

RAKENNETTU SUOMALAIUUUS

Nationalismi viime vuosisadan
vaihteen arkkitehtuurissa ja
sitä koskevissa kirjoituksissa

RITVA WÄRE

Toimittaja — Redaktör — Editor:
TORSTEN EDGREN

ISBN 951-9056-98-X
ISSN 0355-1822

Vammala 1991
Vammalan Kirjapaino Oy

SISÄLLYSLUETTELO

Kiitokset	7
1. JOHDANTO	9
1.1 Nationalismi arkkitehtuurissa? Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet	9
1.2 Lähestymistapa	12
1.3 Metodologista taustaa ja periaatteita	14
2. TAUSTA JA KEHYKSET	17
2.1 Nationalismi	17
2.1.1 Termin yleisistä merkityksistä	17
2.1.2 Suomen autonomian ajan nationalismin ääriviivoja ja tapahtumataustaa	19
2.2 Arkkitehdin näkymiä	22
2.2.1 Kansallisen arkkitehtuurityylin mahdollisuus	22
2.2.2 Esimerkkejä eräistä muista maista	26
3. KIRJOITUKSET	37
3.1 Aineisto	37
3.2 Ammattilehdet	38
3.2.1 Suomen Teollisuuslehti, Rakentaja ja Kotitaide 1890—1910	38
<i>Suomen Teollisuuslehti, 1890—1910</i>	39
<i>Rakentaja, 1901—1905</i>	52
<i>Kotitaide, 1902—1905</i>	64
<i>Kotitaide, 1906—1910</i>	68
3.2.2 Teknikern, 1891—1910	71
3.2.3 Tekniska föreningens i Finland förhandlingar, 1890—1910	83
3.2.4 Arkitekten, 1903—1910	87
3.3 Taide- ja yleiset kulttuurilehdet	95
3.3.1 Ateneum, 1898—1903	95
3.3.2 Euterpe, 1901—1905	103
3.3.3 Argus, 1908—1910	107
3.3.4 Nykyaika, 1898,1899	109
3.3.5 Päivä, 1907—1910	112
3.3.6 Finsk Tidskrift, Valvoja ja Aika	113
<i>Finsk Tidskrift</i>	113
<i>Valvoja</i>	116
<i>Aika</i>	119

3.4 Kirjoitusten analyysin yhteenveto ja tarkennuksia	120
3.4.1 Yleiskuva	120
3.4.2 Rakennukset	121
3.4.3 Arkkitehtuurin kansallisuutta koskeneet ajatusmallit	122
3.4.4 Arkkitehdit: kohteet ja kirjoittajat	128
3.4.5 Lehdet ja taustaryhmät	135
3.4.6 Kotimainen ja ulkomainen	136
4. ARKKITEHTUURI	139
4.1 Johdanto	139
4.2 Kuvataiteilijat aloitteentekijöinä?	140
4.3 Arkkitehtien Karjalan-matka 1894	154
4.4 Puurakennuksia	163
4.5 Suomen kuva: Pariisin paviljonki ja muita rakennuksia	175
5. NATIONALISMI ARKKITEHTUURISSA	
Loppukatsaus	185
LYHENTEET	190
VIITTEET	190
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	216
SUMMARY	225
HENKILÖHAKEMISTO	227

KIITOKSET

Kauan sitten sovin jatko-opinnoistani Helsingin yliopiston taidehistorian professori Lars Petterssonin kanssa. Silloin suunniteltu tutkielma jäi kirjoittamatta, koska päätyöni museovirastossa ja monet muut hankkeet tuntuivat kiireellisemmiltä. Tutkimustyö muuttui sarjaksi aloituksia ja kootut tiedot ja ajatukset tulivat julkaistuiksi muissa yhteyksissä. Vuosisadan vaihteen arkkitehtuurin tutkimustilanteen muutokset pakottivat näkökulman ja rajauksen toistuviiin korjauksiin. Keskeiset ongelmat jäivät ytimeksi käsillä olevaan tutkimukseen, joka on kirjoitettu kahden viimeksi kuluneen vuoden aikana.

Kiitän emeritusprofessori Lars Petterssonia häneltä alkuaan saamastani kannustuksesta ja tuesta, jotka ovat osaltaan pitäneet tutkimushanketta hengissä yli niidenkin vuosien jolloin itse olin epävarma sen tulevaisuudesta. Samoin kiitän yleisesti ystäviäni ja työtovereitani eri vaiheissa, museoiden, kirjastojen ja arkistojen henkilökuntaa sekä varsinkin Akseli Gallen-Kallelan ja Emil Wikströmin omaisia, jotka tutkimustyön esivaiheessa auttoivat minua keskusteluihin, tiedoin ja lähteitä koskevin viihein.

Tutkimus on tehty eräänlaisena virkatyönä toimiessani Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen assistenttina. Kiitän esimiestäni, professori Henrik Liliusta saamastani mahdollisuudesta seurata taidehistorian tutkimusta laajemmin ja syventyä sen ongelmiin myös oman opetustyön yhteydessä. Olen saanut Henrik Liukselta lukuisia neuvoja eri vaiheissa, varsinkin esittäessäni työni luonnoksen hänen johtamassaan tutkimusseminaarissa keväällä 1987. Kiitän myös apulaisprofessori Jukka Ervamaata, assistenttikollegoitani, laitoksen muuta henkilökuntaa sekä opiskelijoita. Haluan myös kiittää Turun yliopiston taidehistorian professori Aimo Reitalaa häneltä saamastani kannustuksesta.

Suomen rakennustaiteen museon tutkimuspäällikkö, dosentti Riitta Nikula ja Åbo Akademin taidehistorian ja taideteorian professori, Suomen Akatemian tutkimusprofessori Sixten Ringbom toimivat työni esitarkas-

tajina syksyllä 1990. Sain heiltä asiantuntevaa kritiikkiä ja viime hetken neuvoja, joita olen yrittänyt noudattaa mahdollisuuksien mukaan. Kiitän heitä syventymisestä työni ongelmiin.

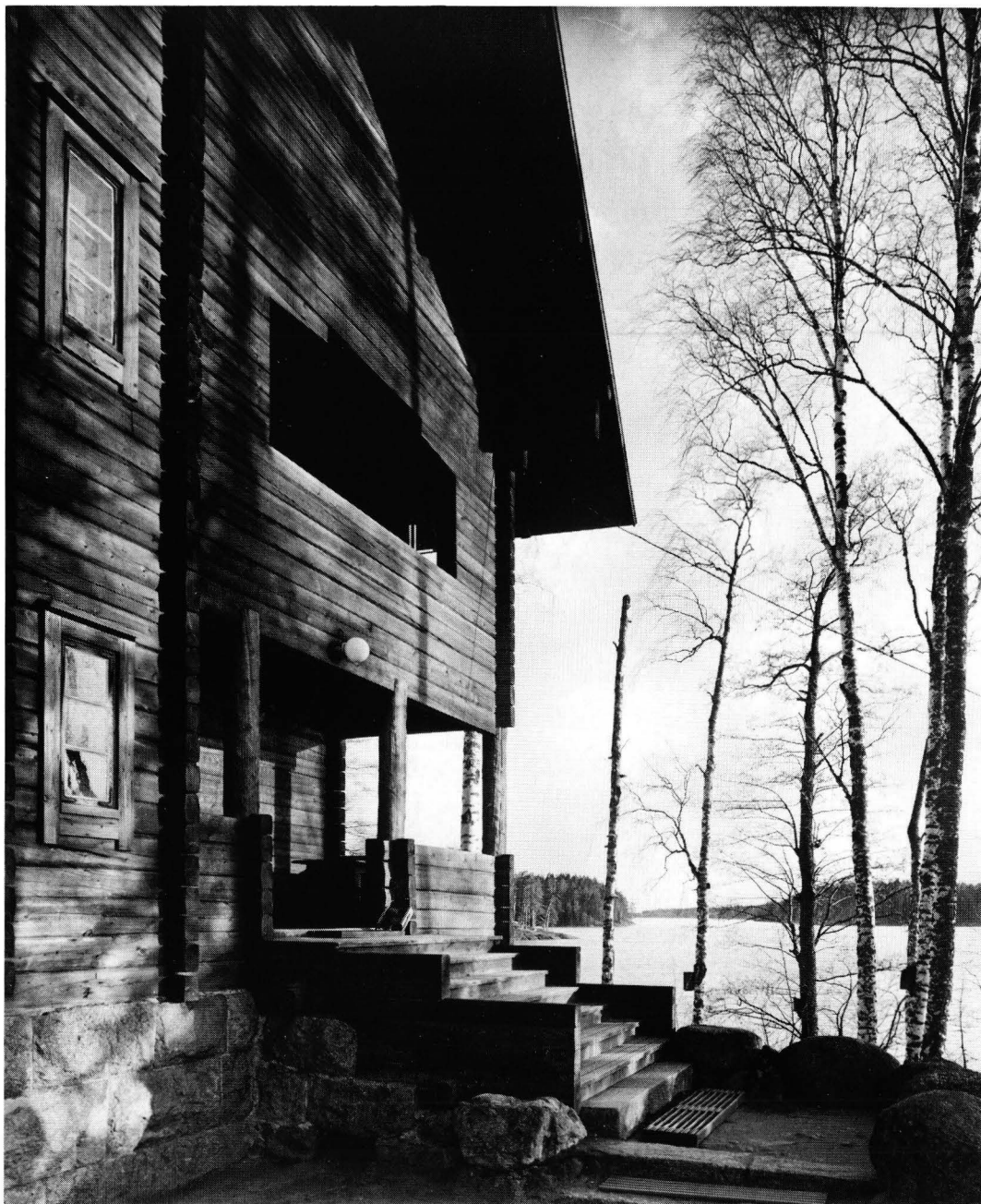
Erityinen motivaation lähde on ollut se UNESCO:n kansainvälinen asiantuntijakokousten sarja, joka on vuodesta 1986 lähtien pohtinut art nouveau -arkkitehtuurin tutkimuksen ja suojelun ongelmia. Se on korvannut monta muuten pakollista opintomatkaa ja suonut mahdollisuuden vuorovaikutukseen saman ajan arkkitehtuuria tutkivien taidehistorioitsijoiden ja arkkitehtien kanssa. Näiden osoittama kiinnostus tutkimusaihettaani kohtaan on ollut erittäin rohkeasevaa. Kiitän yleisesti hankkeeseen osallistuneita keskusteluista ja kirjallisuusvihjeistä sekä opetusministeriötä ja Suomen UNESCO-toimikuntaa hankkeen tukemisesta.

Tutkimustyön varhaisvaiheessa sain lyhyihin virkavapauksiin tarkoitetut apurahat Emil Aaltosen säätiöltä, taiteen keskustoimikunnalta ja Suomen Kulttuurirahastolta. Olen kiitollinen Suomen Muinaismuistoyhdistykselle siitä että se julkaisee väitöskirjani arvokkaassa sarjassaan. Museoviraston eri arkistojen ja kirjaston sekä Suomen rakennustaiteen museon henkilökunta ovat olleet avuksi viimeistelyvaiheessa. Helsingin yliopiston kuvalaitos on valmistanut suurimman osan jäljennöskuvista. Yhteistyö Vammalan Kirjapainon kanssa on ollut erittäin miellyttävää.

Olen työskennellyt valikoidun aineiston pohjalta ja jättänyt tällä kertaa käyttämättä mahdollisuuden haastatella henkilöitä, joilla mahdollisesti on näkemyksiä tai muistitietoja käsitellyistä kysymyksistä. Tutkittava aihe ei ole loppuun käsitelty. Olen kiitollinen huomautuksista ja täydennyksistä joita tämä teos toivottavasti houkuttelee esiin.

Helsingissä 11. joulukuuta 1990

Ritva Wäre



1. Halosenniemi, Pekka Halosen vuosina 1899—
1902 rakennettu ateljeekoti Tuusulassa. Valok.
Kari Hakli 1979.

1. JOHDANTO

1.1 Nationalismi arkkitehtuurissa?

Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet

Tässä tutkimuksessa tarkastellaan kansallisuusaatteen, kansallistunteen ja isänmaallisuuden eri muotojen, eli lyhyesti nationalismin ilmenemistä suomalaisessa arkkitehtuurissa viime vuosisadan vaihteessa. Kohteena on arkkitehtuuri, jota yleensä nimitetään kansallisromanttiseksi. Sanalla nationalismi on eri maiden kielenkäytössä jatkuvasti vaihtelevia ja usein myös negatiivisia sivumerkityksiä. Tässä sitä käytetään neutraalina yleis-terminä silloin kun asiayhteys ei salli tai edellytä tarkemman termin käyttöä.¹ Viime vuosisadan vaihteen Suomessa nationalismilla oli kaksi ulottuvuutta. Toinen oli suomalaisuus- ja ruotsalaisuusliikkeen kieli-nationalismi. Toinen taas yhteiseen maahan ja yhteiskuntajärjestelmään liittynyt isänmaallinen nationalismi, joka ilmeni varsinkin Venäjän-suhteessa ja piti lopullisena päämääränään valtiollista itsenäisyyttä. Kysymys oli sekä sisäisestä että ulkoisesta paikan etsinnästä Euroopan kansakuntien joukossa.

Mitä tekemistä arkkitehtuurikehityksellä oli tämän kansakunnan muodostamisprosessin kanssa? Nationalismin on yleensä sanottu vaikuttaneen jopa merkittävästi vuosisadan vaihteen suomalaiseen arkkitehtuuriin, ja tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella lähemmin tätä yleistä käsitystä. Lähtökohdaksi on otettu avoin kysymys: missä määrin ja millä tavoin nationalismiin voidaan nähdä ilmenneen arkkitehtuurissa aikana, joksi tässä on rajattu 1890—1910. Tutkimuksen yleisenä tavoitteena on selvittää nationalismin ilmenemistä arkkitehtuurissa, kokeilla eri tapoja lähestyä kysymystä sekä myös arvioida kysymyksenasettelun mielekkyyttä. Spesifisenä tavoitteena on selvittää vuosisadan vaihteen arkkitehtuurin monimerkityksisiä piirteitä sekä analysoida tämän arkkitehtuurin yhteydessä käytettyä terminologiaa. Taustalla ovat toisaalta omat varhaisemmat teoksista lähteneet tutkimukseni², joiden yhteydessä kysymyksenasettelu on kehittynyt, toisaalta tätä arkkitehtuuria koskevien myöhempien tulkintojen ja tutkimusten muodostama kirjoittamis-perinne. Avoimella kysymyksenasettelulla olen pyrkinyt vähentämään sekä omien ennakkokäsitysteni että muiden esittämien näkemysten vaikutusta lähestymistapaan ja aineiston valintaan. Esimerkiksi kauden arkkitehtuuria koskeva terminologia on niin horjuvaa, ettei se tarjoa pohjaa tarkemmin rajatulle ongelmanasettelulle. Muun muassa termin kansallisromanttinen merkitys ja ala arkkitehtuurin yhteydessä vaihtelevat jatkuvasti eri kirjoittajilla.

Jouduin kauden arkkitehtuurin problematiikan pariin tutkiessani eräitä pääasiassa 1890-luvulla rakennettuja taiteilijahuiloita. Niistä tärkeimmät, Emil Wikströmin Visavuori ja Axel Gallénin Kalela, ovat mukana myös tässä tarkastelussa. Taiteilijahuilat muodostivat aikanaan kiinteän ryhmän, joka oli syntynyt taiteilija-suunnittelijoiden keskinäisissä vuorovaikutussuhteissa ja poikkesi huomattavasti sekä edeltäneestä että samanaikaisesta puu- ja erityisesti huvila-arkkitehtuurista Suomessa. Niissä oli käytetty uudella tavalla maaseudun perinteisen arkkitehtuurin muotoja ja myös itäkarjalaisen puuarkkitehtuurin aiheita. Monet yksityiskohdat viittasivat toisaalta ulkomaiseen arkkitehtuurikehitykseen. Taiteilijahuiloiden arkkitehtuuria oli osaksi mahdollista tarkastella suunnittelijoiden muun taiteellisen työn, huviloiden suunnittelu- ja rakennushistorian ja niiden erityisen funktion valossa. Ateljee-koteina ja nimenomaan maaseutuateljeina ne kuuluivat kansainväliseen taiteilijatalojen perinteeseen ja luokkaan. Nämä tekijät eivät kuitenkaan selittäneet rakennusten kaikkia piirteitä. Miten niitä esimerkiksi olisi luonnehdittava tyyli-terminin ja miten ne sijoittuivat yleisemmin vuosisadan vaihteen suomalaiseen arkkitehtuurimaailmaan. Olivatko ne harvinaisia ja poikkeuksellisia vai osa yleisempää suuntaa? Voidaanko ajatella, että nuoret uudistusmieliset kuvataiteilijat keksivät ja kehittivät osaksi ulkomailla omaksumiensa ideoiden pohjalta jotakin täysin uutta. Vai oliko sen lisäksi niin, että he vain ensimmäisinä tulivat toteuttaneeksi pyrki- myksiä, joilla oli laajempi pohja suomalaisten arkkitehtien keskuudessa ja yleensä yhteiskunnassa. Kuvataiteilijoiden edellytykset tähän olivat sikäli hyvät, että he suunnittelivat itselleen, heillä oli halu luoda uutta ja epäkonventionaalista, eivätkä heitä sitoneet arkkitehtuurikoulutuksen luomat normit tai arkkitehtuurin käytännössä vallinneet paradigmat.

Tässä tutkimuksessa pyrin osaksi kartoittamaan ja tunnistamaan niitä suuntia suomalaisten arkkitehtien ajattelussa ja toiminnassa, joihin taiteilijahuiloiden arkkitehtuuri mahdollisesti liittyi. Kysymys on sen kokonaisuuden hahmottelemisesta, jonka yhteydessä taiteilijahuiloiden kaltaisten yksittäisten arkkitehtuuriteosten muodon, ja yksittäisten muotoaiheiden merkitys olisi mahdollista tulkita. Tätä kokonaisuutta voidaan luonnehtia eräillä aikalaiskirjoitusten katkelmilla. Arkkitehti Jalmari Kekkonen kirjoitti vuonna 1904 noin kymmenen vuotta aiemmin alkaneesta ”humusta” ja ”touhusta”, joka oli liittynyt ”suomalaiseen tyyliin” rakennuksissa ja huonekaluissa. Se oli vähitellen kasvanut, kunnes oli tultu kirjoittajan nykytilanteeseen, jolloin aihe oli ”asiantuntevien” piirissä jo kokonaan sivuutettu.³ Vuonna 1908 Sigurd Frosterus kirjoitti taannehtivassa katsauksessaan siitä, miten erityinen suomalainen ornamenttiikka, ”yksinkertainen, raaka ja brutaali” oli aikanaan luotu ”kuin maasta polkaise-

malla” Eliel Saarisen, Armas Lindgrenin, Axel Gallénin ja Yrjö Blomstedtin toimesta ja miten sitä sitten oli soveltanut aloitteentekijöiden ympärille keräänty-nyt ryhmä.⁴

Suomalaiseen tai kansalliseen tyyliin, ornamentiikkaan tai arkkitehtuurin suomalaiseen tai kansalliseen luonteeseen viitattiin monissa muissakin aikalaikirjoituksissa sekä myönteisesti että kielteisesti asennoituen. Mikään kirjoituksista ei kuitenkaan anna ilmiöstä yhtenäistä, erilaiset ristiriitaiset viittaukset kattavaa kuvaa. Tutkimuksen kohteena on se, oliko näiden hajanaisen ja keskenään yhteismitattomien tietojen taustalla ilmiö, joka voidaan hahmottaa ja nimetä. Oliko vuosisadan vaihteessa olemassa jokin yleisemmin tunnettu koodi, joka ohjasi suunnittelua ja yleisön makua ja jonka avulla määrätty piirteet voitiin ymmärtää kansallisesti merkitseviksi. Mielessä on myöskin pidetty se mahdollisuus, ettei yhtä ainoaa koodia välttämättä ollut olemassa, ei myöskään yhtä selvärajaista ilmiötä. Tilanne saattoi olla vaihteleva ja monista erillisistä ilmiöistä koostunut, juuri sellainen miltä se erillisten tiedonfragmenttien valossa näyttää.

Arkkitehtuurikirjallisuuteen on vähitellen kiteytynyt tapa liittää vuosisadan vaihteen arkkitehtuuri, ja myös taideteollisuus, läheisesti ajan nationalistisiin virtauksiin ja niiden tapahtumataustaan. Mitä yleistajuisemmasta kirjoituksesta on kysymys, sitä selvemmin arkkitehtuuria tarkastellaan ensisijaisesti ajan poliittista ja ideologista kehitystä vasten ja niiden funktiona. Tästä on kehittynyt juonellinen kertomus, jonka alun muodostavat 1890-luvun hirsihuvilat ja arkkitehtien Karjalan-matkat. Huippukohta liittyy Suomen paviljonkiin Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900, sekä Tampereen Johanneksen kirkon ja tulevan kansallismuseorakennuksen suunnittelukilpailuihin. Hajoamista ja loppua edustaa tyylinvalintaa koskenut kiista Helsingin rautatieaseman suunnittelukilpailun jälkeen vuonna 1904 sekä Eliel Saarisen voittaneen ehdotuksen hylkääminen. Juoni on sidottu ajan poliittiseen tapahtumahistoriaan: 1890-luvun asteittain kiristyneeseen Venäjän-suhteeseen, 1899 alkaneeseen ns. ensimmäiseen sortokauteen sekä kesällä 1904 tehtyyn kenraalikuvernööri Bobrikovin murhaan. Joskus yhtenäinen kertomus jatkuu tästä edelleen ja vuosisadan vaihteen kansallisen heräämisen arkkitehtuuri asetetaan itsenäisen Suomen arkkitehtuurikehityksen esivaiheeksi. Useimmiten vuosisadan vaihteen arkkitehtuuriin projisoidaan lähes yksinomaan Venäjän-suhde, ei muita yhteiskunnassa vaikuttaneita tekijöitä eikä yleensä myöskään suomalaisen ja ruotsalaisen kansallisuusliikkeen ideologioita. Tässä kertomuksessa toistuu myös käsitys, jonka mukaan arkkitehtuurin muodon tärkeimpiä lähtökohtia olivat itäkarjalainen puuarkkitehtuuri, Suomen keskiaikainen kirkkoarkkitehtuuri ja ko-

timaan kasvi- ja eläinmaailma. Yleinen on myös näkemys arkkitehtuurista osana kulttuurinationalismia ja yhteiskuntaelämän eri alueille ulottunutta poliittista vastarintaa.

Arkkitehtuuritutkimuksen piirissä tällä on ollut ainakin kahdenlaisia seurauksia. Yksittäisten rakennusten kohdalla se on ohjannut etsimään ajan rakennuksista kansallista symboliikkaa tai kansallisuutta korostavia piirteitä. Yleisesti se on sitonut vuosisadan vaihteen arkkitehtuurin erityisen periodin sisään, sellaisen joka alkoi 1890-luvun puolivälissä ja loppui vaihteittain seuraavalla kymmenluvulla. Tämä kuva on vähitellen murentumassa, sitä mukaa kun kauden arkkitehtuurin eri suuntia on tuotu esiin ja arkkitehtuuria on tarkasteltu myös muusta kuin nationalismin näkökulmasta. Kauden uusimman arkkitehtuurin osalta kuva yhtenäisestä ”kansallisromanttisesta” tyylistä on pääasiassa vielä vallitseva. Senkin kohdalla voidaan kysyä mikä muu kuin aika ja paikka sitovat yhteen sellaisia täysin erilaisia arkkitehtuurikohteita kuin esimerkiksi maaseutuhuvila, kansallismuseo, kirkko, asuinkerrostalo tai asemarakennus. Ne näyttävät täysin erilaisilta ja ne on suunniteltu eri tarkoituksia varten. Kuuluivatko ne yleensä jonkin yhteisen tyylin tai edes suunnan piiriin? Oliko nationalismin liittyminen niihin yhteinen nimitäjä vai onko ne myöhemmin liitetty yhteen tällä perusteella, siksi että niistä on tullut kansallisia symboleja ja ylpöyden aiheita?

Tässä tutkimuksessa pyritään selvittämään edellä mainitun kertomuksen mahdollisia juuria vuosisadan vaihteen arkkitehtuuritapahtumissa ja arkkitehtuuria koskevissa tulkinnoissa. Selviteltävänä ei ole nationalismin ja arkkitehtuurin tasavertainen korrelaationsuhde, vaan nationalismin ilmeneminen arkkitehtuurissa. Nationalismi on joustava käsite: oppina, aatteena, politiikkana ja ideologiana se ilmenee eri tavoin eri tilanteissa, olosuhteissa ja yhteyksissä. Sikäli kuin se ilmenee yhteiskuntaelämän eri alueiden ajattelussa tai käytännössä, se saa niissä omat muotonsa, jotka ovat sidottuja taas alan luonteeseen ja olosuhteisiin.

Minkälaisia nationalismin ilmenemismuodot arkkitehtuurissa sitten saattavat olla? Alustavasti voidaan erottaa seuraavanlaisia muotoja. Jaottelun alkuosassa on osaksi sovellettu Martin Warnken erittelyä arkkitehtuurin ja politiikan yhteyksistä.⁵

— Jonkin rakennushankkeen toteuttamiseen saattaa liittyä nationalistisia ambitiesiöitä tai tunnelatauksia jo siksi, että rakennuksen, tai jopa kaupungin pystyttämällä osoitetaan kansakunnan tai jonkin ryhmän voima tai taloudellinen ja henkinen kehitystaso. Tämän ei välttämättä tarvitse näkyä arkkitehtuurin muodossa. — Rakennus voi olla eksplisiittisesti nationalistisen demonstraation väline. Sen arkkitehtuurissa voi olla mu-

kana erillisiä kansallisia emblemejä, symboleja tai symbolisia muodon elementtejä tai avoimia viittauksia esimerkiksi oman maan historiaan tai luontoon. Tällaisia voivat myös olla jonkin kansallisesti merkitykselliseksi koetun rakennuksen tai tyylin piirteet.

— Spesifisistä rakennuksista riippumatta voidaan jotakin historiallista tai oman ajan tyyliä pitää kansallisesti merkityksellisenä. Tämä voi johtua esimerkiksi siitä, että tyyli liittyy kansan tai kansakunnan historian tärkeään vaiheeseen tai paikkaan tai sitä on eri syistä alettu pitää omana ja ainutlaatuisena. Tähän kohtaan liittyy erityisten kansallisten tyylien käsite.

— Jonkin rakennuksen arkkitehtuuri, tai jonkin arkkitehdin ilmaisutapa, tuotanto, yksittäiset muotokaisut ja tyyli laajemmin voi eri syistä muodostua kansallisen ylpeyden aiheeksi⁶ tai sitä aletaan jostakin muusta jälkeenpäin annetusta syystä pitää erityisen kansallisena.

Ensimmäisessä kohdassa mainittu mahdollisuus, jossa rakennus pelkällä olemassaolollaan palvelee kansallisia tavoitteita näyttää tulkin kannalta yksinkertaisimmalta. Käyttötarkoitus ja rakennushankkeen historia kertovat paljon tässä suhteessa. Silti on otettava huomioon myös muut tekijät rakennushankkeen taustalla ja kysymys siitä, palveliko rakennushanke jonkun erityisen ryhmän nationalistisia päämääriä on jo vivah-teikkaampi. Toisessa kohdassa mainitut kansalliset emblemit, esimerkiksi vaakunat, ovat helposti tunnistettavissa, mutta symbolit ja viittaukset edellyttävät tulkintaa niiden monimerkityksisyyden ja useiden eri lähtökohtien takia. Sama vaikeus koskee myös tyylejä. Niiden kohdalla vuosisadan vaihte on erityisen ongelmallinen siksi, että suhtautuminen tyyliin sinänsä oli muuttumassa ja termillä tyyli oli myös erilaisia merkityksiä. Viimeinen kohta taas edellyttää tietoja aikalaisten arvioinneista ja tulkinnoista. Kaikissa kohdissa on myös otettava huomioon se, että arkkitehtuurinkaan maailma ei ollut yhtenäinen, vaan eri muodoilla saattoi olla erilainen merkitys eri ihmisille, ja niin tekijöiden kuin vastaanottajienkin käsitykset saattoivat vaihdella ajan suhteen.

Kuten edelläolevasta ilmenee, tämä tutkimus koskee sekä arkkitehtonista muotoa että arkkitehtuuria koskevia ajatuksia, asenteita ja tulkintoja. Jotakin arkkitehtuurin ominaisuutta tai yksittäisen rakennuksen muotoaihetta voidaan tässä pitää relevanttina vain perusteltuun tietoon tai olettamukseen pohjautuen. Molemmat perustuvat syvimmiltään ihmisten ajatuksia, asenteita tai näkemyksiä koskeviin tulkintoihin sikäli kuin kartoitetaan vuosisadan vaihteen tilannetta, sekä toisaalta muodon tulkintaan nykytilanteessa. Nationalismi ei ilmennyt arkkitehtuurissa vain mekaanisena heijastumana, vaan sen ilmenemisen taustalla oli muotoa koskevia ratkaisuja ja tulkintoja, tai näiden pohjalta muodostuneita konventioita. Esimerkkinä voidaan

mainita vuoraamattoman hirsiseinän käyttö merkitystä kantavana muodon elementtinä: jotta sen käyttö josakin rakennuksessa olisi tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavaa, tarvitaan tieto tai oletamus siitä, että muitakin mahdollisuuksia olisi ollut valittavissa eikä kysymys ollut vain perinteisen rakenteen käytöstä luonnollisessa yhteydessään.⁷ Ja ennen kuin tämän rakenteen käyttöä voidaan perustellusti tulkita kansallisesti merkitykselliseksi, tarvitaan viitteitä siitä että jossakin vaiheessa, tai juuri tämän rakennuksen yhteydessä, vuoraamatonta hirsirakennetta on pidetty erityisen kansallisena aiheena.

Tutkimuksen kysymyksenasettelu on monikerroksinen. Sen eri tasoihin ja aineiston tuottamiin sivukysymyksiin palataan myöhemmissä luvuissa. Pääkysymys nationalismin ilmenemisestä arkkitehtuurissa voidaan jakaa seuraaviin osiin:

1. Missä määrin nationalismi ilmeni arkkitehtuurissa. Miten suurta osaa arkkitehtuuriteoksista ja arkkitehteista se koski?
2. Oliko kysymys yhdestä tai useammasta selvästi määriteltävästä suuntauksesta, vai lisäksi tai ainoastaan erilisistä tai erilaisista ilmenemismuodoista?
3. Minkälaisia nämä suuntaukset tai ilmenemismuodot olivat, eli mitä muotoja nationalismi sai arkkitehtuurissa?
4. Miten ja miksi ne vaihtelivat ajan suhteen?
5. Mihin rakentamisen alueisiin ne liittyivät?
6. Keihin rakennuttajiin, kirjoittajiin ja arkkitehteihin ne liittyivät ja mitä olivat mahdolliset taustaryhmät?
7. Oliko nationalismin ilmenemisellä arkkitehtuurissa mahdollisesti jokin sekundaarinen funktio?

Viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuuriaineisto ja yleinen yhteiskunnan tilanne tuottavat useita lisäkysymyksiä, joista osa voidaan mainita jo tässä. Läpi tutkimuksen pidetään mielessä taidehistorian vanha kysymys, joka koskee taiteen ja taiteilijan riippumattomuutta taiteen ulkopuolisista tekijöistä. Juuri vuosisadan vaihteessa korostettiin erityisesti arkkitehdin roolia taiteilijana ja tavoiteltiin muodonannon yksilöllisyyttä ja ”originaalisuutta” eli alkuperäisyyttä. Miten silloin nationalismi, joka viittaa yksilöä suurempiin ryhmiin ja näiden yhteisiin arvoihin, suodattui suunnitteluprosessissa ja arkkitehtuuria koskevissa tavoitteissa läpi yksilöllisyyden ihannoinnin? Tai miten nationalismi ja individualismi yhdessä ilmenivät arkkitehtuurissa?

Tutkittavana aikana yhteiskuntaelämää hallitsivat Venäjän-suhteen ja kielinationalismin ohella monet suuret tekijät: voimakas taloudellinen ja institutionaalinen kehitys eri aloilla, koulutustason nousu, väestönkasvu ja erityisesti nälkävuosien jälkeisten suurten ikäluokkien asettuminen yhteiskuntaelämän eri alueille⁸, muuttoliikkeet maan sisällä ja siirtolaisuus, työväen-

liikkeen aktivoituminen, suurlakko ja eduskuntaudistus. Nämä näkyivät rakentamisessa, mutta miten ne näkyivät arkkitehtien asenteissa, tavoitteissa ja toiminnassa sekä erityisesti siinä arkkitehtuurin käytännössä, missä tyyliä ja muotoa koskevat ratkaisut tehtiin.

Suomen vuosisadan vaihteen arkkitehtuurikehityksen läheistä yhteyttä muiden Pohjoismaiden, Keski-Euroopan ja Yhdysvaltain arkkitehtuuriin on viimeaikaisessa tutkimuksessa huomattavasti selvennetty. Useille kauden arkkitehtuurin luonteenomaisille piirteille löytyy kansainvälinen taustansa.⁹ Vanha käsitys siitä, että Suomen arkkitehtuurissa olisi katsottu pääasiassa taaksepäin oman maan historialliseen rakennusperintöön on paljolti hylätty, eikä ”kansainvälistä” ja ”kansallista” suuntaa voi asettaa selvästi toistensa vastakohdiksi. Aiheesta voidaan kuitenkin vielä löytää paljon kysyttävää. Relevantit kysymykset koskevat muun muassa sitä, miksi juuri jonkun määrätyn maan tai alueen arkkitehtuuria, tai jotakin määrättyä ulkomaista tyyliä haluttiin soveltaa täällä. Edelleen on kysyttävä miten ulkomaiset teoriat ja muotoratkaisut sovellettiin Suomessa, mitä valittiin, mitä jätettiin käyttämättä ja miten ajatukset ja muoto muuttuivat suomalaisessa arkkitehtuurissa.¹⁰ Arkkitehtuurin kansainvälisyys oli tavallaan valtavirta, johon on aina kuulunut medioituminen paikallisissa olosuhteissa. Vuosisadan vaihteen arkkitehtuurin kohdalla on kysyttävä, miten itsenäistä kansallista arkkitehtuuri-ilmettä korostanut toinen virta liittyi siihen. Kysymys voidaan teoriassa muotoilla myös toisin: miten suuren poikkeaman nationalismi aiheutti siihen kehitykseen mikä muutenkin olisi tapahtunut.

Yksittäisiä arkkitehtuuriteoksia ja yleistä arkkitehtuurikehitystä vuosisadan vaihteen Suomessa luonnehditaan yleensä termeillä kansallisromantiikka, jugend ja art nouveau sekä näiden erilaisilla yhdistelmillä.¹¹ Tässä tutkimuksessa on päähuomio kansallisromantiikka-termin täsmentämisessä, mutta myös muuhun terminologiaan kiinnitetään huomiota.

Peruslähtökohtana on mainittava, että vilkkaasta julkaisutoiminnasta huolimatta vuosisadan vaihteen määrältään hyvin huomattavaa arkkitehtuuria niin Suomessa kuin ulkomaillakin on tutkittu vähän. Tutkimustyö on kohdistunut tärkeimpinä pidettyihin arkkitehteihin ja rakennuksiin sekä kiinnostavimmiksi nähtyihin teemoihin. Eri vaiheita tai alueita lähemmin tarkasteltaessa redusoidun juonen takaa paljastuu jäsentymätön arkkitehtien, suuntien ja muotoratkaisujen runsaus: aineisto joka on potentiaalinen uudenlaisten tulkintojen perusta. Vuosisadan vaihteen arkkitehdin henkistä, sen enempää kuin fyysistä miljöötäkään, sitä mitä he ympäristössään ja matkoillaan näkivät, ei ole mahdollista tyydyttävästi hahmotella, vaan siihen voidaan viitata vain esimerkein. Myös kansainvälisten vertai-

lujen tekeminen on ongelmallista. 1800-luvun ja vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa on tosin julkaistu paljon, mutta julkaisut ovat yhteismitattomia sekä näkökulman että käytetyn terminologian suhteen. Erityisen suuri hajaannus on nähtävissä tutkimuksissa, joissa on käsitelty, tai kuten useimmiten, vain sivuttu nationalismiin ja arkkitehtuurin yhteyksiä. Niissä ilmenevät väistämättä myös tutkijoiden vaihtelevat arvot ja asenteet, joihin puolestaan tutkimuksen ajankohta ja kysymyksessä olevan maan ajankohtainen poliittinen ja ideologinen tilanne ovat jättäneet jälkensä.

1.2 Lähestymistapa

Tarkastelen esillä olevaa kysymystä ajanjakson 1890—1910 suomalaisen arkkitehtuuriaineiston puitteissa. Kysymyksenasettelu ilmaisee kohteeksi periaatteessa koko arkkitehtuurin: suunnitellut ja toteutetut rakennukset, kaiken niihin liittyneen toiminnan sekä myös arkkitehtuuria koskevat kirjallisesti ilmaistut ajatukset. Käytännössä aineistoa lähestytään kahden rajauksen avulla. Niistä toisessa pyritään kattavuuteen ja yleiskuvan konstruointiin ja toinen on valikoiva. Ensimmäisenä analysoidaan arkkitehtuuria käsittelevät kirjoitukset vuosina 1890—1910 julkaistuissa tekniikan ammattilehdissä, taidelehdissä ja eräissä yleiskulttuurilehdissä. Sitä täydentää joukko tapaustutkimuksia, arkkitehtuuriteosten tai alan tapahtumien analyysseja.

Laajemman kokonaisuuden hahmottamiseksi päädyin jo tutkimustyön varhaisessa vaiheessa käyttämään lähtökohtana ajankohdan julkaistua kirjallista aineistoa ja erityisesti aikakauslehtiä.¹² Aikakauslehtikirjoitukset ovat päivättyjä, siis aikaan ja paikkaan lähemmin sidottuja kuin erillisjulkaisut.¹³ Lehdet ilmestyivät säännöllisin välein ja aineisto ulottuu runsaana, mutta ei tasaisena, yli tutkittavan aikavälin. Se koskee rakentamisen eri alueita ja useita eri arkkitehteja. Lehtikirjoitukset ovat verbaalista informaatiota ja siten ne tarjoavat välittävän tien arkkitehtonisen muodon tulkintaan yhteiskunnassa esiintyneiden nationalististen aatteiden, politiikan, ideologioiden ja yleisen tapahtumataustan valossa. Tämän menetelmän käyttöä voidaan selventää seuraavalla kaavamaisella, todellisuutta yksinkertaistavalla jaottelulla.

Arkkitehtonisten muotoratkaisujen konteksti¹⁴ tai se yhteiskuntaelämän kenttä, jossa arkkitehtonista muotoa kehiteltiin ja jossa tehtiin yksittäisiä muotoratkaisuja, voidaan periaatteessa jakaa seuraaviin osa-alueisiin:

1. Sellaiset yhteiskuntaelämän olosuhteet, tapahtumat ja teot, jotka eivät välittömästi liittyneet arkkitehtuurin muodonantoon. Ne liittyivät tietenkin rakentami-

sen yleisiin olosuhteisiin ja niiden kautta välillisesti arkkitehtuurin muotoon.

2. Se politiikan ja ideologioiden alue, joka ei suoraan koskenut arkkitehtuuria, mutta saattoi liittyä siihen eri tavoin. Tähän voidaan lukea nationalistisen ajattelun eri muodot.

3. Arkkitehtuuria koskevat verbaalisesti ilmaistut ajatukset, pyrkimykset, arvot ja uskomukset. Näitä voidaan osaksi analysoida kirjoituksista.

4. Arkkitehtuurin käytäntö eli ratkaisut, teot ja tapahtumat arkkitehtuurin alueella. Näissä on kysymys näkyvän muodon antamisesta kuvitellulle tai todelliselle rakennussuunnitelmalle, tai muusta muodon antamiseen, hyväksymiseen tai toteuttamiseen liittyvästä teosta. Tulos on havaittavissa piirustuksina tai rakennuksina.

5. Arkkitehtuurin käytännön välittömät olosuhteet ja edellytykset ja niihin kuuluvat arkkitehtuurissa vaikuttavat normit, traditiot ja konventiot.

Todellisuudessa kysymys on tietenkin kokonaisuudesta, jossa nämä kuvitellut osa-alueet ovat monitasoisesti yhteydessä toisiinsa. Tässä tutkimuksessa on pelkistetyimmillään kysymys toisen osa-alueen, eli yleisen politiikan ja ideologioiden sekä neljännen osa-alueen, eli arkkitehtuurin käytännön välisistä suhteista. Näitä ei kuitenkaan voi suoraan verrata toisiinsa eikä toista voi tarkastella toisen funktiona ottamatta huomioon monimutkaista mediointi- eli välittymisprosessia. Arkkitehtuurin ei voi olettaa suoraan heijastavan suunnittelijan, rakennuttajan, näiden taustaryhmien tai koko yhteiskunnan nationalistisia aatteita tai asenteita. Sen sijaan oletan tässä, että nationalismi on arkkitehtuurissa työsty arkkitehtoniseen muotoon siinä suunnitteluprosessissa, jossa samalla ovat vaikuttaneet alan sisäiset normit, konventiot, traditiot ja tavoitteet sekä työn välittömät olosuhteet. Medioinnin käsite on, kuten Fredric Jameson on luonnehtinut, analyysin apuväline silloin kun halutaan ylittää kuilu yhteiskuntaelämän eri osa-alueiden välillä. Jamesonin mukaan sitä voitaisiin nykyaikaisemmin nimittää myös transkoodaukseksi.¹⁵ Richard Shiffin esittämää ajatusta mukaillen voitaisiin myös puhua esteettisestä, tai tässä arkkitehtonisesta intressistä¹⁶, joka on otettava huomioon kun arkkitehtuuriteosta yritetään tarkastella arkkitehtuurin ulkopuolisen ajattelun valossa.

Medioidin käsitettä hyväksi käyttäen analyysi kohdistetaan aluksi yllämainitun jaottelun kolmanteen osa-alueeseen, eli kirjoituksissa ilmeneviin ajatuksiin, pyrkimyksiin, arvoihin ja uskomuksiin. Tässä tähdätään sellaisen välittävän koodin konstruointiin, joka auttaisi tulkitsemaan yksittäisiä rakennuksia, niiden arkkitehtuurin elementtejä ja arkkitehtonisia ratkaisuja sekä arkkitehtuurin alueen tapahtumia yleisen nationalismin valossa. Tavoitteena on analysoida sitä, mihin rakennushankkeisiin, arkkitehtuurin ominaisuuksi-

siin, arkkitehteihin, tapahtumiin tai kirjoittajiin nationalistinen ajattelu liittyi ja mitä muotoja se sai. Kirjoitusten julkaisuyhteyksiin kiinnitetään erityistä huomiota, sillä ne saattavat antaa viitteitä taustaryhmistä. Tärkeitä ovat myös julkaisuajankohdat ja yleensä ajalliset vaihtelut määrän ja sisällön suhteen. Kirjoitusten toisiaan generoiva vaikutus otetaan huomioon seuraamalla ajatusrakennelmien ja ilmaisujen siirtymistä kirjoittajalta toiselle ja etsimällä mahdollisia keskustelu- ja väittelyasetelmia.

Analyysillä pyritään muodostamaan alustavia vastauksehdotuksia tutkittavaan kysymykseen, täsmentämään kysymyksenasettelua ja terminologiaa sekä jäsentelemään aineistoa. Analyysi esitellään omana lukunaan, jossa seurataan aikajärjestystä ja jossa yksittäisiä kirjoituksia käsitellään julkaisuyhteyksissään.¹⁷ Tarkoituksena on pitkäaikaisen ja laaja-alaisen kokonaisuuden hahmottaminen. Kirjoitusten analyysi on kuin harva verkko, tai matriisi, joka levitetään kauden arkkitehtuurimaailman ylle. Kirjoituksia ei käsitellä lähteinä, jotka kertoisivat esimerkiksi arkkitehtien intentioista töittensä suhteen tai yleisemmistä pyrkimyksistä. Kaikesta julkaistustakin analysoitavat lehdet ovat vain osa. Ne muodostavat yhden leikkauspinnan, jolta voidaan lukea viittauksia eri suuntiin ja joka tavoittaa arkkitehtuurin kentästä vain sen, mitä lehdissä on käsitelty. Aineiston mahdollisimman kattavalla analysoinnilla pyritään toisaalta siihen, että tutkittavaksi tulevat myös aiemmin vähemmän merkityksellisinä pidetyt kohteet sekä väliajat¹⁸ ennalta kiinnostaviksi tai kriittisiksi tiedettyjen, jo historiallisen statuksen saaneiden ajankohtien ohella.

Lehtikirjoituksissa oli olennaista se, että ne julkaistiin ja siitä lähtien ne olivat mahdollisesti vaikuttamassa arkkitehtuurin käytäntöön ja arkkitehtuurista tehtyihin tulkintoihin. Ne siis eivät vain anna viitteitä ympäristöstään, vaan alkoivat välittömästi vaikuttaa siihen.¹⁹ Yksittäisten kirjoitusten tulkinta on niiden sisällön eksplikointia. Siinä pyritään hahmottelemaan tilanne, eräänlainen pohjateksti, josta lähtien kirjoitus on tehty. Kirjoitukset olivat sidottuja kirjoittajien ja julkaisijoiden erilaisiin intresseihin ja oletettavasti myös yleiseen kirjalliseen keskusteluun.

Analyysin piiriin kuuluvat arkkitehtuuria koskevat kirjoitukset tekniikan ja arkkitehtuurin ammattilehdissä, taidelehdissä ja tärkeimmissä yleiskulttuurilehdissä. Määrätyin varauksin mukana ovat myös taidekäsityötä ja taideteollisuutta koskevat kirjoitukset, sillä ne liittyivät läheisesti arkkitehtuurikeskusteluun. Vuosisadan vaihteessa arkkitehtuurista kirjoittivat pääasiassa arkkitehdit itse, joten analyysi kohdistuu ensisijaisesti ammattikunnan arkkitehtuuria koskeviin ajatuksiin eikä valaise esimerkiksi yleisön asenteita tai käsityksiä. Toi-

nen analyysiluku, joka koostuu tapaustutkimuksista, on luonteeltaan valikoiva. Siinä käytetään hyväksi osaksi edellisen luvun tuloksia, osaksi näkökulmaa täydennetään ja näitä tuloksia tarkistetaan ottamalla mukaan kohteita, jotka on ennalta tiedetty tutkittavan ongelman kannalta kiinnostaviksi, mutta joita ei ole kirjoituksissa välttämättä edes mainittu.

Tarkastelun aikarajoiksi on valittu vuodet 1890 ja 1910 siksi, että ne väljästi ja symmetrisesti ympäröivät niitä yleisiä tapahtumia, jotka ovat nationalistisen ajattelun kannalta kiinnostavia, sekä niitä arkkitehtuurin alueen tapahtumia, joista tämä tutkimus on saanut alkunsa. Käsittelytapa jossa pyritään kattavuuteen edellyttää tarkkaa rajausta. Sitä ei kuitenkaan ole haluttu sitoa määrättyihin tapahtumiin tai rakennusten valmistumisvuosiin, koska tämä olisi edellyttänyt perusteltua ennakkokäsitystä tutkittavan ilmiön alusta ja lopusta. Tutkittava ilmiö oli itse asiassa laajempi: nationalistista ajattelua esiintyi arkkitehtuurin yhteydessä jonkin verran jo ennen 1890-lukua ja 1910-luvun jälkeen: ensin varsin vaikeasti kartoitettavina yksittäistapauksina ja sitten uudenlaisessa tilanteessa itsenäisen Suomen aikana, mutta osaksi vuosisadan vaihteen käsityksiä kerraten. Tässä tarkastelua ei uloteta tutkittavan ajan ulkopuolelle. Valittu ajanjakso on katkelma, joka on riittävän pitkä omatakseen ajallista ulottuvuutta, mutta kuitenkin vielä hallittavissa. Historian kymmenlukuihin suhtaudutaan tässä periaatteessa neutraalisti pelkkänä ajan jäsentämiskeinona. Vuosikymmenten ja etenkin vuosisadan vaihdos saattoi vaikuttaa ihmisten mieliin ja jopa heidän toimintaansa, mutta tämä kiehotava ja täysin epäselvä näkökohta jää tässä ulkopuolelle. Tutkittavaa aikaa ei myöskään ilman muuta pidetä tässä arkkitehtuurihistoriallisena periodina.

Tutkielman rakenne seuraa pääasiassa tutkimusprosessin kulkua. Johdantoa seuraa toinen johdantoluku, jossa hahmotellaan taustaa ja kehyksiä: mitä nationalismi on yleensä ja mitä se oli vuosisadan vaihteessa, sekä miten nationalismi tyyliin liittyneenä tai muulla tavoin ilmeni eräissä muissa maissa 1800-luvun lopulla. Luku on välttämätön peruskäsitteiden ja terminologian alustavaksi selventämiseksi. Kolmannessa ja neljännessä luvussa analysoidaan ensin arkkitehtuurikirjoituksia ja sitten rakennuksia ja alan tapahtumia edellä esitetyllä tavalla. Viides luku on yhteenveto, jossa pyritään eri tavoin arvioimaan aiempien lukujen tuloksia.

1.3 Metodologista taustaa ja periaatteita

Tässä sovelletut metodit ovat kehittyneet vähitellen valitsemiini kysymyksenasettelujen ja aineiston pohjalta. Valintoja on alkuaan ohjannut toisaalta taidehistorian ikonologiasta kehittynyt tutkimustraditio, joka tarkoittaa esimerkiksi arkkitehtuurikohteen pitämistä mahdollisesti merkitystä kantavana, toisaalta ja läheisesti siihen liittyen se traditio jossa taidetta tarkastellaan laajassa yhteiskunnallisessa kontekstissaan.²⁰ Kysymyksenasettelultaan tutkimus kuuluu siihen väljään kategoriaan, jossa taidetta tarkastellaan politiikan tai ideologian yhteydessä tai niiden osana.²¹ Tällä alueella relevantit kysymykset ovat spesifisiä ja ne, kuten sovellettavat metoditkin, riippuvat olennaisesti kohteen luonteesta, ajankohdasta ja vallinneesta yhteiskuntajärjestelmästä.

Metodologisesta taustasta on mainittava kaksi kirjoittajaa, joiden ajatukset ovat viime vaiheessa vaikuttaneet eniten: ei välttämättä suoraan vaan niin että heidän analyysinsä ovat selventäneet työssä esiin tulleita kysymyksiä. Uudemman hermeneutiikan piiriin luetavan Paul Ricoeurin kirjoitukset ovat valaisseet yleensä tulkintojen luonteen ja pätevyyden ongelmia sekä erityisesti ideologian käsitettä ja historiankirjoituksen pohjimmiltaan kertomuksellista ja fiktiota muistuttavaa luonnetta.²² Rajatumpaa aluetta, taiteen ja politiikan suhdetta ovat selkiyttäneet kirjallisuudentutkija Fredric Jamesonin ajatukset.²³ Sen enempiä Ricoeur kuin Jamesonkaan eivät ole pyrkinet esittämään metodisia malleja, vaan kehittämään tulkinnan teoriaa. Kumpikin on työskennellyt laajalta ja osaksi heterogeeniselta pohjalta, jota he ovat käyttäneet vapaasti.

Fredric Jameson on vuonna 1981 julkaistun teoksensa ”The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act” johdannossa eritellyt kulttuurin tuotteiden suhdetta yhteiskunnan muihin tasoihin ja soveltanut ajatuksiaan teoksen kirjallisuutta koskeissa analyysiluvuissa. Jamesonin hahmottelevat tulkintahorisontit, joissa teosta tarkastellaan symbolisena tekona ja ratkaisuyrityksenä erilaatuisiin ristiriitatilanteisiin, tai suhteessa kulttuurin dominantteihin ja eräänlaisiin pitkäaikaisiin kulttuurivallankumouksiin, tai joissa teksteistä pyritään tunnistamaan laajempiin ideologioihin viittaavat ideologeemit,²⁴ eivät sellaisenaan soveltu käytettäväksi tässä tutkimuksessa. Omassa teoksessaan Jameson on tarkastellut yhtä kirjallista teosta useimmiten vain yhdestä tulkintahorisontista. Rajatummassa tutkimusasetelmassa voitaisiin pohtia esimerkiksi sitä, missä määrin jotakin arkkitehtuuria koskevaa kirjoitusta tai jopa rakennusta olisi mahdollista tarkastella ratkaisuyrityksenä nationalistista politiikkaa koskeviin ristiriitoihin. Tilanteessa missä politiikkaan ja ideologiaan taiteen yhteydessä usein viitataan epämää-

räisenä taustana, tai turvaudutaan jopa vanhaan Zeitgeist-ajatteluun,²⁵ tarjoaa Jamesonin suora lähestymistapa varteenotettavia ajatuksia. Toisaalta Jamesonin erittely, jossa korostetaan taiteen alitajuista poliittisuutta muodostaa vertailukohdan ja alleviivaa kysymystä siitä miten poliittisina arkkitehtuuriteoksia voidaan ylipäätään pitää.

Paul Ricoeurin eri yhteyksissä esittämät pohdinnat tulkinnan olemuksesta ja pätevydestä ovat selventäneet suhtautumistani aikalaisteksteihin tulkintoina ja niiden sekä arkkitehtuuriteosten tulkintamahdollisuuksiin. Ricoeurin päähuomio on kohdistunut teksteihin, mutta hänen ajatuksensa ovat sovellettavissa myös tekoihin ja taideteoksiin. Tekstin tai teon olennainen piirre on Ricoeurin mukaan se, että se ohittaa tai ylittää ne psykologiset ja yhteiskunnalliset olosuhteet, joissa se syntyi, ja on sen jälkeen avoin rajattomalle määrälle lukemisia ja tulkintoja yhä uudenlaisissa olosuhteissa. Tulkinta taas on tekstin maailman eksplikointia, eli sen olemassaolon muodon eksplikointia, joka näkyy tekstissä, ja tulkitsijasta katsottuna nimenomaan sen edessä.²⁶ Ricoeurin ajattelun hienojakoisuus ja siinä näkyvä pyrkimys älylliseen rehellisyyteen ovat vaikuttaneet tämän tutkimuksen metodisiin ratkaisuihin. Ne tukevat skeptistä ajatusta jatkuvasti olemassa olevasta ristiriitaisten tulkintojen mahdollisuudesta sekä siitä, ettei alkuperäisen tekijän ja teoksen syntytilanteen maailmaa ole yrityksistä huolimatta mahdollista tavoittaa muuten kuin fragmentteina. Pyrkimys kriittisen välimatkan säilyttämiseen ja toisaalta tekstien ja tekojen autonomisuuden toteaminen suhteessa alkuperäisen tekijän intentioihin on seuraavassa otettu Ricoeurin ajatusten pohjalta tulkintojen lähtökohdaksi.

Alkuperäisiä tekijöitä ei ole työnnetty pois, mutta heihin pidetään välimatka, jota voisi luonnehtia kunnioittavaksi. Eri henkilöiden ajatuksiin ja asenteisiin syveneminen edellyttäisi toisenlaista lähdemateriaalia ja rajatumpaa kysymyksenasettelua kuin tässä. Tutkittavan ajan aineiston analyysissä ja tulkinnassa kiinnitetään myös erityistä huomiota ajankohtiin, ajallisiin välimatkoihin ja aikajärjestykseen. Viime vuosisadan vaihte tuntuu historiassa lyhyeltä ajalta ja sille on usein annettu käänteen tai murroksen luonne. Sitä ympäröivät kaksi vuosikymmentä olivat kuitenkin pitkä ajanjakso, jonka kuluessa niin yhteiskunta kuin yksityiset ihmisetkin muuttuivat. Pelkistetyksi tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että muutama eri tahoilta poimittu kirjoituksen katkelma ei riitä osoittamaan jonkun kirjoittajan asenteita yleensä vuosisadan vaihteessa.

Ricoeur on myös analysoinut historiankirjoituksen väistämättä kertomuksellista luonnetta, mihin sisältyy tapahtumien liittäminen juonellisiin kokonaisuuksiin ja yleistysten käyttäminen niin että lukija voi helpom-

min seurata kertomusta. Tällaisessa kertomuksessa hajanaiset tapahtumat muodostavat merkityksellisiä kokonaisuuksia, ja historia näyttäytyy eräänlaisena todellisuuden metaforana.²⁷ Ricoeurin erittelyn pohjalta olen päättänyt soveltamaan mahdollisimman epäkertomuksellista esitystapaa. Kysymys ei ole Ricoeurin ehdotusten seuraamisesta eikä välttämättä yleisenä esitettävästä tutkimusihanteesta, vaan ratkaisusta jonka olen katsonut tässä parhaaksi.

Epäkertomuksellisuus merkitsee sitä, että tulosten kirjoittamista yhtenäisen kertomuksen muotoon on vältetty. Juoni on tutkielman, ei tapahtumien juoni, ja jäsentelyssä korostetaan lukujen erillistä luonnetta käytetyn lähdemateriaalin suhteen. Tätä periaatetta noudatetaan myös kirjoitusten analyysissä niin, että kirjoituksia tarkastellaan julkaisu-yhteyksissään ja aikajärjestyksessä, ei sisällön tai kirjoittajien mukaan järjestettynä. Tutkimustyön varhaisvaiheessa uskoin että aineiston huolellinen analyysi tuottaisi selvän vastauksen siihen, miten nationalismi ilmeni vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa, ja vastaus alkoi hahmottua eräänlaisen kertomuksen muotoon.²⁸ Samalla kun se tuntui kaipaavan vain täydentämistä ja lisäperusteluja, näytti laaja aineisto haraavan vastaan vihjaamalla siihen, että jostakin löytyy vielä kirjoituksia tai rakennuksia jotka asettavat koko rakennelman kyseenalaiseksi. Keskeiseksi kysymykseksi nousi se, mikä on tutkijan rooli hänen kootessaan tiedonpalasista kuvaa menneisyyden tapahtumissa, antaessaan niistä joillekin historiallisen statuksen ja laatiessaan määritelmiä. Vaurauksinkin esitetyt hypoteesit muuttuvat aikaa myöten helposti totuuksiksi ja ääriviivoin hahmoteltu ilmiö saattaa saada paikan historiassa. Miten vältetään houkutus esittää omat tulkinnat varmalta vaikuttavan kertomuksen muodossa, sellaisen johon on työlästä päästä käsiksi ja joka toisten tutkijoiden on ensin purettava voidakseen korjata sitä. Noudatettu epäkertomuksellisuuden periaate tarkoittaa sitä, että aineisto paljastetaan, siitä tehdään johtopäätöksiä, mutta samalla se jätetään esille sellaisenaan myös muiden arvioitavaksi. Tavoitteena on epämääräisen ja laaja-alaisen ilmiön kartoittaminen. Siitä ei kirjoittamalla ja taidehistoriallisella retoriikalla haluta tehdä yhtenäisempää ja suurempaa kuin se aikanaan oli.



BELGIEN

NORGE

FINLAND

TYSKLAND

SPANIEN

2. Suomi Pariisin maailmannäyttelyssä 1900. Osa saman vuoden Teknikern-lehdessä julkaistusta panoraamakuvasta.

2. TAUSTA JA KEHYKSET

Tässä luvussa tarkastellaan eräitä tutkimuksen kannalta keskeisiä käsitteitä ja ilmiöitä seuraavien analyysilukujen taustaksi. Tarkasteltavana on ensin nationalismi yleisenä käsitteenä sekä sen ilmeneminen 1800-luvun Suomessa, sitten tyyli yleisenä käsitteenä ja spesifisten tyylien problematiikka.

Termien ja muiden kielellisten ilmaisujen merkityksen vaihtelu varsinkin vuosisadan vaihteessa, mutta myös sen jälkeen on keskeinen analyysissa huomioon otettava tekijä. Mitä ”tyyli” arkkitehtuurin yhteydessä merkitsi vuosisadan vaihteen arkkitehteille, ja mitä he tarkoittivat kirjoittaessaan esimerkiksi ”suomalaisesta tyylistä”. Erityisen vaihtelevia ovat olleet nationalismiin viittaavat sanat. Yksittäisissä teksteissä ei voi ilman muuta tietää mihin esimerkiksi sellaiset sanat kuin ”kansaa”, ”kansallinen” tai jopa ”suomalainen” ja ”finsk” viittaavat. Viimeksimainitusta keskusteltiin Suomessa ajoittain vuosisadan vaihteessa ja enemmän 1910-luvulla, jolloin alettiin myös vähitellen käyttää ”finländare” sanaa.¹ Erityisaloilla, mm. arkkitehtuurissa ja kuvataiteissa suomenkielinen terminologia oli vasta kehittymässä,² eikä se aina ollut yhtäpitävä Suomessa käytetyn ruotsinkielisen terminologiakaan kanssa, joka pohjautui Ruotsissa julkaistuun kirjallisuuteen. Varsinkin nationalismiin liittyvien termien merkityksiä ei voida määrittellä yksiselitteisesti, vaan määrittely vaatii termien alan hahmottelua.

2.1 Nationalismi

2.1.1 Termin yleisistä merkityksistä

Kuten alussa mainittiin, nationalismia käytetään tässä neutraalina yleisterminä, johon ei liity chauvinismin sivumerkitystä. Käytäntö on peräisin anglosaksisesta kirjallisuudesta ja sitä on jo jonkin aikaa noudatettu myös suomenkielisessä historiankirjoituksessa, vaikka nationalismilla on myös negatiivinen merkityksensä riippuen siitä missä ja miten se ilmenee.³ Nationalismisanaa tarvitaan siksi, että suomen kielessä ei ole muuta yleistä ilmaisua, joka kattaisi käytössä olevat erilaiset kansallis- tai kansallisuusalkuiset sanat, sellaiset kuin kansallisuuskysymys, kansallisuusaate, kansallisuusliike jne., joilla kaikilla on spesifiset ja nationalismia ahtaammat merkityksensä. Sanaa on usein yritetty kiertää, koska sen merkitys on epämääräinen tai kielteinen tai siihen liittyviin ilmiöihin on suhtauduttu tunneperäisesti. Esimerkiksi regionalismi-sanaa⁴ käytetään arkkitehtuurin yhteydessä usein silloinkin, kun voitaisiin puhua nationalismista.

Nationalismin erilaisia ilmenemismuotoja on vaikea sovitaa yksiselitteisen nationalismi-käsitteen piiriin: käsitettä on yritetty jatkuvasti selvittää erilaisista lähtökohdista.⁵ Pidän Hans Kohnin jo 1940-luvulla muotoilemia nationalismin laajoja määrittelyjä, tai oikeammin luonnehdintoja käyttökelpoisena lähtökohtana. Kohnin ajatuksia on myöhemmin täydennetty, mutta hänen keskeisiä näkökohtiaan ei ole tiettävästi kumottu.⁶ Muun muassa Karl W. Deutschin tunnetut kommunikaatioteoreettiset nationalismin analyysit voidaan nähdä osaksi Kohnin ajattelusta kehittyneinä.⁷ Kohn on tarkastellut nationalismin eri ilmenemismuotoja laajasti ja pitkässä historiallisessa perspektiivissä. Hän on kuvannut nationalismia erityisenä mielentilana, tunteena tai asenteena, joka voidaan muotoilla aatteiksi tai opeiksi ja edelleen liikkeiksi, poliittisiksi ohjelmiksi ja ideologioiksi.⁸ Olennaista on se, että nationalismissa kansa asetetaan ensiarvoiseen asemaan, ja usein muiden ryhmittymien, esimerkiksi uskonnollisen yhteisön tai yhteiskuntaluokan edelle. Se mitä kansalla ymmärretään, on eri tilanteissa tai eri alueilla vaihdellut huomattavasti. Useimmiten nationalismiin liittyy kansallisuusvaltion ihanne, mutta monikansallisissa valtioissa nationalismi voi toimia yhtenäistävänä tai koossapitävänä tekijänä, tai nationalismi voi esiintyä eri kansallisuuksien piirissä separatistisena tekijänä.⁹

Edellisen täydennykseksi on erotettava toisistaan sanat ”kansaa”, ”kansallisuus” ja ”kansakunta”. Tässä on seurattu Otto Dannin pääasiassa Deutschin pohjalta esittämää määrittelyä. Sen mukaan ”kansaa” (saks. ”Volk”) tarkoittaa sosiaalisena yhteisönä ihmisryhmää, jolla on määrättyjä yhteisiä tunnusmerkkejä kuten kieli, kulttuuri, uskonto tai poliittinen historia, joiden pohjalta on mahdollista rakentaa yhteinen kommunikaatio. Tästä kansasta tulee ”kansallisuus” kun se tiedostaa erityislaatunsa ja toteuttaa valmiutensa yhteiseen kommunikaatioon sosiaalisen tai alueellisen yhteisyyden puitteissa. Edelleen siitä tulee ”kansakunta” (saks. ”Nation”) kun se kansallisuutensa tiedostettuaan on tiedostanut yhteenkuuluvuutensa ja erityiset intressinsä ja asettaa päämääräkseen itsenäisyyden kansallisuusvaltion puitteissa.¹⁰ Kansakunnan asemesta suomen kielessä käytetään yleisesti kansa-sanaa. Nationalismin ahtaamman määritelmän mukaan nationalismi tarkoittaa poliittista ja ideologista suuntausta, jonka perustana on kansakunta ja sen pyrkimys kansallisuusvaltion aikaansaamiseen tai sellaisen ylläpitämiseen. Tällöin nationalismista erotetaan teoreettisesti siihen läheisesti kuuluva kansakunnan muodostumisprosessi.¹¹ Tätä erottelua ei tässä tutkimuksessa ole tehty, vaan nationalismin piiriin luetaan myös kansakunnan muodostumisprosessiin kuuluvat vaiheet Kohnin laajaa määrittelyä seuraten. Lisäksi on mainittava termi ”valtiokansaa”, joka tarkoittaa valtion rajojen, tai yhteisen historian ja lakien muodostamaa kansakuntaa. Sen ei tarvitse olla esimerkiksi kielellisesti yhtenäinen.¹²

Kohnin mukaan nationalismi ei ole luontainen ryhmätunne, vaan sen edellytyksenä on määrätynlainen historiallinen tilanne. Kiintymys kotiseutuun, omaan kieleen, samanlaista syntyperää oleviin ihmisiin tai tutuihin tapoihin ja elämänmuotoon ovat nationalismin aineksia. Ennen kuin niistä tulee yhteiskunnassa vaikuttava tekijä, tai tässä voisi myös puhua kulttuurin dominantista, tarvitaan erillisten ryhmien integroituminen ja identifioituminen kansaksi tai kansallisuudeksi. Tätä prosessia kutsutaan usein kansalliseksi heräämiseksi tai kansallistietoisuuden synnyksi. Kohn korostaa sitä, että taloudellisilla tekijöillä, esimerkiksi talousalueiden muodostumisella, kulkuyhteyksillä ja kommunikaatioverkostojen synnyllä sekä varsinkin koulutuksella on siinä tärkeä merkitys.¹³ Samat asiat käyvät Suomen osalta ilmi myös J.V. Snellmanin kirjoituksista.¹⁴

Kansallistietoisuuden syntyyn voi Kohnin mukaan liittyä merkittäviä taloudellisia tai poliittisia tapahtumia tai muutoksia ja usein määrätietoista herätystyötä. Joskus nationalismi aktualisoituu tilanteissa, joissa totut edut, esimerkiksi kansallinen suvereniteetti on vaarassa. Joskus taas sille luo edellytykset pitkään vakaina säilynyt poliittinen ja taloudellinen tilanne.¹⁵ Yleensä demokratia ja industrialismi ja yhteiskunnan modernisoitumiskehitys on liitetty nationalismiin seuralaisiksi nk. modernissa nationalismissa, jota on eriasteisena ilmennyt Euroopassa 1700-luvun lopulta lähtien.¹⁶ Nationalismin kehittyminen jollakin alueella on kuitenkin monisyinen ja vähittäinen prosessi. Yksi yleisimmistä nationalismia koskevista harhakäsityksistä on Leonard Kriegerin mukaan sen näkeminen tarkkarajaisena ilmiönä.¹⁷ Harhoja ovat myös käsitykset siitä, että nationalististen liikkeiden kannattajina esiintyisi jokin määrätty yhteiskuntaluokka: tilanteet ovat 1800-luvun historiassa olleet hyvin vaihtelevia ja kannattajina on eri maissa ollut milloin aatelisto, porvaristo tai jopa työväenluokka riippuen näiden yhteiskunnallisesta roolista ja tavoitteista. Sivistyneistön osuus kansallisten liikkeiden alkuunpanijana on kuitenkin yleensä ollut keskeinen.¹⁸

Otto Dann on luonnostellut kansallisten liikkeiden funktioita ja niiden vaikutuksia yhteiskuntaan. Samalla kun kommunikaation ja liikkuvuuden lisääntyminen ovat niiden edellytyksiä, nationalismi myös lisää näitä laajentaessaan kannattajiensa näköpiiriä ja poliittista kiinnostusta paikallisten kysymysten ulkopuolelle. Toiseksi kansallisilla liikkeillä on tärkeä integroiva funktio eri väestöryhmien ja yhteiskuntaluokkien ja toisaalta erillisten maantieteellisten alueiden suhteen. Edelleen Dann on erottanut nationalismiin funktion tasa-arvoisuuden palveluksessa ja sen epähierarkisuuden. Näihin liittyen nationalismia voidaan pitää poliittisen emancipaation välineenä ja ilmauksena: monissa tapauksis-

sa vasta kansallinen liike puhutteli laajoja väestönosia ja johdatti heitä poliittiseen ajatteluun. Merkittävää osaa tässä on näytellyt nationalistisen argumentaation suuntautuminen aluksi lähimpänä ihmisiä oleviin yhteiskuntaelämän ilmiöihin kuten kotiseutuun, uskontoon, kansallisiin tapoihin ja kieleen. Nämä funktiot koskevat ensisijaisesti nationalististen liikkeiden alkua ja kasvuvaiheita jolloin liikkeet usein ovat luonteeltaan vapautta ja demokratiaa korostavia. Jo syntyneissä kansallisuusvaltioissa ne sen sijaan voivat muuttua luonteeltaan konservatiivisiksi ja taantumuksellisiksi.¹⁹ Dannin analyysi on huomionarvoinen tämän tutkimuksen kannalta. Voidaan kysyä ilmenikö suomalaisessa nationalismissa tutkittavana aikana edellämainitun kaltaisia luonteen ja funktion muutoksia. On myös otettava huomioon se, miten myöhempiin tulkintoihin on vaikuttanut nationalistinen argumentaatio itsenäisyyden ajan alussa, jolloin se palveli toisenlaisia päämääriä kuin vuosisadan vaihteessa, vaikka se sisällöltään saattoi olla samantapainen.

Kuten erityisesti Kohn on selostanut, nationalistisen ajattelun piirteitä ilmeni eri kansojen keskuudessa jo varhain ennen ajanlaskun alkua. Uudella ajalla nationalismi liittyi taloudellisesti kehittyneisiin kuningaskuntiin, ennen muita Englantiin ja Ranskaan, sekä valistusajan ajattelijoihin. Tämä liberaalinen, tai joskus myös läntiseksi nimitetty nationalismi, jossa kansa käsitettiin vapaitten kansalaisten yhteenliittymäksi ja valtionrajat olivat tärkein kansakunnan muodostaja, manifestoitui Ranskan vallankumouksessa ja Yhdysvaltain vapaussodassa. 1700-luvun lopulla se vaikutti myös Ruotsissa kuten useimmissa Länsi-Euroopan maissa.²⁰

Nationalismi sai tunnetusti uudenlaisia muotoja Saksan alueella, missä spesifiset olot, alueen laajuus, valtiollinen hajanaisuus, vapaustaistelut Napoleonin sotien aikana ja Preussin laajentumispyrkimykset olivat edellytyksenä kieleen ja kulttuuriin sidotun kansallisuuskäsitteen kehitykselle. Aluksi siitä tuli saksalaisen nationalismiin tärkein elementti. Tämä romantiikan nationalismi kehittyi vähitellen useiden valistusajan ja romantiikan eri suuntien filosofien ja muiden intellektuellien kirjoituksissa. Johann Gottfried von Herder ei ollut sen ainoa kehittäjä, mutta hänen eri kirjoituksensa 1770-luvulta lähtien muodostivat ensimmäisen laajemman esityksen kansojen kulttuurisesta erityislaadusta ja kansallisuuksien ratkaisevasta asemasta valtionmuodostajina. Herderin ajatuksiin liittyi monia oman ajan romantiikan kliseitä, ja ne ovat myöhemmin olleet avoimia erilaisille painotuksille ja tulkinnoille. Herderin kirjoitukset eivät olleet suoraan poliittisia, mutta niihin vaikutti ajankohdan poliittinen tilanne ja Kohnin mukaan myös Herderin vastenmielisyys Preussin hallintoa kohtaan. Myöhemmin mm. Johann Gottlieb Fichte sovelsi niitä 1800-luvun alun poliittiseen tilanteeseen.²¹

Romantiikan nationalismin olennaisia piirteitä oli yksilöllisen ja muuttuvan korostaminen universaalisen ja muuttumattoman asemesta. Kansan erityislaatu ilmeni ennen muuta sen kielessä, kansanrunoudessa, kirjallisuudessa, tavoissa ja yleensä kansallisessa kulttuurissa.²² Tällä ”kulttuurinationalismilla”²³ tuli olemaan paljon käyttöä Itä-Euroopan monikansallisten imperiumien alueilla, missä kansalliset liikkeet eivät voineet pohjautua valtiokansa-käsitteeseen eikä taloudellinen tai yhteiskunnallinen kehittyneisyys tarjonnut riittävää pohjaa kansalliselle ylpeydelle.²⁴ Muissakin maissa se vaikutti kansallisesti suuntautuneiden tieteenalojen kehittämiseen ja kansallisina pidettyjen kulttuurimuotojen tukemiseen. Useimmat nationalismin myötä myöhemmin elvytetty tai suorastaan kehitetyt perinnäistavat, esimerkiksi kansallispuvut kuuluvat romantiikan nationalismin piiriin²⁵.

Osaksi jo 1700-luvulla kehitellyt opit ja aatteet säilyivät 1800-luvun Euroopassa pitkään käytössä ja niitä muokattiin edelleen, aluksi mm. Hegelin historian- ja valtionfilosofiassa ja sitten eri maiden nationalistisissa politiikoissa ja ideologioissa. Saksan ja Italian pitkäaikaisten yhdentymiskehitysten ohella nationalismi oli ajankohtainen voima Itävallan ja Venäjän keisarikuntien alueilla. Paikallisten tilanteiden ja opittujen aatteiden ohella nationalismin sisältöön eri alueilla vaikuttivat tiedot kehityksestä muualla Euroopassa. Tästä ovat esimerkkejä mm. Snellmanin puheet ja kirjoitukset, joissa hän toistuvasti analysoi ajankohtaisia tapahtumia mm. Saksassa, Italiassa ja Unkarissa.

2.1.2 Suomen autonomian ajan nationalismin ääriivivoja ja tapahtumataustaa

Ulkoisen kehyksen suomalaiselle nationalismille antoivat vuoden 1809 valtakunnanrajat ja hallintomuoto sekä niitä vuosisadan lopulla uhannut suomalaisen ja venäläisen hallinnon suhteiden kiristyminen. Sisäisenä tekijänä vaikutti myös 1860-luvulta kasvanut kielinationalismi, joka oli osa puolue- ja valtopoliittikkaa, mutta tuntui samalla kipeästi yksityisten ihmisten elämässä. 1800-luvun lopun keskeisiä poliittisia kysymyksiä olivat lisäksi hallinnon kansanvaltaistamisen pyrkimys, sosiaaliset reformivaatimukset sekä työväenliikkeen järjestäytyminen ja sen ohjelman jyrkentyminen. Nationalismilla oli tässä dynaamisessa kentässä useita funktioita: se liittyi kansakunnan rakentamiseen ja valtiollisen autonomian puolustamiseen, eri kieliryhmien identiteetin hakuun ja sisäisen yhtenäisyyden luojittamiseen. Laajasti ottaen oli kysymys kansallis- ja kansallisuustietoisuuden kasvattamisen pitkäaikaisista prosesseista, joissa nationalistinen ajattelu oli kiinteä

osa yhteiskunta- ja kulttuuripoliittista tavoitteenasettelua. Vuosisadan vaihteen jyrkät käännteet toivat monet vanhat aatteet erityisen ajankohtaisiksi. Kuten Osmo Jussila ja Matti Klinge ovat korostaneet²⁶, tässä vaiheessa nationalistinen ajattelu levisi ja levitettiin myös aiempaa laajempiin väestökerroksiin.

Suomen nationalismin ”suurta linjaa”²⁷ totuttiin jo varhain kuvaamaan siihen vaikuttaneiden suurmiesten nimillä. Vuosisadan lopulla monet heistä olivat pitkään olleet kansallisen kultin kohteena.²⁸ Heidän kirjoituksiaan julkaistiin uudelleen kokoomateoksina, heille omistettiin juhlapäiviä ja pystytettiin patsaita.²⁹ Tämä kehitys oli hyvin samantapaista kuin monissa muissa Euroopan maissa.³⁰ Jopa Suomen henkilösymboli, Suomi-neito alkoi saada kuvallista muotoaan.³¹ Kalevalan kuvittaminen sekä erillisinä maalauksina että kirjana oli vireillä. Erityisenä kohteena oli myös Aleksanteri I:n ja Porvoon valtiopäivien muiston kunnioittaminen Suomen valtion perustamisaktina.³² Runebergin ja Topeliuksen kirjallinen tuotanto ja muisto liittyivät isänmaalliseen, maahan, sen luontoon ja historiaan tukeutuvaan nationalismiin³³ ja Lönnrot ja Kalevala olivat vähitellen muodostuneet suomalaiskansallisen liikkeen peruskiviksi.

Kansakunnan ja kansallistietoisuuden rakentamisen keskeisiä kysymyksiä oli kautta 1800-luvun ollut se, mihin suomalaisten kansallinen identiteetti perustuisi. Kie- len ja kulttuurin merkitystä oli korostettu jo varhain.³⁴ Eino Leino luonnehti autonomian ajan ongelmallista alkutilannetta sata vuotta myöhemmin, vuonna 1909 seuraavasti:

Oli vain maa, oli vain kieli, oli vain eräs kansatieteellinen käsite, joka jumalan armosta ja itsevaltiaan oikusta oli kansakuntien joukkoon korotettu. Mutta tässä maassa ei ollut mitään suomalaista sivistyselämää, sillä se, mikä oli, oli tuotu meren takaa. Eikä tällä kielellä ollut mitään kirjallisuutta, ainoastaan joku yksinäinen runo tahi hengellinen hartauskirja. Eikä tällä etnografisella kansakunnalla ollut mitään tietoa omasta itsestään ja omasta tehtävästään. Vailla historiaa, vailla kulttuuria, vailla kansallistuntoa, vailla omaa valtiollista elämää, se näytti olevan tuomittu olemaan myöskin vailla omaa tulevaisuutta, samoin kuin se oli vailla omaa muinaisuutta ja — nykyisyyttä.³⁵

Kalevalan julkaisemisella oli tässä tilanteessa ollut suunnaton merkitys. Kuten Klinge on huomauttanut, se loi pohjan ja tavallaan legitimoivat pyrkimyksen uuteen kansalliseen kulttuuriin. Kansanrunouden yleisen arvostuksen myötä se nosti suomalaisten arvontantoa myös ulkomailla.³⁶ Romanttisesti, ilman päteviä tieteellisiä perusteita Kalevalaa pidettiin todellisena muinaisrunona ja kertomuksena Suomen kansan menneisyydestä ennen kristinuskon tuloa.³⁷ Tieteen ja taiteen eri alueille ulottunut karelianismi³⁸ liittyi paljolti juuri tähän kuvaan Kalevalasta Suomen kansan ”Pyhänä kirjana”³⁹, jonka kotimaa oli Karjala.

Nationalismi oli tullut aktiiviseksi politiikan osaksi ennen muuta J.V. Snellmanin kirjoituksissa ja toiminnassa. Snellmanin kirjoituksia tutkittiin vielä vuosisadan vaihteen erilaisissa kiistatilanteissakin. Tässä on aiheellista muistuttaa miten Snellman painotti yhtäläisesti kansakunnan aineellista ja sivistyksellistä vahvuutta. Snellmanin ajattelun perusvire oli hegeliläinen: lopullisena päämääränä oli ihmiskunnan hyvä, ja ihmiskuntaa yksilöt palvelivat kansakuntina. Kansallishenki taas oli valtion ydin. Se syntyi historiallisen kehityksen myötä kansakunnassa ja ohjasi kansalaisten toimintaa ja kannanottoja.⁴⁰ Juha Manninen on korostanut, ettei kansallishenki ollut Snellmanin antamassa merkityksessä kiinteä eikä muuttumaton, ei myöskään vain kotimaista perua ollut asia, vaan ”kansakunnalle ominainen yleisinhimillisen sivistyksen muoto” ja kansakunnan tuli pyrkiä ”kunkin ajan korkeimpaan inhimilliseen sivistykseen”.⁴¹ Kansallishengen ja kansallistietoisuuden kehittäminen ja vahvan Suomen kansan luominen edellyttivät kansan, nk. rahvaan, sivistämistä ja sivistyneistön ja kansan lähentämistä toisiinsa. Siihen liittyen Snellman piti tärkeänä sitä, että ruotsinkielinen sivistyneistö suomalaistuisi aikaa myöten, sillä vain yhteinen kieli takaisi kansallishengen ja sen myötä kansakunnan olemassaolon ja olisi myös suoja venäläistymistä vastaan.⁴² Maan talouselämän monipuolinen kehittäminen, mikä 1800-luvun jälkipuolella pääsikin alkuun, kuului kiinteästi isänmaalliseen rakennustyöhön ja oli myös kansallishengen ilmenemisen edellytys.⁴³ Esimerkkinä voidaan lainata suomennettua katkelmaa Snellmanin arvostelusta Maamme-laulun sanoista vuodelta 1847:

Turve ei ole isänmaa; orjan ottelu nälkää vastaan ei kansalliselämää; vihollisen kavioiden jäljet ei historiaa, kotikonnun kaipuu ei isänmaallisuutta!⁴⁴

Kielikysymys nousi aatteellisen ja poliittisen keskustelun tärkeäksi aiheeksi 1860-luvulla, osana alkanutta valtiopäivätoimintaa, puolueiden muodostumista ja sanomalehdistön kasvua. Eri kirjoittajat ovat korostaneet sitä, ettei kielipoliittinen asennoituminen johtunut pelkästään äidinkielestä, sekä sitä miten eri ryhmissä oli jatkuvasti kielikysymykseen jyrkemmin ja vapaammin suhtautuvia linjoja.⁴⁵ Kielitaistelun eri vaiheissa oli kysymys virkakielestä sekä koulujen ja yliopiston kielestä usein päällimmäisenä, mutta taustalla kulki juopa joka ulottui laajasti yhteiskuntaelämän eri alueille, pankkeihin, vakuutuslaitoksiin ja teollisuusyrityksiin asti.⁴⁶ Kieli liittyi eri yhteiskuntaluokkiin, erotti toisistaan maan eri osien asukkaita tai kaupunkilaisia maaseutuväestöstä ja oli mukana eri ryhmien välisissä ristiriitatilanteissa tavalla jossa itse kieliasian tärkeyttä on vaikea arvioida. Vuosisadan vaihteessa se tunnetusti kytkeytyi puolueyhmittymien ja sanomalehtien välityksellä myös Venäjän-politiikkaan. Toisaalta on myös huomautettu⁴⁷, ettei jonkin sanomalehden tai puolueyhmittymän kannatus määräytynyt yksinomaan

näiden ajaman kielipoliitiikan mukaan, vaan siihen vaikuttivat myös ikäryhmä, yhteiskuntaluokka ja lehden tai puolueen suhtautuminen sosiaalipoliittisiin ja Venäjän kysymykseen.

Puolustava asenne Venäjään oli eri asteisena leimannut nationalistista ajattelua autonomian ajan alusta lähtien. Vuosisadan lopulla siitä tuli suuri isänmaallinen kysymys. Yhteiskuntaelämän eri alueiden suotuisa kehitys 1800-luvun jälkipuolella oli luonut kuvan lähes ongelmattomasta Venäjän-suhteesta. Hallinnon autonomiaa tuki verraten itsenäinen talouselämä suori-ne yhteyksineen Länsi-Euroopan maihin. Myös kulttuuriyhteydet muihin Pohjoismaihin ja Keski-Eurooppaan olivat jatkuvasti kiinteät. Suomen autonomian perusteista oli venäläisellä ja suomalaisella taholla tosin erilaisia käsityksiä pitkin 1800-lukua, mutta pääsuuntana oli Suomessa usko autonomian säilymiseen. Nk. perustuslaillinen ajattelu nojasi niihin Ruotsin vallan aikaisiin lakeihin, jotka Aleksanteri I oli vahvistanut Porvoon tuomiokirkossa, sekä niihin vakuutuksiin jotka eri keisarit olivat myöhemmin Suomen suuriruhtinaina antaneet.⁴⁸ Sotilas- ja talouspoliittiset syyt sekä molemmissa maissa kasvanut nationalistinen kirjoittelu toivat Suomen aseman uudelleen tarkasteltavaksi. Tuomo Polvisen mukaan alkoi ilmaisu ”Suomen kysymys” vakiintua Venäjän lehdistössä 1800-luvun puolivälissä.⁴⁹

Vuonna 1890 annettu postimanifesti oli osa pyrkimyksiä yhdistää posti-, tulli- ja rahalaitokset ja se kuului yleisvaltakunnallisen lainsäädännön valmisteluun. Sen aiheuttama huolestuminen meni ohi keisarin vakuutettua hyvää tahtoaan ja huolenpitoaan suuriruhtinaskunnan menestyksestä.⁵⁰ Pirkko Rommi on nimittänyt muutamia Aleksanteri III:n kuolemaa seuranneita vuosia pettävän optimismin ajaksi.⁵¹ Se päättyi kun uudeksi kenraalikuvernööriksi nimitettiin Nikolai Bobrikov, jonka tehtävänä oli Venäjän ja venäläisten etujen turvaaminen ja suomalaisten separatismien poistaminen. Vuoden 1899 helmikuun 15. päivänä annettu ja 18. päivänä julkistettu keisarillinen manifesti liittyi uuden asevelvollisuuslain valmistamiseen ja koski yleisvaltakunnallisten lakien säätämisjärjestyistä. Se tulkittiin Suomessa perustuslain vastaiseksi, sillä se oli annettu säätyjä kuulematta ja olisi siirtänyt säädöt vastaisuudessa lausunnonantajana asemaan.⁵²

Näiden kotimaan tapahtumien lisäksi tunnelmiin Suomessa vaikuttivat tiedot Venäjän rajamaapolitiikan kehityksestä esimerkiksi Puolassa ja Baltian maakunnissa. Joka tapauksessa helmikuun manifestiin reagoitiin Suomessa hyvin voimakkaasti.⁵³ Yleisvaltakunnallisessa lainsäädäntöjärjestyksessä vuonna 1900 annettu asetus venäjän kielen käytöstä ylimmässä hallinnossa, ja saman vuoden asetus jonka mukaan Suomessa oli vuo-

den 1901 alussa siirryttävä käyttämään venäläisiä postimerkkejä, sekä varsinkin vuoden 1901 asevelvollisuuslaki leimattiin Suomessa perustuslain vastaisiksi. Kriittinen ajanjakso, johon kuuluivat vuoden 1902 näkyvät kutsuntalakot, Bobrikovin vuonna 1903 saamat ns. diktatuurivaltuudet, maastakarkoituksia ja vapaaehtoisia maastamuuttoa, sanomalehtien lakkauttamisia sekä lopulta Bobrikovin murha kesäkuussa 1904, päättyi suurlakkoon ja 3.11.1905 annettuun ns. marraskuun manifestiin, jolla autonomia palautettiin suunnilleen sortokautta edeltäneeseen muotoon.⁵⁴

Poliittisen kentän jakautuminen sortokauden tapahtumissa uudenlaisiin ryhmittymiin on tunnettu asia, samoin se miten edellisten vuosikymmenien kielipoliittiset linjat ja toisaalta ajan sosiaalipoliittiset uudistusvaatimukset olivat eri ryhmittymissä jatkuvasti aktiivisia tekijöitä. Pääasiassa vanhasuomalaisten kannattama myöntyvyysuunta edusti Venäjän suhteen reaalipoliitiikkaa, jossa haluttiin välttää avointa konfliktia ja voittoa aikaa sisäisen yhtenäisyyden vahvistamiseen. Vanhasuomalaiset ajoivat edelleen fennomaanista kielipoliitiikkaa ja kannattivat myös äänioikeuden laajentamista.⁵⁵ Perustuslaillisen ajattelun omaksuivat nuorsuomalaiset ja ruotsalaiset, jotka olivat tilapäisesti lähentyneet toisiaan jo 1890-luvun alkuvuosina.⁵⁶ Ruotsalaisten piirissä perustuslaillisuus ja passiivinen vastarinta olivat yleisiä ja jatkoivat siten aiempien vuosikymmenien poliittisia asenteita. Myös aktiivisen vastarinnan ydinjoukkoon kuului pääasiassa nuorta ruotsinkielistä sivistyneistöä.⁵⁷ Ikä oli ilmeisen tärkeä tekijä ihmisten poliittisten sitoutumisien takana. Lauri Hyvämäki on pitänyt passiivisen vastarinnan omaksu- mista pääasiassa nuorempien ikäluokkien asiana. Hyvämäki on myös maininnut, että passiiviseen vastarintaan liittyi erilaisia ideologisia aineksia isänmaalliskansallisen linjan ulkopuolelta, kuten tolstoilaisuutta ja pasifismia.⁵⁸ Nämä ovat huomionarvoisia näkökohtia myös taiteilijoiden ja arkkitehtien piiriä ajatellen. Suurin osa vuosisadan vaihteesta kirjoittaneista arkkitehteistä oli nuorta ikäluokkaa, 1860- ja 1870-luvuilla syntyneitä. Enemmistö heistä oli ruotsinkielisiä ja jotkut liikkuvat aktivistipiireissä.⁵⁹ Arkkitehtien voi olettaa, muutamia fennomaaneja lukuunottamatta, edustaneen pääasiassa perustuslaillista ajattelua.

Siirtyminen yksikamariseen eduskuntaan ja yleiseen äänioikeuteen vuoden 1906 vaalilain ja valtiopäiväjärjestyksen mukaan merkitsi huomattavia muutoksia poliittiseen elämään. Vuoden 1905 jälkeen tilanne oli uudenlainen myös siksi, että Venäjän uhka näytti toistaiseksi hälvenneen. Kuten Juhani Paasivirta on huomauttanut, Suomeen saatiin tuolloin ”sellainen liikkumavapaus ja mahdollisuus ilmaista poliittisia mielipiteitä, että vastaavaa ei ollut aikaisemmin koettu”.⁶⁰

Toisaalta vastarinnan aktiivisimmissä piireissä, joiden tavoitteena oli irtautuminen Venäjästä, marraskuun manifestin ei katsottu merkinneen riittävää uudistusta.⁶¹ Osaksi Venäjän uhkan näennäisen väistymisen, osaksi eduskuntauudistuksen ja sen mukanaan tuoman poliittisen elämän voimistumisen myötä sisäpoliittiset kysymykset, ennen muita kielikysymys ja sosiaaliset kysymykset, nousivat poliittisessa keskustelussa taas pinnalle.

Luokkavastakohtaisuudet, joista jo pitkään oli kirjoitettu juuri tätä sanaa käyttäen, tulivat nyt selvästi näkyviin. Osmo Jussila on kirjoittanut, että Suomi oli vuosisadan vaihteesta aina 1920-luvulle asti selvemmin kuin koskaan aiemmin tai sen jälkeen kahteen osaan jakaantunut yhteiskunta. Työväestöön kuului noin 70 prosenttia väestöstä ja sen luokkatietoisuus oli koko ajan kasvamassa. Esimerkiksi työväenyhdistysten määrä kasvoi parissa vuodessa kymmenkertaiseksi: vuonna 1904 niitä oli noin sata ja vuonna 1906 yli tuhat.⁶² Taistelu työväestön äänistä leimasi vanhojen puolueiden suuntautumista jo ennen vaaleja ja varsinkin niiden jälkeen. Myös puolueiden kansallisuuspolitiikka muuttui ja kansa-käsite sai uutta sisältöä. Esimerkiksi suomalaisessa puolueessa alettiin käyttää termiä ”kansanvaltaisuus” suomalaisuuden rinnalla ja sen tilallakin, ja uudistetulla sosiaalipoliittisella ohjelmalla tähdättiin puolueen ja työväenliikkeen rivien yhdistämiseen.⁶³ Vuoden 1905 suurlakko ja seuraavan vuoden Viaporin kapina ja Hakaniemen mellakka yhdes- sä Venäjältä saatujen tietojen kanssa loivat myös aitoa sodan ja levottomuuksien pelkoa, joka käy ilmi varsin- kin muistelmateoksista.⁶⁴

Nationalismin aktivoituminen uudelleen juuri vuosien 1905 ja 1906 vaiheilla erityisesti kielinationalismina on tässä yhteydessä kiinnostava kysymys. Matti Klinge on kirjoittanut vuosien 1906–08 nationalistisesta periodista, jolloin hahmottunut kansallinen ohjelma sekä suomalaisten että ruotsalaisten piirissä tuli kerta-utumaan myöhemmin itsenäisyyden ajalla. Tämän ajan nationalismiin liittyi myös sosialismin vastaisia tendenssejä.⁶⁵ Osmo Jussila on käsitellyt suurlakon aiheutta- maa murrosta suomalaisuusliikkeessä. Osaksi oli kysymys vanhasuomalaisten putoamisesta senaatista suurlakon jälkeen, mitä Jussilan mukaan kompensoitiin voimakkailla sosiaalisilla ja kieliohjelmilla. Joka tapauksessa ”suurlakko, yleisen ja yhtäläisen äänioikeuden läpimurto ja siirtyminen säätyvaltiopäivistä yksikamariseen eduskuntaan olivat ratkaisevia käännekohtia poliittisen elämän suomalaistumisessa”, kuten Jussila on kirjoittanut. Tähän vaiheeseen kuului paikallistoiminnan aktivoituminen ja myös Snellmanin päivänä 1906 käynnistetty suuri nimenmuutoskampanja.⁶⁶

Tässä tutkimuksessa käsitellyn ajan loppu kuuluu nk. toisen sortokauden alkuun, ja tarkastelun takarajaksi valittu vuosi 1910 katkaisee kokonaisen uuden vaiheen. Kysymys oli Suomen ”uudelleen valloittamisesta”⁶⁷, joka alkoi Suomen asioiden esittelyjärjestyksen muuttamisella keväällä 1908. Jo marraskuussa 1907 oli kenraalikuvernöörin lähimmäksi apulaiseksi nimitetty F.A. Seyn, jonka tehtävänä oli kitkeä suomalaisista separatismi, ja vuoden 1909 marraskuussa hänestä tuli kenraalikuvernööri. Suomen asema palautui vähitellen suurlakkoa edeltäneeseen tilanteeseen, ja käytännön hallinto siirtyi pääosin venäläisten käsiin. Tämä uusi sortokausi alkoi vähitellen ylemmästä hallinnosta käsin.⁶⁸ Sen vaikutuksia yksittäisiin kirjoituksiin tai tekoihin esimerkiksi vuosina 1908 ja 1909 on tämän vuoksi vaikea arvioida. Esimerkkinä yleisistä tunnelmista voidaan kuitenkin mainita se Pentti Luntisen esiintuoma yksityiskohta, että Haminan rauhan satavuotisjuhla ja Viipurin valtaamisen 200-vuotisjuhla vietettiin Suomessa venäläisten toimesta, ja suomalaiset olivat juhlista näkyvästi poissa.⁶⁹

Seuraavien lukujen tarkastelun taustaksi voidaan tutkittava aika 1890—1910 jakaa toisistaan erottuviin vaiheisiin. Poliitiikkaa seuranneissa piireissä tunnettiin jo 1890-luvun alkuvuosina huolta Venäjän-suhteiden kehityksestä. Nuorsuomalaiset olivat eriytyneet vanhasuomalaisista ja suomenmielisistä ja ruotsinmielisistä toisistaan jo edellisten vuosikymmenien perintönä. Aikaa 1895—98 voidaan Venäjän-suhteessa Pirkko Rommin mukaan tarkastella ”pettävän optimismin aikana”, jolloin kielikysymys ja muut sisäpoliittiset kysymykset olivat erityisesti esillä. Ensimmäiseen sortokauteen sisältyy eri vaiheita alkaen helmikuun manifestin jälkeisistä voimakkaan isänmaallisista tunnelmista ja päättyen yhä kiristyvään diktatuurin, maastakarkoitusten ja terroritekojen aikaan vuosina 1903—05. Myöntävyysuunnan kannattajien ja vastarintaryhmien välinen ristiriita merkitsi pysyviä välirikkoja ja jakoi yhteiskuntaa kahtia vielä vuoden 1905 jälkeenkin.⁷⁰ Vuosia 1905—1908 voidaan luonnehtia uudenlaisen nationalismin kaudeksi. Siihen kuului yhteiskuntaelämän voimakas suomalaistuminen, samalla sosialismin nousu ja sekä suomalaisuusliikkeen että ruotsalaisuusliikkeen laajeneminen maaseudulla. Vuodesta 1908 aate- ja poliittiseen kenttään vaikutti jälleen uusi venäläistämispaine.

Jos yleisestä näkökulmasta siirrytään yksityisiin ihmisiin, joudutaan kysymään mm. sitä miten poliittisia ihmisiä yleensä olivat ja miten hyvin vuosisadan vaihteen tavalliset, sivistyneistöönkin kuuluneet ihmiset hahmotivat ajankohtaiset tilanteet. Yksityisen ihmisen oli eri vaiheissa otettava kantaa kielikysymykseen, äänioikeuskysymykseen, sosialismiin ja valittava myöntävyysuunnan tai vastarinnan ja sen asteen välillä.⁷¹ Tässä

käsiteltävien arkkitehtien ja kirjoittajien poliittisista sitoutumisista on jonkin verran hajanaisia tietoja jo tutkittavalta ajalta. Ne koostuvat tiedoista siitä miten ihmiset liittyivät eri lehtien tai yhdistysten piiriin. Puoluekannasta on vasta myöhempiä tietoja 1920-luvulla julkaistuissa henkilöhakuteoksissa.⁷² Selvää käsitystä arkkitehtien poliittisista ryhmittymistä ei ole käytettävissä.

2.2 Arkkitehdin näkymiä

2.2.1 Kansallisen arkkitehtuurityylin mahdollisuus

Johdannossa luonnostelin niitä eri tapoja joilla nationalismi periaatteessa saattoi koskettaa arkkitehtuuria. Tässä keskityn kansallisen tyylin mahdollisuuteen. Suomessa ei ilmeisestikään ollut kysymys vain pyrkimyksestä luoda oma kansallinen tyyli, mutta tämä oli kuitenkin monille arkkitehdeille keskeinen ajatus. Mihin tämä perustui? Miten arkkitehtuurin maailmassa oli mahdollista ajatella tällaisen tyylin luomista? Miten se oli mahdollista arkkitehtuuria koskevassa teoriassa ja arkkitehtuurin käytännössä? Vastaukseen etsitään vihteitä seuraavassa analyysiluvussa, hahmottelen tässä ajatuksen taustaa, ottamatta kuitenkaan suoranaisesti kantaa siihen miltä osin tämä tausta tunnettiin Suomessa.

Aihetta ei ole tiettävästi käsitelty keskitetysti. Siihen viittaavia tietoja on haettava laajasta 1800-luvun arkkitehtuuria koskevasta kirjallisuudesta, jonka yhteismitattomuuteen viittasin jo johdannossa.⁷³ Useissa tutkimuksissa ja varsinkin yleisesityksissä on kaikki nationalismiin viittaava sivuutettu tai siihen liittyvistä ilmiöistä on kirjoitettu muusta näkökulmasta.⁷⁴ Myös termin tyyli käyttö on vaihtelevaa⁷⁵ ja esitelty kansalliset tyylit on määritelty kevyesti. Erityinen ongelma muodostuu myös käsitteiden kansallinen ja kansanomainen rinnakkaisesta ja päällekkäisestä käytöstä. Paikallisen kansanomaisen tradition jatkamisen tai kansanomaisen arkkitehtuurin aiheiden uuden käytön ei tarvitse ilman muuta merkitä pyrkimystä kansallisen tyylin kehittämiseen.

Olen aiemmin olettanut että ajatus kansallisista arkkitehtuurityyleistä oli 1800-luvun Euroopassa ja Yhdysvalloissa niin yleinen, ettei ole yllättävää että se sopivassa kotimaan tilanteessa otettiin esiin myös Suomessa. Silloin kun nationalistinen ajattelu oli yleensä josakin yhteiskunnassa pinnalla, voitiin melkein mitä tahansa arkkitehtuurityyliä pitää kansallisena.⁷⁶ Tähän on lisättävä se, että uusia kansallistyyliä voitiin kehittää silloin kun ajateltiin, että tyyliä oli mahdollis-

ta luoda. Esitänkin tässä hypoteesina, että enemmän kuin mikään yksittäinen teoria suomalaisiin arkkitehteihin vaikutti tieto muiden maiden vanhemmista kansallisista tyyleistä. Täsmentääkseni väitettäni ilmiön yleisyydestä tarkastelen tämän luvun toisessa osassa lyhyesti kehitystä eräissä muissa maissa.

Kansalliset arkkitehtuurityylit sijoittuvat 1800-luvun arkkitehtuurissa siihen koordinaatistoon, jossa vaikuttivat tunnistetut ja määritellyt historialliset tyylit, tyylien tajuaminen symbolisesti tai assosiatiivisesti merkitystä kantaviksi, pyrkimykset oman ajan tyylin kehittämiseen sekä nationalismi jossakin muodossa. En puutu tässä historismin⁷⁷ käsitteeseen, vaan tarkastelen spesifisesti historiallisten tyylien käsitettä, joka oli 1800-luvun arkkitehteille aktueeli ja keskeinen. Kuten myös seuraavan luvun suomalaisista aikalaikirjoituksista ilmenee, 1800-luvun loppu oli arkkitehteille nimenomaan historiallisen tyyliarkkitehtuurin aikaa, ja sana tyyli oli tässä painokas.

Lars-Olof Larsson on tarkastellut kansallistyylejä ja nationalismia 1920- ja 1930-lukujen taidehistoriassa ja maininnut siinä yhteydessä myös miten laajalle levinnyt ajatus kansan ominaislaadun ilmenemisestä taiteessa oli 1900-luvun alussa. Hän on viitannut varhaiseen romantiikkaan Saksassa ja myös Skandinavian maissa, myöhempään Carl Schnaaseen, joka näki kunkin ajan taiteen kansanhengen ilmaisuna, sekä tämän aikalaiseen Hippolyte Taineen, joka korosti luonnon ja ilmaston vaikutuksia taiteessa.⁷⁸ Viittaamalla varhaiseen romantiikkaan päädytään Herderin kulttuurinationalismiin joka mainittiin jo edellisessä luvussa. Larsson mainitsi myös Goethen tunnetun ylistyskirjoituksen Strassbourgin tuomiokirkon keskiaikaiselle mestarille, saman joka on usein mainittu eräänlaisena alkupisteenä myös uusgotiikan yhteydessä.⁷⁹ Sen nimi ”Von deutscher Baukunst” on jossain määrin harhaanjohtava: kirjoitusta voidaan tulkita eri näkökulmista ja sitä olisi ennen muuta tulkittava Goethen muiden kirjoitusten yhteydessä.⁸⁰ Jätän valistusajan aatteiden, varhaisromantiikan, historismin ja nationalismin keskinäiset yhteydet ja jälkivaikutuksen käsittelemättä ja siirryn edellisessä kappaleessa mainittuihin erityiskysymyksiin.⁸¹

Tyylin käsite on taidehistorian työväline jolla voidaan lyhyessä verbaalisessa muodossa luonnehtia teoksia tai sijoittaa niitä aikaan ja paikkaan. Käsite on joustava eikä sitä yleensä käytetä irrallaan teoksista, tekijästä, ajasta tai paikasta.⁸² 1800-luvun arkkitehtuuri- ja taidehistoriassa tyyllillä oli useita merkityksiä rinnakkain. Osaksi siihen pohjautuu termin sekava käyttö yhä edelleen ja siksi 1800-luvun tekstien tulkinta on joskus hankalaa. Seuraavassa referoin lyhyesti eräitä Willibald

Sauerländerin ajatuksia tyylin käsitteen muuttuneesta sisällöstä ja Götz Pochatin kirjoitusta epookin eli aikataidekauden käsitteestä tyylien yhteydessä.

Sauerländer on ajoittanut 1700-luvun jälkipuoleen muroksen, jolloin tyylin käsitettä alettiin käyttää luokittelun välineenä kun se aiemmin oli merkinnyt normia ja eräänlaista ohjeistoa. Tämä vanha merkitys normina säilyi kuitenkin uuden, historiallisen ja luokittelevan tyylikäsitteen rinnalla. Sauerländer on pitänyt keskeisenä J.J. Winckelmannia ja tämän Kreikan taiteeseen soveltamaa periodisointia neljään kauteen, jotka vastasivat määrättyjä poliittisia ja kulttuuri-ilmastoja. Winckelmannin ajattelu edusti nousevaa historismia, ja taiteen yhteydessä se teki tyylistä avainsanan, joka yhdisti visuaalisen havainnon historialliseen tietoon. Tällaisena tyylistä tuli yhteiskunnallisten olosuhteiden peili ja näkyvä symboli. Winckelmann esitti useassa kohdassa myös ajatuksen vapauden ja taiteen kukoistuksen yhteydestä.⁸³

Myöhemmin 1800-luvulla oli päähuomio edelleen tyylien periodisoinnissa ja erottelussa. Tyyleistä tuli lajeja, jotka olivat syntyneet määrättyinä aikana ja määrättyssä paikassa, joiden ominaisuudet oli määritelty ja jotka oli nimetty. Kirjoissa ja museoissa esittäytyi tyylien panoraama, ja samalla alettiin kirjoittaa tyylien sekamelskasta ja tyylien taisteluista. Arkkitehdille tyylistä tuli valinnan kohde. Aivan viime vuosisadan lopulle tyylejä tutkittiin itsenäisinä kokonaisuuksina, akateemisesti tyylin takia, ja tämän Sauerländer on nähnyt johtuneen jo kehittyneestä taidehistoriasta.⁸⁴

Götz Pochat on samansuuntaisesti tarkastellut ihmiskunnan orgaanisen kasvun periaatetta Herderin kirjoituksissa ja tätä ennen jo Giambattista Vicolia. Taiteen periodisointia oli ollut jo Vasarin kirjoituksissa, mutta nk. epookkitietoisuus kehittyi 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun saksalaisessa ajattelussa mm. Kantin epookkikäsitteen pohjalta. Myöhemmin Hegel tarkasteli epookkien orgaanista kasvua nähdessä hengen erilaisia ilmenemismuotoja. Epookkiin kuului yhteiskunta ja ajanhenki, ja taideteokset nähtiin niiden fyysiomisina ilmenemismuotoina. 1800-luvun puolivälin historian- ja taidehistorian kirjoituksessa eri epookit kristallisoituivat lähteiden ja rakennusmuistomerkkien tutkimuksen pohjalta ja näissä korostui eri kausien yksilöllisyys ja erityispiirteet.⁸⁵

Miten sitten kansaan, rotuun tai kulttuurialueisiin liittyneet tyylit mahtuivat tähän aikakausiajatteluun ja historiallisten tyylien kokonaisuuteen? Tavallaan aika sekä toisaalta kansa tai paikka olivat 1800-luvun länsimaisessa historiankirjoituksessa toisiinsa kytkettyjä, niin kuin ne suppeissa yleisesityksissä ovat vieläkin. Käsitys siitä että kulttuurin kukoistus siirtyi aikajärjestyk-

sessä kansalta toiselle oli yleinen. Keski-Euroopan pienellä alueella jouduttiinkin kiistelemään siitä, kuului-ko esimerkiksi gotiikka alkuaan Saksan vai Ranskan historiaan ja pohtimaan sitä missä määrin romaaninen tyyli kuului Saksan menneisyyteen. Toisaalta Euroopan ulkopuolisten kulttuurien tyyli, esimerkiksi kiinalainen ja intialainen, liitettiin eurooppalaisten ornamentti- tai arkkitehtuuriteosten valikoimiin yleensä ilman aikaulottuvuutta.⁸⁶ Voidaan olettaa, että epookkiajattelun tuottama historiallisten tyylien tajuaminen sisäisesti yhtenäisinä ja tarkkarajaisina kokonaisuuksina tuki ajattelumallia jossa myös kansallisuuden tuli ilmetä selvästi tunnistettavina ja nimettyinä tyyleinä.

Historiallisten ja ulkoeurooppalaisten, ns. eksoottisten tyylien määrän lisääntyminen 1800-luvun kuluessa kuvaa osaltaan tätä kehitystä. 1800-luvun alkuun kuului keskiajan arkkitehtuurin kausien ja alueiden määrittely. Aluksi omiksi kokonaisuuksikseen erotettiin saksalainen, ranskalainen ja englantilainen gotiikka. Romaaninen tyyli määriteltiin Englannissa ensimmäisen kerran 1819, mutta vielä senkin jälkeen Ruskin nimitti bysanttilaiseksi tyyliä, jota nykyään pidetään romaanisena.⁸⁷ Vuonna 1806 Ranskassa julkaistussa Aubin-Louis Millinin teoksessa lueteltiin Collinsin mukaan jo yksitoista tyyliä: egyptiläinen, persialainen, intialainen, foinikialainen, hebrealainen, kreikkalainen, roomalainen, arabialainen, goottilainen, saksilainen ja kiinalainen.⁸⁸ Suurin osa tyylien nimistä viittasi maantieteelliseen alueeseen ja aikaan vain välillisesti. Saksalaisen Alexander Speltzin ornamenttiteoksessa vuodelta 1904 korostui kronologinen jäsentely, mutta tyylikausien sisällä ornamentit oli tarkoin jaoteltu maantieteellisesti. Esimerkiksi romaanisia ornamentteja esiteltiin seitsemältä alueelta ja goottilaisia kuudelta. Speltzin laaja kirjallisuusluettelo antaa kuvaa siitä taidehistoriallisen ja arkeologisen tutkimuksen määrästä, joka oli luomassa tätä tyylien valikoimaa.⁸⁹

Viime vuosisadan loppua leimasi paitsi tyylien tuntemus myös nk. tyyli-tietoisuus, johon liittyi tyylin ajatteleminen keskeisenä arkkitehtuurin ilmaisuvälineenä ja myös normina. Suomessakin kirjoitettiin jo vuosisadan vaihteessa menneestä ”tyyliarkkitehtuurin” ajasta. Samalla kun historialliset tyyli koettiin suunnittelua rajoittavina oli ajatus oman ajan tyylistä saanut yhä enemmän kantovoimaa ja näihin aikoihin vuosisadan vaihteessa oli tyylin käsitteeseen liitetty vielä uusi ulottuvuus. Sauerländer on identifioinut kehitysvaiheen, jossa tyyli koettiin jonkin johtavan perusajatuksen tuotteeksi ja kaikille taiteen alueille ulottuvaksi.⁹⁰ Se ei ollut enää pintaa ja ornamentteja eikä se johtunut materiaaleista ja tekniikasta vaan muodon takana oli johtava ajatus tai voima tai, kuten Alois Rieglillä, muotoa määräävä tahto tai pyrkimys. Osaksi tähän ilmeisesti liittyi tyyli-käsitteen korkea status, jonka Ackerman on maininnut ohimenneen 1900-luvun alun taiteen

yhteydessä.⁹¹ Tämä tyylien arvostaminen saattoi aieminkin olla yksi syy haluun kehittää myös kansallisia tyylejä eri maissa.

Arnold Hauser mainitsi jo 1959 ”ilmeisen, mutta vähän keskustellun” analogian kielten ja tyylien välillä.⁹² Hänen ajatuksiaan on myöhemmin kehitelty eteenpäin mm. Peter Collins. Kuten seuraavassa suomalaisten kirjoitusten analyysissä ilmenee, sana ”muotokieli” ja viittaukset rakennusten ”puhumiin kieliiin” kuuluivat vuosisadan vaihteessa myös suomalaisten arkkitehtien ajatteluun. Tällä analogisella ajatusmallilla saattaa olla yleisempää relevanssia tutkittavan aiheen kannalta, varsinkin kun otetaan huomioon se miten kiinteästi nationalistinen ajattelu oli Herderista alkaen liittynyt kieleen. Collins on luetellut useita esimerkkejä analogian käytöstä 1700-luvun lopulta alkaen ja huomannut sen erityisen yleiseksi 1800-luvun alkupuolella Ranskassa ja Englannissa. Kysymyksessä oli sekä arkkitehtuuri-ilmaisun vertaaminen kielelliseen ilmaisuun, että tyylien vertaaminen kieliiin.⁹³ Ajattelua esiintyi mm. Gottfried Semperillä, joka *Der Stil* -teoksessaan myös nojasi vertailevan kielitieteen menetelmiin.⁹⁴ Kysymys oli ilmeisesti useimmiten arkkitehtuurikirjoittamisen yleisestä tavasta, ei syvemmistä ajatusmalleista jotka olisivat pohjautuneet arkkitehtuurin käytäntöön tai liittyneet siihen välittömästi. Retorisena keinona viittaukset kieliiin toimivat varmasti hyvin silloin kun kansallisia tyylejä haluttiin propagoida.

Nationalistinen aspekti sisältyi ainakin osittain siihen taidehistorian pyrkimykseen missä tyylejä määriteltiin yhä differentioidummin, samoin niihin kiistoihin joita käytiin esimerkiksi gotiikan alkuperästä. Lisäksi voitiin jokin jo nimetty historiallinen tyyli omaksua erityiseksi kansallistyyliksi eri perustein: esimerkiksi siksi että sitä oli alettu käyttää laajasti tai siksi että siihen liitettiin merkityksiä jotka olivat kansallisesti tärkeitä. Yhdysvalloissa sai tällaisen aseman 1820- ja 1830-luvuilla kreikkalainen klassismi⁹⁵, Saksassa aluksi gotiikka ja myöhemmin romaaninen tyyli. Tällaisissa tapauksissa on kysymys tulkinnanvaraisista ja usein konventionaalisista⁹⁶ merkityksistä, jotka on saatettu antaa vasta jälkeenpäin.

Se taas että historiallisia tyylejä käytettiin tietoisina ilmaisukeinoina perustui niiden tajuamiseen merkitystä kantavina, siihen aikaan ja paikkaan assosioivina missä niiden katsottiin muotoutuneen. Samalla tyyli saattoi symboloida tähän aikaan tai paikkaan liitettyjä ominaisuuksia. Se sai historiallisen⁹⁷ tai assosiativisen merkityksen. Tällaiset merkitykset saattoivat liittyä tyyliin vain lyhytaikaisesti tai olla paikallisia, jopa tapauskohtaisia ilmiöitä. Kaikissa tapauksissa oli kysymys tyyliin tai yleisemmin muotoon liittyneestä tiedosta ja sen herättämisestä assosiaatioista tai tekijän tietoisista viittauksista. Tämän taustalla taas oli eri tahoilla

1700-luvun lopulta lähtien kehitelty assosiaatioteoria, jonka mukaan jonkin muodon tajuamiseen kauniina tai sopivana vaikuttivat sen herättämät tunteet tai ajatukset.⁹⁸ Toisaalta taustalla oli samoihin aikoihin syventynyt käsitys arkkitehtuurin mahdollisuuksista symbolisena ilmaisuna, sekä Hegelin sisältöä painottava estetiikka, miten eri tavoin tämä sisältö tai taideteokseen sisältynyt ja sen ilmaisema aate sitten ymmärrettiinkin.

Historiallisten tyylien käyttö ei ollut vain suuntautumista taaksepäin. Suomen kielessä käytetty kertaustyyli-sana, jonka alkuperää en ole selvittänyt, on oikeutetusti jo yleisesti hylätty. Viitattaessa vain menneen kertaamiseen se on liian laiha ja vähättelevä. Mm. englannin kielen revival-sana sisältää myönteisen uudelleen käyttöön ottamisen ja henkiin herättämisen aspektin, juuri sen mistä 1800-luvun kuluessa ilmeisesti oli kysymys. Historialliset tyylit olivat arkkitehtuurin ilmaissukeinoja, ja näidenkin pohjalta oli mahdollista toimia uutta luovasti. Historiallisia tyyliä käytettiin pääasiassa kolmella tavalla: uskollisesti seuraten tyylin tunnettuja esimerkkejä tai malli- ja ornamenttikirjoja ja pyrkien saavuttamaan tyylin yhtenäisyys suunniteltuun rakennukseen, eklektisesti käyttäen samassa rakennuksessa useiden eri tyylien elementtejä ja tietoisesti luovasti ja tyyliä välttämällä tunnettujen tyylien ja niiden elementtien kopiointia.⁹⁹ Tätä arkkitehtit itse pitivät modernina suunnitteluna. Suomessakin käytettiin sen yhteydessä termejä ”moderni renessanssi” tai ”moderni gotiikka”.

Tämän rinnalla 1800-luvun arkkitehtuurihistoriassa esiintyi itse asiassa jo edelliselle vuosisadalle ajoitettu pyrkimys oman ajan arkkitehtuurin ja oman ajan tyylin tai modernin tyylin kehittämiseen. Aiheen lyhyt käsittely tässä on välttämätöntä, sillä ilmaisulla ”oma tyyli” oli vuosisadan vaihteessa usein kaksi merkitystä jotka liittyivät läheisesti toisiinsa: oma viittasi toisinaan aikaan ja toisinaan paikkaan, tai se tarkoitti omaa yhteiskuntaa, jolloin siinä yhdistyivät nämä molemmat. Peter Collins on käsitellyt teeman esiintymistä englantilaisissa, ranskalaisissa ja saksalaisissa kirjoituksissa otsikoiden aiheen uuden arkkitehtuurin vaatimukseksi.¹⁰⁰ Sixten Ringbom on tarkastellut samaa aihetta liittäen siihen Suomen ja Ruotsin arkkitehtuurin näkökulman.¹⁰¹ Collins on keskittynyt näiden uuden arkkitehtuurin vaatimusten perusteiden pohtimiseen ja tarkastellut niiden liittymistä uusiin rakennustehtäviin, uudensuunnittelun ratkaisuihin tai yleisön ja yksittäisten asiakkaitten odotuksiin. Kaikki nämä vaikuttivat osittain, lukuunottamatta asiakkaita, rakennuttajia, jotka Collinsin mukaan viimeisenä vaativat muutoksia. Hän on ollut sitä mieltä että vaatimus lähti melkein kokonaan arkkitehtuurihistorioitsijoista ja kirjoittajista ja tässä oli luonnollisesti lehdistöllä oma merkityksensä. Näitä huolestutti Collinsin mukaan se min-

kä kuvan ajan rakentaminen tulisi tulevaisuudessa antamaan valliin oloista.¹⁰² Tähän näkemykseen vaikutti edellä käsitelty epookkitietoisuus ja lisääntyvästi käsitys tyylistä yhteydessä yhteiskuntaan, aatteisiin ja ajan henkeen.

Sixten Ringbom on todennut uskottavasti, ettei keskustelu ”uudesta tyylistä” kestä tarkkaa käsitteanalyysia. Se ei ollut filosofinen debatti vaan ongelma esiintyi ajoittain eri yhteyksissä ja erilaisissa muodoissa. Usein ajatus uudesta tyylistä toimi yksinkertaisesti lisäargumenttina kirjoittajan muille pyrkimyksille.¹⁰³ Ajatus on relevantti myös tutkittaessa keskustelua kansallisesta tyylistä.

Arkkitehtuurin uutuuden korostamisen selvin linja juontui 1700-luvun ranskalaisen klassismin teoreetikoista, jotka jo korostivat pylväsjärjestelmien luovaa kehittämistä, mutta näkivät toisaalta tärkeimmiksi rakennus- ja materiaalikysymykset sekä funktionaalisen tilasuunnittelun. Tämä näkyi myöhemmin ranskalaisessa beaux arts -klassismissa ja oli muissakin maissa ilmeisen sidottu akateemiseen arkkitehtikoulutukseen.¹⁰⁴ On myös huomattu, että historiallisten tyylien assosiaatiivinen käyttö vetosi enemmän arkkitehtuurin alueella vaikuttaneisiin amatööreihin kuin akateemisen koulutuksen saaneisiin arkkitehteihin.¹⁰⁵ Eri kirjoittajat ovat edelleen referoineet 1800-luvun arkkitehtuurikirjoittajien ja arkkitehtien ajatuksia eri puolilta Eurooppaa, todeten moraalisia kannanottoja arkkitehtuurin totuudellisuudesta, arkkitehdin luovuudesta sekä alkuperäisyydestä eli originaalisuudesta sekä pohdintoja oman ajan tyylistä. Ajatus esiintyi Schinkelillä ja myöhemmin Garnierilla ja Viollet-le-Ducilla ja yhdistyi joko eklektiseen eri tyylien elementtien käyttöön, tyyliä välttämällä tai tyylien kopioinnin ja pastissien kieltämiseen.¹⁰⁶

Aivan 1800-luvun lopulla vaatimus oman ajan tyylistä arkkitehtuurissa ja arkkitehtuurin näkeminen selvästi aikakauden henkisten ja aineellisten edellytysten tuotteena sekä vastauksena nykyaikaisen elämän vaatimukseen oli luettavissa Otto Wagnerin teoksessa *Moderne Architektur*.¹⁰⁷ Wagner ei merkinnyt arkkitehtuurissa vuosisadan vaihteen modernia painottavan ajattelun alkua, mutta hän oli sen näkyvä eksponentti.¹⁰⁸ Ehkä siksi että hän oli arkkitehti, arkkitehtuurin professori ja lähellä sesessionisti-oppilaitaan häntä luettiin paljon Suomessa, kuten myös seuraavassa luvussa nähdään. Wagnerin ajatuksilla oli laaja tausta 1800-luvun jälkipuolen filosofiassa ja teknologian kehityksessä. Toisaalta hänen ajatuksensa lähtivät käytännön arkkitehtuurityöskentelyn pohjalta ja tukivat samalla hänen omia muotoja ja tyyliä koskevia ratkaisujaan. Wagner voidaan nähdä yhtenä osana sitä ammatillisesti itsetietoisien arkkitehtien traditiota, jossa tyylien kertaamista

ja kopiointia oli arvosteltu jo pitkään. Se oli traditio, johon historismi tai romantiikka enempää kuin niihin läheisesti liittynyt nationalismikaan eivät jättäneet syvempiä jälkiä. Tyyli ei ollut Wagnerille keskeinen kysymys: hän kirjoitti enemmän kompositiosta, konstruktiosta ja taiteen käytännöstä. Silti hän omisti yhden luvun teoksestaan tyyliin. Se oli Wagnerille ennen muuta aikakausityyli. Jokainen uusi tyyli oli kehittynyt aiemmista siten että uudet rakenneratkaisut, materiaalit, tehtävät ja näkemykset olivat liittyneet vanhempiin ja muodostaneet uutta. Suuret yhteiskunnalliset muutokset olivat aina synnyttäneet uusia tyyliä. Taide ja nk. tyyli, kuten Wagner kirjoitti, olivat aina oman aikakautensa kauneushanteen ilmausta. Jo tämän vuoksi tuli oman ajan taiteen vastata sen tuntemuksia ja osaamista eivätkä mitkään historialliset puvut, ei kopiointi eikä patinointi ollut enää mahdollista.¹⁰⁹

Art nouveau -termin kohdalla on pohdittu sitä, oliko kysymyksessä yleensä arkkitehtuurissa erotettavissa ollut tyyli, suuntaus vai epämääräinen ja monimerkityksinen iskusana. Esimerkiksi Judith Szabadi on verrannut myöhempää käytäntöä unkarilaiseen vuosisadan vaihteen aineistoon ja todennut, että sanaa käytettiin osaksi modernin synonyymina, osaksi sillä ymmärrettiin vapaata suhtautumista tyyliin ja rajoittamattomaa intellektuaalista vapautta.¹¹⁰ Tämä huomionarvoisen ajatus pidetään mielessä seuraavassa suomalaisten tekstien analyysissä. Tavallaan juuri tällaisena epämääräisenä otsikkona, ilman tarkkoja määritelmiä, art nouveau on yleistynyt kansainvälisessä arkkitehtuurikirjallisuudessa, mutta tätä käytäntöä on myös arvosteltu.¹¹¹ Saksassa ja ainakin Ruotsissa, Norjassa ja Suomessa käytetään paikallisista ilmiöistä vakiintuneesti jugend-sanaa, vaikka tälle esimerkiksi Suomessa on vähän perusteita.¹¹² Käytän seuraavassa art nouveau -termiä viittaamaan useisiin samanaikaisiin ja samansuuntaisiin pyrkimyksiin eri maissa. Niissä oli keskeistä uudenlaisen ”modernin” ornamentiikan ja muotoratkaisujen kehittäminen, tila- ja julkisivujäsentelyjen vapaamuotoisuus ja usein tarkoituksellinen epäsymmetrisyys, huomion kiinnittäminen materiaaleihin ja yksityiskohtien käsittelyyn sekä estoton kansainvälisyys, joka kuitenkin yhtyi persoonallisen ja usein myös kansallisen korostamiseen. Niissä voidaan nähdä myös estetismia, epärationalisuutta ja inventioiden korostamista. Sanaa jugend käytän seuraavassa viittaamaan vain saksalaiseen jugendiin. Seuraavassa aikalaistekstien analyysissä tarkkaillaan myös sanojen art nouveau ja jugend käyttöä ja arvioidaan aiemmin ehdotetun termin ”suomalainen art nouveau” tarkoituksenmukaisuutta.

2.2.2 Esimerkkejä eräistä muista maista

Mainitsin edellä olettamuksen, että arkkitehtuurin käytäntö muissa maissa ja siitä omaksutut metodiset mallit loivat mahdollisuuden ja jopa vaikuttivat siihen, että Suomessa alettiin pohtia arkkitehtuurin kansallista erityislaatua. Kysymys olisi silloin yksinkertaisesta ketjureaktiosta, joka näkyi myös laajemmin nationalismin kohdalla: toisen maan herääminen kansallistietoisuuteen saattoi saada aikaan saman myös toisessa jo kansallisen kilpailun tai protektionismin takia. Arkkitehtuurin laadulla oli omat tavallaan sisäpoliittiset syynsä, mutta kehittyneen matkailun ja tiivistyvän kansainvälisen kaupan Euroopassa arkkitehtuuri oli myös osa kansallista kuvaa ulkomailla. Keskityn seuraavassa tarkastelussa maantieteellisesti läheisiin maihin, Ruotsiin, Norjaan, Saksaan ja Venäjään, joiden arkkitehtuuri-kehitys tunnettiin Suomessa hyvin ja joilla voi olettaa olleen vaikutusta Suomen kehitykseen.

Tarkasteltaessa viime vuosisadan loppua ja vuosisadan vaihdetta koskevaa arkkitehtuurikirjoittamista eri maissa erottuu toistuvia ajatuksia ja yhteisiä ongelmakohtia. Ilmeinen ongelma on vuosisadan vaihteen uuden tyylin tai suunnan nimeäminen: sanoilla kansallisromantiikka, moderni, art nouveau, jugend ja sesessionismi on erilaisia sisältöjä, jotka luultavasti pohjautuvat eri maiden vanhempaan taidehistoriankirjoitukseen. Nämä tyylit tai suunnat ovat useissa maissa saaneet aikarajat; kansallisromantiikkaa lukuunottamatta ne ajoitetaan alkaneiksi vuosien 1897–1900 vaiheilla ja päättyneiksi joko vuoden 1905 aikoihin tai maailmansotaan mennessä. Yhteisiä aiheita kirjoituksissa ovat oman ajan tyylin etsintä ja historiallisen tyyliarkkitehtuurin hylkäämisen halu, sekä toisaalta Englannin ajattelijoiden ja arkkitehtuurin vaikutuksen korostaminen. Esimerkiksi Unkarissa ja Balkanin maissa moderni suunta omaksuttiin kuitenkin ensisijaisesti Wienistä. Yhteisenä piirteenä esiintyy usein myös oman kansallisen suunnan ja kansainvälisen modernin suunnan vastakkainasettelu. Nämä ajattelumallit vaikuttavat kaavamaisilta varsinkin jos niitä tarkastellaan paikalla ja todetaan miten erilaista eri maiden ja kaupunkien vuosisadan vaihteen arkkitehtuuri, myös se jota pidetään kansainvälisenä, todella oli. Ehkä kysymys on taidehistoriankirjoituksen vaikutuksesta. Paikalliset ja kansalliset kehityskulut on tavalla tai toisella saatu mahtumaan yleisinä ja uskottavina pidettyihin kaavoihin. Sitä miten nämä ovat muodostuneet ei ole mahdollista tarkastella tässä, vaikka tehtävä olisikin houkutteleva.

Jätän ulkopuolelle mm. Englannin ja Yhdysvaltain arkkitehtuurin vaikeasti hahmotettavan kehityksen. Goitiikan ”englantilaisuus” aiheutti kansallistuntoista kir-

joittamista 1800-luvun alkupuolella.¹¹³ Englantilaisessa asuintaloarkkitehtuurissa muotoutui 1830-luvulla erityinen ”Old English” -tyyli, joka viittasi Elisabetin ajan arkkitehtuuriin ja liittyi myös Shakespearen kulttiin. Mark Girouard on todennut, että sitä kohtaan tunnettiin mielenkiintoa myös 1800-luvun lopulla sekä mainittu, että se kiinnosti enemmän yleisöä kuin arkkitehteja.¹¹⁴ Muuten on 1800-luvun englantilaisesta arkkitehtuurikehityksestä vaikea erottaa korostettuja pyrkimyksiä erityisten kansallistyylien kehittämiseen.¹¹⁵ Yksinkertaisena syynä tähän saattaa olla se, että Englannin arkkitehtuuri nähtiin tuolloin jo ilman muuta itsenäisenä. Imperiumin luonteeseen kuului eri tyylien, myös nk. eksoottisten, sulauttaminen omaan arkkitehtuurikäytäntöön. 1800-luvun jälkipuolen arkkitehtuurissa korostettiin lisäksi arkkitehtuurin paikallisuutta, sen yhteyttä paikalliseen rakennustraditioon ja luontoon. Tämä ilmeni mm. John Ruskinin kirjoituksissa kokoelmassa ”The Poetry of Architecture” sekä Richard Norman Shaw’n ja C.F.A. Voyseyn arkkitehtuurissa. Ulkomailla, missä Englannin arkkitehtuuria seurattiin tiiviisti varsinkin Hermann Muthesiuksen kirjoitusten ja The Studio -lehden välityksellä, kiteytyi vuosisadan vaihteeseen mennessä selvä kuva erityisestä ”englantilaisesta” arkkitehtuurista.

Yhdysvaltain arkkitehtuurin yhteydessä on viitattu jatkuviin keskusteluihin erityisistä kansallisista tyyleistä, mahdollisuuksista sellaisten aikaansaamiseen ja yleensä tyylien luomista koskeviin pohdintoihin. Euroopassa tunnettiin parhaiten H.H. Richardsonin ja tämän seuraajien ”Modern Romanesque” sekä huviloissa käytetty shingle- eli paanutyylä, ja näitä pidettiin pilvenpiirtäjien ohella täällä erityisen amerikkalaisina. Nationalistista kirjoittamista liittyi Yhdysvalloissa myös kreikkalaiseen ja roomalaiseen klassismiin, colonial- eli siirtomaa-ajan tyyliin sekä keskilännän preeriatyyliin. Yhteisen amerikkalaisen tai yhdysvaltalaisen tyylin kehittämisellä ei juuri ollut suurta kannatusta, mutta regionalistinen aspekti oli Yhdysvalloissa hyvin esillä.¹¹⁶

Selvimmät pyrkimykset kansallisten tyylien aikaansaamiseksi löytyvät luonnollisesti pienistä ja vuosisadan vaihteessa poliittisesti tai kulttuurisesti alistetuista maista kuten Puolasta, Tšekkoslovakiasta, Unkarista, nykyisen Jugoslavian eri alueilta ja Bulgariasta¹¹⁷, joissa kansalliset suuntaukset ja pyrkimykset kansallisten tyylien aikaansaamiseen on yleensä myös tuotu hyvin esiin uudemmassa kirjallisuudessa, samalla kun on korostettu suuntien eklektisyyttä ja mm. Englannin arts and crafts -liikkeen vaikutusta niihin.

Puolassa kiinnostuttiin 1880-luvulla pohjoisen Tatra-vuoriston kansanomaisesta kulttuurista. Mm. kirjailija ja taiteilija Stanislaw Witkiewicz edusti näkemystä,

jonka mukaan alueen alkuperäinen ”puolalainen” kansantaide oli aiemmin levinnyt kaikkialle maahan. Sen pohjalta kehitetty nk. Zakopane-tyyli perustui lamasalvosrakenteen koristeelliseen käyttöön.¹¹⁸ Myöhemmin, 1900-luvun alkuvuosina sitä seurasi eräänlainen talonpoikaistyyli, joka perustui tavalliseen puolalaiseen kansanarkkitehtuuriin ja jossa oli myös englantilaisen asuintaloarkkitehtuurin vaikutusta. Kansallisia tyyliä oli aiemmin yritetty kehittää myös sekä gotiikan että renessanssin pohjalta.¹¹⁹ Moravánszkyn mukaan gotiikalla oli Puolassa kansallista symboliarvoa vuoden 1863 jälkeen, kun taas Itävaltaan kuuluneessa Galitsiassa ilmensi erityinen ”puolalainen renessanssi” kansallista identiteettiä.¹²⁰

Prahassa oli 1880- ja 1890-luvuilla muodissa böömiläinen tai tšekkiläinen renessanssi.¹²¹ Slovakialainen arkkitehti Dusan Jurkovič puolestaan kehitti osaksi kansanomaisen arkkitehtuurin pohjalta huviloissa ja matkailun rakennuksissa käytetyn puurakennustyylin, joka muistutti ulkonaisesti Zakopane-tyyliä. Jurkovič osallistui slovakialaisten maalaistalojen kopioiden pysyttämiseen eräisiin 1890-luvun näyttelyihin ja laati myös kuvateoksen kansanrakennuksista. Hänen omat arkkitehtuurisuunnitelmansa olivat kuitenkin kansanomaisten aiheiden vapaita muokkauksia.¹²²

Unkarin arkkitehtuurin kansallista orientoitumista on käsitelty unkarilaisten tutkijoiden toimesta varsin paljon. Kysymys kansallisesta tyylistä oli Unkarissa esillä jo varhain 1800-luvun alkupuolella. Suunnilleen 1880-luvulta lähtien se liittyi kansanomaisen ornamentiikan tutkimuksiin ja niissä etenkin József Huszkan julkaisuihin, sekä pohdintoihin unkarilaisten muinaisesta itäisestä alkuperästä. Jopa arkkitehtuurissa käytettiin tämän takia assyrialaisia, persialaisia ja intialaisia piirteitä. Ödön Lechnerin arkkitehtuuri edusti selvimmin tätä 1800-luvun lopun laajalta kansalliselta ja kansainväliseltä pohjalta lähtenyt suuntaa, jossa pyrittiin itsenäiseen unkarilaiseen ilmaisuun.¹²³ Vuoden 1905 vaiheilla valmistuneet nk. ”nuoret arkkitehdit” taas kehittivät omaa kansallista ja kansanomaista tyyliä pohjautuen osaksi Transilvanian rakennusperintöön ja saaden huomattavia vaikutteita Englannista ja, kuten usein on huomautettu, Suomesta Saarisen ja Sonckin arkkitehtuurista.¹²⁴

Saksa

Sitä miten gotiikkaan suhtauduttiin tyylinä joka ainakin oli kehittynyt korkeimmalle Saksassa, ellei se ollut siellä syntynyt, sekä uusgotiikkaan liitettyjä merkityksiä ovat selostaneet Hermann, häntä ennen Robson-Scott ja myöhemmin mm. Döhmer ja Gollwitzer. Keskustelunaihe liittyi ensisijaisesti 1800-luvun alun tutkimus-

ja restaurointitoimintaan sekä tyylin käyttöön klassismin vaihtoehtona. 1800-luvun jälkipuolella uusgotiikka oli yksi vakiintuneista tyyleistä, jolla oli oma traditionaalinen käyttönsä kirkoissa, oppilaitoksissa tai joillakin paikkakunnilla. Liittyikö sen valintaan yksittäisissä tapauksissa nationalistinen aspekti on tätä taustaa vasten epäselvää. Ainakin 1800-luvun jälkipuolella uusgotiikkaan liittyi konservatiivisia ja kristillisiä arvoja.¹²⁵

Useat tutkijat ovat sijoittaneet tyylinimikkeen ”saksalainen renessanssi” mielellään lainausmerkkeihin. Vaikka tätä nimitystä käytettiin yleisesti 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä ei tyyli lähtökohdiltaan sen enempää kuin ilmenemismuodoiltaan ollut erityisen saksalainen eikä sen valinta ollut välttämättä nationalistisesti perusteltua. Nimellä kuvattiin ensisijaisesti eroa italialaiseen renessanssiin. Tyylin, tai tyylinimityksen käytön on katsottu yleistyneen 1870-luvulla Saksan yhdistymisen ja keisarikunnan muotoutumisen jälkeen. Kurt Milde on luonnehtinut saksalaista renessanssia suuntaukseksi jossa yhtyivät klassismi ja gotiikka sekä toisaalta monumentaalisuus ja maalauksellisuus. Tämä näkyi volyymiryhmittelyn epäsymmetrisyydessä, pinnan polykromisuudessa, pohjakaavojen joustavuudessa ja mahdollisuudessa jäsenellä vesikatto ulkoarkkitehtuurin olennaiseksi osaksi. Tällaisena suuntauksella oli yhteyksiä ranskalaiseen renessanssiin. Tyyli oli käytökelpoinen kaupunkityyli jolla luotiin vaihtelevia katukuvia. Sitä käytettiin useissa raatihuoneissa ja myös liike- ja asuintaloissa. Paikallisia variaatioita oli useita: Hannoverissa, Lyypekissä ja Rostockissa käytettiin paljon tiiltä ja tyyli oli lähellä gotiikkaa, Münchenissä, Nürnbergissä ja Dresdenissä se liittyi paikalliseen barokkiarkkitehtuurin perintöön. Eri puolilla Saksaa renessanssityylillä oli ilmeisesti myös vaihtelevia merkityksiä.¹²⁶

Eri tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota paralleeliseen kehitykseen saksalaisen renessanssin käytön ja 1500- ja 1600-lukujen renessanssiin kohdistuneen taidehistoriantutkimuksen välillä. Wilhelm Lübke oli tutkinut aihetta jo 1850-luvulla, ja 1873 julkaistiin ensimmäinen painos tämän teoksesta ”Geschichte der Renaissance in Deutschland”, joka legitimoiti tyylin 1500-luvun Saksan ja saksalaisuuden luonteenomaiseksi ilmaukseksi. Seuraavan vuosikymmenen alussa julkaistun toisen painoksen esipuheessa Lübke viittasi jo teoksen käytännölliseen hyötyyn.¹²⁷ Tyylin ”saksalaisuus” oli kuitenkin ensisijaisesti päällystakki, tilaajille ja yleisölle tarkoitettu lisäargumentti, jonka suojissa oli mahdollista kehittää vapaata ja modernisuuteen tähtäävää arkkitehtuuria.¹²⁸

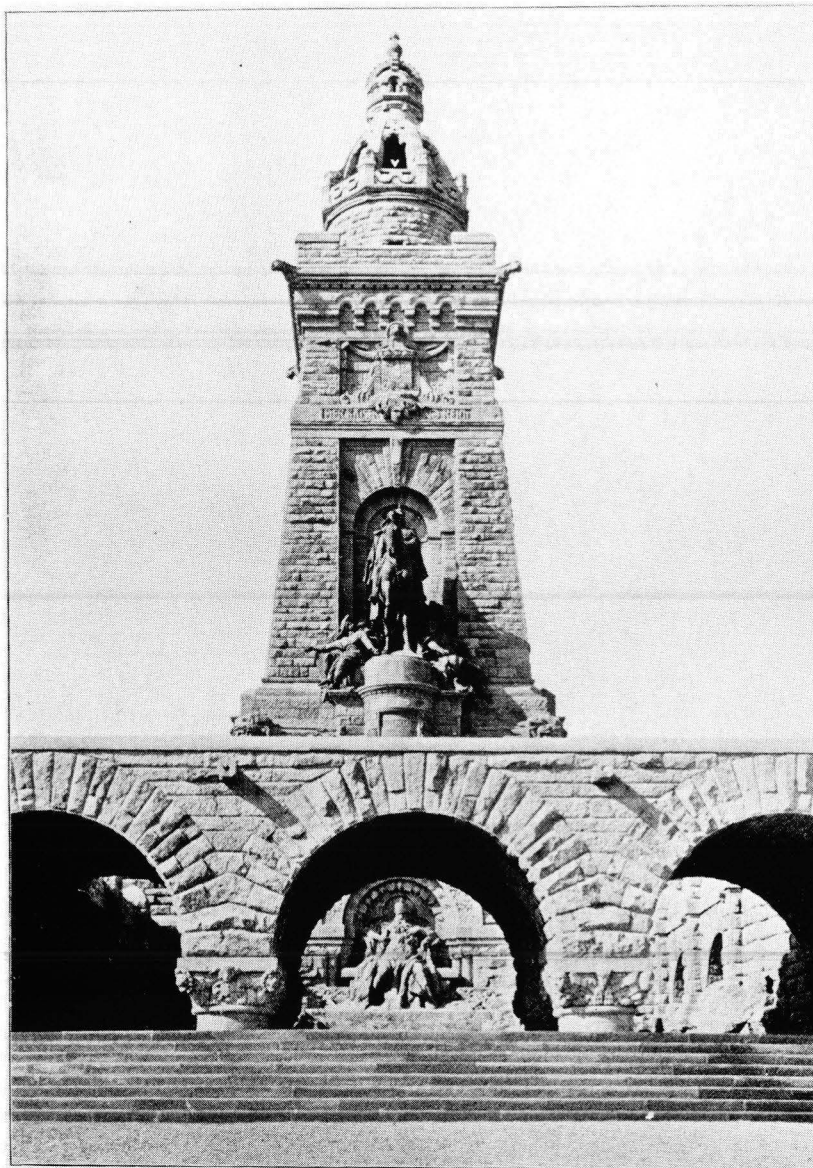
Kiinnostus maaseudun ja pikkukaupunkien ”Fachwerk”- eli ristikkorakennearkkitehtuuria kohtaan kas-



3, 4. Vuonna 1896 valmistunut Kyffhäuser-monumentti, jonka suunnitteli Bruno Schmitz. *Dekorative Kunst* 1898/5.

voi 1800-luvun puolivälin jälkeen ja sen muotoja käytettiin maaseutu- ja esikaupunkihuiloissa sekä kivitaloihin viitteellisesti sovellettuna pikkukaupungeissa tai vanhoissa kaupunkikeskustoissa. Se liittyi vanhempaan kiinnostukseen sveitsiläistyyliä kohtaan, jolla Saksassa tarkoitettiin yleensä Alppien rakennustapaa, kuten Brönnner on huomauttanut. Ristikkorakennearkkitehtuuria, kuten aiemmin myös gotiikkaa nimitettiin muinaissaksalaiseksi (altdeutsch). Se missä määrin sen katsottiin edustaneen yleissaksalaista tai germaanista perintöä, missä määrin sen käyttö oli paikallisesti tai alueellisesti painottunutta ei käy ilmi käyttämästäni kirjallisuudesta.¹²⁹ Vuosisadan lopulla se liittyi vanhojen kaupunkikeskustojen suojeluun ja täydennysrakentamiseen ja tässä muodossa siihen tutustuttiin myös Suomessa.

Keisari Wilhelm II:n suosima ja hänen kaudellaan vähitellen muodikkaaksi tullut roomaaniseen pohjautunut tyyli oli ladattu nationalistisilla assosiaatioilla jotka



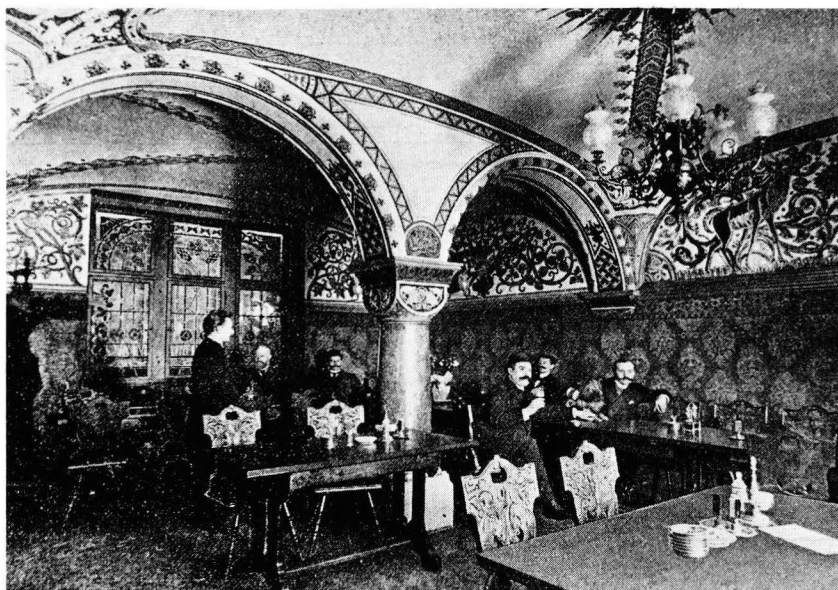
4

ulottuivat aina saksalais-roomalaisen valtakunnan aikaan. Siihen liittyi germanistisia ja pangermanistisia aatteita hyvin yleisellä tasolla, alkukalliomystiikkaa ja Wagnerin oopperoiden visuaalista maailmaa. Samanlaisesti se kehittyi arkkitehtien yhteyksillä Yhdysvaltoihin ja Richardsonin luonnonkiviarkkitehtuurin hyvällä tuntemuksella.¹³⁰ Suomen näkökulmasta on merkillepantava se, että Suomessa ei graniittiarkkitehtuurin yhteydessä juuri koskaan viitattu sen suosioon tai mahdollisiin esikuviiin Saksassa, vaan ”Modern Romanesque” esiteltiin meillä lähes aina amerikkalaisena tai korkeintaan englantilais-amerikkalaisena ja liitettiin Richardsonin nimeen. Suomalaisen tiedot Richardsonista perustuivat silti paljolti saksalaisiin ammatti-lehtiin ja julkaisuihin.

Saksassa jo varhemmin, mm. ”Rundbogenstilin” yhteydessä esiintynyt kiinnostus romaanista tyyliä ja varhaisia romaanisia muistomerkkejä kohtaan sivuutetaan tässä. Myös niissä oli mukana kansalliseen menneisyyteen viitannut ulottuvuus.¹³¹ Myöhempiä vaiheita on

selostanut etenkin Barbara Miller Lane artikkelissaan, jota ei tätä kirjoitettaessa ole vielä julkaistu.¹³² Varhaiskeskiajan muistomerkkien tutkimus, suojele ja restaurointi, taidehistoriantutkimus ja uuden arkkitehtuurin käytäntö liittyivät läheisesti toisiinsa ja tyylin saksalaisuudesta tai germaanisuuudesta käytyihin keskusteluihin. Tyylin katsottiin kehittyneen 900-luvulla vahvan ja itsenäisen saksalaisen kansan toimesta bysanttilaisista ja varhaiskristillisistä lähtökohdista: oli jopa kyseenalaista voitiinko sitä kutsua romaaniseksi, sitä oli mieluummin nimitettävä germaaniseksi tai muinaissaksalaiseksi.¹³³

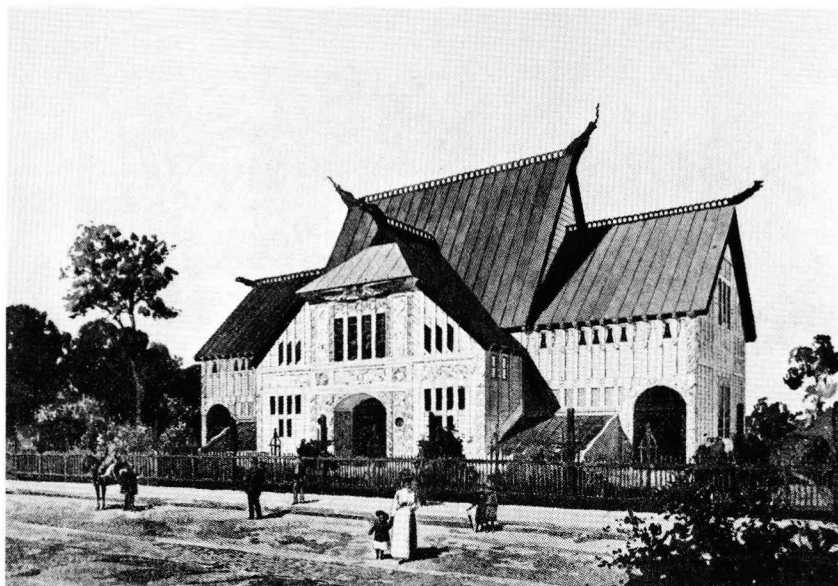
Karl-Heinz Hüter on puolestaan käyttänyt aikalaistekstien pohjalta nimitystä ”Teutonismus” ja maininnut myös rinnakkaisen nimen ”Teutonenstil”. Tyylin tunnetuin arkkitehti oli berliiniläinen Bruno Schmitz ja yksi tunnetuimmista rakennuksista Kyffhäuser-monumentti, joka valmistui 1896 (kuvat 3, 4). Sitä käytettiin myös Bismarck-monumenteissa joita pystytettiin



5

5. Arkkitehtien Kayser & von Grozheim suunnittelema kellariravintola. *Berliner Architekturwelt* 1900, kuva 76.

6. Kuvanveistäjä O. Lessingin ateljee, suunnittelijat Vollmer & Jassoy. *Berliner Architekturwelt* 1900, kuva 115.



6

kymmenittäin juuri vuosisadan vaihteessa valtakunnan yhdistymisen muistoksi. Myöhemmistä rakennuksista oli tunnetuimpia vuosina 1899–1906 rakennettu Berliinin Charlottenburgin raatihuone. Germanismille tai teutonismille oli Hüterin mukaan luonteenomaista luonnonkiven käyttö karkeina ja ekspressiivisinä muotoina tai luonnonkiveen veistetyt ornamentit ja figuratiiviset aiheet, jotka näyttivät kasvavan ulos kivistä. Pronssia tai kuparia käytettiin runsaasti heloituksissa. Muodot eivät 1900-luvulla olleet selvästi romaanisia. Niiden vaikutus ja merkitys perustuivat voimakkuuteen ja käytettyyn materiaaliin. Interiööreissä, esimerkiksi viinituvissa (kuva 5), joilla saattoi olla sellaisia nimiä kuin ”Rheingold”, käytettiin matalia holvi-muotoja ja muinaisgermaanista tai muinaispohjoismaista ornamenttiikkaa sekä kiinteässä sisustuksessa

että kalusteissa.¹³⁴ Tähän aikaan liittyi myös puuarkkitehtuurissa, sisustuksissa ja huonekaluissa näkynyt kiinnostus germaanista eläinornamentiikkaa ja ensisijaisesti Norjaan liitettyä muinaispohjoismaista tyyliä kohtaan. Sillä oli juurensa jo varhaisromantiikassa, mutta Wilhelm II:n aikana se liittyi keisarin henkilökohtaisiin mieltymyksiin ja pangermanistisiin aatteisiin.¹³⁵ Niiden yhtenä ilmenemismuotona, alkugermaanisesta rakennustavan etsimisestä, voidaan nähdä myös kiinnostus itägootteja ja erityisesti Teodorikin mausoleumin muotoja kohtaan. Albrecht Haupt esimerkiksi julkaisi 1909 teoksen jonka aiheena oli germaanien vanhin taide, ja jossa Teodorikin mausoleumi nähtiin suurimman germaanikuninkaan ”hengen ja tämän kansan hengen” peilinä.¹³⁶

Ruotsalaisessa taidehistoriassa ei ole kirjoitettu nationalismista vuosisadan vaihteen arkkitehtuurin yhteydessä niin paljon kuin Suomessa. Vielä 1800-luvun lopulla ei ollut selvää ulkopoliittista syytä ruotsalaisen nationalismin esiinpuhkeamiselle. Kuten Staffan Björck on Heidenstam-monografiassaan eritellyt, useita linjoja voidaan kuitenkin erottaa. Juuri 1890-luvun alku oli virallisen, kuningasmielisen, taaksepäin suuntautuneen ja osaksi sosialisminvastaisen ja kansallista yhtenäisyyttä korostaneen patriotismin aikaa, jolloin otettiin käyttöön niin lippu, kansallislaulu kuin kansallispäiväkin. Siihen kuului protektionismia, joka liittyi Venäjän ja Suomen kysymykseen, sekä toisaalta Norjan kasvaviin irrotautumispyrkimyksiin. Vanhaa perua ruotsalaisessa nationalismissa oli 1860- ja 1870-lukujen uusgööttiläisen liikkeen perintö, uutta taiteilija-intellektuellin tunnelmaisänmaallisuus, jossa korostui yhteys ruotsalaiseen ja pohjoismaiseen luontoon.¹³⁷

Kansallisromantiikka-sana on Ruotsissa hyväksytty käyttöön tarkoittamaan varsinkin 1900-luvun alun arkkitehtuurissa esiintyneitä pyrkimyksiä vapautua historiallisista tyyleistä ja aiheista ja samalla myös kansainvälisestä art nouveausta, sekä löytää kansallisia, persoonallisia ja omaa aikaa vastaavia ilmaisukeinoja.¹³⁸ Se on ensisijaisesti liitetty arkkitehtien Carl Westman, Lars Israel Wahlman, Ragnar Östberg ja Torben Grut nimiin. Amerikkalaisen arkkitehtuurin vaikutus Ruotsissa oli erityisen suuri, jo sen takia että 1890-luvun alussa, Chicagon maailmannäyttelyn yhteydessä ja sen aikoihin Yhdysvalloissa kävi omakohtaisesti parikymmentä ruotsalaista arkkitehtia.¹³⁹ Vuoden 1900 vaiheille on ajoitettu huomattava englantilaisen arkkitehtuurin sekä Ruskinin ja Morrisin ajatusten vaikutus, joka näkyi varsinkin suhtautumisessa kansanomaiseen ja historialliseen arkkitehtuuriin, ei aihevarastona vaan suunnittelun metodisina malleina.¹⁴⁰ Niissä sinänsä harvoissa arkkitehtien kirjoituksissa, joita ruotsalaiset tutkijat ovat referoineet, näkyy huomattavia yhtäläisyyksiä suomalaisten kirjoituksiin kuten seuraavassa luvussa todetaan tarkemmin.

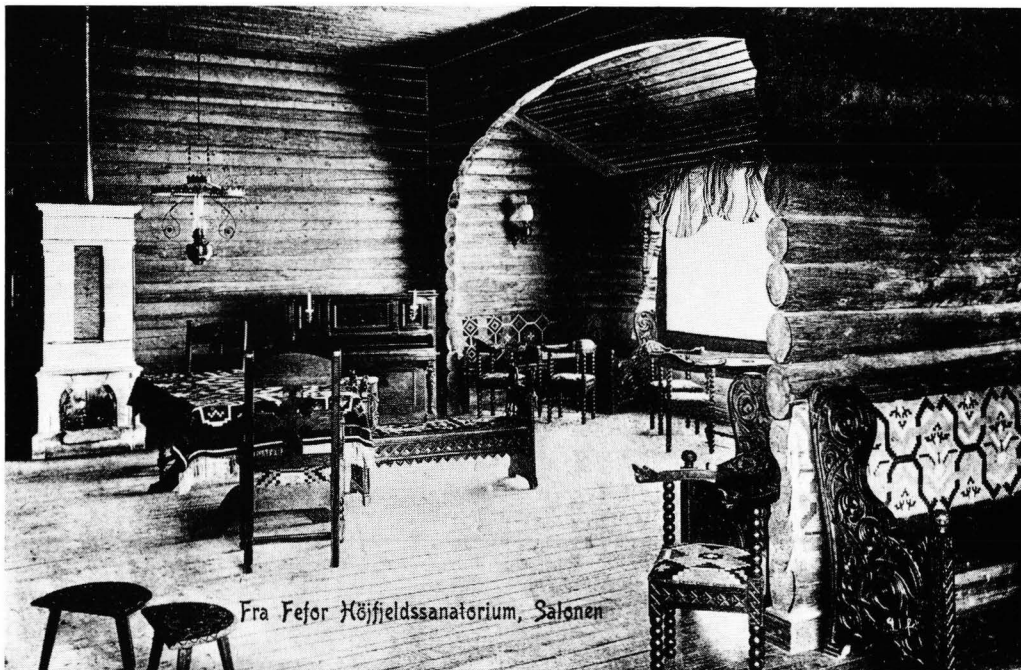
1890-luvun arkkitehtuurikeskustelua leimasi Ruotsissa oman ajan tyylin tai arkkitehtuurin kehittäminen. Kysymys luonnonkiven käytöstä oli jatkuvasti esillä ja se vaikutti asian käsittelyyn myös Suomessa, kuten Sixten Ringbom on selvittänyt. Ringbomin mukaan on kuitenkin vaikea erottaa luonnonkiven liittymistä erityisesti ruotsalaisuuteen.¹⁴¹ Varsinkin 1890-luvun lopulla näkyi myös selvä kiinnostus Vaasa-ajan ja suurvalta-ajan rakennusmuistomerkkejä ja niiden arkkitehtuurin soveltamista kohtaan. Keskeisiä kohteita olivat

esimerkiksi Vadstenan ja Gripsholmin linnat, joiden tornimuotoja mukailtiin mm. Tukholman kaupunkiarkkitehtuurissa.¹⁴² Se missä määrin Ruotsin kohdalla voidaan puhua 1890-luvun ruotsalaisesta renessanssista tai barokista on tässä kuitenkin jätettävä avoimeksi. Suunnan huomasivat myös suomalaiset arkkitehdit ja siitä kirjoitettiin Suomen lehdissä.¹⁴³ Jo Gustaf Wickmanin suunnittelema Ruotsin paviljonki Chicagossa 1893 oli koottu ruotsalaisista kellotapuli- ja Vaasa-ajan linnojen aiheista tavalla joka herätti myös arvostelua.¹⁴⁴

Tämän tutkimuksen kannalta ovat Ruotsin nk. muinaispohjoismainen tyyli ja toisaalta varsinkin Taalainmaa-kulttiin liittynyt ”allmogestil”, jota on suomeksi kutsuttava kansanomaiseksi tyyliksi, tärkeitä.¹⁴⁵ Bo Grandien on vuonna 1987 julkaistussa monografiateoksessaan luonut laajan katsauksen edellisen taustalla olleeseen muinaispohjoismaiseen aatevirtaukseen, josta käytän Grandienia mukaillen lyhyempää ja täsmällisempää nimeä ”fornnordismi”. Aiemmin siitä ovat kirjoittaneet samansuuntaisesti Marit Lande ja huviloiden yhteydessä Elisabet Stavenow-Hidemark. Grandien on välttänyt muinaispohjoismaisen tyylin tarkkaa määrittelyä arkkitehtuurissa ja todennut myös ettei uusgööttiläinen liike sen enempää kuin ”fornnordismikaan” ollut itsenäinen eikä muuttumaton ideologinen liike. Se saattoi edustaa milloin edistysmielisiä ja moderneja, milloin porvarillisia ja traditionaalisia ja historiaromanttisia arvoja. Siitä johtui muinaispohjoismaisen tyylin käyttö mitä erilaisimmissa yhteyksissä, paitsi yksityishuviloissa, eräänlaisissa intellektuellien kulttipaikoissa, myös virallisissa näyttelyrakennuksissa, joiden piti antaa kuva teknisesti ja taloudellisesti kehittyneestä maasta.¹⁴⁶

Muinaispohjoismainen tyyli ei ollut selvästi ruotsalainen tyyli ja sitä nimitettiin usein Ruotsissa ja Suomessa norjalaiseksi. Sen tajuaminen ruotsalaisena edellytti sen ajatusmallin hyväksymistä, että yhteinen skandinaavinen rakennus- ja muotoperintö oli säilynyt Norjassa, mutta se oli aiemmin ollut levinnyt kaikkialle.¹⁴⁷ Siitä ilmeisesti keskusteltiin myös kansallisena tyylinä, ja aikaa myöten yleisö alkoi pitää kaikkea vanhahtavaa muinaispohjoismaisena. Valtionantikvaari Hans Hildebrand kirjoitti 1888 artikkelin, jossa hän etsi rajatumpaa määritelmää ja totesi muinaispohjoismaisen tyylin ilmenneen parhaimmillaan viikinkiajan ja varhaiskeskiajan muodoissa ja ornamenteissa. Ajallisen viiveen takia sen jälkiä näkyi hänen mukaansa myös myöhemmässä kansantaiteessa.¹⁴⁸

Tyyliä käytettiin taideteollisuustuotteissa ja puuarkkitehtuurissa. Ensisijaisia kohteita olivat huvilat, mutta lisäksi sitä käytettiin Ruotsin tai Ruotsin ja Norjan yh-



7

teisissä näyttelyrakennuksissa mm. Pariisissa 1867, jossa oli esillä Ornäs-luhdin kopio, Wienissä 1873 ja Pariisissa 1877. Lisäksi sitä sovellettiin jonkin verran Norrlannin ja Lapin kirkkoissa, missä puuta käytännön syistä käytettiin vielä myöhään kirkkojen rakennusaineena, sekä kansakouluissa ja asemarakennuksissa. Sitä sovellettiin myös puusepäntehtaitten valmistalotuotantoon.¹⁴⁹ Tässä käytetyn kirjallisuuden kuvavalikoiden pohjalta voidaan erottaa seuraavat muinaispohjoismaisen tyylin luonteenomaiset piirteet puuarkkitehtuurissa:

- Luhtiaitan aiheet, eli ulkoneva toinen kerros ja siihen sijoitettu luhdin solakäytävää muistuttava parveke, jota kattoi yleensä harjakattoon liittynyt päätykolmio.

- Voimakkaasti ulkonevat ja profiloidut hirsikonsoolit jotka tukivat ulkonevaa toista kerrosta.

- Arkadikaariaiheet eri muodoissa, joko solakäytävän aukoissa, ikkunoissa tai oven lasiruuduissa sekä arkadifriiseinä.

- Monipäätiset satulakatot, joissa räystäät ulkonivat joskus harjaa kohden ja jotka melkein aina oli varustettu harjakammalla ja siihen liittyneillä lohikäärme- ja koristeilla.

- Vuoraamattoman hirsiseinän ja erisuuntaisten laudoitusten sekä usein paanutuksen yhdistely seinäpinnoissa.

- Veistetty nauhaornamentiikka pystytuissa tai oven- ja ikkunankehkeissä ja profiloidut, joskus sorvatut pylväät sekä balusterikaiteet.

- Maalaamattomat, tummiksi käsitellyt puuosat.

