, Nilsiään Pisavuoren, Kangasalan Haralanharjun, Sortavalan Riuttavuoren, Kaukolanharjun, Aavasaksan ja Vuokatin valjastamisessa yhä tiukemmin kansallisen identiteetin rakennustyöhön.⁸⁶⁵ *Näköala Haminalahdelta* -teoksen avaama korkealta nähdyn järvimaiseman kuvatyypin jalostui sittemmin monissa suomalaisen 1800-luvun lopun maisemataiteen ikonisoituneissa klassikkoteoksissa kuten Eero Järnefeltin Koli-maisemissa, Albert Edelfeltin Kaukolanharjua kuvaavassa teoksessa sekä Akseli Gallen-Kallelan *Palokärki* ja Pekka Halosen *Erämaa* -teoksissa.

⁸⁶³ Kuva teoksesta *Kuvien Suomi* 1992, 6.

⁸⁶⁴ Ervamaa 1972, 20–21, 25.

⁸⁶⁵ Ks. esim. Ervamaa 1971; Ervamaa 1972; Lukkarinen 2004; Häyrynen 2005.

Erotuksiksi Ferdinand von Wrightin ja nuoremman taiteilijakaartin maisemien välillä muodostuivat tyyllisten seikkojen lisäksi von Wrightin teoksen määrittymisen kulttuurimaisemaksi. 1800-luvun loppupuolen taiteilijoiden teoksissa katseet olivat suuntautuneet karelianismin hengessä kulttuurin ulkopuoliseen erämaahan tai siksi rajauksen avulla tulkittavaan maisemaan. Seli-tysmalleja näihin kulttuuri ja luonto -asetelman painotusten muutoksiin on haettu voimistuneen metsäteollisuuden ja maatalouden kehityksen vaikutuksista maisemaan sekä osittain niiden seurauksena syntyneen uudenlaisen ympäristötietoisuuden viriämisestä.⁸⁶⁶ Syynä muutokseen on voinut olla yksinkertaisesti myös se Lars Petterssonin esittämä seikka, että 1800-luvun lopun taiteilijat eivät enää löytäneet muuttuneesta kulttuurimaisemasta ehjiä ja kauniita kokonaisuuksia teostensa kohteiksi. Näin ollen heille oli helpompaa löytää puhtaita luonnonmaisemia tai tarkentaa näkökulma kansan sekä yksittäisten talojen ja rakennusten kuvauksiin.⁸⁶⁷

Tässä tutkimuksessa *Näköala Haminalahdelta* -teoksen kiinnostavuus perustuu ennen kaikkea sen sisältämiin pastoraaleihin elementteihin ja laaja-alaisen kulttuurimaiseman kuvaukseen. Näillä tekijöillä oli myös suuri sisällöllinen merkitys Topeliukselle, joka koki teoksen vastaavan hänen ihannekäsitystään suomalaisesta maisemasta. *Näköala Haminalahdelta* oli ensi kertaa laajemman yleisön tarkasteltavana vuonna 1854 Taideyhdistyksen näyttelyssä ja se sai heti osakseen suurta ihailua. Arvosteluissa maalausta pidettiin käänteentekeväenä suomalaisen maisemamaalauksen historiassa, ja Topelius julisti sen olevan yhtä kuin Suomi.⁸⁶⁸ Topelius keskittyi kritiikissään niin voimakkaasti teoksen sisällöllisiin tekijöihin, ettei huomionnut lainkaan, ja ajalleen ominaisesti, teoksen formalistisia ominaisuuksia. Tämän pohjalta Jukka Ervamaa näkee *Näköala Haminalahdelta* -maalauksen ”keskeisenä avainteosena selvitellessä kansallisen heräämisen ajan ideologian ja taiteellisen käytännön välisiä suhteita”.⁸⁶⁹

Näköala Haminalahdelta -teoksessa kietoutuivat synteetisimaisesti yhteen Topeliuksen ajattelussa keskeisessä asemassa olleet romantiikka, luterilainen usko ja nationalismi.⁸⁷⁰ Sisällöllisesti romantiikasta kumpuava maiseman käyttö kansallisen identiteetin rakennusprojektin pohjana toimi Topeliukselle lähtökohtana, jonka avulla hän pyrki kansan ja luonnon yhdistämiseen.⁸⁷¹ Maalauksen muodossa romantiikka näkyy erityisesti laajalle levittäytyvänä luonnonmaisemana, joka reunustaa teoksen keskialueelle kuvattua torppaa ja sen tiluksia. Luterilainen usko ilmenee puolestaan teoksen korkealle sijoitetusta ”jumalallisesta” näkökulmasta sekä Topeliuksen korostamasta Jumalan puutarhuri -ajattelusta.⁸⁷² *Näköala Haminalahdelta* -teoksen keskialalle sijoitettu talonpoika viljelyksineen sekä torpasta kohoavine savuineen kuvaa tätä Jumalan puutar-

⁸⁶⁶ Lukkarinen 2004, 48–62.

⁸⁶⁷ Pettersson 1964, 33.

⁸⁶⁸ Ervamaa 1972, 19–25; Tiitta 1994, 307–308; Lukkarinen 2004, 48.

⁸⁶⁹ Ervamaa 1972, 25.

⁸⁷⁰ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁸⁷¹ Lassila 2000, 71–74.

⁸⁷² Suutala 2004, 244–246; Lassila 2000, 71–78.

huria, joka kehittää maata ja samalla myös kansakuntaa harmonisessa suhteessa ympäröivän luonnon kanssa. Tätä kautta Topeliuksen ajama nationalistinen kansakunnan kasvuun suuntautunut kehitysoptimismi yhdistyi luterilaiseen uskoon ja romantiikkaan. Myös teoksessa esiintyvä järvi on liitettävissä Topeliuksen kehitysajatteluun, sillä hän näki vesistöt kulkureitteinä, jotka mahdollistivat tavaroiden sekä erilaisten hyödykkeiden kuljettamisen Sisä-Suomesta kanavien kautta aina Euroopan suuriin kaupunkeihin saakka.⁸⁷³

Vesistöt toimivat taloudellisen hyvinvoinnin lähteinä myös pienemmässä mittakaavassa. Ville Lukkarinen on kiinnittänyt *Näköala Haminalahdelta* -teoksen tulkinnassa huomion sen taka-alalla näkyvään purjeveneeseen. Koska teoksessa on kyse topografisesti tarkasta ympäristön kuvauksesta, Lukkarinen arvelee laivan kulkevan Kuopio-Maaninka -välistä reittiä ja ikään kuin muistuttavan katsojaa agraarin ja urbaanin välisestä vuorovaikutussuhteesta. Tämä huomio avaa keskialueelle sijoitetun talonpojan eristyneisyyttä ja liittää hänet sekä hänen tuottamansa maataloushyödykkeet osaksi soutuatkan päässä sijaitsevan Kuopion kaupungin tarjoamia laajempia markkinoita. Etu-, keski- ja taka-alan elementtien pohjalta Lukkarinen näkee *Näköala Haminalahdelta* -teoksessa kolme sisäkkäistä kehää, jotka ovat huoleton paimenidylli, työteliäs maanviljelys ja toimelias urbaani vaihdantatalous. Tämän pohjalta teoksessa ei ole kyse ainoastaan idyllisestä pastoraalimaisemasta, vaan maataloustuotannollisesta kokonaisuudesta, jossa kehät seuraavat toisiaan ja muodostavat tilallisen ohella myös ajallisen, tosin sanoen kehitystä kuvaavan jatkumon.⁸⁷⁴ Edellä esitetyt huomiot ja tulkinnat Ferdinand von Wrightin *Näköala Haminalahdelta* -teoksesta sekä niiden yhdistäminen Topeliuksen ajatteluun luovat perustan korkealta avautuvan laaja-alaisen kulttuurimaiseman kuvalliselle esittämiselle, josta tässä yhteydessä käytetään nimitystä topeliaaninen maisemaideaali.

Analyysiaineistoon sisältyvät topeliaanisen maisemaideaalin 1. tason kuvalliset esitykset pohjautuvat *Näköala Haminalahdelta* -teokseen, joka toimii teeman itseoiikutettuna kantakuvana. Suurin osa tähän yhteyteen valikoiduista kuvateeman esimerkeistä jakaa kantakuvalla ominaisen korkealta avautuvan laaja-alaisen maiseman esittämisen, johon sisältyy vesistöjen ohella merkkejä luonnonmaiseman reunustamasta pienimuotoisesta maataloudesta. Vaikka muutamasta esimerkkikuvasta puuttuu vesistöelementti, olen katsonut niihin sisältyneiden muiden teemalle tyypillisten elementtien riittävän määrittelemään ne topeliaanisen maisemaideaalin 1. tason edustajiksi. Yleisesti ottaen topeliaanisen maisemaideaalin mukaisen kulttuurimaiseman esittäminen maalaustaiteessa väheni 1800-luvun loppua kohden ja korvautui korkealta avautuvien erämaamaisemien kuvauksella. Korkealta avautuvien laaja-alaisen kulttuurimaisemien kuvallinen esittäminen jatkui kuitenkin 1900- ja 2000-lukujen puolella erityisesti populaareissa maisemakuvajulkaisuissa.

⁸⁷³ Saarela 1986, 210–211.

⁸⁷⁴ Lukkarinen 2004, 48–50.



(kuva 338) Berndt Lindholm: *Kuvaus Laatokan järvestä* (1873)⁸⁷⁵

Aineistossa *Finland framställdt i teckningar* -teoksen esitopeliaanisten maisemaideaalien jälkeen (kuvat 335 ja 336) seuraava aiheen kuvallinen esitys sijoittuu *En resa i Finland* -julkaisuun (1872). Sen sisältämä Berndt Lindholmin teos *Kuvaus Laatokan järvestä*⁸⁷⁶ (kuva 338) määrittyy kulttuurimaisemaksi etualalle sijoitettujen lampaiden ja paimenten sekä oikeassa reunassa kuvattujen peltoalueiden johdosta. Etualan muodostama jyrkkä katkos ja sille sijoitetut lampaat sekä keskiosan luonnonmaiseman reunustamat viljelyalueet yhdessä taka-alan vesistöelementin kanssa yhdistävät Lindholmin teoksen teeman kantakuvan muotokieleen, vaikka tässä tapauksessa kyse onkin Laatokan maisemasta Sisä-Suomen järvimaiseman sijaan.

Vuonna 1896 julkaistun *Finland i bilder* -teoksen sisältämä I. K. Inhan valokuva *Näköala Riuttavuorelta Laatokalle* jatkaa Lindholmin teoksen esittämän saman paikan ja samalla myös teeman kantakuvan kaltaisen topeliaanisen maisemaideaalin kuvausta. Inhan kuvassa Lindholmin teoksen lampaat ovat kadonneet ja paimenet vaihtuneet maisemaa ihaileviksi ylioppilaiksi, mutta muuten maisema näyttää lähes muuttumattomalta. Teos vahvistaa Inhasta luotua käsitystä taiteilijana, joka välitti monia 1800-luvun puolivälin jälkeen Suomen taiteessa vaikuttaneita tyyliä valokuvan kielelle ja edelleen uusille kuvaajapolville.⁸⁷⁷

Inhan teoksessa Sortavalan Riuttavuorelta avautuva näkymä edustaa niitä 1800-luvun loppupuolen aikana kanonisoituneita näköalapaikkoja, joiden löytämisessä ja arvostamisessa maisemataiteella oli suuri rooli. Inhan kuvan yhteydessä oleva teksti kuvaa myös Riuttavuoren näköalamaisuutta:

Ne näkyalat, joita Laatokan pohjoiset rannikot tarjoavat, viehättävät etupäässä suurinmoisilla perspektiiveillään. Meri – Laatokkaa kutsuvat rannikkolaiset mereksi, vaikka se makean vetensä vuoksi oikeastaan on järvi – tunkeutuu syvine lahtineen

⁸⁷⁵ Topelius 1873/1984, 145-147.

⁸⁷⁶ Topelius 1873/1984, 145.

⁸⁷⁷ Ks. esim. Kajander 1981.

niitten korkeitten vuorten keskelle, joita rannikolla seisoo kukkula kukkulan viere-
sä, ja lahden pohjassa olevilta vuorilta on tavallisesti saarien ja vaarain lomitse näky-
ala aavalle ulapalle saakka, joka etäimpänä rajoittaa maiseman. Yksi näistä monista
näkyaloista on tähän kuvattu. Se on otettu Riuttavuorelta, joka on puolen peninkul-
man päässä Sortavalan kaupungista.⁸⁷⁸



(kuva 339) I. K. Inha: *Näköala Riuttavuorelta Laatokalle* (1896)⁸⁷⁹



(kuva 340) I. K. Inha: *Kellosalmi* (1913/1925)⁸⁸⁰

⁸⁷⁸ *Finland i bilder* 1896.

⁸⁷⁹ *Finland i bilder* 1896, kuva nro. 137.

⁸⁸⁰ *Suomen maisemia* 1925/1988, 331.



(kuva 341) *Maisema Laatokan luoteisrannikolta* (1927)⁸⁸¹



(kuva 342) *Aho & Soldan* (1939)⁸⁸²



(kuva 343) *Aarne Pietinen Oy* (1949)⁸⁸³

⁸⁸¹ *Kuvia Suomesta* 1927, 127.

⁸⁸² *Kuva-Suomi* 1939, 10.

⁸⁸³ *Maamme Suomi* 1949, 13.

Korkealla sijaitsevien näköalapaikkojen rinnalle tulivat 1900-luvun alkupuolisella lentokoneista otetut ilmakuvat⁸⁸⁴, joissa topeliaaniseen maisemaideaaliin kuulunut katsojaposition ja maiseman keskialueen välinen katkos kasvoi entistä dramaattisemmaksi. Ilmakuvaus hävitti kantakuvasta tutun maiseman etualan, mutta toisaalta kasvatti entisestään Topeliuksen ajatteluun sisältynyttä ”jumalallista” näkökulmaa. Aarne Pietisen (kuva 343), Veljekset Karhumäki Oy:n (kuva 345) ja Hannu Vallaksen (kuva 354) kuvat toimivat esimerkkeinä tästä maiseman katsomispisteen korottamisesta.



(kuva 344) Matti Poutvaara (1951)⁸⁸⁵



(kuva 345) Veljekset Karhumäki Oy: *Kuloveden kumpareille* (1954)⁸⁸⁶



(kuva 346) Matti Poutvaara: *Suodenniemi Miekkajärvi* (1955)⁸⁸⁷

⁸⁸⁴ Ks. esim. Heikkilä 2007, 74–75.

⁸⁸⁵ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 13.

⁸⁸⁶ *Meidän maa* 1954, 27.

⁸⁸⁷ *Suomi* 1955, 96.



(kuva 347) Pietinen: *Sääminki* (1961)⁸⁸⁸

Kanonisoiduilta näköalapaikoilta avautuu usein ainakin johonkin ilmansuuntaan näkymä, joka sisältää agraarisia elementtejä ja on näin ollen nimettävissä topeliaanisen maisemaideaalin edustajaksi. Tyypiesimerkkeinä tästä toimivat analyysiaineiston sisältämät Hämeenlinnassa sijaitsevalta Aulangonvuorelta Lusikkaniemeen päin kuvatut näkymät (kuvat 348 ja 349) sekä Ylitorniossa sijaitsevalta Aavasaksalta avautuvat vastaavanlaiset näköalat (kuvat 352 ja 353).



(kuva 348) Kurt Drost:
Hämäläistä maisemaa (1960)⁸⁹⁰

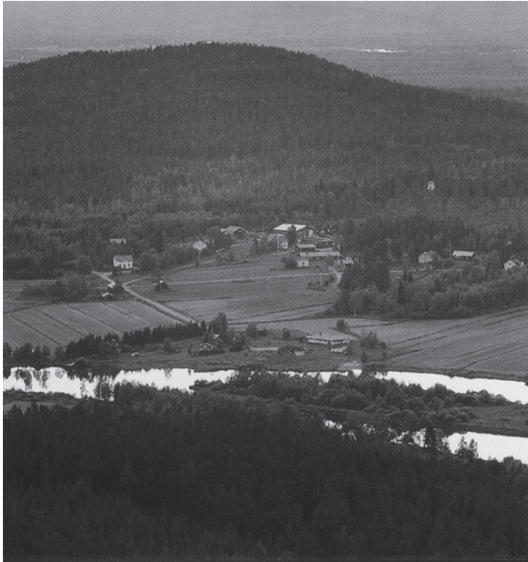


(kuva 349) Seppo Hilpo (1995)⁸⁸⁹

⁸⁸⁸ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 78.

⁸⁸⁹ *Opus Finlandia* 1995, 90.

⁸⁹⁰ *Suomi värikuvina* 1960, 27.

(kuva 350) Matti A. Pitkänen (1978)⁸⁹¹(kuva 351) Matti A. Pitkänen (1978)⁸⁹²(kuva 352) Tapio Heikkilä: *Aavasaksa* (2003)⁸⁹³

Analyysiaineisto osoittaa, että topeliaanisen maisemaideaalin 1. tason mukainen maisemakuvatyyppe on säilynyt kehittyneempää maataloutta esittävän topeliaanisen maisemaideaalin 2. tason rinnalla kansallisessa maisemakuvastossa aina 1800-luvun puolivälistä 2000-luvulle saakka. Kuvateemojen esiintyminen suomalaisissa maisemakuvajulkaisuissa ei ole kuitenkaan ollut stabiilia, vaan suhteutunut maaseutukulttuurin kehitykseen. Analyysiaineiston perusteella näyttää siltä, että 1970-luvun lopun jälkeen pienimuotoista yhtenäisen luonnonmaiseman reunustamaa laaja-alaista kulttuurimaisemaa ei ole enää löytynyt

⁸⁹¹ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 339.

⁸⁹² *Suomalainen maisema* 1978, 86.

⁸⁹³ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 34.

(Aulankoa lukuun ottamatta) riittävästi eteläisestä Suomesta ja kuvateeman säilyttäminen on pakottanut kuvaajia suuntaamaan katseensa Pohjois-Suomen harvemmin asutuille alueille. Tästä havainnollisina esimerkkeinä toimivat Aavasaksa esittävät kuvat 352 ja 353 sekä Hannu Vallaksen Muonioon paikantuva teos (kuva 354).



(kuva 353) Pekka Luukkola: *Aavasaksa* (2006)⁸⁹⁴



(kuva 354) Hannu Vallas: *Pallastunturit Toras-Sieppi, Muonio 7/1997* (2007)⁸⁹⁵

⁸⁹⁴ *Matka Suomeen* 2006, 49.

⁸⁹⁵ *Suomi ilmasta* 2007, 58.

Topeliaaninen maisemaideaali 2. taso

Korkealta avautuvan laaja-alaisen kulttuurimaiseman kuvallisessa esittämisessä topeliaanisen maisemaideaalin 1. tasoa seuraa sen 2. taso. Topeliaanisen maisemaideaalin 2. taso jakaa 1. tason kanssa samankaltaisen korkealla sijaitsevan ”jumalallisen” katsojaposition sekä luonnonmaiseman ympäröimän kulttuurimaiseman esittämisen. Valtaosaan teeman kuvista sisältyy myös vesistöelementti. Erotuksena tasojen välillä on 2. tason esittämä laajentunut maatalous. Nämä topeliaanisen maisemaideaalin 2. tason kuvalliset esitykset ikään kuin tekevät näkyviksi Topeliuksen ajattelussa keskeisessä asemassa olleen maan laajentuvan hyödyntämisen sekä siitä seuranneen kansakunnan kehityksen.⁸⁹⁶



(kuva 355) Hjalmar Munsterhjelm: *Yksi Roineen lahtema (Kangasala)* (1873)⁸⁹⁷

Analyysiaineistossa korkealta nähdyn laaja-alaisen kulttuurimaiseman kuvauksessa esitetty maatalouden ja suomalaisen yhteiskunnan kehitys alkaa näkyä jo *En resa i Finland* -julkaisun sisältämässä Hjalmar Munsterhjelmien teoksessa *Yksi Roineen lahtema (Kangasala)*⁸⁹⁸ (kuva 355). Munsterhjelmien teoksen 1870-luvulle ajoittuvassa kulttuurimaiseman kuvauksessa havainnollistuu suomalaisen maatalouden kehitys. 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa suomalaisessa maataloudessa siirryttiin niin kutsutusta perinteisestä maataloudesta uuteen aikakauden. 1860-luvun ankarat nälkävuodet nopeuttivat jo alkuun päässyttä yleistä suomalaisen yhteiskunnan rakennemuutosta, jonka ytimessä oli siirtyminen

⁸⁹⁶ Vrt. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁸⁹⁷ Topelius 1873/1984, 115.

⁸⁹⁸ Topelius 1873/1984, 115.

omavaraistaloudesta vaihtotalouteen.⁸⁹⁹ Maataloudessa uudistuksen keskeisinä tekijöinä toimivat painopisteen muutos perinteisestä leipäviljan viljelystä karjatalouden ja rehuviljelyn harjoittamiseen. Tämä johti peltoalan huomattavaan lisääntymiseen, jota muun muassa maatalouden koneellistuminen⁹⁰⁰ sekä vuoroviljelytekniikoiden ja lannoituksen yhä tehokkaampi omaksuminen kehittivät entisestään.⁹⁰¹

Munsterhjelmin teoksessa maatalouden konkreettinen kehittyminen näkyy keskialalla kuvattuna laaja-alaisena heinäviljelynä, joka levisi suomalaiseen maaseutukulttuuriin lisääntyneen rehun tarpeen myötä. Seipäillä kuivatettua heinää korjaava talonpoika asettuu von Wrightin *Näköala Haminalahdelta* -teoksen tapaan luonnonmaiseman ympäröimän agraarisen saarekkeen toimijaksi, mutta uudenaikaisena ja kehittyneenä. Talonpoikaan ja maatalouteen viittaavien merkkien ohella Lindholmin teoksen korkealla sijaitseva katsojapositio sekä vesistöelementti että sillä seilaava purjevene rinnastuvat topeliaanisen maisemaideaalin kantakuvasta tuttuun maisemakuvatyyppiin. *Yksi Roineen lahtema (Kangasala)* -teoksessa esitetty kehittyneempi maatalous sekä sen takalalla ilmoille kohoavat savupatsaat muovaavat teoksen esittämästä kulttuuri-maisemasta kuitenkin edeltäjänsä dynaamisemman kokonaisuuden. Nämä tekijät perustelevat myös sen, että kyseistä teosta voidaan pitää lähtökohtana topeliaanisen maisemaideaalin 2. tasolle.

En resa i Finland -julkaisussa Munsterhjelmin teoksen yhteyteen liitettyssä tekstissä Topelius ylistää seudun kauneutta ja kirjoittaa alueen vesistöalueista sekä niihin liittyvistä historiallisista anekdooteista.⁹⁰² Kangasalan seutujen järvimaiseman kauneuden ihailuun Topelius liittyi olennaisesti jo vuonna 1853 julkaistun ja laajalti tunnetun *Kesäpäivä Kangasalla* -runonsa myötä. On ilmeistä, että juuri Topeliuksen runo on vaikuttanut siihen, että suomalaisissa maisemakuvajulkaisuissa nimenomaan Kangasalaa on kuvattu paljon. Yleisellä tasolla niin *Kesäpäivä Kangasalla* -runossa kuin *En resa i Finland* -julkaisun tekstissä ilmenevä sisämaan järvien korostaminen on johdettavissa jo topeliaanisen maisemaideaalin 1. tason käsittelyssä esitettyyn Topeliuksen kehitysajatteluun, jossa vesistöt toimivat keskeisenä elementtinä Sisä-Suomen liittämässä muuhun maailmaan.

Analyysiaineiston sisältämissä topeliaanisen maisemaideaalin 2. tason kuvallisissa esityksissä toistuvat kanonisoiduilta näköalapaikoilta kuten muun muassa Kolilta (kuva 357), Kangasalan Haralanharjulta (kuvat 364 ja 369) ja Vuokatilta (kuva 373) kuvatut näkymät. Näiden lisäksi kuvateema sisältää useita ilmakuvausten keinoin toteutettuja laajojen viljelyalueiden kuvauksia sekä peltoalueiden ja asutuskeskusten rajapintoja esittäviä näkymiä. Nämä ilmaisevat konkreettisesti suomalaisessa maaseutukulttuurissa tapahtuneen kehityksen vertailtaessa niitä topeliaanisen maisemaideaalin 1. tason vastaaviin esityksiin.

⁸⁹⁹ Vihola 2004a, 157.

⁹⁰⁰ Tässä vaiheessa maatalouden koneellistuminen oli vielä hevosvetoista.

⁹⁰¹ Östman 2004, 19–54.

⁹⁰² Topelius 1873/1984, 116.



(kuva 356) I. K. Inha: *Kajana* (1896)⁹⁰³

I. K. Inhan *Kajana* -teos (kuva 356) on mielletävissä agraarin ja urbaanin välisen rajapinnan kuvaukseksi. Siinä topeliaanisen maisemaidealin mukaisesti esitetty kulttuurimaisema edustaa kantakuvaa kehittyneempää muotoa, jonka myötä se sijoittuu topeliaanisen maisemaidealin 2. tasolle. Kuvan yhteyteen liitetty teksti huomioi maiseman agraarisuuden sekä siinä myös tulevaisuudessa tapahtuvan muutoksen:

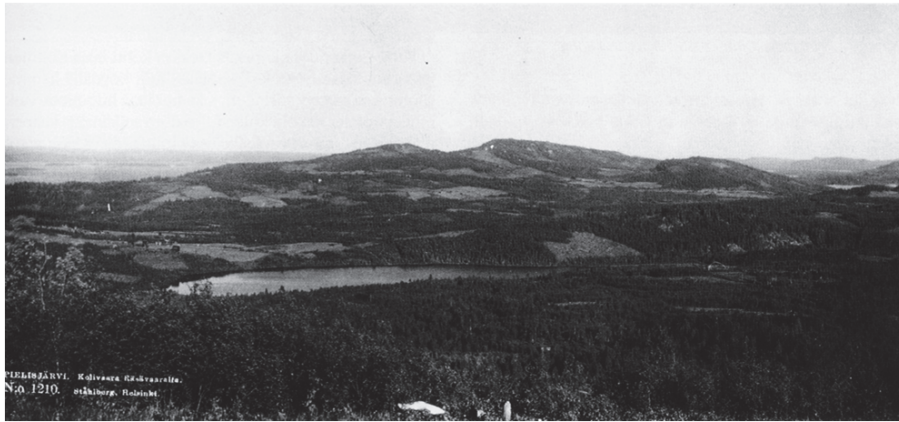
Kajana, jonka Pietari Brahe perusti v. 1651 Kajaanin linnan viereen, ei ole jaksanut kovin suureksi varttua. Siinä on nykyään noin 1200 asukasta, jotka, toisin kuin maamme muissa kaupungeissa, pääasiallisesti elävät maanviljelyksestä. Kajaani on idyllinen pikku kaupunki. Pohjanmaalta tultaissa on se puistoineen ja ystävällisen rahvaansa kera kuin etelän ensimmäinen lämmin kädenlyönti. Idyllisyyttä eivät vähennä lehmänkellot, jotka aamuin illoin kalkuttelevat sen kaduilla. Hauskana, rauhallisena on Kajaani tähän saakka saanut uinailla molempain koskiensa kohinassa. Mutta sen ehkä pianakin herättää kiireeseen todellisuuteen suuret paperitehtaat, joita rautatien valmistuttua Ämmä ja Koivukoski saavat ruveta käyttämään.⁹⁰⁴

Niin ikään Inhan tuotantoon lukeutuva Kolin kuvaus (kuva 357) sijoittuu siinä näkyvien laajojen kaskiviljeltyjen alueiden johdosta topeliaanisen maisemaidealin toiselle tasolle. Teos havainnollistaa oivasti sen, miten kuvaajan luoma näkökulma ja rajausta muuttavat käsityksiä maisemasta. Erityisesti Eero Järnefeltin teoksissa Koilta avautuneet näkymät ovat määrittyneet pääsääntöisesti kulttuurin merkeistä vapaaksi ja ajattomaksi erämaamaisemaksi. Todellisuudessa Kolivaaran alue kuului maaseutukulttuurin piiriin ja oli 1800-luvun lopulla vielä laajalti kaskeamisen merkitsemä.⁹⁰⁵ Tämän puolen Kolistä esittää myös Inhan teos, joka ei ole otettu Koilta vaan itse Koli-tunturista.

⁹⁰³ *Finland i bilder* 1896, kuva nro. 182.

⁹⁰⁴ *Finland i bilder* 1896.

⁹⁰⁵ Ks. esim. Waenerberg 2004.



(kuva 357) I. K. Inha: *Kolivaarat Räsävaaralta nähtynä* (1893/1925)



(kuva 358) *Santavuori Ilmajoella* (1927)⁹⁰⁶

⁹⁰⁶ *Kuvia Suomesta* 1927, 140.



(kuva 359) Lentokoneesta otettu kuva Turun läheltä (1927)⁹⁰⁷



(kuva 360) Marie Jaedicke: Rovaniemi ja Kemijoki. Yleiskuva (1929)⁹⁰⁸



(kuva 361) Näköala Syrjän harjulta (1930)⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ *Kuvia Suomesta 1927*, 75.

⁹⁰⁸ *Finnland vom Helsingifjord zum Eismeer 1929*, kuvataulu 92.

⁹⁰⁹ *Suomi kuvina 1930*, 163.



(kuva 362) R. Dunkers: *Näköala Ukonselältä* (1933)⁹¹⁰



(kuva 363) *Suomi kuvina* (1946)⁹¹¹



(kuva 364) *Haralanharju* (1947)⁹¹²



(kuva 365) *Sulva* (1947)⁹¹³



(kuva 366) Matti Poutvaara (1951)⁹¹⁴

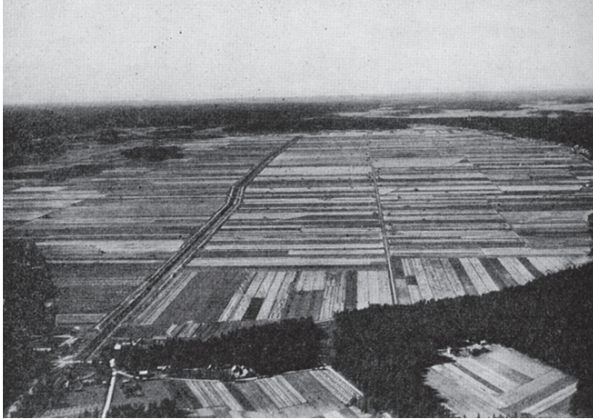
⁹¹⁰ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

⁹¹¹ *Suomi kuvina* 1946.

⁹¹² *Suomalaisia maisemia* 1947, 58.

⁹¹³ *Suomalaisia maisemia* 1947, 127.

⁹¹⁴ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 29.



(kuva 367) Matti Poutvaara: *Nakkilan Leistilänjärvi* (1954)⁹¹⁵



(kuva 368) Veljekset Karhumäki Oy: *Luonto ja ihminen sovinnossa* (1954)⁹¹⁶



(kuva 369) Matti Poutvaara: *Kangasala (Häme)* (1955)⁹¹⁷

⁹¹⁵ *Meidän maa* 1954, 276.

⁹¹⁶ *Meidän maa* 1954, 42.

⁹¹⁷ *Suomi* 1955, 114.



(kuva 370) Veljekset Karhumäki Oy:
Liminka (1961)⁹¹⁸



(kuva 371) Matti A. Pitkänen (osa kuvasta)
(1977)⁹¹⁹



(kuva 372) Matti A. Pitkänen (1977)⁹²⁰



(kuva 373) Matti A. Pitkänen: *Vuokatti* (1978)⁹²¹



(kuva 374) Hannu Vallas: *Eteläinen viljelymaa, Elimäki 8/1995* (2007)⁹²²

⁹¹⁸ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 19.

⁹¹⁹ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 94–95.

⁹²⁰ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 22.

⁹²¹ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 352.

⁹²² *Suomi ilmasta* 2007, 140.



(kuva 375) Hannu Vallas: *Söderfjärden, Sulva, Mustasaari* 8/2005 (2007)⁹²³

Topeliaanisen maisemaideaalin 1. ja 2. tason välinen tarkastelu osoittaa maaseutumaisemassa tapahtuneita muutoksia sekä myös pyrkimyksiä esittää niin kehittymätöntä kuin kehittyntäkin suomalaista maaseutukulttuuria. Laaja-alainen kulttuurimaiseman kuvallinen esittäminen reagoi maatalouden kehitykseen ja siitä seuranneisiin maisemallisiin muutoksiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että se hävittäisi allensa pienimuotoiseen agraarisuuteen perustuneen kuvateeman, vaan molemmat topeliaanisen maisemaideaalin tasot ovat säilyttäneet asemansa kansallisessa maisemakuvastossa. Huomionarvoista kummankin tason kohdalla on se, että niiden esittäessä kulttuurimaisemaa kaukaa, etäännyttävät ne myös suomalaisen maaseutukulttuurin toiminnallisuuteen ja kehitykseen kytkeytyneet yksityiskohdat. Topeliaanisen maisemaideaalin tapa tarkastella maaseutukulttuuria häivyttää paikalliset ominaispiirteet, maaseutuväestön elinolot, kehityksen tasot sekä mahdolliset ristiriidat ja luo kulttuurimaisemista yleispäteviä esityksiä, jotka voisivat useissa tapauksissa ilman tekstin tasolla tapahtuvaa paikannusta sijaita missä päin Suomea tahansa.⁹²⁴ Tämän ristiriidattoman yleisen kulttuurimaiseman esittämisen voi arvella olleen tietystä miehestä myös Topeliuksen tavoitteena hänen lausueksaan "Tämä taulu on Suomi" arvostellessaan Ferdinand von Wrightin *Näköala Haminalahdelta* -teosta.⁹²⁵

⁹²³ *Suomi ilmasta* 2007, 38.

⁹²⁴ Vrt. esim. Häyrynen 2005, 159.

⁹²⁵ Ks. esim. Ervamaa 1972, 24–25.

3.3.2 Maaseudun rajattu kulttuurimaisema

Maaseudun rajatulla kulttuurimaisemalla tarkoitetaan tässä yhteydessä niitä kulttuurimaiseman kuvallisia esityksiä, joissa näkökulma laskeutuu alemmas topeliaanisesta maisemaideaalista ja tarkentuu suomalaiseen maaseutumaisemaan.

Maaseudun rajattu kulttuurimaisema -osioon sijoitettujen kuvien yhteisenä nimittäjänä toimii niiden yleisluontoisten maaseutumaisemien esittäminen, jotka jäävät maaseutumaisemaan kiinnittyneiden henkilö-, työ-, rakennuskanta- ja laaja-alaisen kulttuurimaiseman kuvausten ulkopuolelle.

Osio koostuu ensinnäkin maatalouden ja metsätalouden rajattujen kulttuurimaisemien kuvallisista esityksistä. Näistä maatalouden rajattu kulttuurimaisema on laajempi ja sisältää yleisen maatalouden merkeistä koostuvan perusmuotonsa lisäksi joukon tiettyihin analogioihin perustuvia kuvateemoja, jotka käsittelevät talvista kulttuurimaisemaa, pelto- ja laidunmaisemaa, Pohjanmaan peltolakeuksia, elopeltomaisemaa, tietä kulttuurimaisemassa, niittymaisemaa sekä karjataloutta kulttuurimaisemassa. Viimeksi mainitut kuvateemat rinnastuvat rajatun kulttuurimaiseman perusmuotoon tarkentuen tiettyihin sen sisältämiin elementteihin. Metsätalouden rajattu kulttuurimaisema jakaantuu puolestaan kasvavaa puuta esittävään talousmetsämaisemaan ja kaadettua puuta esittävään tukkipuumaisemaan.

Maaseutu pastoraali-idyllinä ja pittoreskina maisemana

Maatalouden rajattu kulttuurimaisema -osioon sijoitetut kuvat esittävät otsikonsa mukaisesti rajatun näkymän suomalaisesta kulttuurimaisemasta. Niissä ei ole mukana korkealta avautuvan laaja-alaisen topeliaanisen maisemaidealin kaltaista hallinnan näkökulmaa. Rajatun kulttuurimaisen kuvauksissa mahdollisesti esiintyvät ihmiset, eläimet, rakennukset, viljelykset tai muut maatalouden merkit asettuvat osaksi kulttuurimaiseman kokonaisuutta ilman, että ne ovat tulkittavissa kuvausten sisällöllisiä merkityksiä voimakkaasti määritteleviksi pääkohteiksi. Osittain tästä syystä tälle analyysiaineistosta löytyvälle kuvallisen esittämisen teemalle on vaikea löytää suoraa kantakuvaa. Tämänkaltaisen yleisen kulttuurimaiseman elementit sisältyvät moniin tunnettuihin suomalaisen taiteen maaseutukulttuuria käsitteleviin teoksiin, mutta enemmänkin ihmis- ja eläinfiguurien, toiminnan tai rakennusten, toisin sanoen kuvauksen pääkohteen taustamaisemana. Yleisesti ottaen kuvateemassa on kyse länsimaisessa taiteessa pitkään jatkuneesta ja kehittyneestä traditiosta, jonka alkupisteet palautuvat renessanssin taiteen maiseman esittämiseen ja antiikista periytyviin pastoraalin ideaaleihin sekä myöhempään 1700-luvun pittoreskiin maisemakuvaukseen.



(kuva 376) Johan Knutson: *Näköala Paloniemestä* (1845–1852)⁹²⁶

Suomalaisen kulttuurin piirissä maaseutumaiseman kuvallinen esittäminen kytkettiin 1800-luvun aikana tiukasti kansallisen identiteetin rakentamisprojektiin. Maunu Häyrynen näkee, Denis Cosgroven hahmottamaa mytologisen maiseman kolmijakoa mukaillen, suomalaisessa maisemakuvastossa niin ikään kolme tasoa eli kaupungin tai urbaanin keskuksen, puutarhan tai välittävän kulttuurimaiseman sekä perifeerisen erämaan. Näiden kahden ääripään väliin jäävä kulttuurimaisema toimii tässä kuviossa välittäjänä, joka yhdistää harmonisella tavalla yhteiskunnan ja luonnon. Häyrysen mukaan juuri tämä mahdollistaa kulttuurimaiseman tulkinnan kansallisen identiteetin kannalta merkittäväksi kansallismaisemaksi.⁹²⁷

Lars Pettersson on suomalaista kulttuurimaisemaa käsittelevässä artikkelissaan *Kulttuurimaisemamme* (1964) esittänyt, että suurin osa siitä mitä pidämme kulttuurimaisemassamme kauniina ja historiallista jatkuvuutta elävöittäväenä perustuu Topeliuksen toimittamaan *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen kuvitukseen ja teksteihin.⁹²⁸ Petterssonin ajatus pitää ainakin osittain paikkansa. Tässä tutkimuksessa sitä tukee se, että monet analyysiaineiston kulttuurimaiseman kuvallisen esittämisen teemat palautuvat juuri *Finland framstäldt i teckningar* teoksen sisältöön. Toisaalta taas julkaisussa esitetyt niin sanotun tavanomaisen kulttuurimaiseman edustajat, kuten esimerkiksi nostettu Johan Knutsonin teos *Näköala Paloniemestä* (kuva 376), saivat Topeliukselta varsin välilläpitämättömän vastaanoton. Topeliuksen maisemaihanteena oli harmoninen, ihmisen jalostama ja muokkaama kulttuurimaisema, mutta monesti nämä tavalliset maaseutumaisemat jäivät julkaisussa vähälle huomiolle hänen historiaha-

⁹²⁶ Topelius 1845–1852/1981, 98–99. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 89.

⁹²⁷ Häyrynen 2005, 157.

⁹²⁸ Pettersson 1964, 29.

kuisen idealisminsa johdosta.⁹²⁹ *Näköala Paloniemestä* -teoksen yhteyteen liitetys-
sä tekstissä Topelius kirjoitti Lohjan alueen herraskartanoista sekä goottilaistyy-
lisestä kirkosta ja pahoitteli, ettei taiteilija ollut löytänyt tyydyttävää näkymää
Paloniemen kartanosta, vaan tyytynyt kuvaamaan kaunista järvinäköalaa:

...Puolen peninkulman päässä sieltä on korkeita koivuja kasvava Paloniemi eli *Fa-
gernäs*, joka nykyisin on majurska Elfvingin omistuksessa. Piirtäjä ei ole löytänyt
tyydyttävää näkymää kartanosta vaan on mieluummin kuvannut kaunista näköalaa
järvelle, jossa näkyy muutamia kartanoon kuuluvista kahdestatoista saaresta. Tämä
on yksi niistä sievistä järvimaisemista, joita Suomessa on niin runsaasti, eikä Lohjaa
toki pidä niiden joukosta unohtaa.⁹³⁰

Tässä tapauksessa se, että Topelius arvotti Knutsonin teoksen kauniiksi jär-
vinäköalaksi, perustuu pittoreskin tradition luomaan maisemaihanteeseen, joka
avasi polun myös niin sanotun tavallisen maaseutumaiseman ja sen kuvauksen
visuaaliselle arvostukselle.⁹³¹ Topelius olisi kuitenkin halunnut taiteilijan ku-
vaavan alueella sijainnutta kartanoa, joka olisi tukenut pittoreskia näkymää
paremmin hänen historiaa painottanutta kansallisen kulttuurin ja identiteetin
rakentamisprojektiään. *Näköala Paloniemestä* -teos muodostuu näin ollen mie-
lenkiintoiseksi esimerkiksi, jonka avulla voidaan havaita pastoraalin idealisoi-
vaan perinteeseen sekä pittoreskin maiseman esittämiseen palautuvan rajatun
kulttuurimaiseman monipuolisuus ja voima kansallisesta näkökulmasta katsot-
tuna.

Malcolm Andrews on kirjoittanut pittoreskin maisemakuvauksen ja teatte-
rin näyttämölavastuksen välisestä analogiasta, joka perustuu maisemakuvauk-
sissa käytettyihin tehokeinoihin, kuten esimerkiksi kuva-alaa reunustaviin ku-
lissimaisiin puihin.⁹³² Maaseudun rajatun kulttuurimaiseman kuvauksissa teat-
terin näyttämö -analogiaa on mahdollista laajentaa pittoreskin maisemataiteen
muoto-ominaisuuksista myös sisällöllisiin tekijöihin. Rajatun kulttuurimaise-
man kuvallinen esitys on yleisellä tasolla kuin teatterin näyttämö, joka *Näköala
Paloniemestä* -teoksen kaltaisena edustaa pastoraalin perinteen mukaista rauhai-
saa idylliä ja pittoreskia, kaunista maisemaa. Tähän maaseudun sosiaaliset epä-
kohdat häivyttävään estetisoituun kulttuurimaiseman perusmuotoon voidaan
erilaisia maaseutukulttuuriin lukeutuvia elementtejä liittämällä luoda sisällöl-
tään uudenlainen ”näytelmä”. Nämä kulttuurimaiseman kulisissa kulloinkin
esitetyt ”näytelmät” osoittavat sen, miten maaseutumaisemakuvasto on Maunu
Häyrysen sanoin intellektuaalinen rakennelma, joka korostaa, kätkee ja syrjäyt-
tää tiettyjä maaseudun piirteitä kansakunnan kulloistenkin tarpeiden mukaan.
Tämän lisäksi Häyrynen korostaa, että fyysiseen ja yhteiskunnalliseen konteks-
tiin riittävästi kiinnittyneenä maaseudun kuva on kuitenkin uskottava ja sillä

⁹²⁹ Ks. esim. Saarela 1986, 210 ja Tiitta 1994, 303; ks. myös luku 2. Suomalaisen maaseu-
tumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.2. Maaseutu to-
peliaanisessa maisemakuvastossa.

⁹³⁰ Topelius 1845-52/1981, 98.

⁹³¹ Andrews 1990; Häyrynen 2005, 158.

⁹³² Andrews 1990, 29.

on keskeinen rooli sen ankkuroidessa abstraktin kansakunnan maaseutuyhteisön ja -maiseman kiinteään sekä pysyvään maaperään.⁹³³

Edellä esitetty maaseudun kulttuurimaiseman kuvaukseen liittyvä variaation mahdollisuus käy ilmi tarkastelemalla käsillä olevan tutkimuksen muita analyysiosioita, joissa maaseudun kulttuurimaisemaan sisällytetyt ihmis- ja eläinhahmot, työnkuvaukset sekä rakennukset luovat siihen erilaisia konnotaatioita. Esimerkkeiksi käyvät myös tässä osiossa esitetyt kulttuurimaiseman erilaiset rajaukset ja kuvausten kohteiden valinnat. Variaation mahdollisuus on muodostanut maaseutumaiseman kuvauksesta monipuolisen ja voimakkaan välineen, jolla on voitu reagoida ja luoda sopivia mielikuvia kansakunnan kohtaamiin erilaisiin historiallisiin, ideologisiin ja/tai poliittisiin tilanteisiin. Tässä osiossa keskitytään kuitenkin analyysiaineiston sisältämän maatalouden rajatun kulttuurimaiseman perusmuodon esittämiseen, joka perustuu pitkälti pastoraaliin ja pittoreskiin, työtä sekä muita maaseutukulttuurin sosiaalisia аспекteja karttaviin lähestymistapoihin. Kansallisessa maisemakuvastossa tämänkaltaisen kuvatyypin jatkui erityisesti maisemakuvajulkaisuissa, maalaustaiteessa se jäi pääosin kansan ja rakennusten kuvausten taustamaisemaksi.



(kuva 377) I. K. Inha: *Tuovilanlahti* (1896)⁹³⁴

Monille analyysiaineiston sisältämille maatalouden rajatun kulttuurimaiseman perusmuodon kuvauksille on tyypillistä pastoraali-idylliin viittaavat elementit, kuten erilaiset agraarisuuteen liitettävät merkit viljelyksien ja laitumien muodossa, kesäisen aurinkoinen säätila, rauhaisa tunnelma ja tynnet vesistöt sekä usein puuston varjoissa sijaitsevat rakennukset.⁹³⁵

⁹³³ Ks. Häyrynen 2005, 161–162.

⁹³⁴ *Finland i bilder* 1896, kuva nro. 139.

