

Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen valokuvamuotokuvat

Jean Sibeliuksesta

Heidi Aalto

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Toukokuu 2016

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

AALTO, HEIDI: Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen valokuvamuotokuvat
Jean Sibeliuksesta

Pro gradu -tutkielma, 118 s., 8 liites.

Taidehistoria

Toukokuu 2016

Pro gradu -tutkielmani tutkimuskeskiöön sijoittuu suomalainen, kansalliseksi merkikihenkilöksi muodostunut säveltäjä Jean Sibelius ja hänen taiteilijakuvansa. Pitkän elämänsä aikana Sibeliuksesta tehtiin lukuisia muotokuvia, joista jokainen sukupolvi 1800-luvun lopulta lähtien on muodostanut oman mielikuvansa Sibeliuksesta. Mielinkiintoni kohdistuu tämän melko laajasti tunnistetun Sibelius-kuvan tarkasteluun 1940-luvulla armenialais-kanadalaisen valokuvaaja Yousuf Karshin ja suomalaisen kirjailija-harrastajavalokuvaaja Santeri Levaksen ottamien valokuvamuotokuvien välityksellä.

Tutkimusaineistoni koostuu Yousuf Karshin sekä Santeri Levaksen Jean Sibeliuksesta ottamista valokuvamuotokuvista. Karsh on tietävästi julkaissut vain kolme Sibeliuksesta ottamaansa mustavalkoista valokuvaa, jotka hän valokuvasi kesällä 1949 Sibeliuksen kotona Ainolassa, Järvenpäässä. Kuvat muodostavat tutkimukseni pääaineiston. Vertailuaineistonani toimii kolme Santeri Levaksen, kirjoittamassaan elämäkertateoksessa *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* (1945) julkaisemaa Sibeliuksen valokuvamuotokuvaa. Valokuvamuotokuvia ja valokuvaajia ei ole aiemmin laajasti tutkittu, joten tutkimuksessani esittelen lyhyesti valokuvaajat, heidän taiteellisia intentioita ja analysoin valokuvamuotokuvia kuvarakenteellisesti sekä sisällöllisesti.

Jean Sibeliuksesta välitetty taiteilijakuva 1900-luvun alussa miellettiin yleisesti ankaran oloiseksi, kurttuotsaiseksi hyllyn päälle kuuluneeksi marmoripääksi. Toisen maailman sodan jälkeen ko. taiteilijakuva koettiin liian rajoittavaksi, jolloin heräsi toive Sibelius-kuvan tietoisesta muuttamisesta lempeämmäksi. Tutkimuksessani tarkastelen Sibeliuksen valokuvamuotokuvia itsenäisinä valokuvina, mutta myös esi-merkkeinä sodan jälkeisestä Sibelius-kuvasta, tehden vertailua niiden esittämien taiteilijakuvien välillä.

Valokuvamuotokuvien tarkastelu sijoittuu osaksi valokuva- ja muotokuvatutkimusta, jonka puitteissa on tarkasteltava valokuvien totuuden diskurssin, representaation ja esityskonventioiden tulkintoja ajan- ja paikan kontekstissa. Nämä myös vaikuttavat kuvissa esiintyvän/esitetyn henkilön tulkintaan, jonka vuoksi tarkastelen niiden asettamia vaateita Sibelius-valokuvamuotokuvien välittämää Sibelius-kuvaa analysoidessani. Tutkimukseni perusteella molemmat valokuvaajista onnistuivat muotokuvillaan luomaan uudenlaisen, perinteistä Sibelius-kuvaa uudistavan taiteilijakuvan.

ASIASANAT: valokuvat, muotokuvat, taiteilijakuva, Sibelius, Karsh, Levas

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimusaihe ja tutkimuksen tarkoitus	1
1.2. Tutkimusaineisto ja sen rajaus	3
1.3. Tutkimuskysymykset ja -metodit sekä keskeisimmät lähteet	8
1.4. Aikaisemmat tutkimukset	13
2. TUTKIMUKSEN HENKILÖT – KUVAUKSEN KOHDE JA VALOKU- VAAJAT	19
2.1. Säveltäjä Jean Sibelius ja Sibelius-kuva	19
2.2. Valokuvaaja Yousuf Karsh	30
2.3. Valokuvaaja Santeri Levas	33
3. VALOKUVAN REPRESENTATIIVISUUS	38
3.1. Valokuvan totuuden diskurssi	38
3.2. Valokuvamuotokuvan ilmaisulliset tavoitteet – Yousuf Karshin totuuden dis- kurssi	41
3.3. Taidevalokuvaajan rakennetut kuvat – Santeri Levaksen luova kameratyöskente- ly	49
4. MUOTOKUVAN MONINAISUUS	56
4.1. Sallittua ja odotettua – muotokuvan kontekstisidonnaisuus	56
4.2. Kohteena ihminen	59
4.3. Roolit, poseeraus ja naamio	61
4.4. Taiteilijamuotokuva – taiteilija kuvan kohteena	67
5. YOUSUF KARSHIN JEAN SIBELIUS	69
5.1. Yousuf Karsh Ainolassa – kahden taiteilijan kohtaaminen	69
5.2. Karshin Sibelius-valokuvamuotokuvien analysointi	73

5.2.1. Kuvan 1 analysointi	75
5.2.2. Kuvan 2 analysointi	77
5.2.3. Kuvan 3 analysointi	80
5.3. Karshin Sibeliuksen – totuuden diskurssin mahdottomuus	82
6. SANTERI LEVAKSEN JEAN SIBELIUS	85
6.1. Sihteeri-valokuvaaja ja mestari – Santeri Levas ja Sibelius	85
6.2. Levaksen Sibelius-valokuvamuotokuvien analysointi	88
6.2.1. Kuvan 1 analysointi	90
6.2.2. Kuvan 2 analysointi	95
6.2.3. Kuvan 3 analysointi	98
6.3. Levaksen Sibelius – moni-ilmeinen Ainolan isäntä	101
7. YHTEENVETO	104
8. LOPUKSI	106
KUVALUETTELO	109
LÄHDELUETTELO	111
KUVALIITE	

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimusaihe ja tutkimuksen tarkoitus

Jean Sibelius (1865–1957) – säveltäjä, mestari, taiteilija, ikoni, sinfonikko, suurmies, nero, idoli, suomalainen, kansainvälinen, boheemi, alkoholisti, velkaantunut, arvostettu, kunnioitettu, kansallissankari... Listaa määritelmistä ja kuvailuista voisi jatkaa loputtomiin, sillä näkemyksiä ja tulkintoja Sibeliuksesta henkilönä on lukuisia. Voisi melkeinpä ilman minkäänlaista varsinaista tutkimusta väittää, että useimmilla 1900-luvun alkupuolen jälkeen Suomessa syntyneillä, peruskoulutusta saaneilla suomalaisilla on jonkinlainen kokemus Jean Sibeliuksen henkilöahmosta.

Jean Sibelius oli yksi aikakautensa näkyvimpiä julkisia henkilöitä ja sävellystyönsä lisäksi mielikuva Jean Sibeliukselta taiteilijana ja henkilönä on monille meille todennäköisesti muodostunut hänestä tehtyjen muotokuvien avulla. Kuvat ovatkin olleet osa Jean Sibeliuksen taiteilijakuvan tietoista luomista ja keino muokata sitä aikakaudesta toiseen. Tunnetuimmissa muotokuvissaan, ja yhä edelleen varmasti useiden ihmisten ajatuksissa Sibelius näyttäytyy joko nuorena boheemina taiteilijana tai iäkkäänä ja jyrkänä, sikaria tupruttelevana herrasmiehenä.

Sekä Sibeliuksen henkilöhistoria että ammatillinen taituruus musiikin alalla on kiinnostanut ja jaksaa yhä edelleen kiinnostaa niin eri alojen tutkijoita kuin laajempaakin yleisöä. Erityisen ajankohtaiseksi Sibeliuksen henkilönä ja tutkimuskohteena on nostanut vuonna 2015 vietetty säveltäjän 150-vuotisjuhlavuosi, jota juhlistettiin useilla eri tapahtumilla, tutkimuksilla, julkaisuilla, luennoilla, näyttelyillä ja konserteilla niin Suomessa kuin ulkomailla (lisätietoa juhlavuodesta ks. esim. Sibeliuksen syntymäkaupunki -säätiön internetsivu <http://sibelius150.org/fi>). On mielenkiintoista ja samalla myös ilahduttavaa huomata, että näin laaja-alaisesti tunnetun ja tutkitun taiteilijan henkilöahmosta aukeaa kuitenkin yhä uusia tutkimusnäkökulmia ja -reittejä, ei pelkästään musiikintutkimuksen mutta myös laajemmin historian- ja taiteentutkimuksen alan tekijöille. Tälle monialaiselle ja laajalle tutkimuskentälle sijoitan myös

oman pro gradu -tutkielmani keskittäen tutkimusnäkökulmani ja mielenkiintoni erityisesti Jean Sibeliuksen valokuvamuotokuvaan.

Varhainen taiteilijakuva pystyhiuksisesta ja viiksekkäästä Sibeliukselta, jollaisena esimerkiksi taiteilijat Akseli Gallen-Kallela ja Eero Järnefelt ovat hänet ikuistaneet maaluksiinsa 1890-luvulla, toistuu myös valokuvaaja Daniel Nyblinin 1800–1900-lukujen vaihteessa Sibeliukselta ottamassa valokuvassa, joka myöhemmin 1980-luvulla ikuistettiin Suomen 100 markan seteliinkin. Mahtipontisen, jämerän ja yleensä aina moitteettomasti pukeutuneen, mutta myös kovin vakavana esiintyneen vanhemman, kansallissäveltäjän asemaankin jo nousseen Sibeliuksen voimme taas löytää mm. suomalaisten kuvanveistäjä Wäinö Aaltosen vuonna 1935 valmistamasta, ehkä jopa jonkinlaiseksi ikoniksi muodostuneesta muotokuvaveistoksesta tai valokuvaaja Aarne Pietisen, Fred Runebergin ja Ivar Helanderin valokuvamuotokuvista. Sibeliuksen yksityissihteerinä työskennellyt harrastajavalokuvaaja Santeri Levas, joka myös valokuvasi Sibeliusia 1940-luvulla, on hänkin pitänyt tätä jalopiirteiseksi kuvailemaansa hiuksetonta ja vanhempaa, ”kuin marmorin veistettyä” päälakea oikeana Sibelius-kuvana (Levas 1945, 9). Eräät ehkä tunnetuimmista, iäkkäämpää Sibeliusia esittävästä valokuvista otti kuitenkin armenialais-kanadalainen valokuvaaja Yousuf Karsh vuonna 1949 hänen kuvatessa tuolloin jo julkisuudesta vetäytyneen 83-vuotiaan säveltäjän tämän kotona Ainolassa, Järvenpäässä.

Tässä pro gradu -tutkielmassani keskityn muotokuvaan ja vielä tiivistetympin valokuvamuotokuvaan. Työssäni tulen tarkastelemaan säveltäjä Jean Sibeliukselta 1940-luvulla tehtyjä valokuvamuotokuvia, jotka omalta osaltaan ovat muokanneet tulkintaamme Sibeliukselta. Kuvien virta yhteiskunnassamme on valtava, ja ne ohjaavat, tai ainakin vaikuttavat monella tavalla jokapäiväiseen elämänrytmiimme, sosiaaliseen vuorovaikutukseemme ja kommunikaatioomme. Kuvien merkityksen ihmiselle on mielestäni hyvin kiteyttänyt mediatutkija Veijo Hietala todeten: ”Kuvat vaikuttavat meihin ja tapaamme jäsentää todellisuutta. Usein unohdetaan, että monet perusasiat maailmankuvassamme pohjautuvat todellakin kuviin ja visuaalisiin viestimiin.” (Hietala 1993, 12). Myös käsityksemme muista ihmisistä perustuu paljolti kuviin, eräänlaiseen mielensisäiseen muotokuvagalleriaan, jota jatkuvasti tietoisesti ja tiedostamatta kartutamme.

Tästä kanadalaisen, valokuvaaja Yousuf Karshin (1908–2002) valokuvamuotokuvat ovat mielestäni äärimmäisen hyvä esimerkki. Pitkän uransa aikana hän muotokuvasi satoja kansainvälisiä julkisuuden henkilöitä ja hänen kuvistaan on muodostunut kuvasto, jonka avulla usein ”tunnistamme” esimerkiksi Audrey Hepburnin, Martin Luther King Juniorin, Ernest Hemingwayn tai ruhtinatar Grace Kellyn, vaikka emme ole koskaan tavanneet tai nähneet henkilöitä luonnossa. Valokuvatessaan Jean Sibeliuksen, myös Sibeliuksesta tuli osa tätä kuvastoa. Samalla kuitenkin myös Karshin ottamat valokuvat muokkaantuivat osaksi laajempaa Sibeliuksen-kuvaa.

Juuri nämä mustavalkoiset, kansainvälisesti tunnetun muotokuvaajan valokuvat Jean Sibeliuksesta muodostavat pro gradu -tutkielmani tutkimusaineiston ytimen. Tutkimukseni tarkoituksena on tarkastella vuonna 1949 valmistuneiden valokuvamuotokuvien kautta Sibeliuksesta luotua ja välitettyä henkilökuvaa tuon ajan valokuvamuotokuvauksen, mutta erityisesti myös valokuvaajan henkilökohtaisten intressien kontekstissa. Tutkielmassani paneudun iäkkäämmän Sibeliuksen kuvaan Yousuf Karshin valokuvamuotokuvien lisäksi suomalaisen harrastajavalokuvaaja Santeri Levaksen (1899–1987) vuonna 1945 Sibeliuksesta julkaisemien valokuvamuotokuvien välityksellä.

Tutkimukseni vertailuaineistoksi pyrin valitsemaan valokuvamuotokuvat, jotka Karshin Sibeliuksen-kuvien kanssa edustavat samaa aikakautta Jean Sibeliuksen elämässä, mutta ovat lähtökohdiltaan hieman erilaiset. Valitsemani Santeri Levaksen valokuvamuotokuvat ovat erityisen kiehtovia, sillä kyseisiä valokuvia on tietoni mukaan tutkittu hyvin vähän ja itse valokuvaaja on myös jäänyt laajemman tutkimuksen ulkopuolelle. Lisäksi Karshin ja Levaksen selkeästi toisistaan erottuva ammatillinen tausta sekä yhteys kuvauksen kohteeseen, Jean Sibeliukseen on mielestäni tutkimuksen kannalta kiinnostava lähtökohta. Levaksen valokuvamuotokuvat tarjoavatkin näin ollen mahdollisuuden kohdentaa tutkimusnäkökulmaa kahden, eri kansallisuuksista ja lähtökohdista käsin, samaa aihetta lähestyvän taiteilijan tulkintoihin.

1.2. Tutkimusaineisto ja sen rajaus

Pro gradu -tutkielmani tutkimusaineisto koostuu kahden valokuvaajan, armenialais-syntyisen ja nuorena Kanadaan emigroituneen valokuvaaja Yousuf Karshin sekä suomalaisen, kirjailija ja harrastajavalokuvaaja Santeri Levaksen 1940-luvulla ottamista säveltäjä Jean Sibeliuksen valokuvamuotokuvista.

Tutkimusaineistooni valitsemani Yousuf Karshin kolme mustavalkoista valokuvamuotokuvaa on otettu kahden kuvauspäivän aikana heinäkuussa 1949 Sibeliuksen kotona Ainolassa, Tuusulanjärven läheisyydessä Järvenpäässä, säveltäjän ollessa jo 83-vuotias. Valokuvista kaksi on rajattu rintakuviksi, vaikkakin toista niistä voisi pitää melkeinpä jo kasvokuvana sen erittäin tiiviistä rajauksesta johtuen (ks. kuvallite, kuvat 1a ja 2a) ja yksi puolivartalokuvaksi (kuva 3). Karsh on tiettävästi julkaissut vain nämä kolme mustavalkoista valokuvamuotokuvaa Sibeliuksesta, joista jokainen on rajattu näyttämään hieman erilaisen näkökulman Sibeliukseen.

Tutkimuksessa tarkastelemani valokuvamuotokuvat sijaitsevat Hämeenlinnassa, Sibeliuksen syntymäkodissa. Museo on osa Hämeenlinnan kaupungin historiallista museota, jonka kokoelmiin nämä kolme valokuvavedosta kuuluvat. Kuvat ovat mustavalkoisia, mutta mielestäni rikkaita sävyiltään. Sibeliuksen syntymäkodin salin seinälle rinnakkain sijoitetut valokuvavedokset (kuva 4) ovat kaikki suorakulmaisia ja kooltaan 32,5 x 25,3 cm.

Museokonteksti on tutkimukseni näkökulmasta siinä suhteessa oleellinen, että itse näin muotokuvat ensimmäistä kertaa juuri Sibeliuksen syntymäkodissa. Jean Sibeliuksen lapsuuteen ja nuoruuteen keskittyvässä museossa vanhan Sibeliuksen kohtaaminen oli yllättävää ja herätti kiinnostukseni kyseisten teosten tutkimiseen. Aluksi yksinkertaisilta vaikuttaneet mustavalkoiset kuvat muuttuivat kuvia hieman pidempää tarkasteltuani monivivahteisiksi ja varsin yksityiskohtaisiksi. Erityisesti kuviin tarkasti piirtyneet kasvot herättivät mielenkiintoni.

Museoympäristö oli oman ensikokemukseni myötä merkittävä, mutta mielestäni se myös vaikuttaa kuvien laajempaan tulkintaan. Museossa katsoja pystyy vain rajallisesti, ajan ja paikan vaatimusten (esimerkiksi aukioloaikojen, tilan muun käytön, muiden asiakkaiden jne.) ehdoilla tarkastelemaan teoksia. Tästä johtuen tulen tutkimuksessani tarkastelemaan myös samoista valokuvista tehtyjä muita vedoksia (kuvat 1b ja 2b). Kyseiset vedokset Sibeliuksen muotokuvista löytyvät Yousuf Karshin julkaisemien, hänen valokuvamuotokuviaan esittelevien julkaisujen sivuilta. Näiden painettujen valokuvavedosten avulla mahdollistuu muotokuvien entistä tarkempi ja yksityiskohtaisempi luenta.

Tästä syystä olen rajannut tutkimusaineistokseni niin Sibeliuksen syntymäkodissa sijaitsevat valokuvapositiiivivedokset kuin Karshin retrospektiivisissä teoksissa julkaistut, samoista negatiiveista tehdyt vedokset kahdesta rintakuvasta. Vedosten rajaukset ovat keskenään hieman erilaiset, pääsääntöisesti museossa olevat valokuvavedokset on rajattu tiukemmin. Tähän ratkaisuun päädyin, koska hiukan laajempi rajaus paljastaa paremmin Sibeliuksen asennot muotokuvissa. Haluan kuitenkin pitää tutkimusaineistonani myös valokuvavedokset, joiden kautta itse sain ensikosketuksen teoksiin ja joista osa yksityiskohdista on tarkemmin havaittavissa.

Aihevalintani tutkimukselle löysin siis museovierailun pohjalta, jossa kiinnostuin kyseisistä valokuvamuotokuvista. Vasta lähdettyäni selvittämään kuvien taustaa opin tuntemaan taiteilijan, joka on osoittautunut hyvin mielenkiintoiseksi valokuvaajaksi. Pitkän uransa aikana Karsh valokuvasi valtavan suuren valokuvamuotokuvien kokonaisuuden, joka jo itsessään mahdollistaisi hyvin laajan tutkimustyön tekemisen useista eri näkökulmista, mutta varsin kiinnostavaksi Karshin ja hänen tuotantonsa mielestäni tekee valokuvaajan taiteelliselle työskentelylleen asettamat tavoitteet, joita tulen avaamaan tutkimukseni edetessä. Myös yleisesti kahden taiteilijan, valokuvaajan ja valokuvatun säveltäjän kohtaaminen herätti uteliaisuuteni. Karshilla ja Sibeliuksella on mielestäni jotain yhteistä, vaikka he olivatkin lähtöisin hyvin erilaisista kulttuurista taustoista. Molemmat heistä ovat saavuttaneet omalla taiteenalallaan kansainvälisesti kunnioitetun aseman, ja heistä molemmista muokkautui uransa myötä eräänlaisia ”maailman kansalaisia”.

Tutkimukseni vertailuaineistoksi Yousuf Karshin valokuvamuotokuville olen valinnut Santeri Levaksen julkaisuaan *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* (1945) varten kuvaamista Sibeliusta, hänen puolisoaan Aino Sibeliusta, heidän tyttäriään ja kotiaan Ainolaa esittävästä, mustavalkoisista valokuvista kolme valokuvamuotokuvaa Jean Sibeliuksesta (ks. kuvaliite, kuvat 5a, 6a ja 7a). Teoksessa on julkaistu yhteensä 37 valokuvaa¹, mutta tutkimusaineistokseni valitsin vain kolme, jotta määrällisesti vertailuaineisto olisi Yousuf Karshin valokuvamuotokuvien kanssa yhtenäinen. Valitsemani muotokuvat ovat rintakuvia, vaikka yhden myös Levaksen kuvista voisi sen tiiviistä rajauksesta johtuen tulkita lähestulkoon kasvokuvaksi (kuva 5a).

Yousuf Karshin Sibelius-valokuvamuotokuvat on tarkoituksellisesti otettu muotokuviksi, ja niitä on julkaistu valokuvaajan itsensä, mutta myös muiden toimijoiden toimesta useissa eri yhteyksissä, esimerkiksi näyttelykokonaisuuksina sekä kirjallisissa julkaisuissa. Jotta kahden eri valokuvaajan valokuvamuotokuvat ovat vertailtavissa keskenään, pidän tärkeänä, että myös vertailuaineiston valokuvat ovat julkaistuja joko sellaisinaan valokuvamuotokuvina, tai kuten Santeri Levaksen kuvien yhteydessä, osana kirjaa, jonka hän julkaisi vuonna 1945. Tästä johtuen ennen julkaisemattomat tai esimerkiksi Sibeliuksen omaan tai hänen perheensä henkilökohtaiseen käyttöön kuvatut valokuvat eivät työni näkökulman kannalta ole mahdollista vertailuaineistoa.

Koska vuonna 1945 julkaistussa Levaksen *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* -teoksessa painokuvina julkaistut valokuvat (kuvat 5a, 6a ja 7a) ovat laadullisesti kuitenkin melko heikkotasoisia tulen tutkielmassani tarkastelemaan ja hyödyntämään myös alkuperäisiä Santeri Levaksen valokuvanegatiiveja, jotka kuuluvat osaksi Suomen valokuvataiteen museon kokoelmia². Negatiivit on saatu museolle lahjoituksena yksityishenkilöltä vuonna 2004 ja ne on digitoitu museon toimesta vuonna 2010 (Sipponen 19.3.2015). Tutkielmassani käytän kyseisiä digitaalivedoksia (ks. kuvaliite, kuvat 5b, 6b ja 7b) kuvien tarkempaa analyysia tehdessäni niiden huomattavasti

¹ Teoksen *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* (1945) 37 valokuvasta Sibelius esiintyy 12:ssa, joista kahdessa valokuvassa on Sibeliuksen lisäksi myös muita henkilöitä.

² Suomen valokuvataiteen museon Santeri Levas -kokoelma sisältää yhteensä 232 vedosta ja negatiivia, joista osa on Santeri Levaksen ja osa muiden kameraseuralaisten kuvia. Jean Sibelius -aiheisia negatiiveja kokoelmaan kuuluu yhteensä 149 kappaletta. (Sipponen 19.3.2015.)

paremman kuvanlaadun takia. Valokuvanegatiivit ovat Levaksen alkuperäisiä kuvia, joiden rajaus poikkeaa huomattavasti hänen julkaisussaan käyttämiensä valokuvavedosten rajauksesta. Pääsääntöisesti Levaksen julkaisemassa kirjassa valokuvat on rajattu tiukemmin, ja tutkimuksessani pidän tätä rajausta ensisijaisena.

Aikarajaus tutkimukseeni muodostui Yousuf Karshin valokuvamuotokuvien pohjalta. Koska kyseiset kuvat on kuvattu vuonna 1949, halusin tutkimusaineistooni vertailukuviksi muotokuvia, jotka olisi kuvattu ennen Karshin ottamia muotokuvia. Tämän rajauksen tein siitä syystä, että tällöin mahdollinen Karshin ”luoma kuva” Sibeliuksesta ei ole voinut vaikuttaa vertailuaineistonani käyttämäni valokuvaajan näkemykseen ja tekemään tulkintaan Jean Sibeliuksen henkilöahmasta. Koska tutkimukseni keskittyy ainakin osittain valokuvamuotokuvien keskinäiseen vertailuun ja rinnastamiseen, jotta olisi mahdollista tarkastella niiden avulla Sibeliuksesta luotuja taiteellisia näkemyksiä ja niiden mahdollisia eroavaisuuksia, pidän myös tärkeänä, että valokuvissa nähtävä Sibelius on molemman valokuvaajan kuvissa suhteellisen samankäinen.

Rajasin tutkimusaineistoni ulkopuolelle myös toisen maailmansodan aikana julkaistut kuvat Jean Sibeliuksesta niiden mahdollisen sotaan liittyvän propagandistisen luonteen tai tarkoituksellisuuden takia. Tutkimuksessani tulen keskittymään valokuviin, jotka Jean Sibeliuksesta on otettu tietoisesti valokuvamuotokuviksi eikä esimerkiksi sota-aikana yleisen taistelutahdon tai -moraalin kohottamiseksi, jolloin Sibeliukselle olisi kuvauskohteena jo lähtökohtaisesti asetettu tietty vertauskuvallinen asema tai rooli. Tämän pyrin välttämään tekemäni aikarajauksen avulla, joten tästä syystä vertailuaineiston aikarajaksi asetui 1940-luvun loppupuoli.

Valitettavasti vertailuaineistoksi valitsemieni Santeri Levaksen valokuvien tarkka kuvausvuosi ei ole selvillä. Suomen valokuvataiteen museosta saamani tiedon mukaan valokuvat on otettu 1940-luvulla (SVM/Santeri Levas -kokoelma, valokuvien kuvailutiedot). Tutkimuksessani joudun kuitenkin hyväksymään epätietoisuuden Levaksen kuvien ajoituksesta, sillä julkaistuja valokuvamuotokuvia, jotka sopisivat omaan tutkimusnäkökulmaani, ei Jean Sibeliuksesta 1940-luvun loppupuolelta ko-

vinkaan paljon tutkimustani varten tekemäni kartoituksen mukaan ole löydettävissä. Tästä syystä päädyin hyväksymään Levaksen vuonna 1945 julkaistut kuvat osaksi tutkimusaineistoani samalla tiedostaen, että kuvat on mitä todennäköisimmin kuvattu toisen maailmansodan aikana. Pidän kuitenkin tärkeänä, että valokuvat on julkaistu vasta sodan päätyttyä.

Yousuf Karshin Jean Sibelius -valokuvamuotokuvien pienestä lukumäärästä johtuen, mutta niiden kuitenkin muodostaessa ensisijaisen tutkimusaineistoni, en myöskään ota muita kuin edellä esittelemäni Santeri Levaksen Sibelius-muotokuvat vertailuaineistona lähemmän tarkasteluni alle. Koska tarkoitukseni on myös tarkastella valokuvamuotokuvia taiteilijoiden intentioiden näkökulmasta, saatan esimerkinomaisesti nostaa esiin muutamia muita mahdollisia muotokuvia, joiden koen olevan tutkimukseni tai näkökulmani perustelemiseksi tarpeellisia. Pro gradu -tutkielman rajatusta kysymyksenasettelusta johtuen en valitettavasti pysty tekemään laajempaa vertailua Karshin ja Levaksen Sibelius-kuvien sekä heidän muiden valokuvamuotokuvien välillä. Samasta syystä en myöskään pysty lisäämään vertailuaineistooni muiden valokuvaajien tai laajemman aikaperiodin sisällä valmistuneita Sibelius-muotokuvia, joka toki mahdollistaisi entistä laaja-alaisemman sekä kattavamman Sibelius-kuvan tarkastelun.

1.3. Tutkimuskysymykset ja -menetelmät sekä keskeisimmät lähteet

Tässä pro gradu -tutkielmassani mielenkiintoni keskittyy Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen 1940-luvulla valokuvaamiin Jean Sibeliuksen valokuvamuotokuvaan: valokuvaan sellaisinaan valokuvaajien omia taiteellisia näkemyksiä esittävinä itsenäisinä teoksina, mutta myös niiden Sibeliukselta luoman ja välittämän (julkisuus)kuvan tarkastelun näkökulmasta. Tutkimuksessani keskeisenä tutkimusnäkökulmanani on tarkastella millaista (julkisuus)kuvaa tutkimuskohteeksi valitsemani valokuvamuotokuvat edustavat Jean Sibeliukselta. Mielenkiintoni keskittyy myös huomioimaan, onko kahden keskenään erilaisen valokuvaajan valokuvamuotokuvista tulkittu Sibelius-kuva erilainen, ja jos on, niin miten mahdollinen erilaisuus muotokuvista ilmenee.

Tutkielmani ensimmäisessä varsinaisessa käsittelyluvussa (luku 2) tulen esittelemään tutkimuskohteenani olevat taiteilijat, valokuvaajat Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen, mutta luoden lyhyen katsauksen myös säveltäjä Jean Sibeliuksen elämän- ja uran vaiheisiin. Tutkimukseni kannalta koen tärkeänä, niin taiteilijoiden henkilöhistoriallisen ja valokuvaukseen liittyvän taustan, kuin heidän taiteellisten intentioidensa esittelyn, sillä lähtöolettamukseni on, että valokuvaaja ei voi lähestyä kuvattavaa täysin objektiivisesti, irrallaan omasta menneisyydestään, kulttuurisesta taustastaan ja kokemuksistaan.

Vaikka tarkastelemani Sibeliuksen valokuvamuotokuvat saattavat monille kuvina olla ennestään tuttuja, ovat valokuvaajat niiden takana, erityisesti Santeri Levas jääneet melko tuntemattomiksi. Yousuf Karshia valokuvaajana tutkittaessa keskeisimpinä lähteinä voidaan pitää Karshin omia, retrospektiivisesti hänen uraansa ja valokuvamuotokuviaan esitteleviä julkaisuja kuten *Portraits of Greatness* (1959), *Karsh Portraits* (1976) ja *Karsh. A Fifty-Year Retrospective* (1983). Karshin uransa aikana sanallistamia näkemyksiä valokuvamuotokuvan genrestä sekä omista työskentelytaidoistaan ja -metodeistaan analysoin tutkielmani kolmannessa luvussa.

Santeri Levaksesta ei julkaistua tutkimustietoa selkeänä kokonaisuutena ole oikeastaan saatavilla, vaan tiedot hänestä ovat hyvin hajanaisia. Tästä syystä tutkimuksessani keskeisenä lähteenä Levasta valokuvaajana tutkiessani pidän Suomen valokuva-taiteen museon internetsivuillaan julkaisemia kuvaajatietoja, jotka nekin ovat valitettavan suppeat. Levaksen valokuvaukselle asettamaa, taiteellista näkemystä korostavaa kuvaustapaa pyrin selvittämään hänen 1940-luvulla *Kamera* ja *Foto* -valokuvauslehdissä julkaisemiensa artikkelien kautta, joissa hän artikuloi omaa näkemystään ”luovasta valokuvasta”. Lisätukea Levaksen näkemyksille tulen hakemaan kyseiselle ajalle ominaisista valokuvauksen teknisiä kuvausratkaisuja ja taiteellisia arvoja esittelevistä valokuvausoppikirjoista (esim. E. Piirisen *Valokuvaaja. Oppikirja valokuvauksen harjoittajalle* vuodelta 1917, Sakari Pälsin teos *Näppäilkää hyviä kuvia* vuodelta 1930, Vilho Setälän vuonna 1940 julkaistu teos *Valokuvaus tieteenä ja taiteena*), jollaisia myös Levas oletettavasti on käyttänyt. Leena Sarasteen

suomalaisten kameraseurojen toimintaa tarkasteleva teos *Valo, muoto vai elämä* (2004) taas valottaa hieman sitä valokuvauksen kenttää, jolla Levas rakasta harrastustaan harjoitti. Levaksen näkemyksiä valokuvaamisesta tulen nostamaan esiin hänen taiteellisia pyrkimyksiä esittelevässä kolmannessa luvussa.

Koska tutkimuksessani keskeisellä sijalla on juuri Sibeliuksesta tehtyjen valokuvamuotokuvien tutkiminen, tulen tutkielmani toisessa luvussa pohtimaan mitä yhteisesti tunnistetulla Sibelius-kuvalla tarkoitetaan, millaisena se on ilmentynyt 1900-luvun alkupuolella Sibeliuksesta otetuissa valokuvissa ja miten Sibelius on mahdollisesti itse suhtautunut valokuvattavana olemiseen ja hänestä levitettyyn kuva-aineistoon. Tutkimieni valokuvamuotokuvien valmistuminen sijoittuu toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, jolloin muutokset yhteiskunnassa vaikuttivat myös kuvakulttuurin tulkintaan ja sen välittämien merkitysarvojen muutokseen. Sibeliuksen tuohon aikaan vakiintunut asema kansallissäveltäjänä merkitsi hänen julkisen taiteilijakuvan rinnastuvan ja symboloivan ainakin osin myös koko kansakunnan julkisuuskuvaa. On esitetty, että positiivista muutoshenkeä kaipaavassa sodanjälkeisessä Suomessa myös kansallissäveltäjän aiemmin ilmeisen vakavaksi ja ankaraksi tulkittuun julkisuuskuvaan alettiin toivoa muutosta.

Sibelius-kuvan määrittelyssä tulen tutkimuksessani hyödyntämään Riitta Ojanperän melko tuoretta artikkelia ”Nuoresta nerosta Sibelius-monumentiksi”, jossa Ojanperä on tarkastellut Sibeliuksesta eri aikoina ja eri tekniikoin tehtyjä muotokuvia, niissä tapahtuneita muutoksia sekä niiden vaikutusta suomalaisella kuvakulttuurin kentällä. Artikkelin on osa Ateneumin taidemuseon vuonna 2014 julkaisemaa *Sibeliuksen maailma* -teosta, jota tulen myös muilta osin hyödyntämään Jean Sibeliuksen taiteilijakuvalla asetettuja määritelmiä tarkastellessani.

Yhtenä tavoitteena tutkimuksessani on myös pyrkiä selvittämään toistavatko Karshin ja Levaksen Jean Sibeliuksen -valokuvamuotokuvat 1900-luvun alkupuolen totuttua Sibelius-kuvaa, vai vastasivatko valokuvaajat, tietoisesti tai tiedostamattaan, aikakauden toiveeseen taiteilijakuvan muutoksesta. Tästä syystä pidän tärkeänä huomi-

oida millainen Sibeliuksen aikalaisten näkemys säveltäjästä ja hänen taiteilijakuvas-
taan on ollut.

Yksi tärkeimmistä Sibeliuksen aikalaisäänistä on säveltäjän sihteerinä työskennellyt, ja tutkimukseni vertailuaineiston valokuvannut Santeri Levas, joka kirjoittamissaan Sibeliuksen elämäkerrallisissa teoksissa kuvaa Sibeliuksen suhtautumista omaan taiteilijakuvaansa ja sen ylläpitämiseen, mutta myös esittää oman näkemyksensä Sibelius-kuvasta. Keskeisimpinä Levaksen teoksista pidän hänen vuoden 1945 teosta *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* ja vuonna 1960 julkaistua, kaksiosaisen elämäker-
ran jälkimmäistä osaa *Järvenpään mestari*. Tämän lisäksi tukea mahdollisen Sibeli-
us-kuvan muutoksen tarkasteluun haen muun muassa Tomi Mäkelän teoksesta *Sibe-
lius, me ja muut* (2007) ja Carl Henningin, teoksessa *Minä & Sibelius. 20 näkökul-
maa säveltäjämestariin* (2014) julkaistuista Sibeliusta valokuvissa tarkastelevista
artikkeleista. Sibeliuksen henkilöhistoriallisen esittelyn pohjaan hänen laajaan elä-
mäkerralliseen kirjallisuuteen.

Tutkimusnäkökulmani kannalta koen myös tärkeäksi selventää valokuvaajien suh-
detta Jean Sibeliukseen, sillä ylipäätään kuvauskonteksti, mahdolliset ennakko-
oletukset, kuvaustilanne sekä valokuvaajan ja valokuvattavan välinen vuorovaikutus
olettamukseni mukaan vaikuttavat valokuvausprosessiin ja sen myötä syntyneisiin
valokuvamuotokuihin. Tämä on mielestäni tärkeää, koska tarkastelemani valokuva-
ajat olivat lähtökohdiltaan hyvin erilaisia ja heillä oli myös täysin erilainen suhde Si-
beliukseen. Karsh tapasi Sibeliuksen kahden kuvauspäivän ajan heinäkuussa 1949,
kun taas Levas työskenteli Sibeliuksen yksityissihteerinä lähes 20 vuotta. Näitä tulen
tarkastelemaan tutkielmani luvuissa viisi ja kuusi. Karshin ja Sibeliuksen tapaami-
sesta on hyvin vähän säilynyttä tietoa. Yhtenä keskeisenä lähteenä voidaan pitää,
Karshin omissa julkaisuissaan esittämien lyhyiden kuvailuiden lisäksi, Vesa Sirénin
kirjoittamaa elämäkertateosta *Aina poltti sikaria* (2000). Siinä kirjoittaja lähestyy
säveltäjää Sibeliuksen aikalaisten näkökulmasta. Levaksen suhdetta Sibeliukseen
tarkasteltaessa lähteinä toimivat ensisijaisesti Levaksen kirjoittamat Sibeliuksen
elämäkertateokset.

Koska Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen Jean Sibelius -valokuvamuotokuvia ei aiemmin ole juurikaan tutkittu, pidän erityisen tärkeänä muotokuvien niin rakenteellisen kuin sisällöllisenkin analyysin tekemistä. Valokuvamuotokuvia tarkastellessani pyrin mahdollisimman yksityiskohtaiseen kuva-alan analysointiin, jonka vuoksi lähestyn valokuvia kuva-alan rakentamisen, esim. sommittelun ja valon käytön näkökulmasta, mutta myös tarkastelemalla ja tulkitsemalla miten kuvattu henkilö muotokuvissa on esitetty. Varsinaisen valokuvamuotokuvien analysoinnin tulen tekemään tutkielmani luvuissa viisi ja kuusi tarkastelemalla kummankin valokuvaajan kaikkia kolmea valokuvaa erillisinä, itsenäisinä muotokuvina.

Koska tekemäni tutkimus sijoittuu osaksi laajaa, sekä valokuvan että muotokuvauksen teorian ja tutkimuksen kenttää, pidän tärkeänä tarkastella näille historiansa aikana asetettuja esityskonventioita ja diskursseja, joihin omalta osaltaan myös pohjautuvat ja linkittyvät tutkimukseni taiteilijoiden intentiot. Näihin tulen tekemään lyhyen katsauksen tutkielmani luvuissa kolme ja neljä. Tarkoitukseni ei siis ole tehdä seikkaperäistä selvitystä muotokuvauksen historiallisesta kehityksestä, vaan pikemminkin tarkastella oman tutkimusnäkökulmani kannalta henkilökuvauksen tapoihin ja normeihin liittyviä yleisiä esityskonventioita. Erityisesti tulen tarkastelemaan poseeraamisen ja roolien malleja, mutta myös tiivistetysti pohtimaan taiteilijaa muotokuvauksen kohteena. Koska pro gradu -tutkielmani lähtökohtana on tarkastella ja analysoida valokuvamuotokuvia, tulen ennen varsinaisten valokuvamuotokuvien lähempää luentaa lyhyesti myös tarkastelemaan valokuvaa representaationa ja taiteilijoiden omien intentioiden ilmenemisen alueena. Luvussa kolme tekemäni tarkastelu toimii pohjana muotokuvan tarkemmalle tutkimukselle ja määrittelylle, johon syvennyt tutkielmani neljännessä luvussa.

Representatiivisuuden, (valokuva)muotokuvissa esittämisen ja esiintymisen, sekä osin poseerauksen ja yleisesti muotokuvan kysymyksiä pohtiessani tulen tutkimuksessani hyödyntämään muun muassa Ernst von Alphenin (2005), Richard Brilliantin (1991) ja Shearer Westin (2004) tulkintoja muotokuvan representaatioista ja subjektiviteetista. Naamion, roolin ja poseerauksen merkityksiä muotokuvissa tulen lähestymään mm. E. H. Gombrichin artikkelissaan ”The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art” (1982) esittämien näkökulmien

pohjalta. Näiden ohella myös esimerkiksi Graham Clarken (1997), Minna Ijäksen (2009) ja Cynthia Freelandin (2010) tulkinnat valo- ja muotokuvauksesta tarjoavat taustatukea omalle tutkimukselleni ja tulkinnoilleni.

1.4. Aikaisemmat tutkimukset

Koska muotokuvaan, muotokuvaukseen ja valokuvaan keskittyvä yleinen tutkimus on äärimmäisen aktiivista sekä kohdettaan useasta eri näkökulmasta lähestyvää, en tämän luvun puitteissa lähde esittelemään yleisiä muotokuvauksen uusimpia tutkimustuloksia tai siitä tehtyjä julkaisuja. Seuraavassa keskityn valitsemani tutkimusaiheen ja -aineiston näkökulmasta keskeisten julkaisuiden lyhyeen esittelyyn siltä osin kuin niitä on olemassa, sekä luon lyhyen katsauksen tutkimukseni keskiöön sijoittuvista taiteilijoista, valokuvaaja Yousuf Karshista ja Santeri Levaksesta, sekä säveltäjä Jean Sibeliukselta tehtyyn tutkimukseen.

Tutkimukseni valokuvamuotokuva-aineiston valokuvanneet Yousuf Karsh ja Santeri Levas ovat taidehistoriallisen ja kuvataiteentutkimuksen kentällä hyvin eritasoisesti edustettuina. Yousuf Karshista kansainvälisesti tunnettuna muotokuvaajajana on itsestään selvästi kirjoitettu huomattavasti enemmän kuin suomalaisesta harrastajavalokuvaaja Santeri Levaksesta. Kuitenkaan kummankaan heidän Jean Sibeliukselta 1940-luvulla ottamia valokuvamuotokuvia ei sellaisenaan aiemmin ole nostettu tutkimuskohteeksi. Kyseisiin muotokuvaan liittyviä lyhyitä kuvailuja tai pohdintoja on esitetty lähinnä Karshin valokuvatuotantoa tai valokuvauksen historiaa yleisesti tarkastelevissa tutkimuksissa, sekä nostettu esimerkkeinä ja/tai kuvituskuvina esiin muutamissa Jean Sibeliukselta käsittelevissä tutkimuksissa.

Yousuf Karshin muotokuvia yleisesti sisältäviä julkaisuja on useita, joista osa on taiteilijan itsensä julkaisemia. Suurin osa julkaisuista on näyttelykatalogeja tai retrospektiivisesti taiteilijan tuotantoa kuvina esitteleviä teoksia, joissa osassa on yleinen alustus käsillä olevan julkaisun sisältöön tai itse näyttelyyn. Ne eivät siis sinällään ole kattavia tutkimuksia Karshin tuotannosta, mutta tarjoavat kuitenkin jonkin verran tietoa hänen valokuvamuotokuvistaan. Yousuf Karshin omia ajatuksia työskentelys-

tään ja suhteestaan muotokuvaukseen tarjoavat taiteilijan lyhyet avaukset teoksissa *Portraits of Greatness* (1959), *Karsh Portraits* (1976) ja *Karsh. A Fifty-Year Retrospective* (1983). Julkaisujen teksteissä taiteilija kertoo omin sanoin uransa etenemisestä ja tavoitteestaan muotokuvissaan tavoittaa sekä paljastaa kuvaamiensa henkilöiden ”mieli ja sielu” ulkokuoren takaa.