Monet edellä luetelluista aiheista olivat lähtöisin sauvakirkoista tai norjalaisista "stabbur"-aitoista. Nk. kansanomaisen tyyli liittyi yleisemmin ruotsalaiseen kansanarkkitehturiin ja varsinkin Taalainmaahan ja Skanseniin, joka avattiin vuonna 1891 ja joka sen jälkeen vaikutti arkkitehtuuriin mm. arkkitehtiopetuksen välityksellä. Tyyliä ei ole määritelty tarkkaan. Vuosisadan vaihteen jälkeen se merkitsi yksikerroksisen, Falunin punamullalla maalatun ja valkonurkkaisen rakennustyyppin nousemista huvila-arkkitehtuurin ihanteeksi, kuten Elisabet Stavenow-Hidemark on kirjoittanut.¹⁵⁰ Aiemmin se tuotti muinaispohjoismaista yksinkertaisempaa arkkitehtuuria, jossa vuoraamatonta hirttä ja luhtiaitan aiheita käytettiin vapaasti ja ne yhdistettiin englantilaisen huvila-arkkitehtuurin perusjäsentelyyn. Tunnetuimpia edustajia olivat eräät Lars Israel Wahlmanin suunnittelemat huvilat. Taustalla oli monimutkainen aatteiden ja tapahtumien kokonaisuus, johon liittyi kotimaanmatkailun, kotiseutu- ja kansanopistoliikkeen, museotoiminnan ja Svenska Handarbets Vänner -yhdistyksen toimintaa ja kuvataiteilijain kotiseutu- ja maisemaintressejä. Näillä oli yhtymäkoh- tia eri maakuntiin, mutta varsinkin Taalainmaahan. Gustaf Näsström määritteli jo varhain erityisen Taalainmaa-kultin, jossa yhtyivät Kustaa Vaasan muistot, jylhät maisemat ja perinteisenä säilynyt kansankulttuuri.¹⁵¹ Taalainmaa tulikin selvästi merkitsemään sitä enemmän ruotsalaisuuden kehtoa mitä enemmän sitä käsiteltiin maalaustaiteessa ja kirjallisuudessa. Carl Larssonin ja Anders Zornin asetuttua sinne asumaan ja Skansenin perustamisen jälkeen tämä asema vahvis-



8

7, 8. *Norjan dragestilä käytettiin erityisesti matkailun rakennuksissa ja mm. postikorttien välityksellä se tuli laajalti tutuksi. Sanatoriorakennuksen seurusteluhuone ja Holmenkollenin matkailuhotelli.*

tui edelleen. Taalainmaa-kultilla, jota tiettävästi ei Näsströmin jälkeen ole käsitelty samassa laajuudessa, ja Suomen karelianismilla oli yhtäläisyyksiä, kuten aiemmin olen esittänyt.¹⁵²

Norja

Norjassa kehitetty ”norjalainen puutyyli” joka ilmeisesti vasta myöhemmin sai nimen ”dragestil” syntyi tilanteessa jossa kansalliset tunnelmat, vanhempi ja yleinen muinaispohjoismainen aatemaailma, tarve kehittää hyvää puuarkkitehtuuria, ulkomaiset vaikutteet ja etenkin sveitsiläistyyli, matkailun vaatimat uudet rakennuskohteet sekä kansallisen muinaistieteen ja rakennusperinnön tutkimus liittyivät yhteen eikä yhtä ainoaa sysäystä tyylin kehittämispyrkimykselle ole mahdollista esittää. Tätä erilaisten fuusioiden luonnetta on korostanut tyylistä eniten kirjoittanut Stephan Tschudi-Madsen.¹⁵³ Aivan vuosisadan vaihteessa dragestilin perintö sulautui art nouveauhen Henrik Bullin vapaassa ornamenttiikassa Kristianian historiallisessa museossa ja hallituksen rakennuksen interiööreissä. Tässä oli jo kysymys eri ilmiöstä. Dag Myklebust esimerkiksi on halunnut pitää erillään sauvakirkkojen ornamenttiikalle perustuneen dragestilin ja norjalaisen jugendin käyttämän eläinornamentiikan, jolla oli laajempi tausta.¹⁵⁴

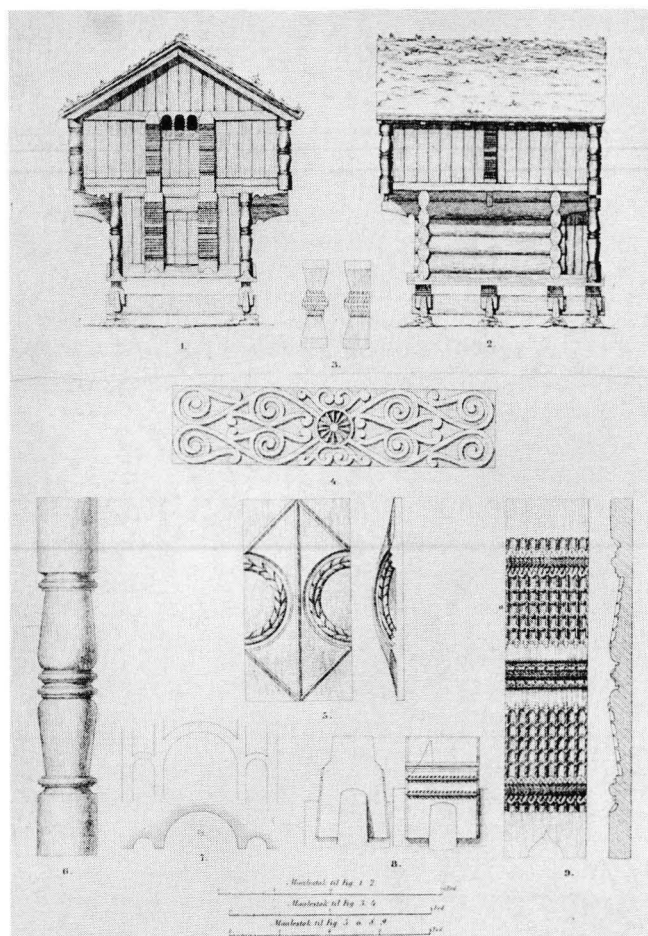
Dragestil oli näyttelyrakennusten, matkailuhotellien, tunturiparantoloiden, huviloiden ja metsästysmajojen tyyli (kuvat 7, 8). Vielä enemmän sitä käytettiin huonekaluissa ja muissa taideteollisuusesineissä. Dragestil kehittyi tunnetuimpaan muotoonsa arkkitehti Holm Hans Munthen töissä 1880- ja 1890-luvuilla. Tämän suunnittelemaa puurakennuksia leimasi maalauksellinen volyymiryhmittely hallitsevine päätyineen, pyöröhirren ekspressiivinen käyttö, norjalaisen stabbur-aitan arkadikaaret erilaisina sovellutuksina, satulakattojen leveät, usein harjaa kohden ulkonevat räystäät, harjakammat ja niihin liittyneet lennokkaat lohikäärmeenpääkoristeet. Tschudi-Madsenin mukaan dragestil ei arkkitehtuurielementeiltään ollut niin kansallinen kuin sen aatehistoriallinen tausta olisi edellyttänyt. Useat sen olennaiset piirteet liittyivät sveitsiläistyyliin. Tyyliä käytti 1890-luvulla myös kaksi valmistaloja tuottanutta puusepäntehtästä. Kuten Tschudi-Madsen on huomauttanut, se kuului erottamattomasti Norjan ulkomaiseen profiiliin, ja sen suosio ulkomailla liittyi muinaispohjoismaiseen ja muinaisgermaaniseen Norjatunnelmointiin, josta mm. Bo Grandien on kirjoittanut.¹⁵⁵

Tyylin luonteesta ja käytöstä keskusteltiin arkkitehtien piirissä, mutta näitä keskusteluja ei ole laajemmin kirjoitettu. Esimerkkinä voidaan mainita itsekin tyyliä so-

veltaneen arkkitehti Karl Norumin pohdinnat vuodelta 1895. Hän määritteli norjalaisen tyylin elementeiksi sauvakirkkojen ja stabbur-aittojen piirteet sekä osaksi romaaniset ja osaksi goottilaiset aiheet. Tällöin ei Norumin mukaan ollut oikeastaan kysymys tyylistä. Tyyliä ei voitu luoda lyhyessä ajassa, eikä se myöskään ollut koskaan valmis, vaan ilmeni jatkuvasti eri kehitysvaiheissa. Tyylin tuli toisaalta ilmentää kansan taiteellista ajatusmaailmaa, toisaalta käytännön tarpeita, ilmastoa, käytettävissä olleita materiaaleja jne. Norjalaista tyyliä saattoi soveltaa vain kesähuviloihin, matkailumajoihin ja vastaaviin erityiskohteisiin, ei tavallisiin asuinrakennuksiin. Norumin ajatuskulut olivat samantapaisia kuin ne joita vähän myöhemmin Suomessa tulitiin kohdistamaan suomalaiseen tyyliin.¹⁵⁶

Puuta ja graniittia pidettiin Norjassa kansallisina, norjalaisina materiaaleina. Graniittia käytettiin rakennusten julkisivuissa eniten 1900-luvun ensimmäisellä kymmenluvulla, eli samaan aikaan kuin Suomessa, ja se oli olennainen osa norjalaista jugend- tai art nouveau -arkkitehtuuria.¹⁵⁷ Graniitin käytön nationalistista perustaa ei ole täsmennetty Norjassa. Sixten Ringbom on tutkinut aihetta ilmeisesti kaikkein eniten ja maininnut useita lähteitä, joissa graniittia tai norjalaista marmoria on pidetty erityisen kansallisena rakennusaineena ja kansallinen luonne on nähty saavutetun materiaalin valinnalla, ei historiallisen arkkitehtuurin aiheilla tai ornamenteilla.¹⁵⁸

Myös Norjassa näyttävät muinaistieteen ja kansatieteen tutkimus ja julkaisutoiminta liittyneen yhteen kansallisen rakennus- ja taideteollisuustyylin kanssa. J.C. Dahl julkaisi tunnetun sauvakirkkoja esitelleen teoksensa Dresdenissä jo 1837 saattaen aineiston samalla tunnetuksi Keski-Euroopassa. Dahlin esipuheessa oli mainintoja jotka olivat suuntaa antavia: ensinnäkin kirkot osoittivat että muinaisilla skandinaaveilla oli runouden lisäksi ollut myös kuvataidetta. Kirkot olivat Norjan aitoa kansallisperintöä, ja sen lisäksi ne olivat yleensä harvinaisia esimerkkejä siitä, että puurakennuksissa oli ylitetty välttämättömyyden vaatimukset ja kehitetty korkeampaa taidetta.¹⁵⁹ Dahlin aloitteesta perustettiin 1844 ”Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring”, joka aloitti mittavan sauvakirkkojen tutkimuksen ja pyrki kirkkojen pelastamiseen. Kantava voima toiminnassa oli Nicolay Nicolaysen, josta myöhemmin tuli myös valtion palkkaama antikvaari. Inventointitoiminnan tuloksia julkaistiin 1860-luvulta lähtien. Erityisesti Nicolaysenin foliokokoinen ja vihkoina 1881–91 ja 1894–99 julkaistu kuvateos ”Kunst og Haandverk fra Norges fortid” toimi varmasti houkuttelevine kuvineen myös arkkitehtien mallikirjana (kuva 9). Kirkkojen asemesta siinä esiteltiin maatilarakennuksia: asuinrakennuksia, luhteja ja stabbur-aittoja perspektiivikuvin, fasadipiirustuksin ja detajii-



9. Kuvasivu LII Nicolay Nicolaysenin teoksesta *Kunst og Haandverk fra Norges fortid*, 1881–1891.

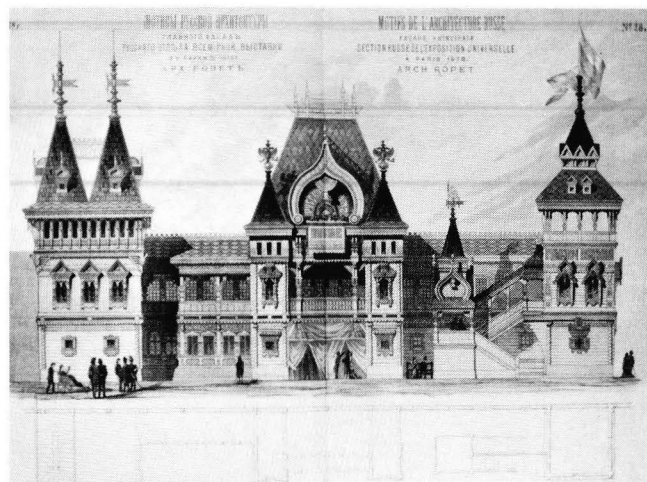
kuvin.¹⁶⁰ Teos tunnettiin Suomessa ja sen relevanssiin täällä palataan neljännessä luvussa.

Lorentz Dietrichsonin teos ”De norske stavkirker” vuodelta 1892 oli taidehistorian professorin panos suosituksen aiheen tutkimukseen. Hän keskittyi sauvakirkkoihin arkkitehtuuriteoksina ja pyrki sijoittamaan ne Euroopan puuarkkitehtuurin ja kirkkoarkkitehtuurin yhteyteen. Dietrichson pyrki myös kirkkojen tyylihistorialliseen ajoitukseen.¹⁶¹ Kuvitettu teos runsaine kirjallisuusviittauksineen ja tietoineen keskiaikaisesta puuarkkitehtuurista huomattiin melkein heti myös Suomessa. Vaikka Dietrichson ei ollut tarkastellut kirkkoja skandinaavisina vaan norjalaisina, esitti Jac. Ahrenberg arvostelussaan muualla Skandinaviassa yleisen ajatuksen, että vastaavia kirkkoja oli ollut myös Ruotsissa ja Tanskassa. Vaikka tyyliä ”nykyään kutsuttiin norjalaiseksi” ja vaikka Dietrichsonin teoksella epäilemättä tuli olemaan merkitystä myös Norjan nykyiselle rakennustaiteelle, palveli teos Ahrenbergin mukaan samalla kaikkien Skandinavian kansojen itsetuntemusta.¹⁶²

Suomalaiset kansatieteilijät ja arkkitehdit tunsivat Venäjän arkkitehtuurin kehitystä 1800-luvun lopun Pietarissa ja Moskovassa ilmeisen hyvin. Jac. Ahrenberg kirjoitti 1890-luvulla *Teknikern-lehteen* kaksi kirjoitusta Venäjän kansallisesti suuntautuneesta arkkitehtuurista ja ne saattoivat kehityksen pääpiirteet tunnetuiksi myös laajemmalle arkkitehtiyleisölle. Neuvostoliittolaiset tutkijat käyttivät viime vuosisadan vaihteen uudesta, art nouveauta vastaavasta suunnasta nimitystä venäläinen modernismi. Se sai eri kaupungeissa ja eri arkkitehtien tuotannossa varsin erilaisen ilmeen. Yhtenä elementtinä tässä modernismissa, ja samaan aikaan myös erillisenä suuntana, tunnettiin uusvenäläinen suunta, joka ilmeni sekä kivi- että puuarkkitehtuurissa.¹⁶³ Kirkoissa se pohjautui pääasiassa bysanttilaiseen perintöön, profaanirakennuksissa taas laajempaan historialliseen, mutta Pietari Suuren aikaa edeltäneeseen arkkitehtuuriin.¹⁶⁴ Keskeisiä lähteitä olivat venäläinen kansanarkkitehtuuri ja kansanomaiset ornaamentitikka, joiden tutkiminen, dokumentointi ja hyödyntäminen aloitettiin laajemmin 1870-luvulla erityisesti Pietarissa.

Arkkitehtien ja kriitikkojen keskustelut erityisestä venäläisestä tyylistä alkoivat jo aiemmin 1800-luvun alussa, jolloin varsinkin kirkoissa käytetty uusbysanttilainen tyyli sai virallisen kansallisen tyylin aseman. 1860- ja 1870-luvuilla kiinnitettiin huomiota erityisesti venäläiseen ja slaavilaiseen perintöön ja kansanomaiseen arkkitehtuuriin. Suunta liittyi läheisesti demokraattiseen ja liberaaliseen liikkeeseen, kuten Evgenia Kiričenko on kirjoittanut. Myöhemmin tyyliä sovellettiin eri tavoin, vapaasti englantilaisen arts and crafts -liikkeen ajatuksia mukaillen ja toisaalta venäläisten kansansatujen maailmaan assosioiden Abramtsevin taiteilija- ja käsityöläisyhdyskunnan rakennuksissa, toisaalta 1880- ja 1890-lukujen konservatiivisen ja nationalistisen suunnan tyylinä ja edelleen art nouveau -vaikutteisiin sulautuneena mm. joissakin Feodor Šehtelin töissä, esimerkiksi Venäjän näyttelypaviljongissa Glasgowin vuoden 1901 kansainvälisessä taide- ja teollisuusnäyttelyssä.¹⁶⁵

Venäläisen tyylin keskeistä muotoutumisen aikaa oli 1870-luku. Pietarissa perustettiin tuolloin arkkitehtien *Zodčii-lehti*, jossa esiteltiin tyylin rakennuksia ja käytiin keskustelua sen periaatteista. Tuolloin julkaistiin myös eräitä venäläisen ornaamentitaiteen perusteoksia, mm. taidekriitikko V.V. Stasovin teos venäläisestä ja slaavilaisesta ornaamenttikasta. Tähän vaiheeseen liittyi myös Viollet-le-Ducin teos ”*L’Art Russe*” vuodelta 1877. Se julkaistiin venäjäksi kaksi vuotta myöhemmin ja herätti Venäjällä paljon keskustelua. Viollet-le-

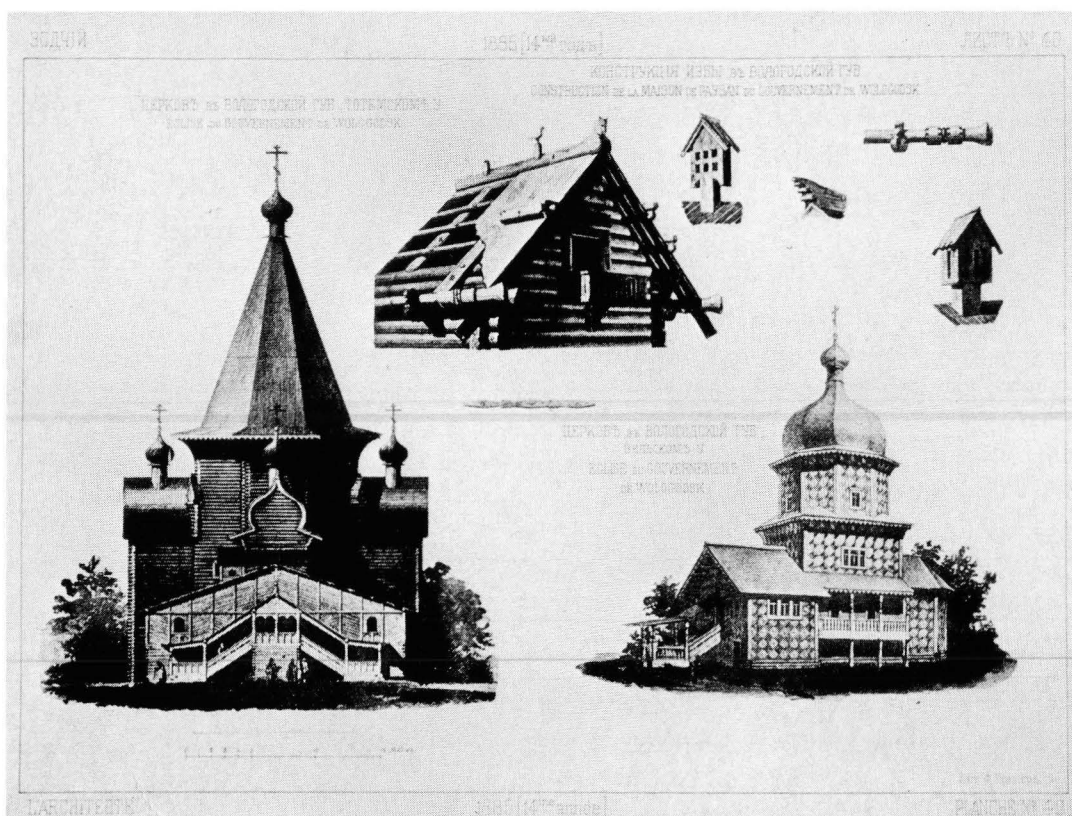


10, 11. *Teossarjan Motivy Russkoj Arhitektury* kansi vuodelta 1873 ja I.P. Ropetin piirustus Pariisin vuoden 1878 maailmannäyttelyn Venäjän paviljonkia varten.

Ducin perusajatuksia oli venäläisten ornamenttien näkeminen käyttökelpoisina metallirakenteissa. Itse venäläisen tyylin kehittämisessä nähtiin erilaisia suuntia. Historiantutkija ja arkeologi I.E. Zapelin kirjoitti venäläisestä ”arkeologisesta” tyylistä. Se olisi pohjautunut 1500-luvun kirkkoarkkitehtuuriin, mitä pidettiin erityisen venäläisenä siksi että siinä oli käytetty kansanomaisen arkkitehtuurin muotoja. V.V. Stasov taas tuki suuntaa jossa kansanarkkitehtuuri, siis puuarkkitehtuuri oli tärkein lähtökohta.¹⁶⁶ Pietarissa julkaistiin vuodesta 1873 ainakin vuoteen 1880 moniväristä foliokokoista kuvateosta ”Motivy Russkoj Arhitektury — Motifs de L’Architecture Russe”, jossa esiteltiin uuden venäläisen tyylin arkkitehtien I.P. Ropetin, M. Kuzminin ja Harlamovin suunnittelemaa huviloita, kirkkoja, kouluja ja näyttelyrakennuksia. Siinä esiteltiin myös Ropetin piirustukset Venäjän näyttelypaviljonkiin Pariisin maailmannäyttelyssä 1878. Kysymyksessä oli kolossaalinen hirsirakennus, jonka lähtökohtana ei välttämättä ollut tavallinen kansanarkkitehtuuri vaan 1600-luvun Moskovan puusta rakennetut palatsit. Yleensä tälle tyyliille, jota myös nimitettiin Ropetin tyy-

liksi, oli luonteenomaista maalauksellinen volyyymiryhmittely ja pinnan käsittely. Seinäpinnat olivat tavallisesti pyöreiksi jätettyä hirttä ja pitkänurkkaiset. Laudoitetuissa osissa käytettiin usein vinolaudoitusta. Jokin rakennuksen päädyistä oli saatettu rakentaa bočka-aihetta muistuttavaksi. Vesikattoon kuuluivat olennaisesti erilaiset läpisahatut harjakammat ja leveät tuulilaudat. Oven ja ikkunankehyykset olivat runsaasti koristellut ja koristellut osat oli yleensä maalattu punaista ja keltaista väriä käyttäen. Seinäpinnat olivat maalaamattomat (kuvat 10, 11).¹⁶⁷

Evgenia Kiričenko on 1870-luvun kirjoituksia analysoituaan todennut niiden olleen luonteeltaan pääasiassa pragmaattisia. Keskusteluissa ei pohdittu tyylien ja niiden synnyn edellytyksiä yleensä. Perusajatuk- sena oli se, että tyyli muodostui ornamenteista ja luonteenomaisista muotoaiheista, ja keskusteltavana oli se, mihin kansallisen arkkitehtuuriperinnön osaan viittaavat aiheet olisivat sopivimpia uuden kansallisen tyylin aineksina.¹⁶⁸



12. Kirkko- ja talonpoikaisarkkitehtuurin taltiointeja Zodčii-lehdessä 1885.

3. KIRJOITUKSET

3.1 Aineisto

Tässä luvussa etsitään alustavia vastauksia tutkittaviin kysymyksiin käyttäen aineistona arkkitehtuuria koskevia kirjoituksia suomalaisissa aikakauslehdissä ajalta 1890—1910. Kuten johdannossa mainittiin, pääkysymyksiä on se, missä määrin nationalismi ilmeni arkkitehtuurissa, oliko kysymyksessä yksi tai useita erilaisia suuntia vai vain irrallisia ajatuksia ja tapahtumia arkkitehtuurin alueella, sekä se, millä tavoin nationalismiin voidaan katsoa ilmenneen arkkitehtuuria koskeissa ajatuksissa ja muotoratkaisuissa. Lisäksi kysyttiin mihin ajankohtiin, rakentamisen alueisiin, rakennuttajiin, suunnittelijoihin ja kirjoittajiin tämä liittyi, mitkä olivat taustatekijöitä ja funktioita ja miten julkaisufoorumit vaikuttivat kirjoitusten sisältöön. Nämä kysymykset yksinkertaistetaan aluksi koskemaan aikaa, kirjoittajia, julkaisufoorumeja, arkkitehteja, rakennuksia, ajatusmalleja ja arkkitehtonisen muodon ominaisuuksia. Aineistosta on tarkemman analyysin piiriin otettu ne kirjoitukset, joissa ilmeni arkkitehtuurin ja myös taideteollisuuden yhteydessä nationalistista ajattelua tai viittauksia siihen.¹

Analyysissa on mukana kaksi aikakauslehtien ryhmää. Tekniikan alan ammattilehdet, joissa käsiteltiin myös arkkitehtuuria jopa omissa osastoissaan, ja ainoa erikoistunut arkkitehtuurilehti *Arkitekten*, ovat keskeistä aineistoa. Toiseen ryhmään kuuluvat nk. yleiskulttuurilehdet ja taiteen eri aloihin erikoistuneet kulttuurilehdet. Ammattilehdet on käyty läpi kokonaan, muut vain arkkitehtuuriin ja taideteollisuuteen keskittyneiden artikkelien osalta. Sellaisissa tutkimusajana vain muutaman vuoden julkaistuissa lehdissä kuin *Aika*, *Argus*, *Nyky aika* ja *Päivä* käsiteltiin arkkitehtuuria hyvin vähän. Lehtien avustajiksi oli kuitenkin lupautunut arkkitehteja, ja näillä lehdillä oli myös yleensä selkeästi ilmoitettu kulttuuripoliittinen linjansa. Siksi niiden tarkastelu valaisee osaksi myös arkkitehtuurin alueelle ulottuneita kulttuuripoliittisia asennoitumisia. Tarkastelun ulkopuolelle on jätetty Suomen rakennusmestariiliiton äänenkannattaja *Rakennustaito*, jota julkaistiin vuodesta 1906 lähtien. Se on käyty läpi, mutta sen aineiston kommentointi ei ole osoittautunut tarpeelliseksi.² Ulkopuolelle on myös jätetty sanomalehdet, pilalehdet ja kansantajuiset aikakauslehdet.

Suomen Teollisuuslehti ja sen osastoina perustetut *Rakentaja* ja *Kotitaide* käydään läpi ensimmäisinä, koska niissä julkaistiin eniten aloitteellisia, myönteisiä kirjoituksia suomalaisen ja kansallisen arkkitehtuurityylin puolesta ja ne ulottuvat läpi koko tutkittavan ajan. *Teknikern*-lehden julkaisuaika oli melkein yhtä pitkä.

Ennen *Arkitekten*-lehden perustamista *Teknikern* oli tärkein ruotsinkielinen arkkitehtuurilehti Suomessa. Vanhin, mutta vain neljä kertaa vuodessa julkaistu *Tekniska föreningens i Finland förhandlingar* käydään sen jälkeen läpi saman yhdistyksen julkaiseman *Arkitekten*-lehden yhteydessä, joka samalla siirtää tarkastelun painopistettä vuoden 1903 jälkeiseen aikaan. Kulttuuri- ja taidelehdet *Ateneum*, *Euterpe* ja *Argus* seurasivat toisiaan aikajärjestyksessä ja liittyivät enemmän tai vähemmän yhteen joidenkin toimittajien ja kirjoittajien välityksellä. Suomenkieliset yleiskulttuurilehdet *Nyky aika* ja *Päivä* käsitellään kronologisessa järjestyksessä. Lopuksi tarkastellaan *Finsk Tidskriftin*, *Valvojan* ja *Aika*-lehden arkkitehtuurikirjoituksia.

Tarkasteltavat lehdet kuuluvat Suomen aikakauslehdistön ensimmäiseen suureen kasvukauteen, aikaan jolloin lehtien määrä kaksinkertaistui kymmenvuosittain. Erikoisalojen lehtien synty liittyi kotimaisen tuotantoelämän kehittymiseen vaiheeseen, jossa myös mainonta oli välttämätöntä, sekä luonnollisesti yleisen koulutustason nousuun, järjestöelämän vilkastumiseen sekä eri ammattialojen eriytymiseen niin pitkälle, että lehdillä oli mahdollisuus saada riittävästi ilmoittajia ja tilaajia.³ Teknisten ammattilehtien synty 1880-luvulla, eräiden varhaisten lyhytaikaisten kokeilujen jälkeen,⁴ osoitti teknisten alojen kehitystä tälle kypsyysasteelle. Vastaavasti voidaan arkkitehtuuriaiheiden lisääntymisen tekniikan lehdissä ja lopulta omien osastojen ja lehtien perustaminen nähdä osoitukseksi arkkitehtuurin institutionaalisesta kehityksestä: vasta vuosisadan vaihteessa Suomessa oli riittävästi rakennustoimintaa, rakennuttajia ja arkkitehteja muodostamaan kaikupohjaa arkkitehtuuriin erikoistuneelle lehdistölle. Tässä suhteessa Suomessa oltiin noin puoli vuosisataa jäljessä Euroopan taloudellisesti ja teknisesti kehittyneimmistä maista, Englannista, Ranskasta ja Saksasta.⁵

Osittain suomalaiset lehdet sivusivat myös toista aaltoa. Ne syntyivät samaan aikaan kuin eri puolilla Eurooppaa perustettiin ”uuden taiteen”, *art nouveau*n, kantaviksi voimiksi muodostuneita taide- ja sisustuslehtiä. Stephan Tschudi-Madsenin mukaan yksin vuosina 1890—1900 perustettiin noin sata lehteä, jotka eri tavoin liittyivät nk. sovellettuihin taiteisiin.⁶ Peter Collins puolestaan on kiinnittänyt huomiota siihen miten arkkitehtuurilehdet 1800-luvun lopulla muuttuivat eräänlaisiksi muotilehdiksi ja miten juuri niillä oli keskeinen tehtävä *art nouveau*n levittäjinä. Collinsin mukaan *art nouveau* ei edes koskaan ollut niin suosittu kuin lehdistä voisi päätellä.⁷ Jopa Suomessa niihin kiinnitettiin huomiota. Louis Sparre kirjoitti vuonna 1902 *Kotitaide*-lehdessä ulkomaisista ”kuvallisista aikakauskirjoista” luonnehtien niitä lehdiksi, jotka ”elävät loiselämänsä taiteen kauniilla puilla ja joita joku on sattuvasti kutsunut taiteen muotilehdiksi”.⁸ Suomalaisissa lehdissä oli usein viittauksia suuntautumi-

sesta ns. suureen yleisöön ja niiden saksalaisperäiseen ammattilehden profiiliin liittyi ajoittain uusien kuvalehtien piirteitä. Ainoa selvästi yleisöön suuntautunut lehti oli kuitenkin Ateneum, jonka vuoden 1901 vuosikertaa voidaan myös pitää yrityksenä tavoittaa kansainvälisten kuvalehtien veroinen ulkoasu. Myös Kotitaide oli suunnattu yleisölle, mutta sen linja horjui lehden hakiessa kannattajakuntaa samalla käsityöläisten ja esimerkiksi veistonopettajien piiristä.

1800-luvun lopun ja vuosisadan vaihteen arkkitehtuuri- ja taidelehtien roolia arkkitehtuurikehityksessä ei ole vielä läheskään loppuun tutkittu, vaikka aihetta on eri tahoilla kosketeltu. Peter Collins on viitannut lehtien kuvituksen ja kuvatekniikan vaikutuksiin Ranskan ja Englannin arkkitehtuurissa.⁹ Collins ja myös Hugh Casson ovat huomauttaneet siitä, miten arkkitehtuurilehdet usein pyrkivät esittelemään uutta vain uutuu- den vuoksi.¹⁰ Ne loivat omaa näkemystään arkkitehtuurista ja vaikuttivat näin väistämättä sen kehitykseen. Sen lisäksi että lehdet vaikuttivat ammattiväkeen, niiden vaikutus rakennuttajiin ja yleisöön oli ilmeisesti merkittävä aikana, jolloin arkkitehtonista muotoa koskeva päätöksenteko oli asuin- ja liiketalojen rakentamisen myötä siirtymässä painokkaasti yksityisten käsiin.

Kaikkien tarkasteltavien lehtien historiaan kuului keskinäistä kilpailua, aineellista ja henkistä resurssipulaa, puutetta kuvamateriaalista, kiirettä, satunnaisuuksia ja ilmaista työtä. Huomionarvoinen taustatekijä on lehtien keskinäinen kilpailu ja yleensä se, että juuri 1900-luvun alkuvuosina Suomessa kirjoitettiin arkkitehtuurista poikkeuksellisen monessa eri lehdessä. Tilanne muuttui kun Arkkitehtiklubin oma lehti, Arkitecten imi vähitellen itseensä lähes kaiken arkkitehtuurikirjoittamisen niin että se jo ensimmäisen maailmansodan jälkeen oli pitkään alan ainoa foorumi. Vuosisadan vaihteessa lehtiä oli enemmän kuin mihin oikeastaan oli resursseja. Jo vuonna 1896 keskusteltiin mahdollisuuksista yhdistää Tekniska föreningens förhandlingar -lehti ja Teknikern, mutta tämä ei onnistunut, koska asiaa pohtinut toimikunta totesi periaatteelliset mielipide-erot liian suuriksi.¹¹ Lehtien määrää lisäsi luonnollisesti erillisten suomenkielisten ja ruotsinkielisten lehtien tarve. Yksikään lehdistä ei vielä tutkittavana aikana ollut kaksikielinen. Sen sijaan suomen- ja ruotsinkielisissä lehdissä julkaistiin usein rinnakkain samaa aineistoa. Seuraavassa otetaan huomioon se mahdollisuus, että eri lehdet loivat yhdessä ja erikseen keskinäisen kilpailun kannustamina omaa arkkitehtuuridiskurssiaan, johon aikaa myöten vaikutti yhtä paljon lehtien aiempi sisältö ja kirjoittamisperinne kuin tapahtumien kulku käytännön arkkitehtuurissa. Vaikka lehdistä oli omat julkilausutut tavoitteensa arkkitehtuurin alueella, niiden tavoitteena oli myös menestyä leh-

tinä, tyydyttää tukijansa ja hankkia lisää tilaajia ja ilmoittajia.

Kotimaiset lehdet kertovat luonnollisesti vain osan siitä mitä arkkitehtien oli mahdollista lukea. Siitä miten paljon ulkomaisia lehtiä seurattiin, on vain hajatietoja. Tutkituissa suomalaisissa lehdissä oli eniten lainauksia saksalaisista, itävaltalaisista ja ruotsalaisista lehdistä. Vuonna 1892 perustetulla Ord och Bild -lehdellä oli Suomessa asiamies ja vakinainen tilaajakuntansa ja lehdessä oli usein suomalaista aineistoa.¹² Fredric Bedoire on Arkitecten-lehden yhteydessä maininnut, että Suomessa luettiin ruotsalaisia lehtiä niin paljon, ettei Suomen lehdissä ollut tarpeen esitellä Ruotsin arkkitehtuuria.¹³ Väite ei pidä täysin paikkaansa. Ruotsin arkkitehtuuritapahtumia selostettiin melko paljon kaikissa tutkituissa ammattilehdissä ja ruotsalaisia lehtiä referoitiin.

Lehdistön sensuurin vaikutuksia sisältöön ei ole tässä täsmällisesti selvitetty, sillä tutkimus koskee julkistettua aineistoa, ei sitä mitä kirjoittajat mahdollisesti olisivat halunneet sanoa. Sensuuri ei kohdellut varsinkaan ammatillisia aikakauslehtiä niin ankarasti kuin sanomalehtiä, mutta on selvää että kirjoittajat ja toimittajat ovat ottaneet sensuurin huomioon varsinkin Bobrikovin aikana.¹⁴ Sensuuri ei kohdistunut vain ulkopoliittisiin, vaan myös sisäpoliittisiin ja esimerkiksi kirkkoa koskeviin kirjoituksiin.¹⁵ Toisaalta on huomattava, että ammattilehdissä, esimerkiksi Teknikern-lehden vuosikatsauksissa ja Suomen Teollisuuslehden ja Rakentajan pääkirjoituksissa oli usein avoimia kannanottoja vaikkapa ”olosten ahtaudesta”, synkkyystä tai painostuksesta. Niiden pohjalta voi olettaa, että spesifiset arkkitehtuuria koskevat kirjoitukset voitiin kirjoittaa suunnilleen niin kuin haluttiin. Paljon suurempia vaikutuksia oli sillä kirjoittajien ja toimittajien itesesensuurilla, jonka ansiosta kirjoituksissa vältettiin ammattikunnan sopua uhkaavia aiheita ja huomautuksia.

3.2 Ammattilehdet

3.2.1 Suomen Teollisuuslehti, Rakentaja ja Kotitaide, 1890—1910

Suomen Teollisuuslehti oli perustettu jo vuonna 1882 ja sitä julkaistiin koko tutkittavan ajan. Arkkitehteilla oli näkyvä osuus lehden toimittajina. Josef Stenbäck toimitti lehteä sen ensimmäisestä näytenumera vuodelta 1889 loppuun. Vuosina 1893 ja 1895 päätoimittajana oli Albert Petrelius, ja vuodesta 1895 vuoteen 1907 Vilho Penttilä. Toimitusneuvostossa, toimittajina tai toimitukselle apua luvanneina mainittiin 1890-luvulla

ja eri vaiheissa aina vuoteen 1903 lukuisia arkkitehteja: yleisten rakennusten ylihallituksen ylijohtaja Sebastian Gripenberg, joka oli ollut lehden tukija jo 1880-luvulla, sekä Kustaa Asp, Leander Ikonen, Georg Schreck, J.V. Strömberg ja Onni Törnqvist. 1900-luvun alkuvuosina arkkitehdit siirtyivät pääasiassa Rakentaja ja Kotitaide- osastojen avustajiksi. Suomen Teollisuuslehden toimitus oli lähellä yleisten rakennusten ylihallitusta mm. Sebastian Gripenbergin kautta, mutta lehti ei juuri käsitellyt valtion rakennustoimintaa kuten esimerkiksi Teknikern-lehti. Teollisuuslehdellä oli tukijoita eri teollisuuskoulujen opettajina toimivissa arkkitehdeissa ja vuoteen 1905 asti se ja sen osastot oli suunnattu myös rakennusmestareille. Onni Törnqvist ja Usko Nyström puolestaan edustivat polyteknillistä instituuttia lehden piirissä.

Suomen Teollisuuslehti oli suomenkielisten teollisuudenharjoittajien äänenkannattaja. Sen piirissä tehtiin Vilho Penttilän johdolla vuonna 1895 aloite seuraavana vuonna perustetun Suomenkielisten teknikkojen seuran aikaansaamiseksi ja Teollisuuslehti toimi seuran äänenkannattajana.¹⁶ Lehden ympärille ryhmittyvät suomenkieliset ja suomenmieliset arkkitehdit, joista jotkut kirjoittivat vain Teollisuuslehden ja sen eri osastoihin. Toisaalta näihin kirjoitti myös kielikysymyksessä liberaalisti suuntautuneita ruotsinkielisiä arkkitehteja. Rakentaja oli vuosina 1901 ja 1902 huomattavin arkkitehtuurilehti, jonka kohdalla ammatilliset edut ylittivät selvästi kielipoliittiset.

Vuosina 1901–05 julkaistu Rakentaja ja vuosina 1902–1905 ”taide- ja taideteollisuuslehtenä” sekä vuosina 1906–1910 myös arkkitehtuurilehtenä julkaistu Kotitaide olivat Suomen Teollisuuslehden osastoja, jotka voitiin myös tilata erikseen. Teollisuuslehden yleiseen osastoon niitä liitti yhteinen vastaava päätoimittaja, koordinoitu sisältö ja osaksi yhteisiä kirjoittajia. Seuraava tarkastelu painottuu Suomen Teollisuuslehden aikana 1890–1900, Rakentajaan sen julkaisuvuosina 1901–1905 ja Kotitaiteeseen loppuvuosina 1906–1910.

Suomen Teollisuuslehti 1890–1910

Koska Suomen Teollisuuslehti oli suunnattu osaksi pienteollisuudelle ja käsityöläisille siinä julkaistiin selostukset Helsingin Käsityö- ja Tehdas-yhdistyksen, Helsingin Työvänyhdistyksen ja eri ammattiosastojen kokouksista ja seurattiin opetusta ammattioppilaitoksissa. Lisäksi seurattiin eri teollisuudenaloja ja vientitoimintaa. Aivan 1890-luvun alkupuolella lehdessä kirjoitettiin pääasiassa rakennusteknisistä kysymyksistä ja sivuttiin rakentamista myös puu- ja kiviteollisuuden yhteydessä. Jo vuonna 1891 julkaistiin käännöksenä ”Der

deutsche Steinbildhauer” -lehestä kirjoitus Yhdysvaltain graniittilajeista ja graniittiteollisuudesta¹⁷ ja lainattiin uutista suomalaisen graniitin viennistä Skotlantiin.¹⁸ Seuraavina vuosina seurattiin myös sahateollisuuden kokeiluja valmiiden huviloiden valmistamiseksi ja viitattiin näiden vientinäkymiin.¹⁹

Ensimmäiset viittaukset suomalaiseen tyyliin ja suomalaisiin koristeisiin esitettiin taidekäsityön yhteydessä. Vuonna 1892 kerrottiin taideteollisuuskoulun puunveiston opettajan, itävaltalaisen J. Friedlin tutkivan ”suomalaisia malleja”, joten oli odotettavissa että koulun töissä tultiin vastaisuudessa käyttämään enemmän ”kotimaista stiiliä”.²⁰ Samana vuonna kerrottiin Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen uudesta myynti- ja näyttelyhuoneistosta, jossa kaikki esineet olivat ”teoltaan alkuperäistä suomalaista mallia”. Kirjoituksen mukaan mallit oli valittu Theodor Schvindtin hoitamista muinais- ja kansantieteellisistä kokoelmista.²¹ Seuraavana vuonna julkaistun vuosikokousselostuksen mukaan myös yhdistyksen huoneiston lasikaapit ja huonekalut oli varustettu suomalaisilla koristeilla.²² Myöhemmin lehdessä selostettiin tarkkaan yhdistyksen huonekalukilpailuja 1893–94, 1896 ja 1897, joissa kaikissa oli ohjelman mukaisena tavoitteena ”suomalaisen tyylin” käyttäminen.

Nämä maininnat ”suomalaisesta tyylistä”, ”kuoseista” tai ”malleista” esitettiin kuin yleisesti tunnettuina asioina, kiinnittämättä niihin suurempaa huomiota. Niitä voidaan pitää osoituksena siitä, että ”suomalaisen tyylin” käsite oli jo 1890-luvun alkuvuosina muotoutunut erityisesti Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen toiminnassa. Se merkitsi esihistoriallisista ja kansatieteellisistä kokoelmista valittujen muotojen ja koristeaiheiden käyttöä tai maaseudulla vielä käytössä olleiden perinteisten muotojen soveltamista. Näiden suomalaisten mallien käyttö katsottiin jatkossakin Suomen Teollisuuslehdessä mainitsemisen arvoiseksi. Esimerkiksi vuonna 1895 kerrottiin Aamulehtä lainaten, että koristemaalari Heinänen Tampereella oli ryhtynyt valmistamaan ”suomalaiskuosisia” rullakaihtimia Th. Schvindtin vuodesta 1894 julkaiseman teoksen mukaan.²³

Arkkitehtuuria koskevat uutiset ja kirjoitukset lisääntyivät jo vuonna 1893, jolloin toimittajaksi tuli arkkitehti Albert Petrelius. Seuraavana vuonna Suomen Teollisuuslehden toimittaminen ja myös taloudellinen vastuu ledestä annettiin kuuden hengen ryhmälle, jonka arkkitehtijäsenet Petreliuksen lisäksi olivat Usko Nyström ja Vilho Penttilä. Penttilä puolestaan ryhtyi päätoimittajaksi vuonna 1895. Mainittakoon, että nämä kolme perustivat vuonna 1894 myös yhteisen arkkitehtuuritoimiston Helsinkiin.²⁴ Tässä vaiheessa Teollisuuslehdessä alettiin satunnaisesti referoida Arkki-

tehtiklubin kokouksia ja selostaa arkkitehtuurikilpailuja sekä rakennustoimintaa. Vuoden 1893 tärkein aihe olivat Arkkitehtiklubissa hyväksytyt kilpailusäännöt ja niiden mukaan järjestetyn Turun kirkkokilpailun julistaminen. Toukokuussa 1893 julkaistiin ilmeisesti Petreliuksen kirjoittama pääkirjoitus ”Sananen arkkitehtuurikilpailuista”, jossa ilmeni selvä tarve arkkitehtuurin kehittämiseen ja korostettiin kilpailujen merkitystä tässä. Viitaten uusiin sääntöihin ja juuri julistettuun Turun kirkkokilpailuun kirjoituksessa todettiin, että kirkkorakennustaide oli takapajuisia. ”Taiteellisuuteen” tai siihen ”mieltä ylentävään vaikutukseen”, jonka kirkkojen taideteoksina tuli tehdä, ei kiinnitetty huomiota. Lisäksi kiven ja puun käyttö osoitti puutteellista taitoa eikä ollut näiden rakennusaineiden luonteen mukaista.²⁵

Tärkeimmät suomalaisen arkkitehtuuriin liittyneet kirjoitukset julkaistiin vuosina 1893 ja 1894. Ne olivat Vilho Penttilän allekirjoittamia. Vuoden 1893 maalissa huhtikuussa julkaistiin hänen laaja ohjelmakirjoituksensa ”Kauneudesta rakennuksissa”.²⁶ Kirjoituksen sanoma oli se, että arkkitehtuuria ei Suomessa ollut vielä lainkaan tajuttu taiteena. Sitä eivät ymmärtäneet sen enempää yleisö kuin valtiokaan, kilpailuja ei juuri ollut ja valtion apurahat olivat niukat. Helsinkiin ja muihin kaupunkeihin oli kohonnut sadoittain rakennuksia, joilla ei ollut mitään taiteellista arvoa. Suomalaisen arkkitehtuurin ainoina huomattavina saavutuksina Penttilä mainitsi Senaatintoria ympäröivät rakennukset. Samaan henkeen kuin Eliel Aspelin oli kirjoittanut vuonna 1891 teoksessaan ”Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään”²⁷ ja J.J. Tikkanen kirjoitti juuri vuonna 1893 ensimmäisinä viikkoina julkaistussa ”Suomi 19:llä vuosisadalla” -teoksessa²⁸, Penttilä totesi suomalaisen rakennustaiteen nuoruuden varsin muihin taiteenaloihin nähden. Hänen kirjoituksensa alkoi melkein samoin sanoin kuin Aspelinin johdanto. Näitä ajatuksia toistettiin myöhemminkin, joten lainaan Penttilän tekstiä laajemmin:

Kansoilla, jotka kamppailevat olemuksensa eteen hallaisessa ilmanalassa, kyntävät leipänsä Pohjolan karuista kankahista, on toimintansa olosuhteiden pakotuksesta suunnattuna enimmäkseen aineellisuuden palvelukseen, luonnollisten tarpeiden tyydyttämiseen. Sitä henkistä leimaa, joka eteläisemmän ilmanalan raunioihin, muinaisjäänöksiin on painettuna, ei löydä meillä. Taiteellinen tuotanto ja kehityshän (erittäinkin kuvaamataiteiden alalla, jonka erityinen osa tässä yksinomaan tulee käsiteltäväksikin) edellyttää vapautumista aineellisuuden ahtaista rajoista.

Pitkiä aikoja taaksepäin ajassa emme tarvitse mennäkkään hakeaksemme suomalaisen kuvaamataiteen syntyä; muutamia vuosikymmeniä vain, niin tapaamme sen vielä kehossa. Vanhimpana, niinkuin ainakin, esiintyy rakennustaide, mutta niin laajaa merkitystä taiteena kuin kuvanveisto ja maalaus ei se sittenkään ole meillä saavuttanut. Sitä jalona kuvaamataiteena tuskin tunnetaan, puhumattakaan sen suuren suuresta merkityksestä Euroopan suurissa sivistysmaissa sekä entisinä aikoina että nykyään.²⁹

Kirjoituksen toisessa osassa Penttilä kirjoitti rakennustaiteen edellytyksistä ja sen ylevästä tarkoituksesta. Hänen käyttämänsä lähteet eivät käy ilmi tekstistä kuin osaksi, mutta hänen ajatustensa yleinen sävy oli hegeliläinen. Hän kirjoitti arkkitehdin tehtävästä seuraavasti:

Mitä ihmismuodossa, yksilössä on ominaisesti ylevätä ja jaloa, kaunistaa, sen näyttää kuvanveistäjä teoksissaan; yksilöjen merkitystä toisiinsa ja maailmaan nähden kuvaa taidemaalari tauluissaan; yleishenki, luontoon kätkeyty järjestys, jonka alle kaikki taipuu, kokonaisuusmaailma ikilevossa on arkkitehdin ymmärrettäväksi esitettävä, eloton luonto on hänen ihanteellistettava. Maailman rakennus on siis rakennustaiteen esikuva.

— — —

Niinkuin kaikkien taideluomain tarkoituksena ja pääominaisuutena tulee olla niissä piileväin sisällisten aatteiden, ihanteitten ilmaiseminen aisteilla käsitettävällä ulkomuodollaan, niin tulee rakennuksenkin siinä määrässä kuin se tahtoo kauniin nimeä kantaa ja taideteoksesta käydä — ulkokuorellaan, niin hyvin kokonaisvaikutuksellaan kuin eriosiin käyvällä jäsentelyllään osoittaa kauttaaltaan sitä yleishenkeä ja tarkoitusta, jonka palvelijaksi se on syntynyt. Mutta paitsi tätä ihmismieltä tyydyttävää luonnettaan, tarkoituksen mukaisuuttaan, tulee sen vaikuttaa vielä enemmän. Sen tulee kuten muunkin taideteoksen kohottaa mielempois jokapäiväisyyden temmellyksestä pyhään taivaalliseen uinailuun, sen tulee sytyttää uutta tulta, uutta intoa henkeemme yhä lähemmäksi ikuista tyydytystä päästäksemme. Tämä tapahtuu vasta silloin kun rakennus on elävänä muodonilmauksena ihanteesta, jolle vastine kajahtaa luonnon perustuksista, jolle kaikkunsa kuuluu omasta povestamme.³⁰

Tämän jälkeen Penttilä tarkasteli rakennustaiteen riippuvuutta käytännön tarpeista ja ”aineen laeista”. Käytännölliset ja aineelliset vaatimukset oli saatettava sopusointuun kauneusvaatimusten kanssa, sillä rakennustaiteen luonne oli kahdenlainen: se oli liitto ”hyödyllisen ja ihanan kesken”. Hän luetteli myös peruslajeja, jotka olivat yhteisiä kaikelle kauniille ja jotka rakennustaiteessa olivat selvimpiä. Hän kirjoitti matemaattisista säännöistä, muotojen suhteista toisiinsa, ”perusmuodoista eli muoto-elementeistä”, jotka muodostivat ”erityisen arkkitektuurisen muotokielen”. Mutta tämä kieli ei saanut sitoa mielikuvitusta eikä muodostua tyhjäksi kuoreksi:

Monikin meidän aikanamme, joka on oppinut tuntemaan jonkun tämän kielen kirjaimia luulee jo osaavansa niiden avulla puhua. Tahdotaan noita perittyjä muotoja vain orjamaisesti matkia. Elävä mielikuvitus suletaan kuolleisiin sääntöihin. Kaikki säännöt kaikki muodot muodostavat vaan paljaan kuoren, jonka sisälle on henki puhallettava. Taidetuotteen kuori ja ydin ovat niin toisistaan riippuvia, että ne saavat merkityksensä vasta toistensa yhteydessä. Henkisen sisällön ja muodollisen ulkonäön tulee olla organisesti toisiinsa liittyneitä niinkuin hedelmän kuori on itse hedelmään.

Lisäksi rakennuksen tuli ”sulaa harmoniseen suhteeseen” ympäröivän luonnon kanssa, ja se oli saatettava sopusointuun käytännöllisten seikkojen kanssa.³¹

Nämä Penttilän ajatukset olivat jossain määrin yhdenmukaisia Gustaf Nyströmin samanaikaisen opetuksen



Havaintoja suomalaisista luhtirakennuksista.

Kirj. Wilho P.

13. Eteläsuomalainen luhtiaitta. Vilho Penttilän kirjoituksen kuvitusta. ST 1894.

kanssa polyteknillisessä instituutissa³², mutta eivät välttämättä pohjautuneet vain niihin. Penttilän täsmällisiä lähteitä ei ole tässä mahdollista selvittää. Laajasti ottaen kirjoitus pohjautui 1800-luvun idealistiseen ja klassistiseen ajatteluun. Kirjoituksen loppuosassa Penttilä referoi Karl Bötticheriä ja K.F. Schinkeliä.³³ Penttilä ei kirjoittanut tyyleistä eikä hän käyttänyt edes ”tyyli” -sanaa, vaan tyytyi kirjoittamaan muotokielen orjuuttavasta vaikutuksesta. Hän ei myöskään kirjoittanut arkkitehtuurin kansallisista ominaisuuksista lukuunottamatta loppua:

Lopuksi en voi vielä olla mainitsematta muutamaa sanaa arkkitehtuurin merkityksestä kansojen elämässä. Sitä väitetään välttämättömäksi ihmisen harmoniselle ja kaikinpuoliselle kehitykselle. Kaikki muut taideteokset voivat aikojen kuluessa kadota, unohtua, mutta rakennus seisoo pystyssä läpi vuosisatojen. Siinä kuvastuu koko kansojen taiteellinen henki, niiden katsantotavat. Mitä selvempi jonkin kansan maailman käsitys on sitä selvempiin muotoihin pukeutuu arkkitehtuuri ja niin muutkin taiteet. Bötticher ja Schinkel sanovat: ”vasta arkkitehtuurissa esiintyy oikea arvostelu kansojen henkisestä suuruudesta ja siveellisestä kehitystasteesta”.³⁴

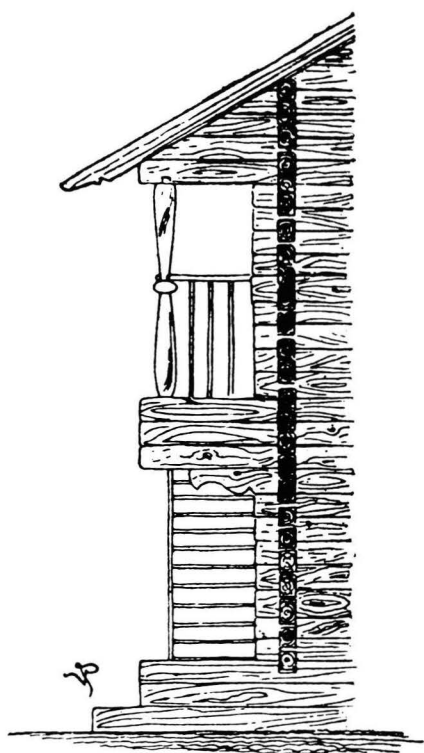
Vuoden 1894 ensimmäiseen numeroon Vilho Penttilä kirjoitti lyhyen kirjoituksen ”Havaintoja suomalaisista luhtirakennuksista”³⁵, joka oli varustettu hänen omil-

la piirustuksillaan eteläsuomalaisista luhtiaitoista ja niiden konsolimuodoista (kuvat 13, 14). Ajatuksena oli se, että luhtirakennukset olivat mainitsemisen arvoisia maaseudun rakennuksia juuri koristelunsa takia:

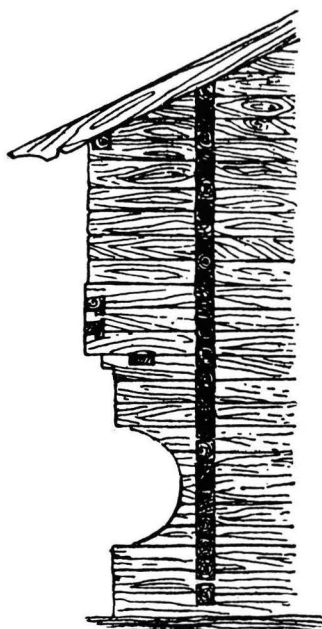
Se on juuri tämä rakennus, joka koristettuine etusyrjineen tekee nuo pihat niin viehättävän hauskoiksi, antaen niille eloisan ja vilkkaan luonteen. Voinenpa nim. erehtymättä väittää, että juuri noissa luhtielä solarakennuksissa, joiksi niitä myöskin paikoin mainitaan, piilee suomalaisen rakennustyylin perusmuodot — suomalainen arkkitehtuuri peruspiirteissään, jos ylimalkain semmoisen olemassaolosta voi puhua.

Lisäksi luhtirakennuksissa ilmeni se orgaanisuus, jota Penttilä edellä selostetussa artikkelissaan piti tärkeänä. Asuinrakennuksiin liitetyt kuistit, joissa myös oli koristelua ”tyylimuodoilla” eivät yleensä olleet suomalaisessa ”orgaanisessa” suhteessa rakennusrunkoon kuin luhtien solakäytävät, joiden kantavat rakenteet ja sivuseinät liittyivät itse hirsisalvokseen.

Penttilä piti havaintojaan perin vaillinaisina, mutta oli sitä mieltä, että tarkempi tutkimus tulisi vastaisuudessa varmasti osoittamaan, että ”Suomenkin kansa — niin epädullisissa oloissa kuin se on elänytkin — on



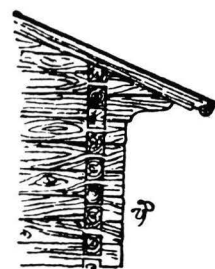
Kuva 1.



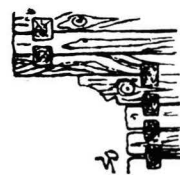
Kuva 2.



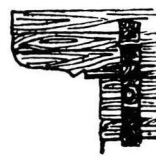
Kuva 3.



Kuva 5.



Kuva 4.



Kuva 6.

14. Luhtiaittojen konsolimuotoja. Vilho Penttilän piirustuksia tämän kirjoituksessa ”Havaintoja suomalaisista luhtirakennuksista”. ST 1894.

kehittänyt muotoja jotka ansaitsevat yleistä huomiota”. Hän viittasi edellisen vuoden lopulla julistettuun Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen kilpailuun, jossa oli suunniteltava asuinhuoneen kalusto suomalaiseen tyyliin, ja esitti loppupontenaan:

Julistettakoon kilpailuja samaa tarkoitusta varten piirustusten hankkimiseksi rakennuksiinkin! Semmoiset ovat omiansa hakemaan esille kaiken mitä kansamme henki on luonut ja siten ehkä koittaa vielä kerran aika, jolloin rakennetaan niin hyvin sisä- kuin ulkopuolisesti — suomalaiseenkin tyyliin.

Tutkitussa aineistossa tässä esitettiin ensimmäinen selvä toivomus suomalaisen tyylin aikaansaamiseksi. Merkilepantavaa on se, että se esitettiin kansanomaisen puuarkkitehtuurin tarkastelun yhteydessä ja siihen liittyi epäsuora kehoitus tämän arkkitehtuurin tarkempaan tutkimiseen. Kirjoituksesta käy ilmi se, miten huonosti sitä vielä tunnettiin.³⁶

Muutamaa numeroa myöhemmin, vuoden 1894 helmi- ja maaliskuussa Penttilä julkaisi kolmiosaisen kirjoituksen ”Silmäys puurakennusten historiaan”.³⁷ Lähteitään mainitsematta hän kävi läpi puurakennusten varhaishistoriaa ensin yleisesti ja sitten antiikin Kreikkaan keskittyen. Yksinkertainen puurakennus, Penttilällä lamasalvosrakenteinen hirsitalo, kuului vaiheeseen jolloin kansat olivat asettuneet viljelemään maa-

ta, ”kun maanviljelys on saanut juurruttaa asumuksen maaemaan”. Tämä vaihe merkitsi rakennustoiminnan alkua. Rakennustaiteen edellytyksenä oli taas se, että opittiin hallitsemaan luontoa ja vapauduttiin sen kahleista, jolloin taiteelle välttämättömälle henkiselle elämälle tuli tilaa. Tähän vaiheeseen kuului koristelutkin. Suurempiin ja ”yleviin” rakennuskohteisiin, sellaisiin joihin ”koko kansan hengen” tuli luoda leimansa ei puu enää riittänyt, vaan silloin siirryttiin käyttämään kiveä. Esimerkkinä Penttilä mainitsi miten antiikin Kreikassa, jossa rakennustaide oli kohonnut korkeimmilleen, oli kaikki julkiset ja jopa yksityisetkin rakennukset rakennettu ”puhtaasta ihanasta marmorista”. Puulta puuttui ”se arvokkuus, ikekestävyys joka tulee olla rakennuksella, jolla on monumentaalinen eli kohottava, ylentävä vaikutus”. Vaikka puulla rakennusaineena olikin heikkoutensa, oli puurakennuksilla kuitenkin arvokas historiansa, joka juontui ”muinaisuuden sadunhämäryydestä, historian piiriin ulkopuolelta”.

Tarkastellessaan säilynyttä puuarkkitehtuuria Penttilä mainitsi että vanhimmat rakennukset tavattiin Skandinaviassa ja varsinkin Norjassa. Yleensä puurakennukset olivat ”menestyneet” parhaiten metsärikkäissä vuoristoissa, Norjan lisäksi Sveitsissä ja Saksan ja

Venäjän vuoristoseuduilla. Pohjois-Saksan Hartz-vuoriston seuduilla puurakennustaide oli noussut korkealle myös kaupungeissa, Braunschweigissa, Hildesheimissä, Goslarissa ja Halberstadtissa. Alueen ristikkorakenteisissa taloissa oli luonteenomaisena piirteinä huomattavasti ulkoneva yläosa joka oli ulkonevien hirsien kannattama ”antaen siten suuressa määrässä aihetta taiteelliselle koristelulle”. Venäläisen puuarkkitehtuurin kohdalla Penttilä huomautti, että koristelu oli usein pintapuolista ”ilman orgaanista jäsennyttä” ja koristeet olivat räikeillä väreillä maalattuja. Siteeraten osaksi saksalaista professori Rud. Gottgetreuta Penttilä kirjoitti että puurakennustaide oli korkeimman kehitystasensa saavuttanut ”alppien rinteillä ja alppijärvien rannoilla, tuolla vapaassa, itsenäisessä Schweitsissä”. Tässä viitattiin yksinomaan Sveitsin lamasalvosrakenteisiin taloihin, joissa näkyi taidokasta kirvesmiehentyötä ja todellista luovaan mielikuvitukseen ja rakenteellisuuden tajuun perustuvaa kansantaidetta. Hän lainasi mm. seuraavaa kohtaa Gottgetreun tekstistä:

— kaikkia näitä nähdessä hämmästyä ajatellessa että tuo kaikki on luonnosta syntynyt, kansan elämästä kasvanut terveeseen, tosituoreen kansallisuuden ilmauksena; se on älykäs, iloa ilmaiseva työ, jonka on suorittanut itsetietoinen, vapaa kansallisheimo.³⁸

Oman ajan puuarkkitehtuuri ei kuitenkaan ollut esikuvallista muualla niinkuin ei Suomessakaan. Kaikkialla oli nähtävissä miten puuarkkitehtuurissa sovellettiin puulle vieraita kiviarkkitehtuurin muotoja, esimerkiksi holveja ja ”antiikkisia” kattolistoja. Suomessa olisi luonto tarjonnut edellytykset vastaavanlaiseen puuarkkitehtuuriin kuin oli syntynyt Norjaan ja Sveitsiin, mutta niin ei ollut tapahtunut. Tätä Penttilä kuvasi sanankääntein, jotka olivat hänelle myöhemmin luonteenomaisia, ja joissa on mahdollista nähdä myös poliittista symboliikkaa:

’Honkain keskellähän’ ne meidän mökkimme seisovat; eikö siis Suomenkin kansa ole saattanut aikaansaada jotain samallaista? Valitettavasti ei niin ole tapahtunut. Syyt tähän ovat helposti huomattavissa. Taistelu on täällä ollut liiemmäksi tuima harmaapartaisen hallan kanssa, aura on kulkenut liian raskaasti karussa maaperässä, ja monet vastoinkäymiset vielä tämän lisäksi: — ottelu pelkämästä olemassaolosta on käynyt siis liian kovaksi. Kansamme onkin tullut surumieliseksi. Laulu on paremmin soveltunut sen tunteitten tulkiksi kuin mikään kuvaamataide; laulullaanhan se on Sammonkin synnyttänyt.³⁹

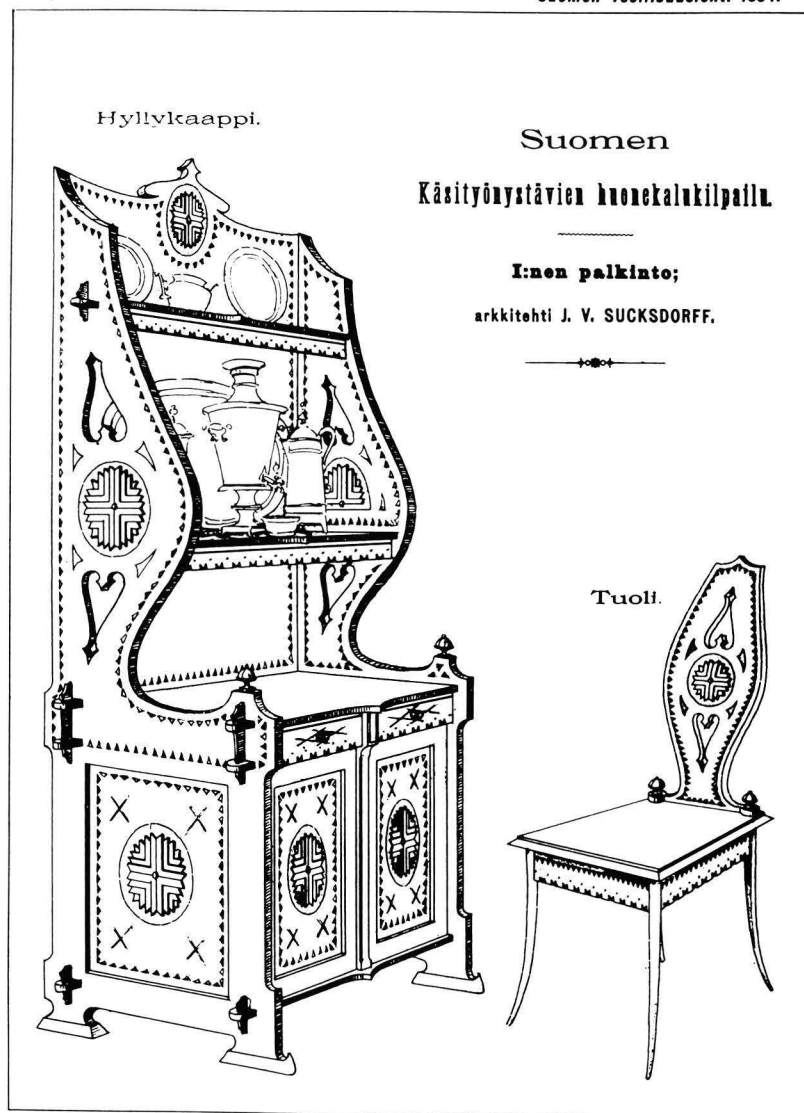
Toistaen edellisen kirjoituksen ajatuksensa Penttilä lisäsi kuitenkin tähän, että osaksi itsenäistä puurakennustapaa kuitenkin vielä löytyi, jopa ”ominaisia koristemuotojakin”. Kun kaikki koottaisiin yhteen ja kerättäisiin kansan keskuudesta, syntyisi ehkä vielä ”kokonaisuuskin, jolla myöskin on ansaittu arvonsa — ehkä syntyisi vielä suomalainenkin tyyli”.

Samassa maaliskuussa 1894 julkaistussa numerossa oli signeeraamaton pääkirjoitus, jossa esitettiin yleisen ark-

kitehtuurikilpailun julistamista valtion museota varten. Kirjoitus oli ensisijaisesti suunnattu valtiopäiville, joiden oli määrä käsitellä museon rakentamista. Kirjoitus oli varhaisin niistä esityksistä, jotka vasta vuonna 1901 johtivat kilpailun julistamiseen tulevan kansallismuseon rakennusta varten. Perusteina esitettiin että tällaisessa ”kokonaan kansallisessa tehtävässä” olisi myös arkkitehtuurin kehityksen ilmentävä. Koska muinaismuistot oli kerätty yhteistyönä, olisi niiden säilytyspaikkakin synnyttävä yhdessä. Kilpailun avulla saataisiin myös jokainen sivistynyt kansalainen tajuamaan mikä merkitys arkkitehtuurilla oli yleisessä kulttuurielämässä.⁴⁰

Vuoden 1894 keväällä suomalaisen tyylin edellytyksiä selviteltiin vielä Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen huonekalukilpailun yhteydessä. Edellisen vuoden lopulla julistetussa kilpailussa oli haettu suomalaista tyyliä edustavia huonekaluja tavalliseen asuinhuoneeseen. Maaliskuun loppuun mennessä kilpailuun jätettiin vain neljä ehdotusta, joten kiinnostus ei ollut kovin suurta. Palkintolautakuntaan kuuluivat Emilie Bergbom, professori O.E. Tudeer, kansatieteilijät Theodor Schvindt ja A.O. Heikel, kuvanveistäjä Emil Wikström, arkkitehti Magnus Schjerfbeck ja herra E. Åkerblom. Se jakoi ensimmäisen palkinnon Victor Sucksdorffin ja toisen palkinnon Louis Sparren ehdotukselle. Lausunnossa kävi ilmi tarkka, kansatieteellinen erottelu suomalaisina pidettyjen ja vieraiden tyylin elementtien välillä. Voittaneesta ehdotuksesta mainittiin, että tekijä oli saanut ”aiheensa Etelä-Pohjanmaalta, siis seuduilta, jossa suomalainen huonekalutyyli osoittaa ruotsalaista vaikutusta”, mutta huonekalujen ”pääpiirteet ja koristeet tuntuvat muuten alkuperäisiltä, suomalaisen tyylin mukaisilta ja sointuvat yleensä hyvin yhteen yhdeksi kokonaisuudeksi” (kuva 15). Sparren ehdotuksessa, jota Heikel olisi pitänyt ensimmäisen palkinnon arvoisena, olivat interiööriluonnoksen ikkunat pikemmin skandinaavisia kuin suomalaisia ja jalkalampusta todettiin, ettei piirustuksesta ilmennyt kehitys suomalaisesta pärepihdistä. Myöskään suunnitelmaan kuulunut arkku ei vaikuttanut ”nimenomaan suomalaiselta” (kuva 16).⁴¹

Teollisuuslehden toimituksen kommentoissa pohdittiin tarkemmin sitä mitä ”suomalainen tyyli” olisi. Siinä mainittiin, että kilpailun julistamisen aikoihin olivat kyllä suomalaiset kuosit, eli kirjontamallit jota ”kuoseilla” tarkoitettiin, tuttuja kaikille, mutta ”suomalais-ta tyyliä” ei kukaan ollut kuullut mainittavankaan. Tosiasiassa termiä oli käytetty jo Teollisuuslehdessäkin kuten edellä on mainittu, mutta tätä ei anonyymi kirjoittaja tuntenut tai muistanut. Hän saattoi olla toimitukseen tuolloin kuulunut Usko Nyström. Kirjoituksessa mainittiin miten vaikea tehtävä oli:



15

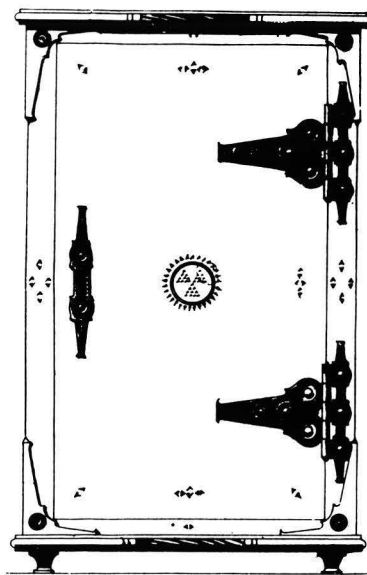
Siinähan oli kaksinkertaiset vaikeudet voitettavana: saada toiselta puolelta syntymään jotain taiteellisesti kokonaista, somaa ja käytännöllistä ja toiselta puolen suomalaista, s.t.s. näkö ja luonne semmoinen, jonka voisi tuntea suomalaiseksi.

Käytettävissä oli vain suomalaiset kuosit, joilla saattoi kyllä antaa ”ominaista leimaa”, mutta jotka eivät ratkaisseet huonekalujen yleismuodon ongelmia. Suomalaisia muotoja oli kirveenvarressa, veneen kokassa, pieksujen terässä ja suksen ”selässä” sekä myös tutkijoiden keräämissä huonekaluissa. Ne olivat ”sydänrunkoja suomalaiselle huonekalu-tyylille” ja niistä oli lähdeittävä liikkeelle. Tässä kuitenkin oli ongelma jota ei päättäneessä kilpailussakaan ollut ratkaistu. Kysymys oli tyylin synnyttämisestä, eikä se voinut tapahtua hetkessä. Seuraavia ajatuksia tultiin eri tavoin toistamaan lähivuosina:

Oli siis ikäänkuin tunkeuduttava muinaisuuteen, kansan alkuperäisten tapojen keskelle, siellä perustus laskettava ja sitte ainevarastolla evästettynä, muotoja muokkaillemalla, epätasaisuuksia tasoittamalla johdonmukaisen kehityksen kestäessä astuttava mielikuvituksen tietä nykyisyyteen, sen vaatimusten alaiseksi, sen kehitystasteen kannalle. Mutta tämä kaikkihan on samaa kuin oman ominaisen tyylin syn-

15. Victor Sucksdorffin voittanut ehdotus Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen huonekalukilpailussa 1894, jonka aiheena olivat suomalaista tyyliä edustavat huonekalut tavalliseen asuinhuoneeseen.

16. Kaappi toisena palkitun Louis Sparren ehdotuksesta. ST 1894, kuvaliite VI, osa.

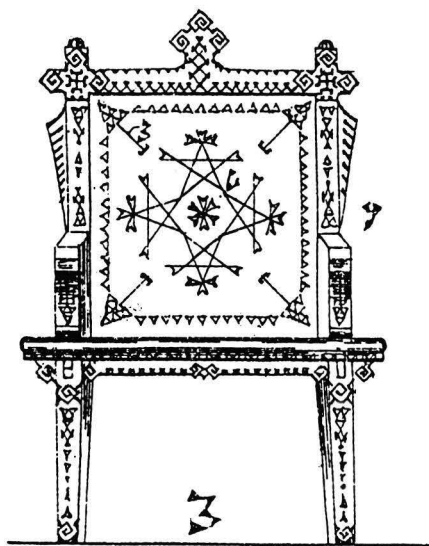


16

nyttäminen. Voiko jotain sellaista tapahtua yht’äkkiä? — Ei suinkaan. Vaan siihen tarvitaan vuosikausia, vuosikymmeniä — ehkäpä vuosisatojakin.

Kilpailu ei kirjoittajan mukaan tuottanut suomalaista tyyliä, mutta sen merkitys yleisön herättäjänä oli ollut huomattava tilanteessa jossa hallitsi ”kuluneeseen renesanssityyliin uinahtanut makusuunta”. Kansa, jonka oli eksyttänyt kaikki uusi ja ulkomainen ei osannut arvostaa perittyjä huonekalujaan, eikä sivistyneistö osannut antaa arvoa ”yksinkertaisuuden suloudelle” vaan ”renesanssin blaseeratut, veltostuneet huonekalumuodot rehentelevät kaikkialla”.⁴² Tässä arkkitehdin tekstissä ilmeni selvästi toisenlainen ajattelu kuin pääasiassa harrastajia ja tutkijoita edustaneen palkintolautakunnan lausunnossa. Tyyli ei ollut luotavissa etnografisella tarkkuudella eikä mukailemalla vanhoja huonekalumuotoja. Tyyli syntyi hitaassa prosessissa, jossa luovalla mielikuvituksella oli ratkaiseva osuus ja nykyajan vaatimukset otettiin huomioon. Lähtökohdista voitiin käyttää muinaisia muotoja, mutta niitä oli ”muokkailtava” ja ”tasoitettava” eli tyylieltävä.

17. Nojatuoli Vilho Ronkaisen ehdotuksesta Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen huonekalukilpailussa 1896. Palkitsematta jätetty Ronkainen oli ainoa osallistuja. ST 1897.



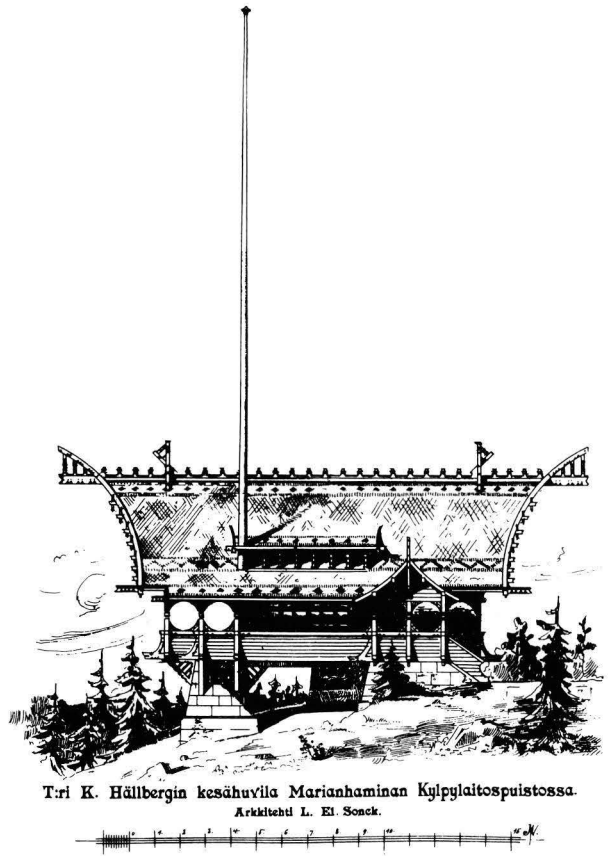
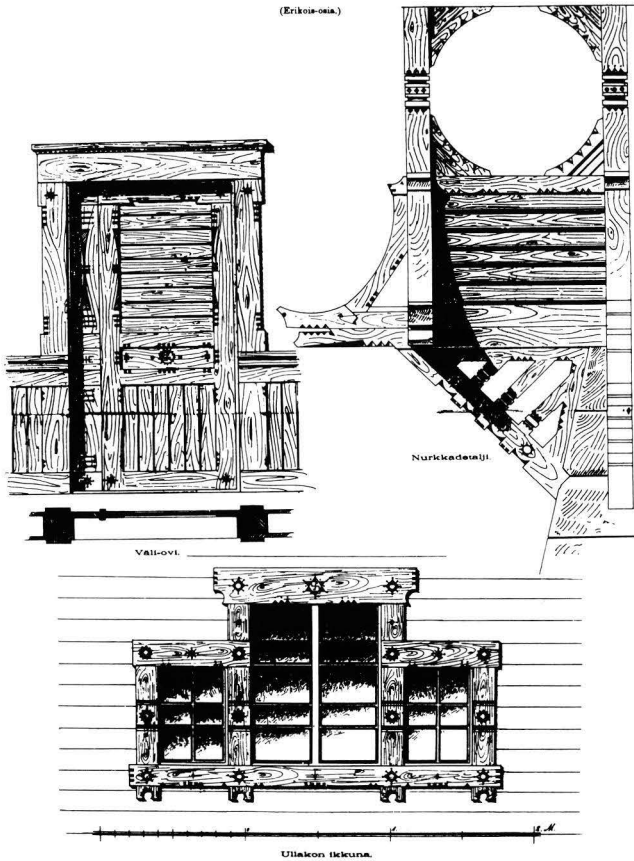
Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen seuraavaan suomalaista tyyliä tavoitteleeseen huonekalukilpailuun lähetettiin vain yksi ehdotus siitä huolimatta, että tälle marraskuun lopussa 1896 päättyneelle kilpailulle oli annettu aikaa lähes vuosi. Kilpailija oli rakennusmestari Viljo Ronkainen Joensuusta, joka oli osallistunut myös aiempaan kilpailuun. Ehdotusta ei palkittu lainkaan, mutta se julkaistiin Suomen Teollisuuslehdessä vuoden 1897 alussa (kuva 17). Vilho Penttilän tekstin mukaan ehdotus ansaitsi huomiota, varsinkin siksi että siinä näkyi ”läpikäyvä eheys” ja tyylin yhdenmukaisuus. Tämä oli saavutettu koristamalla pinnat lähes kauttaaltaan karvilleikkauksin ja ilmeisesti kaiverrettaviksi aiotuun kirjontaornameintein. Penttilän mielestä ehdotus olisi ansainnut jonkinlaisen palkkion, sillä jokaisesta rohkeasta yritystä ”kansallisen tyylimme” kehittämiseksi tuli hänen mielestään kohdella lämmöllä ja hellyydellä.⁴³

Vuoden 1897 maaliskuussa päättyneeseen uuteen, samanaiheiseen kilpailuun osallistui palkituista päätellen uusia tekijöitä. Pääpalkinnon saivat polyteekkarit Her-

man Gesellius, Armas Lindgren ja Eliel Saarinen, jotka näin myös debytoivat julkisuudessa. Toisen palkinnon saivat arkkitehdit Jac. Ahrenberg ja Karl Sandelin yhteisellä ehdotuksellaan. Palkintolautakuntaan kuului tässä, kuten edellisessäkin kilpailussa Usko Nyström, jolla oli ilmeisesti vaikutusvaltaa, sillä päätös noudatti Nyströmin ajatuksia edellä. Voittaneessa ehdotuksessa ei ollut ”etnografista tarkkuutta”, vaan se oli palkintolautakunnan mukaan tyyliiltään ”muinaisvivahteinen”, ”yhtenäinen” ja ”kerrassaan suomalaisluontoinen” sekä perusmuodoltaan että koristelultaan. Teollisuuslehden toimitus, ehkä Vilho Penttilä, sen sijaan kommentoi tätä alaviitteessä mainiten, että muutamat ehdotuksen koristeista olivat sen mielestä ”vieraita suomalaiselle tyyliin”. Yleensä kilpailua pidettiin uutena todistuksena siitä, että suomalaisen huonekalutyylin kehittämisessä kuljettiin yhä eteenpäin.⁴⁴

Kun Turun kaupungin uuden kirkon suunnittelukilpailu oli ratkaistu toukokuussa 1894, julkaistiin palkintolautakunnan pöytäkirja Teollisuuslehdessä. Ainoa tässä merkityksellinen kohta siinä oli toteamus toisen palkinnon saaneesta Magnus Schjerfbeckin ehdotuksesta. Siinä oli ”erittäin miellyttävä” fasadi, joka ”kekseliäästi käyttämällä hyväkseen motiiveja maamme vanhoista kirkkoista” oli ”erittäin hyvin laadittu göötiläiseen tyyliin ja ilman vaikeutta voitaisiin rakentaa kotimaisesta rakennusaineesta”. Toimitus käsitteli kilpailua myös laajemmin, mutta ei ottanut kantaa tyylikysymyksiin.⁴⁵ Vuoden 1894 lopulla esiteltiin Jac. Ahrenbergin piirustukset rakennettavaa Kajaanin puukirkkoa varten. Mahdollisesti toimituksen kirjoittamassa tekstissä mainittiin, että piirustukset oli haluttu esitellä siksi että niissä näkyi ”meidän oloissamme harvinaisempaa tyyliä -puhtaampaa puuarkkitehtuuria kuin tavallisesti rakennuksissamme täällä on totuttu näkemään”. Kirkolle oli onnistuttu antamaan ”hauska” ulkonäkö käyttämällä ”muinais-skandinaavialaisia” ja ”keskiaikaisia puuaiheita”. Samanlaista tyyliä mainittiin käytetyn joissakin Ahrenbergin suunnittelemissa huviloissa ja rakenteilla olleessa Savonlinnan kylpylaitoksen rakennuksessa, jonka julkisivupiirustus julkaistiin myöhemmin samana vuonna.⁴⁶

Marraskuun 1. päivänä 1894 päivätty Teollisuuslehden numero oli varustettu Aleksanteri III:n näyttävällä kuolinilmoituksella. Samassa numerossa kirjoitettiin Theodor Schvindtin teoksesta ”Suomalaisia koristeita”, josta siihen mennessä oli julkaistu kolme vihkoa. Kirjoituksessa käsiteltiin koristeaiheiden aiempaa keruutyötä ja käyttöä tekstiilitöissä. Kirjoittaja piti tärkeänä koristeiden ja kuosien alkuperäisten muotojen ja värien säilyttämistä ja viittasi siihen miten värejä oli uusissa töissä vaihdettu murretuiksi ja muotoja muunneltu. Lisäksi hän kirjoitti: ”Suomalaisten kuosien pohjapiir-



T:ri K. Hällbergin kesähuvila Marianhaminan Kylpylätöspuistossa.

Arkkitehti L. E. Sonck.

18, 19. Lars Sonck, tohtori K. Hällbergin huvila Maarianhaminassa. ST 1896, kuvallitteet IX ja X. Yksityiskohtia esittävä kuvallitte julkaistiin lehden aukeaman kokoisena.

teet ovat yksinkertaisia, suoria ja selviä kuin suomalaisten luonnekin”.⁴⁷ Huomionarvoista oli juuri yksinkertaisuuden liittäminen suomalaisuuteen sekä se, että Schvindtin aineiston karjalaisuuteen ei kiinnitetty huomiota, vaan koristeet tajuttiin erottelematta suomalaisiksi.

Yrjö Blomstedt ja Victor Sucksdorff tekivät kesällä 1894 tunnetun matkansa Venäjän Karjalaan ja Yrjö Blomstedt piti matkavaikutelmistaan esitelmän syksyllä Suomen Muinaismuistoyhdistyksen kokouksessa. Tästä ja matkasta kirjoitettiin päivälehdissä, mutta ei sen enempää Suomen Teollisuuslehdessä kuin muissakaan ammattilehdissä vielä vuonna 1894. Vasta vuoden 1895 lokakuussa Suomen Teollisuuslehdessä ja samaan aikaan Teknikern-lehdessä julkaistiin Victor Sucksdorffin kirjoitus ”Rakennustavasta ja puutyylistä Venäjän-Karjalassa”. Molempien lehtien kirjoitukset olivat valokuvien ja piirustuksien kuvitettuja. Pääosin kuvailevasta kirjoituksesta käy ilmi mitkä ominaisuudet itäkarjalaisessa arkkitehtuurissa viehättivät kirjoittajaa. Sucksdorff kirjoitti erikseen rakennustavasta, johon

kuuluvat tilajäsentely ja pohjakaavat, ja ”puutyylissä”, mikä tarkoitti ennen muuta rakennusten ja esineiden koristelua ja jossain määrin myös rakenteita. Puutyylillä oli tutkituilla seuduilla ollut ”monessa suhteessa erittäin kaunista” ja ”voimakkaasti kehitettyä”. Silmiinpistäviä kohtia olivat rakennusten jäsennellyt ja koristellut päätyfasadit, pitkälle päädyn yli ulottuva räystä, jota kantoivat hirsikonsolit, sekä muut vesikattoon ja räystäisiin liittyneet koristellut osat. Yleensä rakennusten korkeus ja eri tiloja laajana kattava vesikatto antoivat kokonaisuudelle ”mahtavan” vaikutuksen. Pyöreiksi jätetyt hirret puolestaan antoivat ulkoasulle voimaa ja raskautta. Erityisen merkittäviä olivat profiloidut kuistin pylväät, jotka olivat ”kaunis esimerkki koristelusta, jossa muoto täysin vastaa sisäistä aatetta”.⁴⁸ Käsitys hyvästä puuarkkitehtuurista oli tässä siis sama kuin Vilho Penttilällä edellisinä vuosina.

Tyylin alkuperää Sucksdorff pohti vain varovaisesti, uskoen että tyyliin oli ainakin jonkin verran suomalais-karjalaisia aineksia:



Apteekkari A. Fröbergin vesimyymlä Raumalla.
Arkkitehti Yrjö Blomstedt

20. Yrjö Blomstedt, apteekkari Fröbergin ”vesimyymlä” Raumalla. Rakennettu 1897. ST 1898, kuvaliite I.

Mitä on sitte oikeastaan tuo tyyli noissa n.k. ’nowgoroodilaisissa’ rakennuksissa kaikkein aivan omituisine erikoisuuksineen, sekä noissa kauniissa käsityökaluissa? Onko slaavilainen kansanheimo kyennyt luomaan niitä, tai löytääkö niissä ehkä muinaisskandinaavialaisen vaikutuksen jälkiä, tahi onko niitten synty haettava Pohjois-Euroopan vanhimmilta asuttajilta, suomensukuisilta kansoilta.

Täydellisen vastauksen näihin kysymyksiin on kyllä tuleva aika antava. Tässä voi vaan huomauttaa että vaikkapa paljon näyttäytyisi-kin olevan idästä tai lännestä, kuitenkin — kun se niistä eroitetaan — *jonkin verran* on jääpä jällelle sen kansanhengen synnyttämäksi, joka myöskin eräsen toiseen kaunotaiteeseen on luonut niin kauniita lisä.⁴⁹

Sucksdorffin kirjoituksessa ei viitattu mitenkään karjalaisen arkkitehtuurin tai puutyylin soveltamiseen uudessa suunnittelussa.

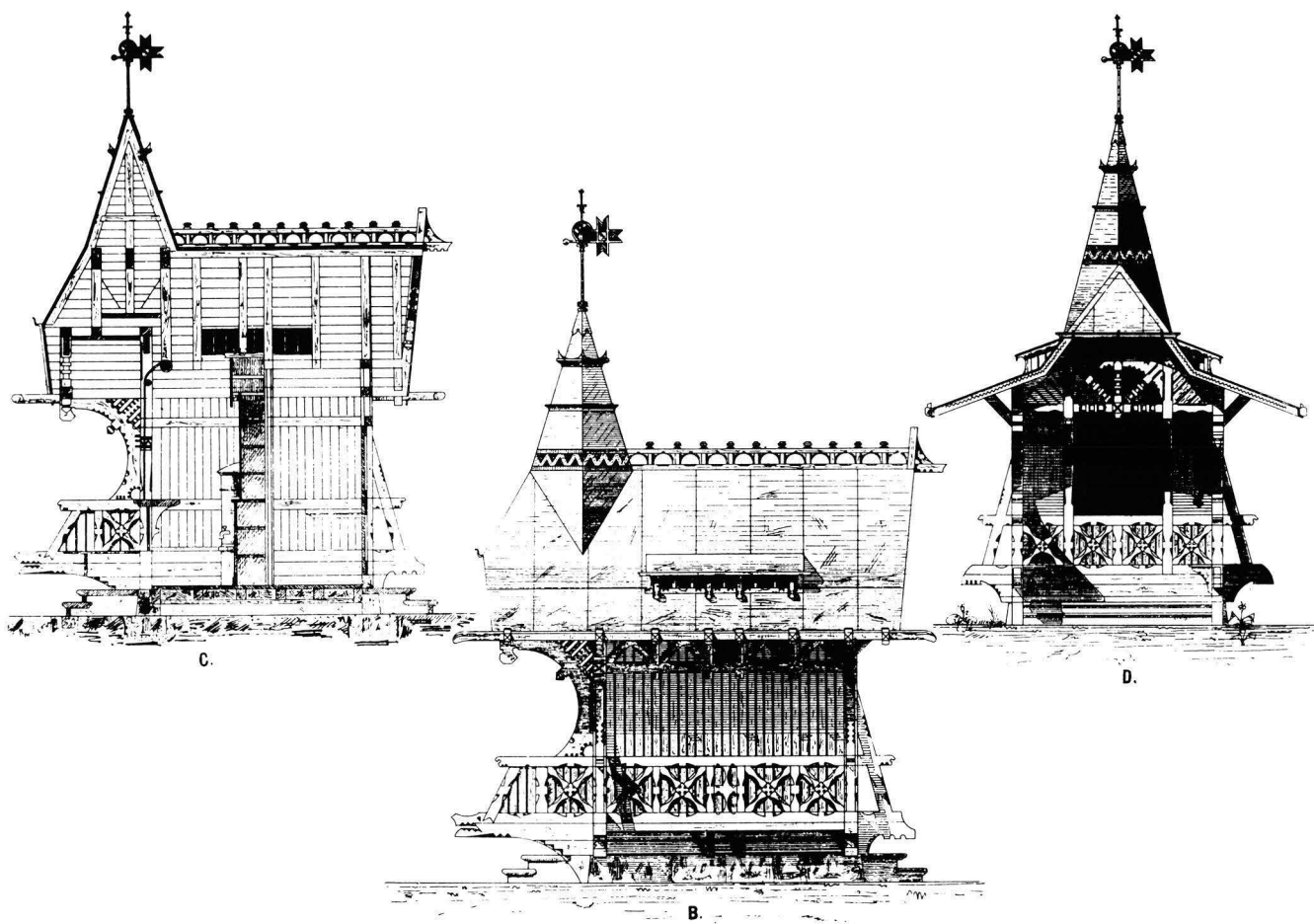
Lähivuosina suomalaisesta tyylistä kirjoitettiin vain ohimennen ja useimmiten taideteollisuuden yhteydessä. Vuoden 1896 toukokuussa Teollisuuslehdessä julkaistiin kolme kuvaliitettä Ahvenanmaalla rakenteilla olleesta tohtori K. Hällbergin huvilasta, jonka oli suunnitellut Lars Sonck (kuvat 18, 19). Huvila oli valmis-

tettu osina Oulunkylän puusepäntehtaassa. Siinä oli piirurunko ja kaksinkertaiset lautaseinät.⁵⁰ Ulkoarkkitehtuurin näkyvin elementti oli satulakatto, jonka lappeet olivat kaarevat ja räystäät ulkonivat voimakkaasti harjaa kohti. Koristeeksi tähän paanuilla katettavaan vesikattoon oli vapaasti liitetty karjalaiseen puuarkkitehtuuriin liittyneitä aiheita, joita ei kuitenkaan ollut käytetty rakenteellisesti oikein. Näitä olivat ulkonevat harjavuoliaiset ja räystäspuut, päätyihin sijoitetut muakillut räystäskoukkurakenteet ja harjaa koristavat karat.⁵¹ Avokuisti oli suurimmaksi osaksi rakennusrungon sisällä, ja se oli varustettu pyörein aukoin. Myös rungon alaosassa oli konsolimaisia ulkonemia, jotka päättyivät eläimen päähän. Lyhyessä selostuksessa, joka saattoi olla toimituksen laatima, rakennusta luonnehdittiin pieneksi, erittäin sieväksi ja ”meidän oloisamme kokonaan ominaiseksi”. Lisäksi kirjoitettiin, että rakennuksessa nähdään ”kauttaaltaan originellisiä ’suomalaista tyyliä’ tavoittelevia muotoja”. Rakennuksen ei siis sanottu edustaneen suomalaista tyyliä, siinä oli vain muotoja, jotka tavoittelivat tätä.

Kommentit suomalaisesta tyylistä olivat yhtä varovaisia vuoden 1898 alussa, jolloin julkaistiin Yrjö Blomstedtin piirustukset Raumalle edellisenä vuonna rakennettua ”vesimyymlää”, eli eräänlaista kioskia varten (kuvat 20, 21). Toimituksen teksti pohjautui ilmeisesti suunnittelijan antamiin tietoihin. Piirustuksista kirjoitettiin, että ne oli ”osaksi sovitettu suomalaiseen puutyyliin, — mikäli semmoisesta yleensä voi puhua”. Se mitä tämä täsmällisesti tarkoitti, ei selviä tekstistä hyvin, vaan rakennusta kuvattiin seuraavasti viitaten myös ”yleiseen puutyyliin”:

Pääaiheena sen ulkomuotoa muovailtaessa on ollut Kajaanin seutuiset ’kammioniekkaitat’, joiden etuosassa esiintyvä ’kamatto’ ja sitä kannattavat pyörä-aukkoiset sivuseinät herättävät noin kansan taideluomina ominaista huomiota. Muuten on rakennus laadittu vapaasti yleisen puutyylin tapaan tai tehty ennen meillä muodostettujen motiivien mukaisesti. Ulkopuolisesti on rakennus vain vernissalla sivelty niin että vaalean punan väri esiintyy muualla paitsi listoituk- sissa ja kohompana olevissa osissa ja kehyksissä, jotka ovat hieman keltavärillä tummennetut; leikkaukset ovat tulipunaisiksi maalatut, tehdäkseen iloisen, kevyen vaikutuksen.⁵²

Yleismuodon esikuvana olleita ns. kammioniekkaittoja Yrjö Blomstedt ja Victor Sucksdorff olivat valokuvanneet Kainuussa kesällä 1894 Karjalan-matkansa yhteydessä.⁵³ Näistä aitoista oli lautarakenteisessa kioskissa toistettu nk. poskien muotoilu. Muiden aiheiden lähtökohdat olivat vaihtelevia: vesikattoon liittyi teräväkärkinen torni viireineen, sen lisäksi harjakam- pa ja räystäspuu- ja räystäskoukkurakenne. Eräät piirteet, esimerkiksi rungon alaosan hirsien muotoilu ja kattoikkuna muistuttivat Sonckin piirtämästä Hällbergin huvilasta. Sekä kioskin että Hällbergin huvilan piirustukset esiteltiin Teollisuuslehdessä kuvaliittein ja myös detaljikuvien, siis eräänlaisina mallipiirustuksina.



21. Yrjö Blomstedt, apteekkari Fröbergin "vesimylly".
Leikkaus ja julkisivut. ST 1898, kuvaliite II.

Vaikka kumpaakaan ei ehdottomasti esitelty esimerkkeinä suomalaisesta tyylistä ne kuitenkin saattoivat luoda kuvaa siitä minkälaista tämä tyyli voisi olla.

Vuosina 1896 ja 1897 esiintyi ulkomaisen arkkitehtuurin yhteydessä myös joitakin viittauksia kansallisiin tyylihin. Vilho Penttilä selosti vuonna 1896 Berliinin teollisuusnäyttelyn rakennusosastoa ihaillen näyttelyrakennuksien tiiliarkkitehtuuria. Lisäksi hän mainitsi seikan, joka hänen mielestään antoi tukea tiilen yleisemmälle käytölle Suomessa. Tiiliarkkitehtuurissa olivat hänen mielestään olennaisia eriväriset ja eri tavalla koristellut pinnat, eivät niinkään listat tai muut ulkonemat. Näille pinnoille sopivat erinomaisesti suomalaiset "kuosit", sillä tiiliarkkitehtuurin koristemuodot olivat yleensäkin geometrisia ja suoraviivaisista kuvioista syntyneitä.⁵⁴

Viittauksia uusromaanisen tyylin erityiseen amerikkalaisuuteen sisältyi siihen Yrjö Sadeniuksen Suomenkielisten teknikkojen seuran kokouksessa vuoden 1896 lopulla pitämään esitelmään, joka julkaistiin Teollisuuslehdessä seuraavan vuoden alussa.⁵⁵ Sadenius ei tiet-

tävästi ollut itse käynyt Yhdysvalloissa. Tekstiin liittyi hyvin positiivisia käsityksiä Yhdysvaltain kulttuurin merkityksestä ja sen kansan itsenäisestä kehityksestä. Se alkoi seuraavasti:

Kaikille on tuttu tuo tosi asia, että kulttuurin kehitys kulkee idästä länteen samoin kuin auringon kehräkin kaartaa taivasta yleten idän ilmalta ja laskien länteen.

Eufraatin ja Niilin laaksojen sivistys väistyi Helleenien luoman viljelyn tieltä, ylpeä Rooma otti Helleenien perinnön. Pitkän umpiyön jälkeen syntyi uusi Länsi-Eurooppalainen sivistys, joka väkivämmän oikeudella on saattanut valkoisen rodun maailman herraksi. Neljänsadan vuoden ajan se on kansoittanut Amerikan suunnattoman mantereen ja kasvattanut siellä kansan, jonka aivotöitä meidän täytyy ihmetellä ja ihaella niin hyvin henkisen kuin aineellisen viljelyn alalla.

Toteutuuko se ennustus, että Amerika vielä Euroopalta vie kunnian kruunun ei ainoastaan ekonomisten pyrintöjen, vaan myös humanististen tieteiden alalla, jää luonnollisesti tulevaisuuden ratkaistavaksi, —⁵⁶

Arkkitehtuurin tyylikehitystä selostaessaan Sadenius kirjoitti miten samaan aikaan, 1870-luvulla, jolloin Keski-Euroopassa oli siirrytty italialaisen renessanssin

käytöstä saksalaiseen, oli Amerikassa kehitetty n.k. Modern Romanesque. Sen oli luonut ”Henry Richardson” romaanisista aiheista varsinkin Normandian ja Provençen rakennusten pohjalta. Amerikan arkkitehtuurikehityksessä tämä oli ollut ”uusi elementti”, joka katkaisi siihenastisen eurooppalaisen arkkitehtuurin seuraamisen. Se oli omaksuttu hyvin innostuneesti varmasti juuri siksi, että ”se katsottiin erikoisesti uudeksi *Amerikalaiseksi* ja voitiin panna vastapainoksi ’vanhan Euroopan’ tähän asti hallinneille tyyleille; ehkä myös siksi että se romantisuuteen vivahtavalla luonteellaan muodosti virkistävän vastakohdan liike-elämän kuivalle jokapäiväisyydelle”. Tämän tyylin luonteenomaisia piirteitä oli Sadeniuksen mukaan luonnonkiven käyttö hyvin karkeana, vesikattojen jyrkkyys ja tornien yleisyys. Ornamenttien asema kokonaisuudessa oli verraten vähäinen, niitä käytettiin joustavasti ja ne olivat helpotöisiä. Tyyli oli yleensäkin vapaa ja siksi hyvin käyttökelpoinen. Traditioiden puute oli Amerikassa nimenomaan eduksi rakennustaiteelle:

Näiivät, alkuperäiset luomukset astuvat täällä paljon uskaliaammin esiin kuin maissa, missä joka mies jo koulun penkiltä on perinyt ehdottoman uskon antiikin rakennustaiteen sulosointuisuuteen ja taipumuksen katsomaan kaikkea muuta barbaroiduksi.

Lisäksi Sadenius kirjoitti miten Richardsonillakin oli ollut paljon epäonnistuneita jäljittelijöitä ja miten monessa nopeasti kasvaneessa Yhdysvaltain kaupungissa oli ”nousukkaan ilmettä”. Amerikkalaista rakennustaiteetta arvosteltaessa oli otettava huomioon, että se oli vielä ”Sturm und Drang” -periodissaan. Tätä vertausta tultiin muutamia vuosia myöhemmin käyttämään Suomen vuosisadan vaihteen arkkitehtuurista monta kertaa.

Yhdysvaltain arkkitehtuurikehitystä seurattiin muutenkin paljon 1890-luvun Suomen Teollisuuslehdessä ja Teknikern-lehdessä.⁵⁷ Sadeniuksen esitelmässä olivat olennaista paitsi tietojen yksityiskohtaisuus myös se, miten selvästi hän asetti Yhdysvallat kulttuurin kehityksen kärkeen ja korosti samalla myös Richardsonin uusromaanista tyyliä erityisesti amerikkalaisena. Hänen mahdolliset saksalaiset lähteensä olivat jo jonkin verran vanhoja, sillä Sadenius ei kommentoinut 1890-luvun arkkitehtuurikehitystä eikä esimerkiksi Chicagon vuoden 1893 maailmannäyttelyn arkkitehtuuria. Kirjoituksen perusteella uusromaaninen tyyli esiintyi modernina.

Vilho Penttilä oli vuonna 1896 käynyt myös Budapestissä Unkarin tuhatvuotisnäyttelyssä. Kirjoittaessaan siitä huhtikuussa 1897 julkaistussa artikkelissa hän ylisti Budapestin kauneutta ja komeutta ja näki kaupungissa ”oman erityisen leimansa”, johon kuvastuivat pääpiirteet Unkarin kansalliselämästä. Seuraavat kohdat voidaan nähdä samalla erityisesti suomalaisille arkkitehteille kirjoitetuina:

On sanottu: ’vasta arkkitehtuurissa esiintyy oikea arvostelu kansojen henkisestä suuruudesta ja siveellisestä kehitysteestä’. Mutta vaikkapa emme näin paljon ajattelekaan, emmekä näin syviä tietoja tahdo Unkarin uusimmasta arkkitehtuurista hakeakaan, niin näemme siinä kumminkin heti semmoisen itsenäisyysluonteen, joka on täydessä sopuinnussa Unkarin kansan itsenäisyyssaatteen kanssa. Kansa, joka vuosisatoja kantaen niskassaan vierasta iestä on vihdoin siitä valtavan kansallistunteen herättämänä irtautunut ja riemukululla rientänyt vapauteensa, semmoinen kansa, joka on vieraat elementit yllpeänä päältänsä ravistanut, se ei mielellään enään näe vierailta lainailtavan; se on pakoittanut arkkitehtinsakin luomaan itsenäistä rakennustaidetta, jota voisi täydellä syyllä kutsua unkarilaiseksi.

Itse tuhatvuotisnäyttely oli Penttilän mukaan näyte siitä miten voimakkaasti tämä verrattain pieni ja nuori kulttuurimaa riensi eteenpäin ja kuinka se kaikilla edistytksen aloilla astui rohkeasti vanhimpien sivistyskansojen rinnalle. Näyttelyssä oli myös puurakennuksia, jotka näyttelyrakennusten joukossa olivat vaatimattomia. Ne olivat kuitenkin kiinnostavia, sillä niissä näkyi sama ”originellinen itsenäisyysleima”, mikä muutenkin teki Unkarin rakennustavan niin viehättäväksi. Samoin niissä näkyi ”oikea puutyyli, vapaana kiviarkkitehtuurin matkinnasta, tyyli, jota meilläkin niin paljon haetaan ja kaipaillaan”.⁵⁸

Vuosina 1898 ja 1899 arkkitehtuuriaiheiden määrä kasvoi jonkin verran Suomen Teollisuuslehdessä niinkuin myös Teknikern-lehdessäkin. Yksinkertaisin syy siihen oli rakennustoiminnan jatkuva kasvu sekä myös uudet keskustelunaiheet, kaupunkisuunnittelukysymykset ja luonnonkiven käyttö arkkitehtuurissa. Molemmissa lehdissä alettiin arvostella vastavalmistuneita rakennuksia: aiemmin niitä oli esitelty hyvin neutraalisti ja otettu esiteltäväksi ilmeisesti sikäli kuin kuvamateriaalia oli ollut saatavissa. Suomalainen tyyli tai arkkitehtuurin kansallinen leima mainittiin tässä vaiheessa yleensä vain ohimennen, sillä päähuomio oli selvästi arkkitehtuurin muissa kysymyksissä. Kirjoittaessaan vuoden 1898 lopulla Suomen Yhdyspankin uudesta pääkonttorista, jonka Gustaf Nyström oli suunnitellut, Vilho Penttilä tervehti sitä ”aikakautemme upeimpana ja komeimpana rakennuksena” sekä ”merkkipahtana rakennustaitessamme”. Tämä johtui katufasadin kotimaisesta graniitista. Se merkitsi käännekohtaa rakennustaiteessa ja ”rappauksen aikakauden” loppua. Penttilä ei kirjoittanut tässä graniitin suomalaisuudesta muuten kuin mainitsemalla, että graniitin käyttö oli huomattu jo ”ammoisista ajoista”, sitä todistivat hänen mukaansa 1200-luvun vaiheilla rakennetut kivikirkot Suomessa.⁵⁹

Kesällä 1898 järjestetyn Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn Suomen paviljongin suunnittelukilpailun tuloksia arvioitiin Teollisuuslehdessä lokakuussa. Tyylistä päätellen teksti oli Vilho Penttilän, mutta hän nojautui mahdollisesti palkintolautakunnan lausuntoon. Kirjoituksessa kiinnitettiin erityisesti huomiota eri ehdotusten sopivuuteen Suomen näyttelypaviljongiksi ja punnittiin samalla ehdotusten kansallista luonnetta.

Toisen palkinnon saanut Aksel Wikströmin ehdotus oli ulkopuolelta luonteeltaan ”hyvin ranskalaisen arkkitehtuurin mukainen”. Vain pääsisääntönsä ympärille suunnitelluissa veistoksissa oli suomalaista luonnetta:

Sanokaamme heti, että tämän luonnoksen luonne olisi Suomen paviijongille outo ja sopimaton. Aiheet ovat siinä liian rikkaita eikä niille ole minkäänlaista vastakaikua haettavana oman maamme ominaisista oloista, jollemme ota lukuun takovaa seppo Ilmarista pääsisääntönsä toisella ja laulavaa Väinämöistä sen toisella puolella.

Lisäpalkinnon saaneesta John Settergrenin ehdotuksesta Penttilä piti vielä vähemmän:

Se on suunniteltu vieläkin rikkaammilla aiheilla kuin edellinen. Luonne sen ulkomuodolla on suuressa määrässä venäläinen. Aiheet ovat kyllä ruotsalaisia ja muinais-skandinaavilaisia. Meidän maamme paviijongiksi se ei missään tapauksessa olisi kelvannut.

Settergrenin ehdotuksesta ei julkaistu kuvaa, joten ei ole tiedossa mistä tämä ”venäläinen luonne” muodostui. Arkkitehtien Herman Gesellius, Armas Lindgren ja Eliel Saarinen laatimassa voittaneessa ehdotuksessa oli Penttilän mukaan olennaista sen yksinkertaisuus ja se ettei siinä ollut tunnistettavia ulkomaisia piirteitä. Penttilä tosin mainitsi että portaalit olivat ”amerikkalaiseen malliin” suunniteltuja, mutta tekstistä päätellen tätä ei pidetty negatiivisena piirteenä. Muuten Penttilä ylisti sitä miten yksinkertaisilla muodoilla oli saavutettu ehdotuksen ”jalo sopusointuisuus”. Kun tornia olisi muutettu, kuten palkintolautakunta oli ehdottanut, tulisi paviijonki tulevassa maailmannäyttelyssä esiintymään ”vaatimattomana, yksinkertaisena ja toivottavasti maamme erikoisaseman ja ominaisluonteen mukaisena”. Kirjoituksesta käy myös ilmi Penttilän selvä käsitys näyttelypaviijonkin arkkitehtuurin konventionaalisista vaatimuksista. Voittaneen ehdotuksen ”galleriamainen ikkunasovitus” ja ”ominaiset pikkutornit” toivat sille ”tarpeellisen vilkkautensa”. Lars Sonckin palkitsematta jääneellä ehdotuksella taas oli näyttelypaviijongille ”liian raskas ja jäykkä luonne”.⁶⁰

Suomen osallistumiseen Pariisin maailmannäyttelyyn liittyi myös näyttelyviitriinien suunnittelukilpailu ja Suomen Yleisen Käsateollisuusyhdistyksen järjestämä huonekalukilpailu, jonka tavoitteena olivat suomalaistyylliset huonekalut. Jälkimmäisen voitti Eliel Saarinen ehdotuksellaan, jossa ei juuri ollut tunnistettavia kansanomaisten huonekalujen piirteitä. Toisen palkinnon sai Yrjö Blomstedt karjalaisaiheisella ehdotuksellaan (kuva 22). Kolmannen palkinnon saivat arkkitehdit Valter Thomé ja Karl Lindahl. Palkitut ehdotukset julkaistiin kuvallitteinä, mutta tyylin ongelmia ei pohdittu Teollisuuslehden lyhyessä tekstissä.⁶¹

Näihin aikoihin on havaittavissa vähäistä hämmennystä siitä miten suomalaiseen tyyliin olisi suhtauduttava sekä linjojen eriytymistä suhtautumisessa kansatieteellisten

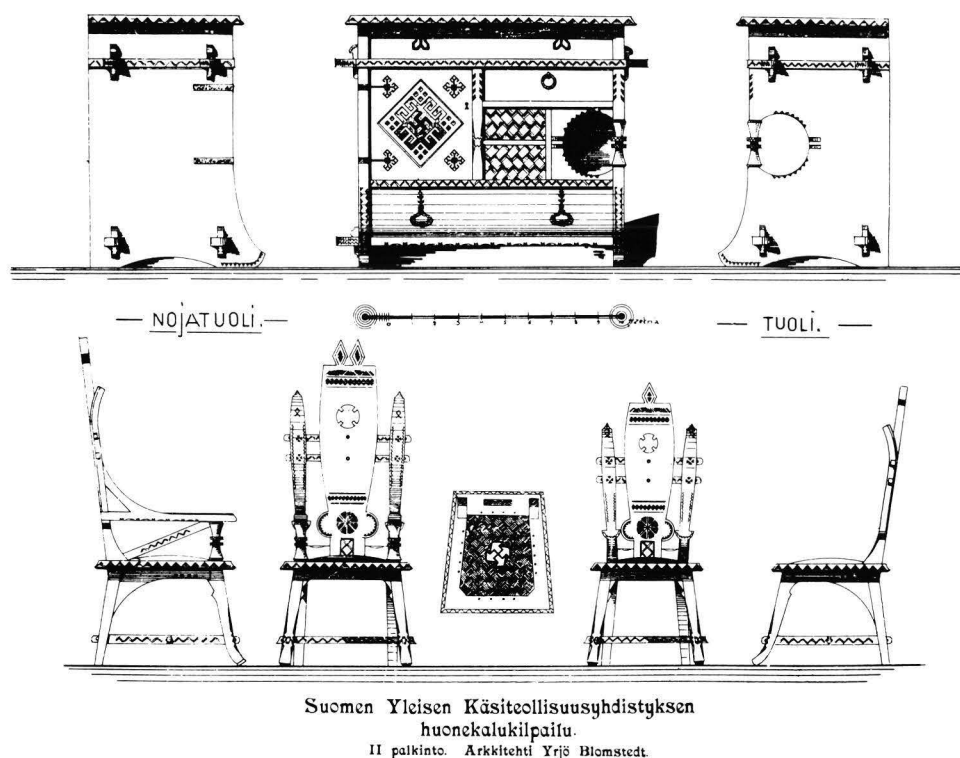
mallien käyttöön. Suomen Käsityön Ystävät ja Osakeyhtiö Iris järjestivät syksyllä 1898 kilpailun, jonka aiheena oli makuuhuoneen kalusto. Kalusto oli tarkoitettu asettaa näytteille Pariisin maailmannäyttelyyn. Suomen Teollisuuslehdessä olleen uutisen mukaan tuli ”varsinaista kansatieteellistä leimaa” mikäli mahdollista välttää. Makuuhuoneen tuli silti olla ”niin kotimaisten aiheiden mukaisen, kuin suinkin mahdollista” ja olla ”todisteena maan nykyisestä taideteollisesta kehityksestä omalla isänmaallisella pohjalla”.⁶³ Kilpailua ei lähemmin selostettu Suomen Teollisuuslehdessä. Myöhemmin Teollisuuslehden kirjoituksissa suhtauduttiin jossain määrin varauksellisesti Iris-yhtiöön, Sparreen ja Galléniin.⁶⁴ Kysymys ei ollut välttämättä taideteollisuuden linjakysymyksistä vaan henkilöiden etäisyydestä. Vielä vuonna 1900 Pariisin maailmannäyttelyn paviijonin yhteydessä Vilho Penttilä kirjoitti Gallénista käyttäen sellaisia ilmaisuja kuin ”suuri taiteilijamme Gallén” ja ”taiteilija Gallén”.⁶⁵

Toinen tiukemmin kansanomaisiin malleihin nojannut linja ilmeni Jyväskylän seminaarin lehtoriksi ryhtyneen Yrjö Blomstedtin kirjoituksessa, jossa käsiteltiin kansatieteellisten kokoelmien käyttöä eri oppilaitosten opetuksessa. Kirjoitus julkaistiin Suomen Teollisuuslehdessä lokakuussa 1898. Pääkysymyksenä oli se miten saataisiin kehitetyksi luonteenomainen suomalainen kotija käsateollisuus. Vastaukseksi Blomstedt ehdotti sitä, että sekä sivistyneistön että kansan oli ”juuretettava juurensa suorastaan omaan maaperään” ja ”imettävä elinesteitä sen ikivanhoista lähdesuonista”. Kansan taideaistin oli oltava kansallisen taidesuunnan perustana, kuten oli ollut Norjassa, Venäjällä ja Sveitsissä. Blomstedt luetteli lisäksi esimerkkejä Tirolista ja Japanista. Blomstedtin ilmeisen tärkeä lähde oli Alois Rieglin vuonna 1894 julkaisema kirjoitus ”Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie”, johon hän viittasi. Blomstedtin mukaan tuli kansallisen leiman näkyä esineiden kokonaishahmossa ja tekniikassa. Yksittäiset ornamentit eivät riittäneet ja ornamenttikirjojen lisäksi tarvittiin esinekokoelmia, joiden avulla oli mahdollista sukeltautua muinaisuuteen ja kansan henkeen:

Vasta nähdessään ikäänkuin ihka ’elävänä’ edessään tällaisen kansanhengen tuotteen, voipi jokainen n.s. imeä sen hengen itseensä.⁶⁶

Vuoden 1900 ensimmäiseen numeroon Vilho Penttilä kirjoitti lämpimän arvion Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin teoksesta ”Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja”, jonka kuvasto oli juuri valmistumassa ja tulossa myyntiin.⁶⁷ Karjalainen ja kalevalainen perintö nostettiin siinä tärkeäksi tekijäksi ”lujittamaan kansallisen olemassaolon juuria”. Tämä käy ilmi varsinkin Penttilän aloituksesta:

Nykyään kun kansamme itsenäisyyttä uhkaillaan, sen olemassaolon perustuksia pengotaan, on erittäin tärkeää että sen povesta käy esiin yhä uusia ja tuoreita todistuskappaleita mitkä maailmalle ja viha-



22. Yrjö Blomstedtin toisen palkinnon saanut ehdotus Suomen Yleisen Käsiteollisuusyhdistyksen huonekalukilpailussa Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1900 lähetettäviä huonekaluja varten. ST 1898.

miehillemme näyttävät kerta kerran perästä että Suomen kansa on luotu vapaaksi kansaksi, itseoikeutetuksi käymään omaa ominaista tietään. Karjalan perukoilla on ehjimpinä ja tuoreimpina säilyneet kansallisuutemme alkujuuret, muinaissuomalaisten henkielämän tuotteet. Sieltä luonnon alkuperäisyydessä vielä elävän kansan suusta on ilmoille tuotu vankin peruspylväämme, maankuulu Kalevalamme, sieltä huomatuimmat kutomakuosimme y. m. Karjalasta on koottu sekin teos, josta tässä nyt käymme puhumaan ja joka epäilemättä on osaltansa myöskin jonkun verran lujittava kansallisen olemuksemme juuria.⁶⁸

Vilho Penttilä ei suoraan ehdottanut, että teosta hyödynnettäisiin arkkitehtuurissa tai edes taideteollisuudessa. Hän lainasi osaksi tekijöiden esipuhetta, jossa varovaisesti viitattiin tähän suuntaan.

Lisäksi Penttilä tarkasteli lyhyesti varhaisempaa kehitystä mainiten, että aiemminkin oli ”tuikahtanut esiin jokin rakennusmuoto tai koristeaihe” joka oli tunnettu suomalaisiksi. Vähätkin katkelmat olivat herättäneet kysymyksen siitä eikö myös rakennusosalalla, tai vaikka vain taideteollisuudessa ollut mahdollista synnyttää jotain ”itsenäisesti suomalaista — suomalaista tyyliä”. Muutamilla muodoilla ei kuitenkaan päästy pitkälle. Joitakin huonekaluja oli syntynyt ja jotkut nuoremmat arkkitehdit olivat muutamissa puurakennuksissa tehneet yrityksiä suomalaisen tyylin tavoitte-

lemiseksi. Suurimpana esteenä oli kuitenkin ollut suomalaisten aiheitten ja muotojen puute, niitä oli täytynt lähteä hakemaan Karjalasta, missä niitä ”tiedettiin huomattavassa määrin löytyvän”. Penttilä oli ilmeisesti selvillä niistä vaikeuksista joita julkaiseminen oli tuottanut ja joita käsitellään tarkemmin neljännessä luvussa. Kirjoituksen loppukappale on luettava tätä taustaa vasten ja ajankohdan isänmaallisten tunnelmien sävyttämänä:

Teoksen sisältörikkauteen ja tärkeyteen nähden sekä ottamalla huomioon että se on vaatinut suuria uhrauksia tekijöiltänsä, ei sen hintakaan — 20 mkaa — voi pitää muuna kuin varsin kohtuullisena ja toivomme että ei ainoastaan asiantuntijat — arkkitehdit, tutkijat ja taiteilijat, — vaan kaikki asianharrastajatkin hankkisivat sen itsellensä. Maallemme synkkänä, mieltä masentavana uuden vuosisadan aamuhetkenä tuntuu mieltä virkistävältä kaikki ilmaukset itsenäisyydestämme, ominaisesta olemuksestamme ja tämäkin on yksi niitä.⁶⁹

Myöhemmin kirjoitus ja kirjan kuvallitteiden julkaiseminen Teollisuuslehdessä on voitu lukea myös kannanottona karjalaisten aiheiden käyttämisen puolesta. Näin se on voinut vaikuttaa myös aikalaislukijoihin: karjalaiset aiheet liittyivät siinä varauksetta suomalaisuuteen ja Suomen itsenäisen aseman puolustamiseen.

Syksyllä 1900 julkaistiin kolmiosaisena katsaus Pariisin maailmannäyttelyyn, joka perustui Vilho Penttilän käyntiin näyttelyssä.⁷⁰ Näyttelypaviljongin kohdalla hän lainasi useita ulkomaisia lehtiä, sillä ”harvoin on suomalaisten miesten työ saavuttanut niin yleistä tunnustusta kautta koko sivistyneen maailman kuin paviljonkimme tässä näyttelyssä”. Lehdissä paviljonkiin oli suhtauduttu hyvin myönteisesti, mutta sitä oli tullut eri tavoin. Lainausten mukaan kysymyksessä oli ”jonkinlainen fantasia maalaistalo”, ”uutta tyyliä edustanut talo” tai ”pieni kirkko”. Pisimpään Penttilä lainasi Journal des Debat -lehteä, jonka mukaan Suomen paviljonki muistutti ulkonaisesti pientä maalaiskirkkoa, ”joka lyyhistyy maata kohti ikäänkuin myrskyn puuskan edessä”. Se ei kuitenkaan ollut mikään kopio, minkä kirjoittaja oli tarkistanut selaamalla näyttelyssä esillä ollutta ”Suomi 19:nnellä vuosisadalla” -teosta. Ulkoarkkitehtuurin yksityiskohdat olivat ranskalaisen kirjoittajan mukaan ”moderneja”. Sisätiloissa oli sen sijaan nähtävissä kirkollista koristelua.

Pitkien sitaattien jälkeen Penttilä tarkasteli sitä mistä tämän ylistetyn rakennuksen arkkitehtuuri koostui. Paviljongin yleismuoto torneineen ja pyöristettyine päätyineen muistutti kirkkoa, ja tätä Penttilä oletti tavoitellunkin. Kirkon vaikutelmaa lisäsivät myös sisätilojen suhteet ja paanukatto. Suurimman suosion oli saavuttanut koristelu, ja siinä aiheet olivat niin paljon kuin mahdollista Suomen luonnosta. Niitä olivat havupuiden oksat ja erikokoiset kävyt, oravat, karhun päät ja karhut, lumpeenlehdillä istuvat sammakot, lisäksi hirven ja ilveksen päät. Penttilä totesi etteivät nämä aiheet suinkaan olleet uusia vaan tärkeä osa viime vuosien uutta kansainvälistä arkkitehtuurisuuntaa. Paviljongissa ne kuvasivat kuitenkin ensimmäisen kerran Suomen luontoa ja niitä käytettiin ensi kertaa suomalaisessa rakennuksessa. Lisäksi Penttilä mainitsi ”vertauskuvallisina osina” tornin päätykolmioiden ”valonaurion väreilevät säteet” jotka olivat ”pohjolan kesäöitten” läpi loistava ”kansamme tulevaisuuden toivo”. Katon huippuihin liittyviä ”rukinpyöriä” taas saattoi pitää ”kansamme muinaisen ahkeruuden merkeinä” ja seiniin oli jäljennetty Suomen tärkein rakennusaine graniitti. Penttilän mukaan oli epäsuomalaisimpana osana pidetty tornia ja varsinkin sen päätettä. Hänen kirjoituksensa ei ollut varauksettoman ylistävää, vaan hän huomautti myös ikkunoista jotka antoivat navettamaisen vaikutelman.

Tässä ei ole mahdollista verrata edellä selostettuja kirjoituksia Teollisuuslehden koko sisältöön asianomaisina vuosina. Lehdessä esiintyi esimerkiksi avoimia kannanottoja poliittiseen tilanteeseen monissa yhteyksissä, mutta ei suoraan arkkitehtoniseen muodonantoon liittyen. Kesäkuussa 1899 julkaistussa maamme teknillisiä kirjastoja käsitelleessä kirjoituksessa mainittiin muun muassa:

Useista merkeistä päättäen näyttää siltä, kuin kansamme lyhyt unelma suhteellisesta itsenäisyydestä piakkoin päättyisi.⁷¹

Vuoden 1901 ensimmäisessä numerossa taas aloitettiin ”Uuden vuoden alkaissa” -katsaus seuraavasti:

Vaikean taloudellisen tilan ahdistamana ja epävarman valtiollisen tilan peloittelemina on vuosi 1901 — uuden vuosisadan aamu alkanut Suomen kansalle. Arkailevana ryhtyy ammattimies ja tehtailija uusiin yrityksiin, joita ilman maan teollisuus saattaa arveluttavasti lamaautua.

Kirjoituksessa löydettiin edelliseltä vuodelta kuitenkin myös lohduttavia tapahtumia:

Mutta on tässä Suomen sumussa kontrastejakin, puskee sen läpi valon tuikekin. Viime kesäinen Pariisin näyttely on kasvattanut meille uusia siipiä sen mukaan kuin vanhoja on typistetty. Se koko sivistyneen maailman huomio, jonka maamme teknilliset ja ammattioppilaitokset, maamme tiede ja taide saavuttivat siellä on puhaltava jäntereihimme uutta voimaa yhä suurempiin ponnistuksiin maamme hyväksi.⁷²

Toisaalta on huomattava, että muodon tai tyylin kansallisuuden ongelmaa ei käsitelty niissä lukuisissa kirjoituksissa, joissa seurattiin päätyneitä arkkitehtuurikilpailuja, ei esimerkiksi suomalaisen teatterin suunnittelukilpailun yhteydessä. Tällaiset kommentit puuttuivat myös kirjoituksista, joissa käsiteltiin luonnonkiven käyttöä rakennuksissa tai suomalaisen luonnonkiven vientinäkyviä.⁷³

Rakentaja, Suomen Teollisuuslehden rakennusosasto. 1901—1905

Rakentajaa ryhdyttiin julkaisemaan Teollisuuslehden osastona, jolla ensimmäisenä vuonna ei vielä ollut erikseen nimettyä toimitusta. Se liitettiin joka toiseen numeroon ja ilmestyi siis kerran kuussa. Pian siitä tehtiin myös erikseen tilattavissa ollut lehti, jolla oli nimisivulla oma vakinaisten avustajien luettelo. Vuonna 1902 Rakentaja kasvoi sivumäärältään lähes kahteensataan sivuun, vuonna 1901 sivuja oli tästä vain puolet. Vuosi 1902 olikin Rakentajan paras vuosi aihepiirin laajuuden ja kirjoittajien monipuolisuuden suhteen. Se oli tuolloin vähän aikaa johtava rakennusalan lehti. Teknikern-lehden arkkitehtuuri- ja taideteollisuusosastoa julkaistiin yhtä usein kuin Rakentajaa, mutta se oli sivumäärältään suppeampi. Vuodesta 1903 vuoteen 1905 Rakentaja joutui etsimään omaa linjaansa Arkitektenin rinnalla.

Rakentajan nimilehdelle vuosina 1902 ja 1903 painettu avustajien luettelo edusti arkkitehtikuntaa monipuolisesti. Siinä olivat mukana seuraavat arkkitehdit: Kustaa Asp, Yrjö Blomstedt, Werner von Essen, Birger Fe-



SUOMEN TEOLLISUUSLEHDEN

RAKENTAJA

II VKRTA * 1902

OSASTO KÄYTÄNNÖLLISTÄ RAKENNUSALAA
JA ARKKITEHTUURIA VARTEN.

I * MAALISKUU * 1902

TOIMISTUSPAIKKA:
Wladimirink 1. Auki 10-2. Puhel. 644.
TILAUSHINTA:
8 mk. Helsingissä ja 8 mk 50 p. maaseud.

TOIMITUKSEN hoitajat ja avustajat: KUSTAA ASP, YRJÖ BLOMSTEDT, VERNER von ESSEN, BIRGER FEDERLEY, BERTEL JUNG, KAUNO KALLIO, J. KKKONEN, ARMAS LINDGRÉN, ALEXANDER NYSTRÖM, USKO NYSTRÖM, VILHO PENTTILÄ, ALBERT PETRELIUS, YRJÖ SADENIUS, VICTOR SUCKSDORFF, MAGNUS SCHJERFBECK, ELIEL SAARINEN, LARS SONCK, WALD. WILENIUS y. m. Toimittaminen on järjestetty niin että useat tässä mainituista henkilöistä toimittavat toisten avustamina omat viisit numeronsa.

Tämän numeron toimitti VILHO PENTTILÄ.

23. Arkkitehti Werner von Essenin piirtämä Rakentajan nimilehti, joka oli käytössä vuosina 1902 ja 1903.

derley, Bertel Jung, K.S. Kallio, Jalmari Kekkonen, Armas Lindgren, Alexander Nyström, Usko Nyström, Vilho Penttilä, Albert Petrelius, Yrjö Sadenius, Victor Sucksdorff, Magnus Schjerfbeck, Eliel Saarinen, Lars Sonck ja Waldemar Wilenius. Mukana oli siis Suomen Teollisuuslehden ydinjoukko, lisäksi pääosin nuoria arkkitehteja tai vuonna 1902 vielä polyteekkeja ja myös ennen kaikkea kirjoittamisesta kiinnostuneita, kuten Bertel Jung ja Waldemar Wilenius. Rakentajan avustajaksi oli lupauduttu pääasiassa ammatillisin, ei kielipoliittisin perustein. Kaikkiaan 18 mukana olleesta arkkitehdistä vain seitsemän oli vuonna 1902 Suomenkielisten teknikkojen seuran jäsen, ja kolme liittyi seuraan myöhemmin.⁷⁴ Toimitustyö oli nimilehden tekstin mukaan suunniteltu avustajien joukossa kiertäväksi, mutta siitä vastasi useimmiten Vilho Penttilä, joka samalla oli Teollisuuslehden ja Rakentajan vastaava toimittaja.

Uudisrakennusten ja kilpailujen esittelyt olivat keskeisiä Rakentajan ensimmäisestä vuodesta lähtien. Lisäksi seurattiin rakennusala ja rakennustekniikkaa laajemmin. Muut aiheet vaihtelivat saatavissa olevan aineiston mukaan. Vuonna 1901 julkaistiin esimerkiksi Yr-

jö Hirnin esitelmä William Morrisin taidekäsityötä koskevista ajatuksista.⁷⁵ Sellaisia kirjoituksia joissa olisi avoimesti käsitelty kansallista tai suomalaista tyyliä tai arkkitehtuurin kansallista luonnetta oli vain muutamia. Alan keskeiset ongelmat olivat muualla: rakenne- ja materiaalikysymyksissä, asuntokysymyksessä ja uusien ulkomaisten suuntien hyödyntämisessä. Tulokannan kannalta ongelmallisia kirjoituksia ovat ne, joissa käsiteltiin maaseudun arkkitehtuuria ja korostettiin esimerkiksi kansanomaisuutta. Seuraava tarkastelu painottuu vuosiin 1901—03 ja on ylimalkaisempaa vuosien 1904 ja 1905 osalta.

Tampereen uuden eli tulevan Johanneksen kirkon suunnittelukilpailu oli päättynyt lokakuussa 1900. Kilpailua tarkasteltiin lyhyesti Rakentajassa, ja toimitus huomautti ettei se voinut täysin yhtyä kaikkiin palkintolautakunnan pöytäkirjassa mainittuihin seikkoihin. Tätä huomautusta ei kuitenkaan yksilöity. Palkintolautakunnan lausunnossa viitattiin vain yhden ehdotuksen kohdalla kotimaisiin aiheisiin. Kysymyksessä oli nimimerkin ”Suomalainen saarnakirkko” ehdotus, jossa ”suomalaisista keskiaikaisista kirkkoista lainatut mo-

tiivit” olisivat edellyttäneet ”yksinkertaisempaa ulko-piirrettä”.⁷⁶ Kesäkuussa Rakentajassa todettiin tyydytyksellä tulevan kansallismuseon rakennuksen suunnittelukipailun julistaminen, jota Teollisuuslehdessä oli ehdotettu jo 1894. Vastauksena E.G. Palménin kirjoitukseen Valvojassa huomautettiin myös, ettei kilpailuhankkeen ajamisella pyritty uuden tyylin kehittämiseen, vaan sillä oli haluttu saattaa museoarkkitehtuuri samalle tasolle muiden maiden kanssa. Samalla korostettiin sitä, että arkkitehtuurin kauneus perustui yksinkertaisuuteen ja suhteiden sopusointuun.⁷⁷

Uudisrakennusten joukossa esiteltiin Gustaf Nyströmin suunnittelema Helsingin tulli- ja pakkahuone, jonka detaljiasittelyä pidettiin luonteeltaan kokonaan modernina,⁷⁸ sekä Selim A. Lindqvistin suunnittelema Lundqvistin liiketalo, johon suhtauduttiin myönteisesti ja jonka yksityiskohtien todettiin olleen modernin ”mallin” mukaisia.⁷⁹ Vilho Penttilä kirjoitti vuoden 1901 marraskuussa Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen Pohjolan talosta osaksi kriittisesti. Penttilä suhtautui varautuneesti suunnittelijoiden saavuttamaan maineeseen ja kirjoitti ”tuosta jo ehkä liiankin paljon puhutusta” Pariisin paviljongista. Pohjolan talossa suunnittelijoilla oli ollut vapaat kädet. Siihen oli osaksi vaikuttanut mahdollisuus käyttää vuolukiveä, joka oli ”uusi, supisuomalainen” ja ensi kertoja käyttöön saatettu julkisivumateriaali. Julkisivujen käsittelyssä Penttilä näki epäyhtenäisyyttä ja muuta moitittavaa. Rakennuksen arkkitehtuurin suuruus oli hänen mielestään yksityiskohdissa, kaikessa uudessa ja originellisissa, olkoonkin ettei se kaikkialla ollut kaunista. Kysymys oli kotimaisesta kasvi- ja eläinkunnasta. Yhtiön tunnuksen, karhun lisäksi Penttilä mainitsi ”suunnittelijoiden lempiaiheet”, männynoksat ja oravat. Ihmisfiguureita hän ei arvostanut eikä paneutunut juuri lainkaan niiden tunnistamiseen. Aiheiden mahdollinen alkuperä suomalaisessa kansanrunoudessa ei kiinnostanut häntä, ei myöskään se mitä tyyliä rakennus yleensä edusti. Hän kirjoitti seuraavasti:

Alakertaan käytetyt maskit, vääristellyt ihmismuodot ovat jo saaneet yleisen tuomionsa kaikilta, jotka Pohjolan talon arkkitehtuuria ovat arvostelleet. Voisimmehan näitä irvikuvia vielä jonkun veran käsittää, jos ne esiintyisivät korkeammalla (niinkuin keskiaikaisissa rakennuksissa), jossain salaperäisissä paikoissa, mutta lähellä ohikulkijan silmää ne ”turmelevat sekä yleistä makua että rakennuksen kauneutta” — niinkuin eräs arvostelija on lausunut. Ne ”Pohjolan akkoja” kuvaavat ryhmät taasen, jotka ovat asetettuina ylös kattolistan läpikäypien turellien päihin, ovat niin heikosti käsiteltyjä, että ne samalta näyttäisivät ollessaan mitä oksamyhkyröitä hyvänsä.

Sisätilojen arvostelu oli myös vaihtelevaa. Porrashuoneessa oli kaikki ”peräti omintakeista ja monin paikoin kaunista” mutta ovet antoivat vankilamaisen vaikutelman. Vakuutusyhtiön yleisöpalvelutilassa eli ”pirtissä” oli haettu ”originellia” ja luotu paljon uutta. Käsittelemätön ”honkapuun” pinta antoi alkuperäisen ja kansanomaisen tunnelman koko huoneelle.⁸⁰

Vuonna 1901 esiteltiin myös Teollisuuslehden toimitajien Usko Nyströmin ja Vilho Penttilän oma työ, Viipurin rakennettu Kansallis-Osake-Pankin toimitalo. Sen julkisivuissa oli käytetty sileäksi hakattua vuolukiveä, ja tekstissä paneuduttiin juuri vuolukiven käytön laajempaan tarkasteluun. Koristelun yhteydessä mainittiin vuolukivestä tehty Suomen, Karjalan ja Viipurin kaupungin vaakunat sekä ohdake eri muodoissaan.⁸¹ Aiheiden valintaa ei kuitenkaan perusteltu eikä niitä korostettu.

Vuonna 1902 Rakentajassa näkyi edellä mainittujen uusien kirjoittajien panos. Arkkitehtuuriaiheille jäi aiempaa enemmän tilaa senkin takia, että taideteollisuus ja taidekäsityö keskitettiin samana vuonna perustettuun Kotitaide-lehteen. Maaliskuussa 1902 julkaistun Rakentajan ensimmäisen numeron pääkirjoitus, jonka oli signeerannut Vilho Penttilä, käsitteli rakennustaiteen tehtävää ajan poliittisessa tilanteessa, jossa itsenäistä kehitystä tarvittiin kaikilla elämän alueilla. Selvästi liioitellen kirjoitettiin myös miten alku omalle suomalaiselle ”rakennukselle” oli ilmoittanut syntynsä kulttuurikansoille:

Aikamme vaatii meiltä itsenäistä kehitystä; se vaatii sitä kaikilla ihmisen toiminnan aloilla. Myöskin rakennustaiteelle on tuo vaatimus asetettuna. Mutta omalle kansalliselle pohjalle on rakennuksemme tällöin pystytettävä, omain honkaamme huminassa on se syntynä.

Se vähäinen, mutta kuitenkin arvokas menneisyys rakennusalalla, jolle voimme uutta pystyttää, on jo kauan ollut haaskelun ja tutkimuksen esineenä*; oma luontomme ympärillämme, omat tavat elämässämme ovat jo päässeet rakennustaiteilijaimme huomion esineiksi ja alku omalle suomalaiselle rakennukselle on jo ilmoittanut syntynsä kulttuurikansoille.⁸²

Alaviitteessä Penttilä täydensi tekstiä mainitsemalla miten menneisyyden rakennusperinnöstä oli tutkittu vanhoja kirkkoja ja karjalaisia rakennuksia. Tässä oli eroa aiempaan kirjoittamiseen verrattuna. Suomen Teollisuuslehden varhaisissa kirjoituksissa 1893 ja 1894 oli ollut selviä viittauksia suomalaiseen tyyliin. Sen jälkeen aihetta oli käsitelty hyvin epämääräisesti. Vuoden 1902 alussa ”aika” vaati myös rakennustaiteelta itsenäistä kehitystä.

Tästä ohjelmanjulistuksesta huolimatta Rakentajan linja näyttää olleen vapaa eri kirjoittajien näkemyksille. Vuonna 1902 Rakentajassa esiintyivät uusina kirjoittajina muun muassa Birger Federley, Sigurd Frosterus, Bertel Jung, Lars Sonck ja varsinkin Jalmari Kekkonen, josta tuli yksi Rakentajan ahkerimmista avustajista. Hän osallistui ilmeisesti myös toimitustyöhön. Useat kirjoitukset julkaistiin ilman kirjoittajan tai mahdollisen ulkomaisen lähteen nimeä. Tällaisia olivat esimerkiksi ”Yhdenperheen asuinrakennus Ameriikassa” ja moniosainen ”Arkkitehti-olot muissa maissa”.

Vuonna 1902 julkaistiin ilmoitussivujen yhteydessä ”Uudisrakennuksilta” -palsta, jolla tuon vuoden aikana esiteltiin lähes kolmekymmentä pääasiassa Helsingin rakennettua taloa. Joskus teksteissä luonnehdittiin tyyliä, mutta vain kahden rakennuksen yhteydessä tässä kiinnostavalla tavalla. Gunnar Steniuksen suunnittelemasta Uuden yhteiskoulun talosta mainittiin, että sen eteiset sisustetaan suomalaiseen ”malliin”, ja toimiston Usko Nyström, Petrelius ja Penttilä suunnittelemasta Osakeyhtiö Katajan talosta todettiin julkisivujen koristeina kataja ja ”muut kotimaiset kasvi-aiheet”.⁸³ Rakentajan sisällössä näkyi yleensä kasvava mielenkiinto asuntorakentamista kohtaan. Myös työväen asuntoja ja asuntokysymystä käsiteltiin.⁸⁴ Asuntoarkkitehtuurin kehityksessä viitattiin usein ”uuteen tyyliin” tai ”uuteen makuun”. Tästä on esimerkinä kesällä 1902 julkaistu Jalmari Kekkosen kirjoitus ”Uusi maku ja sen mukaisia rakennuksia pääkaupungissa”. Tärkeimpänä aiheena oli Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelema ja edellisenä vuonna valmistunut asuintalo osoitteessa Fabianinkatu 17. Sitä analysoidessaan Kekkonen pohjautui osaksi Bertel Jungin ja Gustaf Strengellin kirjoituksiin Ateneum-lehdessä edellisenä vuonna. Arkkitehtuurin kansallisuutta hän ei pohtinut, rakennus oli yksinkertaisesti ”repäisevä” näyte uudesta suunnasta. Eräät Kekkosen ajatuskulut ovat kuitenkin maininnan arvoisia. Hän pohti ilmastoja ja siihen liittyen eri rotujen vaikutuksia arkkitehtuuriin. Silloin kun romaniset kansat olivat olleet johdossa, oli rakennusten loisteliaaseen ulkoasuun kiinnitetty huomiota. Kylmemmillä alueilla asuvat germaanit ja varsinkin anglosaksit olivat alkaneet korostaa asuinrakennusten kodikkuutta, lämpimyyttä ja sisätilojen viehättävyyttä. Periaatteeksi oli tullut rakentaminen sisältä ulospäin ja ulkoarkkitehtuurin yksinkertaisuus. Pohjoisen valossa ei pienillä yksityiskohdilla ollut edes merkitystä.

Sanoja tyyli ja maku Kekkonen käytti horjuvasti. Hän pyrki mieluummin kirjoittamaan mausta, mutta sanaa tyyli oli ilmeisesti vaikea kiertää silloin kun oli kuvattava uuden arkkitehtuurin pääperiaatteita ja tunnusmerkkejä. Toisaalta Kekkonen käytti tyyli-sanaa myös historiallisten ja aikaan sidottujen tyylien merkityksessä todetessaan kirjoituksen alussa, ettei ”uutta tyyliä” ollut vielä syntynyt:

Me elämme nykyisin samanlaisessa maun käännekohdassa jommoista saamme nähdä tarkastaessamme kunkin edellisen historiallisen tyylin syntyä. Etsintää, etsintää. Jokainen taiteilija, kykenevä — ja kykenemätön kokee omintakeisesti luoda. Mitään tunnustettua tyyliä ei näin muodoin ole ja uudistajat kauhistuvat, jos uskalletaan heidän töissään huomata jotakin historiallisen tyylien jätettä tahi vaikutusta. Indiviidi-, persoonatyyli, se vain tunnustetaan, ja persoonallisen taiteen luojiksi tahtovat kaikki itseänsä kutsuttavan.⁸⁵

Vuoden 1902 keskeisiä arkkitehtuuritapahtumia oli Suomalaisen teatterin eli Kansallisteatterin rakennuksen valmistuminen keväällä. Sen tyylistä oli kiistelty

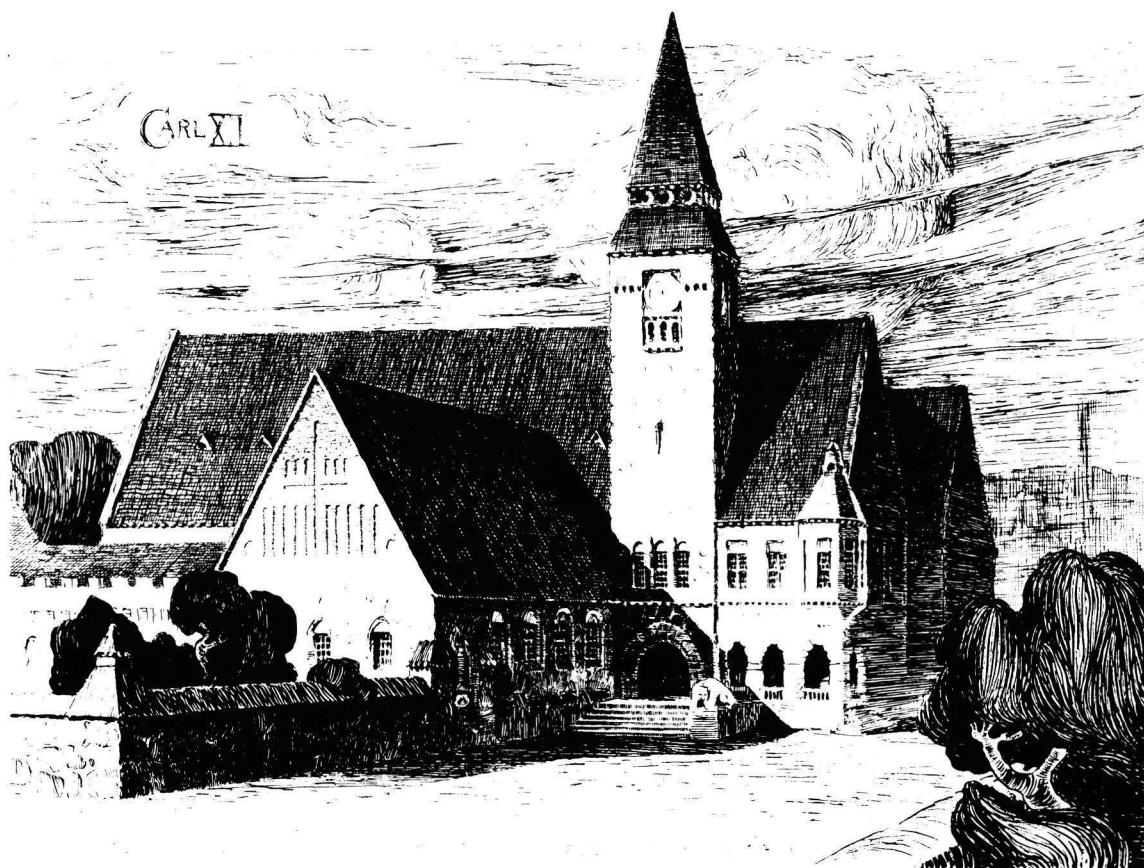
1890-luvun lopulla, kuten muiden lehtien yhteydessä tuodaan esiin, mutta Suomen Teollisuuslehdessä kiistaa ei ollut kommentoitu. Valmistunutta rakennusta esiteltiin eri puolilta, mutta ulkoarkkitehtuurista kirjoitettiin vain vähän. Kirjoittaja, mahdollisesti Vilho Penttilä, piti rakennusta Suomen arkkitehtuurin ”merkkipylväänä” jo sen takia, että siinä oli otettu käyttöön ehkä paras maamme graniittilajeista, kuten hän arvioi Uudenkaupungin graniittia. Ulkoarkkitehtuurissa ilmeni kirjoittajan mukaan ennen muuta amerikkalaisen graniittiarkkitehtuurin vaikutus. Ainoa tässä huomionarvoinen kannanotto oli seuraava:

me puolestamme olisimme kuvitelleet Suomen kansallisteatterin rakennuksen vieläkin yksinkertaisemmaksi, vähempi koristeiseksi.⁸⁶

Toinen merkkitapausta oli tulevan kansallismuseon suunnittelukilpailun ratkaiseminen kesällä 1902. Tulosten esittelyyn käytettiin Rakentajan elokuun ja syyskuun numerot. Eri ehdotuksia julkaistiin runsaasti, samoin palkintolautakunnan pöytäkirja liitteineen. Rakentajan toimituksen kirjoittamassa osassa tarkasteltiin seikkaperäisesti ehdotusten pohjakaavoja liikenteen ja tilankäytön kannalta, mutta ulkoarkkitehtuurista ei esitetty vastaavaa analyysia.⁸⁷ Kuten myöhemmin tässä luvussa huomataan, sitä ei juuri käsitelty muissakaan ammattilehdissä. Tämä on omituista kun otetaan huomioon se miten paljon museon suunnittelusta oli kiistelty ennen kuin kilpailu saatiin aikaan.

Rakentajan toimituksen tekstissä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen voittaneesta ehdotuksesta todettiin ainoastaan, että se oli ”herättänyt ulkomaisissa asiantuntijoissa suurta tyytymystä”. Näillä asiantuntijoilla tarkoitettiin ilmeisesti palkintolautakuntaan kuuluneita I.G. Clasonia ja Martin Nyropia, joiden erillinen lausunto oli lautakunnan pöytäkirjan liitteenä. Se julkaistiin myös Rakentajassa. Lautakunnan muut jäsenet olivat Albert Edelfelt, Ricardo Björnberg ja Onni Törnqvist sekä muinaistieteellistä toimikuntaa edustaneet J.R. Aspelin ja Theodor Schvindt. Palkintolautakunta piti voittanutta ehdotusta ”tyylyltään yhtenäisimmin käsiteltynä”. Pääjulkisivun kivilohkareet olivat kuitenkin paikoin ”raakoja” ja ”karkeita” ja niiden muotoa olisi jalostettava. Toisen palkinnon saaneesta toimiston Grahn, Hedman ja Wasastjerna ehdotuksesta tuntui taas puuttuvan ”luja ulkopuolinen yhtenäisyys”. Lisäksi siinä oli ”vähemmän sopivasti” käytetty tyyli-muotoja, joita ei tavattu maassamme.⁸⁸

Clason ja Nyrop käsittelivät lausunnossaan nimenomaan kansallisten aiheiden käyttöä arkkitehtuurissa. Parhaana pitämänsä ja voittaneen Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen ehdotuksen he näkivät edustavan sitä taiteellista suuntaa joka oli pyrkimässä esiin Suomessa. Olisi turmiollista pyrkiä muille teille yrityksessä, joka heidän mielestään oli Suomen taiteen kehityksel-



24. Perspektiivikuva Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen voittaneesta ehdotuksesta kansallismuseon suunnittelukilpailussa. MV. Kuva julkaistu mm. Rakentajassa 1902, s. 82.

le niin tärkeä. He ilmoittivat suosivansa taidetta, joka perustui kansallisiin aiheisiin ja käytti ulkomaisia vain varovaisesti, ja jossa lisäksi lähdettiin aina rakenteesta ja ratkaistiin käytännöllinen tehtävä yksinkertaisimmalla ja luonnollisimmalla tavalla.

Kotimaisia aiheita oli Clasonin ja Nyropin mukaan kehitettävä ja jalostettava, niin että ne sopisivat nyky aikaan. Oli myös vältettävä kiusausta pyrkiä ”alkuperäisyyteen” eli kokonaan uusien muotojen kehittämiseen mihin hintaan tahansa. Toisaalta rakennukselle ei saanut antaa väärää vanhan leimaa. Nämä vaarat oli heidän mukaansa vältettävissä samalla muinaisuuteen eläytymisellä, joka on edellä mainittu mm. Yrjö Blomstedtin kirjoituksen yhteydessä. Rakentajan suomenoksen mukaan Clason ja Nyrop lausuivat seuraavaa:

Siihen tarvitaan, että on rakastavalla kunnioituksella ja ennakkoluulottomalla mielellä koetettava oppia tuntemaan esi-isien luonne, eikä ainoastaan heidän jälkeenjättämänsä rakennusmotiivit, ja sitäpaitsi on kärsivällisyydellä ja suurella rakkaudella otettava vastaan ja koetettava käytännöllisesti ja taiteellisesti tyydyttää vähäpätöisimpiäkin uudenaikaisia vaatimuksia. Vain siten voi arkkitehdin kyky sulattaa ristiriidan vanhan ja uuden välillä siksi kokonaisuudeksi, jota kutsutaan ’taiteeksi’.

Kun rakennus perustuisi kansallisiin aiheisiin ja olisi samalla ”meidän aikamme” tuote se olisi ”uuden aikainen taideteos” joka oli sukua vanhoille muistoille. Tällöin se olisi

— vetävä sydämiä puoleensa ja saava sellaisen merkityksen maan kansalaisille, että he välittömästi tuntevat sen olevan lihaa heidän lihastaan ja luuta heidän luustaan.⁸⁹

Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen ehdotuksen valitseminen voittajaksi merkitsi tämän linjan hyväksymistä ja se voidaan nähdä samalla yhtenä ratkaisuna historiallisen ja myös kansatieteellisen tarkkuuden ongelmaan. Riitti että rakennus voitiin tunnistaa omaksi.

Vilho Penttilä ei vuonna 1902 käsitellyt kansallisen arkkitehtuurin kysymystä kotimaisen arkkitehtuurin yhteydessä, mutta hänen kirjoituksessaan Tukholman uusimmista rakennuksista tämä tuli esille. Kaksiosainen kirjoitus perustui sekä Penttilän omaan Tukholman matkaan että kirjallisiin lähteisiin. Hän siteerasi pitkään Ragnar Östbergin vuonna 1901 julkaistua teosta. Painopiste oli Ferdinand Bobergin arkkitehtuurissa ja Bobergin ja muiden arkkitehtien Chicagon maailmannäyttelymatkalta 1893 saamista vaikutteista.

Kuten Penttilä kirjoitti, Amerikassa ruotsalaisille oli selvinnyt ettei arkkitehtuuri ollut vain ”tietoviisautta” eli vanhojen historiallisten tyylien oppimista vaan ”todellisuuden ja ympäröivän elämän tunnetta”. Vuonna 1897 järjestetyn Tukholman näyttelyn jälkeen ruotsalainen arkkitehtuuri oli varsinkin Bobergin näyttelyrakennusten ansiosta kääntynyt ”kansalliselle pohjalle” ja silloin oli syntynyt myös uusi vertaansa vailla oleva ornamenttiikka. Merkkirakennuksina Penttilä tarkasteli jo paljon vanhempaa, 1890-luvun alkuvuosina suunniteltua Tukholman sähkölaitoksen taloa sekä rakenteilla olleita Nordiska Kreditbankenin ja Tukholman postin rakennuksia. Jälkimmäisessä näkyi

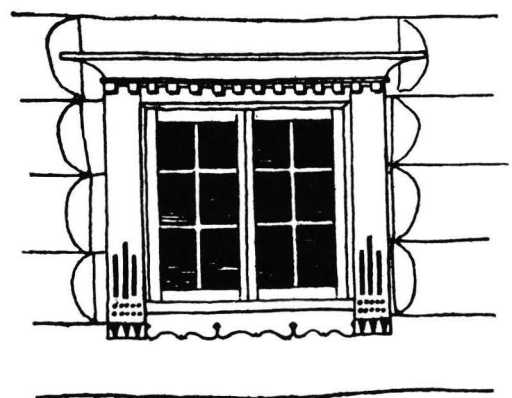
mitenkä tämä Pohjan etevä arkkitehti on käynyt käpy- ja havuaiheista ornamenttiikkaa luomaan. Se on peräti hienoa, siroa taidekäsittelyä, josta sattuman jättämä, epävarmainen kömpelyys ja kärkeus ovat kaukana. Tekisi miltei mieli sanomaan, että näyttää jo liiankin silitellyltä.

Käpy- ja havuaiheet olivat olleet Suomessa esillä Pariisin paviljongin ja Pohjolan talon julkisivuissa. Penttilää ei mitenkään häirinnyt niiden näkeminen olennaisena osana Bobergin arkkitehtuuria. Toisaalla kirjoituksessa Penttilä mainitsi miten Suomen arkkitehtuurin viimeaikainen käännekohta oli saanut parhaat alkuvaikutuksensa juuri Tukholman arkkitehtuurista.⁹⁰

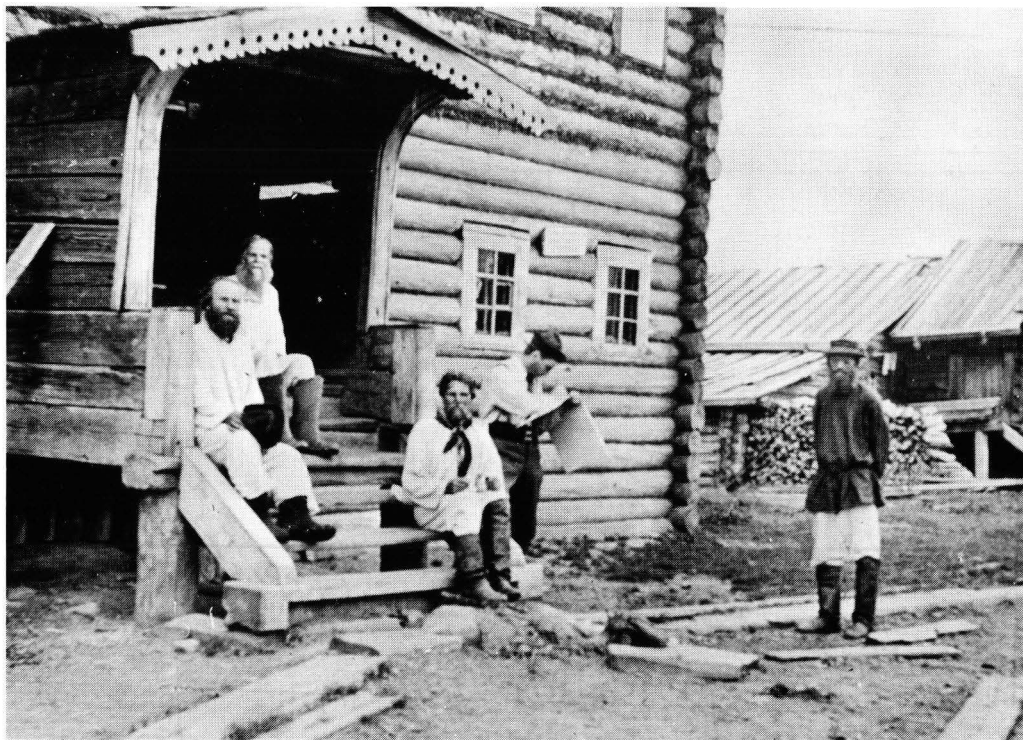
Rakentajan vuoden 1902 edellä jo siteeratussa ohjelmanjulistuksessa mainittiin myös, että Rakentajassa oli tarkoitus erityisesti käsitellä ”maamiehen kotia ja maalaisasunto-olojen järjestelemiskysymystä, työväen asuntoja, yhdenperheen asuntoja y.m.”. Tämä erotti Rakentajan Teknikern- ja Arkitekten-lehdistä, jotka keskittyivät kaupunki- ja monumentaaliarkkitehtuuriin. Arkitektenin perustamisen jälkeen maaseudun rakennuskysymysten ja siihen liittyen puuarkkitehtuurin käsittely lisääntyi Rakentajassa edelleen. Syynä oli osaksi se, että Rakentaja etsi tilaajikseen myös maaseudulla toimivia rakennusmestareita, vaikka sen kirjoittajat olivatkin enimmäkseen pääkaupungin arkkitehteja.⁹¹

Vuonna 1902 Rakentajassa esiteltiin runsaasti itäkarjalaista arkkitehtuuria. Tämän välitön syy oli se, että Jalmar Kekkonen oli kesällä 1901 tehnyt kahden muun polyteekkarin, Alarik Tavaststjernan ja Uno Ullbergin kanssa Suomen Muinaismuistoyhdistyksen tukeman rakennustutkimusmatkan Aunuksen Karjalaan. Kekkonen kirjoitti kaksi artikkelia, ja Uno Ullbergin piirustuksia sekä matkalla otettuja valokuvia julkaistiin eräänlaisina vinjetteinä myös muiden kirjoitusten yhteydessä.⁹² Kirjoituksissa ei otettu kantaa karjalaisten aiheiden käyttöön suunnittelussa. Niissä oli kuitenkin muutamia ajatuksia ja sävyjä, joita Kekkosen tekstissä ei ollut enää vuonna 1929 jolloin aineisto julkaistiin kirjana⁹³, ja jotka on syytä mainita.

Ensimmäinen kirjoitus julkaistiin vuoden ensimmäisessä numerossa, heti edellä referoidun isänmaallisen ohjelmanjulistuksen jälkeen. Kirjoitus alkoi lainauksella Kalevalasta, ja siinä oli tunnelmoivaa maiseman, kansan ja tapojen kuvausta. Itse rakennusten kuvaus oli tutkivaa ja osaksi kriittistä. Kekkonen teki eron suomalaisten, karjalaisten ja venäläisten piirteiden, esimerkiksi kylätyyppien välillä, määritellen mm. venäläiseksi tavan sijoittaa talot pääty kylätielle päin. Aiemmin 1890-luvulla juuri tähän ominaisuuteen oli kiinnitetty huomiota, vaikka sen alkuperää ei oltu tunnettukaan. Tsasounien sipulit olivat myös venäläisiltä omaksuttuja aiheita. Ne eivät Kekkosen mukaan olleet mikään ”ilahduttava merkki eikä kaunistava lisälaite rakennuksen muiden somien, yksinkertaisten muotojen rinnalla”. Toisessa yhteydessä Kekkonen kirjoitti ihaillen karjalaisten rikkaasta fantasiasta, toisaalla taas näiden keveydestä ja huolettomasta elämäkatsomuksesta, joka sai karjalaiset sijoittamaan eläinsuojat epähygieenisesti asunnon yhteyteen. Hän suhtautui myös arvellen päätyjen irrallisiin koristeisiin, galdareihin, jotka usein maalattiin räikeillä väreillä niin että ”ne oikein silmiin pistäisivät”.⁹⁴ Myöhempi kirjoitus ”Karjalasta” oli ilmeisesti täytteeksi kirjoitettu kuvien selostus. Lehdessä itse asiassa kahteen kertaan loppuvinjettinä julkaisusta ikkunapiirustuksesta Kekkonen kirjoitti miten se oli kaupungeissa tavattua renessanssi- tai barokkityyppiä (kuva 25). ”Kansan muotoaisti” oli kuitenkin yksinkertaistanut nähdyn mallin ja pystynyt aikaansaamaan nykyistä arkkitehtia viehättävää mittojen sopuisuutta.⁹⁵ Etnografinen tarkkuus ja muotojen alkuperäisyys ei siis tässäkin tapauksessa ollut enää tärkeää.



25. Uno Ullbergin piirtämä ”karjalainen ikkuna”, joka julkaistiin Rakentajassa 1902 pariin kertaan.



26. Kuva ”Kumsjärven Stantsija-talon portaat” Ullbergin, Tavaststjernan ja Kekkosen Karjalan-matkalta 1901. Kuva julkaistiin Rakentajassa 1902 niin, että oikeanpuoleinen henkilö oli rajattu pois.

Vuoden 1902 alussa julkaistiin piirustukset kahteen uuteen puurakennukseen. Niiden arkkitehtuuria kommentoitiin vain vähän. Lars Sonckin suunnittelema tukkukauppias Nils Bergin Tukholman saaristoon rakennettavasta huvilasta todettiin sen edustavan ”tuota samaa originellista tyyppiä”, joita Sonckin suunnittelemina oli totuttu aiemminkin näkemään. Vilho Penttilä pani erityisesti merkille sen miten harvoin suomalaisilla oli ilo palvella hengen tuotteillaan ulkomaalaisia. Itse rakennusta kuvattiin pyöröhirsiseksi, vaikka se julkaistujen piirustusten mukaan oli aiottu tehdä piilutuista tai sahatuista hirsistä. Vesikattoon liittyi räystäspuu-räystäskoukkurakenne, mutta muita erityisen suomalaisiksi tai karjalaisiksi tunnistettavia piirteitä ei ollut (kuva 27).⁹⁶

Toimisto Nyström, Petrelius ja Penttilä oli suunnitellut Hollolan keskiaikaisen kirkon viereen rakennettavan kunnantuvan, rakennuksen kirkon ja kunnan kokouksia varten. Vilho Penttilän lyhyessä tekstissä mainittiin, että sisätilat sisustetaan ”vanhan talonpoikaistuvan tapaan seinäpenkeillä, avoimilla takkauuneilla y.m.” Ulkoarkkitehtuuria ei selitetty mitenkään, mutta tekstissä mainitut ”kirkon jylhät muodot” olivat ilmeisesti rakennuksen jyrkän paanukatteisen satulakaton lähtökohta. Vesikattoon liittyi myös karjalaiset tuulilaudat (kuva 28).⁹⁷

Arkkitehtien kasvavaa kiinnostusta maaseudun rakentamista kohtaan osoitti myös alkuvuodesta julkaistu Lars Sonckin kirjoitus ”Maamiehen koti”, joka pohjautui Sonckin Arkkitehtiklubissa pitämään alustukseen. Huolenaiheena siinä oli maun rappeutuminen maaseudulla ja ”alkuperäisen kauneusaistin” kuoleminen, sen ”joka oikeille jälille saatettuna voisi synnyttää uusia, myöskin kehittyneemmälle taiteelle sopivia ideoita”.⁹⁸ Tähän yhteyteen kuului myös Bertel Jungilta joulukuun numeroon tilattu kirjoitus ”Vähän huviloista ja maalaisrakennuksista”. Samoilla sivuilla julkaistiin kuvia Birger Federleyn suunnittelemissa Sumeliuksen ja Rosenlewin huviloista sekä valokuva Gesseliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelema Villa Selinistä. Jungin kirjoitus oli jossain määrin hyppelehtivä. Hän kirjoitti vanhoista taitekattoisista kartoista ja oli sitä mieltä, että 1700-luvulta oli paljon enemmän opittavaa kuin 1800-luvulta. Hän kirjoitti myös siitä miten ”oma huvila maalla” enemmän kuin mikään muu teki todeksi ”käsitteen kotiseutu ja isänmaa”. Toisaalta hän luonnehti yhteistä pohjoismaista maaseutukodin ihannetta:

matala rakennus korkeine sammaltuneilla tiilipaanuilla katettuine — mieluummin taitekattoineen, ja ullakkokamarineen; yksinkertaiset siileät fasaadit, valkeaksi rapatut, tervatut tahi punaiseksi maalatut valkoisine nurkkineen; pieniruutuiset valkopuitteiset akkunat; talon edessä pieni pihanen vanhoine pihlajineen, tuomineen tai lehmukseineen ja ympärillä renkitupa, ulkokuoneet ja punaiseksi maalattu aita, ja rakennuksen toisella puolella puutarha ja ranta tahi metsä.⁹⁹



27. Lars Sonck, "Kesähuvila Tukholman saaristoon", sivufasadi. Rakentaja 1902, erikoisliite II.

Ihanne ei niinkään toteutunut kirjoituksen yhteydessä julkaistuissa huviloissa, mutta se oli sopusoinnussa L.I. Wahlmanin aiemmin samana vuonna Ord och Bild-lehdessä julkaiseman kirjoituksen kanssa, joka oli mahdollisesti ollut Jungin tiedossa.¹⁰⁰ Jung kirjoitti myös "omasta huvilatyylistä" ja esitti sen pohjaksi vanhimpia maaseuturakennuksia:

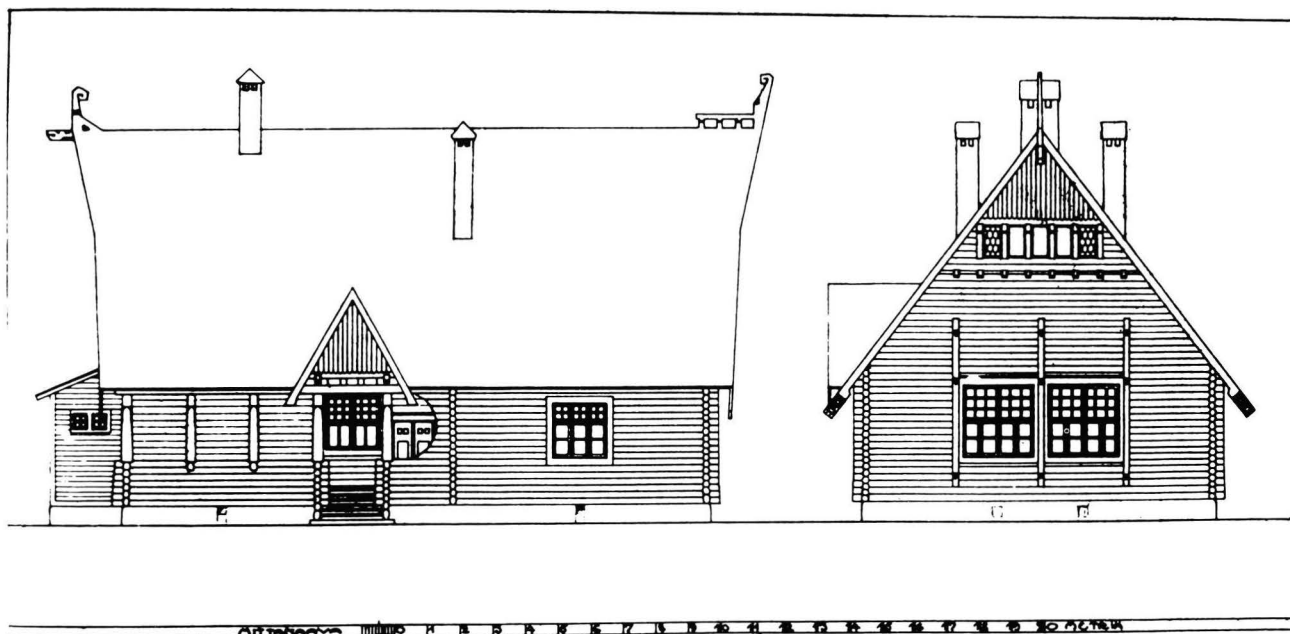
Näistä halvoista asumuksistahan meidän on haettava se muotoaare, mikä on opettava meitä rakentamaan omaan huvilatyyliin. Se vähäinen, mitä on varteenotettavaa, on pian hävinnyt — ja tulevan ajan rakennustaiteilijat etsivät turhaan maaseudulta sitä alusrakennusta, minkä he tarvitsevat antaakseen taiteelleen kansallisen värin.¹⁰¹

Vuonna 1903 oli kotimainen vanha ja uusi maaseutuarkkitehtuuri Rakentajan keskeinen aihe. Sitä käsitelivät Jalmari Kekkonen, Vilho Penttilä, Yrjö Blomstedt ja Alarik Tavaststjerna. Kirjoitukset liittyivät osaksi Suomen Teollisuuslehden järjestämään talonpoikaistalon suunnittelukilpailuun, jonka tuloksia julkaistiin Rakentajan joulukuun numerossa. Rakentajassa käsiteltiin myös asutokysymystä ja työväenasuntojen rakentamista, Turun tuomiokirkon restaurointisuunnitelmia, raportoitiin pohjoismaisesta arkkitehtikouksesta Tanskassa ja käsiteltiin useissa kirjoituksissa amerikkalaista arkkitehtuuria. Amerikkalaisia asuinrakennuksia esitellen kirjoituksen yhteydessä julkaistiin myös kuva Frank Lloyd Wrightin suunnittelema maaseutuasuunnosta. Kuva oli ilmeisesti ensimmäinen Suomessa julkaistu Wrightin suunnitelma.¹⁰² Tä-

män ohella kirjoitettiin edelleen saksalaisen lehden mukaan H.H. Richardsonistakin.¹⁰³ Kiinnostusta kansanomaista arkkitehtuuria kohtaan yleensä osoitti se, että Rakentajassa julkaistiin Josef Hoffmannin Caprin kuvia, lähdettä ja tekijää mainitsematta. Kuvat ja lyhyt teksti olivat mahdollisesti suoraan vanhasta vuoden 1897 Der Architekt-lehdestä.¹⁰⁴

Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin Karjala-teoksen palattiin vielä vuoden 1903 helmikuussa, jolloin kirjasta aiemmin Teknikern-lehteen kirjoittanut Bertel Jung julkaisi siitä lyhyen arvostelun. Jung käsitteli nimenomaan sitä, miten teoksen aineistoa olisi käytettävä. Sitä ei suinkaan pitänyt soveltaa suoraan suunnittelussa, mutta aineistoa piti tutkia esimerkkinä siitä, miten taiteellisuus saattoi ilmetä yksinkertaisimminkin esineissä. Aineiston aiemmasta väärästä käytöstä Jung kirjoitti seuraavasti:

On paljon puhuttu suomalaisesta tyylistä rakennuksissa ja taideteollisuustuotteissa ja on eräillä tahoilla tahdottu ajaa se ajatus läpi, että ainoa kansallinen tyyli olisi meillä juuri tämä karjalainen, mikä niin selvästi esiintyy tässä kahden hartaan ja taitavan arkkitehdin toimittamassa teoksessa. Onpa ehdotettu, että suorastaan soveltamalla niitä koriste- ja rakennusaiheita, joita runsaasti voidaan ammentaa tästä muinaiskarjalaisen rakennustyylin lähteestä, ilman muuta pakotettaisiin puhkeutumaan hartaasti odotettu suomalainen tyyliimme. Ja niin on jouduttu tielle, mikä ei mihinkään johda, ja mitä molemmat toimittajat eivät suinkaan ole meille tahtoneet viitata. Sillä joka ajalla on omat tarpeensa ja oma makunsa.¹⁰⁵



28. Toimiston Usko Nyström – Petrelius – Penttilä julkisivupiirustukset Hollolan kunnantupaa varten. Rakentaja 1902, erikoisliite IV.