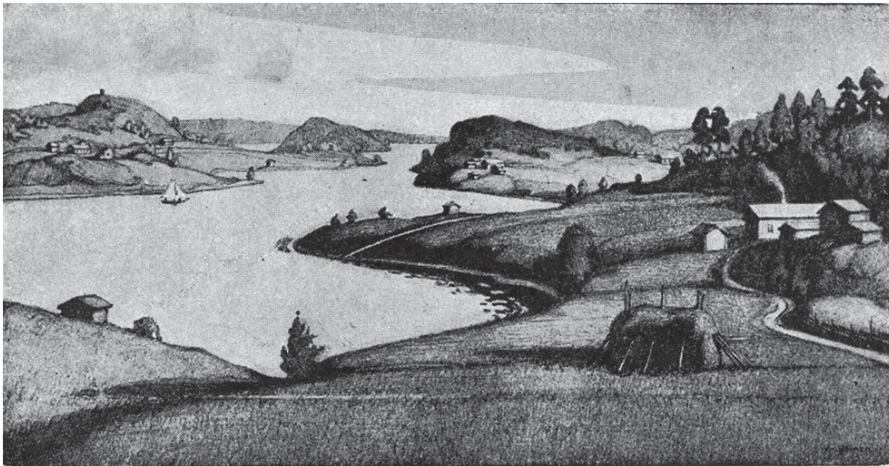
⁹³⁵ Vrt. esim. Rosand 1992; ks. myös luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

I. K. Inhan *Finland i bilder* -teoksen sisältämässä *Tuovilanlahti* -kuvassa (kuva 377) esitetty ränsistynyt venevaja edustaa pittoreskia sekä myös romanttista lähestymistapaa. Ihanteellista pastoraalia idyllisyyttä tavoittelevia viittauksia löytyy rauhaisan kesäisen tunnelman ja taka-alan viljelysten ohella kuvatekstistä, jossa Inha kirjoittaa seuraavasti:

Kuljettaissa Kuopiosta pohjoista kohti poikkeaa Iisalmen reitiltä vasemmalle muuan sivuväylä, joka vie Tuovilanlahteen, Savon tunnetuimpaan matkailijapaikkaan. Laiva ajaa pitkään kapeaan lahteen, jota reunustavat tasapäälliset kalliot ja näitten päällä pellot, torpat ja talot. Tuovilan lahti on ihanin kesäilloilla, kun veden pinta päilyy tyvenenä, kun ranta-äyräitten takaa kuuluu karjan kello, ihmisten puhe tai lasten mäiske, ja auringon laskun levittäessä ihanimpia värityksiä taivaalle ja lahden pinnalle.



(kuva 378) I. K. Inha: *Kodikkaita rantueita* (1913/1925)⁹³⁶



(kuva 379) *Laatokan saaristosta* (1926)⁹³⁷

⁹³⁶ Suomen maisemia 1925/1988, 343.

⁹³⁷ Suomen maantieteellisiä kuvia 1926, kuva nro. 12.



(kuva 380) *Maaseutua Turun läheltä, Maariasta (1927)*⁹³⁸



(kuva 381) *Vehkajärvi, Kuhmalahti (1930)*⁹³⁹



(kuva 382) P. Nederström: *Valtaalan kylän lakeutta (1933)*⁹⁴⁰

⁹³⁸ *Kuvia Suomesta 1927, 90.*

⁹³⁹ *Suomi kuvina 1930, 76.*

⁹⁴⁰ *Maakuntiemme kauneus 1933.*



(kuva 383) *Suomi kuvina*
(1946)⁹⁴¹



(kuva 384) *Ruoveden kauneudesta kuuluja
hymyileviä rantamia* (1947)⁹⁴²



(kuva 385) Aho & Soldan: *Varsinais-Suomen viljelysmaisema* (1948)⁹⁴³

Jälleenrakennuskaudella estetisoituun pittoreskiin kulttuurimaiseman kuvalliseen esittämiseen liitettiin aikaisempaa enemmän viittauksia kehitykseen. Tämä tapahtui etenkin kuvatekstien tasolla, josta esimerkkinä toimii oheisen Aho & Soldan teoksen (kuva 385) kuvateksti:

Uskelan kirkon tapuli levittää katseelle kaikkiin ilmansuuntiin vanhan viljelysseudun kultivoidun näkymän. Lehmusten ja vaahteroiden varjostamat pihat ja hyvin hoidetut puutarhat vaihtelevat hedelmällisten peltoaukeiden kanssa molemmin puo-

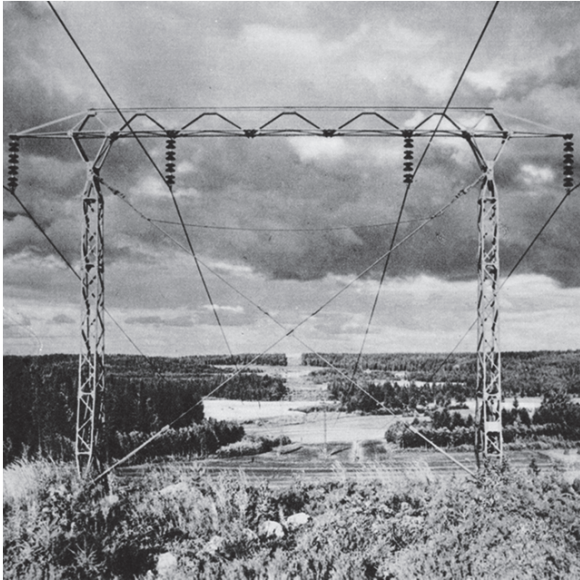
⁹⁴¹ *Suomi kuvina* 1946.

⁹⁴² *Suomalaisia maisemia* 1947, 62.

⁹⁴³ *Suomen kuva* 1948, 115. Tämä Ahon & Soldanin kuva on otettu kirkon tapulista, mutta katsojapositiona jää kuitenkin sen verran matalaksi, ettei sitä ole liitetty topeliaanisen maisemaideaanin 2. tason edustajaksi.

lin Turun – Helsingin valtatieä, joka kapeana, oikuttelevana nauhana yhdistää entisen ja nykyisen pääkaupunkimme.⁹⁴⁴

Viiwasuorina, halki metsien ja vesistöjen leikkaavat maata korkeajännitejohdot välittäen voimaa teollisuudelle ja asutuskeskuksille.⁹⁴⁵



(kuva 386) R. Roos: *Voimalinjoja maisemassa* (1949)⁹⁴⁶

Jälleenrakennuskaudella tekstien lisäksi myös kulttuurimaiseman kuvallisessa esittämisessä korostettiin kansakunnan kehitystä. Tämä näkyy muun muassa R. Roosin teoksessa (kuva 386), jossa voimalinjat halkovat viljelyalueita.⁹⁴⁷ Kuvassa esitetyt voimalinjat luovat vahvan uutta aikaa henkivän kontrastin perinteiseksi mielletylle maaseutumaisemalle. Aiheen valinta ja käsittely osoittavat sen, miten maaseudun kulttuurimaisemaa on ollut mahdollista muokata kansakunnan kulloistenkin tarpeiden mukaisesti. Roosin teoksen dynaamiset voimalinjat aiheuttavat eittämättä särön rauhaisaa ja stabiilia menneisyyttä painottaneeseen pastoraali-idylliin. Tuo särö oli kuitenkin tarkkaan harkittu sen liittyessä suomalaisen yhteiskunnan jälleenrakennuskauteen, joka kaipasi romanttisen menneisyyden ihannoinnin rinnalle myös rationaalisempaa kehitysorientoitunutta maisemakuvausta. Tämänkaltaiset voimalinjoja maaseudun kulttuurimaisemassa esittävät teokset jäävät analyysiaineistossa kuitenkin marginaalisiksi, tiettyyn aikaan ja yhteiskunnan tilanteeseen kiinnittyviksi esimerkeiksi. Pääpaino maaseudun rajatun kulttuurimaiseman kuvaksessa säilyi analyysiaineistossa edelleen pittoreskeissa maiseman esityksissä.

⁹⁴⁴ *Suomen kuva* 1948, 115.

⁹⁴⁵ *Maamme Suomi* 1949, 72.

⁹⁴⁶ *Maamme Suomi* 1949, 72.

⁹⁴⁷ Samankaltainen, niin ikään jälleenrakennuskaudelle ajoittuva kuva löytyy *Meidän maa* (1954) -julkaisusta (*Meidän maa* 1954, 595).



(kuva 387) Matti Poutvaara (1951)⁹⁴⁸



(kuva 388) Matti Poutvaara: *Keski-Karjala* (1955)⁹⁴⁹



(kuva 389) Volker von Bonin (1960)⁹⁵¹ (kuva 390) Finlandia Kuva Oy: *Toholampi* (1961)⁹⁵⁰

⁹⁴⁸ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 67.

⁹⁴⁹ *Suomi* 1955, 37.

⁹⁵⁰ *Suomi ja suomalaiset* 1961, 15.

⁹⁵¹ *Finland Today* 1960.



(kuva 391) Matti A. Pitkänen:
Vaara-asutusta (1977)⁹⁵³



(kuva 392) Seppo Hilpo (1995)⁹⁵²



(kuva 393) Urho A. Pietilä (1996)⁹⁵⁴



(kuva 394) Tapio Heikkilä: *Hämeenkyrö, Sarkkila, Sarkkilanjärvi* (2003)⁹⁵⁵

⁹⁵² *Opus Finlandia* 1995, 85.

⁹⁵³ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 184.

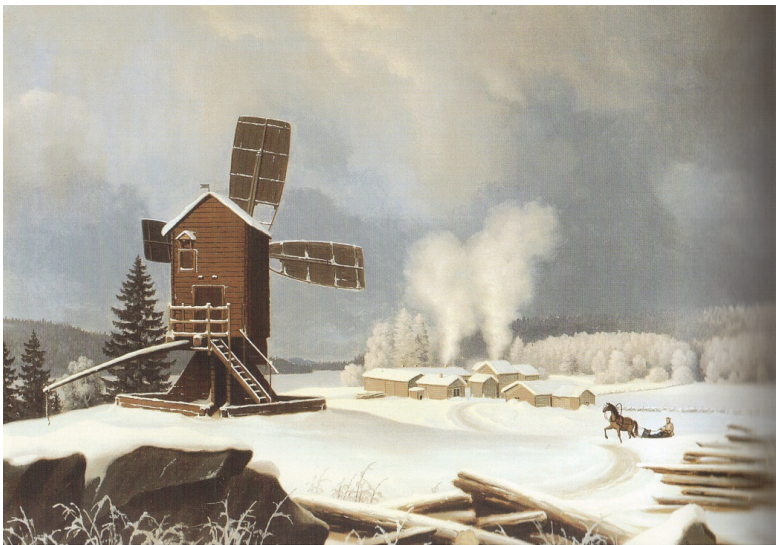
⁹⁵⁴ *Suomi* 1996, 96.

⁹⁵⁵ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 129.



(kuva 395) Pekka Luukkola: *Kulttuurimaisema Nurmijärven Palojoelta* (2006)⁹⁵⁶

Talvinen maaseutumaisema kansallisena erityispiirteenä



(kuva 396) Ferdinand von Wright: *Vanha Haminalahti talvella* (1858)⁹⁵⁷

Suomen älymystö, Zacharias Topeliuksen ja Fredrik Cygnaeuksen johdolla, oli jo 1800-luvun puolivälissä vaatimassa maamme taiteilijoita kiinnittämään huomiota lumisten talvimaisemien kuvaamiseen. Topelius, jolla oli huomattavaa vaikutusvaltaa kansallisessa kulttuurielämässä, laati vuonna 1858 *Helsingfors*

⁹⁵⁶ *Matka Suomeen* 2006, 10.

⁹⁵⁷ Kuva teoksesta *Taiteilijaveljekset von Wright* 2000, 92.

Tidningar -lehdessä ilmestyneessä kolmiosaisessa artikkelissaan *Nordiska Taflor* kattavan listan suomalaisille maisemamaalareille sopivista aiheista. Talvimaisemaan liittyneitä aiheita listassa olivat talviaamu, talvi-ilta ja kuurainen metsä.⁹⁵⁸

Varhaisen suomalaisen kuvataiteen merkittävänä taustavaikuttajana ja kuvataidearvostelijana tunnettu Fredrik Cygnaeus (1807–1881) näki Topeliuksen tavoin talvimaisemien kuvauksen erityisenä keinona, jonka avulla pohjoisten maiden taiteilijat pystyivät erottautumaan eteläisimpien maiden vastaavista ja luomaan kansallisesti omaleimaista taidetta.⁹⁵⁹ Cygnaeuksen maun mukaista talvimaisemien kuvausta edustivat erityisesti Magnus ja Ferdinand von Wright, jotka olivat kuvanneet talvisia kulttuurimaisemia jo 1840-luvun lopulta lähtien (kuvat 396 ja 397).⁹⁶⁰



(kuva 397) Magnus von Wright: *Talvimaisema Savosta* (1860)⁹⁶¹

Laaja-alaisemmin suomalaiseen maisemamaalaukseen vaikuttaneeksi genreksi talvimaisemat muodostuivat vasta 1880- ja 1890-luvuilla kansainvälisen impressionismin johdannaisena. Albert Edelfelt oli maalannut talviaiheita jo 1870-luvulla ja 1800- ja 1900-lukujen taitteessa talvisten maisemien kuvausta harjoittivat muun muassa Axel Gallén, Eero Järnefelt, Pekka Halonen, Elin Danielson, Victor Westerholm, Väinö Blomstedt ja Juho Rissanen.⁹⁶² Viimeksi mainituista etenkin Victor Westerholm ja Pekka Halonen onnistuivat luomaan suomalaiseen taiteeseen erityisiä ikonisoituneita talvimaisemien kuvauksia.⁹⁶³ Vaikka

⁹⁵⁸ Tiitta 1994, 329–330.

⁹⁵⁹ Sarje 1989, 35–45.

⁹⁶⁰ Lukkarinen 2002, 87–88.

⁹⁶¹ Kuva teoksesta *Taiteilijaveljekset von Wright* 2000, 34.

⁹⁶² Ks. Lukkarinen 2002.

⁹⁶³ Lähtenmäki 1992, 5–37; Tiitta 1994, 330.

Westerholm oli tunnettu talvisten koskien ja Halonen lumisten metsänsisusten kuvauksista, kuului heidän molempien tuotantoon myös von Wrightien taiteesta tutut talviset kulttuurimaisemat (kuvat 398 ja 399).



(kuva 398) Victor Westerholm: *Talvikuva Ahvenanmaalta* (1889)⁹⁶⁴



(kuva 399) Pekka Halonen: *Heinäkuormia* (1899)⁹⁶⁵

Aineiston maisemakuvajulkaisuista *Finland framställdt i teckningar* (1845–1852) ei sisältänyt ainoatakaan talvikuvaa, mutta *En resa i Finland* (1873) ja *Suomi 19. vuosisadalla* (1893) sisälsivät niitä jo useampia. Ihanteellisten talvimaisemien

⁹⁶⁴ Kuva teoksesta *Victor Westerholm* 1967, 140.

⁹⁶⁵ Kuva teoksesta *Pekka Halonen* 2008, 210.

kuvaus oli lisääntynyt 1860- ja 1870-luvuilla etenkin Hjalmar Munsterhjelmin toimesta ja hän vastasi myös *En resa i Finland* -julkaisun kolmesta talviaiheesta. Näiden teosten lumenkuvaus on kuitenkin päälle liimatun oloista, kuin kyseessä olisi vasta satanut ensilumi. Selitysmallina tämänkaltaiselle lumen kuvaukselle Ville Lukkarinen on antanut taiteilijan ”düsseldorfilaisen” tavan viimeistellä teokset ateljeessa ilman välitöntä yhteyttä luontoon ja sen olosuhteisiin. Ikään kuin Munsterhjelmin olisi ”kuorruttanut” kesällä maalaamansa maisemat jälkikäteen lumivaipalla.⁹⁶⁶

Viimeistään 1890-luvun aikana talvisten maisemien kuvauksista karisi aiempi ihanteellisuus ja ne kiinnittyivät aidommaksi miellettyyn ulkoilmarealismiin. Samalla talviaiheiden kuvaus määrittyi myös laajemmin positiiviseksi kansalliseksi tunnuspiirteeksi.⁹⁶⁷ Maisemakuvajulkaisuissa tämä näkyi *Suomi 19. vuosisadalla* -teoksessa sekä yleisesti I. K. Inhan tuotannossa. Erityisesti Inhan *Finland i bilder* (1896) -teosta on pidetty merkittävänä julkaisuna, joka edesauttoi maalaustaiteen ohella suomalaisen talvimaiseman esteettistä arvostusta ja aiheen vakiintumista kansallisessa maisemakuvastossa.⁹⁶⁸

Analyysiaineiston sisältämiä talvisten maaseutumaisemien kuvallisia esityksiä on tarkasteltava ensinnäkin Topeliuksen ja Cygnaeuksen luonnehtimina kansallisina erottautumisvälineinä. Talvisten maisemakuvausten kautta suomalaiset pystyivät erottautumaan monista muista kansallisuuksista ja luomaan omaa erityistä identiteettiä suhteessa toisiin. Tämän lisäksi talveen ja sen eri vaiheisiin liittyy erilaisia mielleyhtymiä alkutalven pimeyteen ja tulevan talven pituuteen linkittyvästä melankoliasta kevättalven valoisuuteen ja lähenevästä kesästä kumpuavaan positiiviseen toiveikkouteen. Mikäli kasvaneen metsäteollisuuden kukoistusaikaa ja sen talonpojille tarjoamia talvityöskentelymahdollisuuksia ei oteta huomioon, on talvi merkinnyt suomalaiselle maaseutukulttuurille pitkää ja pimeää pysähtyneisyyden aikaa. Tästä näkökulmasta katsottuna talvinen maaseutumaisema sisältää konnotaatioita suomalaisen talonpojan sisukkuudesta, joka luonnon tarjoamista vaikeuksista huolimatta tarttuu nurisematta haasteeseen ja jatkaa maansa kultivointia.

Sisällöllisten seikkojen ohella teeman esittämien maisemien muotokielen vaikuttavuus on perusteltavissa modernistisen taiteen tradition näkökulmasta. Lumisen maiseman muodostamat suurten ja yhtenäisten väripintojen kaltaiset muodot sopivat esimerkiksi syntetismin estetiikkaan.⁹⁶⁹ Lisäksi valkoisuuden ympäröimässä maisemassa sijaitsevat tummat havupuut sekä maaseudun rakennukset luovat yhdessä vahvan mustavalkoisen vaikutelman, joka viittaa modernissa taiteessa harjoitettuun kontrastisuuteen. Lumisten peltomaisemien kuvauksissa on nähtävissä yhteyksiä myös minimalismin ja abstraktin taiteen

⁹⁶⁶ Lukkarinen 2002, 86.

⁹⁶⁷ Lähteenmäki 1992, 15–16, 27–28; Lukkarinen 2002.

⁹⁶⁸ Tiitta 1994, 330. Suomessa on julkaistu myös muutamia puhtaasti talveen keskittyneitä maisemakuvateoksia, kuten vuonna 1934 ilmestynyt *Talvinen Suomi* ja vuonna 1946 valmistunut *Suomen Talvi* (Heikkilä 2007, 70).

⁹⁶⁹ Ks. esim. Lähteenmäki 1992, 30–31.

ihanteisiin. Laajat ja tasaiset lumen peittämät alueet voisivat käytännössä olla peltojen sijaan järviä tai vaikkapa soita.⁹⁷⁰

Finland i bilder -julkaisun sisältämä *Nokian virta* -teoksen (kuva 400) esittämä alkutalven maisema, jossa ohut uusi lumi peittää peltoja sekä niittyjä, mutta vesistöt ovat yhä sulina, on tyypillistä I. K. Inhan talvikuvauksille. Tämä asetelma toistuu myös muun muassa hänen *Suomen maisemia* (1909/1925) -julkaisussa olevassa kuvassa (kuva 401). Inhan maisemakuvien harmaus ja lumen alta kuultava musta maa luovat teoksiin melankolisen sävyn, jonka voidaan nähdä viittaavan aluillaan olevan talven pitkään ja pimeään ajanjaksoon. Aikansa poliittinen tilanne huomioon ottaen Inhan talvikuvista välittyvä melankolisuus voidaan liittää sortovuosiin sekä toisaalta myös naturalismille ominaiseen toteavaisuuteen.



(kuva 400) I. K. Inha: *Nokian virta* (1896)⁹⁷¹ (kuva 401) I. K. Inha (1916–1925/1925)⁹⁷²



(kuva 402) *Talvinen maisema Etelä-Suomesta, Salpausselän rinteeltä Nastolassa* (1927)⁹⁷³

⁹⁷⁰ Ks. Sepänmaa 2005, 14.

⁹⁷¹ *Finland i bilder* 1896, kuva nro. 40.

⁹⁷² *Suomen maisemia* 1925/1988, 249.

⁹⁷³ *Kuvia Suomesta* 1927, 113. Sama kuva löytyy myös vuonna 1930 ilmestyneestä *Suomi kuvina* -julkaisusta (*Suomi kuvina* 1930, 61).

Osassa teeman kuvissa taas aurinkoinen sää, valkeaa lunta vasten voimakkaana näkyvä sininen taivas ja lumiset puunoksat luovat kuviin kauneuteen ja positii-visuuteen viittaavia vaikutelmia.



(kuva 403) Talvimaisema
Kuopion läheisyydestä (1930)⁹⁷⁵



(kuva 404) Heikki Aho (1931)⁹⁷⁴



(kuva 405) Aho & Soldan (1939)⁹⁷⁶



(kuva 406) *Suomalaisia maisemia* (1947)⁹⁷⁷

Monissa teeman kuvissa korostetaan kuvatekstien tasolla suomalaisen talven kylmyyttä, jota etenkin maaseudun väestö joutuu kestämään. Tämänkaltainen lähestymistapa aiheeseen on omiaan luomaan konnotaatioita suomalaisen maaseutuväestön sitkeydestä ja sen luonnonvoimia vastaan käymästä urheasta ru- nebergiläisestä taistelusta. Esimerkkeinä tästä toimivat kuvien 407 ja 408 tekstit:

Kun tammikuisen auringon kylmät säteet kultraavat lumikiteitä, pakkaneen paukkuu nurkissa ja aidaksissa, silloin on suomalaisen mökin suojattava asujansa, suuret ja pienet, tarittava lietensä lämpö kohmeisille käsille ja paleleville varpaille, sulatettava huura isännän viiksistä ja houkuteltava unelias, kehräävä katti uuninpankollle.⁹⁷⁸

Helmikuu on kylmin kuukausi ja pakkaneen saattaa nousta Etelä-Suomessakin joskus yli -30 °C, Lapissa jopa 40 - 50! Mutta siihen on totuttu. Vaikka saunat maaseudulla

⁹⁷⁴ *Suomi on kaunis* 1931, 5.

⁹⁷⁵ *Suomi kuvina* 1930, 119.

⁹⁷⁶ *Kuva-Suomi* 1939, 153.

⁹⁷⁷ *Suomalaisia maisemia* 1947, 51.

⁹⁷⁸ *Suomen kuva* 1948, 26.

sijaitsevat 40 – 50 m päässä asuinrakennuksesta, kipittävät pikkupojatkin sieltä kyl-
vyn jälkeen alasti pirttiin kovimmassakin pakkasessa.⁹⁷⁹



(kuva 407) Aho & Soldan (1948)⁹⁸⁰ (kuva 408) Matti Poutvaara (1955)⁹⁸¹



(kuva 409) Matti A. Pitkänen (1977)⁹⁸²

Kuvissa 409, 411 ja 412 esitetyssä kaamoksessa ja lumisten maisemien ympäröimissä tummissa maaseudun rakennuksissa sekä melankolisessa tunnelmassa on löydettävissä yhtymäkohtia suomalaiseen modernistiseen maalaustaiteeseen. Esimerkiksi Marraskuulaisten taiteilijoiden, kuten Tyko Sallisen (1879–1955), Alvar Cawénin (1886–1935), Marcus Collinin (1882–1966), Juho Rissasen (1873–1950) ja Eero Nelimarkan (1891–1977) maisemissa kuvattiin paljon tum-

⁹⁷⁹ *Suomi* 1955, 23.

⁹⁸⁰ *Suomen kuva* 1948, 26.

⁹⁸¹ *Suomi* 1955, 23.

⁹⁸² *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 55.

masävyistä ja usein talvista agraarista Suomea. Marraskuulaisten taiteessa yhdistyivät ekspressionismista ja kubismista omaksutut vaikutteet sekä pääsääntöisesti tummien maavärien käyttö.⁹⁸³ Kaamosajan talvinen kulttuurimaisema rakennuksineen tarjosi taiteilijoille näin ollen aiheen, jossa pimenevässä maisemassa lumista vaaleutta vasten sijainneet tummat rakennukset muodostivat kulmikkaita kubistiseen estetiikkaan viittaavia elementtejä (kuva 410).



(kuva 410) Marcus Collin: *Työkuormia* (1926)⁹⁸⁴



(kuva 411) Kalervo Ojuskangas: *Kaamosilta Taivalkoskella* (1978)⁹⁸⁵

⁹⁸³ Ks. esim. Valkonen 1992, 108; Savelainen 1998, 115–118, 142–144.

⁹⁸⁴ Kuva teoksesta *Marcus Collin* 1982, 21.

⁹⁸⁵ *Finlandia* 1978, 102–103.



(kuva 412) Urho A. Pietilä (1996)⁹⁸⁶



(kuva 413) Matti A. Pitkänen (1978)⁹⁸⁷

Matti A. Pitkäsen mustavalkoisessa kuvassa 413 ja sen yhteydessä olevassa tekstissä korostuu talviseen kulttuurimaisemaan linkittyvä melankolinen pohjavire, joka tässä tapauksessa liittyy 1960- ja 1970- luvuilla kiihtyneeseen maaltapakoon ja perinteisen maaseutukulttuurin rappeutumiseen:

Puoli vuosisataa sitten Suomen maaseutu eli väkevästi; kaksi kolmannesta kansasta sai toimeentulonsa maanviljelystä ja vain seitsemännes asui kaupungeissa. Mutta yleismaailmalliseen tapaan maa alkoi kaupungistua. Sodat veivät maaltakin miehet, suuren osan lopullisesti, mutta autioituva maaseutu sai pirteän pistoksen Neuvostoliitolle luovutetun alueen – kooltaan kymmenes koko maasta – 425.000 karjalaisen muuttaessa uuden rajan länsipuolelle. Mutta sotien jälkeen maaseutu autioitui jatkuvasti ja tällä hetkellä väestöstä kaksi kolmannesta asuu kaupungeissa tai kaupunkimaisissa taajamissa. Lisäksi muuttoliike ulkomaille, lähinnä Ruotsiin, on tyhjentänyt taloja. Nyt hevoset juoksevat rahaa raviradoilla, rakennukset rapistuvat ja hangen yllä lepää petollinen idyllisyys.

⁹⁸⁶ *Suomi* 1996, 101.

⁹⁸⁷ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 231.

Tästä Pitkäsen kuvan tekstistä välittyvästä pessimistisyydestä maaseutukulttuurin tulevaisuutta kohtaan voidaan nähdä viitteitä myös edellä esitetyissä kaamosajan hämäryyttä kuvaavissa "Marraskuulaisissa" teoksissa.



(kuva 414) Jouko Suikkari:
Maisema Kirkkonummelta (1993)⁹⁸⁸



(kuva 415) Tapio Heikkilä:
Alahärmä, Alaluoma (2003)⁹⁸⁹



(kuva 416) Pekka Luukkola (2006)⁹⁹⁰

⁹⁸⁸ *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 15.

⁹⁸⁹ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 155.

⁹⁹⁰ *Matka Suomeen* 2006, 83.

Pelto- ja laidunmaisema

Pelto- ja laidunmaisemaa esittävä kuvateema linkittyy maatalouden rajatun kulttuurimaiseman perusmuotoon, mutta eroaa siitä tarkentaen katseen laajemmasta kulttuurimaisemasta pelto- ja laidunalueisiin. Joidenkin kuvien pohjalta on vaikea identifioida onko kyse pelloista vai laitumista. Näin ollen pelto- ja laidunmaisemat käsitellään tässä kohtaa yhtenä kuvateemana. Analyysissä teema on jaettu edelleen kahteen osioon, jotka perustuvat kuvallisessa esittämisessä käytettyyn rajaukseen. Yleisemmästä kulttuurimaisemasta pelto- tai laidunalueisiin tarkentuneesta kuvaustavasta käytetään tässä yhteydessä nimitystä pelto- ja laidunmaiseman laaja puolikuva. Tästä edelleen rajattu näkökulma viljelyalueisiin on nimetty pellon lähikuvaksi.⁹⁹¹

Pelto- ja laidunmaiseman laaja puolikuva: idylliä ja kehitystä



(kuva 417) I. K. Inha: *Elokuun iltapäivä* (1913/1925)⁹⁹²

Suomalaisen maatalouden 1800-luvun loppupuolella vahvistunut kehitys lisäsi maan peltoalaa, joka kasvoi vuosina 1880–1910 noin 300 000 hehtaaria vuosikymmentä kohden.⁹⁹³ Yleisestä kulttuurimaisemasta itsetarkoituksellisesti peltoon tai laitumeen tarkentuva kuvaus, jossa ei esitetty työtä tekeviä ihmisfiguureja tai laiduntavia eläimiä, jäi 1800-luvun taiteessa kuitenkin marginaaliseen asemaan. Pelkät pellot tai laitumet muodostuivat aikansa taidekäsitusten mukaan liian tyhjiksi ja monotonisiksi aiheiksi, jotta niitä olisi kelpuutettu kuva-

⁹⁹¹ Laaja puolikuva sekä lähikuva ovat erityisesti audiovisuaalisesta viestinnästä tuttuja termejä, joita tässä yhteydessä sovelletaan varsin löyhästi.

⁹⁹² *Suomen maisemia* 1925/1988, 342.

⁹⁹³ Linkola 1981, 134.

misen pääasiallisiksi kohteiksi. Näin ollen pellot ja laitumet asettuivat muun rajatun kulttuurimaiseman tavoin pääosassa olleen agraarin kansan- tai rakennuskannankuvauksen taustalle. Tästä syystä pelto- ja laidunmaisemienkin kuvausten kohdalla on hankala löytää teemalle konkreettista kantakuvaa.

Maisemakuvajulkaisuissa peltojen ja laidunten itseisarvoinen kuvaaminen yleistyi vasta valokuvauksen myötä. I. K. Inhan tuotannosta löytyy joitakin aiheen kuvallisia esityksiä kuten esimerkkinä oleva teos nimeltä *Elokuun iltapäivä* (kuva 417), joka sisältyy vuonna 1925 ilmestyneeseen *Suomen maisemia* -julkaisun toiseen kuvitettuun versioon.

Analyysiaineistossa pelto- ja laidunmaisema -aihe nousee todenteolla esiin vasta 1930-luvulla ja voimistuu entisestään jälleenrakennuskauden kuvastossa 1940- ja 1950-luvuilla. Aiheen kuvauksesta vastasivat tuolloin pääosin Heikki Aho & Björn Soldan sekä Matti Poutvaara ja Eino Mäkinen.



(kuva 418) *Viljelysmaisema Satakunnasta (1930)*⁹⁹⁴

Teeman sisällölliset merkitykset liittyvät suurelta osin maatalouden rajatun kulttuurimaiseman perusmuodon kaltaisesti pastoraali-idyllin kuvaamiseen. Jälleenrakennuskaudella tämä idyllinen kulttuurimaisemaan liitetty peltoelementti sidottiin yhä voimakkaammin kansalliseen maisemakuvastoon maan turvallisuuden ja kehityksen merkinä. Jälleenrakennuskautta seuranneessa kuvastossa 1970-luvun lopulta lähtien esiintyneet värilliset rypseltojen kuvat sisältävät pastoraali-idyllin ja jälleenrakennuskaudelta periytyvien sisällöllisten tekijöiden ohella modernin taiteen muotokieleen palautuvia konnotatioita.⁹⁹⁵

⁹⁹⁴ *Suomi kuvina 1930*, 155.

⁹⁹⁵ Ks. esim. Carlson 2005, 55–56.



(kuva 419) Aho & Soldan (1939)⁹⁹⁶

Pastoraali-idylliin viittaa useissa teeman kuvissa toistuva kesäinen säätila poutapilvineen, pelto- tai laidunalueiden yhteydessä sijaitsevat tyynyt vesistöelementit sekä yleisesti kuvista välittyvä rauhallinen tunnelma.⁹⁹⁷ Yrjö Sepänmaa näkee peltomaisemat erityisesti kesän maisemina, joissa keskeisessä roolissa ovat kasvu, kukoistus ja sadonkorjuu.⁹⁹⁸ Jo teeman ensimmäisenä esimerkkinä esitetyn Inhan teoksen nimi *Elokuun iltapäivä* (kuva 417) ja siinä tyynen veden ääressä kuvattu viljapelto viittaavat kesäiseen idylliin. Sama asetelma toistuu niin kuvallisen esittämisen kuin tekstin tasolla useammassakin teeman kuvassa, kuten Eino Mäkisen teoksissa *Suvi armas* (kuva 422) ja *Uudenmaan kesää* (kuva 423). Kesäisen lempeän tunnelman aikaansaama rauhallisuus välittyy niin ikään teeman kuvista. Tästä toimii esimerkkinä Ahon & Soldanin *Suomen kuva* -julkaisun (1948) sisältämä kuva 420, jonka tekstissä lainataan Aleksis Kiveä seuraavasti:

Oli rauha ja hiljaisuus; ainoastaan tuolloin, tällöin kuului karjankellon kaukainen kilahdus koivuiselta mäeltä. (A. Kivi).⁹⁹⁹

Jälleenrakennuskaudelle ajoittuvien pelto- ja laidunmaisemien pastoraalisuutta voidaan tulkita myös yhteiskunnassa vallinneiden tosiasioiden peittämisenä.

⁹⁹⁶ *Kuva-Suomi* 1939, 20.

⁹⁹⁷ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

⁹⁹⁸ Sepänmaa 2005, 14. Tässä yhteydessä käsitellyt peltomaiseman laaja puolikuva ja lähikuva -teemat kuvastavat lähinnä kasvua ja kukoistusta. Maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnkuvaukset -osion sisältämät heinätyö ja elonkorjuu -teemat sekä tämän osion sisältämä elopeltomaisema -teema puolestaan käsittelevät sadonkorjuuta.

⁹⁹⁹ *Suomen kuva* 1948, 139.

Tällöin sotien traumat ja pula-aika kätettiin eskapistisesti rauhaisan kesäisen ja anonyymin maalaisidyllin taakse.¹⁰⁰⁰



(kuva 420) Aho & Soldan (1948)¹⁰⁰¹



(kuva 421) Matti Poutvaara (1951)¹⁰⁰²

¹⁰⁰⁰ Vrt. Cosgrove 1998; ks. myös Wylie 2007, 60–63; vrt. johdanto -luvun alaluku 1.2. Maisema ja sen kuvallisten esitysten tutkiminen ja siinä esitetyt viittaukset uusmarxistiseen maisematutkimukseen.

¹⁰⁰¹ *Suomen kuva* 1948, 139.

¹⁰⁰² *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 33.



(kuva 422) Eino Mäkinen:
Suvi armas (1954)¹⁰⁰³



(kuva 423) Eino Mäkinen:
Uudenmaan kesää (1957)¹⁰⁰⁴

1800-luvun maisemataiteessa peltojen ulkoinen muoto näyttäytyi helposti monotoniselta, josta puuttuivat mielenkiintoa herättäneet vaihtelevuuden elementit. Näin ollen sen esteettinen arvostus jäi taiteen piirissä usein vajavaiseksi.¹⁰⁰⁵ 1900-luvun populaareissa maisemakuvajulkaisuissa aihe saavutti puolestaan suosiota. Näissä pelto- ja laidunmaisemien yksitoikkoisuutta elävöittivät usein joet, lammet ja tiet¹⁰⁰⁶, joita voidaan pitää yleisellä tasolla pittoreskeina elementteinä.

Aiheen arvostusta maisemakuvajulkaisuissa voidaan lähestyä myös ympäristöestetiikan näkökulmasta. Siinä peltomaiseman esteettisen arvostuksen lähtökohdat on sijoitettu muotoa enemmän sen sisällöllisiin merkityksiin, ja pellon kauneuden perustana on pidetty sen tarkoituksenmukaisuutta.¹⁰⁰⁷ Hyvin hoidettua ja toimivaa peltomaisemaa on arvostettu positiivisena ruoan, toimeentulon ja hyvinvoinnin lähteenä, joka on merkinnyt turvallisuutta, vakautta ja sivistystä.¹⁰⁰⁸ Juha Helenius on kirjoittanut, että ruokaturvan lisäksi toimiva ja positiivisesti arvottunut esteettinen peltomaisema viestii järjestäytyneestä sekä rauhanomaisesta ihmisyyhteisöstä. Hylätyt pellot, autiot talot ja kaatuneet ladot arvottuvat puolestaan esteettisesti negatiivisiksi ja viestivät yleisen turvattomuuden ja menetetyt ruokaturvan lisäksi menetetyistä yhteisöstä ja rapistuneesta kulttuurista.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰³ *Meidän maa* 1954, 13.

¹⁰⁰⁴ *Suomen luonnon kauneutta* 1957, 19.

¹⁰⁰⁵ Ks. esim. Topelius 1981, 238–239; Carlson 2005.

¹⁰⁰⁶ Peltomaisemassa esitetyjä teitä käsitellään kattavammin omassa analyysiosiossa.

¹⁰⁰⁷ Carlson 2005, Helenius 2005, 46.

¹⁰⁰⁸ *Sepänmaa* 2005, 16.

¹⁰⁰⁹ Helenius 2005, 46.



(kuva 424) Matti Poutvaara: *Jalasjärvi* (1955)¹⁰¹⁰

Jälleenrakennuskauden kansallisessa maisemakuvastossa esiintyneessä peltojen kuvauksessa yhdistettiin hyvin tehokkaasti kesäinen pastoraali-idylli sekä kehittynyt ja toimiva peltomaisema. Tätä kautta pystyttiin viittaamaan kahdella tapaa peltomaiseman kauneuteen ja samalla myös luomaan turvallisuuden tunnetta sekä kehitysoptimistisia mielikuvia kansakunnan sotien jälkeisestä tulevaisuudesta. Matti Poutvaaran *Suomi* -julkaisun (1955) sisältämä laaja-alaista ja toimivaa jalasjärveläistä peltomaisemaa esittävä kuva 424 on tulkittavissa jälleenrakennuskauden peltokuvauksen tyyppiesimerkiksi.



(kuva 425) Volker von Bonin (1960)¹⁰¹¹

¹⁰¹⁰ *Suomi* 1955, 203.

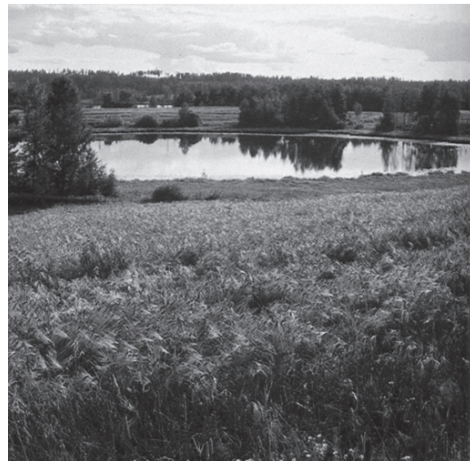
¹⁰¹¹ *Finland Today* 1960.



(kuva 426) Pietinen: *Alahärmä* (1961)¹⁰¹²



(kuva 427) Matti A. Pitkänen (1977)¹⁰¹³



(kuva 428) Matti A. Pitkänen (1978)¹⁰¹⁴

Rypsin viljely on suomalaisessa maatalouskulttuurissa suhteellisen uusi ilmiö, joka liittyy maataloudessa 1900-luvun jälkipuoliskolla lisääntyneeseen erikoistumiseen.¹⁰¹⁵ Analyysiaineiston sisältämät muutamat rypseltojen kuvaukset ajoittuvat 1970-luvun loppuun, 1990-luvun puoliväliin ja 2000-luvulle. Esimerkeiksi nostetut kuvat 430 ja 431 ovat tulkittavissa teeman aikaisempien esitysten tavoin kesäisen pastoraali-idyllin kuvauksiksi, joissa on mukana jälleenrakennuskaudelta aiheeseen sitoutuneita merkitystasoja kansakunnan turvallisuudesta ja kehityksestä. Näiden lisäksi kuvien tulkinnasta ei voida olla huomioi-

¹⁰¹² *Suomi ja suomalaiset* 1961, 14.

¹⁰¹³ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 66.

¹⁰¹⁴ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 123.

¹⁰¹⁵ Ks. Esim. Vihinen 2004, 277–281.

matta modernistisen taiteen muotokieleen viittaavia tekijöitä. Kuvissa keltaisena hehkuvat pellot ja kesäisen sinivalkea taivas luovat vastavärien kautta kontrastisen vaikutelman, jossa laajat yhtenäiset väripinnat luovat yhtymäkohtia syntetistisen maalaustaiteen estetiikkaan.¹⁰¹⁶ Niin ikään Hannu Vallaksen ilmastottama kuva 432, joka esittää lannoitettua peltoa ja siihen jääneitä traktorin renkaiden kuvioita, viittaa modernistisesta taiteesta tuttuun abstrahoituun ilmaisuun. Edellä mainitut modernistisen taiteen muotokieleen viittaavat esimerkit kertovat omalta osaltaan sitä, miten erilaiset taiteen traditiot ohjailevat maisemakuvauksen tulkintaa. Samalla se kertoo myös sen, miten taiteen traditiot voivat muuttaa maisemakuvauksen kohteiden, kuten tässä tapauksessa peltojen esteettistä arvostusta. Pittoreskin hylkimä tasainen ja monotoninen pelto- maisema muodostuukin samoista syistä yhdeksi modernismin suosimaksi taiteen mahdolliseksi lähtökohdaksi.¹⁰¹⁷



(kuva 429) Seppo Hilpo (1995)¹⁰¹⁸



(kuva 430) Urho A. Pietilä (1996)¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁶ Vrt. Maaseudun rajattu kulttuurimaisema -analyysiosion sisältämä teema nimeltä Talvinen maaseutu kansallisena erityispiirteenä.

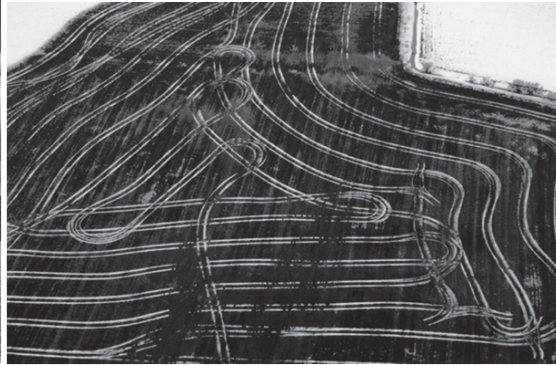
¹⁰¹⁷ Ks. esim. Sepänmaa 2005, 14–16; Carlson 2005, 55–56.

¹⁰¹⁸ *Opus Finlandia* 1995, 31.

¹⁰¹⁹ *Suomi* 1996, 66.



(kuva 431) Pekka Luukkola:
*Rypselto, Kirkkonummi (2006)*¹⁰²⁰



(kuva 432) Hannu Vallas:
*Lannoitettu pelto, Loimaa 4/1996 (2007)*¹⁰²¹

Pellon lähikuva: suomalaiskansallinen embleemi



(kuva 433) Aho & Soldan: *Toukokuu lähestyy (1939)*¹⁰²²

Pellon lähikuva on analyysiaineiston sisältämä määrällisesti pieni kuvateema, jonka esiintyminen maisemakuvajulkaisuissa ajoittuu jälleenrakennuskauden sekä myöhemmän EU-Suomen kuvastoihin. Kuvateema koostuu voimakkaasti itse peltoon rajatuista kuvallisista esityksistä, joissa kuvakulma on sijoitettu

¹⁰²⁰ *Matka Suomeen 2006, 91.*

¹⁰²¹ *Suomi ilmasta 2007, 27.*

¹⁰²² *Kuva-Suomi 1939, 38.*

pääsääntöisesti alas. Kuvakulma mahdollistaa peltojen ja sen viljakasvien kuvauksen lisäksi taivaan esittämisen.

Yllä esitetty Ahon & Soldanin toukotöitä odottavaa peltoa kuvaava teos (kuva 433) poikkeaa (Urho A. Pietilän kuvan 438 ohella) teeman muista kuvista, jotka painottavat leikkuukypsän viljan ja sinivalkoisen taivaan yhdistelmää. Kyseinen yhdistelmä oli tyypillistä nimenomaan Aho & Soldan -parivaljakon harjoittamalle aiheen esittämiselle.



(kuva 434) Aho & Soldan:
Kotoista vehnää (1939)¹⁰²³



(kuva 435) Matti Poutvaara: *Suvi*.
Karjalan Kannas (1946)¹⁰²⁴

Kuvateemassa harjoitettu jyrkkä rajaus häivyttää paikalliseen kulttuurimaisemaan linkittyvät erikoispiirteet, joka tekee kuvien maisemien paikallistamisen ja tunnistamisen mahdottomaksi. Näin ollen teeman kuvat muodostuvat anonyymeiksi ja yleisiksi rajatun kulttuurimaiseman esityksiksi, jotka voidaan kuitenkin kytkeä kansalliseen kontekstiin julkaisuyhteyden sekä kuvissa esiintyvän poutapilvien koristaman sinivalkoisen taivaan perusteella. Myös mustavalkokuvista ymmärrettäväksi käyvä taivaan sinivalkoinen väritys ja tuulessa heilimöivä vilja muodostavat yhdessä erityisen kansallisen symbolin, joka sopi etenkin agraarionalismin sekä sittemmin jälleenrakennuskauden kuvastoon. Kansakunnan pääelinkeinoon vielä sotien jälkeisenä aikana viitannut vilja sekä suomalaisuutta edustanut taivaan sinivalkoisuus ruokkivat yhdessä suomalaisen yhteiskunnan vakautta ja turvallisuutta heijastelemaan pyrkineitä mielikuvia. Lisäksi kuvateeman esittämä maatalous työn ulkoistavana pastoraalidyllinä mahdollisti aiheen käsittelemisen ristiriidattoman neutraalisti.¹⁰²⁵

¹⁰²³ *Kuva-Suomi* 1939, 51.

¹⁰²⁴ *Suomi kuvina* 1946. Poutvaaran kuvasta on myös aikaisempi vedos vuodelta 1932 (ks. Eskola 1999, 124).