Tämän lisäksi edellä mainittuihin julkaisuihin Karsh on lisännyt niissä esiteltyjen muotokuvien yhteyteen lyhyet kuvaukset itse kuvaustilanteista. Tutkimukseni kannalta erittäin mielenkiintoista ovat Karshin Jean Sibeliuksen tapaamisesta sekä säveltäjän niin sisäisestä kuin ulkoisestakin olemuksesta tekemät huomiot. Myös muutamista kotimaisista ja ulkomaalaisista aikakauslehdistä on löydettävissä Yousuf Karshin muotokuvausta ja -kuvia käsitteleviä artikkeleita, joissa osassa ainakin maininnan tasolla on hieman tulkintaa hänen Sibeliuksesta kuvaamista muotokuvista.

Poikkeuksena edellisiin ja oman tutkimukseni näkökulmasta mielenkiintoisena julkaisuna voidaan pitää vuonna 1989 Kanadan National Galleryn julkaisemaa näyttelykatalogia *Karsh: The Art of the Portrait*. Sen sivuilla esitettyjen noin sadan Karshin kuvaamien muotokuvien lisäksi julkaisu sisältää neljä valokuvamuotokuvia tai -kuvausta pohtivaa artikkelia. Kanadan National Galleryssä esillä olleen retrospektiivisen näyttelyn kuraattorina toimineen James Borcomanin ja valokuvaaja Philip J. Pocockin artikkelit käsittelevät yleisesti Karshin taiteellista urakehitystä muotokuvaajana, kun taas taidehistorioitsija Estelle Jussimin artikkeli käsittelee ”psykologista muotokuvaa” Karshin ja hänen aikalaistensa tuotannossa.

Uudempaa Yousuf Karshin muotokuvavalokuvaukseen keskittyvää tutkimusta edustaa David Travisin toimittama julkaisu *Karsh: Beyond the Camera* vuodelta 2012. Teoksen lyhyessä johdannossa Travis käy läpi Karshin elämän- ja uran vaiheita sekä kommentoi Karshin tapaa työskennellä. Travis peilaa Karshin urallaan tekemiä ratkaisuja hänen henkilökohtaisessa elämässä ja ihmissuhteissa tapahtuneisiin muutoksiin. Yhden sivun mittainen kuvailu myös yhdestä Jean Sibeliuksen muotokuvasta teoksessa on, mutta syvempää analyysia Karshin Sibelius-kuvista kirjassa ei ole esitetty.

Vuonna 2015 Mehmed Ali julkaisi teoksen, joka lähtökohdiltaan lähestyy valokuvaaja Yousuf Karshia vähemmän tutkitusta näkökulmasta, tarkastellen tämän suhdetta oppi-isäänsä John H. Garoon. Teos *Yousuf Karsh & John Garo. The Search for Master's Legacy* käsittelee Karshin ja Garon hyvin läheiseksi ja pitkäaikaiseksi ystävyydeksi muodostunutta opettaja – oppilas -suhdetta, sekä sen merkitystä ja vaikutusta Karshin myöhempään uraan. Teos myös tarjoaa harvinaisen katsauksen valokuvaaja John. H. Garoon ja hänen tuotantoonsa, joka on jäänyt erityisesti Euroopassa melko tuntemattomaksi ja heikosti tutkituksi.

Santeri Levas on harrastajavalokuvaajana jäänyt vaille laajamittaista tai edes rajoitettua tutkimusta, joka tekee omasta tutkimuksestani äärimmäisen mielenkiintoisen ja samalla haastavan. Tätä pro gradu -tutkielmaani varten suomalaista valokuvausta koskevaa tutkimuskirjallisuutta kartoittaessani en ole onnistunut löytämään juurikaan tutkimustietoa Levaksesta valokuvaajana tai hänen valokuvatuotannostaan. Tiedot hänestä ovat lähinnä yksittäisiä fragmentaarisia mainintoja yleisesti suomalaista valokuvaa ja valokuvaajia käsittelevissä laajemmissa yleisesityksissä tai alan lehtiartikkeleissa. Levas osallistui aktiivisesti suomalaisten kameraseurojen toimintaan, joten Levasta koskevat vähäiset tekstit ovat yleensä mainintoja kameraseurojen toimintaan liittyen tai seuran jäsenten kirjoittamia artikkeleita valokuvataiteen kehityksestä valokuvausalan lehdissä, joissa ei kuitenkaan analysoida hänen omia valokuviaan.

Levaksen Jean Sibeliuksesta ja hänen perheestään ottamat valokuvamuotokuvat ovat laajin ja oikeastaan ainut kuvien kokonaisuus, jonka olen onnistunut tutkimustani varten löytämään. Kyseisiä valokuvia ei tietääkseni Levaksen toimesta ole julkaistu muualla kuin hänen kirjoittamiensa Sibeliuksen elämäkertojen sivuilla³. Koska kyse ei kuitenkaan ole Santeri Levaksen omaa valokuvauksellista tuotantoaan esittelevistä julkaisusta, ei hän kyseisen julkaisun sivuilla tai tutkijatkaan muussa yhteydessä ole

³ Alkuperäiset, Santeri Levaksen Jean Sibeliuksesta ottamien valokuvien negatiivit kuuluvat Suomen valokuvataiteen museon Santeri Levas -kokoelmaan, jonka museo sai lahjoituksena Levaksen lesken perijältä vuonna 2004. Valokuvien lisäksi kokoelmaan kuuluu myös valokuvauskilpailuiden palkintopokaaleja, painokuvia sekä arkistomateriaalia, esim. kunniakirjoja sekä käsikirjoitusmateriaalia. (Sipponen 19.3.2015; SVM/Santeri Levas -kokoelma.)

kohdentaneet katsettaan muotokuvaan niiden analysoimiseksi. Pohjaan tutkimukseni näin ollen vielä hyvin tutkimattomalle maaperälle. Aivan viime vuosina Suomen valokuvataiteen museo on julkaissut Levaksen alkuperäisistä kuvista digitoituja vedoksia internetissä Flickr-kuvapalvelussa (ks. Flickr-kuvapalvelu / Levas: Jean Sibelius & Ainola -internetsivu <https://www.flickr.com/photos/valokuvataiteenmuseo/albums/72157638075319113>), mutta oman tutkimukseni puitteissa en ole saanut tietooni, että kuvista olisi julkaistu tutkimusta. Jean Sibeliuksen 150-vuotisjuhlavuoteen liittyen osa kyseisistä Levaksen valokuvista oli myös esillä näyttelykokonaisuuksissa Aholassa ja Järvenpään taidemuseossa kesällä 2015⁴.

Jean Sibeliusta niin henkilöhistoriallisesta kuin musiikillisestakin näkökulmasta luotaava tutkimus on äärimmäisen laaja, ja yhä edelleen, melkein 60 vuotta taiteilijan kuoleman jälkeen Sibelius jaksaa herättää mielenkiintoa. Erityisesti vuosi 2015 Sibeliuksen 150-vuotisjuhlavuotena nosti hänet ajankohtaiseksi ja innosti tutkijoita lähestymään säveltäjää myös uusista tutkimussuunnista. Aiemmissa, ja yhä edelleen useimmissa tutkimuksissa Sibeliusta on tarkasteltu taiteilijana ja säveltäjänä, pohtien hänen asemaansa sekä merkitystään niin suomalaisessa kuin kansainväliselläkin kulttuuri- ja musiikkikentällä. Tutkimusnäkökulmat ovat kohdentuneet käsittelemään esimerkiksi Sibeliuksen luontosuhdetta ja sen merkitystä hänen musiikilleen, mutta ovat erityisesti viime aikoina myös pyrkineet tutustuttamaan lukijansa Sibeliuksen henkilökohtaiseen elämään.

Jean Sibeliukselta on julkaistu hyvin kattavia elämäkerrallisia tutkimuksia (esim. Erik Tawaststjernan viisiosainen kirjasarja *Jean Sibelius I-V* vuosina 1965–1988 ja Vesa Sirénin *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*, vuodelta 2000), joissa tarkastelunäkökulmat ovat painottuneet hyvin selkeästi hänen merkittävään uraansa suomalaisena ja kansainvälisesti menestyksekkäänä säveltäjänä sekä itse sävellysten tulkintaan. Oman panoksensa elämäkerralliseen Sibelius-tutkimukseen

⁴ *Sibelius – Santeri Levaksen valokuvanäyttely* oli esillä Aholassa, Juhani Ahon ja Venny Soldan-Brofeldin kotitalossa Järvenpäässä 2.5.–30.9.2015 (Sibeliuksen syntymäkaupunki -säätiön internetsivu <http://sibelius150.org/fi>).

Aino Sibelius -näyttely oli esillä Järvenpään taidemuseossa 1.3.–4.10.2015 (Järvenpään kaupungin -internetsivu https://www.jarvenpaa.fi/jarvenpaa/--N%C3%A4yttelyarkisto--/sivu.tmpl?sivu_id=5685).

tarjoaa myös Tomi Mäkelä vuonna 2007 julkaistulla teoksellaan *Sibelius, me ja muut*.

Muutamissa Sibeliuksen elämäkertoissa tai muuten hänen taiteellista uraansa tarkastelevissa tutkimuksissa on hyvin lyhyesti huomioitu vuoden 1949 tapaaminen valokuvaaja Yousuf Karshin kanssa, mutta tuolloin syntyneisiin muotokuvaan, saati niiden analyysiin, ei julkaisuissa ole keskitytty. Toki lyhyetkin kuvaukset kuvaustilanteesta varmasti auttavat minua ymmärtämään valokuvamuotokuvien syntykontekstia ja näin helpottavat muotokuvien analysointia ja tulkintaa.

Selkeästi kuvaelämäkertoina julkaistut teokset Jean Sibeliuksesta, esimerkiksi Sibeliuksen tyttären Margareta Jalaksen toimittama kuvakertomus *Jean Sibelius* vuodelta 1952, Ilkka Oramon vuonna 1965 julkaisema teos *Jean Sibelius. Kuvaelämäkerta* ja Hannu-Ilari Lampilan *Sibelius* (1984) hyödyntävät lähinnä suomalaisten valokuvajien ja kuvataiteilijoiden teoksia Sibeliuksesta, eikä näin ollen päätutkimusaineistokseni valitsemissa kuvissa esiinny niissä. Valitsemani kolme Karshin Sibeliusmuotokuvaa ovat siis jääneet vaille tarkempaa analyysia, vaikka ainakin osaa niistä on käytetty esimerkiksi Sibeliuksesta ja hänen elämästään kertovien kirjojen kuvituksina. Kotimaisuudesta huolimatta ei myöskään Santeri Levaksen tutkimukseni vertailuaineistoksi valitsemissa valokuvia kyseisten teosten sivuilta löydy eikä näin ollen ole analysoitu.

Jean Sibeliuksen kuvallisten esittäytymisten joukosta ei sovi unohtaa filmaustoimisto Aho & Soldanin Björn Soldanin ja Heikki Ahon vuonna 1927 ja 1945 filmaavaa elokuvaa *Sibelius kodissaan*. Elokuva kuuluu Jussi Brofeldtin *Aho & Soldanin Jean Sibelius kodissaan* -hankkeeseen, jonka puitteissa elokuvan alkuperäisestä negatiivineistosta ja siitä pois leikatuista yhteensä 50 kuvasta koottiin myös kirja *Jean Sibelius kodissaan* vuonna 2010. Oman tutkimusnäkökulmani kannalta kirja mahdollistaa mielenkiintoisen kurkistuksen Sibeliuksen kodin piiriin ja saattaa samalla tarjota tukea tekemiini tulkintoihin Sibeliuksen henkilöahmosta osin hyvin samanaikaisia ja samassa miljöössä kuvattuja Santeri Levaksen valokuvamuotokuvia tarkastellesani.

Perinteisempää elämäkerrallista tutkimusta Sibeliuksesta edustaa myös Santeri Levaksen kaksiosainen teossarja. Vuonna 1957 julkaisu ensimmäinen osa *Nuori Sibelius* käsittelee Sibeliuksen elämänvaiheita hänen syntymästä 1900-luvun taitteeseen asti, ja vuonna 1960 julkaistu toinen osa *Järvenpään mestari* jatkaa tästä, käsittäen ajanjakson 1904–1957 alkaen Sibeliuksen muutosta Ainolaan ja päättyen säveltäjän kuolemaan. Ja toki täytyy muistaa Levaksen, edellä mainitsemaani kaksiosaista elämäkertaa ennen julkaisema, ja tässä pro gradu -tutkielmassanikin keskeisenä lähteenä käyttämäni teos *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* (1945), jonka sivuilla julkaistuista valokuvista kolme valitsin tutkimukseni vertailuaineistoksi. Kyseisestä teoksesta Levas julkaisi vielä kymmenen vuotta myöhemmin, vuonna 1955 uudistetun laitoksen, johon hän lisäsi ja vaihtoi muutamia valokuviaan Sibeliuksesta ja Ainolasta. Uudistettuun painokseen hän myös lisäsi ruotsin-, englannin- ja saksankieliset lyhennykset tekstistä.

Yksi tuoreimmista hieman uudenlaista lähestymistapaa käyttävä, ja myös oman tutkimukseni näkökulmasta mielenkiintoisia pohdintoja Sibeliuksen henkilö- ja julkisuuskuvausta sekä asemasta laajemmin taiteiden kentällä esittelevä teos on Ateneumin taidemuseon vuonna 2014 julkaisema *Sibelius ja taiteen maailma*. Teos liittyy Ateneumissa 17.10.2014–22.3.2015 järjestettyyn Sibeliuksen 150-vuotisjuhlavuoden samannimiseen näyttelyyn. Niin näyttelyssä kuin julkaisussa on tarkasteltu Sibeliusta kuvantutkimuksen kautta esimerkiksi keskittymällä kuvataiteilijoiden tekemiin muotokuvaan Sibeliuksesta ja pohtimalla, millä tavoin Sibeliuksesta luotu kuva on vaikuttanut hänestä ja Sibeliuksen kulttuurisesta merkityksestä syntyneisiin mielikuviin. Julkaisussa on keskitytty pääosin suomalaisten taiteilijoiden Sibelius-kuviin.

Eräs uusimmista, lähinnä Jean Sibeliuksen musiikkia lähestyvä teos on Sibeliuksen 150-vuotisjuhlavuoteen liittyvä julkaisu *Minä & Sibelius. 20 näkökulmaa säveltäjämestariin* (2014). Siinä 19 kotimaista sekä ulkomaalaista musiikin ammattilaista ja harrastajaa kertovat suhteestaan Sibeliukseen omissa artikkeleissaan. Oman tutkimusnäkökulmani kannalta mielenkiintoinen kaksiosainen artikkeli julkaisussa on 20. näkökulman tarjoama katsaus valokuvissa esittäytyvään Jean Sibeliuksen. Tässä-

kään teoksessa ei kuitenkaan käsitellä tutkimusaineistoksi valitsemiani valokuva-
muotokuvia.

2. TUTKIMUKSEN HENKILÖT – KUVAUKSEN KOHDE JA VALOKU- VAAJAT

2.1. Säveltäjä Jean Sibelius ja Sibelius-kuva

Henkilöhistoriallisesta näkökulmasta Jean Sibelius tuskin kaipaa kovin suurta esitte-
lyä, enkä tämän pro gradu -tutkielmani tutkimusnäkökulman kannalta koe olevan
tarpeellistakaan tehdä seikkaperäistä selvitystä hänen yksityiskohtaisesta elämänkaa-
resta. Tarkoitukseni on seuraavassa vain lyhyesti esitellä Sibeliuksen taiteellisen
uran käännekohdat, jotka mielestäni ovat vaikuttaneet hänestä luotuun mielikuvaan.
Pikemminkin tämän luvun puitteissa olen kiinnostunut tarkastelemaan millä tavoin
Sibeliuksen julkista kuvaa on luotu, millaisia mahdollisia muutoksia siinä on tapah-
tunut tai millaisia rajoituksia sille on asetettu.

Joulukuun 8. päivänä 1865 Hämeenlinnassa syntyneestä Johan Christian Julius Sibe-
liuksesta, vuodesta 1886 lähtien Jean Sibelius, on muodostunut Suomen ehkä tunne-
tuin klassisen musiikin säveltäjä, jonka useita satoja yksittäisiä teoksia sisältävä sä-
vellystuotanto laajenee viidelle eri vuosikymmenelle, 1880-luvulta 1920-luvulle.
Hänen tunnetuimpina teoksinaan voidaan varmasti pitää seitsemän sinfonian ohella
Finlandiaa, *Valse Tristeä* sekä *Karelia-sarjaa*.

Varsinaiseksi Sibeliuksen taiteellisen uran läpimurtoteokseksi on muodostunut Kale-
valasta inspiraationsa saanut viisiosainen teossarja *Kullervo*, joka valmistui vuonna
1892 ja jonka kantaesityksen Sibelius itse johti (Oramo 1965, 43). Teoksen julkai-
semista on myös pidetty syynä siihen, että Sibeliukselta muodostui suomalainen
kansallissäveltäjä ja -sankari. Esimerkiksi Eero Tarastin mukaan Kullervon ilmesty-
tyä ”kaikki ymmärsivät, että jotakin hyvin tärkeää ja olennaista oli tapahtunut koko

suomalaiselle identiteetille” (Tarasti 2014, 147). Sibeliuksen nousu taiteilijana laajasti julkisesti esiin tuossa vaiheessa Suomessa, antoi myös lähtölaukauksen Sibeliuksen kansainväliselle uralle. Tarastin mukaan myös Yhdysvalloissa samaistuttiin Sibeliuksen musiikilliseen ilmaisutapaan, joka ”vastasi ihmisten tuntemistapaa”. (Tarasti 2014, 147.)

Aktiivisen säveltäjäuransa aikana Sibelius työskenteli niin Suomessa kuin Keski-Euroopassa ja Sibeliuksen tunnettavuus kasvoikin hyvin laajaksi heti 1900-luvun alkupuolella Pohjoismaiden lisäksi erityisesti Saksassa ja Britanniassa, vaikka varsinaista läpimurtoa Sibelius ei Saksassa kuitenkaan tuohon aikaan onnistunut tekemään. Euroopan ulkopuolella Sibelius tuli 1900-luvun myötä suosituksi Yhdysvalloissa ja Japanissa. (Jean Sibelius -internetsivu <http://www.sibelius.fi/suomi/index.html>.) Kansainvälisen suosionsa huipulla Sibeliuksen voidaan nähdä olleen 1930-luvun puolivälissä, jolloin hänet valittiin suosituimmaksi elossa olevaksi säveltäjäksi Pohjoismaissa, Britanniassa ja Yhdysvalloissa. Sibeliuksen on sanottu voittaneen suosiossaan jopa Beethovenin. (Barnett 2010, 36.)

Sibeliuksen viimeisenä suurimuotoisena työnä voidaan Ilkka Oramon mukaan pitää vuoden 1926 lopulla syntynyttä, hänen ”sinfonisen tuotantonsa huipentumaa” *Tapio-*laa**. Tämän jälkeen Sibelius sävelsi vain muutamia pienempiä sävellystöitä. 1920-luvun puolivälistä eteenpäin alkoi Sibeliuksen hiljaisuus sävellystyön alalla ja tähän useasti katsotaan hänen luovan periodinsa päättyneen. (Oramo 1965, 90.) Sävellystyön vähittäinen hiipuminen 1920-luvulla lopulta päättyi ”Ainolan hiljaisuuteen”, joka Vesa Sirénin mukaan alkoi vuodesta 1929 (Sirén 2000, 479). Toki vielä tämänkin jälkeen Sibeliuksen on oletettu valmistelleen kahdeksatta sinfoniaansa, teosta, jonka mahdollinen valmistuminen jaksoi kiinnostaa niin musiikkimaailman henkilöitä kuin suurta yleisöä hyvin pitkään. Sirénin mukaan vielä vuonna 1933 Sibelius olisi jatkanut taiteiluaan sinfonian viimeistelyssä, ”mutta tähän vuoteen loppuivat julkisuuteen annetut rohkaisevat lausunnot sinfonian pikaisesta valmistumisesta” (Sirén 2000, 473). Viimeisen julkisen esiintymisensä Ainolan ulkopuolella Sibelius teki 70-vuotissyntymäpäivillään 1935, joita juhlittiin Helsingissä suurin menoin (Hartikainen 2010, 18).

Aktiivisen sävellystyön päättymisen ja Sibeliuksen vetäytyminen Ainolaan, ei kuitenkaan tarkoittanut hänen täyttä eristäytymistään julkisuudesta. Jean Sibeliuksen kodista Ainolasta muodostui puolijulkinen, erityisesti musiikin harrastajien ja ammattilaisten, mutta myös toimittajien vilkas vierailupaikka, jossa Sibelius vielä hyvin korkeassa iässä vastaanotti niin kansallisia kuin kansainvälisiä korkea-arvoisiakin vieraita. Erityisesti säveltäjän 70-, 75- ja 80-vuotisjuhlapäivät olivat tapahtumia, jotka jaksoivat kiinnostaa lehdistöä, ja jonka johdosta myös valokuva-aineistoa ikkäämmästä Sibeliuksesta vierailijoiden vastaanottotilanteista on jonkin verran olemassa. Jean Sibelius kuoli kotonaan Ainolassa syyskuun 20. päivän iltana vuonna 1957 lähes 92-vuotiaana.

Sävellystyönsä ansiosta Sibeliuksesta on muodostunut suomalainen kansallinen merkkihenkilö, josta jokainen sukupolvi Sibeliuksen noustessa kansalliseen tietoisuuteen 1800-luvun lopulta lähtien aina tähän päivään asti on muokannut ”oman Sibeliuksensa”. Jean Sibeliuksesta tehtiin hänen pitkän elämänsä aikana lukuisia muotokuvia, eri tekniikoin ja eri tarkoituksia varten, joiden pohjalta useimmille on syntynyt jonkinlainen kuva Sibeliuksen ulkonäöstä. Sibeliuksen kohdalla voidaan puhua jopa yleisesti, laajasti jaetusta Sibelius-kuvasta, joka mielestäni kertoo paljon henkilöstä itsestään mutta myös hänen korkealle arvostetusta asemastaan yhteiskunnassa, niin kotimaassaan kuin kansainvälisesti. Sibelius-kuvan tässä pro gradu -tutkielmassani määrittelen olevan laajan, niin kutsutun ”suuren yleisön” jakama yhtenäinen näkemys tai kokemus Sibeliuksen ulkonäöstä ja sen mahdollisesti symboloimista merkityksistä, joka on rakennettu kuvataiteen ja kuvakulttuurin hänestä välittämien keinoin⁵.

Jotta laajasti jaettu (mieli)kuva tai tulkinta henkilöstä voi ylipäättään syntyä, tulee meidän tietää kuka kyseinen henkilö on. Varsinainen visuaalinen mielikuva Sibeliuksestakin on Riitta Ojanperän hyvin kiteyttämän näkemyksen mukaan syntynyt

⁵ Täytyy muistaa, että Sibeliuksen lähipiiri, ystävät ja sukulaiset, joiden en tässä yhteydessä laske kuuluvan osaksi ”suurta yleisöä”, eivät välttämättä ole kokeneet Sibelius-kuvaa samanlaisena. Tämä on mielestäni tärkeä tiedostaa tutkimusta tehtäessä, mutta tässä pro gradu -tutkielmassani työn rajallisuudesta johtuen en lähde laajemmin tarkastelemaan mahdollisia muita erilaisia Sibelius-kuvien tulkintamuotoja, vaan pitäydyn edellä esittämässäni määritelmässä.

erilaisten käyttökuvien laajasta leviämisestä ja toistumisesta esimerkiksi tiedotusvälineissä ja oppikirjoissa. Myös julkinen taide muistomerkkeineen, joita kansallisesti merkittävään asemaan kohonneista suurmiehistä ja -naisista on tehty, kiinnittävät Ojanperän mukaan "merkkihenkilöt osaksi yhteistä muistia korkeataiteen arvovallalla". (Ojanperä 2014, 13–14.)

Sibelius nousi jo eläessään idolin, monella tavalla ihailun ja kunnioitetun ihmisen asemaan. Sibeliuksesta kovin kaunopuheisesti on kirjoittanut esimerkiksi pianisti, kapellimestari Martti Similä vuonna 1945 julkaisemassaan teoksessa *Sibeliانا*, jossa hän anekdoottimaisesti kertoo kohtaamisistaan hyvän ystävänsä, Sibeliuksen kanssa. Similä on ilmeisesti kokenut Sibeliuksen tietyn kaksijakoisuuden, sillä teoksensa esittelytekstissä hän toteaa ”taikavoimaisen käsitteen Sibelius” syntyvän hänen omista kokemuksistaan sekä muistoistaan säveltäjämestarista ja ihmisestä (Similä 1945, [9]).

Sibeliuksen esittelyyn ei siis riitä vain yksi määritelmä, vaan Sibeliuksella on erilaisia, hänelle (julkisuudessa, asemansa puolesta) asetettuja tai luotuja rooleja, joista kokonaisuus muodostuu. Näistä jokainen on tietenkin hieman erilainen, sillä jokaisella meistä yksilöinä on oma kokemus ja mielikuva Sibeliuksesta. Mielikuvan olemme olettamukseni mukaan todennäköisesti pääosin kuitenkin rakentaneet hänestä esitetyn julkisen kuvan pohjalta, jolloin voidaan yleisen, kansakunnan, ja mielestäni myös kansainvälisesti jaetun Sibelius-kuvan muodostumisen ylipäättään mahdollistuneen.

Sibeliuksen ammatti, säveltäjä, on yksi keskeisimmistä rooleista, joka tulee mainita hänestä puhuttaessa, kirjoittaessa tai häntä muuten kuvailtaessa. Useasti esimerkiksi Sibeliuksen elämänvaiheita esittelevässä kirjallisuudessa, kertojasta tai kuvailijasta riippuen, nimikkeeseen on saatettu vielä lisätä ammattitaidon ylivertaisuutta korostava määre. Useasti toistuvia termejä ovat *mestari* ja *nero*, joita on käytetty laajasti vuosikymmenien ajan Sibeliusta kuvailtaessa ja osoitettaessa hänelle, ihailunkin kohteelle asetettua arvostusta (ks. esim. Levas, Oramo, Similä, Tawaststjerna). Huomiota Similän tekstissä kiinnittää myös hänen käyttämä ilmaus ”käsite”. Sibelius

ei ollut vain ihminen tai säveltäjä, vaan oli, Similää tulkiten, ainakin jo 1940-luvulle tultaessa muodostunut *käsitteeksi*. Tästä päätellen tietynlainen Sibelius-kuva oli todennäköisesti jo tässä vaiheessa luotu tai ainakin saanut yleistä laajempaa tunnistettavuutta.

Sibelius-kuvan tietoisien rakentamisen aloittamista ja laajuutta on varmasti mahdollonta määrittää, mutta on kuitenkin selvää, että Sibeliuksesta annettu kuva julkisuuteen on ollut kontrolloitua. Hyvin pieniltä, jopa mitättömiltäkin vaikuttavat seikat esimerkiksi Sibeliuksen käyttäytymisessä, eleissä ja ilmetilassa saattoivat olla säädeltyjä hyvin harkitun julkisuuskuvan luomisessa ja ylläpitämisessä.

Santeri Levas on teoksensa *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä* toisessa osassa *Järvenpään mestari* (1960) lyhyesti kuvannut Sibeliuksen suhtautumista vierailijoihin, erityisesti toimittajiin ja valokuvaajiin, jotka kävivät tapaamassa säveltäjää Ainolassa. Levaksen mukaan ”alkuaikoina” heitä otettiin vastaan melko usein, mutta myöhemmin Levaksen omin sanoin esitettyä ”Sibelius pakostakin tuskastui heihin” (Levas 1961, 279). Levaksen mukaan Sibelius vanhemmalla iällään piti toimittajien, valokuvaajien ja muiden vierailijoiden vastaanottamista ja usein myös kesittämistä velvollisuutenaan valtion myöntämän eläkkeen takia, mutta samalla he saattoivat suorastaan hermostuttaa säveltäjää (Levas 1961, 276–279).

Carl Henning on hyvin lyhyessä, Sibeliuksesta otettuja valokuvia käsittelevässä katsauksessa vuodelta 2014 todennut, että Sibeliuksesta ennen julkaisemattomia kuvia on vaikea löytää, sillä valokuviin taltioitua kuvaa Sibeliuksesta ovat hallinneet ammattivalokuvaajat. Hän myös huomauttaa, että ylipäätään Ainola, josta muodostui myös Sibeliuksen julkisuuskuvaan vahvasti linkittyvä ympäristö, oli paikka, johon ei ehkä muutenkaan noin vain menty kuvaamaan Sibeliusta. Henningin mukaan harkittua julkista kuvaa Sibeliuksesta alettiin rakentaa vuonna 1915, säveltäjän 50-vuotissyntymäpäivän alla. Tällöin julkisessa kuvassa annettiin keskeinen rooli Sibeliuksen kodille ja perheelle. (Henning 2014a, 168.)

Tarkasti harkitusta julkisuuskuvasta jota Sibelius ylläpiti, kertoo myös seuraava hauskaltakin vaikuttava yksityiskohtainen kontrollin säilyttäminen Sibeliuksen ilme-kuvassa. Sibelius-tutkija Markku Hartikainen ajoittaa ”Sibelius-ikonin” tietoisien rakentamisen aloituksen 1920-luvulle, jolloin säveltäjä kärsi jo heikosta näöstä. Tämä kuitenkin salattiin julkisuudessa. Hartikaisen mukaan vuonna 1922 Nisseniltä Helsingistä hankitut lukulasit auttoivat säveltäjää suuresti tämän kirjoittaessa tunnettuja partituurejaan. Tietävästi koskaan Sibelius ei kuitenkaan käyttänyt silmälaseja perheen ulkopuolisten läsnä ollessa. (Hartikainen 2010, 29–30.)

Sibeliusta on myös useissa häntä esittelevissä kirjoituksissa ja tutkimuksissa kuvailtu tyylikkääksi pukeutujaksi, ja onkin totta, että nuoruuden sekaista hiuspehkoa lukuun ottamatta Sibeliuksen ulkoasu on hänestä julkaistuissa muoto- ja lehtikuvissa yleensä aina viimeistelty. Tämä itsessään kertoo Sibeliuksen omasta kontrollista koskien hänestä esitettävää julkista kuvamateriaalia, joka taas viittaa siihen, että Sibeliuskuva on myös omalta osaltaan Sibeliuksen itsensä luoma. Philip Donnerin mukaan Sibelius oli itse hyvin kiinnostunut kuvista, joita hänestä julkaistiin. Artikkelissaan Donner kuvaa tapahtumaa, jossa toimittaja oli lähettänyt kirjoituksensa säveltäjän tarkistettavaksi ja saanut tämän jälkeen kutsun Sibeliuksen luokse. Tapaamisessa Sibelius oli Donnerin mukaan kehottanut toimittajaa ”poistamaan epäedullisen nuoruuden kuvan: ’Se tuo mieleen liian paljon asioita.’” Kyseinen kuva varustettiin museossa Donnerin mukaan vielä julkaisukiellolla, jossa vedottiin Sibeliuksen tekemään kieltoon. Kiellosta huolimatta pörröhiuksista ja vinorusettista Sibeliusta esittävä kuva on myöhemmin julkaistu muutamassa teoksessa. (Donner 1983, 41.)

Sibeliuksen muotokuvia ja niiden välittämää kuvaa hänestä on omassa Sibeliuksen elämää ja perhettä esittelevässä julkaisussaan tarkastellut Sibeliuksen yksityissihteeri Santeri Levas. Julkaisussaan *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* Levas on huomionnut muutoksen Sibelius-kuvassa säveltäjän nuoruuden muotokuvista iäkkäämpää Sibeliusta esittäviin kuviin. Levakselle ”oikeaa” Sibeliusta esittää ikääntyneempi, mutta silti kookas ja ryhdikäs, Levaksen termiä käyttäen ”melkein pä patriarkallinen” säveltäjämestari (Levas 1945, 8).

Julkaisunsa sivuilla Levas myös kiinnittää yllättävää huomiota erityisesti Sibeliuksen kasvojen yksityiskohtiin, silmiin, huuliin, otsaan ja jopa korviin. Näihin Levaksen tarkempiin ja mielestäni mielenkiintoisiin analyyseihin kasvonpiirteistä palaan myöhemmin tässä pro gradu -tutkielmassani, tutkimukseni vertailuaineistoksi valitsemieni valokuvamuotokuvien analyysin yhteydessä luvussa kuusi.

Hyvin vastaavalla tavalla myös Martti Similä kokee iäkkäämmästä Sibeliuksesta luodun kuvan olevan, hänelle mestarin asemaan nousseen säveltäjän varsinainen taiteilijakuva. Vuonna 1939 Similä (1945, 37–38) kiteytti näkemyksensä Sibeliuksesta seuraavasti:

”F i n l a n d i a n säveltäjästä muodostamani kuva oli saanut yhäkin selvemmat piirteet. Tuo kuva, joka jo ulkoisestikin on kuin giganttisen voiman ja salaperäisen herkkyyden ihmeellinen yhteys. – Kookas olemus, johon liittyy samanaikaisesti yllättävä eloisuus ja syvälle tuijottava vakavuus. Mahtava, lujan kaulan tukema, uljas pää, ihmeellisesti säteilevät siniharmaat silmät, jotka tuntuvat näkevän näkemättömiä, suuret, kauniisti muodostuneet korvat, jotka tuntuvat kuulevan kuulemattomia; voimakas, elegantti, valloittava ja tahdikas ihminen.”

Martti Similä on myös huomionnut Sibeliuksen suuren fyysisen koon. Ensitapaamistaan Sibeliuksen kanssa vuonna 1924 Similä on muistellut seuraavasti: ”Näky, joka ilmestyi eteeni, olikin ihan henkeä salpaava: jättimäinen hahmo purppuranpunaisessa samettitakissa” (Similä 1945, 33–34).

Edellä esitetyistä Similän ja Levaksen kuvailuista voisi päätellä, että 1900-luvun alkupuolella Sibeliuksen fyysisiä piirteitä on pidetty hänen sisäisen taiteilijansa ulkoisena ilmentymänä. Nykynäkökulmasta mielestäni hieman huvittavalta ja naivilta-kin tuntuva tulkintaa jatkaen, voisi tämän pohjalta luoda olettamuksen, että Sibeliuksen maineen, arvostuksen ja tunnettavuuden kasvu säveltaiteen kentällä, tuli myös ilmetä hänestä tehdyissä muotokuvissa. Sibelius tuli esittää fyysisesti suurikokoisena, tai ainakin ilmetilaltaan jämeränä ja vankkana suurmiehenä.

On myös mahdollista todeta, että suhtautuminen omaan julkisuuskuvaan on Sibeliuksella vaihdellut oman taiteellisen uran aikana, ja mahdollinen tarve tai halu tuoda itseään julkisuuteen on hiipunut sävellystyön hiipumisen myötä. Tätä ajatusta tukee yleisestikin Sibeliuksen vetäytyminen ”Ainolan hiljaisuuteen”, johon myös Santeri Levas on viitannut teoksessaan *Järvenpään mestari*. Levas (1961, 279) kirjoittaa Sibeliuksen varovaisuudesta sekä haastattelijoiden että kuvaajien suhteen seuraavasti:

”Vuosi vuodelta Sibeliuksen oli pakko käydä yhä varovaisemmaksi, ja viimeisinä aikoina hän ei enää ottanut vastaan haastattelijoita ensinkään. Hän katsoi oikeudekseen vihdoin vetäytyä omaan rauhaansa, varsinkin kun ilmeisesti jo oli alistunut siihen ajatukseen, ettei enää pystyisi luomaan mitään uutta.”

Yleisesti Sibeliuksen kuvaa ja sen piirissä julkaistuja muotokuvia tarkasteltaessa on mielestäni tärkeä myös huomioda, että kontrollistaan huolimatta luotu kuva ei ole pysynyt eikä tule säilymään muuttumattomana vaan on myös itsessään aina kontekstisidonnainen. Sibeliuksen henkilökohtaisessa ja ammatillisessa elämässä, mutta myös ympäröivässä yhteiskunnassa ja itse julkisuuskuvassa tapahtuneet muutokset ovat vaikuttaneet Sibeliuksesta julkaistuun kuvastoon jopa hyvin lyhyelläkin aikavälillä.

Tästä hyvänä esimerkkinä voidaan pitää Philip Donnerin artikkelissaan ”Unohdettu Sibeliuksen Säveltäjä ja idoli valokuvina” esiin nostama huomio liian ankaran näköisen, ”ryppyotsaisen idolihaamon” muuttumisesta hankalaksi, jonka johdosta tietoisesti alettiin tuottaa kuvia nauravasta Sibeliuksesta (Donner 1983, 43). Samaan muutostarpeeseen on kiinnittänyt huomiota myös Tomi Mäkelä vuonna 2007 julkaistussa teoksessaan *Sibeliuksen, me ja muut*, jossa hän on todennut, että ”maskiin, jonka valokuvat Sibeliuksen syvistä otsarypyistä ja kiiltävästä kaljusta saavat aikaan ei sovi lempeä perheenisä” (Mäkelä 2007, 244).

Niin Donnerin kuin Mäkelänkin teksteissään esiin nostamat otsarypyt, joiden on nähty jopa symboloineen Sibeliuksen seitsemää sinfoniaa, innoittivat suomalaista pila-
piirtäjä Kari Suomalaista julkaisemaan kuvasarjan ”Sibeliuksen sinfoniat eli tarina

sikaarista [sic!] ja seitsemästä otsarypystä” Helsingin Sanomissa vuonna 1954 (ks. Suomalainen, 1954, 6). Piirroksesta on muodostunut todennäköisesti yksi tunnetuimmista, iäkkäämpää Sibeliusta pilapiirroksen formaatissa kuvaavista tulkinnoista⁶. Kuvasarjassa Suomalaisen esittämän, sikaria tupruttelevan idolihahmon on tulkittu omaksuneen ”jo ensimmäisestä sinfoniasta lähtien ’oikean Sibeliuskuvan’ tunnuspiirteet” (Donner & Similä 1982, 38).

Tomi Mäkelä on nostanut esiin oman tutkimusnäkökulmani kannalta mielenkiintoisia kysymyksiä 1940-luvun aikana heränneestä tarpeesta muuttaa Sibeliuksen julkistamaa kuvaa, sillä tässä pro gradu -tutkielmassani tarkastelemieni Jean Sibeliuksesta otettujen valokuvamuotokuvien syntyminen sijoittuu juuri tähän taitekohtaan. Mäkelää kiinnostaa, miksi Suomessa oli tarve päästä eroon Sibeliuksen ankarasta maineesta, ja hän kohdentaakin kysymyksensä erityisesti Sibeliuksesta otettuihin valokuviin. (Mäkelä 2007, 243.)

Mäkelä korostaa toisen maailmansodan jälkeisen ajan ja yhteiskunnassa tapahtuneiden muutosten olleen yksi keskeinen syy siihen, että Sibeliuksesta valokuvien välityksellä esitettyä, Sibelius-kuvaksi määrittelemääni julkisuuskuvaa oli muutettava, tekemäni tulkinnan mukaan, hieman lempeämmäksi ja lähestyttävämmäksi. Mäkelä onkin pohtiessaan maailmalle 1940-luvun alkupuolella levinnyttä (mieli)kuvaa Sibeliuksesta todennut: "Aiemmin syntyneiden mielikuvien saatettiin pelätä olevan paitsi yksipuolisia, myös ideologisesti ja poliittisesti arveluttavia". (Mäkelä 2007, 243.) Hänen mukaansa sodan jälkeiselle ajalle ominaisen "pirteiden, urbaanin eloisuuden ja optimismin" kanssa ristiriidassa olivat Sibeliuksen valokuvissa esillä olleet ankarat kasvot (Mäkelä 2007, 244).

Tulkintani mukaan Mäkelä on kokenut Santeri Levaksen toimineen Sibeliuksesta tietoisesti muodostettavan lempeämmän julkisuuskuvan propagoijana. Mäkelä on nähnyt Levaksen julkaiseman teoksen *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* taustalla

⁶ Karikatyyri- tai pilapiirroksat nuoremmostakaan Sibeliuksesta eivät olleet harvinaisia. Niissä piirtäjien ehkä eniten karakterisoiduiksi tai liioitelluimmiksi Sibeliuksen tunnuspiirteiksi ovat muodostuneet Sibeliuksen pörrömäinen hiuskuontalo ja viikset. Katso esim. C. Meurlinin pilapiirros Jean Sibeliuksesta *Velikulta*-lehdessä vuonna 1901, Heino Aspelinin litografia Jean Sibeliuksesta vuodelta 1904, *Fyren*-lehden Sibelius-numerossa 3.12.1915 julkaistut karikatyyrit.

olleen tarkoituksellinen pyrkimys uudistaa Sibeliuksen ankaraksi tulkittua mainetta. Huomionsa Mäkelä kohdentaa erityisesti julkaisun vuoden 1955 uudistettuun painokseen, johon Levas on lisännyt tekstin ruotsin-, englannin- ja saksankieliset käännökset. (Mäkelä 2007, 243; Levaksen teoksesta tarkemmin ks. Levas 1955.) Juuri käännöstekstit sisältävän teosversion huomioidessaan Mäkelä on todennäköisesti halunnut korostaa, että Sibeliuksen kuvan muutos tuli myös läpäistä kansainvälisesti Sibeliuksesta leviävä ja levitettävä kuvasto.

Tarpeeseen julkaisuuskuvan muuttamiseksi viittaa myös Veikko Helasvuo Sibeliuksen tyttären Margareta Jalaksen toimittamassa, vuonna 1952 julkaistussa Sibeliuksen kuvaelämäkerrassa *Jean Sibelius*. Lyhyessä johdantotekstissään Helasvuo (1958, 7) kuvailee ajalle tyypillistä Sibeliuksen julkaisuuskuvaa seuraavin, hyvin kuvailevin ja samat kuuluisat otsarypyt huomioivin sanakääntein:

”Me tunnemme nuo tuimat, pystysuorat uurteet mestarin korkeaksi kaartuvalla otsalla, jyvän leuan veistoksellisen päättäväisyyden ja yhteenpuristettujen huulien tiukan juonteen. Edessämme on kuva >> miehestä, joka on uskaltanut seurata runotartaan, joka ei ole koskaan taipunut muihin kuin taiteellisen omantuntonsa vaatimukseen: miehestä, joka on uskaltanut elää suuripiirteistä elämää>>.”

Tekstissään Helasvuo nostaa esiin myös kokemansa ristiriidan taideteosten ja valokuvien välittämän ankaran Sibeliuksen sekä hänen mielestään huumorintajuinen ja avoimen ihmisen välillä. Helasvuo kirjoittaa seuraavasti: ”Tämä ankara hahmo [...] ei paljasta meille suuren säveltäjän koko persoonallisuutta” (Helasvuo 1958, 7–8).

Sibeliuksen kuvan uudistamisen voitaisiin tämän Jalaksen toimittaman teoksen pohjalta nähdä saaneen voimaa Sibeliuksen perhepiiristä, mutta täysin varmasti tätä ei voida väittää. Kuvaelämäkerran takakannen tekstin mukaan Kustannusosakeyhtiö Otava on pyytänyt Margareta Jalasta tekemään kuvavalinnat, joten tästä näkökulmasta tarkasteltuna ainakin jonkinlainen vaikutus Sibeliuksen tyttäreillä valittujen kuvien esittämiseen Sibeliuksen kuvaan on saattanut olla.

1940-luvulla kansainvälisestä näkökulmasta Sibelius-kuva(sto)a tarkasteltaessa nousee esiin Sibeliukselle tässä vaiheessa, aktiivisen sävellystyön jo lopettaneelle taiteilijalle asetettu, aiemmin edellä esittämäni Mäkelän näkemystä tukeva, sodasta selvinneen kansakunnan tunnuksena toimiminen. Esimerkiksi sodan jälkeisten diplomaattisten suhteiden edistämiseen Yhdysvaltojen kanssa voidaan Sibeliuksen nähä vaikuttaneen muun muassa suostumalla syyskuussa 1944 kahden amerikkalaisjournalistin, *Life magazine* -aikakauslehden valokuvaaja Eliot Elisofon ja radioyhtiö NBC:n toimittaja Bjorn Bjornsonin haastateltavaksi ja kuvattavaksi. Tapaamisen pohjalta julkaistiin lyhyt haastattelu valokuvineen *Time*-lehdessä 23.10.1944. Valokuvat Carl Henningin mukaan kuitenkin noudattelevat suomalaisista saman ajan valokuvista tuttua lähestymistapaa Sibeliukseseen, ja mielestäni näyttävätkin melko vakavailmeisen, mutta rauhallisen oloisen Sibeliuksen. (Henning 2014b, 174.) Kuvaustilanteessa Sibelius kuitenkin Henningin mukaan ”kieltäytyi laskemasta sormiaan koskettimille, koska ’se olisi voinut antaa väärän kuvan’” (Henning 2014a, 168).