Vaikka ajatus karjalaisiin muotoihin pohjautuvasta suomalaisesta tyylistä oli Jungin mukaan aikansa elänyt ja alkuaankin epäonnistunut, oli kansallinen tyyli silti tavoitteena. Blomstedtin ja Sucksdorffin kirja oli esimerkkinä hyödyllinen ”tyylinhakijoillemme”, opettaessaan muun muassa:

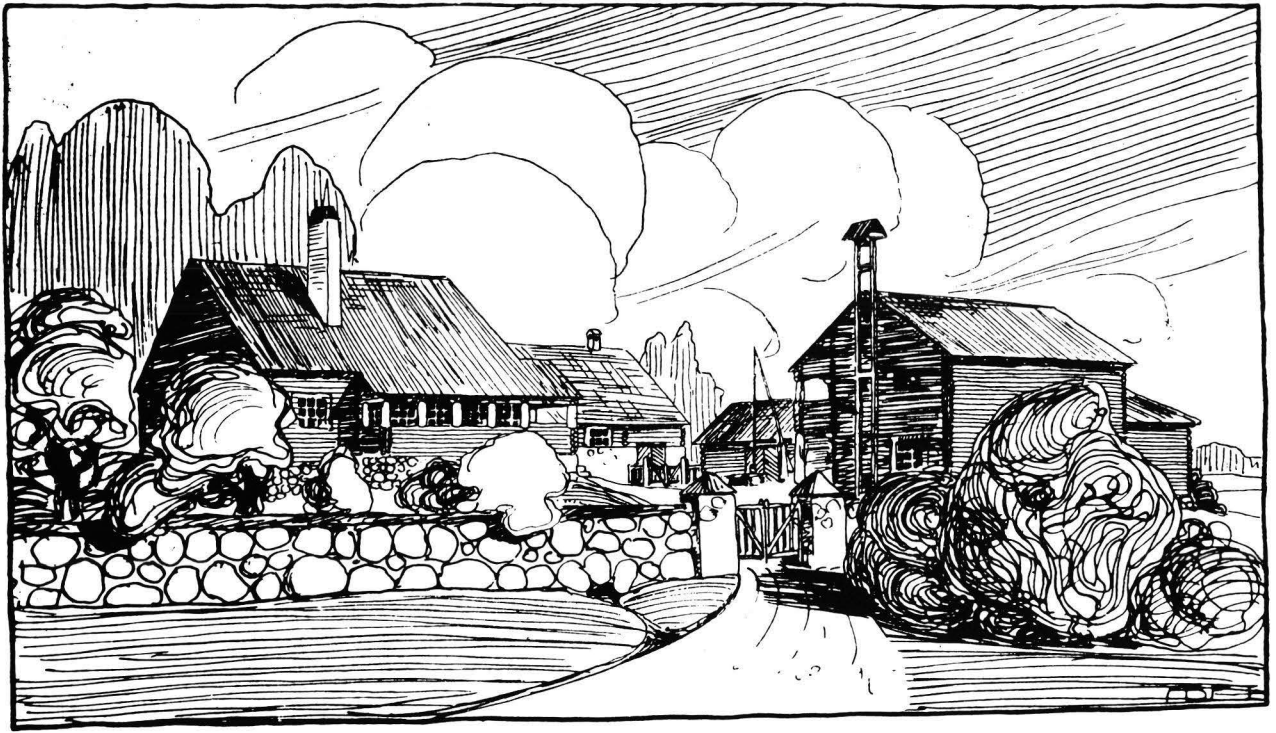
meille rakentajina ja puuseppinä rakastamaan käsiteollisuuttamme ja saattaa meidät lujasti uskomaan siihen mahdollisuuteen että oma kansallinen tyylimme on saavutettavissa. Jokaisen on vain koettava saada ilmaistuksi niin yksinkertaisilla keinoilla kuin mahdollista sen minkä hän katsoo kauniiksi ja kärsivällisesti työskenneltävä tähän suuntaan. Ei ole halveksittava opin vastaanottamista muilta, mutta ei koskaan saa suoranaisesti matkia.¹⁰⁶

Jungin ajatukset tässä olivat yhdenmukaisia sen kanssa mitä hän oli esittänyt kansallisesta tyylistä Ateneum-lehdessä jo edellisen vuoden alussa. Rakentajan kirjoituksesta ei käy ilmi se mikä sai Jungin ottamaan pari vuotta aiemmin julkaistun kirjan ja suomalaisen tyylin esille. Se saattoi liittyä palstaan ”Arvosteleva esitys puurakennuksia koskevasta kirjallisuudesta”, jota alettiin julkaista Rakentajassa samaan aikaan vuoden 1903 alussa ja joka pohjautui lehden alaviitteen mukaan ”Arkitektur och dekorativ konst” -lehden aineistoon. Palstalla kommentoitiin myöhemmin myös Blomstedtin ja Sucksdorffin kirjaa. Tekstin laatija ei ole tiedossa, mutta tämän näkemys oli toinen kuin Jungin. Kirjasta mainittiin nimittäin, että sen hyvin tehdyt piirustukset olivat erinomainen apu rakennusten

”erikoisosien” laadinnassa. Teoksen tekstiosaa tämä kirjoittaja sen sijaan piti ”melkeinpä tarpeettoman laajana ja tieteellisenä”.¹⁰⁷

Jalmari Kekkonen puolestaan esitteli toisen kansanomaista rakentamista koskevan teoksen, Julius Ailion tutkielman Lopen asuinrakennuksista. Kekkonen käsittelee myös laajemmin siihen asti vielä vähäistä suomalaisen ja suomalais-ugrilaisen rakennuskulttuurin tutkimusta ja käytettyä typologista ja eri muotojen evoluutioon nojaavaa metodia.¹⁰⁸ Kesäkuun numeroon Kekkonen kirjoitti kesälomia suunnitteleville kollegoilleen kirjoituksen ”Muuan kiitollinen kesätyö”, jossa hän kehotti kaikkia piirtämällä dokumentoimaan maaseudun häviävää rakennuskulttuuria. Tässä ei tarvittu asiantuntemusta, riitti että kuvattiin se mikä havaittiin ”arvoiseksi” ja miellytti silmää. Kaikkialla maaseudulla oli hänen mielestään vielä äärettömän paljon ”hauskaa” ja opittavaa juuri samalla alueella, minkä takia oli aiemmin menty rajan taakse, ”naapurin nurkkia nuuskimaan”, kuten Kekkonen kirjoitti. Suomen sisäosissa oli kaupunkiarkkitehtuurin vaikutus vielä niin pieni, että maaseudulla saattoi löytää jälkiä aivan ”alkuperäisistäkin” muodoista. Kansanrakennuksissa näkyi myös vanhojen tyylien vaikutusta:

Ja yhtälailla tapaamme täällä vanhoja tyylejä, etupäässä goottilaista ja romaniilaista, rakennusten ulko- ja sisäpuolelta, niinkuin niitä tapaa siinä tyyliässä, jota ’karjalaisen’, myös ’suomalaisen’ nimellä koetettiin uskoa meille ominaiseksi. Ainakin allekirjoittanut on Kar-



PERSPEKTIIVINEN KOKONAISKUVA. Nimimerkki: „LURJIS.“ (Lunastettu ehdotus).

Arkkitehti JARL EKLUND.

29. Jarl Eklundin lunastettu ehdotus Suomen Teollisuuslehdessä järjestämässä talonpoikaistalon suunnittelukilpailussa. Rakentaja 1904.

jalasta saamissaan muodoissa havainnut selvästi mainittujen tyylien vaikutuksia, selvimmin noissa komeissa lukkolevyissä, joita jotkut kansallisessa innostuksessaan ovat uskoneet sotatapparasta saaduiksi, ja pöydissä sekä tuoleissa.¹⁰⁹

Kekkonen oli itse, samoin kuin Yrjö Blomstedt omassa kirjoituksessaan edellisen vuoden Kotitaide-lehdessä maininnut sotatapparän muotoiset lukkolevyt.¹¹⁰ Mikä sai hänet nyt korjaamaan kantaansa ei ole selvillä. Hänen suhtautumisensa itäkarjalaisen arkkitehtuurin suomalaisuuteen oli kuitenkin ironista.

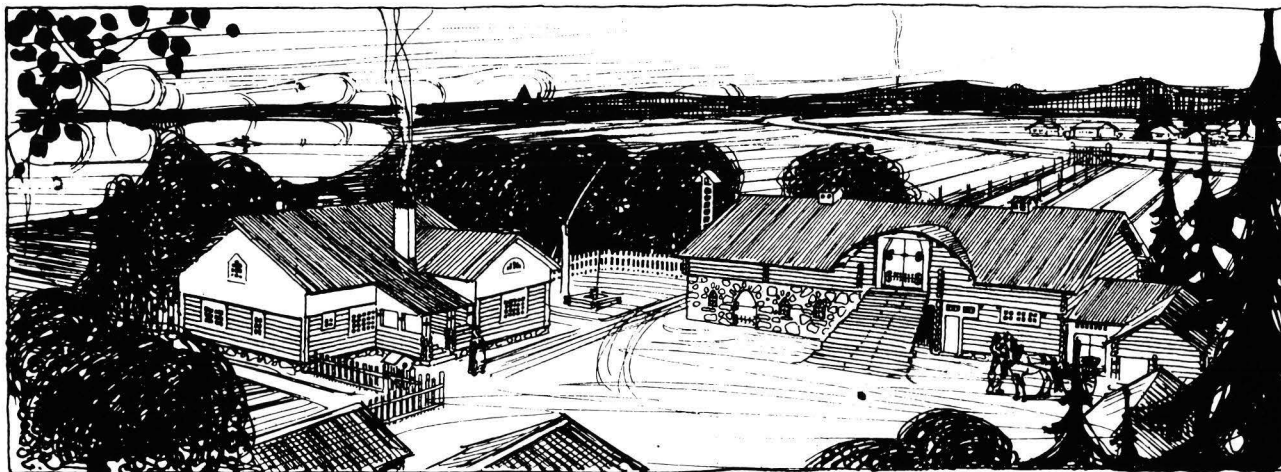
Kekkonen palasi maaseuturakennuksiin vielä syyskuussa 1903 yleisessä katsauksessa, joka koski maatilarakennuksia myös Keski-Euroopassa. Hänen lähteenään oli osaksi edellä mainittu Julius Ailion teos, osaksi saksalaisia ja ehkä sveitsiläinen teos, joista julkaistiin kuvia. Kirjoitus koski lamasalvosrakenteen historiaa sekä toisaalta maatilarakennusten erilaisia tilajäsentelyjä. Tässä yhteydessä Kekkonen vertaili karjalantaloa eteläsaksalaisiin maataloihin ja sveitsiläistaloon. Kekkonen painotti kirjoituksessaan enemmän tilaratkaisujen funktiota kuin rakennusten ulkoista muotoa tai tyyliä.¹¹¹

Kilpailu talonpoikaistalon piirustusten laatimiseksi julistettiin marraskuussa 1903 ja se päättyi jo noin kolmen viikon kuluttua 5.12.1903. Kilpailuajatus oli syntynyt ilmeisesti Teollisuuslehden piirissä ja palveli osaksi Rakentajan ja Kotitaiteen joulunumeroita. Kilpai-

luohjelmassa sen enempää kuin palkintolautakunnan pöytäkirjassakaan ei kirjoitettu suomalaisuudesta tai kansallisuudesta. Palkintolautakunta arvosti ehdotuksissa yksinkertaisuutta, ”somuutta”, ja vaatimattomuutta ja huomautti ensimmäisen palkinnon saaneen arkkitehtiylöppiläs Paavo Uotilan ehdotuksen liiasta herraskartano- tai huvilamaisuudesta. Toisen palkinnon saivat arkkitehdit Werner von Essen ja K.S. Kallio ja kolmannen arkkitehti Max Freländer. Kaikkien palkittujen ehdotusten asuinrakennuksissa oli vuoraa-mattomat hirsiseinät ja eri tavoin pieniruutuiset ikkunat, ja luhtiaitassa oli perinteisiä mutta tyylieltyjä muotoja (kuvat 29, 30).¹¹²

Kilpailun tulosten yhteydessä julkaistu Vilho Penttilän kirjoitus ”Talonpoikaistalot ja niiden luonne” on mielenkiintoinen verrattuna edellä selostettuihin Jalmari Kekkosen ja Bertel Jungin kirjoituksiin, sillä sen sävy oli melkein sama kuin Penttilän lähes kymmenen vuotta aiemmin julkaisemissa kirjoituksissa. Hän kirjoitti aluksi miten nykyinen sukupolvi haki aiheita rakennussommitelmilleen ”menneisyyteen verhotuista kätöksistä” ja myös Karjala odotti tutkimista:

Tutkija möyrii ahnain silmin ränsistyneillä raunioilla, lahonneissa hökkeleissä löytääksensä pienintäkin merkillepantavaa. Uljaitten linnojen jäännöksiä, mahtavain palatsien raunioita ei löydy kyllä suomalaisilla maaperillä tutkittavana. Mutta meillä löytyy vilkaspiirteisiä tuulimyllyjä, runohenkisiä aittarakennuksia, puoleensa vetäviä



PERSPEKTIIVINEN KOKONAISKUVA. Nimimerkki: „BJÖRNS.“ (Lunastettu ehdotus).

Arkkitehti UNO ULLBERG.

30. Uno Ullbergin lunastettu ehdotus Suomen Teollisuuslehden järjestämässä talonpoikaistalon suunnittelukilpailussa. Rakentaja 1904.

kuistikkoja, koristelurikkaita talouksesineitä, somavärisiä vaatetuskia. — —

Ja kun kulkisimme vielä kauemmaksi, alkuperäisemmille asuinsijoille, Karjalan takamaille, niin löytäisimme siellä asuinrakennuksissa, jopa kokonaisissa taloissakin samaa vanhaa viehättävyyttä, jota nykyään maalaisrakennukset kaipaavat.

Ihanteellisiin maalaisrakennuksiin kuului Penttilän mukaan matalat ja kodikkaat huoneet ja pienet ikkunat. Niissä ei saanut myöskään pyrkiä turhaan symmetriaan. Kun hän kirjoitti pieniruutuisten ikkunoiden puolesta oli hänen kirjoituksessaan ilmaisuja, jotka voidaan tulkita myös poliittisiksi vihjauksiksi:

Mitä siitä jos ne asunnoillemme antaisivatkin vähän vankilaluonnetta. Mikä muu kuin vankila onkaan asumuksemme näillä kylmillä maaperillä! Sehän on juuri vankilamainen varustus Pohjan pakkasta ja kylmää vastaan, lumikinoksia ja rankkasateita vastaan. Kun ulkopuoliset aukot majassamme ovat vaan niin pieniä kuin mahdollista, niin silloin tunnemme olomme siinä niin turvalliseksi, niin kodikkaaksi.¹¹³

Yrjö Blomstedt kirjoitti vuoden 1903 viimeiseen numeroon runsaasti kuvitetun kirjoituksen ”Näkökohtia kansanrakennusaiheiden keräys- ja tutkimustavassa”, jossa hän pyrki selventämään tapaa, jolla ”koko rakennustavan” kansalliset ominaisuudet voitaisiin ratkaista. Metodi oli edellä Julius Ailion yhteydessä mainittu typologinen, joka oli ehkä Ailiolta opittukin:

Tiedämme, että muinaistiede, arkeologia, on saanut varsinaisen merkityksensä vasta sen jälkeen, kun on voitu osoittaa määrätty rajapylväät eri aikoina syntyneiden muototyyppien välillä. Samoin on myös vertailevan rakennustutkimuksen pyrittävä osoittamaan ne

muodot, koristeet ja rakenteelliset ominaisuudet, jotka eri aikoina ovat määränneet kansanrakennusten kehityksen eri asteillaan. Vasta silloin voitaneen myös ratkaista koko rakennustavassa esiintyvät kansalliset omituisuudet.¹¹⁴

Eri muodoista ja esineistä tarvittiin analyysin pohjaksi laaja aihevarasto, josta olisi ehkä mahdollista saada erotetuksi ”luonteenomaiset” ja ”kansalliset” piirteet, ne jotka usein olivat arvokkaampia kuin mahdollisesti lainatut päämuodot. Rakennusten ”etnografista evoluutiota” selvitetessä tarvittiin tietoja pohjakaavoista, yleismuodoista, rakennustavoista, erikoisostista ja koristeista. Aineiston keruu sopisi parhaiten arkkitehteille, taiteilijoille ja valokuvaajille. Jalmari Kekkonen oli esittänyt saman ajatuksen paljon yleisluonteisempaa keväällä. Blomstedtin perustelut sille, että juuri arkkitehtien olisi ryhdyttävä työhön, palvelivat arkkitehtuurin käytäntöä. Oli tärkeää että arkkitehdit oppisivat ymmärtämään kansanrakennuksissakin ilmenevää ”luontaista kansan käsitystä ja luomahenkeä”, sillä Blomstedt piti välttämättömänä että kansallinen rakennustyyli, samoin kuin uusi rakennustyyli, perustuisivat omintakeiselle kansanarkkitehtuurille. Varsinkaan maalaisrakennusten rakennustapaa ei saanut muuttaa sellaiseen ”nykyaikaiseen ja yleismaailmalliseen, jos kohta maamme luontoon perustuvaan tai yksilölliseen suuntaan”, joka parhaillaan vallitsi taideteollisuudessa ja arkkitehtuurissa niin Suomessa kuin muuallakin.¹¹⁵ Yrjö Blomstedt ajatteli että kansan, jolla hän tarkoitti maaseutuväestöä, luomiskykyyn kuului luonostaan yksilöllisyys ja tyyli, jota ei saanut tukahduttaa.

taa. Kirjoituksen lopussa Blomstedt esitteli tutkimuksiaan Keuruun aitoista ja luonnosteli vertailevaa menetelmää jolla voisi selvittää savolais-suomalaisen rakennustavan päämuodot ainakin viidensadan vuoden takaa, jolloin niissä näkyisi jo ”kansallista tyyliä”. Itä-Karjalan arkkitehtuurista hän ei tässä kirjoittanut lainkaan.¹¹⁶

Kivi- ja kaupunkiarkkitehtuurin yhteydessä tyyliä koskevat maininnat olivat vähäisiä vuonna 1903. ”Uutta suuntaa” luonnehdittiin mainitsemalla sen tunnusomaisiksi piirteiksi pyrkimykset yksinkertaiseen, luonnolliseen ja koruttomaan.¹¹⁷ Aika todettiin tyylittömäksi, sellaiseksi joka johti ”nuoret” helposti hillittömyyksiin, sillä normina ei ollut vain yhtä tyyliä. Polyteknillisen instituutin oppilastöiden näyttelyssä keväällä 1903 havaittiin kaksi vallitsevaa ulkomaista suuntaa, toisaalta Richardsonin perintöä seurannut ”uusi romaaninen” ja toisaalta Wienistä Der Architekt -lehden välityksellä omaksuttu Wagner-koulun arkkitehtuuri.¹¹⁸ Kun Jalmari Kekkonen kirjoitti Katajanokan uusista asuintaloista hän kiinnitti huomionsa parhaiden rakennusten ehjään kompositioon sekä niiden puhtaisiin, kauniisiin ja suurenmoisen rohkeisiin muotoihin. Hän ei pohtinut rakennusten tyyliä tai kansallista luonnetta.¹¹⁹

Tällaisina Rakentajan kirjoitukset pysyivät myös vuosina 1904 ja 1905, jolloin alkoi myös näkyä selvä kielteinen asenne yleensä kaikkien historiallisten muotojen käyttöä kohtaan. Vanhasta arkkitehtuurista kirjoitettiin silloin kun sitä haluttiin säilyttää tai kun sitä ihailtiin jossakin ulkomaisessa kaupungissa, mutta sitä ei käsitelty käyttökelpoisena lähtökohtana uudelle suunnittelulle. Samanaikaisesti hävisivät kirjoituksista myös vähätkin viittaukset kotimaisuuteen tai kansallisuuteen. Tällaisia löytyi vain Josef Stenbäckin kirjoittamasta Alahärmän kirkon esittelystä, jossa ne liittyivät jo vuosisadan vaihteessa suunniteltuun rakennukseen.¹²⁰ Lisäksi Helsingin asematalon kilpailun palkintolautakunnan lausunnossa oli kahden ehdotuksen arvostelussa relevantteja viittauksia. Sigurd Frosteruksen tunnettu ”Eureka” vaikutti ”importeeratulta” ja vieraalta. Bertel Jungin ja Oscar Bomansonin ehdotuksessa taas oli ”osittain hauskoja kokeiluja kotimaisten aineiden ja muotokielen” käytöstä.¹²¹

Vuosien 1904 ja 1905 sisältöä tarkasteltaessa on otettava huomioon muutokset lehden toimittamisessa. Vuodesta 1904 lähtien Vilho Penttilä oli Rakentajan vastaava ja päätoimittaja sekä yleensä ainoa nimeltä mainittu toimittaja. Otsikkokuva, johon entinen avustajien laaja luettelo oli liittynyt, hävisi. Entisistä avustajista vain Jalmari Kekkonen ja K.S. Kallio kirjoittivat Rakentajaan, joskus satunnaisesti muut arkkitehdit, mutta muuten oli Arkitekten tullut arkkitehtien

pääasialliseksi foorumiksi. Tekniikkaa ja materiaaleja koskevat kysymykset olivat Rakentajassa jatkuvasti hyvin esillä. Uutena aiheena alettiin käsitellä kaupunkisuunnittelukysymyksiä pääasiassa ulkomaisen aineiston pohjalta. Ulkomaisia aiheita oli muutenkin paljon. Arkkitehtien matkakertomukset eri kaupungeista, Tallinnasta, Lyypekistä, Liègen (lehden tekstissä Lüttichin) maailmannäyttelystä, Dresdenistä tai Normandian pikkukaupungeista olivat osaksi eräänlaista täyteaineistoa, jotka kielivät kirjoittajien ja ehkä myös aiheiden puolesta.

Vuonna 1904 julkaistiin käännöksenä kaksi ulkomaista kirjoitusta, joiden aiheena oli historiallisten muotojen hylkääminen. Toinen oli Paul Weberin ”Epätervettä vanhan hakemista kaupunkien rakentamisessa”, joka oli julkaistu uudessa Der Städtebau -lehdessä. Mm. Lyypekissä, Kölnissä, Hildesheimissa ja Bremenissä oli aiemmin järjestetty kilpailuja ja koottu julkaisuja vanhojen kaupunkien uudisrakennusten suunnittelemiseksi. Tarkoituksena oli ollut aikaansaada julkisivuratkaisuja, joilla kaupunkikuvan historiallinen ja maalauksellinen luonne saatiin säilymään.¹²² Aineistoa oli julkaistu vuonna 1901 sekä Rakentajassa että Teknikerissä.¹²³ Weber hyökkäsi tällaisten mallikirjojen käyttöä vastaan. Uusi sukupolvi tuli niiden avulla johdetuksi urille, joilla terveen, uuden ja oman tyylin kehittyminen oli mahdollista. Kahdennenkymmenennen vuosisadan täytyi voida ilmaista itsensä rakennustaiteessa ja vanhojen rakennusten hävitessä oli syntyneet aukot täytettävä ”oikeilla, terveillä 20-vuosisadan lapsilla, jotka kumminkin näyttävät, että he kotoisesta juuresta lähtevät”.

Tässä tuli mukaan kotimainen tai paikallinen traditio, tai ”kotoisen rakennustavan itsenäinen edelleenkehittäminen”, kuten vähän myöhemmin mainittiin. Sen spesifisen tavan löytäminen jolla tähän päästäisiin oli vaikea tehtävä ”meidän nälkäiselle, maussa epävarmana hapuilevalle kääneajallemme”, eikä Weber esittänyt siihen erityistä metodologiaa.¹²⁴ Samana vuonna Kauno S. Kallio kirjoitti Lyypekkiä kuvaavan matkakertomuksensa loppuun yhdenmukaisesti edellisen kanssa miten paljon vanhoilta sittenkin oli opittavaa. Vanhaa ei tarvinnut jäljitellä, mutta sen tutkiminen vahvisti mielikuvitusta.¹²⁵

Heinä- ja elokuussa 1904 Rakentajassa julkaistiin lontolaisarkkitehti Charles Harrison Townsendarin kirjoitus, joka käsiteli ”originaalisuutta” eli alkuperäisyyttä arkkitehtuuripiirustuksissa. Pitkän, sisältöä edes takaisin sahaavan ja kömpelösti suomennetun kirjoituksen sanoma kohdistui menneiden aikojen arkkitehtuurin eriasteista kopiointia vastaan. Ei ollut välttämätöntä olla ”originaali”, mutta kopioinnista oli luovuttava. Ja kopiointia sisältyi suunnitteluun aina silloin kun rakennukselle haluttiin jokin määrätty tyyli. Jos tyylin

edelle asetettiin yksilöllisyys, oli arkkitehtuurilla mahdollisuus kehittyä eläväksi kieleksi, jonka avulla nykyaikaiset vaatimukset ja ihanteet voitiin pukea niitä vastaaviin muotoihin, ei ”menneen ajan kuluneeseen asuun ja jo aikoja maatuneisiin käärinliinoihin”.¹²⁶

Molemmat edellä mainitut kirjoitukset julkaistiin sen jälkeen kun Helsingin asematalon suunnittelukilpailu oli ratkaistu ja siitä oli alkukesästä kiistelty. Ne saattoivat olla puheenvuoroja keskusteluun, tai ne olivat toimituksesta tuntuneet kiinnostavilta vastausyrityksiltä ajankohtaiseen ongelmaan. Rakentajassa ei suoraan kommentoitu Helsingin, sen enempää kuin syksyllä ratkaistun Viipurinkaan asematalon kilpailua. Helsingin asematalon kilpailutulosten yhteydessä mainittiin ainoastaan, että palkintolautakunnan pöytäkirja julkaistiin lehdessä koska se oli synnyttänyt ”entistä innokkaamman kynäilytulvan” varsinkin ruotsinkielisissä päivälehdissä.¹²⁷ Saattaa olla että Rakentajan kirjoitajista ei kukaan halunnut ryhtyä arvoтелеmaan Eliel Saarisen voittanutta ehdotusta. Vuoden alussa Rakentajassa oli julkaistu pitkä kuvaus Suur-Merijoen kartanosta. Kuten tässä luvussa nähdään myöhemmin, rakennus oli saanut kaikkien arvostelijoiden varauksetoman hyväksynnän. Kauno S. Kallio kirjoitti Rakentajassa:

Etä jotain aivan erikoista tulisimme näkemään, sen takasi jo se seikka, että rakennuksen arkkitehteina ovat olleet herrat Gesellius, Lindgren ja Saarinen, — —.

Kirjoituksen lopussa hän täydensi tätä vielä seuraavasti:

On jo ennen siellä ja täällä pääkaupungissa nähty ylenevän taloja näiden arkkitehtien kädestä, on ihmetelty muotojensa uutuutta ja värimaailmaa. Väkisinkin on heidän makunsa ja käsityskantansa muihinkin imeytynyt. Viitoittaneet ovat uuden elinvoimaa uhkuvan suunnan rakennustaiteellemme, ja äsken näkemämme koti on täysin kypsynyt kaunis hedelmä siitä.¹²⁸

Gesellius, Lindgren ja Saarinen olivat Suur-Merijoen esittelyn aikoihin maineen ja arvostuksen huipulla arkkitehtikollegojen keskuudessa. Heidän työnsä lähtökohtia ei kysytty, ei myöskään sitä mistä tyylistä oli kysymys, sillä heidän töitään voitiin luonnehtia viittaamalla tekijöiden persoonalliseen tyyliin. Myöhemmin vuonna 1904 Rakentajassa näkyi myös kriittisiä huomautuksia, mutta ne esitettiin nimimerkin suojassa. Kysymys oli Osakeyhtiö Miekkakalan talosta, jossa sijaitsi myös Päivälehden toimitus. Sen kohdalla viitattiin jo asematalon kilpailun yhteydessä esitettyihin huomautuksiin ja todettiin ne osaksi aiheellisiksi.¹²⁹

Rakentajan viimeisenä julkaisuvuonna 1905 sisällössä näkyi vahva suuntautuminen englantilaiseen arkkitehtuuriin ja kirjoittajiin. Amerikkalainen arkkitehtuuri ja rakennustekniikka olivat melkein siihen asti olleet jatkuvan huomion kohteena ensin Suomen Teollisuuslehdessä ja sitten Rakentajassa. Englantiin huomio kiintyi pääasiassa Hermann Muthesiuksen Saksassa jul-

kaisemien kirjoitusten ansiosta.¹³⁰ Rakentajassa julkaistiin myös erillisinä William Morrisin, John Ruskinin ja Muthesiuksen ajatuksia.¹³¹ Vuonna 1905 julkaistiin kaikkiaan viiteen numeroon jaettu kirjoitus ”Rakennustaide yleismaun ilmauksena uudella ajalla”¹³², jonka Jalmari Kekkonen oli laatinut Jakob von Falken teosten pohjalta. Tarkkaa lähdettä ei ole selvitetty, mutta kysymyksessä saattoivat olla Falken Ruotsissa jo 1880-luvulla julkaistut teokset¹³³ tai myöhemmät lehtikirjoitukset. Aiheena oli ”yleismaun”, jolla tarkoitettiin taiteen eri alueille ulottunutta aikakausi-tyyliä, kehitys antiikista 1600-luvulle. Kekkonen oli ehkä alkuaan laatinut kirjoituksen opetustarkoituksiin ja julkaisi sen samalla Rakentajassa. Yhteyttä ajankohtaisiin arkkitehtuurikysymyksiin on siinä vaikea nähdä, mutta se osoittaa että ajatusta aikakausi-tyyleistä ei ollut vielä hylätty.

Kotitaide. Suomen Teollisuuslehden osasto huonesisustusta ja taideteollisuutta varten. 1902—1905

Vuosina 1902—1905 Kotitaiteen vaiheet olivat rinnakkaiset Rakentajan kanssa ja myös sisällössä oli paljon yhteistä. Joitakin kirjoituksia julkaistiin molemmissa lehdissä. Erotukseksi Rakentajasta Kotitaide ilmestyi vain kuusi kertaa vuodessa. Rakentajassa keskittyttiin yleensä rakennusten ulkoarkkitehtuuriin ja pohjakavoihin ja Kotitaiteessa sisustukseen. Lisäksi Kotitaiteessa käsiteltiin taideteollisuuden ja taidekäsityön eri alueita, kuvataidetta ja jonkin verran taidehistoriaa. Lehti oli kohdistettu sekä maaseudun käsityöläisille että ”sivistyneelle yleisölle”. Jälkimmäinen ryhmä näyttää vähitellen tulleen näistä tärkeämmäksi.¹³⁴

Vuosina 1902 ja 1903 Kotitaidetta toimitti Rakentajan tavoin arkkitehtien ja taiteilijoiden ryhmä, joista yksi vuorollaan vastasi toimittamisesta. Kuten Rakentajasakin, tämän työn teki useimmin Vilho Penttilä. Vuoden 1902 joulunumeron toimitti Armas Lindgren. Kotitaiteen työryhmään kuuluivat arkkitehdit Yrjö Blomstedt, Werner von Essen, Birger Federley, K.S. Kallio, Armas Lindgren, Usko Nyström, Vilho Penttilä, Eliel Saarinen, Magnus Schjerfbeck, Lars Sonck ja Victor Sucksdorff. Taideteollisuuden edustajina siihen kuuluivat myös taiteilijat Väinö Blomstedt, Anna Sahlstén, Louis Sparre ja Helena Wilenius. Näinä vuosina lehti oli varustettu Eliel Saarisen piirtämällä otsikkokuvalla, jossa näkyi mies höyläpenkin ääressä ja jossa ”Kotitaide” oli tekstattu fraktuurakirjaimin. Nimisivuun liittyi myös motto ”Sitä kuusta kuuleminen, jonka juurella asunto”. Vuosina 1904 ja 1905 Vilho Penttilä oli yksin Kotitaiteen toimittaja.

Kotitaiteen keskeisiä tavoitteita oli taide- ja käsityöhar-
 rastuksen levittäminen kansan, sekä maaseutuväestön
 että kaupunkien työväestön keskuuteen. Tässä seurati-
 tiin Ruskinin ja Morrisin ajatuksia ja näiden englantil-
 laisia, saksalaisia ja itävaltalaisia sovellutuksia.¹³⁵ Sa-
 naa "kotitaide" käytettiin ainakin kahdessa merkityk-
 sessä. Se tarkoitti kansantaidetta, eli "kansan miehen"
 itsenäisesti, oman makunsa ja yksilöllisyytensä pohjalta
 tekemää taidetta.¹³⁶ Lisäksi se tarkoitti kaikkea kotiin
 ja asuntoihin liittyvää taidetta ja liittyi englantilaiseen
 "home arts" -suuntaan. Tässä suhteessa lehden tun-
 nuksena oli "kotimme yksinkertaisemmiksi, miellyttä-
 vämmiksi -kodikkaammiksi".¹³⁷ Nimen "Kotitaide"
 voi myös katsoa liittyneen kotiseudun käsitteeseen ja
 kotiseutuliikkeeseen sekä saksalais-itävaltalaiseen
 "Heimatkunst"- tai "Heimatstil"-liikkeeseen, vaikka

tätä yhteyttä ei tuotu selvästi esiin. Juuri ennen Koti-
 taiteen perustamista oli muotoon "Heimatskunst" kir-
 joitettu sana suomennettu Valvojassa "kotitaiteeksi"
 kirjoituksessa, jossa oli tarkasteltu saksalaisen
 kotiseutu- ja maakuntaliikkeen ilmenemistä kirjallisu-
 dessa.¹³⁸ Suuntautuessaan osaksi maaseudun kansan-
 omaisen kulttuurin vaalimiseen ja edelleenkehittämi-
 seen ja kerratessaan keskieurooppalaisia industrialis-
 minvastaisia ajatuksia Kotitaide oli lähellä Suomen
 tuolloin vielä orastavaa kotiseutu- ja paikallismuseo-
 liikettä.

31. Vuosina 1902 ja 1903 käytössä ollut Kotitaiteen kansi.
 Piirustus oli Eliel Saarisen.



I • Helmikuu • 1902

OSASTO (A) HUONESISUSTUSTA JA TAI- DETEOLLISUUTTA VARTEN

SIJAIN KAU-
 CH KAU-
 MMEIN -
 JONKA JAA-
 REKKAHAN-
 TO. -

TOIMIKUNNAN osaa ottavat: Väinö ja Yrjö Blomstedt · Verner v. Es-
 sen · Birger Federley · K. Kallio · Armas
 Lindgren · Hj. Nyström · Usko Nyström ·
 Vilho Penttilä · Eliel Saarinen · Anna Sahl-
 stén · Magnus Schjerfbeck · Lars Sonck ·
 Victor Sucksdorff · Louis Sparre · Helene
 Wilenius ym. ym.

TOIMITUSPAIKKA: Vladimirinkatu 1. • Huki 10-2. • Puhelin 644.
 POSTIOSOITE: Suomen Teollisuuslehti.
 TILAUSKÄYTTÖ: 8 mk kassissa, 8 mk 50 p. ristikassissa.

I V-KERTÄ.

Ensi numeron fokuili ja toimitti Vilho Penttilä.

Jalmari Kekkonen avusti Kotitaidetta ahkerasti. Kirjoitukset olivat osaksi yhteydessä hänen samanaikaisiin kirjoituksiinsa Rakentajassa. Kekkosen kirjoitus karjalaisista käsityötuotteista oli jonkin verran myönteisempi itäkarjalaisen aineiston tutkimista kohtaan kuin hänen kirjoituksensa rakennuksista. Ero oli siinä, että rakennukset eivät Kekkosen mukaan kokonaisuudessaan kelvanneet ”suomalaisen arkkitehtuurin” pohjaksi, se olisi ”liiaksi asioiden ihantelemista”. Sen sijaan osoittaisi ”ylenpalttista hyljeksimistä ja halveksimista” ellei huomattaisi sitä hyvää mitä itäkarjalaisen yksityiskohtien käsittely tarjosi.¹³⁹ Kekkonen kirjoitti myös muusta kuin kansanomaisesta arkkitehtuurista. Hän tarkasteli William Morrisia ihailevasti asettaen tämän epäroimättä vallinneen modernin suunnan perustajaksi. Henry van de Velden ajatuksia ja töitä kohtaan Kekkonen oli jonkin verran kriittisempi. Van de Velden pyrkimys yhtenäisyyteen saattoi johtaa yksitoikkoisuuteen, ja tämän ajatuksissa oli Kekkosen mukaan surullista kaikki ”eklektismin” kieltäminen ja jopa arveluttavaa traditioiden hylkääminen. Myös nykyaikaisen taiteen tuli pohjautua ”organiseen” kehitykseen.¹⁴⁰

Vuonna 1903 Jalmari Kekkonen esitteli muinaissuomalaisten naisten solkia Th. Schvindtin Karjalan rautakautta käsitelleen teoksen pohjalta. Kirjoitus liittyi kansallispukuihin ja varsinkin suosittuun Aino-pukuun, mutta näiden yhteyteen Kekkonen kuvaili ihanteeksi tulleen rakennustyyppin:

Takaisin vanhoihin ja monasti ikivanhoihin muotoihin ovat reformit meidät vieneet, joskin tietyksi niille on annettu nykyisyyden vaatimusten mukainen leima. Näin on meille rakennusihanteeksi tullut korkeakattoinen, pieniruutuisilla ikkunoilla varustettu maalaisrakennus, jonka sisustuskin mahdollisimman tarkoin vastaa savuuttunutta tupahuonetta suurine, jykkeine takkauvineen, pitkinen penkkineen ja pöytineen sekä muine samassa suhteessa raskaine huonekaluineen.¹⁴¹

Yrjö Blomstedt puolestaan tarkasteli kahden kansakoulunopettajan, Matti Tuokon ja Samuli Paulaharjun Aunuksesta tuomia esinekokoelmia ja ehdotti esimerkiksi pesukarttujen ja mankelilautojen koristelun soveltamista vaikka hopeisiin kakkulapioihin:

Sovelluttamalla täten vanhoja kansanesineiden muotoja nykyaikaisiin käytäntö- tai korukapineihin, voimme vähällä vaivalla itse sommitella kaikki kodin esineet kansalliseen tyyliin.¹⁴²

Vuoden 1902 kirjoituksissa ”kansallinen tyyli” oli arkkitehtuurin yhteydessä harvinainen ilmaisu, mutta ilmeisesti täysin mahdollinen vielä käsityötuotteissa. Kirjoittaessaan samana vuonna vaikutelmiaan Pietarin yleisvenäläisestä kotiteollisuusnäyttelystä Yrjö Blomstedt ihaili varauksetta eri kuvernementtien rikasta kansantaidetta, joka uhkui ”persoonallista itsenäisyyttä” ja auttoi ymmärtämään myös ”Venäjän suuruuden, sen kansan valtavan työvoiman ja taidollisen kyvykkäisyyden”. Näyttelyllä oli ilmeisesti ollut vaikutusta Blom-

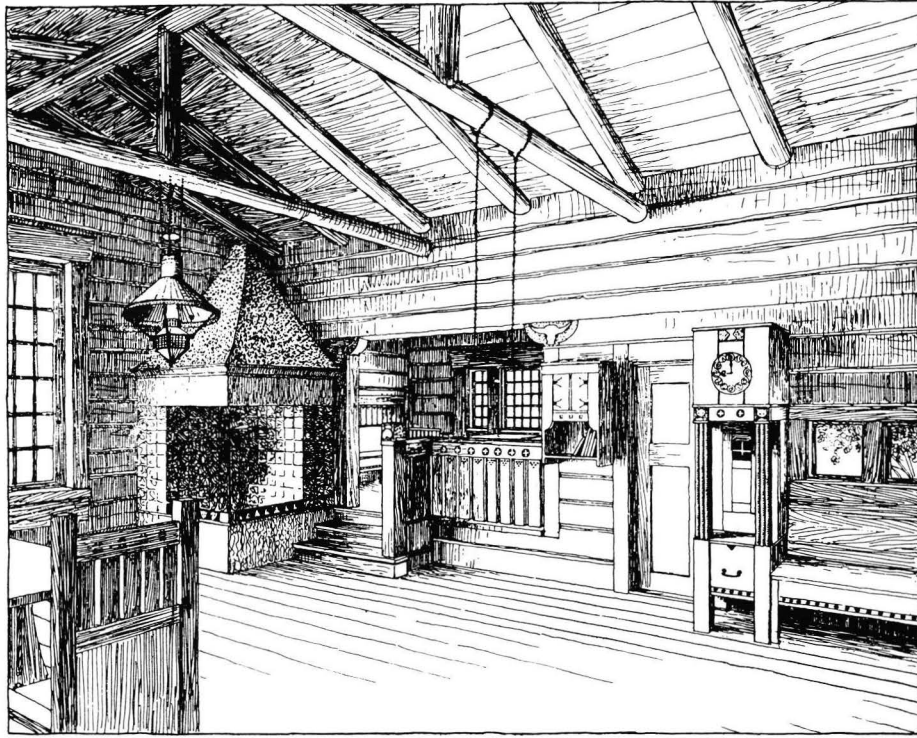
stedtiin. Se oli vahvistanut tämän pyrkimyksiä saada kansan kotiteollisuus entistä enemmän kohotetuksi ”omintakeisuuden pohjalta”. Esineissä oli pyrittävä ”kansalliseen leimaan” ja niihin oli ”mikäli mahdollista soviteltava kotoinen kuosi”. Vaikka näin oli Suomessa paljon tehtykin, oli modernia tyyliä ihailtu jatkuvasti liikaa.¹⁴³

Louis Sparren kirjoituksissa näkyi William Morrisin ja Englannin koko arts and crafts -liikkeen ihailu. Sparre vastusti tyylejä ja plagiaatteja ja kirjoitti terveen järjen, tarkoituksenmukaisuuden sekä ”ainetta ja muotoa” palvelevien ornamenttien puolesta. Myös Sparre suhtautui Henry van de Velden tyyliin varauksin, nähden siinä ”taikinamaisia” muotoja. Wienin sesessionistien töistä hän oli kiinnostunut, vaikka ne tuntuivatkin liian hienostuneilta, kuin tulevaisuuden ihmisiä tai vain pientä eliittiä varten tehdyiltä.¹⁴⁴ Niissä kahdessa kirjoituksessa jotka Armas Lindgren julkaisi toimittamassaan vuoden 1902 joulunumerossa, ilmeni samoin Ruskinin ja Morrisin aatteiden vaikutus. Lindgren kirjoitti miten Suomessakin olisi tarpeen ristiretki industrialismia, liiallista kulttuuria ja komeilunhaluja sekä ennen muuta huonoa makua vastaan.¹⁴⁵

Vuosina 1903 ja 1904 Kotिताiteessa esiteltiin Gerhard Munthen toimintaa ja ajatuksia. Ei ole tiedossa kuka kirjoitti hänestä ensimmäisen esittelyn kesällä 1903, mutta syynä oli ilmeisesti Munthen toiminnassa nähty pää tarkoitus, ”pysyttää työnsä kansallisina ja muinaistarullisina”. Munthen metodissa viehätti se, ettei hän tyytynyt traditionaalisten värien ja kuvioiden kopioimiseen, vaan pyrki syventymään muinaistarujen ”henki- ja fantasiamaailmaan”.¹⁴⁶ Vuoden 1904 alkupuolella Kotिताiteessa julkaistiin käännös Munthen Norjassa pitämästä esitelmästä ”Historialliset tyyli-lajit ja entisaikojen kuvallinen esittäminen”, joka koski muinaistarujen kuvittamista ja oli varustettu Munthen kuvilla vuonna 1899 Norjassa julkaistuun Snorre Sturlassonin kuninkaansaagaan. Munthe vastusti arkeologisten ja kansatieteellisten elementtien avulla tavoiteltua vanhanaikaisuuden vaikutelmaa. Tarvittiin muinaisajan tunnelma, sellainen joka voitiin saavuttaa esimerkiksi museossa alkuperäisten esineiden maailmaan eläytymällä. Tähän ajatukseen oli suomalaisissa kirjoituksissa viitattu aiemmin ja siihen tullaan palaamaan, joten Munthen esitelmää on aiheellista lainata:

Me emme voi vanhaa aikaa luoksemme vetää; meidän itsemme pitää mennä entisaikaan.

Onko tämä mahdollista? Voiko kukaan niin eläytyä entiseen aikaan ja sen ajatuksiin, että hän kykenee sen kulttuuria täydellisesti sen ajan mukaisesti esittämään? Arvelen että tuota pitäisi koettaa. Ei niinkuin se olisi ainoa oikea. *Taiteessa ei ole mitään mikä olisi oikeata tai väärää; totuus riippuu yksinomaan taiteilijan vakaumuksesta ja persoonallisesta tunteesta.*



32. Paavo Uotilan ehdotus Kotitaiteen järjestämässä kilpailussa "suomalaisen huvilatuvan" suunnittelemiseksi. Kotitaide 1904.

Historiallisista tyyleistä ja muotojen aitoudesta välittämättä muinaisaikaa voitiin kuvata myös figuratiivisesti. Edellytyksiä olivat vain "keksimiskyky" ja "historiallinen mieli".¹⁴⁷

Vuosina 1904 ja 1905 Kotitaiteen sisältöä hallitsivat ulkomaiset aiheet. John Ruskinin kirjoitus "Taide ja hyödyllisyys" julkaistiin käännöksenä vuonna 1904 ja samoihin aikoihin julkaistiin Jakob von Falken jo 1885 Ruotsissa ilmestyneestä teoksesta "Konstilar och konstslöjd" luku "Ornamenttien eri muodot". Die Kunst -lehestä käännettiin Hermann Muthesiuksen kirjoituksia, ja William Morrisin ajatuksia siteerattiin. Kotimaisia taideteollisuusesineitä ja sisustuskokonaisuuksia julkaistiin runsaasti valokuvina ja piirustuksina, mutta kotimaan taideteollisuuden kehitystä ei näissä Vilho Penttilän toimittamissa vuosikerroissa kommentoitu.

Ainoa tässä huomionarvoinen tapahtuma oli vuoden 1904 joulunumeroa varten järjestetty kilpailu "suomalaisen huvilatuvan" suunnittelemiseksi.¹⁴⁸ Sanat "suomalainen" ja "tupa" olivat siis jo kilpailun nimessä. Sekä kilpailuohjelmassa että palkintojen jaossa koros-

tettiin yksinkertaisuutta ja kansanomaisuutta huvilan sisustuksessa: tuvassa piti olla mm. "pitkäpöytä", "karsinapöytä" ja takkauuni. Palkintolautakuntaan kuuluivat Väinö Blomstedt ja Pekka Halonen sekä arkkitehdit Usko Nyström, Onni Törnqvist ja tietenkin Vilho Penttilä. Kilpailussa jaettiin kolme ensimmäistä ja yksi kolmas palkinto. Ensimmäisen palkinnon saaneen K.S. Kallion muuten hyvästä ehdotuksesta puuttui lautakunnan mukaan se kansanomainen luonne, joka kuului suomalaiselle huvilatuvalle. Arkkitehtiylioppilas Paavo Uotilan ja rakennusmestari E. Ikäläisen ehdotuksissa puolestaan oli kansanomaisuutta. Kolmannen palkinnon saaneen Gustaf Strengellin ehdotuksessa "kansanomaisuus" taas ei tullut näkyviin, vaan ehdotuksen "luonne" ja "motiivit" olivat suomalaiselle huvilatuvalle vieraita. Julkaistuissa piirustuksissa tämä palkintolautakunnan tarkoittama kansanomaisuus näkyi talonpoikaisarkkitehtuurin ja huonekalujen vapaana ja tyyllittelevänä edelleenkehittelynä. Vain Paavo Uotila oli piirtänyt huvilaan sisältä paljaat hirsiseinät ja jättänyt tuvan ilman välikattoa niin että pyöreistä hirsistä tehdyt kattotuolit olivat näkyvissä (kuvat 32—36).

Joitakin huvilakilpailuun osallistuneita ehdotuksia julkaistiin vielä vuoden 1905 Kotitaiteessa. Muuten arkkitehtuurin tai taideteollisuuden suomalaisuus ei ollut juuri mitenkään esillä Kotitaiteen sisällössä vuonna 1905. Mainitsemisen arvoinen kirjoitus liittyi vain Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen 25-vuotisnäyttelyyn, joka oli järjestetty vuoden 1904 joulukuussa. Kirjoittaja oli nimimerkki ”K”, mahdollisesti vähän aiemmin arkkitehdiksi valmistunut Kalle Kontio. Kirjoituksessa oli viileän pohtiva sävy. Yhdistyksen varhemmasta toiminnasta mainittiin mm. seuraavaa:

Vanhoin suomalaisten ja suomalaissukuisten kansojen koristekuosien keräileminen, niiden käyttäminen uusissa muunnoksissa sekä levittäminen kansan keskeen oli enemmän isänmaallista innostusta ja kansallisuusaatteen kehittämistä kuin puhdasta taideharrastusta.

”K” viittasi myös Eliel Aspelinin yhdistyksen historiikissa esittämään kysymykseen siitä, eikö viime aikojen uusi ja vapaa taiteellinen suunta vienyt alkuperäisemmän ja kansanomaisemman varjoon, ja torjui kysymyksen:

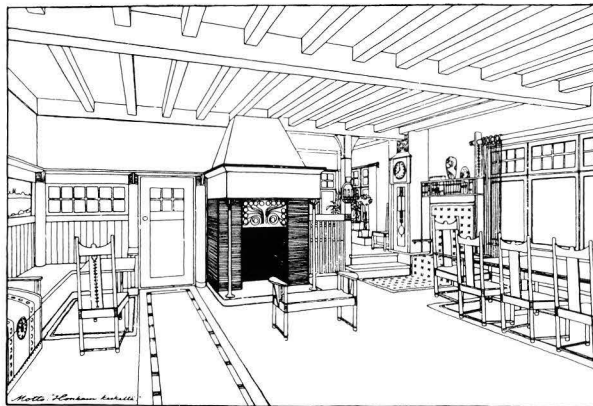
Onko syytä semmoiseen pelkoon. Seisoohan taiteemme siksi oma-peräisellä pohjalla, joten vieras vaikutus siihen on vain tervettä kehitystä laveammille näköaloille, merkki korkeammasta kulttuurista. Ulkomaalaista vaikutusta on sekin, että maku yhä enemmän alkaa hienostua ja syventyä.

Esimerkiksi Eliel Saarisen suunnittelemassa huoneen sisustuksessa ”K” huomasi ”englantilaisen” Mackintoshin ”tunteellisten ja hienojen” viivojen vaikutusta, mutta tästä oli hänen mielestään sanottava vain hyvää.¹⁴⁹

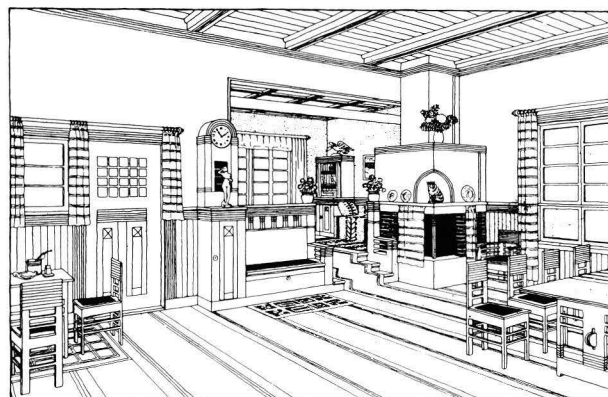
Kotitaide 1906—1910

Kun Rakentajan julkaiseminen oli lopetettu, Kotitaiteesta tehtiin arkkitehtuuri- ja taideteollisuuslehti, johon uutena elementtinä otettiin mukaan myös kuvataide, aluksi tosin vain sikäli kuin se oli ”dekoratiivista” eli liittyi rakennuksiin tai sisustuksiin. Vähän myöhemmin lehteen kirjoitettiin myös näyttelyarvosteluja. Kotitaiteessa seurattiin mm. Gustaf Strengellin ja Emil Zilliacuksen omistaman Liberty-salongin näyttelyjä.¹⁵⁰ Yleisenä arkkitehtuuri-, taideteollisuus- ja kuvataidelehtenä Kotitaidetta, jota tässä muodossa julkaistiin vuoteen 1918 asti, ei ole kovin paljon hyödynnetty tutkimuksessa eikä sen sisältöä ole analysoitu. Se jatkoi osaksi Ateneumin ja Euterpen perintöä ja siinä oli välillä samaa aineistoa ja kirjoittajia kuin Arkitektenissa. Lehti ei ollut profiililtaan niin selkeä kuin vanhempi Kotitaide. Tämä johtui osaksi toimittajien vaihtumisesta, osaksi siitä että se haki tai sillä oli jo suurempi ja monipuolisempi lukijakunta kuin edeltäjällään.¹⁵¹

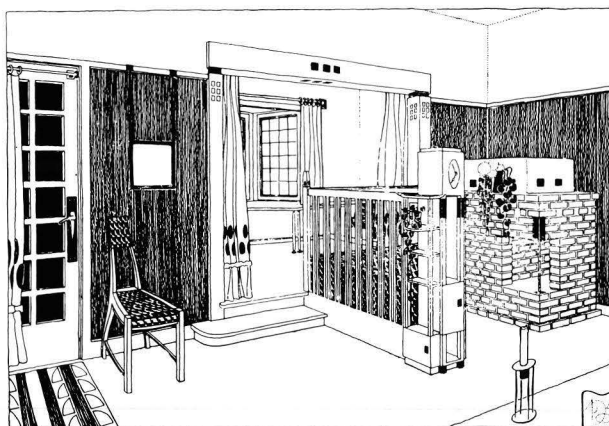
Vilho Penttilä toimitti yksin Kotitaiteen vuosikerrat 1906 ja 1907. Muita kirjoittajia olivat mm. Jalmari Kekkonen, Kalle Kontio ja Gustaf Strengell. Raken-



33

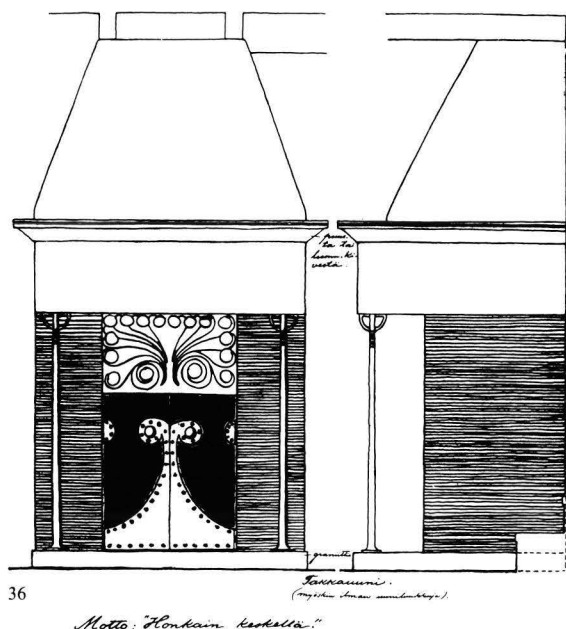


34



35

33—36. K.S. Kallion (33, 36), E. Ikäläisen (34) ja Gustaf Strengellin ehdotukset ”suomalaista huvilatupaa” varten. Kotitaide 1904.



numestarit olivat perustaneet oman Rakennustaito-lehtensä, ja tämä näkyi Kotitaiteen sisällössä. Rakennusteknisiä kysymyksiä käsiteltiin vähemmän, valokuvat korvasivat usein rakennuspiirustukset ja lehdessä yhdyttiin myös Arkitektenissa näkyneeseen ”rakennusmestariarkkitehtuurin” arvosteluun. Käsiteollisuutta seurattiin vanhaan tapaan vielä 1906, jolloin lehdessä esiteltiin monin sivuin Kuopion käsiteollisuusnäyttelyä ja sen yhteydessä järjestettyjen kilpailujen tuloksia. Vuodesta 1908 lähtien Vilho Penttilä oli lehden kustantaja ja vastaava toimittaja. Toimitustyön hän antoi nuoremmille arkkitehteille. Vuonna 1908 toimittajat olivat Eino Schroderus, Vietti Nykänen ja Tyyne Kolinen, joista Nykänen jäi pois jo seuraavana vuonna. Vuonna 1910 toimittajaksi ryhtyi Väinö Vähäkallio. Kuvataiteessa kirjoittivat aluksi Jalmari Kekkonen ja Gustaf Strengell, myöhemmin myös Ludvig Wernervirta ja Edvard Richter. Toimittajien lisäksi arkkitehtuurista kirjoittivat viimeisinä tässä käsiteltävinä vuosina mm. Sigurd Frosterus ja Birger Brunila jotka samanaikaisesti olivat Arkitektenin tärkeimmät kirjoittajat.

Kysymys arkkitehtuurin kansallisuudesta tai suomalaisuudesta tuli Suomen arkkitehtuurin yhteydessä esiin vain harvoin. Ne korvasi toinen suuri aate, kansan taidelistusaate, joka oli aiemminkin kuulunut Kotitaiteen ohjelmaan. Se oli ulkomaista perua ja sitä esiintyi eri puolilla Eurooppaa kuten Kotitaiteessakin todettiin. Siihen liittyi ilmeinen vaikka vaikeasti määriteltävä nationalistinen sävy kuten ajankohdan muuhunkin kansanvalistustoimintaan. Kotitaiteessa seurattiin tyydytyksellä kilpailuja maaseudun asemarakennusten ja maalaiskansakoulujen suunnittelemiseksi ja lehti asetui tukemaan vuonna 1907 perustetun Taideteok-

sia kouluun -yhdistyksen pyrkimyksiä. Yhteiseen työhön kutsuttiin mukaan myös Axel Gallénia, tuolloin jo Gallen-Kallelaa, ”kansallisinta kaikista taiteilijoistamme”¹⁵². Jalmari Kekkonen kirjoitti tälle 1906 avoimen kirjeen, jossa saajaa ei tosin mainittu, syyttäen Gallénia kotimaisen yleisön täydellisestä laiminlyömisestä niin näyttelyiden kuin töiden julkaisemisen suhteen ja kutsuen tätä Kotitaiteen välityksellä palvelemaan ”Suomen kansan taiteeseen kasvattamisen suurta, pyhää asiaa”.¹⁵³ Gallen-Kallela ei ilmeisestikään sitoutunut avustamaan Kotitaidetta, mutta myöhempiä vuosina hänestä kirjoitettiin ja joitakin hänen kuvitustöitään julkaistiin. Gustaf Strengell kirjoitti vuonna 1908 Gallen-Kallelan suhteesta dekoratiiviseen taiteeseen korostaen Gallénin merkitystä tyyliä ja koulukuntaa luoneena lahjakkuutena. Vuosisadan vaihteen jälkeen esiintynyt muinaisajan villi, rohkea ja voimakas ornamenttiikka rakennustaiteessa sekä taipumus arkaistiseen ja tarkoituksellisen karkeaan muodonkäsitelyyn olivat Strengellin mukaan olleet Gallénin aikaansaannoksia.¹⁵⁴

Yksittäisinä kohtina Kotitaiteesta löytyy eräitä kansalliseen symboliikkaan viittaavia piirteitä. Vuonna 1906 Armas Lindgren suunnitteli Max Frelanderin kanssa rakennukset ja juhlaportin Kuopion käsiteollisuusnäyttelyyn. Kotitaiteeseen kuvattu portti (kuva 37) oli yleisluotoaltaan suunniteltu Olbrichin tyyliin, mutta tekstin mukaan maalattu punakeltaisn värein: ”Väreissään ja lippupuvussaan se oli kerrassaan loistavan kaunis — monen mielestä ehkä liiankin tuossa punakeltasessa pukimessaan”. Valokuvan leijonalippu ja lukuisat ilmeisesti punaiset liput vieressä antavat aiheita epäillä, että punakeltaista väriyhdistelmää käytettiin joskus arkkitehtuurissakin isänmaallisina symboleina.¹⁵⁵

Vuonna 1907 referoitiin Arkkitehtiklubissa 2.10. käytyä keskustelua suunnitellun eduskuntatalon kilpailusta. Pohdinnassa, joka koski palkintolautakunnan ulkomaisia jäseniä kiinnittyy huomio Eliel Saarisen lausumaan, jonka mukaan palkintotuomareilta vaadittiin ennen kaikkea esteettistä silmää ja sitä, että heidät tunnettiin kansallisen ja monumentaaliarkkitehtuurin luojina. Suljetun äänestyksen perusteella tehtävään valittiin saksalainen Herman Billing ja tanskalainen Martin Nyrop ja näiden varalle Alfred Messel ja Ragnar Östberg.¹⁵⁶ Muulla tavalla ei eduskuntalokilpailuun liittyvissä kirjoituksissa viitattukaan arkkitehtuuriin kansallisuuteen.

Kotitaiteen uuden toimittajaryhmän, Eino Schroderuksen, Vietti Nykäsen ja Tyyne Kolisen ohjelmanjulistusta vuoden 1908 ensimmäisessä numerossa on syytä tarkastella, vaikka se ei erityisen selvästi ilmennytkään lehden sisällössä. Aiheena oli kotimainen ja kansallinen taide. Toimittajat ilmoittivat, että Kotitaide halusi olla kotimaisen taiteen ja taideteollisuuden levittäjä ja tai-

deharrastuksen lietsoja kansan eri kerrostien keskuudessa. Ohjelmassa liittyivät yhteen taidevalistus, kansallinen herätystyö ja kansan siveellinen kasvatus:

Meidän oma kansallinen taiteemme on vasta syntymässä ja sen päättämiseksi tarvitaan koko kansan yhteisiä voimia. Innostusta kotimaiseen taiteeseen on yhä kohotettava ja ulotettava se alimpiin kansankerroksiin saakka. Jokaiselle kansalaiselle on näytettävä taidetta, opetettava sitä ymmärtämään ja jokaiselle annettava tilaisuus sitä itsekin harjoittaa. Näinä raaistumisen aikoina on kasvatukselle taiteeseen juuri pantava erityistä painoa, sillä vaikuttavathan kauneus ja taide jalostavasti ihmismieleen.¹⁵⁷

Ulkomaisten arkkitehtuuria esiteltiin laajoissa katsauksissa. Tällaisia olivat Gustaf Strengellin kirjoitus ”Porvarillinen rakennustaide” vuodelta 1906, jossa käsiteltiin englantilaista asuntoarkkitehtuuria,¹⁵⁸ vuonna 1907 julkaistu Strengellin kirjoitus Josef Hoffmannista, joka oli alkuaan julkaistu Euterpeessä jo kaksi vuotta aiemmin, sekä Jalmari Kekkosen tanskalaisiin lähteisiin pohjautuva kirjoitus Henry van de Veldestä.¹⁵⁹ Vuonna 1909 Kotitaiteessa julkaistiin käännös Sigurd Frosteruksen kirjoituksesta ”Henry van de Velde, ajattelija ja teoreetikko”, joka julkaistiin samaan aikaan Arkitektenissa. Vuonna 1910 julkaistiin mm. Strengellin laaja kirjoitus ”Omakotitutkielmia erästä englantilaisesta puutarhakaupungista” ja Birger Brunilan kirjoitus Hermann Muthesiuksesta huvila-arkkitehtina.

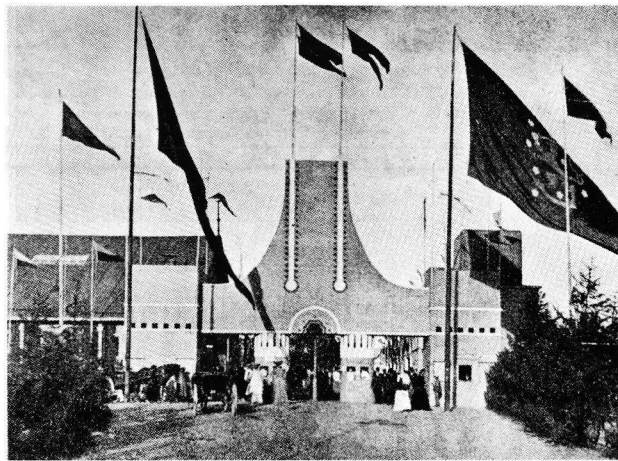
Kokonaan uudet tavoitteet ja osaksi kriittinen suhtautuminen vuosisadan vaihteen kehitykseen näkyi joissakin myöhemmissä kirjoituksissa. Olbrichin tuotantoon oli jo aiemmin Euterpeessä suhtauduttu kriittisesti. Tämän muistokirjoituksessa vuonna 1908 Strengell käsitteli Olbrichin varhaistuotantoa ja Wienin sesessionismia jo ohitettuna ilmiönä, varsinkin siksi että tyylistä oli tullut kaupallista tusinatavaraa:

’Secession’, mikä huono ja hullunkurinen kaiku onkaan nyt tuolla sanalla!

— — —
Sillä ’Secessionjugendstil’ — sehän on meillä jotenkin samantapaista kuin kauppahumbugi, tusina tavara, joita huonosti verhoaa ’uusien’ muotojen valepuku — jotka ammattiopiirtäjien käsissä ovat väärennetyt ja kärkeeratut mauttomiksi suurteollisuustehtaitten kontoreissa.

— — —
Saapaspihtiä aiheettomilla kiemurakoristeilla — ’Secession’! Määräkoirien kannattamia tuhkakupia — ’Jugendstil’!

Tämä oli ensimmäisiä kertoja jolloin sanaa ”Jugendstil” käytettiin Suomessa. On pantava merkille, että sitä käytettiin tässäkin yksinomaan saksalaisessa yhteydessä. Strengell huomautti myös ettei Olbrich viime vuosina Saksassakaan ollut enää suosittu, vaan kaikkialla kuljettiin jo toisia teitä. Bruno Paulin ”terve yksinkertaisuus” ja Peter Behrensin ”klassillinen totisuus” sopivat Strengellin mukaan paremmin saksalaiselle kansallisuunteelle kuin Olbrichin raju ja leikkisä wieniläisveri.¹⁶⁰



37. Kuopion käsiteollisuusnäyttelyn juhlaportti vuodelta 1906. Armas Lindgren ja Max Frelander. Kotitaide 1906.

Väinö Vähäkallio kirjoitti vuonna 1910 vaikutelmistaan Brysselin maailmannäyttelyssä joutuen myös toteamaan muutoksen ja murroksen. Belgian osastolta ei uudempaa suuntaa löytynyt lainkaan ja hän kysyi olisiko van de Velden työ ollut tuloksetonta. Belgia oli ollut uuden tyylin kehto, mutta tyyli oli jäänyt vain muutamien yksityisten omaisuudeksi. Myös Ranskassa oli huonekalutaide tullut kuolleeseen pisteeseen, ”l’Art nouveau” ja ”Maison moderne” ponnistukset voittoa uudelle suunnalle alaa olivat olleet täysin turhia. Itävalta esitteli pelkkää rihkamaa eikä antanut uuden suunnan näkyä. Unkarilaisten esineistä löytyi vielä ”luonnonraikasta puolibarbaarista makua”, mutta ainoat joilla oli jotain omintakeista esitettävänäan olivat Hollanti H.P.Berlagen sisustustöiden ansiosta sekä Saksa, jonka osaston oli suunnitellut Bruno Paul ja jossa näkyi mm. Richard Riemerschmidin ja Herman Billingin töitä. Leimaa antavaa oli selkeys ja muotojen hienostuneisuus. Vähäkallio kiinnitti myös huomiota Billingin suunnittelemaan musiikkihuoneeseen, jossa hän näki paljon suomalaista mystiikkaa ja raskautta.¹⁶¹

Vuonna 1910, Väinö Vähäkallion ryhdyttyä toimittajaksi, johdantokirjoituksen nimenä oli ”Kauneus ja Kulttuuri”. Lähtökohtana oli suomalaisen kulttuurin nuoruus ja sen hapuileva luonne. Kansan omaksi saraksi mainittiin kuitenkin taide. Esi-isillä oli ollut oma, yksinkertainen ja alkuperäinen kauneutensa, mistä oli nähtävissä todisteita esimerkiksi kansatieteellisissä museoissa. Kansantaiteen tuotteet osoittivat yhdessä mm. kansanrunouden kanssa, että suomalaisilla oli varhaisempina aikoina ollut herkkä kauneusaisti, joka jätti ”oman omituisen jälkensä” kaikkeen mihin se koski. Myöhemmin kaikki oli kuitenkin rappeutunut ja uh-

kana oli ”esteettinen kuolema”. Herätystyötä oli jo tehty ja tätä Kotitaide tahtoi edelleen jatkaa. Tavoitteena ei ollut ”mitään kateederiestetiikkaa” vaan ”elävän kauneussisällön johtaminen kansalliseen elämäänme, nukkuvien aistien ja kauneustajunnan uudelleen herättäminen”. Tätä ei pitänyt ymmärtää haluna palata menneisyyteen ja etnografisiin muotoihin. Ihmiskunta edistyi, liikkui ja uusi henkinen sisällös vaati uuden ilmaisumuodon. Oli päin vastoin oltava rehellisesti ja väijäämättömästi sitä mitä oltiin ja luovuttava kaikesta valheellisesta ja keinoitekoisesta. Se mitä tämä tarkoitti arkkitehtuurissa oli kirjoittajalle epäselvää. Edes paljon puhuttua ”uutta tyyliä” ei vielä ollut syntynyt:

Itse asiassa voimme puhua vain muutamista yksilöllisistä itsessään kylläkin huomattavista saavutuksista *uuteen suuntaan*, ei mistään tyylistä, joka olisi kokonaisen kulttuurikauden, meidän aikamme ilmaus ja luoma. Vasta se taiteilija, joka näkee sielumme pohjaan, joka tietää mitä *me* olemme, vasta hän on löytävä sen muotokielen, jonka koko epookki tuntee ja tunnustaa omakseen.¹⁶²

Aloitettuaan kansallisesta kirjoittaja liukui siis käsittelemään aikakauden omaa tyyliä. Tekstin alun viitaukset kansalliseen kulttuuriin ja taiteeseen olivat sisällöltään pääasiassa vanhojen ajatusten toistoa mutta ne kuuluivat uuden sukupolven isänmaalliseen ajatteluun.

3.2.2 Teknikern, 1891—1910

Tidskrift för byggnadskonst, ingenjörs-
vetenskap, maskinbyggnad, geodesi,
elektroteknik, teknologi, teknisk
undervisning och i sammanhang
därmed stående ämnen

Teknikern-lehteä julkaistiin vuodesta 1891 vuoteen 1931. Se oli tarkoitettu arkkitehdeille, insinööreille, teollisuudenharjoittajille, rakennus- ja konemestareille sekä myös tekniikan kehityksestä kiinnostuneelle yleisölle. Lehdessä ilmoitettiin usein, että siinä pyrittiin tiedonvälityksen lisäksi keskusteluihin. Kuten Suomen Teollisuuslehteäkin sitä julkaistiin kaksi kertaa kuukaudessa ja vuodesta 1903 viikottain. Teknikern ja Suomen Teollisuuslehti saattoivat kilpailla keskenään vuotuisesta valtionavusta, ilmoittajista ja tilaajista, mutta lehtien sisällössä tästä ei juuri näy merkkejä. Teknikern oli lähellä koulutettua ammattiväkeä, kaupunkiväestöä ja rakennuttajapiirejä. Ennen Rakentajan ja Arkkitehtien perustamista Teknikern oli arkkitehtien

tärkein lehti, sillä kaikki arkkitehdit eivät edes olleet Teknillisen yhdistyksen jäseniä ja yhdistyksen lehden vaikutuspiirissä. Kulttuuripoliittisesti Teknikern oli pääasiassa liberaali. Sillä oli yhteistyötä ja yhteisiä artikkeleita mm. Finsk Tidskrift -lehden kanssa. Osaksi tämä johtui siitä että Jac. Ahrenberg kuului molempien avustajiin. Teknikernin avustajien luettelossa olivat alusta lähtien mukana myös Ricardo Björnberg ja Hugo Lindberg. Näiden kolmen ansiosta yleisten rakennusten ylihallituksen hankkeet olivat lehdessä hyvin esillä.

Vuodesta 1891 noin vuoteen 1897 arkkitehtuuria käsiteltiin harvaksen. Vuosina 1898—1902 Teknikern oli aktiivinen arkkitehtuurin ja taideteollisuuden alueella, mutta Arkkitehtien perustamisen jälkeen nämä aiheet jäivät Teknikernissä jälleen satunnaisiksi. Vuonna 1900 lehteen perustettiin erityisosasto rakennustaidetta ja taideteollisuutta varten. Kolmen vuoden ajan tätä lajissaan ensimmäistä osastoa toimittivat Bertel Jung ja Nils Wasastjerna. Arkkitehtuurikirjoitusten joukossa oli verraten paljon poleemisia arvosteluja uudisrakennuksista. Joskus ne oli kirjoitettu toimitukselle osoitetun kirjeen muotoon, mikä ilmeisesti täysin vapautti toimituksen vastuusta.¹⁶³ Vuosisadan vaihteen molemmin puolin lehdessä arvosteltiin mm. Tirkkosen taloa Tampereella, sekä Suomen Yhdyspankin taloa, Pohjolan taloa, Fabianinkatu 17:n asuintaloa ja Polyteknikkojen yhdistyksen taloa Helsingissä. Turun tuomiokirkon korjauskysymystä seurattiin tiiviisti. Eri kirjoittajien toimesta käsiteltiin myös kahta arkaa kiistakysymystä, kilpailua Polyteknikkojen yhdistyksen talosta sekä Turun taidemuseosta.

Teknikern-lehden ensimmäiseen vuosikertaan sisältyi yksi viittaus kansallistyyliin, eli saksalaiseen renessanssiin. Saksalaisesta lehdestä lainattu kirjoitus ”Hafva vi en egen stil?” oli osa Jakob von Falken taideteollisuutta koskevasta artikkelisarjasta. Otsikon kysymys koski oman ajan tyyliä ja sen edellytyksiä, ja saksalaisen renessanssin laaja soveltaminen Saksassa mainittiin vain syyksi kysymyksen ajankohtaisuuteen, sitä ei siis käsitelty lähemmin. Kirjoitus valaisee von Falken ajatuksia eklektisestä ja ”tyylittelevästä” suunnittelumuodista, josta tämä oli aiemminkin kirjoittanut.¹⁶⁴

Vuonna 1893 Teknikernissä mainittiin ohimennen kansallinen venäläinen rakennustyyli. Tämä esiintyi selostuksessa, joka koski joulukuun lopussa 1892 järjestettyä Pietarin ensimmäistä venäläistä arkkitehtikongressia. Suomesta siihen oli osallistunut kymmenen arkkitehtia rakennushallinnon ja polyteknisen instituutin piiristä. Avajaispuheessa mainittiin kolme ajankohtaista venäläisen arkkitehtuurin suuntaa: ”den klassiska”, ”nationella” ja ”den rationella eller reala riktningen”. Kansallinen suunta oli myös ollut esillä kongressin yhteydessä järjestetyssä taideakatemian näyttelyssä, jos-

sa oli mm. esitelty piirustuksia ja akvarelleja vanhoista venäläisen tyylin muistomerkeistä, varsinkin puukirkoista.¹⁶⁵ Seuraavana vuonna 1894 kansalliseen tyyliin viitattiin Yhdysvaltain arkkitehtuuria käsitelleessä kirjoituksessa. Kansalliseksi siinä mainittiin enimmäkseen jo käytöstä jäänyt H.H. Richardsonin uusromaaninen tyyli.¹⁶⁶

Vuosina 1894 ja 1895 julkaistiin otteita englantilaista taideteollisuutta ja taidekäsityötä koskeneesta kirjoitussarjasta, joka oli julkaistu Saksassa ”Kunstgewerbeblatt”-lehdessä. Kirjoitus sisälsi paljon tietoa arts and crafts -liikkeestä, ”nykyaikaisesta” englantilaisesta sisustustaiteesta, Richard Norman Shaw’n arkkitehtuurista sekä Queen Anne -tyylistä. Nationalismia sivuavat viittaukset liittyivät vanhempaan kehitykseen, Saksassa 1870-luvulla kehittyneeseen kansalliseen taideteollisuussuuntaan, saksalaiseen renessanssiin, sekä sitä Englannissa vastanneeseen uusgotikkaan, jossa koristeet oli otettu kotimaisesta kasvimaailmasta.¹⁶⁷ Ruotsalainen renessanssi taas mainittiin vuonna 1895 julkaistussa Jac. Ahrenbergin esitelmässä, jonka aiheena oli Tukholman valtiopäivätalo.¹⁶⁸

Edellä mainitut viittaukset olivat luonteeltaan neutraaleja. Tässä niitä voidaan käsitellä osoituksena siitä, että arkkitehtuurin tai tyylin kansallinen luonne olivat yleiseen arkkitehtuurikirjoittamiseen kuuluvia ajatuksia, joihin ei välttämättä otettu edes kantaa. Niiden eri ilmenemismuotoja oli mahdollista tuntea Suomessa jo 1890-luvun alkupuolella kotimaisenkin lehden välityksellä. Ensimmäiset maininnat suomalaisen arkkitehtuurin ja taideteollisuuden kotimaisuudesta julkaistiin Teknikern-lehdessä vuonna 1894. Nekin olivat lyhyitä ja esiintyivät erillisissä yhteyksissä.

Kesäkuussa 1894 kirjoitettiin Turun vastikään päättyneestä kirkkokilpailusta. Kilpailutyöt olivat olleet tuolloin näytteillä polyteknillisen instituutin juhlasalissa. Lars Sonckin voittaneeseen ehdotukseen anonymi kirjoittaja suhtautui verraten välinpitämättömästi. Siinä oli joitakin rakennetta ja tilankäyttöä koskevia puutteita, ja kirjoittaja toivoikin, että ”nuori arkkitehti” ymmärtäisi tehdä siihen muutoksia jonkin ”kokeneen arkkitehdin” neuvoja seuraten. Toisen palkinnon saaneen Magnus Schjerfbeckin ehdotusta kirjoittaja piti hyvänä ja kiinnitti palkintolautakunnan tavoin huomionsa siihen miten Schjerfbeck oli käyttänyt hyväkseen kotimaisen kirkkoarkkitehtuurin aiheita:

Arkitekten M. Schjerfbeck har upptagit och i sitt projekt tillämpat de fosterländska motiv som förekomma i våra gamla spetsgäflade stenkyrkor, motiv hvilka hos oss hängats av traditionen och vunnit burskap som inhemska. Ehuru kyrkan sålunda bär en älderdomlig prägel väcker dess totalbild dock synnerligen anslående, vi ser här våra äldre kyrkors gotiska stilmärke lämpat för moderna behof.¹⁶⁹

Kirjoittaessaan miten suomalaisten kirkkojen muotoaiheet oli pyhittänyt traditio ja miten niistä oli tullut

kotimaisia, kirjoittaja viittasi välillisesti niiden ulkomaiseen alkuperään, mutta korosti niiden kotimaisuutta ja isänmaallisuutta.

Vuoden 1894 lopulla Teknikernissä, kuten samoihin aikoihin Suomen Teollisuuslehdessä esiteltiin lyhyesti Theodor Schvindtin teos ”Suomalaisia koristeita, Finische Ornamente”. Kirjoittaja saattoi hyvin olla Jac. Ahrenberg, sillä hänellä oli myös omia tietoja aiheesta. Niiden pohjalta hän pohti mallien alkuperää ja oli vakuuttunut niiden suomalaisuudesta. Tässä hän viittasi myös venäläisten tutkijoiden käsityksiin. Samalla hän kuitenkin mainitsi että jotkut arkkitehdit Venäjällä pitivät niitä ”venäläiseen tyyliin” kuuluvina. Huomionarvoista on se, että kirjoittaja suositteli näiden ”täydellä syyllä suomalaisiksi kutsuttavien” ornamenttien käyttöä taideteollisuudessa ja arkkitehtuurissa:

Vi rekommendera arbetet hos landets teknici, isynnerhet hos herrar arkitekter, som här skola finna många pregnanta, karaktäristiska och vackra former, som med lätthet borde kunna återges i de många och olika materialer konstindustrin och arkitekturen använda i sin tjänst.¹⁷⁰

Vuonna 1895, samaan aikaan kuin Teollisuuslehdessä, Teknikernissä julkaistiin Victor Sucksdorffin kirjoitus ”Ett och hvarje om byggnadssättet i Ryska Karelén”. Teksti oli samansisältöinen kuin Teollisuuslehdessä, jonka yhteydessä sitä on edellä selostettu.¹⁷¹ Sucksdorffin kirjoituksessa ei otettu kantaa karjalaisen arkkitehtuurin ja sen muotoaiheiden alkuperään sen enempää kuin soveltamiseenkaan. Myös seuraavina vuosina olivat kommentit kotimaisesta puuarkkitehtuurista tai suomalaisesta tyylistä lähes olemattomia Teknikernissä. Lars Sonckin julkisivupiirustus Loviisan kylpylaitoksen hotellia varten esiteltiin kesäkuussa 1897 erillisenä kuvaliitteenä komeine puusta veistettyine kehysineen, joissa oli karjalaistyylistä karvileikkauskoristelua ja pylvään profiilimuotoja (kuva 38). Lyhyt sellittävä teksti oli luultavasti Sonckin itsensä kirjoittama. Siinä ei rakennuksen sen enempää kuin kehystenkaan tyyliä kommentoitu mitenkään.¹⁷² Tyylikysymyksiä ja historiallista arkkitehtuuria käsiteltiin vuoden 1895 lopulta lähtien eniten niissä kirjoituksissa ja Arkkitehtiklubin kokousselostuksissa, joiden aiheena oli Turun tuomiokirkon restaurointi.¹⁷³ Unkarin tuhatvuotisnäyttelystä julkaistiin vuonna 1896 käännökseen ulkomainen kirjoitus, jossa kuvattiin melko laajasti näyttelyarkkitehtuuria. Eri rakennukset kuvasivat siinä Unkarin historian eri vaiheita.¹⁷⁴

Vuosina 1896 ja 1899 julkaistiin kaksi Jac. Ahrenbergin kirjoitusta venäläisestä arkkitehtuurista, ”Rysk arkitektur vid utställningen i Nischne Novgorod”¹⁷⁵ sekä ”Den ryska arkitekturen. En konsthistorisk studie”¹⁷⁶. Niitä käsitellään tässä yhdessä, sillä kirjoitukset olivat

hyvin samansisältöisiä. Myöhempi kirjoitus oli edellisen täsmennetty ja täydennetty versio, johon sisältyi jopa katkelmia aiemmasta: sellaisenaan oli toistettu kaksi viimeistä kappaletta sekä tekstin keskiosasta seitsemän kappaleen pituinen osa, jonka aiheena olivat venäläisen puuarkkitehtuurin luonteenomaiset piirteet.

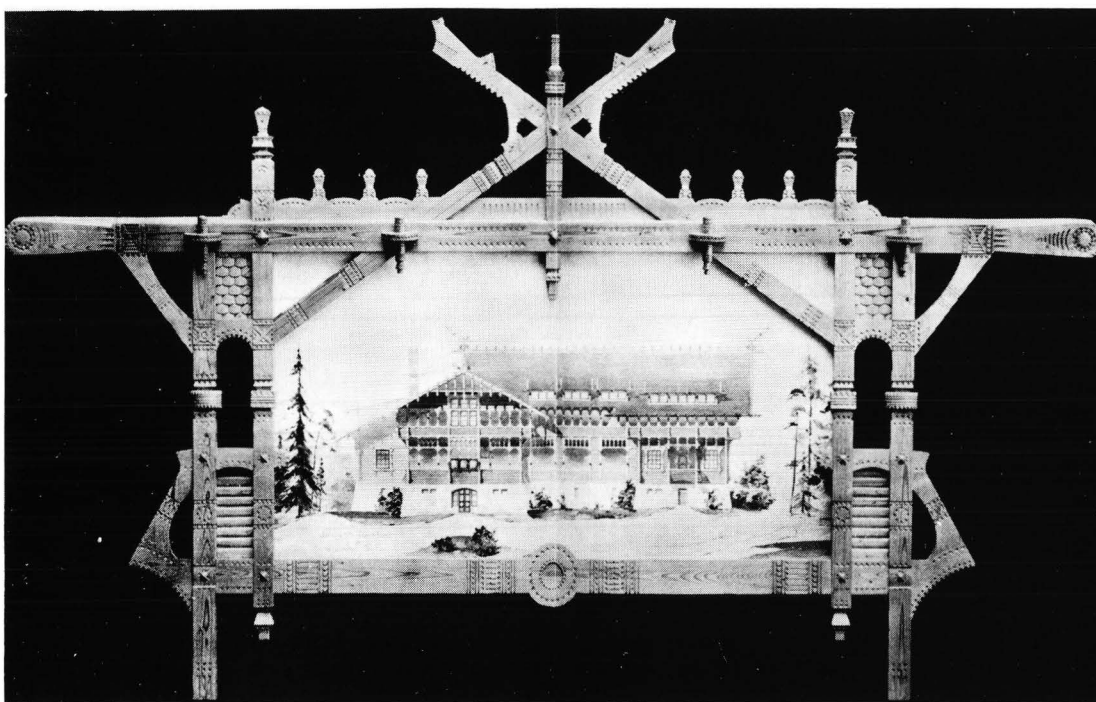
Vuoden 1896 kirjoitus esitteli näyttelyarkkitehtuuria Nižni-Novgorodin yleisvenäläisessä näyttelyssä, jossa Ahrenberg oli ilmeisesti itse käynyt. Vuoden 1899 kirjoituksen aihepiiristä Ahrenberg oli vuoden 1898 alussa pitänyt Tukholmassa esitelmän¹⁷⁷, ja kirjoitus julkaistiin myös Suomen taideteollisuusyhdistyksen julkaisusarjassa vuonna 1899. Tässä erillisjulkaisussa mainittiin myös Ahrenbergin käyttämä kirjallisuus, mm. Viollet-le-Ducin ”L’Art russe”, Kiprianovin ”Histoire de l’architecture en Russie”, Dietrichsonin ”De norske stavkirker”, jossa myös oli tarkasteltu venäläistä puuarkkitehtuuria, sekä Monteliuksen teos ”Lifvet i Sverige under hednatiden”.¹⁷⁸ Ahrenbergin tiedot pohjautuivat lisäksi hänen omiin matkoihinsa Venäjällä sekä venäläisen kulttuurin laajempaan tuntemukseen, mikä ilmeni myös hänen 1890-luvun romaaneissaan.¹⁷⁹

Pääpaino molemmissa kirjoituksissa oli venäläisen arkkitehtuurin kansallisten piirteiden ja uuden venäläisen tyylin tarkastelussa. Ahrenberg suhtautui molempiin

myönteisesti, vaikka hän näkikin venäläisessä tyyliässä vielä kehittämisen varaa. Uusi venäläinen tyyli oli hänen mukaansa samassa vaiheessa kuin ranskalainen renessanssi Frans I:n aikana tai italialainen hetkeä ennen täysrenessanssia. Venäjällä oli käynyt samoin kuin tuolloin Ranskassa ja Italiassa: arkkitehtuuri oli ylittänyt sisartaiteensa. Venäläiset maalarit esimerkiksi olivat hakeneet esikuvansa Wienistä, Roomasta ja Pariisista, mutta arkkitehdit olivat sen sijaan ”kuunnelleet sitä kuusta jonka juurella heillä oli asunto”, — ”lyssnat till den granens susning vid hvars rot deras bo varit fästadt”. Tämä oli loppulauseena sekä 1896 että 1899.

Nižni-Novgorodin näyttelyrakennuksissa Ahrenberg kiinnitti huomiota arkkitehtuurin ”alkuperäisyyteen” ja ”venäläiseen sävyyn”. Se ilmeni yhtä hyvin rakennuksissa joissa oli käytetty renessanssityyliä kuin myös niissä joissa oli erityisesti tavoiteltu venäläistä tyyliä. Tämän uuden venäläisen tyylin luonteenomaisia piirteitä, jotka samalla pohjautuivat traditioon, olivat sokkelien puuttuminen, rakennusten yleinen mataluus, päätyjen hallitseva asema ja sisäänkäynnin sekä tärkeimmän koristelun sijoittaminen niihin. Torneja käytettiin yleisesti eräänlaisina lisäkoristeina. Puurakennukset olivat lähes aina vuoraamattomia hirsitaloja, ulkokuoraus tunnettiin vain Pietarin, Tallinnan, Riian ja

38. *Teknikern-lehdessä 1897 julkaistu Lars Sonckin piirustus Loviisan kylpylaitoksen hotellia varten. Kehystetty piirustus oli mahdollisesti näytteillä taitelijan syysnäyttelyssä. Kuva SRM.*



Moskovan ympäristössä. Tyylin historiallista taustaa Ahrenberg käsitteli vain lyhyesti kiinnittäen huomionsa Bysantin perintöön sekä tapaan, jolla muodot olivat rikastuneet kun ne oli siirretty kivistä puuhun. Lisäpiirteitä tyyliin oli tullut suomalais-ugrilaisen kansojen ja tataarien arkkitehtuurista. Kansalliseksi tyyli oli tullut kansanomaistuuksaan: kun se oli levinnyt kirkoihin ja luostareista muuhun maalaisarkkitehtuuriin. Näin oli syntynyt tyyli, joka oli säilynyt kansan keskuudessa siihen asti kun se löydettiin ja sovitettiin taas suurempiin rakennustehtäviin. Tämä Ahrenbergin omaksuma ja esittämä käsitys kansallisen tyylin etnografiasta luonteesta, tyylin ”elämästä” ja säilymisestä eräänlaisena kokonaisuutena on huomionarvoinen:

Denna arkitektur och ornamentik, som först i kyrkan och i klostren vunnit en fristad, hade sedan under stigande fred och välstånd rot-fäst sig i landet och vunnit utbredning. Den var blifven nationel, den blef det alt mer, ju mer den kunde i sig mottaga och smälta de folkliga elementen. Och det gäller som ett bevis på stilens lifskraft liksom på folkets kapacitet, att oaktadt den tatariska invasionen, oaktadt de århundraden långa krig, det ryska folket var nödgadt att föra för att komma till de närmast belägna hafven, de dock kunnat bevara och utveckla denna egendomliga stil, som nu i våra dagar på allvar upptagits för att systematiskt tillämpas i stor skala och för stora ändamål.¹⁸⁰

Kolme vuotta myöhemmin Ahrenberg käsitteli tarkemmin tataarien mukanaan tuomaa itämaista vaikutusta venäläisessä tyyliässä sekä skandinaavisia ja suomalais-ugrilaisia vaikutteita. Suomalainen vaikutus näkyi erityisesti ornamentikassa ja juuri tätä suomalaisperäistä ornamentikkaa oli Venäjän uudemmassa kansallisessa puuarkkitehtuurissa sovellettu usein. Erilaisia itämaisia piirteitä olivat runsas värien käyttö, mm. vihreät vesikatot sekä viivaornamentit. Verratessaan venäläisiä ja skandinaavisia ornamentteja ja arkkitehtuurimuotoja toisiinsa Ahrenberg nojautui Dietrichsonin ja Monteliuksen teoksiin. Suomalais-ugrilaisia kansoja Ahrenberg luonnehti lähteitä mainitsematta seuraavalla tavalla, käsitellen niitä eräänlaisina luonnonkansoina:

— — mest dock finsk-ugriska folk, samma finska folkstammar som ännu i den dag som är, under de barbariskt klingande namnen tscheremisser, tschuvasser, mordviner, ester etc. till ett antal af omkring tre miljoner äro bosatta i vidt skilda delar af kejsardömet. Dessa folkslag, som aldrig varit statbildande, som endast i Finland under skyddet af Sverges namn tillkämpat sig en viss politisk mognad, stodo på en mycket låg kulturgrad, hvilket dock icke hindrade dem att inom en art af konst — ornamentikens — ha hunnit ganska långt. Man finner för öfrigt ofta i konsthistorien att folk med en eljes primitiv kultur stå högt i sin ornamentik: exempelvis indianerna, vissa negerstammar och en del malajiska folk. De finska folkens ornamentik, som bevarats till våra dagar i broderiet, är ganska karaktäristisk. Bygd på det schema fyrskafsväfnaden ger, är det inskränkt till få grundelement, rutan, månghörningen. Denna finska ornamentik har i Ryssland i senaste tider ofta lämpats på modern träarkitektur dels i färg, dels i utsågningar; den är af mycket måleriskt värkan och går ofta till och med märkvärdigt nog samman med fordring af hållbarhet, klarhet och reda i konstruktionen.¹⁸¹

Ahrenbergin tiedot suomalaisten ornamenteista pohjautuivat osaksi siihen aikaan jolloin hän itse oli 1877—82 julkaissut alan ensimmäisen kuvateoksen sekä hänen yhteyksiinsä Suomen Käsityön Ystävät -yhdistykseen.¹⁸² Käsityksen siitä, että venäläiset olisivat omaksuneet kirjontamalleja suomensukuksilta kansoilta, oli vuonna 1872 esittänyt venäläinen Stasov, ja suomalaiset tutkijat olivat mielellään yhtyneet tähän.¹⁸³

Tässä vuoden 1899 kirjoituksessaan Ahrenberg suhtautui silmiinpistävän myönteisesti nationalismiin yleensä, sen vaikutuksiin taiteessa ja erityisesti venäläiseen nationalismiin. Hän luki nationalismiin ja realismiin 1800-luvun jälkipuolen suuriksi, kaikkeen vaikuttaneiksi aatteiksi. Ne olivat jättäneet taiteeseen niin merkittävän leiman, että 1800-luvun taidetta tulitaisiin Ahrenbergin mukaan ”aina tulevaisuudessa nimittämään niiden mukaan”. Nationalismin yleisestä oikeutuksesta ja merkityksestä taiteessa hän kirjoitti seuraavasti:

Om det berättigade i denna idé kan man icke ha mera än en tanke — äfven om man erkänner att den gjort Europa nervöst, stält nationer och folk i harnesk mot hvarandra, nationer som åtminstone hittills lefvat i skenbar endrätt. Inom konsten har nationalitetens värkat som värstormarna i norden, bräckt schablonismens isar och manat fram de bästa som finnes hos Europas folk, jag tänker härvid främst på norsk diktning, Wagners musik, och *rysk arkitektur*.¹⁸⁴

Nationalismi oli eri maissa vaikuttanut vaihtelevalla voimalla. Tanskassa se oli Ahrenbergin mukaan vaikuttanut taiteeseen, mutta Ruotsissa oli ”kansallisuus-aate” herännyt vasta hiljattain. Norjassa ja Suomessa sen merkitys kansallishengen kohottajana oli ollut huomattava. Näissä maissa nationalismi oli usein johtanut myös harhaan, vieden oman kansan yliarvostamiseen ja vihamielisyyksiin. Venäjän älymystö oli omaksunut kansallisuusaatteen lämmöllä. Taiteen alueella tämä ilmeni melkein yksinomaan arkkitehtuurissa. Käytyään läpi ”venäläisen arkkitehtuurityylin” syntyvaiheita siihen tapaan kuin edellä on selostettu, Ahrenberg päätyi näkemykseen, että venäläistä arkkitehtuurityyliä voitiin oikeutetusti nimittää uudeksi tyyliksi:

Som af ofvanstående framgår har man rätt att kalla den ryska arkitekturen för en ny stil; ty de ryska arkitekterna ha sammangjuttit byzantiska, tatariska, finska och skandinaviska motiv på ett sådant sätt att de bilda ett nytt konstnärligt element. Man bör nämligen aldrig förgäta att former icke uppfinnas, de utvecklas ur andra former, och det kommer icke an på att de äro lånade, utan därpå att vi förstå att andligen smälta och bearbeta dem, så att de blifva vår egen-dom.¹⁸⁵

Tästä käy ilmi sekä tyylin arvostaminen¹⁸⁶, että tyylin ajattelemisen itsenäiseksi kokonaisuudeksi joka jossaakin vaiheessa voidaan katsoa muodostuneeksi. Tyyliksi ei voitu siis nimittää tämän ajattelun mukaan mitään tahansa eklektistä koostetta. Venäläisessä tyyliässä oli Ahrenbergin mukaan vielä kehittämisen varaa, siitä puuttui kypsyys ja hienostuneisuus, mutta venäläisille se oli ainoa oikea tyyli samalla tavalla kuin äidinkieli:

Det ryska folket skall, ju mera det fördjupar sig i sig själf, förtår sig själf och sin historia, arbeta ut åt sig sin egen stil. Ty likasom den enskilda människan kan konversera på flere språk men tänka blott på ett, så har äfven den varmt kännande och skapande konstnären blott ett språk, en stil på hvilken han tror. Den som vill skapa i flera stilar känner icke äkta i någon, på sin höjd endast arkeologiskt, konventionellt riktigt.¹⁸⁷

Ahrenbergin paneutuminen kansalliseen venäläiseen arkkitehtuuriin ja sen lähes varaukseton ylistäminen oli Suomessa poikkeuksellista kirjoittamista. Edes suomalaisesta tyylistä ei kirjoitettu näin seikkaperäisesti, saati sitten ylistävästi tutkittuna aikana. Kirjoituksissa on kohtia, jotka ehkä voisi tulkita puheenvuoroiksi suomalaisesta tyylistä ja suomalaisesta nationalismista. Ahrenbergin kirjoitustapa oli tässä kuten yleensäkin rönsyilevä, spontaani ja siinä oli myös sisäisiä epäloogisuuksia. Tällainen oli esimerkiksi edellä kohta, jossa hän toisessa kappaleessa kirjoitti uuden tyylin jo syntyneen, seuraavassa taas siitä miten tyyli varmasti tulee syntymään. Ei ole perusteita väittää että hänen kirjoituksessaan olisi joitakin kätkeytyjä sanomia. Näistä venäläistä arkkitehtuuria koskevista kirjoituksista oli varmasti myös hyötyä Ahrenbergille, mutta senkään ei tarvinnut olla harkittua. Joka tapauksessa hän oli hyvissä väleissä venäläisen hallinnon kanssa ja saattoi jopa perustaa uusia sanomalehtiä aikana jolloin se oli muille lähes mahdotonta.¹⁸⁸

Ahrenbergin tunnettu suomalaista arkkitehtuuria koskenut kirjoitus ”Vår arkitektur och våra arkitekter” julkaistiin kolmessa osassa joulukuussa 1897 ja tammikuussa 1898. Se oli alkuaan vastine Nya Pressenissä julkaistulle kirjoitukselle.¹⁸⁹ Ahrenberg pyrki osaksi analysoimaan syitä Suomen ja ennen muuta Helsingin arkkitehtuurin kehnoon tilaan sekä hahmottelemaan ohjelmaa sen parantamiseksi. Siihen kuuluivat ehdotukset rakennusvalvonnan tehostamisesta, rakennusjärjestyksen uusimisesta, talonsuunnittelun monopolisoinnista arkkitehteille ja rakennustyöväen ammattitaidon parantamisesta. Arkkitehtien koulutuksessa olisi vallitsevan saksalaisen suunnan sijasta orientoituttava Ranskaan ja Englantiin. Hyvällä arkkitehtuurilla ei Ahrenbergin mukaan juuri ollut edellytyksiä Suomessa:

Vi äro äfven med alla dem som kallats hädan icke hundra skolade finska arkitekter, vårt polyteknikum är från i går, vår tegelindustri ligger i sin linda och ännu ha vi icke funnit det bärg från hvilket vi kunna bryta ut en enda duglig platta kalk- eller sandsten.¹⁹⁰

Rakennustaiteen tuli kasvaa vanhasta rikkaasta viljelysmaasta jota oli hoidettu ja vaalittu vuosisatoja. Tällaista ei Suomessa ollut. Ruotsin ajan muistomerkit olivat suomalaiset tai ”toinen valta” tuhonneet. Tässä Ahrenberg kommentoi melko kitkerään sävyyn sitä miten yhteenkiedottuja taidehistoria ja politiikka olivat, ja miten Suomen historiasta oli suorastaan leikattu viisisataa vuotta pois:

Konsthistoria och politik stå i jämn, ständig växelvärkan med hvarandra, de genomväfva hvarandra med fina, starka och smidiga trådar; för det närsynta ögat äro de icke skönjbara, men de finnas där. När man skär från en nation 500 år af dess historia och säger åt detta folk, du är upphöjdt bland nationernas antal, lef fritt och själfständigt ditt andliga lif för dig, så kan man möjligen lyckas i ett slikt experiment, då man är kejsare, själfherskare och då denna ympkvist har ett starkt inre lif.¹⁹¹

Tämä oli ennen muuta fennomaanisen historiankäsitteksen arvostelua ja samalla yleisluonteinen huomautus siitä miten traditioihin sidottua arkkitehtuuri oli. Kirjoituksessa ei esitetty että uudessa arkkitehtuurissa olisi tukeuduttava Ruotsin vallan ajan arkkitehtuuriperintöön: sitähan ei juuri ollut edes jäljellä. Itse asiassa Ahrenberg esitti käytännöllisin ja paikallishistoriallisin perustein Engelin arkkitehtuuria Helsingissä edelleen soveltamiskelpoiseksi malliksi. Se sopi Helsinkiin paremmin kuin gotiikka, jota ei kuitenkaan voitu soveltaa muuten kuin rappauspintaisena. Engelin arkkitehtuuri ei antanut mahdollisuuksia persoonallisiin variaatioihin, mutta sillä oli muita etuja: se oli suurpiirteistä, yksinkertaista, käytännöllistä ja halpaa, siihen voitiin olla pitkään tyytyväisiä eikä se houkutelut epäonnistuneisiin kokeiluihin. Merkilläpantavaa on se, että Ahrenberg ei pohtinut muita mahdollisia tyylejä.

Suuri osa kirjoituksesta oli Ruotsin ja Suomen arkkitehtuurin tilan vertailua. Ahrenberg puolustautui tässä nimimerkin ”konstvän” syytöksiä vastaan ja pyrki selittämään miksi Helsingin arkkitehtuurilta ei voinut odottaakaan korkeaa laatua, sellaista kuin Ruotsissa. Tässä hän kirjoitti osaksi yleisten rakennusten ylläpidon virkamiehenä, jonka vastuualueeseen kuului myös Helsingin julkisivutarkastus. Lisäksi hän vertasi ruotsalaisten ja suomalaisten luontaista kauneudentajua toisiinsa. Paitsi että ruotsalaiseen yhteiskuntaan kuului rakkaus ja kunnioitus menneisyyden muistoja kohtaan, oli ruotsalaisten kauneudentaju aivan omaa luokkaansa. Heidän silmäänsä miellytti komeus ja koreus, heidän taitonsa näkyi parhaiten dekoraatioissa ja mekaniikassa. Ruotsalaiset kuuluivat suuriin keksintöjä tekeviin kansoihin, he olivat luonnostaan parempia arkkitehteja kuin minkään muun taiteenlajin harjoittajia. Siteeraten Topeliuksen runoa Ahrenberg kirjoitti suomalaisten raskaasta mielenlaadusta. Suomalainen, ja nimenomaan ”genuint finska”, kauneudentaju tulisi Ahrenbergin mukaan tuskin ilmenemään arkkitehtuurissa. Musiikki oli paljon lähempänä suomalaisten ”hiltajaista, uneksivaa, sisäänpäinkääntynyttä ja raskasta luonteenlaatua”.¹⁹²

Suomalaiselle rakennustyyliin ei Ahrenbergin mukaan ollut mitään edellytyksiä: se oli utopiaa. Tästä hän kirjoitti yksiselitteisesti:

Emot stillösheten, detta tidens stora onda kunna de små nationerna ej göra mycket. Särskildt vi i Finland. Att tänka på en finsk stil är en utopi. Med några hundra broderimönster, några dåliga silfversmycken till utgångspunkt bildar man icke någon stil, därtill behöves som i Norge en egen konstruktion eller som i Ryssland en historiskt gifven planindelning och åtminstone några rudiment till arkitektur.¹⁹³

Kuten edellä esitetystä on käynyt ilmi, Ahrenberg ei vastustanut kansallista rakennustyyliä yleensä, mutta arkkitehtuuri- ja tyylikäsityksensä pohjalta hän ei pitänyt suomalaista tyyliä mahdollisena. Ainoan todella suomalaisen perustan olisivat muodostaneet jotkut ornamentit, mutta niistä ei voinut muodostaa tyyliä. Hän ei myöskään esittänyt muita vaihtoehtoja tyylin pohjaksi eikä ilmeisesti harkinnutkaan Ruotsin vallan ajan arkkitehtuuri-aiheiden kehittämistä tässä. Suomalainen tyyli oli hänelle selvästi suomenkieliseen Suomeen ja sen historiaan liittynyt tyyli.¹⁹⁴

Ilman että Ahrenberg olisi siihen mitenkään vaikuttanut, mutta kuitenkin kuin vastauksena hänen provokatoriseen kirjoitukseensa arkkitehtuurin alueella alkoi vuonna 1898 vireä kehitys monessa eri suhteessa ja tämä näkyi myös kirjoituksissa. Lars Sonckin tunnettu kirjoitus ”Modärn vandalism: Helsingfors stadsplan”¹⁹⁵ julkaistiin alkuvuodesta Teknikernissä samaan aikaan kuin J.J. Sederholmin Arkkitehtiklubissa 12.2.1898 pitämä esitelmä suomalaisista rakentamiseen sopivista luonnonkivilajeista.¹⁹⁶ Sonckin alkuaan Finsk Tidskriftissä julkaistu kirjoitus avasi Helsingin kehittämiseksi aivan uudenlaisia näkymiä ulottuessaan ohi kaupungin silloisten rajojen ja suuntautuessaan tulevaisuuteen siinä missä Ahrenberg oli pysynyt nykyhetkessä. Sederholmin esitelmä oli osa alkanutta työtä kotimaisen luonnonkiven käytön edistämiseksi. Vuonna 1899 Teknikernissä julkaistiin Hugo Lindbergin matkakertomus Skotlannista, missä hän oli tutustunut graniitin louhintaan ja käyttöön, ja lisäksi geologi Benjamin Frosteruksen kirjoitus vuolukivestä ja asbestista.¹⁹⁷

Arkkitehtuurin ja taideteollisuuden ”uusi suunta” ja ”uusi aika” oli esillä monissa kirjoituksissa. Jac. Ahrenberg esitteli vuoden 1898 ulkomaisia taide- ja arkkitehtuurilehtiä myönteiseen sävyyn. Mukana oli myös juuri perustettu Ver Sacrum.¹⁹⁸ Tuntemattoman suomalaisen kirjoittajan kirjoituksessa ”Nya tider för konstindustrin och handtvärket” mainittiin saksalaisvaikutusta eli ”germanismia” vastaan noussut oppositio eri puolilla, esimerkiksi eräissä Balkanin maissa, Skandinaviassa ja Suomessa. Kotimaisen kehityksen eksponenttina kirjoittaja mainitsi Iris-yhtiön työn. Iris seurasi kuitenkin liian paljon englantilaista taideteollisuutta. Viime aikoina tehty perinnäistapojen, muotojen, värien ja mallien keruu ei näyttänyt tuottavan tulosta kotimaisen työn pohjaksi, sillä esi-isien jättä-

mä perintö oli valitettavan niukka. Tässä tuotiin esiin vielä yksi mahdollisuus, alkuvoimainen persoonallisuus. Tarvittiin voimakkaista ja ”alkuperäisiä” miehiä painamaan töihin ominaisleimansa. Tällaisia kykyjä saattoi jo ollakin, mutta he eivät olleet vielä saaneet tilaisuuttaan. Kirjoittaja viittasi näin luultavasti määrättyihin henkilöihin, joiden työn hän tunsu. Persoonallisuuden voiman korostaminen kansallisessa luomis-työssä oli uusi ja tässä huomionarvoinen ajatus.¹⁹⁹

Vuonna 1899 ulkomaisen arkkitehtuurin ja taideteollisuuden esittely jatkui useissa kirjoituksissa. Niissä esiteltiin amerikkalaista Tiffany & Co -yhtiön taideteollisuutta, englantilaista arkkitehtuuria Hermann Muthesiuksen mukaan ja Otto Wagnerin oppilaiden töiden näyttelyä saksalaisen tai itävaltalaisen lehden mukaan.²⁰⁰ Aivan vuoden alussa julkaistiin arkkitehtuuria koskeva kirjoitus ”Hvar stå vi?” kansallisesti suuntautuneesta müncheniläisestä Kunstwart -lehdestä. Polveileva kirjoitus päättyi toivomukseen, että uudesta vapaudesta kasvaisi vähitellen ”en känd och därför i folket rotad nationell byggnadskonst”. Kirjoituksen kritiikki kohdistui ”arkeologista intoilua”, tyylipuhtausvaatimuksia ja ”eklektis-formalistista” suuntaa vastaan.²⁰¹

Jo vuonna 1899 Teknikern-lehdessä oli julkaistu ajan-kohtaisia kotimaisia arkkitehtuuriarvosteluja.²⁰² Kotimaiset aiheet lisääntyivät vuonna 1900, jolloin perustettiin Bertel Jungin ja Nils Wasastjernan toimittama arkkitehtuuri- ja taideteollisuusosasto. Teknikern-lehden johdantokirjoituksessa mainittiin, että taidekäsityksen alueella esiin tunkeva ”uusi liike”, ja arkkitehtuurin alueen ”vilkashenkisyys” vaativat näille aiheille lisätilaa lehdessä.²⁰³ Jung ja Wasastjerna ilmoittautuivat myös itse modernien liikkeiden kannattajiksi pyytäen jo ennakoon anteeksi mahdollista yksipuolisuuttaan. Uuden osaston tunnuksiksi mainittiin Wienin sesessionistien näyttelyrakennuksen tekstin mukaan ”Ät tiden dess konst, ät konsten dess frihet”.²⁰⁴ Jatkossa ulkomaiset suunnat olivatkin hyvin esillä ja varsinkin itävaltalaisia lehtiä referoitiin. Vuonna 1900 Teknikernissä julkaistiin käännöksenä Adolf Loosin kirjoitus, puheenvuoro nuorille arkkitehteille, joka oli julkaistu Ver Sacrum -lehdessä 1898.²⁰⁵ Vuonna 1901 julkaistiin lyhennelmä samasta Yrjö Hirnin William Morrisista pitämästä esitelmästä, joka on mainittu jo Rakentaja-lehden yhteydessä.

Kotimaan aiheita olivat kilpailujen tulokset, kohteiden esittelyt ja arvostelut sekä keskustelut. Kaupunkisuunnittelua ja huvilakaupunkien kehittämistä käsiteltiin melko paljon. Eri yhteyksistä käy ilmi, että kauden arkkitehtuuri koettiin tapahtumarikkaaksi. Etenkin vuo-

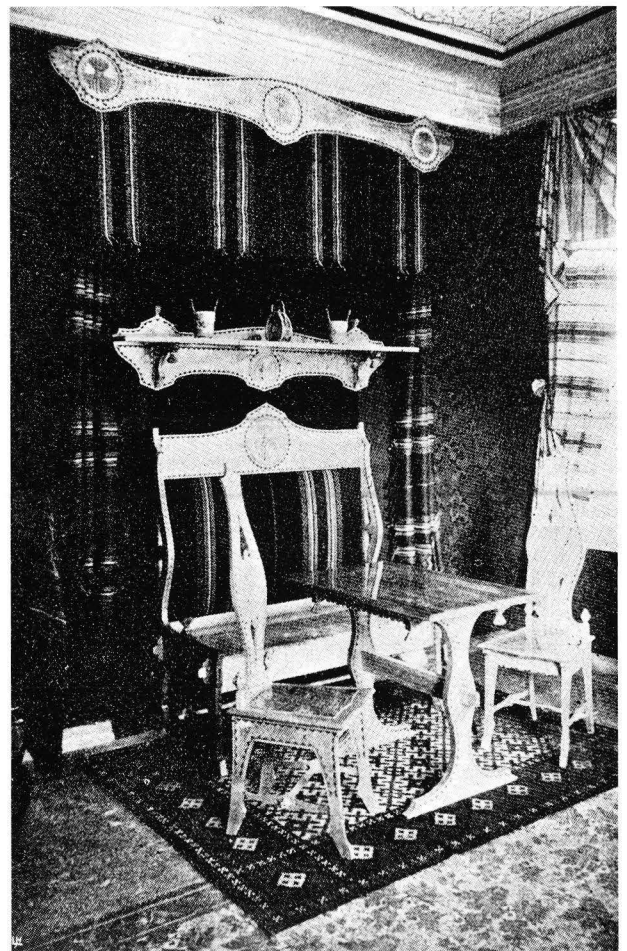
BYGGNADS KONST KONSTINDUSTRI

AFDELNING REDIGERAD AF BERTEL JUNG OCH NILS WASASTJERNA.

39. Nils Wasastjernan suunnittelema otsikkokuva Teknikern-lehden rakennustaide- ja taideteollisuusosastoa varten otettiin käyttöön syyskuussa 1901.

si 1901 mainittiin merkkivuodeksi rakennustaiteemme historiassa, vuodeksi jolloin ”uusi tyyli” oli juurtunut Helsinkiin.²⁰⁶ Uuden tyylin rakennuksia ei yksilöity, mutta vuonna 1901 valmistuivat Lundqvistin liiketalo, vakuutusyhtiö Pohjolan talo sekä asuintalo osoitteessa Fabianinkatu 17. Ne kaikki arvosteltiin Teknikernissä Jac. Ahrenbergin ja Bertel Jungin toimesta. Näissä kirjoituksissa ei mainittu arkkitehtuurin kansallista luonnetta tai suomalaista tyyliä mitenkään. Vain Pohjolan talon kohdalla Jung kirjoitti koristeaiheiden olleen kotimaisesta kasvi- ja eläinmaailmasta. Hän piti taloa uuden tyylin merkittävimpänä työnä siihen mennessä, vaikka osoittikin ornamenttien käytössä puutteita ja kirjoitti myös julkisivujen alkuperäisestä, osaksi raa’asta ja kesyttämättömästä voimasta.²⁰⁷

Nils Wasastjernan erikoisala oli taideteollisuus ja varsinkin sisustustaide. Tältä alueelta hän kirjoitti heti vuoden 1900 alussa kaksi lyhyttä kirjoitusta, joihin sisältyi myös avoimia kannanottoja suomalaisesta tyylistä. Ensimmäiseen numeroon hän kirjoitti ranskalaiselle senaattori L. Trarieux’lle lahjoitetusta kalustosta, jonka oli valmistanut Suomen Teollisuusmakasiini Tampereella Victor Sucksdorffin ja herra Otto Thylin suunnitelmien mukaan (kuva 40). Trarieux oli johtanut edellisenä vuonna valtuuskuntaa, jonka piti luovuttaa ns. kansainvälinen kulttuuriadressi keisarille. Kalusto oli lähetetty hänelle kiitokseksi tästä Suomen hyväksi tehdystä työstä ja käynnistä Suomessa.²⁰⁸ Kalustoon kuului kiillotetusta koivusta valmistettu pöytä, sohva ja kaksi tuolia sekä seinähylly, seinävaatekehysineen ja ryijymatto. Huonekalujen koristeena oli pääasiassa karvileikkausta ja vaalenvihreää maalausta. Wasastjernan mielestä kalusto näytti melko omituiselta suomalaisestakin, jolla kuitenkin oli aiemmin ollut tilaisuus tutustua nk. suomalaiseen tyyliin. Kuinka paljon enemmän huonekalut tulisivatkin hämmästyttämään hienostunutta ja kultivoitunutta ranskalaista, ja kuinka pittoreskeilta ne tulisivat näyttämään muu-



40. Victor Sucksdorffin suunnittelema kalusto, joka lähetettiin senaattori L. Trarieux’lle Ranskaan. Teknikern 1900.

ten modernisti kalustetuissa huoneissa. Wasastjerna ei kuitenkaan tyrmännyt huonekaluja tai suomalaista tyyliä täysin. Puutteineen kalusto antoi toivoa kehityksestä ja edusti huonekaluteollisuuden yrityksiä hylätä vanhat kaavat sekä ”saksalainen renessanssi” ja astua kotimaan kamaralle.

Vähän myöhemmin, helmikuun 15. päivänä 1900 julkaistussa kirjoituksessaan ”Den ’finska stilen’” Wasastjerna tarkasteli lähemmin suomalaisen tyylin mahdollisuuksia. Kirjoituksen alussa hän kuvasi vallitsevaa tilannetta seuraavasti:

Tidt och ofta hör man talas om den *finska stilen* både i arkitektur och möbelkonst, ja t.o.m. i program för möbeltäflingar förekomma uttryck sådana som ’möblemang i finsk stil’ och ’önskligt vore att möblerna erhålla finsk prägel’. Att dylika uttryck i täflingsprogram endast genom förbiseende från prisdomarens sida lyckats smyga sig in måste man antaga, ty man kan ju icke gärna tro att dessa jurymän med vett och vilja begagnat dem. En sådan afsikt härvidlag skulle ju otvivelaktigt förutsätta, att de ansåge att det i detta nu existerade en nationel finsk stil. Vi finnar äro chauvinistiskt anlagda, men att den nationela blindheten skulle gå så långt, att anse oss män i ett afseende sådant som detta skulle så totalt mista förmågan att bedöma värkliga förhållanden, kan man ej förutsätta.²⁰⁹

Lainatun tekstin mukaan olisi siis suomalaisesta tyylistä arkkitehtuurissa ja huonekalutaiteessa puhuttu melko yleisesti ja tavalla jossa ilmeni kansallismielistä sokeutta. Wasastjerna jatkoi edelleen kirjoittamalla, että suomalainen tyyli oli vain kaunis tulevaisuuden uni. Saman oli Teknikernissä kirjoittanut Jac. Ahrenberg vuodenvaihteessa 1897—98 mainitessaan suomalaisen tyylin olleen pelkkää utopiaa. Wasastjernan perustelut olivat myös osaksi samoja kuin Ahrenbergillä, tai jopa pohjautuivat tämän kirjoituksiin. Hänen mielestään oli toki koristeaiheita ja yksityiskohtia, varsinkin karjalaisissa rakennuksissa ja puutöissä, joita voitiin pitää suomalaisina. Mutta miten pitkä matka olikaan kansallisista aiheista kansalliseen tyyliin. Useimpia kansallisina pidettyjä koristeaiheita esiintyi laajalla alueella. Esimerkiksi kolmionmuotoista karvi-leikkausaihetta tavattiin Skandinaviassa, Venäjällä, osissa Saksaa ja jopa Etelämeren saarilla. Siinäkin tapauksessa että joitakin koristeaiheita voitaisiin pitää alkuperäisen suomalaisina, ne eivät vielä muodostaisi tyyliä. Niin kutsutussa suomalaisessa tyyliässä oli joitakin rakenteesta johtuvia luonteenomaisia muotoja ja ideoita, mutta ne olivat aivan liian kehittymättömiä oikeuttaakseen puhumaan tyylistä. Tässä tuli jälleen esiin jo Ahrenbergin venäläistä arkkitehtuuria koskeneessa kirjoituksessa ilmennyt ajatus tyylistä suljettuna kokonaisuutena. Wasastjerna kirjoitti:

Det kommer helt säkert att förgå decennier eller sekler innan man med stöd af värkliga förhållanden i vårt land blir i tillfälle att stoltsera med att vi äga en nationel stil.

Tyyliä ei yleensäkään ollut mahdollista luoda muutamissa kuukausissa tai vuodessa, ”sellaisesta taidehistoria ei tuntenut yhtään esimerkkiä”. Wasastjernan ohjelma oli suunnilleen sama kuin se minkä Bertel Jung esitti seuraavana vuonna Ateneum-lehden kirjoituksessaan ”Om moderna möbler”. Kehitystä ei saanut kiihtyä, itse kunkin oli suunniteltava noudattaen vain omaa kauneudentajuaan. Kansoilla oli omat luonteenomaiset piirteensä, jotka tällöin tulisivat itsestään esiin.

Syntyisikö tästä todella tyyliä oli epävarmaa. Oli se sitten suomalainen tai ei, tärkeintä oli että kauneus ja tar koituksenmukaisuus liittyisivät siinä yhteen.

Samantapaisia ajatuksia sisältyi siihen Hermann Bahrin kirjoitukseen, joka oli julkaistu Ver Sacrumissa 1898 ja julkaistiin Teknikernissä vuonna 1900 otsikolla ”Den engelska stilen”. Joko Jung tai Wasastjerna oli löytänyt kirjoituksen omien ajankohtaisten ajatustensa tueksi. Oletetun keskustelun muotoon kirjoitettu pakina käsitteli, otsikosta huolimatta, mahdollisuuksia itävaltalaisen arkkitehtuurityylin aikaansaamiseen. Keskustelussa oli esiintynyt ”itävaltalaisaaveilija” joka vastustaen yhtä hyvin englantilaista tyyliä kuin saksalaista renessanssiakin oli halunnut itävaltalaista tyyliä. Hän ei tiennyt mitä se voisi olla, mutta tunsikin sitä määrittellisivät sanat Mozart, Grillparzer, Kahlenberg, Prater ja valssi. Tähän oli läsnäollut taiteilija huudahtanut, mikä on englantilaista, mikä itävaltalasta! Taiteilijan tuli tehdä mitä haluaa, hän toimi luontonsa, tunteensa ja kauneudentajunsa mukaan. Jokaisen tuli voida luoda noudattaen yksilöllistä tyyliään ja tällöin syntyisi itsestään myös kansallinen tyyli.²¹⁰

Vuonna 1901 julkaistiin pitkä käännös Deutsche Bauzeitung -lehdestä, jossa käsiteltiin arkkitehtuuriperinnön merkitystä nykyajan arkkitehtuurissa. Kirjoitus oli seikkaperäinen, akateeminen ja maltillinen. Yksityiskohtaisemmin kuin koskaan aiemmin tutkituissa suomalaisissa lehdissä siinä käsiteltiin kansallisuusaatteen vaikutuksia saksalaiseen arkkitehtuuriin. Näitä ei tyrmätty, mutta suunnassa nähtiin tarpeetonta ja henge töntä historiallisen arkkitehtuurin muotojen referointia. Kirjoituksessa korostettiin arkkitehtuuria taiteena, johon kuului myös mielikuvituksen oikeus ja pyrkimys sekä ylevään että aatteelliseen. Lisäksi arkkitehtuuri oli ennen muuta tilojen ja rakenteiden taidetta.²¹¹

Näissä edellä selostetuissa Nils Wasastjernan kirjoituksissa ja lainauksissa ulkomaisista lehdistä tehtiin tässä vaiheessa selväksi kanta suomalaisen kansallisen tyylin ongelmaan. Vuoden 1901 jälkeen siihen viitattiin vain satunnaisesti.²¹² Esimerkiksi vuoden 1901 alussa mainittiin suomalaisen tyyliin rakennettu Oskar Rosenlewin huvila Tampereen lähellä. Birger Federleyn suunnitteleman huvilan ulkoarkkitehtuuria kuvattiin seuraavasti:

Byggnadens yttre är, som nämnds, om vi så få säga, i finsk stil, d.v.s. att karelska motiv kommit till användning vid all ornamental behandling. Den öfre våningens väggar äro spånbeklädda, taket är af pärtor och rödstruket. Skorstenarna äro utförda i tegel och puts.²¹³

Eräät Bertel Jungin lyhyet kirjoitukset 1900-luvun alkuvuosilta ovat osaksi vaikeasti tulkittavia. Uudisraken nusten yhteydessä Jung ei juuri pohtinut kansallisen tyylin ongelmaa, sillä hän oli tunnustautunut ”moder-

nin suunnan” kannattaja. Samanaikaisesti hän, kuten myös Nils Wasastjerna, oli kiinnostunut vanhan arkkitehtuurin vaalimisesta ja jossain määrin jopa sen muotojen soveltamisesta uudelleen. Vuonna 1900 Jung kirjoitti ennakkouutisen Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin tulossa olleesta ”Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja” -teoksesta, johon hän oli tutustunut oikovedoksina. Jung piti teosta erittäin merkityksellisenä orastavaa kotimaista puuarkkitehtuuria ja koristeveistoa ajatellen ja arveli sen varmasti herättävän mielenkiintoa arkkitehtien ja puunveistäjien piirissä. Teos vaikutti myös kansainvälisesti merkittävältä. Kansanomaista arkkitehtuuria oli ulkomailla julkaistu paljonkin, mutta pääasiassa ”etnografis-kulttuurisesta” näkökulmasta. Kysymyksessä olleessa teoksessa oli pääpaino suomalaisen kansanheimon (folkgren) taiteellisessa tavassa rakentaa asuntonsa, muotoilla taloustavaransa ja takoa koristeensa. Näissä näkyi myös luonteenomaisena konstruktivisuuden taju ”sekä esteettisessä että käytännöllisessä mielessä”. Yrjö Blomstedtin tekstissä ilmeni Jungin mukaan pikemminkin runoilija-taiteilija kuin kansatieteilijä-tiedemies, mikä teki teoksen nautittavaksi sivistyneelle yleisölle.²¹⁴ Luultavasti Jung pyrki kirjoituksessaan, kuten Vilho Penttilä samoihin aikoihin Suomen Teollisuuslehdessä, myös edistämään teoksen myyntiä. Tekstistä ilmenee myös, että yleistä kiinnostusta karjalaisten muotojen käyttöön oli olemassa. Jung ei ottanut siihen kantaa, mutta palasi kysymykseen pari vuotta myöhemmin Rakentaja-lehdessä, kuten edellä on selostettu.

Vuonna 1900 julkaistiin uutinen Hjalmar Öhmanin väitöskirjasta ”Medeltidens korstolar i Tyskland, Skandinavien och Finland”. Uutisen kirjoittajaa ei mainittu. Ehkä ajatellen Teknikern-lehden arkkitehtilukijoita ja vastavalmistunutta Pohjolan taloa siihen sisältyi seuraavanlainen suositus:

Härefter följer en utläggning af korstolarnas ikonografi, ur kulturhistorisk synpunkt väl den intressantaste delen af hela boken. Vi rekommendera denna del speciellt till läsning åt våra unga arkitekter, som af de medeltida mästarne säkerligen skulle hafva mycket att lära, då de vilja smycka sina skapelser med symboliska, fantastiska och satiriska bilder och ornament.

Kuva-aineiston osalta kirjoittaja pahoitteli sitä, että Skandinavian ja Suomen osuus oli kovin niukka.²¹⁵

Suomen keskiajan kirkkoarkkitehtuurin muotojen käyttöön viitattiin Tampereen uuden kirkon kilpailun palkintolautakunnan pöytäkirjassa, joka julkaistiin Teknikernissä vuoden 1901 alussa. Se on edellä mainittu Rakentajan yhteydessä.²¹⁶ Samana vuonna 1901 Nils Wasastjerna kirjoitti Antrean vanhan puisen ristikirkon säilyttämisen ja kunnostamisen puolesta kiinnittäen samalla muutenkin huomiota kirkkoarkkitehtuurin vaalimiseen.²¹⁷ Bertel Jung kirjoitti keskiajan kirkoista esitellessään vuonna 1903 Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisten retkikuntien toi-

den näyttelyä. Seuraava kohta kirjoituksessa viittaa yleisempään kiinnostukseen keskiajan kirkkoarkkitehtuuria kohtaan:

Här var man engång i tillfälle att se samladt af allt det, som är af värde för dem, hvilka önska ösa ur den inhemska byggnadskonstens källor.

Keskiajan arkkitehtuuriperinnön ainutlaatuisuutta ja arvoa taas kuvasi seuraava kohta:

Det är nästan uteslutande kyrkorna, som hos oss representera den medeltida byggnadskonsten, den enda konst för öfrigt, som i det land eger några anor att tala om.

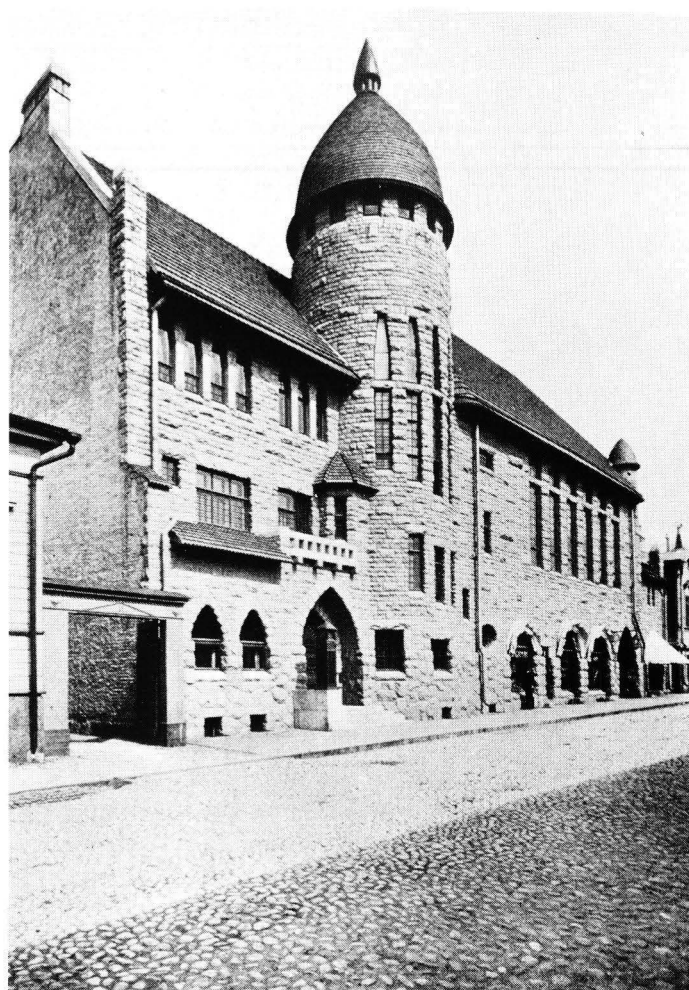
Jung oli saanut vaikutteita Armas Lindgrenin keskiaikaa käsittelevistä kirjoituksista, jotka oli julkaistu Ateneum-lehdessä vuonna 1901, kirjoittaessaan miten kirkot oli rakennettu alkeellisesti tottumattomin käsin mutta miten niiden suurenmoisista suhteista aavisti kuitenkin, että tekijä oli ollut taiteilija. Lisäksi Jung mainitsi, että kirkot olivat ainoita jäänteitä siitä, mitä voitiin varsinaisesti nimittää suomalaiseksi tyyliksi — ”det man kunde kalla finsk stil i egentlig mening”.²¹⁸ Tekstinkatkelma oli yksi selvimmistä näkemyksistä joiden mukaan keskiajan kirkot olisivat edustaneet suomalais-ta tyyliä.

Jac. Ahrenbergin kirjoituksiin ilmaantui vuoden 1903 vaiheilla purevia huomautuksia poliittisesta tilanteesta ja myös joistakin uuden tyylin rakennuksista, joita oli hänen mielestään perusteettomasti juhlistettu. Hän ilmoittautui eri yhteyksissä uuden tyylin kannattajaksi. Ahrenbergin perusajatuksia oli kuitenkin se, että yhtä hyvin ”vanhan” kuin ”uudenkin” arkkitehtuurin oli oltava hyvää. Vuonna 1902 Ahrenberg kirjoitti Yliopilastalon suunnitelluista ja osaksi tehdyistä muutostöistä. Hän arvosteli jyrkästi aikomuksia muuttaa musiikkisali Gallénin Kullervo-freskoon sopivaksi, koska suunnitelmat olivat täydellisessä ristiriidassa rakennuksen arkkitehtuurin kanssa. Samalla hän arvosteli itse freskoa tavalla jonka on täytynyt herättää suuttumusta ainakin Gallénissa. Ravintolan uusi sisustus toi taas hänen mieleensä saksalaiset oluttuvat — ”ölkneipsinteriorer”, mutta tämä ei ollut niin vaarallista kuin itse rakennukseen koskeminen. Ahrenberg ei kirjoittanut mitään kansallisesta tai suomalaisesta tyylistä. Tässäkin oli kysymys ”uudesta tyylistä”, mutta epäonnistuneena ja väärässä paikassa. Ahrenberg kirjoitti nimenomaan aina olleensa uuden tyylin lämmin ystävä, sillä oli jo aika saada ajalle oma tyyli: ”ty det är dock på tiden att vi få vår egen tidsålders stilriktning angifven”.²¹⁹

Arvostellessaan marraskuussa 1903 K.A. Wreden suunnittelemaa Turun kaupungin- ja kansankirjaston rakennusta Ahrenberg mainitsi samalla elokuussa pidetyn Forssan puoluekokouksen julistuksen ja syytti kokousta luokkavihan lietsomisesta muutenkin vaikeana ai-

kana. Ahrenbergin asenteessa näkyivät yhtä hyvin vuoden 1903 nk. diktatuurivaltuuksien kuin vuoden 1902 kielilain aikaansaamat tunnelmat. Työväenliikkeen radikalisoituminen tässä tilanteessa oli Ahrenbergin mielestä jo liikaa. Hänen sitä koskevat kommenttinsa liittyivät Turun kirjastotaloon siksi, että hän piti Fredric von Rettigin toimenpidettä kirjaston lahjoittajana esimerkillisenä vallinneessa yhteiskunnallisessa tilanteessa. Rakennuksen arkkitehtuurin arvioon alun huomautukset eivät niinkään liittyneet. Kuten Ahrenberg oli viisi vuotta aiemmin pitänyt klassismia Helsinkiin sopivana tyylinä paikallishistoriallisista ja käytännöllisistä syistä, samalla tavoin hän piti Wreden valitsemaa ruotsalaista barokklassismia sekä Turkuun että rakennuksen funktioon sopivana.²²⁰

Kun Ahrenberg vuoden 1903 joulukuun lopussa ilmentyneessä numerossa arvioi Sampo-yhtiön eli Polyteknikkojen yhdistyksen taloa (kuvat 41, 42) hän epäili suoraan kannattiko asettua voimakasta liikettä vastaan. Ahrenberg ei suinkaan kannattanut arkkitehtuurin vanhaa suuntaa, se oli Suomessa ollut ”luutunutta” ja ”kitukasvuista”, mutta hän ei voinut myöskään harkitsematta ylistää vielä epäkypsää uutta suuntaa. Ahrenberg ei pitänyt Valter Thomén ja Karl Lindahlin valitsemaa tyyliä sen enempää paikkaan kuin rakennuksen funktioonkaan sopivana. Toisenlaisessa ympäristössä, kosken partaalla tai jollakin graniittikallioistamme honkien ja kuusien muodostamaa taustaa vasten polyteknikkojen rakennus olisi satumaisessa tunnelmallisuudessaan ollut yhtä ihastuttava kuin Imatran hotelli. Ahrenbergin mukaan se olisi silloin kertonut yhteenkuuluvuudesta ”luontomme, historiamme ja teeskentelemättömän sekä hiomattoman luonteemme” kanssa. Se olisi toisin sanoen ollut paikallaan. Ehrenströmin ruutukaavassa se sen sijaan oli väärässä paikassa. Yhtä huonosti sopi keskiaikainen linna tavallisten polyteknikkojen taloksi, se ei ollut paikka jossa teknisen tiedon pioneirit viettivät juhliaan. Polyteknikkojen talo oli Ahrenbergin mielestä hyvin, mutta väärin suunniteltu. Alkuperäisyys ja johdonmukaisuus siinä olivat ihailtavia varsinkin vestibyyliissä, missä kaikki oli primitiivistä karkeita epäkäytännöllisiä pylväänjalustoja ja karkeaa rappausta myöten. Oli itsestään selvää, että seinämaalaukset olivat kuin luolaihmissen ensimmäisiä yritelmiä. Yrittäessään luoda jotain uutta suunnittelijat olivat onnistuneet, sillä talossa ei ollut yhtään vanhaa muotoa, ei edes listaa tai väriä jota olisi aiemmin käytetty samalla tavalla. Se ei ollut kaunista: naiivius vaikutti tarkoitukselliselta ja alkuperäisyys haetulta. Ahrenberg osoitti rakennuksessa myös yhtäläisyyksiä eräiden ulkomaisten lehtien interiörikuviin kanssa. Hän mainitsi mm. ”Kunst und Dekoration” ja ”Meister der Inneren Kunst” -lehdet, jotka pääasiassa edustivat Saksan uuden arkkitehtuurin kansallista suuntaa raskaine muotoineen. Lisäksi hän erotti arkkitehtuu-



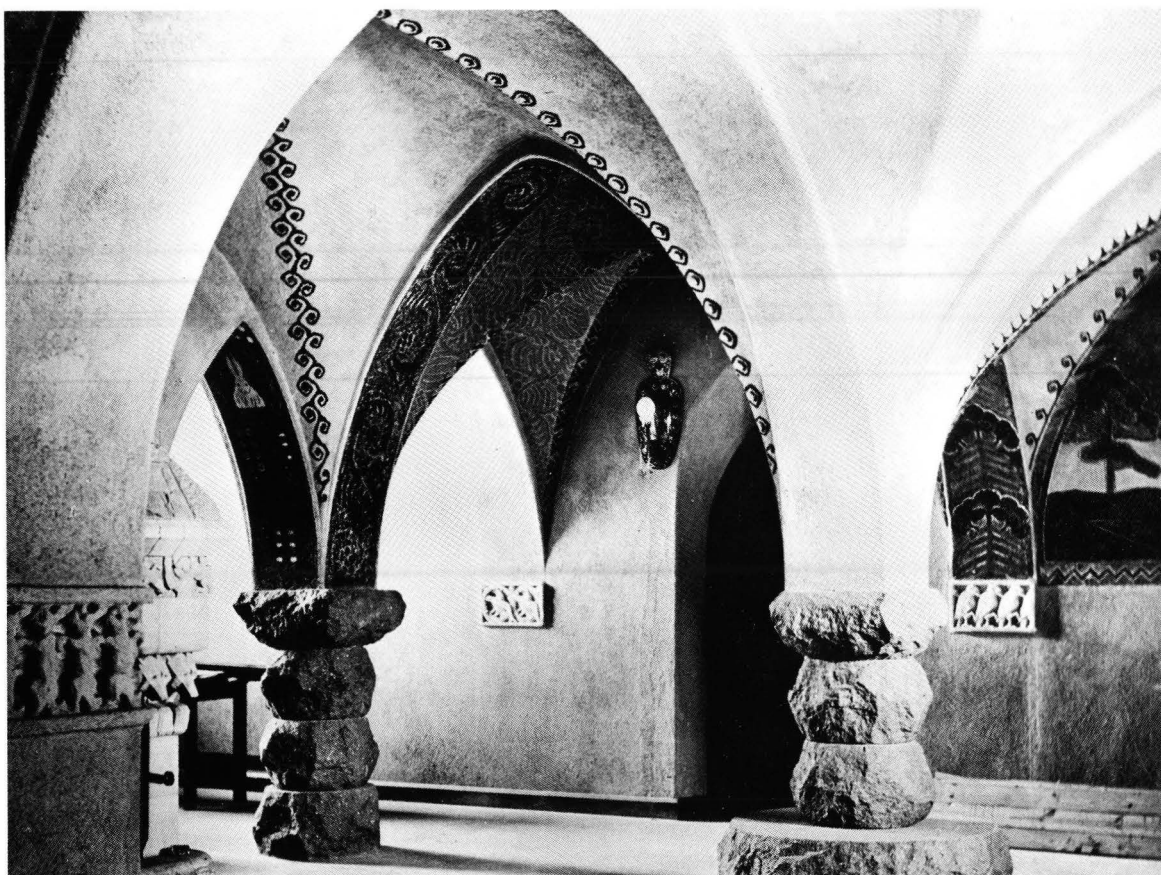
41

41, 42. Valter Thomé ja Karl Lindahl, Polyteknikkojen yhdistyksen talo. Katufasadi ja vestibyyli. Valok. Nils Wasastjerna 1903, SRM. Mm. nämä kuvat julkaistiin Jac. Ahrenbergin kirjoituksen yhteydessä.

riissa ”kansallisen elementin”, joka tässä liittyi ensisijaisesti sisustukseen:

Det nationella elementet i all denna dekoration i form som i färg går igen för det mesta i det robusta, det öfverdrifvet enkla, stundom slår det öfver i råhet, se kattorna, odjuren och maskerna i festsalens skrank mot scenen. Ingen skall kunna förneka det hela, en djärf originalitet och en stark personlig stil, hvartill kommer en hög grad af fyndighet och spiritualitet, byggd på en bred folkelig bas, om jag så får säga i Alexis Kivis manér.

Kirjoituksessaan Ahrenberg käytti useaan kertaan ilmaisua ”uusi tyyli”, mutta tämä ei tarkoittanut kansallista tyyliä. Polyteknikkojen talon uutta tyyliä edustavassa arkkitehtuurissa oli ”kansallinen elementti”, joka koostui yllämainitun lainauksen mukaan karkeasta, liioitellun yksinkertaisesta ja joskus jopa raa’asta muodonkäsittelystä sekä rohkeasta ja voimakkaan persoonallisesta tyylistä. Siihen liittyi paljon kekseliäisyyttä ja henkevyttä, joka nojasi laajaan kansanomaiseen perustaan, ikäänkuin Aleksis Kiven tapaan.²²¹



42

Ahrenberg suhtautui uuteen tyyliin hyvin myönteisesti kirjoittaessaan Teknikerniin maaliskuussa 1904 julkaistun artikkelin Suur-Merijoen kartanon päärakennuksesta. Rakennus osoitti, että uusi tyyli oli syntymässä, ja rakennus itse oli sen kypsä näyte. Tekstiin sijoitettu Ahrenbergin runo päättyi seuraavasti:

Och här, jag hör den nu för första gången,
den nya tonen ljuda skönt i sången.²²²

Kirjeessään Eliel Aspelinille samoihin aikoihin Ahrenberg kirjoitti Suur-Merijoella nähneensä uuden tyylin ensi kertaa kypsänä.²²³ Teknikern-lehteen hän kirjoitti lähemmin rakennuksen siluetin erinomaisuudesta ja talon yksinkertaisuudesta ja ehjistä pinnoista. Tornin vakavuutta lievensi siipiosa monine ikkunoinen ja pääty oli rakennettu ystävälliseen maalaistyyliin. Rakennuksessa oli keskiajan tunnelmaa, mutta ei ”köyhää ja tunkkaista” vaan sellaista joka ”kävi luottavaisesti päin tulevaisuutta”. Erityisen voimakas tämä oli sisätiloissa, missä erottui sekä romaanisia että goottilaisia yksityiskohtia ja kirkkoa muistuttava suuri halli — tila jonka vertaista ei löytynyt koko pohjolassa. Huoneen rakenteen selkeys, yksinkertaisuus ja järkevyyt — verrattuna esimerkiksi Polyteknikkojen yhdistyksen taloon — sekä värinkäytön kohtuullisuus ja hienostuneisuus loivat sellaista tenhoa, joka väistämättä herätti

”sisäiset taiteelliset tunteet” eloon. Tyylin kansallisuudesta tai suomalaisuudesta Ahrenberg ei kirjoittanut mitään (kuvat 43, 44).

Vuoden 1908 huhtikuussa Ahrenberg kirjoitti lyhyesti eduskuntatalokilpailun tuloksista ja talon rakentamisesta yleensä. Saarisen voittanut ehdotus oli sinänsä suunnitelma vailla vertaa, se oli ”suuri, jalo ja monumentaalinen”. Miljoonapalatsin rakentamisen tarpeellisuudesta Ahrenberg ei sen sijaan ollut vakuuttunut. Tähän sisältyi ilmeisesti kannanotto yksikamarista eduskuntaa vastaan, jolle olisi hyvin kelvannut toistaiseksi Nyströmin suunnitelmien mukaan laajennettava Säätöalo. Lisäksi Ahrenberg piti tärkeänä sitä, että Tähtitorninvuoren puisto ja varsinkin Engelin suunnittelema observatoriorakennus säilytettäisiin.²²⁴

Arkitehtien perustamisen jälkeen vuonna 1903 arkkitehtuurikirjoitukset vähenivät Teknikernissä. Jac. Ahrenberg ja Hugo Lindberg pysyivät lehden avustajien luettelossa ainakin vuoteen 1910 ja Ricardo Björnberg vuoteen 1909 asti, mutta jopa Ahrenberg kirjoitti lehteen harvoin. Eräät tässä mielenkiintoiset tekstit olivat muiden kuin arkkitehtien kirjoittamia, ja edustivat siten laajempiin piireihin levinneitä käsityksiä. Vuotta 1903 koskeneessa yleiskatsauksessa esimerkik-

si mainittiin, että Kuopion Kansallis-Osake-Pankin valmismuotona olleessa talossa oli kansallista ornamenttiikkaa. Talo oli toimiston Usko Nyström, Petrelius ja Penttilä suunnittelema.²²⁵

Vuoden 1905 keväällä julkaistiin J.J. Sederholmin, valtion geologisen toimikunnan johtajan kirjoitus ”Nyare rön vid användningen af finska stenarter”, jossa oli myös arkkitehtuuria ja tyyliä koskevia ajatuksia. Sederholm tunsikin arkkitehtuurin kenttää hyvin oltuaan alkuvaiheista lähtien edistämässä luonnonkiven käyttöä rakennuksissa. Hän kirjoitti esiin murtautuneesta ”uudesta suunnasta”, jossa oli jossain määrin haluttu vaalia kansallista ominaislaatua, käytetty lujia ja aitoja materiaaleja sekä tyyliä joka antoi totuudenmukaisen kuvan materiaalien ominaisuuksista ja rakennuksen tehtävästä. Kotimaisten muotojen etsinnässä oli joskus päädytty arkaisointiin, kauas nykyelämän vaatimuksista. Dekoratiivisuus oli välillä tunkenut etualalle ilmaisuvoiman ja tarkoituksenmukaisuuden kustannuksella ja nuorekkaiden kokeilujen ansiosta olivat katukuvat tulleet entistä kirjavammiksi. Perusta oli kuitenkin laskettu ”nuorekkaan elinvoimaiselle, modernille suomalaiselle arkkitehtuurityylille”, jonka tuotteet olivat osittain jo kilpailleet nykyajan rakennustai-

teen parhaimmiston kanssa. Sederholm esitti myös joidenkin kriittisiä arvioita luonnonkiven käytöstä eri rakennuksissa, mm. Pohjolan talossa. Hän ei tuonut grafiikkaa esiin korostetusti suomalaisena kivilajina, vaan kirjoitti että vuolukivi oli suomalainen rakennuskivi ennen muita.²²⁶

Viimeisenä Teknikernin kirjoituksena voidaan mainita Sigurd Wetterhoff-Aspin (Wettenhovi-Aspan) kirjoitus Münchenin taide- ja teollisuusnäyttelystä 1908. Kaikki näyttelyrakennukset oli rakennettu ”muinaisbajjerilaiseen valkeaksi rapattuun kirkkotyyliin suoriin, yksinkertaisiin pinnoin ja mustin katoihin”. Hän kirjoitti myös Münchenin arkkitehtuurista laajemmin ja mainitsi miten vaikeaa oli luoda omaa kansallista tyyliä kaupungissa, jossa arkkitehtuuri oli vuosisatojen ajan läpikäynyt niin monta eri tyyliä. Suomen nuorempien arkkitehtien etuna oli ollut se, että he olivat voineet työskennellä vapaasti ilman dogmeja, traditiota ja kaavoja:

Våra yngre arkitekter hafva haft förmånen att beträda ett nytt och ouppbrutet arbetsfält fritt från dogmer, traditioner och slentrian. Hos oss har det till en början varit nog att imitera en gammal landskyrka, smyckad med grodor och björnar, för att anses vara nationell.²²⁷

43. Arkkitehtiklubin jäseniä Suur-Merijoella helmikuussa 1904. Näkymä hallista pääportaikkoon. SRM.



3.2.3 Tekniska föreningens i Finland förhandlingar, 1890—1910

Vuonna 1880 perustettu Tekniska föreningens i Finland förhandlingar -lehti oli tässä käsitellyistä ammattilehdistä vanhin. Aikakauskirjan luonteista lehteä julkaisiin aluksi neljä, usein vain kolme kertaa vuodessa ja vuodesta 1901 lähtien kerran kuussa. Julkaisija oli Tekniska föreningens i Finland, josta suomenkielisissä aikakauskirjoituksissa käytettiin nimeä Teknillinen yhdistys. Vastaavana toimittajana oli yhdistyksen sääntöjen mukaan sen sihteeri. Yhdistyksen toinen lehti, Arkitekten, perustettiin sen Arkkitehtiklubin äänenkannattajaksi vuonna 1903. Yhteys förhandlingar-lehteen säilyi yhteisen vastaavan toimittajan kanssa ja Arkitekten jaettiin myös kaikille yhdistyksen jäsenille.²²⁸ Jo ennen Arkitektenin perustamista förhandlingar-lehteä oli pyritty kehittämään. Ensin lisättiin julkaisutiheyttä. Vuonna 1902 muutettiin lehden kokoa jonkin verran ja se varustettiin uudella Eliel Saarisen piirtämällä kannella. Vuosina 1902 ja 1903, jotka on edellä mainittu myös Rakentajan huippuvuosina, förhandlingar-lehteä julkaisiin yli 300-sivuisena. Näinä vuosina lehden avustajina mainittiin nimilehdellä useita arkkitehteja: Jac. Ahrenberg, joka kuului yhdistyksen perustajajäseniin, Gustaf Nyström, jonka töitä ja kirjoituksia oli jatkuvasti aiemmin julkaistu lehdessä, sekä Bertel Jung, Hugo Lindberg ja Magnus Schjerfbeck. Mukana oli myös arkkitehtipiirejä lähellä ollut Gustaf Mattsson.

Keskeisen sisällön muodostivat Tekniska föreningensin ja sen alaosastojen kokousten selostukset ja niissä pi-



44. Gesellius, Lindgren ja Saarinen, Suur-Merijoen kartanon vuonna 1912 valmistunut päärakennus. Valok. Signe Brander 1912. MV.

detyt esitelmät. Lehdessä julkaistiin myös täydellisimmät aineistot Turun tuomiokirkon korjauskysymyksestä, Töölön asemakaavakilpailusta ja valtion museorakennuskiistasta. Tässä käsitellyistä lehdistä ”förhandlingar” oli arvokkain ja valikoivin. Se edusti tavallaan myös yleisten rakennusten ylihallitusta ja polyteknillistä instituuttia. Sen ja Teknikern-lehden yhdistämisestä keskusteltiin eri vaiheissa, mutta hankkeesta ei tullut mitään.²²⁹ Vuonna 1905 yhdistys torjui myös Suomenkielisten teknikkojen seuran esityksen siitä, että seuran aineistoa olisi julkaistu förhandlingar-lehdessä suomen kielellä.²³⁰

Yksinomaan Tekniska föreningens förhandlingar- ja Arkitekten-lehtiä tutkimalla voisi helposti saada sen kuvan, ettei kysymystä arkkitehtuurin kansallisesta tai suomalaisesta luonteesta juuri ollut. Molemmat lehdet antavat sen sijaan melko hyvän kuvan kaupunki- ja monumentaalirakentamisen kysymyksistä sekä arkkitehtuurin teknisestä ja materiaalikehityksestä. Förhandlingar-lehden sisällössä näkyy suunnilleen vuosisadan vaihteesta lähtien vilkas mielenkiinto arkkitehtuurin uusia ulkomaisia suuntia kohtaan. Paitsi kirjoituksia, joita seuraavassa selostetaan tarkemmin, lehdessä julkaisiin käännos Karl Henricin Darmstadtin vuoden 1901 näyttelyä koskevasta kirjoituksesta sekä Bertel Jungin kirjoitukset Henry van de Veldestä ja Joseph Maria Olbrichista. August Krookin mainittiin vuonna 1903 esitelmöineen Tampereella Otto Wagnersista, mutta esitelmää ei julkaistu.

Tässä huomionarvoisin kirjoitus oli vuoden 1899 alussa julkaistu Viipurin lääninarkkitehti Ivar Aminoffin esitelmä ”Framtidens arkitektur i förhållande till kultur och dekorativ konst”.²³¹ Aminoff tarkasteli arkkitehtuuria laajemman Eurooppalaisen kulttuurikehityksen yhteydessä todeten painopisteen siirtyneen anglosaksisten, germaanisten ja slaavilaisten kansojen käsiin. Arkkitehtuurissa tämä tarkoitti sitä, että klassisen renessanssin aika oli ohi, niinkuin oli myös romaanisten kansojen, joiden muototunteesta (formkänsla) se oli veronnut. Tulevaisuuden suuntaa näyttivät ennen muuta englantilainen arkkitehtuuri ja dekoratiivinen taide, varsinkin se joka liittyi asuntoarkkitehtuuriin. Englantilainen taide oli yksilöllisempää kuin muiden kansojen ja se osoitti miten oli mahdollista nojautua kotimaan traditioihin ja samalla seurata ajan todellisia vaatimuksia.

Esitelmän alkuosassa oli useita kiinnostavia viittauksia, joita ei tässä voida selostaa. Aminoff kirjoitti Gottfried Semperin ajatuksista yhtä hyvin kuin Kauko-Idän, etenkin Japanin taiteen vaikutuksesta syntyneistä kokonaan uudennlaisista muoto-elementeistä. Hän referoi Verner von Heidenstamia ja Richard Streiteriä.²³² Otsikkoon liittyen hän aloitti esitelmänsä jota-

kin ulkomaista lehteä lainaamalla, kertoen tulevaisuuden taiteesta joka tulisi olemaan muotojen taidetta, sellaisten muotojen jotka eivät muistuttaneet mitään tunnettua, eivätkä esittäneet tai symbolisoineet mitään. Uusi muototunne oli vähitellen ja varmasti raivaamassa tietään läpi ajan labyrinttien.

Sitä yhteyttä kotimaan arkkitehtuuriperintöön, joka kuului osana mm. Englannin uuteen arkkitehtuuriin, oli Suomessa mahdollon saavuttaa, sillä kotimaista arkkitehtuuriperinnettä ei monumentaaliarkkitehtuurin alueella edes ollut. Oli lähes mahdollonta luoda omaa kansallista rakennustyyliä:

De få monumentala byggnadsvärk, vi äga, äro alla uppförda i främmande arkitekturstilar, utan några särskildt anmärkningsvärda afvikelser, hvilka skulle göra dessa minnesmärken till genuint finska.

Det synes således vara så godt som en omöjlighet att numera skapa en egen nationell byggnadstil.

En sådan uppstår icke ur pörtet, ur folkets gamla bostad, ej håller ur ladubyggnaden kring S:t Henriks graf, icke ur Åbo domkyrkas gotiska konstruktioner eller våra gamla landskyrkors gråstensmurar, icke, låtom oss tala rent språk, ur de kasärnartade empirebyggnader från seklets förra hälft. Återstår oss således endast en utväg, att medfölja den anglosachsiskt-skandinaviska eller den rysk-slaviska arkitekturriktningen. Tecken tyda uppå att valet redan är gjort. Pariserpaviljongen som för världens skall förkunna våra tendenser, synes vara afsedd att uppföras i förstnämnda stilart, efter bästa för-måga förenklad och försedd med torngaflar i vikingastil.

Viittaus empirerakennusten kasarmimaiseen luonteseen oli luultavasti osoitettu Jac. Ahrenbergille. Muina kansallisen tyylin lähtökohtina Aminoff hylkäsi yhtä hyvin ”alkukansan” pirtin kuin harmaakiviset maaseutukirkotkin. Se miten hän näki Pariisin maailmannäyttelyyn aiotun paviljongin edustavan anglosaksis-skandinaavista suuntaa on merkillepantavaa. Tämä oli se suunta jota ”pienen Suomen kansan” oli väistämättä seurattava ellei se halunnut hävitä hyökkäävän slaavilaisuuden paineessa:

Dessutom torde det lilla finska folket på grund af omständigheternas makt och sin historiska utveckling icke förnuftslenigt kunna undvika anslutningen till den stora germanisk-anglosachsiska kulturströmningen, såvida detsamma icke vill försvinna ur nationernas tal under det väldiga trycket af en anstormande slavism.²³³

Bertel Jungin Arkkitehtiklubissa 10.2.1900 pitämä esitelmä ”Om val af plats för offentliga statyer” julkaistiin seuraavana vuonna. Esitelmä koski julkisia patsaita, mutta sen toinen sanoma liittyi kaupunkisuunnitteluun ja arkkitehti-taiteilijan vastuuseen myös tällä alueella. Jung viittasi Camillo Sitteen, ja mainitsi myös Jakob von Falken, jonka eri julkaisuja luettiin Suomessa nähtävästi hyvin paljon. Kirjoituksessa oli teräviä kannanottoja patsaiden sijoituksista ja siitä miten patsaat olisi otettava huomioon jo rakennusten ja aukoiden suunnitteluvaiheessa. Mainittakoon myös, että Jung ehdotti suunnitellun Elias Lönnroten patsaan si-

joittamista tulevan Kansallismuseon eteen, paikkaa johon voitaisiin lisäksi varata tilaa Zachris Topeliuksen ja muiden suurmiesten patsaille.²³⁴

Seuraavan vuoden 1901 maaliskuussa Jung piti Tekniska föreningens kokouksessa esitelmän ”Om nya rörelser på arkitekturens område hemma och i utlandet”. Siihen liittyvissä valokuvissa esiteltiin erityisesti Belgian, Hollannin ja Itävallan uusinta arkkitehtuuria. Samoja valokuvia Hortan, Hankarin, Berlagen, Wagnerin ja Olbrichin töistä oli julkaistu mm. *Dekorative Kunst* -lehdessä. Jung ei ollut nähnyt näitä rakennuksia itse luonnossa, ja vaatimattomasti hän kirjoittikin nojautuneensa ulkomaisiin aikakauslehtiin muodostaessaan käsitystä uusien liikkeiden merkkimiehistä joiden ihailijaksi hän samalla ilmoittautui. Jungin katsaus keski-eurooppalaisiin ja yhdysvaltalaisiin suuntauksiin oli yksityiskohtainen ja selkeä. Laajan kirjoituksen on täytynyt palvella lähteenä monia myöhempiä kirjoittajia. Jung itse luetteli suuren osan käyttämästään kirjallisuudesta. Hän mainitsi ”*Dekorative Kunst*” ja ”*Deutsche Kunst und Dekoration*” -lehdet, Cornelius Gurlittin kirjoituksen vuoden 1900 ”*Berliner Architekturwelt*” -lehdessä, Otto Wagnerin ”*Moderne Architektur*” -teoksen sekä Richard Streiterin 1898 julkais-tun ”*Architektonische Zeitfragen*” -teoksen johon myös Ivar Aminoff oli viitannut.²³⁵

Bertel Jungin omat sympatiat olivat englantilaisessa, belgialaisessa ja hollantilaisessa suunnassa, jotka hän näki kehityksen kärjessä. Kysymys oli oman ajan yhteiskuntaa ja sen erilaisia tarpeita vastaavan tyylin kehittamisestä. Jung kirjoitti, ettei uusissa liikkeissä kuitenkaan ollut tärkeintä pakonomainen tarve löytää uusi tyyli mihin hintaan tahansa, vaan pyrkimys totuudellisuuteen ja tarkoituksenmukaisuuteen. Vanhaa tyylin-palvontaa vasten asetettiin se sääntö, ettei tullut seurata mitään tyyliä, vaan jokaisen oli luotava omasta päästään ja ottaen huomioon yleiset periaatteet. Jung näki tyylin selvästi yhteydessä koko yhteiskuntaan ja ”ajan henkeen”. Koska oma aika ja oma kulttuuri olivat täynnä vastakohtaisuuksia, oli kohtuutonta vaatia että ne heijastuisivat yhtenäisenä ja kirkkaana peilikuvana rakennustaiteen teoksissa.

Laajassa kirjoituksessa olisi ollut mahdollista käsitellä arkkitehtuuria myös kansallisena ilmaisuna, mutta tätä Jung ei tehnyt sen enempää ulkomaiden eri suuntien kuin Suomen tilanteenkaan osalta. Yksi ainoa kohta sisältyi Suomen 1800-luvun arkkitehtuurikehityksen tarkasteluun. Engel oli luonut julkiset rakennuksensa seuraten Schinkelin esitystapaa ja soveltaen sitä persoonallisesti. Profaanirakennuksissa, joilla Jung tässä tarkoitti ilmeisesti yksityistaloja, Engel oli vielä vähempiä keinoja käyttäen luonut suoraan antiikkiin pohjautuvan empire-tyylin. Jos tätä linjaa olisi jatkettu,

olisi Suomeen ehkä kehittynyt kansallinen tyyli, joka olisi vastannut ”nykyajan tarpeita” ja kuvastanut oikein ”meille luonteenomaista kulttuuria.” Jatkuvien ulkomaisten vaikutteiden myötä oli tilalle kuitenkin tullut renessanssi eri muodoissaan. Jungin ajatukset tämän yksinkertaisen, käytännöllisen ja kotimaistuneen empiren suhteen olivat lähellä Jac. Ahrenbergin ajatuksia vuodenvaihteessa 1897—98. Jung ei mitenkään esittänyt paluuta empiren muotoihin, siinä suhteessa on hänen tekstinsä ”jos” -sana tärkeä. Empirestä olisi tullut kansallinen vain laajan kotimaisen käytön myötä, tyylinä joka olisi kansanomaistunut ja tullut perinteiseksi ja jota olisi voitu alkaa pitää kansallisena. Vuosisadan vaihteen tilanteessa se ei sellaisenaan ollut enää relevantti.

Kotimaan arkkitehtuurin tila näytti Jungista vuoden 1901 alussa hyvin vaatimattomalta. Ulkomailla jo pitkään sovelletut aatteet olivat vasta ilmassa, mutta edellytykset niiden soveltamiseen Suomessa olivat huonot, sillä yleisön taiteentuntemus oli alhainen ja rakennustehtäviä oli ollut vähän. Asteittaista kehitystä oli tapahtunut pääasiassa Ruotsin arkkitehtuurin vaikutuksesta. Yhtenä kehityksen eksponenttina Jung mainitsi ”modernien” voiton museokysymyksessä. Yleensä hän oli sitä mieltä, että useimmat taiteilijat jo kannattivat uusia pyrkimyksiä ja ne olivat voittamassa alaa myös sivistyneen yleisön keskuudessa. ”Nuoren” arkkitehtuurin kukoistus olisi Jungin mielestä kuitenkin nähtävissä vasta muutaman vuoden päästä.

Jungin kirjoituksen sävy oli varovainen, mikä ilmeisesti johtui siitä, että kysymyksessä oli arvovaltaiselle yleisölle pidetty esitelmä. Melkein samaan aikaan, ja suunnilleen saman kirjallisuuden pohjalta hän käsitteli Ateneum-lehdessä myös kansallisen taiteen ongelmaa, kuten myöhemmin selostetaan. Tekniska föreningenin esitelmässä hän joutui arvostelemaan mm. Gustaf Nyströmin epäajanmukaista arkkitehtuuria ja otti nuoren arkkitehdin sovittavan ja varovaisen roolin tehdäkseen uuden suunnan pääperiaatteet ja pyrkimykset kuitenkin selviksi.

Samana vuonna julkaistiin arkkitehti Ludvig Mallanderin esitelmä New Yorkin kaupungista ja amerikkalaisesta rakennustoiminnasta yleensä. Kirjoitusta voidaan pitää todisteena siitä, että amerikkalaisen arkkitehtuurin tuntemus oli suomalaisten arkkitehtien piirissä varsin hyvä jo tuohon aikaan. Mallander mainitsi esimerkiksi ”Nordamerikanische Neubauten” (Neubauten in Nordamerika, 1897) teoksesta, että sen tunsivat varmasti jo useimmat arkkitehdit. Hän keskittyi pääasiassa Richardsonin töiden pohjalta kehittyneeseen graniittiarkkitehtuuriin, mutta kirjoitti myös esikaupunkihuiloista ja pilvenpiirtäjistä. Asuintaloissa näkyi englantilainen vaikutus, mutta siihen oli usein lisätty jotain kansallista, jotain aidosti amerikkalaista.²³⁶

Tekniska föreningenin ja samalla sen lehden 25-vuotisjuhlanumerossa 31.3.1905 julkaistiin Waldemar Wileniuksen lähes 80-sivuinen ja runsaasti kuvitettu katsaus Suomen rakennustaiteeseen kaudella 1880—1905. Kuvat ja tiedot rakennuksista olivat pääasiassa niitä joita oli aiemmin julkaistu eri lehdissä, ja juuri lehtikirjoituksiin Wilenius oli ilmeisesti paljolti nojautunut.²³⁷ Kirjoitus oli siihenastisista laajin katsaus uusimpaan suomalaiseen rakennustaiteeseen. Lähes yhtä pitkä oli ollut Gustaf Strengellin kirjoitus Valvojassa 1903, jota Wilenius oli myös käyttänyt lähteenään.

Wilenius käytti tekstissään runsaasti tyylinimityksiä, joilla hän leimasi rakennuksia. Hän näki Helsingin rakennuksissa esimerkiksi Frans I:n ajan linnamaista Loire-tyyliä, espanjalais-venetsialaista tyyliä yhtyneenä ”tavalliseen renessanssiin”, ruotsalaista barokkia ja wieniläisbarokkia. Jossain määrin yllättäen Wilenius kirjoitti paljon myös suomalaisesta tyylistä, enemmän kuin vastaavien rakennusten kohdalla oli kirjoitettu aiemmin. Merkillepantavaa on se, että ne kaikki olivat Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnitelmia. Liittyikö uusi näkemistapa aikaan, juhla kirjoituksen luonteeseen, Wileniuksen henkilökohtaisiin näkemyksiin vai hänen saamiinsa tietoihin ovat avoimia kysymyksiä.