¹⁰²⁵ Ks. Maaseudun rajattu kulttuurimaisema -osio ja vrt. pellon laajaa puolikuvaa käsittelevä analyysi; ks. myös luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.5. Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.

(kuva 436) Aho & Soldan (1948)¹⁰²⁶(kuva 437) Aho & Soldan (1948)¹⁰²⁷

Useissa teeman kuvissa ja niiden teksteissä korostettiin pellon laajan kokokuva esittävän teeman tavoin kesäistä pastoraali-idylliä. Esimerkkinä tästä toimii Aho & Soldanin *Suomen kuva* (1948) -julkaisun sisältämän teoksen yhteyteen liitetty lyyrinen teksti:

Leppeä kesätuuli kantaa kukkivan apilan tuoksun yli kypsyvän elopellon, missä nuokkuvat rukiintähkät tuleentuvat ja kaunokin sininen katse tähyää arkana kellastuvien korsien välistä.¹⁰²⁸

Rauhaa ja turvallisuutta huokuvan idyllin ohella jälleenrakennuskaudelle ominainen rationalismi näkyi myös teeman kuvateksteissä. Esimerkiksi yllä olevan kuvan 437 tekstissä kirjoitettiin suomalaisen viljelyperinteen kehityslinjoista:

Ohra oli suomalaisten ensimmäinen viljakasvi. Se sai jakaa nauriin kanssa vaaran rinteelle kasketun peltotilkun. Myöhemmin ruis syrjäytti sen niin kuin nykyisin vehnä valtaa alaa rukiilta, mutta Pohjois-Suomessa se on vieläkin säilyttänyt johtoasemansa.¹⁰²⁹

Pellon lähikuvaukseen perustunut kuvateema häviää analyysiaineiston kattamista maisemakuvajulkaisuista vuoden 1948 *Suomen kuva* julkaisun jälkeen ja palaa takaisin vasta 1996 ilmestyneessä *Suomi* -julkaisussa. Esimerkkinä olevassa Urho A. Pietilän kuvassa 438 käsitellään pellon lähikuvaa, vaikka kuvakulma ja aiheen esittämisen muoto aikaisempaan traditioon verrattuna on muuttunut. Pietilän kuva ajoittuu kuitenkin yhteen suomalaisen yhteiskunnan ja maaseutukulttuurin murrosvaiheeseen eli Euroopan Unioniin liittymisen aikakauteen. EU:n liittyminen aiheutti maanviljelijöiden parissa monia pelkoja, joista päällimmäiseksi nousi koko elinkeinon harjoittamisen tulevaisuus.¹⁰³⁰ Tästä näkö-

¹⁰²⁶ *Suomen kuva* 1948, 122.

¹⁰²⁷ *Suomen kuva* 1948, 125.

¹⁰²⁸ *Suomen kuva* 1948, 122.

¹⁰²⁹ *Suomen kuva* 1948, 125.

¹⁰³⁰ Ks. esim. Laurila 2004.

kulmasta katsottuna voidaan kuvateeman 1990-luvun puolivälissä tapahtunut elpyminen rinnastaa suomalaisen yhteiskunnan kokemaan kriisitilanteeseen, jonka käsittelyn yhteydessä turvauduttiin muun muassa visuaaliseen kulttuuriin ja maiseman kuvauksen vakiintuneisiin teemoihin.



(kuva 438) Urho A. Pietilä (1996)¹⁰³¹



(kuva 439) Tapio Heikkilä (2003)¹⁰³²

Pekka Luukkolan kuvassa 440 palataan sitä vastoin takaisin Ahon & Soldanin jalanjäljille ja jälleenrakennuskauden aikaiseen kuvastoon. Tämän vuonna 2006 julkaistun kuvan kohdalla ei ole enää kuitenkaan kyse suomalaisen yhteiskunnan pääelinkeinosta, jolloin kuva rinnastuu 1930- ja 1940-lukujen kuvastoon enemmänkin muodon kuin sisällön puolesta. Toisaalta myös kuvan yhteyteen liitetystä tekstistä ilmenevä kuvauspaikka erottaa sen aikaisemmista kuvateeman anonyymeistä ja yleisistä symbolinomaisista maisemista:

Jo tuhansia vuosia sitten alkanut maanviljely ja peltojen raivaus on avartanut maisemia merkittävästi. Ruista Korteniemen perinnetilalla Tammelassa.¹⁰³³

¹⁰³¹ *Suomi* 1996, 91.

¹⁰³² *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 126–127.

¹⁰³³ *Matka Suomeen* 2006, 46.



(kuva 440) Pekka Luukkola (2006)¹⁰³⁴

Pohjanmaan peltolakeus suomalaisen maaseutukulttuurin tunnusmaisemana

Pohjanmaan peltolakeuksia esittävä kuvateema on rinnastettavissa pellon laajaa puolikuvaa käsittelevään teemaan. Peltolakeus-kuvateema on tässä yhteydessä kuitenkin eristetty omaksi kokonaisuudeksi sen selkeiden ominaispiirteiden ja Pohjanmaalle paikallistumisen johdosta.

Finland framställdt i teckningar -teoksessa Pohjanmaan lakeuksia ei vielä arvostettu esteettisesti, eikä niitä kuvattu laajoina avarina panoraamamaisemina.¹⁰³⁵ Pohjanmaan maisemien yhteydessä Topelius kirjoitti pääasiallisesti historiallisten sotien taistelupaikoista, joiden perusteella maakunnan maaseutumaisemien kuvauskohteet kuten Revonlahti¹⁰³⁶, Isokyrö¹⁰³⁷, Lapua¹⁰³⁸, Oravainen¹⁰³⁹ (kuva 441) ja Juuttaa¹⁰⁴⁰ myös valikoituivat.

¹⁰³⁴ Matka Suomeen 2006, 46.

¹⁰³⁵ Savelainen 1998, 147–152. Vrt. myös esimerkkikuva *Oravainen* (kuva 441).

¹⁰³⁶ Topelius 1845–1852/1981, 241.

¹⁰³⁷ Topelius 1845–1852/1981, 239.

¹⁰³⁸ Topelius 1845–1852/1981, 243.

¹⁰³⁹ Topelius 1845–1852/1981, 247.

¹⁰⁴⁰ Topelius 1845–1852/1981, 245.



(kuva 441) Johan Knutson: *Oravainen* (1845–1852)¹⁰⁴¹

Topelius koki Pohjanmaan suuret peltoalueet yksitoikkoina maisemina samoin kuin toinen merkittävä aatteellinen vaikuttaja J. V. Snellman. Nämä käsitykset perustuivat romantiikasta periytyvään maastonmuodoiltaan vaihtelevan maiseman arvostukseen, joka vaikutti voimakkaasti suomalaisen 1800-luvun maisemataiteen sisältöihin.¹⁰⁴² Topeliuksen Pohjanmaan maisemien esteettinen väheksyntä levisi hänen toimittamiensa maisemakuvajulkaisujen lisäksi laajasti tunnetun *Maamme* -kirjan välityksellä.¹⁰⁴³ Tällä oli vaikutusta myös I. K. Inhaan, joka toimi topeliaanisen maisemakuvaston sekä monien muiden 1800-luvun suomalaisen maisemataiteen suuntausten välittäjänä valokuvan kielelle.¹⁰⁴⁴ Inhan maisemakuvajulkaisut eivät sisältäneet pohjalaisten lakeuksien kuvauksia ja tämä selittää sen miksi aiheen kuvausta esiintyi hyvin niukasti 1900-luvun alun populaareissa maisemakuvajulkaisuissa.¹⁰⁴⁵

Pohjanmaan lakeuksien kuvaus nousi esiin suomalaisen kulttuurin piirissä vasta 1930-luvulla pääosin Eero Nelimarkan tuotannossa. Hannele Savelainen on pitänyt Nelimarkkaa keskeisimpänä taiteilijana, joka loi Pohjanmaan maisemille esteettistä arvostusta nauttineen kuvallisen identiteetin.¹⁰⁴⁶ Nelimarkan maisemataidetta voidaan pitää lähtökohtana myös populaareissa maisemakuvajulkaisuissa virinneelle Pohjanmaan lakeuksien kuvaukselle, jota alkaa löytyä enemmän analyysiaineistosta 1940-luvulta lähtien.

¹⁰⁴¹ Topelius 1845–1852/1981, 246–247. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 225.

¹⁰⁴² Topelius 1845–1852/1981, 238; Suutala 1986, 255–263; Savelainen 1998, 147–152.

¹⁰⁴³ *Maamme* -kirjan merkityksestä ks. Tiitta 1994, 320–324.

¹⁰⁴⁴ Ks. esim. Vuorenmaa & Kajander 1981.

¹⁰⁴⁵ Ks. myös Savelainen 147–152.

¹⁰⁴⁶ Savelainen 1998, 152–154.



(kuva 442) Eero Nelimarkka: *Lapuanjoki keväällä* (1931)¹⁰⁴⁷

Nelimarkan pohjalaisissa lakeusmaisemissa yhdistyivät 1600-luvun hollantilaisesta maisemamaalauksesta ja 1900-luvun alun modernistisesta taiteesta omaksumat vaikutteet sekä taiteilijan omat ihanteellisuuteen ja uskonnollisuuteen pohjautuneet näkemykset.¹⁰⁴⁸ Esimerkiksi nostetussa *Lapuanjoki keväällä* -teoksessa (kuva 442) näkyy viitteitä 1600-luvun hollantilaisten taiteilijoiden kuten Jan van Goyenin ja Philip Koninckin maisemataiteesta, jonka ytimessä oli avonaisten maisemien sekä korkeiden taivaiden kuvausten avulla luotu tunnelmallinen ja laaja-alainen tilavaikutelma.¹⁰⁴⁹ Laajojen peltoaukeiden, tulvivien ja avaran taivaan minimalististen piirteiden maalaaminen tasaisina väripintoina sopi myös 1900-luvun alun modernistisen taiteen muotokieleeseen. Näihin taiteen tradition lähtökohtiin Nelimarkka yhdisti omasta uskonnollisesta taustastaan juontuvan näkemyksensä, jossa horisonttiin levittäytyvä lakeuden maisema sulautti taivaan sekä maan yhdeksi jumalallista alkuperää olevaksi kauniiksi, harmoniseksi ja ajattomaksi kokonaisuudeksi. Nelimarkka tarttui siis monella tasolla pohjalaisen lakeuden tasaisuuteen ja loi siitä monumentaalisen maiseman esittämisen muodon, jossa aikaisemmin esteettisenä heikkoutena nähty ominaisuus muodostui nyt vahvuudeksi.¹⁰⁵⁰

Nelimarkan maisemataide saavutti suurta suosiota, jonka taustalla Helena Savelaisen mukaan oli 1920- ja 1930-luvuilla vallinnut maaseutukeskeisen maisemataiteen nousu ja sen myötä kasvanut pohjalaisuuden ihailu. Tässä uudessa agraarionalistisessa kuvastossa Nelimarkan pohjalaisiin lakeuksiin yhdistettiin perinteisyyttä, työtä, sitkeyttä, jatkuvuutta ja vaurautta kuvaavia arvoja. Tämänkaltaisen ihanteellisen maaseudun koettiin kansalaissodan jälkeen sym-

¹⁰⁴⁷ Kuva teoksesta *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta Kaupunkiin* 2002, 57.

¹⁰⁴⁸ Savelainen 2002b, 54–59.

¹⁰⁴⁹ Savelainen 1998, 70, 88–92; Clark 1976, 61–64; Slive 1995, 177–178, 186–194.

¹⁰⁵⁰ Savelainen 1998, 68–70; Savelainen 2002b, 54–59.

boloivan yleisellä tasolla turvallisuutta sekä pysyväksi miellettyä pohjalaista talonpoikaisuutta.¹⁰⁵¹



(kuva 443) *Maisema Etelä-Pohjanmaalta* (1930)¹⁰⁵²



(kuva 444) *Suomi kuvina* (1946)¹⁰⁵³

Analyysiaineistossa ensimmäinen Pohjanmaan lakeuden kuvaus esiintyy vuoden 1930 *Suomi kuvina* -julkaisussa (kuva 443), mutta aiheen järjestelmällisempi toistuva esittäminen alkaa vasta 1940-luvun jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa. Jälleenrakennuskauden maaseutumaisemakuvastossa aiheen kuvaus kiinnittyy julkaisuajankohdalle tyypilliseen suomalaisen maaseudun vaurauden ja kehityksen esittämiseen. Maantieteellisesti kuvateemassa painottuvat Lapuan ja Kauhavan peltolakeudet latomerineen. Teeman kuvalliset esitykset muodostuvat Nelimarkan teoksiin palautuvista laajoista panoraamamaisemista

¹⁰⁵¹ Savelainen 2002b, 59; Häyrynen 2005, 161; ks. myös luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.4. Agraarinationismi ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930-lukujen maisemakuvajulkaisuissa.

¹⁰⁵² *Suomi kuvina* 1930, 179.

¹⁰⁵³ *Suomi kuvina* 1946.

sekä laaja-alaisen kulttuurimaiseman esityksiin¹⁰⁵⁴ rinnastettavista ilmakuvista. Lakeuksien kohdalla juuri ilmakuvaus tarjosi havainnollisen tavan esittää ta-sankomaista maisemaa.¹⁰⁵⁵



(kuva 445) *Suomalaisia maisemia* (1947)¹⁰⁵⁶

Koko Pohjanmaan lakeuden kuvalliselle esittämiselle on ominaista tietty Neli-markan taiteesta periytyvä harmoninen rauhallisuus ja ajaton pysähtyneisyys. Kuvateeman maisemat edustavat kansakunnan vaurasta vilja-aittaa, mutta yhdessä lakeuden kuvauksessa ei esiinny maatyötä. Tämä piirre toistuu myös maatalouden rajattu kulttuurimaisema -osioon lukeutuvassa ja elonkorjuun laaja-alaisia tuloksia esittelevässä elopeltomaisema -teemassa.¹⁰⁵⁷ Myös itse pelto-työtä esittelevissä analyysiaineiston kuvateemoissa vältetään laajamittaista työnkuvausta rajaamalla aiheen kuvaus yksittäisiin henkilöihin tai pieniin ryhmiin.¹⁰⁵⁸

Ilman työn kuvausta vanhojen latojen täplittämät lakeudet muodostuvat ajattomiksi maisemiksi, jotka palautuvat perinteiseksi mielletyn maaseutumai-seman esittämiseen. Perinteisyyttä kuvissa korostavat nimenomaan lukuisat ladot, jotka ovat muodostuneet tyypillisiksi pohjalaisen maiseman symboleiksi. Sanoutumalla irti lakeuksien laajamittaisen työn kuvallisesta esittämisestä kuvateema välttää myös rinnastukset Neuvostoliitossa ja muissa sosialistissa maissa harjoitettuun sosialistisen realismin taiteeseen. Tässä 1930-luvulta 1990-luvun alkuun vaikuttaneessa poliittisesti värityneessä taidesuuntauksessa oli

¹⁰⁵⁴ Vrt. analyysi-osio Topeliaaninen maisemaideali 2. taso. Ilmakuvat on analysoitu tässä yhteydessä Pohjanmaa -linkityksen myötä.

¹⁰⁵⁵ Häyrynen 2005, 99.

¹⁰⁵⁶ *Suomalaisia maisemia* 1947, 133.

¹⁰⁵⁷ Vrt. analyysi -osio teema Elopeltomaisema ja poliittisesti turvallinen kehityksen esittäminen.

¹⁰⁵⁸ Vrt. analyysi-osio 3.1. Työ ja ihminen maaseutumaisemassa.

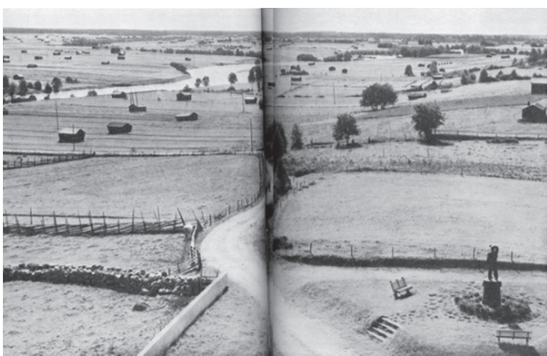
muun muassa sosialismin voimaa symboloinut laajamittainen maatyönkuvaus keskeisessä roolissa.¹⁰⁵⁹



(kuva 446) Suomalaisia maisemia (1947)¹⁰⁶⁰



(kuva 447) Matti Poutvaara (1951)¹⁰⁶¹



(kuva 448) E. Ala-Könni: *Vetelin viljelysaukeaa* (1954)¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁹ Ks. esim. *Sosialistinen realismi – Suuri utopia* 2002.

¹⁰⁶⁰ *Suomalaisia maisemia* 1947, 132.

¹⁰⁶¹ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 79.

¹⁰⁶² *Meidän maa* 1954, 668–669.



(kuva 449) Matti Poutvaara (1954)¹⁰⁶³



(kuva 450) Matti Poutvaara: *Kauhava* (1955)¹⁰⁶⁴



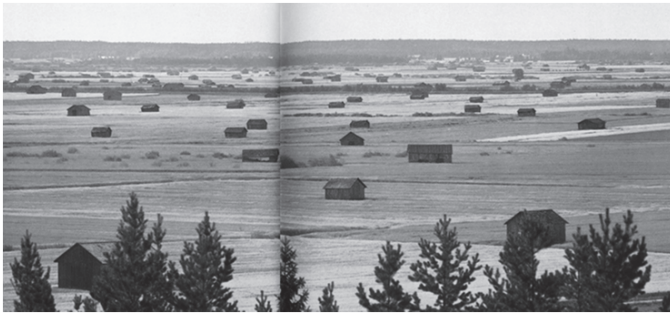
(kuva 451) Matti Poutvaara: *Lapua* (1955)¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶³ *Meidän maa* 1954, 617.

¹⁰⁶⁴ *Suomi* 1955, 202.

¹⁰⁶⁵ *Suomi* 1955, 202.

Jälleenrakennuskauden jälkeen Pohjalaisten lakeuksien kuvaaminen jatkui maisemakuvajulkaisuissa, ja siitä muodostui yhä selkeämmin suomalaisen maaseutukulttuurin tunnuskuva muiden pohjalaisten erikoispiirteiden tavoin.¹⁰⁶⁶ Huomionarvoisena esimerkkinä pohjalaisen lakeuden kansallisesta merkityksestä toimii Kyrönjokilaakson ja Eteläpohjalaisten viljelylakeuksien nimeäminen suomalaisten kansallismaisemien joukkoon Ympäristöministeriön vuonna 1993 toteuttamassa hankkeessa.¹⁰⁶⁷



(kuva 452) Matti A. Pitkänen: *Kauhavan latomeri* (1977)¹⁰⁶⁸



(kuva 453) Matti A. Pitkänen (1978)¹⁰⁶⁹



(kuva 454) Tapio Heikkilä: *Ilmajoen Alajoki, Kyrönjokilaakso* (2003)¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁶ Vrt. esim. analyysi -osion teema Pohjalainen talonpoikaistalo suomalaisen maaseutukulttuurin symbolina.

¹⁰⁶⁷ *Kansallismaisema* 1993; ks. myös Savelainen 1998, 154–155.

¹⁰⁶⁸ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 104–105.

¹⁰⁶⁹ *Finnland in Bildern* 1978, 161–162.

¹⁰⁷⁰ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 14–15.



(kuva 455) Pekka Luukkola (2006)¹⁰⁷¹



(kuva 456) Hannu Vallas: *Lakeus, Lapuanjoki, Lapua 10/1998* (2007)¹⁰⁷²

¹⁰⁷¹ *Matka Suomeen* 2006, 96–97.

¹⁰⁷² *Suomi ilmasta* 2007, 42–43.

Elopeltomaisema ja poliittisesti turvallinen kehityksen esittäminen

Lähtökohtaisesti elopeltomaiseman kuvaukset rinnastuvat Pohjanmaan lakeusmaiseman tavoin pellon laaja puolikuva -teemaan. Elopeltomaisemassa erityisinä muista peltokuvauksista erottavana tekijänä ovat maisemassa näkyvät elonkorjuun eli viljanpuinnin tai heinätöiden merkit. Huomioitavaa on, ettei näissä teeman kuvissa esitetä myöskään itse elonkorjuutyötä. Teeman analyysissä elopeltomaiseman kuvalliset esitykset on jaettu kahteen osaan, joista ensimmäinen käsittelee viljapeltoja lyhteineen ja toinen heinäpeltoja seipäille nostettuine heinineen.

Viljaa lyhteillä: ruokaturvan esitys ja koneellistumisen kadottama kansanperinne

Kuten muissakin itsenäistä peltomaisemaa esittävässä kuvateemoissa on myös elopeltomaisema-teemalle vaikea löytää suoraa kantakuvaa maalaustaiteen puolelta. Vaikka viljalyhteet ja myöhemmin 1800-luvun loppupuolella suomalaisen maaseutumaisemaan ilmestyneet heinäseipäät rikastuttivat peltomaisemien esteettistä ilmettä, eivät ne herättäneet ilman työnkuvauksen esittämistä kiinnostusta aikansa taiteilijoiden keskuudessa. Työnkuvauksen puuttumisesta huolimatta, viittaavat teeman kuvalliset esitykset pelloilla näkyvine viljalyhteineen ja heinäseipäineen voimakkaasti juuri maaseutukulttuurissa tehtyyn työhön.



(kuva 457) I. K. Inha:
Elonkorjuun maisema (1913/1925)¹⁰⁷⁴



(kuva 458) I. K. Inha: *Kauria* (1916/1925)¹⁰⁷³

Analyysiaineistossa viljanpuintiin linkittyvän elopeltomaiseman kuvallinen esittäminen on määrällisesti suppeampaa kuin heinätöihin viittaavien pelto- maisemien kuvaus. Aineiston ensimmäisiä viljalyhteisiin perustuvia elopeltomaisemien kuvallisia esityksiä edustavat I. K. Inhan *Suomen maisemia* -julkaisun sisältämät kuvat *Elonkorjuun maisema* (kuva 457) ja *Kauria* (kuva 458).

¹⁰⁷³ *Suomen maisemia* 1925/1988, 235.

¹⁰⁷⁴ *Suomen maisemia* 1925/1988, 223.



(kuva 459) K. S. Schultz: *Oriveden viljapeltoja* (1933)¹⁰⁷⁵

Päällimmäisenä elopeltomaiseman kuvateemassa toistuu yleisestä pelto- ja laidunmaiseman laajaa puolikuvaava esittävästä teemasta tuttu kesäinen ja rauhaista pastoraali-idyllin kuvaus, jota teeman kuvista pois häivytetty työnkuvaus korostaa.¹⁰⁷⁶ Kuvissa näkyvät työntulokset viittaavat kuitenkin suomalaisten maalaisten ahkeruuteen ja kansakunnan kehitykseen agraarinationalismin hengessä.¹⁰⁷⁷ Elopeltomaisemaan liitetty kehityksen näkökulma ilmenee etenkin monista teeman kuvien yhteyteen liitetystä teksteistä. Esimerkiksi tästä voidaan nostaa alla olevan Aho & Soldan -kuvan 460 teksti:

Omavaraisuutta kohti kulkee kehityksen tie. Viljan tuonti vähenee sitä mukaa kuin maanviljelys tehostuu.¹⁰⁷⁸

Elopeltomaiseman kautta kuvatun suomalaisen yhteiskunnan kehittyminen jalostui agraarinationalistisista lähtökohdista edelleen jälleenrakennuskauden maaseutumaisemaa käsitelleessä kuvastossa.¹⁰⁷⁹ Teeman kuvissa sinivalkoisen taivaan alle sijoitetut vilja- ja heinävarannot viittasivat kansakunnan maatalouden elinvoimaisuuteen ja ruokaturvaan, joka herätti positiivisia mielikuvia ja luottamusta tulevaisuutta kohtaan sodan runtelemassa maassa.

¹⁰⁷⁵ *Maakuntiemme kauneus* 1933.

¹⁰⁷⁶ Vrt. analyysi-osion teema Pelto- ja laidunmaiseman laaja puolikuva: idylliä ja kehitystä.

¹⁰⁷⁷ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.4. Agraarinationalismi ja maaseutumaiseman uusi nousu 1920- ja 1930 -lukujen maisemakuvajulkaisuissa.

¹⁰⁷⁸ *Kuva-Suomi* 1939, 50.

¹⁰⁷⁹ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.5. Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.



(kuva 460) Aho & Soldan (1939)¹⁰⁸⁰



(kuva 461) *Maamme Suomi* (1949)¹⁰⁸¹

¹⁰⁸⁰ *Kuva-Suomi* 1939, 50.

¹⁰⁸¹ *Maamme Suomi* 1949, 31.



(kuva 462) R. Roos (1954)¹⁰⁸²



(kuva 463) Hämeen museosta:
Hartolan ruista (1954)¹⁰⁸³

¹⁰⁸² *Meidän maa* 1954, 614.

¹⁰⁸³ *Meidän maa* 1954, 41.



(kuva 464) Matti Poutvaara: *Varkaus* (1955)¹⁰⁸⁴

Matti Poutvaaran vuoden 1955 *Suomi* -julkaisun sisältämä teos nimeltä *Varkaus* edustaa poikkeusta elopeltomaiseman kuvateemassa. Kuvassa esitetty elopelto rajautuu taustalla metsänreunan sijaan kaupungin taajaman asuintaloihin ja tehtaan piippuun. Myös kuvan kuvatekstissä käsitellään suomalaisen yhteiskunnan kehitystä ja sen maataloudelle aiheuttamia muutoksia:

Suomi on ollut maatalousvaltainen maa, mutta nykyisin teollisuus on laajentunut niin paljon, että pelkän maatalouden varassa elää kansasta enää vain 40 prosenttia. Varsinaisia suurviljelmää ei enää ole; neljä viidennestä viljelmistä on kymmentä hehtaaria pienempiä. Valtaosa maatalousväestöstä hankkii lisäansioita talvisin metsätaloudesta.

Poutvaaran kuvassa ja sen tekstissä maaseutumaisema ei näyttäydy enää ajattomana perinteisyyden tyysijana, vaan omassa ajassaan kiinni olevana ja yhteiskunnan kehitykseen mukautuvana elementtinä.

Edellisen Poutvaaran kuvan yhteydessä jo 1950-luvun puolivälissä esiin nostettu suomalaisen maatalouden muutos näkyy myös aineiston myöhemmissä teeman kuvauksissa. Näkyvimpänä esimerkkinä tästä toimii viljelyhteisiin perustuvien elopeltomaisemien häviäminen kuvastosta. Muutoksen taustalla vaikutti maatalouden koneellistuminen ja erityisesti leikkuupuimureiden yleistyminen 1960-luvulta lähtien.¹⁰⁸⁵ Leikkuupuimurit tekivät viljelyhteiden ohella myös yhteisöllisen viljanpuinnin tarpeettomaksi ja aihe alkoi vähitellen muuttua katoavaksi kansanperinteeksi.

¹⁰⁸⁴ *Suomi* 1955, 42.

¹⁰⁸⁵ Ks. esim. Niemelä 2004, 200–201.



(kuva 465) Matti A. Pitkänen (1977)¹⁰⁸⁶

Yllä oleva Matti A. Pitkäsen vuoden 1977 *Luonnonkaunis Suomi* -julkaisun sisältämä kuva 465 edustaa viimeistä analyysiaineistosta löytyvää viljelyhteistä koostuvan elopeltomaisen kuvausta. Aiheen katoaminen suomalaisesta maaseutumaisemasta tiedostetaan myös Matti Sippolan kuvan yhteyteen kirjoittamasta tekstistä, jossa todetaan: "Viljelyhteet ovat nykyisin varsin harvinaisen näky".¹⁰⁸⁷

Heinää seipäillä: jälleenrakennuskauden kehityksen symbolista nostalgiksi



(kuva 466) Vaanilan tila Lohjalla (1930)¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁶ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 94.

¹⁰⁸⁷ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 94.

¹⁰⁸⁸ *Suomi kuvina* 1930, 54.

Heinäpeltojen kuvaukset seipäille nostettuine heinineen edustavat analyysiaineiston määrällisesti runsainta ja ajalliselta kaareltaan pisintä elopeltomaiseman kuvallista esittämistä.



(kuva 467) Aho & Soldan (1939)¹⁰⁸⁹



(kuva 468) *Suomi kuvina* (1946)¹⁰⁹⁰

Heinäseipäiden täplittämien elopeltojen kuvaus nousi kansallisessa maisemakuvastossa voimakkaasti esiin jälleenrakennuskaudella. Silmänkantamattomiin jatkuvat heinäseipäät olivat tehokkaita merkkejä, jotka loivat käsityksen työteliäästä, kehittyneestä ja omavaraisesta kansakunnasta. Heinää seipäillä esittävien elopeltomaisemien yhteyteen liitetyissä teksteissä korostettiin nimenomaan työtä. Esimerkiksi vuoden 1949 *Maamme Suomi* -julkaisun sisältämän kuvan 470 kuvatekstissä kirjoitettiin seuraavasti:

¹⁰⁸⁹ *Kuva-Suomi* 1939, 47.

¹⁰⁹⁰ *Suomi kuvina* 1946.

Länsi-Suomen suuret viljelystasangot ovat erikoisen sopivia nykyaikaisten maanviljelyskoneitten käyttöön.¹⁰⁹¹



(kuva 469) Aho & Soldan (1948)¹⁰⁹²

Huomionarvoista suomalaisissa maisemakuvajulkaisuissa kuvatulle maatalouden kehitykselle oli sen esittäminen laajoina peltoalueina, kuten Pohjanmaan lakeuksina, runsaina elonkorjuun merkeistä koostuvina peltomaisemina tai pienimuotoiseksi rajattuina koneellisen maatyön esityksinä. Vaikka monet esimerkiksi heinäseipäiden täyttämistä elopeltomaiseman kuvallisista esityksistä viittaavat laajamittaiseen maatyöhön, ei sitä sellaisena kuvastossa kuitenkaan esitetty. Yhtenä selityksenä tälle voidaan pitää haluttomuutta samastua sosialistisen realismin työnsankaruutta korostaneeseen kuvastoon.



(kuva 470) *Maamme Suomi* (1949)¹⁰⁹³

¹⁰⁹¹ *Maamme Suomi* 1949, 25.

¹⁰⁹² *Suomen kuva* 1948, 117.

¹⁰⁹³ *Maamme Suomi* 1949, 25.



(kuva 471) Matti Poutvaara (1951)¹⁰⁹⁴



(kuva 472) Havas: *Maunula* (1954)¹⁰⁹⁵

Havaksen Maunulaa esittävässä kuvassa 472 on samankaltainen yhteiskunnan kehitykseen ja maatalouden muutokseen viittaava näkökulma kuin edellisen viljaa lyhteillä -teeman sisältämässä Matti Poutvaaran *Varkaus* -kuvassa (kuva 464). Tässäkin tapauksessa kuvateksti alleviivaa yhteiskunnan kehitystä ja maaseutukulttuurin muutosta:

Uusinta Helsinkiä Maunulassa, kaupungin pohjoisosassa. Talot nousevat viljapeltojen keskelle, maaseutu väistyy yhä kauemmaksi. Maunulasta pääsee noin kahdessakymmenessä minuutissa bussilla Rautatientorille.¹⁰⁹⁶

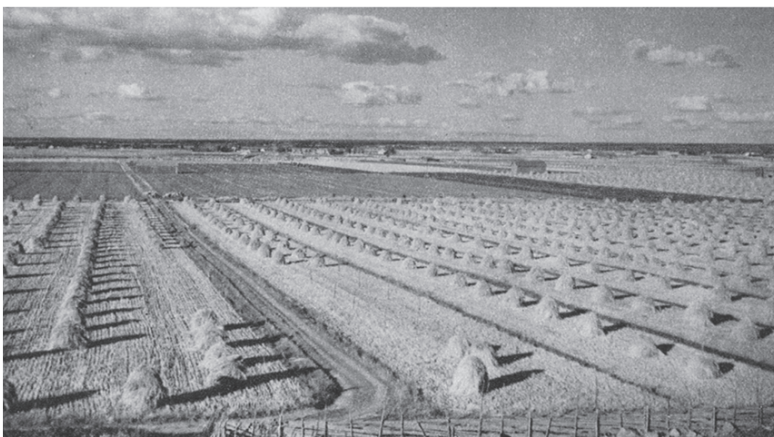
¹⁰⁹⁴ *Oi, kallis Suomenmaa* 1951, 31.

¹⁰⁹⁵ *Meidän maa* 1954, 85.

¹⁰⁹⁶ *Meidän maa* 1954, 85.



(kuva 473) Matti Poutvaara: *Visuvesi* (1954)¹⁰⁹⁷



(kuva 474) Matti Poutvaara (1955)¹⁰⁹⁸

Jälleenrakennuskauden ideologialle tyypillisen laaja-alaisen maatalousmaiseman esittäminen erityisesti elopeltojen muodossa muuttui analyysiaineistossa 1970-luvulle tultaessa. Yhteiskunnan voimakas rakennemuutos oli ajanut maatalouden murrosvaiheeseen jo 1950-luvulta lähtien. Teollistuminen ja kaupunkistuminen lisäsivät maaseutuväestön maaltapakoa, joka kiihtyi 1960-lopulla ja 1970-luvun alussa.¹⁰⁹⁹ Vaikka maatilojen vähentyminen nosti tilojen keskimääräisiä peltohehtaareja¹¹⁰⁰, ei tämä kuitenkaan näkynyt maaseutumaiseman kuvallisessa esittämisessä, pikemminkin päinvastoin. Elopeltomaiseman kuvalli-

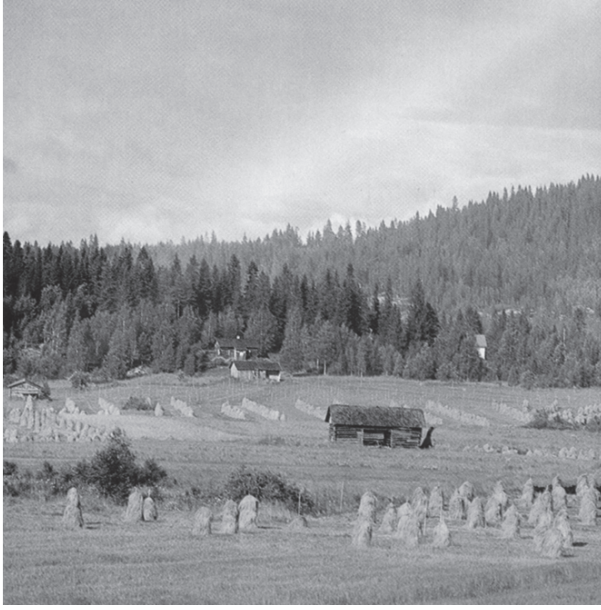
¹⁰⁹⁷ *Meidän maa* 1954, 346.

¹⁰⁹⁸ *Suomi* 1955, 87.

¹⁰⁹⁹ Ks. esim. Haapala 2004, 233–254.

¹¹⁰⁰ Ks. esim. Vihinen 2004a.

sissa esityksissä maaseudun raju muutos näkyi yhä pienimuotoisempina pastoraali-idylliin keskittyneinä kuvauksina. Esimerkkinä tästä toimii Matti A. Pitkäsen vuonna 1977 julkaistu kuva 475.



(kuva 475) Matti A. Pitkänen (1977)¹¹⁰¹



(kuva 476) Jouko Suikkari (1993)¹¹⁰²

¹¹⁰¹ *Luonnonkaunis Suomi 1977, 127.*

¹¹⁰² *Suomea Helsingistä Lappiin 1993, 57.*

Analyysiaineistossa heinäseipäiden merkitsemiä elopeltomaisemien kuvauksia esiintyy vielä 1990-luvun puolivälissä ja 2000-luvulla ilmestyneissä julkaisuissa. Näissä seipäillä kuivatettu heinä viittaa jo korostuneesti menneisyyden maatalouteen. Koneellistuminen näkyi maisemassa ja heinäpaalit syrjäyttivät seipäät jo 1970-luvulla.¹¹⁰³ Sitten 1990-luvulla peltomaisemia alkoi hallita muovitetut pyöröpaalit.¹¹⁰⁴ Heinäseipäistä oli kuitenkin muodostunut eräänlainen perinteisen suomalaisen maaseutukulttuurin symboli, johon kytkeytyi etenkin maaseudun yhteisöllisyyteen viittaavia merkitystasoja.¹¹⁰⁵ Tästä näkökulmasta katsoen 1990-luvun puolivälin maisemakuvajulkaisuissa esiintyneiden heinäseipäiden kuvausten lisääntyminen voidaan tulkita pyrkimykseksi korostaa perinteiseksi koettua suomalaista maaseutukulttuuria, joka eli uutta murrosvaihetta EU:n liittymisen myötä. Heinäseipäisiin sekä heinän korjuuseen liitetty perinteisyys ja yhteisöllisyys käyvät ilmi myös monista teeman ajallisesti viimeisimpien kuvien kuvateksteistä. Esimerkiksi vuonna 1993 julkaistun Jouko Suikkarin kuvan 476 yhteydessä kirjoitetaan seuraavasti:

Vieläkin näkee suomalaisessa kesämaisemassa heiniä kuivatettavan seipäillä perinteisen tavan mukaisesti.¹¹⁰⁶



(kuva 477) Seppo Hilpo (1995)¹¹⁰⁷

Urho A. Pietilän vuoden 1996 *Suomi* -julkaisun sisältämässä kuvassa 478 taas korostetaan heinätyön yhteisöllisyyttä ja puolustetaan seipäillä kuivatetun heinän tärkeyttä hevosten rehuna:

Sodanaikaisessa rallissa sanotaan: "Ei hevosilla heiniä, vaan syövät ne tallista seiniä." Tämä puute poistuu kunnan heinätalkoilla, jossa saa tehdä hikisen mutta rattoisan

¹¹⁰³ Markkola 2004, 20.

¹¹⁰⁴ Niemelä 2004, 214.

¹¹⁰⁵ Ks. analyysin osio 3.1.1.5. heinäkorjuu.

¹¹⁰⁶ *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 57.

¹¹⁰⁷ *Opus Finlandia* 1995, 71.

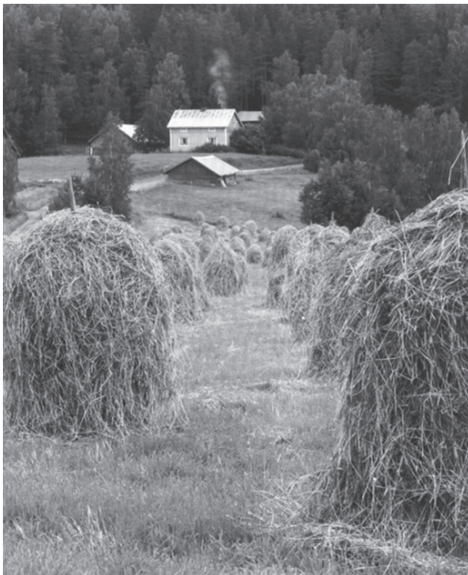
urakan. Seipäillä kuivatut heinät myydään hevostiloille sillä paalattu heinä ei hevosille käy.¹¹⁰⁸



(kuva 478) Urho A. Pietilä (1996)¹¹⁰⁹

Tapio Heikkilän kuvan 479 kuvateksti vuonna 2003 ilmestyneessä *Suomalainen kansallismaisema* -julkaisussa viittaa myös heinäseipäiden kautta nostalgiseen menneisyyteen:

Hämeenkyrön maisemat jättivät lähtemättömän jäljen Frans Emiliin. Se näkyy vahvasti hänen kirjallisessa tuotannossaan. Jumesniemen voimakkaasti kumpuileva viljelymaisema ja seipäillä kuivuva heinä tuovat mieleen Sillanpään lämminhenkiset kuvaukset.



(kuva 479) Tapio Heikkilä: *Hämeenkyrö, Jumesniemi* (2003)¹¹¹⁰

¹¹⁰⁸ *Suomi* 1996, 69.

¹¹⁰⁹ *Suomi* 1996, 69.

¹¹¹⁰ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 145.

Tie kulttuurimaisemassa ja romantiikan traditio

Tie on aina ollut tärkeä ja luonnollinen kulttuurimaiseman elementti, joka on kulkenut kyläryhmästä toiseen peltojen, metsien ja vesistöjen katveessa.¹¹¹¹ Tämä näkyy myös tutkimuksen analyysiaineistossa, joka sisältää joukon kulttuurimaiseman kuvauksia, joissa tie nousee keskeiseen rooliin.



(kuva 480) Johan Knutson: *Juuttua* (1845–1852)¹¹¹²

Analyysiaineistossa kulttuurimaisemaa halkovien teiden kuvauksia löytyy runsain mitoin jo *Finland framstäldt i teckningar* -teoksesta.¹¹¹³ Tie itsessään omaa pitkän ikonografisen historian kristilliseen perinteeseen perustuvana elämän symbolina, mutta tässä yhteydessä aiheen tarkastelun lähtökohdat palautuvat ensisijaisesti romantiikan kirjallisuuden suosimaan matkakuvaukseen, jolla oli suuri vaikutus varhaisen maisemakuvateos -tradition syntyyn.¹¹¹⁴ Monet *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen maisemakuvauksista tehtiin kirjaimellisesti kulkureittien varrelta ja näin ollen ne sisälsivät usein myös itse tien kuvauksia. Tämä havainnollistuu muun muassa yllä olevasta Johan Knutsonin *Juuttua* -teoksesta (kuva 480).

Yrjö Varpio on kirjoittanut romantiikan matkakuvauksesta ja painottanut sitä, miten romantiikan ajattelu muutti matkan kokemista 1800-luvulla. Siinä missä aikaisemmin matkustajalla oli ollut toiveena ainoastaan perille pääseminen, muodostui romantiikan piirissä jo pelkästä matkalla olosta itsetarkoitus. Tämänkaltaisessa matkakokemuksessa sattumalla oli suuri merkitys ja vaelta-

¹¹¹¹ Ks. esim. Pettersson 1964, 36; Merivirta & Yli-Jama 1997.

¹¹¹² Topelius 1845–1852/1981, 244–245. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 223.

¹¹¹³ Tie kulttuurimaisemassa esiintyy keskeisenä kuvallisena elementtinä muun muassa kuvissa *Munkkiniemi* (Topelius 1845–1852/1981, 109), *Pärnän silta* (Topelius 1845–52/1981, 163), *Pukinniemi* (Topelius 1845–1852/1981, 165), *Lapua* (Topelius 1845–52/1981, 243) ja *Oravainen* (Topelius 1845–1852/1981, 247).

¹¹¹⁴ Ks. esim. Lukkarinen 2004, 43; Häyrynen 2005; Häyrynen 2011.

essaan romantikko rakensi ympärilleen toisen, rationaaliselle porvarillisuudelle vastaisen todellisuuden. Oheinen vastamaailma havainnollistui erityisesti romantikkojen suhteessa luontoon sekä myös suuressa, kenties jopa tavoittamattoman päämäärän etsinnässä. Romantikkojen toiminnan täyttymys ei ollut niinkään päämäärän saavuttamisessa vaan loputtomassa etsimisessä. Luonto ja maisema saivat romanttisissa matkakertomuksissa keskeisen roolin ja niistä muodostui portti symboliseen maailmaan, jonka kauneudessa matkustaja saattoi kokea olevansa osa universaalia harmoniaa.¹¹¹⁵ Vaikka Topeliuksen *Finland framstäldt i teckningar* -teoksessa harjoittama matkakuvaus oli päämäärätietoista eikä sisältänyt juurikaan romantiikan ideaalin mukaista sattumanvaraista seikkailua, loi se kuitenkin julkaisun lukijoille mahdollisuuden mielikuvissa tapahtuvalle matkustamiselle ja romanttiselle eskapismille.



(kuva 481) Hjalmar Munsterhjelm: *Maantie Tampereella* (1872)¹¹¹⁶

Finland framstäldt i teckningar -teoksen ohella Düsseldorfin koulukunnan vaikutus lisäsi tie kulttuurimaisemassa -teeman kuvaamista suomalaisen taiteen piirissä. Tie -aihe oli suosittu Düsseldorfin taiteessa ja sen maalaaminen kulkeutui Suomeen etenkin Werner Holmbergin sekä hänen seuraajiensa Berndt Lindholmin ja Hjalmar Munsterhjelmin tuotannossa.¹¹¹⁷ Aineiston maisemakuvajulkaisuissa tämä näkyy vuoden 1873 *En resa i Finland* -teoksessa, joka sisältää muun muassa Hjalmar Munsterhjelmin teoksen *Maantie Tampereella* (kuva 481).

¹¹¹⁵ Varpio 1997, 26-27.

¹¹¹⁶ Topelius 1873/1984, 107.

¹¹¹⁷ Ks. esim. Reitala 1986, 124.



(kuva 482) I. K. Inha: *Maisema Porin radalta* (1896)¹¹¹⁸

Maisemakuvajulkaisujen maaseutumaisemakuvastossa näkyi myös suomalaisen tie- ja rautatieverkoston kehittyminen. I. K. Inhan teos *Maisema Porin radalta* (kuva 482) ja sen yhteyteen liitetty teksti kuvaavat tätä kehitystä, joka muutti kulttuurimaisemaa sekä sen kokemista:

Kauan on Kokemäenjoen viljava laakso saanut odottaa uudenaikaisia kulkuneuvoja, vasta syksyllä 1895 avattiin Porin rata liikkeelle. Toisin kuin useat muut rautatiemme halkoo tämä rata enimmäkseen kauniita maisemia ja hyvin asuttuja seutuja. Vaihtelevain näköalainsa vuoksi on se varmaan pääsevä matkailijain suosioon. – Kuvamme on läheltä Siurun asemaa, ja Kuloveden alkua.¹¹¹⁹

Inhan teoksessa esiintyvä juna sekä myöhemmässä kuvastossa esitetyt autot (kuvat 488, 489 ja 495) johdattelevat tulkitsemaan teeman kuvia yhä voimakkaammin matkustajan näkökulmasta. Kyseiseen näkökulmaan on helppo samastua, sillä monen nykyajan suomalaisen kosketus maaseutukulttuuriin tapahtuu pitkälti auton tai junan ikkunasta nähdyn kulttuurimaiseman kautta.¹¹²⁰ Raija Merivirran ja Laura Yli-Jaman mukaan yhtenä tien keskeisistä tehtävistä onkin tukea matkailua näyttämällä sen ympäristön luonne ja kohokohdat, jonka läpi kuljetaan.¹¹²¹ Vaikka auton tai junan ikkunasta nähty maisema on Yrjö Sepänmaan mukaan ulkopuolista tarkastelua, jossa kulkuneuvojen sisätilat muodostavat ympäristön ympäristössä¹¹²², palautuu tämänkaltainen etäännytetty maiseman havainnointi romantiikan subliimeihin matkakuvauksen ideaaleihin.¹¹²³ Kulkuneuvon ikkunan rajaama maisema muodostuu ikään kuin alati vaihtuvaksi kuvaksi, jota matkustaja tarkastelee auton tai junan luomasta tur-

¹¹¹⁸ *Finland i bilder* 1896, kuva nro. 39.

