

Valokuvan nuoruus, rotu ja kulttuuri



Gustaf Retzius
Suomalaisia mittaamassa, 1873. Ilmeisesti Nordenson, Lovén ja paikallisia asukkaita. Kuvasta puuttuvat kaikki tiedot, mutta todennäköisesti se on otettu Parkanossa tai Ruovedellä. Kungliga Vetenskapsakademien.

ANTROPOLOGINEN KUVASTO JA KARJALAINEN TYYPPI

Suomi oli vuosina 1809–1917 autonominen osa Venäjää. Niin sanottu Vanha Suomi eli maan kaakkoisin kulma Hämeen, Mäntymäkeä, Savonlinnää, Sortavalaa ja Suojärveä myöten oli liitetty Venäjään 1700-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Rajan historiaa olivat keskiajalta saakka määritelleet toisaalta jatkuvat, molemminpuoliset levottomuudet, hävitysretket ja väestönmuutokset, toisaalta rauhanomaiset kauppayhteydet ja kulttuuristen vaikutteiden siirtyminen.

Autonomian aika rauhoitti elämää Suomen itäisillä alueilla ja tuotti nopean kehityssäyksen. Tuolloin toteutui Henrik Gabriel Porthanin 1780-luvulla kirjoittama ennustus: "Pietari vetää Suomen itselleen. Minä en sitä tule näkemään, mutta hyvinkin Te, joka olette vielä nuori."¹

1700-luvun alussa Venäjän uudeksi pääkaupungiksi perustetun Pietarin vaikutus Suomeen oli ennen kaikkea taloudellinen. Vaikka suuriruhtinaskunnan yhteydet aiempaan emämaahan Ruotsiin säilyivät, varsinkin maan kaakkois- ja itäosat hyötyivät nopeasti kasvaneen Pietarin läheisyydestä ja valtavista markkinoista.

Venäjälle Suomi edusti paitsi Pietarin suojavyöhykettä, myös miltei koskemattomaa energia- ja raaka-aineväriä, johon oli taloudellisesti järkevää perustaa ruukkeja, kaivoksia, kivenlouhimoita, konepajoja, sahoja ja pieniä tehtaita. Raaka-aineiden liikkuminen mahdollistui kanava- ja rautatieverkoston rakentamisen myötä, ja 1800-luvun lopulla itäisen Suomen suurimmat maantietkin alkoivat olla ratilla kuljettavassa kunnossa. Teollistuminen sekä siirtymä omavarais- ja vaihtotaloudesta kohti rahataloutta näkyi

kaikkialla, missä vain riitti metsää hakattavaksi ja puroja perattaviksi. Taajamien kehittyessä niiden liikenneyhteydet paranivat, ja samalla ero huonojen liikenneyhteyksien päähen jääneisiin syrjäseutuihin kasvoi.

Kun fennomaaninen sivistyneistö ryhtyi konstruoimaan maalle kansallista identiteettiä, alkuperäisen suomalaisuuden aineksia ei haettu sieltä, missä ruotsalaiset, venäläiset tai edellisten tavoin vieraina pidetyt saamelaiset vaikutteet olivat vahvoja. Niitä etsittiin romantiikan hengessä sieltä, missä uskottiin elävän "puhdasta", "sekoittumatonta" kansaa. Alkuperäisyys, hankala tavoitettavuus ja maantieteellinen ja kulttuurinen etäisyys keskuksiin samastettiin toisiinsa.

1800-luvun lopulla suomalaisuuden lähteeksi paikannettiin suurista vesireiteistä ja rautateistä sivuun jäänyt itäinen rajaseutu. Korkean karelianismin kaudella itäisyys ruokki niin sanottua taiteen kultakautta, joka puolestaan innosti Suomen sivistyneistöä läpi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa alkaneiden sortokausien ja venäläistämisyhtymien. Uudelle hyödyn aikakaudelle itä oli siten sekä aineellinen että aineeton resurssivaranto.