Suomen paviljongista Pariisin maailmannäyttelyssä oli tullut Wileniuksen mukaan suomalaisen arkkitehtuurin voitto Euroopassa ja jopa koko maailmassa. Se oli ollut näyttelyn mielenkiintoisimpia ”l’art nouveau”-rakennuksia, ja nyt sen tunsivat ”kaikki” Suomessa. Olennaista oli ollut kotimaisten kasvi- ja eläinaiheiden käyttö: ensimmäisen kerran niitä oli esiintynyt samojen suunnittelijoiden Tallbergin talossa Helsingin Katajanokalla. Ennen muuta paviljonki oli kuitenkin nationalismin ensimmäinen ilmenemismuoto arkkitehtuurissa, tai pikemminkin siinä näkyi se vähä, mikä rakennusmuodoissa, pääasiassa vanhoissa raskaissa harmaakivikirkoissa oli kansallista — muunnettuna elegantiksi ja leikkisän kevyeksi taiteeksi:

De betydelsefullaste greppen i och med denna skapelse voro en ytterligare utveckling i upptagandet af de inhemska växt- och djurmotiven i dekorationen, men framför allt ett första skattande i arkitekturen, åt nationalismen eller likaså gerna ett beskattande af det lilla, nationella vi ega i byggnadsformer här främst i de gamla, tunga gråstenskyrkorna — nu omsatta i elegant, lekande lätt konst.²³⁸

Fabianinkatu 17:n asuintalosta Wilenius totesi, ettei siinä juuri ollut keskiaikaan palautuvaa nationalismia:

— föga eller intet gemensamt med en nationalism, som kunde spåras tillbaka till medeltiden; snarare finner man i det stora hela många gemensamhetsdrag med den nutida anglosachsiska arkitekturen, — —.

Sen sijaan saatettiin Osakeyhtiö Olofsborgin talon yhteydessä alkaa puhua suomalaisesta ”rappautyylistä”.

Siinä suhteessa rakennuksen nimi ilmaisi hyvin ulkoasun luonteen:

Nästa arbete är Olofsborg på Skatudden, med namnet väl betecknande arten af sitt yttre. Det är i enkelhet närmast likt Fabiansgatan 17, ja det öfvergår detta i sådant afseende och verkar genom tyngre former mera medeltid. Här är allting nytt, ”eget”, i och med detta hus kunde man börja att räkna en finsk stil i puts.

Osakeyhtiö Eolin talo oli Olofsborgin talolle läheistä sukua, mutta muodoiltaan rikkaampi ja eloisampi, Wileniuksen mukaan ehkä toimiston paras rappauspintainen talo. Vakuutusyhtiö Pohjolan talossa Wilenius huomasi aiempien kirjoittajien tapaan kotimaisen ornamenttiikan:

För första gången om ett arbete i hemlandet synes man kunna tala om en inhemsk ornamentik eller åtminstone början därtill med något verkligt nytt — som vi skola se utvecklas längre fram.

Julkisivussa siellä täällä näkyvillä alkuihmisillä (urtids-människor) ei sen sijaan ollut mitään tekemistä taiteen kanssa. Pohjolan nimestä sen enempää kuin Kalevalastakaan Wilenius ei kirjoittanut mitään.²³⁹

Wilenius kirjoitti myös Suur-Merijoen kartanon sisätiloista suomalaisen interiööriäiteen merkittävimpänä huippuna. Sana ”suomalainen” (finsk) tekstissä korostuu kun Wilenius tarkasteli sen yhteydessä jo aiemmin ilmennyt kiinnostusta huonekaluarkkitehtuuria kohtaan. Syntyntä uutta oli alettu kutsua kotimaiseksi tyyliksi. Sen tärkeimpiä ominaisuuksia olivat olleet erityisen karkeat ja raskaat muodot. Vähän sitä ennen oli haaveiltu omasta suomalaisesta tyylistä karjalaisine muotoineen, mutta tämän yksinomaan dekoratiivisen, eli koristeaiheille perustuneen suomalais-karjalaisen tyylin aiheet olivat osoittautuneet kansainvälisiksi. Wileniuksen sananvalinnat ovat vaihtelevia. Ensin oli ollut suomalainen (finsk) ja suomalais-karjalainen (finsk-karelsk) tyyli, sitten kotimainen (inhemsk) tyyli raskaine muotoineen. Suur-Merijoen sisustuksessa oli taas nähtävissä suomalainen (finsk) tyyli, joka oli jalostumalla ja hienostumalla kehittynyt edellisestä. Näiden vivahde-erojen merkityksellisyydestä ei voi olla täysin varma. Sanaa ”finsk” käytettiin vielä vuonna 1905 melko kattavasti, mutta sen merkityksestä oli alettu jo keskustella. Sana ”finländsk” esiintyi tässä tutkimuksissa teksteissä ensimmäisen kerran vuonna 1908.²⁴⁰

Nämä merkitysongelmat tulevat esiin myös Wileniuksen maininnassa Pohjoismaiden Osakepankin Helsingin toimitalon kohdalla. Hän piti rakennusta arkkitehtuurimme helmenä. Sileäpintaisen vuolukivifasadin koristelu keskittyi ”originelliin” kattolistaan, erkkeriin ja ikkunoiden päälle. Tämän erkkerin ornamenttiikasta Wilenius kirjoitti:

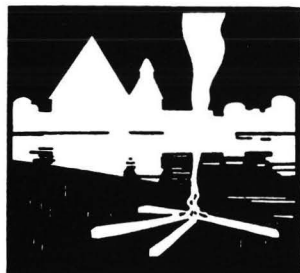
Denna erkers ornamentik kan betecknas som spetsen af den nya ornamentik, som med ett visst berättigadt anspråk kan kallas för finsk, ny-finsk. Denna ornamentik, specifik Saarínens, är här ytterst stiliserad, ordnad, symmetrisk.

Ilmaisu ”nyfinsk” Wilenius oli itse käyttänyt edellisenä vuonna kirjoittaessaan Arkkitehtien Saarisen voittaneesta ehdotuksesta Helsingin asemataloa varten.²⁴¹ Muut kirjoittajat eivät käyttäneet tätä sanaa.

Kirjoittaessaan Lars Sonckin arkkitehtuurista Wilenius korosti vain Sonckin tyylin yksilöllisyyttä ja muototarkaisujen uutuutta. Sonckin ”taidesuunta” oli pittoreski. Wilenius ei tarkastellut Sonckin tyyliä kansallisena edes siinä yhteydessä missä hän mainitsi Sonckin kymmenissä maalauksellisissa huviloissaan soveltaneen ”karjalaista järjestelmää” pyöreine hirsineen ja ulkonevine räystäskonsoleineen. Valter Thomén ja Karl Lindahlin suunnittelema Polyteknikkojen talo taas osoitti ”nuorten arkkitehtien” mielikuvitusrikkautta ja liittyi arkaisoivaan suuntaan, joka oli Wileniuksen mukaan yksi uusista ilmiöistä. Monet rakennuksen osat vaikuttivat sen vuoksi raskailta, kömpelöiltä ja raaoilta.²⁴²

Se että Wilenius näki suomalaisuutta vain Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen ja varsinkin juuri Saarisen töissä saattoi liittyä siihen että Saarinen oli suomenkielinen ja oli myös tunnustautunut suomalaisuusliikkeen kannattajaksi.²⁴³ Tai sitten oli kysymys itse tekstiyhteydestä, siitä että Wilenius laajaa kirjoitusta laatiessaan tuli tarkastelleeksi juuri Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen yhteydessä arkkitehtuurin kansallisuutta ja suomalaisuutta. Kirjoittaessaan eri arkkitehteista kronologisesti hän kehitti kertomusta suomalaisen ja kotimaisen tyylin kasvusta erityisesti Saarisen töissä. Se missä määrin Wileniuksen kirjoitus pohjautui suunnittelijoiden omiin tulkintoihin on luonnollisesti epäselvää. Osaksi oli varmasti kysymys eräänlaisesta tiivistetystä kuvasta, jonka hän oli saanut lukiesaan aiempia kirjoituksia, joista mikään yksin ei kuitenkaan ollut hänen tekstissään määräävä. Laajana yleiskatsauksena Wileniuksen kirjoitusta tultiin myöhemmin käyttämään usein, ja hänen käsityksensä tulivat vähitellen vaikutusvaltaisiksi.

ARKITEKTEN



AFDELNING FÖR
ARKITEKTUR OCH
DEKORATIV KONST

ÅRGÅNG XXIII

APRIL
1903

45. Arkitekten-lehden ensimmäisen numeron kansikuva. Kannen suunnittelusta oli järjestetty kilpailu polyteknisen instituutin arkkitehtiopiskelijoiden kesken. Sen voitti Birger Brunila.

3.2.4 Arkitekten, 1903—1910

Tidskrift för arkitektur och dekorativ konst

Arkitekten perustettiin Tekniska föreningens julkaisuna, mutta se oli käytännössä Arkkitehtiklubin veraten itsenäinen lehti. Vuoden 1903 huhtikuussa ilmestyneen ensimmäisen numeron alaotsikko oli ”Afdelning för arkitektur och dekorativ konst”. Jo seuraavassa numerossa tämä oli muutettu muotoon ”Tidskrift för arkitektur och dekorativ konst”. Tekniska föreningen toimi julkaisijana ja yhdistyksen sihteeri, aluksi Axel Juselius ja välillä Gustaf Mattsson, oli vastaava toimittaja. Rahoitusvaikeudet olivat jatkuvia ja lehdelle etsittiin eri vaiheissa laajempaa tukea ja tilaajakuntaa.

Vuonna 1910 Arkitektenia julkaisi Amos Andersonin kustannusyhtiö.²⁴⁴

Arkkitehtiklubin nimittämät toimittajat kantoivat päävastuun lehden sisällöstä. Ensimmäinen oli Bertel Jung vuosina 1903—05. Häntä seurasivat Waldemar Wilenius 1906 ja 1907 ja Sigurd Frosterus 1908—1911. Vuonna 1903 Arkitektenilla oli erityinen toimitusvaliokunta jonka korvasi 1904—1909 Arkkitehtiklubin kirjallisuusvaliokunta. Näiden toimittajille antama apu jäi ilmeisen vaatimattomaksi. Vaikeasti koollekutsuttavat ja raskasliikkeiset valiokunnat lakkautettiin vuoden 1910 alusta.²⁴⁵ Kaikilla toimittajilla oli vaikeuksia saada avustuksia lehteen. Bertel Jung, joka itse oli vakuutunut alan tiedonvälityksen tärkeydestä, vetosi vuonna 1904 ”parhaisiin luoviin arkkitehteihin”, ”parhaisiin arkkitehtuurikirjoittajiin” sekä alan virkamiehiin ja opettajiin että nämä toisivat kokemuksensa ja ideansa yhteiseen käyttöön.²⁴⁶ Waldemar Wilenius, jonka toimittamaa Arkitektenia oli pidetty liian kriittisenä, puolustautui kautensa lopussa kirjoittamalla, että hän oli vuonna 1906 joutunut kirjoittamaan itse 12 ja vuonna 1907 kaikkiaan 7 artikkelia uutisten lisäksi kun muut klubin jäsenet olivat kumpanakin vuonna kirjoittaneet 11 artikkelia. Myös kuvien saaminen oli ollut työlästä. Wileniuksen mukaan ei mitenkään näyttänyt siltä, että arkkitehteillä olisi tarvetta kirjoittaa kokemuksistaan tai pyrkimyksistään tai saada töitään julkisuuteen.²⁴⁷ Näiden henkisten ja myös aineellisten resurs-sivaikeuksien takia Arkitektenissa julkaistiin usein vain sitä mitä oli saatavilla: kilpailujen tuloksia, matkoilla tehtyjä piirustuksia ja eri yhteyksissä pidettyjä esitelmiä. Erityistä linjaa oli näissä oloissa vaikea luoda, mutta se muodostui kuitenkin eri toimittajien ja osaksi näiden tuttavapiiriin kuuluneiden muiden kirjoittajien mukaan. Kauden ahkerimpiin kirjoittajiin kuullut Jac. Ahrenberg ei kirjoittanut Arkitekteniin tutkittuna aikana lainkaan, ja hän kieltäytyi myös kirjallisuusvaliokunnan jäsenyydestä, vaikka hänet oli valittu siihen vuodeksi 1904.²⁴⁸

Arkitektenin alaa olivat ensisijaisesti kaupunkirakennukset, julkiset rakennukset sekä kaupunkisuunnittelu. Restaurointi- ja rakennussuojelukysymyksiä käsiteltiin ajoittain. Taideteollisuus oli jatkuvasti esillä ja satunnaisesti lehdessä kirjoitettiin myös kuvataiteesta. Yleisön kasvattaminen ymmärtämään arkkitehtuuria kuului ohjelmaan jo perustamisvaiheessa,²⁴⁹ ja tämä aihe oli toistuvasti esillä myöhemmin Sigurd Frosteruksen ja Birger Brunilan kirjoituksissa, joissa samalla arvosteltiin tiukkaan sävyyn rakennusmestarien toimintaa talonsuunnittelijoina.

Arkitekten pyrki ennen muuta valvomaan arkkitehtiklubin etuja. Alan sisäiset erimielisyydet yritettiin pitää lehden ulkopuolella. Tästä linjasta jouduttiin ajoit-



46



47

46. W.G. Palmqvistin ehdotus Arkitektenin vinjettikilpailussa. *Arkitekten* 1903, s. 12.

47. Axel Gyldénin ehdotus samassa kilpailussa. *Arkitekten* 1903, s. 12. Tiedossa ei ole kuka päätti kaikkien palkittujen käyttämästä kuva-aiheesta.

tain muistuttamaan. Bertel Jung kirjoitti joulukuussa 1904, että lehden alkuperäisenä tarkoituksena oli ollut antaa tilaa kaikille klubin jäsenten mielipiteille eikä toimitus voinut pakottaa lehteä minkään määrätyn ”esteettis-arkkitehtonisen koulukunnan” edustajaksi. Allekirjoitetut kirjoitukset edustivat kirjoittajan, eivät Arkitektenin kantaa.²⁵⁰ Kun Waldemar Wilenius aloitti toimittajana vuonna 1906, hän viittasi kentän hajaanaisuuteen ja juopaan sekä vanhemman että nuoremman arkkitehtipolven että kahden kieliryhmän välillä.²⁵¹ Toimitettuaan lehteä vuoden ajan ilmoitti Sigurd Frosterus vakuuttuneensa siitä, että Arkitekten myös tulevaisuutta ajatellen täyttäisi tehtävänsä parhaiten jos siihen koottaisiin puolueettomia faktatietoja ja uuden arkkitehtuurin esittelyjä. Yksityiskohtainen kritiikki, ensivaikutelmat ja henkilökohtaiset arvioinnit kuuluivat sanomalehtiin. Arkitektenin tuli koota, ei erottaa ja sen tuli palvella asiaa, ei henkilöitä.²⁵² Frosterukselta, joka itse oli aiemmin kirjoittanut aikansa terävimpiä kritiikkejä tämä oli outo kannanotto. Kysymyksessä olikin ensisijaisesti lehden rooli ja sen jatkuvasti vaikea taloudellinen asema. Taustalla oli mahdollisesti laajempia keskusteluja ammattikunnassa, ehkä myös vuoden 1908 rakennuslaman ja alkaneen uuden sortokauden tunnelmia.

Perustamisvaiheessa Arkitektenin yhdeksi painoalueeksi määriteltiin sen ”vasta aloitetun työn tarkka seuraaminen, jota tehdään vanhoja kirkkojamme ja linnojamme koskevan tietämyksen lisäämiseksi”.²⁵³ Aihepiiri tuli lehden ohjelmaan mahdollisesti Turun tuomio-kirkon restaurointikysymyksen innoittamana, ja myös Turun linnan restaurointi oli ollut esillä. Tämä aihe syrjäytyi lehdessä kuitenkin parissa vuodessa melkein kokonaan, lukuunottamatta joitakin satunnaisia arkkitehtien kirkkoista tekemiä piirustuksia. Perustamisaikojen tunnelmia kuvaten keskiaikainen kirkko häämötti varjokuvana Birger Brunilan 1903 suunnittelemassa kansivinjetissä vuoteen 1908 asti (kuvat 45–47). Tämän jälkeen sen korvasi Brunilan piirtämä klassistinen vinjetti, jossa oli ovaalissa kentässä pylväänpää ja öljylamppu.

Kirjoitukset, joissa olisi yksinomaan käsitelty arkkitehtuurin kansallisia ominaisuuksia puuttuvat Arkitektenista kokonaan. Eri kirjoituksiin sisältyy viittauksia aiheeseen. Enimmäkseen niissä on kysymys jo tapahtuneen kehityksen myöhemmästä arvioinnista, ja tässä suhteessa kirjoitukset ovat informatiivisia. Ne kuvaavat sitä miten arkkitehtikunnassa alkoi varsinkin vuoden 1905 jälkeen olla jo varsin kiteytyneet käsitykset vuosisadan alun kehityksestä.

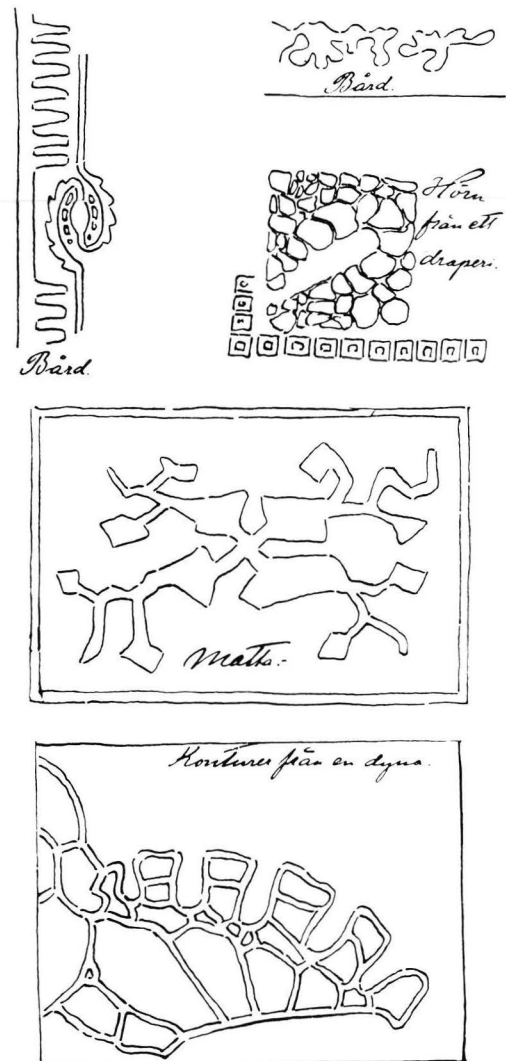
Arkitektenin ensimmäisissä numeroissa 1903 julkaistiin kaksi ulkomaista arkkitehtuuria käsitellyttä kirjoitusta.

tusta, joiden eräät painotukset ansaitsevat huomiota. Toinen oli Gustaf Nyström in esitelmä uudemmassa englantilaisesta rakennustaiteesta, joka oli pidetty jo edellisen vuoden maaliskuussa. Nyström selosti Englannin 1800-luvun alun ”kansallis-historiallista” liikettä, mainitsi August Welby Puginin suhteen Englannin kotimaiseen gotiikan perintöön, luonnehti Tudor-gotiikkaa ja Elisabet I:n ajan tyyliä kahtena kaikkein englantilaisimmista tyyleistä ja kuvasi tyylien taistelua Parlamenttitalon suunnittelussa kansallisen rakennustaitteen voittona. Lisäksi Nyström toi esiin Richard Norman Shaw’n sitoutumisen kotimaiseen perintöön ja mainitsi miten tämän arkkitehtuuri osoitti historiallisten muotojen taitavissa käsissä antavan täysin modernin vaikutelman. Nyström keskittyi kirkkoihin, tiiliarkkitehtuuriin ja Norman Shaw’n arkkitehtuuriin sekä mainitsi uudelleen yleistyneen palladiolaisuuden. Muita uusia suuntia hän ei esitellyt, vaikka niistä olisi ollut aineistoa lähteeksi ilmoitetussa Muthesiuksen teoksessa.²⁵⁴ Vuoden 1903 toisessa numerossa julkaistiin Valter Thomén piirustuksin kuvitettu kirjoitus Espanjan ”byssantilais-maurilaisesta” rakennustaiteesta. Ihailemansa maurilaisen tyylin Thomé esitteli Espanjan ”omana tyyliä”.²⁵⁵

Vuoden 1903 lopulla Arkitektenissa julkaistiin Nils Wasastjernan arvio vastavalmistuneesta Polyteknillisen yhdistyksen talosta. Edellä on Teknikernin yhteydessä selostettu Jac. Ahrenbergin kirjoitusta samasta rakennuksesta, missä Ahrenberg viittasi Wasastjernan kritiikittömään ylistykseen. Wasastjerna luonnehti rakennusta yhdeksi uuden ajan luonteenomaisimmista ja mielenkiintoisimmista rakennuksista Suomessa. Katujulkisivu ja sisätilat antoivat vaikutelman jostakin alkuvoimaisesta ja vankasta, sellaisesta joka pystyi vastustamaan ajan hammasta. Rakennuksessa ilmeni taiteellinen yksilöllisyys ja sitä leimasi ”intensiivinen taiteellinen tunne”. Se oli nimenomaan ”uuden taiteen” edustaja. Wasastjerna ei käyttänyt lainkaan sanoja kansallinen, suomalainen tai romanttinen, mutta näki rakennuksen ilmaisevan rakkautta niin taidetta kuin isänmaatakin kohtaan.²⁵⁶

Arkitektenin ohjelman mukaisesti ensimmäisenä julkaisuvuonna käsiteltiin myös taideteollisuutta ja taidekäsityötä. Nimimerkki ”Koh-I-Noor F.” kirjoitti laajan arvion taiteilijan syysnäyttelyn taidekäsityötuotteista²⁵⁷ ja Waldemar Wilenius kirjoitti saman näyttelyn tekstiilitöistä tavalla, joka vaatii huomiota myös tässä. Pääasiassa ornamenttiikkaa käsitellyt kirjoitus oli hyvin kriittinen. Kritiikki kohdistui sekä taiteelliseen tasoon että yleisöön, joka oli sokeasti hyväksynyt uuden suunnan. Uuteen tyyliin suhtauduttiin kuin keisarin uusiin vaatteisiin, vaikka kysymys ei ollut lainkaan taiteesta ja koko suunta oli hakoteillä. Ornamentit koostuivat enimmäkseen spiraalin muotoisista pykälätyistä kiemu-

roista tai ”viivojen sekasotkusta”, joka toi mieleen ”levät, jäkälät ja sienet, jopa pesusienet”. Lisäksi esiintyi suolien ja monipäisten etanoiden muotoja (kuva 48). Nämä muodot ja epäsäännöllisyydet kertautuivat ja kasvoivat kuin tulivuorenpurkaus, eikä töissä näyttänyt olevan ajatusta, kompositiota, järjestystä eikä kokonaisuuden tajua. Tästä Wilenius kysyi: ”Och detta är nu konst! Finsk konst. Nationell konst?” Wilenius viittasi nimiä mainitsematta niihin arkkitehteihin, jotka olivat hankkineet suomalaiselle arkkitehtuurille maanetta osaksi jopa ulkomailla. He olivat suunnitelleet plastisia ornamentteja harkiten ja hyvin tyyliellisesti tavalla. Myös maalarit olivat tulleet kuuluisiksi, mutta tekstiiliornamentteja kummatkaan eivät osanneet suunnitella.



48. Kuvitusta Waldemar Wileniuksen kirjoitukseen ”Något om nutida finsk ornamentik”. Arkitekten 1903.

nitella.²⁵⁸ Wileniuksen viittaukset kohdistuivat ensisijaisesti Eliel Saariseen ja Axel Galléniin. Arvosteltavana oli muotojen kömpelyys ja alkeellisuus sekä piittaamattomuus tekstiilityön tekniikoista, ei suoraan tyylin suomalaisuus. Kohta on kiinnostava, koska se antaa vihjeen siitä että tämäntapaisia luonnonmuotoja pidettiin mahdollisesti suomalaisina. Vuonna 1906 Wilenius palasi tähän vaiheeseen kirjoittaessaan jälleen Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen näyttelystä:

Det anarkiska försöksstadium som tidigare, under åstundan att framkalla en nationell stil inom den textila ornamentiken karaktäriserade flera af dess arbeten håller lyckligtvis på att gå sitt väntade öde till mötes. — — Numera tyckes F.H.V. fordra och presterad ordning, rytm och studerad teckning i sina arbeten.²⁵⁹

Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelema Suur-Merijoen kartanon uusi päärakennus Viipurin lähellä esiteltiin arkkitehtiklubin jäsenille 14.2.1904. Bertel Jung kirjoitti matkasta maaliskuun numeroon keskittyen kuvaamaan kävijöiden odotuksia ja vaikutelmia. Jungin mukaan monet olivat odottaneet näkevänsä jotakin perin juurin alkuperäistä, ”uroriginell”, minkä kauneutta olisi monessa tapauksessa syytä epäillä. Toiset taas olivat olleet varmoja siitä että he saisivat vahvistuksen käsityksiinsä uuden tyylin kömpelydestä ja maalaismaisuudesta. Rakennuksen herättämät tunteukset olivat Jungin mukaan olleet kuitenkin yksinomaan myönteisiä. Talo oli yksi suuri taideteos joka oli ”kunniaksi maallemme” ja ymmärtäväiselle rakennuttajalle, pietarilaiselle tehtailijalle Max Neuschellerille, jonka nimeä ei mainittu kirjoituksessa. Kävijät olivat yksimielisiä siitä että he olivat nähneet jotakin jota täytyi ihaila ja josta täytyi olla ylpeä. Se oli ”en krona för vår finska arkitektur”.²⁶⁰

Vuoden 1904 toukokuun tavallista laajemmassa, 40-sivuisessa numerossa käsiteltiin 16.4. ja 3.5.1904 ratkaistua Helsingin asematalon suunnittelukilpailua. Waldeemar Wilenius kirjoitti kilpailusta yleisen arvion, jossa hän piti tulosta loistavana. Eliel Saarisen voittanut ehdotus oli tärkeä saavutus uuden arkkitehtuurin ystäville (kuva 49). Se osoitti sellaista mitä ei oltu aiemmin nähty, nimittäin sen, että uutta voitiin käyttää monumentaalisesti. Saarisen ehdotuksessa oli antiikin ja uusklassismin levollisuutta. Se oli ”vuosisadan takainen” ja kuitenkin tämän päivän teos, sillä yksityiskohdat varsinkin ornamentikassa olivat ”uus-suomalaisia” (”nyfinska”). Tässä esiintyi ensimmäisen kerran Wileniuksen myöhemminkin Saarisen arkkitehtuurin yhteydessä käyttämä luonnehdinta, jota hän ei kuitenkaan täsmentänyt. Asematalon yhteydessä hän kirjoitti pylväistä, jotka olivat taas päässeet kunniaan, mutta ilman jalustaa ja kapiteelia, sekä sisäänkäyntipylväikön kahdeksasta karhusta. Wileniuksen kirjoituksille tyypilliseen tapaan alun ylistystä seurasi tarkempi kritiikki. Torni oli motivoitu vain esteettisistä näkökoh-

distista. Seinäpintojen ja ikkuna-aukkojen suhde oli arkkitehtonisesti onnistunut, mutta se ei ollut luonteenomainen ratkaisu asemarakennuksessa. Suurine seinäpintoineen asematalo näytti hyvin paljon museolta. Wilenius viittasi myös jo esiintyneeseen kritiikkiin, tarkoittaen päivälehdissä julkaistuja Gustaf Strengellin ja Sigurd Frosteruksen kirjoituksia, joihin hän ei kuitenkaan yhtynyt täysin. Arkkitehtuuri kuolisi jos tyydyttäisiin ainoastaan seuraamaan brutaaleja hyötynäkökohtia ja totuutta. Frosteruksen ja Strengellin kirjoituksia ei referoitu Arkkitekten-lehdessä.²⁶¹

Vuoden 1904 toinen suuri tapaus oli tulevan kansallismuseorakennuksen pääpiirustusten julkistaminen. Bertel Jung esitteli piirustukset syyskuun numerossa keskittyen toimintaan ja pohjakaavoihin. Hänen arvionsa tästä ”ihanasta” rakennuksesta oli myönteinen. Kirjoituksessa ei ollut tässä huomionarvoisia näkökohtia.²⁶² Samassa toukokuun numerossa oli myös Josef Stenbäckin kirjoittama esittely Kemin, Joensuun ja Koiviston kirkoista. Tekstissä ei mainittu erityisesti arkkitehtuurin kotimaisuutta tai suomalaisuutta.²⁶³ Viipurin asematalon kilpailua käsittelevissä kirjoituksissa, jotka julkaistiin lokakuussa 1904 ilmeni jännitteitä ja arvostelua palkintolautakunnan arkkitehtijäseniä Sebastian Gripenbergiä, Gustaf Nyströmiä ja Hugo Lindbergiä kohtaan. Nämä olivat olleet myös Helsingin kilpailun palkintolautakunnassa. Kritiikki kohdistui vähintään yhtä paljon jäsenten ikään, toimintatapoihin ja auktoriteettiasemaan kuin näiden suosimaan arkkitehtuurisuuntaan.²⁶⁴

Vuonna 1905, jolloin Bertel Jung oli viimeistä vuotta toimittajana, Arkkitektenin sisältö laajeni ja monipuolistui. Jung itse kirjoitti laajoja kirjoituksia kaupunkisuunnittelusta rakennussuojelukysymyksiin. Uudisrakennuksia esiteltiin valokuvien ja taideteollisuus oli edelleen esillä. Vuosina 1905 ja 1906 käydyissä keskusteluissa arkkitehtiklubi tyrmäsi ajatuksen Säätytalon laajentamisesta tulevan eduskunnan käyttöön sekä samalla Gustaf Nyströmin laajennussuunnitelman, ja päätyi ehdottamaan kilpailun järjestämistä eduskuntataloa varten. Kauden poliittisiin tapahtumiin viitattiin eräissä klubin kokousten selostuksissa vuonna 1905. Huhtikuun kokouksessa päätettiin poliittisten vaikeuksien takia siirtää kaksi vuotta myöhemmäksi pohjoismaisen arkkitehtikokouksen järjestäminen Suomessa.²⁶⁵ Marraskuun 12. päivän kokouksessa Magnus Schjerfbeck esitti, että Arkkitehtiklubi täsmentäisi asemaansa ei vain ammatillisena vaan poliittisena klubina, jonka ohjelmaan otettaisiin avoin, perustustaillaiselle pohjalle rakentuva isänmaallinen työ. Klubi päätti ottaa poliittisen keskustelun ohjelmaansa ja olla asiassa yhteydessä myös eräisiin muihin teknisiin klubeihin.²⁶⁶ Lähivuosien arkkitehtuurikeskustelussa tämän päätöksen seurauksia on vaikea havaita.



49. Eliel Saarisen voittanut ehdotus Helsingin asematalokilpailussa 1904. Perspektiivipiirustus. Arkitekten 1904.

Waldemar Wileniuksen toimittaessa Arkitektenia vuosina 1906 ja 1907 kirjoittajakunta muuttui. Bertel Jung ja hänen aikanaan joskus kirjoittanut Lars Sonck eivät kirjoittaneet lehteen näinä vuosina lainkaan. Vuonna 1906 ryhtyi myös Sigurd Frosterus kirjoittamaan Arkitekteniin, jonka toimittajaksi hän tuli vuonna 1908. Osasyynä oli ilmeisesti se, että Euterpen julkaiseminen oli lopetettu vuoteen 1905. Vuoden 1906 alusta Frosterus oli myös Arkkitehtiklubin kirjallisuusvaliokunnan jäsen. Arkitektenin helmikuun ja maaliskuun numeroissa julkaistiin kaksiosaisena vuoden 1905 lopulla Euterpeissa julkaistu kirjoitus ”Framtidskonst”²⁶⁷. Se oli periaatteellinen ohjelmakirjoitus, jossa Frosterus hänelle tyypilliseen, paikoin hyvin vaikeasti tulkittavaan tapaan pyrki hahmottelemaan yleispätevää synteisiä taiteen olemuksesta, pohtimaan tyylin syntyedellytyksiä sekä määrittelemään modernin käsitettä. Frosteruksen ajattelu eteni dialektisesti: tyylin hän näki syntyvän vain silloin kun samanaikaisesti useat vastakkaiset periaatteet törmäsivät toisiinsa tavalla, joka saattoi koko voimakentän tasapainoon. Taiteen olemukseen kuului tasapaino, mutta ei rauha eikä lepo. Viimeksi kuluneiden vuosien kehityksessä Frosterus näki ainoana yhteisenä, mutta yksipuolisena nimittäjänä pyrkimyksen katkaista siteet aiempiin tyyliilajeihin ja traditioon. Tässä oli syöksytty pää edellä romantiikan kauheimman tuotteen, irrallisen ja kurittoman fanta-

sian pariin. Tradition katkaiseminen oli tyhjä fraasi yhdeksässä tapauksessa kymmenestä: kymmenennessä se oli tyhmyyttä. Arkkitehtuurin olennaisimmat kysymykset eivät liittyneet ornamentteihin tai tyylipiirteisiin, vaan ajatukseen ja sisältöön.

Frosterus painotti, ettei hän suinkaan pyrkinyt ehdotamaan yhtenäistä modernia tyyliä, siinä velvoittavassa merkityksessä missä tyyli-sanaa taidehistoriassa käytettiin. Siihen oli ihmiskunta liian syvästi differentioitunut eikä tietoisuus kansallisten rajojen heikkoudesta saanut viedä siihen hätiköityyn johtopäätökseen, että kirjoitus oli merkki suuremmasta sympatiasta taiteen esperantoa kohtaan. Sovittamattomammat vastakohtaisuudet kuin maantieteellisten rajojen tai poliittisten oppien muovaamat olivat yhä enemmän tunkeutumassa etualalle. Tässä Frosterus viittasi ajan vallankumousliikkeisiin ja niiden vaikutuksiin epävarmassa tulevaisuudessa.

Tämän jälkeen Frosterus käsitteli termiä moderni, joka hänen mielestään oli muodostunut tyhjäksi ja merkityksettömäksi kliseeksi. Se ei ollut vanhan ja traditionaalisen vastakohta, vaan määrättyjen ominaisuuksien riittämätön nimitys, sellaisten jotka vähitellen eksaktien tieteiden ja niiden käytännön sovellutusten myötä olivat saamassa yhä kiinteämpää muotoa. Frosterus

kirjoitti jostakin joka oli vasta muotoutumassa ja saat-
toi vedota vain harvalukaiseen eliittiin. Siihen kuului
jalostunut viiva, intellektuaalinen ornamentti, kokonai-
nen uusi maailma. Uuden taiteen kosmopolitismiin
kuuluvat itsestään selvästi kansalliset variaatiot:

Blott chauvinismen är kosmopolitismens oförsonliga fiende; en för-
ädlad nationalism är dess naturliga komplement.

Tämä tarkoitti sitä, ettei yhteisiä aatteita voitu eri mais-
sa ilmaista täysin samalla tavoin. Hyvin tehty käännös
oli osaksi uusi ja itsenäinen taideteos. Lausumat ja eril-
liset sanat juurtuivat kaikkialle sinne, missä ne vastaa-
notettiin tosissaan ja ymmärtämyksellä.

Frosteruksen ajatukset taiteen kansallisuudesta eivät
poikenneet merkittävästi Arkitekten aiempien kirjoit-
tajien edustamasta linjasta. Hahmotellessaan moder-
nin uutta sisältöä, joka ei olisi vain vastareaktiota van-
haan, Frosteruksen kirjoitus toi Euterpe-lehden ja sen
piirin ajattelun Arkitektiniin. Hän asetti arkkitehtuu-
rin kansallisuuden paikoilleen yhdeksi tekijäksi mui-
den joukkoon ja sen ylikorostamisen auttamatta men-
neisyyteen kuuluvaksi ilmiöksi. Tämä linja tuli yleis-
piirteissään säilymään Arkitekten kirjoituksissa tut-
kittavan ajan loppuun.

Waldemar Wilenius puuttui vuoden 1906 toisessa nu-
merossa kahteen restaurointikysymykseen sävyiltään
jyrkässä kirjoituksessa, jossa hän asetti rakennuksiin
tehdyt muutokset ajan poliittista taustaa vasten. Muu-
tosten palauttamista vaatinut kirjoitus kuvasi vuoden
1906 voitonriemuisia poliittisia tunnelmia. Toinen koh-
de oli Ylioppilastalon musiikkisali, joka oli jo osaksi
muutettu Gallénin freskon maalaamisen jälkeen: pilas-
terit oli revitty irti, ikkunasyvennyksiin oli rakennettu
englantilaisesta tudor-tyylistä muistuttavat kaaret ja
avoin näkymä holvattujen aukkojen läpi juhlasaliin oli
muurattu kiinni. Huhujen mukaan oli myös tarkoitus
muuttaa puoliympyränkaaren muotoinen kattoholvi
tähtitaivaineen muotoon, jossa holvin kaari lähenisi
”venäläistä hevosenluokkia”, ja näin huoneeseen saa-
taisiin jotakin suomalais-kansallista. Wilenius kirjoit-
ti siitä:

— tänk något finskt nationellt i Sansovinos Marcus bibliotek! — och
blott för att varda en lämpligare ram kring en målares
tafla.

Wileniuksen mukaan Dalström oli valinnut Ylioppilas-
talon tyyliksi täysrenessanssin, tyylin joka edusti huip-
pua renessanssin eri vaiheiden joukossa. Rakennus oli
saanut olla rauhassa siihen asti kun arkkitehtuurin uusi
aika oli murtautunut esiin. Tämä sattui olemaan juuri
sama aika jolloin Suomen kansan selkään sälytettiin
pahin mahdollinen ies, jolloin laittomuudet valtasivat
maan, kaikki vanha ja hyväksi koettu haluttiin repiä
alas ja kaaos vallitsi. Wilenius kirjoitti miten vanha lau-
se siitä, että arkkitehtuuri antaa todenmukaisimman
kuvan ajastaan, tässäkin ihmeellisesti osoittautui todek-

si. Sillä tehdyt muutokset olivat väkivaltaa, perityn
omaisuuden ja isien arvojen maahanpolkemista. Ne oli-
vat vielä enemmän: sivistymättömyyttä ja kyvyttömyyt-
tä tajuta mitä nelisatavuotinen maailmantyyli vaati.
Koska uusi aika oli tullut, Wilenius vaati tehtyjen muu-
tosten poistamista samalla tavoin kuin muidenkin vä-
kivallan merkkien hävittämistä oli vaadittu.²⁶⁸

Esitellessään suunnittelemansa Hästebohus-huvilan Ar-
kitektenin toukokuun numerossa 1906 Gustaf Stren-
gell asetti tyyliä koskevat ratkaisunsa laajempaan yh-
teyteen. Kysymyksessä oli Emil Cedercreutzin Köyliön
rakennettu huvila, joka sai myöhemmin nimen Ilmi-
linna. Huvilan piirustukset olivat valmistuneet Stren-
gellin ja Frosteruksen toimistossa, Strengellin signe-
ramina maaliskuussa 1905.²⁶⁹ Huvila oli pohjaltaan
suorakaiteen muotoinen ja pitkälappeisen, päreillä ka-
tetun mansardikaton kattama. Kirjoituksen mukaan
Strengell oli pitänyt lähtökohtanaan mansardikattois-
ta kartanotyyppiä, joita Suomessa oli vielä monin pai-
koin nähtävissä. Sillä oli monia käytännöllisiä etuja sa-
malla kun se tarjosi ratkaisun rakennuksen arkkiteh-
tuurin sitomiseksi suomalaiseen rakennusperintöön.
Kirjoituksen alussa Strengell viittasi aiempaan kehityk-
seen. Kun rakennustaiteen uusi aika oli noin kymme-
nen vuotta aiemmin alkanut, oli kansallista perustaa
etsittäessä menty aina katolisen ajan kirkkoihin ja jopa
vielä pitemmälle. Ornamentiikassa oli tavoiteltu alku-
suomalaisuutta aina runollisena koetusta pakanuuden
ajasta lähtien. Nämä traditiot eivät kuitenkaan vastan-
neet uuden ajan käsityksiä tai tarpeita. Mitään käyt-
tökelpoista ei oikeastaan ollut, kirkkojen ja Engelin
klassisen arkkitehtuurin välillä oli suuri aukko. Erityi-
sesti maatilarakentamiseen tarvittaisiin kuitenkin mo-
derniin henkeen kehitettävä perinteinen rakennustyyppi.
Seuraavana vuonna Strengell menestyi hyvin Tai-
deteoksia kouluun -yhdistyksen järjestämässä maalais-
kansakoulun suunnittelukilpailussa ehdotuksella, jos-
sa oli myös pohjana 1700-luvun mansardikattoinen
rakennustyyppi²⁷⁰.

Arkitektenin uutena toimittajana Sigurd Frosterus
aloitti vuoden 1908 ensimmäisen numeron laajalla
Återblick-nimisellä katsauksellaan.²⁷¹ Kirjoitukseen
viitattiin jo tämän tutkimuksen johdannossa. Aikan-
sa arkkitehtuurissa Frosterus vastusti laajalti ilmennyttä
arkkitehtuurin ”yleistä äänioikeutta” korostaen taiteen
perimmäistä aristokraattisuutta. Vallinnut geometrinen
suuntaus assyrialaisine ja egyptiläisine ornamenttei-
neen oli viivoittimen ja kynän taidetta, halpaa ja ke-
nen tahansa toteutettavissa. Aikaa myöten se tulisi mer-
kitsemään arkkitehtuurin loppua taiteenlajina. Froste-
ruksen ihanteena oli suuntaus, jossa haettiin intuitii-
visesti esiin kunkin materiaalin olemus ja luonne. Sii-
hen kuului plastinen tilankäsittely, muovailtu orna-
mentit sekä symmetrian vapaa soveltaminen. Kirjoitus

on valaiseva vuosien 1907—08 uusimman arkkitehtuurin kannalta. Tässä ovat kiinnostavimpia Frosteruksen ajatukset vanhemmasta kehityksestä. Hän kirjoitti siitä miten valtava oli rakennustaiteen läpimurto ollut, miten ”pato oli äkkiä murtunut” ja miten virta ei ollut kohdannut juuri lainkaan vastustusta, sillä suomalainen yhteiskunta oli ollut valmis ottamaan kaiken uuden vastaan. Kysymys oli Frosteruksen mukaan ollut ennen muuta Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen debyytista, jolla oli ollut huomattava merkitys taide-elämälle. Nyt siitä oli kulunut jo niin paljon aikaa että sitä voitiin tarkastella puolueettomasti. Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen saavutukset olivat kahdenlaisia:

De så att säga stampade fram ur marken en finsk ornamentik, enkel, rå, brutal, men mäterligt genomförd och tillämpad av den lilla grupp som närmast fylkade sig kring initiativtagarna, Saarinen, Lindgren, Gallén och Blomstedt. Men mera än så, i lanthusen skapade de en typ, som förträffligt smög sig efter karaktären hos vår natur. Trots nära anslutning till den engelska cottage-rörelsen bära deras villor en stark självständig och nordisk prägel. De stora släta prisbilliga ytorna, och de onyanserat kraftiga silhouterna utgjorde mera än en hälsosam protest mot den tidigare överdekorerings: i skickliga händer gav förenklingen möjlighet att återgifva hela räckor nyanser och stämningar, för vilka de klassiska stilarterna saknat uttrycksmedel.

Frosterus siis määritteli tämän jo ohi menneen ilmiön tarkasti aloitteentekijöiden nimiä myöten. Ornamentiikkaa hän nimitti suomalaiseksi käyttäen tietoisesti ”finsk”-sanaa, vaikka myös sana ”finländsk” kuului hänen sanavalikoimaansa tässä kirjoituksessa. Suomalaista ornamentiikkaa hän luonnehti adjektiiveilla yksinkertainen, raaka ja bruttaali. Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen huviloilla taas oli voimakkaan itsenäisen ja ”nordisk”, pohjoismainen tai tässä ehkä pohjoinen luonne.

Tämän jälkeen Frosterus kirjoitti usein lainatun ajatuksensa voiton heppoudesta, joka oli kostautunut eri tavoin. Itse aloitteentekijöiden höltynyt kuri ja kritiikin puute synnyttivät aluksi kultin primitiivistä ja ahtaasti kansallista kohtaan. Omituisia päähänpistoja kiiteltiin ja niistä keskusteltiin laajemmin kuin niiden arvo tai merkitys olisivat edellyttäneet. Todelliset ja suuret ansiot peittyivät yleisön silmissä yksityiskohtien taakse. Vastuuton leikki johti siihen, että yhtä hyvin ammatti-ihmiset kuin maallikotkin alkoivat uskoa rakennustaiteen demokratisoituneen: alettiin uskoa että kuka tahansa hakaviivoittimella ja piirustuslaudalla varustettu saattoi suunnitella ”moderniin tyyliin”. Vuosittain ilmaantui piirtäjiä ja rakennusmestareita, jotka luulivat että ajanmukaisen ulkoarkkitehtuurin elementtejä olivat ruudut, kolmiot, ympyrät, ”suppilot”, tiilikatot, kellertävä rappaus ja lohkottu graniitti. Syypäitä eivät olleet edelläkävijät vaan seuraajat, ja näistä varsinkin rakennusmestarit. Itse asiassa kärki oli jo muuttanut suuntaa:

Vår verkliga byggnadskonst har redan inslagit svårare och mera lokande vägar. Men vi måste bränna skeppen bakom oss så att ej obehöriga kunna missbruka dem.

Esimerkkejä suunnan muuttumisesta olivat Saarisen viimeisin ehdotus Helsingin asemataloa varten, rakenteilla ollut Sonckin suunnittelema Kallion kirkko sekä valmistumaisillaan ollut Sonckin Hypoteekkiyhdistyksen talo. Vielä keskeneräisen kansallismuseorakennuksen Frosterus leimasi auttamatta jo vanhentuneeksi: se oli menettänyt merkityksensä esikuvana, mutta ei toki arvoaan, sillä sävy johon se oli suunniteltu vastasi täysin rakennuksen funktiota.

Kirjoituksessa on kaksi vaikeasti tulkittavaa kohtaa. Frosterus kirjoitti miten ”ultra-rationaalinen geometrinen periaate oli monien sattumien kautta kasvanut yhteen kansallisen romantiikan kanssa”. Luultavasti hän tarkoitti tässä Saarisen ja Sonckin tuotannossa tapahtuneita muutoksia, sitä että ”alkusuomalainen romantiikka oli kuollut ja eläin- ja kasvi aiheet kadonneet”. Niiden tilalle oli tullut ”abstrakti, voimakkaan geometrinen ornamentiikka sekä rauhalliset ja hallitut ihanteet”. Mutta epäselvää on mitä Frosterus tarkoitti tässä yhteydessä kirjoittaessaan ”käsitteiden sekaanuksesta, josta ohjelmataide saattoi vain kärsiä”. Lisäksi Frosterus kuvasi arkkitehtuurin uutta suuntautumista ”siirtymisenä vasemmalle”:

Den utpräglade förskjutningen åt venster sker oemotståndligt, oavbrutet och småningom: de nya materialen, hela livet pressar på. Och därför har den nya frontförändringen skett så stilla och tyst.

Bertel Jung käytti samaa ilmaisua Argus-lehden näytenumeron kirjoituksessaan myös vuodenvaihteessa 1907—1908.²⁷² Arkkitehtuurin yhteydessä se tarkoitti rationalistisemmän ja modernistisemmän suunnan ottamista. Missä määrin ilmaisu viittasi ajankohdan suomalaisiin poliittisten puolueiden rintamamuodostuksiin on avoinna.

Vuosien 1908—1910 kuluessa edellämainittuihin ajatuksiin palattiin useissa Frosteruksen ja uuden kirjoittajan Birger Brunilan kirjoituksissa.²⁷³ Niissä näkyi nuorempien arkkitehtien ironinen, mutta kuitenkin korrekti suhtautuminen uuden suunnan pioneerien työtä kohtaan. Takautuvat arvioinnit palvelivat nykyhetkeä, ne liittyivät joko Sonckin tai Saarisen uudemman tuotannon hyväksyvään ihailuun, tai vuosisadan alun tyylin myöhemmän rakennusmestariversion arvosteluun.

Kun Frosterus arvioi vasta vuonna 1907 valmistunutta Sonckin Tampereen Johanneksen kirkkoa, hän sijoitti sen arkkitehtuurin syntyvaiheet modernin suunnan läpimurron ”Sturm und Drang” -kauteen. Ulkoarkkitehtuurin lähtökohtia olivat ”vanhempien harmaakivikirkkojemme arkkitehtuuri” ja tornin huippu muistutti ”joistakin ahvenanmaalaisista esikuvista”. Kokonaisuus oli onnistunut, johtuen Sonckin aina yhtä varmasta otteesta. Kirjoituksessa ei käytetty sanoja kansallinen tai suomalainen muussa kuin Magnus Enckellin alttarifreskon yhteydessä. Siinä Frosterus tavaltaan kiertäen esitti vaihtoehdon Sonckin ajatellulle metodille kirjoittamalla, että Enckellin fresko oli suomalainen parhaassa merkityksessä, siksi että sille ei ollut tunnistettavissa esikuvia.²⁷⁴ Vuoden 1908 syyskuun numerossa Frosterus jatkoi ”modernin rakennusmestariyylin” arvostelua viitaten samalla sen esikuviiin ja ”nuoren arkkitehtuurimme juopottelukauteen”. Kirjoitus oli todennäköisesti vaikutusvaltainen puheenvuoro uudenlaisen, levollisen ja yhtenäisen kaupunkikuvan puolesta sekä kattolistojen palauttamiseksi erilaisen tyhjien päätyjen, tornien ja suppiloiden tilalle.²⁷⁵ Tosin Frosterus joutui myöhemmin toteamaan, että vuoden 1909 kuluessa oli asuinkerrostaloihin näiden asemesta rakennettu erilaisia pienennöksiä ja väärintulkintoja Saarisen eduskuntatalosuunnitelman hallitsevasta torni-osasta.²⁷⁶ Suomen Hypoteekkiyhdistyksen rakennusta Frosterus piti käännekohtana sekä Sonckin kehityksessä että modernissa kotimaisessa rakennustaiteessa. Sen sileät graniittijulkisivut ja hienosuneet ornamentit sopivat kaupunkiympäristöön. Materiaalinkäsittely vastasi nykyajan teknisiä edellytyksiä paremmin kuin rustiikki rubbelmuuri ja hakkaamatomat graniittilohkareet, jotka suurempina tai pienempinä määrinä koristivat noin 80 prosenttia Helsingin uudisrakennuksista.²⁷⁷

Arkitehtien vuoden 1910 toukokuun numero oli osaksi omistettu Ahvenanmaalle Arkkitehtiklubin tulevan kesäekskursion merkeissä. Bertel Jung laati retken kohteista esittelyn, johon sisältyi myös eräitä luonnehdintoja Sonckin vanhemmista Ahvenanmaan-töistä. Tohtori K. Hällbergin vuonna 1897 valmistunutta huvilaa, joka on edellä mainittu Suomen Teollisuuslehden yhteydessä, Jung kuvasi ”karjalaistyylyiseksi”:

I norra ändan av badhusparken ligger en nyckfullt komponerad och kapriciöst placerad sommarvilla, byggd i tiden för Pitkä Hällbergs räkning av Lasse, som därmed gav samtid och eftervärld sitt mest excentriska värk — eller kanske det finns någon som mer håller på Lovisacasinots takformer? — Det var den ’karelska stilen’, som under dessa år huserade väldeliga i västerländska bygder.

Tämän saman ”tyylin”, kuten Jung kirjoitti lainausmerkkejä käyttäen, toinen mutta parempi edustaja oli Sonckin tohtori F. Vileniukselle suunnittelema huvila ”Skogshyddan”, johon tuolloin oli sijoitettu Ahvenanmaan kulttuurihistoriallinen museo. Finströmin kirkon

kohdalla myös Jung mainitsi sen ja Tampereen Johanneksen kirkon yhteyden.²⁷⁸

Ulkomainen arkkitehtuuri oli näissä Frosteruksen toimittamissa vuosikerroissa hyvin esillä. Ruotsin arkkitehtuuritapahtumista oli jatkuvasti tietoja ja kirjallisuuskatsauksia. Vuonna 1909 julkaistiin Birger Brunilan kirjoitus H.P. Berlagen juuri ilmestyneestä teoksesta ”Grundlagen und Entwicklung der Architektur”, Frosteruksen laaja ja syvällisyydessään loistava kirjoitus Henry van de Veldestä ajattelijana ja teoreetikkona, joka oli julkaistu Euterpeassa jo 1905²⁷⁹ sekä Brunilan kirjoitus Alfred Messelistä. Vuoden lopussa julkaistiin lisäksi Brunilan katsaus tanskalaiseen arkkitehtuuriin ja Frosterus tarkasteli uusinta englantilaista kaupunkisuunnittelua. Näissä kirjoituksissa kysymys arkkitehtuurin kansallisuudesta oli kokonaan sivussa.

Yhdysvaltain arkkitehtuurista oli useita kirjoituksia, joissa esiteltiin rakenneratkaisuja ja mm. pilvenpiirtäjiä. Maininnan arvoinen on vuonna 1908 julkaistu arkkitehti Thor Lagerroosin mahdollisesti omakohtaiseen tutustumiseen perustunut kirjoitus. Lagerroos kirjoitti mm. parhaillaan Yhdysvaltain arkkitehtuurissa näkyneestä voimakkaasta kansallisesta liikkeestä joka oli työntänyt syrjään ranskalaisen beaux arts -arkkitehtuurin ja historialliset tyyli. Se ilmeni varsinkin yhdenperheen taloissa ja alueellisesti keskilännessä ja länsirannikolla. Lagerroos kirjoitti Kalifornian bungalowtaloista, mutta ei näytä tunteneen keskilännen nk. pree-riakoulun arkkitehtuuria. Kohta jossa Lagerroos liitti yhteen kansallisen ja modernin kansainvälisen historiallisen vastakohtana on kiinnostava. Ajatusrakennelmat olivat osaksi tuttuja vuosisadan alun suomalaisista kirjoituksista, esimerkiksi Bertel Jungilta.²⁸⁰

3.3 Taide- ja yleiset kulttuurilehdet

Edellisessä luvussa käsitelty ammattilehdet oli pääasiassa suunnattu arkkitehtuurin tilannetta jo ymmärtäneelle ammattiväelle ja ne edustivat alan sisäistä keskustelua, mutta tämän luvun taide- ja yleiset kulttuurilehdet oli tarkoitettu nk. sivistyneelle yleisölle. Tämä kohderyhmä oli Suomessa vielä pieni, ja useimmat lehdet olivat lyhytaikaisia. Eri lehdillä oli oma selvästikin määritelty linjansa ja oma toimittajien ja avustajien ryhmänsä. Arkkitehtuuri oli mukana yhdessä taideollisuuden kanssa uutena ekspansiivisena taiteenlajina. Näiden lehtien kohdalla on lähes yhtä kiinnostavaa se, ketkä arkkitehdit kirjoittivat mihinkin lehteen ja mitä olivat käsitellyt aiheet, kuin se mitä kirjoituksissa lisäksi sanottiin. Tarkastelu keskittyy seuraavassa lehtien yleiseen linjaan sellaisena kuin se näkyi lukijoille tarkoitetuissa ilmoituksissa ja toimittajien pääkirjoituksissa, sekä yksittäisiin arkkitehtuuri aiheisiin kirjoituksiin. Muu sisältö jätetään ulkopuolelle, vaikka kirjallisuuden, kuvataiteen, musiikin tai yhteiskunnallisten kysymysten yhteydessä olisi käsitelty nationalismiin liittyviä kysymyksiä.

3.3.1 Ateneum, 1898—1903

Internationell, illustrerad tidskrift
för literatur, konst och spörmål
av allmänt intresse

Ateneumin perusti vuoden 1897 lopulla maisteri Wentzel Hagelstam, joka tuolloin toimi kirjakauppiaina ja kustantajana Helsingissä. Esikuvia olivat monet ulkomaiset taide- ja kulttuurilehdet, varsinkin 1892 perustettu *Ord och Bild*, 1893 perustettu *The Studio* ja 1895 perustettu *Pan*. Kuten Olof Mustelin on tuonut esiin, Ateneumin kaltaista lehteä oli aiemmin suunniteltu monta kertaa. Kiinnostavia ovat mm. K.A. Tavaststjernan eri suunnitelmat kulttuurilehden perustamiseksi.²⁸¹

Kolmena ensimmäisenä vuonna Hagelstam vastasi toimitustyöstä yksin. Perustamisvaiheessa hän sai arvovallasta tukea Zachris Topeliukselta, K.A. Tavaststjernalta ja Albert Edelfeltiltä ja näiden edustama avara kulttuuripoliittinen linja näkyi lehdessä. Varsinkin vuoden 1899 jälkeen Ateneum oli Venäjän-suhteessa perustuslaillinen ja lähellä myöhempiä aktivistipiirejä. Siinä julkaistiin Santeri Ingmanin laatima selostus ns. suuren adressin viejien matkasta Pietariin sekä kaikki siihen liittyneet asiakirjat. Samoin julkaistiin Konni Ziliacuksen kirjoitus mahdollisuuksista perustaa suomalainen siirtokunta Kanadaan. Kielikysymyksessä Ateneum oli liberaali. Useimpien kirjoittajien linjaa seu-

raten se oli lähellä nuorsuomalaisia ja varsinkin nk. nuorrotsalaisia. Suomenkielisten kirjailijoiden, Juhani Ahon, Eino Leinon ja Aleksis Kiven tekstejä julkaistiin käännöksinä. Keskieurooppalainen, venäläinen ja pohjoismainen kulttuuri olivat hyvin esillä. Norjalaisen ja tanskalaisten kirjailijoiden tekstit julkaistiin usein alkukielellä.

Topeliuksen 80-vuotispäivänä 14.1.1898 päivätyssä johdantokirjoituksessa Wentzel Hagelstam määritteli Ateneumin ohjelman, josta ei lehden ilmestymisaikana juuri poikettu, vaikka taustavoimissa ja avustajakunnassa tapahtuikin muutoksia. Tarkoituksena oli seurata kulttuurin kehitystä muualla maailmassa sekä selostaa ja arvioida oman maan sivistyselämän ilmiöitä monipuolisesti ja puolueettomasti. Lähtökohdaksi todettiin, että Suomella suurten kulttuurimaiden joukossa oli kaililla älyllisen elämän alueilla vielä paljon saavuttamatta. Jonkin arvoisiin tuloksiin voitiin kuitenkin päästä omalta pohjalta ja omin voimin.²⁸²

Avustajakunta muodostui osaksi erilaisten tuttavuus-suhteiden perusteella. Siihen kuului jäseniä Uusmaalaisen osakunnan NKK-piiristä ja nk. klikistä, tulevia Euterpe-lehden tukijoita, tulevia aktivisteja ja tunnettuja nuorsuomalaisia. Torsten ja Werner Söderhjelm olivat Hagelstamin serkkuja ja Arvid Mörnestä tuli 1899 hänen lankonsa.²⁸³ Koska Ateneum oli alkuvuosina ainoa kuvitettu taidelehti, ei siihen kirjoittaminen välttämättä edellyttänyt poliittista tai kulttuuripoliittista kannanottoa. Vuonna 1900 olivat seuraavat suomalaiset, useiden ulkomaalaisten lisäksi, antaneet nimensä lehden kansilehdelle painettuun avustajien luetteloon: Juhani Aho, Väinö Blomstedt, Albert Edelfelt, Magnus Enckell, Eric Ehrström, A.W. Finch, Euterpen tuleva toimittaja Karl Flodin, Axel Gallén, Pekka Halonen, Santeri Ingman, Eero Järnefelt ja Adolf Paul. Arkkitehteja ei ollut mukana.

Ateneumilla oli jatkuvia taloudellisia vaikeuksia. Vuonna 1901 julkaisijaksi ryhtyi Otto Donner nuorempi, ja toimittajina olivat tämän lisäksi Wentzel Hagelstam ja taiteellisesta ulkoasusta ja ehkä myös sisällöstä vastannut Axel Gallén. Aiemmin kuusi kertaa vuodessa ilmestynyt lehti muutettiin kerran kuussa julkaistavaksi ja kuvitusta ja taittoa kehitettiin.²⁸⁴ Tämä vuoden 1901 vuosikerta on mielenkiintoisin myös arkkitehtuurin kannalta. Lehti oli vuonna 1901 Donnerin, Gallénin ja Hagelstamin välityksellä lähellä taiteilijaryhmä ”Pirttiä”, jonka vaiheet ovat toistaiseksi lähes kokonaan selvittämättä.²⁸⁵

Vuonna 1902 Hagelstam toimitti Ateneumia yksin, eikä hänen takanaan ilmeisesti ollut laajaa tukijoukkoa. Lehden asemaa horjutti mm. se, että Euterpe-lehdessä alettiin vuonna 1902 julkaista kuvataidetta, taideteol-

lisuutta ja arkkitehtuuria käsitelleitä kirjoituksia, kuten Mustelin on huomauttanut.²⁸⁶ Wentzel Hagelstam joutui huhtikuussa 1903 ensimmäisten joukossa karkoitetuksi maasta, ei Ateneumin toimittajana vaan kirjakauppiaina ja syytettynä kielletyn kirjallisuuden levittämisestä. Hän muutti ensin Tukholmaan missä hän viimeisteli Axel Gallénista kirjoittamansa tutkielman, ja sen jälkeen Pariisiin.²⁸⁷ Muun muassa vuodenvaihteessa 1905—06 Hagelstam oli Suomessa, sillä Zetterberg on maininnut hänen yrittäneen yhdessä Gallénin ja Arne Cederholmin kanssa aikaansaada mausoleumia Eugen Schaumanin hautapaikalle Malmin hautausmaalle.²⁸⁸

Jo vuoden 1902 lopulla Hagelstam oli suunnitellut Ateneumin muuttamista pohjoismaiseksi taidehistoriaan ja kuvataidekritiikkiin erikoistuneeksi lehdeksi. Tässä hän oli yhteistyössä Tukholmaan muuttaneen Osvald Sirénin kanssa. Vuonna 1903 lehteä julkaistiin kuitenkin vain yksi numero. Hagelstamin lähdön jälkeen Ateneumin julkaisemisen aloitti kustannusyhtiö Lilius & Hertzberg, joka vetäytyi kuitenkin hankkeesta. Tässä vaiheessa oli Armas Lindgren Mustelinin mukaan halukas julkaisemaan tai toimittamaan lehteä. Lindgren teki suunnitelmia ja laskelmia, joita ei kuitenkaan päästy toteuttamaan.²⁸⁹ Armas Lindgrenin toiminta Ateneumin pelastamiseksi keväällä 1903 saattoi liittyä yksinkertaisesti tämän kiinnostukseen kuvataidetta, taideollisuutta ja taidehistoriaa kohtaan. On myös mahdollista että Lindgren ei pitänyt perusteilla ollutta Arkkitektenia riittävänä foorumina.

Ateneumin ensimmäisessä numerossa 1898 julkaistiin Albert Edelfeltin tunnettu kirjoitus ”Den dekorativa smakens förfall och pånyttfödelse”²⁹⁰, joka oli The Studio-lehden edustaman linjan ja art nouveaun varhainen esittely Suomen lehdissä. Siinä sivuttiin myös arkkitehtuuria. Edelfeltin lähtökohtana oli sen syvän rappion toteaminen, johon koko muotokulttuuri oli vajonnut vuoden 1820 jälkeen. Taiteen kysymyksiä oli kyllä pohdittu enemmän kuin koskaan, mutta tämä oli rajoittunut maalaus- ja veistotaiteeseen sekä näyttelytaiteeseen. Siitä taiteesta jonka piti kaunistaa arkielämää ei ollut välitetty, ei myöskään rakennustaiteesta joka kuitenkin oli dekoratiivisen maun äiti ja normi. Rakennustaide oli aina ennen ollut kärjessä ja kuvas-
tanut sitä mikä oli luonteenomaista ajassa ja maussa, mutta nyt se ei elänyt lainkaan itsenäistä elämää.

Edelfelt piti olemassa ollutta arkkitehtuuria hengettömänä kopiointina: muotojen merkityssisältöön ei kiinnitetty huomiota eikä uusille rakenteille ja materiaaleille haettu nykyajan muotoa. Hän tuomitsi yhtä hyvin renessanssipalatsit kuin 1300-luvun linnatkin vuokratilojen arkkitehtuurissa. Esikuvallista uutta arkkitehtuuria Edelfelt mainitsi nähdyn Chicagon maailman-

näyttelyssä, Tukholman näyttelyssä ja Pariisissa, mistä hän mainitsi Champ de Marsin taidepalatsin. Eri-tyisen ylistävästi hän mainitsi Ferdinand Bobergin työt, varsinkin tämän suunnitteleman Tukholman sähkölaitoksen talon ja Tukholman näyttelyn taidepalatsin. Nerokkaat arkkitehdit olivatkin viemässä Ruotsia kulttuurikansojen eturiviin.

Arkkitehtuurissa oli huolestuttavinta juuri sen epätaiteellisuus. Arkkitehdin tuli kuitenkin pitää itseään taiteilijana, jolla oli tuli sielussaan ja halu antaa ihanteilleen muoto sekä luoda jotakin sellaista joka kantoi hänen ajatuksensa läpi vuosisatojen. Uuden esiin tunkeutumassa olleen tyylin tunnusmerkkejä olivat Edelfeltin mukaan yksinkertaisuus ja syvällisyys. Muotojen takana täytyi olla ajatus. Tarpeettomia koristeita oli vältettävä ja puhuttava kuvataiteiden luonnollista kieltä, joka oli muotojen, suhteiden ja punnitun väriharmonian kieli. Alkuaan englantilaiseen ajatteluun nojautuen Edelfeltin ajatuksiin liittyi sosiaalinen aspekti: tavoitteena oli tuottaa kauneutta niin monille kuin mahdollista ja taiteen oli ulottuva ympäristön pienimpiin yksityiskohtiin.

Uusi taide ja tyyli, ”l’art nouveau”, arkkitehtuurin luonne taiteenlajina ja muiden taiteiden äitinä, arkkitehtuurin ja muiden taiteenlajien yhteistyön välttämättömyys, muotokulttuurin laaja-alaisen uudistuksen tarve ja arkkitehdin sosiaalisen vastuun korostaminen liittyivät Edelfeltin kirjoituksessa yhteen vaikuttavalla tavalla. Kysymys ei ollut ilmaisun kansallisuudesta eikä yksinomaan sen ajanmukaisuudesta vaan syvällisestä paikalliset ja ajalliset rajat ylittävästä uudistusliikkeestä, jonka täytyi Edelfeltin mukaan ulottua väistämättä myös Suomeen. Tulevalle kehitykselle kirjoitus oli merkityksellinen ehkä siksi, ettei art nouveauta laajasti käsitettynä esitetty ulkomaisena ja vieraana ilmiönä.

Tämä ajattelu toistui Ateneumin lähivuosien kirjoituksissa. Kun Acke Andersson kirjoitti kaakeliuuneista vuoden 1898 alussa, hän viittasi myös Englannin, Ranskan, Yhdysvaltain ja Ruotsin uudistusliikkeisiin haluten palauttaa ”saksalaisen renessanssin” takaisin Saksaan - ”dit den hör, till das grosse Vaterland med korf och seidlär”. Andersson esitteli myös Ruoholahden kaakelitehtaalle suunnittelemaansa ”moderneja” kaakeliuuneja, joiden reliefikoristeiden aiheina olivat merilevä, saniainen ja neilikka.²⁹¹ Vuonna 1900 taas ruotsalainen Birger Mörner mainitsi erityisesti Louis Sparren työn Iris-tehtaassa, jonka ansiosta Suomi pystyi jo taideteollisuuden alueella kulkemaan samaan tahtiin ”länsimaiden” kanssa.²⁹²

50. Louis Sparre, ”suomalaista tyyliä” edustava ruokasalin kaappi. Birger Mörnerin kirjoituksen kuvitusta. Ateneum 1900.

Vuoden 1900 kesäkuussa julkaistuun numeroon sisältyi Torsten Söderhjelm in laaja katsaus Pariisin maailmannäyttelyyn.²⁹³ Se oli ilmeisesti kirjoitettu omakoh-
taisen käynnin perusteella, mutta Söderhjelmillä oli varmasti myös muita lähteitä, joista hän ei kuitenkaan tehnyt selkoa. Hän kirjoitti yleisvaikutelmanaan miten maailmannäyttelyssä oli jotain pakonomaista ja miten sitä oli pystytetty hitaasti ja velvollisuudentuntoisesti. Vuonna 1889 oli mielenkiinto näyttelyä kohtaan ollut paljon suurempi: kansallisintoilulla ei ollut silloin ollut mitään rajaa. Vuoden 1900 näyttely oli silmiinpistävästi kosmopoliittisempi kuin koskaan aiemmin. Melkein kaikki maailman kansat, eivät vain eurooppalaiset, olivat tuoneet tuotteitaan suureen kilpailuun tai rakentaneet heille ominaisen palatsin tai majan.

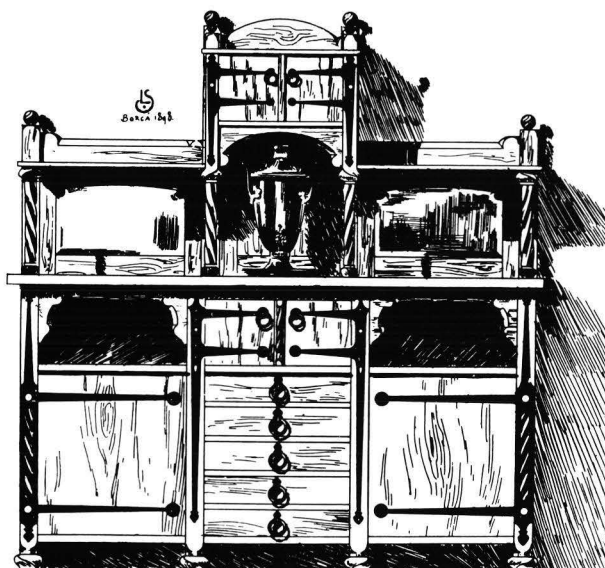
Näyttelyrakennusten arkkitehtuurissa ei Söderhjelm in hämmästyksellä ollut nähtävissä lainkaan niin paljon alkuperäisyyttä tai uusia ideoita kuin olisi ollut toivottavaa: tässä kullakin maalla olisi ollut tilaisuus osoittaa oma erikoislaatusa ja luonteensa. Sen sijaan että olisi annettu viitteitä tulevan vuosisadan taiteesta olivat näyttely ja sen arkkitehtuuri katsaus taaksepäin, päättymässä olleeseen vuosisataan. Suomen paviljongin yhteydessä Söderhjelm ei tyytynyt vain referoimaan siitä ulkomaan lehdissä esitettyjä arvioita. Hän toi esiin sen, että Suomen paviljongi oli saanut paljon huomiota siksi, että se virallisten avajaisten aikana oli ollut harvoja jokseenkin valmiita. Vielä enemmän huomiota se oli saanut niiltä näyttelykävijöiltä, jotka muutenkin olivat noina aikoina seuranneet Suomen asioita. Tässä tuli esiin paviljongin poliittinen merkitys ja siihen uhratun vaivan tarkoitus. Myös taidemaailmassa oli suomalaisten menestys jo ratkaistu. Vaikka Kansojen kadun rakennuksista yleensä puuttui alkuperäisyys, olivat Suo-

men paviljongin suunnittelijat ja ensisijaisesti Eliel Saarinen tajunneet oikein ajan vaatimukset. Analysoidessaan näyttelypaviljonkia Söderhjelm mainitsi miten rakennus oli peräisin syvältä suomalaisesta maaperästä. Rauhallinen, yksinkertainen ja vankka alaosa toi mieleen maaseudun kivinavetat ja torni muistutti kirkkohen kellotapuleita. Tornin päätteellä oli taivaalle kurottuva tulikruunu, jossa tuli tarkoitti auringon ja totuuden valoa, kansan tekojen voimaa ja kansan rakkauden lämpöä. Paviljongi ei ollut ehdottoman kaunis, mutta sen arvo oli näissä korkeammassa aatteissa. Oli ymmärrettävä kaikki pienet yksityiskohdat voidakseen arvostaa sitä.

Teksti on tutkitussa aineistossa harvinainen sikäli, että rakennuksen eri elementtejä tulkittiin symboleina ja viittauksina. Se missä määrin oli kysymys Söderhjelm in omista tulkinnoista ja kuinka paljon hän oli keskustellut muiden, esimerkiksi suunnittelijoiden kanssa on avoinna. Söderhjelm in sanoja ”man måste förstå hvarje småsak” voi pitää viittauksina siihen että arkkitehtuuriin olisi sisällytynyt symbolinen ohjelma. Söderhjelm ei suoranaisesti liittänyt rakennusta suomalaiseen tai kansalliseen tyyliin eikä hän myöskään nähnyt siinä keskiaikaisen kirkon muotoja. Toisaalla tekstissä oli kyllä kaksi lyhyttä viittausta suomalaiseen tyyliin ja suomalaisiin malleihin. Gallénin Iris-huoneeseen suunnittelema huonekalut olivat suomalaista tyyliä, ja eräissä tekstiilitöissä oli käytetty kauniita ja tyylikkääitä suomalaisia malleja.²⁹⁴

Arkkitehtuuri otettiin varsinaisesti Ateneumin ohjelmaan vuonna 1901, jolloin Otto Donner, Axel Gallén ja Wentzel Hagelstam toimittivat lehteä. Avustajiksi oli 1.1.1901 päivätyn tilaajailmoituksen mukaan saatua ”useita eturivin nuorempia arkkitehteja”, joten ”modernit pyrkimykset kotien kaunistamisen alueella tulevat olemaan hyvin edustettuina sekä artikkelein että kuvin”. Vaikka tekstissä ei kirjoitettu arkkitehtuurista, tuli se ”kotien kaunistamisen” ohella käsittämään laajan alueen kaupunkisuunnittelusta restaurointiin.²⁹⁵ Lehden suuntaaminen nimenomaan yleisölle näkyi myös loisteliaassa monivärikuvituksessa.

Heti vuoden 1901 alussa julkaistiin Bertel Jungin kirjoitus ”Om moderna möbler”²⁹⁶, joka sisälsi myös Jungin selkeän kannanoton taiteen ja arkkitehtuurin kansalliseen luonteeseen. Jung käsitteli englantilaista ja belgialaista uudistusliikettä sekä varsinkin Henry van de Velden ajatuksia ja toimintaa. Hänen tärkeä lähteensä oli ilmeisesti Dekorative Kunst -lehdessä loka-kuussa 1898 julkaistu kirjoitus van de Veldestä²⁹⁷, vaikkei Jung tätä maininnutkaan. Kirjoituksella on myös yhtymäkohtia Jungin Tekniska föreningens förhandlingar -lehdessä saman vuoden maaliskuussa julkaistuun esitelmään, jota on selostettu edellä.



Suomen osalta Jung totesi että maassa tunnettiin vain vähän sitä merkittävää ja suurta liikettä, joka oli jo joi-takin vuosia näkynyt taideteollisuuden alueella ”eu-rooppalaisissa kulttuurimaissa”. Henry van de Veldestä Jung huomautti tämän olleen ”luonteenomaista kyl-lä” useimmille maassamme luultavasti täysin tuntema-ton. Tämän korjasi A.W. Finch omalta osaltaan myö-hemmin Ateneumissa.²⁹⁸ Jungin mukaan Suomessa elettiin vielä hiljaiseloa. Ajoittain ilmenneet modernit aatevirtaukset kuolivat ymmärryksen puutteessa ja vain ”nuorten” keskuudessa oli ajan muoti saavuttanut vas-takaikua. Jotain oli murtautumassa esiin varsinkin ark-kitehtuurin alueella, missä oli myös jo ilmennyt rinta-manmuodostusta suhtautumisessa uuteen.

Selostaessaan uuden liikkeen kehitystä Jung aloitti Eng-lannista, mutta keskittyi belgialaisiin ja van de Veldeen. Erikseen Jung mainitsi miten Carl Westman Ruotsis-sa oli esiintynyt huonekalusuunnittelijana ja asettunut eturiviin niiden joukossa jotka kulkivat belgialaisen mestarin jalanjalkia itsenäisellä kansallisella tavalla.²⁹⁹ Suomessa sen sijaan olivat kodeissa edelleen käytössä eri tyyliä edustavat tehdastekoiset huonekalut. Kotia ei kuitenkaan tehnyt taiteelliseksi edes tilaustyönä val-mistettu empireä, muinaispohjoismaista tai vaikkapa ”suomalais-karjalaista” tyyliä edustanut yksittäinen huonekalu. Uudistuksen oli tähdättävä kokonaisuuk-siin ja lähdeittävä asuntoarkkitehtuurista.

Kirjoitettuaan yleensä ”luovien taiteilijoiden” velvol-lisuudesta näyttää tietä kotien suunnittelussa Jung siir-tyi kansallisen tyylin ongelmaan ja kysyi, pitikö näi-den lisäksi pyrkiä uuteen kansalliseen tyyliin ja oliko tällaisen syntymiselle mitään edellytyksiä. Jungin vas-taus merkitsi kompromissia kansainvälisen, yksilöllii-sen ja kansallisen välillä. Vain niin voitiin toivoa ai-kaansaattavan jotain sellaista, jonka jälkipolvet tulisi-vat näkemään yhteisenä makusuuntana, ”maamme ja aikamme määrätynä tyylinä”:

De böra främst sträfva till en individuell stil, som för bestämda upp-gifter finner ett fullt personligt estetiskt lösningssystem. I vår inter-nationella tid är det deras rätt och plikt att låta påverka sig af de väckelser, som strömma in från England, Belgien m. fl. land och som äro uttryck för hela vår samtids känslor och därför allmän egen-dom, men de böra därefter beakta det egna folkets individuella böjelser, skapa sina verk sådana, att de bäst tjena vårt lands bruk och mest motsvara de fordringar vi ställa på deras ändamålsenlig-het. Endast härigenom kunna vi hoppas, att en efterföljande gene-ration i våra skapelser kan finna något, som synes som en gemen-sam smakriktning, en bestämd stil för vårt land och vår tid.

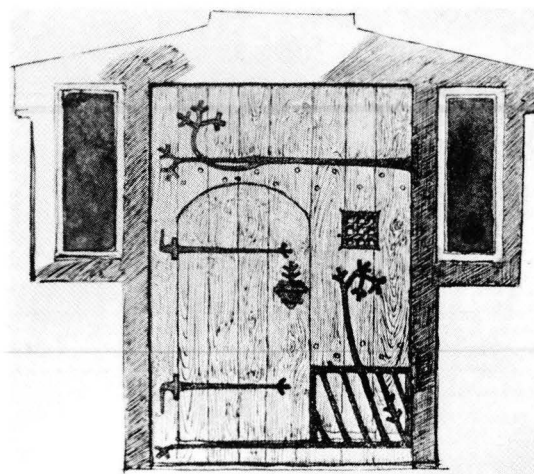
Kuten jo vuonna 1900, kirjoituksessaan Teknikern-lehdessä Jung hylkäsi karjalaiset ornamentit kokonaan suomalaisen tyylin lähtökohtina. Lyhin tie kaikille yhe-teiseen päämäärään oli Jungin mukaan se, että ulko-maisten modernien virtausten annettiin aluksi vaikut-taa työhön. Myönteisenä esimerkkinä Jung mainitsi Iris-tehtaan toiminnan jossa oli omaksuttu ja istutettu uudelleen suomalaiseen maahan moderneja ja erityi-

sesti belgialaisia ja englantilaisia aatteita. Se että Iris oli lisäksi antautunut karjalaisten, muinaispohjoismais-ten ja Ludvig XVI:n tyyliä imitoivien huonekalujen tuotantoon johtui varmasti yleisön vaatimuksista ja oli anteeksiannettavaa.

Vuoden 1901 ensimmäisessä numerossa julkaistiin myös Armas Lindgrenin kirjoitus ”Något om vår me-deltida konst”, joka oli päivätty Hattulassa saman vuo-den tammikuussa.³⁰⁰ Lähtökohtana oli Hattulan kes-kiaikainen kirkko, mutta kirjoitus laajeni keskiajan arkkitehtuurin tunnelmoivaksi luonnehdinnaksi. Kir-joituksen alkuun olisi sopinut Lindgrenin huudahdus keskiajan yön ihanuudesta, jolla hän aloitti Ateneumis-sa myöhemmin julkaistun ja sävyllään asiallisemman toisen kirjoituksensa.

Lindgrenin kirjoituksessa näkyi taidehistoriallista kiin-nostusta keskiajan arkkitehtuuria kohtaan, mutta hän-nen näkökulmansa oli kuitenkin luovan arkkitehdin, joka toi keskiajan arkkitehtuurista esiin ne piirteet joita hän piti edelleen tavoittelemisen arvoisina.³⁰¹ Hän kir-joitti kirkon suurenmoisesta ja yksinkertaisesta silue-tista. Se nousi kylän rakennusten takaa muodoiltaan rauhallisena ja luotettavana kuin kallio, katseen kiin-nekohtana ja etsijän päämääränä. Aika jolloin tämä ja lukuisat muut kirkot oli luotu, oli ollut loistava tai-dekausi, ja sen Lindgren koki omaansa läheisemmäksi.

Keskiajan taide oli ollut luonteeltaan pohjoista. Lind-gren näki keskiajan pohjoisessa taiteessa vakavuutta, totisuutta ja loogista muodonantoa, juuri samoja piir-



51

51, 52. Axél Gallén, Oven luonnos ja suunnitelma Kalelan kirjastonurkkausta varten (1898). Ateneumin arkkitehtuuri-numero 1901.

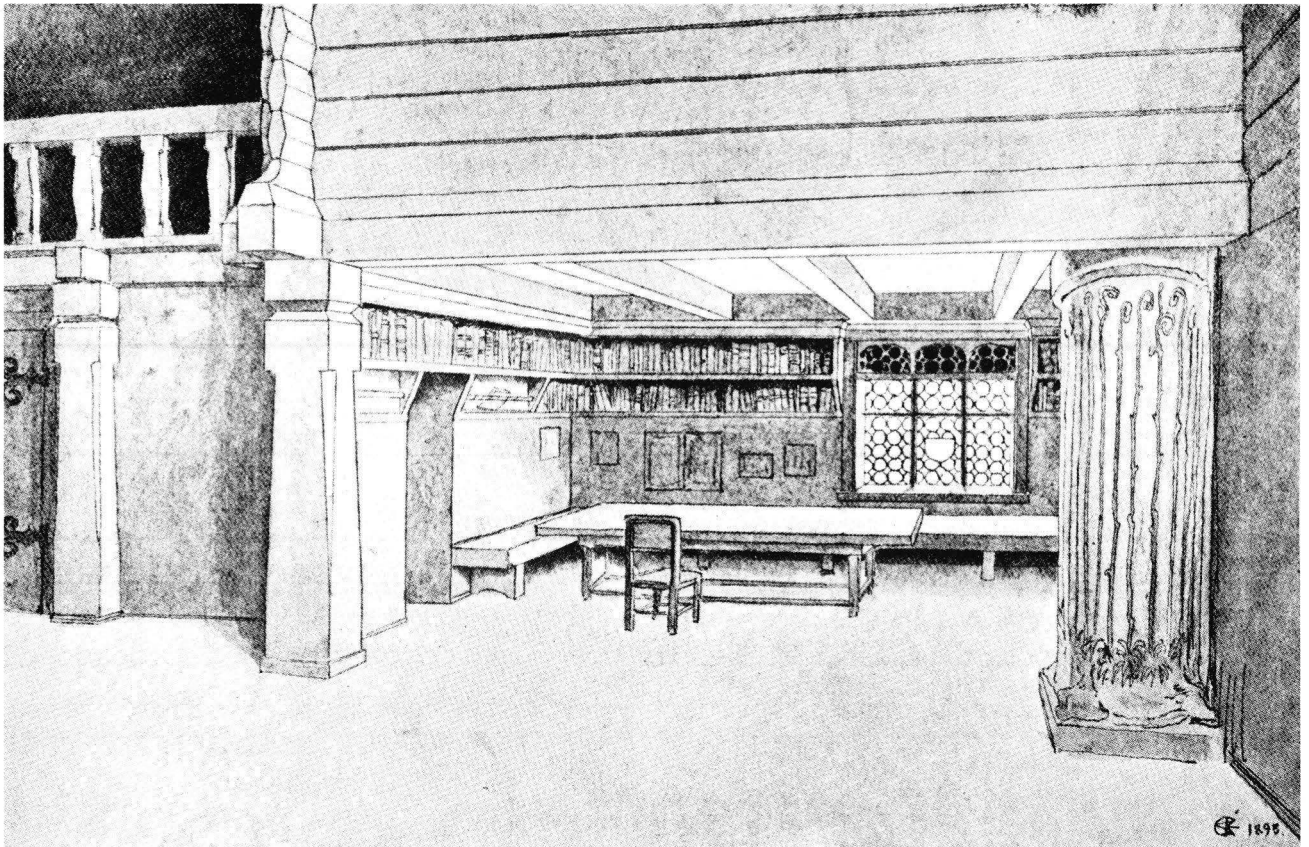
teitä joita Bertel Jung piti uuden suunnan tunnusmerkeinä edellä selostetussa kirjoituksessaan. Lisäksi Lindgren korosti keskiajan taiteen itsenäistä luonnetta ja siinä kaikkialla näkyvää rakentaja-taiteilijan persoonallista kädenjälkeä. Euroopassa oli ollut loputtomasti ihania taideteoksia joita olisi voitu käyttää esikuvina silloin kun Hattulan kirkkoa rakennettiin. Sitä ei kuitenkaan ollut edes yritetty, Lindgrenin mukaan osaksi siksi ettei keskiaikana onneksi ollut käytettävissä valokuvia eikä arkkitehtuurin kuvateoksia. Sama tilanne olisi auttanut myös nykyisiä arkkitehteja ”vapautumisen tiellä”. Keskiajan rakennusmestari ei myöskään istunut viikkokausia huoneessaan laatimassa piirustuksia viivoittimen ja harpin avulla, vaan johti töitä paikalla ja teki tarpeellisia muutoksia esimerkiksi valon vaatimusten mukaan. Tärkeintä arkkitehtuurissa oli suhteiden vapaus ja harmonisuus, ei muotojen matemaattinen täsmällisyys tai symmetria. Arkkitehdin oli saavutettava vapaa taiteellisuus ja persoonallisuuden taju, mikäli hän halusi tehdä taidetta. Lindgren päätti kirjoituksen seuraavasti muotoiltuun renessanssihaaveeseen:

När skola vi, här i norden, nås af samma väckelse, samma entusiasm, som grep italienarne, då de skakade af sig sina bojor af främmande tankar och främmande kultur och återfunno sitt eget innersta, sin egen natur i de rika skatter af gammal konst, som landet gömde i sitt sköte?

Mätte den komma snart, vår renässance och återknyta banden mellan forntid och framtid!

Tässä kirjoituksessa on huomionarvoista keskiaikaisen arkkitehtuurin avoin ihailu, arkkitehtuurin uuden suunnan tunnusmerkkien näkeminen siinä, yksinkertaisuuden ja tunnelmallisuuden korostaminen sekä keskiajan arkkitehtuurin itsenäisyyden ja pohjoisuuden korostaminen. Lindgren ei käyttänyt ilmaisuja suomalainen tai kansallinen tyyli tai luonne, mutta korosti keskiajan arkkitehtuurin pohjoisuutta. Hän ei myöskään kirjoittanut keskiajan arkkitehtuurin piirteiden kirjaimellisesta käyttöönotosta. Toivoessaan ”meidän renessanssiamme” jolla yhdistettäisiin menneisyys ja tulevaisuus, hän ajatteli ennen muuta keskiajan arkkitehtuurissa näkemäänsä suunnittelumetodia.

Ateneumin tunnettu arkkitehtuurinnumero ilmestyi joulukuksi 1901. Siihen kirjoittivat Gustaf Strengell, Harald Neovius, Herman Gesellius, Lars Sonck, Bertel Jung ja Armas Lindgren ja myös A. W. Finch, joka käsittelee osaksi arkkitehtuuria. Erillisinä kuvasivuinä julkaisiin Eliel Saarisen kuusi akvarellia, akvarelli ja valokuvia Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelemaasta Träskändan kartanon päärakennuksesta sekä Louis Sparren akvarelli ja piirustuksia ”Taiteilijakotia” varten. Gustaf Strengellin kirjoituksen yhteydessä oli valokuvia vastavalmistuneesta Uusmaalaisen osakunnan talosta. Tässä numerossa julkaistiin myös harvinaisia valokuvia Kalelasta sekä Gallénin huonekaluja sisustussuunnitelmia. Näiden joukossa ei kuitenkaan ollut ulkokuva Kalelasta (kuvat 51, 52).



53, 54. Kaksi Armas Lindgrenin piirustusta Taivassalon kirkosta, jotka julkaistiin kirjoituksen ”Två medeltida kyrkor i Finland” kuvituksena Ateneumin arkkitehtuurinumerossa 1901. Valokuvat alkuperäisistä MV, historian kuva-arkisto.



Kirjoitusten kokonaisuus antaa sen vaikutelman, että eri kirjoittajat olisivat melko itsenäisesti ja nopeasti kirjoittaneet jostakin ajankohtaisesta aiheesta ja etsineet erilaista kuvamateriaalia avustaakseen lehteä. Harald Neovius ja Lars Sonck kirjoittivat kaupunkisuunnittelusta keskenään hyvin samanhenkisesti ja jatkoivat pari vuotta aiemmin viritettyjä aiheita. Herman Gesellius kirjoitti yleisluonteisesti Turun tuomiokirkon restaurointisuunnitelmaa vastaan, ja Armas Lindgren Rytmättylän ja Taivassalon kirkosta, joissa hän oli hiljattain käynyt.³⁰² Tämä kirjoitus oli pääasiassa kirkkojen rakennushistorian, arkkitehtuurin ja kalkkimaa-
lausten kuvausta. Sen alkua on myöhemmin lainattu usein:

Medeltidens natt var dock en härlig natt, fylld med drömmar och strålande visioner. Den nattens lif är som en saga för *dagens* barn och dess drömmar äro som de heligas hymner.

Seuraava harvemmin lainattu kappale voidaan nähdä viittauksena vuoden 1901 poliittiseen tilanteeseen ja sen pimeystunnelmiin³⁰³:

Om mörkret också stundom förefaller oss tungt och drömmarna äro som bedrägliga hägringar, så gripas vi dock alltid af den känslornas innerlighet och hänförelsens glöd, som fyller hvarje lifsyttring af denna tid. Den hade temperament i blodet och fart i fantasin.

Lindgren korosti keskiaikaa hengen ja aatteen aikakautena, joka ei taiteessakaan voinut tyytyä antiikin selkeään ja konkreettiseen muotomaailmaan. Sen piti etsiä vapaampia ja abstraktimpia ilmaisumuotoja.

Turun tuomiokirkon restaurointisuunnitelmaa vastustavassa kirjoituksessaan Herman Gesellius arvosteli suunnitelmia tehdä vanhasta tuomiokirkosta ”jotakin suurta ja kaunista”, jotakin sellaista kuin ”suuressa maailmassakin oli”. Hänen huomautuksensa tyylistä tyrannina, joka vaati yhtenäisyyttä, voidaan projisoida myös hänen käsityksikseen tyylistä ja sen merkityksestä yleensä:

Ty i detta ’stillöshetens’ tidevarf heter just det förlossande, magiska ordet: ’stil’. Allt skall inrangeras under dessa former och lagar, och finner man ej sådana i en nutida byggnad, så klistrar man på den etiketten: ’modern stil’. Då har den ju äfven sin stil. Ty etiketteras skall den.³⁰⁴

Keskiajan taide ja arkkitehtuuri olivat esillä melkein kaikissa tämän numeron kirjoituksissa. A.W. Finch viittasi keskiajan taiteilijaan yleistäiteilijana joka oli samalla kertaa maalari, kuvanveistäjä, arkkitehti ja siselöijä halliten taiteen eri alueet ja ollen tietoinen kutsumuksestaan. Sekä Harald Neovius³⁰⁵ että Lars Sonck³⁰⁶ tuomitsivat ruutukaavat 1800-luvun tuotteina ja asettivat vaihtoehtoiseksi ihanteeksi keskiaikaisen kaupunkisuunnittelun. Ruutukaava oli samanlainen tyranni kuin tyyli, molemmat tukahduttivat alleen vapaan ja yksilöllisen suunnittelun.



55. Eliel Saarinen, huvilatutkielma. Kuva julkaistiin Ateneumin arkkitehtuurinumeron värikuvaliitteiden joukossa nimellä "Arkitekturstudie" 1901.

Gustaf Strengellin seitsemän sivun pituinen kirjoitus "Nya skönhetsvärden" oli sijoitettu arkkitehtuurinumeron alkuun, heti kuvaliitteiden ja Strengellin runon "Utsikt" jälkeen.³⁰⁷ Kirjoitus erottui muista siksi, että se ainoana oli painettu käyttäen William Morrisin Chaucer-tyypistä kehiteltyjä kirjakkeita, jotka olivat ilmeisesti Gallénin suunnitteleamia. Aiemmin niitä oli käytetty Ateneumin keväällä 1901 ilmestyneessä Aleksis Kivelle omistetussa numerossa.³⁰⁸ "Nya skönhetsvärden" oli Strengellin varhaisin arkkitehtuuria käsitellyt kirjoitus tutkitussa aineistossa. Se perustui pääasiassa ulkomaiseen kirjallisuuteen tai lehtiin, eikä suoranaisesti käsitellyt Suomen arkkitehtuurin tilannetta. Strengell kirjoitti aluksi menneestä tyyliarkkitehtuurista etenkin 1800-luvun porvariston ja vastarikastuneen "pörssiaristokratian" kannattamana makusuuntana ja

syventyi sitten tekemään selkoa Englannin arts and crafts -liikkeestä sekä van de Velden ja Hortan panoksesta Belgiassa. Englannin ja Belgian uutta suuntaa yhdistivät periaatteet, jotka Strengellin mukaan olivat samalla ilmauksia uudesta kauneusihanteesta. Ne olivat absoluuttisen rehellisyyden vaatimus, rakenteen yksinkertaisuus ja käytännöllinen tarkoituksenmukaisuus.

Bertel Jungin kirjoitus "Ett problem" oli arvio hiljattain valmistuneesta Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelemastä asuinkerrostalosta Helsingissä (Fabianinkatu 17), mutta kirjoitus laajeni toisenlaisen asumismuodon, esikaupunkihuvilan ja yleensä huvilakaupunkien ylistämiseksi³⁰⁹. Tätä tarkoitti otsikon sana ongelma: miten voitaisiin rakentaa talo jossa asukkaat unohtaisivat asuvansa vuokratasarmissa? Talos-

sa oli Jungin mukaan pyritty rakentamaan koteja asuntojen asemesta, suunnittelu lähti pohjakaavoista ja sisustuksen monet yksityiskohdat olivat originelleja ja kauniita. Joissakin sisätiloissa Jung näki maalaismaista yksinkertaisuutta. Sen enempiä ulko- kuin sisäarkkitehtuurin yhteydessä Jung ei kirjoittanut mitään tyylin alkuperästä tai kansallisuudesta (kuva 56).

Arkkitehtien kirjoituksissa ei tässä numerossa juuri käsitelty arkkitehtuurin tai muiden taiteenlajien kansallista erikoislaatua. Sen sijaan A.W. Finch pohti kirjoituksessaan ”Utvecklingen af smaken för dekorativ konst i hemmen”³¹⁰ avoimesti eri kansojen ja rotujen erilaista makua. Kirjoitus käsitteli erityisesti vähävaraisten kotien sisustamista ja sisälsi myös yksityiskohtaisia ohjeita. Alussa Finch selosti uuden liikkeen englantilaisia lähtökohtia, mainiten keskeisinä kirjoittajina Carlylen, Ruskinin ja Morrisin. Olennaista liikkeessä oli teosten henkinen sisältö, ei ulkoinen muoto. Liike tähtäsi siihen, että elämä tehtäisiin paitsi kauniimmaksi, myös yksinkertaisemmaksi. Englannin kulttuuri oli ollut tällaiseen kypsä ja se vastasi myös ”rodun esteettisiä tarpeita”. Uudistus oli Englannissa alkanut vaatimattomien kotien kaunistamisesta. Yksi perusajatuksista oli ollut se, että sama suunnittelija vastasi rakennuksesta ja sen sisustuksen eri osista. Levittämään mannermaalle liike oli varsinkin Ranskassa ja Saksassa kaupallistunut. Finchin mukaan ei kestäisi kauan ennenkuin saksalaisten taiteilijoiden tuotteet tulisivat tulvimaan kaikkialle kuten nyt ”hukumme heidän tehtaistensa halpuihin basaaritavaroihin”. Ainoa poikkeus oli Darmstadtin taiteilijasiirtokunta. Senkin arkkitehtuurista puuttui yhtenäisyys ja tyyli, mutta kodinsisustuksia leimasi yksinkertaisuus ja arvokkuus. Seuraava taiteilijasiirtokuntaa koskeva katkelma kuvasi Finchin ajatuksia tyyppillisestä saksalaisesta mausta:

— Man har dock lyckats frigöra sig från den tyska rasens ursprungliga tyngd, från detta en smula triviala, nästan komiska, som vidlader allt hvad tyskarna göra — icke håller finner man där det omedvetna behov att truga och öfverföda, som värkar så obehagligt på ett förfinadt sinne.

Sen enempiä Ranskassa kuin Saksassakaan ei ollut aikaansaatu modernia ranskalaista tai saksalaista tyyliä, joka olisi perustunut kotimaisiin traditioihin. Finchin mukaan tässä oli onnistuttu Tanskassa ja Skandinavian maissa, missä oli vanhoja malleja terveesti käyttäen luotu omaperäinen uusi taide. Viittaamalla näiden maiden yksinkertaisiin asuntoihin Finch mainitsi Skandinavian ansaitsevan paikan Englannin rinnalla.

Vuonna 1902, jolloin Hagelstam jälleen vastasi yksin Ateneumista, taloudelliset vaikeudet olivat yhä suurempia³¹¹. Taiteesta ja arkkitehtuurista kirjoittivat J.J. Tikkanen, Osvald Sirén, Emil Cedercreutz ja Wentzel Hagelstam itse. Hänen kirjoituksensa olivat

tämän vuosikerran kiinnostavimmat. Hagelstam kirjoitti mm. Wienin sesessionisteista ja Max Klingerin Beethoven-monumentista ja korosti Josef Hoffmannin ansioita.³¹² Hagelstam kirjoitti myös kauttaaltaan arvostavan taiteilijakuvan Finchestä.³¹³ Vuoden lopussa julkaistiin Hagelstamin kirjoitus ”Konstskatter på gamla herresäten i Finland”, joka oli kirjoitettu Carl Frankenhauserin Muinaismuistoyhdistyksen kahdeksannen taidehistoriallisen retkikunnan yhteydessä ottamien valokuvien tueksi ja mahdollisesti osaksi niiden pohjalta.³¹⁴ Kohteina olivat Riilahti, Suitia, Mustio ja Louhisaari. Kartanokulttuurin alueella kirjoitus oli pioneerityö ja se julkaistiin seuraavana vuonna myös Teknikern-lehdessä. Hagelstam korosti siinä taiteen alueen laajuutta: taideaarteisiin oli myös laskettava esimerkiksi huonekalut. Suomen kartanoissa oli arvokasta taidetta säilynyt vain vähän, kun taas kirkoissa sitä oli vaalittu paremmin. Vuoden 1903 ainoa numero olikin omistettu pohjoismaiselle kirkkotaiteelle.

56. *Gesellius, Lindgren ja Saarinen, ruokasalin nurkkaus osoitteessa Fabianinkatu 17. Kuvitusta Bertel Jungin kirjoitukseen ”Ett problem” Ateneumin arkkitehtuurinumerossa.*

57. *Euterpe-ryhmän kokoushuone ”Rövarulan” Gustaf Strengellin suunnittelemine huonekaluineen. Kuva teoksesta Gripenberg 1943.*



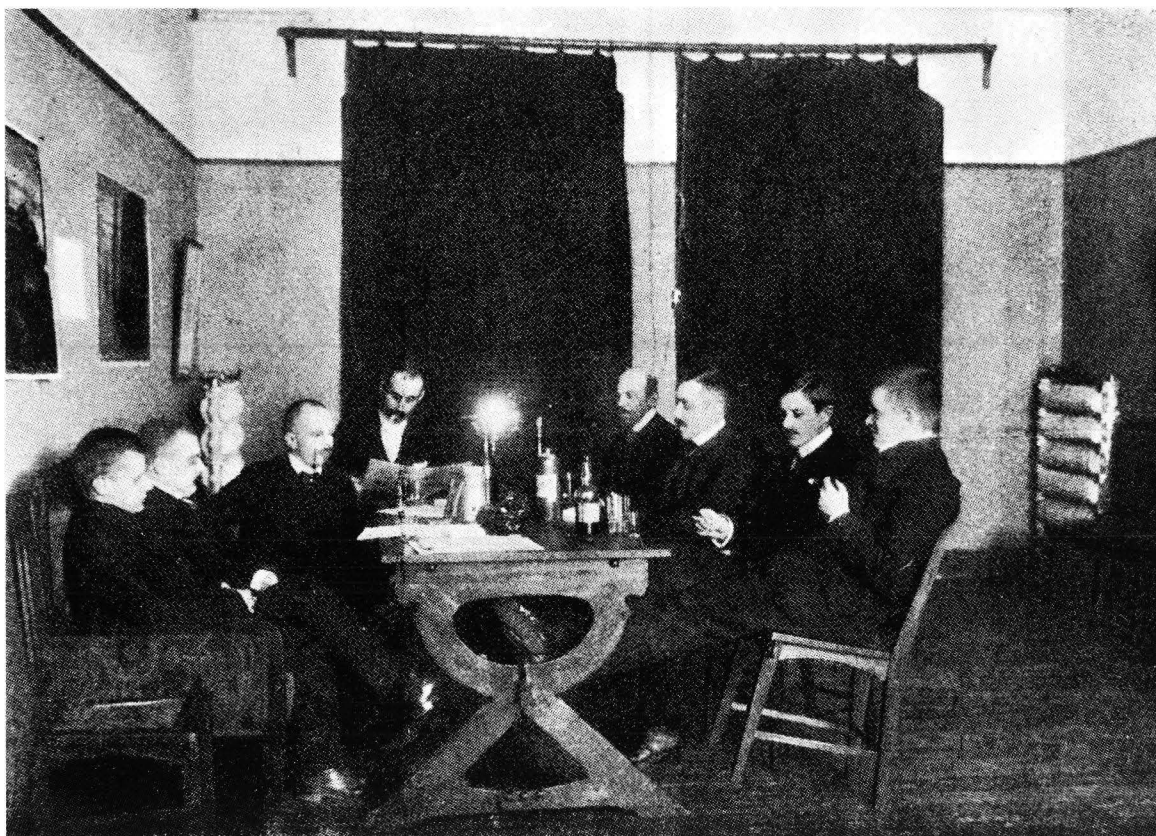
3.3.2 Euterpe, 1901—1905

Veckotidskrift för musik, teater och skönliteratur

Euterpe on tullut tunnetuksi Sigurd Frosteruksen ja Gustaf Strengellin kirjoitusten foorumina. Muita arkkitehtuurikirjoittajia siinä ei juuri ollut. Gunnar Castén kirjoitti satunnaisesti kerran myös arkkitehtuurista³¹⁵ ja arkkitehti Alarik Tavaststjerna, joka ei muuten kuulunut Euterpen piiriin, kirjoitti lehteen samoin kerran.³¹⁶ Frosterus ja Strengell kirjoittivat enimmäkseen kuvataiteesta. Vuosina 1902—1905 Euterpessa julkaistiin yhteensä lähes kymmenen arkkitehtuurikirjoitusta. Jotkut niistä olivat tärkeitä mielipiteenmuodostajina ja myöhempien kirjoitusten lähteinä. Niitä julkaistiin myös uudelleen muissa lehdissä, kuten edellä on mainittu. Vuonna 1905 Euterpessa julkaistu Frosteruksen kirjoitus Henry van de Veldestä esimerkiksi julkaistiin Arkitektenissa ja käännöksenä Kotitaiteessa vielä vuonna 1909.

Euterpen tausta ja vaiheet tunnetaan Olof Mustelinin monografian³¹⁷ perusteella paremmin kuin muiden tässä tutkimuksessa käsiteltyjen lehtien. Säveltäjä, musiikintutkija ja kriitikko Karl Flodin perusti lehden vuonna 1901 viikkolehdeksi, jonka alaa olivat musiikki ja teatteri.³¹⁸ Vuonna 1902 lehden alaa laajennettiin

niin, että mukaan tulivat kirjallisuus, kuvataiteet ja yleiset yhteiskunnalliset kysymykset. Samalla taustaryhmä ja toimittajat muuttuivat lehtihistoriassa harvinaisella tavalla. Joukko ”nuoria kykyjä”, tulevat euterpelaiset, tavallaan vuokrasi lehden Flodinilta vuotuisista, keskuudestaan keräämää takuusummaa vastaan. Flodin pysyi vastaavana toimittajana vuoden 1905 loppuun, mutta käytännössä toimitustyö siirtyi euterpelaisille. Vuoden 1901 lopulla muotoutunut ryhmä päätyi tähän ratkaisuun siksi, että luvan saamiseen uuden aikakauslehden perustamiseen ei nähty mitään mahdollisuuksia.³¹⁹ Euterpe-ryhmän toiminta oli taloudellista ja henkistä talkootyötä. Kuten Rolf Lagerborg on myöhemmin kirjoittanut, ryhmän jäsenet maksoivat saadakseen kirjoittaa.³²⁰ Toimitustyö kiersi jäsenten piirissä. Työ oli vaivalloista, sillä Euterpe ilmestyi viikottain kahta kesälomakuukautta lukuunottamatta.³²¹ Ryhmä vuokrasi yhdistetyn toimitus- ja klubihuoneen Lundqvistin liiketalosta, mutta vuoden 1904 kesällä siitä jouduttiin luopumaan taloudellisista syistä. Klubi-huone ”Rövarkulan” toimi maineikkaana Euterpe-klubina (kuva 57), jonka iltoihin kerääntyi piiriä lähellä ollutta kulttuuriväkeä. Strengellin ja Frosteruksen arkkitehtuuritoimisto muutti samaan taloon vuoden 1904 syksyllä, ja toimisto oli jonkin aikaa klubihuoneen korvikkeena.³²²



Euterpe-piiri oli vapaamuotoinen yhteenliittymä, jonka kokouksissa ei pidetty pöytäkirjaa ja jolla ei ollut jäsenluetteloa. Mustelinin mukaan varsinaisia euterpelaisia oli kaikkiaan 26, mutta kaikki eivät kirjoittaneet lehteen. Avustajien määrä oli vuosina 1902–05 yhteensä n. 75. Euterpelaisiin kuulunut Bertel Gripenberg on nimennyt Torsten Söderhjelman piirin ”johtavaksi sie-luksi” ja Gunnar Castrénin yhdeksi sen tukipilareista.³²³ Gustaf Strengell ja Sigurd Frosterus olivat mukana jo alkuvaiheessa ja osallistuivat lehden toimittamiseen aktiivisesti. Mustelinin mukaan Euterpelaisiin kuului myös arkkitehti Carl Frankenhaeuser, joka ei kuitenkaan kirjoittanut lehteen.³²⁴

Euterpelaisia yhdisti nuoruus, akateeminen tausta, oppositiohalu ja älyllinen seikkailumieli. Kiinteää ohjelmaa ei ollut, ja varsinkin sosiaalisissa kysymyksissä jäsenten näkemykset poikkesivat toisistaan. Euterpelaiset vastustivat kaikenlaista konservatiivisuutta ja piiri syntyi eräänlaisena reaktiona sortokauden aikaansaamaa henkistä lamaa kohtaan, kuten Gunnar Castrén kirjoitti myöhemmin. Perustuslaillisuus oli itsestään selvää ja monet euterpelaiset toimivat aktivisteina tai olivat näitä lähellä.³²⁵ Isänmaallisuuden parina oli kosmopolitismi, joka sai osaksi ravintoa Suomen ja varsinkin Helsingin sen hetkisten olojen vieroksumisesta, kuten Mustelinin analyysistä käy ilmi.³²⁶ Ranskalainen kulttuuri ja kirjallisuus olivat erityisesti esillä, ja euterpelaisten ihannekaupunki oli Pariisi.³²⁷ Bertel Gripenberg kirjoitti myöhemmin, että piirin jäsenet pitivät itseään valittujen joukkona ja intellektuaalisena eliittinä. Euterpelaisten ”yläluokkaisuus” ja ”huoleton ilonpito” saivat esimerkiksi Arvid Mörnen pysymään ulkopuolella, vaikka tämä joskus avustikin lehteä.³²⁸

Ensimmäinen huomionarvoinen arkkitehtuurikirjoitus oli elokuussa 1902 julkaistu Frosteruksen ”Vårt Nationalmuseum, några reflexioner”, joka käsittelee saman vuoden kesäkuussa ratkaistua valtion museon suunnittelukilpailua.³²⁹ Frosterus totesi Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen kilpailuehdotuksen antavan sekä suomalaisen että historiallisen vaikutelman. Siinä ei kuitenkaan ollut chauvinismin eikä keinotekoisen arkaismin sivumakuja. Frosterus oli palkintolautakunnan ratkaisun kannalla, sillä sekä suomalaisuus että määrätty historiallisuus kuuluivat museorakennuksen luonteeseen. Kansallisuus arkkitehtuurissa ei muuten enää ollut olennainen kysymys: määräävää oli sen tyyli- ja valitseminen joka parhaiten sopi kuhunkin rakentamisen lajiin. Tämä Frosteruksen näkemys tuli keskeisenä esiin pari vuotta myöhemmin Helsingin asematalon suunnittelukilpailun yhteydessä.

Frosterus pohti myös modernin museon yhteiskunnallista tehtävää. Museon tuli helpottaa suuren yleisön mahdollisuuksia saada kuva esi-isiensä tavoista ja töistä

sekä kotikaupunkinsa, kotimaansa ja koko inhimillisen kulttuurin historiasta. Nykyaikaiset museot erosivat tässä vanhemmista, jotka olivat pitäneet kansan syvät rivit kaukana tieteen puutarhoista. Nämä uudet yhteiskunnalliset vaatimukset olivat luoneet arkkitehteille uudenlaisia tehtäviä. Tässä näkyi Frosteruksen myöhemmänkin arkkitehtuuriajattelun ydin: suunnittelu ei saanut alkaa muodosta, tyylistä tai ornamenteista, eivätkä nämä olleet arkkitehtuurissa tärkeitä. Tärkein oli rakennuksen tehtävä, johon kaiken muun tuli loogisella tavalla liittyä.

Tammikuun lopulla 1903 Euterpessa julkaistiin Gustaf Strengellin kirjoitus ”Det nationella i vår dekorativa konst”, jossa Strengell keskittyi viimeaikaisessa arkkitehtuurissa ilmenneeseen ”kansalliseen elementtiin”.³³⁰ Kirjoitus on jossain määrin arvoituksellinen. Kysymyksessä oli analyysi, jossa Strengell pyrki hahmottamaan ilmiön juuria korostaen erityisesti Axel Gallénin osuutta vaikuttajana. Myönteisyydessään tätä ”kansallista elementtiä” kohtaan kirjoitus poikkesi Frosteruksen samanaikaisesta ja Strengellin itsensä myöhemmästä linjasta. Se liittyi läheisesti Strengellin toiseen, samanaikaiseen kirjoitukseen ”Suomen rakennustaide meidän päivinämme”, joka julkaistiin Valvojassa ja saman vuoden lopulla myös Ord och Bild -lehdessä.³³¹ Strengellin ajatuksia kansallisesta rakennustaiteesta julkaistiin vuoden 1903 aikana näin kolmessa lehdessä, joten ne tulivat varsin hyvin tunnetuiksi.

Poikkeuksellisesti tämän Euterpen kirjoituksen taustasta tiedetään jotain. Ensinnäkin Strengell kyhäsi sen kokoon (”raspade ihop”) korkeintaan päivässä, kuten Mustelinin mainitsemien tietojen pohjalta voidaan päätellä.³³² Alaotsikko ”Ett á propos” taas viittaa siihen, että kirjoitus saattoi olla täydennys J.J. Tikkanen esittämiin ajatuksiin Suomen dekoratiivisesta taiteesta, joka oli julkaistu juuri tammikuussa Dekorative Kunst -lehdessä. Tällainen professorin kirjoituksen täydentäminen kuului mitä suurimmassa määrin Euterpen linjaan. Keskustelu oli mahdollisesti alkanut jo edellisellä vuonna, jolloin Tikkanen oli esitelmöinyt jo laatimansa kirjoituksen pohjalta Ylioppilaiden kaunotieteellisen yhdistyksen kokouksessa.³³³ Siitä oli keskusteltu ja samalla oli päätetty, että Strengell pitäisi aiheesta esitelmän marraskuun kokouksessa.³³⁴ Nämä taustat selittävät osaksi sen, miksi Euterpessa käsiteltiin kansallisen arkkitehtuurin problematiikkaa melko kriittikyttömään sävyyn ja melkein samoin sanankääntein kuin samaan aikaan Valvojassa. Toisaalta Strengellin ajatukset muuttuivat myös aikaa myöten, osaksi Frosteruksen vaikutuksesta, osaksi hänen työskennellessään Lontoossa syksyllä 1903 ja talvella 1904.³³⁵

Strengell pyrki tässä vuoden 1903 kirjoituksessaan jäsentämään kehitystä eri vaiheisiin. Niistä oli geomet-

risten ornamenttien, pyöreän hirren ja karjalaisten muotoaiheiden vaihe, ”den karelska rörelsen”, jo auttamatta ohi. Myönteistä oli ollut se, että puuarkkitehtuuria oli osaksi sen vaikutuksesta alettu kehittää rationaalisempaan suuntaan. Myös jotkut koristeaiheet olivat oikeissa yhteyksissään edelleen käyttökelpoisia. Tätä etnografisesti painottunutta suuntaa oli seurannut toinen kansallisia aiheita käyttänyt, eli se joka nojasi kotimaisiin luonnonaiheisiin. Siinäkin oli ollut kysymys vain ornamenteista, eikä tällainen voinut johtaa tyylin syntymiseen. Kolmas vaihe kehittyi Gallénin Kalevala-maalausten dekoratiivisesta, arkaistisen jäykästä ja äärimmäisen yksinkertaisesta tyylistä, jossa Gallén pyrki kansallisen erikoislaadun alkulähteille. Samaa tyyliä Gallén käytti Strengellin mukaan myös huonekalusuunnitelmissaan, joita leimasivat rustiikit muodot sekä tarkoituksellinen epätäydellisyys ja kömpelyys.

Gallénin vaikutuksesta alettiin myös arkkitehtuurissa tavoitella suurinta mahdollista raskautta ja voimaa. Vaikka Strengell ei maininnut nimiä, tekstistä ja vastaavasta kohdasta Valvojan kirjoituksessa käy ilmi, että hän tarkoitti suunnan edustajina Geselliusta, Lindgreniä ja Saarista. Kirjoitus on sikäli tärkeä, että siinä tuotiin muotojen raskaus, arkaistisuus ja yksilöllisyys esiin uuden arkkitehtuurin kansallisina elementteinä. Strengell kuvasi suuntaa seuraavasti:

Det är till det fantastiska draget i folklynnnet, till de halft utplånade minnena från folkets barndom, från dess nomad- och jägarlif i de djupa skogarna en konst som denna appellerar. Fri från all etnografiskt-arkeologisk bismak är den arkaiserande, utan att därför i något afseende direkt imitera, och äfven när den, såsom stundom är fallet, ansluter sig till medeltida eller ännu senare förebilder från vår kyrkliga konst, är det mera andan än formen, den efterbildar — friskheten i löfvraket, måladt al secco i ett hvalf eller den älskvärda naivitetens i landsmållarenas framställning ur den heliga historien.³³⁶

Strengell mainitsi siis myös keskiajan ja myöhemmän kirkkotaiteen, mutta siitäkin oli omaksuttu paremmin henki kuin muoto. Huomautus on yhtäpitävä sen kanssa mitä olen edellä, Ateneum-lehden kirjoituksen yhteydessä esittänyt Armas Lindgrenin suhteesta keskiajan arkkitehtuuriin.

Strengellin muuttunut asenne tätä arkkitehtuurin kansallista ”elementtiä” kohtaan näkyi jo 1904 hänen kirjoituksissaan Helsingin asemarakennuksen suunnittelukilpailusta. Euterpeassa se ilmeni vuonna 1905 kirjoituksessa, jonka aiheena oli Josef Hoffmann mutta jossa oli myös suoria ja epäsuoria viittauksia Suomen arkkitehtuuriin.³³⁷ Tässä kirjoituksessa Strengell asetti vastakkain Olbrichin ja Hoffmannin. Olbrich kuului sekä Nietzscheen edustaman anarkian että dekoratiivisen taiteen ja arkkitehtuurin Sturm und Drang -kautteen. Kaikki oli silloin vaikuttanut sallitulta, ja sekaannusta oli lisännyt se, että johdossa olivat maalarit ja suunnittelijat ilman arkkitehtikoulutusta. Se oli ollut

ohjelma-arkkitehtuurin aikaa, jolloin tuolin oli pitänyt olla lyyrinen runo ja talon kuin draama. Näitä ”orgioita” oli seurannut ”krapula” ja ”fantastisia, kuohuvia ja kiihottavia liköörisekoituksia kylmä, lähteenraikkaana poreileva soodavesi”. Tätä raitistumisen ja katumuksen vaihetta edusti Strengellin mukaan Josef Hoffmann. Arvostellessaan Olbrichin töitä Strengell kirjoitti täysin samanhenkisesti kuin Frosterus omassa Olbrich-kirjoituksessaan Euterpeassa 1904. Ilmaisuja juopottelukausi sekä Sturm und Drang -kausi käytti puolestaan Frosterus myöhemmin Arkitekten-lehdessä Suomen vuosisadan vaihteen arkkitehtuuriin suoraan sovellettuna, kuten edellä on mainittu.

Kokonaisuudessaan Strengellin Hoffmann-kirjoitus oli perusteellinen Wienin sesessionismin ja muiden maiden vastaavien liikkeiden tarkastelu. Keskellä kirjoitusta oli kappale jossa Strengell tarkasteli kansallista elementtiä Wienin arkkitehtuurissa ja yleensä nationalismia taiteessa. Samalla hän viittasi Suomen kehitykseen, siihen joka oli alkanut ”Gallénin Kalevala-kuvien vaikutuksesta”. Itävallassa nationalismi oli ilmennyt sympaattisena, siinä ei ollut arkeologista painolastia. Rinnakkaisilmiönä Suomen kehitykselle Strengell mainitsi pohjoissaksalaisen germanismin, suunnan johon suomalaisissa kirjoituksissa ei ollut aiemmin selvästi viitattu. Visuaalisen muotonsa se oli saanut Richard Wagnerin oopperoiden dekoraatioista. Strengellin tekstin kohta oli kokonaisuudessaan seuraava:

Med denna nationella rörelse, som i Nordtyskland ledde till den rieth'ska riktningens hypertrofieradt heroiska bismarckarkitektur, en konstgjord ur-germanism, till sin idé ett förhärlikande af den preussiska soldatsstatens segrar och lånande sina former från dekoratiönerna i wagnerska operor; denna nationalism, som hemma hos oss, under en motsvarande påvärkan af gallénska kalevalabilder griper tillbaka ända till den äldsta forntiden i sitt begär efter mäktiga och öfverraskande effekter — denna nationalism tar sig i Österrike sitt ljusaste och mest sympatiska uttryck. — Det arkeologiska draget saknas här.

Sigurd Frosteruksen kirjoitus ”Vår arkitektur. Ett föredrag”, julkaistiin Euterpeassa keväällä 1905.³³⁸ Kysymyksessä saattoi olla Euterpe-illassa pidetty esitelmä. Kirjoitukseen sisältyi suoraa puhetta kansallisesta tyylistä eikä sitä julkaistu muissa lehdissä. Frosterus itse palasi sen ajatuksiin myöhemmissä Arkitekten-lehden kirjoituksissaan, joita on selostettu edellä. Siihen sisältyy myös sellaisia käsityksiä kansallisen arkkitehtuurin luonteesta, joita ei aiemmin ollut mainittu tässä tutkimuksessa aineistossa. Ehkä merkittäväntä on se, että Frosterus liitti sen suunnan, josta muut olivat kirjoittaneet vain uutena tai modernina, pyrkimykseen kansallisen tyylin kehittämiseksi. Hänen keskeinen ajatuksensa oli se, että tyyli jota Suomessa oli alettu nimittää moderniksi ja ”josta kaikilla oli niin varmoja mielipiteitä” oli ristiriidassa modernin käsitteen kanssa. Tämä johtui varsinkin sen keinotekoisesta arkaistisuudesta. Niitä

uuden tyylin piirteitä, jotka eivät sopineet nykyajan edellytyksiin ja vaatimuksiin olivat hakkaamattomat graniittilohkareet, ristiholvit, ampuma-aukkoja muistuttavat ikkunat sekä 1300- ja 1400-lukujen linnantornit, joiden kaikkien katsottiin Frosteruksen mukaan kuuluvan ”moderniin arkkitehtuuriin”. Lasiteollisuuden ja sähkövalon mahdollisuuksia ei käytetty hyväksi eikä liike-elämän vaatimuksia otettu huomioon. Ongelmana oli kansalliskiihkoilu:

Men här stöta vi chauvinismen för hufvudet. Man måste hos oss vara nationell, och nationalismen tager sig enklast form i sträfvan att söka vara olik andra.

Tämä ”moderni tyyli” oli syntynyt sillä varjolla että se oli ollut kansallinen ja sen oli aikaansaanut tietoinen tarve alleviivata maan ominaislaatua ja erityispiirteitä. Mukana oli ollut myös muita, sekundaarisia tekijöitä. Gallénin maalausten ja Sibeliuksen varhaisemman musiikin myötä oli elpynyt kiinnostus muinaisajan myyttejä kohtaan. Kalevalan tarujen tuli nyt kansalliseepoksen ominaisuudessa läpikäydä se jälleensyntyminen taiteessa mikä oli tapahtunut myös suurten kulttuurimaiden muinaisrunoille. Arkkitehtuurin kehitystä oli jouduttanut se, että usko vanhojen tyyli-ilajien elinvoimaan oli romahtanut, sekä se että tien valinnassa oli seurattu skandinaavisten naapurimaiden kehitystä. Olennainen ero oli siinä, että Tanskassa ja Ruotsissa oli sellaista vanhempaa arkkitehtuuria, joka ainakin näytti tarjoavan kehittämismahdollisuuksia. Suomessa oli jouduttu viittaamaan esikuviin, joiden muoto-kielen oli yksinomaan määrännyt köyhyys ja puute. Suuntaus olikin Suomessa kariutunut siihen, että arkeologiset ja esteettiset arvot eivät käyneet yksiin.

Frosterus analysoi vielä lähemmin niitä eri elementtejä, joista kansallinen tyyli oli aikajärjestyksessä muodostettu. Tekstiä seuraten ne voidaan esittää luettelona: — Alkuperäisimmässä muodossaan tyyli perustui karjalaisiin hirsimökkeihin, graniittisiin ja harjakattoisiin kirkkoihin, Olavinlinna, Turun linnaan ja pariin raunioon. Siinä miten nykyaikaiset vuokra- ja liiketalot kehitettiin suoraan näistä primitiivistä muinaisjäännöksistä piili hauska anakronismi.

— Sen jälkeen tuotettiin amerikkalainen rubbellimitys, joka kansallistettiin välittömästi ja kanonisoiitiin.

— Englantilainen ”cottage-tyyli” sovitettiin korkeisiin vuokratasoihin.

— Kansallisen tyylin kruunu (prydnad) oli lopuksi punainen tiilikate. Se oli erinomainen kateaine kattotii-lien valmistusmaissa ja lämpimässä ilmanalassa. Suomeen se tuotiin kulissina, ja sitä käytettiin kattopellin päällä.

Viimeisimpänä ilmiönä mainittiin espanjalainen gotiikka, joka nyt houkutteli ”mestareitamme”. Mauttomasta kirkonpäädyistä oli heittäyditty toiseen äärimmä-

syyteen, espanjalaiseen krenelointiin. Frosterus viittasi kahteen pääkaupungin pankkitaloon, tarkoittaen toisella ilmeisesti Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelemaa Pohjoismaiden Osakepankin Helsingin toimitaloa.

Kauttaaltaan kriittisessä tekstissä oli pehmennyksiä, joilla vältettiin loukkaamista henkilöitä tai isänmaallisia tunteita. Suomalaisesta tyylistä ei sinänsä ollut pahaa sanottavaa, kunhan se olisi vastannut nykyajan vaatimuksia. Frosterus pyrki siis osoittamaan, miten epärationaalinen, epäajanmukainen ja lisäksi monilta lähtökohdiltaan kansainvälinen tämä kansallisena pidetty moderni tyyli oli. Itsenäisyyttä oli näkynyt oikeastaan vain ornamenttiikassa. Rationaalisuutta oli taas ilmennyt siinä, että kotimaisesta puusta tehdyt huonekalut olivat muodoltaan rustiikkeja, hienompaan detailointiin nämä puulajit eivät soveltuneetkaan. Rationaalista oli myös se, että yleensä oli pitäydytty muodoissa jotka eivät edellyttäneet suurta ammattitaitoa.

Frosterus käsitteli myös lähemmin ornamenttiikan tehtävää ja merkitystä, jotka oli hänen mukaansa käsitetty väärin Suomen ”modernissa” arkkitehtuurissa. Hän pyrki lisäksi kiinnostavalla tavalla selvittämään maun, muodin ja tyylin käsitteitä. Arkkitehtuurista oli Suomessa tullut maku- ja muotiasia, vaikka sen olisi pitänyt olla riippumaton näistä molemmista. Muodin vaihteluihin vaikutti aina pyrkimys luoda uutta mihin hintaan tahansa. Uuden tyylin piti sen sijaan perustua muutoksiin elämänolosuhteissa. Uusi tyyli syntyi kuin luonnon välttämättömyydestä, riippumatta siitä mitä arkkitehdit tietoisesti halusivat. Tässä Frosterus kirjoitti samansuuntaisesti kuin mm. Nils Wasastjerna ja Bertel Jung: vasta tulevat sukupolvet saattoivat löytää ajankohdan tyylin piirteet. Tyylin ja yhteiskunnan olosuhteiden välisen yhteyden Frosterus totesi tavalla, joka oli lähellä Otto Wagnerin ajatuksia. Hän käsitteli tyyliä myös ensisijaisesti aikaan sidottuna ja samalla vasta jälkikäteen tunnistettavana ilmiönä.

Kirjoituksen lopussa Frosterus palasi vielä nationalismiin, joka uudessa maailmantilanteessa oli kadottamassa merkitystään. Tässä Frosterus ajatteli hegeliläisesti ja myös kuin Snellman: lopullisena tavoitteena oli koko ihmiskunnan hyvä. Linaan tätä koskevan katkelman kirjoituksen viimeiseltä sivulta:

Jorden krymper, krymper för hvarje dag, krymper ohjälpligt. Jorden är mindre nu än exempelvis Spanien på Kolumbus' tid. Och vi följa med större intresse händelserna i New York eller Tokio än hvad som tilldrager sig i Torneå eller Kajana. Tanken på folkens förbrödning och de stora *gemensamma* intressena spränga de gamla historiska, geografiska och etnografiska banden. Samfärdseln undergräver nationalismen och ger mänskligheten vidare vyer.

Kosmopolitismen är icke nationalismens motsats, såsom en samvetslös retorik förnedrar sig att förkunna för priset af en godtköpsantites, utan den närmaste, naturliga och själffallna följden af de patriotis-

ka kanslornas utvidgning och fördjupning. På denna rent allmänt mänskliga grund måste den nya stilen spira upp, tjänande de ständigt sig ökande massor, hvilka vakna till medvetandet om tillvarons rikedom och skönhet. Och konsten skall vinna i omfång och djup.

Saman vuoden 1905 lopulla Euterpeissa julkaistiin Frosteruksen toinen tärkeä ohjelmakirjoitus, ”Framtidskonst”,³³⁹ joka oli paljolti edellä selostetun kirjoituksen jatkoa ja syventämistä. Pääpaino oli kuitenkin tulevaisuudennäkymissä, ei varhaisemman kehityksen tarkastelussa. Kosmopolitismien ja nationalismien suhte esitettiin samaan tapaan kuin edellä, ne olivat toisiaan täydentäviä: vain chauvinismi oli kosmopolitismien leppymätön vihollinen. Kirjoitusta on referoitu edellä Arkitecten-lehden yhteydessä.

Osa Frosteruksen edellä esitellyistä ajatuksista oli ilmennyt jo hänen kirjoituksessaan ”Josef M. Olbrich. En arkitektonisk orientering”, joka julkaistiin Euterpeissa 1904.³⁴⁰ Siinä korostettiin erityisesti Otto Wagnerin ajatuksia ja sitä miten ne eivät edes kymmenessä vuodessa olleet lyöneet Suomessa läpi, niin yksinkertaisia ja selkeitä vastauksia kuin ne moneen kysymykseen olisivatkin antaneet. Luonnollisimmat lähestymistavat löytyivät vasta kun kaikkein mahdollottomimpia, jopa perverssejä yhdistelmiä oli kokeiltu. Tällaisista hän mainitsi esimerkkinä ilmaisun ”moderni espanjalais-suomalainen arkkitehtuuri”. Olbrichin arkkitehtuuria hän tarkasteli kriittisesti suhteessa sen suunnattomaksi kasvaneeseen maineeseen. Kirjoituksesta päätellen Frosterus oli käynyt omakohtaisesti Darmstadtissa vuonna 1904.

Euterpe-lehden linja arkkitehtuurikysymyksissä oli Strengellin ja Frosteruksen linja. Näiden kahden asennoitumisessa oli vielä vuonna 1903 eroja, jotka lähivuosina hälvenivät. Kumpaankin vaikuttivat pitemmät oleskelut ulkomailla kesken Euterpe-kauden³⁴¹ sekä toisaalta heidän Helsingin asematalon kilpailua arvostelleiden kirjoituksiensa nostattama kohu. Strengellin ja Frosteruksen arvostelut julkaistiin alkuaan Hufvudstadsbladetissa ja Helsingfors-Posten -lehdessä ja kesällä 1904 Euterpen kustantamo julkaisi ne erillisenä kirjasena. Frosteruksen ja Strengellin myöhemmät kirjoitukset olivat ehkä osaksi täydennyksiä ja lisäperusteluja joita tarvittiin kiistan jälkeen.

Euterpen näkyvin linja kannatti oikeutta arvostella ja se pyrki rikkomaan luotuneita rakenteita. Siitä missä määrin piirin muut jäsenet vaikuttivat Frosterukseen ja Strengelliin ei ole tarkempia tietoja, mutta näiden tukea on tuskin syytä epäillä. Gunnar Castrénin kesäkuussa 1904 julkaisema kirjoitus ”Arkitektur och allmänhet. Några reflexioner” oli juuri puolustuskirjoitus Strengellin ja Frosteruksen tueksi. Sen aiheena oli nimimerkin ”Unga arkitekter” sanomalehtikirjoitus. Intellektuellin auktoriteetilla Castrén puolusti nk. suu-

ren yleisön arvostelukykä ja hyökkäsi arkkitehtikuntaa kohtaan, joka halusi pitää arvostelut ammattikunnan sisällä ja nk. ammattilehdissä. Hän kirjoitti miten yleisön piti muka odottaa ”nöyrästi vaieten kunnes ammattimiesten areiopagi olisi antanut tuomionsa” ja alistua siihen. Jos taas joku ammattikunnassa toi esiin yksityiset mielipiteensä, pidettiin sitä kollegoiden pettämisenä ja sen oletettiin antavan arkkitehdeista riittävän kuvan. Gunnar Castrén korosti eri tavoin taiteen ja yleisön läheisen suhteen välttämättömyyttä; yleisön aito kiinnostus oli aina ollut suurten taidekausien takana. ”Rappiokausia” olivat olleet ne, jolloin taidekeskustelu oli rajoitettu ammattiipiireihin, akatemioihin ja klubeihin.³⁴²

3.3.3 Argus, 1908—1910

Argus, jonka nimi vuonna 1911 muutettiin muotoon ”Nya Argus”, perustettiin osaksi Euterpen seuraajaksi. Euterpelaisista sen toimittajina jatkoivat Emil Zilliacus ja Gunnar Castrén.³⁴³ Kolmas toimittaja oli Euterpen ulkopuolelta, Gustaf Mattsson, joka tuki lehteä alkuvuosina siinä määrin, että sitä voitiin pitää Mattssonin lehtenä.³⁴⁴ Tätä se oli ainakin arkkitehtuurikirjoitusten osalta, sillä useimmat lehteen kirjoittaneet arkkitehdit kuuluivat Mattssonin ystäväpiiriin.

Arguksen kaksi näytenumeroa julkaistiin vuoden 1907 joulukuussa. Bertel Jungin mukaan oli vuoden 1907 lopulla Helsingin Seurahuoneella järjestetty perustava kokous jossa oli keskusteltu uuden ruotsinkielisen kulttuurilehden aikaansaamisesta. Sen tarkoituksena olisi avustajien poliittisista asenteista riippumatta antaa tilaa erilaisille yleisille kulttuuriaiheille. Jungin muistikuvan mukaan paikalla olivat olleet mm. Jarl Hagelstam, Werner Söderhjelm, Yrjö Hirn, Gustaf Mattsson sekä ”useita nk. Euterpepiirin edustajia”.³⁴⁵ Arguksen linja oli edistysellinen, mutta kohtuullinen. Sosiaalisiin reformikysymyksiin ei juuri puututtu, mutta kirjoittajat suhtautuivat myönteisesti äänioikeusuudistukseen ja olivat kielikysymyksessä liberaaleja kannattaen poliittista ja kulttuuriyhteistyötä yli kieliryhmärajojen.³⁴⁶ Yksi Arguksen ulkomaisista esikuvista oli ilmeisesti Münchenissä vuodesta 1896 julkaistu Simplissimus, laajan levikin saavuttanut satiirinen älymystölehti, joka oli oppositiossa keisarikunnan konservatiivista politiikkaa ja kulttuuripolitiikkaa kohtaan. Lehden nimi viittasi Argos Panoptes -jättiläiseen, jonka silmät koristivat ensimmäisten numeroiden kannen otsikofriisiä. Gustaf Mattsson perusteli nimenvaihtoa kir-

joittamalla, että nuori Argus oli tullut katsomaan, tai tarkkailemaan, kaikkea ja kaikkia, ihmisiä ja kirjoja, tapahtumia ja kohtaloita, porvareita ja aatelisia.³⁴⁷ Ohjelma oli kriittinen ja moderni, modernisuuden ilmentämiseksi Arguksessa käytettiin myös ruotsin kielen uutta oikeinkirjoitustapaa.

Gustaf Mattsson kirjoitti Arguksen ensimmäisen varsinaisen numeron (2.1.1908) johdantoartikkelin ”För vad vi börja”.³⁴⁸ Kirjoitus oli havainnollinen ajankoh-
taisen poliittisen tilanteen kuvaus ruotsinkielisen, edistystä kannattaneen intellektuellin näkökulmasta. Mattsson viittasi vuoden 1905 marraskuun tapahtumiin ja niiden jälkeiseen raivoavaa myrskyä muistuttaneeseen sosiaaliseen reformiliikkeeseen, joka oli tuonut mukanaan yleisen äänioikeuden, yksikamarisen eduskunnan, naisasian aktuaalistumisen, raittiusliikkeen, torpparipolitiikan ja kunnalliset reformipyrkimykset. Lisäksi ”puhalsivat taas arotuulet” tilanteessa, jolloin kaikki maassa oli kaaosta. Yksittäiset ihmiset murtautuivat siitä ulos, Argentiinaan³⁴⁹ tai Siperiaan. Niiltä sivistyneistön jäseniltä, jotka näkivät reformipyrkimyksissä sinänsä hyvää, odotettiin nyt positiivista ja rakentavaa kulttuurityötä. Jokaisen jolla oli jotain esilletuotavaa olisi tuotava se yhteisen sivistyselämän osaksi: ”Jos sen tulet saavat palaa keskeytyksettä, se toimii kuin majakka länteenpäin, kuin vartiotuli itään, ja sisällä, omassa kaoottisessa yhteiskunnassamme kuin palelevia sieluja lämmittävä liesi”. Työssä tarvittiin erityisesti ruotsinkielisten suomalaisten panosta ja yhteistyötä suomenkielisten kanssa, sillä tämä yhteistyö oli paras ase sisäistä puolivillaisuutta (halvbildning) ja ulkoista barbariaa vastaan. Ohjelma seurasi vanhan kulttuuriruotsalaisuuden perintöä uuteen yhteiskunnalliseen tilanteeseen sovitettuna. Mattsson korosti suomalaisen kulttuurin rakentamisen tärkeyttä sekä ulkoisten että sisäisten paineitten uhkaamassa maassa. Kysymys oli nk. nuorrootsalaisesta kulttuurilinjasta, joka oli lähellä ja haki yhteyttä nuorsuomalaiseen linjaan, ainakin sen niihin edustajiin jotka pysyivät irti kieli-
kiihkoilusta näinä ”suomalaisuuden hyökyaallon”³⁵⁰ vuosina.

Suurin osa kirjoituksista käsitteli kirjallisuutta ja muita taiteenaloja, kuten kuvataidetta, teatteritaidetta ja musiikkia. Verraten paljon kirjoituksia oli lisäksi eri luonnontieteiden, politiikan, talouden ja yleisten yliopistokysymysten alueelta. Arkkitehtuurista julkaistiin ensimmäisenä vuonna viisi kirjoitusta. Näistä Bertel Jung kirjoitti kolme ja W.G. Palmqvist ja Gustaf Strengell kumpikin yhden.³⁵¹ Vuosina 1909 ja 1910 arkkitehtuurista kirjoittivat ajoittain Lars Sonck, Gustaf Strengell, Birger Brunila ja Sigurd Frosterus. Kirjoittajat olivat samoja kuin Arkitektenin ahkerimmat kirjoittajat ja myös Arkkitehtiklubin kirjallisuusvaliokunnan jäsenet vuosina 1908 ja 1909, lukuunottamatta Carl Franken-

hauseria ja Alarik Tavaststjernaa, jotka eivät kirjoittaneet Argukseen. Sonckin kirjoitus ”Huru det bygges i Helsingfors” julkaistiin vuonna 1909 myös Arkitektenissa. Muita aiheita olivat mm. englantilaiset huvilakaupungit W.G. Palmqvistin opintomatkan pohjalta, ruotsalainen arkkitehtuuri ja H.P. Berlagen kirjan esittely. Birger Brunila kirjoitti 1910 yleisön arkkitehtuurikasvatuksesta, ja Bertel Jung 1908 ajankoh-
taisista arkkitehtuuri- ja kaupunkisuunnittelukysymyk-
sistä.

Arkkitehtuurikirjoituksissa ei käsitelty kansallisia tai kansallisuuskysymyksiä. Tilanne oli samanlainen kuin näiden vuosien Arkitektenissa, lukuunottamatta Arkitektenissa esiintyneitä varhaisemman kehityksen analyyseja joita edellä on selostettu. Arguksen arkkitehtuurikirjoitukset olivat lehden linjan mukaisesti nyky-
aikaan suuntautuneita ja niissä vältettiin kannanottoja jotka olisi voitu tulkita kielipoliittisiksi. Kääntäen tämä Arguksen linja voidaan projisoida lehteen kirjoitaneisiin ja pääasiassa Mattssonin tuttavapiiriin kuuluneisiin arkkitehteihin, esimerkiksi Jungiin ja Sonckiin. Ainoastaan ensimmäisessä näytenumerossa julkaistua Bertel Jungin kirjoitusta vuoden 1907 lopulla pidetystä arkkitehtuurinäytelmästä on syytä referoida tässä, sillä Jung oli siinä kriittisempi kuin yleensä. Jung arvioi Saarisen näyttelyssä esittämiä uusia piirustuksia Helsingin asemataloa varten. Hän piti Saarisen kehitystä hyvänä, nähden siinä ennen muuta Frosteruksen ja Strengellin kilpailuehdotuksesta esittämän arvostelun vaikutusta. Kirjoituksessa esiintyi sama ilmaisu Saarisen ”suuntautumisesta vasemmalle” jota Frosterus käytti samoihin aikoihin kirjoituksessaan Arkitektenissa. Jung kirjoitti asematalosuunnitelmasta:

Med eller mot sin vilja har Saarinen 'rättat sig åt vänster'. Jämför nu resultatet härav med Frosterus' från början färdiga, i enlighet med de förfäktade principerna konsekvent genomförda projekt! Saarinen: den borte konstnärens friskt framsprungna skapelse, och Frosterus': intelligensmänniskans klokt ihopsatta arbete; båda förträffliga i sin art, men inkommensurabla i allt. Dock nej, i ett äro de lika, i det uttryck av kall verklighet, den nutidsstämning som vilar över dem båda.

Lisäksi Jung arvioi Sonckin eri luonnoksia Kallion kirkon tornia varten melko kriittisesti: ”I bredd med Saarinen, med vilken möda arbetar ej Sonck!” Sonckin taiteessa oli jotakin siitä kömpelyydestä ja raskaudesta, joka oli luonteenomaista tämän mieluummin käyttämälle materiaalille, graniitille. Sonckin työtä leimasi valtava tarve luoda itsenäisesti mihin hintaan hyvänsä:

Ett våldsamt behov att skapa självständig till varje pris, trots fantasins ringa fruktsamhet, ett segt sökande och en hängivenhet i arbetet, som slutligen måste övervinna motståndet. Och då segern vunnits: en svårighet att behärska sig, att iakttaga den måttfullhet, som är den monumentala konstens conditio sine qua non.³⁵²

Sonckin tyylin arvostelu oli kätkeyty osaksi taitaviin sanankäänteisiin, mutta tekstistä käy kuitenkin ilmi, ettei Jung pitänyt arvossa Sonckin ”valtavaa” itsenäisydentarvetta eikä tämän kyvyttömyyttä hallita luomisvoimaansa. Tässä vaiheessa Jung arvosti enemmän hallittua monumentaalisuutta ja ”viileää” nykyajan tunnelmaa. Jung oli siten lähellä Frosteruksen jo aiemmin edustamaa linjaa. Mielenkiintoinen on myös Jungin luonnehdinta Saarisen uudesta asematalosuunnitelmasta ”synnynnäisen taiteilijan tuoreesti versoneena luomuksena”, jota hän vertasi Frosteruksen, älyllisen ihmisen, viisaasti kokoonpantuun teokseen.

3.3.4 Nykyaika, 1898, 1899

Kaksi kertaa kuussa julkaistu kuvittamaton Nykyaika kuului ajankohtaisuuteen pyrkivien laaja-alaisen aikakauslehtien luokkaan kuten mm. Finsk Tidskrift, Argus ja Valvoja. Sen perustaja ja päätoimittaja oli Kasimir Leino. Eino Leino oli ensimmäisenä vuonna nimetty lehden toimitussihteeriksi ja toisena toimittajaksi. Nykyaika oli linjaltaan nuorsuomalainen, lähellä Valvojaa, mutta sen ”nuorempi veli”.³⁵³ Ohjelmaan kuului yleisön kasvattaminen tarkastelemaan asioita ja oloja ”itsenäisesti, vapaasti, ja kriittisesti”.³⁵⁴ Lehdellä oli lukuisia esikuvia eri puolilla Eurooppaa ja Yhdysvalloissa. Näitä referoitiin usein, sillä pieni toimittus piti hyviä referaatteja parempina kuin keskinkertaisia alkuperäiskirjoituksia. Referoituja lehtiä olivat mm. Revue de Paris, Revue des Revues, Revue Suisse, Die Zeit, Zukunft, Kunstwart, Zeitgeist, Scientific American, Tilskueren ja Kringsjaa.

Nykyajan sisällössä oli paljon yhteistä samana vuonna perustetun Ateneumin kanssa. Juuri vuonna 1898 molemmissa kirjoitettiin Zachris Topeliuksesta ja K.A. Tavaststjernasta ja painotettiin näiden kulttuuripoliittista linjaa. 15.12.1897 julkaistussa näytenumerossa oli ”Revue de Paris” -lehdestä lainattu kirjoitus ”Käännekohta nykyajan rakennustaiteessa”, jossa esiteltiin Englannin ja Belgian uutta suuntaa. Albert Edelfeltin Ateneumissa julkaisemaa kirjoitusta pidettiin tärkeänä, ja se julkaistiin Nykyajassa lyhennettynä käännöksenä nimellä ”Koristeellisen kaunoistin rappeutumisesta ja uudestasytymisestä”. Ensimmäisen vuonna esiteltiin myös Gazette des Beaux-Arts -lehden mukaan William Morrisin ohjelmaa taiteiden uudistamiseksi. Kirjoituksessa painotettiin Morrisin sosialistisia ajatuksia ja esitettiin kursivoituna mm. lause ”Ensimmäinen askel taiteen uudestasytymiseen on parannus työväestön tilassa”. Die Zeit -lehden referaattina taas tarkasteltiin englantilaista taidetta ja taideteollisuutta nimenomaan pohjoisena ja laajassa maantieteellisessä mer-

kityksessä pohjoismaalaisena taiteena, jossa taiteen tuli kääntyä sisäänpäin ja asunto, koti olisi keskeinen kohde. Tolstoin 70-vuotissyntymäpäivän merkeissä Nykyajassa julkaistiin pitkäkö kirjoitus Tolstoin taidekäsityksestä, ja tuotiin esiin se miten tunteiden välittämisellä oli siinä keskeinen merkitys.

Nykyajan suomenmielisyys ilmeni muun muassa siinä, että eri yhteyksissä kirjoitettiin myös Kalevalasta, toisin kuin samaan aikaan Ateneum-lehdessä. Eino Leino ehdotti kirjoituksessaan vuonna 1898 kuvitetun Kalevalan juhlapainoksen julkaisemista tulossa olleen vuosisadan vaihtumisen kunniaksi. Kuvitukseksi olisi kerättävä eri taiteilijoiden Kalevala-aiheiset kuvat, sillä Kalevala oli koko kansan luoma. Leino viittasi niihin, jotka odottivat ainoan oikean ”kalevalatyylin” syntymistä:

Eivätkö he tiedä, että ainoa oikea Kalevalan kuvittamistapa on se, että taiteilija sen ulkonaista kaunotieteellistä asua loukkaamatta puhaltaa siihen oman henkensä ja oman aikansa hengen kaikkine taisteloineen, pyrkimyksineen ja pyyteineen? Eivätkö he tiedä, että taiteilija sen aina jossakin määrin tekee itsetiedottomasti, jonka tähden yksistään tuollaisen ainoan oikean kansatieteellis-kalevalaisen tyylin olettaminenkin on absurdum. Ja eivätkö he voi käsittää, että ainoa oikea kalevalatyyli vasta saadaan silloin, kun Kalevalan henki niin täydellisesti läpitunkee meidän taiteemme, että sen tyyli tulee samalla olemaan koko meidän taiteemme tyyli?³⁵⁶

Arkkitehtuuriin sovellettuna nämä ajatukset ovat tuttuja useista edellä selostetuista kirjoituksista, joiden laatijoita olivat mm. Bertel Jung ja Gustaf Strengell. Ne olivat yhdensuuntaisia myös Kasimir Leinon arkkitehtuuria koskevien ajatusten kanssa, joita tämä esitti samana vuonna Nykyajassa. Nämä taas olivat voimakkaimpia puheenvuoroja suomalaisen rakennustyylin puolesta tässä tutkimuksessa aineistossa. Kasimir Leinon ensimmäiset kirjoitukset arkkitehtuurista liittyivät Suomalaisen teatterin rakennushankkeeseen, joka vuoden 1898 alussa oli monin osin avoin: rakennuksella ei ollut tonttia eikä myöskään piirustuksia. Hankkeen hyväksyi työskenteli ylijohtaja Sebastian Gripenbergin johtama rakennustoimikunta joka oli jo edellisenä vuonna kääntynyt Onni Törnqvistin puoleen alustavien suunnitelmien saamiseksi. Kasimir Leino hyökkäsi nimiä mainitsematta tätä toimintaa vastaan vaatien avointa suunnittelua, eli kilpailun julistamista, ja esittäen kannanottoja myös tyylistä.

Kirjoitus oli kolmiosainen ja seurasi osittain rakennushankkeen etenemistä.³⁵⁷ Helmikuun lopussa Leino viittasi huhuihin, joiden mukaan ”hankkeen etunenässä olevat yksityiset henkilöt” aikoivat kääntyä, tai olivat jo kääntyneetkin ”jonkun erityisen arkkitehdin” puoleen saadakseen piirustukset teatteritaloa varten. Koska kysymyksessä oli rakennus, jonka kustannuksiin koko kansa tahtoi osallistua, ei tällainen ollut mahdollista. Hankkeen ajajille mieleisen arkkitehdin suo-

siminen oli torjuttava ajoissa, sillä suomalaisen puolueen kansanvaltaiseen ohjelmaan ei kuulunut mikään suosikkijärjestelmä tai nepotismi. Leinon tiedossa ei myöskään ollut ketään, joka olisi osoittanut olleensa itseoikeutettu tällaisen monumentaalisen rakennuksen suunnitteluun. Ainakin kaikille oman maan arkkitehteille oli annettava tilaisuus koettaa luovaa neroaan ja voimiaan. Ensi vaiheessa olisi asetettava erityinen valiokunta laatimaan ohjelma ("pohjasuunnitelma") ja määrittelemään haluttu tyyli ja muodot.

Kuukautta myöhemmin julkaistussa toisessa osassa Leino totesi tyytyväisenä, että ehdotusta kilpailun julistamiseksi oli kannatettu Hufvudstadsbladetissa ja Valvojassa. Silti hän esitti lisää argumentteja kilpailun puolesta vedoten myös valtioon, jolle ei saanut olla samantekevää millä "kehityskannalla" sen arkkitehtikunta oli. Hän epäili myös että puoluekysymykset, eli suomettarelaiten politiikka, pääsisi vaikuttamaan jopa kilpailuun:

Puolue-asia voidaan meillä tehdä mistä tahansa. Miksi ei siis tästäkin voitaisi hyvällä tahdolla puolue-asiaa saada; kuka tietää, eikö-pä pannakin ehdoksi, että arkkitehdin täytyy olla *tunnetusti* suomenmielisen, muuten ei hänen piirustuksiansa kilpailussakaan palkita, olkootpa ne kuinka hyvät tahansa ja vaikkapa supisuomalaiseen tyyliinkin.

Tästä hän siirtyi arkkitehtuurin muodon ongelmaan, epäillen sanojensa vaikutusta monin lausein, mutta katsoen sanomisen kuitenkin velvollisuudekseen.³⁵⁸ Seurannut ohjelma oli kolme sivua pitkä. Lähtökohtana oli se, että myös suomalaisen taiteen oli oltava kansallista. Kansallisuus ei kuitenkaan saanut olla teennäistä vaan tekijän kansallistunteen luontainen ilmaus. Taiteilijan oli oltava "laajatunteinen", aatteiltaan avara ja yksilöllinen, niin että hän pystyi antamaan muodon koko kansansa taiteelliselle tunteelle. Ohjelmassa liittyivät yhteen yksilöllisyys, kansallisuus ja vielä yleismaailmallisuus. Se tyydytti myös uutuuden vaatimuksen, sillä vain se taide saattoi olla uutta joka lähti omasta "povesta". Kasimir Leinon ajatuskulku monimutkaistui kun hän pohti sitä, ettei kaikki nykyaikainen kuitenkaan ollut kansallista, ei varsinkaan Suomessa missä oli niin kauan jäljitelty muita. Niinkuin yksilöiden, oli myös kansojen seistävä omalla pohjalla. Oma suomalainen itseys löytyi kun painuttiin "kehityksen lankaa" pitkin siihen pohjaan asti, joka tuntui tutulta. Taiteessa tämä tarkoitti niitä alkumuotoja, jotka löytyivät historiallisten traditioiden takaa.

Suomalaisia alkumuotoja ei kuitenkaan saanut kopioida sen enempää kuin mitään muitakaan aiheita. Niitä tutkimalla oli syvennyttävä "niiden ihmisten tunne- ja sieluelämään", jotka ne olivat luoneet, omaksuttava siitä jotain ja luotava tällä perusteella sitten vapaasti. Nämä olivat itse asiassa samoja ajatuksia, joita Yrjö Blomstedt esitti Suomen Teollisuuslehdessä saman vuo-

den 1898 lokakuussa julkaistussa esitelmässään, ja jotka toistuivat eri tavoin useissa Rakentajan ja Kotitaitteen kirjoituksissa myöhemmin. Sama ajatus ilmeni myös Kotitaitteessa myöhemmin julkaistussa Gerhard Munthen esitelmässä. Kasimir Leino syytti "niitä kansallisia taiteenharrastajia", jotka halusivat käyttää sellaisinaan "perisuomalaisia" tai "luulotellusti suomalaisia" koristemalleja tai karjalaisia kuisteja:

Istuttaa nämä semmoisinaan pyyhlinliinoista nykyajan taideteollisuuteen ja Karjalan saloilta rakennustaiteeseemme on naurettavaa matkimista, sillä jos ylipäänsä matkia tahdomme, niin matkikaamme silloin parasta mitä suuret sivistyskansat omalla kansallisella pohjallaan ovat viime aikoina luoneet. Sopikaamme ensin siitä, etteivät tuollaiset koristukset eivätkä edes karjalaiset kuistitkaan semmoisinaan sovellu meidän aikamme rakennuksia varten. Mutta jos sellainen nero ilmestyisi, joka sukeltautumalla siihen muinaisuomalaiseen henkeen, mikä nuo kuistit pylväineen, päätyineen loi, voisi luoda nykyaikaisen rakennuksen niin, että se sittenkin olisi suomalainen luonteeltaan, niin olisi meille syntynyt Messias arkkitehtien joukossa. Ja tämä se juuri tarvittaisiin Aleksis Kiven, Gallénin ja Sibeliuksen rinnalle.³⁵⁹

Leino viittasi ehkä Jac. Ahrenbergin kirjoitukseen "Vår arkitektur och våra arkitekter", joka oli julkaistu juuri vuodenvaihteessa Teknikern-lehdessä, kirjoittaessaan ettei kuitenkaan pitänyt leimata rehellisiä yrityksiä suomalaisen arkkitehtuurin kehittämiseksi pelkiksi tuulentuviksi ja "utopiaunelmiksi", sillä silloin oli "koko suomalaisen kulttuurinkin ja Suomen kansan merkitys enemmän tai vähemmän saman tuomion alaisena". Ahrenbergille oli luultavasti myös osoitettu maininta siitä, ettei ruotsalainenkaan kulttuuri ollut voinut antaa rakennustaiteelle omaa muotoa, sehän oli vain germaanisen yksi haara. Suomalaisilla sen sijaan oli täysin oma pohja, jolta oli edellytyksiä kehittää jotain:

Me suomalaiset emme kuulu germaanilaiseen, emme roomanilaiseen, emmekä slaavilaiseen rotuun, meillä on omat juuremme, oma pohjamme ja oma kansallisuutemme, jonka kyvyistä ja mahdollisuuksista toistaiseksi on vain enteitä, mutta lupaavia enteitä. Meidän täytyy uskaltaa yrittää kaikilla aloilla; mitä ei voida, se saadaan nähdä vasta tulevaisuudessa. Mutta "yrittänyttä ei laiteta".³⁶⁰

Suomalaisen teatterin rakennuksen kohdalla Leino toivoi, että joku kilpailijoista edes yrittäisi jotain, vaikkei luonnos kelpaisikaan toteutettavaksi. Hän uskoi että "kansallisen" ja "supisuomalaisen" taiteen vaatimuksia voitiin kuitenkin parhaiten toteuttaa sisätilojen maalauksissa.

Myöhemmin vuoden 1898 syksyllä Kasimir Leino kirjoitti erillisen artikkelin "Suomalaisesta rakennustaiteesta ja sen ehdoista",³⁶¹ jossa hän jatkoi edelleen aloittamaansa pohdintaa. Tekstistä päätellen hän oli keskustellut aiheesta ainakin Yrjö Blomstedtin ja ehkä myös muiden "nuorten suomenmielisten" polyteknikojen ja arkkitehtien kanssa. Hän tiesi muun muassa, että Yrjö Blomstedtin Karjala-aineistoa oli tarkoitus

julkaista jo seuraavan talven kuluessa. Siihen piti liittyä erityinen suunnitelma laajempia keräyksiä varten. Nämä aiheet eivät toteutuneet vielä tuolloin. Kasimir Leino oli omaksunut Yrjö Blomstedtin ajatuksen laajemmista, eri puolille Suomea ja suomensukuisten kansojen keskuuteen ulottuvista tutkimuksista, joiden tuloksena olisi vertailevaa menetelmää käyttäen löydetty kaikille yhteisiä koristeaiheita ja muotoja, sellaisia joita olisi voitu pitää ”omatakeisen, suomalaisen rakennustyylin alkuperäisinä tunnusmerkkeinä”. Nykyaikaiselle arkkitehdille ne olisivat muodostaneet perustan, jolta olisi lähdetty itsenäisesti luomaan.

Tämä oli se tutkimussuunnitelma, josta Yrjö Blomstedt itse kirjoitti Rakentajassa vielä vuona 1903 ja jota hän oli alkanut hahmotella pian Karjalan-matkansa jälkeen. Kasimir Leino korosti edelliseen kirjoitukseensa viitaten, ettei tarkoitus olisi käyttää sellaisenaan näitä muotoja ja koristeaiheita. Niiden tutkiminen sen sijaan oli yhtä tärkeää kuin perehtyminen Kalevalaan ja Kantelettareen. Tutkiminen oli välttämätöntä sellaisille taiteilijoille ja arkkitehdeille, jotka halusivat syventyä ”kansallishenkemme ytimeen ja sieluun”:

Se on heille välttämätöntä, jotta he täten voivat silmänsä avulla omaksua sen taiteellisen tunteen, jonka me Kalevalasta ja Kantelettares-takin saamme ja jotka niin pian meidän tunne-elämäämme sulautuvat, koska ne ovat lihaa meidän lihastamme ja verta meidän verestämme. Ja kun taiteilija tai arkkitehti näin on tutustunut suomalaisen kansallishengen alkuluomiin niin voi hän sitten luoda vapaasti ja oman luonteensa mukaisesti; mutta hänen luomansa säilyttävät sentään sellaisen leiman että ne aina suomalaisiksi huomataan ja tunnustetaan.

Muutamia vuosia myöhemmin samat ajatukset esiintyivät vähän yleisemmässä muodossa I.G. Clasonin ja Martin Nyropin lausunnossa museokilpailun ehdotuksista. Kysymys oli kompromissista, jossa kansatieteellistä ja ”kalevalaista” perintöä ei ollut hylätty, mutta sitä ei myöskään ehdotettu suoraan käytettäväksi. Kasimir Leinon teksteistä Nykyajassa käy myös ilmi, miten selvästi nämä ”alkusuomalaiset” aiheet liitettiin Suomen kansaan ja suomalaisuusliikkeeseen. Niiden vähättely ja niiden tutkimisen torjuminen olivat hyökäys näitä molempia kohtaan. Tässäkin kirjoituksessa Leino viittasi epäilijöihin ja panettelijoihin, joita oli ollut Lönnrotin ajoista lähtien ja jotka nyt esimerkiksi pyrkivät esittämään, että Th. Schvindt ja A.O. Heikel olivat erehtyneet ja koonneet mm. slaavilaisia koristekuoseja. Näiden ”ainaisten jarruttajien” oli vaikea myöntää että sellainen pieni ”raakalaiskansa” kuin suomalaiset, oli luonut jotain itsenäistä ja omintakeista. Leino viittasi kansallisiin yhdistyksiin ja seuroihin sekä ”nuoriin suomenmielisiin polyteknikkoihin ja arkkitehteihin” tuen saamiseksi jo aloitetulle keruutyölle ja julkaisuhankkeille. Hän mainitsi erikseen, että Arkkitehtiklubilla ja ”teollisuudenharjoittajain yhdistyksellä” tuskin oli tähän varoja tai edes tarpeellista käsitystä asi-

an merkityksestä. Kirjoituksen lopussa Leino oli kuitenkin optimistinen tulevaisuuden suhteen:

Ja kukapa tietää emmekö vielä mekin saisi nähdä sitä aikaa, jolloin ulkopuolellakin maamme tunnustetaan olevan erityinen rakennustyyli, joka ei ole minkään muun kuin suomalaisen kansanhengen luonnollinen ilmestysmuoto? Kukapa tietää eikö meidän jälkeinen opiskeleva nuoriso mahdollisesti saisi kuunnella luentoja Suomen yliopistossa, jossa ”suomalaisen taidehistorian dosentti” suomenkielellä esittäisi m.m. suomalaista rakennustaideita valaisten esitystensä niillä piirustuksilla ja kuvilla, joita meidän aikamme nuoret arkkitehdit kokosivat ja julkaisivat?

Kaikki tämä ei suinkaan ole mahdotonta, mutta sinne eivät meitä koskaan saata jarruttajat ja epäilijät, joita Jumala paratkoon joka nurkassa löytyy, vaan sen mahdollistuttavat miehet, joilla on lämmin rakkaus kansalliseen olemukseemme, innostunut, puhdas mieli ja selvä katse, joka näkee sekä kauvas että korkealle.³⁶²

Vuoden 1898 lopussa Nykyajassa julkaistiin myös lyhennelmä Yrjö Blomstedtin kansanomaisia näyte-kokoelmia koskeneesta esitelmästä, joka oli julkaistu Suomen Teollisuuslehdessä. Tätä lehteä oli muutenkin seurattu pitkin vuotta. Utinen jossa kerrottiin Blomstedtin Raumalle suunnittelemasta kioskista osoittaa miten nopeasti ammattilehden varovaiset sanankään-teet voitiin muuttaa toisessa yhteydessä. Teollisuuslehdessä oli kirjoitettu, että piirustukset oli sovitettu osaksi suomalaiseen puutyyliin, ”mikäli sellaisesta yleensä voitiin puhua”. Nykyajan uutisen mukaan piirustukset oli sommiteltu suomalaiseen huvilatyyliin. Toisessa samaa rakennusta koskeneessa uutisessa mainittiin piirustukset ”suomalaiseen kuosiin”.³⁶³

Vuoden 1899 alussa julkaistiin Nykyajassa vielä kirjoitus ”Mikä on kansallisen rakennustaiteen elinehto?” müncheniläisestä Kunstwart -lehdestä. Kysymyksessä oli sama kirjoitus, joka oli julkaistu Teknikernin saman vuoden ensimmäisessä numerossa otsikolla ”Hvar står vi?”. Nykyajan kirjoitus saattoi jopa olla Teknikernin vapaa käännös ja lyhennelmä. Kirjoituksessa puolustettiin vapaata, omaperäistä ja nuorta taidetta ja vastustettiin muun muassa akateemista ja eksaktin luokittelevaa suhtautumista tyyliin sekä yleensä taiteen pitämistä vain ”tuntijoiden” käsissä. Suurta taidetta ei ollut koskaan luotu ”järjen tietä” vaan vapaudesta ja puhtaaseen tunteeseen perustuen. Näin syntyisi myös uusi, kansan ytimeen juurtuva, tosikansallinen rakennustaide.³⁶⁴

3.3.5 Päivä, 1907—1910

Viikkolehti suomalaista kulttuuria varten

”Päivän” ensimmäinen numero julkaistiin Aleksis Kiven päivänä 10. lokakuuta 1907. Sen jälkeen lehteä julkaistiin viikottain tutkittavan ajan loppuun. Tänä aikana siinä ei kirjoitettu arkkitehtuurista. Vuoden 1907 joulunumerossa julkaistiin liitekuvana Eliel Saarisen interiööritutkielma Haus Remerin hallia varten.³⁶⁵ Lisäksi muutamat arkkitehdit antoivat nimensä Päivän laajaan toimittajien ja avustajien listaan. Kuten samaan aikaan julkaistu Arguskin, ”Päivä” on tässä kiinnostava yleisen kulttuuripoliittisen linjansa ja toisaalta sitä tukeneiden henkilöiden takia.

Päivä oli ohjelmaltaan sukua kymmenen vuotta aiemmin julkaistulle Nykyajalle, Päivälehdelle sekä jossain määrin myös Euterpelle ja Argukselle. Se oli nuorsuomalainen siinä missä viimeksi mainitut olivat nuoruutسالaisia, ja kuten Euterpe, se oli lähellä entisiä aktivistipiirejä. Raoul Palmgrenin mukaan Päivän ympärille kerääntyivät maan kaikki radikaalit kulttuurivoimat.³⁶⁶ Lehteä toimitti aktivisteihin kuulunut Herman Stenberg ja toimitussihteerinä oli Nuorta Suomea myös toimittanut Oiva R. Kyrö. Avustajien ja toimittajien luettelossa oli 54 nimeä. Näiden joukossa oli kolme arkkitehtia, Yrjö Blomstedt, Armas Lindgren ja Eliel Saarinen, sekä kaksi kuvataiteilijaa, Akseli Gallen-Kallela ja Pekka Halonen. Säveltäjiä olivat Robert Kajanus ja Selim Palmgren, kirjailijoita Aino Kallas, Volter Kilpi, Larin Kyösti, Joel Lehtonen, Eino Leino sekä L. Onerva. Lisäksi mukana olivat Gustaf Mattsson, Euterpen piiristä Olaf Homén ja Rolf Lagerborg ja aktivisteista mm. Henry Biaudet. Yliopistoväki ja toimittajat olivat sekä ruotsin- että suomenkielisiä, ja yliopiston kirjaston älymystöpiiri oli hyvin edustettu. Luettelossa mainittiin mm. Yrjö Hirn, Georg Schauman, Torsten Stjernschantz, Edward Järnström, Jalmari Hahl sekä Onni Talas.³⁶⁷

Herman Stenberg selosti lehden suunniteltua ohjelmaa ensimmäisen numeron esipuheessa. Lähtökohtana oli se, että yhtä hyvin kuin ulkoiset olot oli koko henkinen elämä maassa jyrkän uudistuksen tarpeessa. Eri tahoilla versoneet radikaalit sivistysharrastukset olivat synnyttäneet ”Päivän”. Ohjelmaan kuului ”luonnollisesti” itsehallinnon puolustaminen ja kehittäminen. Samalla Suomea oli kehitettävä kulttuurivaltiona. Yksilöt oli saatava nousemaan täyteen tietoisuuteen arvostaan ja vastuustaan ja yhteiselämä oli vapautettava sitä yhä jätävästä ”sovinnaisuuden kaksimielisyydestä”. Tästä seurasi muun muassa pyrkimys täyteen uskonnonvapauteen. Yhteiskunnallisissa kysymyksissä ”Päivä” ilmoitti edustavansa ”radikaalisen vasemiston” kantaa, ei kuitenkaan sitä missä luotettiin vain

lainmuutoksiin, vaan sitä joka edusti muutoksia maailmankatsomuksissa. Kulttuuripoliittiseksi tavoitteeksi asetettiin suomalainen kansallinen kulttuuri. Tälle suoraan vahingolliseksi katsottiin kuitenkin hedelmätön kansallisuus- ja kielikiikho, joksi ”suomalaisuuden asia” usein tahdottiin alentaa.³⁶⁸

”Päivän” linja täsmentyi edelleen ensimmäisen numeron pääartikkelissa, Eino Leinon kirjoituksessa ”Aleksis Kivi ja Päivä”. Raoul Palmgren on tarkastellut sitä ohjelmakirjoituksena, jossa Leino kohotti ruotsalaisten ja suomalaisten ylläpitämää Runebergin ja Snellmanin perinnettä vastaan Lönnrotin ja Kiven kulttuurisuomalaisuuden.³⁶⁹ Leino pohti sitä mitä yhteistä Aleksis Kivellä ja radikaalien viikkolehdeillä oli ja määritteli Kiven kulttuurisuomalaiseksi, jossa

itsetietoinen, jalostettu ja hienostettu kansallishenki oli löytänyt erään korkeamman ja syvemmän muodon itselleen kuin hänen alkuperäisessä uusmaalaishämäläisessä maaperässään.