¹¹¹⁹ *Finland i bilder* 1896.

¹¹²⁰ Vrt. Eskola 1999, 119–120.

¹¹²¹ Merivirta & Yli-Jama 1997, 119.

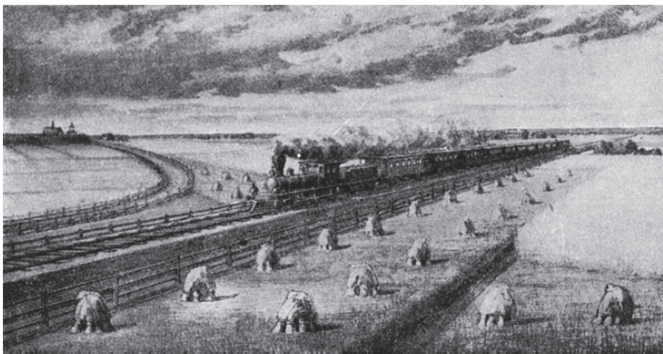
¹¹²² Sepänmaa 2005, 15.

¹¹²³ Vrt. Varpio 1997, 26–27.

vapaikasta. Edellä mainittuun matkan kokemiseen viittaavat myös tie kulttuurimaisemassa -teeman kuvat. Maisemaan sijoitettujen teiden ja kulkuneuvojen kuvallisten esitysten kautta ne johdattelevat katsojan samastumaan maisemassa liikkuviin matkustajiin sekä yleisellä tasolla romantiikan matkakuvauksen perinteeseen. Tämän lisäksi kuvissa esitetyt tiet ja kulkuneuvot ihmisineen muodostuvat pittoreskeiksi elementeiksi, jotka elävöittävät maisemaa ja toimivat niiden kuvaamista ohjaavina tekijöinä.



(kuva 483) I. K. Inha: *Maisema Jaakkimasta* (1895/1925)¹¹²⁴



(kuva 484) *Etelä-Pohjanmaalta* (1926)¹¹²⁵

Inhan *Maisema Porin radalta* -teoksen liittyessä oman aikansa nykyisyyteen, viittaa *Suomen maisemia* -julkaisun sisältämä kuva *Maisema Jaakkimasta* (kuva 483) 1800-luvun puolivälin düsseldorfilaiseen taiteeseen. Takaapäin kuvatut hevos-

¹¹²⁴ *Suomen maisemia* 1925/1988, 137.

¹¹²⁵ *Suomen maantieteellisiä kuvia* 1926, kuva N:o 7. Teos on Kustaa Heikkilän vuonna 1904 tekemä opetustaulu, josta on olemassa Vihtori Ylisen tekemä toisinto vuodelta 1915 (Tiirakari 2007, 227).

kärret ja tie aitoineen viittaavat pastissinomaisesti sekä Holmbergin *Helteinen kesäpäivä* (1860) että Munsterhjelmin *Maantie Tampereella* (1873) -teoksiin.¹¹²⁶

Vuonna 1926 ilmestyneen *Suomen maantieteellisiä kuvia* -julkaisun sisältämä teos *Etelä-Pohjanmaalta puolestaan linkittyy Inhan *Maisema Porin radalta* (1896) -teokseen.*



(kuva 485) Ahvenanmaalainen hääsaattue (1927)¹¹²⁷



(kuva 486) Juuttaan taistelutanner (1930)¹¹²⁸

¹¹²⁶ Vrt. myös esim. Werner Holmbergin teos *Helteinen kesäpäivä* (1860), jolla on ollut mitä ilmeisimmin suuri vaikutus Munsterhjelmin teokseen. Inhan suhteesta 1800-luvun suomalaiseen taiteeseen ks. esim. Kajander 1981.

¹¹²⁷ *Kuvia Suomesta* 1927, 70.

¹¹²⁸ *Suomi kuvoina* 1930, 185.

Kuvassa 486 on puolestaan pyritty Knutsonin *Juuttaa* -teoksen (480) toisintamiseen vuoden 1930 näkökulmasta. Tässä *Suomi kuvina* -julkaisun kuvassa toistuvat Knutsonin teoksesta tutut kulttuurimaiseman läpi vievä tie hevoskärryillä matkaavine miehineen sekä topeliaaninen paikan historiallinen korostaminen Suomen sotaan (1808–1809) liittyneen Juuttan taistelutantereen myötä.



(kuva 487) *Maisema Lohjalta* (1930)¹¹²⁹



(kuva 488) Aho & Soldan (1939)¹¹³⁰

Ahon & Soldanin maisemakuvatuotannossa toistuivat usein autot modernin elämän symboleina.¹¹³¹ Kansallisessa maisemakuvastossa tämä sopi etenkin jälleenrakennuskauden aatteelliseen ilmastoon. Kuvissa 488 ja 489 autot on kuvattu kulttuurimaisemissa peltojen keskellä kulkeneilla teillä. Nykyaikaan sekä kaupunkikulttuuriin viittaavat autot perinteiseksi mielletyissä peltomaisemissa ohjaavat konnotaatioita erityisesti siihen, miten kehitys kulkeutuu maaseudulle. Toisaalta kuvat korostavat maisemaan kohdistettua turistimaista katsetta. Henkilöautojen yleistymisen toi maaseudun kulttuurimaisemat helpommin saavutettaviksi myös kaupunkilaisväestölle. Tämän johdosta se pystyi nyt ihaillemaan maaseutuidyllä ikään kuin ulkopuolisena kulkuneuvojen etäännyttävästä katsojapositionista käsin.¹¹³² Tähän viittaa muun muassa kuvan 488 teksti:

Autolla matkustaen saa parhaan käsityksen maanteiden mutkikkauudesta.¹¹³³

¹¹²⁹ *Suomi kuvina* 1930, 52.

¹¹³⁰ *Kuva-Suomi* 1939, 116.

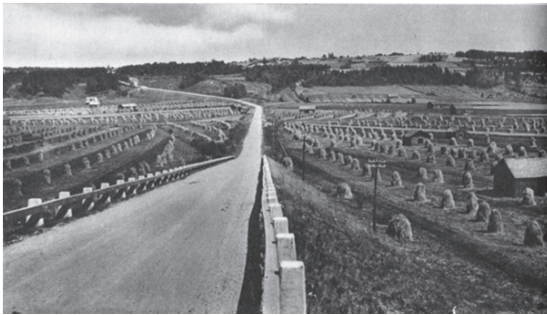
¹¹³¹ Ks. esim. HS 6.5.2011, C1.

¹¹³² Eskola 1999, 119–120.

¹¹³³ *Kuva-Suomi* 1939, 116.



(kuva 489) Aho & Soldan (1947)¹¹³⁴



(kuva 490) *Suomi kuvina* (1946)¹¹³⁵



(kuva 491) Aho & Soldan (1948)¹¹³⁶

¹¹³⁴ *Suomalaisia maisemia* 1947, 29. *Suomalalaisia maisemia* (1947) julkaisun kuvia ei ole nimetty tietyille kuvaajille. Heidän joukossaan ovat kuitenkin Aho & Soldan, jotka kuvasivat autoja (etenkin Ford-merkkisiä) maisemakuvissaan. Tämän pohjalta olen identifioinut kuvan 489 heidän tuotantoonsa lukeutuvaksi.

¹¹³⁵ *Suomi kuvina* 1946.

¹¹³⁶ *Suomen kuva* 1948, 8.

Ahon & Soldanin vuonna 1948 julkaistussa kuvassa 491 esitetty tie sekä katsojasta poispäin kulkeva nainen ja lapsi johdattelevat tulkitsemaan tien tässä tapauksessa elämän metaforaksi. Tulkintaa ohjaa erityisesti kuvan julkaisuyhteys jälleenrakennuskauden kuvastossa ja siinä esitetty henkilösommitelma sekä kuvatekstin sisällölliset ulottuvuudet. Julkaisuajankohta sekä miehen puuttuminen kuvasta ohjaavat näkemään henkilöahmot äitinä ja poikana sekä puuttuvan miehen sodassa kuolleenä isänä. Tulkintaa tukee sotien läheisyyden lisäksi syksyistä maisemaa käsittelevä kuvateksti ja siitä välittyvä surumielinen tunnelma:

Päivät yhä lyhenevät, auringon kaari alenee ja varjot heittäytyvät pitkän pitkinä laakstuneen ruohon ylle. Syksyn myrskyt puhaltavat viimeisetkin lehtipuut alastomiksi. Huurteisina aamuina voi ilma väristä teeren kuherrusta.



(kuva 492) Matti Poutvaara: *Maaston muotoihin myöntyyä tie Orivedellä* (1954)¹¹³⁷

Kulttuurimaiseman vaihteleviin maisemallisiin muotoihin mukautuneita teitä on pidetty esteettisesti kauniina ja kokonaiskuvaan sopivina.¹¹³⁸ Kuvallisissa esityksissä maiseman muotoja mukailevat tiet näyttäytyvät pittoreskeina elementteinä, jotka elävöittävät maisemia. Tämän kulttuurimaisemalle ominaisen tietyyppin esittäminen näkyy monissa käsiteltävänä olevan teeman kuvissa kuten erityisesti yllä olevassa Matti Poutvaaran kuvassa 492 sekä Seppo Hilpon kuvassa 496.

¹¹³⁷ *Meidän maa* 1954, 333.

¹¹³⁸ Ks. esim. Merivirta & Yli-Jama 1997.



(kuva 493) Aho & Soldan (1954)¹¹³⁹



(kuva 494) Ero Laaksovirta:
Kylätien kesää (1957)¹¹⁴⁰



(kuva 495) Matti A. Pitkänen(1985)¹¹⁴¹



(kuva 496) Seppo Hilpo (1995)¹¹⁴²

¹¹³⁹ *Meidän maa* 1954, 699.

¹¹⁴⁰ *Suomen luonnon kauneutta* 1957, 23.

¹¹⁴¹ *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 29.

¹¹⁴² *Opus Finlandia* 1995, 31.



(kuva 497) Urho A. Pietilä (1996)¹¹⁴³



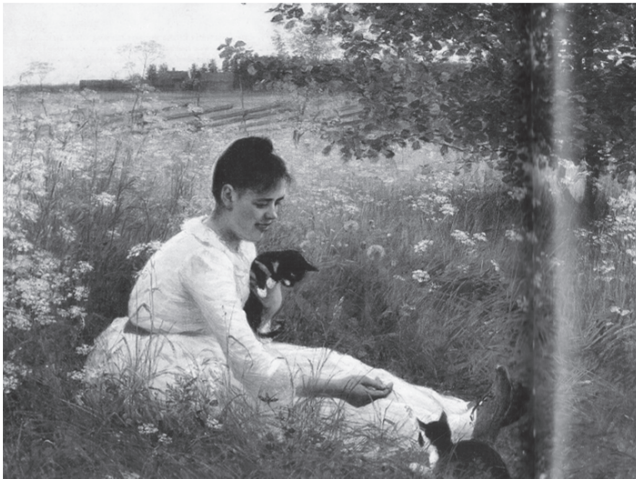
(kuva 498) Tapio Heikkilä: *Köyliö, Kepola* (2003)¹¹⁴⁴

¹¹⁴³ *Suomi* 1996, 25.

¹¹⁴⁴ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 142–143.

Esteettinen ja monimuotoinen niittymaisema

Niittymaisema-kuvateema esittää yhtä omaksi kokonaisuudeksi rajattua osaa maatalouden kulttuurimaisemasta. Perinteisessä maataloudessa karjanrehut kasvatettiin niityillä ja ihmiselle tarkoitettu ravinto pelloilla. Uudenajan maatalous ja siihen liittynyt karjatalouden huomattava kasvu 1860-luvulta lähtien alkoi muuttaa tätä asetelmaa. Muutoksen myötä luonnonniittyjä ryhdyttiin muokkaamaan ja saveamaan pelloiksi, joita tarvittiin yhä enemmän tyydyttämään lisääntyntä rehun tarvetta.¹¹⁴⁵ Esimerkiksi Pohjois-Pohjanmaan luonnonniittyjen pinta-ala väheni 1910–1950 välisenä aikana runsaasta 330 000 hehtaaria 70 000 hehtaariin.¹¹⁴⁶ 1900-luvun loppupuolella maatalouden kosketuksen muokkaamat luonnonniityt alkoivat olla jo hyvin harvinaisia, ja niitä ryhdyttiin suojelemaan arvokkaina maaseutumaiseman monimuotoisuudesta kertovina perinnemaisemina.¹¹⁴⁷ Juuri tämä perinteiseen maaseutumaisemaan luokituneiden niittyjen jatkuva väheneminen on toiminut katalysaattorina aineistossa esiintyvälle niittymaisemien kuvaukselle.



(kuva 499) Elin Danielsson: *Ruohikossa*
(*Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa*) (1892)¹¹⁴⁸

Suomalaisessa taiteessa niittyaiheista kiinnostuttiin enemmän 1800-luvun lopulla, ja sen taustalla oli erityisesti ranskalaisen impressionismin vaikutus. Esimerkeiksi tästä voidaan nostaa muun muassa Elin Danielssonin teos *Ruohikossa* (*Tyttö ja kissat kesäisessä maisemassa*) (1892) (kuva 499) sekä Eero Järnefeltin noin vuoteen 1892 ajoitettu teos *Saimi kedolla* (kuva 500). Näistä varsinkin Järnefeltin maalauksessa on nähty vahvoja yhtymäkohtia Claude Monet'n *Le Prairie* (*Niitty*)

¹¹⁴⁵ Östman 2004, 38–43.

¹¹⁴⁶ Vihola 2004b, 334.

¹¹⁴⁷ Alanen 1997, 71–78; ks. esim. Heikkilä 2001, 71; Vrt. esim. Vihinen 2004b, 418.

¹¹⁴⁸ Kuva teoksesta *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat* 2001, 228–229.

(1876) -teokseen (kuva 501).¹¹⁴⁹ Yhteistä kaikille edellä mainituille niittymaisen kuvauksille on kesäisen pastoraali-idyllin mukainen rauhaisa ja kiireetön tunnelma, jota kukkivat kukat sekä niityillä makaavat tai istuvat naishahmot korostavat. Näistä elementeistä koostunut aiheen kuvaaminen toteutuu myös suurimmassa osassa analyysiaineiston sisältämissä niittymaisemien kuvallisissa esityksissä.



(kuva 500) Eero Järnefelt: *Saimi kedolla* (n. 1892)¹¹⁵⁰



(kuva 501) Claude Monet: *Le Prairie (Niitty)* (1876)¹¹⁵¹

¹¹⁴⁹ Lindqvist 2002, 91.

¹¹⁵⁰ Kuva teoksesta *Eero Järnefelt – Taiteilijan tiellä* 2002, 90.

¹¹⁵¹ Kuva teoksesta *Eero Järnefelt – Taiteilijan tiellä* 2002, 90.



(kuva 502) H. Roivainen:
Apilasta (1931)¹¹⁵²



(kuva 503) *Keskikesän koreutta:*
kukkanurmi ja poutapilviä (1947)¹¹⁵³

Kesäiseen pastoraali-idylliin yhdistetty lempeys ja kauneus ovat niittymaisema-teeman kantavia elementtejä. Kuvissa usein esitetyn poutataivaan ja kukkaloistossa kylpevän niityn ohella teemaan kiteytyvää ihanteellista kesäisyyttä korostetaan monien kuvien kuvateksteissä. Esimerkiksi Ahon & Soldanin niittyaiheisen kuvan 504 yhteydessä kirjoitetaan seuraavasti:

Kukkiva niitty leinikköineen, päivänkakkaroineen ja sinikelloineen on kaunis. Lemmikkien terälehtien sini, kulleron kultaiset pallot, angervon kukintojen voimakas tuoksu ja kimalaisten raskas surina sanovat: nyt on kesä. Maamies näkee tämän kauneuden: rikkaruohoja, uupuneen, vanhan nurmen muistutus siitä, että keto olisi ollut käännettävä jo viime syksynä ja ojat avattava. Mutta maljakossa niittykukkien kirjoitelma ja ahdekastikan röyhyjen kimppu todistavat: nyt on kesä.¹¹⁵⁴

Edellä mainitussa Aho & Soldanin kuvassa on esitetty myös naisfiguuri keräämässä niittykukkia. Tämänkaltaista aiheen kuvallisen esityksen esikuvista tuttua naisfiguurien ja niittymaisemien yhdistämistä esiintyy muutamissa muissakin analyysiaineiston sisältämissä kuvissa. Joissakin tapauksissa naisfiguuri on tosin vaihtunut tyttölasten tai mahdollisesti näiden kahden yhdistelmän kuvukseksi (kuvat 506 ja 510).¹¹⁵⁵

¹¹⁵² *Suomi on kaunis* 1931, 38.

¹¹⁵³ *Suomalaisia maisemia* 1947, 57.

¹¹⁵⁴ *Suomen kuva* 1948, 119.

¹¹⁵⁵ Nämä nais- tai lapsifiguureja niityllä esittävät kuvat voisivat kuulua myös maaseutumaisemaan linkittyviä henkilökuvauksia käsittelevään osioon. Tämänkaltainen henkilöteema jäisi kuitenkin määrällisesti niin pieneksi, että kuvat on tässä yhteydessä liitetty osaksi niittymaisema -teemaa.

(kuva 504) Aho & Soldan (1948)¹¹⁵⁶(kuva 505) Aho & Soldan (1948)¹¹⁵⁷(kuva 506) Matti Poutvaara (1954)¹¹⁵⁸

Jälleenrakennuskauden maisemakuvajulkaisujen sisältämät niittymaisema-aiheiset kuvat muodostuvat lempeän kauniiksi ja feminiinisiksi esityksiksi, jotka luovat kontrastisuutta aikakauden kuvastossa esiintyville maskuliinisille työnkuvauksille. Näin ollen niittymaisemien tehtävänä on ikään kuin muistuttaa kovan työn ja raadannan keskellä myös maaseutukulttuurin yhdistetystä pastoraalin joutilaasta ja huolettomasta paimenidyllistä.

¹¹⁵⁶ *Suomen kuva* 1948, 119.

¹¹⁵⁷ *Suomen kuva* 1948, 118.

¹¹⁵⁸ *Meidän maa* 1954, 277.



(kuva 507) Matti A. Pitkänen (1977)¹¹⁵⁹



(kuva 508) Arno Rautavaara:
Päivänkakkaraniiitty (1978)¹¹⁶⁰



(kuva 509) Matti A. Pitkänen (1978)¹¹⁶¹

¹¹⁵⁹ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 15.

¹¹⁶⁰ *Finlandia* 1978, 30–31.

¹¹⁶¹ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 290.



(kuva 510) Jouko Suikkari
(1993)¹¹⁶³



(kuva 511) Raimo Suikkari (1993)¹¹⁶²

Raimo Suikkarin vuonna 1993 (kuva 511) ja Tapio Heikkilän vuonna 2003 (kuva 513) julkaistujen kuvien teksteissä tuodaan esiin 1900-luvun loppupuolelle vi-
rinnyt niittyjen suojeleu arvokkaina maaseutumaiseman monimuotoisuuden
edustajina. Suikkarin kuvan yhteydessä kirjoitetaan:

Pienet niityt ja kedot ovat elintärkeitä perhosille ja luonnon pieneliöille. Niitä tulisi
kaikin tavoin suojella.¹¹⁶⁴



(kuva 512) Seppo Hilpo (1995)¹¹⁶⁵

¹¹⁶² *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 27.

¹¹⁶³ *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 19.

¹¹⁶⁴ *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 27.

¹¹⁶⁵ *Opus Finlandia* 1995, 24–25.

Heikkilän teoksen (kuva 513) kuvatekstissä aihetta käsitellään puolestaan näin:

Vuosittainen niitto ja ajoittainen vesakon raivaaminen turvaavat perinnemaiseman kukkaloiston säilymisen. Aho niitetään myöhään kesällä, jolloin kasvit ovat ennättäneet siementää.



(kuva 513) Tapio Heikkilä: *Liekka, Mäkränaho* (2003)¹¹⁶⁶

¹¹⁶⁶ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 25.

Karjatalous kulttuurimaisemassa

Maaseudun kulttuurimaisemassa esitetty karjatalous on yksi runsaimmista analyysiaineiston sisältämistä suomalaisen maaseutumaisemakuvaston teemoista. Karjatalouden kuvalliset esitykset on jaettu tässä yhteydessä kahteen temaattiseen kokonaisuuteen, joista ensimmäinen käsittelee laiduntavaa nautakarjaa ja toinen poroerotusta. Muut analyysiaineiston sisältämät ja maaseutumaisemaan kiinnittyneet koti- ja talouseläinten kuvaukset jäävät niin suppeiksi kokonaisuuksiksi tai yksittäisiksi esimerkeiksi, että ne ovat jätetty analyysin ulkopuolelle.

Pastoraali-idyllin mukainen pienimuotoinen nautakarja

Koko analyysiaineistossa laiduntavaa nautakarjaa esittäviä kuvia esiintyy tasaisesti aina *Finland framställdt i teckningar* -teoksesta (1845–1852) vuonna 2006 ilmestyneeseen *Matka Suomeen* -julkaisuun saakka. Runsaasta aineistosta selkeästi vallitsevimmaksi aiheen esittämisen muodoksi nousee pieni, alle 25 eläimestä koostuva karjalauma. Yli 25 eläimen karjojen kuvauksia aineistosta löytyy vain muutamia esimerkkejä. Eläinten määrällisyyden lisäksi vallitsevinta aiheen esittämisen muotoa voidaan hahmottaa kuvakoon perusteella. Kokonaisuudessaan aineiston sisältämät nautakarjan kuvaukset jakaantuvat pääasiallisesti kahteen kuvakokoon: laajaan kokokuvaan ja yleiskuvaan. Näistä laajassa kokokuvassa huomioidaan kuvassa esiintyvien eläinten lisäksi myös ympäristö, johon ne ovat kiinteässä suhteessa. Tästä huolimatta karja esiintyy näissä kuvauksen pääkohteena. Yleiskuvan pääosassa on puolestaan maisema, jonka täytehahmomaiseksi osaksi laiduntava karja sulautuu. Aineistossa laajaan kokokuvaan perustuva kuvaus ilmenee vallitsevimpana muotona.

Laiduntavan nautakarjan yleiskuva esiintyy myös tasaisesti aineiston maisemakuvajulkaisuissa, mutta se on erityisen tyypillistä *Finland framställdt i teckningar* -teoksessa vallalla olleelle klassistispainotteiselle laaja-alaisen maiseman esittämiseksi.¹¹⁶⁷ Tämänkaltaisessa 1800-luvun alku- ja puolivälille tyypillisessä maisemaesityksessä ihmis- ja eläinfiguurit toimivat lähinnä täytehahmoina. Tämä käy ilmi esimerkkikuvista 514 ja 515.

Johan Knutsonin (1816 – 1899) *Ruissalo ja Pakarla* -teoksessa (kuva 514) nautakarja on sijoitettu hoidettuun puistomaiseen ympäristöön, joka ei ole eläimille niin puistonomistajan kuin nautakarjataloudenkaan näkökulmasta luontainen paikka. Laiduntavat naudat toimivat tässä tapauksessa puhtaasti kuvausta elävöittävinä täytehahmoina etualan mieshenkilön tapaan.¹¹⁶⁸ Adolf Lindströmin (1819 – 1894) teos *Humppila* (kuva 515) esittää sitä vastoin omalle ajalleen, 1800-luvun puolivälille, realistisemmän kuvan nautakarjan metsälaidunnuksesta. Tästä huolimatta teos liittyy täytehahmojen käyttöön, sillä Lindströmin alkuperäinen työ esitti pelkkää metsää ja sen läpi virtaavaa jokea.

¹¹⁶⁷ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.1. Maaseutu topeliaanisessa maisemakuvastossa.

¹¹⁶⁸ Reitala 1987, 18.

Julkaisijan silmissä ratkaisu näytti kuitenkin liian elottomalta ja painokuvan vedostuksen yhteydessä saksalaista litografiaa pyydettiin lisäämään siihen täytehahmoja.¹¹⁶⁹ Yleisesti ottaen klassismin maisemakuvauksessa täytehahmomainen laiduntava naudakarja ei muodostunut itseisarvoiseksi kuvauksen kohteeksi vaan ainoastaan kokonaisuuden osaksi. Tämä vaikutelma välittyy myös vastaavista myöhempien maisemakuvajulkaisujen esittämistä laiduntavan naudakarjan yleiskuvista.



(kuva 514) Johan Knutson: *Ruissalo ja Pakarla* (1845–1852)¹¹⁷⁰



(kuva 515) Adolf Lindeström: *Humppila* (1845–1852)¹¹⁷¹

¹¹⁶⁹ Reitala 1987, 202.

¹¹⁷⁰ Topelius 1845–1852/1981, 23. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 19.

¹¹⁷¹ Topelius 1845–1852/1981, 223. Kuva teoksesta *Maisemia Suomesta* 1987, 202.



(kuva 516) Eero Järnefelt: *Lehmisavu* (1891)¹¹⁷²

Kuvateeman vallitsevin muoto koostuu siis alle 25 eläimen muodostamasta karjasta, joka on esitetty laajan kokokuvan periaatteiden mukaisesti. Lisäksi aineiston sisältämälle aiheen kuvaukselle on ominaista kesäinen poutasää sekä kuvissa esiintyvät laitumet ja karja-aidat. Näiden tekijöiden pohjalta teeman kantakuvaksi on mahdollista määrittää Eero Järnefeltin vuonna 1891 valmistunut tunnettu teos *Lehmisavu* (kuva 516).

Kuten aikaisemmin on jo mainittu, lukeutuivat *Finland framstäldt i tekningar* -teoksen nautakarjan kuvaukset klassismin tradition kuvakieleen sisällyneiksi täytehahmoiksi. Kronologisesti seuraava maisemakuvateos *En resa i Finland* jatkoi nautojen kuvaamisessa osittain klassismin vanhakantaista täytehahmojen käyttöä, mutta sen kuvamateriaalista välittyi myös uudempi realismin vaikutus paimennettavan nautakarjan esityksissä. Maisemakuvajulkaisuissa nautakarja nousi kuvauksen pääasialliseksi aiheeksi vasta vuonna 1893 julkaisussa *Suomi 19. vuosisadalla* -teoksessa, joka sisälsi painokuvat Eero Järnefeltin *Lehmisavu*-maalauksesta sekä Victor Westerholmin teoksesta *Syysmaisema*¹¹⁷³ (1884) (kuva 518).

Lehmisavu on yleisesti määritelty Eero Järnefeltin tunnetuimpien maalausten joukkoon. Omalta osaltaan sen tunnettuutta lisäsi lukeutuminen *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisuun. Aineiston laiduntavan nautakarjan kuvallisia esityksiä ja niiden muotoa tarkasteltaessa käy juuri Järnefeltin *Lehmisavu*-teoksen kantakuvamaisuus ilmeiseksi. Maalauksen edustama nautakarjan esittämisen perusmuoto kertautuu analyysiaineistossa pienin variaatioin aina 2000-luvulle saakka.

¹¹⁷² Kuva teoksesta Eero Järnefelt- *Taiteilijan tiellä* 2002, 83.

¹¹⁷³ Teoksen nimeksi on mainittu *Suomi 19. vuosisadalla* -teoksessa *Syysmaisema*, joskin siitä on myöhemmin käytetty nimeä *Syystunnelma* (ks. Reitala 1967, 74).

Se, että Järnefelt alkoi kuvata nautoja, on monen tekijän summa. Ensinnäkin on todettava, ettei laiduntavan nautakarjan kuvaaminen ollut uusi aihe 1800-luvun loppupuolen eurooppalaisessa maalaustaiteessa. Aiheen esittäminen oli jatkunut aina roomalaisesta antiikista renessanssin taiteeseen ja edelleen 1600-luvun hollantilaisten maisemamaalausten kautta 1700- ja 1800-lukujen romanttissävytteiseen maalaustaiteeseen. Tähän traditioon Eero Järnefelt tutustui jo lapsuuskodissaan enonsa Mihail Clodt von Jürgensburgin (1832 – 1902) nauta-aiheisten teosten kautta.¹¹⁷⁴



(kuva 517) Werner Holmberg:
Ihanteellinen maisema (1860)¹¹⁷⁵



(kuva 518) Victor Westerholm:
Syysmaisema (Syystunnelma) (1884)¹¹⁷⁶

Toinen tekijä, jonka myötä nautakarjan kuvaaminen tuli Järnefeltille tutuksi, oli Düsseldorfin koulukunta. Suomalaisista Düsseldorfin kävijöistä etenkin Werner Holmbergin (1830 – 1860) (kuva 517), Magnus von Wrightin (1805 – 1868) sekä myöhempää polvea edustaneen Victor Westerholmin (1860 – 1919) (kuva 518) nautakuvauksilla oli hyvin todennäköisesti vaikutusta myös Järnefeltin myöhempään aihevalintaan.¹¹⁷⁷ Aiheiden valikoitumisen kannalta keskeisessä roolissa olivat niin ikään Järnefeltin opiskeluvuodet Pariisissa (1886 – 1888), jossa vallalla ollut naturalismi kiinnitti hänen taiteensa yhä vankemmin maaseutuai-

¹¹⁷⁴ Lindqvist 2002.

¹¹⁷⁵ Kuva teoksesta *Werner Holmbergin taide* 1986, 138.

¹¹⁷⁶ Kuva teoksesta *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, kuvaliite.

¹¹⁷⁷ Lindqvist 2002, 82.

heisiin.¹¹⁷⁸ Järnefelt tarttui Pariisissa ensimmäisen kerran Lehmisavu-aiheeseen, josta todisteena on säilynyt pieni luonnosmainen öljyvärimaalaus vuodelta 1887.¹¹⁷⁹ Leena Lindqvist arvelee Järnefeltin palanneen uudelleen aiheeseen nähtyään Kööpenhaminassa vuonna 1888 pidetyssä suuressa pohjoismaisessa näyttelyssä useita tanskalaisen taiteilijan Theodor Philipsenin (1840 – 1920) nautta-aiheisia teoksia.¹¹⁸⁰ Yleisesti ottaen voidaan todeta laiduntavan nautakarjan kuvaamisen sopineen 1800-luvun loppupuolella vallalla olleeseen taiteen traditioon. Tämän lisäksi aihe oli luontevasti siirrettävissä maatalousvoittoiseen suomalaiseen ympäristöön. Aiheen kiehtovuudesta aikansa suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa kertoo se, että myös Pekka Halonen teki *Lehmisavu*-nimisen maalauksen, joka on ajoitettu noin vuoteen 1891.¹¹⁸¹

Ryhdyttäessä purkamaan *Lehmisavu*-teoksen sisällöllistä rakennetta ja siihen vaikuttaneita tekijöitä on syytä aloittaa siitä suomalaisen taidehistorian piirissä tehdyistä tulkinnoista. Niiden mukaan teosta on arvostettu erityisesti aiheen valinnan ja esittämisen muodon kautta saavutetun idyllisen ja rauhallisen tunnelman johdosta.¹¹⁸² Maalaustekniset seikat, kuten Wennervirran herkäksi luonnehtima valomaalaus¹¹⁸³, ovat vaikuttaneet vahvasti teoksesta välittyvään tunnelmaan, mutta tässä yhteydessä keskityn kaikissa tulkinnoissa mainittuun idyllisyyteen. Kuvataiteissa idyllisyydellä on tarkoitettu lähinnä harmonisen olotilan, paikan, seudun tai maiseman kuvaamista. Idyllisyyteen on kuulunut läheisesti ajatus ihannoidusta maisemasta ja maalaiselämän kuvauksesta, jonka seurauksena se on yhdistetty usein myös paimenidylliä kuvaavaan pastoraalin käsitteeseen.¹¹⁸⁴

Nautakarja-aiheen kuvallisen esittämisen historiassa määrällisesti pienimuotoisen karjan kuvaaminen on selitettävissä juuri idyllisyyden ja pastoraalin tavoittelulla. Koko aiheen esittämisen historian ajan aina roomalaisen antiikin niin sanotuista *Toisen Pompeijin tyylin seinämaalauksista* lähtien on nautakarja pyritty esittämään harmonisessa suhteessa luontoon ja ympäristöönsä.¹¹⁸⁵ Tämä vuosisatoja kestänyt taiteen traditio on rakentanut vahvan mielikuvan pienimuotoisen nautakarjan luonnollisuudesta määrittäen runsaslukuisen karjan epäluonnolliseksi, rauhallisuuden ja harmonian rikkovaksi tekijäksi. Suurimuotoinen karja rinnastuu näin ollen väkivaltaiseksi elementiksi, joka W.J.T. Mitchellin ajatuksia soveltaen täytyy seuloa pois maisemasta sen harmonian takaamiseksi.¹¹⁸⁶

Taiteen tradition mielikuvia ohjaava vaikutus pienimuotoisen nautakarjan kuvaamiseen näkyy myös Järnefeltin *Lehmisavu*-maalauksessa. Se voidaan joh-

¹¹⁷⁸ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.3. Maaseutu 1880- ja 1890-lukujen realismissa ja naturalismissa sekä kansallisromantiikan taiteessa.

¹¹⁷⁹ Wennervirta 1950, 132.

¹¹⁸⁰ Lindqvist 2002, 82.

¹¹⁸¹ Lindström 1957, 48.

¹¹⁸² Wennervirta 1950, 132; Okkonen 1955, 519; Lindqvist 2002, 82.

¹¹⁸³ Wennervirta 1950, 133.

¹¹⁸⁴ Ks. esim. Konttinen & Laajoki 2000, 150.

¹¹⁸⁵ Ks. esim. Konttinen & Laajoki 2000, 324.

¹¹⁸⁶ Mitchell 1994, 7.

taa erityisesti hollantilaisesta laatukuvamaalauksesta ranskalaiseen naturalismiin periytyneisiin ideaaleihin, joiden mukaan oli muodikasta kuvata pieniä ja vaatimattomia aiheita. Onni Okkonen on aistunut teoksesta välittyvän ”pienen ja idyllimäisen” asetelman takaa huokuvan jotakin ”ikuista ja ihmeellistä”.¹¹⁸⁷ Okkonen ei yhdistänyt aiheen ”vähäisyyttä” naturalismin mukaiseen perifeerisen köyhän maaseudun kuvaukseen, vaan näki sen taustalla ihanteellisempia pyrkimyksiä. Se, mitä Okkonen teoksessa näki, on mahdollista nimetä pieni-
muotoisen nautakarjan muodostamaksi idylliksi, jota korostavat harmonista luonnon ja kulttuurin välistä yhteensulautumista kuvaava lyyrinen savukiekura sekä iltaruskon rauhallisuuden saavuttava hienostunut valomaalaus.

Taiteen tradition lisäksi *Lehmisavu*-maalauksen syntyyn vaikuttivat eittä-
mättä taiteilijan havainnot aktuaalisesta maaseudusta. Eero Järnefelt perheineen asui kesän 1891 Nilsiä Västinniemen Kauniskankaan talossa ja oli tämän myötä läheisessä kosketuksessa aikansa suomalaiseen maaseutukulttuuriin.¹¹⁸⁸ Asuin- ja työskentely-ympäristön vaikutuksesta lehmisavu-aiheen valintaan kertoo etenkin taiteilijan vaimon Saimi Järnefeltin kälylleen Aino Järnefeltille lähettämä kirje (päivätty 6.8.1891), jossa hän kirjoitti muun muassa seuraavasti:

- - Piha mainion hauska ja kodikas ja siisti, hauska kuisti, jossa kauniilla ilmalla syömme, teemme työtä ja luemme. Siitä on näköala toiselta puolen järvelle ja vastapäätä hauska karjapiha komeine lehmineen, josta iltasin aina auringon laskiessa tup-
ruua runollinen lehmisauhu ja kuuluu tuontuostakin lehmänkellon kilinä.¹¹⁸⁹

Lehmisavu-teoksen kaltaiset määrällisesti pienet nautakarjat olivat yleisiä 1890-luvun suomalaisessa maaseutukulttuurissa, mutta Kauniskankaan talon kohdalla oli kyse kuitenkin suuremmasta karjasta. *Lehmisavu*-teoksen esivalmisteluissa mukana ollut piika Johanna Warttinen on nimittäin kertonut siitä, miten taiteilija pyysi jättämään maatilan 35 naudasta ainoastaan kahdeksan eläintä savun ääreen. Järnefelt valokuvasi asetelman ja laati lopullisen maalauksen sen pohjalta.¹¹⁹⁰ Voidaan siis todeta, ettei Järnefelt *Lehmisavu*-teoksen kohdalla harastanut autenttista maaseudun ja sen karjatalouden kuvaamista. Karsiessaan suurimuotoisen karjan pienimuotoiseksi Järnefelt toimi ennen kaikkea taiteen tradition luomien mielikuvien ja idyllisyyden tavoittelun vaatimalla tavalla.

Järnefeltin tapa toimia, rakentaa ja rajata *Lehmisavu*-teoksen asetelma mielikuviensa mukaiseksi vastaa pohjimmiltaan Simon Schaman käsitystä idyllistä, joka hänen mukaansa perustuu urbaaniin mielikuvitukseen.¹¹⁹¹ Tästä näkökulmasta katsottuna maaseutu ja sen kulttuuri määritellään keskuksen mieltymysten mukaisena, pääsääntöisesti nostalgisena esimoderniin kurkottavana alkukoti-
tina. Maaseutu rinnastuu Arkadiaan viittaavaksi paikaksi, jonka rauhalliseen luonnonläheiseen harmoniaan paetaan urbaanin elämän hektistä sykettä.¹¹⁹² Mikäli alati kehittyvä maaseutukulttuuri ei vastaa näitä mielikuvia muodoste-

¹¹⁸⁷ Okkonen 1955, 519.

¹¹⁸⁸ Lindqvist 2002, 82.

¹¹⁸⁹ Toppi 2009, 109.

¹¹⁹⁰ Lindqvist 2002, 82.

¹¹⁹¹ Schama 1996, 525.

¹¹⁹² Ks. esim. Rossholm Lagerlöf 1990, 7-11.

taan se taiteen ja visuaalisen kulttuurin piirissä usein rajaamalla tai lavastamalla. Idylliin perustuvan mielikuvan seuraaminen voi tällöin johtaa illuusion syntymiseen aktuaalisesta maaseudusta. Järnefeltin *Lehmisavu*-teoksen kohdalla tämänkaltainen taiteen tradition määrittelemän idyllin tavoittelu näkyy juuri kuvattavien eläinten lukumäärän karsimisena. Kyseisen ratkaisun myötä näennäisen todenmukainen näkymä suomalaisesta maaseutukulttuurista ja sen harjoittamasta karjataloudesta alkaa kantaa mukanaan myyttisiä piirteitä.

Järnefeltin *Lehmisavu*-teoksen kantakuvamaisuus myöhemmille analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa esitetyille laiduntavan nautakarjan kuvauksille näkyy voimakkaimmin eläinhahmojen määrässä ja sommittelun muodossa. Suurimpana eroavaisuutena Järnefeltin teoksen ja myöhempien pääsääntöisesti valokuviiin perustuneiden versioiden välillä on iltatunnelman vaihtuminen päiväpoudaksi. Ratkaisuun ovat mitä todennäköisimmin vaikuttaneet etenkin 1900-luvun alkupuolen valokuvaukseen liittyneet tekniset seikat kuten hämärässä kuvaamisen haasteellisuus. Toisaalta kuvien esiintyminen kansalliseen kontekstiin kiinnittyneissä maisemakuvajulkaisuissa voi selittää omalta osaltaan sinivalkoisen taivaan suosimista suomalaisuutta ilmaisevana merkinä. Yhdistävinä tekijöinä sitä vastoin toimivat nautakarjojen pienimuotoisuuden lisäksi kuvissa näkyvät viitteet karja-aitoihin tai muihin mahdollisiin rakennuksiin, jotka voidaan rinnastaa maaseutukulttuurin merkeiksi samalla tavoin kuin Järnefeltin teoksen taustalla esitetyt maatilan rakennukset, aidat ja vinttikaivo.



(kuva 519) *Kuvia Suomesta* (1927)¹¹⁹³

¹¹⁹³ *Kuvia Suomesta* 1927, 140.



(kuva 520) *Itäsuomalaista maatiaiskarjaa*
(1930)¹¹⁹⁴



(kuva 521) Aho & Soldan (1939)¹¹⁹⁵



(kuva 522) Aho & Soldan (1948)¹¹⁹⁶

¹¹⁹⁴ *Suomi kuvina* 1930, 85.

¹¹⁹⁵ *Kuva-Suomi* 1939, 52.

¹¹⁹⁶ *Suomen kuva* 1948, 127.



(kuva 523) Eino Mäkinen: *Lehmisavu* (1949)¹¹⁹⁷

Eino Mäkisen (1908 – 1987) teos (kuva 523) viittaa aiheen valinnan ja nimeämisen myötä suoraan Järnefeltin maalaukseen. Tätä kautta se alleviivaa Järnefeltin teoksen kantakuvamaisuutta ja ohjaa sen suuntaan muita myöhempiä laiduntavan nautakarjan kuvallisia esityksiä. Esimerkkeiksi tästä voidaan nostaa tämän osion sisältämien kuvien 523 ja 526 ohella tutkimuksen analyysissä lypsyaihetta käsittelevään osioon sijoitetut *Lehmisavu* -nimiset kuvat 119 ja 120.

Mäkisen kuvaan liittyy myös toinen mielenkiintoinen piirre, joka kytkee sen Järnefeltin teoksen taustalla vaikuttaneisiin taiteen tradition ohjaamaan idyllin luomiseen ja siihen liittyneeseen maaseutukulttuurin kehityksen esittämisen kysymyksiin. Kuvan nimi ja siinä esiintyvä pienimuotoinen nautakarja yhteisine attribuutteineen (lehmisavu, riuku-aita), viittaavat Järnefeltin kautta tiettyyn taiteen tradition määrittelemään idyllin tavoitteluun. Rajaamalla kuvasta pois kaikki maaseutukulttuurin kehitykseen liittyvät merkit, Mäkinen on luonut mielikuvan menneisyyden maaseudusta. Jos kuvan ilmaisuteknisiin seikkoihin ei kiinnitetä huomiota, voisivat Mäkisen ja Järnefeltin lehmisavut olla molemmat peräisin 1800-luvun lopulta tai jopa vielä aikaisemmalta ajankaksolta. Laiduntavan nautakarjan kuvauksiin haettu idyllisyys avaa tien ajattomuuteen, jolloin silläkään ei ole enää suurta merkitystä, että Mäkisen kuva on otettu Varpaisjärvellä vuonna 1937 ja julkaistu vasta 12 vuotta myöhemmin vuonna 1949 ilmestyneessä *Maamme Suomi* -kirjassa.¹¹⁹⁸

Useissa teeman idyllisissä laiduntavan nautakarjan kuvallisissa esityksissä on kuitenkin ristiriitaisuutta, joka ilmenee kuvien ja kuvatekstien toisistaan eriävässä suhtautumisessa maaseutukulttuurin kehitykseen. Niinpä esimerkiksi Eino Mäkisen kuvan kohdalla itse kuva viittaa vahvasti menneisyyteen, mutta

¹¹⁹⁷ *Maamme Suomi* 1949, 28.

¹¹⁹⁸ Vase 2008, 74–75.

sen yhteyteen liitetty kuvateksti keskittyy nykyaikaiseen kehittyneen karjalouden esittelyyn:

Suomessa on jalostettu maan oloihin sopivia pienikokoisia ja vaatimattomia, mutta runsastuottoisia karjarotuja. Meijerit, lääkärit ja maanviljelijäin omat järjestöt tarkkailevat jatkuvasti karjanhoitoa ja vastaavat maidon ensiluokkaisesta laadusta.¹¹⁹⁹

Kuvien ja tekstien esittämät ristiriitaisuudet maaseutukulttuurin kehityksestä osoittavat sen, miten visuaalisella kulttuurilla on oma kulttuurisesti konstruoitu tapansa hahmottaa ympäristöä. Maiseman kuvaaminen tapahtuu pääosin suhteessa aikaisempaan kuvastoon, kun taas kuvatestit kiinnittyvät usein omaan aikaansa. Näkemykseni mukaan mielikuvien luomisessa kuvilla on kuitenkin tekstejä merkittävämpi rooli.



(kuva 524) Matti Poutvaara:
Varhainen aamuhetki Ruovedellä (1954)¹²⁰¹



(kuva 525) Matti A. Pitkänen (1978)¹²⁰⁰



(kuva 526) Raimo Suikkari: *Iltalypsy Liperissä* (1993)¹²⁰²

¹¹⁹⁹ *Maamme Suomi* 1949, 29.

¹²⁰⁰ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro 269.

¹²⁰¹ *Meidän maa* 1954, 332.

¹²⁰² *Suomea Helsingistä Lappiin* 1993, 32.



(kuva 527) Urho A. Pietilä (1996)¹²⁰³



(kuva 528) Tapio Heikkilä:
Valkeakoski, Sääksmäki, Rapola (2003)¹²⁰⁴



(kuva 529) Pekka Luukkola:
Parainen, Lenholm. Heinäkuu (2006)¹²⁰⁵

Monissa teeman kuvissa toteutuu Järnefeltin *Lehmisavu*-teoksen luoma malli kotoperäisen nautakarjan kuvaamisesta. Tässä mielessä esimerkiksi kuvan 528 ulkomaalaisperäinen karjarotu siirtää konnotaatioita Järnefeltistä ja suomalaiskansallisesta 1800-luvun lopun taiteesta yleiseurooppalaisempaan suuntaan. Kuvassa 529 eurooppalaista tunnelmaa korostaa puolestaan jalopuuvaltainen ja puistomainen eteläsuomalainen laidunympäristö. Se jatkaa järnefelttiläistä traditiota esittäessään pienimuotoista karjaa, mutta ilman kansallisia alleviivauksia. Näin ollen viimeinen esimerkkikuva kiinnittää viittaussuhteen suuremmin eurooppalaiseen ja erityisesti hollantilaiseen maisemamaalauksen traditioon. Toisin sanoen se palaa teeman kuvaamisessa samoihin esikuviin, joiden pohjalta myös Järnefelt rakensi oman aiheen esittämisensä *Lehmisavu*-teoksessa. Paluus-

¹²⁰³ *Suomi* 1996, 70.