Kuten monet 1800-luvun keksinnöt, valokuvaus kehittyi ja leviittyi Suomessa ensiksi kapean yläluokan piirissä. 1840- ja 1850-lukujen protovalokuvaajiin kuului lajin satunnaisia kokeilijoita, kiertäviä yrittäjiä ja vakaata liiketoimintaa tavoittelevia ammatinharjoittajia. Tutkimusjakson alkaessa 1870-luvulla yksittäiskuvien ajasta oli jo siirrytty lasinegatiiveihin ja monistettavuuteen, mutta valokuvaus oli yhä teknisesti vaativaa. Siitä tuli varakkaiden kaupunkilaisten ja maaseudun harvojen säätyläisten uudenaikainen, uniikki ylellisyys ja edistyksen osoittamisen väline.

Suomen idän ensimmäiset kaupunkien ulkopuolella liikkuivat rahvaan valokuvaajat olivat tutkimusmatkailijoita sekä maan oloista raportoineita talouden ja virkavallan edustajia. Heidän erityinen kiinnostuksensa kohdistui luonnonvarojen kartoittamiseen, kansanperinteen tallentamiseen ja fyysiseen antropologiaan.

Moskovan Polyteknisessä näyttelyssä esiteltiin vuonna 1872 kokoelma valokuvia Venäjän postin toiminnasta. Kuvat julkaistiin ajan tavan mukaan käsin sidottuna albumina. Kokonaisuus sisältää yhden kuvan Suomesta, Pohjois-Savosta, ja sen aiheena on Kallaveden ylitys Kuopion Kelloniemen ja Ranta-Toivalan välillä. Lauttamatka oli osa Karjalasta Ouluun kulkenutta postireittiä.²

Kuva postireitiltä havainnollistaa, miten harvat ja heikkokuntoiset maantiet, vesiväylät ja majatalot ohjasivat valokuvaajien liikkumista vaikeakulkuisessa maassa. Samalla ne ohjasivat sitä, mitkä paikat tulivat Suomesta kuvina tunnetuiksi. Valokuvat visualisoivat kielellistä kerrontaa ja jatkoivat esivalokuvallista kulttuuria. Tehdastekoiset, valmiiksi hermistetyt valokuvanegatiivit ja ensimmäiset pienemmät



Kallaveden ylitys Kuopion Kelloniemen ja Ranta-Toivalan välillä. Albumi "Valokuvia Venäjän postilaitoksesta" oli esillä Moskovan Polyteknisessä näyttelyssä 1872. Kuva kokoelmasta The New York Public Library: The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs.

Suomen idän pitkä kuva



Ritva Kovalainen ja Sanni Seppo
Koivumäen honka, uhripuu. Riistavesi, Savulahti, 1997.
Sarjasta Puiden kansa. Kuvaajien kokoelma.

VALOKUVIEN TULKINNAT

Kuvallisen kulttuurin kasvu kytkeytyy modernisaation teknologiseen murrokseen, joka eteni rinnan kansallisten identiteettien rakentumisen kanssa. Tässä kirjassa on tarkasteltu valokuvaa alueellisuuden esityksinä ja valokuvien roolia Suomen itään liittyvien käsitysten ja mielikuvien rakentajina.

Teoksen pääkysymyksiä ovat olleet, miten dokumentaarinen valokuva esittää Suomen itään liittyvää alueellisuutta ja millaisiin valokuviin Suomen itää koskevat käsitykset ovat eri aikoina tihentyneet. Itäisyyden "pitkän kuvan" muodostumista on tarkasteltu takautuvasti, analysoimalla jälkikäteen erilaisia analogisen kauden valokuvia ja -kuvastoja, niihin vaikuttaneita tekijöitä, tulkintatraditioita ja kuvien toimintaa erilaisissa käyttöyhteyksissä.

Ensimmäistä maailmansotaa edeltäneen varhaisvaiheen aikana valokuva oli uusi ja hämmästyttävä väline – ensin tutkimusmatkailijoille, jotka saattoivat esittää löytämänsä Suomen idän kuvina, ja vähitellen myös kyläkuvaajille, jotka toivat valokuvan kaupungeista maaseudun asukkaiden ulottuville. Ensimmäisen ja toisen maailmansodan välisenä aikana valokuvaus, kuvien painaminen ja niiden näkeminen muuttivat harvinaisuudesta arjeksi. Valokuvaus palveli tutkimusta, mutta siitä tuli myös utopioiden luomisen, journalismin ja poliittisen vaikuttamisen menetelmä.

Toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä valokuva seurasi intensiivisesti Karjalan siirtolaisten asuttamista ja sitä seurannutta maaseudun rakennemuutosta, kaupungistumista, ja idän luonnonvarojen valjastamista teollisuuden käyttöön. 1900-luvun lopulla taiteistuneen valokuvauksen lähtökohdat muuttuivat avoimen subjektiivisiksi. Vaikka näkökulmat olivat moneen kertaan vaihtuneet, kirjan nuorimmatkin aineistot palasivat yli sadan vuoden ajalta tuttuihin teemoihin: identiteettiin, ekologiseen kestävyys ja ihmisen ja luonnon suhteeseen.

Lisäksi on nähtävissä, että vuosikymmenestä toiseen kuvan kohteeseen nähden sosiaalisesti tai kulttuurisesti ulkopuoliseksi itsensä asemoineet valokuvaajat ovat kiinnittäneet Itä-Suomessa huomionsa enemmän vanhaan kuin uuteen ja enemmän "alkuperäiseksi" kuin "vierasperäiseksi" miellettyyn. He ovat etsineet kuviinsa "aitoa" itäsuomalaisuutta, olipa kyse sitten ihmisistä tai ympäristöstä.

Kansatieteellisen katseen tapa poimia vanhaa ja katoavaa on muodostunut idän valokuvallistamisen paradigmaksi, joka tiivistyy sanaan "vielä". Vielä kauan idästä löytyi väärtinällä kehrääjiä ja käsikivien pyörittäjiä. Vielä vuosituhannen vaihduttua rajan pinnasta saattoi tavoittaa suurpetoja ja kappaleen vanhaa, luonnontilaista metsää. Valokuvien kerronnassa aidon kansantyyppin miljöövastine on aito maisema- tai luontotyyppi.

Kuka kysyykin, valokuva vastaa

Suomen idän valokuvallinen esittäminen on kytkeytynyt kahteen suureen diskurssiin, kansalliseen itsemäärittelyyn ja modernisaatioon. Idän toisella puolella sijaitsee länsi ja toisella puolella raja. Raja on yhdistävä ja jakava, näkyvä ja näkymättömä, juridinen, kulttuurinen, sosiaalinen ja psykologinen. Valokuvat ovat seuranneet rajan ja rajaseudun muuttuvia poliittisia tendenssejä, mutta lisäksi niillä on ollut taipumus yleistää rajaseutuun liitettyjä mielikuvia koskemaan laajempia alueita. Valokuvien tulkinnat ovat vahvistaneet tietoja ja oletuksia idän asukkaiden ominaisuuksista. Niiden kautta itä on erottunut ja erotettu lännestä.

Modernisaatioon liittyy jatkuva ambivalenssi, voimakas kehitysoptimismi ja samanaikaisesti koettu halu kiinnittyä menneisyyteen. Kansallisromantiikan myötä itä sai Suomessa roolin entisyyden edustajana. Siitä lähtien idässä tapahtuvaa teollistumista, rakentamista tai yhtenäiskulttuurin valtavirtatrendien omaksumista on pidetty kulttuurissa vähemmän kiinnostavana kuin paikallisten erityisyyksien kuten uusmuotoisesti elvytettyjen ortodoksisten perinteiden esittämistä.

Ambivalenssi koskee myös ihmisiin liittyviä stereotyyppioita. Pian 150 vuoden ajan valokuvien henkilöt ovat tehneet sitä mitä heidän oletetaan tekevän, esimerkiksi paistaneet piirakoita ja metsästäneet suurpetoja. Kuissa karjalaiset osaavat itkeä, nauraa ja naurattaa. Savolaisten leppoisuus näyttäytyy ahdistuksen puutteena, niin että valokuvaajan läsnäolo ei vaadi pukeutumista eikä kesäksi pihamaalle unohtunut potkukelkka herätä häpeää saamattomuudesta.