Leino korosti sivistyksen merkitystä, sillä ”etnografiset satunnaisuudet” eivät muodostaneet kansallishenkeä eivätkä olleet sen olennaisimpia ilmiöitä. Kiven luomat henkilötyypit olivat paitsi ”sukkelammat, nokkelammat ja luonteenomaisemmat” myös kansallisemmat kuin niiden alkuperäiset esikuvat, koska ne olivat käyneet läpi suuren taiteen siivilöivän vaikutuksen. Kuten aikanaan Snellmanilla Leinon kulttuuriradikalismiin liittyi sivistyksen ja sivistyneistön merkityksen korostaminen:

kansallishenki ei suinkaan asu puhtaimpana korprien povessa vaan kansallisen sivistyksen kukkuloilla

Samoin oli niin sanotun kansan tahdon laita:

Se ei suinkaan ole sama, kuin kansan laajimpien ja vähimmin kehittyneiden kerrosten tahto, vaan se, mitä tahtovat kansan kehittyneimmät, valppaimmat ja valistuneimmat individit.

Kansallinen herätystyö oli Leinon mukaan liian kauan kulkenut vain Snellmanin ja Runebergin tunnustäjien alla. Tämä oli merkinnyt ohjelmasuomalaisuutta, ”rumpuja, huiluja, symbaaleja, torven toivotusta”, joi- ta ehkä vieläkin tarvittiin. Mutta vielä enemmän tarvittiin ”hedelmällistä, hiljaista kulttuurityötä” puolivirallisen ja puolipoliittisen isänmaallisuuden tilalle, sen jonka aika oli jakanut kahtia. Kaiken kansallisen miekankalistuksen asemasta oli tartuttava auraan. Työ kuului Suomen radikaalille nuorisolle:

Meidän on nyt *oltava* suomalaisia! Meidän on nyt tehtävä omaa kulttuurityötämme, niin kauan kuin me saamme rauhassa tehdä sitä. Meidän valtiollinen vapautemme ei tosin vielä ole sellainen, miksi me toivomme sen kerran muodostuvan, mutta kuitenkin kyllin laaja, että me sen sisällä voimme kohottaa nykyistä monin verroin eheämmän, tukevamman, ja korkeamman kulttuurimuodon.

Leinon kansallisen taiteen ohjelma oli hyvin samanlainen kuin esimerkiksi Bertel Jungilla aiemmin Ateneum-lehdessä ja Sigurd Frosteruksella Euterpeassa ja Arkitektenissa. Ei virallistuneita ohjelmia eikä ”etnografi-

sia satunnaisuuksia”, vaan hengen voimaa sekä valpaimpien, valistuneimpien ja kehittyneimpien yksilöiden itsenäistä työtä.

Tässä yhteydessä ei ole selvitetty sitä miten Päivän avustajien ja toimittajien luettelo muodostui. Ei ole myöskään mahdollista arvailla miten suurta painoarvoa on annettava sille, että joku lupasi nimensä tähän luetteloon. Yrjö Blomstedtin, Armas Lindgrenin ja Eliel Saarisen nimet viitannevat kuitenkin siihen että nämä halusivat edelleen olla yhteistyössä laajempien kulttuuripiirien kanssa ja olla mukana luomassa uudistuvaa ”kulttuurisuomalaisuutta”. Siihen kuului pyrkimys kansallisen kulttuurin rakentamiseen, mutta se irtisanoutui kansallisuus- ja kielikihkosta. Varauksin voidaan myös Eliel Saarisen sitoutuminen Päivän tukijaksi nähdä juuri siksi ”Saarisen siirtymiseksi vasemmalle”, johon Bertel Jung viittasi Arguksessa joulukuussa 1907 ja Sigurd Frosterus Arkitektenissa tammikuussa 1908. Akseli Gallen-Kallelan yhteyksiä Päivään on selvitetty hyvin vähän, samoin kuin aiempaan Pirtti-ryhmäänkin. Sekä Pirtin että Päivän epävirallisilla ja epämääräisillä ryhmillä oli keskinäisiä yhteyksiä.³⁷⁰

3.3.6 Finsk Tidskrift, Valvoja ja Aika

Näiden tunnettujen lehtien yleinen tarkastelu ja niissä julkaistujen harvojen arkkitehtuuria koskevien kirjoitusten yksityiskohtainen läpikäynti sivuutetaan tehtävänä, joka ei mahdu tähän tutkimukseen. Finsk Tidskriftin ja Valvojan merkitys mielipiteenmuodostajina yleispoliittisissa ja myös kielikysymyksissä oli suuri, ja niiden pohjalta on kauden aatehistoriaa paljolti kirjoitettu. Molemmat olivat vaikutusvaltaisia nk. älymystölehtiä, joiden kirjoittajakunta oli pääosin akateemisista. Arkkitehtuuria käsiteltiin vuotuisten kuvataidekatsausten yhteydessä ja toisinaan erillisissä artikkeleissa. Harvakeen julkaistut kirjoitukset eivät välttämättä liittyneet lehtien linjaan.

Finsk Tidskrift för vitterhet, vetenskap, konst och politik, 1890—1910

C.G. Estlanderin aloitteesta vuonna 1876 perustettu Finsk Tidskrift oli vanhin tässä tutkituista aikakauslehdistä. Sitä toimitti suurimman osan käsitellystä ajasta yleisen historian professori M.G. Schybergson. Estlander itse kirjoitti lehteen jatkuvasti, vielä 1910 julkaistiin hänen esitelmänsä C.L. Engelistä. Kirjoittaja-

kunta oli laaja. 1900-luvun alkuvuosina ja vielä Euterpen perustamisen jälkeenkin lehdessä julkaistiin Euterpe-piirin jäsenten, esimerkiksi Leo Ehrnroothin ja Rolf Lagerborgin, sekä myös Arvid Mörnen kirjoituksia.³⁷¹ Tähän vaiheeseen kuului myös vuonna 1901 julkaistu Sigurd Frosteruksen laaja kirjoitus Otto Wagnerista ja Wienin sesessionismista.³⁷²

Finsk Tidskriftissä seurattiin vuodesta 1896 lähtien Turun tuomiokirkon restaurointisuunnitelmia. Sixten Ringbom on tarkastellut aihetta lähemmin,³⁷³ samoin Marja Terttu Knapas julkaisemattomassa tutkielmassaan.³⁷⁴ Lars Sonckin tunnettu, Gustaf Mattssonin avustuksella muotoiltu kirjoitus ”Modern vandalism: Helsingfors stadsplan” julkaistiin Finsk Tidskriftissä alkuvuodesta 1898 ja samoihin aikoihin myös Teknikern-lehdessä. Yleensä Finsk Tidskriftiin pyrittiin saamaan tietenkin sellaista aineistoa, joka haluttiin laajemman lukijakunnan tietoon, päätöksentekijöille ja vaikuttajille. Tämä selittää melko runsaan rinnakkaisen aineiston juuri Teknikern-lehdessä ja Finsk Tidskriftissä. Vuonna 1900 siinä julkaistiin myös Harald Neoviuksen kirjoitus Helsingin laajentamisesta ja asuntokysymyksestä. Kirjoitus oli samantapainen kuin se minkä Neovius julkaisi seuraavana vuonna Ateneumissa.

J.J. Tikkanen kirjoitus ”Finsk ornamentik” julkaistiin runsaasti kuvitettuna kahdessa osassa, vuoden 1900 lopulla ja 1901 alussa. Lähtökohtana oli kolme teosta, Th. Schvindtin ”Suomalaisia koristeita”, A.O. Heikelin ”Mordvalaisia pukuja ja kuoseja” sekä Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin ”Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja”, jonka kuvasto oli julkaistu vuonna 1900.³⁷⁵ Kirjoitus oli tärkeä sen keskustelun kannalta, jota myös arkkitehtuurin ammattilehdissä oli käyty suomalaisten ja karjalaisten koristeaiheiden alkuperästä siitä lähtien kun Schvindtin teosta oli vuonna 1894 alettu julkaista vihkoina. Blomstedtin ja Sucksdorffin teoksen kuvaston julkaiseminen vuonna 1900 toi aiheen uudelleen ajankohtaiseksi. Tikkanen ei ollut vielä tutustunut teoksen tekstiosaan, joka oli suomenkielisenä tulossa julkisuuteen vasta 1901. Oman mainintansa mukaan Tikkanen oli kirjoitusta laatiesaan saanut apua A.O. Heikeliltä. Kysymyksessä oli tieteellinen artikkeli jossa Tikkanen taidehistorioitsijana tarkasteli ornamenttitutkimukseen liittyviä kysymyksiä. Aihe sivusi Yrjö Hirnin samanaikaista problematiikkaa, tässä vain olivat kysymyksessä suomalais-ugrilaiset, lähemmin karjalaiset ja mordvalaiset kirjontaornamentit. Tikkanen pohti yleensä kansantaiteen ominaispiirteitä pyrkien näkemään kansantaiteen tuotteet osana laajempia kulttuurikokonaisuuksia. Yksittäisten ornamenttien merkitys ei ollut tutkimuksessa kovin suuri: ne olivat samaa kuin yksi kansansatu folkloristille. Erityisen paljon Tikkanen käsitteli muotojen

ja mallien synnyn ja kulttuuripiiristä toiseen kulkeutumisen ongelmia sekä tekniikan suhdetta muotoon.

Käsittelyn aineiston keskeinen kysymys oli se, missä määrin jo kartoitettua kansantaidetta voitiin pitää suomalaisten heimojen omana ja oliko mahdollista tunnistaa suomalais-ugrilaisen rodun oma taide, ”en finsk-ugrisk raskonst”. Eri kansojen materiaalisissa oli niin paljon erilaisuutta, että jopa kysymys oli uskallettu:

Skulle väl dessa mönster leda sitt ursprung från den urtid då dessa stammar ännu vore grannar? Redan frågan synes djärf, svaret vore för närvarande en förmätenhet.

Yleisten samankaltaisuuksien tai samojen aiheiden toteaminen ei vielä riittänyt todistamaan sukulaisuutta, vaan yksittäisiä havaintoja olisi tutkittava laajoissa yhteyksissä. Tikkanen tarkasteli myös saksalaisen ja yhdysvaltalaisen kirjallisuuden pohjalta joidenkin tunnettujen ornamenttien, kuten hakaristin ja kannuksenpyörän laajaa levinneisyyttä Kauko-Idästä Amerikkaan. Tikkasen esittämät tiedot saattoivat olla hämmentäviä niistä joille ne olivat uusia, mutta Tikkanen pysyi mielipiteissään varsin kiihkottomana alleviivaten moneen kertaan tietojensa riittämättömyyttä ja tutkimustilanteen avoimuutta.³⁷⁶ Hän kirjoitti karjalaisten yksinkertaisista, geometrisista ornamenteista ja kirjontatöistä arvostavasti, mainiten niiden veroisia nähdyin mm. Skånessa. Kirjoituksessa oli myös lyhyt viittaus siihen miten ”tyylikkää” geometriset aiheet houkuttelivat käyttämään niitä uusissa yhteyksissä. Tarkkaan ottaen niitä ei Tikkasen mukaan olisi pitänyt käyttää oman alueensa, eli kirjonnän ulkopuolella. Jos niitä kuitenkin haluttiin käyttää oli noudatettava samaa ”tyylitunnetta” kuin aidossa kansantaiteessa, eli sovitettava mallit uuteen ympäristöön, uusiin tarpeisiin ja perusteiltaan muuttuneeseen makusuuntaan.

Pitkän kirjoituksen lopussa Tikkanen luonnehti karjalaista puuarkkitehtuuria ja puuhun tehtyjä koristeita Blomstedtin ja Sucksdorffin kuvien pohjalta. Suomalaisen rakkaus abstrakteihin geometrisiin muotoihin näkyi näissä yhtä voimakkaasti kuin kirjontamalleissa. Niistä sai turhaan hakea eläin- ja kasviaiheita, samoin sitä ”fantastista elementtiä”, joka oli luonteenomaista suomalaiselle kansanrunoudelle. Koristeiden tarkoitus oli vain koristaa, ei kuvata tai ilmaista mitään. Karjalaiset osasivat myös ”luonnostaan” rajoittaa koristelun oikeisiin paikkoihin ja materiaaliin sopiviin muotoihin:

Sökande former för ett okonstladt skönhetsbehof utgå de med naturfolkens oreflekterande logik följdriktigt från de gifna förutsättningarna.

Koristelu keskittyi kantaviin, ulkoneviin, päättäviin tai kehystäviin osiin esimerkillisellä tavalla. Kysymyksessä oli todella puutyyli, jonka yhteys kiviarkkitehtuuriin näkyi äärimmäisen harvoin. Tikkanen mainitsi

myös, että karjalainen rakennustaide osoitti kokonaisuudessaan vahvempaa maalauksellisuuden tajua kuin kansanrakennukset useimmissa osissa Suomea. Karjalaisesta puunveistotaiteesta, johon kuului myös laajalti Euroopassa käytetty karvileikkaus, Tikkanen kirjoitti, ettei sen iästä tai alkuperästä ollut mahdollista esittää oletuksia, mutta sitä tuli tutkia pohjoisvenäläisen kansantaiteen yhteydessä. Siihen kumpi oli ollut antava ja kumpi saava osapuoli, ei ollut mahdollista vastata. Suomalaisuus ja karjalaisuus limittyivät kirjoituksessa paikoin epämääräisesti. Sitä ei mitenkään kielletty että karjalaista arkkitehtuuria voitiin pitää suomalaisena, mutta tutkimustilanteen avoimuus kävi selvästi ilmi. Tikkanen toivoi, että esitellyt teokset innostaisivat jatkotutkimuksiin. Myös maan muiden osien kansantaide olisi muistettava. Sitä näkyi keskiaikaisten kirkkojen ornamenteissa ja länsisuomalaisissa peiteissä ja ryijyissä.

Itäkarjalaista arkkitehtuuria käsitteli myös Alarik Tavaststjernan kirjoitus ”Genom ryska Karelen”, joka julkaistiin vuoden 1902 alussa. Sävyiltään kirjoitus oli samantapainen kuin matkalla myös olleen Jalmari Kekkonen kirjoitus, joka julkaistiin Rakentajassa samoihin aikoihin. Kummassakin kuvattiin luontoa, kansaa ja elämänolosuhteita ja tarkasteltiin rakennuksia nimenomaan karjalaisina. Jotkut piirteet olivat ilmauksia karjalaisten ”huolettomuudesta” ja siitä että puutavaraa rakentamiseen oli saatavissa rajattomasti. Tavaststjerna mainitsi myös, miten vaikea oli joskus nähdä Venäjän Karjalan asukkaita Kalevalan kansan jälkeläisinä. Jopa heidän kielensä poikkesi suomen kielestä täysin, niin ettei suomen kielellä juuri tullut toimeen. Kalevalaisia hahmoja saattoi tavata vain keskellä erämaata.³⁷⁷

Jac. Ahrenberg kuului J.J. Tikkasen tavoin Finsk Tidskriftin pitkäaikaisiin ja vakituisiin avustajiin. Tässä hänen kirjoituksistaan käsitellään vain muutamaa. Vuodenvaihteessa 1900—1901 Ahrenberg kirjoitti Pariisiin maailmannäyttelystä. Mainitessaan lyhyesti Suomen paviljongin hän sijoitti sen modernin tyylin edustajaksi kuten muiden Pohjoismaiden paviljongitkin. Vuonna 1902 Ahrenberg tarkasteli pitkässä kaksiosaisessa kirjoituksessaan ”Vår museifråga” tulevan kansallismuseorakennuksen kilpailun tuloksia.³⁷⁸ Niitä esiteltiin samana syksynä Rakentajassa ja Teknikernlehdessä ja Sigurd Frosterus kirjoitti kilpailusta Euterveen. Ahrenbergin kirjoitus oli kaikkein yksityiskohdaisiin, ja muista poiketen hän antautui myös palkittujen ehdotusten suorasanaiseen analyysiin ja arvosteluun.

Ahrenbergin katsaus suunnittelun esivaiheisiin ja toisaalta Euroopan museolaitoksen kehitykseen ja museoiden tehtäviin oli sisältörikas. Kansallismuseon tehtävä ei ollut vain palvella turisteja, vaan toimia kansan

itsetuntemuksen kasvattajana. Suomen niukan kulttuurijäämistön saaminen kelvollisiin suojiin oli ollut, ja oli edelleen elämänkysymys. Yleisten rakennusten yllähallitus oli joutunut uhraamaan suunnitteluun paljon turhaa työtä koska hanketta oli hoidettu huonosti: kun kilpailu oli julistettu oli tultu tilanteeseen mistä oikeastaan olisi pitänyt aloittaa. Ahrenberg vähätteli kilpailun puolesta esitetyn keskeisen perustelun eli agglomeraatiojärjestelmän ehdotonta oikeutusta luetellen moderneja museoita joissa sitä ei ollut käytetty. Tilajärjestelmä ei käydyssä kiistassa ollutkaan ensisijainen syy: kysymys oli ollut arkkitehtuurin modernisuudesta ja siitä, että moderni arkkitehtuuri edellytti vapaata pohjamuotoa.

Tästä Ahrenberg siirtyi analysoimaan modernin suunnan tunnusmerkkejä luetellen jo tutut materiaalien, muodon ja sisällön totuudellisuuden, sisätilan ja fasadien ykseyden, eli samalla symmetrian hylkäämisen, sekä maalauksellisen, eli pittoreskin vaikutelman tavoittelemisen. Nämä pyrkimykset olivat Ahrenbergin mukaan saaneet Suomessa huomattavan jalansijan jo Pariisin maailmannäyttelyn aikoihin. Niitä oli ajettu sellaisella lämmöllä ja taidolla, että Suomessa pidettiin nuorten vaatimuksia jo laajasti oikeutettuina. Erityisesti oli yksi uuteen tyyliin sisältynyt tekijä antanut ilmaa sen siipien alle ja luonut tyyliin vastakaikua laajemmissa ja kouluttamattomissakin piireissä. Tämä oli se tapa millä vuosisadan suuret aatteet, realismi ja nationalismi liittyivät moderniin rakennustaiteeseen.

Tämä kohta on keskeinen. Ahrenberg oli kirjoittanut realismista ja nationalismista 1800-luvun suurina aatteina jo vuonna 1899 venäläisen arkkitehtuurin yhteydessä. Tässä hän liitti ne Suomen ”modernin tyylin” elementteihin. Realismi oli antanut tyylielitysten eläin- ja kasviaiheiden maailman ja nationalismi oli opettanut kuuntelemaan ”sitä kuusta jonka juurella oli asunto” — tässä Ahrenberg toisti vanhan tunnuslauseensa 1890-luvulta, sananparren joka 1902 oli otettu myös Kotitaiteen motoksi. Henkisesti ja aineellisesti köyhässä maassa oli näiden aatteiden ja uuden tyylin voitto ollut uskomattoman helppo:

Hos oss där vi ha föga eller intet af fädrens arf, där vi ekonomiskt som i konsten (utom poesi) lefva för dagen, där kulturen är grund, konsten ung och där de nedärfda föreställningarna endast i ringa mån behärska den allmänna meningen, blef de två ledande idéernas genombrott lätt — oförsvarligt lätt. Hos oss har den nya stilen dragit segerrikt fram längs hela linjen.

Tämä ei ollut yksinomaan hyväksi. Kaikki uusi ei välttämättä ollut hyvää, suhteiden aateli sekä muotojen hienous ja eleganssi saattoivat hävitä parissa sukupolven kilpailtaessa modernisuudesta. Vapaa ja yksilöllinen tyyli ei tulisi kestäämään epigonien käsissä. Näihin ajatuksiin Ahrenberg viittasi jo seuraavana vuonna arvostellessaan Polyteknikkojen taloa Teknikern-lehdessä.

Ajatus ”voiton helppoudesta” ja epigoniarkkitehtuurin vaaroista tulivat toistumaan myöhemmin Sigurd Frosteruksen kirjoituksissa, kuten edellä on mainittu. Epigoneihin viittasi myös Gustaf Strengell jo vuoden 1903 alussa Valvojassa.

Kilpailussa toisen palkinnon saaneen toimiston Grahn, Hedman ja Wasastjerna ehdotusta Ahrenberg piti palokintolautakunnan tavoin pohjakaavojen osalta parhaana. Ulkoasu antoi kauttaaltaan ruotsalaisen vaikutelman, ja Ahrenberg huomasi tarkasti miten monet aiheet vaikuttivat tutuilta Erik Dahlbergin ”Suecia antiqua” -teoksen, eli ”aikamme ruotsalaisen arkkitehtuurin suuren koodexin” kautta. Mutta suunnitelmassa oli myös ”vieraita, yleisgermaanisista, ei pohjoismaisia sävyjä”, joita Ahrenberg vieroksui ja jotka hän pani toimistossa työskennelleen Gustaf Lindbergin³⁷⁹ tiliin. Suunnitelman ”ruotsalaisuus” ei vaikuttanut täysin puhtaalta, ei myöskään suomalaisuus kirkkosalaisiiven ulkoasussa, missä oli kauttaaltaan epäaitoa koristelua. Kyvyttömyys tajuta puhtaasti suomalaista oli Ahrenbergin mukaan osoittautunut kohtalokkaaksi tälle muuten nerokkaalle suunnitelmalle.

Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen voittanut ehdotus oli kaikin tavoin edellisen vastakohta. Sen niukkuus (kärphet) ja köyhyys olivat ensinäkemältä pettymys. Suunnitelmassa ei ollut juhlatunnelmaa, vaan siinä tuntui kuuluvan ”korkeiden honkien humina ja syvien virtojen kohina”. Ahrenbergin mukaan se oli lähellä suomalaisten kansanlaulujen raskautta ja syvää surua. Se oli kuitenkin joka suhteessa tunnistettavissa omaksi, ja tämän takia ehdotus oli voittanut. Siinä oli nähtävissä yhteenveto siitä mitä Suomessa oli rakennettu vuosisatojen kuluessa:

Ingen som känner vår torftiga konsthistoria, ingen som med öppna ögon berest vårt land, skall undgå att i detta utkast se en summarisk sammanfattning af vad århundradena byggt upp hos oss. Fattigt, ja armt i detaljerna, blygsamt till hela sin uppställning, är det i alla fall vårt, vårt eget, och det var denna hemlandsklang som lät det gå segrande ur striden.

Ahrenbergin tapa nähdä suomalaisuus niukkuudessa, vaatimattomuudessa ja köyhyydessä esiintyi usein myös Vilho Penttilän kirjoituksissa, kuten edellä on mainittu. Juuri samana keväänä oli Penttilä kirjoittanut miten hän olisi edellyttänyt suurempaa yksinkertaisuutta Suomen kansallisteatterin rakennukselta. Todettakoon myös, että Vilho Penttilän ja Usko Nyströmin museoehdotusta Ahrenberg piti luonteeltaan englantilaisena. Sen komeassa pääjulkisivussa oli jotain haetun naiivia sekä yksityiskohtia ”jotka eivät kuuluneet maahamme”.

Vuoden 1903 kuvalehtikatsauksessa Ahrenberg tarkasteli mm. Darmstadtissa saksan ja ranskan kielillä julkaistua ”Revue mensuelle illustrée d'art decoratif.

Kunst und Decoration” -lehteä pohtien sekä art nouveau -tyylin kansainvälisyyttä, jopa universaalisuutta ja saksalaista ”l’art nouveauta”. Jos hän Kansallismuseorakennuksen yhteydessä oli käsitellyt nationalismia yhtenä 1800-luvun suurista aatteista, painotti hän nyt art nouveaun mahdollisuuksia yhteisenä länsieurooppalaisena tyylinä, tyylinä jonka syntyyn kaikki kansat olisivat myötävaikuttaneet. Esteettiset tulokset eivät välttämättä olisi heti huomattavia, mutta tärkeämpää olikin eettinen hyöty:

Stilar växa, blomstra och dö som blommorna på marken, deras varaktighet är kort i folkens lif, men ha de bidragit till att förintarsfördomar, ge lift åt förbrödringstanken folken emellan då ha de medverkat till att denna onaturliga, af den bismarckska våldspolitikens inaugurerade beväpnade världsfred, som nu olidligt trycker Europas nationer, skall ge vika. Andligen och ekonomisk frigjorda skola nationerna täfla i en ädlare kamp och omsider skänka världen en ny renässans på ett högre andligt plan, än det där världen nu står. Detta är djupare sedt betydelsen af arbetet för ’l’art nouveau’ och det är därför man med intresse hälsar alla initiativ och insatser för vinnande af det stora målet.³⁸⁰

Ahrenbergin sanat lähtivät esiteltävän lehden pohjalta, johon oli koottu aineistoa monista eri maista, myös Suomesta. Lyhyt teksti antaa pikemminkin kuvan Ahrenbergin ajattelun moniulotteisuudesta kuin perustaa laajemmille tulkinnoille tässä tutkimuksessa. Sen voi vain varauksin nähdä ilmentävän halua korostaa Suomen kuulumista länsieurooppalaiseen, ja kuten Ahrenberg kirjoitti ”arjalaisten kansojen” kokonaisuuteen. Ahrenbergin ajatus oli myös pääpiirteissään sama kuin Sigurd Frosteruksella pari vuotta myöhemmin tämän kirjoittaessa miten vain chauvinismi oli kosmopolitismien leppymätön vihollinen ja jalostunut nationalismien luonnollinen komplementti.³⁸¹

Valvoja, 1890—1910

Vuodesta 1880 julkaistun Valvojan päätoimittaja oli tutkitun kauden alussa E.G. Palmén, vuosina 1892—96 O.E. Tudeer ja vuodesta 1897 E.N. Setälä. Valvojan linjassa tapahtui kahdenkymmenen vuoden kuluessa muutoksia. Se oli lähellä nuorsuomalaisia, mutta ei vain näiden lehti. Se oli suomalaisuusliikkeen kannattaja, mutta ei kuitenkaan suomettarelainen.³⁸² Vuonna 1905 Valvoja järjesti 25-vuotisjuhlavuotensa merkeissä kiertokyselyn aiheista ”Kansallisuus ja ihmisyy” ja ”Kansamme tehtäviä”, joissa pyrittiin arvioimaan kansallisuusaatteen sisältöä senhetkisessä kansainvälisessä ja suomalaisessa tilanteessa. Lukuisten vastaajien yleislinja oli pelkistetyksi sama kuin se mikä edellä on mainittu Jac. Ahrenbergin ja Sigurd Frosteruksen yhteydessä: nationalismi ja kosmopolitismi täydensivät toisiaan eivätkä nationalismien negatiiviset piirteet oikeuttaneet hylkäämään kansallisuusaatetta. Jotkut vastaajat lainasivat Snellmania kirjoittaen esimerkiksi siitä miten yksilö oli olemassa kansaa varten ja kansa ihmiskuntaa varten.³⁸³

Valvojassa käsiteltiin arkkitehtuuria hyvin harvoin. Ainoa laaja kirjoitus oli Gustaf Strengellin kaksiosainen katsaus nykypäivän suomalaiseen arkkitehtuuriin, joka julkaistiin vuoden 1903 alussa. Sitä ennen arkkitehtuuria oli käsitelty joskus kuvataidekatsauksissa ja myös yhteisnimimerkki Spectatorin palstoilla. Lisäksi oli esitelty Suomalaisen teatterin ja kansallismuseon uudet piirustukset. Vuosikymmenen lopulla julkaistiin Eliel Saarisen kirjoitus suunnitellusta eduskuntatalosta³⁸⁴ sekä K.S. Kallion kirjoitus vuonna 1907 järjestetystä ensimmäisestä arkkitehtuurinäyttelystä.³⁸⁵

Eliel Aspelin oli kirjoittanut Valvojaan 1880-luvulta lähtien. 1890-luvun alussa Valvojassa julkaistiin pari hänen Kalevalaa käsittelevää tutkielmaansa ja vuodesta 1898 Aspelin kirjoitti katsaukset edellisen vuoden kuvataidetapahtumiin. Vuoden 1902 jälkeen tästä vastasivat muut kirjoittajat, ensin 1903 Armas Lindgren, joka muutenkin oli kirjoittajana aktiivinen juuri tähän aikaan, vuosina 1904 ja 1906 kirjoittaja oli Hjalmar Öhman ja vuonna 1907 Torsten Stjernschantz. Kuvataiteesta kirjoittivat myös Fredrik J. Lindström, jonka erikoisala oli taidekasvatus, J.J. Tikkanen ja Johannes Öhquist.

Tutkittavan ajan alusta on mainittava Th. Reinin tunnettu kirjoitus Kalevalan kuvittamisesta, jossa Rein korosti mielikuvituksellisuuden ja ”taiteellisuuden” välttämättömyyttä annettaessa kuville kansallinen leima.³⁸⁶ Maininnan arvoinen on myös vuonna 1892 julkaistu päätoimittaja O.E. Tudeerin arvostelu Aspelinin kirjasta ”Suomalaisen taiteen historia”. Tudeer joka samaan aikaan oli myös Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen puheenjohtaja, totesi Aspelinin jättäneen ulkopuolelle suomalaisen ornamenttiikan, ilmiön ”jossa Suomen kansan kauneudenaisti ja taiteellinen kyky omatakeisimmin ja selvimmin ovat ilmestyneet”. Myös keskiajan profaaniarkkitehtuuri oli jätetty pois esteettisin perustein. Muuten tekijä oli saanut kootuksi hämmästyttävän paljon tietoja Suomen köyhästä taide-elämästä.³⁸⁷

Theodor Schvindtin Suomalaisia koristeita -teoksen arvosteli Valvojassa tämän kollega A.O. Heikel kiinnittäen huomiota kohtiin, jotka olisivat vaatineet huolellisempaa analyysia, sekä erityisesti joidenkin ornamenttien, kuten hakaristin laajaan levinneisyyteen maailmassa. Hän ei erityisemmin ottanut kantaa koristeiden käyttöön uusissa käsitöissä, mutta sijoitti teoksen jo

suureen kansainväliseen ornamenttikirjojen joukkoon. Heikel liitti ornamenttitutkimuksen alun ulkomailla nimenomaan taideteollisuuden uudistukseen. Myöhemmin se oli saanut myös järjestelmällisen ja tieteellisen perustan.³⁸⁸ Muista lähteistä tiedetään, että Tudeer olisi halunnut julkaista myös Yrjö Blomstedtin kirjoituksen Blomstedtin ja Sucksdorffin Karjalan-matkasta Valvojassa, mutta Blomstedt ei ollut halukas raportoidaan aiheesta. Sen sijaan julkaistiin vuonna 1895 Yrjö Wichmannin arvio venäläisen N.N. Haruzinin artikkelista joka käsitteli asuinrakennusten kehityshistoriaa eri suomensukuisilla kansoilla ja oli tavallaan jatkoa Heikelin aiemmalle teokselle.³⁸⁹ Vuoden 1902 Valvojassa taas oli Theodor Schvindtin ankara arvostelu Blomstedtin ja Sucksdorffin vuonna 1901 julkaistusta teoksesta. Arvostelu kohdistui Blomstedtin tutkijana tekemiin päätelmiin ja laajemmin siihen että harrastelija oli ryhtynyt tutkijaksi. Myöhemmin Valvoja julkaisi myös Blomstedtin pitkän vastineen liitteenä, joka saat- to olla ainakin osaksi omakustanne.³⁹⁰

Valvojassa seurattiin myös Suomalaisen teatterin rakennushankkeen etenemistä. Nimimerkki Spectator kannatti Helsingin kirjeessään vuonna 1898 arkkitehtuurikilpailun julistamista³⁹¹ ja vuonna 1900 hankkeen johdossa ollut ylijohtaja Sebastin Gripenberg kirjoitti esittelyn suunnitelmasta, joka oli valmistunut saman vuoden tammikuussa Onni Törnqvistin piirustuksina. Hän luonnehti torifasadin tyyliä nykyajan tyyliksi, sen kaltaiseksi joka oli tullut käyttöön Amerikan ja Englannin graniittirakennuksissa. ”Muodot ja erikoiskäsittely” oli sovitettu pääfasadin kotimaisen graniitin vaatimuksiin. Kokonaisuus sai Gripenbergin mukaan siten ”vakaan ja voimakkaan leiman, jonka pitäisi hyvin soveltua kansamme luonteensävyyyn”. Lopuksi myös Gripenberg siteerasi Wienin sesessionistien vuoden 1898 näyttelypaviljongin tunnuslausetta ”Kullekin ajalle oma taiteensa, taiteelle vapautensa!”. Tällä hän halusi lisätukea ajatukselleen, jonka mukaan jokaisella ajalla ja kansalla sai olla oma käsityksensä siitä min- käläinen teatterirakennuksen tuli olla.³⁹²

Nimimerkki Spectatorin kannanotot kansallismuseo- kysymyksessä vuonna 1900 olivat varovaisia. E.G. Palmén, joka sillä kertaa oli nimimerkin takana, piti museon aikaansaamista ehdottomasti tärkeämpänä kuin rakennuksen arkkitehtuuria. Hän puuttui asiaan vielä seuraavana vuonna ihmetellen oliko museon odotettava siihen asti kun uusi rakennustyyli olisi keksitty.³⁹³ Kilpailun ratkettua vuonna 1902 Yrjö Sadenius arvioi sen tuloksia Valvojassa. Hän ei ryhtynyt analysoimaan ehdotuksia lainkaan niin yksityiskohtaisesti kuin Jac. Ahrenberg samaan aikaan Finsk Tidskriftissä, mutta totesi kuitenkin, ettei voittaneen ehdotuksen luonteen kansallisuudesta voitu olla kuin yhtä mieltä. Kauneut- ta ehdotuksessa olisi sen sijaan saanut olla enemmän.

Yleensä Sadenius piti rakennustaiteen kehittämistä osa- na kansallista kehitystyötä, ja tämä oli selvä kommentti Palménille.³⁹⁴

Eliel Aspelin käsitteli arkkitehtuuria yleisluonteisesti vuoden 1901 kuvataidekatsauksessaan. Hän totesi että nuoret arkkitehdit olivat innokkaasti asettuneet uuden taiteen palvelukseen, ja yrittivät uuden ohella luoda ai- nakin osaksi suomalaista uutta. Aspelinin lähtökohtana oli edelliseksi jouluksi julkaistu Ateneumin arkkiteh- tuurinumero. Hän asettui empimättä nuorten puolelle näiden pyrkimyksessä kaiken ”muinaistyyllisen” ja so- vinnaisen hylkäämiseen. Hän huomautti kuitenkin et- teivät kirjoittajien yksinkertaisuutta ja käytännöllisyyt- tä koskeneet tavoitteet näkyneet juuri lainkaan esitel- lyissä arkkitehtuurikohteissa, jotka olivat ”romanttis- en hengen ja kaihon” synnyttämiä. Vakuutusyhtiö Pohjolan talo muistutti enemmän satulinnaa kuin lii- kepalatsia, ja Saarisen huvilatutkielma toi mieleen kes- kiaikaisten asuntojen kuvaukset Walter Scottin Ivan- hoessa. Uusi suunta olisi vasta silloin tuottanut ratkai- sevia tuloksia, kun sen periaatteita noudatettaisiin jo- kapäiväisissä rakennustehtävissä, esimerkiksi kouluissa ja työväenasunnoissa.³⁹⁵

Gustaf Strengellin kirjoitus ”Suomen rakennustaide meidän päivinämme” julkaistiin kaksiosaisena vuoden 1903 alussa. Tekstiin sisältyvän maininnan mukaan se oli kirjoitettu vuoden 1902 lokakuussa. Kirjoitukseen sisältyviä ajatuksia referoitiin edellä jo Euterpen yh- teydessä, missä viitattiin myös esitelmään, joka Stren- gellin oli määrä pitää Ylioppilaiden kaunotieteellisessä yhdistyksessä. Vuoden 1903 lopulla sama kirjoitus julkaistiin myös Ruotsissa Ord och Bild -lehdessä. Yli neljäkymmentä sivua pitkä kirjoitus oli varustettu suu- rella määrällä valokuvia.³⁹⁶

Strengell aloitti 1800-luvun alusta, vaiheesta jolloin Helsinki korotettiin pääkaupungiksi ja rakennustoimin- ta alkoi vilkastua. Tässä toistui edellä moneen kertaan mainittu tapa aloittaa Suomen arkkitehtuurin historia autonomian ajan alusta: sitä varhaisemmat ajat olivat epämääräistä taustaa jota tunnettiin erittäin huonosti ja josta oikeastaan vain kirkot edustivat arvokasta pe- rintöä. Kuten Strengell huomautti, se oli perintöä jon- ka pohjalta ei vielä 1800-luvun alussa osattu jatkaa. Vasta Strengellin aikoina oli havaittu keskiaikaisten kirkkojen ryhdin jalous, keskiajan arkkitehtuurin tu- tun läheinen tunnelma ja eloisa epäjärjestys. Engelin sinänsä suurenmoisessa muotokielessä sen sijaan oli paljon kylmää ja kalseaa.

Uusimpaan arkkitehtuuriin Strengell sovelsi termejä, joita siihen mennessä oli käytetty arkkitehtuurikirjoit- uksissa vain vähän. Hän erotti kaksi vastakkaista suuntausta, jotka olivat nousseet 1800-luvun lopun tyy-

linhakua vastaan ja joiden välisenä taisteluna Strengell tarkasteli aikansa arkkitehtuuria muodostaen siten pohjaa useille myöhemmille kirjoittajille. Toinen oli luonteeltaan progressiivinen rationalismi, jota Strengell nimitti myös naturalismiksi ja verismiksi ja joka vastasi osaksi samaa kuin Ahrenbergin käyttämä termi realismi. Toinen oli taaksepäin suuntautunut uusromantiikka. Rationalismiin kuului totuuden vaatimus niin rakenteen, materiaalien kuin ajankohtaisuuden suhteen ja siihen liittyi kaiken lainatun ja tarpeettoman hylkääminen. Suomeen rationalismi oli Strengellin mukaan tullut Ruotsin kautta ja siinä muodossa minkä se Ruotsissa oli saanut, eli totuudellisuuden vaatimus oli keskittynyt materiaaleihin ja oli johtanut luonnonkiven käyttöön julkisivuissa. Käytännössä siihen liittyi amerikkalaisen arkkitehtuurin piirteitä ja Suomessa se sai lisäperusteita luonnonkiven käytöstä keskiajan kirkoissa. Tässä suhteessa rationalismi liittyi uusromantiikkaan eli kansallisromantiikkaan. Tämän harvoin käytetyn sanan Strengell mainitsi Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen yhteydessä.

Romanttisen suunnan kohdalla Strengell totesi miten sen tunnusmerkillisiä ominaisuuksia oli aina ollut kansallinen luonne. Tämän takia sen kehitys oli käynyt eri maissa eri suuntiin. Muualla romantiikka oli ilmennyt kyllästymisenä jo kuluneeseen rationalismiin. Suomessa rationalismi oli niin nuorta ettei ollut yksinomaan tästä kysymys. Tässä Strengell esitti käsityksensä romantiikan kytkeytymisestä kansallisiin pyrkimyksiin. Strengellin ajatuksia voidaan pitää yhtenä keskeisenä lähtökohtana myöhemmälle kansallisromantiikka-sanan käytölle arkkitehtuurin yhteydessä:

Meillä sitävastoin missä rationalismi vielä on nuori, on se (romantiikka) lisäksi ja ehkä pikemmin katsottava pienen mitä vaikeimpaan valtiolliseen asemaan joutuneen kansan yritykseksi taiteellisesti löytää ja esittää oma itsensä. Tätä kansaa tahtoo väkevämpi mahti sulattaa ja samallaistuttaa, mutta se puolustautui epätoivoisesti kaiken voimansa ponnistaen. Ikäänkuin lähestyvää tuhoa aavistaen se kokoaa voimansa viimeisen ponnistukseen, ja taiteessa antaen muodon ja kuvan omalle kansalliselle ominaisuudelleen se huutaa maailmalle: tässä olen minä, tämä on minun sieluni, minä en voi enkä saata enkä saa hukkoa. — Siten ainakin mielellään haluaisi selittää ne ilmiöt, jotka etempänä kerrotaan.

Tämän jälkeen seurasi Strengellin luonnos siitä miten hän näki kansallisromanttisen arkkitehtuurin kehittyneen Suomessa. Strengellin keskeisiä ajatuksia oli se, että aloite oli lähtenyt kuvataiteilijoista. Aloitteentekijäksi hän nimesi Louis Sparren ja tämän matkan Venäjän Karjalaan, mikä puolestaan oli saanut Blomstedtin ja Sucksdorffin lähtemään samoille alueille tutkimaan tätä ”alkuperäistä ja silloisen luulon mukaan perikansallista” rakennustaidetta. Pian oli koko kansa tiennyt että meillä nyt oli ”suomalainen tyyli”. Tässä kohdassa Strengell ei tuntenut tai unohti Axel Gallénin ja Emil Wikströmin Karjalan-matkat. Myös hänen ku-

vauksensa suomalaisen tyylin käytöstä oli liioitteleva ainakin arkkitehtuurin osalta:

Ei sillä hyvä, että rakennuksia tehtiin sen sääntöjen mukaan, myöskin taideteollisuus otti nuo uudet tai, jos niin halutaan, vanhat muodot käytäntöön, ja taloustarpeiden kaupat ilmoittelivat ahkerasti samaan aitosuomalaiseen tyyliin tehtyjä huonekaluja.

Tämä kaikki oli Strengellin mukaan ollut vain kaunistusta kuvittelua ja se raukesi pian. Epäilykset karjalaisen muotojen perisuomalaisuudesta olivat olleet ”kova kolaus taiteelliselle kansallis-itserakkaudelle”. Varsinainen syy suomalaisen tyylin pikaiseen loppuun oli Strengellin mukaan ollut se, että se oli perustunut melkein yksinomaan koristeaiheille. Sitä voitiin käyttää vain pienemmissä kohteissa, huviloissa, kioskeissa ja näyttelyvitriineissä, mutta suuremmissa tehtävissä se oli poissuljettu. Eniten ja suurimmalla menestyksellä oli karjalaista tyyliä käyttänyt huvilarakennuksissaan Lars Sonck ja huonekalusuunnitelmissaan Yrjö Blomstedt ja Victor Sucksdorff. Tässä yhteydessä Strengell käytti myös nimitystä ”karjalais-’suomalainen’ tyyli” jossa hän sijoitti lainausmerkit suomalaisen kohdalle.

Toisen suomalaisen tyylin Strengell erotti uusimmissa Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen töissä, tosin varauksin ja päivälehkien kirjoituksiin viitaten:

Mutta nyt puhutaan taas uudesta sellaisesta, ja päivälehdissä mainitaan taloja ja huonekaluja vielä kerran ’suomalaiseen tyyliin’ tehdystä; onko se uusi utukuva, joka sekin on yhtä pian hajoova?

Tämä suuntaus oli vähemmän kansallinen, tai kansanomainen kuin aiempi ja siinä oli paljon yksilöllisyyttä. Myös tässä oli heräte Strengellin mukaan tullut taiteilijalta, Axel Gallénin Kalevala-aiheisista töistä, joiden tyyli oli ”primitiivinen, synteettisesti yksinkertaisesti tehty, usein suorastaan raakakin, aina voimakas, aina vaikuttava”. Eläytyäkseen siihen luontoon ja kansaan, joita oli aikonut kuvata, Gallén oli rakentanut maalle ”muinaisaikaisen karkean ja valtavan” kodin. Tässä Strengellillä oli harvinainen viittaus Gallénin Kalevalaan, jota ei yleensä mainittu tutkituissa lehdissä.

Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen töissä Strengell eritteli useita eri lähtökohtia. Kansallisia ja kotimaisia piirteitä olivat kotimaiset kasvi- ja eläinaiheet alkaen Tallbergin talon porraskäytävän ulpukka-aiheisista maalauksista. Pariisin paviljonki oli ollut käänteentekevä samalla kun rakennus Strengellin mukaan ensimmäisen kerran oli tuonut mieleen vanhat harmaakivikirkot. Paviljonki oli kieltämättä art nouveauta, uutta taidetta, mutta samalla se oli ”kasvanut kotimaan kamarasta”. Myöhemmissä helsinkiläisissä kerrostaloissa Strengell näki keskiaikaisia linna-arkkitehtuurin piirteitä korostamatta kuitenkaan lähtökohtien kotimaisuutta. Vakuutusyhtiö Pohjolan talosta Strengell totesi, ettei sen ulkoarkkitehtuurissa ollut oikeastaan

mitään mitä olisi voinut nimittää suomalais-kansalliseksi. Kokonaisuus oli pikemminkin ”uus-amerikkalainen” ja kansallinen elementti oli etsittävä koriste-lusta.

Tunnusmerkillistä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saari-sen taiteelle oli Strengellin mukaan pyrkimys mahdol-lisimman suureen raskauteen ja voimaan. Strengell ky-syi mikä siinä oli ulkoa tullutta vaikutusta, mikä yksi-löllistä panosta ja mikä sellaista, joka ulottui ”kansal-lisen tuntemuksen pohjaan asti sanan parhaassa mer-kityksessä”. Rakennuksissa oli paljon englantilaista ja vanhan romaanisen taiteen vaikutusta, jonka kuiten-kin ”voimakas persoonallinen luomiskyky” oli sulat-tanut. Yhteys oman maan vanhaan taiteeseen oli ilmeis-tä ja tätä Strengell epäili syyksi Geselliuksen, Lind-grenin ja Saarisen saavuttamaan menestykseen Suomes-sa. Mielenkiintoisella tavalla hän myös johti yhteyden keskiajan kirkkotaiteeseen viittaamalla Armas Lind-grenin asiantuntemukseen:

Lindgren on vanhoissa kirkoissamme säilyneiden taiteellisten aartei-den hieno ja varma tuntija, eikä itse näiden kirkkojen mahtava ark-kitehtuuri suinkaan ole ollut jättämättä tuntuja jälkiä hänen ja hän-en ystävänsä tuotteisiin. Tässä suhteessa he ovat kansalliset.

Kansallisia olivat myös kasvi- ja eläinaiheiden kotimai-suus, muodonannossa ilmenneet alkuperäistä kansan-taidetta muistuttaneet piirteet sekä muotojen ”kum-mallisuus”, jossa muinaisten aikojen muistot tuntuivat astuvan esiin. Viitaten vielä siihen miten Geselliuk-sen, Lindgrenin ja Saarisen kansallismuseoehdotus oli koruton, karkea ja melkein köyhä, kuten myös Jac. Ahrenberg oli juuri kirjoittanut *Finsk Tidskrift*issä, sekä vanhojen kirkkojen mukaan ”selvästi kirkol-lista tyyppiä”, Strengell päätteli lopuksi, että uudella ja uusimmalla rakennustaiteella oli selvästi ”vahvat yh-teiset suumerkit” ja siinä suhteessa saattoi kokonai-suudesta rohjeta käyttää nimeä tyyli. Tämä oli enem-män kuin useat aikalaiset sanoivat, sillä yleisin käsitys oli se, että tyylit nimettiin vasta jälkeenpäin.

Edellä jo referoidussa Euterpen kirjoituksessa Stren-gell esitti useimmat Valvojan kirjoituksen näkökohdat tiiviimmässä muodossa, mainitsematta juuri nimiä tai rakennuksia. Siinä hän tyytyi kirjoittamaan liikkeestä tyylin asemesta ja pohtimaan kriittisesti myös sitä oli-ko kysymyksessä muotiasia vai oliko aikaansaatu jo-takin todella kansallisesti omalaatuista, sellaista josta saattoi tulla kansantaidetta. Strengellin teksti oli epäi-lemättä juuri Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen töi-den tarkastelun osalta tärkeä pohja Waldemar Wile-niuksen kirjoitukselle *Tekniska föreningens förhand-lingar* -lehdessä muutamaa vuotta myöhemmin. Stren-gellin ajatukset siirtyivät osaksi myös Sigurd Froste-ruksen kirjoituksiin Euterpeissa ja Arkitektenissa. Strengellin kirjallisia lähteitä taas olivat ilmeisesti muu-

tamat *Teknikern-* ja *Tekniska föreningens förhand-lingar* -lehden varhaisemmat kirjoitukset karjalaisesta tyylistä sekä Ateneumin kirjoitukset. Niistä ainakin Ar-mas Lindgrenin kaksi kirjoitusta vaikuttivat tapaan millä hän näki keskiajan arkkitehtuurin vaikutusta Ge-selliuksen, Lindgrenin ja Saarisen töissä.

Aika, 1907—1910

Aika perustettiin Valvojan vaihtoehdoksi, suomalaiseksi kulttuurilehdeksi joka olisi selkeästi lähellä suoma-laisen puolueen linjaa Valvojan muututtua yhä selvem-min nuorsuomalaiseksi. Taustalla oli henkilö- ja lin-jaristiriitoja, joita ei tarkastella tässä.³⁹⁷ Kuvataitees-ta Aikaan kirjoittivat toimitukseen kuulunut Eliel As-pelin, joka vuonna 1906 oli muuttanut nimensä muo-toon Aspelin-Haapkylä, sekä Fredrik J. Lindström. Arkkitehtuuri oli tutkittuina vuosina vain harvoin esil-lä. Vuonna 1907 lehdessä julkaistiin Kasimir Leino-Lönnbohmien kolmiosainen kirjoitus ”Charles Bassi, Suomen rakennushallituksen ensimmäinen intendent-ti”. Samana vuonna Jalmari Kekkonen arvosteli Sa-muli Paulaharjun kansatieteellisen teoksen Uudenkir-kon asuinrakennuksista viitaten jälleen kerran, mutta menneessä aikamuodossa, siihen miten tämänkaltais-ten tutkimusten taustalla oli pyrkimys löytää rahvaan tyylistä pohjaa omalle kansalliselle rakennustaiteelle. Rakennustaiteilijain piirissä oli näin syntynyt ”se suu-ri ’nationalistinen’ liike”, joka oli Keski-Euroopan maissa saanut aikaan varsin ilahduttavia tuloksia. Kek-konen ei kuitenkaan Paulaharjun teoksen taustalla mai-ninnut samoja vaikuttimia, eikä muutenkaan kosketel-lut enää oman ajan arkkitehtuuria.³⁹⁸

3.4 Kirjoitusten analyysin yhteenveto sekä tarkennuksia

3.4.1 Yleiskuva

Edellä käsitelty laaja materiaali on vain osa tutkitun kauden arkkitehtuurikirjoituksista. Tarkastelluissa lehdissä ei ollut muita mainittavia viittauksia kansallisiin tyylihin eikä nationalistista ajattelua ilmennyt muulla tavoin arkkitehtuurin yhteydessä. Aineistoa ovat kasvattaneet monet rajatapaukset sekä ulkomaista arkkitehtuuria koskeneet, tässä relevanteiksi katsotut kirjoitukset. Yksittäisten tekstien käsittelyä on laajentanut yritys selvittää niitä yhteyksiä, joissa tutkimuksen kannalta olennaiset kohdat ovat tulleet esiin. Silti leikkaukset ovat olleet väkivaltaisia esimerkiksi joidenkin Sigurd Frosteruksen laajojen kirjoitusten osalta. Lisäksi analyysia on laajentanut pyrkimys hahmottaa myös niitä arkkitehtuurikysymyksiä, joita käsiteltiin lainkaan viittaamatta arkkitehtuurin kansallisuuteen. Edelleen olen niin paljon kuin mahdollista pyrkinyt lainaamaan kauden kirjoittajia suoraan kuvatakseni sitä miten paljon tutkittavassa ilmiössä oli kysymys juuri kirjoittamisesta: jatkuvasti toistetuista ajatuksista ja ajatusmalleista jotka tilanteiden mukaan liitettiin mitä erilaisimpiin yhteyksiin.

Tutkituissa teksteissä oli vain muutama sellainen kirjoitus, joissa arkkitehtuurin kansallisuus tai kansallisten tyylien problematiikka olisi ollut pääasia ja ulottunut otsikkoon asti. Nämä olivat Nils Wasastjernan ”Den ’finska stilen’” (Teknikern 1900), Gustaf Stengellin ”Det nationella i vår dekorativa konst” (Euterpe 1903) ja Kasimir Leinon ”Suomalaisesta rakennustaiteesta ja sen ehdoista” (Nyky aika 1898). Vain joidenkin kertoja mainittiin, että jokin rakennus olisi suunniteltu suomalaiseen tyyliin, ja kaikki nämä kerrat olivat epämääräisiä. Kansallisesta tyylistä kirjoitettiin paljon erilaisissa yhteyksissä, mutta sitä ei määritelty. Analyysin tulos näyttää tässä suhteessa hyvin mielenkiintoiselta: mikäli oli olemassa jokin suomalainen tai kansallinen tyyli, siitä ei juuri koskaan kirjoitettu näillä sanoilla tutkituissa lehdissä. Alustavana tuloksena esitänkin kirjoitusten pohjalta sen oletuksen, ettei mitään yhtä yhtenäistä tyyliä eikä edes pyrkimystä sellaisen aikaansaamiseen voida määritellä.

Sen sijaan oli huomattavan paljon asiaan liittyntä ja sitä sivunnutta kirjoittamista, joissa sisältö ja kirjoituksissa ilmenneet tavoitteet vaihtelivat. Nämä kirjoitukset voidaan jakaa niihin jotka oli suunnattu tulevaisuuteen ja joissa viitattiin vasta tavoitteena olleeseen arkkitehtuurin kansallisuuteen tai kotimaisuuteen ja joissa arkkitehtonista muotoa ei määritelty. Toisen ryhmän muodostivat tulkinnat tapahtuneesta kehityksestä, joissa jo valmiita suunnitelmia tai rakennuksia lei-

mattiin kansallisiksi tai suomalaisiksi. Jotkut esitettiin useita vuosia rakennuksen valmistumisen jälkeen ja ne saattoivat poiketa aiemmista tulkinnoista. Jälkimmäinen ryhmä on edellisessä aineistossa suurempi kuin ensimmäinen ja ajoittuu 1900-luvun ensi kymmenelle. Kirjoitukset suomalaisen tai kansallisen tyylin mahdollisuudesta sen sijaan kuuluivat pääasiassa 1890-lukuun. Tässä on otettava huomioon se, miten vähäistä rakennustoiminta oli 1890-luvulla ja miten kaikki ne kohteet, joihin kirjoittaminen keskittyi, valmistuivat 1900-luvun alkuvuosina, jolloin samalla arkkitehtuurista kirjoitettiin enemmän. Kaikkien tällaisten kirjoitusten määrä ja sisältö kokonaisuudessaan viittaavat siihen, että viimeistään vuosisadan alussa jokin osa arkkitehtuuria ja jotkut sen piirteet tajuttiin suomalaisina ja kansallisina ja jonkinlainen yleisesti tunnettu koodi oli olemassa. Mikä se oli ja miten se oli muodostunut vaatii selvittämistä edelleen.

Relevantteja kirjoituksia esiintyi koko tutkitun ajan, mutta aika 1890-luvun puolivälistä seuraavan vuosikymmenen puoliväliin oli keskeinen. 1890-luvun alun lehdissä oli hajanaisia mainintoja kansallisista tyyleistä muissa maissa sekä suomalaisesta taideteollisuustyylistä. Suunnilleen vuodesta 1906 lähtien kirjoituksia esiintyi harvoin, mutta ne olivat kiinnostavia jälkitulintoja ja edustivat myös uusia kirjoittajia. Uutta kansallisesti suuntautunutta ajattelua edustivat Kotitaidelehden nuorten toimittajien kirjoitukset taiteen kansallisesta tehtävästä vuoden 1908 jälkeen. Yleensä kirjoittajakunnassa voidaan havaita kolme ”nuorten” kirjoittajien ryhmää, joilla oli sanottavaa vähän vanhempien kirjoittajien ja arkkitehtien toiminnasta. Ensimmäisen muodostivat 1890-luvulla valmistuneet, jotka olivat aktiivisia vuosisadan vaihteessa, toisen 1900-luvun alkuvuosina valmistuneet jotka kirjoittivat vuosikymmenen puolivälissä, ja kolmannen ne jotka pääsivät vaikuttamaan kirjoituksillaan tutkitun kauden lopussa.

Aineistosta ei löydy selkeitä väittelyasetelmiä, ei varsinkaan sellaisia joissa vastapuoli olisi mainittu nimeltä. Useimmat kirjoittajat olivat samalla suunnittelevia arkkitehteja, mutta heidän kirjoituksensa olivat niin yleisluonteisia, ettei niitä voi ilman muuta tulkita heidän oman arkkitehdintyönsä ja tavoitteittensa selvittämiseksi. Ketään ei myöskään välittömästi, jonkin rakennuksen valmistuttua, arvioitu kansallisen suunnan edustajana. Tällaiset kommentit esitettiin vasta jälkikäteen, kun suunnittelijan nähtiin jo muuttaneen suuntaa, tai peitetysti, tai sitten arvostelu esitettiin ammatilehtien ulkopuolella. Esiintyneet kiistat koskivat esimerkiksi Turun tuomiokirkon restaurointia tai palkintolautakuntien ratkaisuja joissakin kilpailuissa. Arkkitehtikunnan keskinäinen solidaarisuus oli näkyvää varsinkin Arkitekten-lehdessä, mutta myös muissa ammattilehdissä. Esimerkiksi Suomalaisen teatterin raken-

nuksen suunnittelua vastaan hyökättiin Nykyajassa, kansallismuseon suunnitelmaa vastustanut Vårt Museum -pamfletti julkaistiin vuonna 1900 erillisenä ja Helsingin asematalon kilpailun arvostelut julkaistiin sanomalehdissä sekä erillisenä Stridskrift-kirjasena, jota käsitellään tässä luvussa Frosteruksen ja Strengellin yhteydessä. Tähän ammattikunnan sulkeutuneisuuteen ja pyrkimykseen pitää arkkitehtuuria koskevat kiistat omassa piirissä tarttui mm. Gunnar Castrén Euterpesa vuonna 1904.

Kauden uudesta arkkitehtuurista käytetyt termit voidaan lyhyesti mainita jo tässä. Yleensä vuosisadan vaihteen Suomessa kirjoitettiin uudesta tai modernista arkkitehtuurista, joskus siitä käytettiin nimitystä uusi tai moderni tyyli, joskus taas tyydyttiin kirjoittamaan uusista tai moderneista liikkeistä arkkitehtuurissa, kuten esimerkiksi Bertel Jung teki vuonna 1901 Tekniska föreningens förhandlingar -lehdessä julkaistussa esitelmässään. Sana ”l’Art Nouveau” esiintyi jo vuonna 1898 Albert Edelfeltin kirjoituksessa Ateneumissa, tarkoittamassa laaja-alaista visuaalisten taiteiden eri alueille ulottunutta uudistusliikettä, joka oli alkanut Englannista ja Belgiasta. Myöhemmin sitä käytettiin Suomen Pariisin paviljongin yhteydessä ranskalaisiin kirjoittajiin viitaten. Merkillepantavaa on se, että art nouveauilla tarkoitettiin aluksi myös vastaavaa ilmiötä Saksassa: tämä kävi ilmi Jac. Ahrenbergin kirjoituksessa Finsk Tidskriftissä vuonna 1903. Sana ”Jugend” mainittiin ensimmäisen kerran vuonna 1908, Gustaf Strengellin kirjoituksessa Kotitaiteessa. Sillä oli negatiivinen sivumerkitys, ja sillä viitattiin saksalaiseen taideteollisuuteen. Sitä ei siis käytetty suomalaisen arkkitehtuurin yhteydessä. Myös sana ”kansallisromantiikka” oli arkkitehtuurin yhteydessä vasta saamassa merkitystään. Selvimmin sitä käytti Gustaf Strengell Valvojassa vuonna 1903, osittain synonyymina uusromantiikalle. Ilmaisua ”suomalainen tyyli” oli vuosisadan vaihteessa kansallisromantiikkaa yleisempi. Taideteollisuuden yhteydessä sitä käytettiin jo varhain 1890-luvulla. Seuraavan vuosikymmenen puolivälissä mm. Sigurd Frosterus erotti eri vaiheita suomalaisen tyylin kehityksessä.

3.4.2 Rakennukset

Rakennuksia, jotka laaja kirjoitusaineisto ilman muuta kohottaisi tarkemman analyysin arvoisiksi oli vähän ja niihin palataan osaksi toisesta näkökulmasta neljännessä luvussa. Suomen Teollisuuslehden, Rakentajan ja Kotitaiteen tässä tärkeimmät kirjoitukset koskivat melkein yksinomaan puuarkkitehtuuria ja taideteollisuutta, jotka olivat lehtien erityisalaa. Nimettyjen rakennusten määrä oli pieni. Keskeisiä kohteita olivat Suomalaisen teatterin rakennus varsinkin suunnitteluvaiheessa 1898—1900, Suomen paviljonki Pariisin maailmannäyttelyssä, ja vuonna 1902 valmistunut ehdotus kansallismuseorakennusta varten. Vakuutusyhtiö Pohjolan talosta, Polyteknillisen yhdistyksen talosta ja Suur-Merijoen kartanosta kirjoitettiin vaihtelevia tulkintoja ja Waldemar Wilenius toi vuonna 1905 esiin joukon Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelemaa asuinkerrostaloja. Kirkkojen yhteydessä mainittiin Suomen keskiaikaan viittaavat aiheet muutaman kerran, mutta niiden arkkitehtuuria ei pidetty muuten erityisen suomalaisena. Yksittäisiä kotimaisia aiheita mainittiin käytetyn myös joissakin muissa rakennuksissa, esimerkiksi Kansallis-Osake-Pankin Viipurin toimitalossa ja Osakeyhtiö Katajan talossa Katajanokalla. Varauksin tuotiin esiin Lars Sonckin huvilasuunnitelmia, Yrjö Blomstedtin piirtämä kioskki ja ohimennen mainittiin suomalaista tyyliä edustaneena Rosenlewin huvila, jonka Birger Federley oli suunnitellut. Juuri puurakennusten kohdalla kirjoitukset ja esitellyt rakennukset olivat selvästi ristiriidassa. Jälkitulkinnoissa viitattiin useisiin kokeiluihin puuarkkitehtuurin alalla, ja varhemmin oli toivottu erityistä suomalaista tyyliä. Miksi näitä lukuisia rakennuksia ei sitten esitelty lehdissä?

Keiden arkkitehtuurista oli kysymys? Kirjoituksista varsinkin jälkitulkinnot keskittyivät silmiinpistävällä tavalla Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen ja varsinkin Saarisen tuotantoon. Sonckin arkkitehtuurista kirjoitettiin enemmän vasta vuoden 1905 jälkeen, jolloin hänen suurempia töitään alkoi valmistua. Sonckin huviiloita esiteltiin aiemmin Suomen Teollisuuslehdessä ja Rakentajassa, mutta ne liitettiin vain varauksin suomalaiseen tyyliin. Waldemar Wilenius käsitteli suomalaista tyyliä vuonna 1905 vain Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen töissä, ja luonnehti Sonckin tuotantoa toisin sanoin. Sonckin hirsihuviiloita saatettiin myöhemmin luonnehtia karjalaistyyliksi, ja tämän Tampereen Johanneksen kirkon yhteydessä mainittiin keskiajan kivikirkot tai Finströmin kirkon torni, mutta Sonckin töiden ei silloinkaan sanottu olleen suomalaista, kansallista tai kansallisromanttista tyyliä.

3.4.3 Arkkitehtuurin kansallisuutta koskeneet ajatusmallit

Kirjoituksissa oli kaksi välillä toisiinsa sekoittunutta tasoa. Päälinjainen koski ajankohdan uuden arkkitehtuurin muotoa. Sen taustalla erottui pohdinta suomalaisten ornamenttien, itäkarjalaisen rakennustaiteen tai keskiajan kirkkojen suomalaisuudesta. Tähän pohdintaan liittyi kysymyksiä, jotka jäivät tutkitussa aineistossa avoimiksi. Huomionarvoista on se, että missään kirjoituksissa ei selvästi korostettu kotimaisten kivilajien, graniitin ja vuolukiven tai puurakennuksissa vuoraamattoman lamasalvosrakenteen ehdotonta suomalaisuutta. Sekä graniitin että vuolukiven käytön yhteydessä viitattiin niiden kotimaisuuteen tai jopa ”supisuomalaisuuteen”, mutta aineistossa ei ole sellaisia kohtia joiden perusteella pelkkä kotimaisten kivilajin valinta olisi ollut ilmausta nationalistisesta ajattelusta. Sen sijaan tapa jolla kiveä käytettiin, voitiin joskus katsoa erityisesti suomalaista tavoitelleeksi tai ilmentäneeksi piirteeksi. Tämän mainitsi esimerkiksi Gripenberg Suomalaisen teatterin julkisivusuunnitelman yhteydessä.

Kirjoituksissa voidaan erottaa seuraavat esiin tuodut aiheet ja pohdinnat:

- Kysymyksenä ja tulevaisuuden mahdollisuutena esitetty ajatus suomalaisesta tyylistä puurakennuksissa eli suomalainen puutyyli.
- Pohdinnat itäkarjalaisen puuarkkitehtuurin suomalaisuudesta ja käsitteet karjalainen sekä suomalais-karjalainen tyyli.
- Kysymys ns. suomalaisten tekstiiliornamenttien ja mallien soveltamisesta arkkitehtuuriin.
- Kysymys keskiajan kirkkoarkkitehtuurin muotojen soveltamisesta uuteen arkkitehtuuriin.
- Epämääräinen muinaissuomalaisen tunnelman tai vaikutelman tavoittelu.
- Suomalaisena pidetyn muodonkäsittelyn, eli yksinkertaisuuden, vaatimattomuuden ja karuuden korostaminen.
- Usko siihen että kansallinen ja suomalainen ominaislaatu tulee arkkitehtuuriin luonnostaan, kunhan arkkitehti toimii vilpittömästi rakennustehtävästä ja paikan ja materiaalien edellytyksistä lähtien. Tähän malliin mahtui myös ulkomaisen arkkitehtuurin periaatteiden soveltaminen.
- Suomen luontoon liittyvien koristeaiheiden käyttäminen.
- Joidenkin rakennusten tai arkkitehtuuripiirteiden näkeminen erityisen suomalaisina tai kansallisina jostakin jälkikäteen muodostuneesta syystä tai esimerkiksi suunnittelijaan liittyen.
- Yleisluonteinen viittaaminen ”kansalliseen pohjaan”, joko kansanomaiseen arkkitehtuuriin tai kartanoihin, traditioiden jatkuvuuden osoittamiseksi.

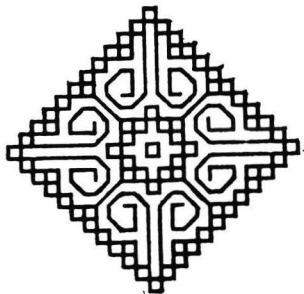
Seuraavassa esitetään yhteenveto siitä miten eräät keskeiset ajatusmallit esiintyivät tarkastelluissa kirjoituksissa ja luonnostellaan niiden taustaa.

Suomalaiset koristeet ja karjalaiset koristemuodot

Suomalaisilla koristeilla tarkoitetaan tässä niitä kirjontaornamentteja ja malleja (kuoseja), joita muun muassa esiteltiin Theodor Schvindtin teoksessa vuodesta 1894 lähtien (kuva 58). Karjalaisilla koristemuodoilla tarkoitetaan niitä rakennusten ja talouskalujen koristeltuja osia ja koristeaiheita, joita mm. Yrjö Blomstedt ja Victor Sucksdorff tallensivat Venäjän Karjalasta ja esittelivät tällä nimellä vuosina 1900–1902 julkaistussa teoksessaan. Niistä muodostui ajan terminologian mukaan ”karjalainen puutyyli”, joka oli eri asia kuin rakennustapa. Jälkimmäiseen kuuluivat rakennusten yleismuoto, pohjakaavat ja rakenne, kuten Victor Sucksdorffin kirjoituksesta vuodelta 1895 käy ilmi. Karjalaisen puutyylin aineksia ja suomalaisia ornamentteja käytettiin rinnakkain ja niistä kirjoitettiin usein tavalla josta ei selviä kumpaa tarkoitettiin. Arkkitehtuurissa oli kysymys yksinkertaistetusti suomalaisista tai karjalaisista ornamenteista.

Karjalasta koottujen kirjontaornamenttien ja mallien pitäminen suomalaisina perustui taidehistorioitsijoiden ja kansatieteilijöiden esittämiin näkemyksiin. Eliel Aspelin kirjoitti vuonna 1891 Suomalaisen taiteen historia -teoksessaan, että erityisesti ”suoraviivaiset” eli geometriset koristeaiheet myöhemmän rautakauden hautalöydöissä olivat epäilemättä ”Suomen suvun alkupe räisintä omaisuutta” ja kansatieteelliset tekstiilikeräykset olivat osoittaneet, että tekstiilitaiteen alueella ”Suomen suku oli osoittanut jossakin määrin kansanrunoutemme viljavuuteen verrattavaa muoto- ja väriaistin virkeyttä.” Aspelin viittasi myös venäläisen Stasovin teoriaan siitä miten slaavilaiset kansat Venäjällä olivat omaksuneet näitä alkuaan suomalaisia geometrisia koristemuotoja ja kuoseja.³⁹⁹ Theodor Schvindt perusteli oman teoksensa johdannossa aineistonsa suomalaisuuden samansuuntaisesti. Hän vetosi itäsuomalaisten koristemuotojen 600-vuotiseen historiaan ja niissä jatkuvasti tapahtuneeseen kehitykseen, mikä Schvindtin näkemyksen mukaan oli todiste siitä että ne olivat ”kansan oman mielikuvituksen luomia”. Länsi-Suomessa koristemuodot sen sijaan ilmensivät enemmän lännestä saatujen mallien jäljittelemistä kuin ”kansallista alkuperäisyyttä”.⁴⁰⁰

Tähän akateemisten asiantuntijoiden esittämään varmaan perustaan arkkitehdit eivät puuttuneet. 1890-luvun alkuvuosina Suomen Teollisuuslehdessä tyydyttiin seuraamaan suomalaisten koristeiden tai kuosien käyttöä taideteollisuuden piirissä. Teollisuuslehdessä ei esitetty suomalaisen tyylin kehittämistä koristemuotojen

32.  Härtsikkäinen linnunsilmä suuret kananvarpaat päässä suurilla mehiläisjaloilla. (Vogelauge mit Hörnern, grossen Hühnerzehen und grossen Bienenfüssen.)
33.  Kananvarpais- eli linnunsilmätarha pitkällä mehiläisjaloilla. (Hühnerzehenkreis mit langen Bienenfüssen.)
34.  Haravainen pitkällä mehiläisjaloilla. (Kleiner Rechen mit langen Bienenfüssen.)
35.  Puolinaisia mehiläisjalkoja. (Halbe Bienenfüsse.)
36.  Mehiläisjalkatarha suuromenaisen ympärillä. (Grosses Äpfelchen in einer Bienenfuss-Umzäunung.)
37.  Kohtalaisia mehiläisjalkoja. (Bienenfüsse von Mittelgrösse.)
38.  Pienristinen. (Kreuzlein.)
39.  Kaaliraudan pää. (Kohlhackeisenspitze.)
40.  Kaaliraudan päitä ja haravaisia sakarain kanssa, päällä suuria kananvarpaita pistoksen kanssa luotoksella eli hienoilla koukku-polvilla. (Kohlhackeisenspitzen und Rechen mit Spitzen: darüber grosse Hühnerzehen und Stiche mit feinen Krummbeinen.)

58. Ompelukoristeita Theodor Schvindtin teoksesta Suomalaisia koristeita. Osa kolmannesta kuvasivusta.

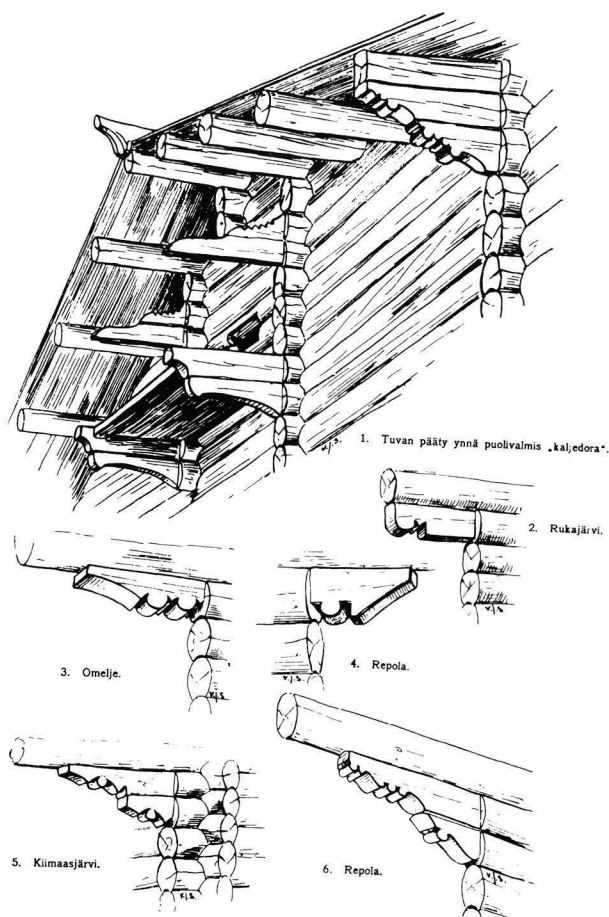
pohjalta, vaan tarkastelu kiinnittyi kansanrakennuksiin kokonaisuudessaan, aluksi luhtiaittoihin. Tekni-kern-lehdessä sen sijaan mainittiin Schvindtin teoksen esittelyn yhteydessä että koristeaiheita voitaisiin soveltaa taideteollisuuteen ja arkkitehtuuriin. Vuonna 1896 Vilho Penttilä mainitsi ohimennen myös ajatuksen suomalaisten geometrinen koristeaiheiden käyttämisestä tiiliarkkitehtuurissa. Hän ei myöhemmin toistanut ajatusta, eikä kukaan muukaan viitannut siihen kirjoituksissaan. Ornamenttien selviä sovellutuskohteita arkkitehtuurissa ei esitelty lehdissä eikä niitä myöskään kehoitettu käyttämään arkkitehtuurissa enää Vilho Penttilän vuonna 1896 esittämän ajatuksen jälkeen. Tämä liittyi 1890-luvun loppuvuosien yleisempään arkkiteh-

tuurikirjoittamiseen, missä arkkitehtuurin suomalaisuutta tai kansallisuutta kannustettiin vain harvoin. Erisisältöisiä ornamenttien käyttöä arvostelevia kirjoituksia esiintyi verraten paljon 1890-luvun puolivälistä alkaen. Niitä julkaistiin sekä suomenkielisissä että ruotsinkielisissä lehdissä. Kysymys oli ensisijaisesti metodisesta ongelmasta: siitä riittävätkö yksin suomalaisina pidetyt ornamentit takaamaan rakennuksen tai tyylin suomalaisuuden, ja määräytyikö tyyli ylipäätään pelkkien ornamenttien mukaan. Jo vuonna 1894 anonymi kirjoittaja, ehkä Usko Nyström, totesi Suomen Teollisuuslehdessä, että suomalaisilla kuoseilla voitiin antaa huonekaluille vain erityinen leima, mutta niillä ei ratkaistu yleismuodon tai tyylin ongelmia. Vuoden

1898 vaiheilla tämä kysymys oli erityisen ajankohtainen. Se näkyi Jac. Ahrenbergin kirjoituksessa *Teknikernissä* vuodenvaihteessa 1897—98, Yrjö Blomstedtin kirjoituksessa *Suomen Teollisuuslehdessä* 1898, Kasimir Leinolla *Nykyajassa* 1898, Ivar Aminoffin esitelmässä vuoden 1899 alussa *Tekniska föreningens förhandlingar* -lehdessä sekä vielä Nils Wasastjernan kirjoituksessa *Teknikernissä* vuonna 1900. Kaikille yhteisiä ajatuksia olivat ne, että yksittäiset koristeaiheet eivät vielä muodostaneet tyyliä, sekä myös suomalaisina pidettyjen aiheiden laajan kansainvälisen levinneisyyden toteaminen. Asiaa pohti vielä J.J. Tikkanen *Finsk Tidskriftissä* puuttumatta kuitenkaan suoraan aiheiden käyttöön. Kärjistetyimminkin siitä kirjoitti Kasimir Leino, jonka mukaan suomalaisia koristeaiheita ei voinut istuttaa suoraan pyyheliinoista nykyajan taideteollisuuteen. Leino ja Blomstedt pitivät kuitenkin kiinni aiheiden suomalaisuudesta ja niiden symbolisesta merkityksestä koko suomalaisuusliikkeelle.

Karjalaisista rakennuksista ja niiden koristemuodoista tyylin lähtökohtina ei kirjoitettu juuri lainkaan vielä 1890-luvulla. Sekä *Suomen Teollisuuslehdessä* että *Teknikern-lehdessä* vuonna 1895 julkaistussa kirjoituksessaan Victor Sucksdorff käsitteli hyvin varovaisesti karjalaisten rakennusten suomalaisina pidettäviä piirteitä. Muuten ei tästä myöhemmin niin tunnetuksi tulleesta Karjalan-matkasta kirjoitettu juuri mitään 1890-luvulla. Kasimir Leino totesi 1898 etteivät edes karjalaiset kuistit sellaisenaan soveltuneet oman ajan rakennuksiin, ja Ivar Aminoff kirjoitti 1899 ettei kansallinen rakennustyyli syntynyt alkukansan pirtistä. Karjalaisesta aineistosta alettiin kirjoittaa enemmän vasta vuonna 1900, sen jälkeen kun ensin Blomstedtin ja Sucksdorffin teoksen kuvasto oli julkaistu vuoden 1900 alussa, ja Yrjö Blomstedtin kirjoittama tekstiosa vuonna 1901. Samana vuonna tekivät polyteekkarit Jalmar Kekkonen, Alarik Tavaststjerna ja Uno Ullberg oman matkansa Venäjän Karjalaan, ja tämän tuloksia esiteltiin lähivuosina eri lehdissä. Kirjoitusten myönteiseen sävyyn vaikuttivat alkaneen sortokauden tunnelmat ja mahdollisesti myös kirjoittajien sympatiat Blomstedtin ja Sucksdorffin suurin uhrauksin aikaansaamaa kirjaa kohtaan. Sen vaiheita tarkastellaan lähemmin seuraavassa luvussa.

1900-luvun alussa voitiin karjalaisen arkkitehtuurin ja karjalaisen puutyylin piirteitä tarkastella väljästi suomalaisuuteen viittaavina isänmaallisina symboleina. Aineistoa esiteltiin etupäässä suomenkielisissä lehdissä, ja myös *Finsk Tidskriftissä*, mutta sen edelleen tutkimista pidettiin tarpeellisena, eikä kukaan arkkitehtikirjoittajista ehdottanut karjalaisten aiheiden käyttöä suoranaisesti muussa kuin korkeintaan taideteollisessa suunnittelussa. Vain Tampereelta kantautui *Teknikernissä* mainittu uutinen suomalaista tyyliä edusta-



59. ”Nurkkaveistoksia” eli konsolimutoja. Taulu 40 Blomstedtin ja Sucksdorffin teoksessa vuodelta 1900.

neesta Rosenlewin huvilasta, jossa oli käytetty karjalaisia aiheita. Rakentajan kirjallisuuskatsauksen anonyymi laatija totesi Blomstedtin ja Sucksdorffin teoksen kuvien palvelevan erikoisosien laadinnassa. Vuonna 1903 Strengell mainitsi jo ohitettuna ilmiönä karjalaisen ja karjalais-’suomalaisen’ tyylin, ja suunnilleen tässä muodossa ajatus toistui sen jälkeen myös muissa kirjoituksissa. Strengell totesi myös Lars Sonckin ennen muita soveltaneen karjalaisia aiheita huvilasuunnitelmissaan. Tämän ajatuksen ilmaisi vielä Bertel Jung Arkkitektenissa vuonna 1910. Juuri tämän mahdollisen karjalaisen, karjalais-suomalaisen tai ehkä karelianistisen tyylin sovellutusten osalta tutkitut lehdet eivät anna selvää kuvaa. Joko sitä sovellettiin alueilla ja sellaisten arkkitehtien, tai rakennusmestarien toimesta, joiden töitä ei esitelty lehdissä, tai sitten oli kysymys vain muutamista esimerkeistä ja kirjoitusten pohjalta myöhemmin kiteytyneestä liioitellusta kuvasta. Tähän kysymykseen palataan samoin vielä seuraavassa luvussa.



60, 61. Gesellius, Lindgren ja Saarinen, Vakuutusyhtiö Pohjolan talo, 1899–1901. Ulkoasu ja Aleksanterinkadun puoleinen pääsisäänkäynti. MV, historian kuva-arkisto.

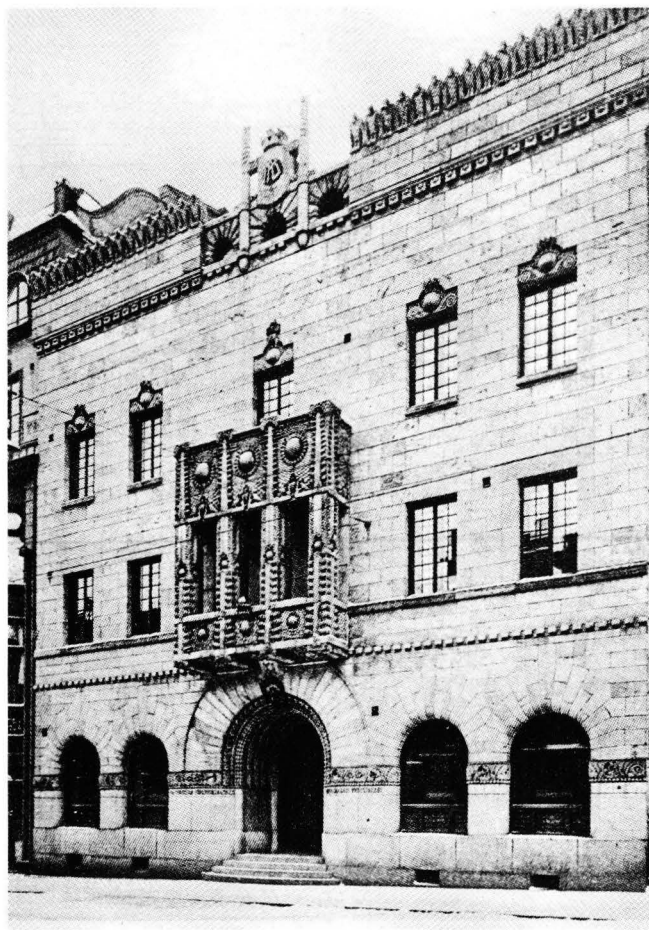
Kalevala

Kalevala ja Elias Lönnrotin keruutyöt juuri Karjalassa muodostivat yhden taustan sille että karjalainen arkkitehtuuri ja taideteollisuus kiinnostivat myös arkkitehteja ja Kalevala nähtiin saman kansanhengen tuotteena kuin geometriset ornamentit tai karjalainen puutyyli. Yrjö Blomstedt käytti Kalevalan säkeitä tekstiensä höysteenä. Kansanrunoutentutkijoiden piirissä oli pohdittu Kalevalan karjalaisuutta ja yleensä sen luonnetta eepoksena, mutta näihin kysymyksiin ei viitattu arkkitehtuuria käsitelleissä kirjoituksissa. Myös keskustelu Kalevalan kuvittamistavoista ja yleensä Kalevala-aiheesta taiteesta jäi pääasiassa sivuun. Siinäkin suunta vei pois etnografisesta tarkkuudesta, kuten edellä ilmeni Eino Leinon kirjoituksesta Nykyajassa 1898. Kalevalan hengen piti tunkeutua läpi nykyisyyden, kuten Leino kirjoitti, tai muinaisuus oli tavoitettava siihen eläytymällä ja käyttämällä mielikuvitusta ja keksimiskykyä, kuten Kotिताiteessa lainatussa Gerhard Munthen esitelmässä sanottiin. Yhtymäkohdan kuvataiteen ja arkkitehtuurin välillä määritteli vasta vuonna 1903 Strengell, jonka mukaan uudempi suomalainen tyyli oli saanut herätteensä Axel Gallénin ”synteettisen” yksinkertaisista ja primitiivisistä Kalevala-maalauksista. Strengell

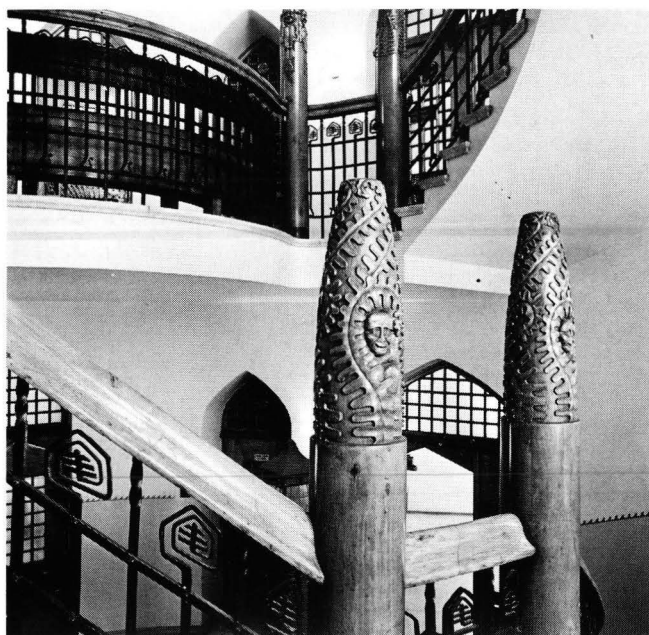
joka oli myös kuvataidearvostelija, näki samansuuntaisuuden selvästi, mutta Gallénin töiden ei silti tarvinnut olla arkkitehtuurin kehityksen ainoa vaikuttaja. Arkkitehtuurin yhteydessä ei kirjoitettu mistään kalevalaisesta tyylistä. Suoria viittauksia Kalevalaan esiintyi vain muutaman kerran. Aksel Wikström esitti Pariisin näyttelypaviljonki-ehdotuksessaan Ilmarisen ja Väinämöisen patsaita kehystämään pääovea. Eri kirjoittajat kuvasivat Vakuutusyhtiö Pohjolan talon (kuvat 60, 61) kotimaisia kasveja ja eläimiä esittäviä vuolukivikoristeita ja mainitsivat myös vakuutusyhtiön nimeen liittyneen Louhi-figuurin. He eivät ryhtyneet tarkemmin pohtimaan mahdollista kuva-ohjelmaa, eikä tätä tietävästi ole tehty vielä. Saattaa olla että Louhi oli saanut seurakseen myös poikiaan, esimerkiksi pohjakerroksen ovenpieliin nelivarpaisen Ruhon ja tämän veljen Ramman.⁴⁰¹ Se mikä oli tämän ohjelman tausta ja kuinka vapaa tai kuinka suljettu mahdollinen ohjelma oli, jää tässä avoimeksi. Kirjoituksissa ei muutenkaan viitattu kalevalaiseen ikonografiaan uudessa arkkitehtuurissa. Asunto-osakeyhtiöiden nimissä käytettiin verraten paljon Kalevalasta otettuja,⁴⁰² ja nimet ovat saattaneet ohjata suunnittelijoita, mutta rakennusten arkkitehtuurin analyysi tältä pohjalta on jätettävä tutkimuksen ulkopuolelle.

Kotimaisten kasvi- ja eläinaiheiden käytöstä kirjoitettiin kansallisina elementteinä varsinkin Pariisin paviljongin ja Vakuutusyhtiö Pohjolan talon yhteydessä. Strengellin ja myöhemmin Frosteruksen jaotteluissa luonnonsaiheet edustivat yhtä vaihetta kansallisen tyylin kehittämisessä. Arkkitehdit olivat hyvin selvillä siitä, että luonnonsaiheet olivat samaan aikaan muodissa kaikkialla Keski-Euroopassa ja täsmälleen samoja aiheita, mm. männynoksia ja oravia, käytettiin varsinkin Ruotsissa. Kansallisuuden osoittamiseksi riitti kuitenkin se, että suomalaisessa rakennuksessa oli käytetty Suomen luonnon aiheita, kuten Vilho Penttilä kirjoitti Pariisin paviljongin yhteydessä. Ne eivät liittyneet aitoon muinaissuomalaiseen perintöön. Esimerkiksi rautakauden koruissa tavattujen eläin- ja kasviaiheiden todettiin edustaneen germaanista tai slaavilaista vaikutusta.⁴⁰³

Kotimaiset luonnonsaiheet olivat arkkitehdin kannalta sikäli harmittomia, että niitä käyttämällä saattoi olla yhtä aikaa moderni ja kansallinen. Kansallinen merkitys annettiin enimmäkseen jälkeensä ja ilmeisesti se vetosi yleisöön. Paula Kivinen on kirjoittanut tätä näkökohtaa valaisevasti kaupunginviskaali Palanderin vaatimista korjauksista Tampereella rakennettavaan taloonsa sen jälkeen kun tämä oli palannut Pariisin maailmannäyttelystä.⁴⁰⁴ Eri kasveilla tai eläimillä, esimerkiksi männyllä tai tammella saattoi olla, tai niihin voitiin myöhemmin liittää myös symbolisia merkityksiä, mutta tällaisista ei ole tutkitussa aineistossa mainintoja. Kataja oli tunnettu passiivisen vastarinnan symboli Juhani Ahon ”Katajainen kansani” -lastun perusteella, ja mänty, varsinkin kitukasvuinen merenrantamänty oli Barckin mukaan Arvid Mörnen runoissa suomenruotsalaisen kansallisuusliikkeen symboli.⁴⁰⁵ Sillä saattoi olla myös laajempi merkitys vastarinnan symbolina. Toisaalta juuri tällaiset männyt olivat tuttuja myös ajan japanilaisvaikutteisesta taidegraafiikasta. Luonnonsaiheiden ikonografinen tulkinta edellyttäisi toisenlaista lähdeaineistoa kuin tässä on käytetty. Mitä esimerkiksi tarkoitti suurten petolintujen, ehkä muuttohaukkojen⁴⁰⁶ rivistö Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnitteleman Pohjoismaiden Osakepankin Helsingin talon julkisivua kruunanneena krenelointina (kuva 62) ja mitä ohdake Kansallis-Osake-Pankin Viipurin talon julkisivuissa.⁴⁰⁷ Tutkittu aineisto ei anna pohjaa sellaiselle käsitykselle, että eläin- tai kasvikunnan aiheita olisi yleensä käytetty symbolisesti ja tarkkaan harkitun ohjelman mukaan. Niiden kotimaisuus oli sen sijaan tietoisista, ainakin siitä lähtien kun siihen kiinnitettiin huomiota lehtikirjoituksissa. Näin ne saivat aikaa myöten konventionaalisen merkityksen suomalaisuuteen viittaavina tunnusmerkkeinä. Kuten Sigurd Wettenhovi-Aspa kirjoitti vuonna 1908, alkuvaiheessa riitti kansal-



62. Gesellius, Lindgren ja Saarinen, Pohjoismaiden Osakepankin Helsingin toimitalo, 1903–04. Kuva teoksesta *Suomi. Maa, kansa, valtakunta, II*. Otava 1924.



63. Vakuutusyhtiö Pohjolan talon portaikkoa. Valok. Risto Kamunen. SRM.

lista luonnetta osoittamaan se, että rakennuksessa jäljiteltiin vanhaa maalaiskirkkoa ja se koristeltiin samakoilla ja karhuilla.

Suomen keskiaikaiset kirkot

Keskiajan kirkot uuden arkkitehtuurin lähtökohtina tulivat tutkitussa aineistossa hitaasti esiin. Turun kirkkokilpailun yhteydessä 1894 viitattiin kotimaisten kirkkojen aiheiden kekseliääseen käyttöön Magnus Schjerfbeckin ehdotuksessa. Tätä palkintolautakunnan mainintaa täydennettiin Teknikern-lehdessä kirjoittamalla, että nämä keskiaikaiset aiheet olivat isänmaallisia, koska ne oli pyhittänyt traditio ja niistä oli tullut kotimaisia. Tällaiseen topeliaaniseksi luonnehdittavaan ajatusmalliin perustui myöhemminkin keskiajan arkkitehtuurin tajuaminen suomalaiseksi. Aihetta ei kuitenkaan uuden arkkitehtuurin yhteydessä käsitelty ennen 1900-luvun alkuvuosia.

Yleismuodon lähtökohtina alettiin keskiajan kirkoista kirjoittaa myös Pariisin paviljongin yhteydessä vuonna 1900, ainakin osaksi ulkomaisten lehtien huomioiden jälkeen. Kun paviljongin suunnitelmaa oli esitelty 1898, ei yhteyttä keskiaikaan tuotu suomalaisissa lehdissä esiin. Vielä vuonna 1900 Torsten Söderhjelm uskoi näkevänsä siinä kivinavetan, missä Vilho Penttilä näki paanukattoisen kirkon ja arveli kirkon muotoa tavoitellunkin. Vuonna 1900 Josef Stenbäck suunnitteli Alahärmän kirkon käyttäen keskiaikaan viittaavia muotoja, ja Tampereen uuden kirkon suunnittelukilpailussa palkintolautakunta näki keskiajan kirkkojen aiheita nimimerkin ”Suomalainen saarnakirkko” ehdotuksessa. Sonckin voittaneen ehdotuksen yhteydessä ei keskiajasta vielä kilpailun yhteydessä kirjoitettu. Jossakin mielessä keskiajan kirkot olivat olleet esillä uuden arkkitehtuurin lähtökohtina jo 1890-luvun jälkipuolella, sillä Ivar Aminoff kirjoitti 1899 ettei kansallista tyyliä voitu luoda myöskään Turun tuomiokirkon goottilaisista rakenteista eikä harmaakivisistä maalaiskirkoista.

Armas Lindgrenin vuonna 1901 julkaisemat kirjoitukset keskiajan kirkkojen pohjoisesta, itsenäisestä luonteesta ja niiden muodonannon periaatteista vaikuttivat varmasti siihen, että Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen töissä alettiin korostaa niissä epäilemättä näkyneitä keskiaikaan viittaavia piirteitä. Samalla keskiajan arkkitehtuuri, keskiaikainen kaupunkirakenne, taidekäsityö ja jopa taiteilija-käsityöläinen olivat esillä yleisinä ihanteina, kuten oli havaittavissa Ateneum-lehden arkkitehtuurinumeron kirjoituksista. Vuonna 1902 Vilho Penttilä mainitsi Rakentajassa keskiajan kirkkojen tutkimuksen osana suomalaisen rakennustaiteen juu-

rien selvittämistä, ja vuonna 1903 Arkitekten otti kirkkojen ja linnojen tutkimisen ja tunnetuksi tekemisen seuraamisen yhdeksi kohdaksi ohjelmaansa ja lehteä alettiin julkaista keskiaikaisen kirkon koristamisesta kansissa. Kuva viittasi ehkä samanaikaisesti myös arkkitehdintyön alkuun Suomessa. Juuri vuonna 1903 Bertel Jung taas kirjoitti Teknikernissä, miten keskiaikaiset kirkot olivat ainoita jäänteitä siitä mitä voitiin varsinaisesti nimittää suomalaiseksi tyyliksi, ja Gustaf Strengell kirjoitti Valvojassa miten vasta vähän aikaa aiemmin oli havaittu näiden kirkkojen jalo ryhti, arkkitehtuurin tutunomaisuus ja siinä ilmennyt eloisa epäjärjestys. Strengell korosti keskiaikaisia piirteitä Pariisin paviljongissa ja Armas Lindgreniin viitaten myös toimiston muissa töissä. Vuonna 1902 valmistunut kansallismuseoehdotus kirkkosaliin vaikuttanut luultavasti osaksi niin Strengellin kuin myös muiden myöhempien tulkitsijoiden näkemyksiin. Ne tulivat aikaa myöten yhä varmemmiksi: Waldemar Wilenius kirjoitti 1905, että Pariisin paviljongissa näkyi se vähä, mikä Suomen arkkitehtuurissa oli kansallista, eli keskiajan kirkkojen muodot. Sigurd Frosterus luetteli samana vuonna kansallisen tyylin yhtenä lähteenä keskiajan kirkot, Turun linnan, Olavinlinnan sekä ”pari rauniota” ja vuonna 1908 hän näki keskiaikaisia piirteitä myös Sonckin hiljattain valmistuneessa Tampereen Johanneksen kirkossa.

Ruotsinkielisissä lehdissä kirjoitettiin vähän enemmän keskiajan kirkoista ja ne nähtiin ehkä helpommin uuden tyylin lähteenä, kuin suomenkielisissä lehdissä. Tämä ero oli kuitenkin hyvin pieni. Se että keskiajan kirkkoja ei ainakaan fennomaanien piirissä pidetty erityisen suomalaisina, saattoi perustua jo Eliel Aspelinin teokseen vuodelta 1891, joka näyttää muutenkin olleen hakuteos suomalaisen taiteen kansallisuuden suhteen. Aspelin oli kirjoittanut ettei keskiajan taide ymmärrettävästi voinut Suomessa saada ”mitään kansallista vivahdusta”, vaan se oli kokonaan ollut ”mahavimpien olomuotojen kajahdusta”. Linnoja Aspelin ei lukenut lainkaan Suomen taiteen piiriin, koska niitä rakennettaessa ei ollut myöskään ”kauneutta katsottu”.⁴⁰⁸ Toinen taidehistoriantulkinta, joka edellä jo mainittiin topeliaanisena, perustui siihen että traditio oli pyhittänyt keskiajan kirkot ja niistä oli aikaa myöten tullut kotimaisia. Ajatus oli sama kuin Topeliuksen käsitys kansasta: se ei ollut ”kielen eikä sukupeuran luoma tuote, vaan historiallisen tradition hedelmä”.⁴⁰⁹ J.J. Tikkanen kirjoitti 1893 tämän näkemyksen mukaisesti, että taiteella oli ollut Suomessa asuinsija siitä asti kun kristinuskon oli levittänyt tänne valoaan. Siitä todistivat harmaakivestä rakennetut vanhat kirkot, jotka seisoivat ”koskemattomassa yksinkertaisuudessaan, kunnianarvoisina muistomerkkeinä kauan sitten menneiden vuosisatain rakennustavasta”.⁴¹⁰ Kun Armas Lindgren vielä korosti keskiajan

kirkkojen luonnetta ”suurten” tyylien itsenäisinä paikallisina sovellutuksina, ei ollut estettä pitää niitä suomalaisen rakennustaiteen ensimmäisinä ilmenemismuotoina. Kirkkoja oli tunnetusti tutkittu Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisten retkikuntien toimesta jo pitkään. Tuloksia oli esitelty myös helsinkiläisyleisölle näyttelyissä vuosina 1894, 1896 ja 1903.⁴¹¹ Todettakoon tässä myös, että vaikka keskiajan kirkkojen yhteydessä korostettiin niiden pääasiallista rakennusainetta, ”harmaata kiveä” tai graniittia, ei kirjoituksissa uusien luonnonkivijulkisivujen yhteydessä kuitenkaan viitattu Suomen keskiaikaan, vaan muodon ulkomaisiin lähtökohtiin.

Suomalainen yksinkertaisuus ja vaatimattomuus

Edellä käsitellyissä teksteissä oli useita eriaikaisia mainintoja siitä, että suomalaisuuteen kuului muodonannon yksinkertaisuus, vaatimattomuus ja siis koreilemattomuus. Uuden suunnan rakennuksissa voitiin nähdä myös niukkaa ja karua arkkitehtuuria. Tähän viitattiin jo geometrysten koristeaiheiden yhteydessä, joiden todettiin olleen yksinkertaisia ja suoraviivaisia kuin suomalainen luonne. Vilho Penttilä näki voittaneen Pariisin paviljonkiehdotuksen ansiona sen yksinkertaisuuden vuonna 1898, ja hän olisi toivonut suurempaa yksinkertaisuutta valmistuneelta kansallisteatterin rakennukselta vuonna 1902. Vaatimattomuus, niukkuus ja karuus saivat myös kansallismuseoehdotuksen näyttämään suomalaiselta vuonna 1902.

Armas Lindgren puolestaan piti keskiajan arkkitehtuurista kirjoittaessaan vakavuutta, totisuutta ja loogista muodonantoa tämän pohjoisen arkkitehtuurin ominaisuuksina. Varsinkin Vilho Penttilän lausumat viittasivat siihen, että muodon yksinkertaisuus oli joko tarkoituksellisen harkittu ja suomalaisuuteen liittynyt piirre, tai ainakin käytännön ratkaisujen tueksi muotoiltu lisäargumentti. Se liittyi siihen vanhaan ja jatkuvasti toistettuun ajatukseen, joka esiintyi mm. Eliel Aspelinilla, Theodor Schvindtillä ja hieman eri muodossa myös Jac. Ahrenbergilla, jossa korostettiin olojen niukkuutta ja köyhyyttä syynä siihen ettei Suomessa ollut edellytyksiä kuvallisille taiteille. Kansa oli tullut surumieliseksi, kääntynyt sisäänpäin ja kanavoinut taiteellisen ilmaisuhalunsa joko runouteen tai musiikkiin. Lisäksi kysymys oli vielä laajemmasta näkemyksestä, jossa suomalaisuus ja köyhyys liittyivät yhteen ja joka selvimmin oli ilmaistu Runebergin Saarijärven Paavossa, Maamme-laulussa ja vielä Topeliuksen Maamme-kirjassa. Käsitys siitä että suomalaisten tuli olla nöyriä, ahkeria ja säästäväisiä eikä heillä ollut mitään syytä ylpeilyyn oli mm. viimeksimainitun välityksellä juurtunut laajalle suomalaisten tajuntaan.⁴¹²

Muodonannon yksinkertaisuudelle löytyi lisäperusteita myös graniitin kovuudesta, kotimaisten puulajien sopimattomuudesta hienoon veistotyöhön sekä käsityöläisten kouliintumattomuudesta. Tähän viittasi ironisesti esimerkiksi Sigurd Frosterus Euterpeassa vuonna 1905, todetessaan miten rationaalista sinänsä oli pitäytyminen sellaisissa muodoissa jotka eivät edellyttäneet suurta ammattitaitoa.⁴¹³ Vuosisadan vaihteen kirjoitusten pohjalta voidaan siis todeta, että muodon yksinkertaisuus oli tunnustetusti suomalainen piirre, vaikka se usein samalla oli käytännön sanelema. Lisäksi myös siinä oli kysymys ominaisuudesta, joka kuului samalla uuden suunnan kansainvälisiin tavoitteisiin. Se ilmeni C.F.A. Voyseyn asuintaloarkkitehtuurissa, Henry van de Velden myöhemmässä arkkitehtuurissa ja Josef Hoffmannilla. Saattaa olla että juuri Hoffmannin muotoratkaisujen yksinkertaisuus oli yksi syy hänen arkkitehtuurinsa suureen vaikutukseen Suomessa. Tähän viittasi esimerkiksi tapa jolla Gustaf Strengell vuonna 1905 Euterpeassa vertasi toisiinsa Olbrichin ja Hoffmannin arkkitehtuuria.

3.4.4 Arkkitehdit: kohteet ja kirjoittajat

Tässä luvussa on erottunut selvästi kaksi arkkitehtien ryhmää, kirjoittajat ja kohteet. Kohteita olivat jo mainitut Gesellius, Lindgren ja Saarinen sekä Sonck, jotka kirjoittivat itse hyvin vähän. Sonckin laaja kirjoitus uudesta kaupunkisuunnittelusta ei välittömästi koskenut tutkittavaa aihetta. Armas Lindgrenin keskiaikaa käsitteleviä kirjoituksia on referoitu edellä. Saariselta on kirjattu vain yksi lausuma ja yksi kirjoitus, jotka koskivat Eduskuntatalon suunnittelua. Herman Gesellius vastusti Turun tuomiokirkon restaurointia ja arvosteli myös palkintolautakuntaa Turun taidemuseon suunnittelukilpailun yhteydessä. Kaikkein vähiten kirjoitti juuri Eliel Saarinen, jonka töitä kuitenkin muut kommentoivat eniten.

Kirjoittajat olivat enimmäkseen suunnittelevia arkkitehteja. Arkkitehtien piirin ulkopuolelta kirjoittivat muutamat taidehistorioitsijat kuten Eliel Aspelin ja J.J. Tikkanen sekä joitakin kertoja Kasimir Leino ja Gunnar Castrén. Täydennykseksi edelliseen analyysiin tarkastelen vielä keskeisten kirjoittaja-arkkitehtien kirjoittajakuvaa ottaen samalla huomioon eräät heidän muualla julkaisemansa kirjoitukset. Kysymys on osaksi yhteenvedosta, jossa samalla tarkastellaan sitä missä määrin kirjoittajilla näkyi huomionarvoisia ajatusten muutoksia sekä sitä voidaanko heidän sanomaansa pitemmällä aikavälillä tyypitellä tai pelkistää. Kirjoittajia tarkastellaan yksinkertaisesti aakkosjärjestyksessä.



64. Postikorttinäkymä Helsingin Katajanokalta n. vuodelta 1905. Taustalla vasemmalla Osakeyhtiö Eol ja edessä oikealla Osakeyhtiö Olofsborg, jotka olivat Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelemia. MV, historian kuva-arkisto.

Jac. Ahrenberg (1847—1914) kirjoitti Finsk Tidskriftin, Teknikern-lehteen ja Teknikska föreningens förhandlingar -lehteen koko tutkitun ajan. Edellä on tarkasteltu hänen kirjoituksiaan vuosilta 1893—1907. Ahrenbergin laajasta kirjallisesta toiminnasta ne muodostavat vain osan, sillä Ahrenbergin lehtikirjoitusten määrä nousi tuhansiin⁴¹⁴ ja Ahrenbergin ajatusmallien kattava analyysi edellyttäisi perehtymistä myös hänen kaukokirjalliseen tuotantoonsa.

Eräitä Ahrenbergin kirjoituksia on edellä lainattu pitkään, sillä Ahrenberg oli se kirjoittaja, joka lopulta eniten käsitteli nationalismia arkkitehtuuriin vaikuttavana tekijänä ja pohti kansallisten tyylien syntyedellytyksiä. Tämä tapahtui pääasiassa venäläistä tyyliä koskeissa kirjoituksissa, joihin sisältyi myös pohdintoja suomalaisen ja suomalais-ugrilaisen ornamentiikan luonteesta. Ahrenberg oli aiemmin perehtynyt näihin ja myös nk. karjalaiseen tyyliin, ja 1890-luvun lopulla hän halusi ilmeisesti osoittaa asiantuntijuutensa. Paitsi 1870-luvun ornementtitutkimuksia ja myöhempää toimintaa Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksessä⁴¹⁵, voidaan mainita se miten Ahrenberg oli vuonna 1893 yhdessä Axel Gallénin ja Emil Wikströmin kanssa suunnittelemassa lavasteita ja pukuja Karjalan vaiheita esittävään kuvaelmaan Viipurilais-Osakunnan iltamassa. Jo sitä ennen hän oli tehnyt joitakin taideteollisia suunnitelmia ”karjalaiseen tyyliin”.⁴¹⁶ Ahrenberg

ei suhtautunut kansallisiin tyyliin lainkaan negatiivisesti: ne olivat mahdollisia muiden rinnalla jos niille oli edellytyksiä.

Ahrenbergin kritiikki kohdistui 1890-luvun lopulla yrityksiin kehittää erityistä suomalaista tyyliä, sellaista joka liittyisi ahtaasti suomalaisuusliikkeeseen ja kieltäisi Ruotsin vallan ajan perinnön. Tässä hänen ajatuksiinsa liittyi ilmeisesti suomalaisuusliikkeen kokeminen uhkaavana ja chauvinistisena. Vielä vuoden 1897 lopulla hän ei nähnyt Suomen arkkitehtuurissa yleensä, eikä varsinkaan suomalaisessa tyyliä kehittämismahdollisuuksia. Arkkitehtuurissa oli hakeuduttava vallinneen saksalaisen suuntauksen sijasta länteen, Ranskaan ja Englantiin. Tässä Ahrenbergista tuli uuden suunnan tukija ja kannattaja, ja tämä näkyi myös 1898 hänen esitellessään kansainvälisiä taidelehtiä. Ahrenbergin ajatukset olivat lähellä niitä joita Edelfelt esitti Ateneumissa saman vuoden alussa ja Ivar Aminoff esitelmässään vuonna 1899. Ahrenberg oli kuitenkin valmis arvostelemaan uutta suuntaa silloin kun se hänen mielestään oli huonoa: silloin kun sitä tungettiin Ylioppilastalon sisustukseen tai kun se epäonnistui Polyteknillisen yhdistyksen talossa. Hänen ajatuksensa siitä miten tyylinvalinnan tuli lähteä funktiosta ja paikasta olivat samantapaisia kuin Sigurd Frosteruksen esittämät. Arvostellessaan Polyteknikkojen taloa Ahrenberg määritteli kansallisen elementin muotojen

ja värien karkeudeksi ja liioitelluksi yksinkertaisuudeksi, mutta siihen kuului myös henkevyttä ja kekseliäisyyttä sekä laaja kansanomaisen pohja. Tätä yhdistelmää Ahrenberg vertasi Aleksis Kiven kirjalliseen ilmaisuun.

Vuonna 1902 Ahrenberg liitti nationalismin uuden suomalaisen arkkitehtuurin keskeiseksi vaikuttajaksi: se oli muotoratkaisujen taustalla ja vaikutti myös uuden arkkitehtuurin vastaanottoon. Nationalismin ja modernismin yhteenliittäminen ei Ahrenbergin tekstissä ollut erityisemmin perusteltua, hän vain kirjoitti niistä rinnakkain. Ahrenberg käytti samaa tapaa myös kirjoittaessaan Suomen uudesta tyylistä artikkelin stuttgartilaiseen *Moderne Bauformen* -julkaisuun 1904. Kuvituksenena oli yksinomaan Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen töitä, ja kirjoitus alkoi nationalismin ja realismin yleisellä tarkastelulla — osaksi samoin sanoin kuin Ahrenbergin kirjoittaessa venäläisestä tyylistä vuonna 1899. Uusi tyyli oli Ahrenbergin mukaan onnistunut sekoitus nationalismin ja realismin tuotteita: primitiivisen, arkaistisen ja kansallisen rakkautta sekä toisaalta rakkautta luonnonmateriaaleihin. Ahrenberg korosti keskiajan kirkkojen keskeistä asemaa lähtökohtina: ne olivat oikeastaan ainoaa rakennusperintöä Suomessa ja ne olivat alkeellisia ja kirjaimellisesti kuin maasta kasvaneita. Siksi piti myös uuden kansallisen tyylin olla kauttaaltaan arkaistista.⁴¹⁷ Osa kirjoituksen sävyistä johtui ehkä ulkomaisesta foorumista joka houkutteli korostamaan kansallista erikoislaatua. Sävyt eivät kuitenkaan olleet ristiriidassa Ahrenbergin muiden tässä käsiteltyjen kirjoitusten kanssa.

Jac. Ahrenberg ei ollut arkkitehtuurintutkija eikä arkkitehtuuriteoreetikko, vaan kirjailija, sanomalehtimies ja arkkitehti. Hän ei historiallisissa romaaneissaan pyrkinyt kovin suureen tarkkuuteen ja tämä koski myös hänen arkkitehtuurikirjoituksiaan: niissä näkyi laaja lukeneisuus mutta ei tarkkuus lähteiden käytössä tai yksityiskohdissa. Kuten aina nopeasti kirjoitetuissa teksteissä niissä oli sisäisiä epäloogisuuksia,⁴¹⁸ toisaalta tarkkoja oivalluksia ja ideoita jotka vasta myöhemmin näkyivät muiden kirjoituksissa.

Yrjö Blomstedt (1871—1912) julkaisi Suomen Teollisuuslehdessä, Rakentajassa ja Kotitaiteessa 1898—1903 yhteensä vain neljä tässä tarkasteltua kirjoitusta. Hänen päätyönsä oli Karjalaisia rakennuksia ja koriste-
muotoja -teoksen teksti, joka julkaistiin vuoden 1901 alussa ja jota käsitellään lähemmin seuraavassa luvussa. Lisäksi hän kirjoitti mm. Suomen Museossa vuonna 1895 julkaistun artikkelin karjalaisista hautapatsaista. Tässä tarkastellut aikakauslehtikirjoitukset koskivat koti- ja käsiteollisuutta sekä veistonopetusta. Yhdessä piirustuksenopetuksen kanssa ne olivat erityisala,

jolle Yrjö Blomstedt 1890-luvun lopulla koulutti itsensä. Kirjoitukset ovat ajalta jolloin Blomstedt toimi Jyväskylän seminaarin lehtorina ja harjoitti arkkitehtin-työtä pääasiassa Jyväskylässä. Samalla hän teki opintomatkoja perehtyen koti- ja käsiteollisuuden opetukseen Ruotsissa, Norjassa ja Tanskassa 1897 sekä Saksassa, Böömissä ja Itävallassa vuosina 1902 ja 1903. Vuonna 1900 hän tutustui Pietarin kotiteollisuusnäytelyyn.⁴¹⁹ Blomstedtin perusajatuksia oli usko kansan taiteelliseen voimaan ja myös alkuperäiseen, tutkimuksen kautta erotettavissa olevaan suomalaiseen kansantaiteeseen joka ilmeni ennen muuta koristemuodoissa. Hän uskoi mm. Julius Ailion kannattamaan typologiseen metodiin ja esitti vielä 1903, että myös luovien arkkitehtien tuli perehtyä kansanomaiseen rakennustaiteeseen jolle sekä kansallisen että uuden rakennustyylin tuli perustua. Hän ei kirjoittanut vain itäkarjalaisten vaan myös suomalaisten kansanarkkitehtuurin aiheiden tutkimisen tärkeydestä. Blomstedtin ajatukseen liittyi jo 1898 romanttinen muinaisuuteen eläytymisen ajatus, ja kirjoituksessaan 1903 hän liitti kansanarkkitehtuurin käyttöön myös luonnonaiheet ja yksilöllisen mielikuvituksen.

Kokonaisuudessaan Blomstedtin ohjelma oli kansanläheinen ja kansan siveelliseen kasvatukseen tähtäävä samalla kun Blomstedt oli suomenmielinen. Yrjö Blomstedtilla oli mahdollisesti yhteyksiä Kasimir Leinoon vuoden 1898 vaiheilla, jolloin Leino selvitteli kansallisen rakennustaiteen edellytyksiä Nykyajassa. Vuonna 1907 hän liittyi Päivän ja sen kulttuurisuomalaisuuden kannattajaksi.⁴²⁰ Vuonna 1904 Blomstedt kiisteli julkisesti Eliel Aspelinin kanssa Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen elitistisestä luonteesta: yhdistyksen myymät tuotteet olivat ylellisyystavaroita eikä yhdistys Blomstedtin mielestä palvellut suomalaisen kansan asiaa.⁴²¹ Ammatillisen suuntautumisensa vuoksi Yrjö Blomstedt toimi jossain määrin erillään Helsingin arkkitehtiipiireistä.⁴²² Hän kehitti ajatuksiaan kansantaitteesta kansatieteilijöiden, mm. Hjalmar Appelgrenin ja Julius Ailion kanssa sekä Sortavalan, Rauman ja Jyväskylän seminaariyhteisöissä.

Sigurd Frosteruksen (1876—1956) arkkitehtuuria koskevat kirjoitukset *Finsk Tidskriftissä*, *Euterpe*ssa ja *Arkitektenissa* ajoittuivat tässä järjestyksessä vuosille 1901—1910. Niitä leimasi sisäinen yhtenäisyys: jo kirjoittaessaan Otto Wagnerista ja vuonna 1902 kansallismuseokilpailun tuloksista Frosterus esitti perusajatuksensa siitä miten rakennuksen funktio oli ensisijainen, ja kaiken muun tuli liittyä siihen loogisella tavalla. Toinen myös varhain ilmennyt ajatus oli arkkitehdin vastuu toisaalta töiden pitkäikäisyyden suhteen, toisaalta koko yhteiskunnan palveluksessa. Arkkitehtuuri ei ollut puhdasta, erillistä eikä subjektiivisen maun tai

detta. Kun nämä periaatteet joutuivat oman ajan arkkitehtuurissa alistetuiksi, kuten tapahtui Frosteruksen mielestä Helsingin asematalon suunnittelukilpailun yhteydessä keväällä 1904, Frosterus hyökkäsi suoraan ja kiertelemättä. Hänen tekstinsä julkaistiin ensin toukokuun alussa Karl Flodin toimittamassa Helsingfors-Posten-lehdessä ja korjattuina ja lisättyinä kesällä tunnetussa Stridskrift-julkaisussa yhdessä Strengellin kirjoitusten kanssa.⁴²³

Frosteruksen teksti tässä julkaisussa oli kieleltään suggestiivista ja muotoilultaan vastaansanomattoman loogista. Hän asetti kyseenalaiseksi yksipuolisen estetiimin, historiallisen tarkastelutavan, arkkitehtuurin maalausellisuuden ja tyhjän romanttisuuden ”haettuine kansallisine sävyineen”. Kotimaista arkkitehtuuria ei voitu tehdä kivistä, tekstiilimalleista tai kansainvälisistä hakaristeistä. Frosterus ivaili Vilho Penttilän saman vuoden alussa talonpoikaisarkkitehtuurin yhteydessä kirjoittamaa ajatusta menneisyyden ideoiden soveltamisesta sekä Armas Lindgrenin aiempaa lausumaa keskiajan yön ihanuudesta. Eklektisellä tyylikelementeillä leikittelyllä tai arkaisoivilla muodoilla ei päästy mihinkään. Selvitellessään Stridskrift-kirjoituksessa todellisen modernin arkkitehtuurin olemusta Frosterus käsittelee myös eri materiaalien ja tekniikoiden mahdollisuuksia. Kehittyneen tieteen ja tekniikan keinoin olisi ylpeää ja lujaa graniittia esimerkiksi mahdollista käyttää niin, että luotaisiin ilmavaa, kevyttä, rohkeaa ja jäntevää arkkitehtuuria. Sen sijaan sitä oli käytetty raskaina kokoonkasattuina kivilohkareina, kuolleena materiaalina ja uinuvina voimina. Frosteruksen ohjelmaan kuului yhteisen länsimaisen kulttuurin pohjalle rakentunut internationalismi. Tiede, taide ja sosialistinen liike olivat kansainvälisiä. Taiteella oli yhteisiä, yleisinhimillisiä intressejä. Kansalliset erot tulivat itsestään näkyviin luonne- ja rotueroavuuksien takia: niitä ei tarvinnut erityisesti alleviivata.

Seuraavana vuonna 1905 Frosterus analysoi Euterpesa tarkemmin Suomen arkkitehtuurin ”modernia” ja samalla kansallista suuntaa liittäen sen piiriin hyvin suuren osan vuosisadan alun uutta arkkitehtuuria, aina englantilaista ”cottage”-arkkitehtuuria, amerikkalaisia graniittiarkkitehtuuria ja punaisia tiilikattoja myöten. Tämä Frosteruksen kirjoitus oli keskeinen, sillä hän toi siinä esiin kokonaan uuden näkemyksen: aiemmin oli englantilaiset ja amerikkalaiset piirteet aina mainittu lähtökohtiensa mukaan, kuten eri kirjoituksista on käynyt ilmi. Analysoiduissa teksteissä ei myöskään ollut aiemmin kirjoitettu Suomen keskiajan linnojen piirteiden soveltamisesta uuteen arkkitehtuuriin. Frosteruksen laaja kansallisen suunnan määrittely pohjautui joihinkin muihin tietoihin — sanomalehtikirjoituksiin tai ihmisten puheisiin, tai se oli hänen oma liioitteleva näkemyksensä. Ehkä oli tapahtunut juuri niin

kuin Frosterus kirjoitti; lähtökohdiltaan heterogeenista muotojen kokonaisuutta, jota aluksi oli nimitetty uudeksi suunnaksi, oli alettu pitää suomalaisena ja kansallisena tyylinä.

Frosteruksen myöhemmät kirjoitukset Euterpessa ja Arkitektenissa olivat täsmennyksiä näihin kirjoituksiin, ja niihin sisältyi myös pehmennyksiä. Vuonna 1908, kirjoittaessaan Arkitekten-lehden uutena päätoimittajana, Frosterus ei syyttänyt uuden suunnan vinoutumisesta sen kehittäjiä, Geselliusta, Lindgreniä ja Saarista, vaan arvostelukyvytöntä yleisöä ja epigoneja. Frosterus arvosteli myös Lars Sonckin töitä osana vuosisadan alun myrsky ja kiihko -kautta ja tarkasteli vuonna 1908 tämän Johanneksen kirkkoa keskiajan kirkkoarkkitehtuurin kehittelmänä.

Bertel Jung (1872—1946) oli kaksi kertaa kehittämässä arkkitehtuurikirjoittamista: ensin vuonna 1900 perustaessaan Nils Wasastjernan kanssa Teknikernin arkkitehtuuri- ja taideteollisuusosastoa ja sitten Arkitektenin ensimmäisenä toimittajana 1903—1905. Arkkitehdintyönsä ohella Jung suhtautui ilmeisen vakavasti arkkitehtuurikirjoittamiseen nähden siinä sekä arkkitehtuuria että ammattikuntaa hyödyttävän tehtävän. Hänen kirjoituksiaan on edellä tarkasteltu myös Tekniska föreningens förhandlingar-lehdessä, Ateneumis-sa, Rakentajassa ja Arguksessa. Aikana 1899—1910 julkaistiin tässä tarkastelluissa lehdissä n. 40 Jungin nimellä varustettua kirjoitusta. Jung ilmoittautui myös useiden lehtien vakinaisten avustajien joukkoon, sillä hänen nimensä mainittiin Tekniska föreningens förhandlingar-lehden, Rakentajan ja Ateneumin avustajien joukossa eri aikoina. Hän oli mukana siinä ”nuorten arkkitehtien” ryhmässä, joka allekirjoitti kansallismuseon suunnittelukiistassa vaikuttaneen ”Vårt museum”-pamfletin⁴²⁴ vuonna 1900.

Tarkastellessani aiemmin Jungin näkemyksiä kaupunkisuunnittelusta kiinnitin huomiota Henry van de Vel-den ajatusten suureen vaikutukseen Jungin kirjoituksissa. Niissä näkyi myös sävymuutoksia: Jung kirjoitti aluksi eräänlaisena nuorten arkkitehtien ja uusien ajatusten tulkkina ja esittelijänä sekä orastavan kaupunkirakennustaiteen edustajana. Vähän myöhemmin hänen kirjoituksissaan näkyi vastuuntuntoista suhtautumista laajempiin kaupunkirakentamista koskeviin kysymyksiin ja vuodesta 1908 lähtien asiantuntija-virkamiehen, Helsingin asemakaava-arkkitehdin ote.⁴²⁵ Jung oli Arkkitehtiklubin keskushenkilöitä jolle klubin toiminta, ekskursiot ja pohjoismaiset tapaamiset olivat tärkeitä ja joka toimi laajan ystävä- ja kollegapiirin keskellä. Tämä näkyi hänen kirjoituksissaan varsinkin Arkitektenissa, missä Jung selvästi vältti ikäpolvi- ja kieliristiriitoja.

Poliittisesti Jung oli ilmeisesti lähellä ystäväänsä Gustaf Mattssonia ja kuului siten perustuslaillisten ja kieliasiaa liberaalien ruotsalaisten ryhmään.⁴²⁶ Hän ei ollut tekemisissä Euterpe-piirin kanssa, vaan kuului edellisen vuosikymmenen, 1890-luvun, ”nuoriin” arkkitehteihin. Silti hänen ajatuksensa olivat lähellä mm. Frosterusta vuosisadan vaihteessa, jolloin molempien yhteiset innoittajat olivat Otto Wagner ja Henry van de Velde. Yhtäläisyyksiä Frosteruksen ajatteluun näkyi myös 1900-luvun loppuvuosina, esimerkiksi Arguksen näytenumerossa 1907 Jungin kirjoittaessa Helsingin asematalosuunnitelmasta. Jungin kirjoituksissa näkyy tasapainoilua ystävien ja kollegoiden keskellä, sortovuosien isänmaallisissa tunnelmissa ja omaksuttujen rationalististen aatteiden välillä. Hänen kirjoittamiseensa vaikutti myös oma arkkitehdintoiminta ja osallistuminen mm. kansallismuseon ja Helsingin ja Viipurin asematalojen suunnittelukilpailuihin, joita hän ei tämän takia ilmeisesti kommentoinut.⁴²⁷

Edellä on referoitu muutamia tutkittavaa aihetta koskevia Jungin kirjoituksia. Hän suhtautui ystävällisesti Blomstedtin ja Sucksdorffin teokseen esitellessään sitä vuonna 1900, mutta jo vähän ankarammin vuoden 1903 Rakentajassa, jossa hän nimenomaan vastusti karjalaisten aiheiden käyttöä suunnittelussa sekä myöskin ajatusta siitä, että karjalainen tyyli olisi sama kuin ”hartaasti odotettu suomalainen”. Jungin oma metodi kansallisen tyylin saavuttamiseksi oli vilpittömän yksilöllinen suunnittelu, johon tulisi kansallinen leima itseltään kansallisten olojen ja edellytysten myötä. Osaksi ehkä Armas Lindgrenin kirjoitusten vaikutuksesta Jung kirjoitti myös keskiajan arkkitehtuurista mainiten vuonna 1903 miten keskiajan kirkot edustivat ainoaa varsinaista suomalaista tyyliä. Tämä oli itse asiassa vahvin lausuma keskiajan arkkitehtuurin suomalaisuudesta.

Eräisiin Jungin hajanaisiin kommentteihin vuosisadan vaihteen kehityksestä on suhtauduttava vakavasti, sillä ne saattoivat perustua sisäpiiriin tietoihin. Tällainen oli Jungin maininta Sonckin käyttämästä ”karjalaisesta tyylistä”, tosin lainausmerkeissä, tämän Ahvenanmaan huviloissa. Saman asian hän toisti vielä 1929 Arkkitehtien-lehdessä. Vuoden 1929 kirjoitus oli Armas Lindgrenin muistokirjoitus, johon Jung sijoitti myös yleisemmän näkemyksensä vuosisadan alun tilanteesta. Kysymys oli ollut ensisijaisesti uudesta ja yksilöllisestä. ”Kansallinen” ja ”suomalainen” tyyli olivat aluksi olleet avainsanoja, ja niitä seuraten oli tutkittu mitä aitoa kotimaista muotovarastoa oli löydettävissä uusien pyrkimysten pohjaksi. ”Suomalainen tyyli” oli kuitenkin ollut vain käytetty ja poiskulunut etiketti, trumpeintotoitus, joka saavutti vastakaikua ja herätti nukkuvat. Jungin mukaan oli Armas Lindgreninkin sisäisin, vaikkakin latentti tavoite ollut uusi suunta ”oman valinnan mukaan”, ei suomalainen tyyli.⁴²⁸

Vuonna 1903 arkkitehdiksi valmistunut *Jalmari Kekkonen* (1878—1948) siirtyi valmistuttuaan ammattiopetuksen pariin. Hän toimi ensin opettajana Porin teollisuuskoulussa ja sitten Kotkan ammattikoulussa sekä samalla ammattiopetuksen tarkastajana. Vuonna 1900 Kekkonen oli suorittanut filosofian kandidaatin tutkinnon.⁴²⁹ Edellä on Kekkonen tekstejä tarkasteltu Rakentajan, Kotitaiteen ja Ajan yhteydessä. Hän kuului vuonna 1902 Rakentajan avustajiin osallistuen ilmeisesti myös toimitustyöhön.

Kekkonen ensimmäiset kirjoitukset vuonna 1902 liittyivät siihen Itä-Karjalan rakennustutkimusmatkaan, jonka hän oli tehnyt kesällä 1901 yhdessä Alarik Tavaststjernan ja Uno Ullbergin kanssa. Hän vastasi myös matkan tuloksia esitelleen, vasta vuonna 1929 julkaistun kirjan tekstistä. Kekkonen sen enempää kuin matkasta Finsk Tidskriftiin raportoineen Alarik Tavaststjernankaan Karjala-kuva ei ollut enää Kalevala-romantiikan värittämä. He suhtautuivat vaikutelmiinsa kriittisesti eritellen suomalaisia, karjalaisia ja venäläisiä piirteitä itäkarjalaisesta rakennuskulttuurista. He eivät myöskään paneutuneet ”alkuperäisten” muotojen hakemiseen, vaan hyväksyivät historiallisten tyylien ja kaupunkikulttuurin kansantaiteeseen jättämät jäljet. Tärkeintä olivat arkkitehdin silmää miellyttäneet ”jalot suhteet” ja harmonia. Kekkonen kirjoituksissa oli kuitenkin isänmaallisia ja suomalaiskansallisia sävyjä jotka liittyivät vuosien 1902 ja 1903 poliittiseen tilanteeseen.

Kekkonen kuului samaan arkkitehtipolveen kuin Gustaf Strengell ja Sigurd Frosterus, joilla myös oli samoihin aikoihin suoritettu akateeminen tutkinto. Hän poikesi näistä suomenmielisyytensä takia, eikä esimerkiksi kirjoittanut Euterpeen tai muihin ruotsinkielisiin lehtiin kuten esimerkiksi Tavaststjerna. Jalmari Kekkonen oli kiinnostunut englantilaisesta ja belgialaisesta suunnasta vähintään yhtä paljon kuin suomalaisesta kansanarkkitehtuurista, ja saattoi kirjoittaa samaan Kotitaiteen numeroon rinnakkain karjalaisesta aiheesta ja Henry van de Veldestä. Jo vuonna 1903 Kekkonen kirjoitti miten turhaa oli ollut mennä ”naapurin nurkia nuuskimaan”, kun omankin maan vanhassa arkkitehtuurissa olisi paljon tallennettavaa, sekä suhtautui ironisesti siihen miten itäkarjalaista tyyliä oli uskoteltu ”karjalaisen” tai ”suomalaisen nimellä meille ominaiseksi”. Johdannossa siteerattiin Kekkonen kirjoitusta Kanerva-lehdessä vuodelta 1904, missä mainittiin ettei suomalaisesta tyylistä asiantuntevien piirissä enää edes puhuttu. Kekkonen esitti myös seuraavat syyt siihen, miksi suomalaista tyyliä ei ollut syntynyt, vaikka Blomstedtin ja Sucksdorffin teos olisi tarjonnut rikkaan aineiston. Tärkein oli ollut se, että karjalaisten rakennustekniikka oli toinen kuin nykyaikaisissa rakennuksissa käytetty. Lisäksi oli huomattu miten karjalaiset rakennusmuodot toistivat samoja roomaanisen,

goottilaisen, renessanssin ja barokin aiheita kuin puuarkkitehtuuri kaikkialla muualla. Geometrisen koristelu ei myöskään tyydyttänyt uutta luonnonaiheita suosinutta makusuuntaa. Lisäksi asiasta oli tehty liian suuri numero jo ennen kuin itäkarjalaiseen aineistoon oli perehdytty riittävästi.⁴³⁰

Kekkosen suhtautuminen yleensä vuosisadan vaihteen arkkitehtuurin kansallisuuteen käy selvästi ilmi kahdesta myöhemmästä Kansanvalistusseuran tilaamasta kirjoituksesta. Julkaisufoorumi on huomionarvoinen: kuten Kanervan kirjoituksessakin Kekkonen pyrki selvittämään yleisölle kansallistyylin mahdolltomuutta. Vuonna 1906 hän julkaisi Kansanvalistusseuran kalenterissa katsauksen Suomen uusimpaan rakennustaiteeseen ja vuonna 1908 ilmestyi seuran toimituksia-sarjassa Kekkosen kirjoittama omakotirakentajan opas ”Asuntomme ulkoa ja sisältä”. Ensinmainituksessa Kekkonen toi korostetusti esiin uuden arkkitehtuurin periaatteet, totuudellisuuden, järkevyyden ja mukavuuden. Hän ei käyttänyt suunnasta yhteistä tyylinimitystä. Uusimmasta rakennustaiteesta ei voinut puhua edes määrättynä ”nykyajan tyylinä”, sillä siihen sisältyi useita historiallisia ja epähistoriallisia tyyliä. Tyyli ei yleensä ole ollut mikään hetkessä luotu, vaan se oli ”tieteen myöhemmin tekemä luokittelu samaankuuluvista, täysinvalmiista ja yleisen maun jonakin määrätynä aikakautena hyväksymistä rakennusmuodoista”. Oli harvaa luulla uusien arkkitehtuuriperiaatteiden syntyneen Suomessa: tässä kuten muillakin aloilla oli kulluttu suurempien kansojen vanavedessä ja uutuuksien tulleet suureksi osaksi Ruotsin kautta Englannista ja Amerikasta. Vuoden 1908 julkaisu esitteli tekstein ja valokuvien englantilaisia, saksalaisia ja itävaltalaisia huvilakaupunkialueita ja työväenasuntoja. Se oli kuin sovellutus Hermann Muthesiuksen teoksista, joista viimeisin ”Landhaus und Garten” mainittiin myös teoksen kirjallisuusluettelossa. Suomalaista aineistoa edusti Valter Jungin piirtämä huvila ja kuvat Suomen Teollisuuslehden vuoden 1903 maalaistalokilpailusta.⁴³¹

Vilho Penttilä (1868—1918) valmistui arkkitehdiksi 1891 ja toimi ylimääräisenä arkkitehtina yleisten rakennusten ylihallituksessa vuoteen 1894 asti. Tämän jälkeen hänellä oli yhteinen toimisto Usko Nyströmin ja Albert Petreliuksen kanssa.⁴³² Toimisto keskittyi talonsuunnitteluun ja sillä oli toimeksiantoja myös Helsingin ulkopuolella. Vuosisadan vaihteesta lähtien sen tärkeä toimeksiantaja oli Kansallis-Osake-Pankki. Edellä on tarkasteltu Penttilän kirjoituksia Suomen Teollisuuslehdessä ja sen eri osastoissa vuodesta 1893 vuoteen 1904. Hän kirjoitti tutkitussa aineistossa ensimmäiset aloitteelliset esitykset suomalaisen puutyylin puolesta ja tarkasteli kirjoituksissaan yleensä arkkitehtuurin kansallista erityislaatua myös ulkomailla. Vilho Penttilä oli myös suomalaisuusmies, joka toimi

yhtenä aloitteentekijänä Suomenkielisten teknikkojen seuran perustamisessa 1895 ja 1896.

Penttilän tekemät esitykset suomalaisen puutyylin kehittämisen puolesta keväällä 1894 kuuluivat siihen tahtumakenttään, jossa vaikuttivat Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen kilpailut suomalaista tyyliä edustavien huonekalujen suunnittelemiseksi ja yleensä suomalaisen tyylin soveltaminen taideteollisuusesineisiin, arkkitehtien kiinnostus itäkarjalaista rakennustaiteita kohtaan, halu yleensä kehittää arkkitehtuuria ja varsinkin puuarkkitehtuuria sekä myös vireillä ollut kansallismuseon rakennushanke. Penttilä saattoi olla selvillä Yrjö Blomstedtin, Victor Sucksdorffin ja Lars Sonckin suunnitelmista itäkarjalaisen arkkitehtuurin tutkimiseksi, olihan esimerkiksi Sucksdorff hänen kollegansa ylihallituksessa. Yhtä hyvin saattoivat Penttilän kirjoitukset osaltaan vaikuttaa näiden matkasuunnitelmiin. Penttilä ei kuitenkaan itse kiinnittänyt erityistä huomiota Karjalaan vaan hän aloitti etsimällä kiinnostavaa puuarkkitehtuuria Etelä-Suomen maaseudulta. Suomalaisen puutyylin tavoite liittyi Penttilän kirjoituksissa aidon, materiaalin luonteesta lähtevän ja orgaanisen, eli sisäjäsentelyn, rakenteen ja ulkoarkkitehtuurin ykseyttä ilmaisevan puuarkkitehtuurin ihanteeseen. Samalla Penttilä näki arkkitehtuurin kansanhengen ilmauksena ja arkkitehtuurin korkean tason yhteydessä kansan materiaaliin ja henkisiin elinolosuhteisiin, myös vapauteen ja demokratiaan. Suomen kansanomaisen arkkitehtuurin kehittymättömyys ja vaatimattomuus johtui ankarista oloista. Se kotimainen pohja, jolta suomalaista puuarkkitehtuuria olisi kehitettävä, löytyisi aikanaan kun kansanomaista arkkitehtuuria olisi riittävästi kartoitettu. Penttilän toimittamassa Suomen Teollisuuslehdessä ei itäkarjalaisen arkkitehtuurin tutkimista ja soveltamista nostettu ensisijaiseen asemaan.

Kiviarkkitehtuurin yhteydessä Penttilä esitti erilaisia lausumia. Lähtökohtana oli se, että kivi oli monumentaalisten rakennuskohteiden ensisijainen rakennusaine joka vaati oman luonteensa mukaisen muodonkäsitteilyn. Hän mainitsi ohimenneen suomalaisten geometristen ornamenttien käytöstä rappaamattomissa tiiliseinissä. Myöhemmissä arvosteluissaan hän kiinnitti huomiota graniitin tai vuolukiven kotimaisuuteen tai ”supisuomalaisuuteen”, mutta tämä koski tarkkaan ottaen vain materiaalin alkuperää. Todistuksena siitä että graniitin käytöllä oli ikivanhat juuret Suomessa, Penttilä mainitsi kerran keskiajan kirkot. Muuten hän ei erityisemmin kirjoittanut keskiajan arkkitehtuurin tutkimisesta tai sen aiheiden käytöstä. Penttilä mainitsi eri rakennusten yhteydessä niissä käytetystä kotimaisesta luonnonornamentiikasta, mutta oli samalla hyvin selvillä aiheen kansainvälisyydestä. Hän tunnisti myös arvostelemissaan rakennuksissa englantilaiset tai ameri-

kalaiset lähtökohdat. Penttilän kirjoitus Tukholman uusimmista rakennuksista vuodelta 1902 osoittaa hänen perehtyneen hyvin Ruotsin arkkitehtuurikehitykseen ja tunnustaneen myös sen vaikutukset suomalaiseen kehitykseen. Epäilemättä tämä näkyi myös hänen ja toimiston Usko Nyström-Petrelus-Penttilä töissä.⁴³³ Muutamista yksittäisistä lausumista voidaan hahmottaa Penttilän näkemykseksi suomalaisuuden liittämisen vaatimattomaan ja yksinkertaiseen muodonantoon. Yleensä on todettava, että Penttilä ei kirjoittanut arkkitehtuurin suomalaisuudesta laajoja, perusteltuja ohjelmakirjoituksia. Viittaukset aiheeseen olivat jatkuvia, mutta hajanaisia. Niiden voidaan katsoa kuuluneen myös Suomen Teollisuuslehden ja sen osastojen linjaan ja kirjoittamiskäytäntöön ja yhtä paljon lehtien kuin Penttilän suomenmielisyyteen ja isänmaallisuuteen. Penttilän oma kirjoittaminen oli samalla tiukasti sidoksissa hänen pyrkimyksiinsä luovana arkkitehtina ja siihen kuuluneeseen avoimeen kansainvälisyyteen sekä nykyaikaisuuden tavoitteluun.

Gustaf Strengellin (1878—1937) tässä relevantit kirjoitukset kattoivat ajan 1901—1910. Niitä julkaistiin *Ate-neumissa*, *Euterpassa*, *Valvojassa*, *Arkitektenissa* ja *Kotitaitteessa*. Strengellin, kuten myös Frosteruksen, tekstien analyysi edellyttäisi myös hänen kuvataidearvostelujensa tutkimista, mutta olen rajoittunut vain arkkitehtuuriaiheisiin kirjoituksiin. Strengell sai jo vuosisadan vaihteessa maineen keskeisenä arkkitehtuurin vaikuttajana ja modernistina. Myös Euterpen piirissä Strengell oli yksi ensimmäisistä ”nuorista argonauteista”.⁴³⁴ Strengellin näkemykset uudesta arkkitehtuurista olivat lähellä sekä Frosteruksen että osaksi Bertel Jungin esittämiä ajatuksia ja pohjautuivat yhteisiin lähteisiin.

Tässä tutkimuksessa olivat keskeisiä Strengellin kirjoitukset vuodelta 1903 *Euterpassa* ja *Valvojassa*. Strengell erotti uuden suunnan rationalistisen ja romanttisen linjan, ja toi esiin kansallisromantiikan, eli Strengellin sanoin ”romantiikan kansallisen suunnan” arkkitehtuurissa. Hän toi ensimmäisenä esiin kuvataiteilijoiden vaikutuksen arkkitehtuurikehitykseen. Kun Strengell kirjoitti ”kansallisesta suunnasta” vuonna 1903, hän suhtautui karjalaiseen ja ”karjalais-suomalaiseen” tyyliin ohitetuina ilmiöinä, mutta otti kantaa Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen tuotantoon pohtien mikä siinä ulottui ”kansallisen tuntemuksen pohjaan asti sanan parhaassa merkityksessä”. Näissä vuoden 1903 kirjoituksissa Strengellin suhtautuminen niin Gallénin Kalevala-maalauksiin kuin niiden vaikutuksiin arkkitehtuurissa oli myönteistä. Hän ei kuitenkaan tarkastellut kansallista suuntausta yhtenäisenä ilmiönä, kysymys oli vain kansallisesta elementistä. Esimerkiksi Pohjolan talon ulkoarkkitehtuurista hän totesi ettei siinä ollut mitään mitä voisi nimittää

suomalais-kansalliseksi. Kansallinen elementti liittyi rakennuksen koristeluun. Lisäksi hän mainitsi yleensä, että Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen arkkitehtuuri oli vapaata ”arkeologis-etnografisista” viittauksista.

Vuoden 1904 toukokuussa julkaistiin *Hufvudstads-bladetissa* ne Strengellin kirjoitukset joissa arvosteltiin palkintolautakunnan ratkaisua Helsingin asematalon suunnittelukilpailussa ja jotka julkaistiin yhdessä Frosteruksen kirjoitusten kanssa *Stridskrift-kirjasena* kesälä.⁴³⁵ Tässä ja tämän jälkeen myös muissa Strengellin kirjoituksissa Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen tuotanto nähtiin toisin kuin edellisen vuoden alussa. Nyt Strengell nimesi Pohjolan talon ”kansallisromanttisen suunnan ensimmäiseksi eksponentiksi” ja arvosteli talon arkkitehtuurin ja sen käyttötarkoituksen välistä ristiriitaa. Hän kirjoitti lisäksi ”arkeologis-arkaisoivasta romantiikasta” ja ohjelma-arkkitehtuurista. Vuonna 1905 Strengell vertasi epäsuorasti uuden suunnan raskasmuotoista arkkitehtuuria Pohjois-Saksan germanismiin ja Wagnerin oopperoiden dekoraatioihin. Edellä on viitattu Mustelinin referoimaan Strengellin kirjeeseen, jossa tämä kirjoitti Frosteruksen ja toisaalta juuri talvella 1904 tekemänsä Englannin-matkan vaikutuksiin näkemystensä muuttumisessa. Suhtautuminen Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen edustamaan suuntaan oli vuoden 1904 kirjoituksissa toinen myös siksi, että se asematalossa nähtiin väärässä kohteessa kun se kansallismuseoehdotuksessa oli vielä ollut paikallaan. Kun näytti siltä, että oli kasvamassa kaikkialle tunkeva ja laajaa suosiota nauttiva tyyli, oli sitä vastaan hyökättävä, sillä samalla siitä oli tulossa tyhjä kuori, kullissi- ja vinjettiarkkitehtuuria. Perusteena olivat siis arkkitehtoniset ja tyyliä koskevat periaatteet, samat jotka olivat aiemmin tulleet esiin moneen kertaan aina Vilho Penttilän varhaisista kirjoituksista lähtien. Strengellin näkemyksen muutoksiin ei voi hakea syitä arkkitehtuurin ulkopuolelta. Esimerkiksi poliittisessa tilanteessa ei tapahtunut muutoksia tänä aikana, vaan se oli maastakarkoituksineen ja lehtien lakkauttamisineen jopa pahentunut koko ajan.

Nils Wasastjerna (1872—1951) opiskeli polyteknisessä vuosina 1891—92 mutta ei suorittanut arkkitehdin tutkintoa. Hän siirtyi taideyhdistyksen kouluun ja myöhemmin 1900-luvulla hänestä tuli huonekalu- ja sisustusarkkitehti. Vuosisadan vaihteessa hän toimi vakuutustarkastajana, kirjoittajana ja lisäksi arkkitehtuurivalokuvaajana.⁴³⁶ Edellä on tarkasteltu Wasastjernan kirjoituksia *Arkitektenissa* ja *Teknikern-lehdessä*, jossa hän yhdessä Jungin kanssa toimitti arkkitehtuuri- ja taideteollisuusosastoa. Vuonna 1900 hän perusteli eri tavoin sitä, miksi karjalaisten ornamenttien pohjalta rakennettava suomalainen tyyli oli vain kaunis tulevaisuuden uni, ja näki sellaisen kehittämisessä kansalliskiihkoista sokeutta. Arkkitehtuurin ja taideteollisuus-

den kehittäminen omalta pohjalta oli kuitenkin sinänsä kannatettavaa, ja vuonna 1903 Wasastjerna ylisti Valter Thomén ja Karl Lindahlin rohkeaa taiteellisuutta Polyteknillisen yhdistyksen talossa. Wasastjerna julkaisi vuosina 1904–08 valokuvateoksen ”Finsk arkitektur. Exteriörer och interiörer”. Sen kuvatestit laadittiin ruotsin, suomen, saksan ja ranskan kielillä, arvatavasti siksi, että tämä keskieuropalaisten mallien mukaan laadittu teos oli tarkoitettu myös ulkomaalaisille. Esipuheessa Wasastjerna ilmoitti lyhyesti, että teoksen tarkoituksena oli antaa kuva viimeksi kuluneen kymmenen vuoden suomalaisesta (finsk) rakennustaiteesta. Hän täsmensi tätä mainitsemalla vielä, ettei tässä luonnollisesti tarkoitettu kansallista suomalaista tyyliä (någon nationell finsk stil), sillä sellaisella ei ollut juuri mitään edellytyksiä, kuten ei yleensääkään kansallistyyliellä.⁴³⁷

Waldemar Wileniuksen (1868–1940) muutamii edellä referoituihin kirjoituksiin vuosilta 1903–1906 sisältyi avoimen negatiivisia kannanottoja uuden tyylin ”anarkistista kokeiluvaihetta” kohtaan ja ironisia pohdintoja siitä oliko se kansallista ja suomalaista taidetta. Kohteena oli taidekäsityön uusi luonnon alkumuotoihin pohjautuva ornamenttiikka vuonna 1903, Ylioppilastalon sisustustyöt vuonna 1906 sekä vähemmän hyökkäävästi Saarisen ja toimiston Gesellius, Lindgren ja Saarinen arkkitehtuuri vuoden 1904 ja 1905 kirjoituksissa. Wilenius käytti myös harvinaista ilmaisua ”ny-finsk” Saarisen myöhemmän ornamenttiikan yhteydessä. Vuoden 1906 kirjoituksessaan hän liitti yhteen vuosisadan vaihteen poliittiset, kaoottiset tunnelmat ja uuden arkkitehtuurin, jonka hän myös näki väkivaltaisena hyökkäyksenä harmoniaa ja järjestystä kohtaan. Näistä kirjoituksista voi erottaa myös kielipoliittisten asenteiden vaikutusta arkkitehtuuriarvioihin. Wilenius oli yleisten rakennusten ylihallituksen virkamies, joka samalla toimi yksityisarkkitehtina keskittyen asuinrakennuksiin. Lisäksi hän kirjoitti arkkitehtuuriarvosteluja mm. *Nya Presseniin* ja *Hufvudstadsbladetiin*. Näiden ansiosta hän sai arkkitehtikollegoiden piirissä maineen poleemisena keskustelujen nostattajana ja säälimättömänä kriitikkona.⁴³⁸ Saattaa olla että juuri Wileniuksen sanomalehtikirjoitukset täydentäisivät avoimeksi jääneitä kohtia tämän luvun analyysissä.

3.4.5 Lehdet ja taustaryhmät

Edellä on tuotu esiin se miten Suomen Teollisuuslehti oli lähellä vuonna 1896 perustettua Suomenkielisten teknikkojen seuraa ja suomenkielisiä teollisuudenharjoittajia, Teknikern oli lähellä ruotsinkielisiä liberaaleja, samoin Tekniska föreningsen i Finland förhandlingar, joka samalla oli yhdistyksen äänenkannattaja. Arkitekten oli Arkkitehtiklubin lehti ja se edusti suurta osaa maan arkkitehtikunnasta. Siinä näkyi Gustaf Mattssonin ja Arguksen piirin nk. kulttuuriruotsalaisuutta, perustuslaillista isänmaallisuutta ja kielipoliittista kohtuullisuutta. Arkitektenissa ei juuri viitattu kielikiistoihin, sillä suurin osa arkkitehdeista oli ruotsinkielisiä. Ateneum ja Euterpe edustivat selvimmin kansainvälistä ajattelua, sellaista jossa kotimaan puoluekiistoihin ei välttämättä haluttu edes puuttua, mutta jossa kyllä näkyi niiden ilmestymisajankohdan isänmaallinen Venäjän-vastaisuus. Nykyaika valotti nuor-suomalaista kulttuuripoliittikkaa, sellaista jossa suomalaisuus oli painokkaasti esillä. Myöhemmin tämä Eino Leinon ”kulttuurisuomalaisuus” ilmeni Päivän kirjoituksissa, jonkin verran ajan mukana muuttuneena. Päivä ja Argus kuvasivat kumpikin tahollaan yrityksiä etsiä sovinnollista linjaa kielikiistassa. Tämä oli katsottu välttämättömäksi jatkuvasti ongelmallisen Venäjän-suhteen ja toisaalta työväenliikkeen voimistumisen takia. *Finsk Tidskrift* ja *Valvoja* ilmensivät eri vaiheissa liberaalia suomalaista ja ruotsalaista ajattelua, johon mahtui hyvinkin erilaisten kirjoitusten julkaiseminen. Euterpe oli selvimmin sidottu omaan suppeaan taustaryhmäänsä. Muiden lehtien, jopa yhdistysten äänenkannattajien, kontaktit taustaryhmiinsä olivat löyhempiä ja niiden toimittajat ja kirjoittajat vastasivat lehden linjasta ja sävyistä. Ateneum oli vuonna 1901 lähellä taiteilijaryhmä Pirttiä ja Päivä taas nk. Päivän piiriä.

Tiedot lehtien taustaryhmistä ja toisaalta tässä tutkittujen kirjoitusten sisältö eivät korreloi selvästi. Lehtien yleistä linjaakin on vaikea hahmottaa. Rakentajassa esimerkiksi käsiteltiin enemmän puuarkkitehtuurin kysymyksiä ja maaseudun rakentamista kuin saman ajan ruotsinkielisissä lehdissä, mutta tämä johtui siitä että lehti oli alkuvaiheessa suunnattu myös rakennusmestarikunnalle, josta suuri osa toimi maaseudulla ja myös puurakentamisen parissa. Ammattilehtien ja muiden erikoistuneiden lehtien kirjoituksia on vaikea sijoittaa jonkin poliittisen tai kulttuuripoliittisen linjan yhteyteen, sillä kirjoituksia hallitsi niiden ammatillinen sisältö.

Eri lehtien väliset erot tulevat esiin tavallaan reunoilla, yksittäisissä jyrkimmissä kannanotoissa. Vaikka Waldemar Wilenius kuului Rakentajan avustajien nimilistaan, hän ei kirjoittanut tähän lehteen sellaisia kir-

joituksia suomalaisesta tyylistä kuin Arkitekteniin. Missään suomenkielisessä lehdessä ei ylipäättäen kommentoitu Ylioppilastalon muutossuunnitelmia niin kuin Jac. Ahrenberg teki Teknikern-lehdessä ja Wilenius Arkitektenissa. Ruotsinkielisissä lehdissä ei myöskään kirjoitettu yhtään kirjoitusta suomalaisen tyylin puolesta, niinkuin Suomen Teollisuuslehdessä 1890-luvulla. Enemmistö kirjoituksista kuuluu hämärään keskialueeseen, missä ei voi erottaa selviä vastakohta-asetelmia eikä eri lehtien välistä debattia. Ruotsinkielisissä lehdissä kirjoitettiin arkkitehtuurin kansallisuudesta tai sen kotimaisesta pohjasta yhtä usein kuin suomenkielisissä lehdissä. Suomenkielisissä lehdissä taas esiintyi yhtä lailla varovaisia ja kriittisiä näkemyksiä kansallisen tyylin ajatuksesta. Kaikki ammattilehdet näyttävät palvelle yhteistä päämäärää, joka oli arkkitehtuurin kehittäminen ja ammattikunnan etujen valvominen.

Vaikka suomenkielisissä lehdissä ei kirjoitettukaan jatkuvasti eikä suinkaan varauksetta suomalaisesta tyylistä tai arkkitehtuurin kansallisesta luonteesta, olivat ne kuitenkin ajatuksen katkelmallisen kehittelyn pääasiallinen tyyssi. Arkkitehtikirjoittajat olivat näissä kannanotoissaan yleensä varovaisia. Tästä olivat poikkeuksia Vilho Penttilän ja Yrjö Blomstedtin muutamat kirjoitukset. Suoremmin suomalaisesta rakennustaiteesta kirjoitti pari kertaa Kasimir Leino, joka ei ollut arkkitehti. Hän myös liitti tyylipyrkimykset vuoden 1898 kirjoituksessaan selvästi suomalaisuusliikkeeseen. Arkkitehtien kirjoituksissa ei sen sijaan ollut suoria kielipoliittisia viittauksia. Suomenkielisten teknikkojen seuran kokouksia selostettiin Suomen Teollisuuslehdessä. Seura oli perustettu kielipoliittisin ja ammatillisin perustein, ja sen keskeinen tavoite oli suomenkielisen ammattisanaston kehittäminen. Vaikka johdossa oli alkuvaiheessa useita arkkitehteja, ja arkkitehtuurin alalta pidettiin kokouksissa esitelmää, ei ainakaan virallisena aiheena keskusteltu arkkitehtuurin tai tyylin suomalaisuudesta.

Suomalaisen tyylin ajatus kytkeytyi kuitenkin yleisessä tietoisuudessa nimenomaan suomalaisuusliikkeeseen. Tämä oli ilmeisesti yksi syy arkkitehtien julkisen keskustelun laimeuteen ja suorien kannanottojen vähyteen. Taustalla oli luultavasti arkkitehtien ammatillinen yhteishenki, jonka ylläpitäminen oli muutenkin vaikeaa. Arkkitehtiklubi oli järjestäytynyt vasta 1890-luvun alussa ja sen säilyttämistä yhteisenä foorumina pidettiin tärkeänä: tämä ilmeni edellä myös Arkitekten-lehden yhteydessä. 1890-luvulla ja vuosisadan vaihteessa arkkitehtikunta ja varsinkin yksityisten arkkitehtien määrä oli kasvanut tasaisesti. Rakennustoiminnassa oli sen sijaan suuria volyymin vaihteluja kato- ja lamavuosien ja työväen lakkojen vuoksi. Arkkitehteilla oli keskinäisen kilpailun ohella vielä kaksi ulkoista kilpakumppania, asemakaavasuunnitte-

lusta vastanneet insinöörit ja kasvava, yhä suurempia suunnittelutehtäviä havitteleva rakennusmestarikunta. Tältä pohjalta kehittyi arkkitehtien halu yhteisymmärrykseen sekä luultavasti myös pyrkimys arkkitehdin työn erityislaadun, sen vapaan taiteellisuuden korostamiseen. Myös kansainvälisesti yleinen keskustelunaihe 1900-luvun alkuvuosina oli se miten arkkitehdit saivat yksinoikeuden rakennusten suunnitteluun.

Arkkitehtiklubilla oli myöskin merkittävä valta-asema sen saatua hyväksytyksi ja laajalti käyttöön otetuiksi kilpailusäännöt, joiden mukaan klubi nimesi palkintolautakuntien arkkitehtijäsenet. Järjestelmästä tuli aikaa myöten huomattava ristiriidan aihe. Varsinkin kun useimpiin suuriin kilpailuihin nimettiin itseoikeutetusti Sebastin Gripenberg ja Gustaf Nyström, kärjisty 1900-luvun alkuvuosina ja lopullisesti vuoden 1904 asemalokilpailuissa nuorten arkkitehtien kritiikki näiden vanhentunutta makua ja suosikkeja kohtaan. Jo aiemmin vuosisadan vaihteessa oli kirjoituksissa viitattu ”vanhojen” ja ”nuorten” arkkitehtien kilpailuun, joka koski sekä suunnittelutehtäviä että alan päätöksentekoa. Tähän muutenkin ongelmalliseen asetelmaan tuskin haluttiin tuoda vielä lisäksi kielikysymystä. Suomenmielisille arkkitehteille se olisi merkinnyt eristäytymistä ammattikunnassa, sillä heitä oli ilmeisesti hyvin vähän. Harvalla yksityisellä arkkitehdillä oli yleensäkin varaa leimautua poliittisesti. Yrjö Blomstedtillä oli virka Jyväskylän seminaarissa ja siksi hän saattoi kirjoittaa vapaasti suomalaisuusliikkeen puolesta. Vilho Penttilä taas toimi yksityisenä arkkitehtina, eikä hän voinut erikoistua mihinkään määrättyyn tyyliin, ei varsinkaan sellaiseen jota oli arvosteltu ja joka oli saanut poliittisen sävyn. Kohtuullisesta kansainvälisen ja kansallisen yhdistelmästä tuli 1900-luvun alkuvuosina normi, josta poikkeaminen olisi saattanut olla ammattiuuran kannalta kohtalokasta.

3.4.6 Kotimainen ja ulkomainen

Kotimaisuus, kansallisuus ja suomalaisuus toistuivat kirjoituksissa usein tarkemmin määrittelemättöminä ilmaisuina. Kotimaisuus oli vaatimattomampi ilmaisu kuin kansallisuus tai suomalaisuus, sillä se merkitsi yksinkertaisesti vain erilaisuutta ulkomaiseen nähden: joko kotimaisia materiaaleja tai sitä että suomalainen arkkitehti suunnitteli rakennuksen tavalla joka erosi enemmän tai vähemmän ulkomaisesta käytännöstä. Silloin kun kirjoitettiin arkkitehtuurin tai tyylin kansallisuudesta tai suomalaisuudesta tarkoitettiin yleensä näiden korostamista joillakin keinoin.

Suuntautui kotimaisuuden ja kansallisuuden tavoittelu sitten jotakin ulkomaista suuntaa vastaan? Oliko nähtävissä yleensä kaiken kansainvälisen vastustamista tai pyrkimystä jonkin määrätyn suunnan tai jonkin maan kulttuurivaikutuksen torjumiseen? Yleisesti näin ei ollut. Tutkituissa ja edellä käsitellyissä kirjoituksissa on ilmennyt läpäisevänä kirjoittajien ja lehtien yhteys ja riippuvuus ulkomaiden kehityksestä. Kirjoituksia, joissa olisi selvästi vastustettu kansainvälisyyttä, tai yleensä todettu jonkin ylikansallisen arkkitehtuurin olemassaolo ei ollut. Viittaukset ”ajan” kansainvälisyyteen olivat yleisiä, mutta vuosisadan vaihteen ajatteluun kuului esimerkiksi Euroopan näkeminen samalla lukuisten valtioiden ja erillisten kansallisten kulttuurien kokonaisuutena. Tämän mukaan kirjoitettiin aina esimerkiksi englantilaisesta, belgialaisesta, ranskalaisesta ja saksalaisesta suunnasta. Sen rinnalla kirjoitettiin jonkin verran erikseen pohjoisista maista, joihin kuuluivat myös Englanti ja Saksa, sekä eteläisistä maista joilla viitattiin ennen muuta Italiaan ja osittain Ranskaan. Vertaukset ”suurten kulttuurikansojen” saavutuksiin arkkitehtuurin alueella toistuivat Suomessa usein.

Joihinkin ulkomaisiin arkkitehtuurisuuntiin suhtauduttiin selvästi torjuvasti. Venäläisestä arkkitehtuurista ei kuitenkaan ollut kysymys. Jac. Ahrenberg kirjoitti siitä 1890-luvulla jopa myönteisesti. Ammattilehdissä ei edes mainittu 1800-luvun lopun venäläisten suunnittelijoiden töitä eikä viitattu venäläisiin piirteisiin esimerkiksi Helsingin katukuvassa. Lars Sonckin, Harald Neoviuksen ja Bertel Jungin kirjoituksissa 1800-luvun ruutukaavoista oli sävyjä, joilla ruutukaavat mahdollisesti liitettiin autonomian aikaan ja venäläisyyteen. Sama vivahde oli Ivar Aminoffin tekstissä tämän kirjoittaessa kasarmimaisista empirerakennuksista. Toisaalta useat kirjoittajat näkivät Engelin arkkitehtuurin Suomen itsenäisen arkkitehtuurikehityksen alkuna. Arkkitehteillä oli 1890-luvulla yhteyksiä Pietarin arkkitehteihin, mutta ne näyttävät sortokauden alettua kuihtuneen olemattomiin. Tutkittujen lehtien perusteella ei venäläinen arkkitehtuuri vuoden 1899 jälkeen kiinnostanut suomalaisia eikä sitä pidetty edes torjuttavana vaarana.

Selvin vastustettava suunta oli peräisin Saksasta. Tässä asennoitumisesta on merkkejä läpi tutkittavan ajan. Aluksi saksalaisesta suunnasta käytettiin yleisnimitystä ”saksalainen renessanssi”, joka kattoi laajasti 1890-luvun saksalaisen arkkitehtuurin eri ilmiöitä. Sitä vastustettiin koska sen vaikutus Suomessa oli huomattava. Juuri saksalaista arkkitehtuuria seurattiin jatkuvasti paljon lehtien, julkaisujen ja opintomatkojen kautta ja arkkitehdit hakeutuivat Saksaan silloin kun heidän oli suunniteltava vaativa kirkko tai teatteri. ”Saksalainen renessanssi” liitettiin myös puuarkkitehtuuriin ja huonekaluihin, ja Suomen Teollisuuslehden

varhaiset kirjoitukset puurakennustyylin uudistamisesta ja suomalaisesta tyylistä oli samalla suunnattu saksalaisvaikutusta vastaan. Varautunut suhtautuminen Saksan arkkitehtuuriin säilyi senkin jälkeen kun se muuttui vuosisadan vaihteessa. Suomessa kirjoitettiin miten uusi tyyli Saksassa oli kaupallistunut ja muuttunut rihkamaksi. Tämän asenteen huippua edustivat A.W. Finchin kommentit Ateneumissa 1901 ja Gustaf Strengekin huomautukset ”Jugendstilistä” vuonna 1908. Vain Darmstadtin Mathildenhöhen arkkitehtuuria pidettiin esikuvallisena. Tämä kriittinen asennoituminen sai ravintoa osaksi vertailusta suunnattomasti ihaillun englantilaisen ja belgialaisen suunnan kanssa, osaksi saksalaisten ja muiden ulkomaisten kriitikkojen, esimerkiksi Hermann Muthesiuksen kirjoituksista.

Raskasmuotoinen ”germanismi” tai ”teutonismi” tunnettiin Suomessa mutta siitä kirjoitettiin vähän. Muutamia kirjoitukset olivat tässä hyvin mielenkiintoisia, sillä germanismissa ja uudessa suomalaisessa suunnassa nähtiin yhtäläisyyksiä. Ahrenberg viittasi 1903 Polyteknikkojen talon interiöörejä saksalaisten lehtien kuvitukseen, Strengell mainitsi vuonna 1905 Wagnerin oopperoiden muotomaailmasta aineksensa saaneen germanismin ja Gallénin Kalevala-kuvien vaikuttaman suomalaisen arkkitehtuurin yhteyden. Vielä 1910 Väinö Vähäkallio näki Herman Billingin suunnittelemassa musiikkihuoneessa suomalaista mystiikkaa ja raskautta.

Esikuvallisina nähtiin Yhdysvaltain, Englannin, Belgian ja myöhemmin Hollannin, Itävallan sekä Ruotsin, Norjan ja Tanskan arkkitehtuuri. Ne edustivat eri variaatioina ”uutta tyyliä”, ja tämä uusi tyyli eli art nouveau oli arkkitehtien kirjoituksissa lähes kauttaaltaan myönteinen ilmiö, jota haluttiin seurata ja soveltaa Suomessa. Mainitut maat edustivat myös läntistä kulttuuria, ja tätä korostettiin toisinaan. Otto Wagnerin ajatukset olivat yksi vuosisadan vaihteen uuden arkkitehtuuriajattelun kulmakivistä. Tämän teosta luettiin ja referoitiin paljon ja samalla seurattiin itävaltalaisista Der Architekt -lehteä. 1900-luvun puolella asetettiin Josef Hoffmann lähes varauksettomaksi esikuvaksi samalla kun Saksassa toimineeseen Olbrichiin suhtauduttiin kriittisesti.

Yhdysvaltain arkkitehtuuria seurattiin eri lehdissä pitkien 1890-lukua. Huomio kiintyi pilvenpiirtäjiin ja niiden rakennetekniikkaan sekä toisaalta H.H. Richardsonin ja tämän seuraajien ”moderniin romaaniseen” arkkitehtuuriin. Myös huvilakaupunginosat, kodinsistutus ja taideteollisuus tunnettiin hyvin. ”Uusi englantilainen suunta” tuli selvästi esiin vuoden 1898 vaiheilla ja kiinnostus jatkui lehdissä sen jälkeen koko tutkitun kauden ajan. Loppuvuosina esiteltiin varsinkin englantilaisia huvila- ja puutarhakaupunkeja ja työväenasuntoja. Kiinnostus John Ruskinia ja William

Morrisia kohtaan näyttää ainakin osaksi liittyneen siihen laajaan kirjoitteluun ulkomaisissa lehdissä, joka seurasi Morrisin kuolemaa 1896 ja Ruskinin kuolemaa vuonna 1900. 1900-luvun puolella olivat Hermann Muthesiuksen kirjoitukset keskeinen lähde englantilaisen arkkitehtuurin osalta, mutta niitä täydensivät arkkitehtien omat opintomatkat, varsinkin käynnit Lontoon kansainvälisessä arkkitehtikongressissa 1906. 1890-luvun lopulla Skotlannissa ja samalla Englannissa kävivät omakohtaisesti mm. Hugo Lindberg, Alexander Nyström, Armas Lindgren ja Wivi Lönn.

Ruotsin arkkitehtuuria ihailtiin ja seurattiin kaikissa suomalaisissa lehdissä. Suomessakin sovellettu muinais-pohjoismainen huonekalutyylä mainittiin tyylinä muiden joukossa eikä siitä kirjoitettu sen vieraampana tai sen kielteisemmin kuin muistakaan tyyleistä. Ruotsin 1890-luvun uusi amerikkalaisvaikutteinen arkkitehtuuri, joka näkyi etenkin Ferdinand Bobergin töissä, sai yksinomaan positiivisia kommentteja Suomessa ja sen

katsottiin vaikuttaneen Suomen arkkitehtuurin kehitykseen. Käännekohtana pidettiin Tukholman näyttelyä vuonna 1897, jonka yhteydessä järjestetyssä Pohjoismaisessa teknikkokokouksessa monet arkkitehdit kävivät. Pohjoismainen yhteistyö tiivistyi edelleen vuosina 1901 ja 1903, jolloin järjestettiin ensimmäiset pohjoismaiset arkkitehtikokoukset. Sitä mikä omaksuttiin Ruotsista tai muista pohjoismaista, nimitettiin yleensä vain pohjoismaisuudeksi tai pohjoiseksi luonteksi. Ruotsi edusti sortovuosina aktiivisen vastarinnan turvapaikkaa. On vaikea päätellä vaikuttiko tämä suomalaisten arkkitehtien myönteiseen kirjoittamiseen ruotsalaisesta arkkitehtuurista tähän aikaan, vai oliko kysymys vain vanhasta kulttuuriyhteydestä, joka näkyi muillakin taiteenaloilla. Tuskin voidaan puhua mistään määrätietoista suuntautumisesta ”länteen” Ruotsin kautta juuri vuosisadan vaihteessa. Arkkitehtuurin alueella yhteys Ruotsiin edusti vallinnutta käytäntöä, jota ei ainakaan näkyvästi asetettu kyseenalaiseksi.