¹²⁰⁴ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 103.

¹²⁰⁵ *Matka Suomeen* 2006, 84.

ta aikaisempaan traditioon kertoo niin ikään kuvien 528 ja 529 kuvatekstit, joissa kirjoitetaan karjan avulla tuotetuista ja ylläpidetyistä perinnemaisemista:

Museovirasto on sopinut Rapolanharjun alarinteiden maisemanhoidosta paikallisen karjatilän kanssa. Laiduntava karja pitää maiseman avoimena.¹²⁰⁶

Perinnemaisemien arvostus on lisääntynyt jälleen, ja laiduntaminen on niiden tärkeimpiä hoitomuotoja. Parainen, Lenholm.¹²⁰⁷

Järnefeltin *Lehmisavu*-teoksen yhteydessä tehty huomio nautakarjan pienimuotoisuuden luomasta idyllisyydestä pätee myös kaikkiin muihin tässä yhteydessä esitettyihin aineiston sisältämiin esimerkkikuviin. Keskeisenä idyllin luomisen metodina toimii pienimuotoisuuden avulla saavutettu harmonisuus ja ajaton rauhallisuus. Kuvien esittämä idylli näyttäytyy ennen kaikkea perinteisenä, stabiilina ja turvallisena ympäristönä, josta on rajattu ulos sitä uhkaavan kehityksen tuomat muutoksen merkit.

Poroerotus ja speaktaakelin estetiikka

Analyysiaineiston maisemakuvajulkaisuissa porokarjatalouden esittäminen keskittyy pääosin poroerotuksen kuvaamiseen. Samalla aihe nousee aineiston merkittävimmäksi pohjoista maaseutukulttuuria käsitteleväksi kuvateemaksi.

Lappia ja saamelaiskulttuuria kuvanneiden taiteilijoiden, kuten Juho Kustaa Kyyhkysen teoksissa poroja esitettiin laiduntavina tokkina, yksittäisten eläinten potretteina, pihapiirien karjana tai saamelaisten ajopeleinä. Yksittäiset nomadiperheet ajoporoineen edustivat etnografispainotteista romantiikan näkemystä Lapista ja saamelaiskulttuurista. Tämänkaltainen Suomen pohjoisen ulottuvuuden kuvaus oli rakentunut kansallisromantiikan mekanismien mukaisesti, muttei sulautunut kuitenkaan sen elimelliseksi osaksi. Karjalapainotteisessa suomalaisuuden rakentamisessa saamelaiskulttuuri koettiin vielä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa liian vieraaksi, jotta se olisi saavuttanut keskeisen aseman kansallisen identiteetin perustana.¹²⁰⁸ Näistä lähtökohdista varsinainen porokarjatalouden kuvallinen esittäminen jäi vaillinaiseksi suomalaisessa taiteessa, ja aihetta ryhdyttiin kuvaamaan kunnolla vasta 1900-luvun populaareissa maisemakuvajulkaisuissa.

Populaarissa maisemakuvastossa porokarjatalouden keskeiseksi kuvaamisen kohteeksi muodostui poroerotus. Monien suomalaisen maaseutukulttuuriin liittyneiden aiheiden kuvaus perustui 1800-luvun taiteen luomiin kantakuviin, jotka usein korostivat pienimuotoista idyllisyyttä. Poroerotuksesta ei ollut taiteen piirissä merkittäviä teoksia, jotka olisivat ohjanneet tai määritelleet aiheen kuvaamista. Näin ollen poroerotuksen kuvallisen esittämisen vallitsemiseksi muodoksi nousi monista muista suomalaisista maaseutuaiheista poikkeava dynaaminen ja suureellinen speaktaakeli.

¹²⁰⁶ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 102.

¹²⁰⁷ *Matka Suomeen* 2006, 86.

¹²⁰⁸ Vrt. Työ ja ihmiset maaseutumaisemassa -analyysiosiossa käsitelty Poromies -teema.

Aineistossa ensimmäinen poroerotusta esittävä kuva löytyy vuonna 1927 ilmestyneestä *Kuvia Suomesta* -julkaisusta (kuva 530). Aiheen esittäminen lisääntyi kuitenkin vasta 1940- ja 1950-lukujen jälleenrakennuskauden kuvastossa, jossa Lapin ja sen kansan kuvauksella pyrittiin kompensoimaan Neuvostoliitolle menetetyt aikaisemman suomalaisen "eldoradon" eli Karjalan menetystä.¹²⁰⁹



(kuva 530) *Kuvia Suomesta* (1927)¹²¹⁰

Yhtenä selitysmallina poroerotus-aiheen suosiolle voidaan pitää tapahtuman erikoisluonnetta niin porotalouden harjoittajien kuin ulkopuolistenkin näkökulmasta. Pohjoisen maaseutukulttuurissa poroerotuksella on ollut merkittävä asema karjatalouden lisäksi myös sosiaalisella tasolla. Poroerotus oli varsinkin 1960-luvulle asti tapahtuma¹²¹¹, joka keräsi yhteen niin pohjoisen maaseutukulttuurin edustajia kuin muita siitä kiinnostuneita. Useita päiviä kestäneet tapahtumat olivat verrattavissa sadonkorjuujuhliin tai työnjuhliin, jotka olivat luonteeltaan markkinoiden kaltaisia. Poroerotus-tapahtumien yhteydessä varsinaisen työn, eli eri omistajien porojen erottaminen toisistaan, eläinten lukumäärien laskeminen, vasojen merkintä, kuohinta sekä teuraseläinten valinta olivat keskeisessä roolissa, mutta vain yksi osatekijä suuremmissa kokonaisuudessa. Monivaiheisen erotustyön lisäksi tapahtumiin kuului myös kaupantekoa sekä eritasoista sosiaalista kanssakäymistä. Ennen kaikkea poroerotuksissa juhlittiin ja huviteltiin.¹²¹²

Poroerotuksen suurimuotoiseen ja erikoiseen massatapahtumaan kiinnittyy speaktaakkelinomaisia piirteitä. Tommi Römpötti jakaa artikkelissaan *Spek-*

¹²⁰⁹ Häyrynen 2005, 74–75; ks. myös Työ ja ihmiset maaseutumaisemassa -analyysiosiossa käsitelty Poromies -teema.

¹²¹⁰ *Kuvia Suomesta* 1927, 151.

¹²¹¹ Aikaisemmin aina 1960-luvulle saakka oli olemassa vain muutama keskeinen poroerotuspaikka, jolloin erotuksien merkitys oli suurempi. Motorisoituneen poronhoidon sekä muiden alaa kehittäneiden toimien myötä on ryhdytty pitämään useita pienempiä erotuksia yhden suuren sijasta. (Korhonen 2008, 206).

¹²¹² Korhonen 2008, 74, 186, 197–199, 205.

taakkeli käsitteen suurellisen esittämisen estetiikkaan ja ideologiaan.¹²¹³ Vaikka Röpötti käsittelee speaktaakkeliä lähinnä elokuvan näkökulmasta, voidaan se kuitenkin ymmärtää laajasti näkemiseen liittyvänä mediakulttuurin ominaisuutena ja täten myös valokuvailmaisuuksiin kiinnittyvänä ilmiönä. Speaktaakkeli-sanantontologiaan kytkeytyvien määreiden ”näytös” sekä ”nähdä” ja ”katsoa” pohjalta Röpötti määrittelee speaktaakkeli-innoinnin tarkoittavan ”katsottavaksi tehdyn näytöksen rakentamista”.¹²¹⁴ Poroerotus-teemassa aiheen attraktiivisuus, ”katseen kiihottaminen”, perustuu eläinten suureen määrään ja kiinnittyy tätä kautta speaktaakkeli-innoinnin suurellisen esittämisen estetiikkaan. Etsittäessä selitysmalleja poroerotus-aiheen sisällön ja muodon rakentamiseen päästään käsiiksi speaktaakkeli-innoinnin ideologiseen tasoon. Tämä saavutetaan tarkastelemalla esimerkiksi maisemakuvajulkaisujen linkittymistä kansakunnan historiallisiin tilanteisiin sekä poroerotus-aiheen suhteutumista taiteen ja visuaalisen kulttuurin traditioihin. Ideologisen näkökulman myötä speaktaakkeli muuttuu Röpöttiä mukaillen kuvailevasta sanasta kerrontaan kiinnittyväksi käsitteeksi.¹²¹⁵



(kuva 531) *Suomi kuvina* (1946)¹²¹⁶

¹²¹³ Röpötti 2006.

¹²¹⁴ Röpötti 2006, 181.

¹²¹⁵ Röpötti 2006, 182–183.

¹²¹⁶ *Suomi kuvina* 1946. (Osa kuvasta).

(kuva 532) Eino Mäkinen (1949)¹²¹⁷(kuva 533) Matti Poutvaara (1954)¹²¹⁸

Tarkasteltaessa teeman kuvia 530–537 on niiden muoto suhteellisen yhtenäinen, joskin kuvat 533 ja 534 ovat muita tiukemmin rajattuja. Kuvissa toistuvina peruselementteinä ovat porot, poroerotusaidat sekä luminen ja talvinen taustamaisema. Vallitsevin elementti kaikissa teeman kuvissa on lukuisten eläinten muodostama porolauma. Kuvissa vauhkosti juoksevat kymmen- tai jopa satapäiset eläinjoukot luovat erityisesti elokuvien puolella speaktaakkelille ominaiseksi mielletyn suurellisen joukkokohtauksen, jota on usein kasvatettu lavasteiden ja asusteiden avulla.¹²¹⁹ Poroerotuksen kuvallisten esitysten kohdalla speaktaakkelimaisia lavasteita edustavat massiiviset erotusaidat ja roolivaatetusta muutamissa kuvissa ihmisten yllä olevat lapinpuvut.¹²²⁰ Jopa elokuv-speaktaakkelin perustana mainittu liike¹²²¹ on aistittavissa kuvien tiukkojen rajauksen myötä. Laajemmin ajateltuna liike on mahdollista nähdä myös koko kansallisen maisemakuvaston mittakaavassa, jolloin tähän yhteyteen valitut esimerkkikuvat edustavat yksittäisistä ruuduista muodostuvaa elokuvamaisesti etenevää kokonaisuutta.

Monista poroerotuksen eri työvaiheista ja oheistapahtumista juuri näiden esimerkkikuvista havaittavien eläinten joukkokohtausten taltioiminen johdattaa aiheeseen kytkeytyvän ideologisuuden äärelle. Römpötti nimeää Walter Benjaminin ja Egon Friedellin ajatusten johdattamana speaktaakkelin aina jonkun etukäteen tekemäksi koosteeksi, tiivistykseksi ja typisteeksi. Typisteellä ei tarkoiteta kuitenkaan pientä, vaan ”ajallisesti ja tilallisesti tiivistettyä näytöstä, joka elokuvassa saa suuria muotoja”.¹²²² Maisemakuvajulkaisujen esittämät poroerotus-kuvat edustavat vastaavaa näytöstä, suuresta kokonaisuudesta poimittua tiivistystä, jonka suurellisuus nostaa sen pääosaan ja marginalisoi muut kyseiseen toimintaan liittyvät työvaiheet.

¹²¹⁷ *Maamme Suomi* 1949, 133.

¹²¹⁸ *Meidän maa* 1954, 937.

¹²¹⁹ Römpötti 2006, 186.

¹²²⁰ Poroerotuksen juhluonteesta johtuen ihmiset ovat pukeutuneet niissä usein perinteisiin lapinpukuihin.

¹²²¹ Römpötti 2006, 185.

¹²²² Römpötti 2006, 192.



(kuva 534) Matti Poutvaara (1955)¹²²³



(kuva 535) Matti A. Pitkänen (1978)¹²²⁴

Vertailtaessa analyysiaineiston porokarjatalouden ja nautakarjatalouden kuvallisia esityksiä, huomataan niiden vallitsevien muotojen vastakkaisuus. Nautakarjan kuvauksessa painotetaan pienimuotoisuutta kun taas porokarjan kohdalla keskeistä on suurimuotoisuus. Aineiston nautakarjatalouden kuvauksissa vallitsevin laiduntavan nautakarjan teema pohjautuu vahvaan taiteen traditioon, kun taas porokarjatalouden kuvausten poroerotus-teema on syntynyt 1900-luvulla populaarin maisemakuvaston piirissä. Taiteen tradition ote nautakarjan kuvaukseen on näin ollen porokarjaa voimakkaampi ja sen juuret kumpuavat aina antiikin pienimuotoisen idyllisyyden ihanteesta saakka.¹²²⁵ Tämä toimii selitysmallina sille, miksi suurellisen speaktaakkelin esiintyminen nauta-

¹²²³ *Suomi* 1955, 285.

¹²²⁴ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 446.

¹²²⁵ Ks. Pastoraali-idyllin mukainen pienimuotoinen nautakarja -teeman analyysi.

karjan kuvallisissa esityksissä on vähäistä suhteessa porokarjan vastaavanlaisiin kuvauksiin.

Poroerotus-teeman speaktaakkelimaisen kuvauksen vakiintumiseen kansallisessa maisemakuvastossa vaikutti myös jälleenrakennuskauden ideologiset virtaukset. Ensinnäkin Lapista ryhdyttiin muokkaamaan Karjalan menetyksen myötä uutta kansallisen identiteetin erikoispiirrettä.¹²²⁶ Toisekseen jälleenrakennuskaudella eteenpäin pyrkineellä kansakunnalla ei ollut varaa tukeutua romantiikan taantumuksellisuuteen, vaan se käytti hyväkseen Lapin kuvaamisen juurettomuutta ja ohjasi visuaalisen kulttuurin mielikuvatuotannon speaktaakkelimaisen poroerotuksen avulla rationalistiseen kehitysoptimismiin. Poroerotuksen kuvaamisella pystyttiin luomaan mielikuva, jossa eläinten, aitojen ja ihmisten toiminnan seurauksena porokarjatalous näyttäytyi elinvoimaiselta ja järjestelmälliseltä.



(kuva 536) Matti A. Pitkänen (1985)¹²²⁷

Analyysiaineistossa esiintyvän poroerotus-teeman suureellisuus näkyy myös kuvien teknisissä ratkaisuissa. Ensinnäkin kuvailmaisun tasolla porotokkien speaktaakkelimaisuutta on korostettu tiiviillä rajauksella. Näin ollen eläinten joukko jatkuu kuva-alan kummallekin puolelle. Tämän ratkaisun avulla luodaan otos suuresta kokonaisuudesta, jonka rajojen määrittelemine jää katsojan vastuulle. Tässä kuvausteknisessä ratkaisussa piilee avain speaktaakkelin suurellisen estetiikan saavuttamiselle. Eläinten liike jatkuu kuvaan ja siitä ulos, jolloin lauman suuruuden mielikuva korostuu. Tässä mielessä valokuvassa esitetty speaktaakeli perustuu kuvaajan tekemiin valintoihin ja on myös kytköksissä teknologiseen historiaan.¹²²⁸ Toisena mielenkiintoisena huomiona toimii

¹²²⁶ Ks. Häyrynen 2005.

¹²²⁷ *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 84–85.

¹²²⁸ Römpötti 2006, 187. Tosin valokuvan speaktaakkelin sitoutuminen teknologian historiaan on huomattavasti pienimuotoisempaa kuin Römpötin korostaman elokuvan vastaava. Kuvan rajaamisesta ja siihen kytkeytyvästä metonymisistä merkitysten luomisesta ks. Seppänen 2001.

poroerotus-kuvien esittäminen ja ladonta itse maisemakuvajulkaisuissa. Esimerkiksi kuvien 531, 536 ja 537 sijoittaminen aukeaman yli kahdelle sivulle kertoo niin ikään suurellisen estetiikan tavoittelusta.



(kuva 537) Urho A. Pietilä (1996)¹²²⁹

Kuvatekstien tasolla painotetaan useissa tapauksissa poroerotus-tapahtumien massiivisuutta ja eri työvaiheita sekä porokarjatalouden merkitystä lihantuotannossa. Tekstit ovat asiapainotteisia ja niistä puuttuu useille muille analyysin teemoille tyypillinen nostalgisointi tai romanttinen tunnelman kuvailu. Tämä tukee aiheen rationalismiin painottunutta käsittelytapaa. Esimerkkeiksi tästä voidaan nostaa kuvien 532, 534 ja 537 kuvatekstit:

Kuva 532:

Talvella kerätään paikkakunnan tuhannet porot suuriin aitauksiin, joista omistajat pyydystävät ne suopungilla omiin karsinoihinsa ja merkitsevät uudet eläimensä. Samassa tilaisuudessa myydään teuraseläimet liikkeille, jotka välittävät poronlihaa kulutuskeskuksiin.¹²³⁰

Kuva 534:

Poroerotuksia varten kootaan aitauksiin satoja, jopa tuhansiakin poroja. Se on lappalaisille juhlaa ja etelän ihmisille nähtävyys.¹²³¹

Kuva 537:

EU-alueen ainoan alkuperäiskansan, lappalaisten eli saamelaisten, tärkein elinkeino on poronhoito. Lihan lisäksi hyödynnetään eläimen muutkin osat asusteiksi ja koresineiksi. Poron lypsymaito on erittäin ravitsevaa korkean rasvapitoisuutensa vuoksi. Alkutilvesta pidetään poroerotuksia, joissa emäänsä eli vaadinta seuraavat vasta merkitään omistajainsa korvamerkein. Suopungeilla pyydetään myös teuras- ja vetoporot sekä ylimääräiset hirvaat kuohittaviksi.¹²³²

¹²²⁹ *Suomi* 1996, 126–127

¹²³⁰ *Maamme Suomi* 1949, 133.

¹²³¹ *Suomi* 1955, 285.

¹²³² *Suomi* 1996, 126–127.

Suureellisuuden tuomasta kehityshakuisuudesta huolimatta esimerkkikuvien muodostamassa kokonaisuudessa on myös huomioitava poroerotusaitojen sekä paikoin kuvissa esiintyvien lapinpukujen roolit, jotka viittaavat romantiikalle ominaiseen perinteen korostamiseen. Poroerotuskuvaston muoto ei ole kokenut suuria muutoksia vuosien 1927 ja 1996 välisenä aikana, vaikka todellisuudessa työ on muuttunut melko paljon. Keskeisimpänä poroerotuksen kehitysaskeleena toimi 1960-luvulta alkanut poronhoidon motorisoituminen, jonka myötä esimerkiksi harvoista suurista massatapahtumista siirryttiin useampiin pienempiin poroerotuksiin.¹²³³ Nämä sekä muut mahdolliset muutokset eivät kuitenkaan näy maisemakuvajulkaisujen esittämissä poroerotuksen kuvauksissa. Ainoina muutosta indikoivina elementteinä teeman sisällä toimivat aidat ja kuvissa esiintyvien ihmisten vaatetus.¹²³⁴ Aitojen puolesta vanhinta muotoa edustaa vuoden 1978 *Finnland in Bildern* -teoksessa julkaistu Matti A. Pitkäsen otta- ma kuva 535, jossa esiintyy jykevistä hirsistä rakennettu perkkaita. Kuvissa 530, 531, 533, ja 534 esiintyy erimallisia perkkaitaa seuranneita tolppaitoja. Kuvassa 536 esitetty aita edustaa taas myöhempää sahalaudoista rakennettua tolppaitaidan versiota. Uudempiä kevyitä ja helposti siirreltäviä metalli-, kangas- tai muoviaitoja ei aineiston maisemakuvajulkaisujen poroerotus-kuvissa esiinny.

3.3.3 Metsätalouden rajattu kulttuurimaisema

Maaseudun rajattu kulttuurimaisema -osioon on liitetty maatalouden kulttuurimaiseman rinnalle myös metsätalouden muovaama kulttuurimaisema. Tässä yhteydessä metsätalouden maisemat on jaettu kahteen temaattiseen kokonaisuuteen, joista ensimmäisessä kuvataan kasvavaa talousmetsää ja toisessa kaadettuja tukkipuita. Jälkimmäisessä esiintyviä tukkeja on kuvattu maisemassa joko metsissä, rannoilla tai vesistöissä.

Luonnontilaisesta talousmetsäksi

Vaikka metsä kiinnittyy tutkimuksen analyysin nimenomaan kulttuurimaisemaan lukeutuvan talousmetsän kautta, ei aiheen kuvallisen esittämisen analyysissä voida sivuuttaa suomalaisen taiteen piirissä syntynyttä ja luonnonmetsiin kohdistunutta metsä -aiheen kuvausta. Aimo Reitala on nimennyt ensimmäiseksi suomalaisten metsien sisusten kuvaajaksi Werner Holmbergin, joka kiinnostui aiheesta saksalaisen romantiikan tradition ja Düsseldorfissa suoritettujen taideopintojen pohjalta.¹²³⁵

Suomalaisessa 1800-luvun loppupuolen taiteessa metsien kuvaus jatkui etenkin Holmbergin seuraajien Hjalmar Munsterhjelm, Berndt Lindholmin, Fanny Churbergin sekä hieman myöhempää sukupolvea edustaneen Victor Westerholmin tuotannossa. Jos aikaisempi polvi keskittyi metsämaisemissaan

¹²³³ Ks. Korhonen 2008.

¹²³⁴ Poroerotusaidoista tarkemmin ks. Korhonen 2008, 91–97.

¹²³⁵ Reitala 1994, 10–12.

lähinnä romanttisten mäntymetsiköiden kuvauksiin, kuvasi Westerholm ranskalaisesta impressionismista saamiensa vaikutteiden pohjalta erityisesti lyyriisiä, aikansa kulttuurimaisemaan vielä olennaisesti kuuluneita koivuhakoja (kuva 538). Kansallisromantiikan taiteessa 1890-luvun aikana taiteilijoiden kuten Akseli Gallen-Kallelan ja Pekka Halosen kuvaamisen kohteet siirtyivät yhä syvempiin erämaihin. Näistä vielä kulttuurin kosketuksesta vapaista metsistä he löysivät vastineita myyttiselle kalevalaiselle maailmalle sekä panteistisille näkemyksille. Tässä vaiheessa metsiin liitettiin myös entistä voimakkaampi kansallista identiteettiä korostanut symbolinen merkitystaso.¹²³⁶



(kuva 538) Victor Westerholm: *Koivuhaka* (1888)¹²³⁷

Finland framställdt i teckningar sisälsi ainoastaan yhden Adolf Lindeströmin tekemän metsänsisuksen kuvauksen, johon saksalaista litografia pyydettiin jälkikäteen lisäämään kuvaa elävöittäneitä täytehahmoja.¹²³⁸ *En resa i Finland* sisälsi jo kaksi metsänsisusten kuvausta, joista vastasivat Berndt Lindholm¹²³⁹ ja Hjalmar Munsterhjelm¹²⁴⁰. Näissä teoksissa metsä ei ollut kuitenkaan pääasiallinen kuvauksen kohde, vaan Lindholmin teoksessa esitettiin salaviinanpolttajia ja Munsterhjelm kuvasi talvisessa metsässä tapahtuvaa polttopuiden lastausta.

Analyysiaineistossa suomalaisen metsän sisustaa kuvattiin ensimmäisen kerran *Suomi 19. vuosisadalla* -julkaisussa. Tosin tässä tapauksessa oli kyse Werner Holmbergin jo vuonna 1857 valmistuneen vesivärimaalauksen painokuvasta (kuva 539).¹²⁴¹ Aimo Reitala on nimennyt juuri kyseisen Holmbergin teoksen

¹²³⁶ Reitala 1967, 133–141; Reitala 1994, 11–14.

¹²³⁷ Kuva teoksesta *Victor Westerholm* 1967, 137.

¹²³⁸ Topelius 1845–1852/1981, 222–223. Ks. myös Reitala 1987, 202; Reitala 1994, 10–11.

¹²³⁹ Topelius 1873/1984, 117.

¹²⁴⁰ Topelius 1873/1984, 99. Katso kuva 76.

¹²⁴¹ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 11.

ensimmäiseksi varsinaiseksi suomalaisen taiteen piirissä tehdyksi metsänsisuk-
sen kuvaukseksi.¹²⁴²



(kuva 539) Werner Holmberg: *Honkametsikkö* (1857/1893)¹²⁴³

Aineiston maisemakuvajulkaisuissa Holmbergin *Honkametsikkö* (kuva 539) sekä vuonna 1925 ilmestyneen *Suomen maisemia* -julkaisun sisältämä I. K. Inhan teos *Tolvajärvoelta* (kuva 540) edustavat vielä luonnontilaisten metsämaisemien kuvauksia. Luonnontilaisten metsien esittäminen alkoi kuitenkin vähentyä aineiston maisemakuvajulkaisuissa, ja 1930-luvulle tultaessa niiden tilalle nousi tehostuneen metsätalouden myötä yhtenäisten suorarunkoisten talousmetsien kuvaus.¹²⁴⁴

Metsäteollisuuden kasvu ja siihen liitetty vanhasta uudisraivaajamentali-
teetista, nationalismista sekä teollisesta edistysuskosta rakentunut ideologinen
synteesi¹²⁴⁵ näkyi maisemakuvajulkaisuissa lisääntyneenä metsätalouteen viit-
taavana kuvastona. Talvisiin metsäsavottoihin sekä keväiseen uittoon kuulu-
neiden töiden kuvaukset nojautuivat perinteiseen uudisraivaajamentali-
teettiin ja ne nousivat aineiston maisemakuvajulkaisuissa tärkeään rooliin kansakun-
nan kehityksen esityksinä.¹²⁴⁶ Myös suomalainen metsä valjastettiin kansallisen
edistysuskon levittämiseen ja tässä tehtävässä nimenomaan rationaalisesti syn-
nytetty talousmetsä nähtiin ideaalina kuvaamisen kohteena.¹²⁴⁷

¹²⁴² Reitala 1994, 11. Ilmeisesti teoksen merkittävyys oli tiedossa jo 1890-luvulla, koska juuri tämä harjoitelmana syntynyt Holmbergin työ valittiin mukaan osaksi arvostetun julkaisun kuvitusta.

¹²⁴³ *Suomi 19. vuosisadalla* 1893, 11.

¹²⁴⁴ Metsätalouden kehityksestä ks. esim. Björn 1999.

¹²⁴⁵ Kuisma 2006, 454–458.

¹²⁴⁶ Ks. maaseutumaisemaan kiinnittyneet työnkuvaukset -osion sisältämät metsätalouden työnkuvaukset.

¹²⁴⁷ Kuvassa 543 esitetty mieshahmo metsässä on metsänhoitaja, joka tukee aiheeseen kiinnitettyä talouskeskeistä rationalismia.



(kuva 540) I. K. Inha: *Tolvajärveltä* (1893/1925)¹²⁴⁸



(kuva 541) Marie Jaedicke:
Kaunistu havumetsää Punkaharjulla
(*muhevaa mustikkamaastoa*) (1929)¹²⁵⁰



(kuva 542) Torsten Rancken:
50-vuotiasta koivikkoa (1931)¹²⁴⁹

¹²⁴⁸ *Suomen maisemia 1925/1988*, 155.

¹²⁴⁹ *Suomi on kaunis 1931*, 44.

¹²⁵⁰ *Finnland vom Helsingfjord zum Eismeer 1929*, kuvataulu 56.



(kuva 543) *Suomi kuvina* (1946)¹²⁵¹

Kuvallisessa esittämisessä metsät muodostuvat teknisessä mielessä haasteelliseksi kohteiksi. Metsien monimutkainen tilarakenne koostuu etenkin sen sisältämistä vähäisistä perspektiivin määrittelyä helpottavista vaakasuorista linjoista. Lisäksi metsänsisustusten monet vapaata kulkua haittaavat tekijät muokkaavat siitä vaikean niin kuvaajalle kuin kulkijallekin. Werner Holmberg ja muut 1800-luvun aiheen kuvaajat ratkaisivat ongelman sisällyttämällä teoksiin useampia katselupisteitä, kuten metsään johtavia teitä, aitoja tai täytehahmoja.¹²⁵² Talousmetsän kuvauksissa tämänkaltaisia ongelmia ei enää ollut. Kuva-alan täyttämisen ja korkeuksia tavoitteleiden puunrunkojen muodostamaan metsään ei ollut tarvetta johdattaa enää romanttista seikkailijaa, vaan tehokas metsuri. Tässä mielessä yhtenäisten ”puupeltojen” kuvaus sopi erityisesti jälleenrakennuskauden suomalaisen yhteiskunnan kehitystä korostaneeseen näkökulmaan. Näissä jälleenrakennuskaudelle ajoittuvissa teeman kuvallisissa esityksissä talouskeskeinen ideologia määritteli kuvattavia kohteita taiteen traditioon kuuluneiden konventioiden sijaan.¹²⁵³ Tästä esimerkkinä toimii Ahon & Soldanin vuonna 1948 ilmestyneen *Suomen kuva* -julkaisuun sisältyneen kuvan teksti:

Näin hyvin hoidettu ja mallikelpoinen kuusimetsä ei viehätä kameraa eikä kuvaajaa, mutta metsänhoitaja, vihreän kultamme kasvattaja ja vaalija, hurmaantuu tällaisesta näystä. Kauniimpaa aihetta on hänelle mahdoton löytää.¹²⁵⁴

¹²⁵¹ *Suomi kuvina* 1946.

¹²⁵² Eskola 1994, 23–24.

¹²⁵³ Ks. luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.5. Maaseutu jälleenrakennuskauden maisemakuvastossa.

¹²⁵⁴ *Suomen kuva* 1948, 18.



(kuva 544) Aho & Soldan (1948)¹²⁵⁵



(kuva 545) R. Roos (1949)¹²⁵⁶



(kuva 546) R. Roos (1954)¹²⁵⁷

Talousmetsä-teeman ”puupeltojen” kuvalliset esitykset muodostuivat hyvin samanlaisiksi. Esimerkiksi nämä kaksi R. Roosin koivumetsää esittävää kuvaa 545 ja 546 ovat lähes identtisiä ja ilmiselvästi samaan aikaan otettuja, vaikka ne ovatkin julkaistu kahdessa eri julkaisussa viiden vuoden välein. Jälleenraken-

¹²⁵⁵ *Suomen kuva* 1948, 18.

¹²⁵⁶ *Maamme Suomi* 1949, 43.

¹²⁵⁷ *Meidän maa* 1954, 33.

nuskaudelle sijoittuvien kuvien kuvateksteissä korostui myös usein näkökulma, jossa metsä typistyi itseisarvoisesta luonnonelementistä puhtaaksi talouden raaka-aineeksi. Tämä käy ilmi muun muassa yllä esitettyjen Roosin kuvien teksteistä:

Ylhäällä nuorta kuusimetsää, oikealla koivumetsää. Koivu on tärkeä vaneri- ja huonekaluteollisuuden raaka-aine. Teollisuudelle kelpaamatonta koivua käytetään polttoaineena.¹²⁵⁸

Metsä ihmisen hoivissa: kaunis jämsänkoskelainen vanerikoivikko.¹²⁵⁹

1970-luvulle tultaessa analyysiaineistossa kehitysorientoituneen talousmetsän kuvauksen rinnalle ilmaantui myös pehmeämpi lähestymistapa. Näissä erityisesti koivumetsien kuvauksissa oli mukana Victor Westerholmin *Koivuhaka* -teoksesta (kuva 538) tuttua lyyrisyyttä. Tähän viittaavat esimerkiksi kuvissa 547–549 esitetty hetkellinen valoisa tunnelma, kapeat ja herkät koivunrungot, syksyn värikkäät lehdet sekä maassa kukkivat valkovuokot. Tämänkaltaisten luonnon esteettistä kauneutta korostaneiden kuvien yhteydestä puuttui usein myös kuvateksti. Mikäli sellainen oli kuvan yhteyteen liitetty, ei se käsitellyt enää metsätaloutta, vaan metsäluonnon luomaa tunnelmaa, kuten oheisen Matti A. Pitkäsen kuvan 547 yhteydessä olleesta tekstistä voi huomata:

Toukokuussa koivunlatvojen sävy vaihtuu heleän vihreäksi, ja valoisan koivikon kenttäkerroksen peittää valkovuokkojen matto.¹²⁶⁰



(kuva 547) Matti A. Pitkänen (1977)¹²⁶¹

¹²⁵⁸ *Maamme Suomi* 1949, 43.

¹²⁵⁹ *Meidän maa* 1954, 33.

¹²⁶⁰ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 64.

¹²⁶¹ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 64.

Kuvastossa tapahtunut käänne luonnontilaisempien metsien kuvaamiseen sekä asenteelliseen muutokseen pois talouskeskeisyydestä on perusteltavissa 1960-luvulta lähtien kasvaneella luonnonsuojeluinnoituksella, joka näkyi etenkin 1970-luvuilla ilmestyneiden maisemakuvajulkaisujen sisällöissä.¹²⁶² Tämän suuntauksen perillisiä teeman kuvista ovat yllä esitetyn Pitkäsen kuvan lisäksi kuvat 548, 549 ja 554 sekä Pekka Luukkolan Pyhä-Häkin kansallispuiston mäntymetsää esittävä kuva 555.



(kuva 548) Pentti Valmunen (1978)¹²⁶³



(kuva 549) Matti A. Pitkänen (1978)¹²⁶⁴

¹²⁶² Ks. Björn 1999, 130–134; ks. Myös luku 2. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston historialliset tulkintahorisontit ja sen alaluku 2.6. Maaseutu 1970-luvun ympäristötietoisessa maisemakuvastossa.

¹²⁶³ *Finlandia* 1978, 4-5.

¹²⁶⁴ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 3.



(kuva 550) Matti A. Pitkänen
(1978)¹²⁶⁶



(kuva 551) Matti A. Pitkänen (1985)¹²⁶⁵

Analyyssiaineistossa 1970-luvulla lisääntyneen ja 1800-luvun taiteeseen viitaneen ympäristötietoisien metsämaiseman kuvauksen rinnalla jatkui kuitenkin myös talousmetsien kuvallinen esittäminen. Esimerkkeinä tästä toimivat kuvat 550–553 ja 556.

Useiden edellä mainittujen kuvien talousmetsämäisyyttä on korostettu jälleerakennuskauden kuvaston tapaan kuvateksteillä. Tämän voi huomata muun muassa Matti A. Pitkäsen vuonna 1985 julkaistun kuvan (kuva 551) sekä Pekka Luukkolan vuonna 2006 julkaistun kuvan (kuva 556) teksteistä:

Metsä on suomalaisten elinehto, elämä, ja kuoltuaankin suomalainen makuutetaan metsän puista tehtyyn laatikkoon. Suomalaisen vanhat lääkkeet terva, viina ja sauna - metsää nekin: puusta terva poltettiin, puun juurella viina keitettiin, puusta sauna rakennettiin ja puilla se kuumennettiin. Kun loppui riistaelämä, alettiin metsää hyödyntää muuten. Kaukainen Kainuukin hankki tärkeää elinlisää polttamalla tuoksuvasta hongasta pikkumäen kokoisissa tervahaudoissa kallista ainetta, joka sitten sadoin kilometrein uitettiin veneillä merenrantaan maailmalle vietäväksi. Vielä palavat tervahaudat matkailijan ihmeeksi, iloksi: Vanha tuoksu, vanhat henget. Metsä teki Suomesta teollisuusvaltion; jo viime vuosisadalla kehitys kiehahti, mutta vasta muutama vuosikymmen sitten harpattiin toden teolla metsistä, pelloilta ja navetoista tehtaisiin. Huolimatta metallisteollisuuden vahvasta kasvusta metsäteollisuus on yhä Suomen suurin vientitulojen lähde. Puolet puutuloista kertyy paperista ja kartongista, yli viidennes sahatavarasta, kuudennes selluloosasta ja puuhiokkeesta, loput muista jalostustuotteista. Suomen metsät ovat pohjoisittain hidaskasvuisia, puun kehittyminen taimesta tukkipuuksi vaatii peräti vuosisadan. Ja maailmanmarkkinoilla Suomi kilpailee maitten kanssa, joissa puu kasvaa jopa kaksi kolme kertaa nopeammin.¹²⁶⁷

Kuusi ja mustikka viihtyvät talousmetsäksi harvennetussa tuoreessa kangasmetsässä. Nurmijärvi, kesäkuu.¹²⁶⁸

¹²⁶⁵ *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 51.

¹²⁶⁶ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 340.

¹²⁶⁷ *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 51.

¹²⁶⁸ *Matka Suomeen* 2006, 97.



(kuva 552) Matti A. Pitkänen (1985)¹²⁶⁹



(kuva 553) Urho A. Pietilä (1996)¹²⁷⁰



(kuva 554) Tapio Heikkilä: *Punkaharju* (2003)¹²⁷¹



(kuva 555) Pekka Luukkola: *Mäntymetsää Pyhä-Häkin kansallispuistossa Saarijärvellä* (2006)¹²⁷²

¹²⁶⁹ *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 49.

¹²⁷⁰ *Suomi* 1996, 71.

¹²⁷¹ *Suomalainen kansallismaisema* 2003, 20.

¹²⁷² *Matka Suomeen* 2006, 14–15.



(kuva 556) Pekka Luukkola (2006)¹²⁷³

Suomen vihreä kultta, tukkipuut metsätalouden kulttuurimaisemassa

Kasvavan talousmetsän seuraavaa vaihetta metsätalouden rajatussa kulttuurimaisemassa edustavat kaadettujen puiden muodostamat tukkipuumaisemat. Tämä kuvateema vertautuu maatalouden rajattu kulttuurimaisema -osion sisältämään elopeltomaiseman teemaan.¹²⁷⁴ Metsätalouden metsissä ja järvien rannoilla makaavat tukkipinot tai vedessä kelluvat puut ovat verrannollisia maatalouden heinäseipäisiin ja viljalyhteisiin. Kaadetuista puista muodostuva maisema ilman niiden kaatamiseen, kuljettamiseen tai uittoon viittaavaa työnkuvasta, rakentuu konkreettiseksi metsätalouden kulttuurimaisemaksi. Kuten elopeltomaisemat rinnastuvat myös tukkipuumaisemat vahvasti työnkuvaukseen, metsäsavottoihin ja uittoon.

¹²⁷³ *Matka Suomeen 2006, 97.*

¹²⁷⁴ Ks. analyysi-osion teema nimeltä Elopeltomaisema ja poliittisesti turvallinen kehityksen esittäminen.



(kuva 557) I. K. Inha: *Pielisjoki Enossa* (1893/1925)¹²⁷⁵

Analyysiaineiston sisältämä tukkipuumaisema-kuvateema on syntynyt ja kehittynyt käsi kädessä suomalaisen metsäteollisuuden kanssa. Ensimmäiset aiheen kuvaukset löytyvät I. K. Inhan vuonna 1925 ilmestyneestä *Suomen maisemia* -julkaisusta, joskin hän esitti teemaan linkittyviä uitto -aiheen kuvauksia jo vuoden 1896 *Finland i bilder* -teoksessa.¹²⁷⁶ Myös tässä yhteydessä esitetty esimerkkikuva *Pielisjoki Enossa* (kuva 557) on otettu jo 1800-luvun puolella vuonna 1893.¹²⁷⁷ Inhan kuvissa 557 ja 558 esitetty tukkipuiden määrä on vielä vähäistä verrattuna myöhempien 1900-luvun puolivälin ja sen jälkeisten maisemakuvajulkaisujen aiheen esittämiseen. Kuvan 558 yhteyteen sijoitettu teksti: "*Paljon, paljon on sieltä tulossa...*"¹²⁷⁸ voidaan nähdä viittauksena niin Inhan kuvaan kuin myös tulevaisuuden entistä kehittyneempään suomalaiseen metsäteollisuuteen.



(kuva 558) I. K. Inha: *Paljon, paljon on sieltä tulossa...* (1914–15/1925)¹²⁷⁹

¹²⁷⁵ *Suomen maisemia* 1925/1988, 131.

¹²⁷⁶ Ks. Metsätalouden työnkuvaukset -osion sisältämät uittotyötä käsittelevien teemojen analyysit.

¹²⁷⁷ *Suomen maisemia* 1925/1988, 131, 349.

¹²⁷⁸ *Suomen maisemia* 1925/1988, 255.

¹²⁷⁹ *Suomen maisemia* 1925/1988, 255.



(kuva 559) Ulrich Feit: *Tukkilauttoja* (1929)¹²⁸⁰



(kuva 560) *Tukkilauttoja Kemijoessa* (1930)¹²⁸¹



(kuva 561) Aho & Soldan (1931)¹²⁸²



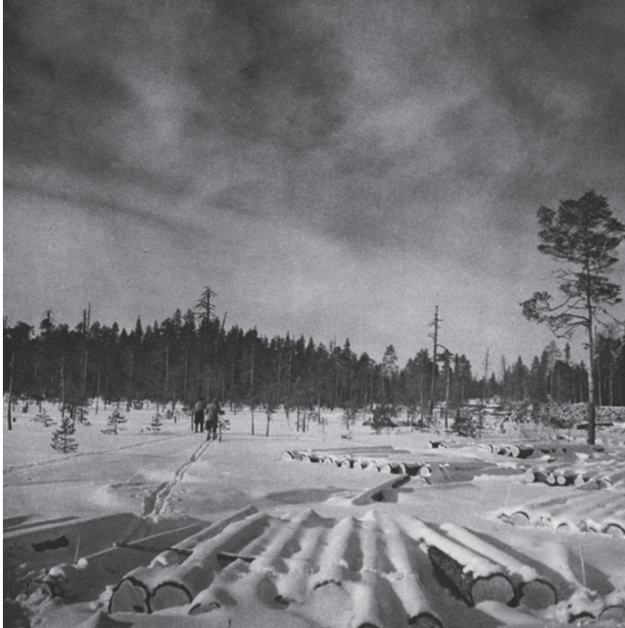
(kuva 562) *Suomalaisia maisemia* (1947)¹²⁸³

¹²⁸⁰ *Finnland vom Helsingiford zum Eismeer* 1929, kuvataulu 69.

¹²⁸¹ *Suomi kuvina* 1930, 204.

¹²⁸² *Suomi on kaunis* 1931, 9.

¹²⁸³ *Suomalaisia maisemia* 1947, 105.



(kuva 563) Aho & Soldan (1948)¹²⁸⁴

Jälleenrakennuskauden kuvastossa tukkipuumaisema toimi tehokkaana työn ja kansakunnan kehityksen merkinä. Tätä näkökulmaa korostettiin aikakaudelleen tyypillisesti myös kuvien kuvateksteissä. Ahon & Soldanin *Suomen kuva* -julkaisun sisältämän kuvan (kuva 563) yhteydessä olleessa tekstissä kirjoitettiin metsätalouden talonpojille tarjoamasta talvityöskentelyn mahdollisuudesta seuraavasti:

Talvi ei ole kuitenkaan toimettomuuden aikaa. Päinvastoin: silloin purevat sahat rouskuen puuta, kirveitten iskut kalskahtelevat ja puut kaatuvat ryskyen. Halko- ja tukkirekien jalakset kitisevät metsäteillä: pienviljelijäkansa hankkii lisäansioita ajotöissä. Lumikelien aikana on puut saatava lanssiin järven tai joen rantaan, uittoväylän varteen.¹²⁸⁵

Tukkipuumaisema-teeman kuvateksteissä selostettiin usein myös metsätyöhön liittyviä työvaiheita sekä sidottiin aihe nationalistiseen edistysuskoon, jossa suomalaisten metsien tuottama vihreä kulta oli avain kehitykseen ja vertautumiseen muihin länsimaihin. Esimerkiksi *Maamme Suomi* (1949) julkaisussa olleen kuvan 564 kuvatekstissä kirjoitettiin:

Kaadettu puu kerätään suuriin varastoihin uittoväylien varsille odottamaan kevättä ja vesien sulamista.¹²⁸⁶

¹²⁸⁴ *Suomen kuva* 1948, 28.

¹²⁸⁵ *Suomen kuva* 1948, 28.

¹²⁸⁶ *Maamme Suomi* 1949, 49.



(kuva 564) *Maamme Suomi* (1949)¹²⁸⁷

Meidän maa -julkaisun sisältämän Kauko Tanskasen kuvan 565 yhteydessä puolestaan kirjoitettiin:

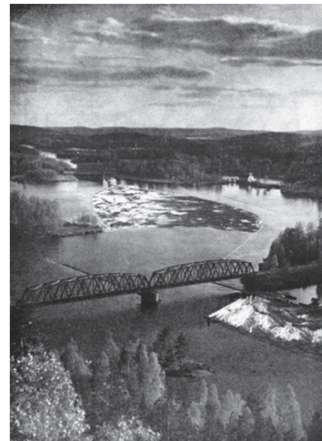
Arvokasta metsäntuotetta: vanerikoivuja kuljetusta odottamassa Pielisjärven Ruosmassa.¹²⁸⁸

Matti Poutvaaran samassa julkaisussa olleen kuvan 566 yhteydessä kirjoitettiin taas näin:

Metsiemme vihreää kultaa matkalla teollisuuskeskuksiin ja vientisatamiin ja koskien kehittämää sähköenergiaa siirtymässä korkeajännitelinjaa pitkin kulutuspaikoihin. Vasemmalla tukkilauttoja Vaajakosken vesissä...¹²⁸⁹



(kuva 565) Kauko Tanskanen (1954)¹²⁹⁰



(kuva 566) Matti Poutvaara (1954)¹²⁹¹

¹²⁸⁷ *Maamme Suomi* 1949, 49.

¹²⁸⁸ *Meidän maa* 1954, 47.

¹²⁸⁹ *Meidän maa* 1954, 594.

¹²⁹⁰ *Meidän maa* 1954, 47.

¹²⁹¹ *Meidän maa* 1954, 594.