Se, onko Sibelius henkilökohtaisesti tai hänen lähipiirinsä kokenut Sibelius-kuvan muutosta säveltäjän oman taiteellisen aseman näkökulmasta tarpeellisena, vai pikemmin pitänyt velvollisuutenaan muokata julkisuuskuvansa kansallisena merkkihenkilönä ja symbolina, ei tietenkään voi koskaan meille täysin selvitä, sillä Sibelius ei tätä itse ole julkisesti argumentoinut. Kuitenkin, koska Sibelius oli jo saavuttanut korkealle säveltaiteen mestariksikin määritellyn ja taloudellisen tasapainon löytäneen aseman 1930-luvulle tultaessa, koen jälkimmäisen kansallisen symboliarvon asettamisen Sibeliukselle olleen todennäköisempi syy 1940-luvun pyrkimykseen muuttaa Sibelius-kuvaa lempeämmäksi.

Toki tulee muistaa, että muutokset yhteiskunnassa myös muuttivat sitä vastaanoton kontekstia, jossa ihmiset Sibeliuksen "vanhaa" musiikkia tulkitsivat. Tämä olisi tietenkin saattanut olla yksi syy myös Sibelius-kuvan muutokseen säveltäjän henkilökohtaisella tasolla: pelko siitä, että (mieli)kuvat ankarasta ja vakavailmeisestä säveltäjästä muokkaavat myös hänen teoksistaan vastaanoton kontekstissa tehtyjä tulkin-toja ennako-oletuksiltaan tai kokemuksiltaan ankariksi ja vaikeasti lähestyttäviksi.

Lopulta ei mielestäni voida sanoa, että Sibelius-kuva olisi selkeästi rajattu vain nuoruuden ja vanhuuden taiteilijakuvaan, vaan myös näiden väliset rajat ovat häilyvät ja ne itsessään sisältävät erilaisia näkymiä Sibeliukseen valitusta tarkastelunäkökulmasta ja -kontekstista riippuen. Tämän monitasoisuuden tiedostaen kiinnitän oman mielenkiintoni Sibeliuksen elinkaaren loppupuolella otettuihin valokuvamuotokuvaan, jotka on otettu kun Sibelius oli jo lopettanut aktiivisen sävellystyönsä ja oli suurimalta osin vetäytynyt pois julkisuudesta Ainolan hiljaisuuteen.

2.2. Valokuvaaja Yousuf Karsh

Yousuf Karsh on todennut halunneen valokuvamuotokuvissaan tavoittaa niiden ihmisten kasvot, jotka hänen mielestään ovat muokanneet 1900-luvun tieteen, politiikan ja kulttuurin areenoita. Tästä johtuen hänen kameransa eteen on astunut satoja, jopa tuhansia valtionpäämiehiä, taiteilijoita ja tieteentekijöitä muotokuvattavaksi. (Yousuf Karsh / Photographer -internetsivu www.karsh.org/.) Hänestä muodostuikin yksi 1900-luvun merkittävimmistä valokuvamuotokuvaajista.

Yousuf Karsh syntyi armenialaisessa Mardinin kaupungissa, nykyisen Turkin alueella vuonna 1908, mutta pakeni perheensä, vanhempiansa ja kahden nuoremman veljensä kanssa armenialaisten kansanmurhaa Aleppoon, Syyriaan vuonna 1922. Perheen hyvin huonosta taloudellisesta tilanteesta huolimatta vain muutaman vuoden kuluttua Yousuf Karshin vanhemmat onnistuivat lähettämään kuusitoistavuotiaan poikansa tämän enon George Nakashin luokse Kanadan Quebeckiin, Sherbrooken kaupunkiin. Alun perin lääkärin urasta haaveillut nuori Karsh saapui enonsa luokse ”Uuteen maailmaan” vuoden 1924 uudenvuodenaattona ja asettui asumaan tämän luokse. (Karsh 1983, 7–9; Yousuf Karsh / Photographer -internetsivu www.karsh.org/.)

George Nakash oli Karshin ensimmäinen kosketus valokuvauksen maailmaan. Nakash oli luonut vakiintuneen aseman valokuvaajana ja omisti studion Sherbrookessa. Kesällä 1925 Karsh aloitti työskentelyn enonsa studiolla, jossa hän tutustui ensikerän valokuvaamiseen. Ensimmäisen valokuvapalkintonsa Karsh voitti vuonna 1927

leikkiviä lapsia metsässä esittävällä maisemakuvalla, jonka hän oli napannut enonsa lahjoittamalla kameralla. (Karsh 1983, 9.)

Ehkä merkittävimmän vaikutuksen Yousuf Karshiin valokuvauksen kentällä teki työskentely maineikkaan muotokuvaaja, itsekin Armeniasta siirtolaisena Yhdysvaltoihin tulleen John Higue Garon avustajana Bostonissa, Yhdysvalloissa (Ali 2015, 29–30). 1920-luvun loppupuolella Karsh toimi kaiken kaikkiaan kolmen vuoden ajan Garon oppipoikana oppien niin aikansa keskeisimmät valokuvien valmistustekniikat kuin, Karshin omin sanoin, ”näkemään ja muistamaan näkemäni”. John H. Garo oli Karshille erityisen tärkeä neuvonantaja, ja kehottikin Karshia opiskelemaan taidetta ja sen historiaa. (Karsh 1983, 9.)

Mehmed Alin mukaan Garo, joka itse oli alun perin opiskellut maalaustaidetta pyrkimyksenä luoda ura kuvataiteilijana, melkeinpä vaati oppipoikaansa kuluttamaan studiollaan tienäänsä rahat opiskeluun. Karshin tuli parantaa englanninkielen taitoaan, jotta hänen vuorovaikutustaidot, ilmeisesti tulevia asiakkaita silmällä pitäen, kehittyisivät, sekä ottaa piirustustunteja arvostaakseen enemmän ihmisenkehon muotoja. Koska piirtäminen ei kuitenkaan Alin mukaan Karshilta erityisen hyvin onnistunut, hyödynsi hän kurssin oppeja lähinnä kuva-alan valaistuksen ja sommittelun harjoittamiseen. Garon kehotuksesta Yousuf Karsh myös tutki useiden kuvataiteen mestareiden maalauksia. (Ali 2015, 35–39, 110–111.) Vaikutuksen Karshiin olivat tehneet erityisesti Rembrandtin ja Velázquezin teokset, joista Karsh on kertonut oppineensa muun muassa valaistuksesta, valoista ja varjoista, värien käytöstä sekä sommittelusta. (Ali 2015, 111–112; Karsh 1983, 9.) Myös omaan ajatteluun kannustaminen ja muotokuvaajan työskentelyn seuraaminen ovat Karshin mukaan olleet arvokkaita eväitä, joita hän Garolta näiden muutaman vuoden aikana sai. (Karsh 1983, 9.)

Työskentelyään Garon oppilaana Karsh onkin pitänyt yliopistonaan. Hänen luonaan Karsh ei vain oppinut teknisiä valokuvan kehitykseen liittyviä seikkoja, vaan pääsi tutustumaan myös 1920-luvun merkittävimpiin kulttuurikentän vaikuttajiin, Garon taiteilijaystäviin. Koska Garo työskenteli käyttäen vain luonnonvaloa, jäi iltapäivisin

ja iltaisin valon puutteen vuoksi aikaa kokoontua ystävien kanssa yhteen keskustelemaan ja juhlimaan. Karsh onkin maininnut yhtenä ylimääräisenä tehtävänä, ”tuona kieltolain aikana, toimia myös virtaavan vieraanvaraisuuden tarjoilijana, jota toimitettiin studiolla viattoman näköisissä peltitölkeissä”. Karsh on itse pitänyt näitä kohtaamisia aikansa merkittävimpien ”musiikin, kirjallisuuden, teatterin ja oopperan persoonallisuuksien” kanssa uransa suunnanmuokkaajina, sillä tuolloin Karsh kertomansa mukaan asetti ammatilliseksi tavoitteekseen näiden ”miesten ja naisten kuvaamisen, jotka jättävät merkkinsä maailmaan”. (Karsh 1983, 9.)

Uraansa aloittaessa John Garon opissa Karshin tyyliin vaikutti vielä selvästi 1800-luvun lopulla syntyneen piktorialismin tyyli-ihanteet. Valokuvamuotokuvissa keskeiseksi piirteiksi nousseet pehmeä tarkennus, tunnelmalliset efektit ja romanttinen idealismi siirtyivät syrjään vasta hieman myöhemmin, modernismin tarkan objektiivisuuden myötä 1900-luvun alkukymmeninä. Karshin valokuvausura kehittyikin tässä mielenkiintoisessa risteyskohdassa. (Borcoman 1989, 67, 69.) Vuonna 1931 Yousuf Karsh muutti takaisin Kanadaan ja perusti seuraavana vuonna ”Karsh of Ottawa” -nimeä kantaneen valokuvastudiosa Ottawaan (Pocock 1989, 120). Yksi Bostonista lähdön syy Mehmed Alin mukaan oli Karshin halu ”löytää oma, yksilöllinen äänensä”, mutta myös kehittää uudenlaista valokuvaustekniikkaa. Erityisesti Karsh halusi kuvata keinovaloa käyttämällä, joka poikkesi Garon luonnonvaloon pohjautuvasta kuvaustekniikasta. (Ali 2015, 118.)

Muotokuvaajana Karsh teki kansainvälisen läpimurtonsa vuonna 1941, jolloin hän otti todennäköisesti tunnetuimman valokuvansa. Tästä Iso-Britannian silloisen pääministeri Winston Churchillin muotokuvasta (kuva 8), jonka hän otti pääministerin vieraillessa Kanadassa, muodostui englantilaisen itsenäisyyden ja taistelutahdon vertauskuva toisen maailmansodan aikana, sekä yksi maailman levinneimmistä ja mahdollisesti jopa tunnetuimmista muotokuvista valokuvauksen historiassa (Raviniemi 1966, 14). *Life Magazine* -lehden kannessakin julkaistun valokuvan ottamisen mahdollisti Karshin jo nopeasti Kanadaan muuttonsa jälkeen läheisiksi muodostuneet välit Kanadan hallituksen edustajiin (Johnson 2008, 23). Erityisesti ystävyys pääministeri W. L. Mackenzie Kingiin avasi Karshille mahdollisuuden kuvata niin Kana-

dan, Iso-Britannian kuin Yhdysvaltojenkin puolustusvoimien sekä hallinnon korkearvoisia edustajia toisen maailmansodan aikana (Sharma 2004, 18–19).

Pitkän ja tuotteliaan, yli 70 vuotta kestäneen uransa aikana Yousuf Karsh valokuvasi eri puolilla maailmaa kerryttäen kymmenientuhansien valokuvamuotokuvien kokoelman. Hänet tunnetaan parhaiten julkisuuden henkilöiden, niin valtionpäämiesten, taiteilijoiden kuin tieteentekijöidenkin muotokuvista, mutta hänen uralleen mahtuu myös niin yksityishenkilöiden tilausmuotokuvia, kuin sanoma- ja aikakauslehtien toimeksiantojen toteuttamista. Karshin kuvia on julkaistu muun muassa *Saturday Night* ja *Life Magazine* -lehtien sivuilla. Tämän lisäksi Karsh julkaisi yli toistakymmentä muotokuviaan, mutta myös taiteellista uraansa esittelevää julkaisua, keskeisimpinä mm. *Faces of Destiny* (1946), *Portraits of Greatness* (1959), *In Search of Greatness* (1962), *Karsh Portraits* (1976), *Karsh: A Fifty-Year Retrospective* (1983) ja *Yousuf Karsh: Heroes of Light and Shadow* (2001).

Karsh myös osallistui muotokuvillaan lukuisiin näyttelyihin⁷, ja hänen valokuvamuotokuviaan kuuluu useiden merkittävien museoiden kokoelmiin ympäri maailmaa. Kansainvälisestä urastaan huolimatta Karsh säilytti valokuvaustoimintansa keskipisteenä Ottawan, jossa hänen valokuvastudionsa toimi aina vuoteen 1997 asti. Yousuf Karsh kuoli heinäkuun 13. päivänä vuonna 2002 Bostonissa, 93-vuotiaana. (Johnson 2008, 70; ”Herkkä Sibelius ja äkäinen Churchill kuuluvat henkilökuvaajan mestariteoksiin”, *HS* 15.7.2002.)

2.3. Valokuvaaja Santeri Levas

⁷ Yousuf Karshin valokuvamuotokuvia esittelevistä näyttelyistä Suomessa en tutkimustani varten valitettavasti löytänyt kattavaa tietoa. Muutamia Karshin valokuvamuotokuvia on ollut esillä hänen vieraillessa puhujana elokuussa 1966 Tampereella Suomen Valokuvaajain Liiton järjestämässä pohjoismaisten valokuvaajien kongressissa (Raviniemi 1966, 14). Myös vuonna 1984 Suomen valokuva-taiteen museossa järjestetyssä Karshin tuotantoa esittelevässä näyttelyssä esillä on ollut 60 teosta (Uimonen *HS* 13.10.1984, 27). Ainakin yksi Yousuf Karshin valokuva on ollut esillä myös Kamera-seurojen Liiton kansainvälisessä valokuvauskilpailussa Rakennusmestarien talossa Helsingissä vuonna 1968, jossa Karshin kuva voitti hopeaa mustavalkoisten kuvien sarjassa (Rautio 1968, 9). Valitettavasti tietoa esillä olleista kuvista en ole löytänyt.

Santeri Levaksen valokuvausurasta tai pikemminkin valokuvaharrastuksesta ei kovinkaan paljon ole tietoa saatavilla. Levakseen viitataan yleensä taidevalokuvaajana, mutta hänen valokuviaan ja valokuvaharrastuneisuuttaan tarkasteltaessa tulee kuitenkin pitää mielessä, että Santeri Levas ei missään vaiheessa elämäänsä saanut strukturoitua valokuvausopetusta oppilaitoksessa tai työskennellyt esimerkiksi You-suf Karshin tavoin ammattivalokuvaajan oppipoikana eikä näin ollen todennäköisesti tarkoituksellisesti pyrkinyt ammattivalokuvaajaksi. Tästä huolimatta taidevalokuvaus on kuitenkin ollut se valokuvauksen ”alalaji” tai genre, jonka edustajaksi Levas on työskentelyllään tähdännyt ja on osin itse, mutta myös aikalaistensa toimesta määritelty kuuluvaksi (ks. esim. Levas 1946; Hanste 1959, 12).

Vastakohtana taidevalokuvaukselle voitaisiin tässä yhteydessä pitää, Levaksen itsensäkin monessa artikkelissaan esiin nostamaa, ”asiallisesti toistavaa” valokuvausta, jonka tehtävänä on vain ja ainoastaan aiheen tarkka ja selvä esittäminen. Tämän dokumentaarisen valokuvauksen ulkopuolelle jää Levaksen mukaan kuitenkin valokuvaustaide, jossa keskeisintä on kameralla luominen, ei luonnon kopioiminen. (Ks. esim. Levas 1946, XXII; Levas 1943a, 1.)

Santeri Levas⁸, vuoteen 1936 asti Benno Alexander Lehmann, syntyi 8. maaliskuuta 1899 Helsingissä, jossa hän vietti myös lapsuutensa. Ylioppilastutkinnon suorittuaan hän opiskeli kansantaloustiedettä ja valmistui Helsingin yliopistosta filosofian maisteriksi vuonna 1936. Hän oli myös valantehnyt kielenkääntäjä. Työuransa Levas teki pääasiassa pankkialalla, työskennellen vuodesta 1923 lähtien Kansallisosakepankin ulkomaankirjeenvaihtajana ja prokuristina. Pankin osastopäällikkönä hän työskenteli vuosina 1947–1962. Tätä ennen Levas työskenteli myös lyhyen ajan, vuosina 1919–1921, Suomen Kuvalehden aputoimittajana sekä toisen maailmansodan aikana valtion tiedotuslaitoksen kielenkääntäjänä ja propagandan laatijana. (Suomen valokuvataiteen museo, Kuka kuvasi? -internetsivu <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseum.fi/#valokuvaaja/2876>; Suuri kansalaishakemisto II, 135.)

⁸ Tässä pro gradu -tutkielmassani käytän valokuvaaja Levaksesta nimeä Santeri Levas, jota hän käytti suurimman osan elämästään. Tällä nimellä hän on myös julkaissut tutkimukseni kannalta keskeiset valokuvaukseen liittyvät julkaisunsa.

Työskentelyn Jean Sibeliuksen henkilökohtaisena sihteerinä Santeri Levas aloitti vuonna 1938 ja toimi tehtävässään Sibeliuksen kuolemaan, vuoteen 1957 asti. Jean Sibeliuksen tytär Katarina Ilves on lyhyesti muistellut Santeri Levaksen työskentelyä vuosina 1982–1983 filosofian lisensiaatti Maire Pulkkisen taltioimassa haastattelussa ”*Muistoja lapsen ja valkeahapsen*”. Ilveksen mukaan hänen miehensä ”löysi” Levaksen Kansallispankin ulkomaanosastolta, jossa hän tuolloin työskenteli. (Ilves ks. Pulkkinen 1982–1983, 12.) Varsin kielitaitoisena sihteerinä Levas vastasi Jean Sibeliuksen kirjeenvaihdosta laatimalla vastaukset Sibeliukselle tulleisiin lukemattomiin kirjeisiin ja antoi nämä sitten säveltäjälle allekirjoitettavaksi. (Levas 1960, 9; Ilves ks. Pulkkinen 1982–1983, 12.)

Sihteerin töidensä ohella Levas myös kirjoitti⁹ useamman kirjan Jean Sibeliuksesta: vuonna 1945 julkaistun *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*, josta kymmenen vuotta myöhemmin julkaistiin myös uudistettu painos, sekä kaksiosaisen elämäkerran *Nuori Sibelius* (1957) ja *Järvenpään mestari* (1960) (ks. esim. Suuri kansalaishakemisto II, 135). Muistelmateoksiaan Sibeliuksesta Levas kirjoitti aikana, jolloin hän työskenteli Sibeliuksen sihteerinä ja kävi toistuvasti tapaamassa Sibeliusta hänen kotonaan Ainolassa. Levas on kirjoittamansa elämäkerran ensimmäisessä osassa kertonut työskentelyn tapahtuneen yhteistyössä säveltäjän kanssa, jopa niin, että osin Sibelius itse teki omia muistiinpanoja sihteerinään ja tulevaa julkaisua varten. Samassa julkaisussa Levas myös kertoo sopineensa Sibeliuksen kanssa, että muistelmateos julkaistaan vasta säveltäjän kuoleman jälkeen. (Levas 1960, 10–11.)

Suomen valokuvataiteen museon internetsivuillaan julkaiseman tiedon mukaan Levas aloitti valokuvausharrastuksen isänsä vanhalla kameralla vuonna 1919. Tästä alkoi taiteellisen kuvausotteen kehittäminen Kameraseura ry:n piirissä, jossa hänen läpimurtonsa tapahtui 1930-luvun loppupuolella. Ammattivalokuvaajan taustan puut-

⁹ Santeri Levas kirjoitti ja kuvitti mm. useita matkakirjoja (ks. listaus kirjoista esim. Suomen valokuvataiteen museo, Kuka kuvasi? -internetsivulta <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseumo.fi/#valokuvaaja/2876>). Hän on julkaissut kirjoja sekä nimellä *Santeri Levas* että *Benno Alexander Lehmann*. Lisäksi hän on käyttänyt kirjailijanimenä nimeä *Benno A. Piispanen*, joka ilmeisesti viittaa hänen äitinsä, Hertta Piispanen sukunimeen. (Suomen valokuvataiteen museo, Kuka kuvasi? -internetsivu <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseumo.fi/#valokuvaaja/2876>.)

teesta huolimatta häntä on pidetty yhtenä suomalaisen valokuvataiteen näkyvimpänä edustajana 1930–1940-luvuilla. (Suomen valokuvataiteen museo, Kuka kuvasi? -internetsivu <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseo.fi/#valokuvaaja/2876>; Hanste 1959, 12.)

Valokuvaajana Levas oli siis itseoppinut, joten on todennäköistä, että hän on harjoittanut ja kehittänyt osaamistaan valokuvajulkaisuja ja -oppaita avuksi käyttäen. Myös aktiivinen osallistuminen Kameraseuran toimintaan viittaa siihen, että hän on todennäköisesti saanut opetusta valokuvaukseen tämän toiminnan puitteissa. Leena Saraste on suomalaisia kameraseuroja, niiden toimintaa ja tuotantoa tarkastelevassa tutkimuksessaan vuodelta 2004 todennutkin, että ”seurojen tavoitteena oli edistää valokuvaustaiteen harrastusta” ja samalla seurat tarjosivat jäsenilleen paikan keskustella ja vaihtaa tietoja niin valokuvauksen teknisistä taidoista kuin esimerkiksi kuvien sommittelusta (Saraste 2004, 52). Kyseessä oli siis harrastustoiminta johon Levas aktiivisesti osallistui, ei varsinainen ammatillinen koulutus, joka sekin Sarasteen mukaan sai Suomessa tuulta alleen viimeistään 1933 Taideteollisuuskeskuskoulun ryhtyessä toimenpiteisiin valokuvauskoulutuksen järjestämiseksi (Saraste 2014, 74).

Pelkästä harrastuneisuudesta huolimatta Levaksen valokuvausuralle mahtuu useita osanottoja valokuvausnäyttelyihin ja -kilpailuihin niin kotimaassa kuin ulkomailla, joissa Levas saavutti lukuisia tunnustuksia ja voittoja. Taidevalokuvaajana hän osallistui niin Kameraseura ry:n kuin Suomen Kameraseurojen Liiton toimintaan, toimien molemmissa mm. puheenjohtajana¹⁰. Kotimaisten valokuvausseurojen lisäksi Levas oli Cercle Royal d’Etudes Photographiques et Scientifiques d’Anversin kansainvälinen jäsen vuonna 1949, sekä toimi Fédération Internationale de l’Art Photographique (FIAP):n johtokunnan jäsenenä ja kunniajäsenenä. (SVM/Santeri Levas -kokoelma; Suomen valokuvataiteen museo, Kuka kuvasi? -internetsivu <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseo.fi/#valokuvaaja/2876>; Saraste 2001, 90.)

¹⁰ Levas oli Kameraseura ry:n jäsen vuodesta 1938 alkaen ja vuosina 1940–1945 seuran johtokunnan jäsen sekä puheenjohtaja. Suomen Kameraseurojen liiton hallituksen puheenjohtajana hän toimi vuosina 1946–1952, ja tässä ominaisuudessa hän toimi myös joitain vuosia Amatörfotografklubbenin ja Tampereen Kameraseuran jäsenenä. (SVM/Santeri Levas -kokoelma; Suomen valokuvataiteen museo, Kuka kuvasi? -internetsivu <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseo.fi/#valokuvaaja/2876>; Saraste 2001, 90.)

Valokuvausuransa aikana Santeri Levas, muusta kirjallisesta työskentelystään huolimatta, ei julkaissut omaa valokuvataidettaan esitteleviä julkaisuja. Hän osallistui Kameraseura ry:n julkaisemien teosten *Kameran taidetta* (1946) ja *Helsinki: valoa ja varjoa* (1950) toimittamiseen, sekä julkaisi taidevalokuvausta käsitteleviä artikkeleita ja niiden yhteydessä valokuviaan useissa valokuvauslehdissä, joita julkaistiin ympäri Eurooppaa.

Henkilökohtaisten valokuvajulkaisuiden puuttuminen saattaisi kuitenkin viitata siihen, että Levas on mitä ilmeisimmin halunnut hyvin tarkasti itse kontrolloida valokuviansa julkaisua ja on mahdollisesti ollut myös kriittinen omien kuviansa suhteen. Jean Sibeliuksen tytär Katarina Ilves on Maire Pulkkisen tekemässä haastattelussa maininnut Levaksen olleen hyvä valokuvaaja, mutta samassa yhteydessä Ilves kuitenkin toteaa Levaksen olleen suorastaan mustasukkainen kuvistaan. Ilveksen mukaan Levas on ollut erittäin tarkka siitä, kenelle hän on kuviaan antanut. (Ilves ks. Pulkkinen 1982–1983, 13.)

Valokuvataiteessaan Levas selkeästi noudatti kirjoittamaansa näkemystä valokuvan aiheen yksinkertaisuuden ja pelkistyneisyyden tärkeydestä, sekä kuva-alan tiukasta rajaamisesta. Aiheet Levaksen eri artikkeleissa julkaistuissa valokuvissa ovat lähinnä rakennetun tai rakentamattoman luonnon tai tilan kuvauksia, mutta myös joitain yksittäisiä henkilökuvia mustavalkoisten valokuvien joukkoon mahtuu. Suomen valokuvataiteen museon internetsivuillaan julkaiseman tekstin mukaan Levaksen lähes koko toista maailmansotaa edeltävä valokuvatuotanto tuhoutui sota-ajan pommituksissa (Suomen valokuvataiteen museo, Kuka kuvasi? -internetsivu <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseo.fi/#valokuvaaja/2876>). Tästä syystä on mahdotonta luoda aukotonta näkemystä Levaksen koko valokuvatuotannosta, sen kehityksestä ja siinä mahdollisesti tapahtuneista muutoksista. On kuitenkin oletettua, että Levas valokuvaajana ei Yousuf Karshin tavoin keskittynyt vain valokuvamuotokuvaukseen, vaan kuvasi hyvin erilaisia aiheita, joista toki yksi on ollut henkilökuvaus.

Vuodesta 1958 lähtien Santeri Levas harjoitti myös värivalokuvausta, johon hän omasta päätöksestään syventyi yhä enemmän täytettyään 60 vuotta vuonna 1959 (Hanste 1959, 12). Santeri Levas kuoli Helsingissä 10. maaliskuuta 1987 ollessaan 88-vuotias.

3. VALOKUVAUKSEN REPRESENTATIIVISUUS

3.1. Valokuvan totuuden diskurssi

Valokuvaa on pidetty totuutena, tai ainakin mahdollisuutena esittää jotain todellista tai todellisena. Lähes yhtä useasti ajatus todellisen esittämisen mahdollisuudesta on myös kiistetty (ks. esim. Clarke 1997, 7–12). Samoin myös muotokuvagenren alueella, todellisuuden tai henkilön todellisen persoonan kuvaamisen mahdollisuus on vuosisatoja taiteilijoita ja taiteen tutkijoita kiinnostanut haaste (esim. Freeland 2010, 1–3). Valokuvamuotokuvaa onkin pidetty yhtenä haasteellisemmista muotokuvauksen ja valokuvauksen esitysmuodoista. Erityisen vaikeaksi valokuvamuotokuvien tarkastelun tekee Graham Clarken mukaan niiden monitulkintaisuus, ja kysymys siitä, mikä tai kuka on kuvauksen kohteena (Clarke 1997, 101).

Muotokuva ja siitä tehdyt tulkinnat luovat sekä muokkaavat ihmisten käsityksiä ihmisen yksilöllisyydestä. Ernst van Alphenin mukaan muotokuvaus on taiteenlajina arvostettu korkealle juuri siitä syystä, että yleisen näkemyksen mukaan onnistunutta muotokuvaa tarkastellessa katsoja pääsee kosketuksiin niin muotokuvaajan kuin muotokuvatunkin ”alkuperäisen”, ”uniikin” subjektiviteetin kanssa (von Alphen 2005, 21). Muotokuvan ominaisuus on tietty kaksijakoisuus, jota on muotokuvan tutkimuksessa tarkasteltu useasti ihmisen yksilöllisyyden näkökulmasta. Tällainen kategorisointi von Alphenin ehkä kriittisestikin ilmaisseen näkemyksen mukaan korostaa niitä muotokuvan puolia, jotka ovat vahvasti riippuvaisia siitä, miten katsoja käsittää ihmisen subjektiviteetin kuin myös representaatiosta. Tämä taas von Alphenin mukaan implikoi sitä, että subjektiivisuus objektina on samaistettavissa käsityksiin minuudesta, persoonallisuudesta tai yksilöllisyydestä. Ihmisen subjektiviteetti

olisi tulkittavissa siis hänen yksilöllisenä sisäisenä olemuksena, eikä niinkään sosiaalisissa suhteissa muodostuvana. Näin ajateltuna yksilön suhde toisiin olisi kiellettävä, jotta subjekti voitaisiin esittää yksilönä. Tämä von Alphenin mukaan myös vaikuttaa käsitykseen representaatiosta, jossa muotokuva viittaa ihmiseen, joka on tai on ollut läsnä muotokuvan ulkopuolella. (von Alphen 2005, 21.) Tulkintani mukaan von Alphenin tarkoituksellisen kärjistettynä esittämä näkemys muotokuvasta muodostaa äärimmäisen rajallisen tulkinnan ihmisen subjektiviteetista. Näin käsitettynä subjektiviteetti pysyisi siis vakiona eikä se muokkaantuisi sosiaalisessa vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa.

Ajatus kuvattavan monitulkintaisuudesta pohjautuu näkemykseen tai oletukseen ihmisen identiteetin kaksijakoisuudesta. Ajatuksen mukaan ihmisen fyysinen keho ja ”todellinen, aito minuus” ovat erilliset, eikä jälkimmäisen kuvaamiseen riitä vain ihmisen ulkomuodon esittäminen. (Woodall 1997, 8–9.) Tästä syystä muotokuvien kaksijakoisuus onkin hyväksyttävä niitä tulkittaessa. Teoksessaan *Trasparentti media. Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakaudella – valokuvan moderni, post-moderni ja globaali tulkinta* (2011) Pertti Pitkänen on huomauttanut problematiikasta, joka koskee erityisesti muotokuvausta. Hänen mukaansa muotokuva on aina tulkittavissa ulkoisesti yhteiskunnallisen kaavan mukaisesti, mutta samalla se heijastelee myös ulkoisen tulkintakaavan tavoittamattomissa olevaa yksilöä (Pitkänen 2011, 46). Näin ollen valokuvamuotokuvia tarkasteltaessa on siis huomioitava, että kuvaan on vaikuttanut niin valokuvaaja kuin kuvassa oleva henkilö, mutta tämän lisäksi myös heidän näkemyksensä omasta ja toistensa identiteeteistä. Myös heitä ympäröivän yhteiskunnan asettamat vaateet ja normit vaikuttavat muotokuvaukseen, joten valokuvamuotokuvat ovat useamman kuin yhden henkilön ja identiteetin (uudelleen) esityksiä, representaatioita.

Representaation tuottaminen ei näin ollen ole vain kuvaajan tuottama lopputulos, vaan siihen osallistuu niin kuvattava kuin kuvan tuottamiseen osallistuneet muut henkilöt. Kuvattu henkilö, olettaen, että hän on tietoinen kuvauksesta, on mukana kuvanottohetkessä ja muokkaa representaatiotaan. Hänen kehonsa on läsnä, samoin kuin tilanteen mahdollisesti asettamat sosiaaliset normit tai käytänteet. Kyse on siis

poseeraamisesta, jolloin Roland Barthesin mukaan kuvattava muodostaa itselleen uuden ruumiin ja muuttuu jo etukäteen kuvaksi. Näin valokuva on Barthesia edelleen lainaten ”itsensä muuttamista toiseksi: tietoisuuden viekasta erottamista identiteetistä”. (Barthes 1985, 16, 18.)

Muotokuva-valokuvan Barthes on määritellyt ”suljetuksi voimakentäksi”, jossa neljä kuvitteellista hahmoa kohtaavat toisensa. Hänen mukaansa valokuvanottohetkenä kuvattava tuntee itsensä sellaisena kuin hän itse luulee olevansa, mutta myös sellaisena, joksi kuvattava haluaisi muiden häntä luulevan. Tämän lisäksi kameran objektiivin edessä samaan aikaan on myös se hahmo, joksi valokuvaaja kuvattavaa luulee ja se, ”jota hän käyttää hyväkseen esittääkseen taidettaan”. (Barthes 1985, 19.) Tämän perusteella valokuvamuotokuvat voidaan siis tulkita useiden erilaisten toimijoiden yhteiseksi tuotokseksi, jossa toimijoiden ennako-oletukset ja erilaiset roolit muodostavat kuvista tietynlaisia.

Valokuvan representaation tulkitsen tässä yhteydessä olevan yksinkertaisesti valokuvan esittämä kuvaus kohteestaan, mutta myös kuvattavan henkilön mielikuva itsestään kuvattuna. Minna Ijäs on artikkelissaan ”Esittää ja esittäytyä. Ihmisiä valokuvamuotokuvissa 1920-luvulla” määritellyt representaatiota useammasta eri näkökulmasta. Hän esimerkiksi toteaa representaation usein jakavan yhtäläisyysmerkin valokuvan kanssa, mutta myös itse valokuvausprosessissa kuvattava on hänen mukaansa tekemisissä representaation kanssa (Ijäs 2009, 90). Kuten edellä esitin, kuvaajan ja kuvattavan mielikuva representaatiosta on siis läsnä kuvaustilanteessa. Tämä myös johtaa Ijäksen mukaan siihen, että tähän prosessiin, ja tulkintani mukaan näin ollen myös representaatioon, vaikuttaa kuvanottamisen käytännöt ja sosiaaliset tavat (Ijäs 2009, 90).

Tulkintamme representaatiosta ja valokuvan representatiivisuudesta vaikuttaa siihen millä tavoin suhtaudumme valokuvan mahdollisuuteen esittää todellisuutta. Valokuvan todellisuuden diskurssi on siis riippuvainen kuvattavasta ja hänen mielikuvistaan itsestä ja ympäristöstään, valokuvaajasta ja kuvausprosessista. Näitä kaikkia myös määrittävät ja ohjaavat kulttuuriset sekä sosiaaliset käytännöt, jotka taas ovat sidok-

sisä tiettyyn kontekstiin, aikaan ja paikkaan. Richard Brilliant on kattavassa muotokuva tutkivassa julkaisussaan todennutkin muotokuvan pohjimmaisena vaatimuksena olevan esittää ”suhde muotokuvan ja originaalin ihmisen välillä” (Brilliant 1991, 7). Tämän lisäksi on mielestäni myös huomioitava muotokuvaajan asettamat tavoitteet työskentelylleen ja tavoittelemalleen muotokuvalle, koska myös kuvaajan intentiot välittää näkemystään kuvattavasta vaikuttaa muotokuvan representaatioon ja siitä muodostettuihin käsityksiin todellisuudesta. Myös vastaanoton kontekstissa kuvan tulkitsija luo oman näkemyksensä valokuvasta, siinä esitetystä representaatiosta ja näiden mahdollisuudesta välittää todellisuutta.

3.2. Valokuvamuotokuvan ilmaisulliset tavoitteet – Yousuf Karshin totuuden diskurssi

Seuraavassa tulen esittämään millaisia pyrkimyksiä Yousuf Karsh asetti valokuvan ottamiselle ja ottamilleen valokuvamuotokuville. Nojaan pääasiassa Karshin omissa julkaisuissaan auki kirjoittamiin ajatuksiin. Koska Karsh on esittänyt tavoitteensa siitä, miten tai millaisena hän kuvaamansa henkilön halusi ikuistaa melko lyhyillä toteamuksilla, olen pyrkinyt myös lisäämään mahdollisissa muissa julkaisuissa tai haastatteluissa esiin nousseita ilmaisuja hänen intentioistaan. Koen Karshin yleisesti valokuville tai valokuvaamiselle ilmaisemien intentioiden esittelyn olevan tutkimukseni kannalta olennaista, jotta pystyn suhteuttamaan ja tarkastelemaan tavoitteiden mahdollista toteutumista tai toteutumattomuutta tutkimusaineistokseni valitsemieni Jean Sibliuksen valokuvamuotokuvien yhteydessä.

Tarkoitukseni on esitellä Karshin ajatuksia ja tulkintoja eikä niinkään asettaa niitä tämän luvun puitteissa erityisesti kyseenalaisiksi. Pidän kuitenkin tärkeänä mahdollisuutta esittää matkan varrella tarpeellisia, selventäviä kysymyksiä, joihin pyrin Karshin ajatuksia tulkiten löytämään vastauksia. Mahdollisten keskenään ristiriitaisien ajatusten poimiminen esiin on mielestäni perusteltua, jotta pystyisin luomaan mahdollisimman selkeän kuvan siitä, miten Karsh kameransa eteen asettuvat henkilöt pyrki esittämään. Pyrin myös tuomaan esiin niitä ratkaisuja, joita Karsh on kuva-

ustilanteissa tai niitä valmistellessaan käyttänyt tavoittelemansa kuvan tallentamisessa onnistuakseen.

Vaikka Karsh on uransa aikana kuvannut hyvin erilaisia, ja eri tarkoituksia varten hänen kameransa eteen päätyneiden henkilöiden muotokuvia, keskittyy hän teksteissään kuitenkin kertomaan kokemuksistaan ja tavoitteistaan suhteessa arvostetuista, pääasiassa julkisuuden henkilöistä ottamiinsa kuviin. Näiden Karshin merkittävinä pitävien ihmisten joukkoon tässä yhteydessä luen myös Jean Sibeliuksen kuuluvan, sillä hän on julkaissut myös Jean Sibeliuksesta ottamiaan valokuvamuotokuvia retrospektiivisesti muotokuviaan esittelevissä teoksissa¹¹.

”Sisäinen voima”

Karsh on useassa valokuviaan esittelevässä teoksessa todennut häntä kiinnostaneen erityisesti kuvaamiensa henkilöiden ”sisäinen voima” (inward power). Hän on määrittänyt sen olevan osa salaisuutta, joka piilee jokaisessa. Salaisuus on kuitenkin vaikeasti tavoitettava tai kuvailtava (elusive), sekä määrittelemätön (indefinable). Karsh on myös todennut tästä salaisuuden vangitsemisesta (capture) filmille muodostuneen hänen elämäntyönsä. (Ks. esim. Karsh [1959], 11; Karsh 1976, 9; Karsh 1983, 23.) Karshin kuvia tarkasteltaessa on siis jatkuvasti pidettävä mielessä tietty kaksijakaisuus, joka Karshilla oli henkilöiden persoonasta; Karshin näkemys todellisen ja jonkin yleiseltä katseelta piilotetun olemassaolosta, sekä sitä peittävästä osasta, joka kuvaushetkellä tuli saada väistymään.

Vuonna 1959 julkaistussa teoksessa *Portraits of Greatness* Karsh on lyhyessä esitelytekstissä kertonut valokuvamuotokuvaajan perimmäisenä tarkoituksena olevan, ei ainoastaan yhdennäköisyyden (likeness) saavuttaminen, vaan kuvattavan kasvojen takana piilevien ajatusten ja sielun paljastaminen (Karsh [1959], 11). Yhdennäköisyyden saavuttaminen ei Karshille riittänyt. Hän toivoi katsojan tunnistavan katsojansa henkilön aikaisempaa merkityksellisemmällä tavalla, niin että katsojalla ai-

¹¹Katso esim. Karshin julkaisemat teokset *Karsh Portraits* (1976) ja *Karsh. A Fifty-Year Retrospective* (1983).

emmin henkilöstä olleet ajatukset yhdistyvät, Karshin käsitteellä ilmaistuna, syntetisoituvat uudella tavalla kokonaisuudeksi (Danziger & Conrad III 1977, 109).

Karshin ajatus jonkin ”sisäisen voiman” olemassa olosta pohjautuu mielestäni selkeästi uusplatoniseen ajatukseen taiteilijanerosta, jonka katse voi lävistää kuvattun henkilön ulkoiset piirteet ja paljastaa ”sisäisen” totuuden. Tämän ajatuksen perusteella, jonka esimerkiksi E. H. Gombrich on artikkelissaan ”The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art” tuonut esiin, vain taiteilijalla on kyky tunnistaa kuvattavalle tyypillisiä, muuttumattomia ja yksilöllisiä piirteitä. Tämän näkemyksen Gombrich on ehkä ironiseenkin sävyyn todennut antavan taiteilijalle oikeuden jopa ”halveksia muotokuvattavan moukkamaisten sukulaisten halua takertua kuvattun henkilön ulkokuoreen” ja näin olla huomaamatta tämän perusolemusta. (Gombrich 1982, 105–106.)

Jos siis oletetaan ”sisäisen voiman” löytyvän ihmisistä, ja Karshin tämän jollain tavalla pystyneen tallentamaan filmille, niin mielestäni seuraavaksi tulee pohtia: miten Karsh tunnisti tämän ”sisäisen voiman”? Tai pikemminkin, miten hän ”tiesi”, millä hetkellä hänen tulee kuvata henkilö, jotta tämän ”sisin” paljastuisi?

Karsh on todennut jokaisen kuvaamansa, omalla asiantuntijuutensa alalla arvostetun henkilön kasvojen fyysisten yksityiskohtien olleen erilaisia, mutta uskoi kuvien välittävän heidän ”sisäistä voimaa”. ”Sisäisen voiman” hän koki olevan välttämätöntä kaikille taiteilijoille ja ajattelijaille, eli ajatusten ja mielikuvituksen avulla työskenteleville. Karsh on myös todennut näiden henkilöiden usein kantavan kasvoillaan ”taistelun tai kamppailun *naamiota*” (the mask of struggle). Hänen mukaansa heidän kasvoiltaan on löydettävissä myös ”*jälki* (trace) kovasta, [...] ajallemme tyypillisestä kilpailusta; joskus *häivähdy*s ylimielisyyttä (gleam of arrogance); aina *merkki* epävarmuudesta ja [...] totuuden etsimisestä”, joiden voidaan sanoa olevan syvällisesti asioita pohtivan henkilön tuntomerkkejä (hallmark). (Karsh [1959], 11.) Näin ollen Karsh siis koki ”sisäisen voiman” olevan kaikille yhteinen ominaisuus tai ainakin jotain, jonka hän pyrki löytämään kaikilta kuvaamiltaan (julkisuuden) henkilöiltä.

”Sisäinen voima” ei tämän päätelmän mukaan ole havaittavissa henkilön varsinaisista fyysisistä ominaisuuksista, jotka jokaisella ovat keskenään erilaiset, vaan pikemminkin heille yhteisistä, tietyssä, ”sisäisen voiman” paljastuksen hetkessä kasvoilta luettavissa olevista *merkeistä* tai *naamiosta*. Merkit tai naamion tulkitsen tässä yhteydessä tarkoittavan katsojien tottumustensa ja ennakko-oletustensa perusteella toisten ihmisen kasvoilta tulkitsemia *ilmeitä* tai *eleitä*. Ilmeet ja eleet eivät näin ollen itsessään ole ”sisäinen voima”, vaan ne ovat *merkkejä ”sisäisen voiman” paljastumisesta*.

Toisaalta Karsh oli myös yleisesti kokemuksensa perusteella vakuuttunut, että tietyn suuruuden (greatness) ominaisuuden omaavilta ihmisiltä ”sisäinen voima” oli löydettävissä myös siksi, että heillä Karshin mukaan oli samanlaiset toiminnanmuodot (ajatusten ja mielikuvituksen käyttö). Tämän ajatuksen mukaan Karshin tuli siis ottaa valokuva juuri sillä hetkellä, kun hänen tulkinnan mukaan tietty ilme tai ele muuttui kuvattavan kasvoilla. Karshin valokuvaustaustaan pohjautuen, voisi tällaisen ”hetken kaappaukseen” kykenemisen olettaa Karshin omaksuneen tai oppineen toimiessaan lehtikuvaajana, jossa kuvaushetket ovat usein nopeita ja joskus jopa hyvin äkillisiä.