65. Ferdinand Boberg, 1892 valmistunut Tukholman sähkölaitoksen talo, pääsisäänkäynnin kalkkikiviportaali. Valok. *Dekorative Kunst* 1898/5, s. 237.

4. ARKKITEHTUURI

4.1 Johdanto

Edellisen luvun aineisto koostui yksinomaan aikakauslehdissä julkistetuista kirjoituksista. Kuten jo johdannossa korostettiin, kysymys oli niistä arkkitehtuuria koskevista ajatuksista, tavoitteista ja tulkinnoista jotka oli haluttu saattaa julkisuuteen. Niiden tausta ei ole täysin selvillä, ja siitä miten ne mahdollisesti vaikuttivat arkkitehtuurin käytäntöön voidaan esittää vain oletuksia. Arkkitehtuurin muotoratkaisujen ja arkkitehtuuria koskevien tavoitteiden ja tulkintojen välinen suhde jäi edelleen avoimeksi. Analyysi antaa tietoa vain siitä mitkä ajatukset, tavoitteet tai tulkinnat esitettiin ja oli mahdollista tuntea jo tutkittuna aikana.

Tässä luvussa tarkastellaan arkkitehtuuriteoksia ja tapahtumia, jotka joko eivät juuri lainkaan tulleet esiin edellisen luvun kirjoituksissa, tai joiden ympärille relevantti kirjoittaminen kiertyi. Näillä tapaustutkimuksilla pyritään kirjoitusten avaamaan leikkauspinnan taakse. Tavoitteena on arvioida edellisen luvun analyysin tuloksia ja käytetyn aineiston riittävyttä. Toisenslaisia etenemisteitä olisivat esimerkiksi edellä mainittujen kansallista luonnetta koskevien ajatusmallien tarkasteleminen tutkitun kauden arkkitehtuurikohteissa, tai analyysin tulosten projisoiminen Eliel Saarisen ja toimiston Gesellius, Lindgren ja Saarinen tuotantoon, sillä juuri heidän rakennuksiinsa näytti suuri osa kirjoittamista kohdistuvan. Edellinen tehtävä jätetään kuitenkin myöhempisiin yhteyksiin. Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen töistä tarkastellaan seuraavassa vain keskeisintä eli Pariisin maailmannäyttelyn paviljonkia.¹

Käsitellyt kirjoitukset edustivat hyvin selkeästi Helsingissä toimivien arkkitehtien ajatuksia. Vastaavasti ne kohdistuivat ensisijaisesti kaupunkimaiseen rakentamiseen Helsingissä ja satunnaisesti muissa kaupungeissa. Kirjoitukset antoivat vain vihjeitä muista alueista, joilla kysymys kansallisesta ilmaisusta saattoi olla selvemmin esillä. Tärkeä alue oli taideteollisuus ja taidekäsityö. Varsinkin 1890-luvulla oli suomalainen tyyli keskeinen aihe Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen toiminnassa. Ne Suomen Teollisuuslehdessä esiintyneet kirjoitukset, joita edellä referoitiin, antavat osittain kuvan keskustelun luonteesta. Leena Maunula on kirjoituksiinsa käsitellyt sitä tarkemmin ja Marja Supinen on puolestaan selvittänyt kansallisen tyylin kysymystä Iris-tehtaan toiminnassa², joten taideteollisuuden kysymyksiin ei tässä syvennyttä tarkemmin. Ne olivat arkkitehtuurikeskustelujen tärkeä taustatekijä. Kysymystä tyylin kansallisuudesta käsiteltiin niissä pääpiirteissään samansuuntaisesti kuin arkkitehtuurissa, mutta erona oli se, että taideteollisuustuotteissa voitiin hel-

pommin käyttää suomalaisina pidettyjä ornamenteja. Suomalaisen tyylin käsite tuli oletettavasti yleisön tietoisuuteen juuri taideteollisuuden yhteydessä.

Tutkitussa kirjoitusaineistossa jäivät taka-alalle monet sellaiset ilmiöt, jotka nykyään nähdään olennaisina osina vuosisadan vaihteen arkkitehtuurin kokonaiskuva. Tällaisia olivat esimerkiksi Josef Stenbäckin ja myös muiden suunnittelijoiden maaseutukirkot, joista kirjoitettiin ammattilehdissä vähän, lukuunottamatta suunnittelijoiden itsensä lähettämiä esittelyjä. Kuten varsinkin Sixten Ringbomin myöhemmistä tutkimuksista selviää, Stenbäckin kirkot ovat tämänkin tutkimuksen kannalta kiinnostavaa aineistoa.³ Niissä näkyy kauttaaltaan perinteisten kirkkoarkkitehtuurin muotojen käyttöä, yksinkertaisuutta tavoitellutta luonnonkiven käsittelyä sekä samalla kansainvälisen art nouveau tai uusromaanisen arkkitehtuurin muotojen soveltamista. Vuonna 1900 suunnitellussa ja vuonna 1903 valmistuneessa Alahärmän kirkossa Stenbäck käytti voimakkailla saumoilla korostettua verkkomuurilimitystä ja tiilipäätyjä liittääkseen rakennuksen keskiaikaiseen kirkkoarkkitehtuuriin. Useissa muissa kirkkoissaan Stenbäck viittasi nimenomaan paikalliseen rakennusperintöön, käyttämällä esimerkiksi kaksoisristikirkon muotoa.

Vuonna 1909 Stenbäck kirjoitti seurakunnille tarkoitetun esitteen töistään antaen sille otsikon ”Miten on kirkkorakennustaidetta maassamme kehitettävä kansalliseen suuntaan?”. Kuudella ensimmäisellä tekstisivulla hän pohti tätä kysymystä laajemmin kuin samoihin aikoihin kukaan muu tutkituissa ammattilehdissä. Huomionarvoinen oli Stenbäckin niinkin myöhään esittämä toteamus, jonka mukaan varsinaisen suomalaisen rakennustyylin luomisesta oli liian aikaista puhua. Sen sijaan oli kehitystä omintakeiseen ja itsenäiseen suuntaan ollut ilahduttavasti näkyvissä, ja tässä Stenbäck luetteli lisää tavoitteita. Suorin ja varmin tie ”mieltä tyydyttävän ja lämmittävän” tunnelman aikaansaamiseen oli liittyminen vanhoihin, kotimaassa kehittyneisiin rakennusmuotoihin. Kirkkojen kohdalla näitä olivat katolisen ajan graniittikirkot ja myös paanukattoiset puukirkot. Lisäksi oli kiinnitettävä huomiota tapaan jolla rakennusaineita käytettiin. Runsasta koristelua oli yleensä vältettävä. Graniitti esimerkiksi vaati oman luonteensa mukaista ”suoratekoista käsittelyä”.⁴ Tämä myöhäinen kirjoitus selittää osaksi myös Stenbäckin varhaisempaa tuotantoa ja on samalla edelleen arvoituksellinen. Käyttikö Stenbäck vanhan kirkkoarkkitehtuurin muotoja luodakseen vain kotoista ja lämmينhenkistä tunnelmaa, kuten hän kirjoitti, vai pyrkiikö hän samalla osaltaan kehittämään erityistä suomalaista ilmaisua. Stenbäckin mainitsema graniitin ”suoratekoinen” käsittely, jota hänen suunnitelmiaan myös näkyi, saattoi olla erityisen suomalaisen

luonteen tavoittelua. Sillä oli kuitenkin myös käytännölliset perusteet. Sama lause jatkui Stenbäckin toteamuksella: ”ja harvoinpa meillä liikenee varojakaan sitä runsaammin koristelemaan”.

Stenbäckin kirjoitusta on tarkasteltava maalaisseurakunnille tarkoitettuna esitteenä, jossa mainintojen kansalliseen ja suomalaiseen arkkitehtuuriin oli ilmeisesti katsottu vetoavan täyteen kansallistietoisuuteen heränneeseen maaseutuväestöön. Aiemmin Stenbäck oli perustellut esimerkiksi graniitin käyttöä juuri kirkkorakennuksiin sopivana lujana ja monumentaalisena materiaalina, ei siksi että se olisi erityisen suomalaista. Saattaa olla, että Stenbäck suomalaisuusmiehenä tavoitteli korostetun suomalaista ilmaisua samalla kun hän seurasi ja sovelsi kirkkoarkkitehtuurin ulkomaisia suuntia. Tällaisia pyrkimyksiä Stenbäck ei kuitenkaan tuonut esiin ennen vuotta 1909, eivätkä aikalaisetkaan tutkituissa lehdissä tarkastelleet hänen kirkkojaan tästä näkökulmasta. Stenbäckin vuoden 1909 kirjoitus viittaa myös siihen mahdollisuuteen, että ajatus arkkitehtuurin kansallisesta luonteesta eli periferiassa ja pienemmissä rakennustehtävissä vielä sen jälkeen kun se oli enimmäkseen jo muualla jäänyt sivuun. Tai se liittyi siihen nationalistisen ajattelun uuteen aaltoon, joka näkyi eräissä Kotitaiteen kirjoituksissa vuosina 1909 ja 1910.

66. Emil Wikström, 1893—94 rakennettu ensimmäinen ateljeehuvi. Julkisivupiirustuksessa näkyvää tornia ei rakennettu. Teoksesta Suomalainen 1948.



4.2 Kuvataiteilijat aloitteentekijöinä?

Kuten johdannossa mainitsin, tämä tutkimus sai alkunsa perehtymisestä eräisiin 1890-luvun taiteilijahuviloihin. Ne olivat Emil Wikströmin vuosina 1893—94 Sääksmäelle rakennuttama ateljeehuvi Visavuori, Axel Gallénin 1894—95 Ruovedelle rakennuttama Kalela sekä Pekka Halosen Halosenniemi Tuusulassa ja Robert Kajanuksen kesähuvi Porkkalan Obbnäsissa. Aiemmissa tutkimuksissani keskityin selvittämään rakennusten suunnittelu- ja rakennushistoriaa sekä hävinneiden rakennusten, ensimmäisen Visavuoren huvilan ja Kajanuksen huvilan arkkitehtuurin rekonstruointiin. Lisäksi tarkastelin rakennusten yhteisiä piirteitä niiden erityistä funktiota ja kansainvälistä arkkitehtuurikehitystä vasten. Aiemmin olen näiden yhteydessä tarkastellut myös Lars Sonckin 1890-luvun puurakennussuunnitelmia ja Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen toimisto- ja asuntohuvilaa Hvitträskiä.⁵ Suomalaisia taiteilijataloja oli vielä enemmän ja osa niistä syntyi Wikströmin ja Gallénin huviloiden innoittamina. Kaikki liittyivät läheisesti kansainvälisiin ja varsinkin pohjoismaisiin taiteilija- ja ateljeetaloihin. Taiteilijoiden ateljeet olivat 1800-luvun lopulla ja vuosisadan vaihteessa tunnustettu rakentamisen laji. Ne saivat esimerkiksi oman lukunsa saksalaisen ”Handbuch der Architektur” -julkaisun vuonna 1901 ilmestyneessä osassa.⁶

Sivuutan tässä rakennusten tarkastelun taiteilijataloina kansainvälisissä yhteyksissään sekä niiden käsitteilyn suomalaisina erämaa-ateljeina, vuosisadan vaihteen taide-elämän kiinnostavina ilmiöinä ja yhteydessä mm. Wikströmin ja Gallénin taiteelliseen tuotantoon. Molemmat vaikuttivat arkkitehtuuriin ja olivat epäilemättä tärkeä syy siihen, että rakennuksiin haettiin tavanomaisesta huvi-arkkitehtuurista poikkeava ulkoasu, niissä korostettiin maalaismaisia piirteitä ja taiteilijat yleensä ryhtyivät itse suunnittelijoiksi. Keskityn sen sijaan kahteen tässä olennaiseen kysymykseen. Edustivatko nämä harrastelija-arkkitehtien rakennussuunnitelmat ydintä, josta arkkitehtien vaihtelevat pyrkimykset ja kokeilut jäivät kauas ulkokehälle. Olivatko ne suomalaisuuden ja isänmaallisuuden manifestaatioita ja voidaanko niitä tässä pitää esimerkkeinä suomalaisesta tyylistä. Gallénin, Wikströmin, Halosen ja Kajanuksen itselleen suunnittelemat rakennukset olivat arkkitehtuuriltaan yksinkertaisempia, maalaismaisempia ja ”pihkantuoksuisempia” kuin arkkitehtien suunnittelemat rakennukset tutkittuna aikana. Niitä nimitettiin mieluummin ”torpiksi” tai ”työpiirteiksi” kuin huviloiiksi. Toinen kysymys koskee taiteilijahuviloiden saamaa julkisuutta ja vaikutusta arkkitehtuurin yleisempään kehitykseen. Edellä on käynyt ilmi se miten vähän niistä kirjoitettiin tutkituissa lehdissä. Sen sijaan viitattiin varsinkin Gallénin asemaan arkkitehtuurin ja taideteollisuuden vaikuttajana, mutta liittyikö tämä mi-



67. Emil Wikström, 1893–94 rakennettu ateljeehuviila ”Visavuori”. EWM.

tenkään Gallénin omaan rakennussuunnitteluun. Olivatko taiteilijahuviilat vielä vuosisadan vaihteessa syrjäisiä ja erillisiä kohteita, jotka vasta myöhemmin, museoina ja elämäkertateosten myötä ovat tulleet olennaisiksi osiksi kauden arkkitehtuurihistoriaa?

Axel Gallénin, Emil Wikströmin ja Pekka Halosen rakennussuunnitelmissa oli yhteistä se, että ne olivat kuvataiteilijoiden itselleen suunnittelema rakennuksia, jotka sisälsivät sekä ateljeen että asuutilat. Kaikki rakennettiin erilleen muusta asutuksesta, luonnon keskelle metsäisiin niemiin. Rakennusten muotoon vaikutti se, että niihin sijoitettiin kahden kerroksen korkuinen ateljeetila pohjoisikkunoineen. Ulkoasussa hallitsi leveäräystäinen ja melko jyrkkä, joissakin monimuotoinen satulakatto sekä vuoraamattomat ja maalaamattomat hirsiseinät. Salvos oli pitkänurkkainen ja hirret palhottuja. Ulkoasuun kuuluivat myös luhdin sola- ja parvekeaiheet sekä toisaalta itäkarjalaisen arkkitehtuurin aiheet erilaisina sovellutuksina. Yhteiset piirteet johtuivat suunnittelijoiden keskinäisistä vuorovaikutussuhteista ja samanlaisista tarpeista. Wikström toteutti ensimmäisenä myös Gallénin ja Halosen käyttämän tilajäsentelyn, jossa pohjoisikkunalla varustettu ateljee oli kahden kerroksen korkuinen ja asuinhuoneet sijoitettiin sen kahdelle, tai kuten Halosenniemessä kolmelle

sivulle. Wikströmin ensimmäisessä huvilassa ja Gallénin samoihin aikoihin tekemissä luonnoksissa on paljon yhteistä. Pekka Halonen taas suunnitteli ateljeensa yhteyteen samanlaisen kirjastonurkkauksen, kuin Gallén oli muutamaa vuotta rakentamisen jälkeen lisännyt Kalelaan. Wikströmin ensimmäisen huvilan ateljeeseen suunniteltiin lehteri urkuja varten, ja Gallén rakensi omaansa musiikkikorokkeen. Molemmissa ateljeetiloissa oli myös kapea ja korkea, kirkollisen tunnelman luova ikkuna pohjoisikkunan lisäksi. Robert Kajanuksen kesähuviila poikkesi ateljeehuviiloista varsinkin siinä, että sen keskeinen tila oli yhden kerroksen korkuinen tupa avotakkoineen.⁷

Emil Wikström suunnitteli ensimmäisen ateljeehuvilansa kesällä 1893, asuessaan jo rakennuspaikan läheisyydessä Sääksmäellä. Rakennustyöt aloitettiin samana syksynä, ja vuoden 1894 syksyllä rakennus oli asuttavassa kunnossa. Jo kahden vuoden kuluttua se tuhoutui kokonaan tulipalossa. Tämän ensimmäisen huvilan tilalle pystytetyt rakennukset ovat vuodesta 1967 lähtien muodostaneet Emil Wikströmin museon. Tiedot palaneesta huvilasta perustuvat yhteen valokuvaan (kuva 67), osaksi toteutettuun julkisivupiirustukseen, urkujen sijoitussuunnitelmaan, kustannusarvioihin, urakasopimukseen, katkelmallisiin mainintoihin kirjeissä ja vakuutusyhtiön selvitykseen tulipalon jälkeen.⁸

Huvila oli kaksikerroksinen ja sitä kattoi kaksiosainen satulakatto, jossa harja muodosti ylhäältä T-kuvion. Vesikatto oli katettu päreillä, siinä oli lievästi harjaa kohden ulkonevat räystäät, eräänlaiset ulkonevat ja profiloidut harjavuoliaiset sekä räystääspuu- ja räystäskoukkurakenne, jolla pärekatteen yhteydessä oli vain koristava tehtävä. Ulkoseinät olivat kauttaaltaan palhottua, tervavedellä käsiteltyä hirttä. Länsipäädyssä oli ulkoneva toinen kerros, jossa oli kahden profiloidun pylvään tukema parvekkeen aukko. Keskiosa oli sivuja korkeampi ja kaarevalakinen ja siihen liittyi myös balusterikaide. Perusrakenne muistutti siis umpirintaisista luhtiaittaita, mutta muoto kuului paremmin muinais-pohjoismaiseen ja sveitsiläistyyliin. Pylväät ja kaiteen balusterit sen sijaan muistuttivat karjalaisesta puuarkkitehtuurista. Parvekkeen alla, ulko-oven edessä oli myös profiloitujen pylväiden kantama satulakattoinen, karjalaistyylinen katos. Eteläsivulle suunniteltua näköalatornia ei toteutettu. Sen tilalla oli ilmeisesti keittiön portaat sisältänyt kuisti, jonka päällä oli avara räystään kattama ja balusterikaiteinen parveke. Osa ikkunankehyksistä oli yläosastaan kaarevia ja jonkinlaisten pykälöintien ja medaljonkien koristamia. Samaa tyyppiä käytti myös Gallén omissa luonnoksissaan. Ne saattoivat olla mukaellmia barokkityylisistä kehyksistä Karjalassa. Muodon lähtökohtana olivat mahdollisesti olleet myös esihistorialliset hevosenkengänmuotoiset soljet, jolloin Wikström olisi hakenut rakennukseensa nimenomaan muinaissuomalaisina pidettyjä aiheita. Keskeinen sisätila oli kymmenen metriä pitkä, kuusi metriä leveä ja kuusi metriä korkea ateljee, joka ilmeisesti sijaitsi rakennuksen itäpäädyssä. Siinä oli kaksiosainen takkauuni ja siihen aiottiin sijoittaa urut omalle lehterilleen. Ateljeehuoneen seinät oli käsitelty punamullalla, johon oli lisätty vähän tervaa.

Wikströmin ensimmäinen huvila oli kauttaaltaan koristeellisempi ja siinä oli enemmän karjalaisen arkkitehtuurin aiheita kuin Kalelassa ja myöhemmin Halosenniemiessä. Karjalaiset aiheet perustuivat Wikströmin omiin havaintoihin ja muistiinpanoihin sillä matkalla, jonka hän oli tehnyt Louis Sparren kanssa edellisenä kesänä 1892 Vienan Karjalaan. Se kuinka paljon hän yleensä tutki ja tallensi arkkitehtuuria ja kuinka uskollisesti hän noudatti luonnoksiaan, on epäselvää, sillä osa luonnoksista hävisi jo matkalla, loput Visavuoren tulipalossa.⁹ Jo alkuvuodesta 1893 Wikström käytti samoja karjalaisia aiheita kuin tulevassa huvilassaan kehyksessä, jonka hän suunnitteli lumesta ja jäästä tehdyn ”Halla” -veistoksensa ympärille Helsingin Esplanadin puistoon (kuva 68). Fraktuurakirjaimin maalattua Halla-tekstiä kehystivät lisäksi hakaristit.¹⁰ Syksyllä 1893, jolloin Visavuoren huvila oli jo suunniteltu, Wikström laati mm. muinaissuomalaisen pirtin sisustuksen yhdessä Gallénin ja Jac. Ahrenbergin kanssa siihen kuvaelmaan, joka on edellä mainittu Ahrenbergin

yhteydessä.¹¹ Näihin aikoihin Wikström piti huvilansa suunnitelmia myös niin huomionarvoisina, että hän asetti ne näytteille syksyn 1893 taiteilijain näyttelyyn.¹²

Mitään tietoa siitä miten Wikström itse luonnehti rakennuksensa arkkitehtuuria ei ole löytynyt. Hän kirjoitti ystävilleen rakentamisen eri vaiheista ja yleisistä asuntoa ja ateljeeta koskevista tavoitteistaan, mutta ei kommentoinut arkkitehtuuria lähemmin. Muutamat hajanaiset tiedot viittaavat siihen, että aikalaiset pitivät rakennusta suomalaisen tyylin edustajana ja välillisesti myös siihen että Wikström itse tavoitteli tätä. Päivälehdessä julkaistiin elokuun 9. päivänä 1893 lyhyt uutinen, jossa kerrottiin Wikströmin ja Väinö Blomstedtin oleskelusta Sääksmäellä ja Wikströmin aikomuksesta rakennuttaa itselleen sinne ”suomalais-kuosinen” huvila.¹³ Yrjö Blomstedt piti huvilaa eri yhteyksissä suomalaisen tyylin edustajana kuten myöhemmin todetaan. Jac. Ahrenberg puolestaan kirjoitti vuonna 1896 Ord och Bild -lehden suomalaista kuvanveistoa käsitelleessä artikkelissaan, että monipuolinen Wikström oli rakennuttanut itselleen talon omaan, erikoiseen, nk. suomalaiseen tyyliin (i en egen kuriös s.k. finsk stil).¹⁴



68. Emil Wikström, Lumi- ja jääveistos ”Halla” Helsingissä 1893. EWM.

Muutamaa vuotta myöhemmin, vuoden 1897 alussa Wikström kirjoitti kirjeessään Gallénille tavoitteistaan taideteollisuuden uudistamisen suhteen seuraavasti:

Puhun siitä käsityön ystävien kilpailusta ja on minun mielestäni kohtuullista että siihen otetaan osaa jos kohta piirustuksia sitten käytäisikin koko nikkari-kuntamme. Se olisi suuri siunaus jos kansallistunteemme voisi puhdistaa pois ryntäävän saksalaisuuden, mitä pikemmin sitä parempi, muuten on kohta liian myöhäistä. Jos siis aikasi myöntää niin piirrä pieni pirtti huonekaluineen, minä koetan myöskin, palkinto ei ole suuri mutta asia on hyvä. Samaan suuntaan täytyy meillä tehdä puhdistus taideteollisuuskoulussa, jossa par aikaa on saksalainen opettaja ornamenttiikassa.¹⁵

Se osallistuiko kumpikaan tähän kilpailuun ei ole selvillä. Vastauskirjeessään Gallén oli samalla kannalla kuin Wikström, mutta näki vaikeuksia taideteollisuuskoulun kohentamisessa:

Taideteollisuuskoulua meidän on hyvin vaikea vielä perata ja ruokoa Saksan moskasta, kun ei ole meillä omia miehiä panna sijaan. Vaan koetetaan kuitenkin panna alkuun ennen kuin kuolemme. Meidän täytyy nostaa lippumme korkeammalle.¹⁶

Tämäntapaiset katkelmat taiteilijoiden kirjeenvaihdossa edustivat sellaista selkeää tavoitteenasettelua ja suora kielenkäyttöä, jota julkaistuissa lehtikirjoituksissa ei ymmärrettävästi näkynyt. Wikström kirjoitti tässä, ja Gallén useissa muissa kirjeissään nimenomaan taideteollisuudesta ja taidekäsityöstä. Tavoitteet voitaneen sovittaa myös Wikströmin ja ehkä myös Gallénin arkkitehtuurisuunnitelmiin, vaikka näistä ei olekaan löytynyt vastaavia mainintoja. Taideteollisuuden saksalaisen suunnan vastustaminen on myös merkillepantavaa lainatuissa kirjeissä. Se vahvistaa kuvaa joka edellä muodostui lehtikirjoitusten analyysissä, ja jonka mukaan saksalaisen kulttuurivaikutuksen torjuminen oli yksi keskeisistä teemoista myös arkkitehtuurin alueella. Wikströmin ensimmäinen ateljeehuvioli oli hyvin yksityistä arkkitehtuuria, ja se oli rakennettu välittömään työtilatarpeeseen. Samalla Wikström ilmeisesti näki sen osana suomalaisen kulttuurin kehittämistä. Rakennuksen tyyli oli jopa sopusoinnussa rakennushankkeen tukijoiden valikoiman kanssa. Wikströmin ottaman lainan takasivat Eliel Aspelin sekä Kaarlo ja Emilie Bergbom, eli ne vaikutusvaltaiset suomenmieliset joiden puoleen Wikström uskalsi kääntyä.¹⁷

Visavuoren ensimmäinen huvioli ei syntynyt erämaan tuntemattomuudessa. Heinä- ja elokuussa 1893, jolloin Wikström laati huvilan piirustuksia Saaren kestikievarissa, läheisyydessä liikkui huomattavan paljon taiteen ja arkkitehtuurin asiantuntijoita. Jo Sääksmäelle tullessa oli Wikströmin ja Väinö Blomstedtin mukana ollut Hämeenlinnaan asti Väinön serkku, polyteekkari Yrjö Blomstedt, ja elokuussa tämäkin vietti viikon Saaren kestikievarissa.¹⁸ Juuri samoihin aikoihin kävi ylijohtaja Sebastian Gripenberg tervehtimässä Wikströmiä ja Blomstedtia.¹⁹ Läheisessä Iittalan Rauhalahdessa puolestaan vietti kesiään Eliel Aspelin, jonka

luona Wikström ja Blomstedt kävivät jo tulomatkalla ja jolle Wikström myöhemmin raportoi uskollisesti töistään. Tulevan ateljeensa tontin Wikström vuokrasi tilanomistaja, maisteri K.F. Rinteeltä, joka oli myös toiminut Uuden Suomettaren teatteriarvostelijana. Elokuun lopussa päivätyn vuokrasopimuksen toisena todistajana puolestaan toimi Axel Gallén, jonka yhteys Sääksmäkeen muodostui Kaarlo Slöörin perheen kesänvietosta Rapolassa ja joka myös haki talonpaikkaa lähiseudulta.²⁰ Yrjö Blomstedtille merkitsi tutustumisen Wikströmin suunnitelmiin ilmeisesti olennaista herätettä, kuten myöhemmin tuodaan esiin. Sitä sen sijaan ei tiedetä puuttuiko hän, Eliel Aspelin tai Sebastian Gripenberg jollain tavalla Wikströmin suunnitelman kehittelyyn tai käytiinkö näissä piireissä ja tämän rakennushankkeen innoittamana muuten sellaisia keskusteluja suomalaisesta arkkitehtuurityylistä, joilla olisi ollut merkitystä vastaisen kehityksen kannalta.



69. Visavuoren uusi asuinhuvioli rakennettiin 1899–1901. EWM.

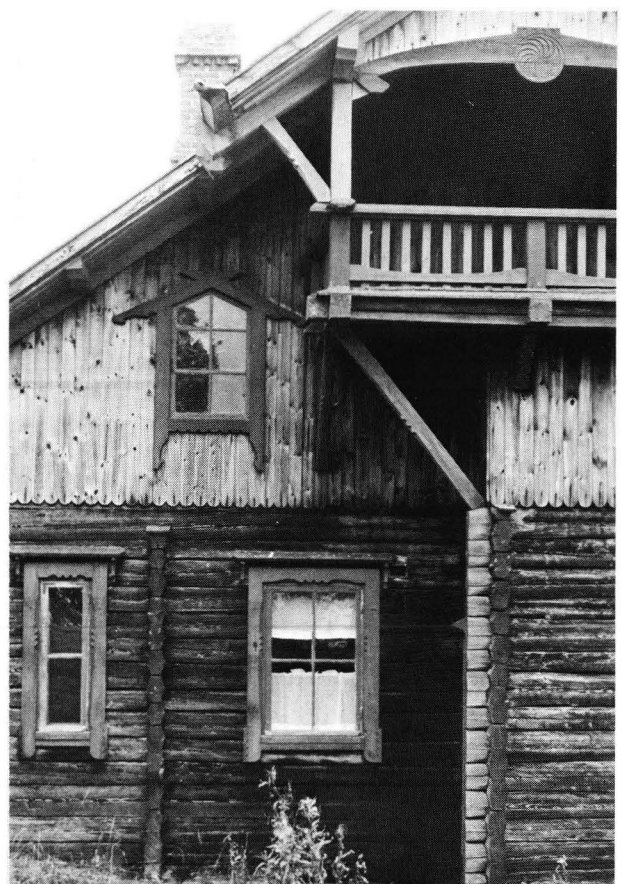
Visavuoren palaneen huvilan tilalle rakennettiin 1899–1901 ensin uusi puinen huvila tilapäisine ateljeehuoneineen ja vuonna 1903 erillinen ateljee, jota jatkettiin vielä 1912 (kuvat 69–73). Nämäkin rakennukset olivat Wikströmin itsensä suunnittelemia. Edellä tutkituissa ammattilehdissä niistä ei kirjoitettu mitään, vaikka rakennukset olisivat epäilemättä ansainneet huomiota. Uuden puuhuvilan ulkoarkkitehtuuri toisti pääosin palaneen huvilan piirteitä. Huvila oli kuitenkin yksikerroksinen, pohja-alaltaan laajempi ja pohjakaavaltaan monimuotoisempi kuin entinen. Se oli ensisijaisesti asuinhuvila tapetoituine seinineen ja salin suurine ikkunoineen. Saliin liittyi uusimman muodin mukainen ruokasalinurkkaus kiinteine huonekaluineen. Uunit olivat värillisen lasitetun tiilen ja rappauspinnan yhdistelmiä, tiilet oli erikseen tilattu savenvalajilta. Ulkoarkkitehtuurin karjalaiset piirteet olivat suunnilleen samoja kuin palaneessa huvilassa, mutta kokonaisvaikutelma oli kevyempi ja koristeellisempi. Jotkut piirteet, esimerkiksi loveuksin koristellut parvekkeiden vinotuet muistuttivat Lars Sonckin 1890-luvun lopun puurakennussuunnitelmista. Kansanomaista vaikutelmaa vähensi myös punainen, kellertävä ja vihertävä maalauskoristelu balusterikaiteissa, pylväissä ja ikkunankehyksissä.

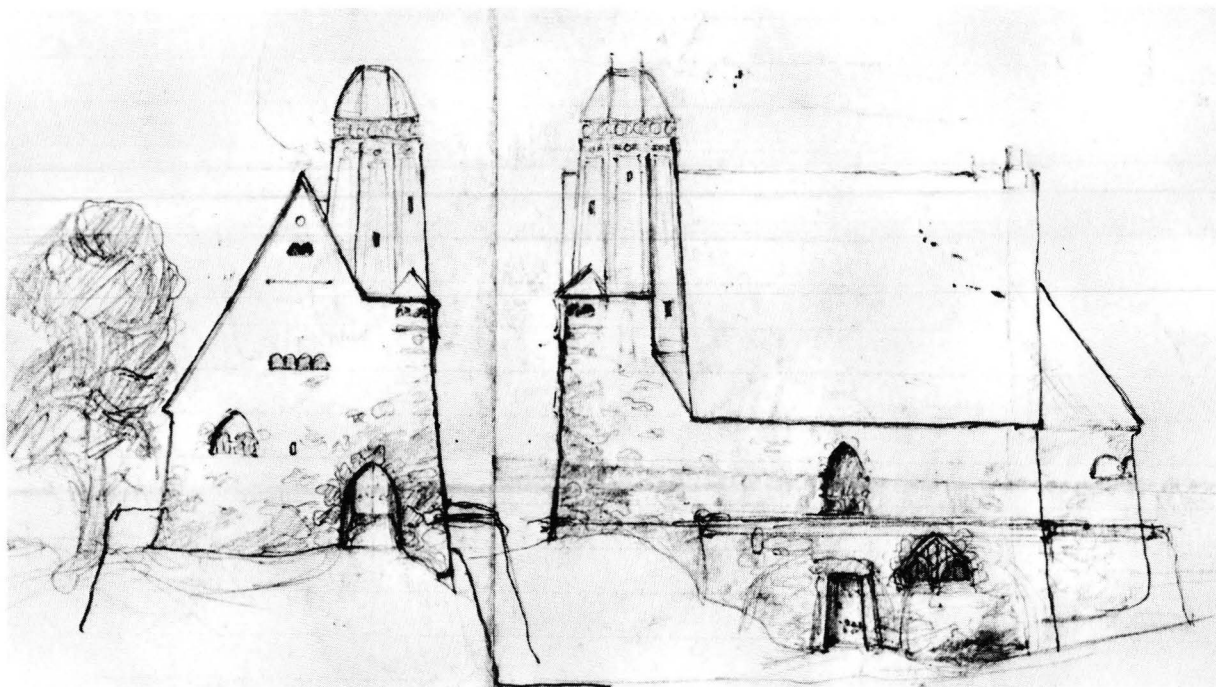


70, 71. Visavuoren asuinrakennuksen länsipääty ja pohjoisen julkisivun yksityiskohta. Valok. RW.

Suunnitteluvaiheessa Wikström oli yhteydessä vuonna 1896 arkkitehdiksi valmistuneeseen Aksel-veljeensä.²¹ Wikströmin asuessa Pariisissa vuonna 1898 tämä kävi Sääksmäellä kuvaamassa ja mittaamassa uuden rakennuspaikan. Tietoja siitä että hän olisi lähemmin osallistunut suunnitteluun ei ole löytynyt, mutta Aksel Wikström on saattanut välittää yhteyttä arkkitehtipiirien ja Emil Wikströmin välillä ja kommentoida piirustuksia.²² Wikström oli kuitenkin itsekin erityisen kiinnostunut arkkitehtuurista,²³ se kuului jo hänen kuvanveistäjän ammattiinsa ja vanhaan koristeveistäjän koulutukseensa. Häntä ei voi pitää varsinaisena amatööri-arkkitehtina, vaikka hän ei kuulunutkaan Helsingin arkkitehtipiireihin.

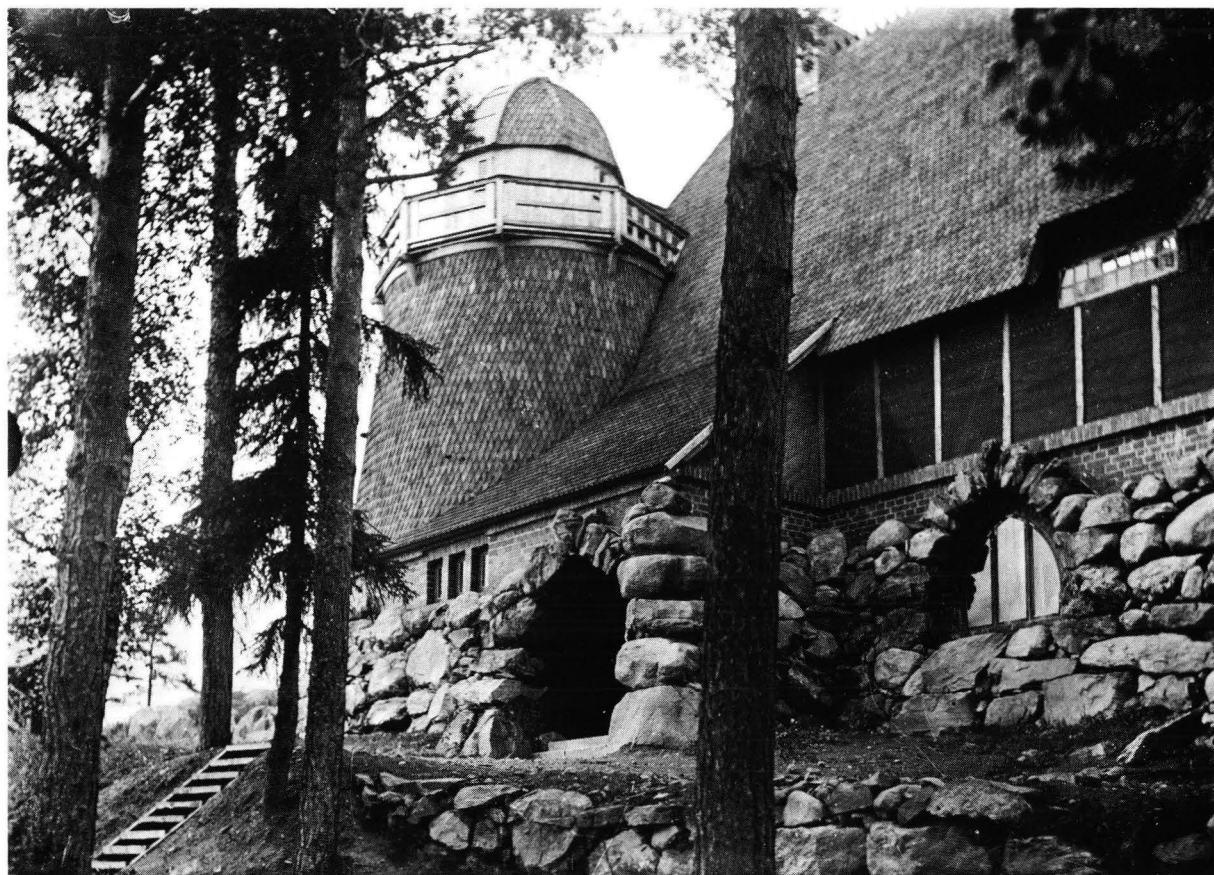
Visavuoren vuonna 1903 rakennettu ateljeerakennus ja sen vuonna 1912 valmistunut lisäsiipi osoittavat edelleen yhteyksiä ajanmukaiseen arkkitehtuurikehitykseen, jopa niin paljon että kysymys taustalla mahdollisesti toimineesta arkkitehdista tulee rakennusta katsoessa helposti mieleen. Ateljeerakennuskin on tietävästi Wikströmin itsensä suunnittelema. Suunnittelussa hän on turvautunut sekä koti- ja ulkomaiseen arkkitehtuurilehdistöön, näkemiinsä rakennuksiin ja omaan kuvanveistäjän suunnittelukykyynsä. Jo vuonna 1896 Wikström laati suunnitelmia goottilaistyylistä, suuri-ikkunaista kivirakennusta varten. Tulipalon jälkeen hän halusi rakentaa kivirakennuksen ja lähtökohdana oli tällöin kirjemainintojen mukaan eräänlainen kirkko tai työn temppeli.²⁴ Ehkä vähän myöhemäs-





72. Emil Wikström, Kirjepaperille piirretty ateljeen luonnos. s.a. EWM.

73. Rakenteilla ollut ateljeerakennus. Ulkoseinät rapattiin ja maalattiin vaalean kellertäviksi. Kuva vuodelta 1903, EWM.



sä vaiheessa suunniteltu rakennus muistutti keskiaikaista suomalaista kirkkoa, johon oli lisätty särmikäs ja pyöreäpäätteinen tähtitorni (kuva 72).²⁵

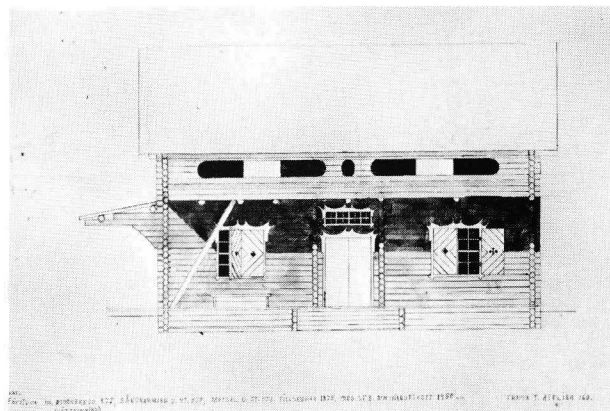
Lopullisia piirustuksia ei ole löytynyt. Vuonna 1903 rakennetun ateljeen tiilestä muurattu pohjakerros oli päällystetty suurikokoisilla, lohkomattomilla luonnonkivillä. Aukot olivat holvattuja ja leveän suippokaaren muotoisia. Yläkerran ateljeetila jäi suureksi osaksi jyrkkälappeisen, osaksi aumatun ja paanukatteisen vesikaton alle. Siihen liittyi tähtitorni, jonka seinät oli myös paanutettu. Ateljeetila oli piirurunkoinen ja ulkoseinät olivat kaksinkertaiset lautaseinät. Ne oli ulkopuolelta rapattu kalkkirappauksella niin että rakennus antoi kivitalon vaikutelman. Värivaikutelma oli alkuaan voimakas: rapatut pinnat olivat kellertävät ja paanutus oli maalattu punamullalla.²⁶ Pehmeästi muotoiltu vesikatto, pieniruutuiset ikkunat, sileät rapauspinnat ja luonnonkiven käyttö olivat piirteitä, joita käytettiin vuosisadan alun uusissa kaupunkitaloissa. Jyrkkä paanukatto ja holvatut yksityiskohdat liittivät rakennukset keskiaikaiseen arkkitehtuuriin ja Wikströmin vanhaan ajatukseen kirkosta. Luonnonkiven ja paanujen käyttö toivat samalla mieleen amerikkalaisen paanutyylin ja yleismuoto viittasi myös englantilaiseen arkkitehtuuriin. Vuonna 1912 valmistunut nk. uusi ateljee talvipuutarhoineen ja urkulehtereineen liittyi vielä selvemmin englantilaiseen arkkitehtuuriin. Kokonaisuudessaan ateljee sopi siihen kuvaan kansallisesta suomalaisesta rakennustyylistä, joka alkoi muodostua 1900-luvun alun lehtikirjoituksissa ja johon kuuluivat laajasti niin Pariisin paviljonki kuin monet helsinkiläiset kerrostalotkin. Luultavasti Wikström tavoitteli varsinkin vuonna 1903 valmistuneessa nk. vanhassa ateljeessa nimenomaan kivirakennukseen sopivaa suomalaista sävyä.

Axel Gallénin Kalela rakennettiin vuotta myöhemmin kuin ensimmäinen Visavuori. Työt Ruovedellä aloitettiin syksyllä 1894 ja rakennus valmistui seuraavan vuoden kuluessa. Kalelan rakentamista edelsi ainakin viiden vuoden suunnittelu. Gallénin piirustuskokoelmaan ja luonnoskirjoihin sisältyy kymmeniä luonnoksia, jotka ovat kuitenkin enimmäkseen päiväamättömiä ja joista vain osa on ollut mahdollista ajoittaa.²⁷

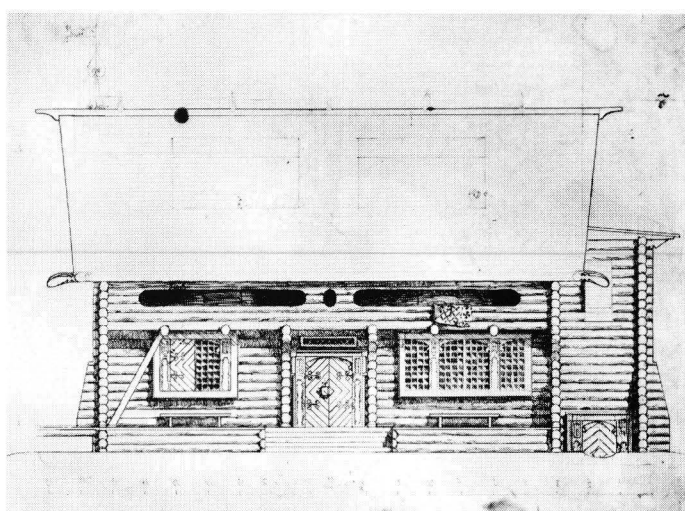
Olen aiemmin olettanut, että ensimmäiset luonnokset on tehty Keuruulla jo kesällä 1889. Niissä suunniteltu rakennus muistutti selvästi länsisuomalaista umpirintaista luhtiaitaa. Ateljeehuone oli ajateltu sijoitettavaksi toiseen kerrokseen ja sen ikkuna katon lappeen (kuva 74).²⁸ Kysymys oli varhaisesta yrityksestä käyttää kotimaisen kansanarkkitehtuurin aiheita rakennussuunnittelussa ja tässä suhteessa Gallénia voidaan pitää aloitteentekijänä. Hänen lähtökohdikseen voidaan hahmotella ennen muuta pohjoismainen arkkitehtuurikehitys, missä paikalliset luhtirakennukset oli-

vat myös keskeinen aihe, mutta Gallénin sovellutus oli selvästi kotimainen ja sitä korostava. Kuten edellä on mainittu, luhtiaitat tulivat myös ensimmäisinä esiin silloin kun Vilho Penttilä vuonna 1894 kirjoitti mahdollisen suomalaisen tyylin peruspiirteistä.

Lähipiirissään Gallén oli aloitteentekijä myös Kalevalaa ja Karjalaa kohtaan osoittamansa kiinnostuksen suhteen. Aluksi hän hämmästytti mm. Wikströmiä suunnitellessaan matkaa Lappiin ja jopa asumista siellä.²⁹ Vuoden 1890 syksyllä hän teki Louis Sparren kanssa Kuhmosta käsin lyhyen, mutta tunnetun matkan Venäjän Karjalaan. Sparren myöhemmät matkat ja Sparren ja Wikströmin matka 1892 olivat tämän seurausta. Gallén teki Miinoan ja Akonlahden seudulla jonkin verran luonnoksia myös rakennuksista³⁰ ja käytti näitä ja vaikutelmiaan hyväkseen ryhtyessään seuraavassa vaiheessa suunnittelemaan ateljeehuilaansa. Tämä vaihe ajoittuu pääosin vasta vuoden 1893 loppuun ja vuoteen 1894, jolloin Gallén asui Sääksmäen Rapolassa ja etsi asunnon paikkaa sekä Sääksmäeltä että eri puolilta Pohjois-Hämettä.³¹



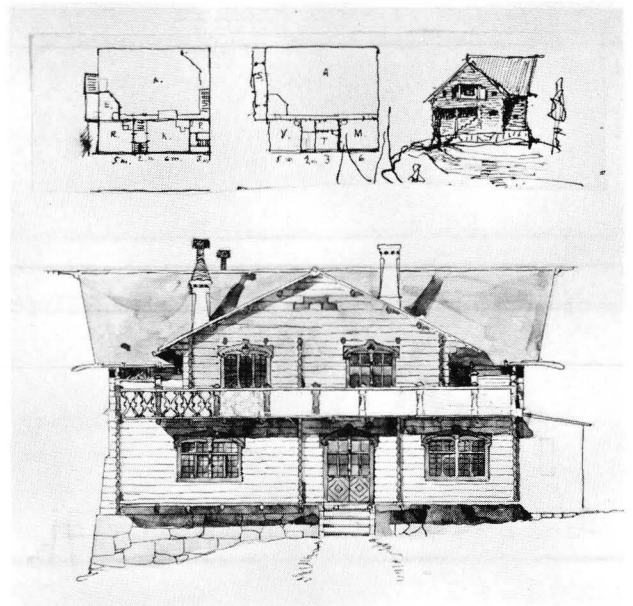
74



75

Gallénin piirustuskokoelmaan sisältyy mm. Onni Okosen julkaisema julkisivupiirustus, jossa luhtiaitan yleismuotoon liittyy karjalaisen arkkitehtuurin aiheita ja joka ranskankielisen tekstin mukaan olisi vuonna 1891 laadittu ensimmäinen suunnitelma maaseutuasuntoa varten. Piirustuksen takana on myöhemmin lisätty teksti ”näyttely Budapest 1908”.³² Luultavasti piirustus on juuri tätä näyttelyä tai jotain aiempaa tarkoitusta varten puhtaaksi piirretty luonnos, tai muistikuva, jolla on haluttu yleisesti kuvata Kalelan suunnittelun varhaisvaihetta (kuva 75). Se ei välttämättä tarkoita sitä, että Gallén olisi heti Karjalan-matkansa jälkeen ryhtynyt käyttämään karjalaisia aiheita rakennussuunnitelmissaan. Nämä liittyivät sen sijaan selvästi siihen suunnitteluvaiheeseen, jossa Gallén siirtyi samantapaiseen tilajäsentelyyn kuin Wikström omassa ateljeesuunnitelmassaan ja joka jatkui aina lopullisten piirustusten valmistumiseen asti (kuva 77). Näissä luonnoksissaan Gallén kehitti yhä suurikokoisempaa rakennusta. Vesikatto oli usein hallitseva. Monissa luonnoksissa se koostui eri korkeuksilla olevista osista. Räystäät olivat päädyissä lennokkaasti harjaa kohden ulkonevat ja kattokulma jyrkkä. Useisiin suunnitelmiin liittyi torni. Hirsiseiniä rikkoivat suhteellisen pienikokoiset ja pieniruutuiset ikkunat ja luhdin solakäytävää muistuttavat, mutta kaarevalakiset parvekkeenaukot. Ikkunankehukset ja pylväät olivat koristeellisia ja tavoittelivat karjalaisia muotoja. Mm. Miinoan tsasounan katoksen pylväät ovat tunnistettavissa.³³

Lopulliset, pääosin toteutetut piirustukset on päivätty marraskuussa 1894 Ruovedellä, sen jälkeen kun rakennuspaikka oli löytynyt ja rakennustyöt olivat alkamassa. Tämän jälkeen niihin tehtiin vielä mm. sisäänkäyntiä koskevia muutoksia. Viimeisessä suunnitteluvaiheessa Gallén yksinkertaisti koristelua huomattavasti (kuvat 78–80). Kalelassa ei ole rikkaasti profiloituja pylväitä eikä balusteri- tai ristikkokaiteita. Länsipäädyn pohjaltaan nelikulmaiset pylväät saivat yksinkertaiset, lähes klassistiset kapiteelit ja niiden yläpuolella oleva parvekkeen aukko oli vain jäänne varhaisten luonnosten luhtiaiheista. Hallitsevat päädyt, niistä eteläiseen sijoitettu galdarimainen parveke ja vesikaton ulkonevat räystääspuun päät sekä hirsipinnan vuoraamattomuus antoivat epäilemättä itäkarjalaisen talon vaikutelman. Koristelun vähäisyys oli sopusoinnussa niiden vaatimattomien, syrjäisten talojen arkkitehtuurin kanssa, joita Gallén oli nähnyt lyhyellä matkallaan. Karjalaisuutta ei kuitenkaan ollut korostettu. Hirret olivat palhottuja, eivät pyöreitä. Luhtiaihe, sulkanurkkasalvaimet ja sulka- ja ruutupaneeliovet kuuluivat länsisuomalaiseen talonpoikaisarkkitehtuuriin. Ateljeen sisätilassa oli mahdollista nähdä suomalaisten puukirkkojen yleisvaikutelma.

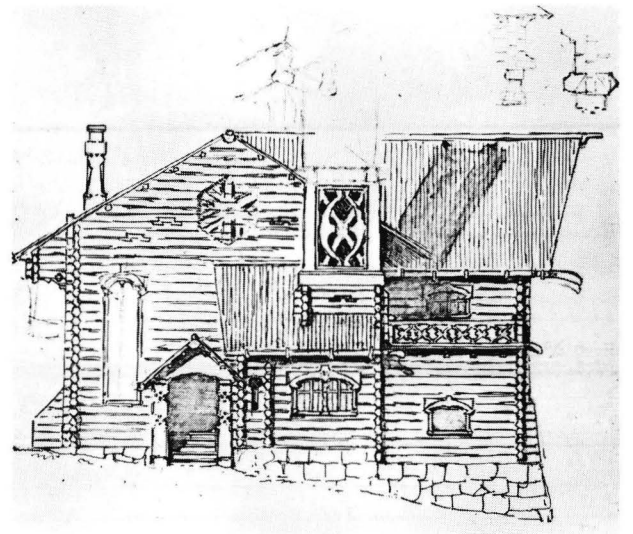


76

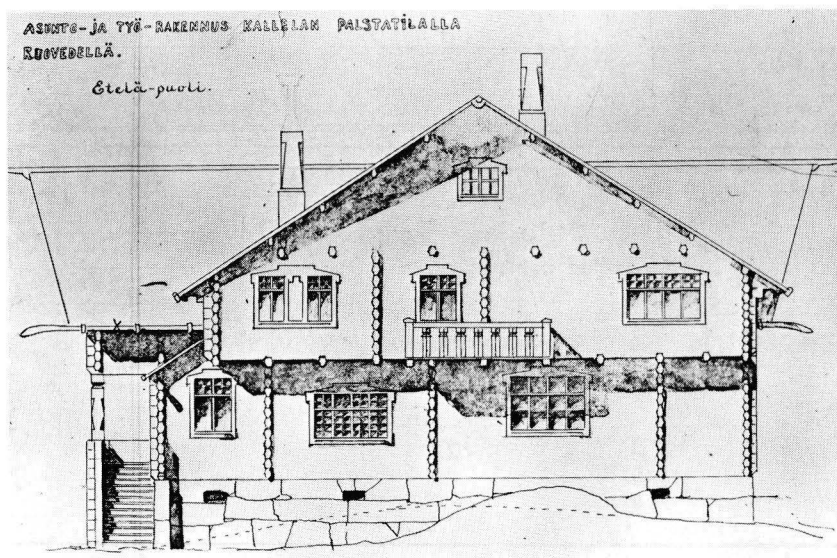
74. Yksi Axel Gallénin vanhimista ateljeesuunnitelmista. PK VII-2. Kaikki tämän aukeaman kuvat Pirkko ja Aivi Gallen-Kallelan © kokoelmissa.

75. Luonnos jonka takana teksti ”Premier projet pour maison de campagne, plume 1891”, PK VII-7.

76, 77. Ajoittamattomia luonnoksia. PK VII-10 ja LK XI-23.



77



78

Gallénin vuoden 1894 suunnitelma Kalelaa varten ilmensi varmasti pyrkimystä yhtä hyvin suomalaisuuteen, persoonallisuuteen kuin yleispätevyyteen kansainvälisessä vertailussa. Kokonaisuus oli paikalla itsenäisesti suunniteltu, yksityiskohdat ankuroivat rakennuksen länsisuomalaiseen ja karjalaiseen rakennusperintöön samalla kun yleisvaikutelma oli epäilemättä muinaisaikainen. Rakennuksessa ilmeni se muodon karuus ja yksinkertaisuus, joka edellä on todettu yhdeksi suomalaisena pidetyksi ominaisuudeksi.

Kalelan muodonkäsittelyssä ilmenneeseen yksinkertaisuuteen tuskin löytyy yhtä ainoaa selitystä. Kysymys oli ehkä samasta muutoksesta joka tapahtui Gallénin maalaustaiteessa ja joka sai hänet välttämään niin etnografista tarkkuutta kuin rikkaasti jäsenneltyä muotoakin. Yksinkertaistumisella saattoi luonnollisesti olla myös käytännön syitä, jotka liittyivät rakennuksen muutenkin suuriin kustannuksiin ja rakentamiseen syrjäisessä paikassa sääksmäkeläisten maalauskirvesmiesten voimin. On myös mahdollista että Gallén halusi poiketa selvästi Wikströmin jo valmiin rakennuksen tyylistä. Luultavasti hän oli selvillä myös Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin Karjalan-matkasta juuri kesällä 1894 ja halusi ottaa etäisyyttä mahdollisesti muotiin tulevasta suunnasta.

Kalelan arkkitehtuuri vaikutti suoraan ainakin Pekka Halosen Halosenniemeen. Perimätiedon mukaan Pekka Halonen olisi jopa kysynyt Gallénilta lupaa saada rakentaa samantapainen talo.³⁴ Kalelan tunsivat luonnollisesti siellä 1890-luvulla vierailleet ystävät ja oppilaat, samoin ainakin piirustuksina arkkitehti Harald Neovius, joka laati ateljeen ikkunan työpiirustuksen.³⁵ Muuten on täysin epäselvää missä määrin Kalelaa tun-

nettiin arkkitehtipiireissä vielä 1890-luvulla. Sen piirustuksia ei tiettävästi julkaistu eikä asetettu näytteille taidenäyttelyihin, eikä sen ulkoasusta ilmeisesti ollut liiemmin edes valokuvia. Ensimmäiset sisäkuvat ja uutta kirjastonurkkausta varten tehty piirustus julkaistiin vasta 1901 Ateneumin arkkitehtuurinumerossa (kuvat 52, 80), jonka toimittamiseen Gallén itse oli osallistunut.

Samat sisäkuvat julkaistiin seuraavana vuonna Ord och Bild -lehdessä, Johannes Öhquistin Gallénia koskevan kirjoituksen kuvituksena. Öhquistin kirjoitus oli varhainen esimerkki tavasta tuoda Kalela esiin Gallénin henkilön ja Kalevala-aiheisten töiden salaperäisenä ja sadunomaisena kehyksenä. Öhquist kertoi saapumisesta Kalelaan talvipimeällä sekä pimeydessä häämöttävästä harvinaisen mielikuvituksellisesta, valtavista hirsistä tehdystä rakennuksesta. Kuvatessaan rakennuksen huoneita ja Gallénin kertomuksia elämästä Kalelassa Öhquist esitteli samalla kokonaisen elämäntavan ja taiteilijapersoonallisuuden.³⁶ Wentzel Hagelstamin sävy pari vuotta myöhemmin julkaistussa Gallén-tutkielmassa oli suunnilleen sama. Hagelstam kommentoi myös Kalelan arkkitehtuuria. Helmi Setälän suomentamana tämä kohta oli seuraavanlainen:

Hän asettui yksinäiseen seutuun Ruovedelle ja rakensi omalle manulleen honkapirtin, asunnon veistämättömistä hirsistä jonkunlaiseen suomalaiseseen arkaistiseen tyyliin, jonka suuren suuri atelieri on kuusitoista metriä pitkä ja kymmenen leveä, korkea ja ilmava kuin kirkko valtavan katonaluskehän alla.³⁷

Kirjoituksessa oli jo epätarkkuuksia. Siinä mainittiin veistämättömät hirret ja annettiin ymmärtää Gallénin rakentaneen talonsa melkein omin käsin. Nämäkin olivat elementtejä rakentumassa olleessa taiteilijamyytissä. Lueteltuaan sisätilojen eri yksityiskohtia Hagelstam



79

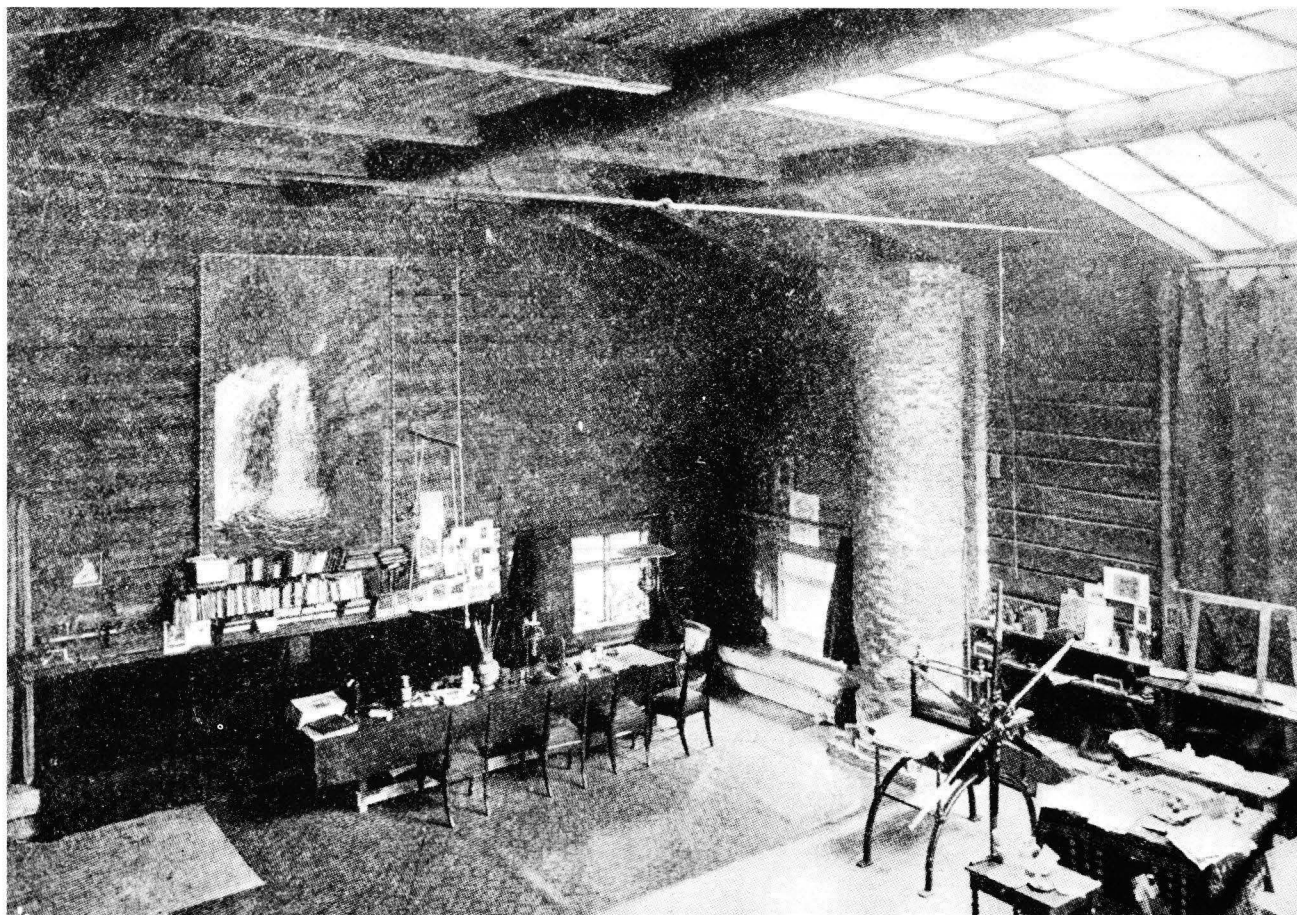
78. Kalelan lopullisiin rakennuspiirustuksiin kuulunut eteläfasadi, PK VII-35. © Pirkko ja Aivi Gallen-Kallela.

79. Kalelan länsipääty. Luultavasti Axel Gallénin valokuva 1890-luvun lopulta, GKM.

kirjoitti rakennuksen tarjoavan paljon mielenkiintoisia hienouksia, ”Gallénin omia keksintöjä, hänen omaa tyyliänsä”. Gustaf Strengellin Valvojan kirjoituksen pohjalta, kuten Hagelstam ilmoitti alaviitteessä, hän mainitsi että tällä tyyllillä oli ollut syvä ja pysyvä vaikutus siihen rakennustyyliin, jota ”nykyään sanotaan suomalaiseksi”. Tästä Gallénin erämaatuvasta olivat lähteneet herätteet Pariisin paviljonkiin, joka puolestaan oli aikaansaanut käänteen suomalaisessa rakennustaiteessa.³⁸ Tutkielmansa alussa Hagelstam painotti sitä miten suuren työn Gallén oli tehnyt suomalaisen kulttuurin kansallisten virtausten puolesta, ilmaisemalla töillään ”maailmalle, että tämä taide seisoo omilla jaloillaan ja astuu omia teitänsä”. Hagelstam korosti kuitenkin sitä, että Gallén oli tehnyt tämän ”ilman määrättyä tarkoitusta tai ilman kerta kaikkiaan tehtyä suunnitelmaa”: Gallén ei ollut ”yksipuolinen natsionalismin puoltaja taiteen alalla” eikä mikään ohjelmamaalari. Tässä Hagelstamin luonnehdinta vastasi luultavasti Gallénin omia käsityksiä. Gallénin työt olivat kauttaaltaan kansainvälisen vaikutuksen läpituntemia. Tavoitteena olikin se, että myös Suomessa oli-

si luotava kansainväliset mitat täyttävää ja toisaalta riittävän persoonallista ja omaleimaista taidetta, niin että maan taide ei näyttäisi olevan vain jonkin muun maan taiteen kalpeaa heijastumaa.³⁹

Öhquistin, Strengellin ja Hagelstamin teksteissä alkoi Kalela hahmottua yleiseen tietoisuuteen Gallénin salaperäisenä erämaa-ateljeena, josta säteili maagisesti impulsseja taiteen eri alueille. Kalevalan maailma, suomalainen luonto ja kansa, luonnonläheinen elämämuoto ja näiden vaikutus suomalaisen ihmisen luoviin kykyihin sulautuivat yhteen siihen liitettyssä kuvassa ja Kalela alkoi yhä enemmän edustaa vuosisadan vaihteen suomalaisen kulttuurin alkukotia. Gallénin maineen kasvaessa rakennuksestakin tuli alkuperäisen tehtävänsä ja merkityksensä ylittänyt symbolinen teos. Alkuvaiheessa se oli hyvin yksityinen asuin- ja työpaikka, jossa elämä oli usein arkista ja vaikeaa ja johon Gallén itse välillä kyllästyi. Gallén ei välttämättä halunnut edes laajemmin esitellä rakennustaan 1890-luvun jälkipuolella, sillä jäljittelyn pelko ja tekijänoikeus-



80. Kalelan ateljeen länsipääty ennen kirjastonurkkauksen rakentamista. *Ord och Bild* 1902, sama kuva julkaistiin *Ate-neumissa* 1901.

kysymykset askarruttivat häntä juuri noihin aikoihin.⁴⁰ Pienessä piirissä, ystävien ja oppilaiden välityksellä rakennus saattoi luonnollisesti vaikuttaa myös arkkitehtien tavoitteisiin ja toimintaan.

Robert Kajanuksen kesähuvila Porkkalan Obbnäsissa kuuluu tässä käsiteltävien ateljeehuviloiden joukkoon henkilösuhteiden, rakentamisajan ja arkkitehtonisen muodon takia. Kajanus, säveltäjä ja orkesterinjohtaja, suunnitteli sen tiettävästi itse, mutta eri lähteissä on korostettu myös Axel Gallénin osuutta suunnittelussa tai ainakin tämän antamia neuvoja. Huvila rakennettiin 1897–98, sen jälkeen kun Kajanus oli purjehdusmatkallaan löytänyt tontin. Tiedot sittemmin hävinneestä huvilasta perustuvat säilyneisiin valokuviin ja omaisten muistikuviin.⁴¹

Kajanuksen huvilassa oli muodon elementtejä, joiden perusteella sitä voitiin luonnehtia yhtä hyvin norjalaiseksi, karjalaiseksi kuin suomalais-kansalliseksi (kuvat 81, 82). Antti Halosen kirjoittaman mukaan huvila oli Kajanuksen itsensä mielestä karjalaisin rakennus Pötsönvaarasta länteen. Kajanuksen vaimo Ella Kajanus kirjoitti myöhemmin huvilan edustaneen norjalaista tyyliä tummiksi käsiteltyine hirsineen ja suurine avoi-

mine luhtiparvekkeineen.⁴² Vastaavia erilaisia tulkin-toja on esitetty joistakin Lars Sonckin suunnittelemista huviloista, jotka olivat samanaikaisia kuin Kajanuksen huvila. Se onkin nähtävä ensisijaisesti yhteydessä Kalelaan ja toissijaisesti juuri Sonckin huvilasuunnitelmien edustamaan muotiin. Kajanuksen huvila jäi vuosisadan vaihteessa ilmeisen tuntemattomaksi julkisuudessa.

Kaksikerroksinen rakennus oli salvottu palhotuista hirsistä sulkanurkkaa käyttäen. Myös sisätilat olivat tapetoimattomat ja vaatimattoman kalastusmajan tyyliin sisustetut. Keskeinen huone oli ”stugan”, jonka avotakkaa koristi Suomen vaakuna. Länteen ja etelään suunnatuissa julkisivuissa oli toisessa kokonaan, toisessa osaksi ulkoneva ylempi kerros kaareva-aukkoisine parvekkeineen, joita sanottiin luhdeiksi. Lounaisnurkassa oli sisäänvedetty kuisti, jonka pylvääät muistuttivat Kalelan pylviäitä. Rakennuksen ainutlaatuisin piirre oli vesikatto. Harjaltaan L:n muotoinen katto jätti päätykolmiot parvekkeiden yläpuolelle samaan tapaan kuin Visavuoressa ja Kalelassa. Räystäät ulkonivat voimakkaasti harjaa kohden. Varsinaisena kateaineena oli jonkinlainen huopa tai eristyspaperi, mutta sitä peittivät ohuista, kokonaisista rungoista tehdyt malat, joi-



81

81, 82. Robert Kajanuksen kesähuvila Obbnäsissa. Pääjulkisivut länteen ja etelään sekä tuvan takkanurkkaus. Valok. Arthur Nassokin 1900-luvun alkuvuosina. MV.

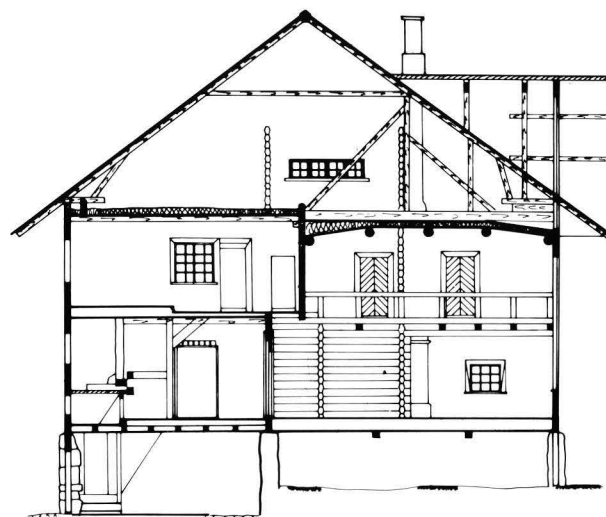


den päät muodostivat harjalle ristikon. Lappeiden alareunassa ja myös päätyräystäillä malkoja tukivat koukujen kiinnipitämät laudat. Ne vastasivat kansanomaisien malkakattojen ns. lammuskaidetta, mutta rakenne kokonaisuudessaan ei ollut tietenkään kansatieteellisesti oikea. Arkkitehtuuri ei perustunut kansanomaisien yksityiskohtien tutkimiseen vaan kokonaisnäemykseen ja yleisiin mielikuviin. Esimerkiksi karjalantalojen lautakatto muistutti piirrettäessä malkakaton muodostamaa ekspressiivistä viivoitusta. Myös karjalantalon päädyt piirrettiin joskus niin kuin räystäät olisivat olleet harjaa kohden ulkonevat.

Ensisijaisesti taloudellisista syistä Pekka Halonen pääsi rakentamaan omaa Tuusulan Halosenniemen taloan vasta 1899. Rakennus valmistui asuttavaan kuntoon vuosien 1901 ja 1902 aikana. Rakentaminen ja asuinpaikan etsintä oli ollut Halosen ohjelmassa ainakin vuodesta 1894 lähtien. Tänä aikana Pekka Halonen ehti tutustua sekä Visavuoren ensimmäiseen huvilaan että Kalelaan. Gallénin, Halosen ja Wikströmin keskinäisissä kirjeissä viitattiin näihin ”torppiin” yhteisinä hankkeina. Niiden rakentaminen johtui halusta asettua kotimaahan työskentelemään sekä asunnon ja työtilan tarpeesta. Mutta sille voitiin antaa myös laajempi symbolinen merkitys. Talot symboloivat halua palvelulla suomalaisen taiteen kehittymistä itsenäisesti. Tällä itsenäisyydellä oli erilaisia vivahteita. Se merkitsi itsenäisyyttä kansallisissa ja suomalaisissa puitteissa ja myös riippumattomuutta virallisesta helsinkiläisestä taidemaailmasta. Vuonna 1894 Pekka Halonen kirjoitti Gallénille:

Vai olet sinäkin torpan puuhassa. Se on hyvin hauskaa. Se on todistus siihen että meillä vielä syntyy aivan omatakeinen taide joka ei ole ollenkaan riippuvainen punaisista napeista.⁴³

Halosenniemi ei ollut vain Visavuoren ja Kalelan myöhäinen toisinto. Se oli yleismuodoltaan ehjempi kuin nämä ja kaksikerroksisuudessaan, koristelemattomine hirsipintoineen monumentaalinen (kuvat 1, 83–85). Kookas järvelle avautuva, satulakaton kattama pääty saattoi antaa karjalantalon vaikutelman, mutta mitkään yksityiskohdat eivät vahvistaneet tätä. Luhtiaihe, sulkanurkkasalvaimet ja kuviopaneeliovet kuuluivat Visavuoren ja Kalelan luomaan perinteeseen, mutta talossa ei ollut profiloituja konsoleita tai kuistinpylväitä. Kirvesmiehentyö oli korostetun huolellista. Talo rakennettiin osaksi sukulaisten kesken talkoilla, toisin kuin Wikströmin ja Gallénin urakkatyönä tehdyt rakennukset, joissa käytettiin myös valmiina tilattua sahatavaraa. Aune Lindström on huomauttanut, että Halosenniemessä näkyi savolaisen talonpoikaisrakentamisen perintö. Tähän voidaan lisätä, että Halonen oli viettänyt juuri kesän 1898 Riuttalan mahtitalossa Karttussa. Samalla kun Halosenniemi oli Pekka Halosen persoonallinen työ, ja siinä kuten muissakin taiteilija-



83



84

83. Halosenniemi, leikkaus etelä–pohjoissuunnassa. Mitannut Eero Jama 1970, MV.

84. Vastavalmistunut Halosenniemi kaakosta. Valok. Pekka Halosen museo, Tuusula.

85. Halosenniemen ateljee. Valok. Kari Hakli 1979.

huviloissa ilmeni myös ulkomaisen arkkitehtuurin tuntemus, se oli epäilemättä tietoisin suomalainen ja kansanomainen.

Kautta 1890-luvun oli suomalaisen taiteen asia Haloselle keskeinen. Tämä lähti henkilötaustasta ja nuor-suomalaiselta pohjalta ja siihen kuului olennaisesti tols-



85

toilaisuuden sävyttämänä yhteydentunto kansaan. Vuonna 1894 Pekka Halonen kirjoitti morsiamelleen Maija Mäkiselle miten tulevan kodin ohjelmasta oli karsittava ”salit, pehmeät sohvut ja kaikki sellaiset yllisyydet” sillä ”ei ole oikeutta siihen, koska meidän monet kanssaveljemme taistelevat elämästä jokapäiväisen leivän kanssa”.⁴⁴ Taiteilijakirjeistä käy ilmi myös halu erottua porvarillisesta, kaupunkilaisesta ja varsinkin Helsingin ruotsinkielisestä kulttuurista. Halosen seuraavaa kirjettä on syytä lainata, vaikka se oli varsin henkilökohtainen. Vuoden 1899 alussa hän kirjoitti Emil Wikströmille arvostellen Väinö Blomstedtin asennoitumista ja samalla taidetta:

Näet hän on kihloissa. Ja liikkuu siellä korkeimmissa ilmapiireissä ja punastuu poikaparka jos sattuu sellaiseen paikkaan että täytyy Suomeksi sanoa hyvä päivä entisille tovereilleen. Tämä myöskään ei ole panettelua, vaan surkuttelua: sillä hän oli ennen meidän toverimme ja ystävämmme. Niin se käy! Helsinki tekee tehtävänsä. Hänen taiteensaakin on ruvennut menemään sen mukaan. Sitä imelää Englandilaista ”Iris-libertiä” jota kohta alkaa olla joka paikka täynnä ja jolla oikeastaan ei olisi mitään tekemistä meikäläisen taiteen kanssa. — — mutta yleensä minä luulen ollaan kääntymässä siihen terveeseen suuntaan joka meille on omatakeista.

Kitkerä huomautus on niitä harvinaisia tekstinkatkelmia, jossa ulkomaiseen uuteen taiteeseen, jopa yleensä niin suosittuun englantilaiseen, suhtauduttiin torjuvasti ja se asetettiin suomalaisen taiteen vastakohtaksi. Vastaavia kommentteja löytyi paljon miedompina Yrjö Blomstedtin kirjoituksesta Rakentajassa vuonna 1902, ja kuten myöhemmin nähdään, Emil Wikströmin huomautuksista rakenteilla olleesta Suomen Pariisin paviljongista. Kirje oli kirjoitettu helmikuun manifestin jälkeisissä tuohtuneissa tunnelmissa. Kirjeen päälimmäinen aihe oli se mitä uudessa tilanteessa olisi tehtävä. Halonen kirjoitti seuraavasti:

Kirjallisuus ja taide Suomalaisen kansanhengen pohjalla: siinä on meidän voimamme, joka ei ole niin helposti tapettavissa. *Me olemme Jumalan valittu kansa jolla on tehtävänsä ihmiskunnassa!!* Ja kun me sen kerran uskomme, niin silloin ei meihin ryssän kynsi pysy. Ammen!

Parista kirjeestä lainatut katkelmat eivät oikeuta johtopäätöksiin Halosen tavoitteista arkkitehtuurin suhteen. Niistä hän ei kirjoittanut suoraan mitään. Monille Halosenniemen piirteille löytyy käytännölliset ja

taloudelliset syyt. Rakennuksen tekniikka oli esimerkiksi sellainen, että se voitiin hallita talkoovoimin ja materiaalit olivat maaseudulla yleisesti käytettyjä. Toisaalta Halosenniemi, kuten muutkin taiteilijahuvilat, oli epäkäytännöllinen vuoraamattomine seinineen, kuurrattavine lautalattioineen ja kylmine ateljeineen. Tällä alueella erottui tietoinen muodon ja tyylin haku. Yksinkertaisuudessaan, viitteellisessä kansanomaisuudessaan ja muodon vakavassa monumentaalisuudessa rakennus luultavasti herätti aikalaisissa varauksettoman kansallisen vaikutelman. Siitäkään ei kirjoitettu arkkitehtien lehdissä. Pekka Halosen asiantuntijuus rakennusosalalla oli kuitenkin jollain tavoin tunnustettu, sillä vuonna 1904 hän kuului, yhdessä mm. Väinö Blomstedtin kanssa, palkintolautakuntaan Kotitaide-lehden kilpailussa jonka aiheena oli suomalainen huvilatupa.

Vastauksena tämän luvun alussa esitettyihin kysymyksiin voitaneen todeta, että neljä tässä käsiteltyä taiteilijahuvilaa edustivat selkeästi suomalaista tyyliä arkkitehtuurissa siinä mielessä kuin tämä tyyli hyvin laajalaisena on hahmotettavissa tutkituissa kirjoituksissa. Tässä ei ole ollut mahdollista analysoida taiteilijahuviloitten ulkomaisia edeltäjiä ja rinnakkaisilmiöitä, eikä niiden alkuperältään ulkomaisiksi tunnistettavia muodon elementtejä. Suomalaisuuden tavoittelu ei sulkenut näitä pois ja suhde kansanomaisen arkkitehtuurin aiheisiin oli vapaata. Tällainen lähestymistapa sopi nuorsuomalaisen kulttuuripolitiikan kehykseen. Samalla siinä ilmeni myös painotusero toissijaisen arkkitehtuurisuunnittelun ja ensisijaisen oman työn välillä. Rakennusten muodon ongelmat ratkaistiin oman maun mukaan ilman vakavampaa ohjelmallisuutta.

Toinen kysymys koski taiteilijoiden osuutta aloitteen tekijänä. Wikströmin osalta voidaan todeta selvä yhteys Yrjö Blomstedtiin ja tämän haluun lähteä tutkimaan karjalaista rakennustaidetta. Gallénin arkkitehtuurisuunnitelmien vaikutuksista ei ole löytynyt vastaavanlaista tietoa. Mahdolliset vuorovaikutussuhteet jäivät henkilötasolle. Gallén ja Eliel Saarinen esimerkiksi tutustuivat toisiinsa Pariisin paviljongin suunnittelun yhteydessä. Myöhemmin he toimivat yhdessä ensin taiteilijaryhmä Pirtin, sitten Päivä-lehden piirissä.

Taiteilijahuvilat olivat todennäköisesti sitä ydinaluetta, jossa kansallistunne eri muodoissaan selvimmin kosketti arkkitehtuuria. Tähän olettamukseen ei ole ollut mahdollista päästä ilman pitkää kiertomatkaa kauden muun arkkitehtuurin ja arkkitehtuuria koskevan ajattelun alueella. Olettamusta ei myöskään voi tässä vahvistaa. Se edellyttäisi rakennusten laaja-alaisempia tulokintoja taiteilijoiden varsinaisen taiteellisen toiminnan yhteydessä.

4.3 Arkkitehtien Karjalan-matka 1894

Polyteekkari Yrjö Blomstedt ja yleisten rakennusten ylläpidossa toiminut arkkitehti Victor Sucksdorff tekivät vuoden 1894 kesällä tunnetun rakennustutkimusmatkansa Venäjän Karjalaan.⁴⁶ Sen tulokset julkaistiin kirjana ”Karjalaisia rakennuksia ja koriste-
muotoja keskisestä Venäjän Karjalasta” useita vuosia myöhemmin: erillinen kuvasto julkaistiin vuoden 1900 alussa, suomenkielinen tekstiosa vuotta myöhemmin ja saksankielinen, osaksi korjattu tekstiosa vuonna 1902. Matka ja julkaisut ovat myöhemmin sulautuneet yhteen todistamaan arkkitehtien Karjalaa kohtaan osoittamasta innostuksesta. Kuten edellä havaittiin, matkaa ei juuri huomioitu arkkitehtuurin ammattilehdissä vielä 1890-luvulla. Victor Sucksdorffin kirjoittama esittely vuonna 1895 jäi ainoaksi maininnaksi siitä. Vastavuoston ilmestyminen vuonna 1900 toi sen ammattilehtien palstoille. Vuonna 1903 Gustaf Strengell kirjoitti, tosin jo ohitettuna vaiheena, ”karjalaisesta” ja ”karjalais-suomalaisesta” tyylistä viitaten arkkitehtien matkaan ja Lars Sonckin suunnittelemiin huviloihin, ja useimmat myöhemmät kirjoittajat seurasivat Strengellin ajatuksia. Tämän luvun tarkoituksena on muiden lähteiden avulla tarkastella lähemmin matkaa ja julkaisuhanketta sekä arvioida niiden kannatusta ja taustaa 1890-luvun arkkitehtien ja tutkijoiden piirissä.

Mitkä tekijät ensinnäkin aktualisoivat Karjalan arkkitehtuurin yhteydessä juuri 1890-luvun puolivälissä? Oli ko kysymys vain yleisen Kalevala- ja Karjala-romantiikan leviämisestä myös arkkitehtien piiriin? Hankkeen välittömästä taustasta löytyy henkilöihin liittyviä syitä ja ensisijaisesti käytännöllisiä, arkkitehtuurin kehittämistä palvelevia päämääriä. Yrjö Blomstedt mainitsi vuonna 1910 julkaisemassa artikkelissaan seikan, jonka hän oli aiemmin maininnut myös kirjeessään Emil Wikströmille. Sen mukaan juuri Wikström oli mainiolla ja innostavalla kertomistavallaan herättänyt Blomstedtissa vastustamattoman halun lähteä Karjalaan keräämään rakennus- ja koristeaiheita.⁴⁷ Yhteys Wikströmiin, ja yleensä kuvataiteilijapiireihin, oli muodostunut Yrjö Blomstedtin serkun Väinön kautta. Kuten edellä mainittiin, myös Yrjö Blomstedt oli Sääksmäellä luultavasti juuri niihin aikoihin jolloin Visavuoren huvilaa jo suunniteltiin. Syksyllä huvilan piirustukset olivat joka tapauksessa jo näytteillä Helsingissä. Axel Galléniin Blomstedt tutustui omakohtaisesti vasta myöhemmin 1900-luvun alkuvuosina.⁴⁸ Taiteilijaserkun lisäksi Yrjö Blomstedtin henkilötaustaan kuului suomenmielinen koti Hämeenlinnassa, jonka piirissä oli tuettu niin muinaistutkimusta kuin harrastettu suomalaistyyliä käsitöitäkin.⁴⁹



86. Yrjö Blomstedt ja Victor Sucksdorff Luvajärven metsässä 1894. MV, kansatieteen kuva-arkisto.

Suomen Muinaismuistoyhdistys ja muinaistieteellinen toimikunta (arkeologinen toimisto) muodostivat toisen mahdollisen taustaryhmän. Valtionarkeologi ja samalla yhdistyksen puheenjohtaja J.R. Aspelin oli suomalais-ugrilaisen muinaistieteen tutkimuksen pääideologeja, kuten Hannes Sihvo on kirjoittanut. Karjalan tutkijoita olivat lisäksi A.O. Heikel ja Theodor Schvindt, joka myös oli toiminut aktiivisesti Viipurilaisessa osakunnassa ja osallistui valtiopäiville Käkisalmen edustajana.⁵⁰ Jo 1880-luvulla olivat arkeologian ja kansatieteen tutkijat omaksuneet tavan tarkastella karjalaista ja yleensä kansanomaista kulttuuria Kalevalan läpi. Kysymyksessä oli enemmän kirjoittamistapa kuin tieteellinen näkökulma. Tästä olivat esimerkkejä J.R. Aspelinin teos "Suomen asukkaat pakanuuden aikana" ja Heikelin "Kansatieteellinen sanasto" eli "Vähäinen alku-koetus muutamien Kalevalassa mainittujen esineitten selittämiseksi". Molemmat julkaistiin Kalevalan juhluvuonna 1885.⁵¹

Yrjö Blomstedtilla ja Lars Sonckilla oli aiempia yhteyksiä museoväkeen. Sonck oli ollut piirtäjänä Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisella retkellä vuonna 1892, ja seuraavana vuonna Sonck ja Blomstedt do-

kumentoivat lattiapaasina olleita hautakiviä Hämeen, Satakunnan ja Varsinais-Suomen kirkkoissa muinaistieteellisen toimikunnan lähettämänä.⁵² Mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että aloite matkaan olisi tehty museoväen taholta. Ainoa tämänsuuntainen vihje sisältyy Yrjö Blomstedtin kirjeeseen Hjalmar Appelgrenille vuodelta 1895, missä Blomstedt mainitsi yleisluonteisesti omat kokemuksensa Appelgrenin innostavasta vaikutuksesta.⁵³ Museoväen verraten passiivista roolia kuvaa myös se, että Yrjö Blomstedt oli matkan jälkeen kirjeenvaihdossa pääasiassa yhdistyksen sihteerien, Appelgrenin ja myöhemmin Julius Ailion kanssa, mutta hänen välinsä muihin tutkijoihin näyttävät olleen etäisemmät. Kuten seuraavassa tuodaan esiin, Blomstedtia ei myöskään erityisemmin tuettu julkaisun aikaansaamisessa.

Sebastian Gripenbergin johtama yleisten rakennusten ylihallitus oli myös mahdollinen intressitaho matkajatuksen taustalla. Gripenberg itse oli suomettarelainen fennomaani, joka nimitettiin vuonna 1904 senaattiin. Tästä hän joutui jo seuraavana vuonna eroamaan muiden vanhasuomalaisien kanssa. Muinaistiedettä ja taidehistoriaa koskeissa kysymyksissä Gripenbergin

läheinen neuvonantaja oli luultavasti ystävä Eliel Aspelin. Sekä Eliel Aspelin että tämän vaimo Ida toimivat Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksessä, ja suomalaista tyyliä koskevat pohdinnat olivat ainakin tätä kautta todennäköisesti tuttuja myös Gripenbergille.⁵⁴ Ylihallituksessa toimi myös vanha Karjalan ja suomalaisen ornamentiikan tuntija Jac. Ahrenberg, joka mainittiin Karjalaa koskevien tietojen antajana myös Blomstedtin, Sonckin ja Sucksdorffin Muinaismuistoyhdistykselle lähettämässä hakemuksessa. Lisäksi ylihallituksen ylimääräisenä arkkitehtina oli vielä 1894 Vilho Penttilä, joka juuri vuoden 1894 alussa kirjoitti suomalaisesta tyylistä Suomen Teollisuuslehteen, Karjalaa kuitenkin mainitsematta. Toinen ylimääräinen arkkitehti ja Karjalan-kävijä Sucksdorff sai puolestaan samana keväänä ensimmäisen palkinnon Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen suomalaista tyyliä tavoitelleessa huonekalukilpailussa. Perustellusti voidaan siis olettaa, että suomalaisesta tyylistä keskusteltiin enemmän tai vähemmän ylihallituksen piirissä juuri alkuvuodesta 1894. Yhtenä sysäyksenä voidaan jälleen mainita Wikströmin huvilasuunnitelma, jonka myös Gripenberg oli nähnyt jo edellisenä vuonna Sääksmäellä. Toinen, jopa painavampi syy saattoi olla kansallismuseon rakennushanke, sillä se oli tulossa vuoden 1894 valtiopäivien käsiteltäväksi. Sebastian Gripenberg oli pitkään ollut mukana suunnittelussa yhdessä muinaistieteellisen toimikunnan kanssa, ja hän oli laatinut sittemmin toteuttamatta jääneet suunnitelmat museorakennusta varten. Mikäli hanke olisi edennyt valtiopäivien käsittelyn jälkeen suunnitellulla tavalla, olisi ylihallitus saattanut piankin saada työ- ja kalustepiirustukset tehdäkseen. Sisustuksessa olisi mahdollinen suomalainen tyyli saattanut tulla kysymykseen.

Täsmällisiä tietoja matka-hankkeesta sisältyy vasta Yrjö Blomstedtin, Lars Sonckin ja Victor Sucksdorffin Muinaismuistoyhdistykselle lähettämään hakemukseen, joka on päivätty 14.4.1894. Se oli kirje jossa suunniteltu matka tuotiin yhdistyksen tietoon, sen kustannuksiksi ilmoitettiin 1800 markkaa, ja yhdistykseltä pyydettiin sen suuruista avustusta kuin se pystyi myöntämään.⁵⁵ Yhdistys, jonka käyttövarat olivat vähissä, myönsi matkaan 500 markan avustuksen. Heti hakemuksen saatuaan se lähetti myös yleisten rakennusten ylihallitukselle kirjeen, jossa tätä pyydettiin osaltaan tukemaan matkaa. Senaatin suostumuksen saatuaan ylihallitus päätti lähettää Sucksdorffin Karjalaan virkamatkalle, jonka kustannukset saivat nousta korkeintaan 500 markkaan. Molemmat tahot tulivat siis avustaneeksi matkaa yhtä paljon. Muinaismuistoyhdistys edellytti lisäksi seikkaperäistä matkakertomusta ja kerätyn aineiston luovuttamista sille.⁵⁶

Mitä Blomstedt, Sonck ja Sucksdorff aikoivat tehdä Karjalassa? Hakemus oli Yrjö Blomstedtin käsialaa. Sen alussa viitattiin kansallisen itsetietoisuuden oras-

tamiseen ja puhkeamiseen esiin kaikkialla tieteessä ja taiteessa viimeksi kuluneiden vuosikymmenten aikana, sekä siihen että ”viime vuosina” oli myös alettu ”puuhata omaperäistä suomalaista arkkitehtuuria eli rakennustaidetta”. Suunniteltua matkaa perusteltiin juuri tähän liittyen seuraavalla tavalla:

Suomalaisten kansojen aikaisemmissa rakennuksissa ja heidän rakennustavassaan löytyykin siksi paljon omaperäisyyttä ja n.s. luonteenomaista henkeä että voipi varmasti toivoa, näitä kehittämällä ja niiden henkeen sovitamalla klassillisen ja uudenaikaisemman arkkitehtuurin muotoja, saatavan aikaan oma, omituinen suomalainen rakennustaide. Mutta, kuten tunnettu, löytyy tämän ajattelun rakennustyylin aineksia etenkin meidän omassa maassa nyt enää hyvin vähän jäljellä tuossa alkuperäisessä, puhtaassa muodossa. Idän ja lännen sivistysvirtaukset ovat niistä joko osaksi pyyhkineet pois niiden alkuperäisen leiman tai ne tykkäänään hävittäneet. Miltei ainoat seudut, joissa voipi sanoa vielä meidän päivinä löytyvän suomalaisluonteista rakennusmallia on kuten tietty Venäjän Karjalassa. Sielähän sanotaan löytyvän rakennuksia, niiden koristavia osia, kaikelaisia puuleikkauksia, erilaisia kangas-, kudosa- ja ompelukuoseja ja koristeita y.m. muinaistieteellekin sangen tärkeitä esineitä, joissa kaikissa puhdas suomalainen leima näihin aikoihin asti on pilaantumaton säilynyt.

Koska hakemus oli osoitettu Muinaismuistoyhdistyksen johtokunnan asiantuntijajäsenille, voitiin Karjalaan viitata melkein itsestään selvänä tutkimuskohteena. Karjalan tutkimisen kiireellisyyttä lisäsi hakemuksen mukaan se, että ”alkuperäisyys kaikista noista kansan hengen luomista” oli nykyaikaistumisen myötä häviämässä. Arkkitehtihakijoiden kaavailema menetelmä oman suomalaisen taiteen aikaansaamiseksi oli erityisen merkillepantava. Kysymys ei olisi karjalaisten muotojen kopioinnista, vaan epämääräisemmästä omaperäisten aiheiden ja luonteenomaisen ”hengen” edelleen kehittämisestä sekä klassisten ja uudenaikaisemman arkkitehtuurin muotojen sovittamisesta niiden ”henkeen”. Metodeihin sisältyi siis sekä tyyliä että se eläytyminen, joka edellisessä luvussa tuotiin esiin niin Yrjö Blomstedtin kuin Kasimir Leinonkin teksteissä.

Hakemuksessa kirjoitettiin toisaalla yleisesti ”vanhan suomalaisen kulttuurin tuotteiden” tutkimisesta ja keräämisestä Venäjän Karjalassa. Missä niitä tarkalleen olisi ja mitä ne olisivat vaati selvittämistä. Tutkittavat ja dokumentoitavat kohteet tulitaisiin valitsemaan niiden ”taiteellisuuden” perusteella:

Aikomuksemme on ottaa selkoa missä määrin ja millä seuduilla puhdasta suomalaista n.s. rakennustyyliä siellä on olemassa ja on tarkeituksemme valokuvien ja kynäpiirrosten kautta saada tarkkoja kuvia ja kuvauksia kaikista niistä esineistä jotka mahdollisesti voivat valaista yllämainittuja seikkoja sekä rakennustaiteellisessa, taideteollisessa että suorastaan muinaistieteellisessä suhteessa. Huomiota ansaitsevat ovat tässä suhteessa tietysti kokonaiset kylät ja rakennusryhmät, erityiset asumukset ja niiden erikoisosat, kaikkalaiset puuveistokset, ornametit, vanhat hautaritit, kangasten, lankateosten, nauhojen ja kudosten kuosit ja koristeet, puu-, tuohi-, luu- ja metalliteosten muodot ja kaiverukset y.m.s.; sanalla sanoen kaikki vanhat ja uudemmatkin esineet, joissa jonkinlaista taiteellisuutta on nähtävissä.



87. Härköniemen talo ja aitta Aunuksen kuvernementista. Valokuva Blomstedtin ja Sucksdorffin matkalta 1894. MV, kansatieteen kuva-arkisto.

Suunniteltu matkareitti olisi hakemuksen mukaan ulotunut Akonlahdesta Miinoan ja Luvajärven kautta Lietmaan, sieltä etelään ja edelleen Repolan ja Lentieran kautta Suistamoon ja Laatokan pohjoispuolelle. Alueita koskevia neuvoja oli saatu Emil Wikströmiltä, Jac. Ahrenbergilta ja seuduilla liikkuneilta geologeilta. Kysymys oli eteläisemmistä ja rakennuskulttuuriltaan rikkaammiksi oletetuista alueista kuin ne, joilla Sparre ja Wikström olivat liikkuneet vuonna 1892. Matka tehtiin kuitenkin suunniteltua lyhyempänä.

Muinaismuistoyhdistyksen pöytäkirjassa, yhdistyksen yleisten rakennusten ylihallitukselle heti 18.4.1894 lähettämässä kirjeessä sekä ylihallituksen ja siviilitoimistuskunnan välisessä kirjeenvaihdossa matkan tarkoitus ilmaistiin pelkistetympin kuin hakemuksessa. Ylihallitusta pyydettiin tukemaan matkaa, jolla piti kerätä aineistoa valaisemaan alkuperäistä suomalaista rakennustaidetta ja taideteollisuutta (genuin finsk byggnadskonst och konstindustri) ja tämä muotoilu toistui ylihallituksen ja senaatin kirjeissä. Ylihallitus mainitsi lisäperusteena Sucksdorffin ansiot alalla - ”genom arbeten i genuin finsk konstindustri”, millä ehkä tarkoitettiin juuri ratkaistua huonekalukilpailua. Muinaismuistoyhdistyksen pöytäkirjaan asia muotoiltiin vähän miedommin: avustus myönnettiin suomalaista raken-

nustaidetta ja taideteollisuutta koskeviin keräyksiin Suomen ja Venäjän Karjalassa.⁵⁷ Yhdistyksen seuraavana vuonna julkaistussa vuosikertomuksessa mainittiin että matkalla oli etsitty ja kuvattu vielä jäljellä olevia muistoja suomalaisesta rakennustavasta ja taideteollisuudesta.⁵⁸ Matkan tarkoituksesta ei kirjoitettu mitään näin selvää 1890-luvun ammattilehdissä, eikä muotoilu arkkitehtien hakemuksessakaan ollut suora. Muinaismuistoyhdistyksen asiakirjoissa ilmoitettiin mahdollisesti hakijoidenkin varsinainen pyrkimys, tai sitten tavoite yksinkertaistui ja ideologisoitui kun se vietiin valtionhallintoon.

Lars Sonck peruutti tunnetusti oman osallistumisensa matkalle kesäkuun alussa, saatuaan Turun kirkkokilpailuvoittoa seuranneen suunnittelutoimeksiannon. Blomstedt oli tuolloin Hämeenlinnassa ja Sucksdorff yritti täydentää ryhmää. Sekä Albert Petrelius että Yrjö Sadenius olivat kiinnostuneita hankkeesta, mutta eivät voineet lähteä. Usko Nyströmiä olisi tämän piirustustaidon takia pidetty ihanteellisena osallistujana, ja luultavasti myös häntä pyydettiin mukaan.⁵⁹ Esillä olleet arkkitehdit kuuluivat Suomen Teollisuuslehden piiriin ja olivat, Sucksdorffia ja Sonckia lukuunottamatta, perustamassa myös Suomenkielisten teknikkojen seuraa vuoden 1896 alussa.

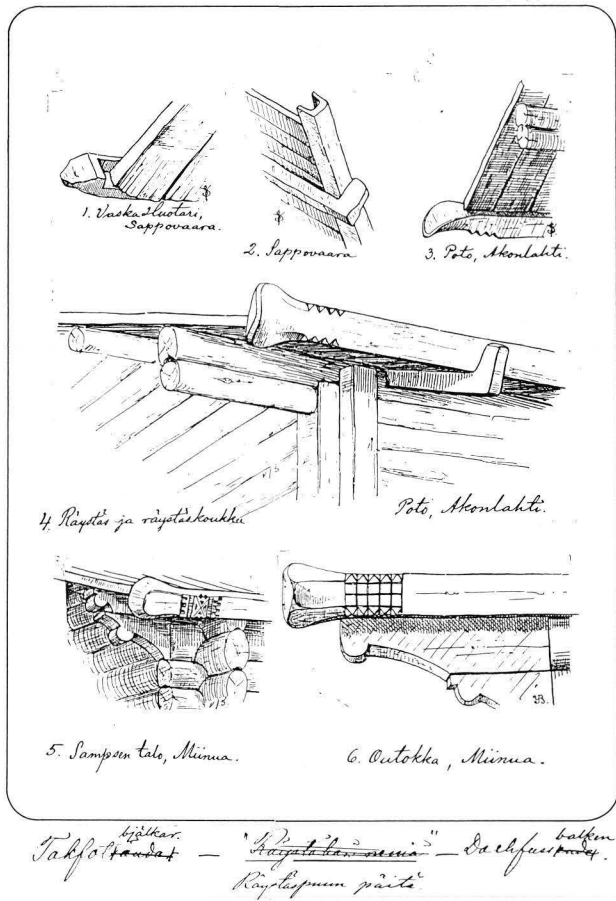
Blomstedt ja Sucksdorff tekivät tutkimusmatkan heinä- ja elokuussa.⁶⁰ Se alkoi Kajaanista, jonka lähellä Kuhmoniemellä ja Sotkamossa harjoiteltiin ensin edullisinta tutkimustapaa samalla kun ”alkuperäiset olot ja rakennustavan merkillepantavat ominaisuudet” pidättivät seudulla kolmatta viikkoa, kuten Blomstedt myöhemmin kirjoitti.⁶¹ Venäjän puolelle siirryttiin Gallénin, Sparren ja Wikströmin käyttämää tietä Kuhmon Lentiirasta Akonlahteen ja Miinoaan. Reitti ulottui Tsirkkakemin kautta Rukajärvelle ja sieltä Repolan ja Lushman kautta Lieksan kohdalla Suomen puolelle. Tarvikeluettelon mukaan matkalle oli tarkoitus ottaa mukaan Kalevala, ”kaksi loitsukirjaa”, mahdollisesti muistiinpanoja varten, sekä J.R. Aspelinin teos ”Suomalais-Ugrilaisen Muinaistutkimuksen Alkeita”.⁶²

Tuloksena valmistui noin 150 valokuvaa ja 500 piirustusta, jotka luovutettiin aikanaan Muinaismuistoyhdistykselle. Yrjö Blomstedt lähetti matkalta otteen päiväkirjastaan Uuteen Suomettareen missä se julkaistiin syyskuussa. Nimimerkillä julkaistussa kirjoituksessa kuvattiin mm. Miinoan tsasounaa ja kalmistoa esimerkkeinä siitä miten ”puhdas karjalaissuomalainen kuosi eli tyyli” oli aiemmin ollut käytössä myös kotoisissa kirkkorakennuksissa.⁶³ Marraskuussa Yrjö Blomstedt piti Muinaismuistoyhdistyksen kuukausikokouksessa esitelmän matkasta ja epävarman tiedon mukaan Sucksdorff puolestaan esitelmöi samoihin aikoihin Arkkitehtiklubissa.⁶⁴ Muinaismuistoyhdistyksen kokoukseen saapui pöytäkirjan mukaan tavattoman suuri määrä yleisöä ja näytteille asetetut piirustukset, valokuvat ja esineet jätettiin yleisöä varten esille vielä seuraavaksi päiväksi.⁶⁵ Matkan tulokset olivat siis hyvin esillä Helsingissä jo marraskuussa 1894 ja matkasta kirjoitettiin sanomalehdissä. Sitä merkillisempää on se, että matkaa ei kommentoitu ammattilehdissä mitenkään ennen vuoden 1895 loppua, jolloin Sucksdorffin kirjoitus julkaistiin Suomen Teollisuuslehdessä ja Teknikernissä.

Matkan jälkeen alkoi pitkälinen vaihe jolloin tulosten julkistamista pohdittiin eri tavoin ja hanke viivästyi. Sucksdorff piirsi oman osuutensa puhtaaksi ja kirjoitti mainitun artikkelin. Muuten aineiston jatkokäsittely jäi Blomstedtille. Tätä viivyttivät aluksi opinnot polytek-nisessä, mistä hän valmistui vuonna 1895, sitten lisäopinnot Sortavalan ja Rauman seminaareissa ja muutto Jyväskylään seminaarin piirustuksen ja käsityönopeutuksen lehtoriksi vuonna 1898. Lisäksi aineisto osoit-tautui vaikeammin tulkittavaksi kuin matkalle lähtiessä oli ajateltu. Blomstedtin kirjeenvaihdosta Hjalmar Appelgrenin, Yrjö Wichmannin ja Julius Ailion kanssa käy ilmi miten hän pyrki perehtymään uudempaan kansatieteelliseen rakennustutkimukseen, ja tämä ilmenee vuoden 1901 julkaisun johdannostakin.⁶⁶

Blomstedtin vuonna 1894 pitämä esitelmä, jota selostettiin pöytäkirjassa ja seuraavana päivänä Uudessa Suomettaressa, kuvasi hänen suhtautumistaan matkan tuloksiin ja välttämättä vaadittaviin lisätutkimuksiin. Ensinnäkin hän oli nyt vakuuttunut siitä, että rakennustavan ”kansanomaisuus ja omaperäinen luonne” ilmenivät parhaiten koristeellisissa osissa. Juuri näitä olisi vastaisuudessa kerättävä suomensukuisten kansojen ”rakennus- ja kuvaamateollisilta aloilta” arkkitehtien käytettäväksi. Vasta kun niitä olisi tarpeeksi koossa, oli mahdollista alkaa ajatella suomalaisen rakennustyylin synnyttämistä. Mutta ilman tätä keruutoimintaa ja ”suomensukuisten heimojen rakennusolojen kansanomaisuuden todistamiseksi tehtyjä vertailevia tutkimuksia” oli tämän aatteen toteuttaminen mahdotonta.⁶⁷ Pian matkan jälkeen oli siis selvinnyt ettei karjalainen arkkitehtuuri kokonaisuudessaan ollut muinaissuomalaista. Sama tutkimustilanteen avoimuus ilmeni myös Sucksdorffin kirjoituksessa seuraavana vuonna. Varsinkin karjalantalon yleisjäsentely ja yleismuoto olivat poissuljettuja, koska niiden tiedettiin edustavan Pohjois-Venäjällä laajalle levinnyttä nk. novgorodilaista tyyppiä. Suomen Museossa keväällä 1895 julkaistussa kalmistoja ja hautapylväitä esitelleessä artikkelissa Blomstedt korosti myöskin puuhun leikkattujen koristeiden suomalaisuutta. Niissä ilmeni ”suomalaisen luonteen mukainen jäykkä ja yksinkertainen koristelutapa puhtaassa ja, kuten näyttää, usein hyvin alkuperäisessä muodossa”.⁶⁸ Tässä siis ilmeni jälleen suomalaisluonteisuuden käsite, joka merkitsi jyykkiä, usein geometrisia muotoja ja yksinkertaisuutta.

Julkaisuhankkeen eteneminen oli hidasta. Yrjö Blomstedt halusi perehtyä aineistoon tarkemmin eikä halunnut luovuttaa tai julkaista sitä puolivalmiina. Muinaismuistoyhdistys ei varsinkaan asian pitkittyessä ollut erityisen halukas taloudellisiin panostuksiin. Kirjan tai kuvakokoelman julkaisemisesta keskusteltiin mahdollisesti jo vuoden 1896 aikana.⁶⁹ Seuraavan vuoden huhtikuussa Yrjö Blomstedt oli läsnä yhdistyksen johtokunnan kokouksessa ja ehdotti julkaisua, johon olisi kuullut noin 35 kuvasivua ja 30 tekstisivua. Johtokunta piti julkaisuhanketta kannatettavana ja mahdollisena, mutta edellytti kustannusten tarkempaa laskemista.⁷⁰ Tässä muodossa ehdotusta ei kuitenkaan enää käsitelty. Vuoden 1897 lopulla Yrjö Blomstedt kirjoitti Hjalmar Appelgrenille, ettei hän ollut saanut kokoelmia järjestetyksi. Ne kaipasivat myös täydentämistä Aunuksen Karjalasta, minne Blomstedt toivoi voivansa matkustaa seuraavana kesänä. Yhdistyksen johtokunta suhtautui tähänkin periaatteessa myönteisesti.⁷¹ Matkasuunnitelma raukesi kuitenkin, ehkä siksi että Blomstedt juuri kesäkuun lopulla 1898 nimitettiin virkaan- sa Jyväskylään.



88. Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja -teoksen kuvaston sivun luonnos. MV, kansatieteen kuva-arkisto.

Vuoden 1898 kuluessa alettiin sen sijaan suunnitella aineiston julkaisemista ilman lisätutkimuksia. Helmi-kuun 16. päivän kokouksessa 1899 oli esillä kirjasuunnitelma kuvalaattanaäytteineen ja kustannusarvioineen. Kirjaan olisi kuulunut noin 50 tekstisivua ja vihkoina julkaistava kuvasto. Samassa kokouksessa todettiin myös Henrik Borgströmin lahjoittaneen yhdistykselle 1000 markkaa käytettäväksi kansatieteellisten aiheiden keräämiseen Venäjän Karjalassa. Lahjakirjassa mainittiin myös että samalla olisi koetettava herättää kansassa harrastusta näiden aiheiden säilyttämiseen ja käyttämiseen. Johtokunnan mielestä raha olisi käytettävä jo seuraavana kesänä kahden stipendiaatin matkaan, ja asiassa olisi ensisijaisesti käännyttävä Blomstedtin ja Sucksdorffin puoleen. Kirjan julkaisemisesta yhdistys ei enää vuoden 1899 alussa ollut yksimielinen. Se pelkäsi kustannuksia ja ehdotti että tekijät kustantaisivat kirjan itse.⁷² Yrjö Blomstedtia loukkasi se, että kirjan menestymistä oli epäilty ja hän kirjoitti Julius Ailiolle, että kirja kustannetaan siinä tapauksessa itse, kos-

ka sen takia oli jo nähty paljon vaivaa. Hän toivoi kuitenkin että osa Borgströmin lahjoituksesta saataisiin käyttää julkaisemiseen:

Olisi paljon tärkeämpää että nämä kuvat ensin saataisiin painetuksi. Kyllä Karjalan kuvien keräilijöitä sitten ilmaantuu useitakin.

Blomstedt ei uskonut että sen enempää hän itse kuin Sucksdorffkaan ehtisi Karjalaan seuraavana kesänä.⁷³

Kirja oli tässä vaiheessa melkein painokunnossa. Kuvatauluja tulisi olemaan 82 ja painokustannukset oli arvioitu 5475 markaksi. Muinaismuistoyhdistys ei halunnut vastata näistä yksin ja 4. huhtikuuta 1899 allekirjoitettiin tekijöiden ja yhdistyksen välinen sopimus, jossa sovittiin yhteisestä kustannusvastuusta. Yhdistyksen osuus oli 2500 markkaa. Sen ylittävät kulut se maksoi myöskin, mutta Blomstedtin ja Sucksdorffin oli maksettava ne yhdistykselle kahden vuoden kuluessa teoksen ilmestymisestä. Yhteensä 800 kappaleen painoksesta yhdistys sai 350 kappaletta, joita se sai myydä vain perustajajäsenilleen siihen asti kun tekijät olivat saaneet omista kappaleistaan 300 myydyksi.⁷⁴ Monimutkainen sopimus tuli lähivuosina aiheuttamaan risiriitoja tekijöiden ja yhdistyksen välillä, varsinkin sen jälkeen kun painokustannukset nousivat yli 8000 markan. Sopimukseen tehtiin 1901 lisäys jonka mukaan Blomstedt ja Sucksdorff saivat hakea julkaisuun valtionapua, ja lehti uutisten mukaan senaatti myönsikin heille samana vuonna 5000 markkaa.⁷⁵ Yhdistyksen ja tekijöiden välisiä raha-asioita setvittiin aina vuoteen 1908 asti. Kirjasta ei tullut myyntimenestystä, sen painos oli liian suuri ja myyntihinta korkea. Prosessi katkeroitti lopulta Yrjö Blomstedtin niin että hän uhkasi erota yhdistyksestä.⁷⁶

Muinaismuistoyhdistyksen tuki julkaisuhankkeelle ei ollut ylenpalttista. Blomstedt ja Sucksdorff olivat läheneet matkalle arkkitehti-piirtäjinä, joilta odotettiin matkakertomusta, piirustuksia ja valokuvia. Yrjö Blomstedt ylitti epäilemättä rajansa ryhtyessään tutkijaksi ja kasvattaessaan myös julkaisuhanketta dokumenttikokoelmasta kalliiksi arkkitehtuurin kuvateokseksi, joka samalla oli tarkoitettu nk. suurelle yleisölle. Blomstedtin kirjeenvaihdosta käy ilmi että hän neuvotteli tieteellisistä kysymyksistä pääasiassa yhdistyksen sihteerien Appelgrenin ja Ailion kanssa, jotka tukivat julkaisuhanketta jo virkansasikin puolesta. Muiden tutkijoiden kanssa hän ei juuri ollut tekemisissä. Tämä kostautui tekstiosan ilmestyttyä, sillä silloin sekä Heikel että varsinkin Schvindt arvostelivat teoksen tyrmäävästi. Schvindtin sanomana oli se, että arkkitehdin olisi pitänyt tyytyä vain kuvailevan esityksen kirjoittamiseen eikä ryhtyä pohtimaan rakennusten alkumuotoja. Arvostelussa puututtiin myös Blomstedtin metodiin ja tähän arvosteluun Blomstedt koetti vastata myöhemmin Valvojaan kirjoittamallaan artikkelilla.⁷⁷

Vuonna 1899, jolloin julkaisuhankkeesta päätettiin yhdistyksen piirissä, sillä oli myös muita painopistealueita. Yhdistys oli saanut valtiolta erillisen 3000 markan suuruisen määrärahan Pariisin maailmannäyttelyyn osallistumista varten. Hanketta pohtineeseen toimikuntaan kuuluivat Albert Edelfelt, Armas Lindgren, K.H. Meinander, Emil Nervander, J.J. Tikkanen ja Björn Cederhvarf. Toimikunta ehdotti, että yhdistys esitteli Pariisissa esihistoriallisten kokoelmien lisäksi katoista kirkkotaidetta. Vuosikertomuksen mukaan se oli arvellut, että ”taiteellisesti sivistyneen ulkomaisen yleisön huomio helpoimmin kiinnitetään Suomessa menneinä aikoina ilmautuneihin eurooppalaisiin taidehastuksiin, jos näytteille asetetaan valiokeräelmä katoilisen ajan kirkkotaiteellisia muistoja”.⁷⁸ Ei ole selvillä oliko karjalaisen aineiston lähettäminen Pariisiin edes esillä toimikunnassa. Keskiajan kirkkotaiteella voitiin osoittaa suomalaisten ikivanhoja siteitä Länsi-Eurooppaan, ja tätä pidettiin vuoden 1899 tilanteessa nähtävästi tärkeänä. Vuonna 1899 yhdistys lähetti jälleen myös taidehistoriallisen retkikunnan tutkimaan Emil Nervanderin johdolla kirkkoja. Tämä seitsemäs retki tehtiin Pohjois-Pohjanmaalle. Karjalan tutkimusta jatkettiin samalla pienemmin panostuksin. Lauri Pääkkönen tutki Aunuksen Karjalaa 1899, Samuli Paulaharju 1900 ja polyteekkarit Kekkonen, Tavaststjerne ja Ullberg 1901. Jalmari Kekkonen järjesti viimeksi mainitun matkan aineiston painokuntoon vuonna 1904, koska julkaisemista oli ”yhdistyksen taholta” pidetty suotavana, mutta varojen puutteessa hanke lykkytyi aina 1920-luvun loppuun.⁷⁹

Palaan Blomstedtin ja Sucksdorffin teokseen, jonka julkaisukuntoon saattaminen oli yksinomaan Yrjö Blomstedtin käsissä. Siitä tuli kompromissi kunnianhimoisten tavoitteiden ja vaikean aiheen, muiden töiden aiheuttaman aikapulan, taloudellisten ongelmien ja vähemmän kannustavan tilanteen takia. Teoksesta pyrittiin tekemään kuva-aineiston esittely arkkitehtuurijulkaisujen tapaan, tieteellinen tutkielma ja yleisölle suunnattu matka- ja kuvateos. Ei tiedetä kannustiko joku muu Blomstedtia tekemään teoksesta kuvateoksen ja vieläpä suuntaamaan teoksen ulkomaille saksankielisenä painoksena. Taloudellisesti ja myös tieteellisenä puheenvuorona julkaisu osoittautui virhelaskelmaksi.

Vuonna 1900 julkaistussa kuvastossa esiteltiin matkalla kertynyt aineisto rakennusosittain ja detaljityypeittäin (kuvat 90, 91). Kronologinen tai lähtökohtia osoittava ryhmittely olisi edellyttänyt laajempia vertailevia tutkimuksia ja se jäi kuvastossa vain viitteelliseksi. Vuoden 1901 alussa julkaistu tekstiosa koostui kolmesta eriluonteisesta osasta. Blomstedtin ja Sucksdorffin yhdessä allekirjoittama alkulause oli hankkeen koruton esittely. Siinä referoitiin hakemusta ja kerrottiin miten matkan taustana oli ollut kolmen arkkitehdin päätös

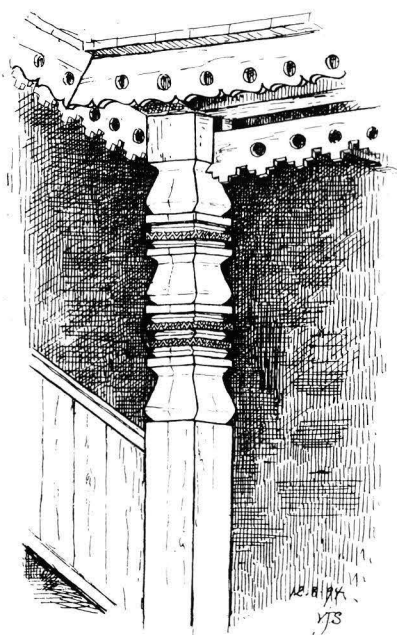


89. Väinö Blomstedtin suunnittelema kansi.

90, 91. Teoksen kuvaston sivuja. Ylemmässä kuvassa oikealla Miinoan tsasounan kuistinpylväs. Alemmassa kuvassa nk. lukkolevyjä, joihin viitattiin edellä, s. 60, 61.

lähteä keräämään aineksia ”kansallista puutyyliä” varten, -ilmaisu oli tekstissä lainausmerkeissä. Samalla viitattiin tuohon aikaan heränneeseen yleiseen harrastukseen kansallista puutyyliä kohtaan sekä venäläisten ja norjalaisten aikaansaannoksiin tällä alueella.⁸⁰ Alkulauseessa matkalle annettiin siis laajempi tausta arkkitehtuurin alueelta samalla kun mukana olivat koko ajan myös taideteollisuutta koskeneet pyrkimykset.

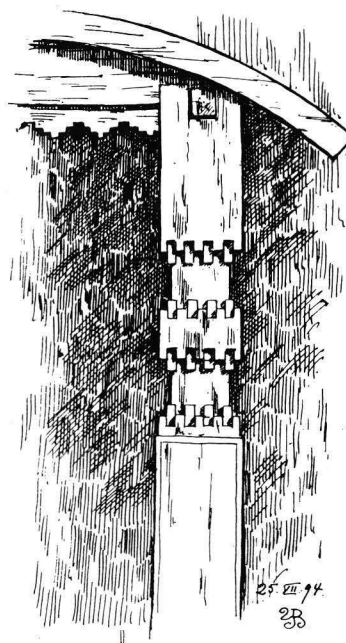
Yrjö Blomstedtin kirjoittama johdanto oli sekoitus Kalevala- ja Karjala-romantiikkaa Kalevalan sitaatteineen sekä kansantaidetta ja kansanomaisista rakennustaidetta koskevan kirjallisuuden ja typologisen menetelmän selostamista. Blomstedt esitteli myös paikoin käyttämäänsä menetelmää, jossa oli etsitty yhtymäkohtia Kalevalan runojen ja karjalaisen rakennuskulttuurin väliltä. Osaksi Kalevalan sitaattit toimivat vain esityksen höyryteenä, kuten hän mainitsi. Pääasiassa johdanto oli pohjustusta myöhemmin tehtäville tutkimuksille. Blomstedt oli selvillä rakennustavan ja rakennustyyppien monista eri lähtökohdista, ja siksi hän pai-



1. Iivana Ontropan talo. Rukajärvi.



2. Rukajärvi.



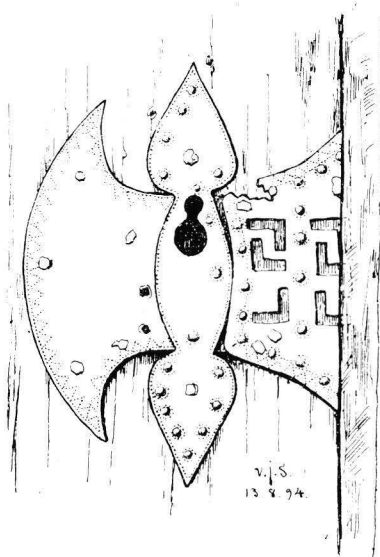
3. Tsassovna. Milnua.

Förstugupelare

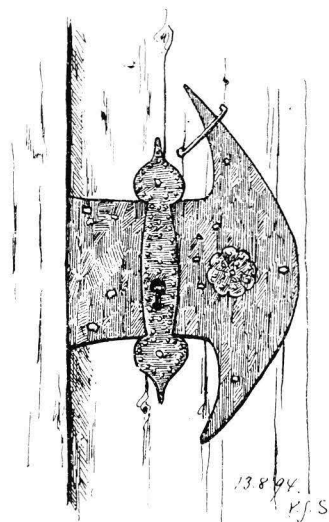
Kulstin patsaita

Pfeiler der Flurtreppe.

90



1. Ala-aitan ovesta.



Ylä-aitan ovesta.

Simanan talon aitta. Rukajärvi.

Låsbeslag.

Lukkolevyjä.

Schlossbeschläge.

91

161

notti koristemuotojen tutkimisen tärkeyttä. Tässä perustelut olivat puhtaasti kansallisromanttiset:

Tämän kirjoittajalla ainakin on se käsitys, että koristeet ja kuosit kulkevat usein kansassa synnynnäisenä makuna ja taideaistina, esivanhemmilta perittyinä taitona suvusta sukuun, samoin kuin eräitten pienoisesineitten muoto, ja voinevat ne näin säilyä hyvinkin kauvan, ollen usein juuri vanhimpia todisteita rakennustavan ja kansantyylin luonteenomaisuudesta. Ne voivat kenties johtaa yhteiseen alkuperään paremmin, kuin monet suuremmat ja näennäisesti tärkeämmät seikat.

Tämä oli se uskomus, joka oli kehittynyt ompelukoristeita tutkittaessa ja josta haluttiin pitää kiinni, vaikka rakennuksissa muuten olisikin paljon kulttuuriyhteyksien ja käytännön olojen sanelemaa. Blomstedt korosti kuitenkin laajempien vertailevien tutkimuksien tarvetta myös koristeaiheiden osalta. Johdannon lopussa oli yleisluonteinen toivomus, jossa ei suinkaan ehdotettu kirjan aineiston käyttämistä arkkitehtuurissa ja taide-teollisuudessa, mutta joka voitiin lukea haluttaessa myös siinä mielessä:

Nouskoon myös Suomen kansan keskuudesta miehiä, jotka vanhojen esisien rakennusten ja koristemuotojen omaperäisistä aiheista kykenevät luomaan uuden kansallisen taideteollisuustyylin!⁸¹

Varsinaiseen tekstiosaan sisältyi ensin matkapäiväkirjoihin perustunut retken kuvaus, joka muutaman vuoden jälkeenkin oli vielä tuoretta ja kiehtovaa matkakuvausta. Rakennusten yleistä muotoa kuvatessaan Blomstedt lainasi Kalevalan ja Kantelettaren säkeitä, sellaisia, joissa viitattiin yleensä taloihin tai rakentamiseen. Teksti eteni rakennusosittain, ja Blomstedt käytti hyväkseen mm. A.O. Heikelin ja venäläisten tutkijoiden teoksia tehdessään vertailuja eri suuntiin. Jokin piirre oli samantapainen kuin sveitsiläisessä puuarkkitehtuurissa, mutta samalla Blomstedt vertasi sitä Kalevalan säkeeseen.⁸² Teksti ilmensi avointa tutkimustilannetta, mutta ei tuonut sitä korostetusti esiin. Siinä pohdittiin esimerkiksi barokin vaikutusta eri koristemuotoihin, mutta vertailtiin toisaalla eri muotoja toisiinsa ja pohdittiin mikä niistä olisi ”kansallisempi” kuin toinen.⁸³

Blomstedt ei tekstissään esittänyt mitään varmaa suomalaisesta tyylistä eikä hän kehottanut kopioimaan karjalaisia aiheita. Tarkkaan luettuna eivät julkaisussa esitetyt tavoitteet olleet muuttuneet kuusi vuotta aiemmin hakemukseen kirjatusta. Karjalaan oli lähdetty tutkimaan suomalaista rakennustyyliä, ja matkan tuloksena oli lisätutkimukset havaittu tarpeellisiksi. Yrjö Blomstedt saattoi vain toivoa joidenkin koristeaiheiden osoittautuvan myöhemmin suomalais-ugrilaisille ominaisiksi. Bertel Jungin aiemmin mainitut kommentit siitä, etteivät tekijät olleet tarkoittaneet aineistoa suorastaan kopioitavaksi, perustuivat luultavasti keskusteluihin näiden kanssa ja olivat myös sopusoinnussa niin hakemuksen kuin kirjan tekstinkin kanssa. Ulkoasultaan komea kirja yksityiskohtaisine kuvineen

ja teksteineen, jossa niin Kalevala kuin Karjalakin tuotiin elävinä esiin rakennusten ja rakennusmuotojen yhteydessä, antoivat kuitenkin mahdollisuuden tajuta karjalaiset aiheet vapaasti kalevalaisina ja suomalaisina. Blomstedt etsi päätelmilleen tieteellistä pohjaa, mutta hänen aikaansaamansa teos puhui toista, ideologista kieltä. Teos oli aikaansaatu suurin henkilökohtaisin uhrauksin ja se palveli suomalaisen rakennustyylin ja samalla suomalaisuuden asiaa. Tarkoituksena oli vähintään innostaa muita tutkijoita, mutta mahdollisesti myös palvella suunnittelijoita ja käsityöläisiä, vaikka sitä ei sanottu suoraan.

Schvindtin ja Heikelin esittämä kritiikki Blomstedtin tutkimuksia kohtaan ei saanut tätä kokonaan muuttamaan käsityksiään, vaikka Blomstedt ei enää sen jälkeen yrittänyt astua kansatieteilijöiden varpaille. Tutkimustilanteen avoimuus salli erilaiset käsitykset, ja niiden ideologinen luonne jätti ne 1900-luvun alkuvuosina verraten koskemattomiksi. Kuten edellisessä luvussa referoidusta Kasimir Leinon kirjoituksesta vuodelta 1898 ilmeni, voitiin hyökkäystä kirjontaornamenttien tai koristemuotojen suomalaisuutta kohtaan pitää hyökkäyksenä koko suomalaisuusliikettä kohtaan. Siihen ei 1900-luvun alkuvuosina kenelläkään ollut nähtävästi halua avoimesti ryhtyä. Tilanne oli samantapainen kansanrunouden kohdalla. Kaarle Krohnin teorian Kalevalan alkuperästä eivät juuri päässeet yleiseen tietoisuuteen himmentämään Kalevalan hohdetta muinaisuudesta todistavana eepoksena.

Karjalaiset koristemuodot ja karjalainen arkkitehtuuri saivat myöhemmin uutta painoarvoa vuosina 1906–08 toimineen Vienen karjalaisten liiton toiminnan myötä. Tässä liikkeessä ne palvelivat nimenomaan karjalaisten itsetunnon kohottajina. Yrjö Blomstedt oli josain määrin mukana liiton toiminnassa. Kun hän kirjoitti karjalaisten rakennus- ja puukoristeista Iivo Härkösen toimittamaan, vuonna 1910 julkaistuun ”Karjalan kirjaan” hän totesi rakennuksissa kyllä ”vieraita”, kivirakennuksista periytyneitä muotoja, mutta piti kuitenkin kiinni koristeiden alkuperäisyydestä. Niissä näkyi itsenäisesti kehittynyt ja ”luonteenmukainen” karjalainen taidekäsitys suomalais-ugrilaisella pohjalla. Blomstedt kirjoitti edelleen myös laajemmalle alueelle ulottuvien tutkimusten tarpeellisuudesta ja mainitsi miten karjalainen puurakennustaide oli vaikuttanut ja vaikuttanut edelleen suomalaisen puurakennustaitteen kehitykseen.⁸⁴ Onni Okkonen puolestaan kirjoitti samassa teoksessa miten karjalainen puuarkkitehtuuri varmaan kelpaisi esikuvaksi monille suomalaisillekin rakennuksille, esimerkiksi huviloille.⁸⁵

Vuoden 1894 matkaa voidaan edellä sanotun perusteella pitää kolmen arkkitehdin yrityksenä, jonka tausta oli myös ensisijaisesti arkkitehtien piirissä. Sen tieteel-

linen perusta oli hyvin kevyt ja tämä johtui pääasiassa rakennus- ja ornamenttitutkimuksen kehittymättömyydestä. Julkaisuhankkeen loppuunvieminen oli Yrjö Blomstedtin ansiota, sen taustalla oli oletettavasti sekä henkilökohtaista kunnianhimoa että idealistista, isänmaallista toimintaa. Julkaisu kasvatti vuoden 1894 matkan alkuperäistä merkitystään suuremmaksi ja antoi sille aseman 1890-luvun arkkitehtuurihistoriassa. Julkaisusta itsestään tuli sittemmin kuin arkkitehtuurin Kalevala, jota voitiin käyttää pohjana erilaisissa pyrkimyksissä.

4.4 Puurakennuksia

Kuten edellä todettiin, aikakauslehtien analyysi ei antanut selvää kuvaa ”suomalaisen tyylin” ilmenemisestä puurakennuksissa. Lehdissä ei myöskään esitelty suurta määrää rakennuksia, joissa olisi käytetty esimerkiksi karjalaisen arkkitehtuurin aiheita. Esiteltyjen rakennusten luonnehdinta oli varovaista. Ammattilehtien ulkopuolella tyylinimikkeitä käytettiin vapaammin. Harvat tiedot viittaavat kuitenkin siihen, että suomalaisen tyylin käsite tuli vuosisadan vaihteeseen mennessä jossain määrin yleiseen käyttöön myös puurakennusten yhteydessä. Lehdissä mainittujen varhaisten ja hajanaisten esimerkkien pohjalta suomalaisen tyylin tunnusmerkeiksi voidaan lukea karjalaisen arkkitehtuurin aiheet ja koristelu, sekä muut kansanomaisen arkkitehtuurin aiheet, kuten Rauman kioskin tapauksessa kainuulaisen nk. kammioniekka-aitan muoto.

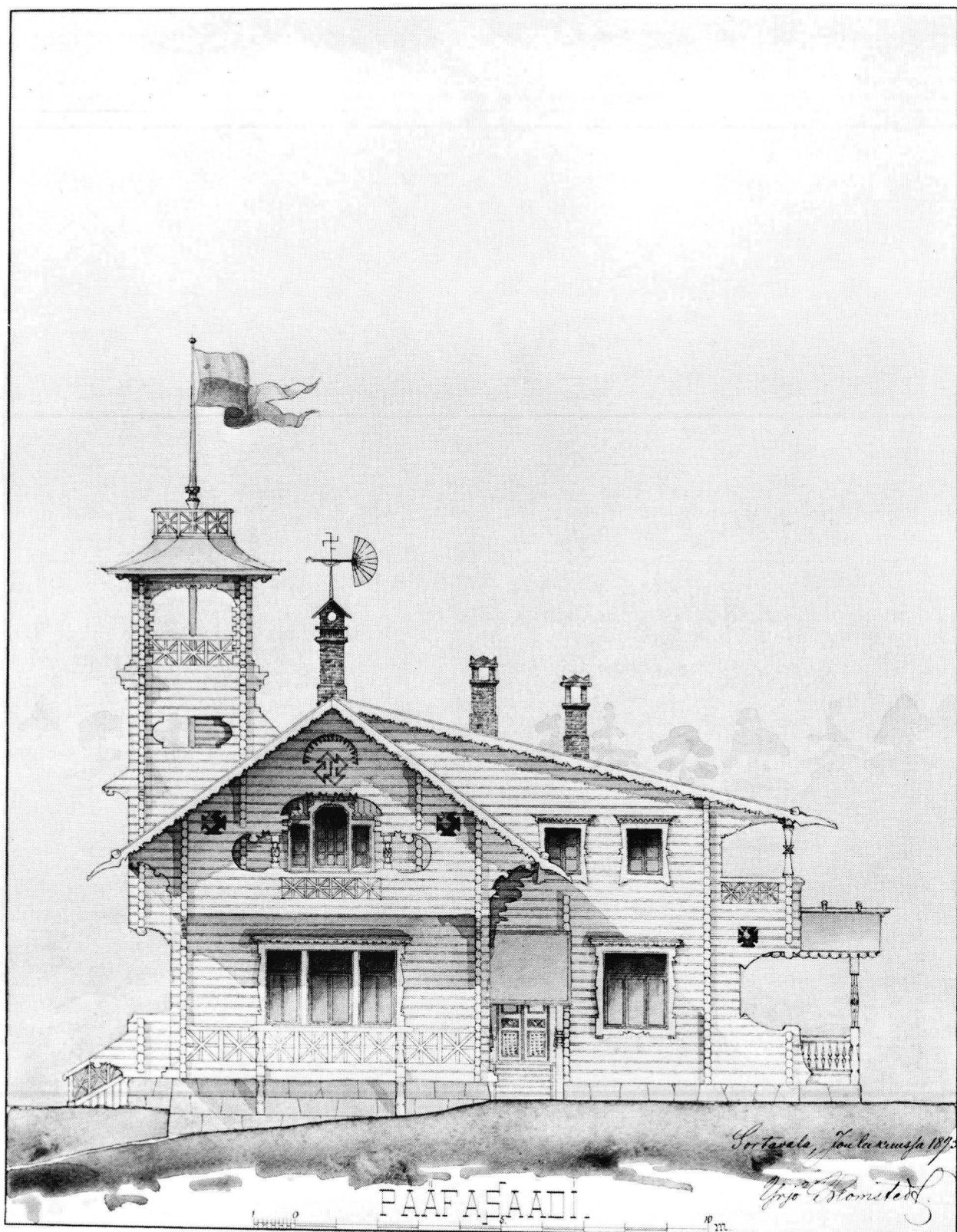
Myöhemmin suomalaisuuteen kuului kansanomaisuus hyvin yleisellä tasolla. Tämä kävi ilmi Kotitaide-lehden vuonna 1904 järjestämässä kilpailussa ”suomalaista huvilatupaa varten”. Kilpailuohjelmassa, palkintolautakunnan ratkaisussa ja palkituissa ehdotuksissa näkyi ajattelu, jonka mukaan huvilan keskeisen sisätilan suomalaisuus edellytti ”kansanomaisuutta”. Tällä taas tarkoitettiin talonpoikaistuvan luonnetta näkyvine kattorakenteineen, osaksi kiinteine kalusteineen ja takka-uuneineen. Maaseuturakentamisen traditioiden jatkamista varovaisesti modernisoiden korostettiin myös maatilarakennusten ja myöhemmin maalaiskansakoulujen⁸⁶ ja jopa rautatieasemien suunnittelukilpailuissa. Tämä linja tuli edellä esiin myös Gustaf Strengellin esitellessä suunnittelemaansa Hästebos-huvilaa vuonna 1906. Traditiopohja oli tuolloin laaja ja epäspesifinen ulottuen 1700-luvun mansardikattoisista kartanoista länsisuomalaisiin umpipihoihin ja pohjalaiatalon tuihin. Ainakaan arkkitehtien suunnitelmissa ei ollut tärkeää viittaaminen johonkin aikaan tai maakuntaan eikä eri piirteiden alkuperän lähtisyys tai itäisyys, vaan ylei-

nen maalaismaisuus tai talonpoikaisuus, joka mahtui myös pohjoismaisuuden piiriin. Yksityiskohdissa, esimerkiksi vuorilaudoituksen jäsentelyssä tai ikkunamuodoissa pyrittiin samalla ajanmukaisuuteen. Suunnitelmissa näkyi usein myös jälkiä tutustumisesta uuteen keskieuroppalaiseen arkkitehtuuriin. Tapauksittain 1900-luvun alun puurakennusten voidaan nähdä edustaneen eräänlaista kotiseutu- tai talonpoikaistyyliä, jolla oli vastineensa Saksassa, Itävallassa ja Ruotsissa. Tapauksittain niissä voi myös nähdä korostettua suomalaisuutta jatkona vuosisadan vaihteen keskusteluille. Tämä vastasi samalla kansallisuusliikkeiden ekspansiota maaseudulla 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Rakennuttajien ja suunnittelijoiden vaihtelevia pyrkimyksiä ei juuri ole dokumentoitu, ja yksittäisten rakennusten muodon tulkinta edellyttää luonnollisesti kunkin erillistä analyysiä. Sellaista yleistä suuntaa, mihin 1900-luvun alun puuarkkitehtuuri olisi vuosisadan vaihteen keskustelujen jälkeen kehittynyt, ei ole mahdollista määritellä.

Tämän tutkimuksen kannalta on 1890-luvun jälkipuolen puuarkkitehtuuri keskeinen. Tapahtuiko siinä muutoksia sen jälkeen kun suomalaisen puurakennustyylin ajatus ja karjalainen puuarkkitehtuuri oli tuotu esiin? Keskityn Yrjö Blomstedtin, Victor Sucksdorffin ja Lars Sonckin suunnitelmien tarkasteluun, sillä he olivat Muinaismuistoyhdistykselle jättämässään hakemuksessa osoittaneet selvää kiinnostusta niin karjalaisia aiheita kuin suomalaista tyyliäkin kohtaan ja kaksi heistä oli käynyt Venäjän Karjalassa. Miten he käyttivät aineistoa omissa töissään? Varovaisesti voidaan myös olettaa, että tapa millä he itse käyttivät karjalaisia aiheita suunnitelmissaan, selventäisi sitä missä mielessä koko tutkimusmatkaa suunniteltiin, eli miten heidän mielestään näitä aiheita oli tarkoitus käyttää.

Yrjö Blomstedt ei missään elämänsä vaiheessa toiminut päätoimisena suunnittelijana, mutta opetustoimensa ohella hänellä oli yksityisiä suunnittelutehtäviä eri paikkakunnilla, Sortavalassa 1895–96, Raumalla 1896–97 ja tämän jälkeen Jyväskylässä ja sen ympäristössä. Blomstedtin 1890-luvun kirjeenvaihdosta käy ilmi, että häntä pidettiin Karjalan-matkan jälkeen asiantuntijana karjalaisen, kalevalaisen ja myös suomalaisen tyylin suhteen. Suomalainen tyyli puolestaan oli Blomstedtille suomalaisuusliikkeeseen kiinteästi liittynyt aate. Tämä käy ilmi Blomstedtin Hjalmar Appelgrenille lähettämästä kirjeestä, joka koski sortavalalaista rakennusmestari Oskari Leanderia:

Hän on ollut jonkun aikaa minun luonani täällä piirustushommissa ja olen saanut hänet innostumaan suomalaisen rakennustyylin aatteisiin että hänestä, joka on hyvissä aikeissa jatkamaan Polytek-nisessä ehkä vielä saatte uuden rivakkaan kansallisten rakennusai-heittemme keräilijän.



92. Yrjö Blomstedt, Oskar Rewellille Vaasaan tehty huvilasuunnitelma, sign. joulukuussa 1895. Seuraavana vuonna Blomstedt laati kaksi sarjaa piirustuksia samaa huvilaa varten, mutta kaikki jäivät toteuttamatta. Alkuperäinen piirustus Tauno Rewell, Vaasa.

Joskus Blomstedtilta pyydettiin apua nimenomaan karjalaisten tai suomalaisten muotojen suunnittelussa. Karl Wahlström Turusta pyysi tältä jo vuoden 1894 loka-kuussa lainaksi Karjalassa tehtyjä piirustuksia Victor Westerholmin ”keisaritauluun” tehtäviä suomalaistyyllisiä kehyksiä varten. Turusta ei kirjeen mukaan löytynyt sopivia malleja. Wahlström kirjoitti tarvittavan ”ainakin pilaria, ynnä semmoista”. Kehykset tehtiin sittemmin Blomstedtin lähettämien piirustusten pohjalta, ja Westerholm oli ollut niihin Wahlströmin kirjeen mukaan hyvin tyytyväinen.⁸⁸ Kysymyksessä oli ilmeisesti kehykset Aleksanteri III:n tilaamaan Färjsundmaalaukseen.⁸⁹ Valter Thomé puolestaan, tuolloin vielä polyteekkari, pyysi Blomstedtilta syksyllä 1896 huonekalupiirustuksia saadakseen silloiseen Turun asuntoonsa suomalaisen tyyliin suunnitellun sohvan ja penkit.⁹⁰ Porilainen Filip Waren tilasi vuoden 1897 syksyllä piirustukset sellaista soittolavaa varten, missä ”ei tunnu vasaran jälki eikä pihtien pitämät”. Hän pyysi Blomstedtia kuvittelemaan, minkälainen olisi ollut ”vanhain Kalevalaisten soittolava”, ja laatimaan piirustukset siihen tai johonkin muuhun sopivaksi katsoomaansa suuntaan. Blomstedt laati piirustukset seuraavaksi kevääksi.⁹¹

Jo vuonna 1895 Blomstedt teki luonnoksia Hjalmar Appelgrenin huvilaa varten.⁹² Luonnosten kohtalo ei ole selvinnyt, mutta on mahdollista että huvila jäi rakentamatta, koska siitä ei ole mainintoja Blomstedtin ja Appelgrenin myöhemmässä kirjeenvaihdossa.⁹² Samana vuonna Blomstedt sai hovioikeudennotaari Oskar Rewelliltä tilauksen tämän Vaasaan rakennettavaa huvilaa varten. Piirustukset olivat luonnosvaiheessa jo vuoden 1895 syksyllä⁹³. Suunnitellun huvilan toisessa kerroksessa oli samantapainen luhtiaihe kuin Emil Wikströmin Visavuoressa. Sen aukko oli suunniteltu kuitenkin toisin. Blomstedt oli lainannut Visavuoren piirustuksia ja palauttaessaan ne Wikströmille hän kirjoitti siitä miten solan aukko olisi muodostettava hirsiseinään. Kirjoituksessa näkyy arkkitehdin pyrkimys puumateriaalille ominaisten muotojen kehittämiseen:

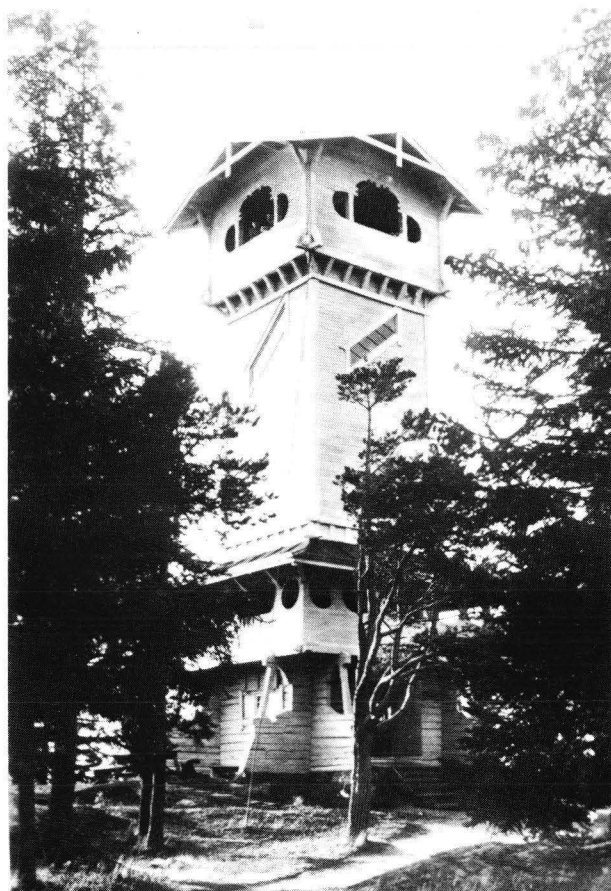
Niissä on paljon hyviä ideoita. Minulla oli niistä hyötyä yksistään senkin vuoksi että näin mitenkä ei pidä tehdä. En nimittäin hyväksy suomalaisessa tyyliissä sitä että holvikaaria imiteeraavia leikkauksia käytetään kuten esimerkiksi sinulla ikkunoiden päällä ja balkongin yläpuolella. Se on minusta vastoin puun luonnetta. Norjalaisessa puutyylissä sitä kyllä näkee käytettävän. Toista on jos holvit ja muut kannattavaa funktiota osoittavat kaaret tehdään itse hirren leikkauksilla, siten nim. että hirret erityisinä konsooleina tms. muodostavat tuon kaaren. Viereen piirretyn tapaista aukkoa olen esim. käyttänyt Rewellin huvilassa ja voinen sitä syyllä puolustaa konstruktiiivisesti oikeana.⁹⁴

Huvilaa ei toteutettu Blomstedtin piirustusten mukaan. Piirustuksissa esitetty vesikatto räystäspuurakenteineen, pylväät, balusteri- ja ristikkokaiteet sekä ikkunakehysten koristelu olivat vapaasti mutta tunnistettavasti karjalaisia.⁹⁵ Edellä mainittu huvilaan ja sa-

malla Wikströmin Visavuoreen viitannut kirje paljastaa, että suomalaisen tyylin olemus oli Blomstedtille ajankohtainen ongelma vuoden 1895 vaiheilla. Rewellin huvilassa oli oletettavasti kysymys juuri siitä (kuva 92).

Täydentäessään opintojaan Sortavalassa syyslukukaudella 1895 Blomstedt suunnitteli Vakkosalmen puistoalueelle ravintolarakennuksen, laululavan ja Kuhavuoren näkötornin. Tähän aikaan Blomstedt oli myös tekemisissä seminaarin käsityöopetuksen lehtorin Eero Mäkisen kanssa. Tämän vaikutus Yrjö Blomstedtin ajatuksiin kansan käsityöharrastusten elvyttämisestä on saattanut olla merkittävä. Ravintolan toteutuminen ei ole selvillä, laululava ja torni rakennettiin ilmeisesti vuonna 1896.⁹⁶ Näkötorni oli pohjakaavaltaan neliön muotoinen hirsisalvos, jonka seinissä oli konsolien tukemat porrastukset kolmessa eri kohdassa. Alimmas- sa kerroksessa oli voimakkaasti ulkonevat nurkkaketjut, eräänlaiset kontreforit, seuraavassa pyöreitä näköala-aukkoja. Keskiosassa, eräänlaisessa tornin varressa oli portaiden muotoa seuraavat vinot ikkuna-aukot ja ylimmässä kerroksessa neljään suuntaan avautuvat, pylväiden tukemat luhdin solan aukkoa muistuttavat näköala-aukot (kuva 93).⁹⁷ Tässäkään rakennuksessa ei ollut suoraan karjalaiseen arkkitehtuuriin viittaavia

93. Sortavalan Kuhavuoren näkötorni, Yrjö Blomstedt 1895—96. Postikortti MV, historian kuva-arkisto.



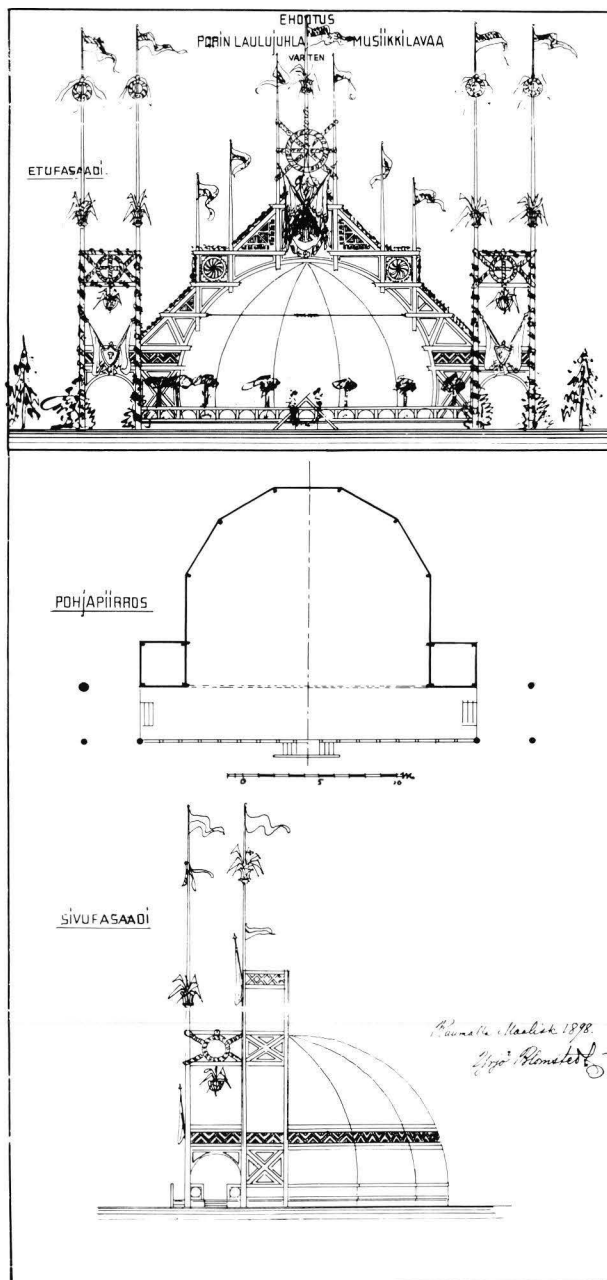
piirteitä, mutta siinä oli hirrestä salvottujen linnoitus-tornien ja luhtirakennusten aiheiden vapaata käyttöä. Vakkosalmen laululavaa ei ole tunnistettu täysin varmasti. Valokuva noin vuodelta 1910 esittää luultavasti Blomstedtin suunnittelemaa lavaa, joka rakentui yksinkertaisista päätyaiheista tyyliteltyine solan aukkoineen ja pyöreistä hirsistä tehtyine pylväineen (kuva 94).⁹⁸ Porin laululavaa varten maaliskuussa 1898 tehdyssä suunnitelmassa näkyi sama kolmiomainen perusmuoto. Pääfasadi muodostui kevyen näköisestä puuristikosta johon liittyivät viiritangot ja johon oli piirretty erilaisia seppeleitä, köynnöksiä ja ehkä maalattavaksi aiottuja geometrisia koristeita (kuva 95).⁹⁹

Blomstedtin työskennellessä Rauman seminaarissa syyslukukaudesta 1896 kevätlukukaudelle 1898 hänellä oli yhteinen suunnittelutoimisto samalta polyteknisen kurssilta keväällä 1895 valmistuneen Onni von Zansenin kanssa.¹⁰⁰ Tämän ajan suunnitelmiin kuului Porin laululavan ohella purjehdusseuran paviljonki Raumalle ja vuonna 1898 Suomen Teollisuuslehdessä esitelty apteekkari Fröbergin kiosk. Sen arkkitehtuurin monet elementit on todettu jo edellä. Niitä olivat mm. kainuulaisen kammioniekka-aitan perusmuoto ja karjalaisen vesikaton räystäspuu- ja räystäskoukkurakenne. Blomstedtin myöhemmissä Jyväskylän ajan töissä näkyi pyrkimys yhdistää art nouveau:n plastista muotoilua myös puuarkkitehtuuriin. Niissä oli niin Olbrichin kuin Bobergin arkkitehtuurin vaikutusta. Blomstedt kävi vuonna 1897 Tukholman näyttelyssä¹⁰¹, ja Bobergin vaikutus ilmeni jo vuonna 1898 rakennetussa Jyväskylän laululavassa. Vuonna 1902 suunniteltu Jyväskylän seminaarin laitosrakennus Villa Rana, joka oli kivitalo, oli puolestaan lähellä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen rappauspintaista kaupunkiarkkitehtuuria. Vuonna 1907 valmistuneessa Äänekosken puukirkossa taas oli keskiaikaisen kirkon yleismuoto ja päädyt, sekä renessanssitapuleista muokailtu torni.¹⁰²

Yrjö Blomstedt harrasti ilmeisen vilpittömästi suomalaisen tyylin kehittämistä myös arkkitehtuurissa. Hänen huonekalusuunnitelmansa ja opetustoimensa jätetään tässä tarkastelussa ulkopuolelle. Rewellin huvila, Sortavalan suunnitelmat ja Rauman kiosk olivat Blomstedtin arkkitehtuurotuotannossa tämän suunnan huipentumia. Niissä näkyi pyrkimystä samalla myös aidon puutyylin kehittämiseen ja maalaukselliseen yleisvaikutelmaan. Karjalaisen ja suomalaisen kansanarkkitehtuurin aiheiden vapaa käyttö oli sopusoinnussa mm. sen kanssa, mitä Muinaismuistoyhdistykselle osoitettuun hakemukseen oli kirjoitettu vuonna 1894: mah-

94. Sortavalan Vakkosalmen laululava. Valok. n. 1910, MV, historian kuva-arkisto.

95. Porin laulujuhlien musiikkilava. Yrjö Blomstedt 1898. SRM.



dollisia suomalaisia aiheita oli kehitetty ja sovitettu ”klassillisen ja uudemman” arkkitehtuurin muotoihin. Suomalaisuuden tavoittelua voi nähdä myös laululajien hallitsevissa päätykolmiomuodoissa, sekä epämääräisemmin joidenkin myöhempien rakennusten mielikuvituksellisissa, ekspressiivisissä kattokuvuissa. Viimeksimainitut voi kuitenkin yhtä hyvin nähdä pyrkimyksinä luoda uudenlaisia ja ajanmukaisia muotoja ilman nationalistista painotusta.

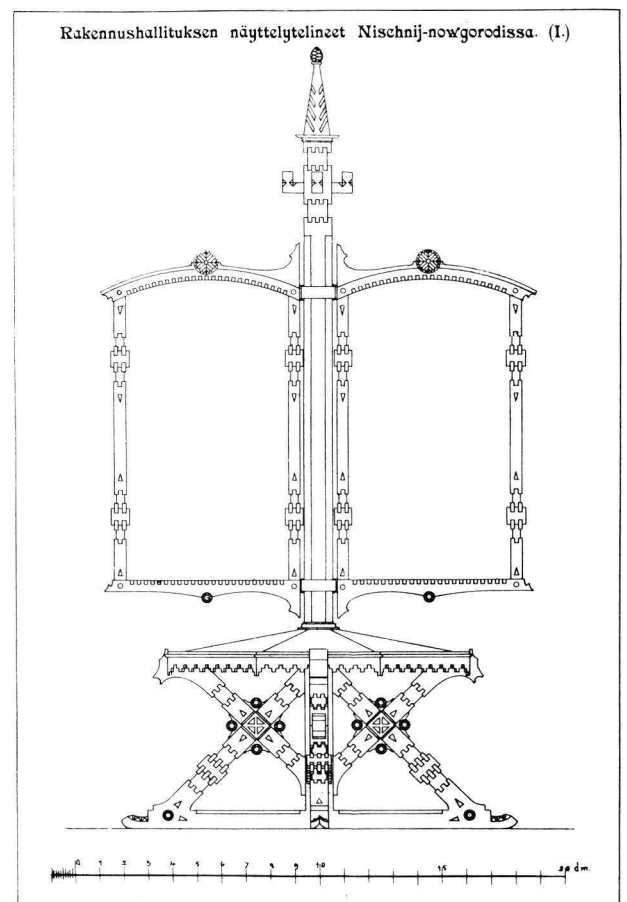
Victor Sucksdorff siirtyi vuosisadan vaihteessa Ouluun, missä hän toimi jonkin aikaa väliaikaisen teollisuuskoulun opettajana sekä lääninrakennustoimiston arkkitehtina ja lääninarkkitehtina. Jo vuonna 1902 Sucksdorff nimitettiin teollisuuskoulun opettajaksi Vaasaan, mihin hän siirtyi vuoden 1909 alussa. Vuonna 1916 hän muutti jälleen Helsinkiin teollisuuskoulun lehtoriksi. Oulun vuosina Sucksdorff toimi samalla yksityisenä arkkitehtina, jolta tunnetaan toteutettuja suunnitelmia ainakin vuosilta 1903–10.¹⁰³

1890-luvun puolivälissä, osaksi jo ennen Karjalanmatkaa, Sucksdorff käytti suomalaista tavoitellutta koristelua eräissä huonekalu- ja vitriinis suunnitelmissaan (kuva 96).¹⁰⁴ Senaattori Trarieux’lle suunniteltu kalusto sai Nils Wasastjernalta kriittisiä huomautuksia, kuten *Teknikern*-lehden yhteydessä selostettiin. Aleksanteri III:n tilaaman taulun tavoin kalusto oli kohde, jossa suomalaista tyyliä haluttiin esittää nimenomaan ulkomailla. Sucksdorff seurasi kuitenkin tiiviisti myös uutta ulkomaista arkkitehtuuria. Sattumalta tiedetään esimerkiksi hänen tilanteen kotiinsa Helsinkiin *Dekorative Kunst* -lehteä sen ensimmäisistä numeroista alkaen.¹⁰⁵ Suuri osa Sucksdorffin Oulun töistä osoitti sekä englantilaisen että itävaltalaisen arkkitehtuurin tuntemusta. Rakennusten voidaan sanoa edustaneen suomalaista art nouveauta monine eri lähtökohtineen. Vuonna 1908 valmistunut kivistä rakennettu Oulun suomalaisen yhteiskoulun talo oli lähellä Sonckin tyyliä Eiran sairaalan arkkitehtuurissa. Samana vuonna valmistunut ”Hermotautisten sairaala” vuorattuine seinineen ja punaisine tiilikattoineen oli kuin englantilainen, esimerkiksi Voyseyn piirtämä kodikas huvila. Vuonna 1910 valmistuneessa Tuiran kansakoulussa näkyi Hoffmannin verikaalikoristeisen arkkitehtuurin vaikutusta.¹⁰⁶

Kaikkein eniten karjalaisen arkkitehtuurin piirteitä oli Sucksdorffin vuonna 1903 suunnittelemassa Åströmin eli Ainolan lastentarhassa, joka oli kiinnostava rakennus sekä käyttötarkoituksensa että tyylinvalinnan takia. Tietävästi sen rakennutti Hemming Åströmin tytär Hanna, joka myöhemmin avioitui arkkitehti Carl Frankenhaeuserin kanssa. Se oli eräänlainen lastentarha tai työtupa, jossa koululaisille annettiin opetusta käytännön töissä. Hanna Åström toimi itse siinä opet-

tajana.¹⁰⁷ Tyylinvalinta saattoi liittyä tähän aikaan edistykselliseen ja kokeilevaan funktioon. Toinen mahdollisesti tärkeä tekijä oli se, että läheisyydessä oli Hemming Åströmin 1880-luvulla rakennuttama Ainolan huvila, joka edusti puhdasta venäläistä huvilatyyliä ja oli sen harvinainen edustaja Suomessa.¹⁰⁸ On mahdollista että sen venäläisyyttä haluttiin 1900-luvun alun tilanteessa tasapainottaa tunnistettavaan suomalaiseen tyyliin rakennetulla talolla, joka sijaitsi näköpiirissä. Lastentarha oli kaksikerroksinen ja vuoraamaton hirsirakennus, jonka keskeinen tila oli kolmilapekatolla ja avotakalla varustettu, luokkahuoneiden ympäröimä tupia (kuva 97). Ulkoasua hallitsi epäsymmetrinen, toiselta lappeeltaan ja toisesta päädyistä hyvin alas ulotuva satulakatto, erilaiset luhtiaiheet sekä julkisivujen vaihteleva jäsentely. Kokonaisuus toi mieleen karjalantaloja, sillä niiden takaosaan liittyi usein pitkälappeisen pulpettikaton kattamia karjasuojia tai muita talouksiloja. Vesikatossa oli tyylieltyjä karjalaisia aiheita ja parvekkeen aukkoa tukivat pylvää, jotka muistuttivat Miinoan tsasounan kuistinpylväitä. Lisäksi rakennuksessa oli lukuisia muita aiheita: luhtiaiheen erilaiset sovellutukset, kaarevasti sahattuja konsoleja, vinosti alaspäin levenevät nurkkaketjut, viisitahoinen erkkeri ja englantilaistyylliset savupiiput. Ikkunat olivat vaihteleva-

96. *Victor Sucksdorff*, yleisten rakennusten ylläpidon näyttelyteline Nizhni-Novgorodin näyttelyä varten. ST. 1896.





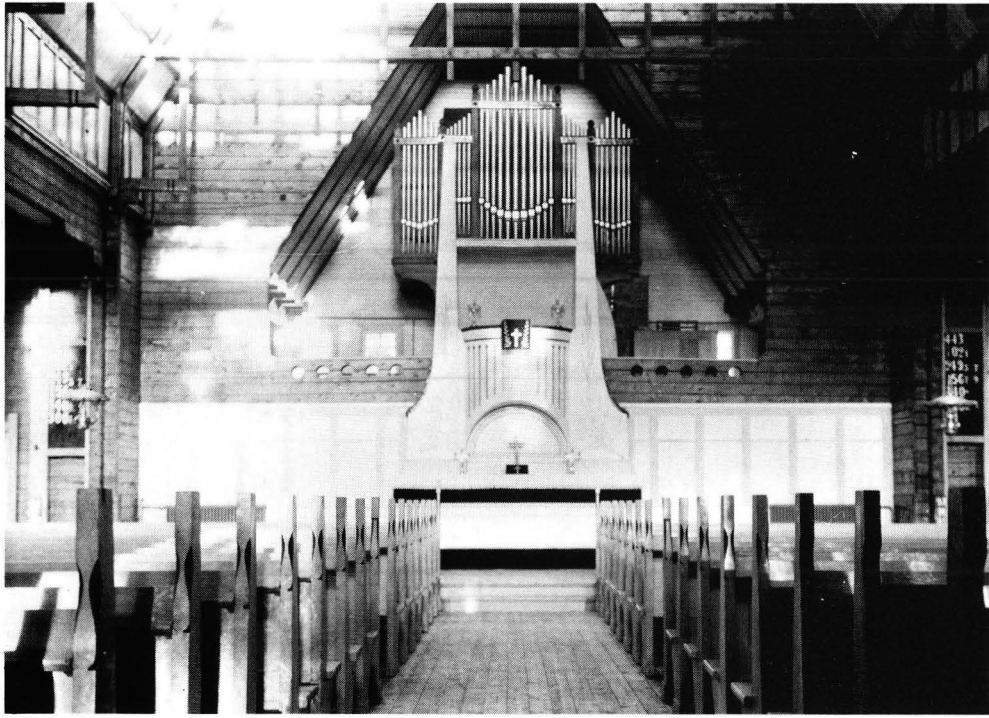
97. Victor Sucksdorff, Ainolan lastentarha. Postikortti, MV, historian kuva-arkisto.

van kokoisia, osaksi suuria ja moniosaisia. Käytettävissäni ei ole tietoja siitä minkälaisin tyylinimityksin rakennusta sen valmistuttua kommentoitiin. Rakennusta voi pitää sen suomalaisen tyylin edustajana, jossa oli vapaasti sovellettujen karjalaisten ja suomalaisten talonpoikaisarkkitehtuurin piirteiden avulla aikaansaatu suomalainen sävy, mutta samalla modernia tavoittelevaa ja kekseliästä muodonkäsittelyä, millä vältettiin etnografisen kopioinnin leima. Samalla tavalla oli puuta ja karjalaisia aiheita käytetty Sucksdorffin vuonna 1903 suunnittelemassa Heinätorin pumppukaivorakennuksessa, joka valokuvista päätellen rapattiin tai maalattiin valkoiseksi myöhemmin.¹⁰⁹ Vuonna 1905 suunniteltu Oulujoen puukirkko perustui myös osaksi paljaan hirren ekspressiiviseen käyttöön, vinoihin ja tukevan näköisiin nurkkaketjuihin sekä telttamaisen vaikutelman antavaan kolmiomuodon käyttöön (kuva 98). Siinä ei voi erottaa karjalaisen arkkitehtuurin aiheita.¹¹⁰

Sucksdorff ei juuri kommentoinut Karjalan-matkaansa Teknikernissä ja Suomen Teollisuuslehdessä vuonna 1895 julkaistun artikkelinsa jälkeen. Hän hoiti oman osuutensa piirtämällä puhtaaksi piirustukset kirjaa varten, mutta ei osallistunut tekstin laadintaan. Lisäksi hän joutui osaltaan kantamaan taloudellisen vastuun julkaisemisesta.¹¹¹ Karjalaisen arkkitehtuurin lähtökohdat ja kysymys suomalaisesta tyylistä eivät luultavasti kiinnostaneet Sucksdorffia kovin pitkään. Vuonna 1902 hän kirjoitti Yrjö Blomstedtille seuranneensa mie-

lenkiinnolla kirjan saamia arvosteluja ja odottavansa Blomstedtin vastinetta. Itse hän ei halunnut ottaa niihin kantaa, koska ei ollut pitkään aikaan ”harrastanut näitä asioita”.¹¹² Sucksdorff oli ruotsinkielinen, mihin myös Yrjö Blomstedt viittasi kerran kirjeessään Hjalmar Appelgrenille.¹¹³ Hänen suhteensa karjalaiseen arkkitehtuuriin oli ehkä luonteeltaan toisenlaista kuin Blomstedtin: se oli enemmän arkkitehdin kiinnostusta uudenlaisen ilmaisun kehittämistä kohtaan sekä yleistä isänmaallista innostusta kuin suomalaisuusliikkeeseen liittynyt ”asia”. Sucksdorffin töiden lähtökohtien laaja kirjo osoittaa monipuolista arkkitehtuurin uusien suuntien seuraamista.

Lars Sonckin rakennussuunnitelmat 1890-luvun puolivälistä lähtien ja aikalaisten niistä myöhemmin esittämät tulkinnat ovat ongelmallinen yhdistelmä. Sonckin aikomuksista ja omista tulkinnoista ei juuri ole tietoja.¹¹⁴ Hänen aikeensa osallistua vuoden 1894 Karjalan-matkalle osoitti kiinnostusta itäkarjalaista arkkitehtuuria ja ehkä myös suomalaisen tyylin kehittämistä kohtaan. Hän peruutti matkan vakuuttavasta syystä, joten matka-ajatusta ei voi sivuuttaa hetken innostuksen tuotteena. Sonckin puurakennussuunnitelmissa 1890-luvun jälkipuolella näkyi lukuisia karjalaisen arkkitehtuurin piirteitä, ja ne ovat loogisessa yhteydessä hänen Karjalaa kohtaan osoittamansa kiinnostuksen kanssa. Voidaanko tämän kiinnostuksen luonnetta tämentää? Mitä karjalaiset piirteet merkitsivät



98. Victor Sucksdorff, Oulujoen kirkko, sisättilä. Valok. 1937, MV, historian kuva-arkisto.

Sonckin töissä ja onko mahdollista pitää niiden käyttöä pyrkimyksenä suomalaisen tai kansallisen ilmaisun tai jopa tyylin kehittämiseen?

Sonckin oma kesähuvi ”Lasses villa” Ahvenanmaan Finströmissä valmistui vuonna 1895 Sonckin hankittua tontin edellisen vuoden syyskuussa.¹¹⁵ Se suunniteltiin ja rakennettiin siis samaan aikaan kuin Gallénin Kalela. Huvilan ulkoarkkitehtuuria muutettiin viimeistään 1950-luvulla, mahdollisesti jo aiemmin, joten tiedot alkuperäisestä asusta perustuvat vanhoihin valokuviin. Rakennus oli eräänlainen prototyyppi, jonka eri piirteitä Sonck käytti puurakennussuunnitelmissaan vuosikymmeniä. Se oli yksikerroksinen, ullakkohuoneilla varustettu ja satulakattoinen. Vuoraamattomat hirret oli jätetty pyöreiksi ja salvos oli pitkänurkkainen. Nurkkaketjuilla oli keskeinen koristava tehtävä: ne ulkonivat ylhäällä konsoleiksi ja seinien alaosassa eräänlaisiksi rikkaasti profiloiduiksi jalustoiksi. Pihanpuoleisessa päädyssä, ullakkohuoneen edessä oli pyöreistä hirsistä salvottu parveke, jonka nurkat olivat myös alkuaan profiloidut. Yleismuodoltaan ja sijainniltaan satulakaton alla se muistutti karjalantalojen galdaria, mutta se oli näitä suhteellisesti suurempi ja muodoltaan raskaampi. Merenpuoleisessa päädyssä oli alkuaan kaksi avokuistia, joissa oli salvokseen veistetyt ja osaksi pylväiden tukemat pyöreät näköala-aukot. Nämä pylväät olivat karjalaismalliset. (Kuva 99).