Itä ja läntä määritellään usein binääristen oppositioiden kautta, joko-tai-asetelmina, mutta ne eivät kerro paljoakaan Suomen itää esittävien valokuvien sisällöstä. Valokuvien itä on lavea, moniulotteinen ja dynaaminen. Yleisesti omaksutut, valtavirtaistuneet käsitykset eivät perustu kuvien todelliseen valtavirtaan, vaan siihen, millaiset kuvastot kulloinkin soveltuvat julkisen keskustelun visuaalisiin tarpeisiin.

Kuka kysyykin, valokuva vastaa. Ne valokuvat, joiden sisältö vastaa oikealla tavalla kulttuuriseen kysyntään, irtoavat helposti alkuperäisestä yhteydestään ja alkavat operoida itsenäisesti osana viestintää. Ne herättävät voimakkaita tunteita, mahdollistavat samastumisen tai erottautumisen ja tallentuvat yhteiseen muistiin. Toisto vahvistaa niiden tulkintoja, kunnes sopivissa olosuhteissa joistakin valokuvista muotoutuu uusia symboleita ja uusia kantakuvia.

Tuotannon, levityksen ja käytön konteksteissa valokuva ei ole neutraali vaan vahva vaikuttaja. Se säättää ja ohjaa sekä yksittäisen ihmisen muistamista ja ajattelua että kansallisia mielikuvia ja niiden perusteella tehtäviä päätöksiä.



Topi Ikäläinen: Kuopio, 1970-luvun puoliväli. Kuvaajan kokoelma.

vat Pohjois-Karjalan menneisyyttä maaseutukuvaa. Tohmajärven Saarion kylässä vanhan hirsitalon viereen rakennettu matalaprofiilinen tiilitalo osoittaa, että jos toiset maalta lähtevätkin, toiset jäivät. Samalla kuva viestii haja-asutusalueelle levinneestä, traditionaalista rakennustapaa väheksyneestä hengestä, jonka seurauksena vanhoja maatiloiden päärakennuksia ei enää haluttu korjata, vaan niiden tilalle rakennettiin mieluummin taajamaomakotitalojen tyyppisiä rakennuksia. Rakennuskulttuurin muutos herätti runsaasti aikalaieskustelua, ja muun muassa Kaius Hedenström

käsitteli sitä kriittisesti valokuvanäyttelyssään Maaseutumme tänään vuonna 1977.⁵⁵

Maaseudun ja kaupunkien välinen polarisoituminen vaikutti molempien esittämiseen niin, että maisemalliset erot pikemminkin vahvistuivat kuin tasoittuivat. Väliin jäivät aluerakenteet, maaseudun taajamat ja kuntakeskukset, näyttäytyvät paikkakuntakuvakirjoissa hämmäntävinä ruraaleina tiloina. Niissä kaupunkimaisia miljööelementtejä oli pyritty sovittamaan keskelle perinteisten kylien kapeita raitteja.⁵⁶

Kirkonkylien ihanteeksi omaksuttiin 1960-luvulla urbaani liikennöinti-, palvelu- ja asumisrakenne. Itä-Suomessa uuden aikaistumisen epävirallinen ennätys kuuluu Ilomantsille.

"Hyvinvointivaltion mallitaajamaa" rakentaessaan kunta levensi keskusväyläksi valitun Kalevalantien peräti 22-metriseksi, ja vanhoja rakennuksia purettiin sääliä ja uuden alta että muuten vain "maisemaa pilaamasta". Kyliltä muutti pogostalle runsaasti kaiken ikäistä väkeä, ja heitä varten oli rakennettava nopeasti kerros- ja rivitaloja. Ihmisten reaktiona uuden aikaistumiseen saattoi yhtä hyvin olla ihastus kuin tyrmistys. Kesällä 1970 Ilomantsi joka tapauksessa nimettiin Pohjois-Karjalan viihtyisimmäksi kirkonkyläksi.⁵⁷

Jälkikäteen on vaikea päätellä, millaisena ilomantsilaiset tai valokuvaaja Mikko Savolainen näkivät pogostan hänen valokuvatuksessaan sitä 1970- ja 1980-luvuilla. Puoli vuosisataa myöhemmin laatikkoarkkitehtuurin ja mustasilmäisinä tuijottavien kerrostalojen kuvat herättävät ulkopuolisessa enemmän myötähäpeää kuin nostalgiaa, mutta 1970-luvulla konteksti oli hyvin erilainen.