Kuvateeman aiheen esityksille on huomion arvoista se, että kaadetut puut esitellään kaikissa tapauksissa vasten kasvavaa ja elinvoimaista metsää. Teeman kuvasto ei siis sisällä laajoihin hakkuualueisiin rajattuja otoksia, jotka kuvaisivat tehokkaimmin kehitystä, vaan tukit esitetään ikään kuin loputtoman metsäreservin tarjoamina lahjoina.¹²⁹² Vaikka kuvateeman keskeisenä intentiona on ollut pyrkimys esittää kehitystä, ei sen kuvaamaa metsän hyödyntämistä ole haluttu kuitenkaan esittää negatiivisena riistona. Metsällä on ollut vankka arvostus suomalaisessa kulttuurissa, ja tätä kunnioitetaan myös teeman kuvissa ilmenevillä kuvallisen esittämisen konventioilla.



(kuva 567) Aho & Soldan (1954)¹²⁹³



(kuva 568) Paavo Suomalainen:
Suomen vihreätä kultaa matkalla puunjalostuslaitoksiin (1957)¹²⁹⁴



(kuva 569) Volker von Bonin (1960)¹²⁹⁵



(kuva 570) Matti A. Pitkänen (1977)¹²⁹⁶

¹²⁹² Metsätalouden maiseman kuvallisesta esittämisestä, jossa kuva-ala on rajattu pelkkään hakkuuaukeaan, toimii esimerkkinä Hannu Hutun valokuva nimeltä *Tehometsätalouden jäljet*, joka voitti Vuoden luontokuva -kilpailun vuonna 1994.

¹²⁹³ *Meidän maa* 1954, 511.

¹²⁹⁴ *Suomen luonnon kauneutta* 1957, 27.

¹²⁹⁵ *Finland Today* 1960.

¹²⁹⁶ *Luonnonkaunis Suomi* 1977, 232–233.



(kuva 571) Matti A. Pitkänen (1978)¹²⁹⁷

Tukkipuunmaisemaa esittävässä kuvateemassa säilyy kehitysorientoitunut lähestymistapa myös jälleenrakennuskauden jälkeisessä kuvastossa. Kuvallisen esittämisen muoto jatkuu samankaltaisena, joskin uittotoiminnassa tapahtunut siirtyminen irtouitosta nippu-uittoon näkyy uudemmissa kuvissa 570, 572, 573 ja 574. Kuvateksteissä on säilynyt niin ikään taloutta painottanut näkökulma, mutta useissa tapauksissa se on esitetty kattavampana ja yksityiskohtaisempaa informaatiota sisältäneenä kuin jälleenrakennuskauden vastaavissa. Esimerkeiksi tästä voidaan nostaa kuvien 571 ja 574 tekstit:

Suomen vaurauden perustasta, metsistä, omistavat yksityiset n. 60 %, valtio 30 %, yhtiöt 7 % lopun jakautuessa mm. kunnille ja seurakunnille. Puuntuotossa yksityisten osuus on huomattavasti suurempi, sillä valtion metsät ovat pääasiassa kitukasvuisesa Pohjois-Suomessa. Koska puunjalostusteollisuus on kehittynyt arvaamattomasti, kiinnitetään nykyisin suurta huomiota puun kasvattamiseen, esimerkiksi taimistoihin.¹²⁹⁸

Puusta paperiksi: Satojen vuosien ajan Lapin ja Pohjois-Pohjanmaan erämaista on uittettu tukkeja Kemijokea pitkin kohti rannikon lajittelupaikkoja, sahoja ja tehtaita, jotka sijaitsevat Oulun kaltaisissa kaupungeissa. Tukinuitto ei tosin enää ole tavanomaisista, mutta siitä huolimatta valtavat metsät, noin 65 % koko maan pinta-alasta, ovat edelleen Suomen arvokkain luonnonvara. Puunjalostustuotteet takaavat Suomelle noin 15 % alan koko maailmankaupasta, ja runsas paperiteollisuus vastaa yli neljänneksestä Suomen vuosittaisesta viennistä. Onneksi suomalaiset pitävät metsiään arvossa, valitsevat kaadettavat puut huolellisesti ja istuttavat uutterasti uusia taimia.¹²⁹⁹

¹²⁹⁷ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 239.

¹²⁹⁸ *Finnland in Bildern* 1978, kuva nro. 239.

¹²⁹⁹ *Kaunis Suomi* 1996, 81.



(kuva 572) Matti A. Pitkänen (1985)¹³⁰⁰



(kuva 573) Seppo Hilpo (1995)¹³⁰¹



(kuva 574) Tim Bird (1996)¹³⁰²



(kuva 575) Hannu Vallas: *Tukkeja joen työväällä Kitinen Sodankylä 3/1990* (2007)¹³⁰³

¹³⁰⁰ *Sinivalkoinen Suomi* 1985, 51.

¹³⁰¹ *Opus Finlandia* 1995, 70.

¹³⁰² *Kaunis Suomi* 1996, 81.

¹³⁰³ *Suomi ilmasta* 2007, 104.

4 PÄÄTÄNTÖ

4.1 Maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat suomalaisesta maaseutukulttuurista

Tutkimuksen pääasiallisena tavoitteena oli vastata kysymyksiin: mitä maaseutuun liittyviä aiheita ja kuvauskohteita yleisen visuaalisen kulttuurin luoma kansallinen maisemakuvasto painottaa ja mitkä se rajaa ulkopuolelle sekä millaisia mielikuvia kansallisen maisemakuvaston sisältämä maaseutumaisemakuvasto luo suomalaisesta maaseutukulttuurista?

Tutkimusmenetelmänä toimineen visuaalisen analyysin perustana oli määrällisesti laaja ja pitkän ajanjakson kattava kuva-aineisto. Analyysiaineisto koostui suomalaisten maisemakuvajulkaisujen sisältämistä maaseutumaiseman kuvallisista esityksistä, joista muodostettiin tutkimuksessa suomalaiseksi maaseutumaisemakuvastoksi nimetty kokonaisuus. Tutkimuksen visuaalisessa analyysissä sovellettiin panofskylaiseen ikonologiaan pohjautuvaa tulkintakehikkoa, joka tuki laaja-alaisen ja heterogeenisen kuvaston sekä sen tutkimukselle asetettujen tavoitteiden toteuttamista. Panofskylaista kuva-analyysiä sovellettiin erityisesti kulttuurimaantieteilijä Petri J. Raivon harjoittaman mallin pohjalta. Lisäksi tutkimuksen visuaalisen analyysin teoreettisena taustana käytettiin Eero Tarasti hahmottelemaa maisemasemiotiikkaa sekä Maunu Häyrysen kansallisen maisemakuvaston käsitettä. Visuaalisen analyysin teoreettinen tausta auttoi ennen kaikkea jaottelemaan ja jäsentämään tutkimuksen analyysiaineistoa sekä muodostamaan sille perusteltuja kysymyksiä ja tulkintamalleja.

Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston visuaalisessa analyysissä pyrittiin ensinnäkin systemaattiseen kuva-aineiston jaotteluun ja luokitteluun, joka perustui pääasiallisesti kuva-aiheiden sisällön sekä toisinaan myös sitä tukevien muodon analogioihin. Lisäksi visuaalisessa analyysissä tähdättiin kuvastossa esiintyneiden kuvateemojen sisällöllisten merkitystasojen tarkasteluun sekä niiden kontekstualisoimiseen historiallisten tulkintahorisonttien sekä monipuolisen lähdeaineiston avulla. Tämän tutkimusvaiheen tarkoituksena oli

havainnollistaa kuvastossa eri aikoina ilmenneitä ominaispiirteitä ja muutoksia sekä näihin vaikuttaneita taustoja ja niiden syitä.

Tutkimuksen visuaalisen analyysin perusteella suomalaisesta maaseutumaisemakuvastosta on löydettävissä selkeitä ja eriteltävissä olevia kuvateemoja, jotka pitkällä aikavälillä tapahtuneen toisteisuuden johdosta ovat saaneet ikoni-soituneita piirteitä. Tätä kautta ne ovat myös muodostuneet yleisesti tutuiksi kollektiivisten mielikuvien lähteiksi. Näiden kuvateemojen taustat ovat usein johdettavissa taiteen piirissä luotuihin teoksiin. Ennen kaikkea suomalaisen maisemataiteen maaseutuaiheiset teokset ovat luoneet suomalaiselle maaseutumaisemakuvastolle kulttuurisen taustan, johon myöhempi lähinnä populaariin kuvamateriaaliin perustunut kuvasto on voinut kiinnittyä.

Arvioitaessa tälle tutkimukselle asetettujen tavoitteiden toteutumista, voidaan todeta tutkimuksessa käytetyn visuaalisen analyysin vastanneen niihin ja mahdollistaneen uuden tiedon lisäämisen suomalaisen maaseutumaisemakuvaston tavoista kuvata, tuottaa mielikuvia ja määrittellä maamme maaseutukulttuuria. Tässä yhteydessä on tosin mainittava myös analyysimalliin sisältynyt rajoitus. Tutkimuksen visuaalisen analyysin kohdistuessa kuvastossa toistuneisiin teemoihin, jätti se yksittäiset kuva-aiheet analyysin ulkopuolelle. Näin ollen kuvastossa esiintyviä yksittäisiä ja mahdollisesti maaseutukulttuurin kehitykseen viittaavia aiheita voidaan arvioida tällä analyysimallilla vasta tulevaisuudessa, joka osoittaa ovatko yksittäiset esimerkit kasvaneet kuvastossa toistuviksi teemoiksi. Lisäksi tarkasteltaessa viimeisimpiä maaseutumaisemakuvastossa tapahtuneita muutoksia voivat esimerkiksi erilaiset sähköiset kuvapankit tarjota maisemakuvakirjoja kattavampia tutkimusaineistoja.

Tutkimuksen erityisenä antina voidaan pitää juuri suomalaisen maaseutumaisemakuvaston sisältämien kuva-aiheiden kategorisointia sekä niiden sisällöllisten merkitysten kartoittamista ja kontekstualisointia. Aikaisempaan tutkimukseen nähden tämä työ vie aihepiirin tarkastelun yksityiskohtaisempaan suuntaan ja ajallisesti lähemmäs nykypäivää. Ylipäänsä suomalaisessa maaseutumaisemakuvastossa toistuvien kuvateemojen systemaattinen tarkastelu jäsentee kokonaisuutta ja nostaa siitä esiin erityisiä, monesti kuvallisen esittämisen historiaan liittyneitä piirteitä. Tämän myötä usein taustalle vaipuvan anonyymin maaseutumaiseman tarkastelulle saadaan enemmän tarttumapintaa. Yleisellä tasolla tutkimuksen maaseutumaisemakuvaston kuva-aiheiden jäsentely ja analysointi avaavat polunpäitä, jotka mahdollistavat uusien ja entistä systemaattisempien jaotteluiden sekä kuvastosta luotujen tulkintojen tekemisen. Esimerkiksi kuvateemojen ikonografian kokonaisvaltaisempi tarkastelu sekä maaseutumaisemakuvastojen kansainvälinen vertailu tarjoavat useita jatkotutkimusmahdollisuuksia.

Oheiset yhteenvedot (4.1.1, 4.1.2, 4.1.3) tutkimuksen visuaalisen analyysin tuloksista sekä niihin yhdistyvä synteettinen tulkinta valottavat tämän tutkimuksen puitteissa tehtyjä päätelmiä siitä, millaisia mielikuvia yleinen visuaalinen kulttuuri on luonut suomalaisesta maaseutukulttuurista. Näiden tulosten ja tulkintojen pohjalta suomalaista maaseutumaisemakuvastoa voidaan tarkastella niin historiallisena konstruktiona kuin myös mielikuvia tuottavana prosessina,

joka omalta osaltaan vaikuttaa maamme maaseutukulttuurista muodostettuihin käsityksiin ja määritelmiin.

4.1.1 Ihmiset ja työ maaseutumaisemassa

Maaseudun ihmisiä ja työtä kuvatessaan analyysiaineisto luo mielikuvan, jossa suomalainen maalainen kiinnittyy maisemaan työn kautta. Kansan- tai kansallispuokuista naista esittävää teemaa lukuun ottamatta aineiston sisältämät maaseutumaisemaan kiinnittyneet työn ulkopuoliset kuvaukset ovat vähäisiä. Tosin työn ulkopuolisten teemojen sisällöllisistä merkityksistä on niin ikään löydettävissä viittauksia maatyöhön. Valaisevana esimerkkinä tästä toimii lepääviä miehiä esittävä kuvateema, jossa makaavat maalaiset eivät kiinnity luontevasti pastoraalin joutilaaseen paimenidylliin, vaan Eero Järnefeltin *Isäntä ja rengit* -teoksen johdattelemana työsuoritusten väliseen lepäämiseen tai vastaavasti työstä kieltäytymiseen.

Aineiston muodostama maaseutumaisemakuvasto luo myös voimakkaita mielikuvia siitä, miten eri sukupuolet kiinnittyvät kulttuurimaisemaan. Kuvasto esittää suomalaisen maaseutumaiseman maskuliinisena tilana, jossa miesten tekemät pelto- ja metsätyöt ovat näkyvässä roolissa. Huomiota tukevat analyysiaineiston määrällisesti runsaat pellon raivausta, kyntöä ja kylvöä sekä puiden kaatamista, kuljettamista ja uittoa esittävät kuvateemat. Nainen itsenäisenä toimijana kiinnittyy selkeimmin maaseutumaisemaan kansan- tai kansallispuukuisena symbolihahmona, pienemmässä mittakaavassa myös lypsäjänä tai pel-lavan valmistajana. Miehiä ja naisia yhdessä esiintyy sitä vastoin laajoissa elonkorjuu -teemoissa, joissa esitetään perinteisesti kollektiivista maatyötä joko viljanpuinnin tai heinänteon muodossa.

Lisäksi kuvasto jaottelee suomalaisen maaseutukulttuurin työt selkeisiin miesten ja naisten töihin. Naisten työt sijoittuvat pääasiallisesti kotitilan piiriin sisältäen muun muassa lasten- ja karjanhoitoa sekä ruokahuoltoa. Näiden lähinnä sisätiloihin sijoittuvien töiden myötä nainen ei myöskään juuri näy maaseutumaisemassa. Miesten työt vastaavasti sijoittuvat kodin ulkopuolelle ja näyttävät keskeisenä osana suomalaista kulttuurimaisemaa. Näin ollen maaseutumaisemakuvasto on luonut kulttuurimaisemasta miehisen työn näyttämön. Mikäli kuvastossa esitettäisiin naisten tekemiä raskaita maatöitä, näyttäytisivät ne helposti maskuliinisuutta uhkaavina kannanottoina.

Aineiston maaseutumaisemaan kiinnittyvän työnteon kuvallista esittämistä hallitsee perinteisyyden sekä pienimuotoisuuden korostaminen. Sisällöllisen poikkeuksen kokonaisuudessa muodostaa jälleenrakennuskaudella harjoitettu ideologinen kehitysoptimismi, joka painotti maatalouden koneellistumisen kuvaamista. Tosin tämän rinnalla jatkui edelleen myös perinteisen ja pienimuotoisen maatyön kuvallinen esittäminen.

Taustoitettaessa suomalaisessa maaseutumaisemakuvastossa esitettyä maatyön kuvaamista palautuu se realismin virtauksiin, jotka omaksuttiin maamme taiteeseen 1870-luvulla. Realismi ja etenkin sen traditioon lukeutunut naturalismi löysi aiheekseen syrjäisen maaseutuväestön harjoittaman perinteisen ja pienimuotoisen maatyön. Raskaan maatyön taiteellinen kuvaaminen

1800-luvun lopun sosiaalipoliittisten kysymysten kärjistämässä suomalaisessa agraariyhteiskunnassa oli kuitenkin varovaista Eero Järnefeltin kaski-aiheisiin teoksiin saakka. Kaskeaminen oli jo 1890-luvulla nostalginen, menneisyyden maaseutukulttuuriin viittaava aihe, joka sopi aikansa edistyksellisen kansainvälisen taiteen mukaiseksi kuvauskohteeksi.

Analyysiaineistossa kaskeamista esittävä kuvateema on määrällisesti suppea, mutta havainnollinen esimerkki taiteen tradition ohjaamasta suomalaisen maaseutukulttuurin kuvaamisesta. Kaskeamista esittävässä teemassa tietty suomalainen perifeerinen maaseutumaisema ja siihen kiinnittyvä perinteinen työmuoto merkityksellistyvät nimenomaan ranskalaisperäisen naturalismin vaikutuksesta. Kansainvälinen naturalismi sulautui suomalaisessa taiteessa osaksi kansallisromanttista liikehdintää, jonka myötä siihen liittyi myös kansatieteellisesti painottuneita vivahteita. Menneisyyteen viittaavat aiheet olivat muodikkaita, mutta samalla ne myös vahvistivat nuoren kansakunnan identiteettiä ja toimivat katoavan kansanperinteen taltiointina. Tämänkaltaisen lähtökohtaisesti arkaistinen asetelma toistuu analyysiaineiston maatyön kuvauksissa muun muassa pellavan valmistusta kuvaavan teeman yhteydessä. Lisäksi kuvasto sisältää teemoja, kuten hevosella tehty peltotyö, kollektiivinen heinätyö sekä käsin lypsäminen, jotka ovat analyysiaineiston aikahaarukan puitteissa tapahtuneen maatalouden kehityksen myötä muuttuneet nostalgisiksi aiheiksi.

Aineiston maaseutumaisemakuvastolle on tyypillistä pienimuotoisen, yhden henkilön tai pienen ryhmän tekemän maatyön esittäminen. Lähtökohtaisesti tämä on suomalaisessa kulttuuripiirissä johdettavissa runebergiläiseen eetokseen, jossa Saarijärven Paavo -tyyppinen uudisraivaajaan rinnastettava hahmo tekee ahkerasti työtä Jumalaan luottaen. Tässä ihanteellisessa maalaisen ilmentymässä talonpoika kiinnittyy työnsä kautta isänmaahan ja saavuttaa onnensa raadannan avulla. Hahmo ja sen harjoittama pienimuotoinen maan kultivointi sopii myös topeliaanisen ajatusmallin mukaiseen maata ja kansakuntaa sisukkaasti mutta vastuuntunnollisesti kehittävään ”Jumalan puutarhuriin”. Analyysiaineistossa työteliäs talonpoika merkityksellistyi toden teolla kansalaissohdan jälkeisessä 1920- ja 1930-lukujen agraarinationalistisessa kuvastossa. Tässä kontekstissa pienimuotoinen ja perinteinen maaseutukulttuuri toimijoinen, töineen, tiloineen ja ominaispiirteineen edusti oikeaoppista talonpoikaisuutta, joka yhdistettiin kansallisen identiteetin ohella kommunismin vastustamiseen. Ahkeran ja oikeaoppisen maatyöläisen kuvaaminen jalostui entisestään jälleenrakennuskauden kehitysorientoituneessa maisemakuvastossa.

Jälleenrakennuskaudella maatalouden kehityksessä tapahtuneet harppaukset sekä kansakunnan poliittinen tilanne ohjasivat kuvastoa koneellistuneen maatyön esittämiseen. Aineistossa kehitysideologiaa painotettiin koneellistumisen ohella myös kuvateksteissä, mutta itse maatyön kuvaaminen jatkui edelleen pienimuotoisena 1940-, 1950- ja 1960-luvuille ajoittuvissa maisemakuvajulkaisuissa. Ominaispiirre on johdettavissa suomalaisen yhteiskunnan epävarmaan tilaan idän ja lännen välissä. Suurimuotoisen maatyön esittäminen olisi palvellut jälleenrakennuskaudella rummutettua kehitysideologiaa, mutta samalla liittänyt kuvaston osaksi sosialistisen realismin työnsankaruutta korosta-

nutta kuvatradiitiota. Ilmeisesti suurtilojen laajamittaisen maatyön esittämiseen liittyi myös ristiriitoja herättäviä kysymyksiä työoloista, työmääristä ja palkkauksesta sekä maan omistusoikeuksista. Näitä kysymyksiä karsastettiin mahdollisesti kansalaissodan läheisyydestä johtuen. Tätä taustaa vasten pienimuotoisen maatyön kuvallinen esittäminen vaikutti turvalliselta ratkaisulta. Yleisesti ottaen työaiheen kuvaustapa sisälsi kehitykseen viittaavia piirteitä, mutta omintakeisella 1800-luvun kansallisen identiteetin rakennusprojektiin viittaavalla tavalla, joka erottautui sekä idän että lännen hegemonisista aatteellisista suuntauksista.

1960- ja 1970-lukujen taitteeseen ajoittunut maatalouden rakennemuutos johti perinteisen pientiloihin perustuneen maatalouden alasajoon. Muutoksen seurauksena maatalouden selviytymisen edellytykseksi nousi modernisoituminen, joka tarkoitti entistä suurempaa maatyön koneellistumisastetta. Yleisellä tasolla globaali laajamittainen kehitys johti tehotuotantoon, joka vaaransi luonnonkantokyvyn. Tämä sai aikaan kansainvälisen ympäristöheräämisen, joka heijastui myös Suomeen ja edelleen suomalaiseseen maisemakuvaukseen. Aikansa maisemakuvajulkaisujen sisältämässä maaseutumaisemakuvastossa rakennemuutoksessa tiensä päähän tullutta perinteistä ja pienimuotoista maaseutukulttuuria ryhdyttiin nyt säilömään katoavana kansanperinteenä. Tämänkaltaisen maaseutukulttuurin kuvallinen esittäminen kytkeytyi aikaisempaan kuvastoon ja sopi myös globaalia kehitysideologiaa kritisoineeseen ympäristötietoiseen ajatteluun.

Ympäristötietoisessa maisemakuvauksessa maaseutukulttuurin pienimuotoisuus sai erityisen ekologisen sisällön ja sillä viitattiin ennen kaikkea ihmisen ja luonnon harmoniseen yhteisloon. Näin ollen kuvaston ideologinen painopiste siirtyi 1970-luvulla maaseutumaiseman kehittämiseen sen säilyttämiseen. Perinteisyyttä korostaneesta näkökulmasta koneellistunut maatalous muutti maisemaa liian tehokkaasti sekä vähensi myös maatyöhön aikaisemmin kuulunutta yhteisöllisyyttä. Maataloustyön koneellistuminen koettiin nyt negatiivisena, joka selittää aiheen vähäisen kuvaamisen aineiston jälleenrakennuskautta seuranneissa maisemakuvajulkaisuissa. Aineistossa esimerkiksi traktorilla tehdyn työn kuvaaminen ei seuraa koneellistumisasteen kasvua, vaan aiheen kuvaaminen vähentyy jatkuvasti tullessa kohti nykypäivää. Huomattavin muutos tapahtuu viljanpuintia esittävässä teemassa, joka näivettyä pois kuvastosta yhden 1970-luvulla julkaistun leikuupuimuri-kuvan saattelemana. Viljanpuinnin koneellistumisen seurauksena yhteisöllisen maatyön kuvaaminen painottui heinätöihin, joka säilyi käsityönä suhteellisen pitkään. Tämä osoittaa maaseutumaisemakuvastossa ilmenevän yhteisöllisen maatyön arvostamisen ohi koneellistuneen kehityksen. Viljanpuinnin ohella tukkipuun kuljetusta esittävän teeman kuvaus väheni ja lopulta katosi kuvastosta työn koneellistumisen myötä.

Karjatalouden muutokset vähensivät paimennuksen tarvetta ja sen kuvaaminen loppui aineistossa jo 1950-luvulla. Tämän seurauksena myös lasten kuvaaminen maaseutumaisemassa väheni. Saman kohtalon koki niin ikään maaseutumaisemaan kiinnittyneiden perheiden kuvaus, joka siirtyi yhä selkeämmin yleisistä julkaisuista yksityisiin albumeihin. Ylipäänsä ihmisen ja maa-

työn esittäminen vaipuu kuvastossa marginaaliseen asemaan 1970-luvun lopulta lähtien.

4.1.2 Rakennukset maaseutumaisemassa

Aineiston sisältämän maaseutumaisemaan kiinnittyneen rakennuskannan kuvaus luo mielikuvan pienviljelyyn perustuvasta suomalaisesta maaseutukulttuurista. Osittain tämä on myös perusteltua, sillä Suomi oli 1800-luvulta aina 1950-luvulle saakka ensisijaisesti pientilojen maa. Aiheen pienimuotoista kuvallista esittämistä ovat tukeneet pitkälle länsimaisen taiteen historiaan ulottuneet perinteet sekä niiden sopiminen erilaisiin ideologisiin sisältöihin. Pienten maatilojen kuvaaminen on palvellut esteettistä maisemanesittämistä, monella tasolla tapahtunutta suomalaiskansallisen identiteetin rakentamista ja vaalimista sekä ekologista ympäristöön suhtautumista.

Analyysiaineistossa suomalaisen maaseudun rakennuskannan kuvaaminen alkaa *Finland framställdt i teckningar* -teoksen kartanokuvauksilla. Varhaisessa topeliaanisessa maisemakuvastossa kartanohegemonia liittyi historiahakuihin kansallisen identiteetin rakennusprojektiin. Vaikka kartanokulttuuri oli 1800-luvun puolivälin Suomessa jo taantumavaiheessa, syrjäytti se kuvastosta torpat, jotka olivat aikansa vallitsevin suomalaisen maaseuturakentamisen muoto. 1800-luvun puolivälin jälkeen düsseldorfilaisesta romantiikasta saadut vaikutteet lisäsivät torppa-aiheiden kuvausta ja vuosisadan loppua kohti tultaessa kartanot jähmettyivät historiallisiksi monumenteiksi, kuten Louhisaaren kartanoa käsittelevä teema osoittaa. Torppa-aiheen nousun myötä pienimuotoisesta maalaistalosta tiluksineen tuli keskeinen suomalaiseen maaseutumaisemaan kiinnittyneen rakennuskannan kuvauskohde.

Perifeerisen maaseudun pienimuotoiset maatilat ja torpat sekä muut maaseutumaisemaan kiinnittyneet rakennukset, kuten perinteiset ryhmäkylät, tuulimyllyt, ladot, aitat ja riihet edustavat ensinnäkin romantiikan tradition mukaisia pittoreskeja kuvauskohteita. Kuvallisessa esittämisessä ne elävöittävät maisemaa ja luovat pienimuotoisella ja usein rapistuneella olemuksellaan viittauksia menneisyyteen, katoavaisuuteen sekä luonnonläheistä harmonisuutta huokuvaan pastoraali-idylliin. Kansallisromantiikan ajatusmaailmassa kyseisiä rakennuksia ryhdyttiin tarkastelemaan myös kansatieteellisin painotuksin. Erityisesti vanhoja talonpoikaistaloja arvostettiin kansakunnan identiteettiä vahvistavina perinteisen maaseuturakentamisen esimerkkeinä. Tämän lisäksi rähjäiset torpat sopivat 1800-luvun lopun naturalismin ihanteisiin syrjäisten ja köyhien kolkkien todellisuuden ilmentäjinä. Edellä mainitut torppien ja pienten maalaistalojen kuvaamisessa ilmenneet erilaiset sisällölliset painotukset välittyivät populaariin maisemakuvastoon erityisesti I. K. Inhan tuotannon kautta.

Tultaessa 1900-luvulle länsimaisessa taiteessa jo 1600-luvulla vakiintunut pienten maatilojen kuvaaminen loi tutun ja turvallisen pohjan, joka sopi aikansa uusille ideologisille kytkennöille. 1920- ja 1930-lukujen agraarinationalistisessa kuvastossa pientilat edustivat ennen kaikkea runebergiläis-topeliaanisiin aatteisiin palautuvia utterien talonpoikien saavutuksia. Tämä lähtökohta vahvistui entisestään jälleenrakennuskauden kuvaston sisältämässä maaseudun raken-

nuskannan esittämisessä. 1900-luvun alkupuolen poliittisessa ilmapiirissä pientilat nähtiin oikeaoppisen talonpoikaisuuden ohella kommunismia vastustavana toimenpiteenä, ja niiden perustamiseen kannustettiin ensimmäisen maailmansodan sekä kansalaissodan jälkeen laadituilla erilaisilla laeilla ja asetuksilla. Valtion taholta säädetyt laita ja asetukset jatkoivat pientilallisuuden kasvua myös toista maailmansotaa seuranneella jälleenrakennuskaudella. Uusilla merkityssisällöillä viritetyn vanhan aiheen kuvaaminen näkyy 1900-luvun alkupuolen pientilojen kuvauksen lisäksi etenkin uudistila-teemassa, jota esiintyy aineistossa molempien maailmansotien jälkeisissä maisemakuvajulkaisuissa.

Jälleenrakennuskauden jälkeinen maaseutumaisemakuvasto jatkoi pienimuotoisuutta ja perinteisyyttä korostanutta maaseudun rakennuskannan kuvaamista, joskin aikaisemmasta traditiosta poikkeavan aatteellisen sisällön säilyttämänä. 1960- ja 1970-luvun taitteen suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtunut rakennemuutos mullisti maataloutta ja ajoi pientilat tiensä päähän. Aineiston sisältämässä maaseudun rakennuskannan kuvauksessa suurta muutosta ei kuitenkaan painoteta ja pientilat säilyttävät kuvastossa keskeisen asemansa. Pientilojen kuvaamisen jatkumisen taustalla vaikutti erityisesti ympäristötietoinen maisemakuvaus. Sen näkökulmasta pienimuotoiset rakennukset asettuivat harmoniseen suhteeseen ympäröivän luonnon kanssa, eivätkä ne rikkoneet kulttuurimaisemassa arvostettua vakiintuneisuutta. Perinteinen pienimuotoinen maatalous miellettiin myös ekologisesti kestäväksi.

Huomioitavaa tässä yhteydessä on muun muassa kirkonkylä -teeman katoaminen aineiston maisemakuvajulkaisuista 1950-luvun jälkeen. Ilmeisesti perinteisen maatalouden alasajon kasvattamat kirkonkylät menettivät pienimuotoiset piirteensä, jonka seurauksena ne eivät enää kiinnostaneet ympäristötietoista maisemakuvausta. Omalta osaltaan tämä kertoo maisemakuvaukselle ominaisesta ympäristön strukturoinnista ja selvärajaisten kokonaisuuksien luomisesta. Kasvaneet kirkonkylät ja taajamat menettivät yhteytensä maaseutuun, mutta eivät rinnastuneet vielä kaupungeiksi. Näin ollen ne muodostuivat kansallisen maisemakuvaston näkökulmasta välitiloiksi, jotka karsiutuivat ulos kuvastosta esteettisesti vajavaisina kuvauskohteina.

Kokonaisuudessaan aineiston maaseutumaisemakuvastoa hallitsee perinteisten maaseuturakennusten esittäminen, joka lisääntyy tultaessa kohti nykypäivää. Tämä piirre on pienimuotoisuuden painottamisen ohella johdettavissa maaseutukulttuurin laajaan rakennemuutokseen. 1950-luvun jälkeisessä maaseutumaisemaan kiinnittyneen rakennuskannan kuvauksessa on korostunut romantiikan pittoreski lähestymistapa sekä kansallisromantiikkaan viittaava perinteen vaaliminen. Tämä on johtanut yhä selkeämmin toimivasta ja kehittyvästä maaseutukulttuurista eroavien maaseudun rakennuskannan kuvausten luomiseen. Tendenssi havainnollistuu muun muassa Paikkarin torppaa, pohjalaista talonpoikaistaloa, säilyneitä ryhmäkylä ja tuulimyllyjä sekä museoituja maalaistaloja esittämissä kuvateemoissa. Kyseisissä teemoissa aiheen esittäminen rinnastuu kansallisromantiikan taiteeseen, mutta vain pinnallisesti. Näissä vanhojen ja useissa tapauksissa museoitujen rakennusaiheiden kuvaaminen ei liity enää vallitsevaan taidesuuntaukseen tai edes katoavan kansanperinteen

tallentamiseen, vaan ne viittaavat ainoastaan menneisyyden maaseutukulttuuriin. Kesämökkejä esittävä teema edustaa aineistossa suhteellisen uutta 1960-luvulla syntynyttä teemaa, joka tosin sekin kytkeytyy pienimuotoisen maatalan kuvaamisen vanhaan, pastoraali-idylliä korostaneeseen traditioon.

4.1.3 Maaseudun kulttuurimaisema

Merkittävin suomalaisen kulttuurimaiseman kuvallisen esittämisen muoto on ollut korkealta avautuva laaja-alainen näkymä, josta tässä yhteydessä on käytetty nimitystä topeliaaninen maisemaideaali. Renessanssin taiteeseen palautuva, sittemmin klassismin ihanteiden ja romantiikan jalostama korkealta avautuvan maiseman kuvallinen esittäminen vakiintui 1800-luvun puolivälin jälkeisessä Suomessa ja se on säilyttänyt ominaispiirteensä nykypäivään saakka. Ajan kuluessa topeliaanisen maisemaideaalin sisällölliset painotukset, kuten korkealla sijaitseva jumalallinen katsojapositio sekä maisemassa näkyvä luonnon ja vesistöjen ympäröimä maan kehittäminen, ovat vain vahvistuneet 1900-luvulla lisääntyneen ilmakuvauksen myötä.

Analyysissä topeliaanista maisemaideaalia esittävä kuva-aineisto on jaettu kahteen tasoon. Näistä ensimmäinen edustaa alkuperäistä Ferdinand von Wrightin *Näköala Haminalahdelta* (1853) -teokseen palautuvaa aiheen esittämistä, jonka keskiössä on ollut pienimuotoinen maan kultivointi. Topeliuksen ajatteluun sisältynyt maan ja kansakunnan kehittyminen havainnollistuu aiheen kuvaamisen toisessa tasossa. Aineiston maaseutumaisemakuvastossa kummatkin tasot säilyttävät muotonsa aina 2000-luvulle saakka, joskin ensimmäisen tason pienimuotoisen kulttuurimaiseman kuvaus siirtyy vuosi vuodelta pohjoisemmaksi ja toisen tason kehittyneen maatalousmaiseman kuvaus lisääntyy.

Molemmissa maisemaideaalin tasoissa toteutuu Topeliuksen ajattelussa keskeisessä asemassa ollut romantiikasta, luterilaisesta uskosta ja nationalismista muodostettu synteesi. Aiheen ikonisoituminen jo 1800-luvulla muodosti teemasta suomalaisuuden symbolin, joka on sopinut myös 1900-luvun ideologisiin sisältöihin. Kuvateeman suosiota on edesauttanut korkealta avautuva näkökulma, joka on häivyttänyt sosiaalsiin, poliittisiin ja taloudellisiin kysymyksiin liittyvät mahdolliset ristiriidat ja tehnyt maasta ainakin näennäisesti yhtenäisen. Korkealta avautuva näkymä on esittänyt laajasti myös kulttuurimaisemaa ympäröivän luonnon, joka on sopinut myöhemmässä kuvastossa vallinneeseen ympäristötietoiseen lähestymistapaan.

Rajatussa kulttuurimaisemassa, jossa katsojapositio laskeutuu topeliaanisen maisemaideaalin korkeuksista alemmas, paljastuu tarkemmin myös ihmisen toiminta. Kun maaseudun kulttuurimaisemaksi määritellyistä kuvauksista rajataan pois omista osioissaan käsitellyt maaseudun ihmisiin, maatyöhön ja rakennuskantaan tarkentuneet kuvaukset, jää jäljelle maaseutumaisemakuvastossa esiintyvien maa-, metsä- ja karjatalouden merkkien tarkastelu. Maaseudun ihmisistä ja työstä vapaiden rajattujen kulttuurimaisemien kuvalliset esitykset palautuvat pääsääntöisesti anonyymien maaseutumaiseman rauhaa, harmoniaa ja kauneutta korostaneeseen pastoraali-idyllin perinteeseen. Aineistossa tämänkaltainen lähestymistapa kulttuurimaisemaa kohtaan merkityksellistet-

tiin jo *Finland framställdt i teckningar* -teoksessa. Edellä mainitun eräänlaisen perusmuodon lisäksi aineiston rajattujen kulttuurimaisemien kuvallinen esittäminen sisältää toistuvia teemoja, jotka ovat tarkentuneet pelto- ja laidunalueisiin, karjatalouteen sekä metsätalouden maisemiin.

Rajattujen kulttuurimaisemien pelto- ja laidunalueiden kuvaukset muodostuvat aineistossa määrällisesti suureksi ja näkyväksi kokonaisuudeksi. Itsenäiset pelto- ja laidunaiheet ohitettiin 1800-luvun romanttisesti painottuneessa taiteessa ”tyhjinä maisemina”. Peltoaiheen arvostus alkoi kuitenkin nousta 1900-luvun puolella osittain mitä ilmeisimmin modernistisen taiteen vaikutuksesta. Laajat peltoalueet vastasivat modernismin muotokielessä painotettuja suuria värikenttiä, minimalistisuutta sekä kontrastisuutta. Suomalaisessa taiteessa peltoaiheen tunnettuutta lisäsi etenkin Eero Nelimarkan pohjalaisia lakeuksia kuvanneet teokset. Nelimarkan teosten ajaton, pysyvä ja viljava peltomaisema sopi 1920- ja 1930-lukujen agraarionalismin ajatusmaailmaan, joka korosti muun muassa pohjalaista ahkeraa talonpoikaisuutta. Peltoaihe nousi tärkeäksi kuvaamisen kohteeksi myös populaareissa maisemakuvajulkaisuissa, joissa pohjalaisesta lakeudesta kehittyi sittemmin myös kansallismaisemastatuksella kruunattu suomalaisen maaseutukulttuurin symboli.

Pohjalaisten lakeuksien ohella myös muut viljavat pellot elonkorjuun merkkeineen nousivat agraarionalistisen maisemakuvauksen kohteiksi. Nämä usein laajoja peltoalueita heinäseipäineen ja viljalyhteineen esittäneet kuvateemat vahvistuivat entisestään aineiston jälleenrakennuskauden aikaisissa maisemakuvajulkaisuissa. Ilman työtä esitetyt laajat peltoalueet viittasivat kansakunnan kehitykseen, ruokaturvaan ja omavaraisuuteen ilman, että ne olisivat rinnastuneet sosialistisen realismin laajamittaista työtä esittäneeseen kuvamaailmaan. Toisaalta aikakauden peltoaiheiden kuvauksessa esiintyi yhä myös anonyymien pastoraali-idyllien korostus, joka loi rauhaisia ja eskapistisia mielikuvia sotien runtelemasta maasta. Sittemmin heinäseipäiden täplittämien peltojen kuvaus on jatkunut aineistossa 2000-luvulle saakka. Aiheen myöhemmissä kuvauksissa heinäpellot ovat edustaneet kuitenkin enemmän yhteisöllistä maaseutukulttuuria ja katoavaa kansanperinnettä kuin kansakunnan kehitystä ja ruokaturvaa.

Erilaisten pelto- ja laidunmaisemien lisäksi rajattu kulttuurimaisema on jaettu aineistossa ilmenevän toistuvuuden perusteella talvista kulttuurimaisemaa, tietä kulttuurimaisemassa sekä niittymaisemaa kuvaaviin teemoihin. Näistä talvisen kulttuurimaiseman kuvaus nostettiin kansallisen ominaislaadun ilmenemismuodoksi ja erottautumisvälineeksi jo 1800-luvun puolivälissä. Aineistossa esiintyvässä talvisen kulttuurimaiseman kuvauksessa ilmenee kansallisen ominaispiirteen korostuksen ohella viittauksia myös modernistisen taiteen muotokieleen sekä melankolisuuteen, jonka sisällöt ovat vaihdelleet suomalaisen yhteiskunnan erilaisissa historiallisissa tilanteissa. Tie kulttuurimaisemassa on puolestaan pittoreski maisemakuvauksen aihe, jolla on yhtymäkohtansa romantiikan matkakertomuksiin ja maiseman kokemiseen. Niittymaisema taas on ranskalaiseen impressionismiin palautuva aihe, joka on ollut aineistossa tulkittavissa jälleenrakennuskauden raatajakuvaston pastoraaliksi vastapainoksi sekä

ympäristötietoisien maisemakuvauksen luomaksi perinteisen ja monimuotoisen maaseutumaiseman symboliksi. Viimeiseksi mainitun yhteydessä näyttymäiseman kuvaaminen on tulkittavissa myös katoavan perinnemaiseman säilyttämiseen pyrkiväksi toimenpiteeksi.

Tässä yhteydessä rajatun kulttuurimaiseman piiriin luettu karjatalouden kuvallinen esittäminen jakaantuu kahteen teemaan: laiduntavaan nautakarjaan ja poroerotukseen. Aineisto esittää suomalaisen maaseutukulttuurin harjoittaman karjatalouden pienimuotoisena. Valtaosa, eli noin 90 % aineiston sisältämästä ja määrällisesti runsaasta nautojen kuvauksesta esittää alle 25 eläimen karjoja. Nautakarjan pienimuotoinen esittäminen selittyy aiheen kuvaamisen vahvalla traditiolla, joka palautuu teeman kantakuvaksi mielletävän Eero Järnefeltin *Lehmisavu* -teoksen kautta aina antiikin pastoraali-idylleihin saakka. Pienimuotoisen nautakarjan kuvaaminen jatkuu läpi aineiston, joskin jälleenrakennuskauden kuvastossa esiintyy myös muutamia suurempien karjojen kuvauksia. 1950-luvun jälkeen suomalaisten lypsykarjatilojen määrä on jatkuvasti laskenut, mutta eläinten määrä vastaavasti noussut, eivätkä satapäiset karjat ole enää nykyaikana harvinaisia. Aineiston myöhempi 1970-luvulta 2000-luvulle ulottuva maaseutumaisemakuvasto ei kuitenkaan tue tätä ilmiötä. Kyseiselle aikavälille sijoittuvista analyysiaineiston kuvista ainoastaan yhdessä esiintyy yli 25 eläintä. Pienimuotoisen karjatalouden kuvaaminen näyttää siis jatkavan teeman kantakuvasta tuttua linjaa, joka sopii myös ympäristötietoisien maisemakuvauksen suosimaan harmonisidyllisen luontosuhteen korostamiseen.

Poroerotus puolestaan edustaa Pohjois-Suomen maaseutumaisemaan kiinnittyvää karjatalouden muotoa, jonka kuvaustraditio on syntynyt pitkälti populaareissa maisemakuvajulkaisuissa 1900-luvun puolella. Erityisen suosituksi aihe nousi jälleenrakennuskaudella, jolloin Lappia ryhdyttiin kuvaamaan yhä enemmän menetetyn Karjalan korvikkeena. Poroerotus-teemalle ei ole löydettävissä selkeää kantakuvaa tai kuvaamisen traditiota taiteen puolelta. Vaikka aiheesta välittyvä suurimuotoisuus viittaa kehitykseen, edustaa aineiston sisältämässä teeman kuvauksessa korostettu aitaus työvaihetta, joka on säilynyt hyvin perinteisenä ja samankaltaisena vuosikymmenestä toiseen.

Aineistossa rajatun kulttuurimaiseman piiriin liitetty metsätalouden maisema jakaantuu niin ikään kahteen teemaan, joista toinen kuvaa kasvavaa talousmetsää ja toinen maisemassa esiintyviä kaadettuja tukkipuita. Aineistossa aiheen kuvallinen esittäminen lähtee liikkeelle romantiikan traditioon kiinnittyvästä luonnontilaisten metsien kuvaamisesta. 1930-luvulta lähtien aihe muuttui talouskeskeiseksi metsien kuvaukseksi, jossa romantiikan korvasi rationalismi. Suorien talousmetsien muodostamien puupeltojen kuvaukset, joita tämän päivän katsoja voisi nimittää ”viivakoodimaisemiksi”, lukeutuivat etenkin jälleenrakennuskauden kuvastoon. 1970-luvulle tultaessa rationalistisen aiheen kuvauksen rinnalle ilmaantui aineistossa myös ympäristötietoisien maisemakuvauksen mukanaan tuomaa luonnonromantiikkaa. Tukkipuuta kulttuurimaisemassa esittävä teema sitä vastoin etenee analyysiaineistossa I. K. Inhan osittain panteistisin tekstein saattelemista kuvista suomalaisen talouden vaurauden osoitukseksi, jollaisena se säilyy läpi kuvaston aina 1930-luvulta 2000-luvulle.

4.2 Maaseutumaisemakuvasto suomalaisen maaseutukulttuurin määrittelijänä

Aineiston sisältämien kuvateemojen visuaalinen analyysi osoittaa tämän tutkimuksen päätulokseksi sen, että suomalainen maaseutumaisemakuvasto korostaa pääasiallisesti perinteistä ja pienimuotoista maaseutukulttuuria. Tämä on tarkoittanut jälleenrakennuskauden kuvastoa lukuun ottamatta myös maaseutukulttuurin kehityksen kuvallisen esittämisen marginalisointia. Maaseutumaisemakuvastossa perinteisen ja pienimuotoisen maaseutukulttuurin esittämiseen on kuitenkin päädytty eri aikoina eri syistä.

Tutkimuksen visuaalinen analyysi osoittaa ensinnäkin sen, miten suomalainen maaseutumaisemakuvasto omaa valtaa määrittelemällä tietyt paikat, näkymät ja toiminnat osaksi maaseutukulttuuria. Kuvastossa toistuvat teemat muodostuvat tutuiksi ja positiivisesti¹³⁰⁴ arvottuneiksi suomalaisen maaseutukulttuurin ominaispiirteiksi. Kuvaston ulkopuolelle rajautuvat maaseutukulttuurin elementit edustavat puolestaan vieraita ja negatiivisesti arvottuneita piirteitä.¹³⁰⁵

Maaseutumaisemakuvaston määrittelemä maaseutukulttuuri liittyy laajempaan taiteen ja yleisen visuaalisen kulttuurin maisemakuvaukselle ominaiseen tapaan strukturoida ja merkityksellistää ympäristöä. Maisema on yleisesti jaettu kolmeen arkkityyppiin; kaupunkiin, puutarhaan ja erämaahan.¹³⁰⁶ Maunu Häyrynen on Denis Cosgrovea mukailleen erottanut kyseiset tyypit myös suomalaisesta maisemakuvastosta, jossa kaupunki edustaa urbaania keskusta, puutarha välittävää kulttuurimaisemaa ja erämaa perifeeristä aluetta.¹³⁰⁷ Tämä havainnollistuu myös omassa tutkimuksessani, jossa kuvasto paikallistaa maaseudun keskuksen ja periferian väliin sijoittuvaksi selväksi ja itsenäiseksi kokonaisuudeksi.