”Itsensä ilmaiseminen” ja ”naamio”

Karsh on myös kirjoittanut kuvaamiensa ihmisten ”itsensä ilmaisemisesta” (express himself). Karshin mukaan ihmiset ”ilmaisevat itseänsä” hyvin nopeasti ja usein tiedostamatta sitä itsekään. Karshin mukaan tämä ilmaisu saattaa tulla esiin esimerkiksi *yhtäkkisessä mielialan muutoksessa* (change of mood) tai jollain tavoin *hyvin merkitävässä käden liikkeessä tai eleessä* (gesture of the hand). Hän uskoi, että valokuvaaja kykeni havaitsemaan tällaisen ”itseilmaisun”, vaikkakin vain hyvin lyhyen hetken ajan, jolloin kuvaajan oli saatava se tallennettua. Karsh onkin todennut: valokuvaajan tulee pystyä aistimaan tai kutsumaan ”totuuden hetki” esiin, sekä samalla olemaan valmis tallentamaan se. Muuten mahdollisuus tallentaa myös todellinen henkilö, on menetetty. (Karsh [1959], 11.)

Edellä esittelemäni Karshin ajatukset kuvattavan henkilön ”itsensä ilmaisun” tai ”totuuden hetken” löytämisestä perustuvat näin ollen tiettyihin muutoksiin kuvattavan

henkilön käytöksessä, ilmeissä tai eleissä. ”Itsensä ilmaisun” voisi tässä yhteydessä mielestäni tulkita tarkoittavan ihmisen ”todellista minuutta tai luonnetta”, joka näytetään jonkinlaisena muutoksena alkuperäisestä tai roolissa, naamioon sonnustautuneena esitetystä minuudesta. Ymmärtääkseni tämä vastaa Karshin vuonna 1959 kirjoittamassa tekstissä kasvojen takana piilevien ajatusten ja sielun paljastumista (Karsh [1959], 11).

Karshin laajasta muotokuvatuotannosta päätellen kasvot olivat hänelle loppumattoman mielenkiinnon kohde. Karsh onkin itse todennut ihmiskasvojen ehtymättömän vivahteikkouden olleen hänelle itse valokuvausta suurempi mielenkiinnon kohde. Karsh kuitenkin koki jokaisen ihmisen kantavan jonkinlaista arkista *naamiota* (mask of daily life), eräänlaista verhoa, jonka laskemme kasvojemme eteen ja jonka taakse piilotamme todellisen minuutemme. (Karsh [1959], 11.) Karshin (1976, 9) mukaan naamio tai verho on kuitenkin nostettavissa, vaikkakin vain nopeasti:

”Naamio (mask), jonka näytämme muille ja liian usein myös itsellemme voi nousta vain sekunniksi – paljastaen [sisäisen] voiman tiedostamattomassa eleessä, nostettuna silmäkulmana, hämmästyneessä reaktiossa, levon hetkessä. *Tämä* on hetki joka tulee tallentaa.”

Tässä naamiolla on mielestäni selkeämmin piilottava ominaisuus, joka liittyy kuvattavan omaan valintaan. Naamion avulla kuvattavana oleva henkilö pystyy valitsemaan haluamansa roolin ja piilottamaan todellisen persoonansa naamion taakse.

Kasvojen ilmeet ovat siis olleet keskeisiä merkkejä Karshille, hänen pohtiessaan kuvaamansa henkilön tunnetiloja tai ”todellista läsnäoloa”. Mutta Karsh myös painotti käsien merkitystä eleiden välittäjinä. Karshille kädet antoivat vihjeitä koko ihmisen persoonallisuudesta – subjektin mielialasta (mood), asenteesta (attitude), jännittyneisyydestä (tension). Karshille kädet olivat ”melkein barometri ihmisen olemisesta”, äärimmäisen tärkeä osa kokonaisuutta. Vuonna 1983 Karsh totesi seuraavasti: ”Lukuun ottamatta harvoja hetkiä, en koskaan kuvaa käsiä yksin; ne täydentävät aina

kokonaiskuva.” (Karsh 1983, 85; Käsien merkityksestä, ks. myös Danziger & Conrad III 1977, 108.)

Se, millä tavoin Karsh on kyennyt tunnistamaan erityisen muutoksen tai tietyn eleen olevan merkki ”todellisen minän” paljastumisesta, eikä vain ihmisen jostakin muusta syystä tekemä ilmeen, eleen tai asennon muutos, ei edellä esittämistäni Karshin uransa aikana eri julkaisuissa työskentelypyrkimyksistään kirjoittamista teksteistä selviä. Tässä tietenkin on oletuksena, että kaikki vartalon muutokset tai eleet eivät ole merkkejä ”todellisesta minästä”. Karsh kuitenkin esitti toiveen, että hänen kuvansa antaisivat katsojalleen pilkahduksen toisenlaisesta ulottuvuudesta kuvattuihin henkilöihin (Karsh 1976, 9).

Tähän mennessä olen pyrkinyt kokoamaan yhteen Yousuf Karshin valokuvamuotokuville asettamia ”todellisuuden” esittämisen pyrkimyksiä, joita hän kirjoituksissaan on esittänyt. Niistä ei kuitenkaan ole selvinnyt varsinaisesti tapaa, jolla Karsh pyrki luomaan otollisen tilaisuuden ”sisäisen todellisuuden” ilmestymiselle tai naamion hetkelliselle nostamiselle. Tästä syystä onkin mielenkiintoista yrittää selvittää, miten Karsh pyrki saamaan kuvaamansa henkilöt paljastamaan ”todellisen minänsä”.

Totuuden esiin kutsuminen ja sen vangitseminen

Karsh on kertonut useasti pyrkineensä etukäteen keräämään mahdollisimman paljon tietoa henkilöistä, joita hän kuvasi. Vuonna 1959 julkaisemassaan teoksessa Karsh on kertonut pyrkimyksensä olleen kerätä tietoa kuvaamiensa henkilöiden urasta, harrastuksista ja mielenkiinnonkohteista. Tämän avulla hän koki helpommaksi toimia kuvaustilanteissa ja saada yhteys henkilön persoonallisuuteen. (Karsh [1959], 12.) Persoonallisuudella tulkitseen tässä yhteydessä tarkoitettavan kuvattavan ”todellista minää”. Samassa julkaisussa Karsh on edelleen todennut näiden etukäteen kerättyjen taustatietojen mahdollistaneen mielenkiintoisten ja ”paljastavien keskusteluiden” syntymisen, joissa jokin tietty anekdootti, kysymys tai vastaus auttoi häntä ”löytämään subjektin, niin visuaalisesti kuin henkisestikin” (Karsh [1959], 12).

Tämän perusteella voidaan todeta kuvattavan ”sisäisen voiman” paljastuneen Karshille hänen edeltä käsin keräämänsä informaation pohjalta tai ainakin ilmeisesti helpottaneen ”todellisuuden” löytämistä ja kuvaamista. Hankkimiensa esitietojen avulla Karshilla on ollut mahdollisuus tutustua henkilön taustaan ja elämään. Karsh ei kuitenkaan kirjoituksissaan huomioi lainkaan mahdollisuutta, että tiedot saattoivat sisältää, tahallisesti tai epähuomiossa, virheellisesti tulkittua tietoa kuvauskohteesta.

Pääsääntöisesti Yousuf Karshin kuvaamat henkilöt olivat hyvin tunnettuja, julkisuuden henkilöitä, joten on mielestäni todennäköistä olettaa, että iso osa esitiedoiksi tarkoitettusta materiaalista oli syntynyt kuvauskohteen julkisuuskuvan ehdoilla. Tällöin niiden tarjoama kuva henkilön ”todellisesta” luonteesta, saattoi olla jonkin tietyn ”roolin” esitys, jonka oletettiin olleen todellinen. Karshin mukaan erityisesti näyttelijöiden todellisen persoonan kuvaaminen oli haastavaa, sillä he olivat oppineet esiintymään tietyssä roolissa. Karsh on myös todennut, että joskus myös näyttelijöillä itsellään oli vaikeuksia erottaa oma todellinen persoonansa suosikkiroolistaan. (Karsh 1983, 166.)

Ratkaisuksi tähän Karsh keksi ehdottaa näyttelijöiden kuvaamista heille tutussa ja epävirallisessa ympäristössä, näiden kotona. Tällöin jonkinasteinen luonnollisuus kuvissa ja kuvaustilanteessa oli Karshin mukaan saavutettavissa. (Karsh 1983, 166.) Myös Mark Johnson on artikkelissaan ”Photographs by Karsh” todennut Karshin yleensä kuvanneen kohteensa heidän omassa ympäristössään, jossa Karshin oli helpompi luoda Johnsonin sanoin ”hyvä tai luova suhde kuvattaviinsa”. Johnsonin mukaan tämä mahdollisti Karshin haluaman tunteen tai ilmaisuuden esiin kutsumisen. Johnsonin mukaan Karsh koki kuvattavalle tutun paikan välittyvän kuviin psykologisella tasolla, vaikka kuvattavan koti ei valokuvissa sellaisenaan näkyisikään. (Johnson 2008, 70.) Tärkeää oli saada kuvattava rentoutumaan (Karsh [1959], 12).

Vaikka Karsh on todennut tallentaneensa muotokuvissaan vain tietyn paljastuvan tai paljastetun hetken, voi hänen kuviaan analysoimalla tehdä oletuksen, että kuvat ovat myös selkeästi rakennettuja. Karsh on esimerkiksi omaelämäkerrallisissa teksteissään todennut uraansa aloittaessaan ymmärtäneensä vasta teatterin maailmaan tutus-

tuessaan keinovalojen käytön hyödyt; mahdollisuuden luoda tunnelmia ja erityistehosteita. Keinovalojen käytön Karsh oppi Ottawa Little Theatressa, johon hän sai kutsun teatterissa toimineilta ystäviltaan 1930-luvun alkupuolella. Aiemmin vain luonnonvalolla kuvanneelle Karshille valojen käyttö avasi aivan uudenlaisia mahdollisuuksia valokuvaukseen. Karshin omia sanoja lainaten, valoilla hän pystyi ”luomaan, valitsemaan, muokkaamaan ja vahvistamaan” erilaisia tunnelmia ja ”tulkitsemaan elämää”. (Karsh 1983, 12.)

Karshin valokuvamuotokuvien varsin kaunis ja tasapainoinen sommittelu viittaaakin siihen, että Karsh on hallinnut kuvaushetkeä. Valokuvauksen historiaa tutkinut Peter Pollack on todennut Karshin rakentaneen valokuvansa tarkasti. Valojen tarkka sijoittelu on Pollackin mukaan ollut Karshille tärkeää. Muotokuvien kuva-alat on sommiteltu niin, että kuvattava henkilö, hänen kasvonsa ja vartalonsa, mutta myös tausta on huolella suunniteltu. (Pollack 1977, 158.) Kuva-alan rakentamiseen viittaa myös Janet Yates. Hän on todennut Karshin pyrkineen ilmentää kuvaamansa henkilön mahtavuutta tai neroutta korostamalla kuvattavan ilmeitä, käsien asentoja, kehon kieltä ja katseen suuntaa niin valaistuksen tarkalla asettelulla kuin osin myös rekvisiitan käyttämisellä (Yates 2001, 38).

Näin ollen katsoja ei voi luottaa siihen, että valokuvaaja olisi välittänyt kuvillaan ainoastaan todellista, kuvattavan itsensä paljastamaa todellisuutta, vaan pikemminkin valokuvaajan omaa esteettistä ideologiaa tai taiteellisia intentioitaan. Ajatus näyttelijöiden kuvaamisesta kotonaan rentoutuneena, ja näin ehkä alttiimpina paljastamaan muotokuvaajalle todellisen sisimpänsä, voidaan kumota ajatuksella, jossa Karsh olisi rakentanut tai rajannut, toisin sanoin lavastanut valoilla ympäristön. Toisaalta, jos Karsh pystyi luomaan ja muokkaamaan valoilla jotain mitä ei ehkä ollut kuvaustilanteessa läsnä, niin miksi hän ei olisi kyennyt myös vahvistamaan jotain, jonka kuvattava itsestään paljasti. Se mitä muotokuvauksen kohde itsestään paljastaa ei kuitenkaan välttämättä ole kuvattavan henkilön ”todellinen minä”, vaan lopulta vain kuvaajan tulkinta muotokuvattavan ”todellisesta persoonasta”. Kuvat ovat siis useiden todellisuuksien yhteenliittymiä, Karshin luomia representaatioita Sibeliuksesta.

3.3. Taidevalokuvaajan rakennetut kuvat – Santeri Levaksen luova kamera-työskentely

Aivan kuten edellisessä luvussa Yousuf Karshin taiteellisia intentiota kuvaillessani, pidän tutkimukseni kannalta tärkeänä myös hieman raottaa tutkimukseni vertailuaineiston valokuvananneen Santeri Levaksen ajatuksia valokuvaamisesta. Pysin seuraavassa nostamaan esiin Levaksen taidevalokuvausta ja omaa työskentelyään kuvailemista näkemyksiä, joita hän on kirjoittanut auki ja julkaissut pääsääntöisesti muutamissa 1940-luvun valokuva-aikakausilehdissä. Olen myös nostanut esiin suomalaisissa valokuvasoppaissa esitetyjä neuvoja, joihin Levas todennäköisesti ainakin osin on turvautunut omassa valokuvatyöskentelyssään. Levaksen tekstejä tulkitessa tulee huomioida, että Levas ei teksteissään selkeästi käsittele valokuvamuotokuvia, vaan esittää laajemmin valokuvaamiselle asettamia tavoitteita kuvauskohteesta tai aiheesta riippumatta. Santeri Levaksen taiteellisten intentioiden tarkastelun koen tutkimukseni kannalta tärkeäksi, jotta mahdolliset yhteneväisyydet tai erot Karshin valokuvauksellisten pyrkimysten kanssa nousee esiin. Vaikka en tässä luvussa tule tekemään vertailua Karshin ja Levaksen taiteellisten näkemysten välillä, uskon tehdyistä huomioista olevan hyötyä myöhemmin Jean Sibeliuksen valokuvamuotokuvia analysoidessani.

Vuonna 1943 *Kamera*-lehdessä julkaistussa artikkelissaan ”Luovan kameran ongelma” Santeri Levas pohtii taidevalokuvausta sekä valokuvaajan toimimista luovana taiteilijana. Hänen mukaansa taiteilijan on työtään suorittaessa ”pyrittävä tietoiseen valintaan ja keskittymiseen”. (Levas 1943a, 1.) Itse taiteilijuuden tai taiteilijan määritelmää Levas ei artikkelissaan esitä tai kyseenalaista. Pikemminkin hän pitää valokuvaajaa itsestään selvästi taiteilijana. Hän keskittyykin artikkelissaan pohtimaan, miten kameralla tulisi luoda (Levas 1943a, 1).

Levaksen kirjoituksista on hyvin selkeästi hahmotettavissa yhteys 1900-luvun alun suomalaisten valokuvausoppaiden opetukseen, ja onkin oletettava, että Levas harjoitteli ja opiskeli valokuvasta näiden pohjalta. Esimerkkeinä valokuvausoppaista voidaan nostaa esiin Vilho Setälän vuonna 1929 julkaisema *Valokuvauksen taito* ja laajennet-

tuna, uudistettuna laitoksena vuonna 1940 julkaistu, tuolloin Taideteollisuuskeskuskoulun valokuvausopin opettajana toimineen Setälän teos *Valokuvaus tieteenä ja taiteena*. Molemmissa oppaissa pääpaino on valokuvan teknisessä valmistuksessa, mutta myös valokuvaa taiteena käsitellään erityisesti jälkimmäisessä teoksessa. Julkaisuissaan Setälä painottaa valokuvaajan olevan taiteilija joka luo, ei vain näppäile näkemäänsä. (Setälä 1929; Setälä 1940.)

Santeri Levaksen pyrkimys taiteelliseen, luovaan valokuvaamiseen ei näin ollen ole vain Levakselle ominainen tai hänen henkilökohtaisesti kokema näkemys valokuvaamisesta. Esimerkiksi dokumentaarisen ja taidevalokuvauksen erottaminen omiksi valokuvaamisen suuntauksiksi on esitetty Setälän *Valokuvauksen taito* oppaassa. Setälä määrittelee "esittävän valokuvauksen" pyrkimyksenä olevan koneellisesti antaa totuudenmukainen ja tieteellisesti tarkka esitys kuvattavasta, kun taas "luovan valokuvauksen" hän kokee pyrkivän "taiteelliseen vaikutukseen" (Setälä 1929, 192).

Mielenkiintoinen huomio Setälän valokuvassuuntien perusteluissa on näkemys siitä, että "esittävä valokuvaus" esittää todellisuutta. Tämä antaa mahdollisuuden tulkinnalle, että "luova valokuvaus" pohjautuisi taiteilijan valintaan ja tulkintaan kuvatusta kohteesta. Tämä taas mahdollistaisi jonkin "epätodellisen" tai rakennetun todellisuuden kuvaamisen. Tekstissään Setälä kuitenkin toteaa, että näiden kahden suunnan välille on hänen mielestään vaikea asettaa selkeää rajaa. Hänen mukaansa "esittävän valokuvauksenkin" on ajoittain käytettävä "luovalle valokuvaukselle" tyypillisiä kuvauksen keinoja, sillä muuten valokuvauksessa hänen mukaansa etäännyttään elävän elämän kuvaamisesta eikä kuvissa olisi mitään mikä antaisi niille elämän. (Setälä 1929, 192–193.)

Setälän ajatuksia jatkaen, tietoisesti taiteellista näkemystä kehittämällä ja harjoittelemalla "näppäilijä-kuvaajasta" voi muodostua valokuvauksen harrastaja, joka tietää mitä hän haluaa kuvata ja "pyrkii kiinnittämään levyille juuri sitä, mikä väikky hänen henkensä silmien edessä. Opiskelijasta tulee luova valokuvaaja" (Setälä 1929, 193–194). Kuvailuja tulkiten ja kulunutta, mutta mielestäni Setälän ehkä ylevöittäväänkin näkemykseen sopivaa ilmaisua käyttäen luova valokuvaaja on näin ollen

yksilöllinen valokuvaaja, joka tulkitsee kuvaamansa aiheen "sielunsa silmin". Tämän näkemyksen myös Santeri Levas on nostanut kirjoituksissaan ja oletettavasti myös omassa kameratyöskentelyssään keskeiselle sijalle.

”Sisäinen näkemys”

Kirjoituksissaan Levas korostaa, että kuvaaminen ei ole luonnon kopioimista vaan taiteilija tekee itsenäisen, tarkan ja tietoisin ratkaisun aiheen valitsemiseksi. Aiheen valintaa Levas ei kuitenkaan pidä kaikkein tärkeimpänä luomisprosessin osana, vaan ”paljon oleellisempaa on aiheen muovailu taiteilijan sisäisen näkemyksen mukaiseksi”. (Levas 1943a, 1.) Samana vuonna (1943) O.Y. Foton julkaisemassa valokuvauslehden artikkelissaan ”Luovan kameratyön kynnyksellä” valokuvataidetta pohtivassa kirjoituksessaan Levas ilmaisee aiheen olevan valokuvaajalle tärkeä ”yksilöllisessä mielessä, mutta ei yleisessä” (Levas 1943b, 353).

Näkemys siitä, että aihe itsessään on taiteilijalle ”toissijainen”, kun taas ”näppäilijälle”¹² se on ensisijainen, ei ole Santeri Levakselle yksilöllinen tapa kokea taidevalokuvaajan ja ”näppäilijä-kuvaajan” ero. Ajatus tästä on esitetty useissa 1900-luvun valokuvausoppaissa ja on todennäköisesti myös Levakselle muokkautunut kyseisten oppaiden välityksellä. Esimerkiksi Sakari Pälsin mukaan ”näppäilijän” on tyydyttävä aiheeseen sellaisenaan eikä hänen tulisi mitenkään pyrkiä muokkaamaan sitä. Hänen mukaansa valokuvan aihetta saavat ”muokata ja mestaroida vain muotokuvaajat ja taidevalokuvaajat”, joista ”näppäilijä” ei ole kumpaakaan. (Pälsi 1930, 63.)

Levaksen mukaan taiteilija aloittaa ”sisäisen luovan työn” jo aiheen valinnallaan. Levas toteaaikin *Kamera*-lehden artikkelissaan seuraavasti: ”taiteilija jo aihetta valitessaan on [...] nähnyt aiheen subjektiivisesti, sielunsa silmillä”. Tällöin aihe on Levaksen mukaan herättänyt valokuvaajassa ”taiteellisen ajatuksen, sisäisen näkemyksen”, jonka takia taiteilija päätyy valitsemaan tietyn aiheen. Aiheen laatua, erityisyyttä, harvinaisuutta tai yleisyyttä Levas ei pidä merkityksellisenä, vaan hänen mu-

¹² ”Näppäilijän” tulkitsen tässä yhteydessä tarkoittavan Sakari Pälsin vuonna 1930 julkaisemassa *Näppäilkää hyviä kuvia* -teoksensa sivuilla määrittelemää valokuvausharrastajaa, joka keskittyy itse kuvaamiseen pohtimatta juurikaan taiteellisia pyrkimyksiä kuvaamalla itselleen mieluisia aiheita (Pälsi 1930, [7]).

kaansa valokuvan aiheeksi kelpaa mikä tahansa, ”joka herättää taiteilijan inspiraation”. (Levas 1943a, 1.)

Myös toisessa vuoden 1943 artikkelissaan Levas nostaa esiin taiteilijan mahdollisuuden ”sisäiseen näkemiseen” ja sillä tavoin persoonallisesti hallitun taidevalokuvan toteuttamiseen. Levaksen mukaan vain yksinkertaisuus ja vaatimattomuus mahdollistavat yksilöllisen leiman luomisen valokuvaamiseen. (Levas 1943b, 358.) Näin ollen Santeri Levas kokee taiteilijalla olevan jokin tietty ”sisäinen näkemys”, joka on jokaiselle taiteilijalle subjektiivinen. ”Sisäisen näkemyksen” voisi tulkita olevan taiteilijan tekemä ratkaisu kuvan aiheen valitsemiseksi, mutta sen myös vaikuttavan kuvan sommitteluun ja rajaamiseen. Levas onkin todennut: ”Vain ne osat aiheesta, jotka jollakin tavoin kuuluvat kuvan sommitteluun tai tunnelmaan, otetaan huomioon, kaikki muu jätetään pois” (Levas 1943a, 1).

Taiteilija siis valokuvaa ”sisäistä näkemystään” valitsemastaan aiheesta omia valintojaan tehden. Tämän näkemyksen mukaan ”sisäinen näkemys” olisi jotain yksilöllistä ja vain mahdollista taiteilijan tehdä. Levas korostaakin, että taiteilija luo kuvan, eikä vain kopioi jotain sellaista, mitä kuka tahansa voisi nähdä (Levas 1943a, 1). Näin ollen ”sisäisen näkemyksen” voisi tulkita valokuvaajan itsenäiseksi luomisprosessiksi, jolloin kuvaaminen ei ole vai mekaanista linssin läpi nähdyn toistoa filmille vaan kuvaajan omaan harkintaan ja taitoon liittyvä prosessi.

”Taiteellinen selektio”

Levas käyttää artikkelissaan ”Luovan kameran ongelma” myös ilmaisua ”taiteellinen selektio”, jonka voi tulkita olevan osa ”sisäisen näkemyksen” esittämisen prosessia. Kyseessä on valinta, jonka kuvaaja tekee oman tulkintansa ja tunteidensa, mutta myös välineensä, eli tässä tapauksessa kameran välityksellä. Vaikka Levas tekstissään tuo esiin kameran mekaanisuuden, hän ei koe sitä esteenä taiteilijan ”sisäisen näkemyksen” luomiselle. Hänelle on tärkeää, että valokuvaaja ei anna laitteen rajoittaa tulkintaansa vaan valokuvaaja itse tekee ratkaisun mitä hän kuvassaan esittää ja mitä jättää siitä pois. Levas jopa kokee ”taiteellisen selektion” olevan välttämätöntä, jotta ylipäättään taidevalokuvaus olisi mahdollista. (Levas 1943a, 2.)

Myös Leena Saraste on huomauttanut kameraseuralaisten työskentelytapoja, taiteellisen ilmaisukeinon sekä dokumentaarisen kuvauksen ilmentymistä 1900-luvun alkupuolen suomalaisissa valokuvissa tarkastelevassa tutkimuksessaan seuraavaa: jotta harrastajakuvaajien valokuvat olisi laskettu ”taidevalokuvauksen piiriin, edellytettiin kuvaajan tulkinnan näkymistä, ei luonnon ja teknisen välineen luomaa jäljennettä” (Saraste 2004, 67).

Kuvaustilanteen selkeä rakentaminen ja myös kuvan muokkaaminen, niin kuvaushetkellä kuin mahdollisesti myös jälkikäteen on Levaksen artikkelissaan kirjoittaman tekstin pohjalta tulkittuna sallittua ja jopa taiteilijalta odotettua. *Kamera*-lehden artikkelissaan Levas esittää keinoja, joilla kuvaaja pystyy luomaan juuri tietynlaisen kuvan, ja tulkintani mukaan siis tehdä ”taiteellista selektiota”. Ensimmäisiksi keinoiksi Levas luettelee kuvan rajauksen, niin kuvaa otettaessa kuin suurennettaessa, sekä kuvakulman valitsemisen. Perspektiivin ja polttovälin valinnalla, sekä syvätarkkuuden säätelyllä, taiteilija pystyy Levaksen mukaan tuomaan esiin haluamansa näkymän. Taiteellista valintaa helpottamaan Levas mainitsee tekstissään myös optillisen pehmentämisen esimerkiksi shifonkikangasta tai mekaanisia pehmentimiä¹³ käyttämällä. (Levas 1943a, 2.)

Kuvan muokkaamista kuvauksen aikana tai kuvan valmistamisen yhteydessä Levas pitää osana taidevalokuvauksen prosessia. Levas huomauttaa artikkelissaan monen, ilmeisesti tässä viitaten muihin kuvaajiin, suhtautuvan kielteisesti ”retushin ja montaashin” käyttöön¹⁴, mutta itse pitävän niitä tärkeinä. Hänen mielestä jokaisen luovaan työhön pyrkivän tulisi työskentelyssään käyttää esimerkiksi ”positiiviretushia”. (Levas 1943a, 2.)

¹³ Levas mainitsee artikkelissaan pehmentiminä shifonkikankaan lisäksi mm. Duto-lasin ja Misonnen Flou-Net-pehmentimen (Levas 1943a, 2).

¹⁴ Levas toteaa artikkelissaan montaasin ja retushin käytöstä seuraavasti: ”[...] melkein kaikki kameran suurmestarit käyttävät sekä montaasia (tausta!) että paperinegatiivia ja retushia, varsinkin kemiallista retushia positiiviyössä” (Levas 1943a, 2).

Edellä esitettyjen muokkauskeinojen ohella, kaikkein tärkeimpänä ”taiteellisen selektion” keinona Levas pitää valaistusta. Hänelle valo on pääasia valokuvaamisessa, aiheen laatukin on tälle toissijainen. Valoa Levas pitää ensisijaisen tärkeänä, koska sen avulla kuvaaja voi hänen mukaansa ”korostaa kuvan tärkeitä osia ja yksityiskoh-
tia tai vaimentaa vähemmän tärkeitä”. (Levas 1943a, 2.) Levakselle valaistus on kaikki kaikessa. Hänelle taidekuvaus oli ensisijaisesti ”valon ja varjon taidetta”. Valon keskeisyyteen liittyen Levas onkin julkaisemassaan artikkelissa toistanut hänelle mahdollisesti jonkinlaiseksi esikuvaksi muodostuneen belgialaisen, Levaksen ter-
mein ”kameran mestari” Léonard Misonnen lausahduksen: ”Aihe ei merkitse mitään, valo on kaikki kaikessa”. Levaksen mielestä lauseessa kiteytyy valokuvaamisen ko-
ko totuus. (Levas 1946, XXII.)

Levas on myös todennut seuraavasti: valo ”synnyttää viivat, pinnat ja kuviot, se luo vastakohdat, ylimenot ja tasapainon. Sen taikakosketus synnyttää sävyt” (Levas 1943b, 356). Sävyt taas Levaksen mukaan ovat valokuvaajan värit ja ”kaiken luovan kameratyön ehdoton edellytys” (Levas 1943b, 356). Valaistusta säätämällä voi siis sommitella ja muovailta, toisin sanoen rakentaa kuvatilaa juuri kuvaajan haluamalla tavalla. Levas toteaaakin juuri tämän olevan keino luoda (Levas 1943a, 2).

Leena Saraste on todennut Levaksen olleen kuvaustavaltaan jälkipiktorialisti, jonka mukaan valo ja kuvaaja loivat valokuvan yhdessä. Sarasteen mukaan valokuva on 1900-luvun alkupuolella haluttu kiihkeästi erottaa ”sille luonteenomaisesta indeksisyydestä, suorasta todellisuussuhteesta”. Samalla valokuvalla lähestyttiin maalaus-
taidetta, jossa Sarasteen mukaan aihe oli jo vuosisadan alusta lähtien menettänyt merkitystään välineen tutkimisen yhteydessä. Toisaalta 1920-luvulta lähtien piktorialismin kanssa Sarasteen mukaan kilpaillut uusi suunta korosti rohkeita kuvauskul-
mia, mutta myös ahdasta rajausta ja valokuvan omaa sävyasteikkoa. (Saraste 2004, 67.)

Myös Johanna Frigårdin tekemä huomio jälkipiktorialistien kuvaustyylistä modernismin aikana vahvistaa näkemystä valokuvaajasta luovana taiteilijana. Frigård onkin todennut seuraavasti: ”Luovuuden korostaminen rinnasti kuvaajan suorastaan itse

jumalaan”. Hänen näkemystään tulkiten, valokuvaajan, joka pohjasi työskentelynsä tieteeseen perustuvaan koneeseen, koettiin olevan kykenevä todellisuuden hallintaan. (Frigård 1999, 97.)

Edellä esitettyjen Santeri Levaksen pohdintojen perusteella voidaan tehdä olettaus, että Levaksen omassa työskentelyssä ja valokuvissa on perusteena selkeä kuvien rakentaminen valokuvaajan oman näkemyksen pohjalle. Valokuvaaja ei siis tämän näkemyksen mukaan taltio jotain olemassa olevaa sellaisenaan, vaan vaikuttaa valokuvan lopputulokseen¹⁵ niin kuvaushetkellä tekemiensä tyyllisten ja konkreettisten mekaanisten ratkaisuiden, kuin myös kuvan valmistusprosessin aikana tehtyjen retusointien avulla.

”Taiteellisen selektion” ja näin ollen myös taiteilijan ”sisäisen näkemyksen” esille tuomista voitaisiin pitää pitkälti taiteilijan luomistapana. Levaksen mukaan tämä ”edellyttää keskittymistä ankarasti rajoitettuun aiheeseen”, jota kuvaaja täysin hallitsee kamerallaan (Levas 1943a, 2). *Kamera*-lehden artikkelissaan Levas lopuksi palaakin aiheen keskeisyyteen, myös ”taiteellisen selektion” harjoittamisen mahdollisuutta pohtiessaan. Hänen mukaansa itse aiheen valinta on riippuvainen siitä, miten paljon valokuvaaja voi suorittaa ”taiteellista selektiota”. Hänen mukaansa kaikista helpoiten tämä on suoritettavissa muotokuvan ja asetelman yhteydessä, ja taas maisema on ehdottomasti vaikein aiheryhmä. (Levas 1943a, 2.)

Tämän näkemyksen pohjalta voitaisiin päätellä, että taitelijan oma subjektiivinen näkemys, ”taiteellinen selektio” ja ”sisäinen näkemys” esimerkiksi juuri valokuva-
muotokuvissa on erityisesti valokuvaajan omien ratkaisujen pohjalta luotua, ei varsinaisesti mitään mitä aihe, kuvattava henkilö itsessään välittäisi. Santeri Levaksen valokuvamuotokuvia tulkittaessa on näin ollen hyvin oletettua, että taiteilija on rakentanut kuvista juuri sellaisia kuin hän itse haluaa niiden olevan.

¹⁵ Tässä yhteydessä valokuvan ”lopputulos” merkitsee kuvaajan julkaisemaa valokuvaa, joka on valittu tutkimuksen kohteeksi. Toki tulee huomioida, että valokuvanegatiivista voidaan tehdä useita, keskenään hyvin erilaisia positiivivedoksia, joihin voidaan vaikuttaa, ja joita voidaan aina uudelleen muokata valokuvan valmistusprosessin aikana.

Kuvien sommittelu, rajaaminen, valaistus ja mahdollinen muokkaaminen kuvaustilanteessa tai sen jälkeen ovat siis osa Levaksen luovaa kameratyöskentelyä, jonka pohjalta taiteilijan ”sisäinen näkemys” on mahdollista tuoda valo(kuvamuoto)kuvissa esiin. Levakselle taidevalokuvaajana tärkeää on ollut itse kuva kaikkine kuvanrakentamisen keinoineen, mutta myös sen välittämä tunnesisältö. Tässä yhteydessä tulee myös muistaa, että kuvauksen kohde, mutta mielestäni myös valokuvaajan ja kuvattavan keskinäinen suhde kuvaustilanteessa ja yleisesti, vaikuttaa valokuvamuotokuvaan. Tätä Levas ei kirjoituksissaan kuitenkaan nosta esiin, eikä näin ollen todennäköisesti pidä sitä luovan valokuvauksen keskeisenä elementtinä.

Myös ajalle tyypilliset vaikutteet, esimerkiksi Levaksen Kameraseuran piirissä kollegoiden kanssa käydyt keskustelut taidevalokuvauksen vaateista tai pyrkimyksistä, mutta myös aiemmat piktorialistien, maalauksellista vaikutelmaa valokuvaan hakeneiden taiteilijoiden valokuvat ovat varmasti vaikuttaneet Levaksen työskentelyyn ja kuvaustapaan. Näin ollen niin Levaksen valokuvia kuin hänen valokuvaustyöskentelylleen asettamia ilmaisullisia tavoitteita tarkasteltaessa on pidettävä mielessä konteksti, ympäristö ja aikakausi, jonka vaikutuspiirissä Levas on työskennellyt.

4. MUOTOKUVAN MONINAISUUS

4.1. Sallittua ja odotettua – muotokuvan kontekstisidonnaisuus

Muotokuvalla ja muotokuvaamisella on ollut länsimaisessa kulttuurissa pitkään keskeinen asema ja siitä on myös muodostunut huomattava osa taiteentutkimusta. Itse muotokuvaa on mahdollista tarkastella lukuisin eri keinoin ja tavoin tuotettuna konkreettisenä elementtinä. Valitusta näkökulmasta riippuen myös muotokuvattavaa sekä muotokuvaajaa voi tarkastella, niin yksilöinä kuin osana laajempaa tai suppeampaa yhteiskunnallista, ammatillista tai esimerkiksi kulttuurista kontekstia. Alexander Sturgisin (2009) mukaan muotokuvaamisen ja muotokuvaan liittyvän tutkimuksen

yhdeksi keskeiseksi kysymykseksi on noussut pohdinta muotokuvan (yhden)näköisyyden (likeness) vaatimuksesta ja toisaalta idealisoidun kuvan ”todenmukaisuudesta”. Eräänlaisena vastauksena tähän Sturgis on myös esittänyt, että taiteilija on saattanut tehdä ratkaisun, jonka turvin hän on pystynyt liikkumaan näiden esitystapojen rajapinnalla tai valitsemaan näistä haluamansa. Useasti taiteilija on myös joutunut toimimaan oman aikakautensa yhteiskunnallisten normien tai esimerkiksi muotokuvan tilaajan, käyttäjän tai kuvattavan henkilön vaatimalla tavalla muotokuvaa valmistaessaan. (Sturgis 2009, 53.)

Tästä syystä muotokuvat ovatkin tulkittavissa ja tarkasteltavissa tietyn ilmiön tai henkilön representaatioina, mutta myös taiteilijan ja muotokuvan tilaajan yhteisesti tuottamana kokonaisuutena. Shearer West on todennut muotokuvan yleensä välittävän kuvan muotokuvattavan fyysistä piirteistä, jolloin kyse on yhdennäköisyydestä mallin ja muotokuvan välillä. Samalla muotokuva voi Westin mukaan myös ilmentää kuvattavan sosiaalista asemaa tai ”sisäistä henkeä”, kuten sielua tai luonnetta. West myös jatkaa muotokuvan määritelmää toteamalla sen mahdollistavan kuvattun henkilön nostamisen omasta tai omassa kontekstistaan yksilölliseksi ja erilaiseksi. Myös päinvastainen tulkinta on Westin mukaan mahdollinen: kuvattu henkilö voidaan esittää tietyn ryhmän tai aikakauden yleistyksenä. (West 2004, 21.)

Shearer West on myös huomauttanut, että muotokuvia on käytetty ja voidaan käyttää esimerkiksi esteettisiin, sosiaalisiin tai poliittisiin tarkoituksiin (West 2004, 43). Näin ollen muotokuvia tutkittaessa on syytä huomioida, että niiden välityksellä on voitu osoittaa kuvattun, kuvaajan ja/tai kuvan tilaajan/omistajan mieltymyksiä tai ominaisuuksia, mutta samalla ne ovat voineet toimia julkisen tahdon esityskenttänä tai propagandana, tietyn yksityisen tai yhteisen asian puolesta. Muotokuvien kautta on voitu muun muassa osoittaa muotokuvatun asema yhteiskunnassa, jolloin muotokuva on toiminut vallan tai oikeuden symbolina. Toisaalta muotokuvat ovat toimineet myös muistona, niin muistamisen ja muistelemisen kohteena kuin välineenä. Muotokuvien on myös tulkittu toimivan henkilön, elävän tai kuolleen ”sijaisena”, jolloin muotokuvalle voidaan määritellä tai siihen voidaan yhdistää kuvan esittämän henkilön identiteetti. Tällöin muotokuva voi Westin mukaan välittää myös abstrakteja asioita, kuten kuvattun henkilön voimaa, kauneutta tai nuoruutta. (West 2004, 43.)

Muotokuvat heijastavat siis aina kunkin aikakauden ja kulttuurin sosiaalisia järjestelmiä, joten muotokuvan tutkimuksessa on tärkeää huomioida konteksti, jossa kuva on tehty tai valmistunut. Mikään muotokuva ei synny tyhjiössä, vaan ympäristö, jossa muotokuva syntyy vaikuttaa sen muotoon ja rakenteeseen, sekä siihen miten ihmiset kuvissa esitetään ja esiintyvät. Vastaavasti myös muotokuvan vastaanotto ja siitä tehdyt tulkinnat ovat riippuvaisia ajasta ja paikasta. Muotokuva on siis aina vain tietyn aikakauden ja yksittäisen hetken tuote tai tallenne, mutta on tulkittavissa monina eri aikoina ja erilaisissa ympäristöissä eli konteksteissa. Ympäristöllä tarkoitan tässä yhteydessä sitä paikkaa, jossa taiteilija ja muotokuvattava, tai vastaavasti vastaanoton kontekstissa, teoksen tarkastelija tai tulkitsija ja teos ovat kohdanneet tietynä historiallisena aikana, tietyn kulttuurin normien ja sääntöjen vaikuttaessa heidän toimintaansa. Tämän lisäksi näissä kohtaamisprosesseissa toisensa tapaavien henkilöiden tai taideteoksen omat tarinat, taustat ja tavat vaikuttavat tilanteeseen.

Ylipäätään muotokuvia tulkittaessa on pidettävä mielessä, että muotokuvat ovat yleensä tehty jotain tiettyä tarkoitusta varten. Pelkästään taiteilijan intentiot eivät vaikuta muotokuvan syntyyn tai muotoon. Itse muotokuvan valmistamiseen saattaa jo lähtökohtaisesti vaikuttaa tiettyjen odotusten tai toiveiden toteuttaminen, niin taiteilijan kuin ympäristönkin näkökulmasta. Ympäristöllä voidaan tässä yhteydessä ymmärtää laajemmin vastaanoton konteksti, esimerkiksi edellä mainitsemani yhteiskunta ja sen asettamat normit, kuin myös suppeammin tilaaja tai itse muotokuvattava, mutta myös yksittäinen muotokuvan vastaanottaja, katsoja ja tulkitsija. Richard Brilliant onkin vuonna 1991 julkaistussa teoksessaan *Portraiture* mielestäni sopivan tiivistäen todennut muotokuvien tekemisen olevan ”hyvin tarkoituksenmukaista aktiviteettia”. Samassa yhteydessä hän myös muistuttaa muotokuvaamisen tapahtuvan ”katsoja mielessä”, eli muotokuvaajan tulee hänen mukaansa pitää aina mielessä joku muu kuin varsinainen kuvauksen kohde. (Brilliant 1991, 40.)

Muotokuvien valmistamisen erilaiset intentiot sekä tulkintamahdollisuudet nousevat esiin myös omassa tutkimuksessani. Sekä valokuvaaja Yousuf Karsh että Santeri Levas ovat molemmat painottaneet taiteellisena intentionaan olleen tietyn, henkilön

sisäisen karaktäärin etsimisen ja esille tuomisen, mutta heidän lähestymiskulmansa Jean Sibeliuksen kuvaamiseen myös eroavat toisistaan. Karsh on todennut yleisesti haluavansa keskittyä itse kuvattavaan ja tehdä tutkielman kuvaamastaan henkilöstä ja hänen persoonasta. On kuitenkin oletettua, että Karsh on selkeästi tiedostanut Sibeliuksen kuvien mukautuvan osaksi hänen omaa muotokuvatuotantoaan ja on näin ollen myös todennäköisesti kuvannut Sibeliuksen tämän kokonaisuuden mielessään pitäen. Levaksen kohdalla kuvaamisen tarkoitus on ollut ehkä vieläkin selkeämpi. Hän kuvasi Sibeliuksen muotokuvat osaksi Sibeliusta, hänen perhettään ja kotiaan Aino-laä esittelevää julkaisuaan, jolloin kuville jo lähtökohtaisesti on asetettu tietty rooli tai tulkintakonteksti. Näin ollen Levaksen valokuvamuotokuville oletettuna ensisijaisena tulkitsijana voidaan pitää henkilöä, joka on kiinnostunut laajemmin Sibeliuksen elämästä, ja tarkastelee sitä kirjallisen elämäkerran näkökulmasta ja osana sitä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö muotokuvia voisi tulkita pelkästään itsenäisinä taide-teoksina, joka tekeekin tutkimistani Sibeliuksen valokuvamuotokuvista hyvän esi-merkin muotokuvagenren moninaisuudesta.

4.2. Kohteena ihminen

Muotokuvan genrenä ja tutkimuskohteena tekee mielestäni mielenkiintoiseksi sen mahdollisuus samanaikaisesti sijoittua niin taiteen kuin yhteiskunnan rajapinnalle. Tällöin muotokuvan haasteeksi saattaa kuitenkin muodostua tiettyjen sosiaalisten normien ja arvojen esittäminen kullekin aikakaudelle ja yhteisölle ominaisella, tai sen vaatimalla tavalla. Esimerkiksi kuvattavan ikä, sukupuoli, rotu, ammatti tai yhteiskunnallinen asema saattaa vaikuttaa siihen millä tavoin henkilö voidaan tai on voitu kuvata tietyssä paikassa tiettyinä aikoina. Vaatimukset saattavat olla yleisesti hyväksytyjä, jopa sanomattomia sopimuksia tai mahdollisesti oletuksia siitä, millä tavoin yleisön myös oletetaan reagoivan muotokuvaan.

Muotokuvan niin kutsuttu *decorum* eli sopivuussäännöstö saattaa vaikuttaa suuresti kuvattavan henkilön esitykseen tai esiintymiseen yleisesti julkisuudessa, mutta erityisesti muotokuvassa. Decorum on saattanut hyvin tiukastikin määrittää, miten kuvattu henkilö, tietoisesti tai tiedostamattaan, on asettautunut kuvattavaksi, jotta

hänen ”parhaat puolensa” nousisivat kuvassa esiin. Tämän Richard Brilliant on nähnyt saattaneen osaltaan vaikuttaa myös siihen, että yksittäisten henkilöiden muotokuvat 1900-luvulta ovat kovin muodollisia. Myös Tutta Palin on todennut sopivuussäännösten edellyttäneen muotokuvatun henkilön esittämistavan sopivan kuvatun karaktääriin. (Brilliant 1991, 11; Palin 2007, 65.) Toisaalta eri konteksteissa myös muotokuvan muodolle tai tekniikalle saatetaan, tai on mahdollisesti asetettu tiettyjä rajoituksia.