Se mikä tänään tuntuu hämmäntävältä, saattoi tuolloin symboloida pelkkää hyvää. Ilomantsin pappilan viereen rakennettu vesitorni, jota piispa Olavi Kares oli vuonna 1969 kutsunut "atomipommin vertauskuvaksi"⁵⁸, takasi juoksevan veden sellaisillekin, jotka olivat aina aiemmin kantaneet vetensä kaivosta, purosta tai lähteestä. Sisävalaistus ja sähkövalo merkitsivät "hylkysyrjästä" muuttaville luksusta.

Mikko Savolainen on kertonut, että Espoosta Ilomantsiin muutettuaan hän itse hämmästeli eniten kerrostalojen takana näkemänsä koirankoppien paljoutta. Haja-asutusalueella

pihakoira oli kuulunut lähes jokaiseen kotiin, ja ihmisten siirtyessä pogostalle se seurasi muiden asukkaiden mukana. Savolaisen valokuvissa koirankopit eivät kuitenkaan näy. Vuosikymmenten jälkeen voi kysyä, miksi. Mihin ulkopuoliseen tai kuvaajan sisäiseen tilaukseen Ilomantsin esittämisestä ne eivät sopineet?⁵⁹

Suuri muutto ei ainoastaan harventanut maaseudun asutusta, se muokkasi myös kaupunkien ilmettä ja luonnetta. Ikäläisen *Kuopio*-teos piirtää spiraalia, jonka keskiössä kohoaa Puijo torneineen. Inha-tyyppisistä järvi- ja metsämaisemapanoraamoista kuvasto siirtyy vähitellen kohti kaupunkia ja pehmenee 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun komeiden kivifasadien jälkeen nikkarityyliseksi puutaloiksi. Niiden ikkunalaudoilla päivystävät kissat, pihalla koirat, lastenvaunut ja oven edessä leppoisasti keskenään seurustelevat rouvat.

Kesäisestä puutaloidyllistä Ikäläinen kääntää katseen keskustan lähellä sijaitsevalle Inkilänmäelle ja alkutalven päivään. Lumihärmässä seisova nainen nostaa vinttikaivosta vettä punaiseen muoviamperiin. Hänen olemuksensa kytkeytyy mäen laella sijaitseviin, punamullattuihin hirsirakennuksiin. Niiden takaa näkyy, miten kaupunki kiipeää koko ajan lähemmäksi neljä- ja viisikerroksisina betonijättiläisinä. Viimeiset vossikat pujottelevat autojen seassa ja kaupungin laidat leviävät lähioiksi kaikkiin ilmansuuntiin.

Iisalmen ydinkaupungin kasvot Ikäläinen näyttää kahtena täysin erilaisena puoliskona. Toinen koostuu yhtenäisistä, pääosin 1800-luvun lopulla rakennetuista puutalokortteleista ja toinen uudesta elementtirakentamisesta. Tutkija Timo Niirasen mukaan Iisalmen keskustasta löydettiin 1980-luvun

Mikko Savolainen: Tohmajärvi-kirjan aukeamassa keskustan uutta maisemaa (1982).



maisemat tuovat luonnon keskelle kaupunkia. Koska keskusaukio ei ole vielä valmis, se esitellään arkkitehdin piirtämänä, samoin kaupungin kaavakartat. Teos päättyi häkellyttävään, neljän sivun levyiseen panoraama-aukeamaan, jonka yläosaa hallitsee Ekströmin neljästä erillisestä valokuvasta yhdistämä panoraama tehtaalle ja sen täydelle puuvarastolle. Etualalla savuava höyryveturi siirtää parhaillaan raaka-ainevarunuja pitkin kanavan yli rakennettua siltaa.