Analyyssiaineistossa toistuvat ja monesti selkeisiin kantakuviin palautuvat kuvateemat säilyvät kuvastossa hyvin samankaltaisina vuosikymmenestä ja toisinaan jopa vuosisadasta toiseen. Toistuvat teemat toimivat maaseutumaiseman tunnistamisen sekä tuttuuden perusteina ja synnyttävät lisää uusia samankaltaisia kuvallisia esityksiä. Toisteisesta samankaltaisuudesta huolimatta kuvateemojen sisällölliset merkitykset ja tulkinnat vaihtelevat eri aikoina. Näiden seikkojen puolesta työni vankistaa Maunu Häyrysen jo aikaisemmassa *Kuivitettu maa* -tutkimuksessaan esittämiä johtopäätöksiä kansallisen maisemakuvaston toimintamekanismeista. Suomalaiskansallisessa kontekstissa esitetty maaseutumaisemakuvasto on siis myös vakiintunut, tiettyjen teemojen toisteisuuteen perustuva ja hitaasti muuttuva visuaalinen merkitsemisjärjestelmä,

¹³⁰⁴ Aineiston maisemakuvajulkaisuissa negatiiviseksi arvotettua kuvastoa esiintyy ainoastaan 1970-luvun ympäristötietoisissa julkaisuissa. Näissä negatiivisesti arvottuvaa kuvastoa esiintyy julkaisujen loppuun kootuissa osioissa, joissa esitellään ihmisten ympäristöstä piittaamattoman käytöksen jälkeä.

¹³⁰⁵ Vrt. Häyrynen 2005, 61, 162; vrt Barnes & Duncan 1992.

¹³⁰⁶ Ks. esim. Cosgrove 1993.

¹³⁰⁷ Cosgrove 1993; Häyrynen 2005, 157.

jonka avulla esitetään kansallista tilaa ja linkitetään fyysiset paikat osaksi kansallista identiteettiä.¹³⁰⁸

Aineiston maaseutumaisemakuvastossa painotettu perinteinen ja pienimuotoinen maaseutukulttuuri selittyy ensinnäkin maisemakuvauksen tiiviillä suhteella romantiikan traditioon. Romantiikan sisällöille on ollut ominaista menneisyyteen kurkottava alkuperäisen ja pysyvän tavoittelu.¹³⁰⁹ Luonto sekä siihen kytkeytyvä maisemakuvaus ovat olleet keskeisiä tekijöitä tässä prosessissa. Suomalaisessa 1800-luvun alkupuolen kulttuurielämässä menneisyyteen, alkuperäisyyteen ja pysyvyyteen viitannut luontoromantiikka kytkettiin maisemakuvauksen kautta kansallisen identiteetin rakentamisprojektiin.¹³¹⁰ Tämä kytkeä on näkynyt erityisesti suomalaisen maaseutumaisemakuvaston perindepainotteisuudessa, jossa menneisyys on koettu tutuksi ja turvalliseksi identiteetin perustaksi alati kehittyvän ja muuttuvan nykyisyyden sijaan.¹³¹¹

Edellä mainittujen seikkojen lisäksi aineiston maaseutumaisemakuvastossa esiintyvään perinteisen ja pienimuotoisen maaseutukulttuurin korostamiseen ovat vaikuttaneet erilaiset kuvallisen esittämisen traditiot ja konventiot sekä näihin kytkeytyneet yhteiskunnassa kulloinkin vallinneet historiallispoliittiset tilanteet ideologisine sisältöineen. Suomen maantieteellinen sijainti idän ja lännen rajalla sekä historiallispoliittiset kytkökset voimakkaisiin naapurivaltioihin Ruotsiin ja Venäjään ovat eittämättä vaikuttaneet myös suomalaisuuden erilaisiin representaatioihin. Tätä kautta esimerkiksi perinteisyys ja pienimuotoisen maatyön kuvaaminen ovat liitettävissä jo runebergiläis-topeliaaniseen poliittiseen ajatteluun sisältyneeseen lojaaliseen konservatismiin, joka ei Matti Klingen mukaan sallinut liiallista itsetuntoa, pyrkimystä vallankumoukseen tai epäkoh-tien nopeaan muuttumiseen.¹³¹²

Maaseutumaisemakuvaston luoma mielikuva perinteisestä ja pienimuotoisesta suomalaisesta maaseutukulttuurista muodostuu kuitenkin ongelmalliseksi. Tämä problemaattisuus perustuu kuvaston ja todellisuuden sekä traditionaalisuuden ja modernisuuden välisiin suhteisiin. Tarkasteltaessa suomalaisen maaseutumaisemakuvaston suhdetta kuvauksensa kohteeseen eli suomalaiseen maaseutuun, huomataan niiden erillisuus. Aktuaalinen maaseutukulttuuri on monisäikeinen ja dynaaminen, jatkuvasti kehittyvä ja muuttuva kokonaisuus, jonka maisemaan kohdistuneina näkyvimpinä muutoksina ovat olleet muun muassa kaskeamisen muuttuminen peltoviljelyksi, karjatalouden metsälaidunnuksen lopettaminen ja rehuviljelyn lisääntyminen suo- ja niittyalueilla sekä peltojen metsittäminen. Mitä lähemmäs nykypäivää on tultu, sitä voimakkaampaa on ollut maatalouden koneellistuminen, joka on mahdollistanut yhä nopeamman ja tehokkaamman maiseman muutoksen.

¹³⁰⁸ Vrt. Häyrynen 2005.

¹³⁰⁹ Ks. esim. Honour 1981; Rosen & Zerner 1985, 9–96.

¹³¹⁰ Ks. esim. Suutala 1986; Lassila 2000; vrt. Häyrynen 2005, 139–145; vrt. myös sosiologi Stuart Hallin hahmottelemat identiteetin representaatiostrategiat ja niiden kytkeytyminen menneisyyteen (Hall 1999, 47–51).

¹³¹¹ Vrt. Hall 1999, ks. myös esim. Anttila 1993, 108–109.

¹³¹² Klinge 1982, 243.

Maaseutumaisemakuvaston olemus on puolestaan suhteellisen stabiili ja perustuu maaseudun selkeään määrittelyyn. Maaseutumaisemakuvasto kiinnittyy monin sitein todellisuuteen, mutta tähän kiinnittymiseen ovat vaikuttaneet erilaiset kulttuuriset konventiot. Kuvaston ja aktuaalisen maaseudun erillisyydestä huolimatta maaseutumaiseman kuvalliset esitykset ovat maaseudun representaatioina osa maaseutukulttuurin konstruktioita ja osallistuvat tätä kautta myös sen määrittelyyn. Tähän yhteyteen kulminoituu myös kuvaston ja aktuaalisen maaseutukulttuurin välinen ongelmallisuus. Kuten tutkimuksen visuaalinen analyysi osoittaa, maaseutumaisemakuvasto on eri aikoina eri tavoin motivoituneiden valintojen tulos. Oli kyse kansallisen kertomuksen ja identiteetin ylläpidosta, maiseman kuvallisen esittämisen traditioista tai yhteiskunnan erilaisten historiallispoliittisideologisten tilanteiden sanelemasta pakosta, perinteistä ja pienimuotoista maaseutukulttuuria korostava kuvasto asettuu usein ristiriitaan kehittyvän ja muuttuvan aktuaalisen maaseutukulttuurin kanssa.

Suomalaiskansallisessa maisemakuvastossa esitettyä maaseutua leimannut romantiikasta kumpuava traditionaalisuus havainnollistuu osuvasti *Finland i bilder* -teoksen (1896) taustoista kertovasta artikkelista, jossa I. K. Inha totesi syrjäisten seutujen kehityksen olevan ilahduttavaa edistyksen näkökulmasta mutta surullista taiteen kannalta.¹³¹³ Aineiston maaseutumaisemakuvastossa romantiikka jää rationalismin varjoon ainoastaan jälleenrakennuskauden maisemakuvajulkaisuissa. Näissä korostuneissa maatalouden koneellistumisen kuvauksissa esiintyi maaseutukulttuurin modernisaatioon viittaneita piirteitä. Tosin edellä mainituissa julkaisuissa koneellisen maatalouden kuvauksen rinnalla jatkui edelleen myös perinteisen ja pienimuotoisen maaseutukulttuurin esittäminen. Kuvallisen esittämisen sisällöissä tapahtunut muutos on tulkittavissa niin, että sotien jälkeisessä poliittisessä tilanteessa maisemakuvaston oli yksinkertaisesti sopivampaa viitata rationalistiseen kehitykseen kuin romanttiseen resignaatioon.

Jälleenrakennuskauden kehitysideologia häipyi kuvastosta kuitenkin vähitellen ja maaseudun kuvallinen esittäminen kääntyi 1970-luvulla takaisin perinteisyyteen maaseutukulttuurin kokeman rakennemuutoksen ja lisääntyneen ympäristötietoisuuden saattamana. Tämä vaihe edustaa yhtä maaseutumaisemakuvaston keskeistä murrosta, jossa kuvallinen esittäminen ja aktuaalisen maaseutukulttuurin valtavirta ajautuivat yhä kauemmas toisistaan. Kuvien maaseutu palasi traditionaalisuuteen, kun taas aktuaalinen maaseutukulttuuri panosti modernisuuteen.¹³¹⁴ Maaseutumaisemakuvaston paluu menneisyyteen oli perusteltavissa ympäristötietoisuuden ohella sen synkronisoitumisella aikaisempaan perinnettä ja pienimuotoisuutta korostaneeseen kuvastraditioon. Näin ollen kuvasto vahvisti mielikuvia, joissa erämaan ja kaupungin väliin sijoitettu maaseutu säilyi ikään kuin muuttumattomana ja pysyvänä kansallisen identiteetin lähteenä.¹³¹⁵

¹³¹³ Inha 1897/2007, 140.

¹³¹⁴ Suomalaisen maaseutukulttuurin jälleenrakennuskauden jälkeisestä modernisoitumisesta ks. esim. Markkola 2004, 14–23.

¹³¹⁵ Vrt. Tarasti 1990, 197–208; vrt. myös Häyrynen 157–162.

Vuosikymmenestä toiseen toistuva, perinteisen pienimuotoista korostava ja kehityksen laajamuotoista marginalisoiva maaseutukulttuurin kuvallinen esittäminen alkaa irrottautua historiasta ja muuttua myytiksi.¹³¹⁶ Yksittäisissä taideteoksissa tämänkaltainen ympäröivän todellisuuden tyypillisistä piirteistä irtautuminen ei ole ongelmallista. Mutta kuvastossa yhä uudelleen kertautuva menneisyyteen ja aikaisempaan traditioon viittaava kuvateema luo vähitellen ajasta ja kehityksestä irrottautuneita myyttisiä mielikuvia suomalaisesta maaseutukulttuurista. Analyysiaineistossa tämä konkretisoituu muun muassa niissä tapauksissa, joissa samoja perinteiseen maaseutukulttuuriin kiinnittyviä kuvia on käytetty eri aikakausina ilmestyneissä julkaisuissa. Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston myyttisiin piirteisiin on yhdistettävissä Matti Klingenin esittämä ajatus, jonka mukaan kehittyneen kulttuurin torjuminen ja tukeutuminen hävinneeseen, häviävään tai mahdollisesti keinotekoiseen ”kansanomaisuuteen” johtaa tilanteeseen, jossa aktuaaliset vallitsevat ja täten omat piirteet julistetaan vieraksi ja menneisyyden vieraannuttamat omiksi. Klingenin mukaan tämänkaltainen toiminta kostautuu ajan myötä kansallisen identiteetin häiriöinä.¹³¹⁷

Myyttisyyden puolesta suomalaisen maaseutumaisemakuvastoon sopii myös uusmarxilaisten suosima ajatus, jossa maisema on mielletty todellisuuden kätkeväksi verhoksi.¹³¹⁸ Tässä yhteydessä kuvasto kätkee taakseen ennen kaikkea maaseutumaisemassa näkyvän ja sitä muuttavan kehityksen. Tämänkaltaisena maaseutumaisemakuvasto muuttuu kulissimaiseksi, ympäröivästä todellisuudesta irronneeksi ja itseensä viittaavaksi kuvien kehäksi, joka on yhdistettävissä esimerkiksi Jean Baudrillardin simulacrumin ja Guy Debordin speaktaakeliyhteiskuntaa käsitteleviin ajatuksiin.¹³¹⁹

Maaseutumaisemakuvaston menneisyyteen viittaavaan muuttumattomuuteen on olemassa useita aikaisemmin jo tässä luvussa esitettyjä syitä, kuten kuvallisen esittämisen traditioiden vaikutus, identiteetin rakentaminen sekä erilaiset näihin kytkeytyneet suomalaisen yhteiskunnan historiallispoliittiset tilanteet ja ideologiset painotukset. Edellä mainittujen syiden yhteiseksi taustavaikuttajaksi voidaan nimetä muutosta kohtaan tunnettu pelko. Tämä on eritelävissä muun muassa kansallisen identiteetin, luontoyhteyden sekä talonpoikaisuuteen liitetyn maahengen, eli tietyn maan ja maatyön kunnioitukseen perustuneen ammatillisen itsetunnon menettämisen peloksi. Alkiolaisessa ajattelussa maahengen menettäminen merkitsi ennen kaikkea perinteisen maatyön alistumista markkinavoimille.¹³²⁰ Maaseutumaisemakuvaston sisältämä perinteisen ja pienimuotoisen maaseutukulttuurin esittäminen on siis tulkittavissa muun muassa kyseisiltä peloilta turvautumiseksi. Kuvasto on suojannut esi-

¹³¹⁶ Vrt. Barthes 1994, 112–115; Duncan & Duncan 1992; ks. myös Häyrynen 2005, 61–62.

¹³¹⁷ Klinge 1982, 243–244.

¹³¹⁸ Vertauksen maisemasta todellisuuden kätkevästä verhona esitti alun perin John Berger teoksessaan *A Fortunate Man* (1967). Vertauksen tunnetuimman ja sittemmin lainatuimman siteerauksen on esittänyt Denis Cosgrove teoksessaan *Social Formation and Symbolic Landscape* 1984/1998, 271; ks. myös Andrews 1999, 21; Häyrynen 2005, 25; Wylie 2007, 68–69.

¹³¹⁹ Baudrillard 1988, 166–184; Debord 2005; Häyrynen 2005, 61–64.

¹³²⁰ Peltonen 2004b, 126–127.

merkiksi rinnastumiselta sosialististen maiden kuvakulttuuriin sekä varjellut luontoon ja menneisyyteen liitettyä kansallista identiteettiä kehityksen muutosvoimilta.

Vaikka aineiston maisemakuvajulkaisut kätkevät suomalaisen maaseutukulttuurin kehityksen perinteisyyttä korostavan kuvaston taakse, eivät ne ole kuitenkaan lähtökohtaisesti vastustaneet kehitystä. Tämä käy ilmi monista kehitystä painottaneista kuvateksteistä, joita esiintyy analyysiaineistossa myös ennen jälleenrakennuskautta. Tekstien tasolla tutkimukseni analyysiaineistosta on siis löydettävissä teknologiamyönteistä edistyshenkeä, joka vertautuu Tiina Päivärin tekeisiin havaintoihin 1900-luvun alkuvuosikymmenien kansanvalistustekstien sisällöistä.¹³²¹ Ahon & Soldanin 1930-luvulle ajoittuvia teknologiaorientoituneita kuvia lukuun ottamatta aineistosta ilmenee kuitenkin selkeä ero kuvallisen ja kirjallisen maaseutukulttuurin kehityksen esittämisen välillä. Tämä kielii kuviin kätkeytyvästä voimasta. Näyttää siis siltä, että kuvissa esitetyä kehitystä on pidetty tekstiä vaikuttavampana ja näin ollen suurempana uhkana kansallisen identiteetin vaatimalle muuttumattomuuden ihanteelle.

Kuvaston luoma käsitys perinteisestä ja pienimuotoisesta maaseutukulttuurista perustuu ennen kaikkea valikointiin ja rajaukseen. Tiettyjen aiheiden ja kuvauskohteiden toistuminen sekä viittaaminen todennettaviin paikkoihin tekevät siitä kuitenkin uskottavan.¹³²² Tosin modernisaation edetessä ja muuttaessa myös maaseutumaisemaa, asettuu kuvasto testiin, jossa sen on löydettävä todellisuuteen ankkuroituvia kohteita säilyttääkseen vakuuttavuutensa. Maunu Häyrynen näkee esimerkiksi tietoisesti historiallisessa asussa ylläpidetyt kansallismaisemat tällaisina kuvaston fyysisinä kiinnittymispaikkoina.¹³²³

Kansallismaisemien kaltaisina menneisyyteen viittaavan kuvaston ankkuroitumispaikkoina voidaan pitää niin ikään erilaisia perinnemaisemia sekä ruoka- ja rehu tuotannosta irrotettuja maisemaviljelyksiä.¹³²⁴ Edellä mainitut maaseutumaisematyypit ylläpitävät sekä vahvistavat suomalaisen maaseutukulttuurin perinteitä ja niitä pidetään tästä syystä arvokkaina. Tässä mielessä menneisyyttä tavoitteleva, perinteistä ja pienimuotoista maaseutukulttuuria korostava maaseutumaisemakuvasto toimii kollektiivisen muistin lähteenä.¹³²⁵ Tiettyjä aiheita ja kuvauskohteita vuosikymmenestä toiseen suhteellisen samankaltaisena toistava kuvasto muodostuu symbolimaiseksi kokonaisuudeksi, jonka olemusta ja toimintaa voidaan ymmärtää esimerkiksi historioitsija Pierre Noran hahmottelemien muistin paikka ja muistin miljöö -käsitteiden avulla.¹³²⁶ Tällöin maaseutumaisemakuvaston toisteisuus rakentaa sen esittämät aiheet ja kohteet osaksi yhteisön historiallisen muistin, joka siirtää yhteisiä kokemuksia, arvoja ja tietoa sekä aikalaisten kesken että sukupolvelta toiselle. Muistin paikkojen mukaisen maaseutumaiseman kehittyessä, muuttuessa ja toisinaan myös kadotessa

¹³²¹ Vrt. Päivärinne 2010.

¹³²² Häyrynen 2005.

¹³²³ Häyrynen 2005, 187.

¹³²⁴ Perinnemaisemista ks. esim. Alanen 1997; Björn 2003, 617–619; Vihinen 2004b, 418–420; maisemapelloista ks. esim. Sepänmaa 2005.

¹³²⁵ Kollektiivisesta muistista ks. Halbwachs 1980; Nora 1996.

¹³²⁶ Nora 1996.

muistin tulee kiinnittyä alkuperäisen sijasta johonkin vähäisempään ja keinotekoisempaan. Kyseissä prosessissa menneisyyttä korostava ja kehityksen kätkevä maaseutumaisemakuvasto tarjoaa yhden mahdollisuuden toimia muistin miljöönä.

Toisaalta lähtökohdiltaan kehittyvän ja muuttuvan kulttuurimaiseman säilöminen tiettyyn ihanteelliseen pidettyyn ulkoasuun muuttuu helposti omaa aikaansa pakenevaksi romantisoinniksi. Tämänkaltainen toiminta on saanut osakseen myös kritiikkiä, ja esimerkiksi jo J. V. Snellmanin mielestä kulttuurin piiristä ajan myötä kadonneiden tekijöiden henkiin herättäminen ja autenttisenä pitäminen oli epäilyttävää. Hänen mukaansa muun muassa menneisyyteen kiinnittyneet monumentit, kuten linnanrauniot, pystyivät herättämään vastaanottajassa nautintoa, mutta jäivät merkitykseltään vajavaisiksi niiden menetettyä yhteytensä sen ajan henkeen, jona ne olivat valmistuneet.¹³²⁷ Kansallismaisemien kohdalla Maunu Häyrynen onkin pohtinut sitä, ovatko ne muuttuneet pelkästään kuvastoon viittaaviksi merkeiksi, joiden jatkuvuusuhde ympäristöön on katkennut.¹³²⁸ Yrjö Sepänmaa on puolestaan kritisoinut museomaisemia ja näennäisesti viljeltyjä maisemapeltoja niiden kadottamasta luonnollisesta yhteydestä perinteiseen elämänmuotoon.¹³²⁹ Näissä kaikissa tapauksissa kritiikin kohteena ovat olleet erityisesti ne tavat, joilla kehityksen aikaansaamaan katkokseen ja muutokseen on suhtauduttu.

Maaseutukulttuurin muuttuessa perinteisyyttä ja pienimuotoisuutta korostava sekä kehityksen ja muutoksen marginalisoiva suomalainen maaseutumaisemakuvasto uhkaa muodostua kulissiksi, jonka vakuuttavuus perustuu enää lähinnä suojeltuihin kansallis- ja perinnemaisemiin. Tästä huolimatta kollektiivisia mielikuvia tuottavana prosessina suomalainen maaseutumaisemakuvasto osallistuu koko maaseutukulttuurin konstruktion määrittelyyn. Mikäli maaseututietoisuus perustuu ainoastaan kuvastoihin, on näin ollen vaarana, että maaseutumielikuvat jäävät todellisuutta yksipuolisemmiksi. Tämän suhteen maaseutumaisemakuvaston luomilla mielikuvilla on laajempaa yhteiskunnallista merkitystä ja niiden tarkastelu voidaan kiinnittää esimerkiksi kulttuurisen kestävyyskysymyksiin.

4.3 Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat ja maaseudun kulttuurinen kestävyys

Tutkimuksen analyysimalli mahdollistaa myös maaseutumaisemakuvastossa esitetyn maaseutukulttuurin kehityksen tarkastelun ja tätä kautta tutkimuksen liittämisen maaseudun kulttuurista kestävyyttä käsittelevään keskusteluun. Tutkimus on johdettavissa maaseudun kulttuurista kestävyyttä käsitteleviin kysymyksiin ennen kaikkea tarkastelemalla suomalaisen maaseutumaisemaku-

¹³²⁷ Tarasti 1990, 221–222.

¹³²⁸ Häyrynen 2005, 187.

¹³²⁹ Sepänmaa 2005, 16.

vaston suhdetta todellisuuteen ja pohtimalla miten kestävä se on. Tässä mielessä tämän tutkimuksen yhtenä tavoitteena on ollut myös kehityksen, muutoksen ja pysähtyneisyyden välillä olevan problematiikan esiin nostaminen.

Analyysin tuloksista muodostettujen yhteenvedojen ja tulkintojen pohjalta rakentuu kokonaiskäsitys, jonka mukaan suomalainen maaseutumaisemakuvasto luo mielikuvia pienimuotoisesta ja perinteisestä maaseutukulttuurista. Seuraavassa pohditaan sitä, mitä tulokset voivat tarkoittaa kulttuurisen kestävyuden näkökulmasta. Avaimena tämän kysymyksen tarkasteluun toimii maaseutumaisemakuvaston kaksoisrooli, jossa se osana maaseutukulttuurin konstruktiota luo myös mielikuvia, käsityksiä, arvoja ja määritelmiä koko maaseutukulttuurista.

Mikäli maaseutukulttuurin elinvoimaisuuden, jatkuvuuden ja hyvän elämän perustana pidetään monimuotoisuuden säilyttämistä, edellyttää se perinteiden vaalimisen ohella myös kehitystä. Tämän suhteen maaseutumaisemakuvasto tukee suomalaisen maaseutukulttuurin monimuotoisuuden säilyttämisprosessia vain puolittaisesti. Painottamalla perinnettä, marginalisoimalla kehitystä ja viittaamalla voimakkaasti aikaisempaan maaseutumaiseman kuvalliseen esittämiseen kuvasto rajaa suomalaisen maaseutukulttuurin kokonaisuudeksi, josta on ulkoistettu kehityksen ja muutoksen merkit sekä niiden synnyttämät ympäristön "välitilat". Näin ollen kaupungin, ydinmaaseudun ja erämaan väliset alueet jäävät ilman kuvaston tukea ja muodostuvat tätä kautta helposti järjestäytymättömiksi, nimeämättömiksi, identiteetittömiksi ja esteettisiltä arvoiltaan vajavaisiksi. Maaseutumaisemakuvaston harjoittama perinteisiin maaseutukulttuurin muotoihin perustuva maaseudun määrittely edustaa tämän suhteen kulttuurisesti kestäväntä toimintaa, sillä maaseutukulttuurin kehittyessä ja sen piiriin luettavan toiminnan sekä ympäristönkäytön monipuolistuessa edellä mainittujen "välitilojen" määrä kasvaa jatkuvasti.

Maaseutumaisemakuvastossa kehityksen ja muutoksen syrjäyttävä perindepainotteisuus asettuu ristiriitaan todellisen, dynaamisen maaseutukulttuurin kanssa. Kehittyvän maaseutukulttuurin näkökulmasta suomalainen maaseutumaisemakuvasto synnyttää siis vääristyneitä mielikuvia, jotka viittaavat pysähtyneisyyteen. Kuvaston negatiivinen suhde kehitykseen on kuitenkin perusteltavissa erilaisten ja usein toisiinsa limittyvien kansallisen identiteetin varjeluun tähänneiden toimintamekanismien, maiseman kuvallisen esittämisen traditioiden sekä yhteiskunnassa kulloinkin vallinneiden historiallispoliittisten tilanteiden ja niiden ideologisten sisältöjen kautta. Nämä kuvaston ominaispiirteisiin vaikuttaneet seikat ovat pitkän ajan kuluessa juurtuneet syvälle suomalaisten kollektiiviseen tajuntaan. Ennen kaikkea on tärkeää ymmärtää, että maaseutumaisemakuvastolla on oma logiikkansa ja omat perusteensa ottaa tai olla ottamatta huomioon aktuaalisessa maaseutukulttuurissa tapahtunut kehitys.

Vaikka maaseutumaisemakuvaston suhde kehitykseen on pääosin negatiivinen, ohjaa se silti osana maaseutukulttuurin konstruktiota siitä muodostettuja yleisiä mielikuvia, käsityksiä, arvoja ja määritelmiä. Maaseudun kulttuurisen kestävyuden näkökulmasta tämänkaltainen kuvasto vaikuttaa ongelmalliselta, sillä se voi kollektiivisia mielikuvia, käsityksiä, arvoja ja määritelmiä

muodostavana ilmiönä ohjata aktuaalisessa maaseutumaisemassa ilmenevän kehityksen vastustamiseen esteettisin perustein. Samalla tavalla se voi johtaa tiettyjen kuvaston kanssa ristiriitaan asettuvien maaseudun uusien toimijoiden sekä toimintatapojen ulossulkemiseen maaseutukulttuurin piiristä. Laajemmassa mittakaavassa kuvastoon perustuva kansallisen identiteetin kytkeminen voi suuntautua todellisesta kehittyneestä maaseutukulttuurista irrotettuihin suoje-lukohteisiin, kuten kansallis- ja perinnemaisemiin tai muihin marginaalisiin ja pääosin jo aktuaalisesta maaseutuympäristöstä kadonneisiin kohteisiin. Tämä voi johtaa niihin Matti Klingen esittämiin kansallisen identiteetin häiriöihin, jotka mainittiin aiemmin maaseutumaisemakuvastoon liittyneiden myyttisten piirteiden käsittelyn yhteydessä.

Toisaalta jos maaseudun kulttuurisesti kestävä kehitys mielletään toiminnaksi, joka pyrkii tasapainoiseen, perinteet ja arvot huomioivaan maaseutukulttuurin uudentamiseen, voi maaseutumaisemakuvasto toimia sen tukena. Täytyy muistaa, että kehitystä vääristävästä luonteestaan huolimatta maaseutumaisemakuvasto ja siinä toistuvat kuvateemat edustavat suomalaisille tuttuja, turvallisia ja positiivisesti määrittäviä maaseutukulttuurin elementtejä sekä niihin kytkettyjä arvoja. Kulttuuriperinnöksi miellettyjen maaseutukulttuurin elementtien, kuten tiettyjen maisemien, rakennusten ja työmuotojen esittäminen suomalaisessa maaseutumaisemakuvastossa toimii näin ollen kollektiivisen identiteetin vahvistajana. Tämänkaltaista kulttuuriperinnön vaalimista on usein puolusteltu juuri kulttuurisen kestävyuden nimissä.¹³³⁰ Tässä mielessä kuvaston luomat mielikuvat toimivat perusteina, joiden huomioon ottaminen on tärkeää suunniteltaessa uusia maaseudun perustuotannon, elinkeinojen, palveluiden, arjen ja ympäristönkäytön muotoja. Mikäli maaseudun kehittäminen ei ota huomioon yleisen visuaalisen kulttuurin luomia käsityksiä suomalaisesta maaseutukulttuurista, asettuu se helposti ristiriitaan kollektiivisten mielikuvien ja ihanteiden kanssa. Tällöin kehitys ja sen tuomat maaseutuympäristössä näkyvät muutokset voivat arvottaa negatiivisesti ja saada osakseen vastustusta. Maaseutumaisemakuvaston ja sen luomien kollektiivisten mielikuvien huomioon ottamisella ei tässä yhteydessä tarkoiteta kuitenkaan pelkkää perinteen painottamista, vaan pohjaa, jolle uuden tulee rakentua. Tätä voidaan pitää yhtenä maaseutukulttuurin kerroksellisen monimuotoisuuden lähteenä ja sen kestävän kehityksen mahdollistajana.

Suomalaisen maaseutumaisemakuvaston ja sen luomien mielikuvien suhde maaseudun kulttuuriseen kestävyYTEEN on siis kaksijakoinen. Häilyvyys, jossa kuvasto ja sen luomat mielikuvat voivat sekä estää että tukea maaseudun kulttuurisesti kestävästä kehityksestä, juontuu maaseutukulttuurin monisäikeisyydestä sekä sitä kuvaamaan pyrkivän yleisen visuaalisen kulttuurin tavoista ja traditioista esittää ympäristöä. Koska suomalaisesta maaseudusta luodut kuvaliset esitykset osallistuvat maaseutukulttuurista muodostettujen mielikuvien, käsitysten, arvojen ja määritelmien muodostamiseen, tarvitsee maaseudun kulttuurisesti kestävä kehittäminen tietoa niin maaseutukulttuurista kuin myös sen representaatioon liittyvästä problematiikasta.

¹³³⁰ Ks. Soini & Birkeland 2012.

Tähän suuntaan myös tämä tutkimus on pyrkinyt yhdistämällä maisemakuvastojen tutkimuksen kulttuurisen kestävyuden tematiikkaan. Toivon, että työ toimii avauksena, jonka myötä maisemakuvastojen ja kulttuurisesti kestävä kehityksen välisten suhteiden tarkastelu voidaan pyrkiä ulottamaan ajallisesta dimensiosta myös laajemmalle, kuten esimerkiksi mittakaavaa, monimuotoisuutta tai velvollisuuksia ja oikeuksia pohtiviin näkökulmiin.

Maiseman kuvalliseen esittämiseen keskittyneen tutkimuksen ohella työn tuloksia on mahdollista hyödyntää kulttuurisesta kestävyydestä käydyssä keskustelussa. Työn tuloksia on mahdollista hyödyntää esimerkiksi taustamateriaalina maaseutumaisemaa käsittelevässä poliittisessä päätöksenteossa, kuten maisemansuojelua ja -hoitoa sekä kulttuuri- ja perinnemaisemaa koskevissa kysymyksissä, joiden yhteydessä kehityksen muutosvoimat ja perinnettä säilyttävät tekijät usein kohtaavat.

SUMMARY

This study explores the ways in which Finnish rural culture is depicted in so-called national landscape imagery. Although the rural landscape has been recognized as an integral part of Finnish landscape imagery, it has been treated as a rather general, clichéd and undefined entity. Therefore one of the main tasks of this study is to identify countryside-related motifs and objects that general visual culture has emphasized or cropped out, and to examine the kinds of impressions it has created of Finnish rural culture.

In this study, the countryside is viewed as a cultural space, i.e. as a rural cultural construction consisting of many different layers. From this perspective, pictorial representations of rural landscapes form a key part of the cultural construction of the countryside. The pictorial representation of the countryside is identified as an interactive process that, on the one hand, reflects the ideas and values of society about rural areas, and on the other, creates mental images that affect the conceptions, values and definitions regarding rural culture as a whole. The idea of interaction is also extended to a consideration of the ways in which pictorial representations of the countryside relate to questions of the cultural sustainability of rural areas. At this level the focus is on how pictorial representation has reacted to a constantly developing and changing rural culture.

The data of the study consists of rural landscape pictures selected from 39 landscape picture books published between the years 1845–2007. The pictures are grouped according to themes that share analogous content, and occasionally, analogous form as well. The main categories are: people and work in the rural landscape, buildings in the rural landscape, and the cultural landscape of rural areas. The rural landscape picture themes are analyzed using visual analysis. This is not an exact research method; rather, it is a kind of heuristic framework that enables the use of various different methodological tools and viewpoints. In this study, the visual analysis is based mainly on the iconographic analysis of Erwin Panofsky, which in turn has been adapted and applied to landscape studies by cultural geographer Petri J. Raivo. The semiotic aspects of the study are drawn from the landscape semiotics of Eero Tarasti, and the concept of national landscape imagery from Maunu Häyrynen. The visual analysis of the study focuses on the contextualization of the picture themes and on the meaning of their contents. The analysis combines diachronic and synchronic approaches. This dualist methodological approach enables us to perceive the analysis material from both linear and overlapping perspectives. The former enables us to focus on imagery as a historical entity. The latter, semiotically oriented approach allows us to examine from the present point of view the ways in which rural landscape imagery may influence collective mental images, and through this, the cultural sustainability of rural areas.

The analysis reveals that rural landscape imagery depicts Finnish rural culture mainly as traditional and small-scale. The only exception to this is the imagery of the post-World War II rebuilding era that portrayed the development of rural culture alongside traditional motifs and objects. The analysis also

highlights the power imagery holds in establishing certain motifs and objects as integral to Finnish rural culture. On the whole, Finnish rural landscape imagery is a collection of different selections tied to the conventions and traditions of pictorial landscape representation, and framed by the different historical, political and ideological situations of the nation.

The culturally sustainable development of rural areas needs traditions, and a course of development that is integrated with these traditions. From this perspective, two important aspects of the relation between Finnish rural landscape imagery and the culturally sustainable development of rural areas rise to the fore. On the one hand, the awareness of rural culture founded on rural landscape imagery remains one-sided. In other words, the pictured countryside forms a kind of screen that hides the actual development and change of rural culture. This sort of imagery can distort mental images about Finnish rural culture, and, for example, curtail public debate about a phenomenon that concerns actual rural culture and its development. Moreover, the collective mental images that have been created by rural landscape imagery can fall into conflict with new elements, players, and actual changes in rural culture. As a result, the culturally sustainable development of Finnish rural culture may be disturbed. On the other hand, these mental images are generally familiar sources of collective identity, and as such, need to be taken into account when integrating new elements into Finnish rural culture.

The main contribution of this study is the categorization of picture themes found in Finnish rural imagery and the contextualization and consideration of the meaning contents of these themes. On a general level, the visual analysis and organization of rural landscape picture themes opens up new paths to more systematic categorizations and interpretations of the topic. This work also represents a new way of doing landscape studies wherein the examination of landscape imagery is linked to the theme of cultural sustainability. On the whole, the study opens up possibilities for further research that could branch out from the temporal dimension to other areas, and discuss, for example, scale, diversity, responsibilities and rights, as well. Besides contributing to the research on pictorial representation of landscape, the results of this study can be used in discussions about cultural sustainability, and as background material for policy making, especially in cases concerning landscape protection and cultural/ traditional landscapes. Finally, this study raises rural landscape -related questions of value that often arise in conflict situations where the dynamics of development and the perpetuating factors of tradition meet.

LÄHTEET

- Alanen, Aulikki 1997. Perinnemaisemat. Teoksessa: Maaseudun kulttuurimaisemat, Matti Luostarinen ja Anja Yli-Viikari (toim.). Helsinki: Suomen Ympäristökeskus & Maatalouden tutkimuskeskus.
- Alasuutari, Pertti 1999. Laadullinen tutkimus. 3. Uudistettu painos. Tampere: Vastapaino.
- Alpers, Svetlana 1983. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. London: John Murray.
- Andrews, Malcolm 1990. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Aldershot: Scolar Press.
- Andrews, Malcolm 1999. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Anttila, Jorma 1993. Käsitukset suomalaisuudesta - traditionaalisuus ja modernisuus. Teoksessa: *Mitä on suomalaisuus*, Teppo Korhonen (toim.). Helsinki: Suomen Antropologinen Seura.
- Bagh, Peter von 2005. *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Baker, Alan R. H. 1992. Introduction: on ideology and landscape. Teoksessa: *Ideology and landscape in historical perspective*, Alan R. H. Baker & Gideon Biger (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, Mieke 1996. Signs in Painting. *Art Bulletin*, Vol. LXXVIII, 1/1996, s. 6-9.
- Barnes, Trevor J. & Duncan, James S. 1992. Introduction. *Writing Worlds*. Teoksessa: *Writing Worlds, discourse, text & metaphor in the representation of landscape*, Trevor J. Barnes & James S. Duncan (eds.). London & New York: Routledge.
- Barrell, John 1980. *The dark side of the landscape. The rural poor in English painting 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland 1994. *Mytologioita*. Panu Minkkinen (suom.). Helsinki: Gaudeamus.
- Baudrillard, Jean 1988. *Selected Writings*. Mark Poster (Ed.). Cambridge: Polity Press.
- Bezencenet, Stevie 1988. Maisema, kuva, omaisuus. Teoksessa: *Kuvista sanoin 4*, Martti Lintunen (toim.). Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Bialostocki, Jan 1963. *Iconography and Iconology*. Teoksessa: *Encyclopedia of World Art*, Vol VII. New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company.
- Björn, Ismo 1999. *Kaikki irti metsästä. Metsän käyttö ja muutos taigan reunalla itäisimmässä Suomessa erätaloudesta vuoteen 2000*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Björn, Ismo 2003. *Muuttuva maalaismaisema*. Teoksessa: Viljo Rasila, Eino Jutikkala & Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.), *Suomen maatalouden historia osa 1*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Bonsdorff, Anna-Maria von 2008. Pekka Halosen taiteen maailma: ihmisen ja luonnon harmonia. Teoksessa: Pekka Halonen, Anna-Maria von Bonsdorff (toim.). Helsinki: Ateneum
- Bryson, Norman & Holly, Michael Ann & Moxey, Keith 1994. Introduction. Teoksessa: Visual Culture. Images and Interpretations, Norman Bryson & Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds.). Hannover & London: Wesleyan University Press/University Press of New England.
- Burckhardt, Jacob 1999. Italian renessanssin sivistys. A. A. Koskenjaakko (suom.). Helsinki: WSOY.
- Carlson, Allen 1994. Ympäristöestetiikka. Teoksessa: Alligaattorin hymy. Ympäristöestetiikan uusi aalto, Yrjö Sepänmaa (toim.). Helsinki & Lahti: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Carlson, Allen 2005. Viljelysmaisemien esteettinen arvo ja tuottavuus. Teoksessa: Pellossa perihopeat, Yrjö Sepänmaa ja Liisa Heikkilä-Palo (toim.). Helsinki: Maahenki Oy.
- Clark, Kenneth 1976. Landscape Into Art. London: John Murray.
- Cosgrove, Denis E. 1980. Images of Landscape. Teoksessa: An Introduction to Behavioural Geography. Oxford: Oxford University Press.
- Cosgrove, Denis E. & Daniels, Stephen (Eds.) 1989. The Iconography of Landscape. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cosgrove, Denis E. 1989. The Geometry of Landscape: Practical and Speculative Arts in Sixteenth-century Venetian Land Territories. Teoksessa: The Iconography of Landscape, Denis E. Cosgrove & Stephen Daniels (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cosgrove, Denis E. 1993. Landscapes and myths, Gods and humans. Landscape, Politics and Perspectives. Barbara Bender (toim.). Providence/Oxford: Berg.
- Cosgrove, Denis E. 1998. Social Formation and Symbolic Landscape. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Daniels, Stephen 1993. Fields of Vision. Landscape Imagery & National Identity in England & The United States. Cambridge: Polity Press.
- Debord, Guy 2005. Speaktaakkelin yhteiskunta. Tommi Uschanov (suom.). Helsinki: Summa.
- Dikovitskaya, Margaret 2005. Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn. Cambridge: The MIT Press.
- Duncan, James S. & Duncan, Nancy G. 1992. Ideology and bliss. Roland Barthes and the secret histories of landscape. Teoksessa: Writing Worlds, discourse, text & metaphor in the representation of landscape, Trevor J. Barnes & James S. Duncan (Eds.). London & New York: Routledge.
- Dölle, Sirkku & Kukkonen, Jukka 1992. Tutkijat kuvaajina. Teoksessa: Valokuvan taide, Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa & Jorma Hinkka (toim.). Helsinki: SKS.
- Ervamaa, Jukka 1971. Kuvat taidehistoriallisen ympäristöntutkimuksen lähteinä. Teoksessa: Taidehistoria ja ympäristöntutkimus, Leena Arkio ja Kalevi Pöykkö (toim.). Helsinki: Ylioppilastuki ry.

- Ervamaa, Jukka 1972. Niin kauas kuin silmään siintää. Teoksessa: Taide 1972, Jaakko Lintinen (toim.). Porvoo: WSOY.
- Ervamaa, Jukka 1998. Taiteilijoiden Suomi. Teoksessa: Zachris Topelius: Maakuntien Suomi 3, Kai Linnilä (toim.). Helsinki: Tammi.
- Eskola, Taneli 1994. Monta maisemaa yksi metsä. Teoksessa: Katso metsää, kuvia ja kokemuksia, Päivi Loimaala & Riitta Valorinta (toim.). Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.
- Eskola, Taneli 1997. Teräslintu ja lumpeenkukka. Aulanko-kuvaston muutosten tulkinta. Helsinki: Musta taide & Finnfoto.
- Eskola, Taneli 1999. Maisema jossain Suomessa. Teoksessa: Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999, Jukka Kukkonen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.). Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Eskola, Taneli 2007. Unelma maisemasta. Teoksessa: I. K. Inha – Unelma maisemasta. Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.). Toinen painos. Helsinki: Musta taide.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Estetiikan klassikot. Platonista Tolstoihin, Ilona Reiners, Anita Seppä, Jyri Vuorinen (toim.) 2009. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Eyles, John & Peace, Walter 1990. Signs and symbols in Hamilton: an iconology of Steeltown. Geografiska annaler series B: Human Geography 72 B, s. 73–88.
- Foote, Timothy 1968. The World of Bruegel c. 1525 – 1569. Nederland: Time-Life International.
- Foucault, Michel 1975/2005. Tarkkailla ja rangaista. Eevi Nivanka (suom.). Helsinki: Otava.
- Gardberg, Carl Jacob ja Dahl, Kaj 1989. Suomen kartanoita. C. J. Gardberg teksti ja Kaj Dahl kuvat. Helsinki: Otava.
- Gardberg, Carl Jacob 2002. Kivistä ja puusta. Suomen linnoja, kartanoita ja kirkkoja. Helsinki: Otava.
- Gaskell, Ivan 1991. History of Images. New Perspectives on Historical Writing. Peter Burke (toim.). Cambridge: Polity Press.
- Geertz, Clifford 1994. Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. Teoksessa: Readings in the Philosophy of Social Science. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Gombrich, Ernst 1977. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial representation. Oxford: Phaidon.
- Gombrich, Ernst 1978. Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance. London and New York: Phaidon.
- Goodman, Nelson 1978. Ways of Worldmaking. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company.
- Granberg, Leo 1992. Vaikea rooli - pienviljelijän tie asustustoiminnan ajalta tietoyhteiskuntaan. Teoksessa: Suuri muutos - suomalaisen yhteiskunnan kehityspiirteitä, Marjatta Rahikainen (toim.). Helsinki & Lahti: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

- Granberg, Leo 2004. Katoavat kartanot. Teoksessa: Suomen maatalouden historia III. Suurten muutosten aika jälleenrakennuskaudesta EU-Suomeen, Pirjo Markkola (toim.). Helsinki: SKS.
- Grandell, Jens & Knapas, Rainer 2011. Inledning. Teoksessa: Finland framställt i teckningar, Jens Grandell & Rainer Knapas (toim.). Helsinki/Tukholma: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis.
- Granö, Johannes Gabriel 1930. Puhdas maantiede. Porvoo: WSOY.
- Granö, Olavi 1996. Tieteellisen maisemakäsityksen muodostuminen ja tulo Suomeen. Turun yliopiston Maantieteen laitoksen julkaisuja N:o 154. Reprint from Taidehistoriallisia tutkimuksia - Konsthistoriska Studier 17 (1996). Turku: Maantieteen laitos, Turun yliopisto.
- Green, Nicholas 1992. The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in nineteenth-century France. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Green, Selma (toim.) 2004. Hiljaisista muotokuvista luonnon voimaan. Teoksia Ateneumin taidemuseon kokoelmista I (1755-1886). Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Grossmann, F. 1968. Bruegel - The Paintings. London: Phaidon Press.
- Gunnarsson, Torsten 1998. Nordic Landscape painting in the Nineteenth Century. New Haven & London: Yale University Press.
- Haavikko, Ritva 2003. Hevonen taiteessa, runoudessa, historiassa. Helsinki: WSOY.
- Haapala, Pertti 2004. Väki vähenee - maatalousyhteiskunnan hidas häviö 1950-2000. Teoksessa: Suomen maatalouden historia III. Suurten muutosten aika - jälleenrakennuskaudesta EU-Suomeen, Pirjo Markkola (toim.). Helsinki: SKS.
- Haikonen, Iris ja Teräväinen, Erkki 2006. Kartanon mailla - Sätereitä ja rälssimiehiä. Helsinki: Genimap.
- Halfacree, Keith 2007. Trial by space for a 'radical rural': Introducing alternative localities, representations and lives. *Journal of Rural Studies* 23 (2007), s. 125-141.
- Halbwachs, Maurice 1980. The Collective Memory. New York: Harper & Row Publishers.
- Hall, Stuart 1999. Identiteetti. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman (Suom. & toim.). Tampere: Vastapaino.
- Hautala-Hirvioja, Tuija 1993. J. K. Kyyhkynen 1875-1909. Lapin luonnon ja ihmisen kuvaaja. Oulu: Ars Nordica & Pohjoinen.
- Hawkes, Jon 2001. The fourth pillar of sustainability: Culture's essential role in public planning. Melbourne: Common ground publishing & Cultural Development Network.
- Heikkilä, Tapio 2007. Visuaalinen maisemaseuranta. Kulttuurimaiseman muutosten valokuvadokumentointi (tekstiosio). Helsinki: Musta Taide.
- Helenius, Juha 2005. Ihminen, ruoka ja bioottinen yhteisö. Teoksessa: Pellossa perihopeat, Yrjö Sepänmaa ja Liisa Heikkilä-Palo (toim.). Helsinki: Maahenki Oy.