Hyvä esimerkki taiteen esittämismuotojen tiukoista rajoista, jonka myös itse pyrin pitämään mielessä Jean Sibeliuksen valokuvamuotokuvia myöhemmin tässä tutkimuksessani analysoidessani, on Richard Brilliantin vuonna 1991 teoksessaan *Portraiture* esittämä näkemys. Sen mukaan merkittävien julkisten henkilöiden, kuten valtionpäämiesten tai taiteilijoiden muotokuvissa, kuvattavat esittävät ”esimerkillistä” rooliaan, joka heille asemansa puolesta on syntynyt. Muotokuvissaan henkilöt Brilliantin sanoin: ”tarjoavat kuvia vakavista miehistä ja naisista, kunnioituksen arvoisista henkilöistä, jotka katsovan yleisön tulisi ottaa [...] vakavasti”. Kun tällaiset arvohenkilöt hymyilevät, ei heidän hymyään Brilliantin mukaan yleensä pidetä todellisena, koska se muistuttaa näyttelijöiden ja poliitikkojen eleitä. (Brilliant 1991, 10.) Tässä on mielestäni kuitenkin hyvä huomioida, että todellisuuden määrittely, kuten jo edellisessä luvussa esitin, on myös itsessään kontekstisidonnaista ja sidottu kulttuurisiin sekä ajallisiin normeihin. Käsitys todellisesta tai epätodellisesta muodostuu siis sosiaalisessa vuorovaikutuksessa.

Erityisesti Yousuf Karshin valokuvamuotokuvien tarkasteluun sopivasti, Brilliant myös nostaa esiin ajatuksen ihmisen perimmäisestä ”sisäisestä luonteesta” tai sielusta. Ajatuksen Brilliant esittää taiteilijan mahdollisena haluna kuvata se, ja toteaaakin: jos taiteilija uskoo tämän ”sisäisen luonteen” olemassaoloon, niin tällöin syntyvässä muotokuvassa tulisi olla esitettynä jotain muutakin kuin kuvattavan ulkonäkö ja ”sosiaalisten affektien banaalius”. (Brilliant 1991, 13.) Onkin hyvä muistaa, että taiteen kentällä muotokuvat ovat joutuneet ja joutuvat varmasti jatkossakin kohtaamaan kysymyksen representaation todenmukaisuudesta. Brilliantin mukaan on kuitenkin useita eri tapoja, millä tavoin tätä ”todellisuutta” voidaan lähteä purkamaan ja perustelevaan (Brilliant 1991, 14).

Muun muassa David Baten mukaan valokuvissa esiintyminen tai poseeraaminen on saanut hyvin paljon vaikutteita maalaustaiteesta. Hänen mukaansa maalatun muotokuvan esityskonventiot siirtyivät jo 1800-luvulla valokuviin, joissa esimerkiksi poliittisen tai sosiaalisen aseman kuvaaminen tapahtui kuvataiteessa aiemmin muodostuneiden kuvastapojen tai jopa -sääntöjen edellyttämällä tavalla. (Bate 2009, 69.)

Bate on valokuvan avainkäsitteitä tarkastelevassa teoksessaan todennut valokuvamuotokuvista löytyvän neljä peruselementtiä joita ja joiden suhdetta toisiinsa tutkimalla voi tulkita valokuvamuotokuvia ja niiden välittämiä merkityksiä. Hänen mukaansa kasvot (face), mukaan lukien ilmeet, hiukset jne. luovat ihmisen persoonallisen ulkonäön. Muiksi keskeisiksi elementeiksi Bate listaa poseerauksen (pose), vaateituksen (clothing) ja paikan/sijainnin tai taustan (location or background setting). Kolmen jälkimmäisen elementin avulla Baten mukaan voidaan valokuvasta lukea tai tehdä tulkintoja mm. kuvatun henkilön sosiaalisesta asemasta, kulttuurisista arvoista, tavoista ja asenteesta. Kaikki elementit myös vaikuttavat toisiinsa ja ovat Baten mukaan kontrolloitavissa valokuvan teknisillä ratkaisuilla, esim. kuvauskulmilla, linseillä, valaistuksella ja mahdollisilla lavasteilla tai rekvisiitilla. (Bate 2009, 73–74.) Sturgisin mukaan tietoa kuvatun henkilön arvoasemasta tai identiteetistä voi myös lukea muotokuvan sommittelusta, siitä millaiseksi taiteilija on rakentanut mallin ja kuvan katsojan välisen suhteen (Sturgis 2009, 62).

Esityskonventioiden ja niiden asettamat toiminnan muodot on tärkeä pitää mielessä muotokuvia tulkittaessa, mutta mielestäni aivan yhtä keskeistä on huomioida mahdollinen kapinointi käytänteitä vastaan. Tutta Palin onkin huomauttanut, että vaikka tietyt vakiintuneet esityskonventiot ja käytännöt ovat luoneet perustan muotokuvamiselle, eivät ne aina ole pysyneet kiinteinä, vaan niitä on muokattu ja niistä on myös ”murtauduttu ulos” (Palin 2007, 11).

4.3. Roolit, poseeraus ja naamio

Ernst Gombrich muistuttaa, että kaikki ihmiset toimivat niissä rooleissa, jotka ympäröivä yhteiskunta heille tarjoaa ja mitä se heiltä odottaa. Gombrichin mukaan samassa yhteiskunnassa elävät ihmiset tunnistavat helposti eri roolien ulkoiset merkit (signs) ja pystyvät näiden perusteella kategorisoimaan tietyt piirteet kuuluvaksi tietyn tyyppisille ihmisille tai rooleille. Esimerkkeinä tietyistä ryhmistä tai (ihmis)tyypeistä Gombrich esittää muun muassa sotilaallisen, taiteellisen ja akateemisen tyyppin. Nämä ihmisten yhteiskunnassa oppimat oletukset tietyn tyyppisistä ihmisistä nousevat esiin vuorovaikutustilanteissa, jolloin toisen ihmisen kohdatessaan ihminen toimii ennalta oppimansa oletuksen mukaisesti. Juuri näiden tiettyjen, samassa yhteiskunnassa elävien ihmisten ennako-olettamusten mukaisesti ihmiset Gombrichin mukaan muokkaavat myös käsityksen itsestään ja omaksuvat tietynlaisen naamion (mask). (Gombrich 1982, 110–111.)

Gombrichin näkemystä soveltaen voitaisiin siis todeta, että kaikki ihmiset opettelevat tai sisäistävät itselleen roolin, joka kuitenkin on ympäröivän yhteiskunnan toimijoiden ”avustuksella” tai johdattelemana muokkautunut. Tämä johtuu siitä, että yhteiskunta ja kulttuuri, jossa ihmiset elävät vaikuttaa siihen miten he tulkitsevat merkkejä, joiden kautta he muodostavat käsityksensä ihmistyypeistä. Yhteiskunnan kentällä vaikuttaa siis tietty sopimuksenvaraisuus, jonka puitteissa ihmiset muokkaavat itseään ja kuvaa muista. On myös hyvä pitää mielessä, että ihmisten kyky tai tapa luokitella asioita merkkien avulla vaikuttaa myös ihmisten tulkintaan taideteoksista. Yhteiskunnassa tai sosiaalisessa yhteisössä syntyy tietynlaisia töitä, joiden ymmärtäminen toisessa yhteisössä, toisen ”merkkijärjestelmän” puitteissa osoittautuu todennäköisesti haastavaksi, mahdollisesti jopa mahdottomaksi.

Richard Brilliantin näkemys rooleista ja naamioista tukee täysin Gombrichin määritelmää. Brilliant toteaa sosiaalisten roolien olevan kuin naamioita (masks) ja valepukuja (disguises), jotka ihmiset ovat omaksuneet sijoittaakseen itsensä yhteiskuntaan, joka on ehdollistettu tunnistamaan ja identifioimaan nämä representaation muodot niin jokapäiväisissä käytänteissä kuin taiteessa (Brilliant 1991, 12). Roolien tai naamioiden omaksuminen on siis monitasoinen prosessi, joka on jatkuvassa muutoksessa. Ei tule ajatella, että ihminen kerran roolin saavutettuaan pystyisi säilyttämään sen muuttumattomana.

On myös tärkeää huomioida, että kunkin ihmisen oma historia, tausta ja persoonallisuus vaikuttavat siihen, miten hän kommunikoi ja omaksuu tietyn roolin tai roolit. Oman roolin omaksuminen vaikuttaa myös siihen, miten ihmiset tulkitsevat toistensa rooleja, miten ja millä ehdoin he kommunikoivat keskenään. Roolin omaksumisessa ja roolin esityksen tunnistamisessa apuna käytetyt merkit voivat olla esimerkiksi ammattiin tai yhteiskunnalliseen asemaan liitettyjä attribuutteja, jotka myös heijastuvat muotokuvan kentälle. Voitaisiin olettaa, että ennen kirjapainotaidon, mutta erityisesti ennen helposti monistettavan ja levitettävän valokuvan kehitystä esimerkiksi hallitsijoiden tunnistaminen pohjautui hyvin pitkälti heidän roolinsa esittämiseen tiettyjen tunnusmerkkien avulla. Esimerkkinä voitaisiin pitää kuninkaallisia, joita kansalaiset eivät välttämättä ulkonäöltä tai kasvopiirteistä tunnistanee, vaan tunnistaminen tapahtui ulkoisten merkkien, esimerkiksi kruunun tai valtikan välityksellä (Brilliant 1991, 102–103).

Richard Brilliant on julkaisussaan myös huomauttanut, että kuninkaallisten keskeinen rooli yhteiskunnassa on vuosisatojen aikana selkeästi heikentynyt, ja heidän paikkansa julkisuudessa ovat korvanneet elokuvatähdet, laulajat, urheilijat ja poliitikot, jotka ovat luoneet itselleen ammattiinsa pohjautuvan roolin, jonka katsojat tunnistavat ja identifioivat (Brilliant 1991, 104). Selkeät esineet julkisuuden henkilöiden attribuutteina ovat hävinneet. Tunnistettavuuden merkiksi ovatkin muodostuneet roolit, poseerauksen tavat sekä tietyt ulkoiset (fysionomisetkin) piirteet, jotka toistuvat samanlaisina kuvista toisiin ja joiden perusteella tulkintani mukaan luodaan henkilön julkisuus-kuva. Brilliant onkin todennut julkisuuden henkilöistä muodostuneen stereotypiasoinnin kohteita (Brilliant 1991, 105). David Baten esittelemän termin mukaisesti voitaisiin puhua sosiaalisen roolin esityksestä, jonka yleistymisen valokuvauksen alalla Bate on yhdistänyt studiovalokuvauksen kehitykseen. Tässä yhteydessä sosiaalisesta identiteetistä muodostui eräänlainen esitys kameralle. (Bate 2009, 68.)

Ilmeisesti myös Jean Sibelius on omaan julkisuuskuvaansa viitatessaan käyttänyt termiä *naamio* (Eskola 2014; Mustonen & Niskanen 19.1.2015). Naamion tulkitsen

tässä yhteydessä suojautumiskeinona tai oman itsensä jonkinlaisena piilottamisena, muutoksena esitetyssä roolissa. Valokuvataiteilija Taneli Eskola on Hämeenlinnaan, Sibeliuksen syntymäkotiin kuratoimansa *Sibelius valokuvassa* -näyttelyn¹⁶ esittelyteksteissä sekä näyttelyn valmistelusta Yleisradion toimittajille antamassaan haastattelussa maininnut Sibeliuksen ikään kuin suojautuneen julkisuudelta naamion taakse (Eskola 2014; Mustonen & Niskanen 19.1.2015).

Hämeenlinnan historiallisen museon internetsivuillaan julkaisemassa *Sibelius valokuvassa* -näyttelyn tiedotteessa on kerrottu, että kyseisessä näyttelyssä Jean Sibeliuksen valokuvia avataan mm. päiväkirja- ja kirjesitaatein. Niin museossa esillä olleissa näyttelyteksteissä, kuin näyttelyn tiedotteessa onkin julkaistu seuraava lainaus: ”Täytyy pukea naamio. Muuten sietämätöntä olla ihmisten keskuudessa... Kunpa voisin hallita kasvoni.” (Eskola 2014; Hämeenlinnan historiallinen museo, *Sibelius valokuvassa* -näyttelyn internetsivu <http://hameenlinna.fi/Palvelut/Kulttuuri/Historiallinen-museo/Nayttelyt/Nayttelykalenteri/Sibelius-valokuvassa/>.) Todennäköisesti käytetty lainaus on Sibeliuksen, sillä Eskola on Yleisradiolle antamassaan haastattelussa todennut seuraavasti: ”1920-luvulla Sibelius tietoisesti kirjoitti tällöisenkin lauseen, että pitää pukea ylle naamio, jotta voisi olla ihmisten joukossa” (Mustonen & Niskanen 19.1.2015). Valitettavasti museon tiedotteesta eikä Eskolan haastattelusta selviä, missä kontekstissa Sibelius olisi edellä mainitun lainauksen julkaissut¹⁷. Naamio, joka viittaa kasvojen kontrollointiin ja mahdollisesti myös ilmeisiin, voidaan esitetyn kommentin pohjalta tulkita myös Sibeliukselle olleen sosiaalisen roolin esitys, jonka hallitsemista hän on pitänyt tärkeänä.

¹⁶ *Sibelius valokuvissa* -näyttely Jean Sibeliuksen syntymäkodissa 12.11.2014–13.12.2015. Hämeenlinnan historiallinen museo, Hämeenlinna (Hämeenlinnan historiallinen museo, *Sibelius valokuvassa* -näyttelyn internetsivu <http://hameenlinna.fi/Palvelut/Kulttuuri/Historiallinen-museo/Nayttelyt/Nayttelykalenteri/Sibelius-valokuvassa/>).

¹⁷ Kyseisen lähdetiedon puuttumisen takia pyrin tutkimustani varten selvittämään missä kontekstissa Jean Sibelius olisi käyttänyt naamio-termiä. Koska Taneli Eskola viittaa Yleisradiolle antamassaan haastattelussa Sibeliuksen 1920-luvulla kirjoittaneen tämän lausahduksen, päädyin tarkastelemaan Sibeliuksen päiväkirjamerkintöjä 1920-luvulta. Selvityksessäni käytin Fabian Dahlströmin vuonna 2005 kokoamaa *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944* -teosta. Valitettavasti merkintää naamio-termin käytöstä, tai ylipäätään viittauksia Eskolan käyttämään Sibelius-sitaattiin en Dahlströmin toimittaman teoksen 1920-luvulla kirjoitetuista päiväkirjamerkinnöistä löytänyt. (Dahlström toim. 2005.) Tämän lisäksi kävin sitaatin mahdollista löytämistä varten läpi Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihtoa SuviSirku Talaksen vuonna 2007 toimittamasta *Syysilta. Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihtoa 1905–1931* -teoksesta. Valitettavasti tästä pariskunnan välisessä kirjeenvaihdostakaan en viittausta naamio-termin käyttämiseen tai Eskolan viittaamaan Sibeliuksen sitaattiin löytänyt. (Talas toim. 2007.)

Ilmeitä ja eleitä muotokuvatun henkilön kasvoilta tutkittaessa ja tulkittaessa on hyvä pitää mielessä, että eleet tehdään aina jokin toinen mielessä, ei pelkästään itseä varten. Näin ollen muotokuvissa nähtävät eleet voisi tulkita kommunikaation merkeiksi, jotka on osoitettu katsojalle. Jean-Claude Schmitt on erityisesti keskiaikaisia eleitä tarkastelevassa, mutta mielestäni laajemminkin muotokuvauksen tutkimiseen sovellettavissa olevassa artikkelissaan todennut, että eleet ovat sanatonta kommunikaatiota, mutta myös osa yksityisiä ja julkisia rituaaleja. Schmitt myös huomauttaa, että eleet muuttuvat ajasta ja paikasta toiseen siirryttäessä, ja osa eleistä myös häviää historian aikana kokonaan. (Schmitt 1991, 61–62.)

David Baten mukaan tiettyä yksittäistä kehon osaa, esimerkiksi kasvoja mutta aivan yhtä hyvin myös käsiä, jalkoja tai silmiä käytetään vertauskuvana henkilön tunnetiloja esitettäessä (Bate 2009, 74–75). Bate on julkaisussaan *Photography. The Key concepts* (2009) keskittynyt ensisijaisesti valokuvan tutkimiseen. Hän on tarkastellut kasvojen ja niiden välityksellä tapahtuvan kommunikaation sekä tunnetilojen tulkin-toja osin myös elokuvan näkökulmasta, jossa kuvatyypit vaihtelevat samalla tavalla kuin (valokuva)muotokuvissa. Bate esimerkiksi kokee lähikuvan käytön elokuvassa tyydyttävän katsojan halun nähdä näyttelijät läheltä. Tämä on tarjonnut katsojalle mahdollisuuden katsella elokuvien tähtiä, ikään kuin olla heitä lähellä ja tuijottaa heidän kuuluisia kasvojaan (Bate 2009, 74–75). Tämä antaa katsojalle keinon myös samaistua näyttelijän tunnetilaan jos katsoja jakaa näiden vertauskuvallisten merkkien, esimerkiksi kasvojen ja niiden ilmeiden merkityssisällön.

Mielestäni Baten ajatusta lähikuvasta voi soveltaa yleisesti valokuviiin, mutta erityisen hyvin myös oman tutkimusaineistoni Jean Sibeliuksen valokuvamuotokuviiin. Lähikuvan avulla katsoja itse asiassa tulee hyvin lähelle kuvattua henkilöä, joskus jopa tunkeutuen kuvatun henkilön henkilökohtaiseen tilaan. Toki täytyy huomioda, että käsitys henkilökohtaisesta tilasta ja siitä tehdyistä tulkinnoista on riippuvainen kulttuurisista ja sosiaalisista konventioista sekä käytänteistä. Se myös vaihtelee yksilökohtaisesti riippuen katsojan ja katseen kohteen, valokuvaajan ja valokuvatun henkilön keskinäisestä suhteesta. Lähikuvat kuitenkin saattavat tarjota valokuvamuotokuvan tarkastelijalle mahdollisuuden tutkia kuvatun henkilön vartaloa ja sen yksityiskohtia äärimmäisen läheltä, jopa tavalla, joka muuten saattaisi olla mahdotonta.

Omassa tutkimusaineistossani yhdessä Yousuf Karshin ja yhdessä Santeri Levaksen valokuvamuotokuvassa (kuvat 2a ja 5a) Sibeliusta ja hänen kasvojaan on kuvattu hyvin läheltä rajaamalla kuvat melkein lähikuviksi. Kyseisistä valokuvamuotokuvista mielenkiintoiset tutkimuskohteena tekee niiden tarjoama pääsy, oman näkemykseni mukaan Sibeliuksen henkilökohtaiseen tilaan, lähes hänen iholleen. Kyse on intiimistä alueesta, johon tai jonka osaksi yleensä pääsevät vain erittäin läheiset henkilöt, joilla on henkilökohtainen suhde valokuvattavaan henkilöön.

Kasvot ilmeiden ja eleiden esittämisen alustana ovat tärkeä tarkastelun kohde muotokuvia, niissä esiintyviä henkilöitä ja erityisesti heidän rooleja tulkittaessa. Monesti muotokuvien tarkastelussa tärkeäksi yksityiskohdaksi muodostuvat kasvojen yksityiskohtiin paneutuessa kuvatus henkilön silmät ja katse. Yleisesti juuri silmät – kuuluisat ”sielun peilit” – kiinnittivät katsojan huomion. Niiden välityksellä katsoja pyrkii ottamaan kontaktia kuvattuun henkilöön tai luomaan suhteen kuvan ja itsensä välille. Silmät toimivat myös yhtenä kuvatus henkilön luonteen tai persoonan ilmentymisen tai ilmentämisen merkinä. Toki tulee muistaa, että silmien ja erityisesti katseen pohjalta mahdollisesti hyvin pitkällekin tehdyt tulkinnat kuvatus henkilön luonteesta ovat useiden eri toimijoiden rajoittamia ja muokkaamia. Tulkintoihin vaikuttavat niin muotokuvan valmistumis- ja tulkintapaikka, ajan yhteiskunnalliset ja sosiaaliset normit sekä mahdolliset taiteilijan omat intentiot ja kullekin ajalle ominaiset esityskonventiot.

Onkin hyvä pitää mielessä, että muotokuvien tulkinnassa ilmeiden ja eleiden pohjalta tehdyt oletukset kuvatus henkilön persoonasta tai identiteetistä sisältävät vaaran hyvin yksinkertaistettujen ratkaisuiden tekemiseen. Alexander Sturgis on kasvojen merkitystä osana muotokuvia tarkastelevassa tutkimuksessaan muistuttanut, että kasvot ja niiden ilmeet ovat huomattavasti läpinäkymättömämpiä. Katseen suuntaaminen tietyllä tavalla ei välitä yksiselitteistä tulkintaa henkilön luonteesta eri katsojille, vaan kunkin katsojan tulkintaan muotokuvatus kasvoista vaikuttaa toisten henkilöiden esittämät mielipiteet (Sturgis 2009, 75). Kasvojen, ilmeiden ja eleiden tulkinnassa siis myös tulkitsijan omat kokemukset, ennako-oletukset sekä taustatieto

vaikuttavat hänen tekemiinsä tulkintoihin. Jotta kommunikaatio olisi kuitenkin mahdollista, on osallistuvien jaettava keskenään jonkinlainen yhtenäinen ilmeiden ja eleiden kielioppi.

4.4. Taiteilijamuotokuva – taiteilija kuvan kohteena

Luovien tai taiteellisesti lahjakkaiden henkilöiden kuvaaminen ei itsessään ole uusi asia, vaan taiteilijat ovat vuosisatojen ajan muotokuvanneet henkilöitä, jotka ovat olleet julkisesti arvostettuja ja tunnettuja lahjakkuutensa tai älykkyytensä johdosta. Usein pelkkä muotokuvattavan näköisyys ei ole ollut keskeistä, vaan taiteilijat ovat pyrkinet muotokuvalla ilmentämään myös kuvattavien sisäistä henkeä, tai kuten Shearer West on asian ilmaissut, ”luovaa voimaa”. Tämä onkin Westin mukaan ollut yksi syy miksi useasti kirjailijoista, filosofeista, säveltäjistä, teologeista ja tiedemiehistä tehdyt muotokuvat ovat ilmaisseet tai korostaneet kuvattavaa eri tavoin kuin esimerkiksi hallitsijoista tai muista virkamiehistä tehdyt muotokuvat. (West 2004, 87.)

Tietynlaisen nerouden kuvaaminen on ollut keskeinen osa muotokuvagenreä jo hyvin varhain. Merkinä tästä voidaan pitää esimerkiksi antiikin filosofien ja kirjailijoiden kokoelmiakin muodostaneita veistosmuotokuvia. Westin mukaan renessanssin aikakaudesta lähtien korkea-arvoiset aatelisperheet pitivät näitä yksittäisiä oppineita korkeassa arvossa ja ihailemisen arvoisina. Antiikin oppineiden kuvitteellista muotokuvaveistoksista koostuvat kokoelmat sisustivatkin renessanssiruhthinaiden ja -aatelisten yksityisiä työhuoneita tai kirjastoja, ja samalla toimivat merkinä omistajien oppineisuutta. (West 2004, 87.) West on myös todennut, että historiallisissa, esimerkiksi 1400-luvun ruhtinaiden kokoelmissa, tärkeintä ei ollut teosten taiteellinen arvo, vaan muotokuvatun henkilön identiteetti. Kokoelmissa muotokuvat myös yleensä jaettiin erilaisiin kategorioihin esimerkiksi kuvattun henkilön sosiaalisen tai poliittisen aseman, sukupuolen, ammatin jne. mukaisesti. (West 2004, 44–45.)

Muotokuvakokoelmien kartuttaminen ei tänäkään päivänä ole harvinaista. Yhä edelleen muotokuvia taideteoksina kerätään kokoelmiin, joko yksityisten henkilöiden tai

julkisten laitosten, esimerkiksi museoiden, gallerioiden, säätiöiden, yhdistysten ja yritysten omistukseen. Toisaalta jos kokoelman määritelmää tarkastellaan laajempaan käsitteenä myös taiteilijat itse, tiedostaen tai tiedostamattaan, kokoavat oman tuotantonsa kokoelmaa. Myös Yousuf Karsh on omalla tavallaan jatkanut tätä historiallista muotokuvakokoelmien perinnettä luomalla omasta tuotannostaan kokonaisuuksia, ja julkaisemalla niitä tietyn teeman mukaisina julkaisuina¹⁸ ja näyttelyotoksina. Tämän puitteissa voisi tulkita, että Karsh on pitänyt tietyn erikoisuuden, mahtavuuden tai ”nerouden” tallentamista tärkeänä ja mitä ilmeisimmin kokenut tämän henkilön identiteetin, ”sisäisen hengen” olleen havaittavissa muotokuvaamiensa henkilöiden ulkoisesta ilmetilasta.

Shearer Westin mukaan 1700-luvun lopulta lähtien taiteilijat kuitenkin muuttivat tapansa kuvata oppineita ja taitelijoita. Muotokuvissa taiteilijat korostivat erityisesti kuvatun henkilön ominaispiirteitä osoittaakseen heidän henkistä voimaa. Shearer West on tulkinnut fyysisiin ”vikoihin” ja ”erikoislaatuuteen” keskittymisen olleen ajalleen tyypillinen tapa osoittaa nerouden ominaispiirteitä. Toisaalta keskittyminen ”neron” epätäydelliseen kehoon mahdollisti Westin mukaan taiteilijoiden vapaammin esittää erilaisia representaation muotoja. (West 2004, 88).

Anna-Maria von Bonsdorff on 1800–1900-luvun Sibeliuksen taiteilijakuva ja siihen liitettyjä myyttejä tutkivassa artikkelissaan tarkastellut taiteilijaystävien tapaa kuvata Jean Sibeliusta. Pohjaa myöhemmille, valokuvissakin esiintyvälle Sibeliuksen säveltaiteilijakuvalle ovat luoneet muun muassa Akseli Gallen-Kallela ja Albert Edelfelt, jotka kuvasivat nuoren taiteilijan muotokuviinsa. Korostaessaan Sibeliuksen korkeaa otsaa, pöyhkeitä hiuksia ja terävää katsetta, he von Bonsdorffin tulkinnan mukaan painottivat sitä, ”miten tämä karismaattinen hahmo loi sävellyksensä mielessään ja kirjoitti ne valmiina nuotistoon”. (von Bonsdorff 2014, 81.) Artikkelissaan von Bonsdorff myös toteaa, että tapa, jolla Sibeliusta kuvataan taiteessa korostaa hänen ”ainutlaatuisuuttaan taiteilijana ja ihmisenä”, joka taas von Bonsdorffin mukaan ”on

¹⁸ Esimerkiksi julkaisuissaan *Karsh. A Fifty-Year Retrospective* (1983) Karsh on jaotellut muotokuvansa aivan kuten 1400-luvun renessanssiruhntinaat, muotokuvattujen henkilöiden aseman mukaisesti mm. valtiopäämiehiin, kirjailijoihin, taiteilijoihin, näyttelijöihin, muusikoihin ja tiedemiehiin. Kyseisessä julkaisussa Karsh on sijoittanut Jean Sibeliuksen muotokuvan osaksi muusikoiden kategoriaa.

yhteydessä korkeampaan viisauteen ja totuuteen” (von Bonsdorff 2014, 91). Tätä Sibeliuksen yksittäisten ulkoisen piirteiden korostusta voisi siis pitää Westin argumentoiman nerouden tai henkisen voiman ulkoisena merkinä.

On toki huomioitava, että von Bonsdorff tutkii artikkelissaan 1800-luvun lopun symbolismin sävyttämiä teoksia, mutta uskon, että myös noin puoli vuosisataa myöhempi, hiuksettoman jalopiirteinen Sibelius-kuva pohjautuu kyseisistä muotokuvista rakennettuun ja tulkittuun ehkä mystiseenkin taiteilijakuvaan. Seuraavissa luvussa tulenkin tarkastelemaan, millaisena taiteilija Jean Sibelius näyttäytyi Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen 1940-luvun valokuvamuotokuvissa. Tulkintoja tehdesäni pyrin pitämään mielessä edellisessä luvussa esittelemäni valokuvan representatiivisuuteen ja totuuden diskurssiin vaikuttavat elementit, sekä Karshin ja Levaksen valokuvamuotokuvilleen asettamat intentiot, mutta myös tämän luvun puitteissa esittämäni muotokuvan tulkintaan vaikuttaneet esityskonventiot sekä poseerauksen ja roolien ilmenemisen mallit valokuvan kontekstisidonnaisuutta unohtamatta.

5. YOUSUF KARSHIN JEAN SIBELIUS

5.1. Yousuf Karsh Ainolassa – kahden taiteilijan kohtaaminen

Yousuf Karsh oli useiden vuosien ajan yrittänyt saada mahdollisuuden kuvata Jean Sibeliusta, ja heinäkuussa 1949 hän onnistui tavoitteessaan. Vaikka Karshista oli jo 1940-luvulla muodostunut yksi kuuluisimmista valokuvamuotokuvaajista, jonka kuvattavaksi aikakauden keskeisimmät ja nimekkäimmät elokuvatähdet sekä poliitikot jonottivat, kuuluvat Sibeliuksen valokuvamuotokuvat Karshin niiden kuvien joukkoon, jotka taiteilija henkilökohtaisesta kiinnostuksestaan merkittävien ja tunnettujen henkilöiden kuvaamiseen halusi ottaa. Kuvat eivät siis ole tilausmuotokuvia, joita Karsh teki niin yksityisenä valokuvayrittäjänä kuin toimiessaan lehtikuvaajana (ks. esim. Karsh 1983).

Valokuvamuotokuvien kuvausjärjestyksestä tai itse kuvaustilanteesta ei valitettavasti kovinkaan paljon informaatiota ole säilynyt. Keskeisimpinä lähteinä voidaan pitää Karshin itsensä kirjoittamia lyhyitä katkelmia tapaamisestaan Sibeliuksen kanssa, joita on julkaistu muutamissa Karshin retrospektiivisissä teosjulkaisuissa kuten, *Portraits of greatness* [1959], *Karsh Portraits* (1976) ja *Karsh: A Fifty-Year Retrospective* (1983). Myös Eva-Lis Wuorio kirjoitti marraskuussa 1949 *MacLean's Magazine* -lehdessä julkaistun artikkelin ”How Karsh got his greatest picture”, jossa hän kuvaa Karshin ja Sibeliuksen tapaamista. Vesa Sirén on tallentanut Wuorion haastattelumuotoon kirjoittaman artikkelin julkaisemaansa Sibeliuksen elämäkertateokseen *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin* (2000).

Edellä mainittujen julkaisuiden lisäksi Sibeliuksen yksityissihteerinä vuosia työskennellyt Levas on vuonna 1960 julkaisemassaan Sibeliuksen elämäkerran *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä* toisessa osassa *Järvenpään mestari* muutamalla hyvin lyhyellä kappaleella maininnut Karshin vierailusta Ainolassa. Myös joitakin muutaman lauseen analyysyjä itse muotokuvista on kirjoitettu erilaisissa artikkeleissa, jotka pääsääntöisesti käsittelevät Karshin muotokuvatuotantoa yleisellä tasolla.

Muotokuvat on otettu kahden päivän aikana Sibeliuksen kotona Ainolassa, Järvenpäässä, johon Karsh saapui heinäkuussa 1949 kameransa ja massiivisen valokalustonsa kanssa, kuten hänellä oli tapana (Pollack 1977, 158). Karsh onkin sanonut pystyttäneensä studion minne vain se oli tarpeellista, mikä tahansa huone maailmalla, mihin hän sai siirrettävät valolaitteensa pystytetyksi, muuttui hänen studiokseen (Karsh 1983, 15). Pollackin esittämää kuvausta Karshin saapumisesta Ainolaan tukee Santeri Levaksen kirjoittama huomio samasta tapahtumasta. Myös Levaksen mukaan Karshilla oli autokuormallinen kameroita ja valaistuslaitteita mukanaan, sekä kaksi avustajaa hänen saapuessa kuvaamaan säveltäjää (Levas 1961, 280).

Ainolassa Karsh koki aluksi hieman hankaluuksia paljon sähkövirtaa vaativaa valokalustoaan virittäessään, sillä Ainolassa sähkövirta ei riittänyt. Järvenpään kaupungin kuitenkin annettua Karshille luvan kytkettyä suoraan päälinjaan, kuvaus onnistui. (Seppälä 2011; Pollack 1977, 158–159; Sirén 2000, 579.) Kuvaustilannetta varten

Karsh myös pimensi kaikki Ainolan ikkunat (Levas 1961, 280). Karsh halusi siis selkeästi poistaa luonnonvalon vaikutuksen kuvaustilasta ja näin luoda keinovaloilta haluamansa oman ”studiotilansa”.

Karsh on vuonna 1983 julkaisemassaan, retrospektiivisesti hänen viisikymmenvuotista uraansa esittelevässä teoksessa kirjoittanut tapaamisestaan Sibeliuksen kanssa. Tekstissään Karsh on kuvannut Sibeliusta vahvaksi ja suoraselkäiseksi patriarkaksi, jonka kasvot muistuttivat veistettyä graniittia, mutta olivat samalla täynnä rajatonta lämpöä ja inhimillisyyttä (Karsh 1983, 154). Sibeliuksen fyysinen kunto oli jo tuohon aikaan ilmeisen heikko. Karsh on Sibeliuksen olemusta kuvatessaan todennut, että tämän kädet olivat tärisseet, mutta ”neron aura oli hänen ympärillään” (Karsh 1983, 154). Neron tai auran merkitystä Karsh ei kuitenkaan kirjoituksissaan määritä, joten teksti jää vain irralliseksi maininnaksi.

Toimittaja Eva-Lis Wuorio on artikkelissaan kirjoittanut Karshin yleisesti kuvanneen tapaamisestaan Sibeliuksen kanssa mukavaksi ja Sibeliusta joviaaliksi. Wuorion esittämän mukaan Sibelius ja Karsh olivat keskustelleet hyvin paljon. Sibelius oli Karshin mukaan pitänyt hänen suorasta lähestymistavasta, johon Sibelius oli vastannut arvokkaasti, ja pieniinkin asioihin hyvin harkitusti (Wuorio ks. Sirén 2000, 579–580).

Karshin tapaaminen Sibeliuksen kanssa venyi kaksipäiväiseksi, sillä kuvaaja ei ollut tyytyväinen ensimmäisen kuvauspäivän kuviinsa. Eva-Lis Wuorion mukaan Karsh oli uskaltanut kysymään Sibeliukselta mahdollisuutta tulla takaisin seuraavana päivänä, johon säveltäjä oli hymyillen vastannut: ”Tämä on viimeinen mahdollisuuteni saada hyvä valokuva itsestäni. Voitte tulla huomenna, sillä te olette taiteilija ja minä ymmärrän teitä.” Seuraavan päivänä Karsh oli Wuorion mukaan pyytänyt Sibeliusta vaihtamaan vaalean pukunsa tummaan. Sibelius oli pukeutunut tummansiniiseen, laivastotyyliseen hyvin istuvaan takkiin, ja vitsaillen kysynyt Karshilta: ”Mitä pidätte merimiehestä?” Karsh oli ollut hyvin vaikuttunut, ja pitänyt Sibeliusta parhaiten pukeutuneena taiteilijana ja ihmisenä, jonka oli koskaan tavannut. (Wuorio ks. Sirén 2000, 580.) Karshin kommentteja Wuorion haastattelussa voi ehkä pitää hie-

man liioiteltuina, mutta todennäköisesti taiteilijat viihtyivät toistensa seurassa. Tekstin luomasta välittömästä tunnelmasta valokuvaajan ja kuvatun välillä voisi todeta, että Karsh oli varmasti saanut keskustelullaan Sibeliuksen rentoutumaan.

Karsh oli valmistautunut itselleen tyypilliseen tapaan myös Sibeliuksen kohtaamiseen, joka Karshin mukaan yleensä auttoi kuvattavan ”todellisen persoonan” löytämisessä tai paljastumisessa. Maria Tippett on vuonna 2008 *The Sunday Times Magazine* -lehden julkaisemassa artikkelissaan ”The great persuader” maininnut Karshin valmistautuessaan kuvaamaan Sibeliusta kuunnelleen säveltäjän teoksia ja huomioineen silloisen puolisonsa Solange Gauthierin varoitukset säveltäjän ”vaikeasta temperamentista” (Tippett 2008, 34). Valitettavasti Karsh ei ole julkaisuissaan kirjoittanut auki, mitä hän Sibeliuksen vaikeana temperamenttina on käsittänyt.

On myös muistettava, että Sibelius oli julkisuuteen tottunut ja varmasti tietynlaista arvokkaan herrasmiehen kuvaa ylläpitävä taiteilija, joka tiedosti olevansa kuvauksen kohteena. Näin ollen Karshin propagoiman ”todellisen, rooleista vapaan kuvauksen kohteen” ilmestyminen, ei välttämättä Sibeliuksen kohdalla toteutunut. Tähän viittaa myös Eva-Lis Wuorion tekemä huomautus Jean Sibeliuksen kirjaston pöydällä näkyneestä Karshin *Facies of Destiny* -kirjasta¹⁹ (Wuorio ks. Sirén 2000, 580). Myös kuvattava oli siis selvillä valokuvaajan tavoitteista, ja pystyi joko mukautumaan tai vastustamaan niitä. Toisaalta jo Sibeliuksen hyväksyntä vastaanottaa Karsh kotonaan ja näin tietoisesti osallistua kuvaustilanteeseen, antoi hänelle valtaa päättää miten hän kuvissa esiintyi.

Viimeiseen kuvaan (kuva 2a ja 2b) Karsh Wuorion mukaan oli kaikkein tyytyväisin. Kyseessä on kuva, jossa salamavalo oli saanut Sibeliuksen sulkemaan silmänsä, mutta jossa Sibeliuksen on tulkittu kuuntelevan ”sisäisiä ääniä”. (Wuorio ks. Sirén 2000, 580.) Viittaus tulkintaan siitä, että säveltäjä kuuntelisi ”sisäisiä ääniä” nousee esiin melkein sellaisenaan myös Levaksen julkaisussa. Levaksen sanoin, osin jopa ylistävän kaunopuheisesti ilmaistuna ”mestari näyttää kuuntelevan sisäisiä ääniä, *voces*

¹⁹Helsingin yliopiston kirjaston vuonna 1973 monistesarja 7 julkaisemassa *Jean Sibeliuksen kirjaston luettelo* on maininta Jean Sibeliuksen kirjastoon kuuluneesta Yousuf Karshin vuonna 1946 julkaisemasta teoksesta *Faces of Destiny. Portraits by Karsh*. (Jean Sibeliuksen kirjaston luettelo 1973, 62.)

intimae” kyseisessä valokuvassa. Levas onkin todennut, että: ”... hänen silmiensä ilmettä ei mikään kamera pystynyt vangitsemaan...”, mutta samalla hän kuitenkin painottaa, että pelkästään suljetut silmät ”... eivät tehneet Karschin [sic!] kuvaa”. Levaksen mukaan valokuvassa on ”... jotakin hyvin ylevää, etten sanoisi ajatonta, mutta samalla surumielistä”. (Levas 1961, 280.) Ristiriitaisuutta tulkintaan ja mahdollisesti myös hieman epäilyä kuvaustilanteen tai kuvattavan rentoutumiseen kuvauksen aikana luo myös Levaksen toteamus, että kuvaushetkellä lamppujen kirkas valo vaivasi Sibeliusta, ja tästä syystä hän piti silmänsä enimmäkseen suljettuina kuvaustilanteessa avaten ne vain pyydettyä (Levas 1961, 280).

Ylipäättään valokuvamuotokuvia tarkastellessa on pidettävä mielessä, että julkaistut vedokset ovat vain yhdet useista kuvista, joita Karsh kuvaustilanteesta Sibeliuksesta otti (ks. esim. Levas 1961, 280). Näin ollen kuvat ovat puhtaasti valokuvaajan tekemä valinta siitä, millaisen kuvan hän säveltäjistä halusi katsojille välittää.

5.2. Karshin Sibelius-valokuvamuotokuvien analysointi

Tutkimusaineistoni kolme valokuvamuotokuvaa ovat kaikki samankokoisia pystykuvia, mutta jokainen kuvista on rajattu näyttämään hieman erilaisen osan Sibeliuksesta. Selkeää tietoa siitä, missä järjestyksessä Karsh on kuvat ottanut, ei ole mutta en oman tutkimusnäkökulmani kannalta koe sitä lähinnä kuva-alan rakenteellisiin osiin ja sommitteluun keskittyvän analyysini näkökulmasta niinkään oleellisena. Viittaan analyysissäni muotokuvaan kuvanumeroin, sillä Karsh ilmoitti muotokuvien yhteydessä vain kuvattun henkilön nimen ja kuvausvuoden.

Näin ollen kaikkien tarkastelemieni Yousuf Karshin kuvaamien valokuvamuotokuvien nimi on *Jean Sibelius*. Kuvattun henkilön nimen antaminen itse valokuvamuotokuville, yhdellä tavalla tulkittuna kolmelle paperille, valokuvavedoksille, on mielestäni huomion arvoinen seikka. Nimeä kuitenkin yleisesti pidetään yhtenä keskeisenä identiteettiä luovana asiana. Sen, että kaikki kolme muotokuvaa ovat nimeltään identtisiä, mutta jokaisessa valokuvassa on kuvattuna hieman erilainen Sibelius, voisi tulkita viittaavan siihen, ettei Karsh onnistunutkaan löytämään vain ja ainoastaan

yhtä ”todellista” Sibeliusta ja olisi näin ollen epäonnistunut tavoitteessaan. Tämä kuitenkin vaikuttaa liian yksinkertaiselta ja ehkä ”kevyeltäkin” tulkinnalta. En kuitenkaan tämän kuva-analyysin puitteissa lähde syvällisemmin pohtimaan nimen tai toisaalta sen enempää nimettömyydenkään problematiikkaa, vaan pyrin seuraavassa luomaan tiivistetyn kuvailun tutkimusaineistostani.

Valokuvamuotokuvien kuvauspaikka tunnetaan, Sibeliuksen oma koti, joka toimi puolijulkisena paikkana. Ainolassa Sibelius asui, otti vastaan vieraansa ja aiemmin myös työskenteli. Tässä suhteessa Karshin ajatus kuvattavalle tutusta ympäristöstä on näissäkin kuvissa esillä, mutta enemmän Karshin mainitsemalla psykologisella tasolla. Valokuvamuotokuvat ovat äärimmilleen riisutut, eikä mitään varsinaista lavastetta tai rekvisiittaa ole kuvissa käytetty. Mikään kuvissa itsessään ei anna vihjetä, jonka avulla kuvauspaikka voitaisiin selvittää. Ainoa esine Karshin Sibelius-kuvissa, joka sekin näkyy vain osittain, on kuvassa 3 oleva vaalea tuoli, jonka selkänojalle Sibelius on laskenut kätensä. Joihinkin muotokuviinsa Karsh liitti kuvaamaansa henkilöön tai tämän ammattiin viittaavia esineitä tai attribuutteja, mutta Sibeliuksen kuvissa Karsh on keskittynyt vain Sibeliuksen omaan vartaloon ja erityisesti kasvoihin. Attribuutin puuttumisen voi käsittää viittauksena Sibeliuksen sävellystyöhön, säveltäjä tekee työnsä ajatuksissaan. Tällä tavoin ajateltuna tulkinnat Sibeliuksen keskittymisestä sisäisiin ääniin, *voces intimae*, voi yhdistää hänen ammatteensa, vaikkakin aktiivinen sävellystyö oli Sibeliukselta kuvanottohetkellä jäänyt jo taakse.