Warkauden tehdas keskittyi siihen, mitä kaikkea Ahlström oli ehtinyt 15 vuodessa Varkauteen rakentaa. Seuraavassa vaiheessa julkaisut avasivat pitempää historiallista perspektiiviä, niin että menneisyyden ja nykyisyyden välinen kontrasti korostui. P. H. Norrménin *Toiminimi Ahlström 1896–1927. Muistokirjoitus* ilmestyi ruotsin ja suomen kielillä Antti Ahlströmin satavuotispäiväksi marraskuussa 1927. Kronologisesti etenevä teos esittelee ensin sen Varkauden ruukin, josta Ahlström oli lähtenyt liikkeelle. Sen jälkeen katsojan eteen levittäytyy hallitusti rakennettu ja valtavilla koneilla varustettu teollisuuskeskus Ivar Ekströmin valokuvaamana.

Ivar Ekström
Tukkinippuja, ajoittamaton.
Varkauden museot.



Kuvien painoarvo kasvoi edelleen Emil Vesterisen kirjoittamassa 20-vuotishistoriikissa *Varkauden tehdas 1909–1929. Palanen Keski-Savon teollisuuden historiaa* (1929). Julkaisun ulkoasu ei ollut yhtä juhlallinen kuin *Warkauden tehtaalla*, mutta kirjanen sisälsi yhteensä yli 130 valokuvaa, tilastokuvaajaa ja karttaa. Laajaan henkilögalleriaan oli ensimmäistä kertaa hyväksytty paitsi entinen ja nykyinen johto, myös joitakin työntekijöitä.

Walter Ahlströmin kuoltua vuonna 1931 uusia julkaisuja ei tehty ennen Gösta Tällqvistin 1938 toimittamaa *Muutamia tietoja Warkauden tehtaasta*. Kirjasta otettiin myöhemmin korjattuja ja täydennettyjä painoksia ja kieliversioita. Varkauden kehitys osoitettiin nyt jyrkillä aiemmin-nykyisin-asetelmilla siten, että samalla aukeamalle taitettiin kuvasarja 1800-luvun lopulta ja sen viereen tuoreita kuvia uudenajaisesta yhdyskunnasta. Siinä missä vanhat kuvat korostivat tuolloisten rakennusten suuruutta alaviistolla kuvakulmalla, modernia teollisuusaluetta lähestyttiin kansallismaisemien tapaan lintu- tai ainakin nosturiperspektiivistä.³⁰

Ekströmin lisäksi Varkauden tehtaalla työskenteli muitakin valokuvaajia, muun muassa Pauli Jänis vuodesta 1926 alkaen, ja eri kuvaajilla oli jossain määrin erilaiset tehtävät.



Ivar Ekström
Sähkö- tai puhelin asentaja pylväässä linjavikaa
korjaamassa, 1934. Varkauden museot.

Jänis dokumentoi koneita ja niiden parissa työskentelevää henkilöstöä. Ekström hoiti saman tapaisia kuvauksia, mutta lisäksi hän erottautui rakennusten ja laajojen taajamanäkymien kuvaajana. Laji oli teknisesti haastava, sillä se edellytti suurta negatiivikokoa, useiden objektiivien ja jalustan käyttöä ja paljon harjoittelua. Neuvoja saattoi etsiä esimerkiksi *Suomen valokuvaaja* -lehden suomennetusta *Das Atelier des Photographen* -julkaisun artikkelista.³¹

Vanhan ja uuden välissä

Puutteellisten negatiivitietojen ja 1900-luvun alun häilyvien tekijänoikeuskäytäntöjen vuoksi Ivar Ekströmin nimellä arkistoissa kulkevien kuvien tarkka ajoittaminen ja jopa kuvan varmistaminen on toisinaan vaikeaa. Ekström ilmestyi ensimmäisen kerran Varkauteen vuoden 1910 tienoilla. Hänen toimipaikkansa pysyi Salahmilla, mutta aktiivista harrastajakuvaaajaa tarvittiin usein tehtaalla dokumentoimassa ympäristöä, tuotantolaitoksia ja niiden tuotteita. Systemaattinen muutoksen tallentaminen näyttää olleen osa Ekströmille annettua tai hänen itse itselleen ottamaa