Alkuaan päreillä katettu vesikatto oli rikkaasti koristeltu. Räystäät ulkonivat harjaa kohden, harjavuo-

liainen ja räystääspuut ulkonivat myös ja päättyivät kärkeen sahalaudoitukseen sekä jonkinlaisiin eläimenpään muotoihin. Räystäitä kiersivät sekä päädyissä että lappeiden alareunoissa eräänlaiset räystäaskoukku- ja kararakenteet, joilla pärekatteen yhteydessä oli vain koristava funktio.¹¹⁶ Vesikattoon liittyivät myös tiilestä muuratut koristeelliset savupiiput. Ne kuuluivat saman hannoverilaisperäisen tiiliarkkitehtuurin piiriin jota Sonck käytti mm. 1896 Hankoon suunnittelemassaan Lignellin talossa.¹¹⁷ Ikkunat olivat neliön tai vaaka-suuntaisen suorakaiteen muotoisia. Niissä oli valkeiksi maalatut kehykset ja luukut. Ikkunankehysissä ja ovissa oli veistettyjä ja karvileikkausornamenteja. Ulkoarkkitehtuuriin kuului vielä luonnonkivistä muurattu kivijalka, jonka korkeimmassa osassa oli holvattuja kaaria. Ainakin ruokasalissa oli alkuaan paljaat hirsiseinät ja välikaton rakenteet olivat näkyvissä.

Sonckin oman huvilan muotoaiheita näkyi edelleen kehiteltyinä ja runsaammin käytettyinä luonnoksessa keksäteljeeta varten vuodelta 1897,¹¹⁸ Maarianhaminaan vuosina 1896–97 rakennetussa Skogshyddan-huvilassa, joka oli myös tehty pyöreistä hirsistä (kuva 100),¹¹⁹ sekä lautarakenteisessa Hällbergin huvilassa, joka rakennettiin vuonna 1896 Maarianhaminan kylpylaitospuistoon ja esiteltiin samana vuonna Suomen Teollisuuslehdessä.¹²⁰ Tähän ryhmään kuuluivat myös Kymi Osakeyhtiön Kuusankoskelle rakennuttama koulu (kuvat 101, 102) vuodelta 1897¹²¹ sekä Loviisan kylpylaitoksen pensionaatti ja suunnitelma näkötornia varten samalta vuodelta.¹²² Vuonna 1897 Sonck suunnitte-

li myös sahanomistaja Anders Kurthin talon Tornioon.¹²³ Se oli vuorattu ja osaksi paanutettu hirsitalo. Rakennuksissa toistui rikas, moniosaista satulakattoa korostava koristelu mukailtuine karjalaisaiheineen, ikkunan- ja ovenkehykset karvileikkauskoristeineen, vuorauksen, paanutuksen ja hirsipinnan yhdistely sekä profiloitujen konsolien, jalustojen tai leikkauksin koristeltujen vinotukien käyttö. Ikkunat olivat enimäkseen korkeuttaan leveämpiä, mikä oli poikkeava ratkaisu 1890-luvun arkkitehtuurissa. Rakennuksissa oli kekseliäitä yksityiskohtia, esimerkiksi karjalaisten hautapatsaitten malliset pylväät tai kaartuvan luhtiaukon ja karjalaisen pylvään yhdistelmä Kuusankosken kansakoulussa. Pyöreäksi jätetty hirsipinta ei ollut ainoa ratkaisu. Hirttä voitiin käyttää myös sahattuna. Hällbergin huvila oli piirurunkoinen ja lautaseinäinen ja Kurthin talo vuorattu. Hällbergin talo oli valmistettu Oulunkylän puusepäntehtaalla.

Vuosisadan vaihteen jälkeen Sonck käytti edelleen vuoraamatonta hirsiseinää huvilasuunnitelmiansa pääasiallisena arkkitehtuurielementtinä, mutta vähensi koristelua ja kansatieteellisiä yksityiskohtia. Rakentajassa esitelty Tukholman saaristoon rakennettu tukkukaupias Bergin huvila¹²⁴ ja sitä vaatimattomampi Kaarlo Brofeltin huvila ”Pirttiniemi” Kuopiossa¹²⁵ olivat molemmat Sonckin suunnitelmia vuodelta 1902. Ainoita kansanomaisen arkkitehtuurin piirteitä olivat räystäspuu- ja räystäskoukkurakenteet sekä eri tavoin mukailut luhtiaiheet. Etenkin Bergin huvilan ikkunat olivat suuria ja vaihtelevan muotoisia ja niiden kaartuvissa pienoissa näkyi belgialaisen art nouveaun vaikutus (kuva 27). Brofeltin huvilassa taas oli eri tavoin kaarevia muotoja nurkkaketjujen, kuistin hirsiaukon sekä ovien ja ikkunankehysten muotoilussa (kuva 104). Karjalaisten kuistinpylväiden sijasta näissä huviloissa oli poikileikkaukseltaan pyöreät, ehkä sorvaamalla toteutetut pylväät. Tätä tyyppiä Sonck käytti seuraavilla vuosikymmenillä erilaisina kehitelminä mm. omassa Brakeuddin huvilassaan. Vuoden 1902 suunnitelmat ovat ilmeisiä yrityksiä luopua helposti luettavista kansanomaisista detaljeista ja sovittaa modernina pidettyä muotoilua perinteiseen tekniikkaan. Sama pyrkimys näkyi edellä Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin töissä.

Jean Sibeliuksen Ainolassa, jonka Sonck tiettävästi suunnitteli ilmaiseksi vuonna 1903,¹²⁶ oli useita selviä kansanomaisen arkkitehtuurin piirteitä. Ne oli sovitettu kokonaisuuteen, joka kuului ensisijaisesti uuden englantilaisen arkkitehtuurin muotomaailmaan. Sisätiloissa oli paljaita hirsiseiniä ja kansanomainen, tiilestä muurattu takkauuni. Ulkoarkkitehtuuriin kuului kaksi pyöreistä hirsistä salvottua parveketta, joiden aukot olivat umpirintaisen luhtiaitan aukkoja ja pylväät yksinkertaisia pyöreiksi jätettyjä hirsipylväitä samaan tapaan



99



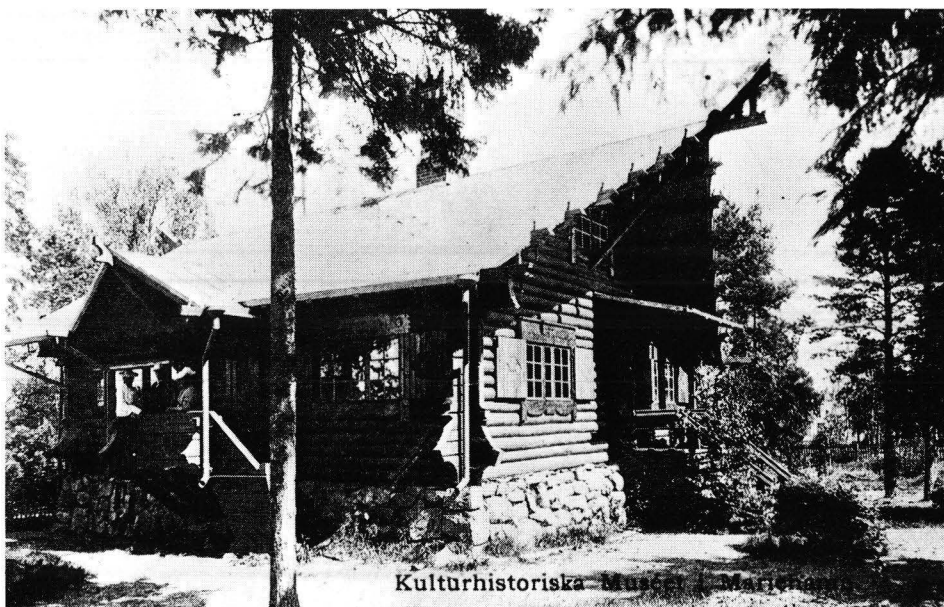
101

99. Lars Sonckin oma kesähuvila Ahvenanmaan Finströmissä. Valokuva vuosisadan vaihteesta, SRM.

100. Lars Sonck 1896, huvila ”Skogshyddan” Maarianhaminassa. Huvilassa sijaitsi myöhemmin kulttuurihistoriallinen museo. Postikortti Eero Kivisen kokoelmasta, SRM.

101. Lars Sonck, Kymintehtaan mäkikoulu. Kuusankoski, yksityiskohta. Valok. SRM, Asko Salokorpi. Kuva on siirretystä rakennuksesta, joten yksityiskohta saattaa olla myös sekundaarinen.

102. Kymintehtaan mäkikoulu alkuperäisellä sijoituspaikallaan. SRM.



100



102

kuin läheisessä Halosenniemessä. Molemmat parvekkeet olivat rakennusrungon ulkopuolella. Itse runko oli lyhytnurkkainen ja se oli tehty sahatsuista hirsistä. Se peitettiin saumarimavuorauksella vasta 1910-luvun alussa, mutta näiden kahden rakenteen yhdistelmä viittaa siihen että vuoraus kuului alkuperäiseen suunnitelmaan. Luhtiaiheet ja parvekkeiden pyöreät hirret olivat yksityiskohtia, joiden asema modernia tavoitteleessa kokonaisuudessa oli pieni ja viittauksenomainen (kuva 103).

Kolmannen luvun kirjoituksissa mainittiin vain kerran, vuonna 1896 Hällbergin huvilan yhteydessä, Sonckin käyttäneen "suomalaista tyyliä" tavoitteleita muotoja. Rakentajassa puolestaan viitattiin 1902 Bergin huvilan kohdalla "tuohon samaan originelliin tyyppiin", jota Sonck oli aiemminkin käyttänyt. Loviisan kylpylän kesähotellin tyyliä ei kommentoitu mitenkään, kun sen piirustukset esiteltiin Teknikernissä 1897. Vasta vuonna 1903 Strengell mainitsi Valvojan kirjoituksessaan Sonckin "suurimmalla menestyksellä" käyttäneen hu-



103. Jean Sibelius ja Ainola. Sonck suunnitteli huvilan vuonna 1903. MV, historian kuva-arkisto.



104. Lars Sonck 1902, Kaarlo Brofeltin huvila Kuopion Pirttiniemessä. Valok. n. 1903, Kuopion museon kokoelmat.

villoissaan ”karjalaista tyyliä” ja Strengell sijoitti tämän tyylin ”karjalais-suomalaisen” piiriin.¹²⁷ Waldemar Wilenius tarkasteli Tekniska föreningsens förhandlingar -lehden katsauksessaan vuonna 1905 Sonckia ”uuden liikkeen” ehdottomana kannattajana. Sonckin ”taidesuunta” oli Wileniuksen mukaan pittoreski, ja tähän suuntaukseen kuului kymmenkunta huvilaa, joissa Sonck käytti karjalaista järjestelmää (anordningen). Esimerkkeinä Wilenius mainitsi Loviisan hotellin ja Ahvenanmaan huvilat.¹²⁸ Vuonna 1910 Bertel Jung puolestaan viittasi karjalaiseen tyyliin Sonckin Ahvenanmaan huviloiden yhteydessä.

Aikalaiskirjoittajat, joista Jung ja Strengell kuuluivat Sonckin ystäväpiiriin, leimasivat hänen puurakennuksensa karjalaistyyliksi, mutta tämä tapahtui vasta siinä vaiheessa, kun Sonck ei enää käyttänyt selvästi kar-

jalaisia aiheita. Suomalaiseen tyyliin tai kansallisromantiikkaan ei muuten viitattu Sonckin yhteydessä tutkituissa lehdissä. Sen sijaan korostettiin Sonckin töiden originaalisuutta ja tämän tyylin persoonallisuutta.

Sonckin suunnittelemissa puurakennuksilla oli epäilemättä monia muitakin lähtökohtia kuin karjalainen tai länsisuomalainen kansanarkkitehtuuri. Keskeisin oli norjalainen puurakennustyyli sekä ilmeisesti myös Norjan kansanomainen puuarkkitehtuuri. Wilenius viittasi norjalaiseen tyyliin Sonckin yhteydessä vuonna 1905. Paula Kivisen mukaan Sonck oli itse maininnut suunnitelleensa Skogshyddan-huvilan ”norjalaiseen malliin”.¹²⁹ Cederlöf on myöhemmin, mahdollisesti paikallisiin tietoihin pohjautuen kirjoittanut Loviisan pensionaatin norjalaisesta tyylistä.¹³⁰ Hallitsevat vesikatot, vuoraamattomat hirsiseinät, komplisoidut kuisti-

ja parvekerakenteet luhti- ja arkadikaariaiheineen sekä maalauksellinen volyyymiryhmittely ja seinäpintojen käsittely muistuttivat selvästi esimerkiksi Holm Hans Munthen suunnittelemista rakennuksista, joita oli vuosisadan lopulla mahdollista tuntea jo hotelleja ja parantoloita esittelevien postikorttien avulla. Tämä norjalaistyyli sopi hyvin lähtökohdaksi silloin kun oli suunniteltava rakennuksia rannikon kylpyläympäristöihin. Aivan samoin kuin Holm Hans Munthe kehitti dragestiliä vapaasti sveitsiläistyylin pohjalta, Sonck otti suomentaakseen norjalaistyylin luoden rakennuksiin samalla mahdollisimman paljon omia persoonallisia muotoratkaisuja. Ilmeisesti Sonck oli kirjallisuuden perusteella perehtynyt myös yhdysvaltalaiseen, saksalaiseen ja sveitsiläiseen huvila-arkkitehtuuriin.

On myös todennäköistä, että Sonck tutustui julkaisujen avulla suoraan kansanomaiseen norjalaiseen puuarkkitehtuuriin. Varhaisten huviloiden puuhun leikatut ornamentit ja mm. pyöreät koverruukset, sekä myöhempien huviloiden ekspressiivinen pyöreän hirren käyttö, sorvatut pylväät sekä moniosaiset, matalista harjakattoisista rakennuksista koostuvat pihakokonaisuudet mataline ikkunoineen muistuttavat huomattavan paljon esimerkiksi Nicolaysenin teoksissa esitellyjä norjalaisia talonpoikaistaloja ja aittoja.¹³¹ Sonck ei välttämättä käyttänyt aiheita nimenomaan norjalaisina, vaan valitsi ne esteettisin perustein ja sovelsi niitä oman näkemyksenä mukaan. Samalla tavalla hänen rakennuksissaan näkyi jälkiä perehtymisestä japanilaiseen ja intialaiseen arkkitehtuuriin. Suomalaisiksi tai karjalaisiksi tunnistettavat aiheet olivat mukana tässä kokonaisuudessa yhtenä elementtinä eikä niiden käytössä näy pyrkimystä kansatieteelliseen tarkkuuteen.

Kuitenkin, kun otetaan huomioon Sonckin puurakennussuunnitelmien runsaus ja karjalaisten ja yleensä kansanomaisen arkkitehtuurin aiheiden käyttö niissä, on todettava että Sonck, jos joku, loi arkkitehtuuria jota voitiin pitää myös suomalaista tyyliä tavoitelleena. Tämän puhtaammin kansatieteellistä tai enemmän ulkomaisesta poikkeavaa se ei ollut muillakaan arkkitehteillä. Samoin kuin edellä todettiin Blomstedtin kohdalla, myös Sonck toteutti suunnitelmissaan vuoden 1894 hakemuksen henkeä sovittamalla karjalaiset, mahdollisesti suomalaisina pidetyt aiheet, muualta lähtöisin olleisiin ja käsittelemällä niitä vapaasti. Siitä, olisiko Sonckin pyrkimyksenä osaltaan kehittää erityinen tyyli, ei käytettävissä oleva aineisto anna viitteitä. Sonckin päällimmäinen pyrkimys oli luultavasti kehittää ajanmukaista puuarkkitehtuuria, ja tähän kuuluivat sekä persoonallisuus että kansallinen erityislaatu. Pohjoismaiset esikuvat olivat Sonckille tärkeitä. Karjalaiset ja erityisesti suomalaisina pidetyt aiheet kuuluivat hänen muotovarastoonsa ja hän käytti niitä tarvittaessa, tilaajan toiveista tai rakennuskohteen luonteesta riippuen.

Edellisen täydennykseksi voidaan esittää vielä joitakin lisähuomautuksia Sonckin henkilö- ja arkkitehdinkuvaan. Ensinnäkin on huomattava hänen omat julkaisut kirjoituksensa, jotka osoittavat Sonckin halunneen lausua mielipiteensä useista arkkitehtuurin keskeisistä kysymyksistä, mutta ei tyylikysymyksistä tai arkkitehtuurin kansallisuudesta. Kannanotot Turun tuomiokirkon restauroinnista ja kaupunkisuunnittelun uudistamisen puolesta olivat laajoja ohjelmakirjoituksia. Ainakin jälkimmäisen muotoilussa Sonck sai tunnetusti apua Gustaf Mattssonilta. Vuonna 1901 Sonck alusti Arkkitehtiklubissa maaseudun rakentamisesta. Hän halusi että maatilarakennusten arkkitehtuuria kehitettäisiin osaksi perinteiseltä pohjalta ja mainitsi myös maaseutuväestön ”alkuperäisen kauneusaistin” säilyttämisen tarpeellisuuden.¹³² Vuonna 1904 Sonck hyökkäsi Arkitektenissa nk. epigoniarkkitehtuuria, eli rakennusmestarien arkkitehtuuria kohtaan ja vaati arkkitehtuurin jättämistä yksinomaan arkkitehtien käsiin.¹³³ Seuraavana vuonna hän alusti Arkkitehtiklubissa keinoista, joilla ylellisyysmateriaalina pidettyä luonnonkiveä ja tiilipaanuja saataisiin käyttöön myös halvempiin rakennuksiin.¹³⁴ Jälkimmäisissä kirjoituksissa ilmeni siis sekä arkkitehdin ammatillista ja ammattikuntaista ylemmydentuntoa että huolenkantoa koko rakennuskulttuurin kehittämisestä.

Siitä miten kiinnostunut Sonck oli vuosisadan vaihteen yleisistä poliittisista kysymyksistä, kielikysymyksestä ja perustuslakikiistasta, on vain vähäisiä tietoja. Sonck oli ruotsinkielinen ja kuului opiskeluajoistaan lähtien Gustaf Mattssonin ystäväpiiriin. Kielikysymyksessä hän oli ilmeisesti liberaali kuten Mattssonkin ja antoi esimerkiksi vuosina 1902 ja 1903 nimensä sekä Rakentajan että Kotitaiteen avustajien luetteloon. Sonckin perustuslaillinen isänmaallisuus hipoi välillä aktiivista vastarintaa. Vuonna 1899 hänen toimistossaan oli salainen kirjapaino, jossa Gustaf Mattssonin kirjemaininnan mukaan painettiin suuren adressin lehtiä. Ainakin Bertel Jung ja Oscar Bomanson osallistuivat tuolloin nimien keruuseen Ahvenanmaalla.¹³⁵ Yleisesti Sonck voitaneen Gustaf Mattssonin ja Bertel Jungin seurassa sijoittaa siihen nk. nuorrootsalaisten piiriin joka vaikutti myös alkuvuosien Arkitekten-lehdessä ja myöhemmin Arguksessa. Tämän piirin kulttuuripoliittikaan kuului määrätynlainen kulttuuriruotsalaisuus yhtyneenä kielipoliittiseen liberaalisuuteen¹³⁶ sekä ”nuoruus” politiikan ja myös arkkitehtuurin kentässä. Ammattiasiat, arkkitehtuurin kehittäminen osana yleistä yhteiskunnan edistystä olivat korostetusti esillä vanhan liberalismien hengessä.

Sonckin töiden moniulotteisuus sopii tähän henkilökuvaan. Samalla se selittää osaksi sitä miksi Sonckin töitä ei aikalaisten ja kollegoiden toimesta varauksetta leimattu suomalaisen tyylin edustajiksi. Sonck saattoi

käyttää jopa karjalaisia aiheita isänmaallisessa hengessä ja palvella samalla aikaansa seuranneita rakennuttajia. Eklektisyydellä vältettiin leimautuminen jonkin politisoituneen suunnan, esimerkiksi suomalaisuusliikkeen vähitellen kiinteämmin liitetyn suomalaisen tyylin kannattajaksi. Se mitä Bertel Jung eri vaiheissa kirjoitti sellaisesta kansallisesta tyylistä, joka liittyisi pakottomasti moderniin liikkeeseen ja kansainvälisiin vaikutteisiin, sopii melko hyvin Sonckin tuotantoon. Jungin kirjoituksissa kansainväliset ideat yhtyivät avaraan ja isänmaalliseen kotimaisen perinnön arvostamiseen. Tähän perintöön sisältyivät niin karjalaiset rakennukset kuin keskiajan kirkotkin.

Lisäksi on Sonckista annettuja aikalaism kommentteja arvioitaessa otettava huomioon Sonckin asema arkkitehtina vuosisadan vaihteessa. Nykyään Sonck mainitaan usein lähes tasavertaisena Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen rinnalla vuosisadan vaihteen avantgarden edustajana. Sonckin maine alkoi kasvaa kuitenkin vasta vähitellen, sen jälkeen kun Sonck oli päässyt käsiksi liiketalojen suunnitteluun Helsingissä.¹³⁷ 1890-luvulla Sonck tuli julkisuuteen nuorena yllättäjänä Turun kirkkokilpailussa. Hänen maineensa kirkkoarkkitehtina vakiintui vuonna 1900 Tampereen kirkkokilpailuvoiton myötä. Kohteet työllistivät Sonckin pitkäksi aikaa: Turun kirkko oli täysin valmis 1905 ja Tampereen 1907. Valmistumisvaiheessa kirkot eivät enää herättäneet suurta huomiota ja niissä nähtiin osaksi vanhentuneita piirteitä. Aivan vuosisadan vaihteessa Sonck menestyi asemakaavakilpailuissa, mutta ei niinkään talonsuunnittelussa. Julius Tallbergin Katajanokan talon suunnittelukilpailussa Sonck sai Tallbergin itse jakaman lisäpalkinnon vuonna 1897.¹³⁸ Seuraavana vuonna Sonck sai kiitosmaininnan Pariisin näyttelypaviljongin kilpailussa ja vuonna 1902 toisen lisäpalkinnon kansallismuseon suunnittelukilpailussa. Kirkkovoittoja lukuunottamatta Sonck ei vuosisadan vaihteessa nousut muita nuoria arkkitehteja mainittavammaksi eikä hänen tuotantoaan ilmeisesti ollut tarvetta lähemmin analysoida, määritellä tai leimata vielä vuosisadan vaihteessa.

Nimenomaan Sonckin puurakennussuunnitelmien yhteydessä voidaan pohtia myös arkkitehtuurin kehittämisen ja puusepänteollisuuden edellytysten yhteyksiä. Olen aiemmin esittänyt, että puusepänteollisuuden edut ja vientitavoitteet olisivat osaltaan 1890-luvun alussa vaikuttaneet kiinnostuksen viriämiseen suomalaisen puutyylin kehittämistä kohtaan.¹³⁹ Olettamuksen perusteeksi esitin ulkomaiset mallit, sveitsiläistalojen teollisen valmistamisen ja viennin ja Norjan ja Ruotsin puusepäntehtaitten vientitoiminnan, toisaalta eräiden suomalaisten puusepäntehtaitten yritykset valmiiden huviloiden tuottamiseksi sekä näihin liittyneet vientihaaveet.¹⁴⁰

Hietalahden Osakeyhtiö julkaisi vuonna 1892 kuvaston, jossa esiteltiin Frithiof Mieritzin laatimia piirustuksia erikokoisia huviloita varten. Ne oli tarkoitettu myös vientiin. Vielä vuosisadan vaihteessa ilmoitettiin tehtaan valmistaneen tilauksesta mm. huviloita, kuis-teja ja paviljonkeja, mutta laajemmasta tuotannosta tai vientitoiminnasta ei ole löytynyt mainintoja.¹⁴¹ Vuoden 1892 alussa kerrottiin Suomen Teollisuuslehdessä myös Söörnäisten puusepäntehtaan (höyrynikkaritehdas) valmistaneen kaksi ”ns. muutettavaa huvilaa ruotsalaisten mallien mukaan”. Uutisessa mainittiin tällaisten puurakennusten käyneen ulkomailla hyvin kaupaksi. Esimerkiksi Ruotsista niitä vietiin suuria määriä.¹⁴² Seuraavana vuonna ilmeisesti saman tehtaan kerrottiin vievän Englantiin ovia ja listoja sekä valmistavan yhtä huvilaa Monacoon ja toista Imatran läheisyyteen.¹⁴³ Suomen vientiyhdistyksellä oli näinä vuosina pyrkimyksiä pitemmälle jalostetun puutavaran viennin kehittämiseksi. Vuodenvaihteessa 1892–93 yhdistys suunnitteli myös ”jonkin arkkitehdin” lähettämistä ensisijaisesti Saksaan selvittämään puusepäntehtaissa valmistetun puutavaran vientimahdollisuuksia.¹⁴⁴ Yritykset valmiiden huviloiden viennin kehittämiseksi jäivät ilmeisesti jokseenkin tuloksettomiksi. Vienti rajoittui oviin ja muihin sisustuksessa käytettyihin puolivalmiisiin puusepäntuotteisiin, joita vietiin esimerkiksi Söörnäisten puusepäntehtaasta vuonna 1895 Englantiin, Saksaan ja Belgiaan.¹⁴⁵

Vaikka yhteyttä vientisuunnitelmien ja arkkitehtuurin kehittämisen välillä ei ole mahdollista löytyneillä tiedoilla todistaa, ei ajatusta ole vielä syytä hylätä. Eri-tyisen kiinnostava on edellä mainittu tieto siitä, että vientiyhdistyksen piirissä pohdittiin vientiin sopivaa tyyliä ja harkittiin nimenomaan arkkitehdin lähettämistä ulkomaille. Toiseksi osa tässä luvussa mainituista puurakennuksista valmistettiin puusepäntehtaissa, jotkut rakennuttajat olivat sahanomistajia ja arkkitehtuurissa oli käytetty hyväksi muotoja, jotka olisi voitu ottaa laajempaan tuotantoon. Sonckin suunnittelema piiru- ja lautarakenteinen Hällbergin huvila oli valmistettu Oulunkylän puusepäntehtaassa. Paula Kivisen esittämän tiedon mukaan myös ”Skogshyddan” -huvila oli valmistettu Helsingissä, ja tarkoituksena oli alkuaan ollut viedä se Skotlantiin.¹⁴⁶ Myös torniolainen sahanomistaja Anders Kurth tilasi talonsa piirustukset Sonckilta. Edelleen on huomattava Sonckin ja Kymi Osakeyhtiön yhteys Kuusankosken koulun kohdalla. Uusi puutyyli ja puun ilmeikäs käyttö saattoi luonnollisesti kiinnostaa rakennuttajia jotka olivat jollain tavalla tekemisissä puuteollisuuden kanssa. Sen lisäksi on edelleen pidettävä mielessä se mahdollisuus, että juuri näissä piireissä olisi ollut esillä myös ajatus teolliseen tuotantoonkin soveltuvan kotimaisen tyylin kehittämisestä.

On myös mahdollista, että Sonck 1890-luvun puurakennussuunnitelmissaan otti huomioon rakennusten

teollisen tai puoliteollisen valmistamisen ja jopa pohti sarjatuotantoa. Rikas koristelu perustui toistuviin osiin, joiden valmistaminen käsityönä olisi tullut varsin kalliiksi. Sonckin 1890-luvun puurakennuksissa ei korostettu kirvesmiehentyötä eikä käsityönomaisuutta, vaan suunnitelmat tehtiin ajanmukaista teknologiaa silmällä pitäen. Vuoraamaton lamasalvosrakenne, ja varsinkin pyöreäksi jätetyt hirret, oli arkaistinen piirre, mutta puusepäntehtaassa toteutettuna tällainen rakenne oli käytännöllinen ja jopa ajanmukainen ratkaisu. On mahdollista että puun hinnan nousu 1900-luvun alussa¹⁴⁷ vaikutti osaksi siihen että puuarkkitehtuuria ei enää tuolloin kehitetty kovin intensiivisesti.

4.5 Suomen kuva: Pariisin paviljonki ja muita rakennuksia

Suomen näyttelypaviljonki Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900 oli Geselliuksen, Lindgrenin ja Saari- sen läpimurtotyö ja myöhemmin useimpien kirjoittajien mielestä keskeinen ja käänteentekevä vuosisadan vaihteen rakennus. Tässä ovat kiinnostavia sen saama vastaanotto ja siitä tehty aikalaistulkinnat. Keskeinen kysymys on myös se, oliko rakennuksen arkkitehtuuri yksi ratkaisuyritys arkkitehtuurin kansallisen luonteen tai tyylin ongelmaan.

Suomi sai marraskuussa 1897 armollisen luvan osallistua Pariisin näyttelyyn sekä rakentaa oman paviljongin kaikkia suuriruhtinaskunnasta tulevia esineitä varten.¹⁴⁸ Myöhemmin päädyttiin siihen, että osa teollisuustuotteista esiteltiin muiden vastaavien joukossa yhteisissä osastoissa, samoin taideteokset. Paviljonki rakennettiin Suomen valtio- ja sivistyselämän näyteikkunaksi, samaan tapaan kuin muiden maiden omat paviljongit. Maailmannäyttely ei ollut vain taide- ja teollisuusnäyttely, vaan eräänlainen panoraama silloisesta ”sivistyneestä” maailmasta ja sen saavutuksista vuoteen 1900 mennessä. Pariisista poisjääminen olisi merkinnyt luopumista ”paikasta kansojen sisarusparvessa”, kuten Suomessa kirjoitettiin vuoden 1898 alussa. Saman kirjoittajan mukaan näyttelyn tuli antaa kokonaiskuva siitä lisääntyvästä yhteisyydestä ja yhdenmukaisuudesta, mikä ilmeni rauhallisessa edistyksessä kaikkialla maailmassa.¹⁴⁹ Kolmannessa luvussa edellä lainattiin Torsten Söderhjelm in kirjoitusta Ate- neumissa. Söderhjelm kiinnitti huomiota siihen ettei nationalismi ollut näyttelyssä yhtä paljon esillä kuin se oli ollut vuoden 1889 näyttelyssä. Saattaa olla että Dreyfus-oikeudenkäynti ja ranskalainen nationalismi vaikuttivat kansallistunteiden hillitymppään esiintymiseen, tai sitten ne olivat muuten yleensä taustalla.¹⁵⁰

Erityistä lisähehkua näyttelyyn toi sen sijaan vuosisadan vaihdos. Suomen osallistumispainetta lisäsi se, että Suomi ei ollut valtion rahoituksen puuttuessa voinut järjestää omaa teollisuusnäyttelyä sen enempää vuonna 1894 kuin vuonna 1899.¹⁵¹ Painetta oli ilmeisesti lisännyt myös se, että Suomi oli Tukholman taide- ja teollisuusnäyttelyssä joutunut esiintymään Venäjän osastossa, ja tämä oli vähentänyt suomalaisten osallistumisen hyvin vaatimattomaksi.¹⁵² Suomen teollisuus oli 1890-luvun hyvinä vuosina kehittynyt huomattavasti, ja sen vientitoiminnalle oli maailmannäyttelyyn osallistuminen ehdottoman välttämätöntä.

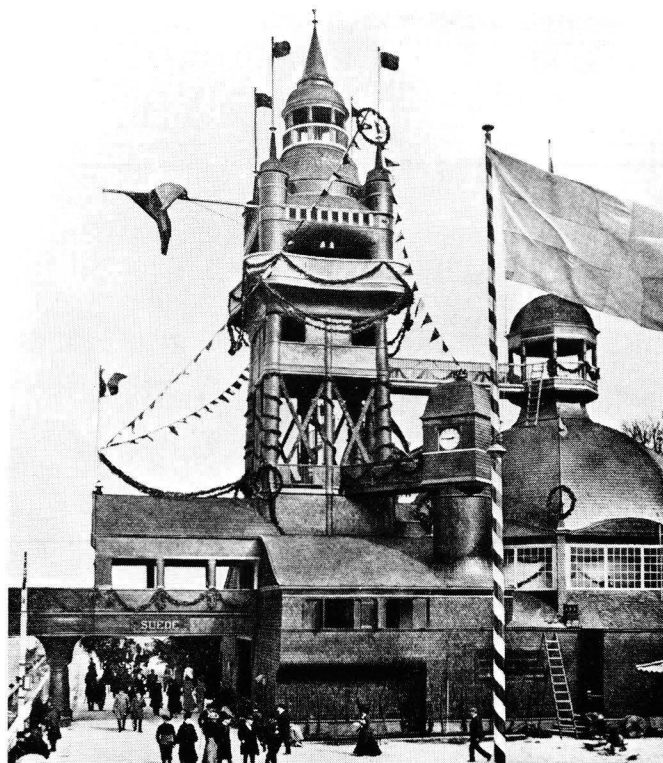
Suurten kansainvälisten näyttelyiden arkkitehtuurissa oli 1800-luvun jälkipuolella näkynyt kaksi linjaa: se joka kuvasi edistystä ja käytti ekspressiivisesti hyväksi uusia materiaaleja ja rakenneratkaisuja, sekä se jossa esiteltiin järjestäjä- ja osallistujamaiden kansallista erityislaatua usein historiaan viittaavin keinoin. Jälkimmäiseen liittyivät myös ne historiallisen arkkitehtuurin rekonstruktiot, joita rakennettiin varsinkin 1880- ja 1890-luvuilla ja jotka olivat yleisön suuressa suosiossa. Torinossa on yhä jäljellä ”Castello Medioevale” vuoden 1884 Italialaisesta näyttelystä, Pariisissa oli vuonna 1889 ja vielä vuonna 1900 historiallinen kortteli ”Vanha Pariisi”, ja vastaava oli myös Unkarin 1000-vuotisnäyttelyssä sekä Berliinin näyttelyssä vuonna 1896. Tukholman vuoden 1897 taide- ja teollisuusnäyttelyyn rakennettiin arkkitehti Fr. Lilljekvistin suunnitelman mukaan laaja Vanha Tukholma -alue.¹⁵³ Eri maiden paviljongit taas olivat usein pohjautuneet kansalliseen rakennusperintöön tai olleet suorastaan jonkin merkkirakennuksen kopioita. Edellä mainittiin Ruotsin, Norjan ja Venäjän paviljongit aiemmissa näyttelyissä. Norjan paviljonki Pariisissa vuonna 1900 jatkoi osaksi tätä perinnettä, ja Venäjä pystytti alueelle ”Venäläisen kylän” pyöröhirrestä rakennettuine taloi- neen.¹⁵⁴ Kansallisten paviljongien ongelmana oli usein



105. ”Venäläinen kylä” Pariisin maailmannäyttelyssä, osana Venäjän näytteillepanoa. *Dekorative Kunst* 1900.



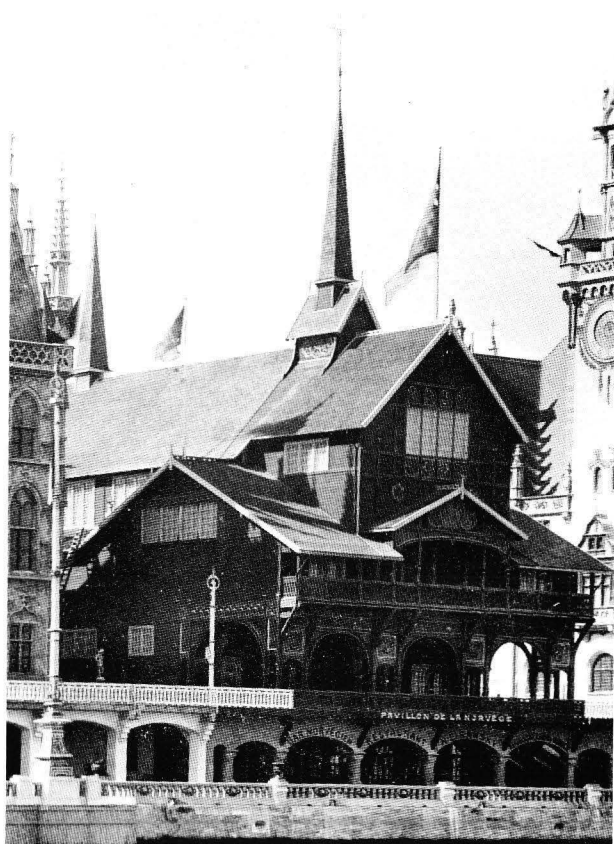
106



107

106. Ferdinand Bobergin suunnittelema teollisuushalli rakenteilla Tukholman näyttelyssä 1897. Kuva teoksesta *Allmänna konst- och industriutställningen*.

107, 108. Ruotsin (Ferdinand Boberg) ja Norjan näyttelypaviljongit Pariisissa 1900. *Dekorative Kunst* 1900.



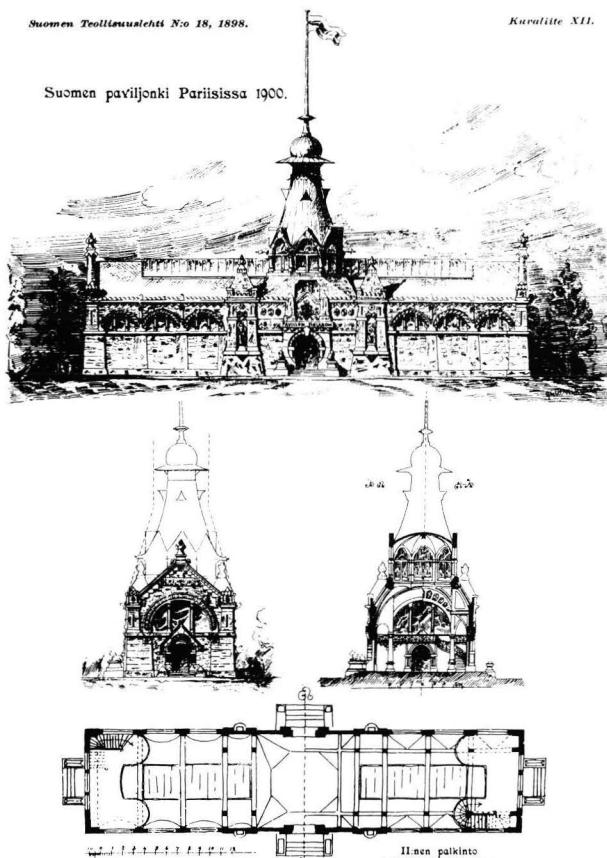
108

se, miten luotiin kuva maasta, jolla oli historia ja perinteitä mutta joka myös oli edistynyt, kilpailukykyinen ja nykyaikainen (kuvat 105—108).

Käytetyistä lähteistä ei selviä kuinka laajoja keskusteluja tulevan Suomen paviljongin arkkitehtuurista käytiin ennen kuin Teollisuushallitus julkisti suunnittelukilpailun kesäkuussa 1898. Marika Hausen on lainannut Hufvudstadsbladetin pääkirjoitusta juuri samalta päivältä. Siinä torjuttiin mahdollinen ajatus suomalaisesta puurakennustyylisestä paviljongissa, sillä tämä tyyli oli keinotekoinen. Kaikkein pahinta oli se, että tällainen tyyli vaikuttaisi maallikoista venäläiseltä.¹⁵⁵ Kirjoitus oli viesti kilpailijoille, mutta se oli melko tarpeeton, sillä samaan ratkaisuun oli päädytty kilpailuohjelmaa laadittaessa. Ohjelmassa määrättiin että rakennuksen tuli antaa vaikutelma yhtenäisestä, palamattomasta julkisivumateriaalista ja julkisivuihin liitettäisiin kaksi kiviportaalia, jotka samalla toimisivat näyteinä. Rakennuksesta tulisi metallirunkoinen ja lauta- ja levyseinäinen. Kivinen julkisivumateriaali kuvattaisiin maalaamalla. Runko tehtiin todellisuudessa myöhemmin puusta.¹⁵⁶

Kilpailu päättyi elokuun alkuun mennessä. Se ajoittui kiireisimpään aikaan rakennustyömailla, joten ajankohta sopi arkkitehdeille huonosti.¹⁵⁷ Ehdotuksia tuli 18, mutta osa niistä oli ala-arvoisia ja monet samojen tekemiä. Gesellius, Lindgren ja Saarinen saivat tunne-

Suomen paviljonki Pariisissa 1900.

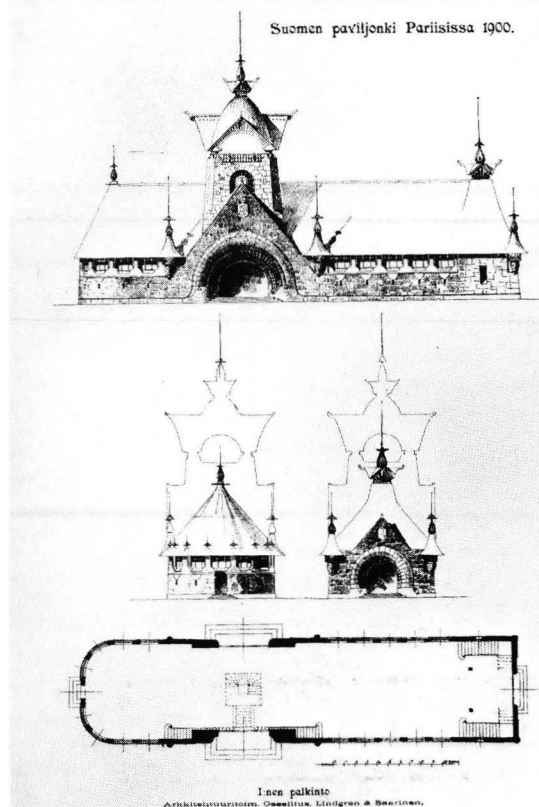


109. Aksel Wikströmin toisen palkinnon saanut ehdotus Suomen paviljongin suunnittelukilpailussa. ST 1898.

tusti ensimmäisen palkinnon, Aksel Wikström toisen, John Settergren kolmannen ja Lars Sonck kiitosmaininnan. Muita osallistujia ei tunneta. Palkintolautakunnan arkkitehtijäsenet olivat Sebastian Gripenberg, Th. Höijer, Jac. Ahrenberg, Gustaf Nyström ja Magnus Schjerfbeck.¹⁵⁸ He olivat arkkitehtikunnan arvostetuimpia jäseniä kun taas palkitut olivat sen nuorimpia.

Vain osa palkituistakin ehdotuksista tunnetaan. Sekä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen että toisena palkitun Aksel Wikströmin ehdotuksissa oli karkeaa luonnonkivipintaa muistuttavat fasadit (kuvat 109, 110). Molemmissa ehdotuksissa oli etsitty ajanmukaista kivirakennuksen ilmettä ja tässä oli turvauduttu ulkomaiseen lähdeaineistoon. Wikströmin ehdotusta pidettiin Suomen Teollisuuslehdessä luonteeltaan ranskalaisena. Tämä johtui mahdollisesti käytetyistä roomanisen arkkitehtuurin aiheista. Suomeen viittaavia piirteitä olivat Suomen ja kuuden läänin vaakunat pääoven läheisyydessä sekä oven molemmin puolin sijoitetut patsaat, jotka Teollisuuslehden tekstin mukaan esittivät Ilmarista ja Väinämöistä.¹⁵⁹ Toinen portaaleista läheni ulkokehältään omega-muotoa. Pääovea reunustavat tornimaiset risaliitit, joihin patsaat oli sijoitettu, sekä ta-

Suomen paviljonki Pariisissa 1900.



110. Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen voittanut ehdotus Suomen paviljongin suunnittelukilpailussa. ST 1898.

vallaan myös päätorni muistuttivat Bruno Schmitzin Kyffhäuser-monumenttia, joka oli juuri vuoden 1898 alussa esitelty valmiina mm. Dekorative Kunst -lehdessä (kuvat 3, 4).¹⁶⁰ Roomaniset muodot liittyivät luultavasti myös siihen ”uuteen tyyliin” ja luonnonkiven käyttöön, jota Wikström oli edellisenä vuonna ihailut näyttelymatkallaan Tukholmassa.¹⁶¹ Myös Lars Sonckin ehdotus myötäili Ferdinand Bobergin näyttelyarkkitehtuuria; Suomea Sonckin ehdotuksessa korostettiin erilaisilla vaakuna-aiheilla. Ruotsista Suomeen 1896 muuttanut John Settergren oli Suomen Teollisuuslehden mukaan käyttänyt ruotsalaisia ja muinaisskandinaavisia aiheita muuten luonteeltaan venäläisessä ehdotuksessa, mitä lehdessä ei edes julkaistu.

Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen ehdotuksen portaali tunnistettiin amerikkalaismalliseksi jo kilpailun yhteydessä. Välittäjänä oli tässäkin saattanut toimia Bobergin arkkitehtuuri Tukholmassa. Jo 1892 valmistuneessa Tukholman sähkölaitoksen talossa oli ns. amerikkalainen portaali. Bobergin suunnittelemassa Tukholman näyttelyn teollisuushallissa taas pääsisäänkäynti koostui samanlaisesta leveän pyörökaariaukon ja lisätattoman päätykolmion yhdistelmästä kuin Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen paviljonki (kuvat 106, 110).

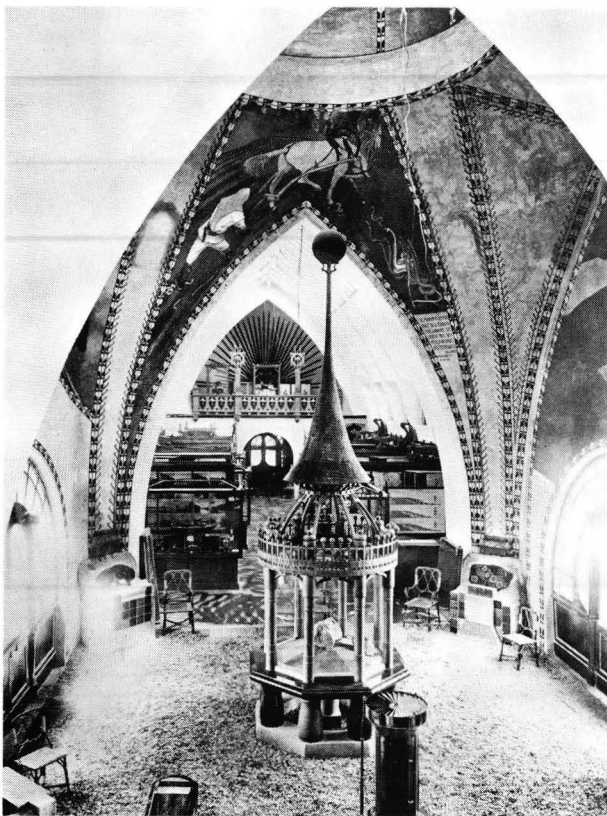


111. Suomen paviljonki Pariisin maailmannäyttelyssä 1900. *Dekorative Kunst 1900.*

112. Sisätila keskushallin kohdalla. *SRM.*

Samaa aihetta käytti sittemmin Sonck niin paljon, että siitä tuli yksi hänen tyyliinsä tunnusmerkeistä. Paviljonkieskiksen taustasta voi luetella muita ulkomaisia samantapaisuuksia. Sitä on verrattu myöhemmin laajemminkin H.H. Richardsonin töihin.¹⁶² Seinäpin-tojen pehmeät pyöritykset taas olivat samantapaisia kuin Charles Harrison Townsendarin esikuvassa Whitechapelin taidegalleriaa varten, joka oli esillä monissa ulkomaisissa lehdissä vuoden 1897 vaiheilla.¹⁶³ Ehdotuksen torni, jota pidettiin luonteeltaan orientaalilaisena, koostui mm. neljään suuntaan avautuvista satulakaton päädyistä, eräänlaisista katoksista, jotka ympäröivät suippoa kupolia. Räystäät ulkonivat harjaa kohden ja harjalla ollut puu päättyi jonkin eläimen päähän. Tässä muodossa saattoi olla vihje karjalaisena pidettyyn tyyliin.

Suunnitelmaa muutettiin palkintolautakunnan toivomusten mukaan heti syksyllä 1898, ja uudet piirustukset julkaistiin marraskuussa Suomen Teollisuuslehdessä ja Teknikern-lehdessä. Julkaistuissa piirustuksissa seinät antoivat kauttaaltaan vaaleamman vaikutelman,



112

niinkuin niiden olisi ajateltu esittävän hyvin sileäksi hakatusta kivistä muurattua tai rapattua seinää. Torni oli aiempaa korkeampi ja sen jalustaan oli sijoitettu karhuja esittävät patsaat. Tornin päälle muodostui kaartuvaseinäisestä ja suiposta kartiosta, jonka alapuolella oli ilmeisesti sädekuvioiden täyttämien kolmioi-

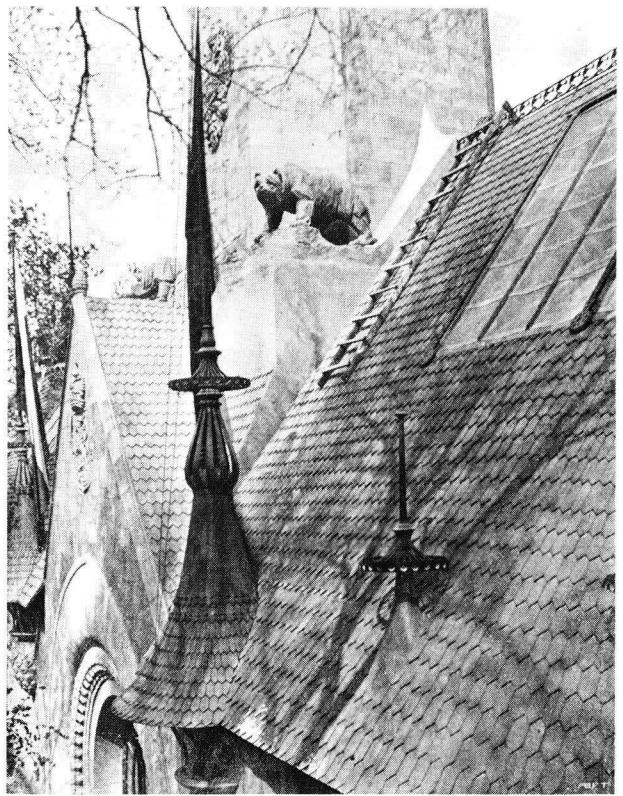
den muodostama kaulus. Turellit, joiden pohja muistutti suurta käpyä, olivat samanlaiset kuin kilpailuehdotuksessa. Leikkaukseen oli luonnosteltu keskushallin seinien maalauskoristelua. Paviljonki toteutettiin näiden piirustusten mukaan (kuvat 111–114). Viimeistelyvaiheessa asianosaisten piiri laajeni. Albert Edelfelt ryhtyi kantamaan huolta taideteosten hankkimisesta sisätiloihin. Axel Gallénin otettiin yhteyttä keskushallin freskojen takia ja kesällä 1899 Gallén oli yhteydessä Geselliukseen, Lindgreniin ja Saariseen. On epäselvää koskiko neuvottelu muuta kuin freskojen välitöntä ympäristöä. Okkonen on ehkä liioitellut kirjoittaessaan Gallénin halunneen rakennukseen lisää yhtenäisyyttä ja yksinkertaisuutta ja halunneen poistaa siitä ”suloiset korukiemurat” ja ”Studiota jäljittelevät äiteltydet”.¹⁶⁴ Edelfeltin kirjeistä Gallénille vuonna 1899 käy ilmi se miten vuoden 1899 poliittinen tilanne kasvatti paviljongin merkitystä ja siihen asetettuja odotuksia. Edelfelt kirjoitti Pariisista, miten Suomen asiasta puhuttiin ja ”maailman sivistyneistö” odotti suomalaisten näyttöä.¹⁶⁵

Valmiissa rakennuksessa arvostelijoihin vaikuttivat juuri Gallénin Kalevala-aiheiset freskot, joihin liittyivät keskushallin katon ruodemaalaukset. Näistä keskiaikaisista ja kalevalaisista viittauksista tuli aikaa myöten keskeinen piirre, avain jonka avulla koko rakennuksen arkkitehtuuria luettiin sekä keskiaikaisena, kalevalaisena että kansallisena. Eri arvostelijoiden kommentit kuvaavat tulkintojen vaihtelua. Niihin vaikutti luonnollisesti aika ja se pohjautuivatko kirjoitukset rakennuksen näkemiseen Pariisissa vai ainoastaan julkaistuihin valokuviiin. Mustavalkoiset valokuvat eivät toistaneet rakennuksen väri- ja valovaikutelmaa, ja myös ornamenttiikkaa erottuu niistä heikosti. Punaiseksi maalattu paanukatto ja sen kuparia jäljittelevät pel-tiosat loivat kontrastin seinien vaaleanharmaalle maalipinnalle. Tornin valokuilu valaisi Gallénin freskoja ilmeisen onnistuneesti. Ornamentiikka oli rikasta, yllättävää ja arvoituksellista. Siihen kuuluivat männynkäpy-aihe erikokoisina ja erilaatuisina sovellutuksina, havupuun oksat sekä runsas suomalainen eläimistö alkaen karhuista ja lumpeen- tai ulpukanlehdillä istuvista sammakoista. Torniin ja vesikattoon liittyi säde- ja pyörä-aiheita. Yleisvaikutelma oli kevyt ja ilmava. Vaaleiden ja kirkkaiden värien lisäksi tähän vaikuttivat kattoikkunat ja räystään alle sijoitetut ikkunanauhat.¹⁶⁶

Lopullisen asun lähtökohdat olivat siinä ulkomaisessa arkkitehtuurissa, joka mainittiin jo edellä sekä lisäksi art nouveau muotomaailmaan kuuluneissa taideteollisuustuotteissa, joista luonnonaiheet olivat pääosin peräisin. Männynhavut ja kävyt olivat suosittuja sekä saksalaisessa että ruotsalaisessa luonnonkiviarkkitehtuu-

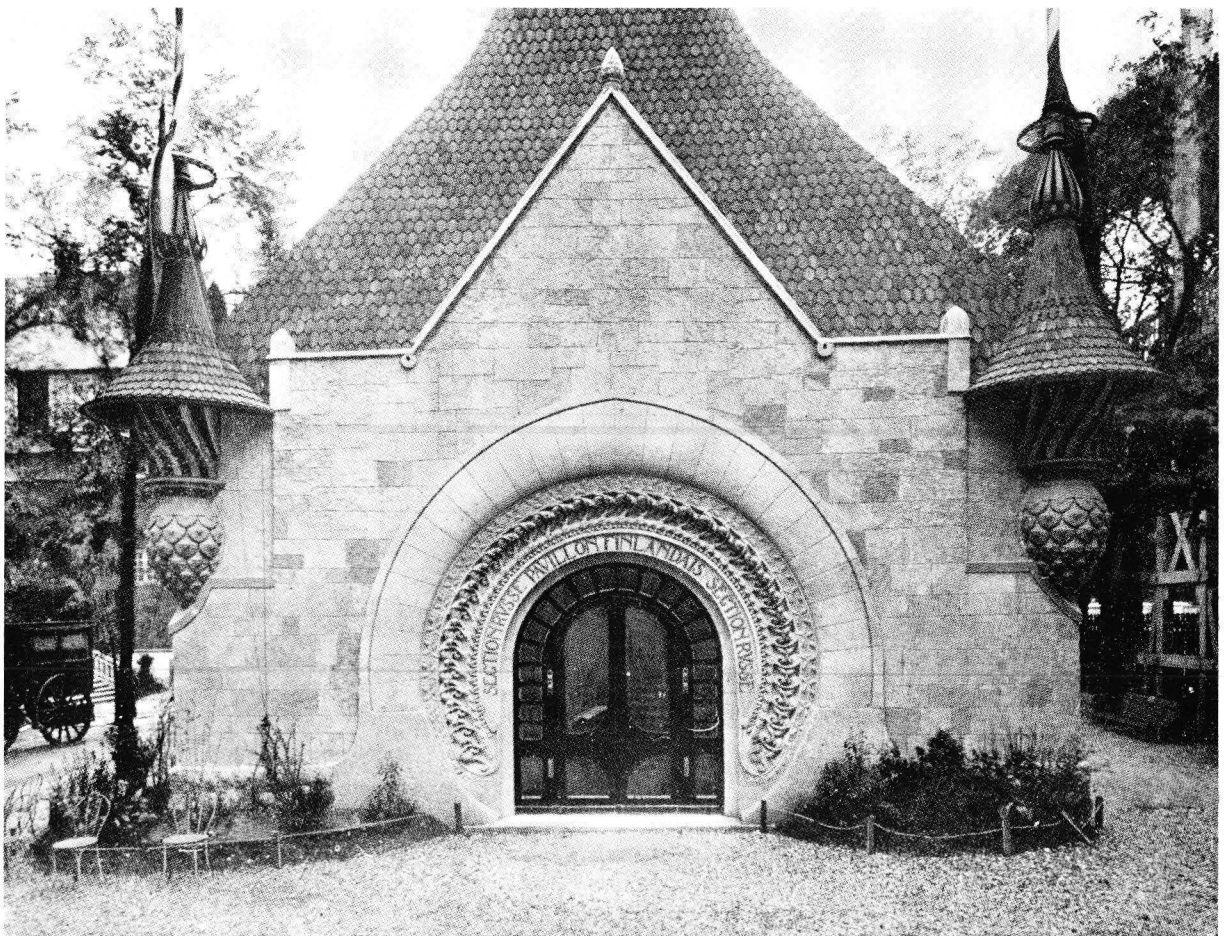
riissa. Suunnittelijat olivat samalla pitäneet huolta siitä että kasvit ja eläimet kuuluivat Suomen luontoon. Ulkoarkkitehtuuri tarjosi mahdollisuuden lukea rakennusta sekä kansainvälisen art nouveau suomalaisena variaationa, että erityisesti suomalaisuutta korostavana arkkitehtuurina. Sisätilojen näyttelyrakenteissa hallitsi puu, joka oli mahdollisesti ruskeaksi petsattua, vahattua tai vernissalla käsiteltyä. Valter Thomé ja Karl Lindahl olivat vuonna 1898 voittaneet vitriinien suunnittelukilpailun, mutta tiedossa ei ole käytettiinkö heidän suunnitelmiaan. Lars Sonck oli jo alkuvaiheessa mukana näyttelysuunnittelussa, ja hänen nimissään on kulkenut lehtinurkkauksen suunnittelu (kuva 115).¹⁶⁷ Sen muotoilu oli lähtökohdiltaan ilmeisen belgialainen ja muistutti muun muassa Paul Hankarin suunnittelemaa näyttelyrakenteita Tervuerenin Kongo-näyttelyssä vuonna 1897.¹⁶⁸ Sisätiloissa ei, merkittävää kyllä, ollut lainkaan karjalaisen puutyölin aiheita eikä geometrisia koristeita.

On mahdollista että ulkoarkkitehtuurin koristelun takana oli enemmän tai vähemmän harkittu ohjelma. Kolmannessa luvussa referoitiin Torsten Söderhjelmia ja Vilho Penttilää, jotka kiinnittivät huomiota mm. tornin auringonsäde-aiheeseen. Söderhjelm kirjoitti myös siitä, miten rakennusta katsottaessa oli ymmärrettävä jokainen pikkuseikka. Kolmioon sijoitetut auringonsäteet oli kansainvälinen aihe, jota mm. Boberg oli



113. Vesikattoa yksityiskohtineen. Ateneum 1900.

114. Itäpääty portaaleineen. Dekorative Kunst 1900.



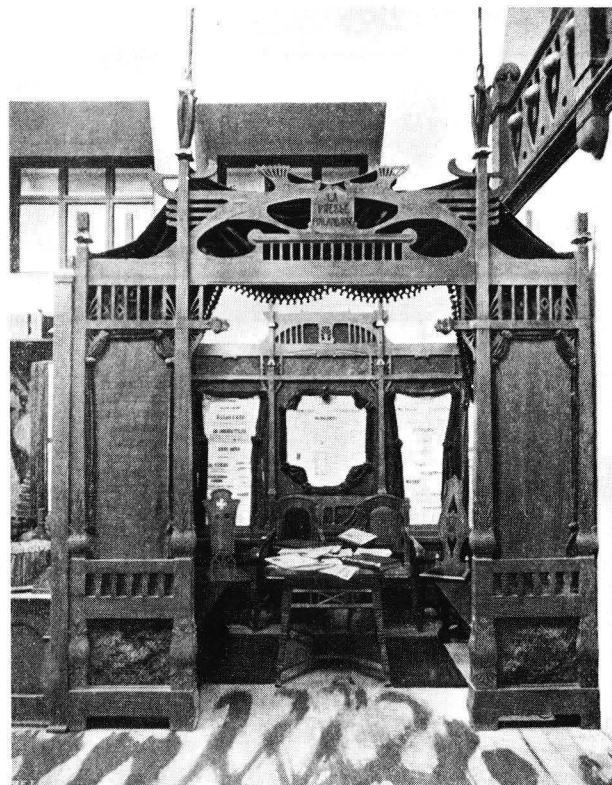
käyttänyt Tukholman sähkölaitoksen talossa. Ehkä ne tässä symboloivat, kuten Penttilä kirjoitti, ”kansan tulevaisuuden toivoa loistaessaan läpi Pohjolan kesäöiden”¹⁶⁹, tai ne muodostivat tulikruunun, joka oli ”auringon ja totuuden valo”, kuten Torsten Söderhjelm kirjoitti.¹⁷⁰ Tai sitten kokonaisuus oli eräänlainen Suomen temppeli jonka koristeaiheet viittasivat muinaissuomalaisen ”lempeään luonnonuskoon” ja muinaiseen tulen- ja auringonpalvontaan. Nämä tiedot muinaissuomalaisista sisältyivät Topeliuksen tekstiin ”Suomi 19nnellä vuosisadalla” -teoksessa.¹⁷¹ Tämän teoksen tarkoitus yhteisen ja voimakkaasti kehittyvän Suomen kuvaajana oli sama kuin Pariisin näyttelypaviljongin. Kun otetaan huomioon se miten epätietoisia 1890-luvun loppuvuosina oltiin kansallisen tyylin edellytyksistä kivrakennuksissa ja miten vähän oli sopivaa kirjallisuutta asian selvittämiseen on mahdollista että juuri tätä Leo Mechelinin toimittamaa teosta käytettiin lähteenä kun yksityiskohtaista suunnitelmaa laadittiin.

Palaan vielä rakennuksen arviointeihin. Ilmeisesti jo palkintolautakunta oli vuonna 1898 pitänyt myönteisenä ehdotuksen vaatimattomuutta ja yksinkertaisuutta. Paviljongin toivottiin Pariisissa esiintyvän Suomen erikoisaseman ja ominaisuutteen mukaisena.¹⁷² Ivar Aminoff Viipurista julisti vuoden 1899 alussa kilpailun ratkaisun osoittaneen, että Suomessa oli päätetty seurata läntistä, anglosaksis-skandinaavista suuntaa, mikä oli myös suoja uhkaavaa venäläistymistä vastaan.¹⁷³ Jac. Ahrenberg kirjoitti vuonna 1900, että Suomen paviljonki edusti ”modernia tyyliä”, kuten muidenkin Pohjoismaiden paviljongit.¹⁷⁴ Torsten Söderhjelm ja Vilho Penttilä eivät käyttäneet tyylinimityksiä, vaikka he analysoivat rakennusta tarkkaan. Uusi tyyli mainittiin sen sijaan Penttilän referoimassa Figaro-lehden kirjoituksessa, jossa sitä oli täsmennetty vielä englanninkielisellä tyylinimellä ”the modern style”, mitä ranskalainen kirjoittaja siis piti eri asiana kuin l’Art Nouveaut. Tätä katsomustapaa edusti myös Emil Wikström, joka seurasi Pariisissa paviljongin rakennusvaiheita. Joulukuun lopussa 1899 hän kirjoitti Eliel Aspelinille kertoen, ettei paviljongista tullut hyvää:

Se on matala, kaita ja ahdas sekä sitäpaitsi vieras luonteeltaan. Enemmän ’Studiota’ ja modernismia kuin kotimaista. Koskahan meillä uskalletaan olla suomalaisia!¹⁷⁵

Toukokuun alussa, sen jälkeen kun näyttely oli avattu ja Suomen osasto oli ollut valmiina yhtenä ensimmäisistä ja kiinnostanut siksi lukuisia kävijöitä,¹⁷⁶ Wikström totesi että tehty tyylinvalinta oli ollut viisas:

Suomen paviljonkia myös kiitetään kaikilta puolin. Itse kuulin erään ranskalaisen arkkitehdin sanovan Edelfeltille: ’C’est notre premier dans la rue des Nations’. Ja se onkin siro ja yksinkertaisen kaunis. Minusta alussa ei ollut hauskaa että se oli n.k. ’modern style’, olisin mieluummin suonut enemmän suomalaista, mutta kun oikein ajat-



115. Luultavasti Lars Sonckin suunnittelema lehtinurkkaus. Ateneum 1900.

telemme niin oli se hyvin viisasta että se tähän tyyliin tehtiin sillä se herättää huomiota ja sitä katsotaan. Kehitys liikkuu nykyään niin laajalla pohjalla että itsenäisyys kansoista häviää. Jos jotakin omaa onkin niin se näyttelyssä nähdään ja jos se on hyvää niin silloin sitä tehdään koko maailmassa.¹⁷⁷

Wikströmin kirjeissä näkyi sama, muuten harvinainen modernin tyylin näkeminen vieraana, kuin edellä on mainittu Pekka Halosen yhteydessä. Toisaalta niissä näkyi myös tämän ajattelun murtuminen ja ajan väistämättömän kansainvälisyyden hyväksyminen.

Vuoden 1900 aikana julkaistuissa kirjoituksissa tuli esiin yhä useammin myös paviljongin erityisten kotimaisten aiheiden korostaminen ja varsinkin sen näkeminen kirkkona. Useat kirjoittajat olivat ulkomaisia. Saattaa olla että heidän käsityksensä oli peräisin paikalla olleilta suomalaisilta, esimerkiksi Edelfeltiltä ja Saariselta, tai ne syntyivät huomaamatta keskusteluissa näiden kanssa. Edelfelt kirjoitti äidilleen maaliskuussa luonnehtien paviljonkia seuraavasti:

Då står vår lilla, mycket lilla finska kyrka där, med ädelhet i varje linje, med stil i varje detalj och talar om ett fattigt folk, som lidit och sjungit sig fram till denna enkla skönhet, som man saknar överallt i denna karnevalsorgie.¹⁷⁸

Elokuussa Suomen Teollisuuslehdessä referoitiin ulkomaisia arvosteluja. Kuten edellä tuotiin esiin, niistä varsinkin ranskalaisen *Journal des Debats* -lehden kirjoittaja pohti paviljongin luonnetta kirkkona. Hän oli myös selaillut näyttelyssä esillä ollutta Suomi 19:n neljällä vuosisadalla -teosta todetakseen ettei kysymyksessä ollut selvä kopio. Syksyllä julkaistiin *Dekorative Kunst* -lehdessä laaja kuvitettu kirjoitus yksinomaan Suomen paviljongista, ja siinäkin mainittiin kirkkoa muistuttava paviljonki.¹⁷⁹ Fritz Schumacher Saksasta kirjoitti myönteisesti kaikista pohjoismaisista paviljongeista, jotka erottuivat edukseen palatsipaviljonkien joukosta sekä mainitsi ”suuren taiteellisen yllätyksen” muodostaneen Suomen paviljongin, joka oli suunniteltu pohjoiseen romaaniseen tyyliin.¹⁸⁰ Jopa Hermann Muthesius, joka kirjoitti *Centralblatt der Bauverwaltung* -lehteen, totesi miten tämä erinomainen rakennus oli luotu moderniksi arkkitehtuuriteokseksi käyttämällä vanhoja kotimaisia aiheita. Ornamentiikkaa hän luonnehti pohjoiseksi ja alkuperäiseksi (nordisk — urprunglig).¹⁸¹

Myöhemmissä kotimaassa kirjoitetuissa katsauksissa, jotka olivat jo arkkitehtuurihistorian kirjoittamista, korostettiin näitä kotimaisia ja kansallisia piirteitä. Stengell viittasi vuonna 1903 ulkomaisiin arvostelijoihin kirjoittaessaan paviljongin ornamentiikan kotimaisuudesta ja mainitsi miten rakennuksen yleismuoto sai muistutamaan vanhoja harmaakivikirkkojamme. Tässä suhteessa paviljonki oli ensimmäinen. Vaikka se oli art nouveauta, uutta taidetta, persoonallista ja yksilöllistä, se oli samalla ”kotimaan kamarasta kasvanut”.¹⁸² Vuonna 1905 Waldemar Wilenius kirjoitti paviljongista suomalaisen arkkitehtuurin voittona Euroopassa, ehkä koko maailmassa. Se edusti samalla kertaa art nouveauta ja oli kotimaisine luonnonaiheineen ja harmaakivikirkon muistumineen myös nationalismin ensimmäinen ilmenemismuoto arkkitehtuurissa.¹⁸³

Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen, joista Eliel Saarista on pidetty pääsuunnittelijana, omat kommentit rakennuksesta puuttuvat.¹⁸⁴ Kaikesta päättäen tavoitteena oli olla ajanmukainen ja luoda ”uutta taidetta” Englannin, Yhdysvaltain ja Ruotsin arkkitehtuuriesikuvien pohjalta. Tällaisena rakennussuunnitelma joka tapauksessa käsitettiin heti kilpailun jälkeen. Jotkut kirjoittajat pitivät valmista rakennustakin ensisijaisesti modernin tyylin edustajana. Yksityiskohtiin sijoitettiin kertovia ja symbolisia aiheita, jotka liittyivät Suomen luontoon. Mahdollisesti niihin kätettiin suomalaisuutta korostava kuvaohjelmakin, mutta sitä ei erikoisemmin tuotu kirjoituksissa esiin. Suunnitelmassa oli paljon sellaista, joka sopi Albert Edelfeltin vuoden 1898 alussa julkaisemaan ohjelmaan dekoratiivisen taiteen ja myös arkkitehtuurin uudelleensynnyttämisestä. Juuri tässä mielessä paviljongissa toteutettiin art nouveau -taiteen periaatteita. Laajasti se oli samalla sijoitetta-

vissa sen Suomen kuvan piiriin, joka topeliaanisena ilmeni Suomi 19:n neljällä vuosisadalla -teoksessa. Jopa vähäiset viittaukset suomalaisen alkukansan muinaisiin uskomuksiin sopivat kokonaisuuteen pikantteina korosteinea. Mikäli keskiajan kirkon ajatus tuli suunnittelijoiden ja alkuvaiheen arvostelijoiden mieleen, sopi sekin tähän: traditio oli pyhittänyt ne yhteisen Suomen historian edustajiksi. Samalla ne muistuttivat Suomen ikivanhoista läntisistä kulttuuriyhteyksistä. Tämä näkökohtahan tuli edellä esiin myös Muinaismuistoyhdistyksen pohtiessa edustustaan maailmannäyttelyssä.

Suomen poliittisen tilanteen muututtua, ja sen jälkeen kun paviljonki oli Pariisissa saanut odottamattoman paljon huomiota ja kiitosta ulkomaisilta asiantuntijoil-takin, alettiin rakennuksen kansallisia piirteitä korostaa myös kotimaisissa arvioinneissa. Kokonaiskuvaan vaikuttivat tässä vaiheessa myös Gallénin Kalevala-aiheiset freskot ja itse näyttelyn sisältö monine Suomen historiasta ja luonnosta kertovine esineineen. Ehkä jopa Pariisissa olleiden suomalaisten, esimerkiksi Edelfeltin ja Saarisen käsitykset arkkitehtuurin luonteesta muuttuivat keskusteluissa kaikkien niiden ulkomaisten kanssa, joiden luonnollinen kysymys koski paviljongin erityisiä suomalaisia piirteitä ja jotka omasta näkökulmastaan myös tajusivat rakennuksen erilaisuuden muihin ”uuden tyylin” esimerkkeihin verrattuna. Kysymys oli hitaasta muutoksesta, jossa eri tekijät ja erilaiset lausumat vähitellen muuttivat ja laajensivat näkökulmaa josta rakennusta tarkasteltiin. Merkillepantavaa on se, että rakennukseen alkuaan liitetyt tyyli-termit ”moderni” ja ”art nouveau” säilyivät mukana myös myöhemmissä vaihtelevissa ja kansallisuutta korostaneissa tulkinnoissa.

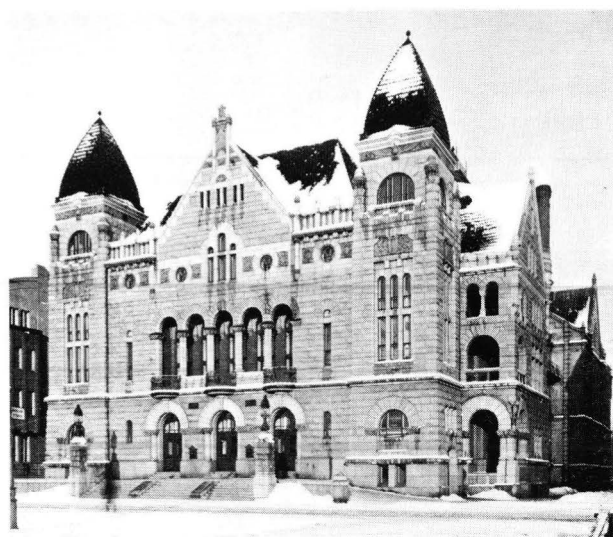
Pariisin paviljonki oli Suomessa hyvin tunnettu rakennus, ja sen edustama sekä siitä kehitelty tyyli tulivat suosituiksi.¹⁸⁵ Gesellius, Lindgren ja Saarinen itse tekivät tätä kehittelytyötä samaan aikaan paviljongin suunnittelun kanssa. Eräänlaista esivaihetta edusti jo heidän vuonna 1897 suunnittelemansa Julius Tallbergin kerrostalo Katajanokalla. Alarik Tavaststjerna nimitti sitä vuonna 1907 Suomen ensimmäiseksi art nouveau -rakennukseksi,¹⁸⁶ mutta nimitys johtui ehkä enemmän suunnittelijoista kuin arkkitehtuurin muodosta. Tuloksena oli tyyli jota on myöhemmin yleisesti nimitetty jugendiksi tai kansallisromantiikaksi, ja jonka yhteydessä voitaisiin käyttää myös termiä art nouveau tai ”suomalainen art nouveau”. Ne Sigurd Frosteruksen luonnehdinnat tästä tyylistä, joita kolmannessa luvussa esiteltiin, vaikuttavat tarkkanäköisiltä ja päteviltä kun niitä tarkastellaan sen valossa mitä edellä on tuotu esiin Pariisin paviljongin tulkinnoista. Vuonna 1905 Frosterus kirjoitti Euterpesta siitä miten nk. moderni tyyli oli saanut jalansijaa nimikkeen kansallinen suojassa. Frosterus luki tämän tyylin piiriin laajasti eri-

laisia muodon elementtejä, kotimaisen rakennusperinnön ainekset, amerikkalaisen luonnonkiviarkkitehtuurin, englantilaisen cottage-tyylin ja punaiset tiilikatotkin. Lisäksi siihen kuuluivat huonekalujen rustiikit muodot ja yleensä karkea muodonanto. Frosteruksen kirjoitukseen sisältyy kaksi tässä varteenotettavaa näkökohtaa. Ensinnäkin määrätty piirteet arkkitehtuurissa voitiin nähdä ja ne myös nähtiin kansallisina. Tämän mukaan olisi ollut olemassa eräänlainen koodi, jonka mukaan vuosisadan alun arkkitehtuurin uusia piirteitä oli mahdollista pitää kansallisina. Se ei kuitenkaan ollut selvä eikä sitä tuotu erityisemmin esiin. Se ei myöskään pakottanut pitämään kaikkea modernia kansallisena. Tämä selittää sen miksi yksittäisiä rakennuksia on niin vaikea tulkita edes rakennuttajista tai rakennuksen tarkoituksesta käsin: samoja piirteitä voitiin käyttää palvelemaan sekä kansallisen että ”modernin” ajatusta.

Frosteruksen toinen ajatus koski kansallisen tyylin toimimista eräänlaisena päällystakkina, jonka suojassa alkuperältään ulkomaiset arkkitehtuuriajatukset tuotiin esiin. Kansallinen vetosi yleisöön ja uudet ajatukset arkkitehteihin. Tähän viitattiin myöhemminkin, esimerkiksi 1912 jolloin *Arkitekten*-lehdessä referoitiin August Bruniuksen kirjoitusta *Svenska Dagbladet*issa,¹⁸⁷ ja edelleen Bertel Jungin kirjoittaessa *Armas Lindgrenistä* vuonna 1929.¹⁸⁸ Tämän tutkimuksen toisessa luvussa mainittiin Ernst Badstübnerin esittämänä sama ajatus nk. saksalaisen renessanssin yhteydessä. Itse Pariisin paviljonkiin liittyy vielä muita näkökohtia. Sen saama maine Pariisissa vaikutti tyylin ohella myös sen suunnittelijoiden suosioon Suomessa. Riippumatta siitä mistä paviljongin muoto oli lähtöisin, mitä suunnittelijat olivat sillä tarkoittaneet ja mitä arvostelijat sanoivat, rakennuksesta, sen muodon elementeistä ja jopa sen suunnitteli joista tuli kansallisen ylpeyden aiheita ja sillä tavalla kansallisia. Paviljonki liittyi arkaan historialliseen tilanteeseen ja myös ulkomaille, kansainvälisen kulttuuriadressin yhteydessä juuri Pariisiin, suuntautuneeseen vastarintatoimintaan. Sen arkkitehtuuri saattoi aikaa myöten lisäksi alkaa symboloida näitä.

Myös tässä tutkimuksessa voidaan Pariisin paviljongille antaa symbolinen merkitys. Siinä yhtyivät keskenään erilaiset tekijät tavalla jota voidaan luonnehtia fuusioksi. Kun se suunniteltiin vuonna 1898, oli varhaisemmat ajatukset kansallisen tyylin aikaansaamisesta jo koettu ongelmallisiksi. Geometriset ornamentit ja karjalaisen arkkitehtuurin aiheet liittyivät siinä määrin suomalaisuusliikkeeseen, että niitä tuskin voitiin ajatella käytettäväksi yhteisessä paviljongissa. Toisaalta juuri paviljonki oli kansallisesti merkittävä rakennus, siinä jos jossain olisi tarvittu suomalaista tyyliä. Samoihin aikoihin tuli arkkitehtuurin ja taideteollisuuden ”uusi tyyli”, art nouveau, eri teitä tunnetuksi Suo-

messä. Keskeisiä olivat esimerkiksi vuoden 1897 Tukholman näyttely ja saman vuoden alusta julkaistu *Dekorative Kunst* -lehti, sekä vähän aiemmin julkistetut Otto Wagnerin ajatukset. Tyylin ohjelmakirjoitus Suomessa oli Albert Edelfeltin kirjoitus *Ateneum*-lehdessä. Ulkomaisen art nouveau, ja eräiden amerikkalaisen arkkitehtuurin piirteiden omaksuminen paviljongin arkkitehtuurin lähtökohdaksi oli taitava ja poliittisesti puolueeton, kaikkia tyydyttävä ratkaisu. Kysymys oli Suomessa uudesta ilmaisusta, joka oli vapaa assosiaatioista ja joka voitiin haluttaessa nähdä jopa suomalaisena. Tätä voitiin edelleen korostaa käyttämällä nimenomaan Suomen luontoon kuuluvia kasvi- ja eläinaihteita. Uusi tyyli oli kaikin tavoin käyttökelpoinen: kysymys ei edes ollut määrättyjä sääntöjä noudattaneesta tyylistä, vaan suuntauksesta joka nimenomaan salli kansalliset, paikalliset ja persoonalliset variaatiot.



116. Onni Törnqvist, vuonna 1902 valmistunut Suomen Kansallisteatterin (Suomalaisen teatterin) rakennus. MV, historian kuva-arkisto.

Tässä ei ole mahdollista, eikä myöskään välttämätöntä analysoida Suomalaisen teatterin eikä Kansallismuseon rakennushankkeita ja rakennuksia, vaikka ne olivat kauden keskeisiä arkkitehtuuriteoksia. Niistä on toisaalta kirjoitettu jo paljon, toisaalta niiden suunnittelu- ja rakennusvaiheiden selvittäminen ei näytä tuovan esiin muuta kuin täydennyksiä siihen mitä edellä on muun aineiston pohjalta sanottu.¹⁸⁹ Suomalaisen teatterin rakennus oli suomenkielisen kulttuurin keskeinen rakennus pääkaupungissa (kuva 116). Kasimir Leino viittasi sen suunnittelun yhteydessä suomalaisen puolueen itsevaltiaaseen asemaan jopa arkkitehtia ja tyyliä valittaessa. Hän syytti Sebastian Gripenbergiä ja Eliel Aspelinia Onni Törnqvistin suosimisesta. Paineellisessa tilanteessa ja ajankohtana, jolloin suomalaisen tyylin ajatus oli vielä ilmassa, teatterin jul-

kisivumateriaaliksi valittiin kotimainen graniitti ja vuolukivi ja tyyliksi helpoin mahdollinen, eli amerikkalainen uusromaaninen, sillä sen muotoratkaisuista oli eniten soveltamiskelpoista tietoa. Samalla teatteri sovitettiin toriympäristöön ja jäseneltiin näyttämään teatterilta rampeineen ja sisäänkäynteineen. Julkisivumateriaali toimi ehkä tärkeimpänä suomalaisuuden ilmentäjänä. Tyylin amerikkalaisuus koettiin myönteisenä, mutta siihen ei välttämättä liittynyt syvempiä merkityksiä. Kokonaisuudessaan materiaalia ja tyyliä pidettiin moderneina. Gripenberg lainasi rakennussuunnitelmaa esitellessään sesessionien lausetta taiteen ajanmukaisuudesta ja vapaudesta. Suomalaisen teatterin rakennuksen arkkitehtuuri voidaan sijoittaa Snellmanin edistävän suomalaisen kulttuurin ohjelmaan: turve ei ollut isänmaa eikä köyhyys luonut pohjaa kansallistunteelle. Suomalaisen arkkitehtuurinkaan ei haluttu ilmentävän köyhyyttä ja lyhyttä historiaa vaan muiden, vanhempien ja kehittyvien kulttuurien veroista tasoa.

Kansallismuseon rakennushanke oli suomalaisen teatterin tavoin sidottu epävarmuuteen ja taloudellisiin rajoihin. Lopullista muotoa koskevat ratkaisut pohjautuivat yli kymmenen vuotta kestäneeseen suunnitteluun.¹⁹⁰ Siihen että ylihallituksen laatimasta suunnitelmasta lopuksi luovuttiin oli monta syytä, joiden keskinäistä painokkuuseroa on vaikea arvioida. Kysymys oli museosuunnittelun, kaupunkisuunnittelun ja yleensä kaupunkiarkkitehtuurin uudesta suunnasta, jonka haluttiin näkyvän tässä ”kokonaan kansallisessa tehtävässä”. Arkkitehtien kannalta vuonna 1901 tehty päätös järjestää yleinen suunnittelukilpailu merkitsi ammattikunnan voittoa ja yleisten rakennusten ylihallituksen suunnittelija-aseman murtumista. Ajatus sii-

tä että museon arkkitehtuurin olisi viitattava kansalliseen historiaan tai sen olisi oltava muuten kansallista, oli ilmassa.¹⁹¹ Samalla kilpailun julistamista voitiin pitää modernille arkkitehtuurille annettuna mahdollisuutena. Gesellius, Lindgren ja Saarinen olivat voittaneessa ehdotuksessaan selvästi sovittautuneet ainakin ensimmäisenä mainittuihin odotuksiin: rakennuksessa oli viittauksia historialliseen rakennusperintöön ja myös sellaista muodonannon niukkuutta, joka hämmästytti useimpia kilpailusta kirjoittaneita (kuva 24). Kilpailua ratkaistaessa pidettiin ulkomaisten asiantuntijoiden lausuntoa tärkeänä, mutta se pohjautui varmasti keskusteluihin palkintolautakunnan muiden jäsenten kanssa.¹⁹²

Lopullisessa suunnitteluvaiheessa rakennusta kehiteltiin koristellumpaan ja monumentaalisempaan suuntaan ja viittaukset kotimaiseen rakennusperintöön kätettiin alkuperältään ulkomaisten aiheiden joukkoon (kuva 117). Kehitystä voidaan tarkastella eräänlaisena arkkitehtuurin liukumisena pois ohjelmallisuudesta. Taustalla saattoi olla samanlaisia pyrkimyksiä kuin mainittiin Suomalaisen teatterin kohdalla, eli kansallisia kokoelmia ei haluttu asettaa esille liian vaatimattomiin puitteisiin. Toisaalta piirustusten edelleenkehittäminen ilmensi luultavasti arkkitehtien halua vähentää kirjaimellisia viittauksia oman maan historialliseen rakennusperintöön ja kehitellä sen sijaan rakennusta omana esteettisenä kokonaisuutenaan. Historiallisista aiheista ei tässä museorakennuksessa voitu kokonaan luopua, ei varsinkaan suunnittelua edeltäneen kiistan takia. Vuosia myöhemmin valmistunut rakennus tuli paljolti leimaamaan koko vuosisadan vaihteen arkkitehtuuria, vaikka se käyttötarkoituksensa ja suunnitteluhistoriansa takia oli erikoistapaus.



117. Gesellius, Lindgren ja Saarinen. Vuonna 1904 valmistuneiden piirustusten mukaan rakennettu kansallismuseorakennus. Rakennusvaiheen aikainen postikortti. MV, historian kuva-arkisto.

5. NATIONALISMI ARKKITEHTUURISSA

Loppukatsaus

Kun arkkitehtuuria jonkin verran tuntevalle ulkomalaiselle esitellään Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen, Lars Sonckin tai Valter Thomén ja Karl Lindahlin suunnittelemaa rakennuksia, he näkevät selvästi niiden erilaisuuden muiden maiden vastaavaan arkkitehtuuriin nähden. Tätä eivät himmennä edes silmiinpistävät yhtymäkohdat yhdysvaltalaiseen, englantilaiseen tai itävaltalaiseen arkkitehtuuriin. Erilaisuus johtuu ympäristöstä, valosta, materiaaleista ja muodonkäsittelystä, jossa näkyy vähintään suunnittelijoiden persoonallinen ote. Suomalainen erottaa vuosisadan vaihteen rakennuksissa selväpiirteisen tyylin. Kivirakennuksissa sitä leimaa luonnonkiven, vaalean rappauspinnan ja punaisten tiilikatteiden yhdistely, julkisivujen epäsymmetrinen jäsentely ja yksityiskohtien pehmeä, usein myös raskas muotoilu. Sisustuksissa ja puurakennuksissa hallitsee maalaamaton, tummaksi käsitelty puu. Vahvat ovet, pieniruutuisten ikkunoiden yläkulmistaan viistetyt tai omegaa lähenevät muodot ja yllätykselliset ornamentit luovat yhtenäisyyttä, jota vahvistaa edelleen tunnetuimpien arkkitehtien käyttämien muotoaiheiden ja niiden yhdistelmien toistuminen eri variaatioina muiden töissä. Kysymyksessä oli epäilemättä suomalainen vuosisadan vaihteen tyyli, jota voidaan pitää yhtenä sovellutuksena siitä kansainvälisestä suuntauksesta joka samaan aikaan sai muissa maissa omat kansalliset ja paikalliset ilmeensä, varsinkin siksi että jäljittelyn kieltäminen ja suunnittelun vapaus olivat keskeisiä periaatteita ja uutta ja kekseliästä arvostettiin yli kaiken.

Kuten jo johdannossa mainittiin, tässä tutkimuksessa ei asetettu vuosisadan vaihteen suomalaisen arkkitehtuurin itsenäistä sen enempää kuin kansainvälistäkään luonnetta kyseenalaiseksi. Kysymys oli spesifisempi ja koski sitä miten paljon yhteiskunnassa muuten vaikuttanut nationalismi ilmeni arkkitehtuurin muodonantossa, eli miten poliittisena tai ideologisena vuosisadan vaihteen suomalaista arkkitehtuuria voidaan pitää. Miten oikeutettua on yhdistää kauden poliittinen tapahtumatausta arkkitehtuurin muotoon ja nähdä jopa arkkitehtuuri poliittisen kannanoton välineenä.

Gustaf Strengell esitti vuoden 1903 Valvojassa kysymyksen siitä, mikä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen arkkitehtuurin raskaudessa ja voimassa oli ulkoa tullutta vaikutusta, mikä yksilöllistä panosta ja mikä sellaista joka ulottui ”kansallisen tuntemuksen pohjaan asti sanan parhaassa merkityksessä”. Näin tarkkaan kysymykseen ei voida vastata vielä. Todennäköi-

sesti Strengellin mainitsevat elementit olivat sulautuneet yhteen taiteellisessa suunnitteluprosessissa. Mikään niistä ei yksin hallinnut Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen sen enempää kuin muidenkaan vuosisadan vaihteen arkkitehtien tuotantoa. Vielä vähemmän voidaan yhtä ainoaa vastausta antaa siihen oliko nationalismi aktiivinen tekijä vuosisadan vaihteen suomalaisessa arkkitehtuurissa. Kuten edellä on nähty, vastaukset ovat erillisiä ja vaihtelevat tutkimuksessa käsitellyn ajankohdan, suunnittelijan, kirjoittajan ja rakennuskohteen mukaan. Pyrkimäni seuraavassa käsittelemään niitä kokonaisuutena, yritän samalla välttää sellaisia yleistyksiä joihin edellä käsitelty aineisto ja sen tulkinta eivät oikeuta.

Kolmannen luvun lopussa esitettiin yhteenveto ja tarkennuksia lehtikirjoitusten analyysiin. Osa johdannossa esitetyistä kysymyksistä jätettiin siinä vielä vastaamatta, olihan kysymys vasta kirjoitusten antamista tiedoista, ja kirjoituksia on edellä käytetty vain välittävänä tieenä itse arkkitehtuurin tulkintaan. Alun kysymyksenasetteluun voidaan niin ollen palata vasta tässä vaiheessa, neljännen luvun jälkeen.

Ensimmäinen kysymys koski yleisyyttä ja määrää. Kirjoitusten pohjalta voitiin todeta, etteivät arkkitehtuurin kansallisuutta koskeneet kysymykset olleet hallitseva elementti tutkitun ajan arkkitehtuurikirjoituksissa, vaikka erilaatuiset nationalistiset kannanotot ja ilmaisu olivatkin jatkuvasti esillä. Laajoja ohjelmakirjoituksia ei julkaistu, ja vain kolme kertaa aihe oli pääasiana ulottuen jopa otsikkoon asti. Kaikkien kirjoitusten ja niiden relevanttien katkelmien kokoaminen yhteen kolmannessa luvussa toteutetulla tavalla saatua antaa kuvan hyvinkin merkittävästä suunnasta, sillä kaikkeen muuhun mitä lehdet sisälsivät yli kahdenkymmenen vuoden aikana oli mahdollista vain viitata. Suurin osa arkkitehtuurikirjoituksista koski kokonaan muita kysymyksiä: rakennustekniikan ja materiaalin kehitystä, arkkitehtien ammatin asemaa, arkkitehtuurikilpailuja, talonsuunnittelua yleensä, asutuskysymystä ja kaupunkisuunnittelua. Arkkitehtuurin tyyliä ja luonnetta koskevissa kirjoituksissa käsiteltiin enemmän arkkitehtuurin ajanmukaisuutta kuin sen kansallisuutta. Lehdet antavatkin verraten hyvän kuvan siitä miten ja mistä lähteistä se arkkitehtuurin uusi suunta, jota voidaan laajassa merkityksessä nimittää art nouveauksi, suunnilleen vuodesta 1898 lähtien vastaanotettiin Suomessa. Kysymys arkkitehtuurin suomalaisuudesta liittyi samaan aikaan ja ilmiöön tiiviisti ja tavalla joka jo vuosisadan vaihteessa mahdollisti ristiriitaiset tulkinnat.

Neljännen luvun tapaustutkimukset sekä vahvistivat kirjoituksista saatua kuvaa että asettivat niiden riittävyyden kyseenalaiseksi. Lehdissä ei esimerkiksi juuri kiinnitetty huomiota Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin vuonna 1894 tekemään Karjalan-matkaan. Siitä

ei julkaistu edes lyhyttä uutista ennen kuin Victor Sucksdorff kirjoitti aiheesta artikkelin seuraavan vuoden lopulla. Kun matkaa ja sen taustoja tarkasteltiin neljännessä luvussa, se näyttäytyikin tekijöiden ja mukaan myös aikoneen Lars Sonckin hankkeena, jolla oli yhteyksiä yleiseen Karjalaa kohtaan tunnettuun kiinnostukseen, kuvataiteilijoihin, museoväkeen ja mahdollisesti joihinkin yleisten rakennusten ylläpidon arkkitehteihin. Sitä ei kuitenkaan voi pitää arkkitehtien yleisemmän Karjala-harrastuksen eksponenttina. Vasta Blomstedtin ja Sucksdorffin teoksen julkaiseminen vuosina 1900 ja 1901 toi tutkimusmatkankin laajempaan tietoisuuteen.

Aikakauslehtiaineiston riittämättömyys ilmeni myös luvuissa, joissa käsiteltiin taiteilijahuiloita ja toisaalta puurakennuksia yleensä. 1890-luvun taiteilijahuiloita ei arkkitehtuurin ammattilehdissä mainittu lainkaan. Emil Wikströmin Visavuoren eri rakennusten, Axel Gallénin Kalelan ja Pekka Halosen Halosenniemen voidaan kuitenkin nähdä edustaneen suomalaista tyyliä siinä mielessä kuin tämä tyyli on hahmoteltavissa arkkitehtien kirjoituksista. Varsinkin Gallénin jo vuonna 1889 tehdyt ensimmäiset rakennussuunnitelmat osoittavat poikkeuksellisuudessaankin, että tutkitulla ilmiöllä oli varhaisia juuria kuvataiteilijoiden maailmassa.

Tarkasteltaessa Blomstedtin, Sucksdorffin ja Sonckin varhaisia puurakennussuunnitelmia, kävi ilmi että relevantteja kohteita oli paljon enemmän kuin ammattilehdissä oli esitelty tai mainittu. Esimerkit osoittivat myös että Karjalan-kävijät käyttivät omista suunnitelmistaan karjalaisia aiheita vapaasti, tyylielä ja kopiointia välttäen. Niitä yhdistettiin piirteisiin, jotka olivat peräisin vanhemmasta ja aivan uudestakin ulkomaisesta arkkitehtuurista. Tämä suunnittelumetodi oli sama kuin se, jonka Blomstedt, Sucksdorff ja Sonck olivat muotoilleet jo keväällä 1894 Muinaismuistoyhdistykselle osoittamaansa hakemukseen. Nykyhetken perspektiivistä töiden voi sanoa edustaneen suomalaista tyyliä, riippumatta niiden muodon lähtökohtien heterogeenisuudesta ja siitä miten epävarmoja tällaisen tyylin synnystä oltiin vuosisadan vaihteen kirjoituksissa. Joihinkin kohteisiin sopii paremmin tyylinimitys art nouveau, joka ei sulje pois kokonaisuuteen sisältyntä kansallista elementtiä. Luvussa viitattiin myös siihen aiemminkin esitettyyn mahdollisuuteen, että puuteollisuuden vientitavoitteet olisivat 1890-luvun alussa olleet yhteydessä kiinnostuksen viriämiseen suomalaista tyyliä kohtaan.

Toinen johdannossa esitetty osakysymys koski määrän vaihteluja tutkittuna aikana. Yhtä hyvin rakentaminen, rakennusten suunnittelu kuin arkkitehtuurista kirjoittaminen oli vähäistä aina vuoteen 1898 asti. Molemmat kasvoivat 1900-luvun alkuvuosina ja tällöin oli

myös arkkitehtuurin kansallisuus, muiden aiheiden joukossa, eniten esillä. 1890-luvun kirjoitukset olivat pääasiassa yksittäisiä huomautuksia suomalaisesta tyylistä tai viittauksia ulkomaisiin kansallistyyliin. Esimerkiksi Suomen Teollisuuslehdessä vuonna 1894 julkaistut Vilho Penttilän kirjoitukset näyttävät erillisiltä saarekkeilta, joista ei ulotu suoraa siltaa muutamaa vuotta myöhemmin Teknikern-lehdessä julkaistuihin Jac. Ahrenbergin kirjoituksiin.

Erilaiset kansallisuutta ja suomalaisuutta koskeneet kannanotot olivat yleisimpiä vuosisadan vaihteessa, sortokauden alkuvuosina. Korrelaatiota poliittisen tapahtumataustan ja maan yleisten tunnelmien sekä arkkitehtuurikirjoitusten välillä ei kuitenkaan voi varmasti erottaa joitakin kirjoitusten sävyjä lukuunottamatta. Kirjoitusten sisällön vaihtelut saattoivat myös liittyä ajankohtaisiin rakennushankkeisiin, Pariisin paviljonkiin, Suomalaisen teatterin rakennukseen sekä tulevaan kansallismuseorakennukseen, jotka toivat vanhat keskustelunaiheet pintaan.

Kolmas kysymys koski nationalismin arkkitehtuurissa saamia muotoja. Vastauksena on esitetty luettelo ajatusmalleista, joiden mukaan joitakin aiheita voitiin pitää suomalaisina tai kansallisina. Näitä olivat geometriset ornamentit, eräät karjalaisen arkkitehtuurin piirteet, keskiajan kirkkojen muodot, muodonannon niukkuus ja karkeus ja kotimaiset luonnonaiheet. Lisäksi esitettiin Sigurd Frosteruksen ironinen ja laaja määritelmä 1900-luvun alkuvuosien suomalaisesta tyylistä lukuisine kotimaisine ja ulkomaisine aiheineen. Siihen kuuluivat myös amerikkalainen graniittiarkkitehtuuri ja englantilainen cottage-tyyli punaisine tiilikatteineen ja vaaleaksi rapattuine seinineen. Se oli samaa kuin vuosisadan vaihteen uusi, moderni tyyli. Frosteruksen teksti oli jälkitulkinta, jolla kuvattiin paremminkin yleisön kuin arkkitehtien käsityksiä kansallisesta tyylistä. Arkkitehtien kirjoituksissa ei esimerkiksi tuotu esiin graniittia ja vuolukiveä kansallisen tyylin tunnusmerkeinä. Näiden kotimaisten kivilajien käyttö oli sinänsä arvostettua isänmaallista toimintaa, mutta käytön yleistymisellä ja yksittäisillä materiaalivalinnoilla oli erilaisia perusteluja. Arkkitehdit tunsivat ilmeisen hyvin graniitin käytön Ruotsissa, Norjassa, Yhdysvalloissa, Englannissa, Skotlannissa ja Saksassa. Kuinka silloin olisi voitukaan ajatella, että graniitti liittyisi erityisesti juuri Suomeen ja suomalaisuuteen. Viittaukset graniittiin peruskallion osana ja suomalaisen sitkeyden symbolina on esitetty vasta myöhemmin.

Suomalaisuuden liittyminen geometrisiin koristeaiheisiin, karjalaiseen puuarkkitehtuuriin, Suomen luontoon kuuluviin koristeaiheisiin, keskiajan kirkkoarkkitehtuuriin tai muodon yksinkertaisuuteen olivat jo 1900-luvun alkuvuosina ilmeisen tunnettuja ajattelumalleja

ja nämä piirteet olivat siis saaneet konventionaalisen merkityksen. Geometriset ornamentit ja karjalaiset aiheet liittyivät ennen muuta suomalaisuusliikkeeseen ja keskiajan kirkkoarkkitehtuurin aiheet viittasivat eri kieliryhmien yhteiseen ja ”tradition pyhittämään” historiaan. Tämä ero oli kuitenkin vähäinen ja kaikkia aiheita käytettiin osaksi vapaasti totuttuina isänmaallisina symboleina. Merkilläpantavaa on se, että tutkimuksissa kirjoituksissa ei tuotu esiin erityisiä suomenruotsalaiseen kansallisuusliikkeeseen liittyviä muotoaiheita. Esimerkiksi muinaispohjoismaisesta huonekalutyylistä kirjoitettiin neutraalisti tyylinä muiden joukossa.

Luonnonaiheet ja muodon yksinkertaisuus olivat monimerkityksisiä, sillä niiden voitiin katsoa kuuluneen sekä kansainvälisen art nouveau maailmaan että edustaneen suomalaisuutta laajassa mielessä. Molemmat tarjosivat mahdollisuuden luoda ulkomaiden arkkitehtuurin veroista ajanmukaista arkkitehtuuria ja saada siihen samalla kansallinen sävy tavalla joka ei liittynyt kotimaan puoluerhmittymiin. Tässä mielessä aiheita käytettiin varsinkin Pariisin maailmannäyttelyn paviljongissa. Suunnitteluvaiheessa vuonna 1898 sen katsottiin edustaneen modernia länsieurooppalaista tyyliä. Maailmannäyttelyn jälkeen ja uudessa poliittisessa tilanteessa sitä ruvettiin tarkastelemaan yhä kansallisempaan ja sen kotimaiseen luontoon ja keskiaikaan viittaavia piirteitä korostettiin uudella tavalla. Suomessa rakennuksesta tuli yksi uuden tyylin jäljitellyistä perustyypeistä. Siihen että Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen arkkitehtuuria alettiin vähitellen pitää yhä kansallisempaan, sen muodon monista lähtökohdista huolimatta, sisältyi ennen muuta kansallista ylpeydetuntoa menestyneistä arkkitehteista.

Johdannossa esitettiin kysymyksiin, jotka koskivat rakentamisen alueita ja rakennuttajia, ei tutkimuksen pohjalta voida antaa selvää vastausta. Relevantti kirjoittaminen pysyi pääasiassa yleisellä tasolla. Se liittyi vain muutamiin nimettyihin rakennuksiin: Suomalaisen teatterin rakennukseen, Pariisin paviljonkiin ja kansallismuseorakennuksen suunnitteluun. Suomalaisen puutyylin sovellutuskohdeita taas olivat maaseutuhuvilat, joita tarkasteltiin myös neljännessä luvussa. Se kuinka paljon niitä rakennettiin ja ketkä olivat rakennuttajia kaipaavat vielä lisätutkimuksia. Juuri rakennuttajien tausta ja intressit olisivat laajemman kartoittamisen arvoisia, sillä tutkimuksessa vahvistui myös ulkomaisten kansallistyylien yhteydessä esitetty käsitys, jonka mukaan kansallistyyli vetosivat enemmän nk. suureen yleisöön ja arkkitehtuurin alueen amatööreihin kuin arkkitehteihin. Osittain tämä ilmeni myös taiteilijahuviloiden yhteydessä. Selvimmin suomalaisen tyylin käsite liittyi taideteollisuuden pyrkimykseen, mutta niitä ei edellä tarkasteltu lähemmin. Arkkitehtuurin ja esimerkiksi huonekalujen suomalaisuutta koske-

va keskustelu oli pääosin rinnakkaista. Lisäksi voidaan olettaa, että joidenkin arkkitehtien kokeilut suomalaisen huonekalutyylin parissa vaikuttivat tapaan joilla heidän myöhempiä rakennussuunnitelmiaan arvioitiin suomalaisiksi.

Neljännessä luvussa mainittiin myös se mahdollisuus, että nationalistisella argumentoinnilla arkkitehtuurin yhteydessä oli sekundaarinen funktio, eli se toimi uuden tyylin puskurina vedotessaan erityisesti yleisöön. Tutkituissa lehdissä ei voida havaita että kirjoituksilla kansallisesta tyylistä olisi muuten esimerkiksi haluttu peittää arkkitehtuurin vaikeampien kysymysten, esimerkiksi asutuskysymyksen käsittelyä. Nämä olivat useimmissa lehdissä painokkaasti esillä. Suomalaisen tyylin tavoitteluun liittyi osaksi selvää sosiaalista yhteydentuntoa nk. maalaisrahvasta eli kansaa kohtaan. Myös edellä mainitut suomalaisen yksinkertaisuuden ja niukkuuden ihanteet lähtivät sekä vanhan kansallisromanttisen kirjallisuuden että vallinneiden yhteiskunnallisten olojen tuntemuksen pohjalta.

Ilmoitin johdannossa pitäväni henkilöihin kunnioittavaa etäisyyttä. Varsinkin neljännen luvun tapaustutkimuksissa kävi ilmi, että suorimmat ja autenttisimmat tuntuiset vastaukset esitettiin kysymyksiin löytyisivät kuitenkin yksityisten taiteilijoiden ja arkkitehtien arkkitehtuuria ja taidetta koskevista kannanotoista. Suomen vuosisadan vaihteen kulttuurinationalismi oli luonteeltaan yksityistä ja hajanaista, sisäisten ristiriitojen ja nopeiden muutosten jatkuvasti muokkaamaa ja uudistamaa ideologiaa. Ei ollut yhtä hallitsijaa eikä yhtä arkkitehtia, jotka olisivat keskenään sopineet kansallisen arkkitehtuurin linjoista, vaan arkkitehtuurin kenttä oli avoin vaihtuville käsityksille siitä. Lainatut katkelmat esimerkiksi taiteilijoiden kirjeistä antoivat välähdyksen niistä henkilökohtaisista ajatuksista, jotka koskivat suomalaisuusliikkeen ja suomalaisen kulttuurin asiaa tai isänmaan tilannetta sortokauden alussa. Tällaiset lausumat olivat tietenkin tilannekohtaisia ja yksityisiä, eikä niistä voi tehdä yleistä johtopäätöksiä. Kirjeiden välityksellä hahmottui kuitenkin joukko ihmisiä, piiri jossa suomalaisen tyylin ajatusta arkkitehtuurissa kehiteltiin jo 1890-luvun alkupuolella. Siihen kuuluivat Axel Gallén, Emil Wikström, Pekka Halonen ja alkuvaiheessa Väinö Blomstedt ja Louis Sparre sekä Eliel Aspelin ja Suomen Käsityön Ystävät -yhdistys. Piiriä sivusivat ylijohtaja Sebastian Gripenberg sekä myös Jac. Ahrenberg ja Yrjö Blomstedt. Kysymys oli henkilösuhteiden verkosta. Yksityiskohtana, mutta samalla esimerkkinä tällaisten henkilösuhteiden olemassaolosta ja mahdollisesta merkityksellisyydestä on edellä mainittu elokuun 15. päivä 1893 Saaren keskikievarissa Sääksmäellä.

Ateneum-lehden yhteydessä tuli toisena keskeisenä vai-
kuttajaryhmänä esiin taiteilijaryhmä Pirtti ja siihen lä-
heisesti liittynyt Wentzel Hagelstamin, Otto Donner
nuoremman ja Axel Gallénin yhteistyö vuonna 1901.
Myöhemmin jää täsmennettäväksi oliko se mahdolli-
sesti keskeinen ryhmittymä tämän vuosisadan alun suo-
malaisen kulttuurin linjanvedossa? Myös Päivä-lehden
ympäriille ryhmittynyt joukko herättää vastaavia kysy-
myksiä. Sitä ei voi jättää huomiotta tutkittaessa Axel
Gallénin ja Eliel Saarisen työtä vuoden 1907 vaiheilla.
Esimerkiksi vuonna 1908 arkkitehtuurikilpailun voit-
tanut Saarisen eduskuntatalosuunnitelma oli muodoil-
taan yksinkertainen, jäsentelyltään symmetrinen ja ver-
tikaalisuudessaan monumentaalinen. Tällaisena se sopi
hyvin siihen Eino Leinon kulttuurisuomalaisuuden
kehukseen, joka on luettavissa jo Päivän ensimmäisessä
numerossa.

Pariisin paviljongin muotoratkaisujen taustalla hah-
mottui joukko henkilöitä, jotka edustivat suomalaista
kulttuurieliittiä. Sen johdossa oli Albert Edelfelt, sii-
hen liittyi myös Axel Gallén ja sen keskellä oli arkkitehtuurin tuleva suosikki ja johtohahmo Eliel Saarinen.
Näiden kolmen vaikutus näyttää eri teitä ulottuneen
laajalle vuosisadan alun kulttuurielämään. Nationalis-
mi ilmeni heidän ajatuksissaan eri tavoin. Edelfelt näyt-
täytyi isänmaan kohtalosta syvästi huolestuneena patri-
oottina, joka samalla katsoi Suomen tilannetta kau-
empaa koko kansainvälisen kokemuksensa näkökul-
masta. Gallén edusti suomalaisuusliikettä mutta pyrki
pätemään myös kansainvälisesti. Hän oli arvostaan tie-
toinen kulttuuriaristokraatti ja uuden suomalaisen tai-
teen etujoukkoa, jonka ajattelu oli vuosisadan vaihteessa
lähinnä sijoitettavissa nuorsuomalaisen kulttuuripoliitiikan
piiriin. Saarinen oli monessa suhteessa ilmeisen lähellä
Gallénia. Tässä tutkimuksessa hän jäi kuitenkin arvoitukselliseksi
toteuttajaksi, josta myöhemmin tuli jäljitelty vaikuttaja.
Tutkitun ajan myöhemmät kirjoittajat kiinnostivat juuri
Saarisen töihin erityistä huomiota ja näkivät ne selvimmän
uuden suomalaisen tyylin edustajina. Saarinen oli 1890-luvulla
valmistuneessa arkkitehtikunnassa jossain määrin yksin:
hän oli suomenmielinen mutta kuului samalla nuoriin
arkkitehteihin ja asennoitui uuteen ulkomaiseen arkkitehtuuriin
selvästi myönteisesti. Hänen eri suunnitelmiaan olisi ehkä
mahdollista tarkastella ratkaisuinäiden tekijöiden välisiin
ristiriitatilanteisiin.

Lopuksi palaan kahteen näkökohtaan, kirjoituksiin ja
suomalaisten arkkitehtien käsityksiin arkkitehdin roo-
lista ja suhteesta tyyliin. Näkökohdat ovat erillisiä. Kir-
joitukset nousivat tutkimuksessa oletettua tärkeämpään
asemaan, sillä niistä käy ilmi se, että arkkitehtuurin
muotoratkaisuja voitiin jo aikalaisten toimesta tulkita
eri tavoin. Ei ole olemassa sellaisia oikeita vastauksia,
jotka olisi asetettava esimerkiksi nykyisen käytännön
normiksi. Olen tarkoituksellisesti jättänyt käsittelemät-

tä ne myöhemmät kirjoitukset 1910-luvulta lähtien, jot-
ka vaihtuvin näkemyksin kuvaavat yhtä paljon kirjoit-
tajien omaa aikaa ja sen tavoitteita kuin vuosisadan
vaihteen tilannetta. Niiden läpikäyminen on kokonaan
toinen tehtävä.

Myös tutkitut vuosisadan vaihteen kirjoitukset jättivät
paljon avoimeksi. Kirjoituksiin sisältyi esimerkiksi aja-
tuksia, joita voidaan pitää vihjauksina poliittiseen til-
lanteeseen. Epämääräinen arkkitehtuurin itsenäisyyden
vaatimus voidaan kokonaisuudessaan liittää suomalai-
sen kulttuurin ja yhteiskunnan itsenäisyyden ajatuk-
seen. Historialliset tyyli, orjuuttavat tyyli yleensä ja
jopa ruutuasemakaavat on mahdollista samaistaa van-
haan hallintomuotoon, vanhaan yhteiskuntajärjestel-
mään tai yleisvaltakunnalliseen lainsäädäntöön. Tyy-
lien ja ruutukaavojen hylkääminen oli yleinen tavoite
myös muiden maiden arkkitehtuurissa, eikä näitä ta-
voitteita voi kuitenkaan Suomessa asettaa suoraan po-
liittista tilannetta vastaan. Vuosien 1905 ja 1906 vai-
heilla kirjoituksissa näkyi myös lisääntyviä viittauksia
vuosisadan alun myrsky- ja kiihko -kauteen ja anar-
kiaan, josta vaadittiin paluuta järjestykseen eli arkkitehtuurin
ehjään, jopa klassiseen muotoon. Tällaisten kirjoitusten ja
arkkitehtuurin todellisten muotoratkaisujen välistä silttaa
on kuitenkin hyvin vaikea konstruoida.

Kolmannen luvun lopussa viitattiin arkkitehtikunnan
sisäiseen pyrkimykseen välttää näkyviä riitoja ja po-
liittisia kannanottoja. Asennoituminen oli ammattikun-
tainen. Yleisten yhteiskunnassa näkyvien aatteiden ja
yksityisten arkkitehtien näkemysten oli enemmän tai
vähemmän suodatuttava tämän läpi. Tästä johtuu esi-
merkiksi se, että Arkkitehtien-lehti antoi varsin kalpean
kuvan arkkitehtuurin kansallista luonnetta tai tyyliä
koskevista keskusteluista. Lisäksi on mainittava arkkitehtien
ilmeinen vastenmielisyys kansallistyylin kaltaista pohjimmiltaan
akateemista konstruktiota kohtaan. Suomalaisen tyylin
ajatus oli tuotu 1890-luvulla esiin kompaktina ja määriteltävissä
olevana tyylinä, samaan tapaan kuin historialliset tyyli.
Tällaisena se nojautui ensisijaisesti ornamentteihin. Kuten
toisessa luvussa tuotiin esiin, tämä käsitys tyylistä oli
yhteydessä taidehistorian, rakennustutkimuksen ja museoiden
maailmaan. Suomessakin arkkitehdit turvautuivat lo-
pulta kesken jääneessä tyyliä koskevassa pohdinnas-
saan vähään olemassaolleen tutkimukseen, mm. As-
pelinin taidehistoriaan, tai ryhtyivät itse tutkijoiksi.
Tällaista tyylin rakentamista vastaan puhui uudistuva
käsitys tyyleistä sekä toisaalta arkkitehtuurin luonteesta
taiteena. Muun muassa Otto Wagner, jonka teosta Suo-
messa luettiin paljon, kirjoitti enemmän kompositios-
ta ja konstruktioista kuin tyylistä. Tyylin tuli toki il-
maista kunkin ajan kauneusihanteita ja vallinneita olo-
ja, mutta se todettaisiin aikanaan jälkikäteen. Se oli

siis akateeminen nimeämiskysymys, ei luovan arkkitehdin asia. Kaikkea akateemisuutta vastustanut asenne leimasi 1890-luvun kuvataiteilijoiden toimintaa, ja se näkyi jossain määrin myös arkkitehdeissa jotka halusivat korostaa erityislaatuaan taiteilijoina.

On myös todettava, että arkkitehtien nelivuotinen koulutus polyteknisessä instituutissa ei ollut luonteeltaan akateemista vaan käytännöllistä. Tämä näkyy esimerkiksi siinä miten epävarmoja useimmat arkkitehdit olivat pohtiessaan kansallistyylien olemusta ja miten vähiin argumentteihin ja lähteisiin he turvautuivat. Arkkitehtien halu korostaa rooliaan taiteilijoina liittyi osaksi arkkitehtien, insinöörien ja rakennusmestarien keskinäiseen työnjakoon lisääntyvän ja monipuolistuvan rakennustoiminnan maailmassa, ja se oli kansainvälinen ilmiö. Edellä tarkastelluissa kirjoituksissa oli useita kohtia sekä koti- että ulkomaisista lehdistä, joissa toisaalta vastustettiin luotunutta akateemista tyyliarkkitehtuuria ja toisaalta tuotiin arkkitehdin työ esiin salaperäisenä eläytymistä sekä muodon ja suhteiden hallintaa vaativana taiteena. Yleistynyt ajatus oli se, että arkkitehtien tuli toimia vapaasti kykyjensä ja persoonallisuutensa voimalla. Luova arkkitehti ei voinut asettua minkään valmiin tyylin tai tyyliä koskevan tavoitteen orjaksi.

Tutkimuksen yleisimmät johtopäätökset ovat seuraavat. Ensinnäkin on todettu jo tämän vuosisadan alussa julkaistujen kirjoitusten suuri vaikutus vuosisadan vaihteen arkkitehtuurista myöhemmin muodostuneeseen kuvaan. Toisena tuloksena on todettava se pin-

nallisuus ja teoreettisen pohjan keveys joka näkyi useimpien arkkitehtien kirjoituksissa näiden käsitellessä kansallisia kysymyksiä arkkitehtuurin yhteydessä. Kolmantena todettiin miten kysymys arkkitehtuurin kansallisuudesta sulautui vähitellen kysymykseen uudesta arkkitehtuurista. Tässä oli kysymys kansallisen historian vaiheiden ja ulkomaisen arkkitehtuurikehityksen suurten muutosten välisestä samanaikaisuudesta. Siinä vaikutti myös arkkitehtikunnan, rakentamisen ja vieläpä arkkitehtuurilehdistön kasvu juuri vuosisadan vaihteessa. Laajeneva ja myös uusia rooleja hakeva suomalainen arkkitehtikunta kohtasi eri tahoilta ulkomailta vyöryneen ”uuden liikkeen” juuri niihin aikoihin, jolloin kysymys erityisestä suomalaisuudesta oli ulotettu myös arkkitehtuuriin ja sortokauden tilanne nosti nationalistisen ajattelun vielä enemmän pintaan. Ajatus kansallisista tyyleistä oli ulkomailta tuttu, mutta tässä tilanteessa ja erityisesti Suomessa sellaista oli vaikea aikaansaada. Sitä metodista mallia, jonka mukaan kansallinen tyyli olisi rakennettu kotimaan historiallisen arkkitehtuurin pohjalta oli vaikea toteuttaa, sillä historiallinen rakennusperintö oli niukkaa ja vähäeleistä ja sitä tunnettiin huonosti. Lisäksi sen suomalaisuudesta oltiin epävarmoja. Tällä tavoin muodostetut kansallistyyli olivat uuden, ajankohtaisuutta tavoitelleen liikkeen mukaan lisäksi yhtä vanhanaikaisia ja tuomitavia kuin muutkin historialliset, tai yleensä suunnittelijan vapautta rajoittaneet tyyli. Ajatus kansallisuudesta tai suomalaisesta tyylistä muuntui ensin eräänlaiseksi kansalliseksi elementiksi arkkitehtuurissa ja taipui myös suojavaatteeksi uuden tyylin päälle.

LYHENTEET

EWM	Emil Wikströmin Museo
GKM	Gallen-Kallelan Museo
HYK	Helsingin yliopiston kirjasto
JMA	Jyväskylän maakunta-arkisto
MV	Museovirasto
SKS	Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
SRM	Suomen rakennustaiteen museo
SMY	Suomen Muinaismuistoyhdistys
ST	Suomen Teollisuuslehti
TFF	Tekniska föreningens i Finland förhandlingar
VA	Valtionarkisto

VIITTEET

Julkaisuvuoden jälkeen on joidenkin teosten kohdalla suluis-
sa ensimmäinen julkaisuvuosi. Tekstissä esiintyvät käännök-
set ovat kirjoittajan ellei viitteessä mainita toisin. Referoitu-
jen aikakauslehtiartikkelien täydellinen nimi mainitaan viit-
teessä. Viitattaessa yksittäiseen tietoon mainitaan viitetekstissä
ainoastaan lehden vuosikerta ja sivunumero.

1. JOHDANTO

1. Nationalismilla on paikoin vieläkin kiihkokansallistunten si-
vumerkitys. Käytäntö on vaihtelevaa eri maissa. Yleisessä kie-
lenkäytössä on jopa tämän tutkimustyön kuluessa ollut havait-
tavissa muutoksia. Silloin kun nationalismia ei juuri ole ollut
havaittavissa, on termiä käytetty helpommin arvovapaasti kuin
silloin kun se on ollut ajankohtainen. Nationalismista tarkem-
min luvussa 2.1.
2. Näistä ensimmäinen oli pro gradu -tutkielmani ”Neljä taitei-
lijahuvilaa 1890-luvulta. Arkkitehtuurin tarkastelu”. Samaan
aiheeseen liittyvät artikkeli Tuomi 1978 sekä Tuomi 1979a, joka
julkaisiin Suomen rakennustaiteen museon näyttelyn
”Erämaa-ateljeet, taiteilijahuviloita vuosisadan vaihteessa”
näyttelyluettelona. Näyttelytekstit julkaisussa Wäre 1980. Mui-
ta kauden arkkitehtuuriin yleisemmin kohdistuneita tutkimuk-
siani ovat artikkelit Wäre 1983, 1986a,b, 1988a,b ja 1989. Niiden
yhteydessä on muodostunut se kokonaiskuva kauden arkki-
tehtuurista, johon tässä kysymyksessä oleva problematiikka
sijoittuu yhtenä osana. Tähän kokonaiskuvaan ovat vai-
kuttaneet myös ennen muita Marika Hausenin, Sixten Ring-
bomin ja Riitta Nikulan julkaisut vuosisadan vaihteen arkki-
tehtuurista. Niihin, ja tässä mainitsemattomien tutkijoiden jul-
kaisuihin viitataan asianomaisissa kohdissa tarkemmin. Tär-
keimpiä käyttämiäni teoksia ovat olleet Hausen 1971, 1977 ja
1984, Kivinen 1961, 1981, 1982, Korvenmaa 1981, Nikula 1986
ja 1988, Ringbom 1978, 1982 ja 1987 sekä Moorhouse —
Carapetian — Ahtola-Moorhouse 1987, joissa on käsitelty tä-

män tutkimuksen keskeistä aineistoa. Sitä ovat sivunneet Vil-
jo 1985 ja Lukkarinen 1989.

3. Kekkonen 1904, s. 373, 374.
4. Arkkitekten 1908, s. 1. Kirjoitus ”Återblick” oli Frosteruksen
ensimmäinen pääkirjoitus Arkkitekten-lehden toimittajana.
5. Warnke 1984, s. 12—14. Warnke erottaa seuraavat mahdolli-
suudet arkkitehtuurin ja politiikan yhteyksissä. Ensimmäiseksi
hän toteaa että rakentamiseen on aina sisältynyt poliittisia mer-
kityksiä rakentamiseen käytetyn taloudellisen panostuksen
kautta. Toiseksi arkkitehtuurilla, eli tässä rakennuksilla, on
perustavaa laatua oleva poliittinen tehtävä kun se todellisesti
tai näennäisesti turvaa ja tukee vallanpitäjiä ja ilmaisee val-
lan pysyvyyttä. Esimerkkinä Warnke mainitsee kirkot, linnat,
muurit ja myöskin näihin viittaavat arkkitehtoniset elemen-
tit, kuten tornit ja portaalit yleensä. Kolmantena mahdollisuus-
tena Warnke mainitsee sen, että arkkitehtuuri on selvästi po-
liittisen demonstraation tai sanoman kantaja. Keinoja ovat sil-
loin esimerkiksi rakennuksen koko, hallitseva asema ympäris-
tössä, viittaukset tunnettuihin rakennuksiin ja erilaiset kuval-
liset dekoraatiot.
6. Tämän ajatuksen taustalla ovat mm. Leonard Kriegerin huo-
mautukset siitä miten Kant ja Lessing myötävaikuttivat sak-
salaisen kansallistietoisuuden kasvuun siksi että heistä euroop-
palaisina neroina tuli kansallisen ylpeyden kohteita, eivät sik-
si että he olisivat mitenkään ilmaisseet nationalistisia oppeja
tai aatteita. Krieger 1971, s. 223, 224. Ks. myös Tuomi 1979b,
s. 87—84.
7. Kysymys on siis revival-, ei survival-ilmioistä. Vastaavasti on
Eric Hobsbawm tehnyt eron tradition ja ”keksityn tradition”
tai keksityn perinnäistavan välillä teoksessa ”The Invention
of Tradition”. Kokoomateos käsittelee erilaisia 1800-luvun jäl-
kipuolella kehiteltyjä, usein nationalistisia päämääriä palvel-
leita ja tarkoituksellisesti luotuja tapoja ja juhlamenoja tavalla
jossa on paljon yhtymäkohtia käsillä olevaan problematiikkaan.
Ks. Hobsbawm ja Ranger 1984 (1983) kokonaisuudes-
saan ja erityisesti Hobsbawm 1984, s. 1—3.
8. Näiden ikäluokkien olemassaoloon ja merkitykseen on kiin-
nittänyt huomiota Paasivirta 1978, s. 322.
9. Tässä ensimmäisiä Pettersson 1967 ja Eliel Saarisen osalta Hau-
sen 1967. Myöhemmin Hausen 1977, Ringbom 1978 ja eten-
kin Ringbom 1987 ja Lars Sonckin osalta Kivisen ja Korven-
maan kirjoitukset. Ks. myös Tuomi 1979b ja 1989. Kansain-
välisiä yhteyksiä ovat vuosisadan vaihteen osalta selvittäneet
varsinkin yhdysvaltalaiset tutkijat sivuten myös Pohjois-
Euroopan arkkitehtuurikehitystä tässä relevantilla tavalla. Ks.
Hitchcock 1970, Tselos 1970, Eaton 1972 ja Lewis 1972, 1975
ja 1978.
10. Tämänkaltaisista kysymyksenasetteluista ks. Hermerén 1975.
Ks. myös Ringbom 1987 ja erityisesti s. 12 jossa Ringbom mai-
nitsee A.L. Kroeberin diffuusio-käsitteen.
11. Terminologiaan palataan myöhemmin. Aiemmin olen pitänyt
Suomen kohdalla jugendia parempana art nouveau -termiä,
ks. Wäre 1983 ja käyttänyt myös termiä ”suomalainen art nou-
veau”, ks. Wäre 1988a ja 1989, s. 120.
12. Ammattilehtiaineistoa on uudemman arkkitehtuurin tutkimuk-
sessa käytetty hyväksi jo pitkään, vrt. Scully 1974 (1955) ja
erityisesti sen korjatun painoksen esipuhe s. xix. Ks. myös Col-
lins 1971 (1965), Robson-Scott 1965 ja Germann 1972 sekä
Döhmer 1976. Yleensä 1800-luvun ja viime vuosisadan vaihteen
runsas kirjallinen arkkitehtuuriaineisto tarjoaa rikkaan
aineiston, jonka käyttöön ja tulkintaan sisältyy myös meto-
disia vaaroja. Valikoivalla käytöllä aineisto tarjoaa tukea mi-
tä erilaisimmille näkemyksille.
13. Kearney on painottanut juuri aikakauslehtien, ei sanomalehtien
ja erillisjulkaisujen käyttökelpoisuutta tutkimuksessa. Ks.
Kearney 1988, s. 265—268.
14. Arkkitehtuuri suunnittelun kontekstista kiinnostavasti ks. Col-
lins 1971 teoksessa ”Architectural Judgement”, erityisesti s. 50.

15. Vrt. Hauser 1959, s. 23—35 jossa jo korostettiin taiteen ja yhteiskuntaelämän tasojen suhteen kompleksisuutta, sekä Wolff 1981, s. 39—41. Medioitumisesta Jameson 1986 (1977), s. 200, ja Jameson 1986 (1981), s. 39—41.
16. Shiff 1988, s. 40, 41.
17. Myöhemmin tässä luvussa selostetaan tarkemmin miksi aineiston analyysissä ja tulosten esittämisessä on päädytty tähän eri mahdollisuuksista yksinkertaisimpaan. Tutkimustyön kuluessa on pohdittu myös kvantitatiivisia analyysitapoja, mutta niistä on luovuttu aineiston laajuuden ja heterogeenisuuden vuoksi. Tutkimuksessa ei myöskään käytetä diskurssianalyysia Michel Foucaultin diskurssiteorian pohjalta, niin että päähuomio olisi diskurssin säännöissä, kielellisissä muodostelmissa ja toimintatavoissa. Kirjoituksia analysoidaan hermeneuttikkojen tapaan teksteinä joista haetaan myös spesifisiä ajatuksia. Vrt. Schöttler 1988, s. 159—199.
18. Vrt. Kearney 1988, s. 9, missä Kearney aloittaa teoksensa Hannah Arendtin tekstin sitaattilla intervallien tärkeydestä.
19. Tästä ilmiöstä yleisesti Jameson 1986 (1981), s. 81, 86. Arkkitehtuuri- ja taidelehien kohdalla siihen on vihjannut mm. Collins 1971 (1986), s. 262.
20. Arkkitehtuurin ikonologisesta tutkimuksesta Suomen aineiston yhteydessä ks. mm. Lilius 1984 ja Ringbom 1987, missä Ringbom on osaksi maininnut (s. 12) soveltaneensa Bandmanin ”materiaalien ikonologiaa”. Taiteen tarkastelusta yhteiskunnallisessa kontekstissaan ks. Schneider 1985, s. 248—258. Kirjoitus on tutkimussuunnan viimeaikainen esittely, jossa on edetty pitkälle aiemmista yksinkertaisuuksista.
21. Ks. esim. erilaiset artikkelit kokoelmissa Millon ja Nochlin 1978 sekä Warnke 1984, joka on aihepiirin klassikkojen kokoelma. Perusteoksiin kuuluu myös Barbara Miller Lanen jo vuonna 1968 julkaisema teos ”Architecture and Politics in Germany 1918—1945”. Tutkimusasetelmasta yleensä ks. erityisesti Millon ja Nochlin 1978, s. viii-x sekä Warnke 1984, s. 12—18.
22. Ricoeur 1983(1981), 1984(1983) ja 1986. Paul Ricoeur luetaan yleensä uudemman hermeneutiikan piiriin. Hän on kirjoituksissaan tehnyt selvän eron romanttiseen hermeneutiikkaan kieltäen mm. intuitiivisen ymmärtämisen ja eläytymisen mahdollisuuden ja korostaen kriittisen etäisyyden ylläpitämistä tulokinnassa. Ricoeurin teoreettinen pohja on laaja. Hän on lähtenyt alkuaan fenomenologian perinteestä ja yhdistänyt hermeneuttiseen tulkintateoriaansa strukturalismin ja semiotiikan piirteitä. Ricoeur ei usko objektiivisten tulkintojen mahdollisuuteen, koska hänen mielestään ei mitään neutraalia, epäideologista positiota ole löydettävissä. Toisaalta hän korostaa terveen järjen ja kritiikin mahdollisuuksia. Ricoeurin kirjoitukset muodostavat laajan ja monipuolisen kokonaisuuden, mistä eri kirjoittajat ovat löytäneet ja käyttäneet hyväkseen varsin erilaisia puolia. Ricoeurista yleensä ks. John B. Thompsonin johdanto teoksessa Ricoeur 1983 (1981), George H. Taylorin johdanto teoksessa Ricoeur 1986, Kearney 1986 (1984), s. 15—46 ja Kearney 1986, s. 91—112.
23. Jameson 1986 (1981), erityisesti s. 9—102 ja Jameson 1986 (1984). Jamesonin kiinnostavuuteen taidehistorian yhteydessä on viitannut myös Richard Shiff, ks. Shiff 1988, s. 25. Ks. myös Hohendahl 1988.
24. Ks. Jameson 1986 (1981), s. 74—102. ”Symbolisen teon” käsitteen alkuperästä ks. Ricoeur 1986, s. 11.
25. Vrt. Trachtenberg 1988, s. 212 ja Watkin 1977, s. 113, 114.
26. Ricoeur 1983 (1981), s. 131—134, 145—164 sekä 197—221. Kohdat sisältyvät artikkeleihin, jotka on julkaistu alkuaan 1970—1971.
27. Ricoeur 1983 (1981), s. 274—296, erityisesti 247—281 ja 289—298 kirjoituksessa ”The narrative function” ja laajemmin eri historiankirjoittajien tekstejä analysoiden teoksessa Ricoeur 1984, s. 91—230, erityisesti s. 177, 178. Aiheesta myös Ricoeurin haastattelussa antamat vastaukset Kearneylle, ks. Kearney 1984, s. 17—21. Taidehistorian kirjoituksen kertomuk-

sellisesta luonteesta samanhenkisesti ks. Shiff 1988, s. 26—28 ja s. 47, 48.

28. Tuomi 1979b. Kysymyksessä oleva artikkeli pohjautui aineiston alustavaan läpikäyntiin ja sen valikoivaan käyttöön. Se oli eräänlainen luonnos. Tässä tutkimuksessa ei ole asetettu tavoitteeksi sen tarkentamista ja täydentämistä vaan mahdollinen korjaaminen muutettua näkökulmaa käyttämällä. Se ei siis ole hypoteesi vaan sitä voidaan nimittää ”korjattavaksi kaavioksi” E.D. Hirschin termiä käyttäen, ks. Hirsch Jr. 1978 (1976), s. 32.

2. TAUSTA JA KEHYKSET

1. Ks. Mustelin 1983, s. 50—70 1910-luvun kehityksestä ja aiemmista vaiheista esim. Valvoja 1900 s. 690, 691 sekä Rolf Nordenstrengin kirjoitus saman vuoden Finsk Tidskriftissä.
2. Taidehistorian terminologian osalta ks. Lübke 1893 ja Aspelin 1891. Lübken teos ”Taiteen historia pääpiirteissään” julkaistiin Kaarlo Forsmanin suomentamina vihkoina 1889—1892. Kahtena niteenä julkaistun valmiin teoksen esipuheessa Forsman viittasi taiteen alan erikoistermien käännös-vaikkeuksiin, mistä antaa kuvan myös teoksen loppuun liitetty sanasto. Nationalismiin liittyvän terminologian horjuvuuden osalta ks. esim. J.V. Snellmanin Valitut teokset, joka julkaistiin 1898—1901.
3. Nationalismi-sanana neutraalin merkityksen on perustellut esim. Ruutu 1980, s. 86. Ks. myös esimerkiksi Jussila 1979, s. 20 ja Heikkilä 1985, s. 15. Vuosisadan vaihteen suomenkielisisä teksteissä nationalismi-sanaa käytettiin melko harvoin. Ainakin vuoden 1905 vaiheilla siihen liitettiin negatiivinen kiihkokansallismielisyyden sivumerkitys. Ks. esim. Valvoja 1905, s. 689 (Arvi Grotenfelt), 693 (Santeri Ingman), 678 ja 679 (A. Igelström joka kirjoitti kuitenkin myös: ”Natsionalismi on tyhjä pullo, joka saa arvonsa siitä, millä sen täyttää”). Tämän vuoden Valvojassa kirjoitettiin enimmäkseen kansallisuusaatteesta ja kansallistunnosta. Ks. myös Valvoja 1906, s. 87 (Zachris Castrén) ja 98 (Arvi Grotenfelt). Staffan Björck on Ruotsin tilanteen osalta maininnut, että sanaa ”nationalismen” käytettiin silloin tällöin 1800-luvulla suunnilleen samassa merkityksessä kuin ”patriotismen”. Käytäntö jatkui tällaisena vielä 1900-luvun alkuun. Sana alkoi tämän rinnalla saada negatiivisia sivumerkityksiä jo 1890-luvulla, kirjoitettaessa ranskalaisesta nationalismista. Myöhemmin sitä on Ruotsissa yleensä käytetty negatiivisena sanana. Björck itse käytti teoksessaan nationalismi-sanaa ilman arvoväritystä. Ks. Björck 1946, s. 57 ja 58. Suomessa sanan vaiheet ovat ilmeisesti olleet hyvin samanlaiset kuin Ruotsissa. Paitsi ranskalainen nationalismi sen negatiiviseen arvoväritykseen vaikutti ilmeisesti saksalainen nationalismi pangermaanisine aatteineen ja rotuteorioineen, joita esimerkiksi Arvi Grotenfelt arvosteli ankarasti Valvojassa. Aira Kemiläinen on hiljattain tarkastellut nationalismi-sanana merkityksen vaiheita englannin, ranskan ja saksan kielissä. Kemiläinen 1989, s. 57—73.
4. Regionalismi-sanasta ks. Dann 1978, s. 21, viite 25. Regionalismi on varsin samansisältöistä kuin nationalismi, pyrkimys alueelliseen itsenäisyyteen on siinä yleensä latenttina mukana. Ks. myös Brunn 1978, s. 157. Reginalistiset liikkeet kuuluvat mm. eurooppalaisen nationalismin piiriin ja ne perustavat vaatimuksensa nationalistiseen ideologiaan, kuten Brunn on muotoillut. Erik Allardt on selostanut etnisen liikkeen ja ryhmän käsitteitä. Allardt 1981, s. 19, 20.

5. Ks. Dann 1978, s. 9—21 perusteellisine viitteineen ja erityisesti s. 14: ”Es gibt nicht den Nationalismus, sondern nur dessen sehr verschiedene Erscheinungsformen”.
6. Kohn 1946 ja Kohnin artikkeli ”Nationalism” *Encyclopedia Britannica* vuodelta 1965 (H.Ko). Ks. Myös Krieger 1971, s. 213, 214, jossa on paljolti seurattu Kohnin ajatuksia ja suomalaisista kirjoittajista mm. Jussila 1979 ja Kemiläinen 1989.
7. Deutschin teosta referoinut Dann 1978, mm. s. 10—13.
8. Kohn 1946, s. 3—20. Kohn on kirjoittanut myös: ”Nationality has been raised to an absolute by two fictitious concepts which have been accepted to having real substance. One holds that blood or race is the basis of nationality, and that it exists eternally and carries with it an unchangeable inheritance; the other sees the Volksgesist as an ever-welling source of nationality and its manifestations. These theories offer no real explanation of the rise and role of nationality: they refer us to mythical prehistorical pseudo-realities. Rather, they must be taken as characteristic elements of thought in the age of nationalism, and are subject themselves to analysis by the historian of nationalism.”, Kohn 1946, s. 13.
9. Kohn 1965, s. 63—65 ja Kohn 1946, passim.
10. Dann 1978, s. 13, 14. Vrt. myös Allardt 1981, s. 18, 19 osittain samansuuntaisesti.
11. Dann 1978, s. 14.
12. Suomen yhteydessä esim. Klinge 1975, s. 9, 32—35.
13. Kohn 1946, s. 3—24 passim.
14. Ks. esim. J.V. Snellmanin kootut teokset VI, s. 495 (*Litteraturblad* 1861).
15. Kohn 1946, passim ja s. 527 Unkarin yhteydessä.
16. Kohn 1946, s. vii, 22 ja 23; Krieger 1971, s. 209 ja myös Barker 1927, s. 123, 124.
17. Krieger 1971, s. 225.
18. Tästä Dann 1978, s. 216, 217.
19. Dann 1978, s. 209—222. Nationalismin vaikutuksia poliittiseen osallistumiseen korosti myös Kohn, ks. Kohn 1946, s. 12. Saksan nationalismin yhdestä funktiosta uskonnollisten ryhmittymien yhdistäjänä ja funktion muutoksista 1800-luvun puolivälissä ks. Ehmke 1985 (1979), s. 310—312.
20. Kohn 1946, passim. ja s. 515—518 Ruotsin osalta.
21. Kohn 1946, s. 345—451; Krieger 1971, s. 218—224; Dann 1978, s. 77—128. Dannin artikkeli on myös hyvä katsaus nationalismin uudempaan tutkimustilanteeseen. Se poikkeaa vanhemmasta aatehistoriallisesta näkökulmasta: esimerkiksi Herderiä ei siinä mainita lainkaan.
22. Kohn 1946, s. 427—451 passim. ja Krieger 1971, s. 207—241 passim.
23. Ks. Dann 1978, s. 82 ja viite 13 s. 122. Kulttuurinationalismin pohjana oleva termi ”kulttuurikansa” (*Kulturnation*) esiintyi ensimmäisen kerran Friedrich Meineken teoksessa ”Weltbürgertum und Nationalstaat” vuodelta 1907.
24. Kohn 1946, s. 4, 329, 330. Kohnin teoksessa käydään verrat yksityiskohtaisesti läpi nationalismin kehitystä eri maissa. Ks. myös Puolaa, Irlantia, Saksaa, Italiaa, Kataloniaa sekä yleisesti Euroopan ulkopuolisia maita koskevat artikkelit teoksessa Dann 1978. Yleisluonteisesti Itä-Euroopan osalta esim. Niederhauser 1989.
25. Ks. Hobsbawm 1984, s. 13, 14 ja Trevor-Roper 1983, s. 15—41.
26. Klinge 1969, s. 201; Jussila 1979, s. 21.
27. Vrt. Palmgren 1976 (1948); J.V. Snellmanin kootut teokset VI, s. 497, jossa Snellman 1863 luetteli suomalaisen kansallistehtävyyden siihenastisina luojina Porthanin, Arwidssonin, Topeliuksen, Gottlundin ja Lönnrotin; vrt. Klinge 1975 jonka erilliset kirjoitukset voidaan myös nähdä tämän linjan kuvaamisena.
28. Tästä erityisesti Klinge 1975, s. 132, 133 kirjoituksessa ”Mikä mies Porthan oli?” Klinge tähdentää sitä miten ”jo varsin pian Porthanin patsaan paljastamisen jälkeen maamme suurmies-
- kolmikon kanonisoiminen alkoi olla faktum. Runeberg, Snellman ja Lönnrot tulivat kansakoulujen lukukirjoissa ja kipsivaloksissa, lukemattomissa muistojulkaisuissa ja elämäkertoissa, ja vähitellen myös mahtavina patsasmonumentteina, liputuksien ja juhlapäivien aiheina jne saavuttamaan vankkumattoman aseman”. Runeberg-kultista Hirn 1935, s. 329—353 helmikuun 5. päivän vietosta, joka alkoi vähitellen jo 1860-luvulla voimistuen etenkin 1880-luvulla, sekä s. 354—369 Runebergin muistoon liittyvistä rakennuksista, patsashankkeista ja hautamuistomerkkikilpailuista. Kiinnostava yksityiskohta on myös Snellmanin kannanotto hautamuistomerkkin suunnittelusta ornamenttiikasta vuodelta 1879. Ks. J.V. Snellmanin kootut teokset VII, s. 487—490.
29. Esimerkiksi teos ”Johan Vilhelm Snellmans samlade arbeten” I—X julkaistiin 1894—1899 ja ”J.V. Snellmanin valitut teokset” I—V vuosina 1898—1901”.
30. Vrt. Hobsbawm 1984, s. 263—283.
31. Ks. Reitala 1983, erit. s. 87—115.
32. Porvoon maapäivistä erityisesti Jussila 1987, s. 9, 10, 88, 89.
33. Tästä on lähemmin kirjoittanut Matti Klinge useissa yhteyksissä, esim. Klinge 1969, s. 191, 192; Klinge 1975, s. 15 ja 103—120 sekä Klinge 1980, s. 36, 37. Myöhemmästä paluusta Runebergin ja Topeliuksen kansallisromantiikan teemoihin ks. Alhoniemi 1972, erit. s. 133—139 ja 152 Jac. Ahrenbergin yhteydessä.
34. Ks. esim. Manninen 1986, s. 114—117.
35. Leino 1983 (1909), s. 10 ja 11 Lönnrotia käsittelevän luvun yhteydessä. Snellman oli kirjoittanut samansuuntaisesti esimerkiksi *Litteraturbladin* artikkelissa 1861, mainitessaan ettei maailma ennen vuotta 1809 ollut kuullut puhuttavankaan Suomen kansakunnasta. J.V. Snellmanin kootut teokset VI, s. 491.
36. Klinge 1969, s. 191—193 ja Klinge 1975, s. 14. Klingen mukaan tähän liittyi halu saada Kalevala pian käännettyksi vieraille kielille; Kalevalan ja yleensä suomalaisen kansanrunouden tuntemuksesta ja vaikutuksista ulkomailla ks. esim. Gottfried Semperin luonnehdinta suomalaisista, missä kansanrunouden tajuttiin viittaavan menneeseen korkeaan ja tasapainoiseen kulttuuriin. Semper 1860, s. 4.
37. Kaukonen 1979, erit. s. 86—112. Kalevalan vastaanotoista ja tulkinnoista myöhemmin myös Wilson 1985 (1976).
38. Karelianismista yleisempänä, yhteiskuntaelämän eri alueille ulottuneena ilmiönä ks. Sihvo 1973. Termin toi tietävästi esimmäksi esiin Yrjö Hirn muodossa ”carelianismen” kirjoittaessaan Kalevala-romantiikasta ja Akseli Gallen-Kallelasta. Ks. Hirn 1939, s. 187—225. Ilmiön muotoili kokonaisuudeksi Onni Okkonen jo varhain, ks. Okkonen 1932. Okkonen ei kuitenkaan vielä käyttänyt termiä karelianismi.
39. Ilmaisu käytti usein esim. Axel Gallén.
40. J.V. Snellmanin kootut teokset II. Sivulla 13, 14 isänmaallisuuden määrittelystä esimerkiksi: ”Mutta kaikki nämä voimat, jotka yksilön sivistämiseen vaikuttavat ja ovat sen ehtoina, ovat ilmeisesti itsekkin luonteeltaan ajassa tapahtuvan kehityksen alaiset ja ihmiskunnan yleisestä sivistyksestä riippuvaiset. Sillä kaikkein aineellisimpiakin niistä, maastoa ja ilmastoa, kulttuuri muuntelee. Isänmaallisuus, jonka piti olla kansallishengen pohjana ja perustana, edellyttää siis jo kehittyntä kansallishenkeä, kansakunnalle ominaista yleisinhimillisen sivistyksen muotoa. Saatamme siis vain päätellä, että kansallishenki on yhä jatkuva sivistystapahtumus, joka alkaa kansakunnan alkamishetkenä ja lakkaa isänmaallisuuden sammumassa. Jos sanomme kansallisuudeksi sitä määrättyä tietämystä ja tapaa, mikä kunakin ajankohtana on luonteenomaista kansakunnalle, niin isänmaallisuus on se tahto, joka panee kansallisuuden kehityksen vireille ja ylläpitää sitä määrättyä yleisinhimillisen sivistyksen muotona.” (suom. Heikki Lehmusto). Snellman sanoutui irti mm. Montesquieun ilmasto-opista ja romantiikan kansa-käsityksistä painottaen kehityksen ja sivistyksen

- merkitystä kansallishengelle, näiden edellytyksenä taas on valtion olemassaolo.
41. Manninen 1986, s. 137.
 42. Manninen 1986, s. 129, 131—134; Klinge 1969, s. 193—199 sekä Klinge 1980, s. 28—30. Suhtautumista venäläistymisvaaraan Snellman selvitteli mm. kirjeissään J.J. Tengströmille ja Z. Topeliukselle 1860, ks. J.V. Snellmanin kootut teokset XII, s. 330—344 ja 364—367.
 43. Nationalistisen ajattelun läheinen kytkeytyminen talouden ja sivistyksen kehitykseen on myös edellä referoitujen Kohnin ja Dannin keskeisiä ajatuksia. Ks. esim. Snellmanin kirjoitus Saimassa vuodelta 1846, jonka aiheena oli ”Suomen teollisuus suomalaisen kansallisuuden edellytyksenä”. J.V. Snellmanin kootut teokset V, s. 179—184.
 44. Suom. Yrjö Ora. J.V. Snellmanin kootut teokset VIII, s. 119.
 45. Suomalaisesta ja ruotsalaisesta kansallisuusliikkeestä ja niiden eri linjoista ks. Barck 1953, s. 19, 21, 298, 800 (nk. nuoruusruotsalaisuudesta), Klinge 1969, s. 196—200, Ruutu 1980, s. 86—108, Allardt 1981, s. 107 ja 185—189, Klinge 1983, s. 43—39, Lindman 1983, s. 169—177 (nk. kulttuuriruotsalaisuudesta), Stenius 1983, s. 9—22, Jussila 1989, s. 126—146, Rommi — Pohls 1989, s. 69—102, 112 ja 119 (jossa yhteenveto kielilainsäädännöstä), Jutikkala 1989, s. 253—304, Tommila 1989, s. 54—59.
 46. Ks. Jutikkala 1989, s. 285—289.
 47. Ks. Klinge 1969, s. 201—205 ja Ruutu 1980, s. 86.
 48. Kehitystä ovat selostaneet Rommi 1964, s. 7, 8; Jussila 1979, s. 28—30; Luntinen 1985, s. 20—27 ja viimeksi perusteellisesti Jussila 1987.
 49. Polvinen 1985, s. 44 ja 45—66.
 50. Jussila 1979, s. 30—32 ja kansainvälisen taustan osalta Paasivirta 1978, s. 306—315.
 51. Rommi 1960, s. 101 ja Rommi 1975, s. 76.
 52. Jussila 1979, s. 36—41; Zetterberg 1986, s. 158—167; yksityiskohtaisimmin sekä Venäjän tavoitteista että niiden vastaanotosta Suomessa Polvinen 1985, s. 95—132.
 53. Klinge 1969, s. 201; Jussila 1979, s. 18, 21. Yleisistä tunnelmista ks. Zetterberg 1986, s. 165—187. Ulkomaisten kehityksen merkitystä on korostanut Barck 1953, s. 243.
 54. Jussila 1979, s. 42—69 ja Polvinen 1985, s. 287—333.
 55. Rommi 1960, s. 93—107; Rommi 1975, s. 70—80; Klinge 1969, s. 201; Salokorpi 1988, s. 26, 27, 32—38.
 56. Hyvämäki 1960, s. 86; Klinge 1969, s. 201, 202; Rommi 1975, s. 73.
 57. Klinge 1969, s. 200; Rommi 1975, s. 69; ks. myös Barck 1953.
 58. Hyvämäki 1960, s. 86, 87.
 59. Vuosisadan vaihteen arkkitehtien ikäryhmistä ks. Wäre 1989, s. 116, 117; Ks. esim. Kujala 1989, s. 202 Carl Frankenhauserista.
 60. Paasivirta 1978, s. 359.
 61. Ks. esim. Lauerma 1960, s. 151—153. Laillisuustaistelun kuluessa oli aktivistien tavoite Lauerman mukaan vähitellen asetettu yhä pitemmälle aina maan itsenäisyyteen asti. Vuoden 1907 alussa puolueelle vahvistettiin uusi ohjelma, jonka ensimmäisen kohdan mukaan tavoitteena oli Suomen poliittinen riippumattomuus ja tasavaltainen, täysin demokraattisen valtiomuodon aikaansaaminen. Ohjelmaa ei julkistettu. Aktivistipuolueen viimeiset säilyneet pöytäkirjat ovat vuodelta 1908. Kujalan mukaan aktivistit olivat jo vuonna 1906 hajoamassa oleva puolue. Kujala 1989, s. 205 ja passim.
 62. Jussila 1979, s. 21, 22.
 63. Suomalaisen puolueen ohjelmanmuutoksista Salokorpi 1988, s. 52—54, 65, 66, 70, 71.
 64. Tapahtumista tarkemmin Kujala 1989. Ajan tunnelmista ks. ”Kirovuosien kronikka”, erit. s. 56—89, sekä Mannerheim Sparre 1951, esim. s. 297—304.
 65. Klinge 1969, s. 203, 204.
 66. Jussila 1989, s. 147—160.
 67. Luntinen 1985, s. 89.
 68. Luntinen 1985, erit. s. 121—128.
 69. Luntinen 1985, s. 229—231.
 70. Ks. esim. ”Kirovuosien kronikka”, passim. ja s. 180.
 71. Vrt. esim. Maria-Liisa Kunnaksen (Nevala) tutkimus kansalaissodan kirjallisista rintamista, josta käy ilmi miten monella tavalla eri kirjailijat suhtautuivat sotaan varsinkin sen alkuvaiheessa ja miten vaihtelevia käsityksiä heillä oli siitä ketä vastaan sotaa käytiin ja miksi. Kunnas 1976.
 72. Esim. Aikalaiskirja 1920 ja Vem och Vad 1926.
 73. Lähes ainoita tuntemiani yleistöksiä aiheesta on kirjoittanut bulgarialainen Arbaliev 1982. Teos keskittyy kansallisten traditioiden myöhempään käyttöön eri maissa.
 74. Esim. Pevsner 1982 (1949) ja Hitchcock 1975 (1958), erit. s. 530—537.
 75. Ks. esim. Pochat 1985 ja Lilius 1985.
 76. Tuomi 1979b, s. 61—63.
 77. Historismi on määrätyissä yhteyksissä samalla tavalla käyttökelpoinen käsite kuin nationalismi tai romanttiikka: sillä voidaan luonnehtia erityislaatua ja eroa johonkin muuhun nähden. Sen käyttökelpoisuutta haittaa nykyinen vaihteleva käyttö eri tieteenaloilla ja arkkitehtuurihistoriassa myös eräänlaisena epämääräisenä iskusanana. Olen käyttänyt termiä yhdessä eklektismin ja assosiationismin sekä maalauksellisuuden tavoittelun kanssa luonnehtimassa 1800-luvun jälkipuolen suomalaista arkkitehtuuria, ks. Tuomi 1974, s. 33, 34. Wolfgang Götzin vuonna 1970 julkaistun artikkelin pohjalta sitä selvensi Nikula 1981, s. 15—18, ja myöhemmin laajemmin Lukkarinen 1989.
 78. Larsson 1985, s. 169—171. Larsson kirjoitti nationalismista taidehistoriassa, mutta viittasi myös vastaaviin ilmiöihin taiteessa. Hippolyte Tainen luentoihin 1860-luvulta 1880-luvun alkuun ja julkaisuun on viitannut tässä yhteydessä ja Louis Sullivanin kohdalla Menocal 1981, s. 10—13.
 79. Larsson 1985, s. 170.
 80. Kirjoitus julkaistiin ensimmäisen kerran 1773 nimellä ”Von deutscher Baukunst. D.M. Ervini a Steinbach” Darmstadtissa. Ks. Jochen Golzin kommentit Goethen teksteihin teoksessa Goethe, Berliner Ausgabe 19, s. 737—746. Tulkintana jossa Goethen teksti nähtiin ensisijaisesti ylistyslauluna taiteelle ja katedraalissa ilmenevälle ”klassiselle” kauneudelle, ei saksalaisen arkkitehtuurin ohjelmanä, voidaan mainita Schumacherin varhainen kirjoitus vuodelta 1907, ks. Schumacher 1907, s. 1—32. Ks. myös Germann 1972, s. 40, 89 ja edelleen Döhmer 1976, s. 103 missä Döhmer maininnut kirjoituksen yksinomaan esimerkkinä gotiikan näkemisestä kansallisena tyylinä.
 81. Kansallisen tyylin käsitteen genesiksen täsmällinen selvittäminen ohitetaan tässä tutkimuksessa. Ratkaisu perustuu siihen lähtökohtalettamukseen, että ilmiöillä ei ole yleensä yhtä alkupistettä tai juurta, vaan niiden alla on laaja rihmasto. Suomen vuosisadan vaihteen ajattelua ei myöskään voi suoraan liittää johonkin keskieuropalaiseen ja paljon varhaisempaan ilmiöön kysymättä mikä yleensä oli aatteiden kontinueetti ja miten pitkälle taaksepäin on oikeutettua mennä nykyisen taidehistorian tuntemuksen valossa.
 82. Ks. erityisesti Hauser 1959, s. 209: ”It is rather a dynamic relational concept with continually varying content” sekä 207—214 ja Ackerman 1963, s. 164—166.
 83. Sauerländer 1983, erityisesti s. 259—262. Samansuuntaisesti aiemmin Gombrich 1966, s. 81—98.
 84. Sauerländer 1983, s. 262—268; Ks. myös Gombrich 1979, s. 196—200. Ks. myös Germann 1972, s. 9—52 ja tyylistä valinnan kohteena Mordaunt Crook 1987, s. 13—15.
 85. Pochat 1985, s. 134—143.

86. Esimerkkinä tällaisesta epähistoriallisesta käsittelytavasta voidaan myös mainita Semperin ”Der Stil” -teos vuosilta 1860 ja 1863.
87. Germann 1972, s. 44 jossa mainittu William Gunnin teos vuodelta 1819, missä termi ”Romanesque” määritelty ensimmäisen kerran selvästi. Tämän mainitsi aiemmin Gombrich, ks. Gombrich 1966, s. 83—85. Ruskinista Gombrich 1979, s. 206. Tyylien ja pylväsjärjestelmien määrittely palautui aina Vitruviukseen, ks. Gombrich 1966, s. 83 ja 1979, s. 214. Ks. myös Badstübner 1985, s. 36 roomalaisen tyylin määrittelystä Saksassa.
88. Collins 1971 (1965) ja Germann 1972, s. 20 jossa mainittu teoksen täydellinen nimi ”Dictionnaire des Beaux-Arts”. Germanin mukaan teoksen on täytynyt olla yksi ensimmäisistä, joissa tyylinimikkeellä kuvattiin määrätyn ajan rakennuksia.
89. Ks. Speltz 1910 (1904). Esipuheessa Speltz korosti sitä että tyyliä olivat ensisijaisesti aikakauden, eivät kansojen tuotteita, ja siksi aineisto esiteltiin kronologisesti. Speltzin teoksen käytöstä Suomessa ks. Nikula 1988, s. 18, 19.
90. Sauerländer 1983, s. 265, 266 ja Gombrich 1979, s. 198, 1988. Ks. myös Collins 1971 (1965), s. 61—66 ja Gombrich 1979, s. 197, jossa ilmaisu ”obsess with style”.
91. Ackerman 1963, s. 199, 200. Ackermanin esittämä ajatus on kiinnostava vaikka juuri hänen mainitsemiensa esimerkkien kohdalla on epävarmaa olivatko taiteilijat itse muodostamassa tyylinimityksiä.
92. Hauser 1959, s. 212. Hauser vertasi tyyliä abstraktiona esperantoon ja historiallisia tyyliä taas erityisiin luonnollisiin kieliin.
93. Collins 1971 (1965), s. 173—182. Collins on huomauttanut mm., että Owen Jonesin teoksessa ”The Grammar of Ornament” analogia ei ulotu kirjan nimeä pitemmälle. Myöhemmin arkkitehtuurin tarkasteluun kielinä on kohdistettu uutta mielenkiintoa, ks. Gombrich 1979 ja esim. Carlpeter Braegerin toimittama teos ”Architektur und Sprache” (München 1982).
94. Esim. Semper 1860, s. 1—3.
95. Tässä oli kysymys myös tyylin kansanomaistumisesta eli leviämisestä laajaan käyttöön monumentaaliarkkitehtuurin ulkopuolelle. Ks. esim. Early 1965, s. 40—49 ja Pierson 1976, s. 214, 215, 417—460.
96. Arkkitehtuurin konventionaalisesta merkitystasosta Lilius 1984, s. 37.
97. Historiallisesta merkityksestä Bandmann 1984 (1951), s. 40, 55, 56 ja Döhmer 1976, s. 89—95.
98. Assosiaatioteoriasta ja assosiaatiomerkituksista ks. Collins 1971 (1965), s. 44—46 ja Early 1965, s. 34—36 ja 49, joka on tarkastellut skotlantilaisen Archibald Alisonin assosiaatioteoriaa laajemmin ja muodostanut sen pohjalta termin ”assosiationismi”, jota ei kuitenkaan ole pidetty erityisen onnistuneena. Vrt. Paul Nortonin arvostelu Earlyn teoksesta, JSAH 1967, n:o 1, s. 78. Ks. myös Mordaunt Crook 1987, s. 16—20 ja 29, joka Alisonin lisäksi on tuonut esiin Richard Payne Knightin assosiaatioteorian soveltajana ja kehittäjänä.
99. Jaottelu on kaavamainen. Esimerkkinä siitä miten historismin perinteen sisällä voitiin nähdä modernia suunnittelua voidaan mainita saksalaisen Hartmannin rajaus vuodelta 1911, jossa hän ilmoitti teoksessaan tarkastelevansa otsikon ”Moderni tyyli” alla niitä rakennuksia joissa historiaa oli tietoisesti käytetty uudella tavalla, ja jättäneensä ulkopuolelle sen arkkitehtuurin joka oli luotu ”historiallisessa mielessä” (in historischem Sinne empfundener Architektur). Hartmann 1911, s. 366.
100. Collins 1971 (1965), s. 128—146.
101. Ringbom 1980 (1979), s. 1—19.
102. Collins 1971 (1965), s. 129—132.
103. Ringbom 1980 (1979), s. 8.
104. Esim. Pierson 1976, s. 205—209. Ranskan vahvaan akateemiseen ja professionaaliseen arkkitehtuuritraditioon on viitannut tämänkaltaisessa yhteydessä myös Early 1965, s. 45—48. Ks. myös von Zanten 1977, erit. s. 112, 115 jossa korostetaan komposition, ei tyylin merkitystä keskeisenä ilmaisukeinona.
105. Early 1965, s. 45—48. Esimerkkinä arkkitehtuurin amatööri-vaikuttajista Early on maininnut Ludwig I:n, Napoleonin ja Jeffersonin. Lisäksi hän on tarkastellut ajatusta Yhdysvaltojen tilanteesta 1800-luvun lopulla nojautuen rakennuttajien ja yleisön kirjeisiin. Näkökohta on huomionarvoinen, vaikka Early on esittänyt sen yleisesti. Hermann Muthesius esitti samansuuntaisia ajatuksia 1914, ks. Germann 1972, s. 10, 11.
106. Esim. Hitchcock 1975 (1958), s. 200 Garnieristä, Collins 1971 (1965), s. 128—146 etupäässä Englannin arkkitehtuurin osalta, myös Pevsner 1972, s. 222—237 ja Germann 1972, s. 9—11 ja 167—173.
107. Wagner 1896. Julkaisuvuodeksi on mainittu 1896. Kirjallisuudessa viitataan teoksen kohdalla vaihdellen vuosiin 1895 ja 1896. Ks. esim. Borsi — Godoli s. 332, jossa teoksen julkaisuvuodeksi mainittu 1895, 1899 ja 1902.
108. Vrt. Schorske 1981, s. xviii.
109. Wagner 1896, s. 27—39.
110. Szabadi 1982, s. 117—130 osaksi Mária Bernathin ja Judith Koosin tutkimusten pohjalta.
111. Art nouveau -sanalan laaja-alaisen käytön edistäjä oli luultavasti Nikolaus Pevsner, jonka vuonna 1949 julkaistun teoksen ”Pioneers of Modern Design” ensimmäinen versio ”Pioneers of Modern Movement” julkaistiin jo 1936. Toinen vaikuttaja on ollut Stephan Tschudi-Madsen, jonka teos ”Sources of Art Nouveau” julkaistiin vuonna 1956. Frank Russellin toimittama kansainvälinen kokoomateos ”Art Nouveau Architecture” (New York, Rizzoli, 1979) käsitteli useita hyvin erilaisia suuntia Katalonian ”modernismista” Louis Sullivanin ja Frank Lloyd Wrightin arkkitehtuuriin. Teoksen sisältöä ja otsikointia on arvostellut mm. David E. Hansen (Journal of the Society of Architectural Historians 1982/3), mutta teoksesta on kuitenkin tullut nykyistä termin käyttöä ohjaava. Ks. myös erilliset artikkelit teoksessa ”Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe”, mistä käy ilmi miten vaikea eri maiden kirjoittajilla on ollut päättää minkälaista arkkitehtuuria olisi sisällytettävä termien art nouveau ja jugend piiriin.
112. Jugend-sanalan myöhempi ja yleisempi käyttö Saksassa pohjautuu myöhempiin tutkimuksiin ja näyttelyihin. Ks. tästä Schmutzler 1962, s. 279, 280. Schmutzler itse käytti oman teoksensa otsikossa sanaparia Art Nouveau — Jugendstil, koska hän tarkasteli kansainvälistä, ei vain saksalaista aineistoa. Tämän käytännön rinnalla sanoja on myös virheellisesti käytetty toistensa samansisältöisinä käännöksinä. Ks. asiasta Gräf 1988, s. 82, 83. Suomen käytännöstä ks. Wäre 1988a, s. 47—50 ja Wäre 1989, s. 117—120. Se että jugend olisi hylättävä Suomen arkkitehtuurin yhteydessä yleisenä tyyli-terminä perustuu paitsi aikalaiskäytännön tarkasteluun myös Suomen myöhemmän taidehistoriankirjoituksen läpikäyntiin. Vielä Onni Okkonen käytti Suomen taiteen historiassa (1945 ja 1955) ilmaisua ”saksalainen ’Jugend-tyyli’” mainiten sen vain yhtenä Suomen rakennustaiteen lähtökohtana.
113. Nationalismista gotiikan yhteydessä mm. Collins 1971 (1965), s. 100—105.
114. Girouard 1968, s. 23—27. Myöhemmästä asuintaloarkkitehtuurista laajemmin Girouard 1977, erit. s. 10—37, 61 ja 62. Myös Muthesius 1974, s. 125, 126 ja Muthesius 1989, s. 170—173.
115. Ks. Stefan Muthesiuksen huomautus tästä, Muthesius 1989, s. 171, 172.
116. Yhdysvaltain arkkitehtuurin kuvasta Euroopassa ks. mm. Lewis 1978 ja kansallista tyyliä koskevista keskusteluista Yhdysvalloissa yleisesti Burchard — Bush-Brown 1961, s. 202—207. Olen käynyt läpi The Architectural Record (New

- York) -lehden vuosikertoja 1890-luvulta ja 1900-luvun alusta ja havainnut mm. seuraavalla tavalla otsikoituja kirjoituksia tästä aiheesta: "An 'American Style' of Architecture" (Barr Ferree, 1891), "The Problem of national American architecture" (Robert Kerr, 1893), "Choice in Architectural Styles" (Edward A. Freeman, 1892). Kantava teema kirjoituksissa oli arkkitehtuurin irrottaminen ranskalaisesta ja englantilaisesta perinteestä.
117. Esimerkiksi Bulgarian arkkitehtuurihistoriassa on erotettu useita vaiheita jolloin kansanomaista arkkitehtuuria tai keskiajan bysanttilaista arkkitehtuuria on sovellettu uudelleen kansallisina tyyleinä. Ks. Bankov 1987, s. 185, 186 ja Gantshev 1988, s. 23—26 sekä Arbaliev 1982, s. 105—308, jossa tarkastelu ulottuu 1900-luvun lopulle.
 118. Olszewski 1986, s. 204—206; Moravánszky 1988, s. 150—153.
 119. Olszewski 1986, s. 204—206.
 120. Moravánszky 1988, s. 139.
 121. Wittlich 1988, s. 36; Moravánszky 1988, s. 139.
 122. Wittlich 1988, s. 36; Moravánszky 1988, s. 153—156.
 123. Moravánszky 1988, s. 139—149; Gerle 1988, s. 113, 114.
 124. Keserü 1983, s. 243—247; Gerle 1988, s. 115, 116; Moravánszky 1986, s. 200—203; Moravánszky 1988, s. 157—164.
 125. Ks. Robson-Scott 1965, passim., Germann 1972 passim ja mm. s. 51, 86—93, 167, 182—184, Döhmer 1976, s. 103, 104 ja Gollwitzer 1979, s. 3—9.
 126. Herrmann 1977 (1939), s. 47—51; Muthesius 1974, s. 88—92. Gollwitzer 1979, s. 9—12; Milde 1981, s. 278—300 ja paljolti tämän mukaan Brönnner 1987, s. 235—239, lisäksi Badstübner 1985, s. 40—44, Götz 1980, s. 219.
 127. Gollwitzer 1979, s. 11 ja Badstübner 1985, s. 41, 42.
 128. Badstübner 1985, s. 42, 43.
 129. Ks. Brönnner 1987, s. 121—131.
 130. Bruno Schmitzin käynneistä Yhdysvalloissa ja Richardsonin ja tämän seuraajien tuntemuksesta Saksassa mm. Stuhr 1985, s. 179, 180.
 131. Ks. Badstübner 1985, s. 36—40.
 132. Professori Barbara Miller Lane on ystävällisesti luovuttanut käyttööni käsikirjoituksensa artikkeliin "National Romanticism in Modern German Architecture" (August 1989), joka julkaistaan Richard A. Etlinin toimittamassa teoksessa "Nationalism in the Visual Arts. Studies in the History of Art", The National Gallery of Art, Washington D.C. Kiitan myös professori Lanea tutkimusaiheistani laajemmin koskevista keskusteluista heinäkuussa 1989 Helsingissä.
 133. Milde 1981, s. 321 ja Badstübner 1985, s. 44—49 ja Stuhr 1985, s. 157—182. Molemmat pohjautuvat osaksi Thomas Nipperdeyn artikkeleihin "Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert" (1968) ja "Kirchen als Nationaldenkmal" (1977) joita en ole käyttänyt tässä.
 134. Hüter 1987, s. 46—53.
 135. Ks. myös Grandien 19872, s. 121—130.
 136. Haupt 1909, s. VI, VII. Ks. myös keskustelut museoleumin germaanisuuudesta Zeitschrift für Bildende Kunst 1907, s. 211—215 ja 1908, s. 238—240.
 137. Björck 1946, s. 10—15 ja 141—154. Huomionarvoinen on myös Björckin luku VI "Oma svenskarnas lynne" Verner von Heidenstamin samannimisen kirjoituksen mukaan joka julkaisiin Ord och Bild -lehdessä vuoden 1896 alussa. Heidenstam moitti ruotsalaisia nationalistisen tunteen puutteesta, kansallisten juhlien viettämisestä kuivasti ja liikemiesmäisesti ja yleensä kansallisesta vaatimattomuudesta. Tilanne oli Heidenstamin mukaan aivan toinen Tanskassa, Norjassa, Saksassa ja Italiassa. Ord och Bild 1896, s. 1—11. Taiteilijoiden ja arkkitehtien uudenlaisen kansallistunteen yhteydessä on viitattu yleensä Richard Berghin kirjoitukseen "Svenskt konstnärskynne", joka julkaisiin Ord och Bildissa 1900, s. 129—141.
 138. Ks. Johnsson 1970, s. 8 ja 10. Johnsson on myös pohtinut art nouveauun käyttöä mahdollisesti laaja-alaisena terminä arkkitehtuurissa. Kansallisromantiikan kohdalla hän on nähnyt puutteita, mutta viittaa termin vakiintuneeseen käyttöön siitä lähtien kun Johnny Roosval perusteli sen käytön 1938 ajoittaen sen vuosiin 1897—1915 ja käyttäen sitä siis perioditerminä. Tässä käytössä Roosval hylkäsi jugendin. Ks. Roosval 1938, s. 8, 9.
 139. Ehrensvärd 1966, s. 341, 342.
 140. Johnsson 1970, s. 25—28; Stavenow-Hidemark 1971, s. 69—73. Keskeisinä on pidetty eräitä Carl Westmanin ja Lars Israel Wahlmanin kirjoituksia. Ks. myös näitä ennen Palm 1954, s. 61—66.
 141. Ringbom 1987, s. 47 ja passim.
 142. Ks. lyhyesti Roosval 1938, s. 8 ja Johnsson 1970, s. 24, 25; Ringbom 1987, s. 99 ja 105.
 143. Ks. myöhemmin esimerkiksi Jac. Ahrenberg Finsk Tidskriftissä 1902, s. 214, jossa Ahrenberg viittasi "aikamme ruotsalaisen arkkitehtuurin suureen koodexiin", Erik Dahlbergin "Suecia antiqua" -teokseen.
 144. Ehrensvärd 1966, s. 345, 346 jossa referoitu myös yli-intendentti Helgo Zetervallin kommentteja rakennuksesta. Tämä käytti ilmaisua "nk. kansalliset aiheet", jotka piti esittää luonnollisen yksinkertaisina ja siinä määrin työstettynä että rakennus antoi kuvan sekä siitä, että Ruotsissa oli erityinen kansallinen tyyli, että siitä että maa silti kävi arkkitehtuurissa tasatahtia muiden kanssa.
 145. Nämä tyylit tunnisti erityisinä huvilatyyleinä sveitsiläistyylin ja englantilaistyylin rinnalla jo Henschen 1928, ja tämän jaottelua on myöhemmin pääosin seurattu. Ks. Henschen 1928, s. 61, 62.
 146. Grandien 1987, erityisesti s. 11, 12 ja 103, 110 sekä passim. Myös Stavenow-Hidemark 1971, s. 75, 76 ja Lande 1981 Lorentz Dietrichsoniin liittyen.
 147. Tämän esitti selvästi mm. Jac. Ahrenberg 1893, ks. Finsk Tidskrift 1893, nide 34, s. 143 esitellessään Dietrichsonin "De norske stavkirker" -kirjaa.
 148. Referoinut Lande 1981, s. 173, 174.
 149. Ks. Grandien 1987 ja kirkkojen osalta myös Bedoire 1973, s. 47—55.
 150. Stavenow-Hidemark 1971, s. 76—80.
 151. Näsström 1937, erit. s. 11, 12 ja 63—87. Näsström mainitsi myös taalanmaalaisten "härbre"-aittojen suosion, niitä viettiin 1800-luvun lopulla tuhansia muualle Ruotsiin ja jopa ulkomaille (s. 84, 85).
 152. Tuomi 1971, s. 125, 126. Ks. myös Sihvo 1973, s. 291.
 153. Tschudi-Madsen 1952. Artikkelin oli ensimmäinen laajempi tutkielma aiheesta. Myös Tschudi-Madsen 1961, jossa korostettiin näyttelyrakennusten merkitystä tyylin leviämisessä. Edelleen Tschudi-Madsen 1981.
 154. Tästä Tschudi-Madsen 1983, s. 32—34 ja Myklebust 1985, s. 10, 11. Dag Myklebust on esittänyt, että Kristianian yliopiston historiallisen museon ornamenttiikan pohjana olivat museon esihistorialliset ja varhaiskeskiaikaiset kokoelmat.
 155. Tschudi-Madsen 1952, s. 26—27 ja 30—34 sekä 1981, s. 69—74; Saksan ja Ruotsin osalta Grandien 1987, s. 130—140. Erityisesti tämä "Nordenschucht" ilmeni Wilhelm II:n aikana ja tämän omassa kiinnostuksessa Norjaa kohtaan.
 156. Norum 1895. Kiitan Dag Myklebustia (Oslo, Riksantikvaren) tästä lähteestä.
 157. Ks. Tschudi-Madsen 1981, s. 94 ja 1983, s. 33. Tschudi-Madsen on kirjoittanut miten Norjan arkkitehdit saivat inspiraation graniitin käyttöön Saksasta, ei Englannista ja Yhdysvalloista. Ks. myös Myklebust 1985, s. 13 jossa graniitin käyttö liitetty nimenomaan jugendiin. Norjassa käytetään yleisimmin termiä jugendtyyli tarkoittamaan 1900-luvun alun arkkitehtuuria. Tschudi-Madsen on käyttänyt mieluummin termiä art

3. KIRJOITUKSET

- nouveau (1983) tai näitä kahta rinnakkain (1981) ja on yleisesti termin *art nouveau* laaja-alaisen käytön kannalla. Keskustelin valtionantikvaari Tschudi-Madsenin kanssa aiheesta lyhyesti Oslossa huhtikuussa 1987. Vrt. myös Tschudi-Madsen (Madsen) 1976 (1956).
158. Ringbom 1987, s. 138—145 ja 156—158.
159. Dahl 1837, esipuheen 1. sivu. Teoksessa esiteltiin kuvasivuin vain Borgundin, Urnesin ja Hitterdalin kirkot. Jac. Ahrenberg mainitsi 1893 Dahlin teoksen löytyvän kaikista ”ammattikirjastoistamme”. Finsk Tidskrift 1893, nide 34, s. 142.
160. Christie 1985, s. 163—166; Nicolaysen 1881—1891 ja 1894.
161. Dietrichson 1892. Ks. myös Christie 1985, s. 166—172.
162. Jac. Ahrenbergin arvostelu teoksesta Finsk Tidskriftissa 1893, nide 34, s. 141—144.
163. Nastshokina ja Erofeev 1988, s. 163; Borisova 1987, s. 18.
164. Borisova 1987, s. 21—23.
165. Kiričenko 1976, s. 131—134; Borisova 1987.
166. Kiričenko 1976, s. 137—139 ja 146—150; Cooke 1980, s. 60—63.
167. Motiv Russoj Arhitektury 1873—1880; Ks. myös taustasta Pettersson 1950b, erit. s. 76—78 ja kuva 43.
168. Kiričenko 1976, s. 153.