Katsojan huomion keskipisteeksi muodostuu kuvattu ihminen, joka valokuvamuotokuvien ensisijaisena tarkoituksena onkin. Veistoksellisuus ja monumentaalisuus ovat adjektiiveja, joita Karshin Sibelius-kuvat voivat helposti tuoda mieleen. Jonkinlaista vakavuutta ja jämyyttä, joka Sibelius-kuvaan ylipäättään 1900-luvun alussa yhdistettiin, on myös Karshin Sibelius-hahmosta löydettävissä. Säveltäjän vartaloa ja kasvoja Karsh on voimakkaasti muokannut valoilla. Teoksia pidempään katsottaessa katse porautuukin vähitellen yhä syvemmälle kasvojen pintaan, Sibeliuksen seitsemästä sinfoniasta muistuttavien otsaryppyjen ja ihojuonteiden kautta silmiin, jotka kaikissa kolmessa muotokuvassa lopulta pysäyttävät vaeltelevan katseen. Niin suljetujen luomien takana piilossa, mutta oletettavasti olemassa olevat, kuin ulos kuva-

alastaan tuijottavat silmät pienine valon heijastuksineen vangitsevat katsojan huomion. Katseen suuntautuminen tai rooli muotokuvissa onkin mielenkiintoinen: se on joko käännetty pois katsojasta tai poistettu kokonaan sulkemalla silmät.

5.2.1. Kuvan 1 analysointi

Karshin kolmesta Jean Sibelius -valokuvamuotokuvasta ensimmäisessä tarkastelemassani Sibelius on kuvattu täysin keskelle kuva-alaa, jolloin huomio kiinnittyy heti muotokuvaa katsottaessa siinä kuvattuun henkilöön (kuva 1a). Rintakuvaksi rajatun Sibeliuksen hahmo vaikuttaa kuin nousevan muotokuvan alareunasta täyttäen melkein koko kuva-alan. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna hahmo tuntuu hallitsevan kuvattun tilan. Muotokuva on asettelultaan yksinkertainen ja voimakas, ja samalla myös toistaa Sibeliukselta 1900-luvun alussa muodostunutta suurmieskuvaa. Rajaukseltaan kuva on huomattavan tiivis ja fokus kuvassa on selkeästi Sibeliuksen päässä ja kasvoissa, joita Karsh on muokannut valoilla. Kuvassa Sibelius on kuvattu niin läheltä, että edes hartialinja ei mahdu kuvaan kokonaan, olkapäät jäävät rajauksen ulkopuolelle.

Valokuvamuotokuvassa Sibelius on kääntänyt päänsä etuoikealle. Hänen katseensa suuntautuu suoraan eteenpäin, ehkä hiukan jopa yläviistoon, eikä näin ollen ota kontaktia oletettuun katsojaan. Kuva on myös otettu hieman alaviistosta, jolloin katsojapositio muuttuu hivenen ylöspäin katsovaksi. Vakavan ja keskittyneen, ehkäpä jopa määrätietoisena oloinen ilme saa katsojan tuntemaan esitetyn hahmon tärkeäksi ja kunnioitusta herättäväksi. Määrätietoisuutta Sibeliuksen katseeseen kuvassa lisää myös se, että katse on suunnattu kohti valoa. Tämä luo tunteen eteenpäin menemisestä, tulevaisuuteen suuntautumisesta. Alexander Sturgisin mukaan henkilö, joka katsoo suoraan eteenpäin silmät ja kasvot samassa linjassa, välittää mielikuvan voimakkuudesta ja päämäärätietoisuudesta (Sturgis 2009, 68), jota myös tästä Sibeliuksen kuvasta on mielestäni luettavissa.

Muotokuvaansa varten Sibelius oli pukeutunut vaaleaan pukuun, valkoiseen paitaan ja mustaan solmioon, joka korostuu kuvasta erityisen hyvin sijoituessaan Sibeliuksen

sen vartalon luomalle vertikaalilinjalle. Samalle linjalle sijoittuu Sibeliuksen kasvot. Kasvoja Karsh on myös kuvausteknisesti korostanut tarkentaen valokuvan terävyyden alueen Sibeliuksen kasvonpiirteisiin, erityisesti silmiin, sekä veistosmaiseen otsaan ja nenään. Juuri tämän kuvan yhteyteen Karsh onkin tehnyt huomion Sibeliuksen kasvonpiirteiden graniitinomaisuudesta (Karsh 1983, 154).

Kuvaa tarkemmin tarkastellessa voi huomata, että Sibeliuksen pää alkaa näyttää jopa hieman ”liian” pieneltä suhteutettuna hartialinjaan, joka täyttää kuvan koko etualan. Tämän efektin Karsh on saanut selkeästi aikaiseksi valoilla, häivyttäen pään äärireunat pehmeällä varjolla, jolloin itse kasvojen merkitys entisestään korostuu. Niiden muotoja ja ääri viivoja Karsh on korostanut ja toisaalta häivyttänyt tehokkailla, voimakkaiden tummien ja vaaleiden, sekä tarkkojen ja hieman epätarkempien yksityiskohtien rinnastuksella. Tässä on selvästi havaittavissa Karshin opettaja John H. Garon vaikutus, joka piktorialistina valokuvasi korostaen kerroksittaisia varjoja sekä ”pehmeää tarkkuutta” ja hämyisyyttä valokuvissaan (Ali 2015, 42).

Muotokuvassa Karsh on valoilla, jotka korostavat erityisen voimakkaasti sekä Sibeliuksen vasemman posken, nenänvarren ja ohimon että oikealta alaviistosta suunnattuna oikean posken, korostanut Sibeliuksen päätä ja sen yksityiskohtia. Tämän Karsh on tehnyt mahdollisesti kuin haluten osoittaa juuri pään olevan se kehon osa, johon Sibeliuksen osaaminen ja erityisyys säveltäjänä sijoittui. Vastaavasti hartialinjan, kaulan ja esimerkiksi korvan sekä sen yläpuolelle piirtyvän takaraivon linjan Karsh on muotokuvassa jättänyt epätarkaksi.

Yksityiskohtien korostamiseksi Sibeliuksen kasvoille alhaalta ylöspäin osoitetut valot voidaan samalla tulkita kuvaajan tekniseksi keinoksi korostaa koko kuvattun hahmon ylevyyttä. Karsh ikään kuin nostaa Sibeliuksen pään niin fyysisesti kuin myös henkisiltä ominaisuuksiltaan katsojaansa korkeammaksi. Erityisen mielenkiintoiseksi valojen asemoinnin tekee myös se, että esimerkiksi Sibeliuksen silmien ympärillä ja ohimolla olevat ihojuonteet sekä suonet korostuvat äärimmilleen, korostaen ehkä erityisesti Sibeliuksen korkeaa ikää ja näin kasvoilta luettavissa olevaa elämäkokemusta. Tätä ajatusta tukee myös Shearer Westin näkemys, jonka mukaan iän tai

iäkkyyden osoittaminen muotokuvissa on muotokuvauksen historiassa kautta aikojen toiminut merkkinä ”auktoriteetista, viisaudesta ja kokemuksesta” (West 2004, 140). Toisaalta alaviistosta Sibeliuksen kasvoille tuleva valo myös luo Sibeliuksen katseesta äärimmäisen terävän ja valppaan oloisen. Elävyyttä katseeseen lisää pienet valonpilkahdukset silmissä, jotka luovat mielikuvan Sibeliuksesta määrätietoisesti ja johdonmukaisesti tulevaisuuteen suuntaavana säveltäjänä iäkkyydestään välittämättä.

5.2.2. Kuvan 2 analysointi

Kontrastina määrätietoisuudelle toimii näistä Karshin Sibelius-kuvista ehkä tunnetuin, suoraan edestäpäin otettu muotokuva, jossa vain hartialinja on hieman kääntynyt niin, että vasen olkapää ja käsivarsi ovat lähempänä oletettua katsojaa (kuva 2a ja 2b). Sibeliuksen suljetut silmät luovat tunteen sisäänpäin, omaan itseensä kääntyneestä henkilöstä. Kuva ei kuitenkaan luo mielikuvaa heikosta tai synkkyyteen vajoavasta hahmosta, sillä kasvot ovat muuten melko hyvin valaistut. Karsh on korostanut niin säveltäjän kasvoja kuin nostanut valkoisen kauluksen ja kalvosimen esiin korostetulla valon sijoittelulla. Karsh siis osoittaa ja korostaa, mutta myös häivyttää ja peittää valolla. Sibeliuksen vasen korva ja kasvojen reuna on jätetty varjoon, samoin kuin hänen kaulansa ja osa oikeanpuoleista leukalinjaa.

Valojen sijoittelulla Karsh on myös osin rajannut Sibeliuksen kasvot vaaleaan ja tummaan puoliskoon, jota kuitenkin tasapainottaa Sibeliuksen oikealta puolelta heijastuva melko kovakin valo, joka valaisee hänen oikean ohimonsa ja korvansa. Peter Pollack on huomauttanut tässä kuvassa kuvattavan hahmon muodostuvan ”vahvasti kehystetyksi valaistuksi massaksi”, joka erottuu tasaisen harmaasta taustasta ja tummista vaatteista (Pollack 1977, 158). Kehyksenä toimivat varjot ja pimeys, josta Sibelius ikään kuin nousee esiin. Sibeliuksen fyysisen suuren koon huomioiden Pollackin käyttämä ilmaisu ”massa”, on mielestäni ehkä koomisinkin osuva termi analysoimaan Sibeliuksen hahmoa kaikissa kolmessa Karshin Sibelius-valokuvamuotokuvassa. Jonkinlaista painavuutta, oli se sitten konkretian tai ajatusten tasolla, kuvista on luettavissa.

Valokuvamuotokuvasta on myös ”sisäisiä ääniä” kuuntelevan Sibeliuksen lisäksi tehty hyvin erilaisia tulkintoja. *Life Magazine* -lehden vuonna 1959 julkaisemassa artikkelissa on kuvailtu Jean Sibeliuksen ilmeen olevan niin intensiivisen keskittynyt, että ikääntyneen säveltäjän on voinut kuvitella mahdollisesti luoneen sinfoniaa. Toisaalta saman artikkelin kuvatekstissä todetaan Karshin kuvanneen miehen, joka oli täyttänyt tehtävänsä (a man ’destiny fulfilled’). (“Speaking of pictures. Portraits of ‘An Inward Power’”, *Life* 1959, 13.) Tulkinnassa on yhtäaikainen ristiriitaisuus: kuvaus läsnä olevasta, yhä aktiivisesti työskentelevästä säveltäjänerosta rinnakkain elämänsä loppupuolella olevasta, työnsä kunniakkaasti jo tehneestä miehestä.

Myös Janet Yates on kyseisestä kuvasta kirjoittaessaan kiinnittänyt huomiota suljettuihin silmiin. Yates on tulkinnut Sibeliuksen sulkemalla sielunsa ikkunat ja tehden käynnin sinne näin vain itselleen mahdolliseksi, vaipuneen mielensä intensiivisen sinfoniaan (Yates 2001, 38). Hyvin erilaisen ja hieman irtonaiseksi jäävän kommentin Sibeliuksen muotokuvasta on esittänyt Maria Tippett. Vuoden 2008 artikkelissaan Tippett on määritellyt Karshin ottaman kuvan Jean Sibeliuksesta olevan monumentaalinen, mutta on samalla huomauttanut seuraavasti: kuva ei lainkaan anna vihjettä siitä, että taiteilija ”oli krooninen alkoholisti, jonka kädet vapisivat” (Tippett 2008, 34).

Peter Pollack taas on hyvin ylistäväänkin tapaan todennut kyseistä kuvaa tulkitessaan Karshin kameran linssin löytäneen kuvan, jossa ylimaallinen tai jumalainen naamio silmät suljettuina heijastaa kunnioitetun säveltäjän henkeä ja nerokkuutta (Pollack 1977, 158–159). Pollackin kommentissaan käyttämä termi *naamio* rinnastuu tässä johonkin ei-konkreettiseen, ylimaalliseen ja abstraktiin. Pollackin ajatusta hieman kärjistäen voisi väittää, että valokuvassa näkyvä hahmo ei olisikaan Sibelius, vaan vain fyysinen, peittävä kuori, joka kätkee alleen säveltäjän todellisen minuuden. Jos naamiota todella Pollackin kommenttien mukaisesti ajateltaisiin tyhjänä, Sibeliuksen henkeä heijastavana kuorena, ei kuolinnamion yhdistäminen tämän valokuvamuotokuvan tarkasteluun olisi lainkaan kaukaa haettua. Sibeliuksen suljetut silmät viittaavat vahvasti kuolin- ja vahanaamioihin, joita muun muassa Altti Kuusamon mukaan on käytetty Firenze renessanssissa kuvaamaan suvun vanhinta – roomalaisia esikuvia seuraten (Kuusamo 2008, 23–24). Kuolinnamio ajatusleikkiä voisi vielä

jatkaa pohtimalla sitä suhteessa jo aiemmin esittelemääni, Eva-Lis Wuorion haastattelussaan julki tuomaan Sibeliuksen kommenttiin hyvän muotokuvan saamisesta itsestään. Tällöin ajatus jälkipolville jäävästä muistosta, ikään kuin kuoresta, joka kertoo jostain aiemmin olleesta, muodostaa uuden mielenkiintoisen lähestymiskulman Sibeliuksen valokuvamuotokuvaan.

Vaikka muotokuvaa hallitsee selkeästi Karshin luomasta voimakkaasta valaistuksesta johtuen, juuri kuvan keskipisteen yläpuolelle sijoittuvat kasvot, on kuvassa myös mielenkiintoinen ja katsojan huomion kiinnittävä käden asento. Sibelius on koukistanut vasemman kätensä rintaansa vasten niin, että hän on todennäköisesti ottanut puvun takkinsa oikeasta kauluskäänteestä kiinni vasemmalla kädellä ja puristanut kätensä kevyesti nyrkkiin. Asento on kokonaisuudessaan melko jäykkä. Katsojan ja kuvatun väliin on nostettu koukistettu käsi ikään kuin Sibeliuksen suojaksi. Tällä tavoin tulkittuna käsi luo etäisyyttä katsojaan. Sibeliuksen kasvot ovat kuitenkin melko rauhallisen oloiset, vaikkakin Sibeliuksen kuuluisatkin otsarypyt korostuvat vihjaten säveltäjän hieman puristaneen silmiään kiinni ja näin jännittäneen otsaansa.

Vaikka asento vaikuttaa jäykältä, ei se kuitenkaan ole jännittynyt. Käden asennon voisi tulkita myös Sibeliuksen itseensä osoittavana, jolloin Sibeliuksen voisi hyvin tulkita omiin ajatuksiinsa tai sisäiseen maailmaansa uppoutuneeksi. Käden puristaminen nyrkkiin voi johtua myös hyvin käytännöllisestä syystä. Sibeliuksen kädet tärisivät hyvin paljon tuona aikana (ks. esim. Karsh [1959], 182; Travis 2012, 66), joten käden sijoittaminen kiinni vartaloon on todennäköisesti myös rauhoittanut tärinää. Toisaalta jos tärinä on ollut haitallista, tai sellaista, jota Sibelius ei halunnut tuoda julki, niin tällöin käsi olisi varmasti rajattu kokonaan ulos kuva-alasta. Heikkouden merkinä kättä ei kuitenkaan mielestäni tämän muotokuvan perusteella voida pitää.

Päinvastoin, yhdistettäessä Sibeliuksen suljetut silmät ja keskittynyt ilme jo edellä esitettyyn tulkintaan ”sisäisten äänten kuuntelemisesta” tai sävellyksen luomisesta, voisi käden asennon esimerkiksi tulkita aktiiviseksi, mahdollista musiikin rytmiä tavoittelevaksi eleeksi. Tällöin käden asento olisi tarkoitettu eräänlaiseksi Sibeliuk-

sen sisäisen voiman näkyväksi osoitukseksi, jonka sisältöä tuskin on kuitenkaan mahdollista tai edes mielekästä lähteä arvuuttelemaan. Käden itseään osoittavan asennon voisi tulkita myös kristilliseen kuvastoon liitettävänä eleenä. Tutta Palin on tarkastellut melko vastaavanlaista elettä Albrecht Dürerin vuonna 1500 valmistuneessa maalauksesta *Turkiskauluksinen omakuva*. Palin on todennut asennon olevan joko pyhistä toimituksista lainattu ele tai täysin maallistunut omakuvakonventio, joka saattaa viitata myös renessanssitaiteilijan itsekorostukseen ja ammattinsa rinnastamiseen jumalalliseen luomistyöhön (Palin 2007, 16). Koska tarkastelemani valokuvamuotokuva ei ole omakuva, niin tässä taiteilijan ylevöittäminen voisi tulkita viittaavan sekä Sibeliukseen kuvan kohteena, että Karshiin itseensä kuvan ottajana.

Valokuvamuotokuvassa Karshin käyttämästä valaistuksesta johtuen Sibeliuksen otsaan muodostuu korostetun vaalea alue. En malta olla yhdistämättä kuvaan ajatusta, jonka Anna-Maria von Bonsdorff on esittänyt tulkitessaan Albert Edelfeltin vuonna 1904 Sibeliuksesta maalaamaa muotokuvaa (kuva 9). Täysprofiilista kuvatun Sibeliuksen korkean otsan yläreuna on niin ikään Edelfeltin teoksessa valkoinen, jonka von Bonsdorff on tulkinnut ilmentävän Sibeliuksen kykyä säveltää mielessään. von Bonsdorffin mukaan juuri valkoinen väri teoksessa ”symboloi korkeampaa henkisyttä”. (von Bonsdorff 2014, 94.) Näin tulkittuna Karshin Sibeliuksen kuva palautuisi samaan, edellä aiemmin esitettyyn tulkintaan sisäisiä ääniä tai sävellystä mielessään tapailevasta taiteilijasta.

5.2.3. Kuvan 3 analysointi

Yhteistä kaikille kolmelle Yousuf Karshin Jean Sibelius -valokuvamuotokuville on, että niissä kaikissa kuvattu Sibelius on sijoitettu keskelle kuvakenttää. Jopa ainoa puolivartaloformaattiin rajattu hahmo (kuva 3), vaikkakin vartalooan selkeästi oikealle kääntäneenä, ”tasoittaa” kuvan tasapainon ojentamalla vasemman kätensä vieressä olevan tuolin selkänojalle. Tällöin painopiste palaa kuvan keskelle vertikaalilinjaan, joka kohtaa Sibeliuksen kasvojen vasemman sivun; tämän jälkeen se jatkuu kauluskäänteeseen saumaa pitkin takin helmaan, johon muodostuu heikko pystyvarjo takin etumuksen loivasta poimusta johtuen.

Melkein tälle vertikaalilinjalle sijoittuu myös Sibeliuksen puvun takin mielenkiintoinen yksityiskohta, irronneen napin paikka. Ironnut nappi oli Sibeliuksen syntymäkodin museoavustaja Erkki Seppälän mukaan kiinnittänyt erityisesti Jean Sibeliuksen puolison, Aino Sibeliuksen huomion kuvat nähdessään. Karshinkin tyylikkääksi pukeutujaksi kehuneen Sibeliuksen ilmetila oli Aino Sibeliuksen mielestä näin muuttunut huolittelemattomaksi, jonka hän ilmeisesti myös koki kriittisenä (sormen)osoituksena itseään kohtaan. (Seppälä 2011.)

Tässä puolivartalokuvassa Sibelius kaikista selkeimmin ottaa tilan haltuunsa ja asettuu poseerausasentoon nojaamalla vasenta kättään tuolin selkämykseen ja roikottamalla oikeaa liivin taskunsuulla. Asennollaan hän osoittaa paikkansa tilan hallitsijana, mutta ei silti katseellaan haasta oletettua katsojaa vaan katsoo hieman tämän ohi. Tämän muotokuvan yhteydessä ajatukset kulkeutuvat myös Karshin mahdollisesti kuuluisimpaan valokuvaan, Winston Churchillista vuonna 1941 otettuun muotokuvaan (kuva 8). Niin Sibelius kuin Churchill nojaavat tuolin selkänojaan, ja heidän molempien toinen käsi on sijoitettu koukistettuna vyötärölinjalle, Sibeliuksen taskunsuulle ja Churchillin tukevasti vyötärölle. Molemmissa muotokuvissa nousee erittäin selkeästi esiin tietty poseerauksen malli.

Vaikka Sibeliuksen oikea käsi jää valokuvamuotokuvassa suurimmaksi osaksi hänen vartalonsa taakse piiloon, eikä näin nouse hallitsevaksi osaksi valokuvan sommitte-
lua, voisi Sibeliuksen asennon ainakin osin nähdä muistuttavan renessanssiruhinaille ominaista poseerausmallia. Vyötärölle koukistetun käden asennon voisi tulkita traditionaalisesta kuvaperinteestä lainattuna elementtinä. Tämä niin kutsuttuna ”renessanssikyynärpäänä”²⁰ tunnettu, eteenpäin tai sivulle koukistettu kyynärpää on Tutta Palinin mukaan toistunut melko säännönmukaisena miesten ja soturien muotokuvissa 1500–1600-luvuilla merkinä valppaudesta, toimintavalmiudesta ja jämäkkyyydestä (Palin 2007, 59). Myös Sibeliuksen muotokuvassa koukistetun käden asento luo tiettyä ryhdikkyyttä säveltäjän koko vartaloon, joka kuitenkin ”rikkoutuu” tai keven-

²⁰ Lisää renessanssikyynärpäästä katso esim. Joaneath Spicerin artikkeli ”The Renaissance elbow” teoksessa *A Cultural History of Gesture* (1991).

tyy, Sibeliuksen varmasti aivan tietoisesti liivin taskun suulle asettamansa käden hieman rennommalla asemoimisella.

Asento ei Churchillin eikä Sibeliuksen jämerästä ja kunnioitustakin herättävästä olemuksesta huolimatta kuitenkaan tunnu lähestyttävältä, vaan pikemmin luo koh-teistaan etäisen ja katsojaansa hallitsevan (mieli)kuvan. Tiettyä välinpitämättömyyttä voisi olla luettavissa myös Sibeliuksen katseesta. Koska katse ei tavoita oletettua katsojaa saattaa Sibeliuksen olemuksesta ja eleestä välittyä kuva, että säveltäjä ei olisi lainkaan kiinnostunut katsojasta. Toisaalta Sibeliuksen katse, vaikkakin selkeästi johonkin kuva-alan ulkopuolelle suunnattuna, ei oikeastaan tunnu olevan kohden-nettu mihinkään tai kenellekään. Katse vaikuttaa enemmänkin poseerauksen vuoksi tehdyltä eleeltä, kuin vaikkapa mietiskelyyn tai haaveiluun viittaavana elementtinä, jollaisena Alexander Sturgisin mukaan joskus katsojan katseen ohittavan kuvattavan katseen voisi tulkita (Sturgis 2009, 68). Kontakti Sibeliuksen ja kuvan katsojan väli-ltä tuntuu puuttuvan kokonaan, ja Sibelius jää etäiseksi, omissa ja sitä selkeästi hal-litsevassa tilassa seisovaksi hahmoksi.

5.3. Karshin Sibelius – totuuden diskurssin mahdottomuus

Yousuf Karshin valokuvamuotokuvat Jean Sibeliuksesta muodostavat mielenkiintoisia ja monimuotoisia näkökulmia säveltäjään. Jo muotokuvien keskinäinen erilai-suus, jonka Karsh on tietyllä kuva-alan rajauksella ja rakentamisella saanut aikaisek-si esittää ehkä ristiriitaisenkin näkökulman suhteessa Karshin haluun paljastaa ku-vaamiensa henkilöiden ”sisimmän”, tietyn yksityisyyden alueelle kuuluvan ilmiön. Karshin propagoiman ”todellisen”, rooleista vapaan sekä lähtökohtaisesti yhden ja ainoan Sibeliuksen esittäminen kolmen erilaisen muotokuvan avulla luo itsessään ristiriidan. Yleisesti valokuvan totuuden diskurssiin viitaten, voitaisiinkin todeta, että jokainen valokuvamuotokuvista, riippumatta niiden mahdollisesta keskinäisestä sa-mankaltaisuudesta tai eroavaisuuksista, ilmentää representaation Sibeliuksesta. Jo-kainen näistä on itsessään joko tosi tai epätosi riippuen tulkinnastamme valokuvan mahdollisuudesta ilmentää todellisuutta.

Ehkä hedelmällisempää olisikin unohtaa vain yhden ainoan Sibeliuksen tekeminen, ja tarkastella Karshin luomaa kuvaa Sibeliuksesta kaikkia kolmea kuvaa vertaillen. Kahdessa tarkastelemassani Karshin valokuvamuotokuvassa Sibeliuksen katse on suunnattu ulos kuvasta, jolloin selkeää suhdetta katsojan ja kuvauskohteen välille ei synny. Näiden kuvien kuva-alaa analysoitaessa ja Karshin tekemien kuva-alan rajoitusten perusteella Sibeliuksesta voisi luoda kuvan välinpitämättömästä tai omaan tilaan, katsojan yläpuolelle eristyksiin asettuvasta suurmiehestä. Sibeliuksen kiinnostus kuvissa ei kohdistu selkeään fyysiseen kohtaamiseen tai tiettyyn yksittäiseen hetkeen, vaan suuntautuu määrätietoisesti johonkin tulevaan, vain Sibeliukselle itselleen avautuvaan tapahtumaan tai asiaan. Tämän voisi tulkita esimerkiksi sävelkuluksi, joka vain taiteilijamestarin oli mahdollista nähdä ja kokea sielunsa silmin.

Tietyllä tavalla poissaolevana Sibeliuksen voi tulkita myös Karshin Sibeliuksen kuvan kautta, jossa säveltäjä on sulkenut silmänsä ja näin ikään kuin poistanut itsensä kontaktista katsojan kanssa. Tällöin muotokuvasta paljastuva Sibeliuksen voisi yhden tulkinnan mukaan olla mielensä syvyyksissä sävellystyötään tekevä taiteilija, joka sinänsä aktiivisena toimijana jatkaa työskentelyään, esiintyen kuitenkin muotokuvan katsojalle poissaolevana. Aktiivista yhteyttä katseen välityksellä ei katsojaan synny.

Valokuvamuotokuvissaan Karsh keskittyy kuvaamaan selkeästi ihmistä fyysisenä olentona. Kuvatun ulkoisia fysiologisia piirteitä korostaen ja osin peittäen hän pyrkii luomaan kuvaa myös kuvatun henkilön sisäisyydestä, tai ainakin tarjoamalla tähän mielenkiintoiset tulkintamahdollisuudet teräväpiirteisillä ja teknisesti taitavilla valokuvavedoksillaan. Kuva-alan rakentaminen teatterimaisilla valoilla ja varjoilla sekä lavastuksellisuudella luo kuvista Karshin tyylille tunnusomaisia valokuvamuotokuvia. Näin Sibeliuksen kuvista tulee myös osa laajempaa, Karshin muiden valokuvamuotokuvien sarjaa. Vaikka suoraan Sibeliuksen valokuvamuotokuvien voimakkailla valoillakin korostetuista kasvoista ei ole mahdollista tulkita Sibeliuksen ”todellista sisintä”, on muotokuvista havaittavissa johdonmukainen tapa korostaa Sibeliuksen otsaa ja silmiä. Tämä taas saattaa luoda (mieli)kuvan pään sisässä tapahtuvasta Sibeliukselle ominaisesta toiminnasta, sävellystyöstä.

Hyvin yksinkertaisesti ja vain pintapuolisesti valokuvamuotokuvia tulkittuna voitaisiin todeta, että Karsh on valokuvamuotokuvillaan onnistunut esittämään hetkellisen samankaltaisuuden Sibeliuksen taiteilijakuvassa: omaan itseensä, joko ajatuksen tasolla käpertyvä tai itsensä muiden fyysisestä läsnäolosta eristävä hahmo. Jos tätä jollakin tavalla poissaolevaa mielikuvaa Sibeliuksesta pidettäisiin ”todellisena”, rooleista vapaana Sibeliuksena ei olisi kovin oletettua, että minkäänlaista kehitystä tai muutosta voisi Sibeliuksen ”sisäisessä voimassa”, hänen identiteetissä päästä syntymään. Kehityksen mahdollisuuteen viittaa kahdessa valokuvamuotokuvassa Sibeliuksen tulevaisuuteen kohdistuva katse. Myös muissa Karshin valokuvamuotokuvissa toistetut samanlaiset elementit, joita Sibeliuksen muotokuvissa voitaisiin tulkita vain hänen identiteettinsä ilmentyminä, osoittavat Karshin toivoman ”todellisen sisäisen voiman” ilmentymisen tarkastelemissani Jean Sibeliuksen valokuvamuotokuvissa lopulta mahdottomaksi.

Karshin Jean Sibelius on valokuvamuotokuvien perusteella tulkittuna tiettyyn omaan yksityisyyteensä, joko fyysisesti tai henkisesti vetäytyvä säveltäjä, jonka kuitenkin voisi ainakin osin tulkita jatkavan aktiivista työskentelyään yksityisesti, katsojalta piilossa. Karshin valokuvamuotokuvat siis omalta osaltaan jatkavat 1900-luvun alun jyrkää, ryppyotsaista taiteilijakuvaa ulkoisilta piirteiltään. Karsh hyvin selkeästi korostaa Sibeliuksen vartalon ja erityisesti kasvojen fyysisiä piirteitä. Tästä huolimatta, vaikka Sibelius pinnallisesti valokuvamuotokuvien eleitä tulkiten vaikuttaa suhtautuvan kuvan katsojaan välinpitämättömästi, hän lopulta päästää katsojan äärimmäisen lähelle taiteilijaa. Tämä tekeekin Yousuf Karshin Jean Sibelius -valokuvamuotokuvista täysin omalaatuiset ja poikkeavat. Karshin valokuvat tarjoavat katsojalle yksityiskohtaisen, äärimmäisen intiimin kuvan Sibeliuksesta, kiinnittäen huomiota ja tulkintani mukaan kunnioitusta jokaiseen ihojuonteeseen Sibeliuksen kasvoilla. Karshin kuvaamat ”otsarypyt” eivät näin ollen edusta lainkaan 1900-luvun alun vakavailmeistä tai ankaraa taiteilijaa, vaan pikemminkin toimivat kansallistaiteilijaksi, kansakunnan kaapin päälle nostetun marmorikasvon inhimillistäjänä. Valokuvamuotokuvat tarjoavat katsojalleen täysin uuden ja eri tavoin lähestyttävän (mieli)kuvan Jean Sibeliuksesta.

6. SANTERI LEVAKSEN JEAN SIBELIUS

6.1. Sihteeri-valokuvaaja ja mestari – Santeri Levas ja Sibelius

”Suoepa sallimus on suonut näiden rivien kirjoittajalle onnen olla usein Jean Sibeliuksen läheisyydessä. Hänen yksityissihteerinään olen tuon tuostakin käynyt Ainolassa ja siten saanut tutustua mestariin ihmisenä. Ne ovat olleet elämäni juhlahetkiä; henkisesti virkistäytyneenä, mieli valoisana olen joka kerta lähtenyt Ainolasta.”

Näin ylevästi Santeri Levas (1945, 5) aloittaa alkupuheensa teoksessaan *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*. Katkelma tekstistä mielestäni kertoo Levaksen äärimmäisen kunnioittavasta, jopa palvovasta suhtautumisesta Sibeliukseseen. Kuten aiemmin olen jo tämän tutkielmani puitteissa esittänyt, Levas työskenteli Jean Sibeliuksen henkilökohtaisena sihteerinä vuodesta 1938 lähtien erityisenä tehtävänään käydä läpi ja kirjoittaa vastaukset Sibeliuksen äärimmäisen laajaan kirjeenvaihtoon sekä vastata ihailijapostiin. Virallisen työtehtävänsä lisäksi Levas kirjoitti kaksikin elämäkertaa Sibeliuksesta; 1945 julkaistu *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* ja myöhemmin kaksiosaiseksi laajentuneen elämäkerran julkaisut *Nuori Sibelius* (1957) ja *Järvenpään mestari* (1960). Kirjoitustehtävänsä ohella Levas myös valokuvasi Jean Sibeliusia, hänen kotiaan ja perhettään.

Santeri Levaksen ja Jean Sibeliuksen suhde oli ensisijaisesti työntekijän ja työnantajan välinen ja todennäköisesti he tulivatkin hyvin toimeen keskenään. Pitkästä henkilökohtaisesta tuttavuudesta päätellen heidän välillään on myös vallinnut keskinäinen luottamus. Tätä tulkintaa tukee Katarina Ilveksen muisteluhaastattelussaan vuonna 1982–1983 toteama näkemys siitä, että hänen isällään Jean Sibeliuksella ja Levaksella oli ”erittäin hyvä yhteisymmärrys”. Ilveksen mukaan Levas oli keskustellut hyvin paljon niin Ainolan isännän kuin Aino Sibeliuksenkin kanssa. (Ilves ks. Pulkkinen 1982–1983, 12–13.) Valitettavasti tutkimukseni puitteissa en ole onnistunut löytämään Sibeliuksen mietteitä sihteeristään, eikä Levaskaan ole omissa kirjoituksissaan erityisesti kommentoinut yksittäisiä kuvaustilanteita Sibeliuksen kanssa, joten ana-

lyysin tekeminen varsinaisesta kuvaushetkestä jää muutamien yleisten Levaksen kirjoittamien näkemysten varaan.

Tämän pro gradu -tutkielmani vertailuaineistoksi valitsemani valokuvamuotokuvat Sibeliuksesta Santeri Levas on julkaissut osana Sibeliuksesta kirjoittamaansa elämäkertaa. Mielestäni jokainen kuvista muodostaa kuitenkin oman muotokuvan taiteilijasta ja hänen lähipiiristään, joten en koe kuvien olevan ”vain” kuvituskuviksi otettuja. Levaksen kuvia tarkasteltaessa on mielestäni tärkeää huomioida, että kuvat on otettu selkeästi kodin piirissä, puolijulkisessa paikassa, joka kuvauksen kohteelle on ollut tuttu. Tämä on saattanut vaikuttaa Sibeliuksen suhtautumiseen kuvaustilanteeseen, jolloin hän on voinut tietoisesti asettua kuvattavaksi esimerkiksi tilaa selkeästi hallitsevan isännän roolissa. Tämä ei mielestäni kuitenkaan luo ristiriitaa Levaksen valokuvamuotokuvien vertaamisessa Yousuf Karshin kuviin, sillä myös hän kuvasi Sibeliuksen säveltäjälle tutussa kodin piirissä.

Valokuvaamiseen Sibelius on aina halunnut etukäteen ainakin jollain tavoin valmistautua ja myös mitä ilmeisimmin Levaksen kuvaushetket Sibeliuksen kanssa olivat etukäteen järjestettyjä. Tätä näkökulmaa tukee Levaksen, kirjoittamassaan Sibeliuksen elämäkerran toisessa osassa *Järvenpään mestari* tekemä maininta, että hän ei koskaan kuljettanut ”valokuvauskonetta” mukanaan tavallisilla käynneillään Aino-lassa sihteerinä työskennellessään. Jos Levas halusi kuvata Sibeliusia, he Levaksen mukaan sopivat siitä aina etukäteen, jotta säveltäjä osasi valmistautua. (Levas 1961, 170.) Kyseinen kommentti tukee ajatusta selkeästi muotokuviksi kuvatuista valokuvista, jolloin Sibelius on siis tietoisesti asettunut kuvattavaksi. Myös yleisesti Sibeliuksen suhtautuminen valokuvattavana olemiseen on ollut ilmeisen ristiriitaista tai ainakin huomioita hänen olemuksensa muuttumisesta juuri valokuvanottotilanteessa on muutamia. Santeri Levas on kommentoinut teoksessaan *Järvenpään mestari* Sibeliuksen olleen ”levoton valokuvamalli”, ja todennut säveltäjän luonnollisuuden muuttuneen kankeudeksi hänen asettuessa kameran eteen (Levas 1961, 279).

Levaksen kuvauskalustosta tai -tavasta ei kovinkaan paljon tiedetä, sillä hän itse ei tästä ole juuri kirjoittanut, yksittäisiä mainintoja lukuun ottamatta. Kuvailleessaan

Sibeliuksen suhtautumista valokuvaukseen on Levas todennut, että Sibeliuksesta oli helpompi saada parempia kuvia salamavaloa käyttämällä. Salamavalon kirkas välähdyks kuitenkin häikäisi Sibeliuksen silmiä, jota hän Levaksen mukaan piti erittäin epämiellyttävänä. Samassa yhteydessä Levas toteaaakin, että itse hän ei Sibeliusta Ainolassa kuvatessaan käyttänyt koskaan salamavaloa. (Levas 1961, 279.) Kyseistä kommenttia voisi pitää Levaksen mahdollisena kommenttina Yousuf Karshin Jean Sibeliuksesta vuonna 1949 ottamiin valokuvamuotokuviiin. Vaikka Levas ei kommentissaan suoraan viittaa Karshiin, jatkaa hän julkaisussaan seuraavaksi kertomalla Karshin vierailusta Ainolassa ja hänen ottamista valokuvamuotokuvista (Levas 1961, 279–280).

Edellä esitetyn Levaksen kommentin voisi halutessaan tulkita ehkä kriittisenäkin huomiona Karshin kuvaustapaa ja mahdollisesti myös hänen ottamiaan valokuvia kohtaan. Toisaalta kommentin voi tulkita myös mahdollisena puolustuspuheena suhteessa Levaksen omaan tapaan ottaa valokuvia tai hänen 1940-luvun alkupuolella ottamiinsa Sibeliuksen muotokuviiin. Jää kuitenkin lukijan oman tulkinnan varaan onko Levaksella ollut halu tai tarkoitus tällä kommentilla vähätellä Karshin osaamista, ja luoda ajatus siitä, että hänen oma tapansa valokuvata ilman salamavaloa olisi vaativampi ja mahdollisesti taitavampi tapa luoda valokuvamuotokuvia. Mahdollisesta kritiikistä huolimatta Levas kuitenkin selkeästi arvosti Karshin kuvia. Hän onkin todennut viitatessaan Karshin ottamaan kuvaan, jossa Sibelius on kuvattuna silmät suljettuina: ”Sen vaikuttavampaa kuvaa ei mestaristamme ole milloinkaan otettu” (Levas 1961, 280).

Näin ollen tämän pro gradu -tutkielmani näkökulmasta Jean Sibeliuksesta kahden eri valokuvaajan ottamia valokuvamuotokuvia vertailtaessa on syytä huomioida, että heidän suhteensa kuvauksen kohteeseen eroaa huomattavasti toisistaan. Levaksen suhde Sibeliukseen oli huomattavasti läheisempi ja pitkäkestoisempi kuin Karshin, jossa kaksi toiselleen vierasta henkilöä tapasivat vain kahden kuvauspäivän ajaksi. Näin myös itse kuvaustilanne ja -hetket ovat varmasti huomattavasti poikenneet toisistaan. On myös todennäköistä, että Levaksen ja Sibeliuksen välille syntynyt suhde on selkeästi vaikuttanut niin valokuvien muotoon kuin tunnelmaan. Muodolla viitataan tässä yhteydessä tiettyyn tarkoitukselliseen kuvan rakentamiseen, yhteisten ko-

kemusten ja mahdollisten edellisten kuvaustilanteiden vaikuttaessa taustalla uusia valokuvia otettaessa.

6.2. Levaksen Sibeliuksen valokuvamuotokuvien analysointi

Santeri Levaksen teoksessaan *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* (1945) julkaisemista valokuvista kolme, jotka valitsin tämän pro gradu -tutkielmani vertailuaineistokseni (kuvat 5a, 6a ja 7a) ovat selkeästi Jean Sibeliusen valokuvamuotokuviksi rajattuja. Kyseisiä valokuvamuotokuvia ja Levaksen alkuperäisistä, Suomen valokuvataiteen museon Santeri Levas -kokoelmaan kuuluvista valokuvanegatiiveista tehtyjä digitaalisia positiivivedoksia (kuvat 5b, 6b ja 7b) tarkasteltaessa tulee huomioida, että valokuvien kuvarajaukset ovat keskenään erilaiset. Levaksen julkaisuissa esitetyt valokuvat ovat huomattavasti tiiviimmin rajattuja, jopa niin, että valokuvien kuvatyyppeihin hieman muuttuu. Nämä uudelleen rajatut kuvat ikään kuin muuttuvat miljöömuotokuvista muotokuviksi, yhden melkein jopa rajautuessa lähikuvaksi (kuva 5a). Koska tulen ainakin osin tarkastelemaan myös digitaalisia vedoksia, tulen seuraavaksi lyhyesti esittelemään miljöömuotokuvan määritelmän, jollaiseksi sen oman tutkimusnäkökulmani kannalta tulkitsen.

Miljöömuotokuvaa on totuttu pitämään 1800-luvun lopun maalatun muotokuvataiteen yhtenä kuvatyypinä, mutta mielestäni se kuvaustapana soveltuu myös valokuvamuotokuvien esittämistavaksi. Miljöömuotokuva-termin osaksi suomalaista taidehistorian tutkimusta on Tutta Palinin väitöskirjassaan *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004) esittämän näkemyksen mukaan tuonut taidehistorioitsija Bertel Hintze 1940- ja 1950-luvuilla julkaisemissaan tutkimuksissaan (Palin 2004, 14).

Käsitteenä miljöömuotokuvaa on suomalaisessa taidehistoriallisessa tutkimuksessa laajemmin käsitelty ja määritellyt Salme Sajaras-Korte, joka vuonna 1989 julkaisussa *Ars. Suomen taide* -kirjasarjan neljännessä osassa julkaistussa artikkelissaan sijoittaa miljöömuotokuvan osaksi 1880-luvun realismin muotokuvaa. Hänen mukaansa miljöömuotokuvassa ”taiteilijan oli puserrettava mallistaan esiin hänen karak-

teristisimmat piirteensä” sekä ”asetettava hänet ympäristöön, joka hänen karakterilleen antoi suurimman mahdollisen todenmukaisuuden”. (Sarajas-Korte 1989, 242.)

Hyvin vastaavalla tavalla myös Riitta Konttinen ja Liisa Laajoki ovat kirjoittamassaan *Taiteen sanakirjassa* vuodelta 2000 määritelleet miljöömuotokuva-termin. Sarajas-Korteen tavoin myös Konttinen ja Laajoki korostavat kuvattavan henkilön kuvaamista hänelle karakteristisessa miljöössä, mutta määrittelevät vielä tarkemmin miljöömuotokuvassa olevan pyrkimys kuvata ihminen ”hänen *arkisessa* ympäristönsään” [kursivointi tekijän] (Konttinen & Laajoki 2000, 271). Tutta Palin on jo edellä mainitsemassani väitöskirjatutkimuksessaan lisännyt huomautuksen, että usein miljöömuotokuvissa niissä kuvattuun ”tilanteeseen liittyy tavallisesti myös henkilöä luonnehtiva toiminta”, mutta huomauttaa myös, että useasti miljöömuotokuvassa malli ”tosiasiassa poseeraa toimintaympäristössään” (Palin 2004, 14–15). Palinin esittämän näkemyksen pohjalta voidaankin todeta, että varsinaista toiminannan aktiivista tapahtumaa ei miljöömuotokuvassa välttämättä aina ole esitetty.

Edellä esittelemäni miljöömuotokuvalle yleensä maalaustaiteen piirissä esitettyjen määritelmien pohjalta sovellankin tässä pro gradu -tutkielmassani käsitettä valokuvamuotokuvien tarkasteluun. Oman tutkimukseni puitteissa tarkoitan miljöömuotokuvalla valokuvatun henkilön kuvaamista hänelle ominaisessa tai tutussa ympäristössä, jolloin kuvassa henkilön lisäksi näkyy, ainakin osittain, myös häntä ympäröivä kuvauspaikka tai -tila. Palinin esittämää henkilölle ominaista aktiivista toiminnan ilmentymistä en kuitenkaan Levaksen ottamissa Sibeliuksen valokuvamuotokuvissa koe ilmenevän, tai ainakaan tätä ei ole esitetty esimerkiksi rekvisiitan tai attribuuttien välityksellä. Sibeliukselle ominaisena toimintana ammatillisesta näkökulmasta tulkituna voitaisiin mielestäni pitää sävellystyötä, sillä oletukseni on, että Sibelius on nimenomaisesti ammattinsa tai sen kautta julkiseksi henkilöksi muodostuneen julkisuuskuvan takia tarkastelemini valokuviin ikuistettu.