- Helsingin, Elisabeth K. 1997. Rural scenes and national representation: Britain, 1815–1850. New Jersey: Princeton University Press.
- Helsingin sanomat 10.7.2011. Nykänen, Anna-Stina: Hevosmaisemat tulivat.
- Helsingin sanomat 6.5.2011. Uimonen, Anu: Matkoja entiseen Suomeen.
- Hemingway, Andrew 1992. Landscape imagery and urban culture in early nineteenth-century Britain. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hietanen, Silvo (päätoim.) 1992. Kansakunta sodassa. 3. kuilun yli. Helsinki: Valtion painatuskeskus. Opetusministeriö.
- Hirn, Marta 1988. Finland framställt i teckningar. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 2004. Tutki ja kirjoita. 10., osin uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.
- Honour, Hugh 1981. Romanticism. London: Allen Lane.
- Hourihane, Colum 2007. Time in the Medieval World. Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art. New Jersey & University Park: Department of Art & Archaeology Princeton University & Penn State University Press.
- Huuhtanen, Päivi 1974. Panofskyn ikonologian ongelmia. Teoksessa: Taide kovassa maailmassa, Aarne Kinnunen (toim.). Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Härö, Elias & Mansikka, Mikko 1993. Johdanto. Teoksessa: Kansallismaisema, Lauri Putkonen (toim.). Helsinki: Ympäristöministeriö, Alueidenkäytön osasto.
- Häyrynen, Maunu 1997. Isänmaan äidinkasvot. Teoksessa: Maaseudun kulttuurimaisemat, Matti Luostarinen ja Anja Yli-Viikari (toim.). Helsinki: Suomen Ympäristökeskus & Maatalouden tutkimuskeskus.
- Häyrynen, Maunu 2004. Countryside Imagery in Finnish National Discourse. Teoksessa: *European Rural Landscapes: Persistence and Change in a Globalising Environment*, Marc Antrop, Hannes Palang, Gunhild Setten & Helen Sooväli (eds.). Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
- Häyrynen, Maunu 2005. Kuvitettu maa – Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen. Helsinki: SKS.
- Häyrynen, Maunu 2011. Miten Suomi maisemoitui. Teoksessa: Tunne maisema, Pauline von Bonsdorff, Seija Heinänen ja Virpi Kaukio (toim.). Helsinki: Maahenki Oy.
- Inha, Into Konrad 1897/2007. Kuinka Suomi kuvissa syntyi. Teoksessa: I. K. Inha – Unelma maisemasta, Tuomo-Juhani Vuorenmaa (Toim.). Helsinki: Musta taide.
- Jackson, David 2010. Pohjoista naturalismia: Venäjä ja Pohjoismaat. Teoksessa: Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875–1918, Gabriel P. Weisberg (toim.). Amsterdam/Helsinki/Bryssel: Van Gogh Museum/Ateneumin Taidemuseo/Mercatorfonds.
- Jalava, Marja 2002. Hegeliläisyys 1800-luvun Suomessa. Teoksessa: Suomen kulttuurihistoria 2 – Tunne ja tieto, Rainer Knapas & Nils Erik Forsgård (toim.). Helsinki: Otava.

- Jantunen, Pirjo 2006. Karl Granit (1857–1894). Kulkija maisemassa. Valokuvia - Photographs. Kuopio: Kuopion kulttuurihistoriallinen museo.
- Jutikkala, Eino 2003a. Maatalouspolitiikka. Teoksessa: Suomen maatalouden historia I. Perinteisen maatalouden aika – Esihistoriasta 1870-luvulle, Viljo Rasila, Eino Jutikkala ja Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.). Helsinki: SKS.
- Jutikkala, Eino 2003b. Aatelisvalta ja lahjoitusmaat. Teoksessa: Suomen maatalouden historia I. Perinteisen maatalouden aika. Esihistoriasta 1870-luvulle, Viljo Rasila, Eino Jutikkala ja Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.). Helsinki: SKS.
- Kajander, Ismo 1981. I. K. Inhan taide. Teoksessa: I. K. Inha valokuvaaja 1865 – 1930, Tuomo-Juhani Vuorenmaa & Ismo Kajander. Helsinki: WSOY.
- Kajander, Ismo & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani 2007. I. K. Inhan elämä ja taide. Teoksessa: I. K. Inha – Unelma maisemasta, Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.). Toinen painos. Helsinki: Musta taide.
- Kallio, Rakel & Sivén, Douglas 2004. Albert Edelfelt. Helsinki: Douglas Productions Oy.
- Kallio-Visapää, Sinikka 1945. Järnefeltin Raatajat rahanalaiset ja venäläinen tendenssirealismi. Teoksessa: Suomen taiteen vuosikirja 1945, Ludvig Wennervirta ja Y.A. Jäntti (toim.). Porvoo: WSOY.
- Kansallismaisema 1993. Lauri Putkonen (toim.). Helsinki: Ympäristöministeriö, Alueidenkäytön osasto.
- Kantokorpi, Otso 2006. Saalis, vallan symboli sekä sulon ja armon ilmentymä. Teoksessa: Hevosvoimaa, Otso Kantokorpi ja Pessi Rautio (toim.). Helsinki: Maahenki Oy.
- Karjalainen, Tuula 1993. Ikuinen sunnuntai. Martta Wendelinin kuvien maailma. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Karjalainen, Tuula 2009. Kantakuvat. Yhteinen muistimme. Helsinki: Maahenki.
- Katajala, Kimmo 2003. Talonpoikaislevottomuudet. Teoksessa: Suomen maatalouden historia I. Perinteisen maatalouden aika. Esihistoriasta 1870-luvulle, Viljo Rasila, Eino Jutikkala ja Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.). Helsinki: SKS.
- Katerma, Pia 1954. Maria Wiik. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Kero, Reino 1986. Suomen siirtolaisuuden historia osa 1. Turku: Turun Yliopiston Historian laitos.
- Kervanto Nevanlinna, Anja 2005. Näköaloja kadunkulmalta. Kaupunkihistorian kirjoituksia. Helsinki: SKS.
- Klinge, Matti 1982. Kaksi Suomea. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti 1987. Maisemia Suomesta, Matti Klinge ja Aimo Reitala (toim.). Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti 2002. Suuriruhtinaskunnan aateilmasto. Teoksessa: Suomen kulttuurihistoria 2 – Tunne ja tieto, Rainer Knapas & Nils Erik Forsgård (toim.). Helsinki: Otava.
- Knapas, Rainer & Koistinen, Pertti 1993. Historiallisia kuvia. Suomi vanhassa grafiikassa. Helsinki: SKS.

- Kohl, Stephan 1977. Realismus: Theorie und Geschichte. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Konttinen, Riitta 1991. Totuus enemmän kuin kauneus – Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta 1996. Boheemielämä – Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta 2000. Maria Wiik. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta 2001. Sammon takojat – Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta 2002. »Uskollinen totuudelle ja ideaalille» Eero Järnefelt ihmisten kuvaajana. Teoksessa: Taiteilijan tiellä – Eero Järnefelt, Leena Lindqvist (toim.). Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa 2000. Taiteen sanakirja, Kaarina Turtia (toim.). Helsinki: Otava.
- Korhonen, Teppo 1989. Museoitu Suomi. Teoksessa: Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti, Teppo Korhonen ja Matti Räsänen (toim.). Helsinki: SKS.
- Korhonen, Teppo 1993. Vesimyllyt. Historia, rakenne, käyttö ja kunnostus erityisesti kainuulaisen myllyperinteen valossa. Kajaani: Kainuun museo ja museovirasto.
- Korhonen, Teppo 2003. Koneiden aika alkamassa. Teoksessa: Suomen maatalouden historia II – Kasvun ja kriisien aika 1870-luvulta 1950-luvulle, Matti Peltonen (toim.). Helsinki: SKS.
- Korhonen, Teppo 2008. Poroerotus. Historia, toiminta ja tekniset ratkaisut. Helsinki: SKS.
- Kortelainen, Anna 2002. Vierasta verta. Teoksessa: Vieraan katse – Kansalliset vähemmistöt ja vieraat kulttuurit suomalaisten kuvataiteilijoiden silmin 1850–1945, Pekka Helin, Tapani Pennanen, Hannu Sinisalo (toim.). Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja 101.
- Kovalainen, Pasi, Louekari, Anna & Pellikka, Terttu 1992. Pohjois-Pohjanmaan talonpoikaisarkkitehtuuria. Oulu: Pohjois-Pohjanmaan museon julkaisuja.
- Krohn, Aarni 1984. Topelius matkusti Suomessa. Teoksessa: Z. Topelius: Matkustus Suomessa, Aarni Krohn (toim.). Espoo: Kustannus Oy Littera.
- Kuisma, Markku 2006. Metsäteollisuuden maa. Suomi, metsät ja kansainvälinen järjestelmä 1620–1920. Helsinki: SKS.
- Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, Hinkka, Jorma 1992. Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992. Helsinki: SKS.
- Kumpulainen, Kaisu 2012. Kylätoiminta ja aktiivisen kylän tuottaminen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kurula, Mervi 2004. Kansallispukuja Suomesta, Mervi Kurula & Leena-Liisa Lehikoinen (toim.). Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Kuusamo, Altti 1990. Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti 1996. Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia. Helsinki: Gaudeamus.

- Kuusinen, Kimmo 1991. Pellava – suomalainen laatukuitu. Joensuu: Joensuun yliopisto, Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja n:o 100.
- Lahtinen, Mikko 2006. Snellmanin Suomi. Tampere: Vastapaino.
- Laurila, Ilkka P. 2004. Maaseutu EU-Suomessa. Teoksessa: Suomen maatalouden historia III. Suurten muutosten aika – jälleenrakennuskaudesta EU-Suomeen, Pirjo Markkola (toim.). Helsinki: SKS.
- Lassila, Pertti 2000. Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä. Helsinki: SKS.
- Leeuwen, Theo van 2001. Semiotics and Iconography. Teoksessa: Handbook of Visual Analysis, Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (eds.). London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Lefebvre, Henri 1991. The Production of Space. Oxford: Blackwell.
- Lehikoinen, Leena-Liisa 2004. Kansallispuukuja Suomesta, Mervi Kurula & Leena-Liisa Lehikoinen (toim.). Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Lehtonen, Kimmo 1991. Kahvikansan ikinuori morsian. Teoksessa: Mainoskuva – mielikuva, Kimmo Lehtonen (toim.). Helsinki: VAPK-Kustannus.
- Liikanen, Ilkka 1995. Fennomania ja kansa. Joukkojärjestäytymisen läpimurto ja Suomalaisen puolueen synty. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Lindqvist, Leena 2002. Taiteilijan tiellä. Teoksessa: Taiteilijan tiellä – Eero Järnefelt, Leena Lindqvist (toim.). Helsinki: Otava.
- Lindström, Aune 1957. Pekka Halonen. Elämä ja teokset. Helsinki: WSOY.
- Linkola, Martti 1981. Suomalainen kulttuurimaisema. Teoksessa: Ympäristöestetiikka, Aarne Kinnunen & Yrjö Sepänmaa (toim.). Helsinki: Gaudeamus.
- Lintonen, Kati 2008. Hymyilevät rannat. I. K. Inhan (1865–1930) luonnon hurmaus ja melankolia. Toinen painos. Helsinki: Maahenki.
- Lintonen, Kati 2011. Valokuvallistettu luonto. I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lounatvuori, Irma & Dölle, Sirkku (toim.): Signe Brander Suomen kartanoissa 2008. Helsinki: SKS & Museovirasto.
- Lukkarinen, Ville 1998. Taiteen tarina. Teoksessa: Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa, Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen (toim.). Helsinki & Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Lukkarinen, Ville 1999. Nainen ja kamera – Albert Edelfeltin *Suomi kuvissa*. Teoksessa: Varjosta Jukka Kukkonen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.). Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Lukkarinen, Ville 2002. Talvimaisemat. Teoksessa: Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin, Helena Sederholm (päätoim.). Espoo: Weilin+Göös Oy.
- Lukkarinen, Ville 2004. Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila. Teoksessa: Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa, Ville Lukkarinen & Annika Waernerberg. Helsinki: SKS.

- Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika 2004. Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa. Helsinki: SKS.
- Lähteenmäki, Elina 1992. Talvikuvia Suomesta 1800–1910. Teoksessa: Lumi – talvikuvia Suomesta 1800–1910, Elina Lähteenmäki (toim.). Helsinki: Museovirasto.
- Lönnqvist, Bo 1978. Kansanpuku ja kansallispuke. Helsinki: Otava.
- Lönnqvist, Bo 1989. Kun taiteilijat löysivät kansanpuvun. Teoksessa: ARS Suomen taide 3, Salme Sarajas-Korte (päätoim.). Helsinki: Otava.
- Maisematoimikunnan mietintö 1980. Komiteamietintö, 0356-9470; 1980, 44. Helsinki: Maa- ja metsätalousministeriö.
- Majamaa, Raija 2002. Paikkarin torppa. Teoksessa: Paikkarin torppa (opas), Elina Anttila (toim.). Helsinki: Museovirasto.
- Manninen, Juha 1986. ”...se voitti itselleen vain sivistyksen voitot” – Suomen hegeliläisyyden perusteemoja. Teoksessa: Hyöty, sivistys, kansakunta – Suomalaista aatehistoriaa, Juha Manninen & Ilkka Patoluoto (toim.). Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Marcus Collin, Heikki Malme (toim.) 1982. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Markkola, Pirjo 2004. Johdanto: Maatalous jälleenrakennuksesta EU-aikaan. Teoksessa: Suomen maatalouden historia III, Pirjo Markkola (toim.). Helsinki: SKS.
- Mechelin, Leo 1893. Maanviljelys, teollisuus ja kauppa. Teoksessa: Suomi 19. Vuosisadalla, C. G. Estlander, L. Lindelöf, L. Mechelin, Th. Rein & Z. Topelius (toim.). Helsinki: Z. G. W. Edlund.
- Merivirta, Raija & Yli-Jama, Laura 1997. Tiemaisema. Teoksessa: Maaseudun kulttuurimaisemat, Matti Luostarinen ja Anja Yli-Viikari (toim.). Helsinki: Suomen Ympäristökeskus & Maatalouden tutkimuskeskus.
- Mitchell, W. J. T. 1986. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 1994. Imperial Landscape. Teoksessa: Landscape and Power, W. J. T. Mitchell (ed.). Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 2005. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Image. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Moring, Inka 2000. Heimojen maa? Paikallistamisen politiikka ja identiteetti alueellisissa lehdissä. Teoksessa: Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan, Helena Tapper (toim.). Helsinki: Helsingin yliopisto, Palmenia.
- Mäkinen, Vesa 1988. Suomen maisemia kolmannen painoksen kuvitusta koskeva tietoliite. Teoksessa: I. K. Inha: Suomen maisemia. Helsinki: WSOY.
- Mäkinen, Vesa 1998. Suomen vanhat linnat. Helsinki: WSOY.
- Niemelä, Jari 2004. Hevosista traktoreihin – lannasta väkilannoitteisiin. Teoksessa: Suomen maatalouden historia III, Pirjo Markkola (toim.). Helsinki: SKS.

- Niemelä, Jari 2008. Talonpoika toimessaan. Suomen maatalouden historia. Helsinki: SKS.
- Nochlin, Linda 1971. Realism. London: Penguin.
- Nora, Pierre 1996. General Introduction: Between Memory and History. Teoksessa: Realms of Memory. Vol. I: Conflicts and Divisions. Käännös Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- Norman, Geraldine 1987. Biedermeier Painting 1815–1848. Reality Observed in Genre, Portrait and Landscape. London: Thames and Hudson.
- Ockenström, Lauri 2011. Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö. Teoksessa: Taidetta tutkimaan, menetelmiä ja näkökulmia, Annika Waenerberg & Satu Kähkönen (toim.). Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Okkonen, Onni 1955. Suomen taiteen historia. Helsinki: WSOY.
- Orrman, Eljas 2003. Talonpoikainen maalaisyhteiskunta. Teoksessa: Suomen maatalouden historia I. Perinteisen maatalouden aika. Esihistoriasta 1870-luvulle, Viljo Rasila, Eino Jutikkala ja Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.). Helsinki: SKS.
- Paasi, Anssi 1998. J. G. Granön Puhdas maantiede ja nykyaika. J. G. Granön Puhdas maantiede ja sen uusi tuleminen englanninkielisen käännöksen muodossa, Sakari Tuhkanen (toim.). Turku: Turun yliopiston Maantieteen laitoksen julkaisuja N:o 157. Maantieteen laitos, Turun yliopisto.
- Paasilinna, Erno 1988. I. K. Inha ja hänen maisemansa. Teoksessa: Suomen maisemia. Näkemänsä mukaan kuvailut I. K. Inha. Helsinki: WSOY.
- Paasivirta, Juhani 1978. Suomi ja Eurooppa. Autonomia kausi ja kansainväliset kriisit (1808 – 1914). Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Oy.
- Palin, Tutta 1992. Muotokuvan vakiintuvat muodot. Teoksessa: valokuvan taide – Suomalainen valokuva 1842–1992, Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa & Jorma Hinkka (toim.). Helsinki: SKS.
- Palin, Tutta 1998. Kuva konteksti: merkistä mieleen. Teoksessa: Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa, Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen (toim.). Helsinki & Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Palin, Tutta 2004. Oireileva miljöomuotokuva – yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Palviainen, Simo 2004. Uusi sopimuksellisuus ympäristöpolitiikan välineenä. Toimintatutkimus ympäristöhallinnon ja maaseudun kohtaamisesta. Joensuu: Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja N:o 70. Joensuun yliopisto.
- Peltonen, Matti 1991. Uiton historia. Tukinuitosta Suomessa 1800-luvun puolivälistä 1980-luvulle. Helsinki: Tekniikan museon julkaisuja.
- Peltonen, Matti 2004a. Torpparikysymys. Teoksessa: Suomen maatalouden historia II – Kasvun ja kriisien aika 1870-luvulta 1950-luvulle, Matti Peltonen (toim.). Helsinki: SKS.
- Peltonen, Matti 2004b. Uudet kaupallistumisen muodot. Teoksessa: Suomen maatalouden historia II – Kasvun ja kriisien aika 1870-luvulta 1950-luvulle, Matti Peltonen (toim.). Helsinki: SKS.

- Panofsky, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books, Doubleday & Company Inc.
- Pennonnen, Anne-Maria 2011. *Düsseldorf - maisemamaalauksen luvattu maa*. Teoksessa: *Luonto opettajana. Maisemamaalaus Düsseldorfissa*. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseon julkaisuja.
- Periäinen, Karoliina 2006. *Kesämökkeilyn 1960-luku Kaunis koti -lehdissä*. teoksessa: *Asuntoarkkitehtuuri ja mahdollinen muutos. Esseitä asuntoarkkitehtuurin opetuksesta ja tutkimuksesta*, Markku Hedman & Pirjo Sanaksenaho (toim.). Helsinki: TKK Arkkitehtiosasto.
- Pettersson, Lars 1964. *Kulttuurimaisemamme*. Teoksessa: *Rakennusmuistomerkkimme ja niiden suojelu*, Aarne Heimala (toim.). Helsinki: WSOY.
- Pietilä, Veikko 1973. *Sisällön erittely*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pinx. *Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*, Helena Sederholm (päätoim.) 2002. Helsinki: Weilin+Göös Oy.
- Pirnes, Esa 2008. *Merkityksellinen kulttuuri ja kulttuuripolitiikka*. Laaja kulttuurin käsite kulttuuripolitiikan perusteluna. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 327. Jyväskylän yliopisto.
- Pitkänen, Matti A. 1980. *Valokuvaajan päiväkirja 1946–80*. Espoo: Weilin+Göös.
- Posner, Roland 1989. *What is Culture? Toward a Semiotic Explication of Anthropological Concepts*. Teoksessa: *The Nature of Culture*, Walter A. Koch (Ed.). Bochum: Studienverlag Dr. Norbert Brockmeyer.
- Poutanen, Terho 2008. *1960-luvun ympäristöherääminen*. Teoksessa: *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*, Helena Telkänranta (päätoim.). Porvoo: Suomen luonnonsuojeluliitto ry & WSOY.
- Puupponen, Antti 2009. *Maaseutuyrittäjyys, verkostot ja paikallisuus. Tapaustutkimus pienimuotoisen elintarviketuotannon kestävyudessa Keski-Suomessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Päivärinne, Tiina 2010. *Luonto, tiede ja teknologia. Kansanvalistuksen Suomi-kuva 1870–1920*. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Pöykkö, Kalevi 1984. *Suomalaisen maisemataiteen kansallisista piirteistä*. Teoksessa: *Löytöretki maisemaan - suomalaisuus kuvataiteessa 1700-luvulta nykypäivään*, Anneli Ilmonen (toim.). Tampere: Tamprint.
- Raivo, Petri J. 1996. *Maiseman kulttuurinen transformaatio. Ortodoksinen kirkko suomalaisessa kulttuurimaisemassa*. Oulu: Department of Geography, University of Oulu.
- Raivo, Petri J. 1997. *Kulttuurimaisema: alue, näkymä vai tapa nähdä*. Teoksessa: *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.). Tampere: Vastapaino.
- Rasila, Viljo 2003. *Torpparijärjestelmä*. Teoksessa: *Suomen maatalouden historia I. Perinteisen maatalouden aika. Esihistoriasta 1870-luvulle*, Viljo Rasila, Eino Jutikkala ja Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.). Helsinki: SKS.
- Reitala, Aimo 1974. *Näkökulmia todellisuuteen 2. Kolme realismin merkkiteosta Suomen 1800-luvun taiteessa*. *Taide* 6/1974. 4-14.

- Reitala, Aimo 1983. Suomi-neito. Helsinki: Otava.
- Reitala, Aimo 1986. Werner Holmbergin taide. Helsinki: Otava.
- Reitala, Aimo 1987. Maisemia Suomesta, Matti Klinge ja Aimo Reitala (toim.). Helsinki: Otava.
- Reitala, Aimo 1989. Maalaustaide 1860–1880. Teoksessa: *Ars – Suomen taide 3*. Helsinki: Otava.
- Reitala, Aimo 1990. Hjalmar Munsterhjelm ja hänen maisemataiteensa. Punkaharju: Retretti.
- Reitala, Aimo 1994. Metsä suomalaisessa kuvataiteessa. Teoksessa: *Katso metsää, kuvia ja kokemuksia*, Päivi Loimaala & Riitta Valorinta (toim.). Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.
- Roiko-Jokela, Heikki 2004. Asutustoiminnalla sodasta arkeen. Teoksessa: *Suomen maatalouden historia III. Suurten muutosten aika – jälleerakennuskaudesta EU-Suomeen*, Pirjo Markkola (toim.). Helsinki: SKS.
- Rosand, David 1992. Pastoral Topoi: On the Construction of Meaning in Landscape. Teoksessa: *The Pastoral Landscape*, John Dixon Hunt (toim.). Hanover & London: National Gallery of Art, Washington. University Press of New England.
- Rosen, Charles & Zerner, Henri 1985. Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art. New York: Norton.
- Rosenqvist, Olli 2000. Hegemoninen kamppailu maaseudusta. *Maaseudun uusi aika* 3/2000, s. 8-21.
- Rosenqvist, Olli 2004. Maaseudun asemoituminen myöhäismodernissa yhteiskunnassa. *Vaasa: Acta Wasaensia no. 129, Aluetiede 9. Universitas Wasaensis*.
- Rosenthal, Michael 1982. *British Landscape Painting*. Oxford: Phaidon.
- Roskill, Mark 1997. *The Languages of Landscape*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Rossholm Lagerlöf, Margaretha 1990. *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. New Haven & London: Yale University Press.
- Römpötti, Tommi 2006. Spektaakkeli. Teoksessa: *Mediaa käsittämässä*, Seija Ridell, Pasi Väliäho & Tanja Sihvonen (toim.). Tampere: Vastapaino.
- Saarela, Pekka 1986. Klassismi ja isänmaa. Teoksessa: *Hyöty, sivistys, kansakunta – Suomalaista aatehistoriaa*, Juha Manninen & Ilkka Patoluoto (toim.). Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Saarenheimo, Juhani 2003. Isojako. Teoksessa: *Suomen maatalouden historia I. Perinteisen maatalouden aika. Esihistoriasta 1870-luvulle*, Viljo Rasila, Eino Jutikkala ja Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.). Helsinki: SKS.
- Saastamoinen, Olli, Rönnberg, Leif & Toivonen, Timo 2006. Maailman ja Suomen kehityksestä maamerkkejä metsäalalle. Teoksessa: *Näkökulmia metsäalan sosiaaliseen kestävyYTEEN ja sen tulevaisuuteen*, Olli Saastamoinen, Jakob Donner-Amnell & Tapio Rantala (toim.). Joensuu: Joensuun yliopisto, Metsätieteellisen tiedekunnan tiedonantoja 168. Joensuun yliopistopaino.

- Sarajas-Korte, Salme 1989. Maalaustaide 1890-luvulla - Mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa. Teoksessa: ARS Suomen taide 4, Salme Sarajas-Korte (päätoim.). Helsinki: Otava.
- Sarje, Kimmo 1989. Romantiikka ja Postmoderni. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Sarmela, Matti 2009. Suomalainen, ugrilainen vai eurooppalainen? Teoksessa: Kotiseutuni mun. Kirjoituksia Kotiseudun & Hiidenkiven sadalta vuodelta, Pekka Laaksonen & Lassi Saressalo (toim.). Helsinki: SKS.
- Savelainen, Hannele 1995. 20-luvun maisemataide Suomessa. Teoksessa: Luonnon jäljillä. 20-luku Suomen maisemataiteessa, Päivi Talasmaa (toim.). Espoo: Galleria Otso Espoon kulttuuritoimen keskus.
- Savelainen, Hannele 1998. Nelimarkan maisema. 1920-luku Eero Nelimarkan maisemataiteessa - aikansa maisemasta ajattomaan maisemaan. Helsinki: Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XVII.
- Savelainen, Hannele 2002a. Talonpojan kuva. Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin. Helena Sederholm (päätoim.). Weilin+Göös Oy. Espoo.
- Savelainen, Hannele 2002b. Eero Nelimarkka. Teoksessa: Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin, Helena Sederholm (päätoim.). Espoo: Weilin+Göös Oy.
- Savikko, Sari 2007. Opetustaulujen taiteilijat. Teoksessa: Koulujen taide, Sari Savikko (päätoim.). Helsinki: Tammi.
- Schama, Simon 1996. Landscape and Memory. London: Fontana Press.
- Seppä, Anita 2012. Kuvien tulkinta. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppänen, Janne 2001. Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne 2005. Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.
- Sepänmaa, Yrjö 1994. Ympäristöestetiikan uusi aalto. Teoksessa: Alligaattorin hymy. Ympäristöestetiikan uusi aalto, Yrjö Sepänmaa (toim.). Helsinki & Lahti: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Sepänmaa, Yrjö 2005. "Se on niin hieno tuo kynnetty pelto". Teoksessa: Pellossa perihopeat, Yrjö Sepänmaa ja Liisa Heikkilä-Palo (toim.). Helsinki: Maahenki Oy.
- Sihvo, Hannes 2003. Karjalan kuva. Toinen tarkistettu ja täydennetty painos. Ensimmäinen painos 1973. Helsinki: SKS.
- Siltala, Juha 2009. Sisällissodan psykohistoria. Helsinki: Otava.
- Sinisalo, Antero 1981. Eurooppalaisen maisemataiteen murros 1700-luvulla. Teoksessa: Ympäristöestetiikka, Aarne Kinnunen & Yrjö Sepänmaa (toim.). Helsinki: Gaudeamus.
- Sinisalo, Hannu 1981. Ihmisen ja työn kuvia. Kuopio: Kimy kustannus Oy.
- Sinisalo, Soili 2001. "Vain tosi on pysyväistä". Teoksessa: Eero Järnefelt 1863-1937, Heikki Malme (toim.). Helsinki & Joensuu: Ateneumin julkaisut no 26 ja Joensuun taidemuseon julkaisuja no 2/2001. Valtion taidemuseo/Ateneumin taidemuseo & Joensuun taidemuseo.

- Sinisalo, Soili 2002. Berndt Lindholm. Teoksessa: Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin, Helena Sederholm (päätoim.). Espoo: Weilin+Göös Oy.
- Slive, Seymour 1995. Dutch Painting 1600–1800. New Haven & London: Yale University Press.
- Snellman, Hanna 1988. Tukkilaisromantiikan ja muistitiedon välittämä kuva Lapin jätkästä. *Kotiseutu* 1/1988. s 11–18.
- Snellman, Hanna 1996. Tukkilaisen tulo ja lähtö. *Kansatieteellinen tutkimus Kemijoen metsä- ja uittotyöstä*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Sosialistinen realismi – Suuri utopia 2002, Ilkka Karttunen (toim.). Helsinki: Helsingin kaupungin kulttuuriasiankeskus.
- Stechow, Wolfgang 1955. Pieter Bruegel vanhempi (n. v. 1525 – 1569), Mikko Kilpi (suom.). Helsinki: WSOY.
- Steward, James Christen 1995. *The New Child. British Art and the Origins of Modern Childhood, 1730–1830*. Berkeley: University Art Museum and Pacific Film Archive, University of California (In association with the University of Washington Press).
- Stjernberg, Torsten, Lokki, Juhani & Leikola, Anto 2000. Kumpi maalasi uivelot - Magnus vai Ferdinand von Wright? Teoksessa: *Taiteilijaveljekset von Wright*, Ilkka Karttunen (toim.). PUNKAHARJU: Retretti Oy Ltd.
- Suomalainen, Karl Gustaf Samuel 1888. *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.
- Suominen, Teuvo 1977. Ihminen ja muuttuva maisema. Teoksessa: *Luonnonkaunis Suomi*, Pertti Kosonen (toim.). Helsinki: Oy Valitut palat – Reader's Digest Ab.
- Suutala, Maria 1986. Luonto ja kansallinen itsekäsitys. Teoksessa: *Hyöty, sivistys, kansakunta – Suomalaista aatehistoriaa*, Juha Manninen & Ilkka Patoluoto (toim.). Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Taine, Hippolyte 1915. *Taiteen filosofia*, L. Onerva (suom.). Alkuteos: *Philosophie de l'art 1865*. Helsinki: Otava.
- Tarasti, Eero 1990. *Johdatus semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Telkänranta, Helena 2008. Uusia ratkaisuja uusiin ongelmiin. Teoksessa: *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*, Helena Telkänranta (päätoim.). Porvoo: Suomen luonnonsuojeluliitto ry & WSOY.
- Tiainen, Juha, Kuussaari, Mikko, Laurila Ilkka P. & Toivonen Tuuli (toim.) 2004. *Elämää pellossa. Suomen maatalousympäristön monimuotoisuus*. Helsinki: Edita.
- Tiirakari, Leeni 2007a. *Maantieteen kuvataulut maailmankuvan muokkaajina*. Teoksessa: *Koulujen taide*, Sari Savikko (toim.). Helsinki: Tammi.
- Tiirakari, Leeni 2007b. *Taidetta kouluihin*. Teoksessa: *Koulujen taide*, Sari Savikko (toim.). Helsinki: Tammi.
- Tiitta, Allan 1994. *Harmaakiven maa – Zacharias Topelius ja Suomen maantiede*. Helsinki: Suomen Tiedeseura.

- Tiitta, Allan 1998. Topeliuksen Suomi. Teoksessa: Zachris Topelius: Maakuntien Suomi 3, Kai Linnilä (toim.). Helsinki: Tammi.
- Tiitta, Allan 2011. Sinisten maisemien mies. J. G. Granön tutkijantie 1882–1956. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Historiallisia Tutkimuksia 256. SKS.
- Toiviainen, Sakari 2000. Maiseman lumous. Teoksessa: Lumous. Maisemakuvia suomalaisen elokuvan kultakaudelta, Kai Vase (toim.). Helsinki: SKS.
- Toiviainen, Sakari 2002. Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva. Helsinki: SKS.
- Toiviainen, Sakari 2007. Sata vuotta – sata elokuvaa. Helsinki: SKS.
- Topelius, Zacharias 1845–1852/1981. Vanha kaunis Suomi, Aarne Valpola (suom.). Alkuperäisteos Finland framstäldt i teckningar. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.
- Topelius, Zacharias 1873/1984. Matkustus Suomessa. Alkuperäisteos En resa i Finland julkaistu Suomen Kirjallisuuden-seuran kirjapainossa 1873 Helsingissä. Espoo: Kustannus Oy Littera.
- Topelius, Zacharias 1893. Kansa. Teoksessa: Suomi 19. Vuosisadalla, C. G. Estlander, L. Lindelöf, L. Mechelin, Th. Rein & Z. Topelius (toim.). Helsinki: Z. G. W. Edlund.
- Toppi, Marko (toim.) 2009. Eero ja Saimi Järnefeltin kirjeenvaihtoa ja päiväkirjamerkintöjä 1889–1914. Helsinki: SKS.
- Valkeapää, Leena 2000. Pitäjänkirkosta kansallismonumentiksi. Suomen keskiaikaisten kirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870–1920. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 108.
- Valkonen, Markku 1992. Kuvien Suomi. Suomen taiteen vuosisadat. Helsinki: Otava.
- Valkonen, Tuulikki 2001. Romanttisen maisemat. Helsinki: Tammi.
- Varpio, Yrjö 1997. Matkalla moderniin Suomeen. 1800-luvun suomalainen matkakirjallisuus. Helsinki: SKS.
- Vase, Kai (toim.) 2008. Maan valo ja muisti – Eino Mäkisen valokuvia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1176, Tieto. SKS.
- Vihinen, Hilikka 2004a. Maatilatalouden rakennemuutos. Teoksessa: Suomen maatalouden historia III. Suurten muutosten aika – jälleenrakennuskaudesta EU-Suomeen, Pirjo Markkola (toim.). Helsinki: SKS.
- Vihinen, Hilikka 2004b. Maaseudun muutos. Teoksessa: Suomen maatalouden historia III. Suurten muutosten aika – jälleenrakennuskaudesta EU-Suomeen, Pirjo Markkola (toim.). Helsinki: SKS.
- Vihola, Teppo 2004a. Pärjääkö pienviljelys? Teoksessa: Suomen maatalouden historia II – Kasvun ja kriisien aika 1870-luvulta 1950-luvulle, Matti Peltonen (toim.). Helsinki: SKS.
- Vihola, Teppo 2004b. Maatalouden rakennemuutokset itsenäisessä Suomessa. Teoksessa: Suomen maatalouden historia II – Kasvun ja kriisien aika 1870-luvulta 1950-luvulle, Matti Peltonen (toim.). Helsinki: SKS.
- Vilkuna, Anna-Maria 2003. Kruunun maatalous: kuninkaankartanot. Teoksessa: Suomen maatalouden historia I. Perinteisen maatalouden aika.

- Esihistoriasta 1870-luvulle, Viljo Rasila, Eino Jutikkala ja Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.). Helsinki: SKS.
- Vuorela, Toivo 1949. Etelä-Pohjanmaan kansanrakennukset. Helsinki: Etelä-Pohjalainen osakunta.
- Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Kajander, Ismo 1981. I. K. Inha valokuvaaja 1865–1930. Helsinki: WSOY.
- Vuorenmaa, Tuomo-Juhani 1992. Suomi kuvissa. Teoksessa: Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992, Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa & Jorma Hinkka (toim.). Helsinki: SKS.
- Väliverronen, Esa 1996. Ympäristöuhkan anatomia. Tiede, mediat ja metsän sairaskertomus. Tampere: Vastapaino.
- Vänskä, Annamari 2007. Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria. Teoksessa: Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja, Leena-Maija Rossi & Anita Seppä (toim.). Helsinki: Gaudeamus.
- Waenerberg, Annika 2004. Syysmaisema vai kansallismaisema – Eero Järnefeltin Kolin kuvien tarkennetut kehykset. Teoksessa: Ville Lukkarinen & Annika Waenerberg: Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa. Helsinki: SKS.
- Wahlroos, Lasse 1992. Luvian vesi- ja tuulimyllyt 1450 – 1950. Luvia: Kotiseutuyhdistys Luvia Seor ry.
- Warnke, Martin 1992/1994. Political Landscape. The Art History of Nature. London: Reaktion Books.
- Weber, Max 1992. Kaupunki, Tapani Hietaniemi (suom.). Tampere: Vastapaino.
- Weisberg, Gabriel P. 1980. The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900. Cleveland/Bloomington: The Cleveland Museum of Art & Indiana University Press.
- Weisberg, Gabriel P. 2010. Muuttuva maailma ja naturalismin aiheet. Teoksessa: Arjen sankarit. Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875–1918, Gabriel P, Weisberg (toim.). Amsterdam/Helsinki/Bryssel: Van Gogh Museum/Ateneumin Taidemuseo/Mercatorfonds.
- Wennervirta, Ludwig 1950. Eero Järnefelt ja hänen aikansa 1863 – 1937. Helsinki: Suomen tiedettä N:o 10, julkaisija Suomalainen Tiedeakatemia, Otava.
- Westerholm, John 1988. Maaseututaajaman rakenne ja toiminta. Teoksessa: Alueellinen monitasojärjestelmä, Markku Löytönen (toim.). Helsinki: Helsingin yliopiston maantieteen laitoksen opetusmonisteita 30.
- Williams, Raymond 1973. The country and the city. New York: Oxford University Press.
- Wilmi, Jorma 2003. Tuotantotekniikka ja ravinnonsaanti. Teoksessa: Suomen maatalouden historia I. Perinteisen maatalouden aika. Esihistoriasta 1870-luvulle, Viljo Rasila, Eino Jutikkala & Anneli Mäkelä-Alitalo (toim.). Helsinki: SKS.

- Wrede, Johan 1999. Johan Ludwig Runeberg – kansallisrunoilija. Teoksessa: Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin, Yrjö Varpio & Liisi Huhtala (toim.). Helsinki: SKS.
- Wylie, John 2007. Landscape. London & New York: Routledge.
- Wäre, Ritva 1991. Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 95.
- Yhteinen tulevaisuutemme. Ympäristön ja kehityksen maailmankomission raportti 1988. Helsinki: Ulkoasiainministeriö & Ympäristöministeriö.
- Östman, Ann-Catrin 2004. Mekanisoinnin ensimmäinen aalto. Teoksessa: Suomen maatalouden historia II. Kasvun ja kriisien aika 1870-luvulta 1950-luvulle, Matti Peltonen (toim.). Helsinki: SKS.

Painamattomat lähteet

- Soini, Katriina & Birkeland, Inger 2012. Exploring the scientific discourse on cultural sustainability. Julkaisematon, Geoforum-lehdessä arvioitavana oleva review-artikkelin käsikirjoitus.

Elektroniset lähteet

KULKEMA -tutkimushankkeen esittely:

<http://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/tutkimus/projekteja/kulkema>

KULKEMA -tutkimushankkeen loppuraportti: Soini, Katriina & Kangas, Anita. 2011. Kulttuurinen kestävyys maaseudulla - tutkijakoulutusohjelma (2007–2010). Yhteenveto tuloksista:

<https://www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tutkimus/kulke ma/Loppuraportti>

Liite 1

Tutkimuksen analyysiaineiston maisemakuvajulkaisut

- Finland framstäldt i teckningar/Vanha kaunis Suomi, Zacharias Topelius (toim.) 1845/1981. Aarne Valpola (suom.). Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.
- En resa i Finland/Matkustus Suomessa, Zacharias Topelius (alkup. toim.). 1873/1984. Aarni Krohn (toim.). Espoo: Kustannus Oy Littera.
- Suomi - Kuvia Suomen maasta ja kansasta, Karl Gustaf Samuel Suomalainen (toim.) 1888. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapaino.
- Suomi 19. Vuosisadalla, C. G. Estlander, L. Lindelöf, L. Mechelin, Th. Rein, & Z. Topelius (toim.) 1893. Helsinki: G. W. Edlund.
- Finland i bilder - Suomi kuvissa, kuvat & teksti: Into Konrad Inha 1896. Helsinki: W. Hagelstam & U. Wasastjerna.
- Suomen maisemia, alkup. kuvat & teksti: Into Konrad Inha 1925/1988. Helsinki: WSOY.
- Suomen maantieteellisiä kuvia 1926. Helsinki: Osakeyhtiö valistus Helsinki, Valistuksen Suomen maantieteellisiä kuvia, Raittiuskansan Kirjapaino Osakeyhtiö.
- Kuvia Suomesta - luontoa, elämää, kulttuuria, Kaarlo Hänninen, J. E. Rosberg & Viljo Tolvanen (toim.) 1927. Helsinki: Otava.
- Finnland. Vom Helsingfjord zum Eismeer, Walter Schoenichen (toim.) 1929. Berlin - Lichterfelde: Hugo Bermühlervverlag.
- Suomi kuvina, Felix Jonasson (toim.) 1930. 2. Painos. Porvoo: WSOY.
- Suomi on kaunis, Venny Soldan-Brofeldt (toim.) 1931. Porvoo: WSOY.
- Maakuntiemme kauneus 1933. Helsinki: Otava.
- Kuva-Suomi - Kotimaamme arkena ja pyhänä, Heikki Aho & Björn Soldan (toim.) 1939. Helsinki: Otava.
- Suomi ja suomalaiset, Börje Sandberg (toim.) 1939. Helsinki: Otava.
- Suomi kuvina, Maija Suova (toim.) 1946. Porvoo: WSOY.
- Suomalaisia maisemia, Börje Sandberg (toim.) 1947. Helsinki: Otava.
- Suomen kuva, Heikki Aho & Björn Soldan (toim.) 1948. Helsinki: Otava.
- Suomen kasvat. Suomalaista kulttuuria kuvina, Arvi Kivimaa & Ensio Rislakki (toim.) 1948. Helsinki: Otava.
- Maamme Suomi, Eino Mäkinen (toim.) 1949. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapainon Oy.
- Oi, kallis Suomenmaa, Matti Poutvaara 1951. Porvoo: WSOY.
- Meidän maa - Suomi sanoin ja kuvin, Antti J. Aho (toim.) 1954. Porvoo: WSOY.
- Suomi, Matti Poutvaara 1955. Porvoo: WSOY.
- Suomen luonnon kauneutta, Esko Suomalainen & Paavo Suomalainen (toim.) 1957. Helsinki: Otava.
- Finland Today, kuvat: Volker von Bonin, teksti: Holger Ström 1960. Helsinki: Tilgmann.
- Suomi Värikuvina, kuvat: Kurt Drost, teksti: Matti Kurjensaari 1960. Helsinki: Tammi.

- Suomi ja suomalaiset, Pirkka Saivo (toim.) 1961. Helsinki: Otava.
- Luonnonkaunis Suomi, Pertti Kosonen (toim.) 1977. Helsinki: Sanomapaino.
- Finlandia - Kuvia Suomesta, teksti: Kalervo Siikala, kuva-asiantuntija: Kaius Hedenström 1978. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Finnland in Bildern, kuvat: Matti A. Pitkänen, teksti: Raimo O. Kojo 1978. Tapiola: Weilin+Göös.
- Suomalainen maisema, kuvat: Matti A. Pitkänen, teksti: Teuvo Suominen 1978. Espoo: Weilin+Göös.
- Sinivalkoinen Suomi - Finland i blått och vitt, kuvat: Matti A. Pitkänen, teksti: Raimo O. Kojo 1985. Helsinki: Otava.
- Suomea Helsingistä Lappiin, Raimo Suikkari 1993. Espoo: RKS-Tietopalvelu/WSOY.
- Opus Finlandia - Kaunis Suomi kuvina, kuvat: Seppo Hilpo, teksti: Eija Kämäräinen 1995. Porvoo. WSOY.
- Kaunis Suomi, kuvat & teksti: Anne Roston & Tim Bird 1996. Porvoo: WSOY.
- Suomi, kuvat: Urho A. Pietilä, teksti: Heikki J. Hakala 1996. Helsinki: Tammi.
- Suomalainen kansallismaisema, kuvat: Tapio Heikkilä, teksti: Risto Timonen 2003. Helsinki: Otava.
- Matka Suomeen - Journey into Finland, Pekka Luukkola 2006. Helsinki: Otava.
- Suomi ilmasta, kuvat: Hannu Vallas, teksti: Veikko Neuvonen 2007. Helsinki: Tammi.

Liite 2

Maisematutkimus ikonologisessa kehikossa (Petri J. Raivo: Maiseman kulttuurinen transformaatio. Ortodoksinen kirkko suomalaisessa kulttuurimaisemassa 1996, 39.)

I. Maiseman esi-ikonografia I. Pre-Iconography of the Landscape

- maiseman kuvaus, luokittelu ja kartoitus
- maiseman historian tunteminen
- *description, classification and mapping of the landscape and its elements*
- *knowledge of the social, political and cultural history affecting the landscape*
- mitä maisemassa on ja miksi?
- *what is in the landscape and why?*

II. Maiseman konventionaalinen ikonografia II. Conventional Iconography of the Landscape

- maisemaan liittyvien merkitysten ja niihin liittyvien tekstuaalisten yhteisöjen tunnistaminen ja analysointi (maiseman merkitysten muodostuminen ja retoriikka)
- maisemaan liittyvien diskurssien ja niitä tulkitsevien yhteisöjen historian tunteminen
- *identification and analysis of meanings, images and ideologies of specific textual communities encoded in the landscape (signification and rhetoric of landscape)*
- *knowledge of (the history of) discourses and textual communities associated with the landscape*
- mitä merkityksiä ja mielikuvia maisemaan on liitetty ja miten ne ovat representoituneet ja reproduoituneet yhteiskunnallis-historiallisten tilanteiden muuttuessa?
- *what kinds of meanings and images have been associated with the landscape and in what way have they been represented and reproduced in changes in the social and historical context?*

III. Maiseman ikonologia III. Iconology of the Landscape

- maisemaan liittyvien merkitysten, mielikuvien ja ideologioiden kriittinen tulkinta
- aikakauteen liittyvän aate- ja kulttuurihistorian tuntemus
- *critical interpretation of meanings, images and ideologies associated with the landscape*
- *knowledge of the history of ideas.*
- miksi maiseman merkitykset, mielikuvat ja niihin liittyvät traditiot ovat sellaisia kuin ovat ja mitä niiden taustalla on?
- *why has the tradition of meanings and images associated with the landscape been represented in the way it has and what lies behind those representations?*