Kuten Yousuf Karshin Jean Sibelius -kuvien yhteydessä, myös Levaksen valokuvien kuvauspaikka tiedetään Sibeliuksen ja hänen perheensä kodiksi Ainolaksi, vaikka se ei välttämättä olekaan itse valokuvista pääteltävissä. Syytä siihen, miksi Levas on

päätynyt julkaisuaan varten rajaamaan valokuviaan melko rajustikin, hän ei ole esittänyt. Ympäristön rajaaminen kuva-alan ulkopuolelle juuri Sibeliusta ja hänen kotiaan esittelevässä julkaisussa on mielestäni kiinnostava ja mahdollisesti hieman risti-riitainenkin teko. Toisaalta kuva-alan ulkopuolelle rajatut alueet eivät välttämättä ole ratkaisevia henkilöaiheen esittämisen näkökulmasta, ja on osin selitettävissä muiden kodinpiiriä ja ympäristöäkin esittävien kuvien julkaisulla saman teoksen muilla sivuilla. Kuvien sommittelu ja rajaaminen on ylipäätään ollut osa Levaksen artikkelioimaa ”sisäisen näkemyksen” esille tuomista, joten myös tässä Levaksen voidaan tulkita tehneen taiteilijana ratkaisun lopullisen muotokuvan luomisessa.

Valokuvamuotokuvien kuvausaika eikä -järjestys ole tiedossa, mutta oletettavaa on, että Levas kuvasi Sibeliusta useampana eri päivänä, mahdollisesti jopa kuukausien ajan. Tämä on lähinnä tulkittavissa Ainolan pihalla tai ympäristössä, julkaisua varten otetuista muista valokuvista, joissa kasvit Sibeliuksen ympärillä näyttäytyvät niin keväisessä kuin kesäisessä loistossaan. Myös maisemakuva Ainolasta avautuvasta näköalasta pellolle heinäseipäineen sekä valokuva lumipeitteisestä Ainolan päärakennuksesta viittaavat laajempaan kuvausjänteeseen. Julkaisussaan Santeri Levas ei myöskään ole nimennyt kuvia, vaan ne on aseteltu julkaisussa kukin omalle sivulleen pääsääntöisesti yhden lauseen mittaisella kuvatekstillä varustettuina. Tässä Levas on noudattanut suomalaisten valokuvaoppaiden neuvoa, sillä esimerkiksi Vilho Setälä on erikseen pitänyt tärkeänä valokuvien nimeämistä tavalla, joka johdattaa katsojan tulkitsemaan kuvaa kuvaajan tarkoittamalla tavalla (Setälä 1940, 469). Seuraavassa tarkastelen valitsemiani Levaksen Sibelius-kuvia siinä järjestyksessä, miten ne Levaksen julkaisun sivuilla on esitetty.

6.2.1. Kuvan 1 analysointi

Santeri Levaksen, teoksensa *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* (1945) sivuilla julkaistamista valokuvamuotokuvista ensimmäinen (kuva 5a) on sijoitettu kirjan nimiösivun viereen. Melkein lähikuvaksi rajatussa valokuvassa on esitetty hyvin tiivistetty kuvaus Jean Sibeliuksesta. Kuva-ala on rajattu erittäin tiukasti ja Sibeliuksen kasvat on keskitetty aivan kuva-alan keskiöön. Muotokuvan rajauksesta johtuen katsoja

näkee vain osittain Sibeliuksen hartialinjan, joka kuvassa on verrattain kääntynyt. Oikea hartia, joka ei kuvaan kokonaan mahdu, kiertyy hyvin lähelle katsojaa kun taas vasen olkapää jää Sibeliuksen asennosta johtuen näkymättömiin kuvan taka-alalle, Sibeliuksen taakse. Levaksen alkuperäisestä valokuvanegatiivista tehdystä digitaalivedoksesta (kuva 5b) nähdään, että pukuun, valkoiseen paitaan ja kravattiin pukeutunut Sibelius on asettunut istumaan vaalealle, käsinojin varustetulle tuolille. Sibelius on ristinyt jalkansa nostamalla oikean jalkansa vasemman päälle, kääntäen oikean kylkensä kohti katsojaa. Sibeliuksen vartalo on kuvattu melkein sivuprofiilista, mutta päänsä Sibelius on kiertänyt vartaloa vastaan oikealle. Kasvot valokuvassa säveltäjä on kääntänyt miltei suoraan kohti katsojaa, jolloin suurin osa kasvoista näkyy. Katse kuvassa on kohdistettu suoraan eteenpäin, Sibelius katsoo intensiivisesti muotokuvan katsojaan.

Valaistus kuvassa on hyvin dramaattinen. Valokuva on otettu melko kovassa sivuvalossa, joka vaikuttaa siihen, että Sibeliuksen kasvot jakautuvat valoisaan vasempaan puoleen, sekä hyvin tummaan varjoisaan, Sibeliuksen oikeaan puoleen kasvoista. Levaksen alkuperäisestä negatiivista tehdystä digitaalivedoksesta, jossa on huomattavasti laajempi kuva-alanrajaus, voimme tietää, että kuva on otettu Sibeliuksen istussa tuolilla ikkunan ääressä, josta luonnonvalo tulee voimakkaasti sisään ja valaisee hahmon. Sibeliuksen oikeaan olkapäähän muodostuu myös varjo ikkunaraidun puitteesta, joka muodostaa hieman tummemman linjan Sibeliuksen puvun kauluskäännteestä kohti valokuvan vasenta alakulmaa.

Kuuluisat otsarypyt on selkeästi erotettavissa Sibeliuksen kasvoilta hänen hieman kurtistaessa kulmiaan, mutta muuten koko muotokuva on äärimmilleen silotellun oloinen. Kasvojen iholla ei ole nähtävissä lainkaan juonteita tai epätasaisuuksia, on kuin ikäänäntymisen fyysiset merkit olisi muotokuvasta kokonaan poistettu. Tämä saattaa olla taiteilijan tekemä ratkaisu, mutta myös johtua täysin valokuvan teknisestä valmistuksesta tai tasosta. Valokuva tuntuu oleva myös kauttaaltaan hieman epätarkka. Levas on saattanut tietoisesti retusoimalla pehmentää kuva-alaa, joka hänelle jälkipiktorialistina oli tyypillistä ja jonka puolesta hän myös itse valokuvaa käsittelevissä teksteissään propagoi. Kuvapinnan usvamaisuus luo mielikuvan hieman unenomaisesta tai epätodellisesta näystä, joka myös mystifioi Sibeliusta ”taiteili-

janerona”. Sama asia saattaa kuitenkin samalla etäännyttää katsojan Sibeliuksesta. Tämä ei todennäköisesti eikä tekemäni tulkinnan mukaan ole ollut Levaksen tavoitteena julkaistessaan valokuvamuotokuvat Sibeliusta esittelevän julkaisunsa sivuilla. Ymmärtääkseni Levaksen tavoite on ollut juuri päinvastainen.

Toisaalta täytyy myös huomioida, että kirjalliseen teokseen painokuvana tuotettu valokuvamuotokuva on rajattu alkuperäisestä, huomattavasti laajemmasta kuvasta, jolloin jo tästä johtuen kuva on saattanut kärsiä tarkkuudessaan. Myös julkaisun painojälki on varmasti vaikuttanut jonkin verran heikentävästi kuvatarkkuuteen. Levaksen alkuperäisestä negatiivista tehtyä digitaalivedosta tarkasteltaessa voidaan todeta, että joiltain osin kuva on terävämpi kuin painokuvana julkaistu vedos. Mielenkiintoisena huomiona voisi pitää sitä, että alkuperäisessä kuvakoossa kaikista terävin kuvatarkkuus vaikuttaa olevan Sibeliuksen oikeassa kädessä, joka lepää tuolin käsinojalla. Erityisesti kyynärvarsi ja hihansuun napit, mutta myös tuolin käsinoja nousee hyvin teräväpiirtoisena kuvasta esiin, ei niinkään kasvot, jotka Levas on julkaisunsa sivulle rajannut lähikuvaan. Lopullista vastausta siitä, onko Levas halunnut julkaisuun retusoida kuvaa, vai johtuuko epätarkkuus ajan painotekniikasta, ei kuvasta sellaisenaan selviä.

Muotokuvassa varjot ja valo käyvät leikkiä Sibeliuksen kasvoilla. Kuva on selkeästi rakennettu, sillä Levas on selvästi hakenut kuvaan rajuakin kontrastia valoja ja varjoja kuvatessaan. Ikkunan ääreen sijoittaessa, Levas on saanut jaettua Sibeliuksen kasvot tummaan ja vaaleaan puoliskoon, vaalean alueen kuitenkin hallitsevan kasvojen aluetta hieman laajemmin. Juuri kasvojen kaksijakoisuudesta johtuen kuvasta siirtyvät ajatukset helposti *Suomen Taiteen Vuosikirja 1945* -julkaisun sisäkannen kuvituskuvana julkaistuun Wäinö Aaltosen muotokuvaan Jean Sibeliuksesta (kuva 10), jossa samalla tavalla säveltäjän kasvot on jaettu kahteen eri osaan sävynsä puolesta, tummaan ja vaaleaan. Aaltosen kuva on tehty väreissä, mutta sama elementti on havaittavissa: valon ja varjon leikki kasvoilla on tarkoituksellisen jyrkkä. (Suomen Taiteen Vuosikirja 1945, 1945.) Kahden keskenään kontrastisen värin käytön voisi tulkita liittyvän esimerkiksi ihmisluonteen kaksijakoisuuteen yleisesti, tietyn hyvän ja pahan, oikean ja väärän tai aktiivisuuden ja passiivisuuden välillä. Tämän lisäksi Levaksen kuvaamassa Sibeliuksen valokuvamuotokuvassa värien vastakkaisuuden

voisi tulkita myös vihjeenä kuvatun henkilön kaksijakoisuudesta julkisena ja yksityisenä henkilönä: paljaan kuoren ja peitetyn sisimmän vuorottelusta, tai esimerkiksi kommenttina yleisesti henkilön ja hänestä tehdyn kuvan rinnastamisesta tai erottamisesta toisistaan.

Jean Sibelius-valokuvamuotokuvan pehmeästä kuvapinnasta riippumatta Levas on selkeästi valon ja varjon avulla pyrkinyt nostamaan Sibeliuksen kasvot esiin taustasta, joka on tasaisen harmaa, lukuun ottamatta aivan kuvan alareunassa oikealla kulkevaa tummempaa horisontaalilinjaa, joka suurimmaksi osaksi kuitenkin jää Sibeliuksen taakse, ja näkyy vain osin kuva-alan oikeassa alaosassa. Valo ja varjo rajaavat koko Sibeliuksen pään, kallon, korvalehtien ja Sibeliuksen kasvojen muodot irti taustan harmaudesta. Valokuvassa Sibeliuksen otsa ja päälaki on korostetun valkoinen, jonka voisi jälleen kerran tulkita Sibeliuksen henkistä ylevyyttä korostavaksi kuvaelementiksi. Näin myös tähän Levaksen valokuvamuotokuvaan voisi yhdistää, jo aiemmin Karshin Sibelius-kuvan yhteydessä esiin nostamani Anna-Maria von Bonsdorffin tulkinnan valkoisesta väristä Sibeliuksen otsalla symbolina ”korkeammasta henkisyudesta” (von Bonsdorff 2014, 94; ks. myös tässä tutkielmassa esitetyt tulkinnat sivuilla 68–69, 80).

Valokuvassa Sibeliuksen kasvoille muodostuu valon ja varjon leikkauspinnassa ikään kuin S-kirjaimen mallinen loiva kaari. Linja ulottuu, katsojan näkökulmasta tarkasteltuna keskeltä päälakea ensiksi kaartuen otsalla hieman vasemmalle palautuen kuitenkin kuvan keskellä Sibeliuksen nenänvarren pystysuoraan linjaan, jatkaen siitä alas kaartuen kevyesti huulten yli vasemmalle Sibeliuksen leukalinjaan. Leuka huulten alapuolelta jää suurimmaksi osaksi valoisaksi. Dramaattisen vaikutelman luominen valon sävyeroilla on varmasti ollut Levaksen tarkoituksellinen valinta, mutta sitä, onko S-kirjaimen muodon tavoittelu ollut tietoinen valinta, emme voi tietää.

Jos linja tulkitaan S-kirjaimen malliseksi, ajatukset varmasti ensimmäisenä yhdistävät sen Sibeliuksen omaan sukunimeen ja sen alkukirjaimeen. Tällöin valokuvamuotokuvan voisi tulkita muuttuvan ikään kuin anfangiksi, tekstin alkukirjaimeksi. Kos-

ka Sibeliuksen valokuvamuotokuva on sijoitettu julkaisun *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* nimiölehden viereen kirjan alkuun, voisi edellä esitettyä ajatusleikkiä hieman laajentaen tulkita muotokuvan koko Levaksen kirjallisen teoksen alkukirjaimiksi. Toisaalta kaareva linja luo myös tiettyä elävyyttä muuten hyvinkin jähmettyneenoloisille, staattisille kasvoille.

Valokuvamuotokuvan alapuolelle Levas on sijoittanut Sibeliuksen allekirjoituksen. Allekirjoituksen liittämisen muotokuvan yhteyteen voisi nähdä kuvattavan oman muotokuvansa hyväksymisen merkinä. Koska allekirjoitus sijoittuu kirjan alkuun, voisi allekirjoitusta pitää merkinä siitä, että Sibelius olisi hyväksynyt hänestä julkaistun teoksen teksteineen ja kuvineen. Toisaalta valokuvan yhteyteen kirjoitettua nimikirjoitus voitaisiin myös tulkita tietynlaisena "fanikuvana", johon ihailun kohde olisi kirjoittanut nimensä. Tämä kuitenkin on tässä tapauksessa hyvin kaukaa haetua, sillä kyseessä on selkeästi julkaisua varten otettu valokuvamuotokuva. Kyseinen valokuva on ainoa Levaksen teoksessa, johon hän ei ole lisännyt kuvatekstiä.

Erityisen kiinnostavana muotokuvassa pidän kuitenkin Jean Sibeliuksen silmiä ja katsetta. Koska Sibelius on kääntänyt päänsä voimakkaasti oikealle niin, että kasvot näyttävät katsojaan melkein suoraan edestä, korostuu katse entisestään. Pää on käännetty tarkoituksellisesti, jotta katse mahdollistuu. Suoraan kameraan katsovan Sibeliuksen katse on hyvin intensiivinen. Katsetta voisi mielestäni kuvailla jopa pistäväksi tai suorastaan tuijottavaksi. Katseesta löytyy tiettyä haastavuutta, aivan kuin Sibelius kutsuisi katsojansa tuijotuskilpailuun kanssaan.

Sibeliuksen ilme muotokuvassa on mielestäni hyvin monitulkintainen. Ensikatseella säveltäjä näyttää melko tuimalta ja ehkä pelottavaltakin, läpitunkeva katse saattaa luoda tunteen hieman vihaisesta Sibeliuksesta. Muotokuvassa säveltäjä on lisäksi hivenen kurtistanut kulmiaan, joka vielä lisää Sibeliuksen ilmeen ankaruutta. Toisaalta kasvoja pidempään tarkastellessa voi niiltä lukea ehkä hieman pelokkuutta, yllättyneisyyttä tai jopa hämmentyneisyyttäkin. Aivan kuin säveltäjä olisi keskeytetty työstään tai toimestaan ja hän olisi mahdollisesti hieman säikähtäneenä tai hämillään tilanteesta kääntänyt katseensa juuri kuvanottohetkellä kameraan.

Sibeliuksen moni-ilmeistä katsetta ja silmiä myös Levas on itse pohtinut julkaisussaan. Hänen mukaansa Sibeliuksen katse on äärimmäisen elävä ja ilmeikäs, jopa niin, että sitä on mahdotonta kuvata (Levas 1945, 10). Levaksen mukaan Sibeliuksen silmät eivät koskaan näyttäydy samanlaisina, vaan ”lukemattomat mielialat ja vivahdukset, kaikki herkän, rikkaan sielun värähtelyt kuvastuvat tuosta ihmeellisestä katseesta, jos sitä vähänkin ajan tarkkaa” (Levas 1945, 10). Tekstissään Levas on vielä huomionnut Sibeliuksen silmissä ilmeen ja olemuksen vaihtelevan joskus äärilaidasta toiseen. Levas (1945, 10–11) onkin kuvannut Sibeliuksen katsetta muun muassa seuraavasti:

”Vallitseva ilme on ystävällisyys ja sydämen lämpö. [...] Joskus mestarin silmiin ilmaantuu haluton, ikävystynyt ilme, ja toisinaan katse muuttuu merkillisen kalseaksi, kuin elottomaksi. Seuraavassa hetkessä siinä on jo leikillinen, melkein poikamainen välke, ja äkkiarvaamatta Sibelius tuijottaa veitsenterävin kotkansilmin, kuin polttaakseen katseensa toisen ihmisen sieluun.”

Mielenkiintoiseksi kasvojen tulkinnan tekee myös vain tietyn kasvojen osan tarkastelu. Esimerkiksi Sibeliuksen huulet, jotka muotokuvassa ovat kevyesti kiinni painuneet näyttävät melko neutraaleilta, mutta jos kasvojen yläosan peittää, ja tarkastelee kasvoja vain nenän alapuolelta alaspäin, voisi huulilta tulkita näkyvän myös pienen häivähdyksen hymyä. Hymyn tulkinta kyseisestä muotokuvasta taas luo mielenkiintoisen moni-ilmeisyyden kerrostuman Levaksen valokuvaan, jossa jopa vihaiseksi tulkituilta kasvoilta on mahdollisesti luettavissa myös pilkahdus hymyä.

6.2.2. Kuvan 2 analysointi

Osasta Santeri Levaksen valokuvista voi päätellä, että laajemmasta alkuperäisestä rajauksesta huolimatta, valokuvat on selkeästi kuvattu valokuvamuotokuviksi. Tämä käy erityisen hyvin esiin kuvasta, jossa kuvaustilannetta varten Sibeliuksen taustaksi on levitetty kangas, jota ei voida tulkita yleisesti hänen kodissaan olleeksi sisustuselementiksi tai kodinirtaimistoon pysyvämmin liittyväksi osaksi (kuva 6b).

Vertailuaineistoni toiseksi valokuvamuotokuvaksi valitsemani Levaksen Sibeliuskuva (kuva 6a) poikkeaa ehkä eniten aiemmin Sibeliuksesta julkaistuista muotokuvista. Harvinaisen valokuvamuotokuvasta tekee Sibeliuksen kasvoilta luettavissa oleva, hymyksi tulkittu ilmetila. Hymy ei juuri lainkaan ole kuulunut osaksi 1800-luvun lopun tai 1900-luvun alun Sibeliuskuvastoa, vaan tietynlainen ”arkkikuva” Sibeliuksesta on ollut vakavailmeinen. Kuten jo aiemmin tämän tutkielmani luvussa kaksi nostin esiin, toisen maailman sodan jälkeisessä Suomessa syntyi tarve muokata äreäksi tai jopa vihaiseksi tulkittua Sibeliuskuvaa lempeämmäksi. Levas onkin valokuvallaan selkeästi halunnut rikkoa tätä totuttua Sibeliuskuvaa, ikuistamalla hymyilevän Sibeliuksen valokuvamuotokuvaansa. Valokuviansa ohella Levas (1945, 11) on julkaisussaan *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* kirjoittanut Sibeliuksen hymystä ja 1900-luvun alkupuolen Sibeliuskuvan luomasta, Levaksen mielestä väärästä mielikuvasta seuraavasti:

”Sibeliuksella hymyilee usein ja ystävällisesti, mutta ylen harvoin valokuvissa. Kameramiehen lähestyessä hänen huulensa puristuvat tiukasti yhteen, mikä tietenkin vielä lisää Sibeliuskuvien muutenkin tarmokasta ilmettä.”

Tämän ”tarmokkaan ilmeen” Levas on kuitenkin kokenut ilmaisevan Sibeliuksen luonteen ”lujan määrätietoisien tahdon” (Levas 1945, 11), ja näin ainakin ilmaisee sen positiivisena asiana. Samassa yhteydessä Levas on myös kirjoittanut huomionsa Sibeliuksen hymyssä tapahtuneesta muutoksesta tämän taiteellisen uran aikana. Levas (1945, 11) kirjoittaa:

”Myöskin Sibeliuksen suun kehittymistä on mielenkiintoista seurata vanhoista valokuvista. Nuorella musiikkiopistolaisella on vielä pehmeämuotoiset huulet. Vuosi vuodelta ilme tiukkenee, kunnes vanhuudenkuvien lujasti yhteen puristunut suu ja tarmokas leuka selvästi osoittavat elämän taisteluissa ja valtavassa luomistyössä terästyntä henkistä voimaa.”

Stereotyyppiakuvan rikkomisessa Levas ei aikanaan ollut ainoa, sillä myös esimerkiksi Martti Similä on vuonna 1945 julkaistussa teoksessaan *Sibeliiana*, toki vain kirjallisisessa muodossa, tehnyt erityishuomion Sibeliuksen hymystä. Teoksessaan Similä toteaa seuraavasti: ”Sibeliuksen hymy! Se ei ole vain suun ja silmien hymy. Se sä-

teilee koko olemuksesta, se on syvähenkisen elämän luomaa, se valloittaa ja vapauttaa” (Similä 1945, 44). Kohdentaakseen katsojan huomion ja tuodakseen julki laajemman halunsa Sibeliuksen kuvan lähestyttävämmäksi muuttamiseksi Levas on valokuvansa yhteyteen, kuin varmistaakseen katsojan tulkitsevan kuvan viestin oikein tai ainakin haluamallaan tavalla, kuvatekstiksi lisännyt: ”Sibelius hymyilee usein, mutta harvoin kameran edessä” (Levas 1945, 17).

Tämä Sibeliuksen rintakuvaksi rajaama valokuvamuotokuva on Levaksen julkaisuisaan esittämistä Sibeliuksen kuvista mielestäni yksi erikoisimmista. Selkeästi muotokuvaksi rakennettu ja lavastettu kuva vaikuttaa yllättävän harkitsemattomalta, kuin ”näppäilykuvalta”, jossa Levas on saanut ikuistettua Sibeliuksen ilman, että hän on ehtinyt tai huomannut selkeästi poseerata. Kuvassa Sibeliuksen hartialinja on hieman kääntynyt, oikean hartian ollessa lähempänä katsojaa, ja rajautuvan myös kuva-alasta ulos. Päänsä Sibelius on kääntänyt kohti katsojaa, samalla kuitenkin hieman työntäen leukaansa vasemmalle. Pää on myös hivenen kallistunut vasenta hartiaa kohden, jolloin silmien ja korvien linja on muodostunut hieman kaltevaksi. Myös Sibeliuksen ilme poikkeaa muista tarkastelemistani Levaksen Sibeliuksesta ottamien valokuvamuotokuvien ilmeistä. Katse muotokuvassa ei kohdennu oletettuun kuvan katsojaan tai kuvaajaan, vaan kuvanottohetkellä Sibelius on katsonut hieman kuvaajan ohi. Vaikka Sibelius ei näin ota kontaktia katsojaan, ei häntä muotokuvassa voida pitää passiivisena. Pikemminkin Levaksen hymyksi tulkitsema ilme tekee Sibeliuksesta aktiivisen oloisen, sillä kuvassa Sibeliuksen suu on hieman raollaan, aivan kuin hän olisi sanonut tai sanomaisillaan jotain.

Levaksen alkuperäisestä negatiivista tehdystä digitaalivedoksesta voidaan huomata, että Sibelius istuu melko rennosti kuvassa, asettaen oikean kätensä puvuntakkinsa taskunsaalle niin, että vain peukalo jää taskun ulkopuolelle näkyviin. Asento on rento, joka kertoo ehkä luottamuksesta ja välittömästä suhteesta kuvaajaan. Levas on kertonut kuvanneensa luonnonvalossa ja tämäkin kuva on otettu Sibeliuksen istuessa ikkunan edessä. Tällöin Sibeliuksen ikkunanpuoleinen, vasen puoli vartalosta ja kasvoista on voimakkaammin valaistu kuin oikea. Valo luo myös mielenkiintoisen yksityiskohdan Sibeliuksen silmiin: osuessaan niihin jättää valo pupilleihin pienet valkoiset heijastukset.

Muotokuvaa, niin Levaksen alkuperäisessä kuin tiivistetyimmässäkin rajauksessa tarkasteltaessa on mielenkiintoista huomioida kuinka selkeästi Levas on itse tekemillään ratkaisuilla vaikuttanut valokuvamuotokuvan luomiseen. Levas ei selvästikään ole tyytynyt vain näyttämään jotain olemassa olevaa, vaan on tehnyt propagoimansa ”taiteellisen selektion” ja luonut oman näkemyksensä Jean Sibeliuksesta. Erityisesti muotokuvan rajaaminen tiivistetyimmäksi rintakuvaksi mahdollistaa muotokuvassa keskittymisen Levaksen selkeästi tärkeänä pitämään hymyilevän Sibeliuksen kohtaamiseen, jolloin kaikki ylimääräinen on rajautunut kuvasta pois. Tämä Levaksen tekemä ratkaisu taas toisaalta vaikuttaa mielenkiintoiselta ja ristiriitaiseltakin. Rajaamalla kuvan tiivistetyksi rintakuvaksi ei kuvasta enää välity kuvattavan rento asento, vaan valokuvamuotokuva toistaa tässä mielessä perinteistä Sibeliuksen kuvaa, jota Levas kuitenkin tulkintani mukaan lähtökohtaisesti pyrki välttämään. Rajauksella myös miljöö Sibeliuksen ympärillä rajautuu pois, jolloin ajatus Sibeliuksesta *Ainolassaan* ei ainakaan tämän kuvan avulla katsojalle ja kirjan lukijalle välity.

6.2.3. Kuvan 3 analysointi

Kolmas tarkastelemani Santeri Levaksen Jean Sibeliuksen -valokuvamuotokuva (kuva 7a) eroaa kahdesta muusta siinä, että kuva on otettu ulkona ja kuvassa Sibeliuksen on esitetty seisomassa. Valokuva on myös ainoa, jonka Levas on julkaisussaan *Jean Sibeliuksen ja hänen Ainolansa* julkaissut alkuperäisestä valokuvasta (kuva 7b) poiketen peilikuvana. Syytä kuvan kääntämiseen Levas ei ole esittänyt. Kirjassa julkaistu muotokuva eroaa Levaksen alkuperäisestä myös muulta rajaukseltaan. Ensisijaisesti tarkastelemassani, kirjassa julkaistussa muotokuvassa Sibeliuksen nähdään rintakuvaksi rajautuneena $\frac{3}{4}$ profiilista esitettynä, seisomassa ulkotakki päällään ja hattu päässään hänen oikea hartiansa hieman lähempänä oletettua katsojaa kuin vasen. Päättään Sibeliuksen on kääntänyt vielä hieman pidemmälle vasemmalle, kääntäen kasvonsa melkein täysprofiiliin. Myös Sibeliuksen korva nousee yllättävästi kuvan keskiöön, erotuen hyvin kolmiulotteisena yksityiskohtana Sibeliuksen ehkä muuten kirkkaan valon johdosta hyvin vaaleana yhtenäisenä pintana näyttäytyviltä kasvoilta. Levas on saattanut tarkoituksellisesti korostaa Sibeliuksen korvaa, sillä juuri Sibeliuksen kor-

via hän on pitänyt erittäin ”kaunismuotoisina ja huomattavina”. Levas on jopa todennut, että Sibelius havaitsee tavalliselle ihmiselle ”käsittämättömällä tarkkuudella luonnon ääniä, jotka [...] hänen sielussaan jalostuvat säveliksi”, ja tulkinnut korvien mahdollisesti olevankin ”tämän ihmeellisen kyvyn ulkonaisia merkkejä” (Levas 1945, 11–12).

Valokuvamuotokuvassa Sibelius on sijoitettu kuva-alan vasempaan alakulmaan, pilvipoutaisen taivaan avautuessa hänen taustallaan ja yläpuolella. Kuvauskulma on voimakkaasti alhaalta ylöspäin suuntautuva, joka luo mielikuvan kunnioitusta herättävästä ja katsojaa korkeammalle (arvostuksessaan) nostetusta henkilöstä. Levaksen valitsema kuvakulma tuntuu korostavan valokuvaajan ihailevaa suhdetta Sibeliukseen, joka *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* -teoksen tekstistä myös kirjallisessa muodossa nousee esiin Levaksen kutsuessa Sibeliusta ylevöittäen ”Mestariksi”. Kuvauspaikaksi voidaan niin ikään kirjallisen julkaisun pohjalta päätellä Ainolan ympäristö, mutta valokuvamuotokuvasta tämä itsessään ei ole pääteltävissä. Sibeliuksen muotokuvaa ei näin ollen voida tulkita esimerkiksi Ainolan isäntänä, joka muotokuvassa esiintyisi ympäristönsä hallitsijana.

Pilvien onnistunutta saamista valokuvuihin on Leena Sarasteen mukaan pidetty valokuvaajien taidonnäytteenä 1900-luvun alkupuolella, ja 1930-luvulta lähtien pilvet olivat hyvin keskeisessä asemassa suomalaisten valokuvaajien kuvissa. Pilvien lumo on edustanut Sarasteen mukaan tiettyä maalaisromantiikkaa, mutta niillä on tulkittu olleen myös symbolinen merkitys. Poliittisesta tilanteesta saattoivat kertoa ukkosen uhka, kun taas poutapilvet Sarasteen mukaan ovat kuvastaneet ”sotaa edeltäneen kulta-ajan huolettomuutta”. (Saraste 2004, 129.) Sibeliuksen toisen maailman sodan päättymisen jälkeen julkaistussa muotokuvassa pilvet eivät mielestäni näyttäydä uhkaavia, vaan pikemminkin symboloivat saavutettua rauhaa. Levaksen valokuvamuotokuvan mustavalkoisuudesta huolimatta kuvan voi melkeinpä nähdä värillisenä, äärimmäisen isänmaallisena kohtauksena, kansallissankariksi nousseen Sibeliuksen seisossa sini-valkoista taivasta vasten.

Pilvisen taivaan voisi tulkita myös viittauksena rajattomuuteen, joka Sibeliuksen ympärillä kiinnittää huomion hänen konkreettiseen ruumiiseen, erityisesti hänen lie-rihatun korostamaan päähän, josta sävelet ikään kuin ”kumpuaisivat vapauteen” luoden uusia sävelkuvioita. Kuvaa tulkittaessa tulee kuitenkin muistaa, että aktiivinen sävellystyö oli Sibeliukselta kuvanottohetkellä jäänyt jo taakse. Tämä ei kuitenkaan mielestäni poista mahdollisuutta, etteikö valokuvamuotokuvaa tästä huolimatta voisi tulkita viittauksena Sibeliuksen ammattiin, jonka myötä hän oli kansalle tullut tunnetuksi. Ulkotilaan sijoitettuna muotokuvan voisi myös tulkita viittaavan Sibeliuksen luonto-yhteyteen, jota on pidetty hänen sävellystyössään hyvin keskeisenä elementtinä.

Valokuvamuotokuvan yhteyteen Levas on kuvatekstinä kirjoittanut: ”Järvenpään taivas on avara ja korkea. Sille mestari usein tähyilee” (Levas 1945, 25). Varsinaisena tähyilynä Sibeliuksen katsetta ei mielestäni voida pitää, sillä säveltäjän katse suuntautuu kuvassa jämäkästi suoraan eteenpäin, johonkin kaukaiseen, kuva-alan ulkopuoliseen kohteeseen tarkentuen. Kuvassa Sibelius ei ota kontaktia katsojaan, vaan pikemminkin tuntuu kuin hän olisi täysin tietämätön katsojasta tai välinpitämätön häntä kohtaan. Valokuvan heikosta painolaadusta johtuen ei pupillien täysin tarkkaan asentoa voida kuitenkaan nähdä, ja lisäksi Sibeliuksen silmät jäävät muotokuvassa hänen hattunsa lierin varjoon, auringonvalon suuntautuessa vasemmalta ylhäältä kohti Sibeliuksen kasvoja. Sibeliuksen luontoyhteyteen viitaten taivaanrantaan suuntautuneen katseen voisi kuitenkin hyvin kuvitella kohdanneen esimerkiksi kurkiparven, jonka symbolinen merkitys on myös korostunut Sibeliuksen musiikillisessa tuotannossa (ks. esim. Levas 1961; Lampila 1984).

Levas on siis selkeästi muokannut Sibeliuksesta välittämäänsä kuvaa kuva-alan rajauksella ja kuvauskulmalla. Tietty korkean henkisyiden ja vapauden ajatus korostuu kuvassa, sillä alkuperäiseen rajaukseen verrattuna Sibelius ei kiinnity taustaan tai maahan, kuten hän tekee laajemman kuvakulman tarjoamassa alkuperäisestä valokuvanegatiivista tehdyssä vedoksessa (ks. kuva 7b). Alkuperäisessä kuvarajauksessa Sibeliuksen taustalla näkyvä puiden runkojen ja latvojen rivistö, sekä ylipäättään laajempi kuvakulma konkretisoi Sibeliuksen osaksi miljöötään, tai ainakin tukevasti maantasolla seisovaksi.

Sibeliuksen taustassa pään ympärille levittäytyvä valkoinen pilvi yhdessä Sibeliuksen hatun lierin terävänä piirtyvän ovaalimuodon kanssa saa aikaan mielikuvan jumalallisesta, pyhästä hahmosta sädekehineen. Tällä tavoin tulkittuna valokuvamuotokuva entisestään korostaa Levaksen, kuvan julkaisukontekstissa kirjallisestikin ilmaisseen lähes palvovan kunnioituksen ”mestariinsa”. Erityisen mielenkiintoisen taivaan pilviasetelmasta tekee mielestäni myös se, että sen alkuperäisyydestä ei valokuvamuotokuvan perusteella voi saada täyttä varmuutta. Jos kahta eri kuvaversiota vertailee keskenään, huomaa nopeasti alkuperäisestä negatiivista tehdyssä digitaali-vedoksessa taivaan olleen huomattavasti pilvettömämpi kuin Levaksen kirjassaan julkaisemassa kuvassa. Tämä voisi viitata Levaksen jälkikäteen retusoineen muotokuvaa lisäämällä tai korostamalla valkoisten pilvien kontrastia suhteessa tummempaan taivaaseen. Tällainen pilviiheiden lisääminen maisemakuviin on Leena Sarasteen mukaan ollut hyvin tavallista vielä 1940-luvulla tasapainoisen kuva-aiheen tavoittamiseksi (Saraste 2004, 127–129). Tämä taas viittaa siihen, että Levas on omaa taiteellista kuvaustyyliänsä noudattaen selkeästi harkiten rakentanut Sibeliuksen valokuvamuotokuvan, ja esittänyt säveltäjämestarin haluamallaan tavalla valojen ja varjojen linjat sekä kontrastin selkeästi halliten.

6.3. Levaksen Sibelius – moni-ilmeinen Ainolan isäntä

Santeri Levaksen valokuvamuotokuvat Jean Sibeliuksesta näyttävät Karshin kuvien tavoin useamman erilaisen näkökulman Sibeliukseen. Vaikka muotokuvat ovat tiivistettyjä rajauksia hyvin selkeästi Sibeliuksen kasvoihin ja vartaloon keskittyen, voi niiden tulkita esittävän hämmästyttävästi myös jotain muuta kuvan kohteesta kuin vain kuvattavan iholle tai ulkokuoreen piirtyneet fyysiset piirteet. Levaksen valokuvamuotokuvat mielestäni luovat huomattavasti henkilökohtaisemman tai ainakin monitulkintaisemman näkemyksen Sibeliuksesta kuin Karshin aiemmin analysoimani, ehkä staattisemmat muotokuvat.

Levaksen muotokuvista ensimmäisenä analysoimani valokuvamuotokuva, jota Levas on alkuperäisestä kuvarajauksestaan eniten tiivistänyt julkaistessaan sen Sibeliuksen

elämää ja kotia esittelevän kirjansa sivulla, esimerkiksi tuntuu näyttävän katsojalle niin pelästyneen kuin pelottavankin, ehkä ärtyneenkin Sibeliuksen, joka jo itsessään on mielestäni merkki kuvatun henkilön monimuotoisen karaktäärin sisäistämisestä. Hyvinkin erilaisen näkökulman Sibeliukseen Levas esittää toisessa valokuvamuotokuvassaan, jossa hän tarjoilee Sibeliuksen lempeänä ja aktiivisena, jonkun kuva-alansa ulkopuolelta mahdollisena keskustelukumppaninaan huomioivana lämminhenkisenä persoonana. Se onko mahdollinen hymy samaisen valokuvamuotokuvan esittämän Sibeliuksen huulilla mahdollisesti pakotettu, tai vain katsojan mielikuvituksen ja taiteilijan propagoiman kirjallisen viitteen takia Sibeliuksen kasvoilta tulkittavissa oleva, jää jokaisen katsojan itsensä pääteltäväksi. Muotokuvassa Sibelius kuitenkin näyttäytyy muihin tarkastelemiini Sibelius-kuviin verraten yllättävänkin aktiivisen oloisena, vaikka varsinaista suurta liikettä ei Sibeliuksen muotokuvasta ole luettavissa. Tekemäni tulkinta aktiivisesta Sibeliuksesta johtuu Sibeliuksen äärimmäisen vähän, mutta kuitenkin selkeästi auki olevasta suusta, jolloin huulten liike Sibeliuksen kasvoilta olisi tulkittavissa.

Kolmesta kuvasta kuitenkin vain yksi, Sibeliuksen taivasta vasten kuvattu valokuvamuotokuva jollain tavoin seuraa hänen kirjansa sivuilla sanallisesti kuvailemaansa ”oikeaa, kuin marmorin veistettyä” (Levas 1945, 9) Sibelius-hahmoa. Toki kuten Riitta Ojanperä artikkelissaan ”Nuoresta nerosta Sibelius-monumentiksi” toteaa, Levaksen valokuvien ”kuvakulmat ovat juuri ne tutuimmat” (Ojanperä 2014, 17), niin silti ne mielestäni eivät ainakaan suoraan toista jäykkänä, vakavana ja ehkä ankaranakin koettua 1900-luvun alkupuolen yleisesti tunnistettua Sibelius-kuvaa.

On mielenkiintoista huomata, että Levaksen valokuvissa, aivan kuten hänellä varmasti jo lähtökohtaisesti oli tarkoituskin, valokuvaaja esittelee Sibeliuksen kotonaan, mutta kuitenkin selkeästi muotokuvattavaksi asetettuna. Erityisesti huomiota muotokuvissa kiinnittää Levaksen tekemä kuva-alan rajaus, joka poistaa katsojalta mahdollisuuden liittää Sibelius oman kotinsa, Ainolan piiriin. Tämä ei kuitenkaan mielestäni tee kuvista jähmettyneitä näytteitä jostain selkeästä yhdestä ja ainoasta Sibeliuksesta, sillä jokin muotokuvissa tekee niistä jatkuvasti uudelleen tulkittavissa olevia. Ja vaikka hyvin tiukka kuva-alan rajaus luo muotokuvista melko intiimejä, ei kodin piirissä, joka yleensä on tulkittu feminiiniseksi kuvatilaksi, muotokuvissa esitetty

Sibelius ”menetä” asemaansa kuva-alaa hallitsevana kuvan kohteena ja tilanteeseen toki täysin sopivana Ainolan isäntänä.

Santeri Levas ehkä onnistui kuvaamaan Sibeliusista merkittävästi useammin ja erilaisissa tilanteissa kuin Karsh, sillä hän vietti huomattavasti pidemmän aikaa Sibeliuksen kanssa. Levaksen näkökulmasta Sibelius edustaakin muokkautuvaista, kulloiseenkin tilanteeseen muuntautuvaa taiteilijakuvaa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö Levaksenkin kuvissa Sibelius olisi ollut hyvin tietoinen valokuvattavana olemisesta, mutta on mahdollisesti ollut varauksettomampi Levaksen kuin vertailemani Karshin seurassa. Tähän on saattanut olla syynä juuri ajan ja yhteistyön mukanaan tuoma luottamus säveltäjän ja sihteeri-valokuvaajan välille, mutta mahdollisesti myös Sibeliuksen tieto, että hän lopulta voi tarpeen mukaan kontrolloida ja vaikuttaa Levaksen päätöksiin tämän valitessa valokuvia julkaisunsa sivuille. Mitään lähdetietoa Sibeliuksen tai hänen läheistensä osallisuudesta valokuvien valitsemiseen julkaisua varten ei ole, mutta Sibeliuksen yleisesti tiedetty halu olla selvillä hänestä julkaistuista kuvista mielestäni tukee ajatusta myös tässä Sibeliuksen mahdollisesta päätösvallasta. Levaksen valokuvamuotokuvat eivät näytä äärimmäisen ankaraa ja jyrkää Sibeliusista, jollaisena säveltäjän julkisuuskuva 1900-luvun alussa oli totuttu näkemään, vaan pikemminkin tarjoaa monitulkintaisen ja avonaisemman Sibeliuksen. Itse valokuvamuotokuvissa tämä ilmenee osin pehmeämpänä valonkäsittelyllä, mutta myös, jollakin tavoin aktiivisuutta katsojaa kohtaan osoittavissa Sibeliuksen eleissä.

Emme tietenkään voi tietää oliko Levas henkilökohtaisesti kuviin tyytyväinen, mutta jonkinlaisesta ”epäonnistumisesta” voisi kertoa se, että vain kymmenen vuotta *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa* -teoksen (1945) julkaisemisen jälkeen Levas on kokenut tarpeellisen julkaista uudistetun painoksen teoksesta, johon hän myös lisäsi ja vaihtoi kuvia. Tarkistelemistani kolmesta valokuvamuotokuvasta vain yksi on julkaistu uudistetussa vuoden 1955 painoksessa, joten ehkä tästä näkökulmasta tarkasteltuna muotokuvat olivat olleet pettymys Levakselle, tai eivät olleet välittäneet sitä kuvaa Sibeliukselta, jota hän itse oli toivonut.

Koska ainut Levaksen uuteen painokseen säilyttämä muotokuva tarkastelemistani kolmesta kuvasta on Sibeliuksen ulkona, taivasta vasten kuvattuna esittämä muotokuva, joka ehkä eniten muistuttaa 1900-luvun alun perinteistä Sibelius-kuvaa, voisi kertoa siitä, että Levas koki tämän olevan omasta näkökulmastaan eniten Sibeliusta taiteilijana kuvaava muotokuva. Tässä on kuitenkin muistettava, että, jotta voimme tehdä minkäänlaista tulkintaa Levaksen näkökulmasta, tulisi meidän analysoida uudessa julkaisussa julkaistut muut kuvat, johon ei valitettavasti tämän pro gradu -tutkielman puitteissa ole mahdollista tutkimuksen rajallisuudesta johtuen syventyä. Toisaalta emme myöskään tiedä kuinka paljon esimerkiksi Sibelius itse tai hänen läheisensä vaikuttivat kirjoissa julkaistuihin valokuviin, joten muutos ei välttämättä ole ollut Levaksesta itsestään lähtöisin.

7. YHTEENVETO

Edellisissä luvuissa, tämän pro gradu -tutkielmani puitteissa olen pyrkinyt luomaan katsauksen Jean Sibeliuksesta kahden valokuvataiteilijan, kanadalais-armenialaisen Yousuf Karshin ja suomalaisen Santeri Levaksen Jean Sibeliuksesta 1940-luvulla ottamien valokuvamuotokuvien kautta. Tutkimuksessani mielenkiintoni kohdistui kahden, erilaisista lähtökohdista ja hieman erilaisin intentioin samaa aihetta lähestyvien valokuvaajien tulkintoihin Sibeliuksesta ja niiden mahdollisiin eroihin. Niin Yousuf Karsh kuin Santeri Levas ovat 1940-luvulla valokuvaamissaan Sibeliuksen muotokuvissa tuottaneet keskenään erilaiset, mutta toisaalta aiemmin vallinnutta Sibelius-kuvaa mielestäni ainakin osin hyvin kommentoivat näkemykset säveltäjästä.

Tutkimuksessani yhtenä tutkimusnäkökulmanani oli myös pohtia miten Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen valokuvamuotokuvissaan esittämä Sibelius-tulkinta sijoittuu osaksi tai mahdollisesti muutti 1900-luvun alkupuolella Sibeliuksesta tehtyjen muotokuvien ja muun kuvamateriaalin kautta muodostunutta, melko laajastikin tunnistettua Sibelius-kuvaa. Toki tulee huomioida, että tämä ei välttämättä ole ollut ainakaan molempien valokuvaajien selkeä pyrkimys tai intentio valokuvamuotokuvien luomiseksi, mutta ovat ajallisesti, ja kuten edellä esitin, erilaiset lähtökohdat

omaavina valokuvamuotokuvina tarjonneet oivan tutkimusaineiston myös tämän tutkimusnäkökulman tarkasteluun.

Kahdessa edellisessä luvussa tekemäni Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen valokuvamuotokuvien kuva-analyysien pohjalta voitaisiin todeta, että molemmat valokuvaajista ovat luoneet keskenään erilaiset, mutta jollakin tavalla uudenlaiset näkökulmat säveltäjään, jota 1900-luvun alun ankara ja jyrkyyttä huokuva Sibeliuksen kuva edusti. Tutkimukseni perusteella voidaan todeta, että niin Karsh kuin Levaskin muutamalla valokuvamuotokuvallaan Sibeliuksesta toistavat säveltäjästä jo aiemmin luotua kuvaa kansakunnan suurmiehenä, arvostuksessaan korkeaan ja tietyllä tavalla eristäytyneeseen asemaan nostettuna monumentaalisen hahmona. Molempien valokuvaajien muotokuvista löytyy kuitenkin myös kuvia, jotka tarjoavat uudenlaiset tulkinnat taiteilijasta, ja rohkenenko sanoa, mahdollisesti jopa hänen persoonastaan.

Yousuf Karsh on julkaisemissaan Jean Sibeliuksen valokuvamuotokuvissa nähnyt Sibeliuksen vielä osin äreänä ryppyotsaisena herrana ja näin jatkanut perinteistä Sibeliuksen kuvastoa muotokuviansa henkilöasettelulla. Kuvaustavallaan hän on kuitenkin ottanut rohkean lähietäisyyden itse henkilöön, tarkkaillen Sibeliuksen kasvojen jo-kaista linjaa ja piirtoa. Karsh, joka omaa työskentelyään kuvaaman kirjoituksen mukaan ei ollut tyytyväinen ensimmäisen kuvauspäivänsä tuotoksiin, on toisen kuvauspäivän aikana ottamallaan muotokuvalla, jossa Sibeliuksen on sulkenut silmänsä, ehkä eniten muokannut Jean Sibeliuksen myöhäisempää taiteilijakuvaa. Kyseisessä muotokuvassa Karsh kuvasi ihmisen; ei taiteilijaa, säveltäjää, idolia tai mestaria vaan ihmisen fyysisenä olentona, joka tekee muotokuvasta erityisen. Kuvaa ei ole siloteltu, vaikka se toki on valoilla ja varjoilla rakennettu, ja näin ehkä muokattu ilmentämään taiteilijan oman näkemyksen kuvattavastaan.

Myös Santeri Levas onnistui osittain rikkomaan kuvillaan ärtyisän Sibeliuksen julkisuuskuvaa. Muotokuvissaan hän on näyttänyt Sibeliuksesta ehkä herkemmän, haavoittuvaisenkin puolen, mutta samalla hänen kuvissaan voi edelleen kokea perinteisen ”kansakunnan nero” -kuvaston ilmentymisen. Hymyileväksi tulkittu Sibeliuksen ehkä parhaiten vahvistaa uutta toivetta lempeämmästä Sibeliuksesta. Tämä jopa hie-

man kontaktia katsojaa ottava hahmo saa Sibeliuksen tuntumaan inhimillisemmältä ja lähestyttävältä.

Sekä Yousuf Karshin että Santeri Levaksen Jean Sibelius -valokuvamuotokuvat ovat muodoltaan ja tekniseltä viimeistelyltään korkeatasoisia, mutta lopulta huomionarvoisinta on muotokuvien välittämänä inhimillisuus. Katsojan huomion muotokuvissa kiinnittää ihon uurteet ja juonteet, joiden kuvaamisella erityisesti Karsh on luonut Sibeliuksen valokuvamuotokuvaan tunteen todellisesta läsnäolosta. Maalaamalla valoilla ja varjoilla fyysiset piirteet elämän jälkinä, säveltäjän yksilöllisinä, ylevyyttä korostavina ominaisuuksina esiin, Karsh on myös onnistunut ilmentämään niiden avulla Sibeliuksen sisäisyyttä ja henkevyyttä. Tässä tulkintani mukaan Karsh on onnistunut tekemään juuri sen, mitä hän on halunnut ja juuri tämän takia myös luonut muusta Jean Sibelius -kuvastosta poikkeavat valokuvamuotokuvat. Uskon, että Karshille oli tärkeää päästä kuvaamaan arvostamansa säveltäjä Jean Sibelius, kuten hän omissa retrospektiivisissä kirjoituksissaan on kertonutkin, mutta onnistuikin samalla kohtaamaan sekä ikuistamaan Jean Sibeliuksen ihmisenä.

8. LOPUKSI

Säveltäjä, taiteilija, isäntä, jyrkä, herkkä, moni-ilmeinen, veistoksellinen, monumentaalinen... Jean Sibeliuksen roolit ovat moninaiset, ja jokaisella tulkitsijallaan on hänestä oma käsityksensä. Tämän pro gradu -tutkielmani sivuilla on pyrkinyt nostamaan esiin kahden valokuvaajan tulkinnat Sibeliuksesta, jotka saattavat jatkossa myös muokata tulevien sukupolvien näkemystä Jean Sibeliuksesta. Suurmiehen viittaa ei Sibeliukselta tutkimienikaan valokuvamuotokuvien välityksellä ole mahdollista tai edes tarpeellista riisua, mutta mielestäni niin Yousuf Karsh kuin Santeri Levas ovat onnistuneet muotokuvillaan osoittamaan tämän kovin tiukkaan istuneen (mieheli)kuvan Sibeliuksesta olevan mahdollista muuttaa tai muuttua. Mielenkiintoista on myös huomata, kuinka kansainvälisesti tunnetun ja pitkän uran valokuvaajana tehneen Karshin sekä suomalaisen harrastajavalokuvaaja Levaksen perimmäinen tulkinta Jean Sibeliuksesta lopulta eroaa toisistaan huomattavan vähän, huolimatta heidän

hyvin erilaisesta ammatillisesta, mutta myös kulttuurisesta taustastaan. Molemmille ensisijaisen tärkeää oli Sibeliuksen kohtaaminen ihmisenä, ei niinkään säveltäjänä tai taiteilijana.

Pro gradu -tutkielmani tutkimusasetelmasta ja sen rajallisuudesta johtuen keskityin tutkimustyöni puitteissa vain muutamaaan Jean Sibeliuksesta julkaistuun valokuvamuotokuvaan, joka on luonnollisesti mahdollistanut vain hyvin rajatun näkökulman luomisen äärimmäisen laajalla ja monitulkintaisella muotokuvatutkimuksen kentällä. Keskittyessäni tämän työn puitteissa lähinnä tutkimusaineistokseni valitsemieni valokuvamuotokuvien rakenteelliseen analyysiin ja hyvin rajalliseen valokuvaajien esittelyyn, ei esimerkiksi laajemman kuva-aineiston mukaan ottaminen tutkimuksen rajallisuudesta ja tutkimusresursseista johtuen ollut mahdollista. Yhtenä keskeisenä syynä siihen, että en tutkimuksessani edennyt vielä syvemmälle valokuvamuotokuvien sisällölliseen ja vertailevaan analyysiin oli, että valokuvamuotokuvat olivat jääneet itsessään vaille aiempaa selkeästi kyseisiin kuviin keskittyvää tutkimusta. Lähdin tutkimuksessani siis liikkeelle hyvin kartoittamattomasta maastosta, valokuvien rakenteellisesta esittelystä ja osiin purkamisesta, joka mahdollisti ja loi pohjan muotokuvien yksilölliselle mutta myös keskinäiselle vertailulle. Koin tutkimusnäkökulmani kannalta tärkeänä myös luoda lyhyt katsaus siihen, millä tavoin tutkimusaineistokseni valitsemani valokuvamuotokuvat sijoittuvat 1900-luvun alussa Jean Sibeliuksesta muodostettuun, melko laajasti tunnistettuun Sibelius-kuvastoon, sillä se mielestäni tarjosi mielenkiintoisen lähtökohdan suomalaisen ja kansainvälisen valokuvaajan valokuvamuotokuvien keskinäiseen vertailuun.

Tekemäni tutkimus on kuitenkin vain käsitellyn aiheen avaus ja esittely, jonka pohjalta koen olevan mahdollista jatkaa huomattavasti laajemmankin tutkimuksen tekemisen. Mahdollinen jatkotutkimus mahdollistaisi luonnollisesti suuremman tutkimusaineiston tarkastelun, jolloin tutkimusnäkökulmaa voisi laajentaa sekä Yousuf Karshin ja Santeri Levaksen muita valokuvamuotokuvia sisältäväksi että aikarajauksen puitteissa kattamaan huomattavasti suurempi Sibelius-muotokuvien määrä. Tällöin avautuisi esimerkiksi mahdollisuus erityisesti Yousuf Karshin kohdalla tutkia hänen Sibelius-muotokuviansa sijoittumista valokuvaajan muun valokuvamuotokuvatuotannon joukkoon, joko laajasti tarkasteltuna tai esimerkiksi tiivistetymin

muusikoiden tai säveltaiteiden edustajien muotokuvia tarkasteltaessa. Valokuvamuotokuvien vastaanoton ja tuottamisen kontekstin laajentaminen kansainväliseksi saattaisi luoda myös uusia tutkimusnäkökulmia yleiseenkin, (henkilö)historiallisesta tai musiikillisesta lähtökohdista käsin Sibeliusta lähestyvään tutkimukseen. Vielä tällä hetkellä kuvataiteen näkökulmasta tehty tutkimus on muutamia avauksia lukuun ottamatta melko vähän käytetty lähestymiskulma kansainvälisen säveltäjän ja hänen kulttuurisen merkityksensä tutkimuksessa niin suomalaisissa kuin kansainvälisissäkin yhteyksissä.

Santeri Levaksen Jean Sibelius -muotokuvia taas voitaisiin tarkastella laajemmin suhteessa muiden suomalaisten valokuvataiteilijoiden Sibelius-kuviin. Mielenkiintoisen, vielä yksityiskohtaisemmankin näkökulman edellä esitettyyn tutkimusnäkökulmaan voisi tarjota suomalaisten ammatti- ja harrastajavalokuvaajien keskinäinen vertailu esimerkiksi juuri Jean Sibeliuksen tai laajemmin suomalaisen taiteilijakuvas-
ton luoja. Leena Sarasteen tätä ansiokkaasti jo hieman kartoittaneen tutkimuksen lisäksi, yhtenä tärkeänä jatkotutkimuksen kohteena pidän myös laajemman perustutkimuksen tekemistä yleisesti suomalaisista valokuvamuotokuvaajista, jossa myös harrastajavalokuvaajat nousisivat tutkimuksen keskiöön. Esimerkiksi Santeri Levaksen taiteellisen valokuvausuran ja -tuotannon kattavampi analysointi saattaisi avata monia uusia tutkimuspolkuja niin hänen kuin hänen aikalaistensa valokuvatuotantoon, mutta myös heidän kameransa eteen eri tavoin päätyneiden henkilöiden tutkimiseen.

Kokonaisuutena voidaankin todeta, että niin Yousuf Karshin kuin Santeri Levaksenkin Jean Sibelius -valokuvamuotokuvat melko staattisesta ensivaikutelmastaan huolimatta, ovat varsin väkeviä ja monitulkintaisia henkilötutkielmia. Muotokuvat tarjoavatkin äärimmäisen mielenkiintoisen ja laaja-alaisen tutkimuskohteen, jonka avulla Jean Sibeliuksen taiteilijakuvasta saattaa piirtyä vielä useita eri näkökulmia niin kotimaisesti kuin kansainvälisesti tarkasteltuna.

KUVALUETTELO

Kuva 1a. Karsh, Yousuf, *Jean Sibelius*, 1949. Hopeagelatiinivedos, 32,5 x 25,3 cm. Sibeliuksen syntymäkoti, Hämeenlinnan kaupungin historiallinen museo, Hämeenlinna. Kuva: Heidi Aalto.

Kuva 1b. Karsh, Yousuf, *Jean Sibelius*, 1949. Hopeagelatiinivedos. Kuvälähde: Karsh, Yousuf 1983. *Karsh: A Fifty-Year Retrospective*. London: Martin Secker & Warburg Limited, 154.

Kuva 2a. Karsh, Yousuf, *Jean Sibelius*, 1949. Hopeagelatiinivedos, 32,5 x 25,3 cm. Sibeliuksen syntymäkoti, Hämeenlinnan kaupungin historiallinen museo, Hämeenlinna. Kuva: Heidi Aalto.

Kuva 2b. Karsh, Yousuf, *Jean Sibelius*, 1949. Mattapintainen hopeagelatiinivedos, 49,8 x 40,1 cm. National Gallery of Canada. Kuvälähde: *Karsh: The Art of Portrait*. Ottawa: National Gallery of Canada, 18.

Kuva 3. Karsh, Yousuf, *Jean Sibelius*, 1949. Hopeagelatiinivedos, 32,5 x 25,3 cm. Sibeliuksen syntymäkoti, Hämeenlinnan kaupungin historiallinen museo, Hämeenlinna. Kuva: Heidi Aalto.

Kuva 4. Karsh, Yousuf, *Jean Sibelius*, 1949. Hopeagelatiinivedos, 32,5 x 25,3 cm. Sibeliuksen syntymäkoti, Hämeenlinnan kaupungin historiallinen museo, Hämeenlinna. Kuva: Heidi Aalto. Kuvassa Sibeliuksen syntymäkodin sali, jonka seinälle Yousuf Karshin *Jean Sibelius* valokuvamuotokuvat ovat sijoitettu.

Kuva 5a. Levas, Santeri, *Jean Sibelius*, 1940-luku. Kuvälähde: Levas, Santeri 1945. *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, [2].

Kuva 5b. Levas, Santeri, *Jean Sibelius*, 1940-luku. Kuvalähde: Flickr-kuvapalvelu / Levas: Jean Sibelius & Ainola -internetsivu, <https://www.flickr.com/photos/valokuvataiteenmuseo/albums/72157638075319113>.

Kuva 6a. Levas, Santeri, *Jean Sibelius*, 1940-luku. Kuvalähde: Levas, Santeri 1945. *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 17.

Kuva 6b. Levas, Santeri, *Jean Sibelius*, 1940-luku. Kuvalähde: Suomen valokuva-taiteen museo (SVM), Helsinki. Santeri Levaksen -kokoelma.

Kuva 7a. Levas, Santeri, *Jean Sibelius*, 1940-luku. Kuvalähde: Levas, Santeri 1945. *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 25.

Kuva 7b. Levas, Santeri, *Jean Sibelius*, 1940-luku. Kuvalähde: Suomen valokuva-taiteen museo (SVM), Helsinki. Santeri Levaksen -kokoelma.

Kuva 8. Karsh, Yousuf, *Winston Churchill*, 1941. Hopeagelatiinivedos. Kuvalähde: Karsh, Yousuf 1983. *Karsh: A Fifty-Year Retrospective*. London: Martin Secker & Warburg Limited, 38.

Kuva 9. Edelfelt, Albert, *Jean Sibelius*, 1904. Lyijykynä, hiili, vesiväri, 55 x 40 cm. Ainolasäätiö. Kuvalähde: *Sibelius ja taiteen maailma*. Toim. Hanna-Leena Paloposki. Helsinki: Suomen Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 89.

Kuva 10. Aaltonen, Wäinö, *Jean Sibelius*, 1945. Kuvalähde: *Suomen Taiteen vuosikirja 1945* 1945. Toim. L. Wennervirta ja Y. A. Jäntti. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, kansilehdellä.

LÄHDELUETTELO

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Arkistolähteet

Suomen valokuvataiteen museo (SVM), Helsinki. Santeri Levaksen -kokoelma. Kunniakirjat vuosilta 1941–1957, ajoittamaton käsikirjoituskokoelma.

Internetsivut

Flicker-kuvapalvelu / Levas: Jean Sibelius & Ainola -internetsivu, <https://www.flickr.com/photos/valokuvataiteenmuseo/albums/72157638075319113> (18.4.2016).

Hämeenlinnan historiallinen museo, *Sibelius valokuvassa* -näyttelyn internetsivu, <http://hameenlinna.fi/Palvelut/Kulttuuri/Historiallinen-museo/Nayttelyt/Nayttelykalenteri/Sibelius-valokuvassa/> (24.3.2015).

Jean Sibelius -internetsivu, tuottaja Helsingin Suomalainen Klubi, <http://www.sibelius.fi/suomi/index.html> (17.4.2016).

Järvenpään kaupungin -internetsivu, https://www.jarvenpaa.fi/jarvenpaa/--N%C3%A4yttelyarkisto--/sivu.tmp?siivu_id=5685 (4.5.2016).

Sibeliuksen syntymäkaupunki -säätiön internetsivu, <http://sibelius150.org/fi> (24.3.2016).

Suomen valokuvataiteen museo, Kuka kuvasi? -internetsivu, <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseo.fi/#valokuvaaja/2876> (13.3.2015).

Yousuf Karsh / Photographer, www.karsh.org/ (4.4.2012).

Suulliset ja kirjalliset tiedonannot

Eskola, Taneli 2014. *Sibelius valokuvassa* -näyttelyn näyttelytekstit, Hämeenlinnan historiallinen museo, Sibeliuksen syntymäkoti, Hämeenlinna. Näyttelyvierailu 29.11.2014.

Seppälä, Erkki 29.10.2011, museoavustaja, Hämeenlinna. Keskustelu Sibeliuksen syntymäkodissa Hämeenlinnassa.

Sipponen, Leena 19.3.2015. Sähköposti Heidi Aallolle otsikolla ”Santeri Levaksen Jean Sibelius kuvat”.

PAINETUT LÄHTEET

Aikakausi- ja sanomalehdet

Hanste, Arvi 1959. ”Santeri Levaksen valokuvataiteesta” – *Kameralehti* 1/1959, 12–15.

”Herkkä Sibelius ja äkäinen Churchill kuuluvat henkilökuvaajan mestariteoksiin”, *HS* 15.7.2002.

Levas, Santeri 1943a. ”Luovan kameran ongelma” – *Kamera. Suomen Kameraseurojen Liiton ry. äänenkannattaja* 6–8/1943, 1–2.

Levas, Santeri 1943b. ”Luovan kameratyön kynnyksellä” – *Foto. O.Y. Foton julkaisema Valokuvauslehti* 25–26/1943, 352–358.

Rautio, A. I. 1968, ”Valloittava tarjous pääkaupungille: Kaunis koditon kokoelma” – *Kauppalehti* 10.5.1968, 9.

Raviniemi, Hilja 1966. ”Yousuf Karsh. Suuri valokuvaaja – suuri ihminen” – *Kamera-lehti* 7/1966, 14–16.

Sharma, O. P 2004. ”A Tribute to Yousuf Karsh (December 1908 – July 2002)” – *PSA Journal* 1.7.2004, 17–20.

”Speaking of pictures. Portraits of ‘An Inward Power’”, *Life* 1959, Reg. U.S. PAT. OFF. Vol. 47, No. 22 (30.11.1959), 12–13.

Suomalainen, Kari 1954. ”Sibeliuksen sinfoniat eli tarina sikaarista ja seitsemästä otsarypystä” -kuvasarja – *HS* 13.6.1954, 6.

Tippett, Maria 2008. ”The great persuader” – *The Sunday Times Magazine* 20.1.2008, 30–35.

Uimonen, Anu 1984. ”Kasvoja à la Karsh” – *HS* 13.10.1984, 27.

Kirjallisuus

Ali, Mehmed 2015. *Yusuf Karsh & John Garo. The Search for a Master's Legacy*. Mansfield, Massachusetts: Denna Books.

von Alphen, Ernst 2005. *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Barnett, Andrew 2010. ”Olisi ollut suuri kunnia kuulua Jean Sibeliuksen ystäviin” – *Jean Sibelius kodissaan*. Toim. Jussi Brofeldt. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 34–36.

Barthes, Roland 1985 [1980]. *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri. Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Bate, David 2009. *Photography. The Key concepts*. Oxford and New York: Berg.

von Bonsdorff, Anna-Maria 2014. ”Vastaavuuksia – Jean Sibelius kuvien ja myyttien metsässä” – *Sibelius ja taiteen maailma*. Helsinki: Suomen Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 81–127.

Borcoman, James 1989. ”The Art of the Portrait” – *Karsh: The Art of the Portrait*. Ottawa: National Gallery of Canada, 65–86.

Brilliant, Richard 1991. *Portraiture*. Cambridge: Harvard University Press.

Clarke, Graham 1997. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.

Dahlström, Fabian toim. 2005. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Danziger, James & Conrad III, Barnaby 1977. ”Yousuf Karsh” – *Interviews with master photographers*. New York & London: Paddington Press Ltd, 98–111.

Donner, Philip & Similä, Juhani 1982. ”Jean Sibelius – Teollistumisajan musiikki-murroksen idolihaamo” – *Musiikkikulttuurin muutos teollistumisajan Suomessa. Raportti Suomen säveltaiteen juhluvuoden musiikintutkimuksen seminaarista Jyväskylästä 19.–21.5.1982*. Toim. Kurkela Vesa & Valkeila Riitta. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 1.

Donner, Philip 1983. ”Unohdettu Sibelius. Säveltäjä ja idoli valokuvina” – *Suomen musiikin koko kuva*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura r.y. 40–43.

Freeland, Cynthia 2010. *Portraits and Persons. A Philosophical Inquiry*. Oxford: Oxford University Press.

Frigård, Johanna 1999. ”Mikä uutta – mikä vanhaa? Näkemyksiä valokuvasta 1900–1940” – *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 80–101.

Gombrich, E. H. 1982 [1970]. ”The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art” – *The image & the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press Limited, 105–136.

Hartikainen, Markku 2010. ”Sibelius Aho & Soldanin silmin” – *Jean Sibelius kodissaan*. Toim. Jussi Brofeldt. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 28–31.

Helasvuo, Veikko 1958 [1952]. *Jean Sibelius*. Toim. Margareta Jalas. Toinen painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Henning, Carl 2014a. ”Kadonneet kuvat” – *Minä & Sibelius. 20 näkökulmaa säveltäjämestariin*. Toim. Anna Krohn, Lasse Lehtinen ja Janne Virkkunen. [Hämeenlinna]: Karisto Oy, 168–173.

Henning, Carl 2014b. ”Raskaat vuodet” – *Minä & Sibelius. 20 näkökulmaa säveltäjämestariin*. Toim. Anna Krohn, Lasse Lehtinen ja Janne Virkkunen. [Hämeenlinna]: Karisto Oy, 174–175.

Hietala, Veijo 1993. *Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Ijäs, Minna 2009. "Esittää ja esittäytyä. Ihmisiä valokuvamuotokuvissa 1920-luvulla" – *Välissä. Valokuvat ymmärtämisen välineinä*. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 43. Turku: Turun ammattikorkeakoulu; Valokuvakeskus Peri, 88–118.

Jean Sibeliuksen kirjaston luettelo 1973. Helsingin yliopiston kirjaston monistesarja 7. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.

Johnson, Mark M. 2008. "Photographs by Karsh" – *Art & Activities* vol. 142, Issue 5 (Jan[uary] 2008), 21–23, 70.

Jussim, Estelle 1989. "The Psychological Portrait" – *Karsh: The Art of Portrait*. Ottawa: National Gallery of Canada, 87–111.

Karsh, Yousuf [1959]. *Portraits of Greatness*. London and Edinburgh: Thomas Nelson and Sons Ltd.

Karsh, Yousuf 1976. *Karsh Portraits*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

Karsh, Yousuf 1983. *Karsh: A Fifty-Year Retrospective*. London: Martin Secker & Warburg Limited.

Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa 2000. *Taiteen sanakirja*. Toim. Kaarina Turtia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kuusamo, Altti 2008. "Kasvojen merkkiluonteen läpinäkyvyydestä. Kasvojen elävöittämisen kielioppia I" – *Merkitysten maailmantorilla. Dosentti Henri Bromsin juhla-julkaisu*. Toim. Sam Ikinen, Altti Kuusamo ja Mauri Ylä-Kotola. Lapin yliopiston hallinnon julkaisuja n:o 44. [Rovaniemi]: Lapin yliopisto.

Lampila, Hannu-Ilari 1984 [1989]. *Sibelius*. Toinen painos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Levas, Santeri 1945. *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Levas, Santeri 1946. "Kamerataide meillä ja muualla" – *Kameran taidetta*. Toim. Santeri Levas & Arvi Hanste. Helsinki: Kameraseura ry.

Levas, Santeri 1955. *Jean Sibelius ja hänen Ainolansa*. Uudistettu laitos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Levas, Santeri 1960 [1957]. *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä. Ensimmäinen osa: Nuori Sibelius*. Toinen painos. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osa-
keyhtiö.

Levas, Santeri 1961 [1960]. *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä. Toinen osa: Järvenpään mestari*. Toinen painos. Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osa-
keyhtiö.

Mustonen, Kari & Niskanen, Anne-Maria, 19.1.2015. ”Sibelius-näyttelyt raaputtavat esiin elävää Jannea” – *Yleisradion uutiset* 19.1.2015, http://yle.fi/uutiset/sibelius-nayttelyt_raaputtavat_esiin_elavaa_jannea/7745787 (24.3.2015).

Mäkelä, Tomi 2007. *Sibelius, me ja muut*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Ojanperä, Riitta 2014. ”Nuoresta nerosta Sibelius-monumentiksi” – *Sibelius ja taiteen maailma*. Helsinki: Suomen Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 13–61.

Oramo, Ilkka 1965. *Jean Sibelius kuvaelämäkerta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Palin, Tutta 2004. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Palin, Tutta 2007. *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto.

Piirinen, E[rland] 1917. *Valokuvaaja. Oppikirja valokuvauksen harjoittajille*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.

Pitkänen, Pertti 2011. *Transparentti media. Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakaudella – valokuvan moderni, postmoderni ja globaali tulkinta*. [Rovaniemi]: Lapin yliopisto.

Pocock, Philip J. 1989. “The Portraitist at Work” – *Karsh: The Art of Portrait*. Ottawa: National Gallery of Canada, 113–140.

Pollack, Peter 1977. *The Picture History of Photography*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated.

Pulkkinen, Maire 1982–1983. *Muistoja lapsen ja valkeahapsen*. Sibeliuksen syntymäkaupunki -säätiön internetsivulla julkaistu Katarina Ilveksen haastattelu, http://sibelius150.org/wordpress/wp-content/uploads/katarina_ilves_haastattelu.pdf (13.3.2015).

Pälsi, Sakari 1930. *Näppäilkää hyviä kuvia. Käsivaraisen pikavalokuvauksen opas*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Sarajas-Korte, Salme 1989. ”Maalaustaide 1880-luvulla – ulkoilmarealismi” – *Ars Suomen taide 4*. Toim. Salme Sarajas-Korte & al. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Saraste Leena 2001. *Valo on kaikki, muoto on kaikki, ihminen on kaikki. Taidevalokuvauksesta sodanjälkeisessä Suomessa*. Pieni valokuvakirjasto 1. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo ja Musta Taide.

Saraste, Leena 2004. *Valo, muoto vai elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Schmitt, Jean-Claude 1991. ”The rational of gestures in the West: third to thirteenth centuries” – *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Ed. Jan Bremmer & Herman Roodenburg. Cambridge: Polity Press, 59–70.

Setälä, Vilho 1929. *Valokuvauksen taito. Eteenpäin pyrkivän harrastajan opas*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Setälä, Vilho 1940. *Valokuvaus tieteenä ja taiteena. ”Valokuvauksen taidon” uudistettu laitos*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Sibelius ja taiteen maailma 2014. Toim. Hanna-Leena Paloposki. Helsinki: Suomen Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo.

Similä, Martti 1945. *Sibeliana*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Spicer, Joaneath 1991. "The Renaissance elbow" – *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Ed. Jan Bremmer & Herman Roodenburg. Cambridge: Polity Press, 84–128.

Sturgis, Alexander 2009. *A Closer Look: Faces*. London: National Gallery Company Limited.

Suomen Taiteen Vuosikirja 1945 1945. Toim. L. Wennervirta ja Y. A. Jäntti. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Suuri kansalaishakemisto II 1967. Toim. Voitto Liukkonen. [Helsinki]: Kustannusosakeyhtiö Puntari.

Talas, SuviSirkku toim. 2007. *Syysilta. Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihtoa 1905 – 1931*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.

Tarasti, Eero 2014. "Eero Tarasti" – *Minä & Sibelius. 20 näkökulmaa säveltäjämestariin*. Toim. Anna Krohn, Lasse Lehtinen ja Janne Virkkunen. [Hämeenlinna]: Karisto Oy, 141–150.

Tawaststjerna, Erik 1965–1988. *Jean Sibelius I–V*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

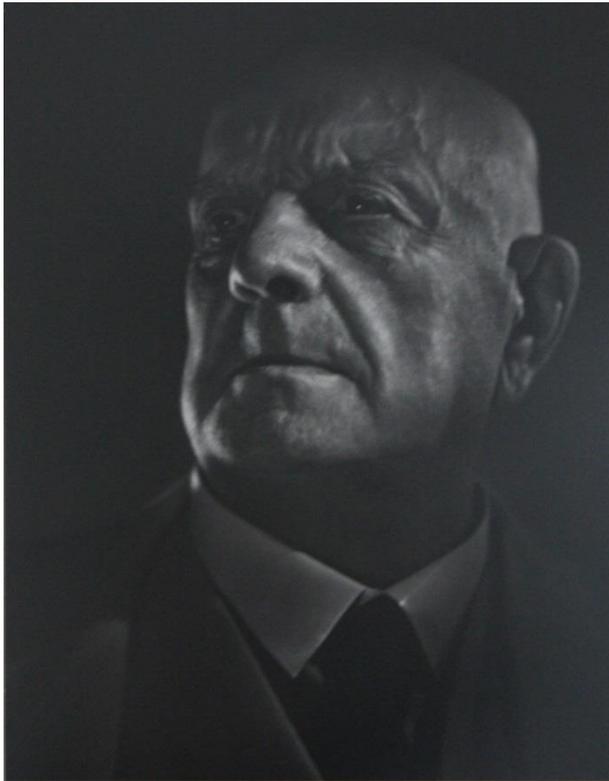
Travis, David 2012. *Karsh: Beyond the Camera*. Boston: David R. Godine.

West, Shearer 2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

Woodall, Joanna 1997. "Introduction: facing the subject" – *Portraiture. Facing the Subject*. Ed. Joanna Woodall. Manchester: Manchester University Press, 1–25.

Yates, Janet 2001. "Between Admiration and Analysis: The Many Faces of Yousuf Karsh" – *Yousuf Karsh: Heroes of Light and Shadow*. Ed. Dieter Worstehner and Janet Yates. Berlin: Deutsches Historisches Museum; Toronto: Stoddart Publishing Co. Limited, 37–44.

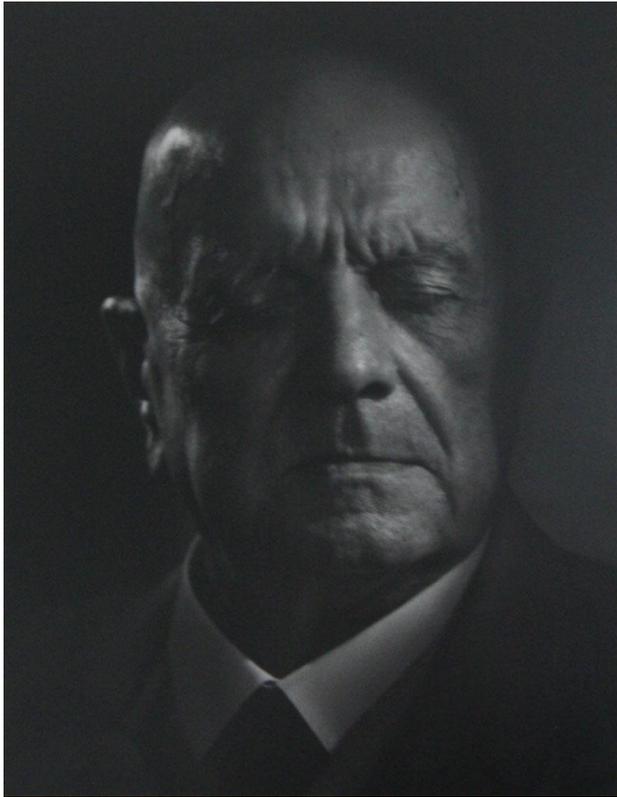
KUVALIITE



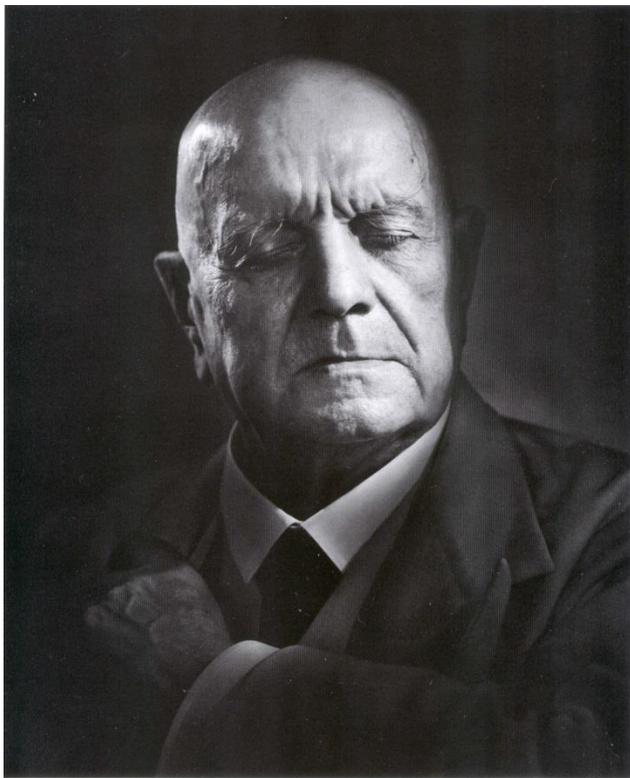
Kuva 1a.



Kuva 1b.



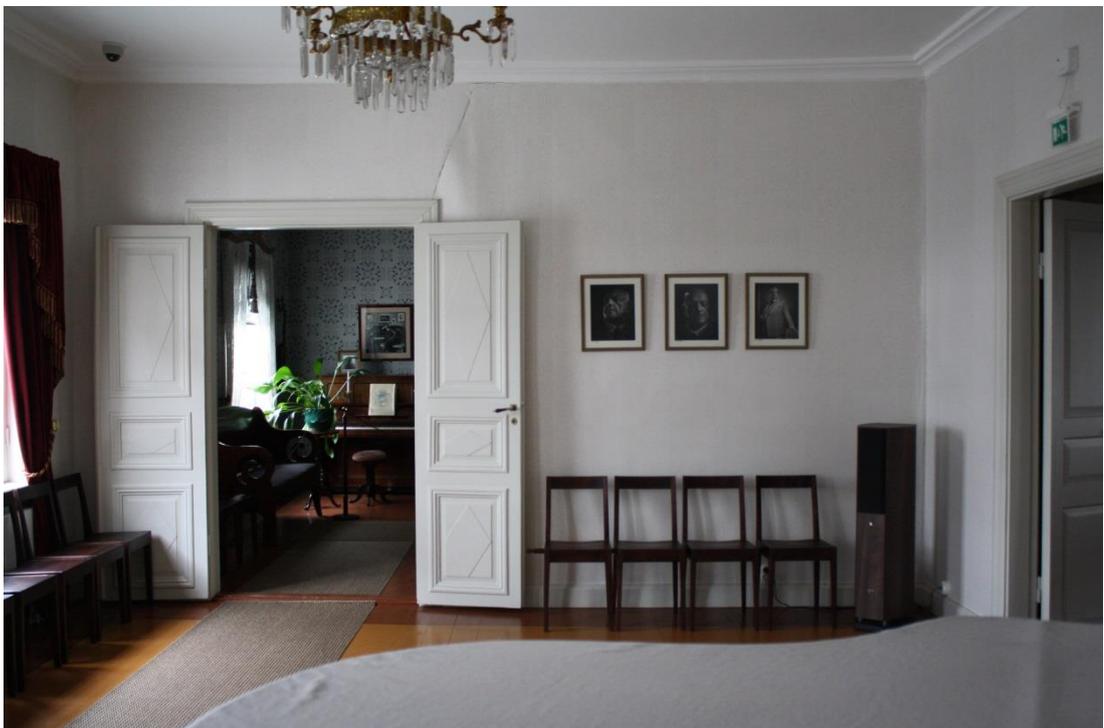
Kuva 2a.



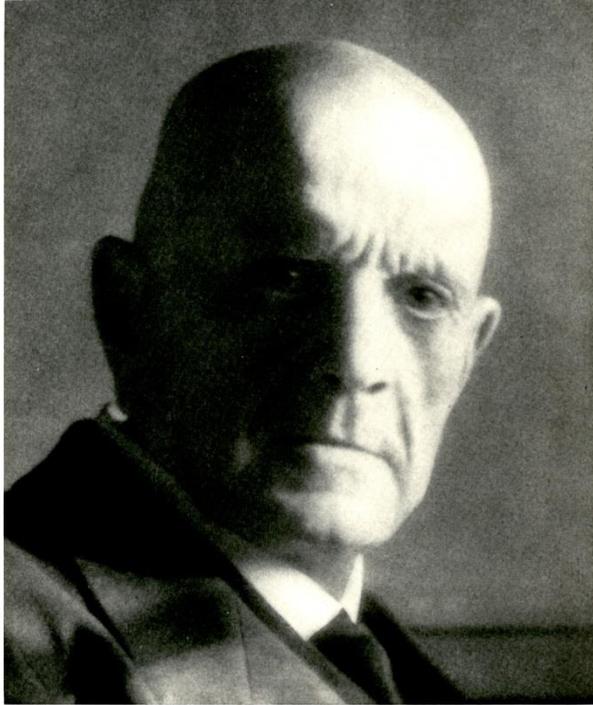
Kuva 2b.



Kuva 3.



Kuva 4.

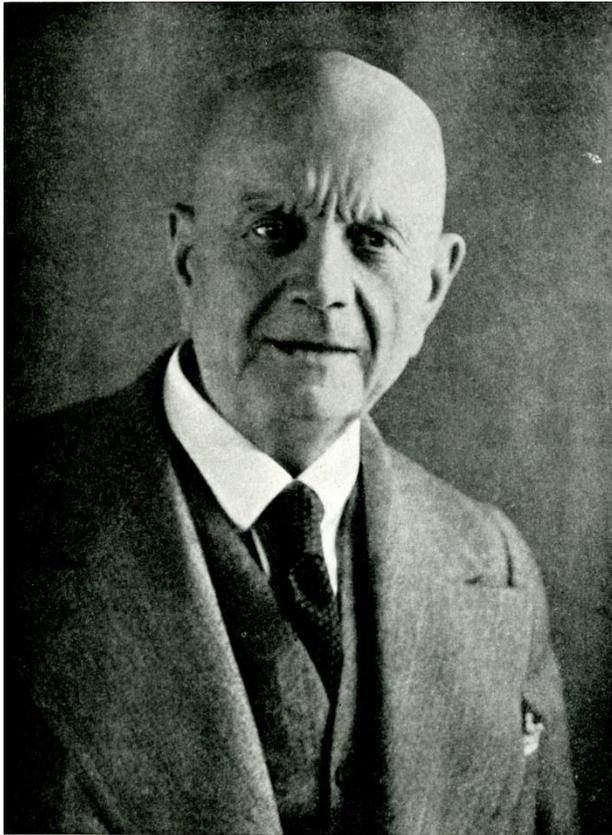


Jean Sibelius

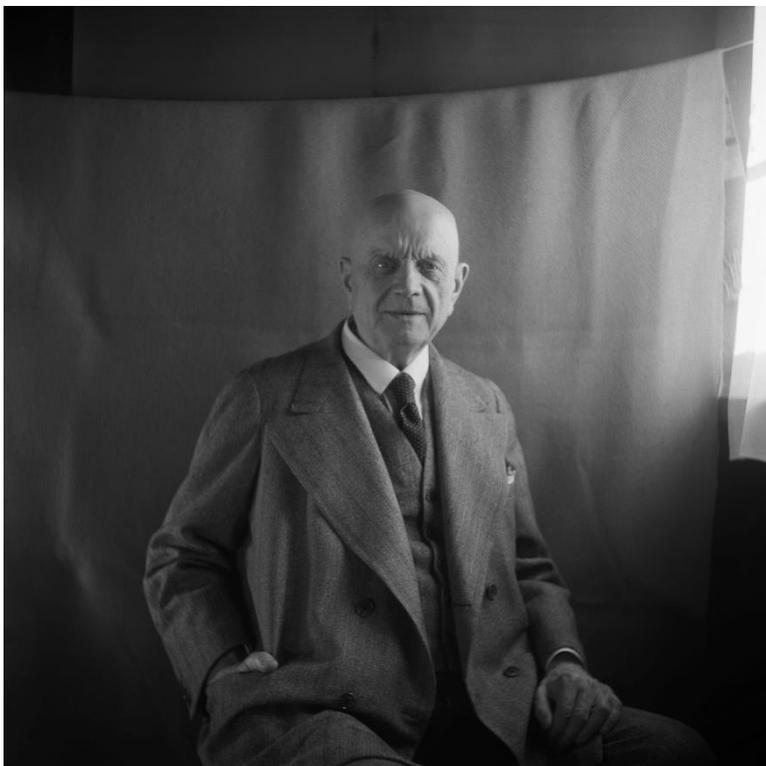
Kuva 5a.



Kuva 5b.



Kuva 6a.



Kuva 6b.



Kuva 7a.



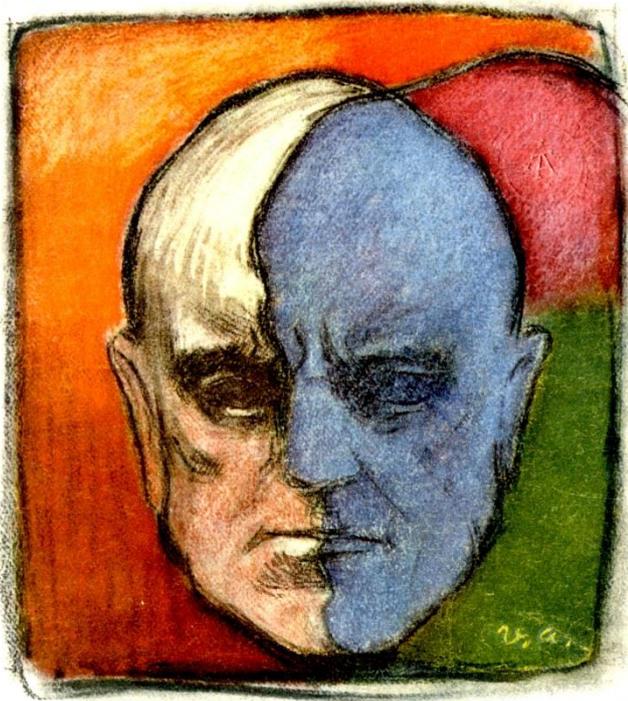
Kuva 7b.



Kuva 8.



Kuva 9.



Kuva 10.