3. KIRJOITUKSET

1. Aineiston kokoamisvaiheessa etenin käyttämällä apuna listaa sanoista ja ilmaisuista, jotka oikeuttivat tekstin tarkemmin tutkittavaksi. Sanat oli poimittu hajakirjoituksista etukäteen. Ne olivat mm. seuraavanlaisia:

alkuluoma	finskhet
alkuperäinen	ur-finskhet
honkapuu	urskogsfantastisk stil
kansa	national
kansallinen pohja	nationalstil
kansallinen tyyli	genuin, genuint finska
kansanhenki	fosterlandet
kansanomainen	inhemsk

kotimainen
oma, omintakeinen
suomalaisuus
suomalainen
supisuomalainen

Analyysi on tehty yksinkertaista kvalitatiivis-historiallista menetelmää käyttäen, sillä aineiston laajuus, heterogeenisuus ja epätasainen jakautuminen pitkälle aikavälille on osoittanut kvantitatiiviset lähestymistavat hedelmättömiksi. Vaikka alustava seulonta on tehty tarkkailemalla yksittäisiä hakusanoja ja ilmaisuja, ei näillä kuitenkaan yhteydestään irrotettuna ole varsinaisessa analyysissä todistusvoimaa. Jokainen kirjoitus on kokonaisuus, josta ei voi irrottaa katkelmaa tai lausetta ottamatta huomioon kirjoituksen luonnetta ja sanomaa kokonaisuudessaan.

2. Rakennustaito-lehteä julkaistiin vasta vuodesta 1906 lähtien ja tällöin sen arkkitehtuurikirjoitukset seurasivat pääasiassa Kotitaide- ja Arkkitekten-lehden kirjoituksia tuomatta tutkittavaan asiaan uusia näkökohtia. Lehden kirjoitusten analyysi edellyttäisi perehtymistä rakennusmestarien ambitioihin talonsuunnittelun alueella ja näiden huomioonottamista tekstien sisällössä.

3. Mm. Kervinen — Perähuhta 1976, s. 8, 157 ja taulukko s. 83 sekä Tommila 1980, s. 289—292.
4. Turussa julkaistiin jo vuosina 1845—48 viikkolehdeä Teknologen, ”*Vetenskaplig och industriell tidning i populär syftning, för bildade medborgare af alla stånd*”, jossa käsiteltiin kaupan ja maanviljelykseen liittyneiden asioiden ohella ajoittain rakennusteknisiä kysymyksiä. Teknologen 1845—48.
5. Varhaisia arkkitehtuuriin erikoistuneita aikakauslehtiä olivat Berliinissä julkaistu ”*Journal für die Baukunst*” (perustettu 1828), sekä englantilaiset ”*Architectural Magazine*” (1834) ja ”*The Builder*” (1842). Ks. Casson 1968, s. 260, Döhmer 1976, s. 164, 165 ja Jenkins 1968, s. 153—160.
6. Tschudi-Madsen 1976 (1956), s. 14.
7. Collins 1971 (1965), s. 262, 263
8. L. Sparre, ”*Kotitaide Düsseldorfin näyttelyssä*”, *Kotitaide* 1902, s. 59—61, erit. s. 60.
9. Collins 1971 (1965), s. 262.
10. Collins 1971 (1965), s. 134, 175, 261, 262 ja Casson 1968, s. 262.
11. Tallqvist 1930, s. 128. Ks. myös keskustelut Arkkitekten-lehden perustamisen yhteydessä TFF 1903, s. 65, 66.
12. Ks. Karl Wählin, ”*Det hundrade häftet*”, *Ord of Bild* 1900, s. 230—232 sekä esim. tilaajaluettelo vuoden 1900 vuosikerran yhteydessä, jossa Suomen eri paikkakunnilla on mainittu yhteensä 103 tilaajaa. Ks. myös Mustelin 1964, s. 8, 9. Ord och Bildin asiamiehenä Suomessa toimi Werner Söderhjelm 1897—1908 ja vuodesta 1908 Gunnar Castrén.
13. Bedoire 1974, s. 71. Bedoiren huomautus koskee Arkkitekten-lehteä.
14. Suomen sensuurioloista yleensä Leino-Kaukiainen 1984 ja erityisesti sivut 15, 19, 22, 23, 238—240. Ennakkosensuuri poistettiin suurlakon jälkeen vuonna 1905, mutta tämän jälkeen toimi edelleen jälkisensuuri erilaisine rangaistuksineen. Aikakauslehdistä painoesteitä saivat lähinnä poliittiset pilalehdet. Leino-Kaukiaisien tutkimana aikana 1891—1905 joutui lakkautuksen kohteeksi vain kaksi aikakauslehteä, pilalehti Matti Meikäläinen lakkautettiin ainiaksi 1899 ja Finsk Tidskrift kolmeksi kuukaudeksi vuoden 1901 lopulla. Sensuuria hämäävistä vertauskuvallisesta kirjoittamisesta ks. teoksen sivut 238—240.
15. Mustelin 1963, s. 70, 72 ja 90 sekä Lagerborg 1942, s. 144—146.
16. ST 1882, n:o 0 (näytenumero); ”*Tilaus-ilmoitus*” marraskuussa 1893, ST 1893, s. 337, 338; ”*Kaksikymmentä vuotta täyttäessä*”, ST 1902, s. 193, 194. Näytenuumerossa sen enempää kuin lehden tilausilmoituksissa ennen vuotta 1893 ei kirjoitettu ”suomenkielisistä teollisuudenharjoittajista” vaan ”kotimaisesta teollisuudesta”. Suomen kieli mainittiin 1893 ja vuonna 1902 mainittiin että lehti oli perustettu alkuun suomenkielisten teollisuudenharjoittajain äänenkannattajaksi. Suomenkielisten tekniikkojen seuran perustava kokous pidettiin 30.11.1895. Avauspuheen piti Vilho Penttilä, joka mainitsi Suomen Teollisuuslehden ryhtyneen kokoonkutsujaksi ”eräiden arvokkaiden samaa asiata harrastavain henkilöiden kehoituksesta”. Tarkoituksena oli perustaa ”jonkinmoinen teknillinen seura jossa suomen kielen kehitys olisi pääasiana”. Seuran perustamista selvitti tämän jälkeen erityinen valiokunta, jonka puheenjohtajana oli ylijohtaja Sebastian Gripenberg. Varsinainen perustava kokous oli 28.1.1896. Ks. ST 1895 s. 265, 266, 274 ja ST 1896 s. 17 ja 33. Seuran perustamisvaiheista ja jäsenistöstä myös Talvitie 1936.
17. ”*Graniittilajit ja graniittiteollisuus Ameriikan Yhdysvalloissa*”, ST 1891, s. 35—37, 54—56. Kirjoituksessa kerrottiin itä-rannikon graniittiteollisuudesta ja graniitin käytöstä julkisiin rakennuksiin, kirkkoihin, pankkeihin, liiketaloihin ja hotelleihin. Karkearakeista graniittia ei voitu käyttää hyvin veistokoristeluun, mutta se oli sitä kauniimpaa kiillotettuna.
18. ST 1891, n:o 8, uutinen nimisivulla, jossa kerrottiin että kaupias A. Santaholma Kalajoelta oli vienyt edellisenä kesänä (1890) noin 200 tonnia graniittia Skotlantiin ja oli aikeissa kuluvan vuoden kuluessa lähettää samalle ostajalle Aberdeeniin

- 400 tonnia. Kalajoen kiven viennistä Englantiin ja sieltä edelleen Amerikkaan, ks. ST 1896, s. 214.
19. ST 1892, s. 50 ja 98 ja ST 1893, s. 68.
 20. ST 1892, s. 354.
 21. ST 1892, s. 290.
 22. ST 1893, s. 114, 115. Yhdistyksen vuosikokousselostuksen mukaan tuotteita oli myös ollut myytävänä Imatralla, Punkaharjulla ja Viipurissa. Tuotteita tehtiin siis paitsi kotimaiselle yleisölle myös matkamuistoiksi etenkin venäläisille turisteille.
 23. ST 1895, s. 107. Aamulehden tekstissä kerrottiin: ”Suomalaisten kuosien käyttäminen rulla-akuttimissa on taasen varsin uutta, joka on sitä ilmeellisempää, kun tiedämme että näihin ne juuri sopivat, jos mihinkään”. Lisäksi mainittiin että kaihtimet tulevat halvemmiksi kuin ”kaikenlaisilla saksalaisilla kuvilla” varustetut.
 24. Toimitusjärjestelyistä ST 1893, s. 372 katsauksessa ”Mennyt vuosi”. Vilho Penttilä toimi ylimääräisenä arkkitehtina yleisten rakennusten ylläpidossa 1891–94 ja toimisto Usko Nyström, Petrelius ja Penttilä perustettiin 1894 ja pysyi koossa vuoteen 1908. Talvitie 1936, s. 205.
 25. ”Sananen arkkitehtuurikilpailuista”, ST 1893, s. 129, 130.
 26. V.P., ”Kauneudesta rakennuksissa”, ST 1893, s. 65, 66, 97–100.
 27. Vrt. Aspelin 1891, s. 1, johdannon ensimmäinen kappale, joka alkoi ”Maa ja ilmanala semmoiset kuin Suomelle suodut eivät ole kuvaamataiteelle edulliset”. Aspelin kirjoitti siitä miten kansan havaintokyky tällaisessa maassa kääntyi mieluummin tutkimaan ilmiöiden sisä- kuin ulkopuolta, ja runous oli sille läheisempää kuin taiteet, joissa ”muoto, ääriivain tarkkuus ja soinnukkuus” olivat pääasioita. Hän kirjoitti edelleen että ”valtiollinen riippuvuus on nykyiseen aikauteen saakka” (eli autonomian aikaan saakka) ”estänyt kansallistunnon kehittymisen”. Nämä ajatukset toisti vuoden 1894 alussa myös Schvindt, ks. Schvindt 1894, s. 1.
 28. Suomi 1911ä vuosisadalla, s. 356. Tikkanen kirjoitti Penttilästä ja Aspelinistä hieman poiketen: ”Tosin on rakennustaiteella elämän välttämättömissä tarpeissa paljon varmemmat takeet olemassa oloonsa köyhässä maassa kuin muilla taiteilla. Mutta samalla se on siskojen parvessa se, joka kysyen verrattomasti suurimpia varoja vähimmin kaikista soveltuu persoonallisen taideharrastuksen ilmi lausumiseen ja on semmoisenaan kuitenkin viimeksi kaikista itsetietoisena taiteena perehtynyt meidän maahamme.”
 29. ST 1893, s. 65.
 30. ST 1893, s. 97, 98. Hegelin ajatuksiin palautui mm. arkkitehtuurin näkeminen nimenomaan epäorgaanisen maailman taiteellisenä kuvana.
 31. ST 1893, s. 98, 99.
 32. Ks. Lukkarinen 1989, s. 31, 32 jossa referoitiin Lars Sonckin 1891 tekemiä muistiinpanoja Nyströmin luennoista.
 33. Karl Bötticher, jonka tärkein teos oli ”Die Tektonik der Hellenen” vuodelta 1844, painotti mm. taiteellista muotoa (Kunstform), joka sitoi rakennuksen kokonaiseksi organismiksi, ks. esim. Herrmann 1977 (1933), s. 12, 13, 20. Penttilän ajatukset saattoivat varsinkin Kreikan arkkitehtuurin osalta pohjautua Bötticherin lukemiseen. Tämän useita teoksia oli vielä 1893 yleisten rakennusten ylläpidon kirjastossa. Ks. Lindberg 1893, s. 38, 39. Toisaalta Hegelin ja varsinkin F.Th. Vischerin ajatukset olivat ilmeisen laajalti tunnettuja, ks. esim. Dietrichson 1870, esipuhe ja s. 258–268 jossa yhtymäkohtia myös Penttilän tekstiin.
 34. ST 1893, s. 99, 100.
 35. Wilho P., ”Havaintoja suomalaisista luhtirakennuksista”, ST 1894, s. 2, 3.
 36. ST 1894, s. 3. Alaviitteessä Penttilä viittasi A.O. Heikelin teokseen ”Rakennukset Teremisseillä, Mordvalaisilla, Wirolaisilla ja Suomalaisilla” vuodelta 1887.
 37. V.P., ”Silmäys puurakennusten historiaan”, ST 1894, s. 38, 39, 50–53, 62, 63.
 38. ST 1894, s. 53.
 39. ST 1894, s. 62, 63.
 40. ”Museorakennus Helsinkiin ja Arkkitehtuurikilpailut”, ST 1894, s. 61. 15.3.1894.
 41. Palkintolautakunnan pöytäkirja 13.4.1894, ”Suomalainen tyyli” ja Suomen käsityön ystävien huonekalukilpailu”, ST 1894, s. 110–112. Voittaneen Sucksdorffin ehdotus oli julkaistu edellisen numeron yhteydessä ja Sparren ehdotus julkaistiin tässä. Suomen Käsityön Ystävät oli järjestänyt ensimmäisen huonekalukilpailun jo 1880, mutta kilpailu oli Maunulan mukaan epäonnistunut. Ks. Maunula 1989, s. 187.
 42. ”Suomalainen tyyli” ja Suomen käsityön ystävien huonekalukilpailu”, ST 1894, s. 110–112. Usko Nyström tuli mukaan lehden toimitukseen 1894. Lehdessä ei kuitenkaan ole hänen signeeraamiaan kirjoituksia. Vuonna 1888 arkkitehdiksi valmistunut Nyström toimi vuodesta 1892 viivain- ja käsivara-piirustuksen opettajana polyteknisessä instituutissa. Hän oli mahdollisesti tämän kirjoituksen tekijä, koska kirjoituksen tyyli poikkesi ainakin Vilho Penttilän vuolaasta ja koristeellisesta tyylistä. Usko Nyström kokeili myös itse huonekalusuunnittelua. Hänen suunnitelmiaan julkaistiin Teollisuuslehden liitteissä vuosina 1894 (liite II) ja 1895 (liitteet I ja II). Seuraavassa kilpailussa hän oli palkintolautakunnan jäsen.
 43. ST 1895, s. 279; V.P., ”Suomen käsityönystävien huonekalukilpailu v.1896”, ST 1897, s. 16 ja kuvaliitteet II ja III. Edellisen kilpailun palkitut Sparre ja Sucksdorff oli nyt valittu palkintolautakuntaan, jonka muut jäsenet olivat professorinrouva Ida Aspelin, tohtori Theodor Schvindt ja arkkitehti Usko Nyström. Penttilä mainitsi myös, että ehdotus tuli ”taholta, josta sitä ehkä vähimmin odotettiin”. Tämä oli luultavasti viittaus siihen että Ronkainen oli rakennusmestari ja toimi pääkaupungin ulkopuolella.
 44. ST 1897, s. 93, palkintolautakuntaan kuuluivat Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen johtokunnan lisäksi neiti Anna Sahlsten, kuvanveistäjä Emil Wikström ja arkkitehti Usko Nyström; ”Suomen Käsityönystävien huonekalukilpailu”, ST 1897, s. 111, 122, kuvat s. 110 ja 112 sekä kuvaliitteet IX–XII.
 45. ”Piirustukset Turun kaupungin uutta kirkkoa varten”, ST 1894, s. 129, 130 ja ”Turun kirkko-kilpailun johdosta”, ST 1894, s. 145–148. Kilpailun voitti tunnetusti Lars Sonck, toisen palkinnon sai Magnus Schjerfbeck ja 4 lisäpalkintoa jaettiin seuraavassa järjestyksessä: Jac. Ahrenberg ja Allan Schulman, Waldemar Andersin, Josef Stenbäck, Vilho Penttilä. Jälkimmäisessä kirjoituksessa arvosteltiin palkintolautakunnan ratkaisua tilajäsentelyn kannalta.
 46. ”Kajaanin uusi kirkko”, ST 1894, s. 253, 254; ST 1894, kuvaliite XII, ”Keskiosa P:ä Olavin kylpylaitoksesta Savonlinnassa”.
 47. ”Suomalaiset kuosit. Th. Schvindtin teoksen johdosta: ’Suomalaisia koristeita’”, ST 1894, s. 241, 242. Kirjoituksessa erotettiin selvästi yksittäiset ”koristeet” ja ”kuosit”, joilla tarkoitettiin suurempia kirjonta- tai muita koristekuvioita. Muissa yhteyksissä sanaa ”kuosi” käytettiin joskus myös suunnitelleen samassa merkityksessä kuin ”tyyli”. Teksti seurasi pääasiassa Schvindtin johdantoa ensimmäiseen vihkoon, vrt. Schvindt 1894, s. 1–3.
 48. Victor J. Sucksdorff, ”Rakennustavasta ja puutyylistä Venäjän-Karjalassa”, ST 1895, s. 217–219 (1.10.1895) ja 229, 230 (15.10.1895) ja kuvaliitteet IX–XI. Käännös oli ilmeisesti toimituksen tekemä, Sucksdorff ei itse kirjoittanut suomen kielellä. Esimerkiksi hänen kirjeensä Yrjö Blomstedtille (Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA) ajalta 1894–1905 ovat kaikki ruotsinkielisiä. Suomen Teollisuuslehden ja Teknikernin kirjoitukset ovat samansisältöisiä, mutta lehdissä julkaistiin eri kuvat. Vuonna 1896 Teollisuuslehdessä julkaistiin Victor

- Sucksdorffin piirustukset näyttelytelineisiin Nizni-Novgorodin näyttelyyn. Ne olivat lehden tekstin mukaan ”suomalais-kuosin mukaiset”. ST 1896, s. 155 ja kuvaliitteet XI ja XII.
49. ST 1895, s. 230.
 50. ”Kuvaliitteiden johdosta”, ST 1896, s. 118 ja kuvaliitteet VIII—X.
 51. Itäkarjalaisen puuarkkitehtuurin termit ovat tässä Petterssonin mukaan, ks. Pettersson 1950a.
 52. ”Vesimymälä Raumalla”, ST 1898, s. 3 ja kuvaliitteet I ja II sekä kaksi tekstikuvaa s. 19.
 53. Yrjö Blomstedt ja Victor Sucksdorff, valokuvat Paltamon Mainuasta ja Kuhmon Lentiirasta, Kansatieteen kuva-arkisto, MV. Ks. myös Pettersson 1958, kuva s. 174.
 54. Vilho Penttilä, ”Rakennusosasto Berliinin teollisuusnäyttelyssä”, ST 1896, s. 266—268 ja 277, 279. Teollisuuslehdessä kirjoitettiin myös samana vuonna järjestetystä Nižni-Novgorodin näyttelystä, mutta näyttelyrakennusten arkkitehtuuriin kirjoittaja ei kiinnittänyt huomiota.
 55. Yrjö S-s, ”Pohjois-Amerikan huonerakennuksista”. Esitelmä Suomenkielisten Teknikkojen Seurassa 18.12.1896, ST 1897, s. 4—7 ja 14—16. Sadenius kirjoitti myös pilvenpiirtäjistä ja esikaupunkihuviloista. Yhdysvaltain ja etenkin Richardsonin arkkitehtuuria oli esitelty runsaasti Saksan, Ranskan ja Englannin ammattilehdissä jo 1880-luvulla, ks. esim. Lewisin viitteissä mainitut teokset ja artikkelit, Lewis 1975, s. 15, 14. Artikkelit ”Centralblatt für der Bauverwaltung” ja ”Deutsche Bauzeitung” -lehdissä saattavat olla hyvinkin relevantteja Sadeniuksen kirjoituksen yhteydessä. Saksalaisiin lähteisiin viittaa myös Myrsky ja kiihkö -vertauksen luonteva käyttö kirjoituksen lopussa ja yhdysvaltalaisen ja saksalaisen kehityksen vertailu.
 56. ST 1896, s. 4. Ensimmäisen kappaleen ajatus kulttuurin tai maailmanhistorian kulusta idästä länteen esiintyi aikanaan mm. Hegelin historianfilosofiassa. Ks. Saarinen 1985, s. 264.
 57. Esim. ”Kaksikymmenkerroksisen rakennuksen perustuksen laskeeminen New Yorkissa”, ST 1895, s. 33, 34; ”Hieman amerikalaisen jättiläisrakennusten rakennustavasta”, ST 1896, s. 175, 176 sekä ”Surety”-rakennus New-Yorkissa”, ST 1897, s. 269—271.
 58. Vilho Penttilä, ”Muistelmia Budapestistä ja Unkarin näytelystä”, ST 1897, s. 72—74.
 59. V.P., ”Yhdyspankin uusi talo Helsingissä”, ST 1898, s. 265—267.
 60. ”Suomen paviljonki Pariisissa 1900”, ST 1898, s. 217, 218 ja 212, kuvaliitteet XI, XII. Kilpailun jälkeen korjatut piirustukset julkaistiin lehdessä myöhemmin, s. 258, 259.
 61. V.P., ”Suomen Yleisen Käsateollisuusyhdistyksen huonekalukilpailu”, ST 1898, s. 278 ja kuvaliitteet XIII—XVIII. Tekstissä viitattiin aiempiin kilpailuihin suomalaisen huonekalutyylin kehittämiseksi mainitsemalla miten vuonna 1894 julistettiin ensimmäinen kilpailu, ”jossa päävaatimuksena oli suomalainen tyyli tai oikeastaan vielä vaatimattomammin suomalaistyylin mukaisuus”. Kilpailu julistettiin 10.6.1898 ja se päättyi 1.9.1898. Palkintolautakunnan arkkitehtijäsenet olivat Sebastian Gripenberg ja Jac. Ahrenberg. ST 1898, s. 106 ja 214.
 62. ”Uusi huonekalukilpailu”, ST 1898, s. 225. Kilpailu päättyi 15.11.1898.
 63. Ks. tästä Maunula, viimeksi 1989, s. 191—194.
 64. Iris-yhtiön perustamista ja sen vaiheita kyllä uutisoitiin lyhyesti, mutta töitä ei juuri esitelty. Ero on huomattava verrattuna siihen miten paljon huonekalusuunnitelmia yleensä esiteltiin 1890-luvun Teollisuuslehdessä. Sparren töitä ei myöskään mitenkään ylistetty siinä Ylioppilastalon uusien kalusteiden kilpailussa, joka päättyi vuoden 1900 syyskuussa ja jonka Sparre voitti. Kilpailussa oli huonekaluille asetettu tavoitteeksi ”suomalainen luonne”, kuitenkin niin että liikaa koristelua oli vältettävä. Sparren ravintolakalusteita ei julkaistu, koska toimitus piti niitä muihin verrattuna ”aivan ala-arvoisina”. ST 1900, s. 7, 11, 237, 238, 283 ja kuvaliite XV.
 65. ST 1900, s. 206 ja 231.
 66. Yrjö Blomstedt, ”Kansanomaisia näytelkokoelmia kansa-, käsityö-, kutoma- ja talouskouluihin sekä seminaareihin”, ST 1898, s. 229—231. Rieglin kirjoitusta referoinut Lehne 1989, s. 160, 161. Ks. Riegl 1894, s. 1, jota Blomstedt siteerannut.
 67. V.P., ”Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja”, ST 1900, s. 2 ja 3 sekä kuvaliitteet I—IV.
 68. ST 1900, s. 2.
 69. ST 1900, s. 3.
 70. V.P., ”Kuvia Pariisin maailmannäyttelystä”, ST 1900, s. 181—185, 205—207, 230—232 ja kuvat s. 234, 235. Penttilä oli saanut matkaa varten teollisuushallituksen stipendin, ST 1900, s. 155.
 71. ST 1899, s. 133 kirjoituksessa ”Maamme teknilliset kirjastot”, joka julkaistiin myös Teknikern-lehdessä. Ks. myös ST 1899, s. 14 ja 121.
 72. ST 1901, s. 2.
 73. Teollisuuslehdessä julkaistiin mm. kokonaan Hugo Lindbergin kirjoitus ”Graniitin louhimisesta, muovailusta ja käyttämisestä rakennustarkoituksiin Aberdeenissa”, ST 1899, s. 62—65, 73—75, 86—88, 98—100, 109—111, 122, 123.
 74. Suomenkielisten teknikkojen seuraan liittyminen varsinkin seuran alkuvuosina voidaan nähdä suomenmielisyyden osoituksen. Toisaalta se edellytti luonnollisesti myös halua yleensä olla mukana järjestötoiminnassa. Rakentajan avustajien liittymisvuodet olivat seuraavat: Kustaa Asp 1898, Yrjö Blomstedt 1896, Usko Nyström 1898, Vilho Penttilä 1896, Albert Petrelius 1896, Yrjö Sadenius 1896, Eliel Saarinen 1898. K.S.Kallio liittyi seuraan 1907, Jalmari Kekkonen 1904 ja Armas Lindgren 1916. Ks. Talvitie 1936.
 75. Yrjö Hirn, ”William Morris’in oppi taiteellisesta käsiteollisuudesta”, Rakentaja 1901, s. 53—54 ja 69. Referaatti tästä Taideeteollisuusyhdistyksen Ateneumissa 15.4.1901 järjestämästä esitelmästä julkaistiin myös Teknikern-lehdessä. Ks. myös Rantavaara 1977, s. 154—156. Dosenttina Yrjö Hirn luennoi yliopistossa kevätlukukaudella 1901 prerafaaliiteista käsitellen myös William Morrisin toimintaa taidekäsityön alueella. Syyslukukaudella Hirnin aiheena oli John Ruskin ja tämän esteetiikka.
 76. ”Tampereelle rakennettavan uuden kirkon luonnoskilpailu”, Rakentaja 1901, s. 2—5 ja kuvaliitteet.
 77. ”Palkintokilpailu kansallismuseotamme varten”, Rakentaja 1901, s. 43, 44.
 78. ”Helsingin uusi tulli- ja pakkahuone”, Rakentaja 1901, s. 35, 36 ja kuvaliitteet VI ja VII.
 79. V.P. ”Kauppias Lundqvistin liikepalatsi”, Rakentaja 1901, s. 77—78.
 80. V.P. ”Palovakuutusyhtiö ’Pohjolan’ talo”, Rakentaja 1901, s. 87—89 ja kuvaliitteet XII, XIII, XVI.
 81. ”Kansallispankin talo Viipurissa”, Rakentaja 1901, s. 95, 96 ja kuvaliite XV.
 82. Rakentaja 1902, s. 1.
 83. ”Uutisrakennuksilta”, Rakentaja 1902, s. 9, 23, 40, 57, 72, 92, 89, 90, 105, 110, 138, 169, 189. Seuraavana vuonna palsta supistui rakennusten luetteloksi. Uusi yhteiskoulu mainittiin s. 89, 90, Katajan talo s. 23.
 84. Aiheesta julkaistiin 1902 mm. Gustaf Nyströmin esitelmä ”Muutamia mietteitä asunnonpuutteesta ja sen vähentämiskeinoista” ja Birger Federleyn esitelmä ”Työväen asumustemme kehitys”. Lisäksi julkaistiin kirjoitus Tanskan työväenasunnoista.
 85. J.K., ”Uusi maku ja sen mukaisia rakennuksia pääkaupungissa”, Rakentaja 1902, s. 52, 53.
 86. ”Suomen Kansallisteatteri”, Rakentaja 1902, s. 17—20.

87. "Museo-kilpailu", Rakentaja 1902, s. 81—87 ja 97—103.
88. Rakentaja 1902, s. 84, 85.
89. Rakentaja 1902, s. 85, 86.
90. V.P., "Tukholman uusimmat rakennukset", Rakentaja 1902, s. 65—69, 129, 131.
91. Rakentajassa julkaistiin sekä Arkkitehtiklubin että Helsingin Rakennusmestariklubin kokousten pöytäkirjoja tai selostuksia kokouksista. Kirjoittajiin kuului rakennusmestareita vain poikkeustapauksessa. Kaikki nimilehdellä 1902 mainitut avustajat olivat arkkitehteja. Heistä Kustaa Asp ja Alexander Nyström toimivat Turussa, Birger Federley ja Georg Schreck Tampereella, Yrjö Blomstedt Jyväskylässä ja Victor Sucksdorff Oulussa tuohon aikaan.
92. Uno Ullbergin piirustuksia julkaistiin 1902 erillisinä s. 20, 40, 53, 167.
93. Ks. Ullberg, Tavaststjerna, Kekkonen 1929. Teoksen teksti oli Jalmari Kekkosen laatima.
94. Jalmari Kekkonen, "Karjalainen rakentajana ja koristajana", Rakentaja 1902, s. 2—4.
95. J.K., "Karjalasta", Rakentaja 1902, s. 54.
96. V.P., "Suomalaisen arkkitehdin suunnittelema rakennus Ruotsissa", Rakentaja 1902, s. 6 sekä kaksi kuvaliitettä.
97. V.P., "Hollolan kunnantupa", Rakentaja 1902, s. 6 ja kaksi kuvaliitettä. Rakennus oli Vilho Penttilän suunnittelema. Ks. suunnittelu- ja rakennusvaiheista Pesälä (Spoof) 1985.
98. Lars Sonck, "Maamiehen koti", Rakentaja 1902, s. 5. Kysymystä oli Sonckin alustuksen pohjalta käsitelty Arkkitehtiklubissa jo vuoden 1901 alussa. Sonck oli ehdottanut aikakausjulkaisun perustamista maaseudun arkkitehtuurin ja taiteellisuuden kehittämiseksi. Klubi asetti asiaa pohtimaan valio-kunnan, johon kuuluivat Lars Sonck, Armas Lindgren ja Albert Petrelius. Ks. Rakentaja 1901, s. 12 ja aiheesta myös Wäre 1989, s. 115.
99. Bertel Jung, "Vähän huviloista ja maalaisrakennuksista", Rakentaja 1902, s. 179—181. Tekstissä mainittiin että kirjoitus oli toimituksen tilaama, ilmeisesti myös toimituksen kääntämä.
100. Vrt. L.I. Wahlman, "En gård och dess trefnad", Ord och Bild 1902, s. 2—34, erityisesti s. 26 ja Wahlmanin piirustukset.
101. Rakentaja 1902, s. 181.
102. Kirjoituksen "Ameriikkalainen rakennus meidän päivinämmä" yhteydessä. Ks. Rakentaja 1903, s. 49—53.
103. "Henry Richardson ja hänen merkityksensä Amerikan rakennustaiteelle. (Rakennusneuvos Hinkeldeyn Berliinissä pitämän esitelmän mukaan)", Rakentaja 1903, s. 9, 10.
104. "Rakennustaiteellisia palasia Caprin-saarelta", Rakentaja 1903, s. 33, 34. Lyhyen tekstiin liittyi viisi piirustusta, joissa erottuu signeeraus "Hoffmann Capri 1986". Rakentajan toimitus ei mitenkään noteerannut, eikä ehkä tiennyt sitä että tekijä oli tunnettu Josef Hoffmann. Der Architect -lehden kirjoitusta referoitu teoksessa Borsi — Godoli 1985, s. 179, 180. Ks. myös Lehne 1989, s. 161, 162.
105. B.J., "Hyödyllinen kirja", Rakentaja 1903, s. 7, 8. Ks. myös Jungin kirjoitukset aiheesta Teknikern 1900, s. 13, 14 ja Ate-neum 1901, s. 41—51 joita selostetaan myöhemmin.
106. Rakentaja 1903, s. 8.
107. Rakentaja 1903, alaviite s. 8 ja s. 13.
108. J.K., "Kirjallisuutta. Kansatieteellisiä kertomuksia V. Lopen asunnot eri kehitysasteissaan. Kuvaili J. Ailio.", Rakentaja 1903, s. 11, 12. Ailion typologista metodia on tarkastellut Juhani U.E. Lehtonen, ks. Lehtonen 1972, s. 243, 244. Lehtonen on huomauttanut, että Ailio nimitti metodia "geneettis-vertailevaksi".
109. Jalmari Kekkonen, "Muuan kiitollinen kesätyö", Rakentaja 1903, s. 17, 18 (n:o 3, kesäkuu). Kuvituksena oli piirustus "Vanhoja kirkkojamme", joka esitti Inkoon kirkkoa ja tal-pulia.
110. Kotitaide 1902, s. 28.
111. "Maalaisrakennuksista. (Kokoonsommitteli J.K.)", Rakentaja 1903, s. 57—60.
112. Rakentaja 1903/X (marraskuu), ilmoitussivut II, III; "Talonpoikaistalon piirustuskilpailun pöytäkirja", Rakentaja 1903, s. 90, 91. Palkintolautakuntaan kuuluivat Onni Törnqvist, Usko Nyström ja Vilho Penttilä sekä maanviljelyshallituksen ylijohtaja Alfred Sjöström, jonka nimissä oli aiemmin julkaistu ja julkaistiin vielä 1905 maatilarakennuksen mallipiirustuskoe-lma.
113. Vilho Penttilä, "Talonpoikaistalot ja niiden luonne", Rakentaja 1903, s. 81—86; Piirustuksia julkaistiin vielä vuoden 1904 alussa, ks. Rakentaja 1904, s. 1—7 ja kuvaliitteet I—V. Vilho Penttilä kirjoitti tällöin "Lisiä julkaisuun 'Talonpoikaistalo ulkoa ja sisältä'" ja rakennusmestari E. Ikäläinen arvos-teli myös kilpailupiirustuksia.
114. Yrjö Blomstedt, "Näkökohtia kansanrakennusaiheiden keräys-ja tutkimustavassa", Rakentaja 1903, s. 93—98. Kuvitukse-na oli 24 piirustusta ovista ja avainkivistä.
115. Rakentaja 1903, s. 94, 95.
116. Rakentaja 1903, s. 97, 98.
117. Kirjoituksessa "Theodor Höijer 60-vuotiaana", Rakentaja 1903, s. 1—3.
118. "Polyteknillisen opiston arkkitehtiosaston töitä", Rakentaja 1903, s. 20—21 ja kuvaliitteet VI ja VII. Kirjoittaja piti ilah-duttavana sitä että "viime aikoina" oli alettu käyttää Richard-sonin viitoittamaa uutta romaanista tyyliä. Nuorempien, kol-mannen kurssin opiskelijoiden töissä ilmeni wieniläisvaikutusta, johon kirjoittaja ei suhtautunut yhtä myönteisesti. Tulokset olivat "maneerimaisia" ja eri tekijöiden töitä oli vaikea erot-taa toisistaan.
119. J.K., "Katajanokka", Rakentaja 1903, n:o 7, ilmoitussivut I ja II ja kuvaliitteet VII—IX. Ks. myös seuraavana vuonna samaan henkeen nimimerkin "Kuljeksija" kirjoitus "Helsingin huomattavimpia uusia rakennuksia", Rakentaja 1904, s. 69—71, jossa myös käytettiin termiä "ultramoderni". Sillä tar-koitettiin roiskerapattuja pintoja ja yksinkertaisia ääriviivoja.
120. J. Stenbäck, "Alahärmän uusi kirkko", Rakentaja 1904, s. 25, 26. Kirkon piirustukset olivat valmistuneet jo 1900 ja se oli vihitty 29.3.1903. Stenbäck mainitsi erityisesti käytetyn verkkomuuuri-rakenteen, jota oli korostettu leveillä rappaus-vyöhykkeillä saumakohdissa sekä päätyjen koristelun "sen laa-tuisilla leikkauksilla, joita tavataan vanhimmissa kirkkirkois-samme".
121. "Helsingin asematalon kilpailu", Rakentaja 1904, s. 33—38, erityisesti s. 35 ja 36. Palkintolautakunnan arkkitehtijäsenet olivat Sebastin Gripenberg, Gustaf Nyström ja Hugo Lindberg.
122. "Epäterveellistä vanhan hakemista kaupunkien rakentamises-sa", Rakentaja 1904, s. 39, 40. Lopussa mainittiin kirjoituk-sen olevan "Toht. Paul Weberin kirjoituksesta 'Ungesunde Altertümelei im Städtebau' uudessa kuukauslehdessä Der Städ-tebau".
123. Rakentaja 1901, erikoisliite XX ja s. 96. Kuva oli teoksesta "Deutsche Architektur, neu Entworfen im Sinne der Alten", joka perustui Hildesheimissa 1900 järjestettyyn kilpailuun; Tek-nikern 1901, kuvaliitteet 201 ja 202 sekä s. 241.
124. Rakentaja 1904, s. 40.
125. K.S.K., "Muistelmia Lybekistä", Rakentaja 1904, s. 83—89, erit. s. 89.
126. C. Harrison Townsend, "Originaalisuus arkkitehtuuri piirus-tuksissa", Rakentaja 1904, s. 47—479 ja 62—65. Jälkimmäi-sen osan kuvitukseksi oli taitettu valokuvia Usko Nyströmin suunnittelema Imatran valtionhotellista josta Jalmari Kek-konen kirjoitti sivuilla 59—61. Tekstissä rakennus todettiin "upeaksi" ja sillä oli "maaseutujemme komeimman raken-nuksen muoto", mutta tyyliin ei otettu kantaa.
127. Rakentaja 1904, s. 33.
128. K.S.K., "Käynti Suur-Merijoella", Rakentaja 1904, s. 9—15 ja kuvaliite VI.

3. KIRJOITUKSET

129. ”Kuljeksija”, ”Helsingin huomattavimpia uusia rakennuksia”, Rakentaja 1904, s. 69—71.
130. ”Englantilainen talo nykyaikana”, Hermann Muthesiuksen mukaan, Rakentaja 1905, s. 4—6; ”Ruskin-College Oxfordissa”, Hohe Warte -lehestä, Rakentaja 1905, s. 20—24.
131. Rakentaja 1905, s. 8.
132. ”Rakennustaide yleismaun ilmauksena uudella ajalla. Uuden ajan rakennustaide suurissa piirteissä, J. Falken mukaan esitti J.K.”, Rakentaja 1905, s. 9, 10, 45—47, 60—62, 73—77, 105—107.
133. Saksalainen, Itävallassa toiminut Jakob von Falke (1825—97) julkaisi Ruotsissa teoksen ”Den moderna smakens historia” (Stockholm 1881) ja Gustav Upmarkin kääntämänä ja toimittamana teoksen ”Konststilar och konstslöjd” (Stockholm 1885). Suomessa Falken ajatuksia referoitiin jo 1890-luvun alussa Teknikern-lehdessä. Falkesta myös Ringbom 1980, s. 8 ja Tietosanakirja 1910. Jalmari Kekkonen toimi Porin Teollisuuskoulussa opettajana 1903—1908 ja suuntautui vähitellen yhä enemmän ammattiopetuksen pariin, ks. Talvitie 1936.
134. V.P., ”Silmäys ’Kotitaiteen’ syntyyn”, Kotitaide 1902, s. 2. Tässä Vilho Penttilä mainitsi kaksi lehden perustamiseen johtanutta syytä. Yrjö Blomstedt oli jo kesällä 1900 ehdottanut sellaisen aikakauslehden perustamista, joka ajaisi ”uudesti syntyneen” taideteollisuuden, kotitaiteen ja samalla käsityötaidon ja piirustuksen opetuksen asiaa. Suomen Teollisuuslehden toimitus oli puolestaan vuonna 1901 päättänyt perustaa lehden pääasiassa puusepille. Lopulta oli päädytty näiden kahden hankkeen yhdistämiseen.
135. Kotitaide 1902, s. 2. Penttilä kirjoitti: ”Uusi herätys on kyllä meilläkin jo viimeisinä vuosina ollut havaittavissa, vieläpä ilahduttavassakin muodossa, mutta se on vielä harvinaisuutena, vain jonkun omana; nyt sitä on levitettävä kansan kaikkiin kerroksiin — siinä Kotitaiteen tehtävä”; Ks. myös ST 1903, s. 1 ja Kotitaide 1902, s. 10 sekä ”Lukijalle”, Kotitaide 1903, s. 2.
136. Kotitaide 1902, s. 2.
137. Esim. ST 1903, s. 1; Englannin ”home arts” -suunnasta ks. esim. Muthesius 1974, s. 120, 121.
138. Ks. Gustav Schmidt, ”Kotitaide (Heimatskunst) Saksan uusimassa kirjallisuudessa”, Valvoja 1901, s. 103—112. Kirjallisuudessa suunta vastusti suurkaupunkitaidetta, dekadenttia taidetta ja Nietzscheä ja nojautui kansalliseen ja maakunnalliseen pohjaan. Sen merkeissä syntyivät myös esim. aikakausjulkaisut ”Heimat”, ”Heimgarten” ja ”Deutsche Heimat”. Itävallan Heimatkunst-liikkeestä Lehne 1989, s. 159—164.
139. Jalmari Kekkonen, ”Karjalaista kotitaidetta”, Kotitaide 1902, s. 5—8.
140. Jalmari Kekkonen, ”Merkkimiehiä kotitaiteen alalla”, ”William Morris ja hänen tehtaansa”, Kotitaide 1902, s. 32, 33 ja ”Henry van de Velde”, Kotitaide 1902, s. 24—26, erit. s. 26.
141. J.K., ”Muinaissuomalaisten naisten soljet”, Kotitaide 1903, s. 3, 4.
142. Yrjö Blomstedt, ”Veistotöitä Aunuksesta”, Kotitaide 1902, s. 26—28.
143. Y.B., ”Moniaita mietteitä Pietarin kotiteollisuusnäyttelyn johdosta”, Kotitaide 1902, s. 19—21. Lisäksi Kotitaiteessa julkaistiin Blomstedtin Keski-Suomen käsityönäyttelyssä toukokuussa 1902 pitämä esitelmä ”Mitenkä yhteistoiminnan kautta käsiteollisuutta ja kotityötaitoa maaseudulla olisi kohotettava”, Kotitaide 1902, s. 35—38, 40—45.
144. Ks. seuraavat Sparren kirjoitukset: ”Vähän kaakeliuneista”, Kotitaide 1902, s. 3—5; ”Ornamentti”, Kotitaide 1902, s. 14—16, ”Kotitaide Düsseldorfin näyttelyssä”, Kotitaide 1902, s. 59—61 ja ”Talonpoikaissäinteriöörejä”, Kotitaide 1903, s. 49—50.
145. Ks. A.L. ”Ryijyistä hiukan”, Kotitaide 1902, s. 48—51 ja A.L. ”’Uusi ristiretki’. Matkavaikutuksia Englannista”, Kotitaide 1902, s. 61, 62. Toimittamaansa Kotitaiteen joulunumeroon Armas Lindgren hankki mm. Eliel Saarisen interiööriakvarelleja ja esittelyn Eric Ehrströmin töistä.
146. ”Gerhard Munthe”, Kotitaide 1903, s. 27, 28.
147. ”Historialliset tyyllilajit ja entisaikojen kuvallinen esittäminen. Gerhard Munthen, Norjasta, pitämä esitelmä”, Kotitaide 1904 s. 13—17.
148. Kilpailusta Rakentaja 1904, s. 82; Vilho Penttilä, ”Lukijalle”, Kotitaide 1904, s. 47, 48; ”Ehdotus suomalaisen huvilatuvan sisustukseksi”, Kotitaide 1904, s. 50—53 ja kuvaliitteet XIII—XXIX joissa ehdotuksiin liittyneitä huonekalupiiustuksia; Kotitaide 1905, s. 6—8 ja kuvaliitteet I—III.
149. ”K”, ”Suomen Käsityön Ystävät”, Kotitaide 1905, s. 1—5. Vrt. Aspelin 1904, s. 32—35.
150. Taiteellinen asioimisto Liberty toimi vuoden 1908 alusta. Kotitaide 1908, s. 32, 33.
151. Kotitaiteen levikki ei ole tiedossa. Suuremmalla lukijakunnalla tarkoitin sekä jatkuvasti kasvanutta arkkitehtikuntaa että yleistä taidelehteä tukevan nk. suomenkielisen sivistyneistön kasvua.
152. J.K., ”Akseli Gallén-Kalela kirjankuvittajana”, Kotitaide 1907, s. 45—47.
153. Jalmari Kekkonen, ”Erästä kirjeestä”, Kotitaide 1906, s. 91—93.
154. Gustaf Strengell, ”Akseli Gallén-Kalela ja dekoratiivinen taide”, Kotitaide 1908, s. 17—19.
155. J.K., ”Kuopion käsiteollisuusnäyttelystä”, Kotitaide 1906, s. 117—121, erit. s. 117 ja kuva juhlaportista. Näyttelyssä Armas Lindgren oli työskennellyt yhdessä Max Frelanderin kanssa. Punakeltaisen leijonalipun käyttö oli Bobrikovin aikana kielletty. Ks. esim. Mannerheim Sparre 1951, s. 298. Ks. myös Zetterberg 1986, s. 230.
156. Kotitaide 1907, s. 157, selostus Arkkitehtiklubin kokouksesta 2.10.1907. Palkintolautakunnan kotimaisiksi jäseniksi valittiin Onni Tarjanne, Ricardo Björnberg ja Knut Wasastjerna ja näiden varamiehiksi Usko Nyström ja Magnus Schjerfbeck.
157. ”Kotitaide”, Kotitaide 1908, s. 1.
158. Gustaf Strengell, ”Porvarillinen rakennustaide”, Kotitaide 1906, s. 13—16, 29—32, 46—48. Samana vuonna julkaistiin myös Strengellin Emil Cedercreutzille piirtämä Hästebohus-huvila, joka mainitaan Arkkitehtien yhteydessä.
159. Jalmari K., ”Matkan varrelta. Van de Velde Kööpenhaminassa. Tanskan taideteollisuusmuseon johtajan selostus hänestä ja hänen edeltäjistään”. Kotitaide 1907, s. 80—83, 99—100, 126—132 ja 150—153. Jalmari Kekkosen kirjoitus pohjautui hänen käyntiinsä van de Velden näyttelyssä Kööpenhaminassa ja Emil Hannoverin kirjoittamaan luettelotekstiin. Tekstissä selostettiin aluksi kehitystä Englannissa. Kirjoituksen lopussa (s. 151) käsiteltiin van de Velden kosmopoliittisuutta, hänen taiteellaan ei ollut isänmaata: ”Sen isänmaa on siellä missä sen on hyvä olla, s. t.s. missä sitä kullakin hetkellä enemmän käytetään.” Lisäksi tekstissä mainittiin että van de Velden merkitys ei ollut niin suuri hänen töissään ja tyyliinsä kuin hänen tyyliinsä periaatteessa.
160. Gustaf Strengell, ”Joseph Olbrichin muistolle”, Kotitaide 1908, s. 95—97. Kirjoitus pohjautui osaksi Sigurd Frosteruksen kirjoitukseen Olbrichista Euterpeassa 1904, s. 400—406. Strengell seurasi tässä osaksi myös mainitsemansa Bruno Paulin ajattelua. Bruno Paul (1874—1968) joka omissa huonekalusuunnitelmissaan painotti asiallisuutta, oli alusta lähtien kuulunut myös Simplicissimus-lehden piiriin, missä hän karikatyyripiiustuksissaan esitti kritiikkiä jugendtyyliä kohtaan. Ks. Sterner 1985, s. 160, 161.
161. V.V., ”Huonesisustus ja taideteollisuus Brysselin maailmannäyttelyssä”, Kotitaide 1910, s. 83—88.
162. ”Kauneus ja kulttuuri”, Kotitaide 1910, s. 1, 2. Kirjoittajaa ei mainita.
163. Tästä menettelystä vrt. esim. Lagerborg 1942, s. 175.

164. ”Hafva vi en egen stil”, *Teknikern* 1891, s. 122, 123. Tekstin alussa tekstin mainitaan sisältyneen Jakob von Falken artikkelisarjaan ”Die moderne Reform des Kunstgewerbes und ihre Resultate” aikakauslehdessä ”Vom Fels Zum Meer”. Alussa saksalainen renessanssi mainittiin seuraavasti: ”Reformsträf-vandena hafva als icke haft sitt mål att skapa en särskild ny konststil. Frågan har under tidens lopp först då blifvit betydelsefull, då man inom den tyska konstindustrin tog den så kallade tyska renaissancen i anspråk såsom nationel konststil.” Kirjoittajan mielestä tyyliä ei kuitenkaan ollut mahdollista luoda tietoisesti. Kaikki tyylinimityksetkin oli annettu vasta jälkikäteen. Nykyajan tyyliksi ei sopinut yksi ainoa tyyli, kuten esimerkiksi gotiikka aikanaan. Von Falken vastaus oli osaksi eri muotoaiheita vapaasti käyttävä, ”tyylittelevä” metodi. Ks. tyyllittelyn käsitteestä von Falke 1885, s. 161—170. Kirjoitusta on kommentoinut Ringbom, ks. Ringbom 1980, s. 8.
165. ”Arkitektkongressen i S:t Petersburg. (Från Teknikerns speciella korrespondent)”, *Teknikern* 1893, s. 5—7; 17, 18; 43—46, 84. Suomesta kongressiin osallistuivat Gustaf Nyström ja Onni Törnqvist, jotka olivat matkustaneet Pietariin viikkoa ennen avajaisia tavanomaiselle opintoretelle ylempien kurssien arkkitehtiopiskelijoiden kanssa. Muita osallistujia olivat Sebastian Gripenberg ja Magnus Schjerfbeck, Jac. Ahrenberg, C.G. Hjort af Ornäs, Allan Schulman ja Hugo Lindberg sekä Viipurista arkkitehdit Edvard Dippel ja K.V. Hagelstam. Ensimmäisen venäläisen arkkitehtikongressin oli järjestänyt Pietarin arkkitehtiyhdistys.
166. ”Om arkitekturformerna i Förenta Staterna”, *Teknikern* 1894, s. 47—49. Kirjoitus oli ote *Teknisk Tidskrift* -lehdessä julkaistusta arkkitehti R. Östergrenin esitelmästä ”Om några byggnadsmaterial och arkitekturformer i F.S.”. Kirjoituksen mukaan romaaninen suunta oli jo ohitettu. Siitä mainittiin, että se oli ”i viss mån blifvit nationell och fått en särskild fri, själfständig prägel”. Siihen oli sisällytynyt myös liioittelua ja usein aivan liian karkeaa materiaalinkäsittelyä. Ajankohtaisempi-na tyyleinä mainittiin italialainen renessanssi ja ”Colonial style”. Kuvituksena oli valokuvat kahdesta yksityispalatsista (Tiffany ja Vanderbilt) ja piirustus 26-kerroksisesta pilvenpiirtäjästä New Yorkissa. Vrt. *Teknisk Tidskrift* 1894, s. 2, 3.
167. ”Den engelska konstindustrin”, *Teknikern* 1894, s. 99, 125, 126. Otteita P. Jessenin kirjoituksesta ”Kunstgewerbeblatt” -lehdessä. Seuraavana vuonna näitä julkaistiin *Teknikernissä* edelleen otsikolla ”Det engelska konsthåndtverket”. *Teknikern* 1895, s. 241, 242.
168. ”Riksdags- och riksbankshuset i Stockholm”, Otteita Jac. Ahrenbergin esitelmästä Arkkitehtiklubissa 24.4.1895, *Teknikern* 1895, s. 127—130.
169. ”Pristäflan till Åbo nya kyrka”, *Teknikern* 1894, s. 131, 132. Kirjoitukseen liittyi erillinen kuvasivu Sonckin voittaneesta ehdotuksesta sekä myös palkintolautakunnan pöytäkirja.
170. ”Suomalaisia koristeita. Finnische ornamente. Theodor S.Schwindt. Finska literatursällskapets förlag”, *Teknikern* 1894, s. 234. Arvostelu oli kirjoitettu tuolloin ilmestyneiden kolmen ensimmäisen vihon pohjalta. Teokseen luvattiin palata myöhemmin seuraavien ilmestyttyä, mutta tätä ei kuitenkaan tehty. Tekstissä mainittiin venäläinen tutkija ”Staroff”, jolla ehkä tarkoitettiin Stasovia, ja arkkitehti ”Rapett Petroff” (Ropet eli Petrov), joka nimitti geometrisia ornamentteja pohjoisvenäläisiksi.
171. Victor J. Sucksdorff, ”Ett och hvarje om byggnadssättet i Rysska Karelen”, *Teknikern* 1895, s. 211—213, 226 ja kuvaliitteet n:o 99 ja 100.
172. ”Sommarhotell för badinrättningen i Lovisa”, *Teknikern* 1897, s. 111 ja kuvaliite n:o 122. Tekstin mukaan talo oli rakennettu osaksi pyöreistä, osaksi sahatuista hirsistä. Jotkut julkisivunosat ja päädyt oli paanutettu. Huoneet olivat osaksi paneeloituja, osaksi tapetoituja ja ne sisustettiin rakennuksen tyyliin tehdyillä huonekaluilla. Kehystetty piirustus oli luultavasti tarkoitettu näyttelyyn. Vrt. Katalog öfver Finska Konstnärernas utställning 1897 i Ateneum.
173. Restaurointiperiaatteista keskusteltiin kahdessa Arkkitehtiklubin kokouksessa jo vuonna 1895, jolloin *Teknikernissä* julkaistiin myös kirkon historiikki. Vuonna 1896 julkaistiin korjausvaliokunnan mietintö kokonaisuudessaan ja tämän jälkeen sen aiheuttamia keskusteluja Arkkitehtiklubissa.
174. ”Tusenårs-utställningen i Budapest”, *Teknikern* 1896, s. 129, 140, 192, 193. Kirjoittajaksi on mainittu Jacques Serda, mutta lähdettä ei ole mainittu.
175. *Teknikern* 1896, s. 153, 154 ja s. 173. Kirjoitukseen ei liittynyt kuvia.
176. *Teknikern* 1899, s. 173—176 ja s. 186—188. Kuvituksena oli muista julkaisuista lainattuja kuvia pääasiassa kirkkoarkkitehtuurista. Uudemmassa arkkitehtuurista oli yksi Nižni-Novgorodin näyttelypaviljonki, Moskovan kaupungintalo ja Bakun katedraali.
177. ”Om hr. Jac. Ahrenbergs föredrag i Stockholm om rysk byggnadsstil”, *Nya Pressen* 23.2.1898. Selostuksen mukaan Ahrenberg osoitti esitelmässään miten puuarkkitehtuurin ornamenttiikassa näkyi ratkaiseva skandinaavinen vaikutus ja miten varsinkin venäläisten rakennusten ja norjalaisten sauvakirkkojen detaljeissa oli ilmeisiä samankaltaisuuksia. Mm. nämä näkökohdat olivat mukana myös vuoden 1899 kirjoituksessa. Uutisen mukaan Ahrenbergin näyttämät esimerkit modernista venäläisestä huvila-arkkitehtuurista olivat herättäneet erityistä mielenkiintoa. Uutisesta ei käy ilmi missä Ahrenberg piti tämän esitelmän.
178. Ahrenberg 1899. Muut kirjasen takakannessa mainitut lähde-otokset olivat Victor de Boutovsky, ”L’Histoire de l’ornement russe du X:e au XVI:e siècles d’après les manuscrits”, A. Rampaud, ”L’empire grec au X:e siècle” ja saman tekijän ”Rysslands historia”.
179. Ahrenberg kävi Moskovassa ainakin 1882, jolloin hän myös teki laajemman matkan Volgalla, ks. Ekelund 1943, s. 280. Pietarissa hän kävi vankilarakennuskongressissa 1890 ja arkkitehtikongressissa 1892. Kansallinen elämäkerrasto; *Teknikern* 1893, s. 5. Ahrenbergin perehtyneisyys venäläiseen rakennustaiteeseen oli vanhaa perua. Tätä osoittaa esimerkiksi suunnitelma Käkisalmen ortodoksista kirkkoa varten vuodelta 1889. Valokuva piirustuksista MVHKA. Kirkko rakennettiin 1890-luvun puoliväliin mennessä, mutta sitä ei esitelty suomalaisissa ammattilehdissä. Ekelundin mukaan Ahrenberg käsittelee erityisesti venäläistä nationalismia romaaneissaan ”Famijlen på Haapakoski” (1893) ja ”Vår landsmän” (1897). Ekelund 1943, s. 282, 283.
180. *Teknikern* 1896, s. 173.
181. *Teknikern* 1899, s. 186.
182. Ahrenberg 1877—82. Teoksen esipuheessa ei selostettu ornamenttien taustaa.
183. Ks. tästä laajemmin Lehtonen 1972, s. 148—151. Lehtosen mukaan Axel O. Heikel ja J.R. Aspelin olivat yhtyneet Stasovin kantaan. Stasovin teoksen mainitsi myös Eliel Aspelin ”Suomalaisen taiteen historia” -teoksessaan vuonna 1891. Ks. Aspelin 1891, s. 2. Ahrenberg ei maininnut Stasovin teosta ”Russkij narodnyi ornament — L’ornement national russe” (1872) kirjallisuusluettelossaan 1899, vaikka hän todennäköisesti tunsikin. Omien muistelmiensa mukaan Ahrenberg oli 1870-luvulla myös ollut kosketuksissa Arthur Gobineaun ornamenttitutkimuksiin, ks. Ahrenberg 1904, s. 34—36.
184. *Teknikern* 1899, s. 173.
185. *Teknikern* 1899, s. 188.
186. Ks. Ackerman 1963, s. 199, 200, maalaustaiteen yhteydessä.
187. *Teknikern* 1899, s. 188.

3. KIRJOITUKSET

188. Ks. Ekelund 1943, s. 332 Dagligt Allehanda -lehden perustamisesta 1900 sekä samasta asiasta Lagerborg 1942, s. 35, jossa Rolf Lagerborg kirjoitti seuraavasti: ”Rätten att ge ut den hade länge vägrats; slutligen gavs koncessionen åt arkitekten och författaren Jac. Ahrenberg, vars konstnärskynne och berättartalang intagit satrapen Bobrikoff, som ansåg honom ofarlig politiskt.” Edelleen Jung 1942, s. 293, 294 Ahrenbergin osuudesta julkaisuluvan hankkimisessa Helsingfors-Posten -lehdelle vuonna 1902 ja Mustelin 1962, s. 23 Ahrenbergin avusta Euterpen perustamisessa 1901.
189. Teknikern 1897, s. 225, 226 ja 1898, s. 9, 10 sekä 14, 15. Kirjoitusta on lainannut Viljo 1986, s. 282—286. Eeva Maija Viljo on kiinnittänyt huomiota siihen, että Ahrenberg perusteli Engelin tyylin jatkamista nimenomaan paikallishistoriallisiin perustein, sekä pitänyt tätä uutena ajattelutapana Suomessa. Ahrenbergin suhdetta Engelin klassismiin on lähemmin käsitellyt Lukkarinen 1989.
190. Teknikern 1898, s. 15.
191. Teknikern 1898, s. 15.
192. Suunnilleen saman ajatuksen esitti Eliel Aspelin 1891, s. 1.
193. Teknikern 1898, s. 14.
194. Vrt. Ekelund 1943, s. 338, 339. Pirkko Alhoniemi, jonka analyysi, samoin kuin Erik Ekelundin, lähtee Ahrenbergin kaukokirjallisista teoksista, on luonnehtinut Ahrenbergia ”viimeiseksi runebergiläiseksi”, joka tunsikin olevansa ”eheän ja jakautumattoman Suomen kuvaaja” ja jota ”kielikiistat eivät inspiroineet”. Alhoniemen mukaan Ahrenberg suhtautui avoimen vihamielisesti yhteiskunnallisiin muutoksiin ja säätykiertoon. Toisaalta Ekelund on havainnut hänen teksteissään 1880-luvulla myönteistä suhtautumista sosialismia kohtaan.
195. Lars Sonck, ”Modärn vandalism: Helsingfors stadspaln”, Teknikern 1898, s. 97—100, 110—112, 183—185.
196. J.J. Sederholm, ”Våra tillgångar af till byggnadsmaterial andvändbara bärarter”, Teknikern 1898, s. 86—87, 100—102, 123—125.
197. Hugo Lindberg, ”Granitens brytning, bearbetning och användning till byggnadsändamål i Aberdeen”, Teknikern 1899, s. 48—52, 68—71, 93—96; Benjamin Frosterus, ”Om täljstenar och asbest med hänsyn till finska förekomster”, Teknikern 1899, s. 17—20, 25—27.
198. Jac. Ahrenberg, ”Nya tidskrifter”, Teknikern 1898, s. 62—63. Ahrenberg esitteli seuraavat lehdet: The Studio, The House, Art et Decoration, Deutsche Kunst und Dekoration ja Ver Sacrum. Ahrenberg asennoitui muihin hyvin myönteisesti mutta arvosteli Deutsche Kunst und Dekoration -lehteä siitä, että se ajoi ”aitoa saksalais-isänmaallista taidetta” mutta oli sisällöltään ja ulkoasultaankin englantilaislehtien jäljitelmä. Ahrenberg piti myös vaarallisena lehdessä ilmennyt pyrkimystä kiihkeä uuden tyylin synnyttämistä.
199. ”Nya tider för konstindustri och handtvärket”, Teknikern 1898, s. 207 (15.11.1898).
200. C.M., ”Amerikansk konstindustri. Tiffany & Comp.”, Teknikern 1899, s. 196—198. Ruotsalainen kirjoitus oli alkuaan julkaistu Norden-lehdessä; ”Engelsk arkitektur. Efter H. Muthesius”, Teknikern 1899, s. 221—223; Moritz Dreger, ”Den nya arkitekturskolan. Otto Wagners elevs utställning”, Teknikern 1899, s. 230—231.
201. ”Hvar stå vi? Arkitektur”, Teknikern 1899, s. 6, 7. Dresdenissä 1887 perustetusta ja myöhemmin Münchenissä toimittavasta Kunstwart-lehdestä ks. Syndram 1989, s. 80—97, erit. s. 90. Vuodesta 1900 lähtien lehteä avusti arkkitehti Paul Schultze-Naumburg.
202. Bertel Jung, ”Föreningsbankens nya hus i Helsingfors”, Teknikern 1899, s. 219, 220 ja saman ”Vasa banks nya hus i Helsingfors”, Teknikern 1899, s. 225.
203. ”Anmälan för år 1900”, Teknikern 1900, s. 1.
204. ”Byggnadskonst och konstindustri. Afdelning redigerad af Bertel Jung och Nils Wasastjerna. Anmälan”, Teknikern 1900, s. 12, 13.
205. ”Till våra unga arkitekter. Af Adolf Loos”, Teknikern 1900, s. 30. Julk. alkuaan Ver Sacrum 1898, n:o 7, ”Unsere jungen Architekten”, Ks. Gravagnuolo 1982, s. 222.
206. ”Teknisk årsrevy för år 1901. Byggnadsvärksamheten i Helsingfors”, Teknikern 1902, s. 18. Tekstissä mainittiin ettei rakennustoiminta ollut ollut kovin suurta, mutta ”arten af det som utförts är sådan, att alla vänner af en sann och sund arkitektur hafva alt skäl att glädja sig. ’Den nya stilen’ har i ett nu slagit rötter i vår stad och, vad som är ännu viktigare, från början med värme och intresse omfattats af vår allmänhet, som i konstfrågor mer än engång visat sig tiden långt mera vuxen än allmänheten i vida större samhällen.”
207. Bertel Jung, ”Bolaget Pohjolas nya hus”, Teknikern 1901, s. 171, 172. Jung kirjoitti ornamenteista seuraavasti: ”Och såsom exponenter på byggnadskonstnärernas — Gesellius, Lindgren och Saarinen — rika fantasi och stora förmåga att aptera motiv ur vår inhemska växt och djurvärld och värkningsfullt stilisera dem för detta byggmaterial, ega dessa detaljer sitt största intresse.” Muita uudisrakennusten arvosteluja olivat: J.A., ”Två nya byggnadsvärk i Helsingfors”, Teknikern 1901, s. 1701, 171 sekä B.J., ”Det Lundqvistska huset i Helsingfors”, Teknikern 1901, s. 219, 220. Jälkimmäisessä Jung kirjoitti Pohjolan talosta, että sen fasadit ilmaisivat voimaa, joka oli ”ursprunglig, delvis ännu rå och otämd”.
208. Nils W., ”De ’Trarieux’ ska möblerna”, Teknikern 1900, s. 13. Trarieux johti keväällä 1899 kuusiheikkistä lähetystyä, jonka piti viedä keisarille kansainvälisten kulttuurienkilöiden adressi ”Pro Finlandia”, mutta lähetystyä ei otettu vastaan. Paluumatkalla Helsingissä kesäkuussa lähetystö oli monenlaisen juhlinnan kohteena, ks. esim. Söderhjelm 1960, s. 120.
209. Nils W., ”Den ’finska stilen’”, Teknikern 1900, s. 40.
210. ”Den engelska stilen. Af H. Bahr (Öfversättning)”, Teknikern 1900, s. 20. Kirjoitus on myöhemmin voitu julkaista uudelleen joissakin muissa lehdissä, mutta alkuaan tämä Hermann Bahrin kirjoitus ”Der englische Stil” oli julkaistu Ver Sacrumin numerossa 7 vuodelta 1898. Kysymyksessä oli sama numero josta Teknikernissä julkaistiin edellä mainittu Adolf Loosin kirjoitus. On mahdollista että toimittajilla on ollut vain hajanumeroita, tai tämä yksi, vuonna 1900 jo muutaman vuoden takaisesta Ver Sacrum -lehdestä.
211. ”Betydelsen af det arkitektoniska arvet för nutidens arkitektur”, Teknikern 1901, s. 142—144. Kirj. G. Ebe, Deutsche Bauzeitung.
212. Yhteyksiä, joissa kansallisesta tyylistä olisi voinut kirjoittaa oli paljon. Vrt. esim. Nils Wasastjernan kirjoitus ”Snickarens utställning och slöjdföreningens möblemanng för Pariserutställning”, Teknikern 1900, s. 80. Kirjoittaessaan Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen pihlajanlehti-koristeisista huonekaluista Wasastjerna ei kosketellut tyylin kansallisuutta lainkaan.
213. ”Teknisk årsrevy för år 1900. Tekniska arbeten i Tammerfors”, Teknikern 1901, s. 4, 5. Tekstin antajaa ei mainittu, mutta se oli todennäköisesti suunnittelija Birger Federley, vrt. Kivinen 1982, s. 152, 156.
214. B.J., ”Ett betydelsefullt inhemsk planschvärk”, Teknikern 1900, s. 13, 14.
215. ”Literatur. Medeltidens korstolar.” Teknikern 1900, s. 106.
216. Palkintolautakunnan pöytäkirja. Teknikern 1901, s. 16—18. Palkintolautakunnan arkkitehtijäsenet olivat Sebastin Gripenberg, Onni Törnqvist ja Hugo Lindberg.
217. Nils W., ”S:t Andrae gamla kyrka”, Teknikern 1901, s. 169, 170.
218. Bertel Jung, ”Medeltida kyrkor på konsthistoriska utställningen i Helsingfors”, Teknikern 1903, s. 73—75.

219. J.A., ”Spei suae patria dedit”, *Teknikern* 1902, s. 68.
220. J.A., ”Åbo stads bibliotekshus”, *Teknikern* 1903, s. 337, 338. Kuten tekstistä ilmenee, Ahrenbergin käsitys siitä mihin eri tyylit sopivat, oli tarkkaan paikkaan ja funktioon sidottua ja siten tapauskohtaista.
221. Jac. Ahrenberg, ”En värdesättning af Aktiebolaget Samps hus”, *Teknikern* 1903, s. 391—395. Artikkelin on kirjoitettu toimitukselle osoitetun, 29.12.1903 päivätyn kirjeen muotoon. Alussa mainitaan että toimitus oli pyytänyt arviota Ahrenbergilta.
Kirjoitukseen sisältyy myös seuraava osaksi kriittinen kohta Ehrenströmin ja Engelin suunnittelemaa Helsinkiä kohtaan. Kuten viisi vuotta aiemmin, Ahrenberg ei enää tässä esittänyt että Helsingissä tulisi jatkaa näiden tyyliä. Asemakaava oli kuitenkin realiteetti joka myös Polyteknikkojen yhdistyksen talon suunnittelussa olisi pitänyt ottaa huomioon: ”Ehrenströms och Engels dröm var antagligen den, att där ur denna plan skulle växa upp en stad med låga, ljusa hus — obs! vår breddgrad och våra klimatologiska förhållanden — i klassiskt lugn, enkel stil — obs! vår folkdiktning, Runebergs skaldskap — såsom t. ex. det under 1820-talet färdiga partiet af Unionsgatan mellan torgen, eller östra delen af Aleksandersgatan. Till denna deras sedermera (illa) utvidgade plan har den äldre skolan tagit en viss hänsyn (beroende, lät vara, mest på en viss omedvetenhet) medan den nyaste riktningen däremot, byggande på konstnärens personlighet, hans individualitet, hänsynslöst gjort som den bäst behagat — se t. ex. Fredsgatan, Södra Esplanadgatan”.
Ville Lukkarinen joka on analysoinut Ahrenbergin kirjoituksia pitemmältä aikaväliltä on nähnyt Ahrenbergin suhteen empiiren perintöön jatkuvasti positiivisempaa ja pitänyt Ahrenbergia selvästi uuden tyylin vastustajana. Vrt. Lukkarinen 1989, erityisesti s. 71, 77, 83.
222. Jac. Ahrenberg, ”Suur-Merijoki nya karaktärsbyggnad”, *Teknikern* 1904, s. 89—91 ja 112—115. Arkkitehtiklubi vieraili Suur-Merijoen 14.2.1904, ks. *Arkitekten* 1904, s. 23—29 ja myös kuva osallistujista s. 29, jossa Ahrenberg mukana.
223. Jac. Ahrenbergin kirje Eliel Aspelinille 26.3.1904, SKS. Ahrenberg kirjoitti: ”I Suur-Merijoki har jag för första gången sett den nya stilen mogen. Värkligen vackert. Res dit och se, det lönar visst.”
224. J.A., ”Det nya landtdagshuset”, *Teknikern* 1908, s. 105. Vaikka Ahrenberg piti Säätytalon laajentamishetimitä käytännöllisenä ratkaisuna, hän ei arvostanut Nyströmin Säätytalon arkkitehtuuria kovin korkealle.
225. ”Teknisk årsrevy för år 1903. Husbyggnader i Kuopio under år 1903.” *Teknikern* 1904, s. 10. Tekstin lähettäjä ei ole mainittu.
226. J.J. Sederholm, ”Nyare rön vid användningen af finska stenarter”, *Teknikern* 1905, s. 55, 56; 74, 75; 81, 82. Sederholmin toiminnasta laajemmin ks. Ringbom 1987.
227. Wetterhoff-Asp, ”Utställningen i München 1908”, *Teknikern* 1908, s. 185; 217—220; 223—225.
228. Lehden vaiheista myös Tallqvist 1930, s. 126—140.
229. Ks. *Teknikern* 1895, s. 55, jossa viitattiin kiistaan Tekniska föreningens kokousten aineiston julkaisemisesta myös *Teknikern*-lehdessä. Ks. Myös Tallqvist 1930, s. 126 yrityksestä yhdistää *Teknikern* ja Tekniska föreningens förhandlingar.
230. Tallqvist 1930, s. 128, 129 ja Talvitie 1936, s. 7, 8. Suomenkielisten teknikkojen seuran anomusta puolsi yhdistyksen kokouksessa mm. Gustaf Mattsson. Sitä ei ollut kannatettu johtokunnassa, koska se olisi merkinnyt kahden erillisen yhdistyksen äänenkannattajaksi ryhtymistä. Vuoden 1910 lopulla perustettiin Suomenkielisten teknikkojen seuran oma Tekninen Aikakauslehti.
231. ”Framtidens arkitektur i förhållande till kultur och dekorativ konst. (Föredrag hållet af arkitekten I. Aminoff vid Tekniska klubbens i Viborg årsfest den 10. jan.)”, TFF 1899, s. 6—9.
232. Aminoffin yhtenä lähteenä oli ilmeisesti Richard Streiterin julkaisu ”Architektonische Zeitfragen” vuodelta 1899. Ks. esim. Gurliitt 1969 (1900), s. 104, 108. Samaa teosta referoi lehdestä Bertel Jung 1901.
233. Sitaatit TFF 1899, s. 8, 9.
234. Bertel Jung, ”Om val af plats för offentliga statyer. Föredrag hållet vid Arkitektklubbens möte den 10 februari 1900”, TFF 1900, s. 3—8. Ks. myös Wäre 1988, s. 54, 55.
235. Bertel Jung, ”Om nya rörelser på arkitekturens område hemma och i utlandet. Föredrag hållet vid Tekniska föreningens möte den 2 mars 1901”, TFF 1901, s. 59—69. Ks. myös Wäre 1988, s. 47—49 jossa kirjoitusta käsitelty laajemmin. Kuvituksena oli 15 valokuvaa. Niiden joukossa julkaistiin ensimmäistä kertaa Suomessa mm. tunnettu valokuva Hortan Tasselin talon vestibyylistä ja Maison du Peuplen interiöörikuva. Lähteenä saattoi olla jokin sen kaltainen teos, kuin Wasmuthin Berliinissä julkaisema ”Moderne Städtebilder I. Neubauten in Brüssel”. Ks. *Dekorative Kunst* 1900, s. 206.
236. Ludvig Mallander, ”Staden New York samt amerikanska byggnadsförhållanden i allmänhet. Föredrag hållet vid Fackklubben för arkitektur möte den 27 april 1901”, TFF 1901, s. 123—128. Kuvituksena oli kahdeksan valokuvaa, joista osa oli tekstin mukaan Mallanderin itsensä ottamia.
237. Wald. Wilenius, ”Öfversikt af byggnadskonsten i Finland under åren 1880—1905”, TFF 1905, s. 3—82. Ks. *Arkitekten* 1905, s. 6 jossa Wilenius saamaansa tehtävään viitaten pyysi arkkitehteilta työluetteloita ja valokuvia töistä.
238. TFF 1905, s. 48, 49.
239. TFF 1905, s. 50—53.
240. TFF 1905, s. 55. Vrt. *Arkitekten* 1908, s. 1—4 Sigurd Frosteruksen tekstissä, sekä aiemmin mainittu Mustelin 1983, s. 50—55 jossa Mustelin tarkastelee *Studentbladet*issa 1911 alkanutta keskustelua termeistä ”finsk”, ”finländare” ja ”finlandssvensk”.
241. TFF 1905, s. 56. Asematalosta *Arkitekten* 1904, s. 41—44.
242. TFF 1905, s. 68—70 ja 77.
243. Saarinen esim. liittyi Suomenkielisten teknikkojen seuraan jo vuonna 1898.
244. Perustamisvaiheet tarkemmin liitteessä. Yhteistyöstä Amos Andersonin yhtiön kanssa keskusteltiin Arkkitehtiklubissa jo vuonna 1907, mutta se ei saanut kaikkien kannatusta.
245. Selostus Arkkitehtiklubin kokouksesta 15.12.1909. *Arkitekten* 1910, s. 119.
246. B.J., ”En ropandes röst”, *Arkitekten* 1905, s. 13. Bertel Jungista kirjoittajana ks. myös Wäre 1988, s. 45—47.
247. W.W., ”Kritiken öfver Berghälls folkskoleläroplan — och ’Arkitektens’ redigering”, *Arkitekten* 1907, s. 143, 144.
248. Lukuunottamatta oikaisua vuoden 1903 lopulla. *Arkitekten* 1903, s. 77, 78.
249. ”Anmälan”, *Arkitekten* 1903, s. 1.
250. Bertel Jung, ”Af förekommen anledning”, *Arkitekten* 1904, s. 91. Jungin kannanotto liittyi ehkä niihin kiistoihin, jotka olivat syntyneet Helsingin ja Viipurin asematalojen suunnittelukilpailujen yhteydessä. *Arkitekten*issa oli pääkirjoituksen paikalla julkaistu kaksi kertaa nimimerkin ”Konkurrent” kirjoitus. Huhtikuussa 1904 aiheena oli ollut Vaskiluodon asemakaavakilpailu ja palkintolautakuntien kokoonpano yleensä. Lokakuussa nimimerkki käsiteli Viipurin asematalon kilpailua. ”Konkurrent” huomautti mm., että yleensä kilpailuissa palkintolautakunnan arkkitehdit ja kilpailijat edustivat suoraan erillisiä taidehistorian kausia. Kilpailuihin olisi saatava selkeät ohjelmat, täydelliset säännöt ja tuomarit jotka ”ymmärtävät aikaamme ja tahtovat sekä pystyvät toimimaan ohjelman ja sääntöjen mukaan”.
251. ”Anmälan för år 1906”, *Arkitekten* 1905, s. 83.
252. S.F. ”Arkitekten 1909”, *Arkitekten* 1908, s. 132.

253. Arkitekten 1903, s. 1.
254. Arkitekten 1903, s. 2—7 ja 18—36. Kirjoitus ei ilmeisesti perustunut omakohtaiseen matkaan. Kuvat olivat Muthesiuksen kirjoituksista ”Die neuere kirchliche Baukunst in England” ja ”Die Englische Baukunst der Gegenwart”.
255. Arkitekten 1903, s. 13—16 ja 38. Thomé oli 1902—03 tehnyt Sjöströmin stipendin turvin pitkän opintomatkan Ranskaan, Italiaan ja Espanjaan. Runsa akvarelli-, piirustus- ja valokuva-aineisto oli ollut esillä Arkkitehtiklubin kokouksessa 25.4.1903. Thomé arvosti erityisesti varhaista maurilaista arkkitehtuuria ja siteerasi nimeltä mainitsematonta suomalaista arkkitehtia, joka oli Ravennassa todennut taiteen olevan ”alkuperäisintä” ja ”suurinta” siirtymäkausiina, jolloin taide haki ”uusia motiiveja ja pyrki löytämään kauneutta vapautumalla niistä vulgääreista lainatuista muodoista, joihin se oli vajonnut”.
256. Nils. W. ”Polyteknikernas förenings nya hem (Aktiebolaget Sampos hus)”, Arkitekten 1903, s. 51—58.
257. Koh-I-Noor F., ”Den dekorativa konsten på finska konstnärernas utställning i Ateneum”, Arkitekten 1903, s. 59—64. Kirjoituksessa ylistettiin erityisesti Valter Jungin töitä, joiden taustan nimimerkki tunsu hyvin. Kiinnostava on kohta (s. 60), jossa todetaan kiinnostuksen ja ymmärryksen dekoratiivisia taiteita kohtaan lisääntyneen huomattavasti. Vielä pari vuotta aiemmin yleisö oli takertunut sanaan ”tyyli”, joka oli kuin ”Kalevalas mäktiga ursprungsord” hvilket gaf den, som kunde utgrunda den makten; blott man kunde benämna stilen — och för det mesta benämnades allt nytt och modärnt ’Iris stil’, — hade man rätt till ett suveränt förakt eller åtminstone likgiltighet gent emot konstföremålen själfva.”
258. W.W. ”Något om nutida finsk ornamentik. Enkannerligen den textila”, Arkitekten 1903, s. 69—71. Erikseen on kiinnostava Wileniuksen tekemä ero sanojen ”moderni” ja ”nykyaikainen” välillä: ”Jag har med afsigt i rubriken undvikit uttrycket ”modern” ornamentik och istället använt ordet nutida, ty med begreppet modern åtföljer ofta föreställningen af någonting mönstergillt, något pris- och eftersträfvansvärdt. Skulle man städs fatta ordet i dess riktiga betydelse, såsom karaktäriserande ett öränderligt och flyktigt bruk, som beror af tycke och nyck, ja då skulle jag mer än gärna kalla denna lilla uppsats modern finsk ornamentik.” Viimeksi kuluneiden vuosien uudesta arkkitehtuurista Wilenius totesi, että se eräitä ornamentteja lukuunottamatta pohjautui ulkomaisiin, lähinnä englantilaisiin ja amerikkalaisiin esikuviin.
259. W.W. ”Finska handarbetets vänner”, Arkitekten 1906, s. 51. Luultavasti Wileniuksen tekstiilitaidetta kohtaan osoittama kiinnostus johtui osaksi siitä, että hänen vaimonsa Helena Wilenius oli tekstiilitaiteilija, joka osallistui myös Suomen Käsityön Ystävät -yhdistyksen näyttelyihin.
260. Bertel Jung, ”Arkitektklubbens utflykt till Suur-Merijoki”, Arkitekten 1904, s. 23—29.
261. W.W. ”Stationshustäflingen i Helsingfors”, Arkitekten 1904, s. 41—44. Referoitu kohta: ”För vänner af den nya arkitekturen — hvilken ingalunda får förväxlas med allt de nya — är detta verk af utomordentligt värde, ty det visar, hvad vi icke hittills fått se: att de nya är mäktigt en monumentalitet, som trots något gammalt. Det är antikens och nyklassicismens lugn, det är sekel tillbaka och dock ett verk från i dag, ty detaljerna, mångtaliga äro nyfinska, särskilt i ornamentiken.” Strengellin ja Frosteruksen kirjoitukset julkaistiin toukokuun alkupuolella Hufvudstadsbladetiissa (Strengell) ja Helsingfors-Posten -lehdessä (Frosterus). Keskustelu eri sanomalehdissä ja pilalehti Fyrenissä jatkui nimimerkkien suojassa koko toukokuun.
262. B.J. ”Det Arkeologisk-historisk-etnografiska museet i Helsingfors”, Arkitekten 1904, s. 65—71.
263. J. Stenbäck, ”Tre nya landsortskyrkor”, Arkitekten 1904, s. 55—59. Joensuun kirkko oli rakennettu 1899—1903.
264. Nimim. ”Konkurrent”, ”Med anledning af den senaste täflingen”, Arkitekten 1904, s. 73; ”Ritningarna till Wiborgs stationshus”, Arkitekten 1904, s. 74—78; W.W. ”Wiborgs stationshustäfling”, Arkitekten 1904, s. 78—81.
265. Selostus Arkkitehtiklubin kokouksesta 8.4.1905, Arkitekten 1905, s. 56. Arkkitehdit Magnus Schjerfbeck, Gustaf Nyström, Harald Neovius, Knut Wasastjerna ja Alarik Tavaststjerna kannattivat kokouksen lykkäämistä, Armas Lindgren ja Bertel Jung olisivat olleet valmiit sen järjestämiseen.
266. Selostus Arkkitehtiklubin kokouksesta 12.11.1905. Arkitekten 1905, s. 91—93. Asiaan palattiin kokouksessa 21.4.1906, Arkitekten 1906, s. 93—94.
267. Arkitekten 1906, s. 22—25 ja 39—41. Kirjoitus oli julkaistu samansisältöisenä mutta yhtenä kokonaisuutena Euterpeassa 1905, s. 439—445.
268. W.W. ”Två byggnadsförändringar”, Arkitekten 1906, s. 29, 30. Muutostöitä oli aiemmin Teknikern-lehdessä arvostellut Jac. Ahrenberg, ks. Teknikern 1902, s. 6, 8. ”Venäläisellä hevosluokilla” Wilenius tarkoitti oletettavasti paraabelia lähenevää kaarimuotoa, muotoa joka oli yleinen venäläismallissa luokeissa. Toinen Wileniuksen arvostelema kohde oli ruotsalaisen teatterin ravintolan barokkifasadin eteen Esplanadin puoleiseen päähän vuonna 1904 rakennettu laajennus — ”ock så ett minne från den tid då alla band brusit”. Ks. myös Wileniuksen arvostelu Mauritz Gripenbergin suunnittelema Ritarihuoneen muutostöistä. Arkitekten 1905, s. 41—43.
269. Gustaf Strengell, ”Hästebohus”, Ett litet landthus i sydvästra Finland”, Arkitekten 1906, s. 90, 91. Sama kirjoitus julkaistiin myös Kotitaiteessa, ks. Kotitaide 1906, s. 53—55. Minna Seppäsen mukaan rakennusta suunniteltiin jo 1904 ja piirustukset valmistuivat maaliskuussa 1905, ks. Seppänen 1984, s. 3, 4. Ks. myös Cedercreutz 1938, s. 199, jossa Emil Cedercreutz huvilan sisustamista muistelleessaan viittaa siihen miten ”Eliel Saarisen siihen aikaan rakentamat kodit olivat jonkinlaisia suomalaisen talonpoikaistuvan mukaelmia”. Samaa tapaan Cedercreutz halusi tehdä omasta kodistaan ”vaatimatoman herraskartanon, pappilan, —”.
270. ”Täflingarne”, Arkitekten 1907, s. 121—136. Kilpailun paljontolautakuntaan kuuluivat Armas Lindgren, Eliel Saarinen, Harald Neovius, Eero Järnefelt ja Venny Soldan-Brofeldt.
271. Sigurd Frosterus, ”Återblick”, Arkitekten 1908, s. 1—4.
272. Bertel Jung, ”Intryck från arkitekturutställningen”, Argus 1908, Provnnummer 1, s. 12, 13. Myös Jung käytti lainausmerkkejä, joten ilmaisu saattoi olla jostakin aiemmin julkaistusta sanomalehtikirjoituksesta.
273. Brunilan kirjoituksista mainittava erityisesti ”Färgglädje”, Arkitekten 1908, s. 35—39 ja ”Om allmänhetens arkitekturuppföstran”, Arkitekten 1908, s. 90—96 sekä ”Byggnadskonsten på landsbygden”, Arkitekten 1909, s. 30—33.
274. S.F. ”Johanneskyrkan i Tammerfors”, Arkitekten 1908, s. 4—9. Frosteruksen seuraavaan arvioon sisältyi selvä varaus kirkon jo vanhentuneen ulkoarkkitehtuurin suhteen: ”Såsom alltid hos Sonck är värkan främst beroende af det säkra begreppet på uppgiften: det rent arkitektoniska skelettet är så följderikt genomfört, att kyrkan trots växlingar i smak skall behålla sin plats bland vårt lands lätt räknade monumentala byggnader.” Kirjoitus keskittyi kirkon maalauskoristeluun. Frosterus ei nähnyt kirkkoa samalla tavalla kokonaistaideteoksena kuin myöhemmin on alettu ajatella ja valitti sitä, että ajatus maalauksista syntyi vasta rakennusvaiheessa. Ilmaisua ”myrsky- ja kiihkokausi” käytti vuosisadan alun arkkitehtuurin yhteydessä Frosterusta aiemmin K.S.Kallio Valvojassa 1907, s. 758. Vrt. myös Yrjö Sadenius ST 1897, s. 16 jossa Sadenius kirjoitti Yhdysvaltain arkkitehtuurin Sturm und Drang -kaudesta.
275. S.F. ”Taklisten”, Arkitekten 1908, s. 74—79. Frosterus tarkasteli erityisesti Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnitelmia.

- nittelemia asuinkerrostaloja ”Olofsborg” ja ”Eol” ja niiden ”kohtalokasta” jälkivaikutusta. Olofsborgin tornia esimerkiksi olivat rakennusmestarit ja aloittelevat piirtäjät ”stirrat sig blinda”. Pahan alku oli Frosteruksen mukaan siinä, että vuokratalojen fasadeja oli alettu suunnitella kuin ne olisivat maataloja. Frosterus korosti sitä ettei hän asettunut modernia suuntaa vastaan ehdottaessaan klassisen kattolistan palauttamista. Modernia oli se, että kattolistaa käytetään kun siihen on aiempaa paremmat rakennustekniset mahdollisuudet, sekä se että kerrostaloille ja yhdenperheentaloille etsitään erillinen arkkitehtoninen ilme. Myöhemmästä kehityksestä yhtenäistyvän kaupunkikuvan suhteen ks. Nikula 1981.
276. S.F., ”Det förlutna året”, Arkitekten 1910, s. 1, 2.
277. S.F., ”Vid årsskiftet”, Arkitekten 1909, s. 1, 2 sekä S.F., ”Hypoteksföreningens granitpalats.”, Arkitekten 1909, s. 64—70. Ensimmäisessä vuosikatsauksessaan Frosterus kirjoitti myös Saksan ja erityisesti Berliinin biedermeier-renessansista ja varoitti nimenomaan siitä, ettei Suomessa palattaisi empire-arkkitehtuuriin.
278. Bertel Jung, ”Arkitekturutflykten på Åland. Litet text till bilderna och programmet.”, Arkitekten 1910, s. 73—78. Sonckin omasta huvilasta Jung kirjoitti sen kuuluvan suomalaisen arkkitehtuurin historiaan koska se niin monille arkkitehteille oli keskeinen paikka. Jung luetteli joukon nimiä, jotka voidaan lukea Sonckin ystäväpiiriin: Ossi (Oscar Bomanson), Valter T. (Thomé), Aron (?), Valde (Waldemar Andersin), Birger F. (Federley), Fabbe (Emil Fabritius ?), Kalle (Carl Frankenhaeuser ?), Jalle (Jarl Eklund?), Huset (?), Valter J. (Jung), Kustu (Gustaf Strengell), Stickan (Sigurd Frosterus), Rancken (Helge Rancken) ja Pilqvist (?).
279. Sigurd Frosterus, ”Henry van de Velde. Tänkaren och teoretikern”. Arkitekten 1909, s. 41—57. Kirjoitus julkaistiin huhtikuun numerossa ja samoihin aikoihin käännoksenä Kotitaide-lehdessä, Kotitaide 1908, s. 39—46, 51—56 (numeroissa IV ja V).
280. Thor Lagerroos, ”Amerikansk byggnadskonst.”, Arkitekten 1908, s. 110—120 ja 130, 131. Thor Lagerroos valmistui arkkitehdiksi vuonna 1904. Tutkittuna aikana hän ei kirjoittanut ammattilehtiin muita artikkeleita.
281. Varhaisia suunnitelmia 1870-luvulta lähtien on selostanut Mustelin 1962, s. 1—9. Hän on myös kirjoittanut K.A. Tavaststjernan, Hjalmar Neiglickin ja Werner Söderhjelmän ystävyyspiirissä virinneestä suunnitelmasta vuonna 1885. Ateneumin ohjelma seurasi itse asiassa läheisesti sitä, mitä Tavaststjerna oli kaavaillut kirjeessään Neiglickille, vrt. Mustelinin lainaama kirje, Mustelin 1962, s. 6, 7. Eva Mannerheim Sparre puolestaan on maininnut Tavaststjernan vielä 1895 kertoneen Louis Sparrelle aikovansa perustaa vuoden 1896 alussa kuvitetun kirjallisuuteen ja taiteeseen keskittyvän viikkolehden, jonka kuvituksesta vastaisi Sparre. Mannerheim Sparre 1951, s. 150, 151. Wentzel Hagelstam kustansi juuri 1896 Tavaststjernan kokoelman ”Dikter”, joten on mahdollista että Tavaststjerna oli osaksi myös Ateneumin takana. Ks. Söderhjelm 1900, s. 274, 275.
282. Wentzel Hagelstam, ”Anmälan”, 14.1.1898. Ateneum 1898/1. Hagelstam päiväsi Ateneumin ensimmäisen numeron ohjelmanjulistuksen Topeliuksen kahdeksankymmenvuotispäivänä 14. tammikuuta 1898. Lehden ensimmäinen artikkeli oli K.A. Tavaststjernan kiitos- ja onnittelukirjoitus Topeliukselle. Ateneumin alku muodostui kuitenkin surulliseksi: jo sen toiseen numeroon lehti sai liittää vierekkäin sekä Topeliuksen että Tavaststjernan kuolinilmoitukset muistosanoineen.
283. Henkilösuhteista ja Uusmaalaisen osakunnan ryhmittymistä ks. erityisesti Barck 1953, s. 86—105. Arvid Mörne oli mukana 1891 muodostuneessa liberaalissa nuorten keskusteluklubissa NKK:ssa, jossa oli yhteyksiä myös Päivälehdessä ja jota osakunnan konservatiivit paheksuivat. NKK oli lähel-
- lä osakunnan ”klunsen”-ryhmittymää. Osakunnan ”klicken” taas edusti paremminkin kulttuuriaristokraattista ja konservatiivista linjaa. ”Klikkiä” seurasi 1896 perustettu keskusteluklubi Raketti, johon kuuluivat tuolloin mm. Gunnar Castén, Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell. Barckin mukaan se oli yläluokkainen ja korosti individualistisia ja kulttuuriaristokraattisia aatteita jotka kuitenkin olivat esteettis-kirjallisia paremmin kuin poliittisia. Vuosisadan vaihteen jälkeen useimpien aatemaailmassa tapahtui huomattaviakin muutoksia. 1890-luvulla Wentzel Hagelstam oli kuulunut osakunnan ”klikkiin”, hänen sisarensa Signe Hagelstam, joka 1897 kihlautui Mörnen kanssa taas NKK:hon. Barck 1953, s. 147, 148.
284. ”Till Ateneums prenumeranter”, 1.1.1901, allekirjoitus Wentzel Hagelstam ja Ab. F. Tilgmann, ilmoitus vuoden 1900 viimeisessä numerossa. Wentzel Hagelstam ja Otto Donner nuorempi tunsivat Axel Gallénin kumpikin jo 1890-luvulla, mutta yhteistyön muodostumista Ateneum-lehden julkaisemisesta ja toimittamisesta ei ole selvitetty. Vuonna 1900 Donner lahjoitti varat niin että Gallén saattoi maalata Ylioppilastalon musiikkisalin freskon. Vuosina 1901 ja 1902 oli myös vireillä Donnerin rakennushanke Ruovedelle, joka kuitenkin raukesi. Gallénin piirustukset ”Pääskyn linnaa” varten on päivätty vuonna 1902. Hagelstamin edellämainitun ilmoituksen mukaan Gallénin oli tarkoitus vastata ”för tidskriftens rent konstnärliga innehåll” ja Hagelstam vastasi kirjallisesta sisällöstä kuten aiemmin. Se mitä puhtaasti taiteellisella sisällöllä tarkoitettiin, on epäselvää, mutta on mahdollista että Gallén on osallistunut aiheiden ja artikkelien valintaan. Hän kirjoitti itse yhden artikkelin ”Konst. Några hägkomster” (1901, s. 273—275) Italian renessanssin maalauksista. Lisäksi Gallén vastasi ulkoasusta, piirtäen itse joitakin alkukuvia, alkukirjaimia ja vinjettoja. Suurimman osan näistä piirsi Eric Ehrström ja jonkin verran kuvitukseen osallistuivat Hugo Simberg ja Albert Gebhard. Kuten Olof Mustelin on tuonut esiin, Gallénilla oli korkeat taiteelliset tavoitteet, mutta hän ei aina saanut tilaisuutta valvoa muiden työtä. Mustelin on siteerannut Gallénin kirjettä Hagelstamille 26.6.1901, jossa tämä arvosteli ankarasti Ateneumin Aleksis Kivelle omistettua numeroa (s. 159—206), jonka ulkoasusta oli pääasiassa vastannut Albert Gebhard, Gallénin näkemättä edes oikovedoksia. Mustelin 1962, s. 17, 18.
285. ”Pirtin” vaiheet ovat toistaiseksi ilmeisesti jääneet täysin tutkimatta. Gallénin yhteydessä se on mainittu vuonna 1905, jolloin Gallén muutti Eliel Saarisen suunnittelemaan ”Pirtin” taloon Helsingin Eteläesplanadin varrella. Ks. Okkonen 1949, s. 644. Eliel Aspelin mainitsi Pirtin muodostuneen 1901 jolloin sille oli vuokrattu näyttelytila ja klubitila Vaasan Osakepankin talosta Helsingissä. Valvoja 1902, s. 52 ja 53. Emil Wikströmin Pekka Haloselta saamien kirjeiden joukossa on päiväämätön kirje, joka koskee Pirttiä ja jonka ovat allekirjoittaneet Halonen, Kajanus, Gallén, Ehrström, Mikkö Slöör, Simberg, Donner ja Hagelstam. Kirje on ollut vuoden 1901 kirjeiden joukossa kokoelmassa. Emil Wikströmin koelma, HYK.
286. Mustelin 1962, s. 14, 15.
287. Hagelstamin vaiheista ks. Mustelin 1962, s. 20. Paosta Tukholmaan ja maastakarkoituksesta myös Hagelstam 1923, s. 147—164. Gallén-tutkielma ks. Hagelstam 1904. Myös Vem och Vad 1926.
288. Zetterberg 1986, s. 297, 298.
289. Mustelin 1962, s. 14, 15, 20—22.
290. Ateneum 1898, s. 6—12. Lehden kansivinjetti, jossa taustalla näkyi Pallas Athene, oli myös Edelfeltin piirtämä.
291. Acke Andersson, ”Vår tids renässans och kakelugnar”, Ateneum 1898, s. 48—52. Mainituista uuneista ks. myös ST 1897, s. 262.

292. Birger Mörner, ”Något om det modärna rummet”, Ateneum 1900, s. 46—58. Birger Mörner oli ruotsalainen kirjailija ja myöhemmin diplomaatti, joka oli kuulunut mm. K.A. Tavaststjernan ystäviin. Wentzel Hagelstam on muistelmissaan kertonut tutustuneensa tähän Helsingissä sen jälkeen kun Mörner vuonna 1899 oli aloittanut työnsä Ruotsin Helsingin konsulaatissa. Ks. Hagelstam 1923, s. 92—93. Saman vuoden Ateneumissa julkaistiin myös mm. Mörnerin käännös ”Ett sommarminne” Eino Leinon runosta. Mörnerin aiemmista Suomen-suhteista, ks. Söderhjelm 1960, s. 101, 102.
293. Torsten Söderhjelm, ”Pariserutställningen och Finlands plats på densamma”, Ateneum 1900, s. 147—158. Torsten Söderhjelm (1879—1908) oli nuorin Werner Söderhjelmisen sisarus. Vuosisadan vaihteen jälkeen hän oli Euterpe-piiriin johtavia jäseniä. Hän tuki myös aktivistien Fria Ord -lehteä. Vuonna 1907 hän asui jonkin aikaa Firenzessä missä hän seuraavan vuoden alussa kuoli. Firenzessä hän kirjoitti yhdessä Werner Söderhjelmisen kanssa teoksen ”Italiensk renässans” ja vuonna 1908 julkaistiin postuumina ”Uppsatser och kritiker” -teos. Ks. Söderhjelm 1960, s. 137, 138, 153, 156; Tallqvist 1964, s. 126; Mustelin 1963, passim; Lagerborg 1942, s. 149—151 ja Gripenberg 1943, s. 72.
294. Söderhjelm kirjoitti: ”Det förefaller som om vår handväfnads-konst hade bort prestera mera af skönhet och stilfullhet i sina finska mönster än hvad man ser i paviljongen”. Tässä kohdassa viitattiin näyttöillepanoon yleensä, jota Söderhjelm arvosteli hyvin kirjavaksi.
295. ”Till Ateneums prenumeranter”, 1.1.1901, ilmoitus vuoden 1900 viimeisessä numerossa. Kaupunkisuunnittelu oli Ateneumissa esillä jo 1900, jolloin siinä julkaistiin Per Hallmanin laaja kuvitettu kirjoitus ”Några ord om stadsplaner. Med särskild hänsyn till frågan om plan för Tölö område”, Ateneum 1900, s. 35—43.
296. Bertel Jung, ”Om moderna möbler”, Ateneum 1901, s. 41—51. Sit. esim. Tuomi 1979a, s. 14, 15.
297. Vrt. ”Henry van de Velde”, Dekorative Kunst, October 1898, s. 2—8 ja kirjoitukseen liittyvät kuvasivut. Artikkeleissa on useita yhtäläisyyksiä, mm. Voyseyn korostaminen englantilaisten arkkitehtien joukosta sekä seuraava maininta, jonka Jung toistaa: ”CONCOURT hat kurz vor seinem Tode für van de Velde das geflügelte Wort 'yachting style' erfunden”. Sama kirjoitus on ilmeisimmin ollut myös Gustaf Strengellin yhtenä lähteenä myöhemmin selostettavassa saman vuoden ”Nya skönhetsvärden” kirjoituksessa. Vrt. esim. Strengellin maininta van de Velden pääaiheesta, joka oli ”snörkel”. Dekorative Kunst lehdessä kirjoitettiin sanan pohjana olevasta ”Schnörkel”- eli kiemuramuodosta.
298. A.W. Finch, ”Till Ateneums redaktion”, Ateneum 1901, s. 104 ja Bertel Jungin kohtelia ja anteeksipyyttävä vastaus tähän s. 104, 105. Finch korjasi ensisijaisesti Jungin maininnan, jonka mukaan Finch erityisen kauniissa keramiikkatöissään seurasi van de Velden ajatuksia niin muodonannossa kuin ornamentiikassa. Finch kertoi vastineessaan, että hän oli tehnyt tämännäköisiä keramiikkatöitä jo 1890-luvun alussa, jolloin van de Velde oli vielä epävarma linjastaan.
299. Kysymyksessä oli ilmeisesti Westmanin oma huonekalunäyttely Tukholmassa lokakuussa 1900. Ks. Palm 1954, s. 130.
300. Ateneum 1901, s. 30—33. Kuvituksena oli kaksi Lindgrenin tekemää tussipiirustusta Hattulan kirkosta. Vrt. aiemmin Tuomi 1979b, s. 82 sekä Nikula 1986 ja Nikula 1988, s. 16, 17.
301. Myös Tuomi 1979b, s. 82.
302. Armas Lindgren, ”Två medeltida kyrkor i Finland”. Ateneum 1901, s. 461—467. Ks. tästä Nikula 1986, s. 143.
303. Helmikuun 18. päivänä järjestettiin Helsingissä mielenosoitus helmikuun manifestin julkistamisen kaksivuotismuistoksi pimentämällä ikkunat. Vrt. myös J.H. Erkon vuonna 1901 julkaistu essee- ja runokokoelma ”Pimeän tullen”, jonka arvos-
- telussa Valvojassa 1901 kirjoitettiin mm. seuraavasti: ”Kirja kuvaa sitä syyspimeää, johon Suomen kansallista elämää nyt mielitään sammuttaa, sukeutunutta maansurua, se mietii taistelun keinoja ja pelastuksen mahdollisuutta”. Valvoja 1901, s. 302—306. Myös Gustaf Strengellin runo ”I väntan”, joka julkaistiin Ateneumin ensimmäisessä numerossa helmikuussa 1901, on mahdollista tulkita poliittisena. Ks. Ateneum 1901, s. 16.
304. Herman Gesellius, ”Cathedralis St Henricus”, Ateneum 1901, s. 446—449. Eliel Aspelin kommentoi kirjoitusta Valvojan katsauksessaan vuoden 1901 taide-elämään. Valvoja 1902, s. 40.
305. Harald Neovius, ”Helsingfors nydaning”, Ateneum 1901, s. 439—445. Kaupunkisuunnitteluhistorian kannalta kirjoitus on tärkeä, sillä Neovius esitti varhain ja painokkaasti siinä että Helsingin uudelleenjärjestäminen olisi otettava käsiteltäväksi koko laajuudessaan. Aluksi olisi järjestettävä kilpailu tulevaisuuden Helsingin yleiskaavan hahmottelemiseksi. Edelleen olisi perustettava kaupunkisuunnittelulautakunta.
306. Lars Sonck, ”Våra småstäders gestaltning”, Ateneum 1901, s. 450—455. 1600-luvun ja 1700-luvun asemakaavoituksen historiaa ei ilmeisesti tunnettu juuri lainkaan. Ainakin Sonck ja Neovius asettivat vastatusten vähäiset jäljet keskiajan asemakaavasta Porvoossa ja vähän myöhemmin Raumalla, sekä myöhemmät empirekaavat. Varsinaiset kaupunkisuunnittelun mallit otettiin keskieuropalaisten kirjoittajien vaikutuksesta ennen muuta Saksan kaupungeista. Tästä seurasi se, että se mikä Keski-Euroopassa oli oman tradition kunnioittamista, oli Suomessa pohjautumista kuviteltuun, ideaaliseen keskiaikaiseen kaupunkikuvaan, jolla ei juuri ollut kiinnekohtia kotimaassa. Ks. tästä aiemmin Wäre 1988, s. 55.
307. Gustaf Strengell, ”Nya skönhetsvärden”, Ateneum 1901, s. 431—438. Strengellin runoja julkaistiin Ateneumissa ensimmäisen kerran vuonna 1898, s. 256. Ks. myös Ateneum 1901, s. 16, 17.
308. Ateneum 1901, s. 159—206. Myös Mustelin 1962, s. 18.
309. Bertel Jung, ”Ett problem”, Ateneum 1901, s. 456—460. Kirjoituksesta mm. Nikula 1988, s. 35 ja Wäre 1988, s. 57—59.
310. Ateneum 1901, s. 468—477. Kirjoitukseen liittyi kolme kuvasivua, joissa esiteltiin Sparren ja Finchin yksinkertaisia, suoralinjaisia huonekalupiirustuksia.
311. Ks. tästä Mustelin 1962, s. 19, 20. Mustelinin mukaan joukko taiteilijoita ja kirjailijoita jätti vuoden 1902 lopulla senaattille valtionapuhakemuksen Ateneumin julkaisemista varten.
312. Wentzel Hagelstam, ”Secession Vienne. Vereinigung bildender Künstler Österreichs samt Max Klingers Beethovenmonument”, Ateneum 1902, s. 113—118. Seessionistien 14. näyttely oli ollut avoinna Wienissä huhtikuusta kesäkuuhun 1902. Hagelstam kertoi erityisesti tästä näyttöillepanosta, jossa Beethoven-monumentin huone oli kokonaan sisustettu uudelleen sitä varten, sekä myös näyttelyrakennuksesta. Siinä sijainnut lukusali tai -huone oli sisustettu ”Studio-tyyliin”.
313. Wentzel Hagelstam, ”A.W. Finch”. Ateneum 1902, s. 258—266. Kirjoituksessa käsitellään Finchin maalaustaidetta ja toimintaa Iris-tehtaassa sekä tarkastellaan hänen uransa alkuvaiheita Belgiassa. Siinä referoidaan myös Henry van de Velden kirjaa ”Die Renaissance im Kunstgewerbe” (1901) niiltä osin joissa mainitaan juuri Finchin ensimmäiseksi Belgiassa kiinnittäneen huomiota taide-elämään ”Kanaalin toisella puolella”. Lisäksi referoidaan Octave Mausin kirjoitusta englantilaisessa ”Magazine of Art” -lehdessä, jossa mm. mainitaan Brysselin Maison du Peuple -rakennuksen olleen ”ett mäster-värk af nationell arkitektur”.
314. W.H. ”Konstskatter på gamla herresäten i Finland. Text till bilderna.” Ateneum 1902, s. 399—408. Myös Teknikern 1903, s. 78, 79, 115—117, 145 ja 235.
315. Gunnar Castrén, ”Arkitektur och allmänhet. Några reflexioner”, Euterpe 1904, s. 272—275.

316. Alarik Tavaststjerna, "Viborgs stationshustäflan", *Euterpe* 1904, s. 425—428. Tavaststjerna arvosteli kilpailua pitäen sitä pelkkänä julkisivukilpailuna, missä sisätilojen tarkoitukselliseen suunnitteluun ei kiinnitetty huomiota. Hän piti erinomaisena Frosteruksen ehdotusta, jota palkintolautakunta ei edes maininnut lausunnossaan. Tavaststjerna opiskeli arkkitehdiksi samoihin aikoihin kuin Frosterus ja oli samoin myös suorittanut filosofian kandidaatin tutkinnon.
317. Mustelin 1963.
318. Karl Flodin (s. 1858) kirjoitti musiikista *Nya Presseniin* ja *Helsingfors-Posten* -lehteen, jonka päätoimittaja hän oli. Hän oli myös ollut Ateneumin avustajien luettelossa. Flodin ei koskaan kuulunut Euterpen piiriin. Hän muutti 1908 Argentiinaan, josta palasi Suomeen 1921. *Vem och Vad* 1926; Mustelin 1963, s. 17—22, 48.
319. Mustelin 1963, s. 14—43; Myös mm. Lagerborg 1942, s. 59—68. Ajatus oman lehden tarpeesta syntyi loka-joulukuussa 1901 piirissä, johon Mustelinin mukaan kuuluivat mm. Torsten Söderhjelm, Gunnar Castrén, Leo Ehrnrooth, Gustaf Cedercreutz, mahdollisesti Olaf Homén, Alexis von Kraemer ja Gustaf Strengell. Ajatuksen Euterpen vuokraamisesta esitti Mustelinin mukaan Alexis von Kraemer ja myös Gustaf Strengell. Tähän piiriin myös kuulunut Rolf Lagerborg kirjoitti muistelmissaan, että ajatus oli Strengellin (s. 60). Kun uuden ruotsinkielisen lehden perustamisajatukselta oli luovuttu, punnittiin eriasteista yhteistyötä *Finsk Tidskriftin*, Ateneumin ja Euterpen kanssa. *Finsk Tidskriftiä* pidettiin liian "akateemisenä", Ateneumin julkaisijaa taas ei hyväksytty henkilönä, kuten Mustelin on maininnut. Kysymys oli todennäköisesti Wentzel Hagelstamista, tai sitten Otto Donnerista joka vuonna 1901 oli Ateneumin julkaisija. Euterpen ja Ateneumin välisestä kilpailusta vuonna 1902 ks. Mustelin 1962, s. 14, 15.
320. Lagerborg 1942, s. 59 ja myös 60.
321. Mustelin 1963, s. 59—96.
322. Mustelin 1963, s. 107—123. Huoneessa oli Gustaf Strengellin suunnittelemat kalusteet, jotka oli valmistanut Hietalahden Oy. Ks. myös Gripenberg 1943, s. 73 ja kuva s. 78—79 sekä Lagerborg 1942, s. 60—62.
323. Gripenberg 1943, s. 72—75 ja myös Lagerborg 1942, s. 62, 63 sekä Mustelin 1963, passim.
324. Mustelin 1963, s. 24—43 ja passim. Mustelin on luetellut 26 varsinaista Euterpe-piirin jäsentä. Lähes kaikki olivat 1870-luvulla syntyneitä ja useimmat valmistuivat filosofian kandidaatiksi 1900-luvun alkuvuosina. Joukossa oli myös lääkäreitä ja juristeja.
325. Mustelin 1963, passim; Gunnar Castrén *Hufvudstadsbladetissa* 1952, siteerannut Tallqvist 1964, s. 131. Ks. myös Tallqvist s. 129, 130 jossa mainitaan että Castrén ryhtyi keväällä 1903 aktivistiksi ja huolehti mm. *Fria Ord* -lehden levityksestä Suomessa osaksi yhdessä Torsten Söderhjelm kanssa. Ks. myös Gripenberg 1943, s. 114, 115.
326. Mustelin 1963, s. 138—175.
327. Barck 1953, s. 271—273.
328. Gripenberg 1943, s. 72—75; Barck 1953, s. 271—273; Mustelin 1963, s. 75 Mörnestä ja passim. Euterpe-piirin taustaryhmistä tärkein oli 1890-luvun jälkipuolella Uusmaalaisessa osakunnassa toiminut keskustelukerho Raketti, johon mm. Strengell ja Frosterus olivat kuuluneet.
329. *Euterpe* 1902, n:o 27, s. 1—7. Ks. myös Mustelin 1963, s. 267, 268.
330. Gustaf Strengell, "Det nationella i vår dekorativa konst. Ett å propos." *Euterpe* 1903, s. 61—63.
331. Valvoja 1903, s. 13—34; 75—96. Valvojan kirjoitus oli laajempi ja yksityiskohtaisempi ja auttaa selvittämään sitä, mitä ja keitä Strengell Euterpen kirjoituksessa tarkoitti. Kirjoitus julkaistiin Ruotsissa, *Ord och Bild* -lehden viimeisessä numerossa samana vuonna. *Ord och Bild* 1903, s. 625—650.
332. Mustelin 1963, s. 70. Mustelin on maininnut että juuri tämän numeron julkaisupäivää edeltäneenä aamuna oli vasta puolet aineistosta ollut koossa. Strengell oli silloin nopeasti kyhännyt kokoon pääartikkelin.
333. J.J. Tikkanen, *Die dekorative Kunst in Finnland, Dekorative Kunst* 1903, s. 121—156; Rantavaara 1977, s. 175, 176. Tikkanen piti esitelmän kirjoituksensa pohjalta 13.10.1902. Rantavaara on kokouspöytäkirjan perusteella selostanut keskustelua, jossa uuden suunnan aikaansaannoksiin oli suhtauduttu osittain kriittisesti ja huomautettu mm. uusien huonekalujen omituisen raskaasta ja kömpelöstä leimasta. Tikkanen oli arvellut tämän johtuvan siitä, "että taiteilijat ehkä liiaksi koettavat vaikuttaa yleisön makuun ja myöskin halusta luoda aivan erikoisia (unika) teoksia". Rantavaara on Yrjö Hirn-monografiassaan esitellyt lähemmin yhdistyksen "Ylioppilaiden kaunotieteellinen yhdistys — Studenternas förening för konst och literatur" toimintaa aikana 23.2.1901—19.11.1903. Siihen kuului yliopiston kirjallisuuden, estetiikan ja taidehistorian opettajia ja oppilaita. Yhdistys piti kaikkiaan 26 kokousta, joiden alustuksena oli yleensä laajempi esitelmä. Yhdistyksen esitelmät ja niissä käydyt keskustelut olivat ilmeisen varteenotettava tekijä tämän ajan kirjallisuutta ja kuvataidetta koskeneen julkaistun keskustelun taustalla.
334. Rantavaara 1977, s. 176. Rantavaara on maininnut ainoastaan kokouksessa tehdyn päätöksen seuraavan kokouksen esitelmästä. Strengell kirjoitti artikkelin Valvoja varten oman ilmoituksensa mukaan lokakuussa 1902. Valvoja 1903, s. 24.
335. Mustelin 1963, s. 258—267. Mustelin on lainannut Strengellin Frosterukselle Lontoon matkan jälkeen 5.3.1904 lähettämää kirjettä, josta seuraava katkelma: "Min resa har utan alt tvifvel gjort mig mycket godt. Jag står afgjort kritisk gentemot de riktningar, som nu göra sig breda här hemma, och jar ser dag för dag alt klarade de mål, mot hvilka det synes mig att hvarje ärlig och om ansvaret af sin värksamhet medveten konstnär i dessa tider måste sträfvä."
336. *Euterpe* 1903, s. 63.
337. Gustaf Strengell, "Josef Hoffmann und die Wiener Moderne", *Euterpe* 1905, s. 468—476. Julkaistu myös *Kotitaide* 1907, s. 61—65 ja 102—105. Runsaan kirjallisuuden lisäksi kirjoitus näyttää perustuneen omakohtaiseen käyntiin Wienissä. "Riethska riktningen" viitanee arkkitehti Otto Riethiin.
338. Sigurd Frosterus, "Vår arkitektur. Ett föredrag." *Euterpe* 1905, s. 149—156. Vuoden 1905 alussa Euterpe:ssä oli julkaistu myös Frosteruksen kirjoitus "Henry van de Velde. Tänkaren och teoretikern", joka 1909 julkaistiin uudelleen *Arkitektenissa* Frosteruksen ollessa päätoimittajana, sekä käännöksenä *Kotitaide-lehdessä*. *Euterpe* 1905, s. 61—71, *Arkitekten* 1909, s. 41—57, *Kotitaide* 1908, s. 39—46, 51—56.
339. Sigurd Frosterus, "Framtidskonst", *Euterpe* 1905, s. 439—445. Myös *Arkitekten* 1906, s. 22—25 ja 39—41.
340. Sigurd Frosterus, "Josef M. Olbrich. En arkitektonisk orientering", *Euterpe* 1904, s. 400—406. Kirjoituksessa selostetaan myös laajasti Otto Wagnerin arkkitehtuuriteoriaa.
341. Mustelin 1963, s. 258. Ks. Frosteruksen työskentelystä van de Velden luona Weimarissa van de Velde 1986, s. 258—263.
342. *Euterpe* 1904, s. 272—275.
343. Tallqvist 1964, s. 131. Castrén toimitti *Argusta* ja *Nya Argusta* vuoteen 1927 kirjoittaen siihen yli 200 artikkelia.
344. Willner 1966, s. 35, 36. Willnerin mukaan Mattsson olisi halunnut tehdä *Arguksesta* päivälehden.
345. *Jung* 1942, s. 390, 391.
346. Ks. Mattssonin yhteydessä Willner 1966, s. 27. Willnerin mukaan Mattsson halusi pitää *Arguksen* erillään sosiaalisista reformikysymyksistä ja sosialismista, josta Mattsson itse oli etääntynyt perustuslakikiistan aikana. Mm. Werner Söderhjelm ei Willnerin mukaan pitänyt *Argusta* kyllin reformiystävälli-

- senä. Jotkut kirjoittajat olivat tai olivat joskus olleet myös suomenkielisesti asennoituneita. Ahkerimpia kirjoittajia vuonna 1908 olivat Gunnar Castrén, Sigurd Frosterus, Bertel Gripenberg, Yrjö Hirn, Olaf Homén, Bertel Jung, Eero Järnefelt, Alexis von Kraemer, Rolf Lagerborg, Gustaf Mattsson, Olof Nykopp, Gustaf Strengell, Werner Söderhjelm ja Emil Zilliacus. Useiden kirjoittajien taustan muodosti yliopisto tai yliopiston kirjasto.
347. Ks. Syndram 1989, s. 128. Simplicitimmuksen levikki oli vuoden 1908 vaiheilla noin 90 000—100 000; Willnerin mukaan ainakin Mattsson ihaili Simplicitimmuksen henkeä, ks. Willner 1966, s. 26; ”Panoptikon”, Argus, Provnummer 1, 1.12.1907, s. 13; Ks. myös Jung 1942, s. 390, 391.
 348. G.M., ”För vad vi börja”, Argus 1908, s. 1.
 349. Esimerkiksi Euterpen perustaja Karl Flodin muutti Argentiinaan juuri 1908. Vem och Vad 1926.
 350. Ilmaisu Osmo Jussilan, ks. Jussila 1989, s. 156.
 351. Sigurd Frosterus kirjoitti 8 kirjoitusta, mutta ne käsittelivät kuvataidetta, samoin neljä Gustaf Strengellin viidestä kirjoituksesta.
 352. Bertel Jung, ”Intryck från arkitekturutställningen”, Argus, Provnummer 1 (1.12.1907), s. 12, 13. Vuonna 1908 Jung kirjoitti myös Helsingin kaupunkisuunnittelua käsittelevän kirjoituksen ”Strandpromenader i Helsingfors” ja arvostelun eduskuntatalon suunnittelukilpailusta.
 353. Nykyaika 1898, 1899. Valvojan ja Nykyajan suhteesta mm. Nykyaika 1898, s. 165, 166.
 354. Nykyaika 1898, s. 166.
 355. Nykyaika 1898, s. 95—100.
 356. Eino Leino, ”Kalevalan kuvittamisesta”, Nykyaika 1898, s. 761—766.
 357. Kasimir Leino, ”Uusi teatteritalo ja toivomukset sen johdosta, I—III”, Nykyaika 1898, s. 126—132, 247—253, 717—721.
 358. Tähän liittyi myös seuraava Leinon lausuma myöhemmille lukijoille, jota ei voi olla lainaamatta: ”Olkoön sanottuna edes tulevia aikoja varten, että jos vastaiset historiantutkijat ehkä niistä jotakin löytäisivät valaistukseksi ajan mielipiteille. Ja jos niin mahdottomasti kävisi, että he niissä keksisivät enemmän onkeutettavaa kuin meidän nykyiset vallanpitäjät, niin hämmästyks olisi luonnollisesti meidän puolella” (Nykyaika 1898, s. 248).
 359. Nykyaika 1898, s. 250. Ks. myös Tuomi 1979b, s. 89.
 360. Nykyaika 1898, s. 251. Vrt. Ahrenberg Teknikern-lehdessä 1898, s. 9 (ruotsalaisista) ja s. 14 (suomalaisesta tyylistä utopiana).
 361. Nykyaika 1898, s. 535—539. Kirjoitus liittyi ilmeisesti Yrjö Blomstedtin vaikeuksiin saada aineistoa julkaistuksi, joita tarkastellaan seuraavassa luvussa.
 362. Nykyaika 1898, s. 538, 359.
 363. Nykyaika 1898, s. 42 ja 84. Uutiset sisältyivät ”Lyhyitä se-lontekoja” -palstaan, jossa tarkasteltiin muita kotimaisia aikakauslehtiä. Valikoima riippui siitä mitkä lehdet lähettivät numeronsa toimitukselle. Säännöllisesti seurattiin Suomen Teollisuuslehteä, jonkin ajan kuluttua myös Teknikern-lehteä, alusta alkaen myös Ateneumia, Finsk Tidskriftiä ja Valvojaa. Vrt. ST 1898, s. 3.
 364. Nykyaika 1899, s. 32—34. Vrt. Teknikern 1899, s. 6, 7. Nykyajan ja Teknikernin kirjoituksessa on joitakin vivahde-eroja.
 365. Eliel Saarinen, ”Huoneen sisäkuva”. Päivän joulun liite III. Päivä 1907. Kysymyksessä oli tutkielma Haus Remerin hallia varten. Rakennus oli suunniteltu 1905, ks. esim. Hausen 1984, s. 58.
 366. Palmgren 1976 (1948), s. 168.
 367. Päivä 1907, nimisivu, luettelo ”Päivän toimittajat ja avustajat”. Herman Stenbergistä ks. Zetterberg 1986, s. 306 ja Kujala 1989, s. 153.
 368. Herman Stenberg, ”Päivä”. Päivä 1907, s. 1.
 369. Päivä 1907, s. 2, 3. Ks. myös Palmgren 1976 (1948), s. 168—170. Samassa yhteydessä Palmgren referoi myös Leinon kirjoituksia Helsingin Sanomissa 1906 ja 1907, joissa Leino aloitti ”murhaavan arvostelun” suomettarelaiten edustamaa ”paraati-isänmaallisuutta ja sotaista kansallismielisyyttä” vastaan.
 370. Akseli Gallen-Kallelan yhteyksiin Päivän piiriin on viitannut lyhyesti Okkonen 1949, s. 644. Okkonen kirjoitti Päivän ryhmän kulttuuririennöistä, joissa Gallén oli mukana muutettuaan tammikuussa 1905 Pirtti-nimiseen taloon Erottaja 2:een. Tässä talossa sijaitsi lehden nimilehden osoitteen mukaan myös Päivän toimitus.
 371. Olof Mustelin on havainnut kirjoittajakunnan vaihdoksia ja eräänlaista uutta suuntaa lehdessä vuoden 1901 joulunumerosta lähtien. Mustelin 1962, s. 2—6. Tämä liittyi osaksi nk. Euterpe-piirin aktivoitumiseen. Osa euterpelaisista kirjoitti lehden myöhemminkin, osa ilmeisesti piti Finskt Tidskriftiä joko liian vanhoillisena tai katsoi sen olevan liian lähellä ruotsalaista puolueyhmittymää.
 372. Sigurd Frosterus, ”Otto Wagner, en personlighet inom den samtida arkitekturen”, Finsk Tidskrift 1901, nide 51, s. 3—20. Kirjoitus pohjautui ensisijaisesti Wagnerin Moderne Architektur -teokseen ja lisäksi siinä tehtiin selkoa sesessionistien tavoitteista ja toiminnasta. Frosterus piti saman vuoden huhtikuussa, 24.4. Ylioppilaiden kaunotieteellisessä yhdistyksessä esitelmän Otto Wagnerista, ks. Rantavaara 1977, s. 168.
 373. Ringbom 1976.
 374. Ks. Marja Terttu Knapaksen lisensiaattityö: ”Turun tuomio-kirkon restaurointisuunnitelmat vuosilta 1893 ja 1901”, Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, 1983.
 375. J.J. Tikkanen, ”Finsk ornamentik”, Finsk Tidskrift 1900, nide 49, s. 317—332 ja 1901, nide 50, s. 99—119. Kuvituksena oli piirustuksia mm. karjalaisista kirjontamalleista 1. kuuseista (mönster). Kirjallisina lähteinä Tikkanen mainitsi mm. Stasovin teoksen ”L’ornament national russe” vuodelta 1872, jota on käsitelty Ahrenbergin venäläistä tyyliä koskevan kirjoituksen yhteydessä, lisäksi Huszkan teoksen unkarilaisesta ornamen-tiikasta vuodelta 1900 (saksankielinen painos), Fischbachin teoksen ”Die Geschichte der textilkunst” ja Th. Wilsonin kirjoituksen ”The Svastika, the earliest known symbol, and its migrations” vuodelta 1896.
 376. Tikkasen tekstejä on tässä käsitelty niin vähän, ettei hänen kirjoituksensa vivahteista voi tehdä johtopäätöksiä.
 377. Alarik Tavaststjerna, ”Genom ryska Karelen. Några reseintryck.”, Finskt Tidskrift 1902, 53 nide, s. 105—118. Kuvituksena oli valokuvia ja piirustuksia matkalta. Mainittu Jalmari Kekkonen kirjoitus oli julkaistu Rakentajassa alkuvuodesta, Rakentaja 1902, s. 2—4.
 378. Jac. Ahrenberg, ”Vår museifråga”, Finskt Tidskrift 1902, nide 53, s. 115—130 ja 206—221. Kirjoitus oli runsaasti kuvitettu kilpailuehdotuksilla.
 379. Ruotsalainen G.A. Lindberg (1865—1906) tuli Suomeen sen jälkeen kun hän oli vuosina 1892—98 täydentänyt opintojaan ja työskennellyt eri toimistoissa Saksassa. Ks. Arkitekten 1906, s. 97.
 380. Jac. Ahrenberg, ”Ur bildpressen”, Finsk Tidskrift 1903, nide 55, s. 477, 478. Ks. myös seuraava kohta: ”Man kan förstå af hvilken ofantlig betydelse för de europeiska folken det vore, om de medvetet ägde en gemensam stil, en stil som icke är fransk, icke tysk eller engelsk, utan alla folks af arisk blod eller rättare alla folkslags som uppvuxit på samma västeuropeiska kulturgrund, en stil, till hvilken alla dragit sitt strå — icke minst de små folken, belgier, svenskar, finnar, en stil som alla ha hjälpt till att bygga upp”. Jac. Ahrenberg on usein mainittu Arhur Gobineau ihailijana, pääasiassa siksi että hän muistelmateoksessaan (1904) kirjoitti myös Gobineauista. Ahrenberg käytti, kuten tässä, sanaa arjalainen, ja kirjoitti jos-

- kus roduista. Selviä yhtymäkohtia Gobineaun rotuteoriaan tai arjalaisoppiin ei ole tässä käsitellyissä Ahrenbergin teksteissä. Kysymys oli kansainvälisten muotioppien alkavasta vaikutuksesta, vrt. Tallgren 1985, s. 393 ja myös Klinge 1983 (1972), erit. s. 46.
- Sanaa rotu käytettiin 1800-luvun lopulla ja vuosisadan vaihteessa ymmärrettävästi kevyemmin kuin myöhemmin 1900-luvulla.
381. Euterpe 1905, s. 439—445 ja Arkitekten 1906, s. 22—25 ja 39—41.
382. Valvojan tilausilmoituksien linjan määrittelyssä näkyi jonkin verran painotuseroja. Ks. tilausilmoitukset numeroimattomilla ilmoitussivuilla seuraavien sivujen jälkeen: Valvoja 1898, s. 703, 1901, s. 482, 1903, s. 672.
383. Valvoja 1905, s. 649—755. Lukuisten kotimaisten ja ulkomaisten vastaajien joukossa oli vain harvoja, jotka pitivät kansallisuusaatetta kokonaan hylättävänä. Yksi oli Lucina Hagman, joka kirjoitti mm.: ”Ei mikään periaate, jonka vaikuttimena ja voimana on itsekkäisyys ja joka johtaa toisten ihmisten sortamiseen, ole jalo. Ei, vaikkapa se kantaa niin kaunista, niin ylistettyä, jopa jumaloitua nimeä kuin kansallisuusaate. Suokaa anteeksi, mutta tämä jumaloitu kansallisuusaate on tehnyt ihmisten elämän helvetiksi maan päällä.” (s. 668).
384. Eliel Saarinen, ”Uusi eduskuntatalomme”, Valvoja 1907, s. 379—388. Saarinen kirjoitti arkkitehtuurista tässä vaiheessa erittäin harvoin. Eduskuntataloa koskevassa kirjoituksessa hän pyrki tuomaan laajemman yleisön tietoon arkkitehtiklubin ja tietenkin myös oman kantansa siitä, että Suomen kansan olisi rakennettava edustajilleen uusi, eduskunnan luonnetta vastaava parlamenttitalo. Hän vastusti Gustaf Nyströmin tekemää ehdotusta Säädytalon laajentamiseksi mainiten mm. että se oli kuin suurkaupungin teatterirakennus, jolla ei ollut mitään yhteyttä pienen kansan edustuskuntalaitoksen kanssa. Suunnitelma näytti myös siltä kuin sitä olisi ajateltu enemmän kauniina piirustuksena kuin valmiina rakennuksena ahtaan Kirkkokadun varrella.
385. K.S.Kallio, ”Arkkitehtuurinäyttely syksyllä 1907”, Valvoja 1907, s. 758—763. Kallion ajatukset olivat samansuuntaisia kuin Sigurd Frosteruksen ajatukset näihin aikoihin Arkitektenissa. Hän kirjoitti vuosisadan alun ”kuumeentapaisesta uusien muotojen hakemisesta” ja ”myrsky- ja kiihkkokaudesta”, joka ajoittui samaan aikaan kuin vastaava kausi valtiolisessa ja yhteiskunnallisessa elämässä. Merkkejä tasaantumista oli kuitenkin jo näkyvissä. Saarisen töissä näkyi siirtyminen ”ylhäisen arvokkaaseen nykyaikaiseen tyyliin”. Armas Lindgrenin Tallinnaan suunnitteleman kirkon kohdalla Kallio ihmetteli sitkeyttä, jolla Lindgren pysyi romantiikan ”haavemaisessa” muodonkäsittelyssä.
386. Th. Rein, ”Muutama sana Kalevalan kuvittamisesta”, Valvoja 1891, s. 222—228.
387. O.E. Tudeer, ”Eliel Aspelin, Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään”, Valvoja 1892, s. 504—507.
388. Aksel Heikel, ”Theodor Schvindt, Suomalaisia koristeita. I. Ompelukoristeita. Finnische Ornamente. I. Stickornamente. Vihko 1—4. Helsingissä 1894.”, Valvoja 1894, s. 475—478. Heikel ilmoitti ettei hän kyennyt arvostelemaan mahdollisuuksia käyttää kuoseja koruompeluksessa, mutta oletti kuitenkin etteivät monetkaan mallit kelvanneet sellaisenaan kopioitaviksi.
389. Yrjö Blomstedtin kirje Suomen Muinaismuistoyhdistykselle 26.12.1894. SMY:n arkisto, MV; Yrjö Wichmann, ”Uusia tutkimuksia suomalais-ugrialaisten kansojen rakennuksista. N.N. Haruzin, Ocerk istorii razvitiia zilisca u finnov (= Lyhyt esitys suomalaisten asutusten kehityshistoriasta). Moskova 1895. Ylipainos aikakauskirjasta Etnograficeskoe Obozrenie.”, Valvoja 1895, s. 410—415.
390. Theodor Schvindtin arvostelu teoksesta Valvoja 1902, s. 291—299; Yrjö Blomstedt, ”Vastinetta ja selvikettä ”Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja” nimisen teoksen arvostelun johdosta”, Liite Valvojan XI:teen vihkoon 1902, s. 1—15. Liite oli painettu Jyväskylässä Gummeruksen kirjapainossa, mutta Valvoja painettiin muuten Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapainossa. Kirjoituksen alussa Blomstedt mainitsi vastineen viipyneen ”ulkomaanmatkan, kiireellisten töiden sekä erään muun esteen vuoksi”. Tämä muu este oli ehkä Valvojan toimitus, joka ei mahdollisesti aluksi ollut halunnut julkaista Blomstedtin pitkää vastinetta.
391. Spectator, ”Uusi rakennus suomalaista teatteria varten”, Valvoja 1898, s. 247, 248. Tämä kirjoitus kannatti Kasimir Leinon ajatuksia kilpailun julistamisesta, ks. Nykyaika 1898.
392. Seb. Gripenberg, ”Suomalaisen teatterin rakennus”, Valvoja 1900, s. 97—110. Kirjoitukseen sisältyi rakennushankkeen esivaiheiden yksityiskohtainen kuvaus.
393. Spectator, ”Museorakennus-asia”, Valvoja 1900, s. 228—230. Ks. Valvoja 1901, s. 400, 401, jossa Palmén ilmoitti kirjoittaneensa mm. tämän Spectatorin tekstin. Spectator oli yhteisnimimerkki jonka ”Kirjeitä Helsingistä” -osastoon kirjoittivat useat toimitukseen kuuluneet, useimmiten näihin aikoihin ilmeisesti päätoimittaja E.N. Setälä. Palménin seuraava kannanotto julkaistiin hänen omalla nimellään, ks. E.G. Palmén, ”Arkisto- ja museoasiat”, Valvoja 1901, s. 235—237.
394. Yrjö Sadenius, ”Museopiirustukset”, Valvoja 1902, s. 491—510. Toisen palkinnon saanut ehdotus oli Sadeniuksen mukaan ”Ruotsinpukuinen” ja olisi ollut aivan sopimaton kansallismuseoksi.
395. Eliel Aspelin, ”Suomalainen kuvaamataide 1901”, Valvoja 1902, s. 40—55, erit. 54, 55. Myöhemmissä kuvataidekatsauksissa arkkitehtuurista kirjoitettiin vähän. Armas Lindgren kirjoitti 1903 yleisön rakennustaidekasvatuksen välttämättömyydestä, ja Hjalmar Öhman kommentoi vuonna 1904 mennyttä kehitystä korostaen Suomen osanottoa Pariisin maailmannäyttelyyn käännökohtana Suomen taiteen vaiheissa. Näyttelypaviljongissa oli ”keskiaikainen harmaakivirakennustaiteemme” herännyt kuin ”Phoenix lintu viisisataavuotisesta unestaan”. Sen jälkeen taide oli muuttunut ja 1890-luvun romanttiset unelmat omasta kansallisesta taiteesta näyttivät jo (1904 alussa) kuin kauniilta kevätpäivän-idylliltä jonka oli täytynyt väistyä kansainvälisemmän virtauksen tieltä. Valvoja 1904, s. 143, 144.
396. Gustaf Strengell, ”Suomen rakennustaide meidän päivinäme”, Valvoja 1903, s. 13—34 ja 75—96. Kirjoitus on mainittu edellä vuoden 1903 Euterpen yhteydessä. Se julkaistiin ruotsiksi saman vuoden Ord och Bildin viimeisessä numerossa, ks. Ord och Bild 1903, s. 625—650.
397. Eliel Aspelinin päiväkirjamerkinnoissa 22.12.1905 ja 8.10.1906 on mainintoja Aika-lehden perustamisen taustasta. Vuoden 1905 joulukuussa hän kirjoitti miten lehteä oli alettu puuhata koska Valvoja oli joutunut ”nimiperustuslaillisten” käsiin, ja oli mm. jättänyt julkaisematta erään E.G. Palménin kirjoituksen. Päätös perustamisesta tehtiin lokakuussa 1906. Kirovosien kronikka, s. 98 ja 124. Ajan päätoimittaja 1907—1910 oli Gunnar Suolahti.
398. J.K., ”Samuli Paulaharju, Kansatieteellinen kuvaus asuinrakennuksista Uudellakirkolla Viipurin läänissä”, Aika 1907, s. 536—538.
399. Aspelin 1891, s. 1, 2; ks. myös Th. Rein Valvojassa jo 1882, n:o 3.
400. Schvindt 1894, s. 1—3.
401. Nämä mainittiin mm. Gananderin Mythologia Fennicassa (s. 75, 76) ja mahdollisesti muissa yhteyksissä sen jälkeen.
402. Ks. Kalevalan nimistöä myös vuosisadan vaihteen rakennuksissa Anttonen teoksessa Anttonen — Kuusi 1985, s. 278—291. Sen innoittamana olen käynyt läpi Teknikern-lehden katsaukset edellisen vuoden rakennustoimintaa vuodesta 1896 vuoteen 1909. Työväenasuntoyhtiöiden, rakennusyhtiöiden ja kiinteistö- sekä asunto-osakeyhtiöiden nimissä esiintyi vuodesta 1899 läh-

3. KIRJOITUKSET

- tien joitakin Kalevalaan liittyneitä nimiä: 1899 Väinölä, 1900 —, 1901 Tapiola, Pohjola, Kaleva, 1902 Louhi, 1903 Sampo, Joukka, 1904 Wellamo, Kyllikki, 1905 Aino, 1906 Mielikki, 1907 Ilmola, Päivölä, Tapiola, 1908 Ilmari, Turso, Kalervo, Seppo. Antiikin ja skandinaaviseen mytologiaan liittyneet nimet olivat yhtä yleisiä. Kalevalaisia nimiä oli Helsingissä kaikkiaan niin vähän, ettei niiden käytöstä voi tehdä syvempiä johtopäätöksiä. Juhani Ahon ja Aleksis Kiven teoksiin pohjautuvat nimet yleistyivät myös suunnilleen vuodesta 1902 lähtien, esim. Panu, Kataja, Ihanola, Impivaara. Ks. myös Wäre 1986b.
403. Ks. Aspelin 1891, s. 2 ja myös J.J. Tikkanen aiemmin referoidussa artikkelissaan, *Finsk Tidskrift* 1901, nide 50, s. 112—115.
 404. Kivinen 1982, s. 125—132. Birger Federleyn piirustukset olivat valmistuneet keväällä 1900. Palander halusi Pariisin matkan jälkeen julkisivuihin suomalaiskansallisia aiheita ja amerikkalaisen kaaren.
 405. Vrt. esim. Osakeyhtiö Katajan vuonna 1902 valmistunut talo Katajanokalla. Merenrantamännystä Barck 1953, s. 356, 357. Vrt. kuitenkin esim. männynoksien käyttö saksalaisessa Kyffhäuser-monumentissa. Tammenlehvien useista eri merkityksistä Saksassa ks. esim. Hobsbawm 1984, s. 277.
 406. Vrt. Ringbom 1987, s. 235 jossa linnut on tunnistettu korpeiksi.
 407. Esimerkiksi pöllö on havaintojeni mukaan yksi yleisimmän käytetyistä art nouveau -arkkitehtuurin aiheista eri puolilla Eurooppaa. Se esiintyi vuonna 1898 mm. Olbrich suunnitteleman sesessionistien näyttelypaviljongin julkisivuissa. Sitä on tuskin syytä pitää erityisen kansallisena missään. Pikemminkin oli kysymys yleisestä, symmetrisestä ja koristeellisesta aiheesta, jota voitiin tyylitellä lähes joonialaisen pylvään kapiteelia muistuttavaksi.
 408. Aspelin 1891, s. 3 ja 12. Sitä että Aspelin oli jättänyt linnat Suomen taidehistorian ulkopuolelle arvosteli mm. O.E. Tuodeer Valvojassa, kuten edellä on todettu.
 409. Topelius teoksessa *Suomi 19nnellä Vuosisadalla 1898* (1893), s. 54; sama ajatus levisi laajalle myös Topeliuksen Maamme-kirjan välityksellä.
 410. J.J. Tikkanen samassa teoksessa, s. 349.
 411. Tallgren 1920, s. 77—79.
 412. Esim. Topelius 1924 (1875), s. 19, 20 luvussa ”Meidän maamme ja maailma”.
 413. Tästä aiemmin Wäre 1988a, s. 49.
 414. Ekelund 1943, s. 331. Ahrenbergin kirjoitusten tulkinnoista myös Alhoniemi 1972 ja arkkitehtuurin yhteydessä Lukkarinen 1989.
 415. Yhteyksistä Suomen Käsityön Ystävät -yhdistykseen Ahrenbergin oman kertoman mukaan Ahrenberg 1907, s. 223—226.
 416. ”Wiipurilaisosakunnan arpajaiset”, *Päivälehti* 14.11.1893. Ensimmäiseen kuvaelmaan kuului muinaissuomalaisen pirtin sisustus. Kuvaelmassa esiintyi myös Larin Paraske ja musiikki oli Sibeliuksen säveltämä. ”Kuvaemat ja Suomalainen näytelmäkappale” esitettiin ensin 13.11. ja uusintana 18.11.1893. Ilmoitus *Päivälehdessä* 17.11.1893. Ks. aiemmin Tuomi 1979a.
 417. Ahrenberg 1904, s. 79—82.
 418. Ahrenbergista nopeana kirjoittajana joka ei tarkistanut tekstejään ks. Estlander 1929, s. 206, 209 ja Ekelund 1943, s. 356—360.
 419. Yrjö Blomstedtin ansioluettelon luonnos. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
 420. Ansioluettelon luonnoksessa, jossa viimeiset merkinnät koskevat vuotta 1908, mutta jota on täydennetty ehkä 1911, on myöhemmin yliviivattu seuraava poliittista kantaa luonnehtiva kohta: ”Valtiollis. mielipiteeltään: radikaalis-kansanvaltaisuusmielinen (nuorsuomalainen), ”Päiväläinen””. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
 421. Ks. tästä kiistasta Julius Ailion kirje Yrjö Blomstedtille 27.1.1904. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA. Ailio kirjoitti ”suomalaisten kuosien” käytöstä: ”niin on se täällä aivan yleensä kuultua mitä estelyitä siinä suhteessa pyytäjille tehdään (puhumattakaan näiden kuosien kehittämistä, josta muka ei mitään toivota ole!) — — Mutta onko enään sen hämmästyttävää resonnemangia kuultu estetiikan professorilta armon vuonna 1904, Ruskinin, Morleyn y.m. aikana, kuin että vasta sitten on mahdollista alempain luokkain makua kehittää kuin säätyläiset on saatu kasvatetuksi, ja että noiden palkkanaisten kautta, jotka rikkaille kutovat ja ompelevat, voidaan vaikuttaa alaluokan taideaistiin! Onko tämä sokeutta vai piintynyttä konservatismia? Kansanmielisyyttä ja kansanvaltaisuutta sanan nykyisessä merkityksessä se ei ainakaan ole. Eikä siten puolusteta valtionvarain käyttämistä edes myymälän vuokramaksuun.”
 422. Vrt. tästä myös Birger Brunilan kommentit Yrjö Blomstedtin nekrologissa. *Arkitekten* 1912, s. 145.
 423. Strengell — Frosterus 1904, s. 29—46.
 424. Vårt museum 1900, s. 41. Muut olivat Herman Gesellius, Armas Lindgren, Harald Neovius ja Lars Sonck.
 425. Wäre 1988, s. 43—47.
 426. Ks. Mattssonin kirjeet mm. Jungille teoksessa Jung 1942 sekä mm. Jungin muistokirjoitus Gustaf Mattssonista, *Arkitekten* 1914, s. 109, 110.
 427. Ks. myös Wäre 1988b, s. 47—73.
 428. Bertel Jung, ”Armas Lindgren, byggnadskonstnären”, *Arkitekten* 1929, s. 155—160, erit. s. 156.
 429. Talvitie 1936; *Arkitekten* 1948, s. 27.
 430. Kekkonen 1904, s. 373—376.
 431. Kekkonen 1906, erit. s. 114, 115 ja Kekkonen 1908.
 432. Ks. Talvitie 1936 ja muistokirjoitukset *Arkitekten*issa ja *Teknillisessä Aikakauslehdessä* 1918.
 433. Penttilän oma huvila Kauniaisissa vuodelta 1903 muistutti yleisluonteeltaan ensisijaisesti L.I. Wahlmanin Tallom-huvilaa. Ks. Kotitaide 1909, s. 139.
 434. Esim. Lagerborg 1942, s. 142.
 435. Strengell — Frosterus 1904, s. 1—27.
 436. Vem och Vad 1926.
 437. Wasastjerna 1904, s. 1.
 438. Vem och Vad 1926; Wileniuksen kriittisyydestä *Arkitekten* 1938, s. 37 jossa Bertel Jung tämän 80-vuotissyntymäpäivän yhteydessä luonnehti Wileniusta pelottomaksi kriitikoksi, joka ei aina noudattanut vallinneita käsityksiä, sekä Brunila 1966, s. 108 ja 135. Brunila muisteli Wileniuksen joutuneen jatkuvasti polemiikkeihin muiden kanssa ja lennättäneen ”myrkyllisiä nuolia” eri tahoille.

4. ARKKITEHTUURI

1. Geselliuksesta, Lindgrenistä ja Saarista ks. Hausenin teokset kirjallisuusluettelossa sekä Nikula 1988. Marika Hausenin, Kirmo Mikkolan, Anna-Lisa Ambergin ja Tytti Valton teos ”Eliel Saarinen — Suomen aika” (Suomen rakennustaiteen museo) julkistettiin elokuun lopussa 1990, jolloin tämä tutkielma oli juuri jätetty tarkastettavaksi, joten sitä ei ole voitu käyttää hyväksi. Viittaan erityisesti Tytti Valton perusteelliseen teosluetteloon, joka tarjoaa tulevaisuudessa apua monien myös tässä tutkimuksessa mainittujen kysymysten edelleen selvittämisessä.
2. Ks. Maunula 1971 ja Maunula 1989 sekä Leena Maunulan julkaisematon pro gradu -työ ”Suomen Käsityön Ystävät vuosina 1879—1900”, Helsingin yliopiston taidehistorian laitos 1967. Viittaan myös Marja Supisen lisensiaattitutkielmaan ”Iris. Louis Sparre ja A.W. Finch. Modernin taideteollisuuden alkuvaiheita Suomessa.” Helsingin yliopiston taidehistorian laitos 1983.

3. Ringbom 1982 sekä Ringbom 1987, s. 213—226.
4. Stenbäck 1909, erityisesti s. 6, 7. Julkaisusta ks. Ringbom 1982, s. 88, 90.
5. Tuomi 1971, 1978, 1979a ja 1979b, Wäre 1980 ja 1989.
6. Handbuch der Architektur IV, 6, s. 4—85.
7. Tuomi 1971, s. 106—112 ja passim.
8. Tuomi 1971, s. 31—42. Valokuva EWM, piirustukset teoksessa Suomalainen 1948, s. 67, 71 ja 81.
9. Matkasta on kertonut Sparre 1929. Piirustusten kohtalosta ks. Wikström 1921, s. 150.
10. Valokuva jonka takana Wikströmin käsialalla teksti ”Helsinki 1893”. Ks. myös Suomalainen 1948, s. 58—60. Suomalaisen teoksessa teistos on ajoitettu varhaisemmaksi ja kuvasta on rajattu kehykset pois.
11. Ks. Päivälehti 12., 14. ja 17.11.1893 sekä Tuomi 1979a, s. 8.
12. Katalog öfver Finska Konstnärernas utställning 1893 i Ate-neum, s. 138. N:o 138, ”Ritningar till en skulpturatelier”.
13. Uutinen Päivälehdessä 9.8.1893. Uutisen oli antanut ”S.G.”, mahdollisesti ylijohtaja Sebastian Gripenberg joka oli Sääks-mäellä ainakin viikkoa myöhemmin.
14. Jac. Ahrenberg, ”Moderna finska konstnärer. Skulptörer”, Ord och Bild 1986, s. 138—144, erit. s. 144.
15. Emil Wikströmin kirje Axel Gallénille 7.1.1897. GKM.
16. Gallénin vastauskirje (?) Wikströmille 8.1.1897. HYK.
17. Ks. Wikströmin kirjeet Emilie Bergbomille 13. ja 14.8.1893. SKS. Kirjeissä mainittiin myös neljäs takaaja, jonka henkilöl-lisyys ei ole selvillä. Wikström kirjoitti mm. ”Då jag högst oger-na vänder mig till de svenskt sinnade och då jag saknar be-kanta bland våra förmögnare finnar förtröstar mig på frökens allerstädes bevisade godhet och vänder mig i första rummet till Eder med en bön om råd och hjälp i denna för min fram-tida utveckling så nödvändiga frågan.”
18. Kesän tapahtumista on säilynyt yksityiskohtaisia tietoja kah-dessä Väinö Blomstedtin kirjoittamassa kirjeessä. Blomsted-tin kirjeet Pekka Haloselle 18.6. ja 15.8.1893, HYK. Piirus-tusten laatimisesta myös Wikströmin kirje Gallénille 5.7.1893, GKM. Ensimmäinen kustannusarvio on päivätty 28.7.1893. EWM.
19. Väinö Blomstedtin kirje Pekka Haloselle 15.8.1893, HYK. Kir-jeessä oli seuraavat maininnat:
— ”Professori Aspelinin luona Rauhalahdella olemme Viikan kanssa olleet pari kolme kertaa”
— ”Eilen käväisin Hämeenlinnassa ja voin sanoa sinulle ter-veisiä Ojoisilaisilta. Yrjö sattui juuri kotia tulemaan matkal-taan Länsi-Suomesta missä hän on ollut kirkkoja tutkimassa. Viikka kun lähtee Turkuun viikoksi otin Yrjön hänen sijai-seksensa tänne Saareen. Galléni hän tulee jo pois Savosta ja kömpii tänne Hämeeseen paikkaa talveksi etsimään” Seuraa-vana päivänä 16.8. samaa kirjettä on jatkettu:
— ”Viika tappeli juuri erään tukkilaisen kanssa joka oli tääl-lä kievarissa olutta juomassa ja kaasi hänen tushipullonsa kun juuri torpparakennustansa puhtaaksi piirsi.”
— ”Arkkitehti Seb. Gripenberg oli eilen illalla meitä kattele-massa.”
20. Tontin 31.8.1893 päivätty vuokrasopimus. HYK. K.F. Rin-teestä edellämmainitussa Väinö Blomstedtin kirjeessä Pekka Ha-loselle 18.6.1893.
21. Suunnittelu- ja rakennusvaiheista Tuomi 1971, s. 42—48. Yh-teyksistä Aksel Wikströmiin ks. Emil Wikströmin kirjeet Ak-sel Wikströmille 2.10.1898 ja 2.7.1899 ja Aksel Wikströmin kirjeet Emil Wikströmille 20.8.1896, 5.3.1898 ja 16.6.1899. HYK. Vuonna 1901 kuolleesta Aksel Wikströmistä ks. Raken-taja 1901, s. 22 ja Talvitie 1936, s. 300. Suomenkielisten tek-nikkojen seuran matrikelissa mainittiin tämän olleen piirtä-jänä Usko Nyströmin, Penttilän ja Petreliuksen arkkitehtitoi-mistossa ja vuosina 1899—1901 Oulun teollisuuskoulun opet-tajana.
22. Kirjeessään 16.6.1899 (HYK) Emil Wikströmille Aksel Wik-ström kertoi piirtäneensä puhtaaksi yhden ”vanhoista ehdo-tuksista” Wikströmin huvilaa varten ja se oli ollut näytteillä teknikkojen (mahdollisesti suomenkielisten teknikkojen seu-ran) kokouksessa. Kirjeestä ei käy ilmi kumman tekemä eh-dotus oli kysymyksessä, mutta edellisen viitteen lähteiden mu-kaan Emil Wikström vastasi itse huvilansa suunnittelusta.
23. Vrt. Wikströmin kirje Gallénille Wienistä 2.11.1887 (GKM): ”Genom mitt sökande har jag fått ett så kolossalt intresse för arkitektur och förargar mig redan att jag i Helsingfors icke gick på byggmästareskolan.”
24. Ateljeerakennuksesta Tuomi 1971, s. 48—50 ja Wäre 1980, s. 21—23. Ateljeen luonnoksia teoksessa Suomalainen 1948, kuvat s. 69. Ks. myös Axel Gallénille 24.8.1896 lähetettyyn kirjeeseen piirretty luonnos, GKM.
25. Kirjepaperille tehty ajoittamaton luonnos, EWM.
26. Paanujen alkuperäinen punamulta tuli näkyviin uusittaessa paanukattoa 1966. Uusi paanukate maalattiin kuitenkin mus-taksi.
27. Akseli Gallen-Kallelan piirustuskokoelma (PK) ja luonnoskirjat (LK), Pirkko ja Aivi Gallen-Kallela, Helsinki. Kiitän rouva Pirkko Gallen-Kallelaa ja sisustusarkkitehti Aivi Gallen-Kallelaa näiden järjestämistä useista tilaisuuksista tutustua ko-koelmaan. Piirustukset on järjestetty tiettävästi 1940-luvulla. Kortisto on myös Gallen-Kallelan Museon kokoelmissa. Luon-nosvaiheita selostettu seuraavissa yhteyksissä: Okkonen 1949, s. 327—338 osittain epätarkasti, Tuomi 1971, s. 52—81, Tuomi 1978, s. 267—276, Tuomi 1979b, s. 64—67, Wäre 1980, s. 10—13.
28. PK VII, 1—4, 5, 5x, 6, 6x. Julkisivuluonnoksia, pohjakaavo-ja ja leikkauksia. Ajoituksesta ks. Tuomi 1971, s. 54—58 ja Tuomi 1978, s. 268—271.
29. Gallénin Kalevalaa kohtaan osoittamasta kiinnostuksesta ks. Wikströmin kirje Gallénille 28.10.1883: ”Och du studerar ka-levalan, vårt finska folks rikedom, endast vårt — öppna du vägen, så kommer jag efter, men min tid är ännu ej kommen, men hufvudsumman är dö eller lefva för konsten för finska konsten! Låtom oss stå hand i hand och arbeta med gemen-samma krafter för dessa höjande.” GKM.
Gallénin Lappia koskevasta kiinnostuksesta Wikströmin häm-mästynyt kirje Gallénille 16.10.1889, GKM. Ks. myös Tuomi 1978, s. 270 ja siinä mainitut lähteet.
30. Venäjän Karjalassa tehtyjä piirustuksia on löytynyt hyvin vä-hän. Pääasiassa ne ovat kevyesti tehtyjä luonnoksia joissa nä-kyy jokunen huonekalu, koristeaiheita, tuulilaudan pää, ul-korakennus, riipus, asuinrakennuksen pohjakaava, Tarassi-an talon uuni, räystäspuun pää ja Pakhomin talon julkisivua, jossa sign. ”Sept. 90 Russie”. Ks. PK VI, 38, 38a ja LK IX, 12—19.
31. Ks. Gallen-Kallela, Kirsti 1967 (1965), s. 50—59; Tuomi 1978, s. 272 ja 273 sekä siinä mainitut lähteet.
32. ”Premier projet pour maison de campagne, plume 1891”, PK VII, 7. Vrt. Okkonen 1949, s. 330 ja kuva s. 332 ja Wäre 1978, s. 270.
33. Tämän vaiheen luonnoksia PK VII, 8—30 jotka ajoitettu myö-hemmin vuodelle 1894, sekä LK XI, 18—45. Ks. tarkemmin Tuomi 1971, s. 63—70.
34. PK VII, 31—58 ovat rakennuspiirustuksia, joita on kaksi sarjaa ja lisäksi sisustuksen detaljipiirustuksia. Ensimmäiset piirus-tukset on signeerattu marraskuussa 1894 Ruovedellä (PK VII, 31—34). Seuraavissa on teksti ”Asunto- ja työ-rakennus Kal-lelan palstatilalla Ruovedellä” (PK VII, 35—39) jotka ovat to-teutetun kaltaiset lukuunottamatta pohjoiskuistin kaidetta. PK VII-46 on ateljeen (”työpirtin”) kattoikkunan piirustus, jon-ka on signeerannut arkkitehti Harald Neovius. Melkein toteu-tetun kaltainen pohjakaava piirretty Gallénin kirjeeseen Kaarlo Slöörille 5.5.1894. Gallen-Kallelan kokoelma. VA.

4. ARKKITEHTUURI

35. Ks. Tuomi 1971, s. 94 Kirsti Gallen-Kallelan suullisen tiedon pohjalta.
36. Johannes Öhquist, "Hos Axel Gallén", Ord och Bild 1902, s. 625—638, erit. s. 626.
37. Hagelstam 1904, s. 26.
38. Hagelstam 1904, s. 28.
39. Hagelstam 1904, s. 5.
40. Vrt. esim. Gallénin kirjeet Emil Wikströmille 8.1. ja 12.2.1897 (HYK), joissa käsiteltiin tekijänoikeuslain tarvetta.
41. Ks. Tuomi 1971, s. 82—93. Tiedot perustuivat 9.9.1897 päivättyyn tontin kauppakirjaan lohkomisasiakirjan liitteenä, valokuvuihin Kajanuksen tyttären rouva Elvi Sjöstedtin ja poikapuolen, diplomi insinööri Jarl Stigellin hallussa sekä näiden antamiin tietoihin. Kajanuksen saamien ja lähettämien kirjeiden joukossa ei ollut olennaisia huvilaa koskevia tietoja. Ella Kajanus kirjoitti vuonna 1945, että Kajanus ja Gallén olivat tehneet yhdessä piirustukset huvilaan. Hän mainitsi myös luonnosten olleen tuolloin vielä tallella, ks. Kajanus 1945, s. 232. Tiedolle ei ole löytynyt vahvistusta. Ks. myös Axel Gallénin postikortti Mary Gallénille 28.5.1898, jossa tämä ilmoitti lähettävänsä Kajanuksen kanssa katsomaan Kajanuksen uutta huvilaa. Gallen-Kallelan kokoelma, VA. Huvila oli tällöin ilmeisesti jo rakenteilla. Elvi Sjöstedtin muistitiedon mukaan Gallén olisi vaikuttanut jotenkin vesikatkon muotoon.
42. Halonen 1965, s. 146—148; Kajanus 1945, s. 232.
43. Halosen kirje Gallénille 6.9.1894. GKM. Halosenniemenstä Tuomi 1971, s. 94—105; Lindström 1957, s. 123—136 sekä mm. Halonen 1965 ja Antti Halosen aiemmat teokset (1946, 1952), joita ei ole käytetty tässä. Ks. myös Wäre 1980, s. 26—28.
44. Kirje Maija Mäkilälle 25.2.1894. Sit. Lindström 1957, s. 87. Halosen suhteesta yhteiskunnallisiin kysymyksiin ks. Lindström 1957, s. 76, 77.
45. Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille 5.3.1899 Järvenpäästä Pariisiin. HYK.
46. Matkasta laajemmin karelianismin yhteydessä Sihvo 1973, s. 255, 256. Ks. myös Tuomi 1979b, s. 70—78 tässä käytetyn aineiston pohjalta lyhyesti. Lisäksi käsiteltiin aihetta alustavasti esitelmässä Suomen Muinaismuistoyhdistyksessä 3.3.1983.
47. Yrjö Blomstedtin kirje Emil Wikströmille 31.5.1899, — "Olenhan sinulta saanut niin monta ideaa, m.m. karjalaisten rakennusten tutkimiseksi.", Emil Wikströmin kokoelma, HYK; Blomstedt-Ojoinen 1910, s. 534. Tekstissä on eräitä epätarkkuuksia päivämäärien suhteen.
48. Yrjö Blomstedtin kirjeet Axel Gallénille 1902—1911, GKM (myös VA). Kokoelman ensimmäinen, 9.11.1902 päivätty kirje on puhuttelultaan ja sävyiltään muodollinen. Blomstedt pyysi tässä Gallénilta kirjoitusta toimittamaansa Kotitaiteen B-osasto varten.
49. Yrjö Blomstedtin isä oli Muinaismuistoyhdistyksen jäsen jo 1870-luvulla. Tallgren 1920, s. 227—267, jäsenluettelo; Ks. myös Väinö Blomstedtin kirje Yrjö Blomstedtille 18.8.1892 ja Yrjö Blomstedtin kirje Paula Blomstedtille 11.8.1894. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
50. Sihvo 1973, s. 238; Tallgren 1924, s. 19—22, 39, 56, 57; Schvindtistä Haltsonen 1961, s. 174—181.
51. Ks. Heikel 1885. Kuten Heikelin esipuheesta käy ilmi, tarkoitus oli tehdä aikanaan kansatieteen sanasto: "Että se tarkoitus tällä kertaa esiintyy nimenomaan selityksenä muutamiin Kalevalassa mainittuihin esineisiin, on tietysti satunnaista." Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmien pohjalta tehdyn kirjan julkaiseminen liittyi Kalevalan 50-vuotisjuhliin.
52. Suomen Museo 1894, n:o 5, s. 4; Knapas 1984, s. 88, 90.
53. Yrjö Blomstedtin kirje Hjalmar Appelgrenille 9.10.1895. SMY:n arkisto, MV.
54. Ks. Sebastian Gripenbergin kirjeet Eliel Aspelinille, Aspelin-Haapkyllän kokoelma, SKS sekä "Kirovuosien kronikka", passim.
55. Hakemusasiakirja 14.4.1894, SMY:n arkisto, MV.
56. Pöytäkirja Suomen Muinaismuistoyhdistyksen kokouksesta 7.5.1894, SMY:n arkisto, MV. Pöytäkirjassa todettiin myös että yhdistyksen käyttövaroja oli jäljellä 687 mk ja valittiin toimikunta harkitsemaan sitä miten yhdistyksen varoja voitaisiin lisätä. Toimikunnan kokoonpano oli mielenkiintoinen, V. Hackmanin, Walter von Konowin, A. Hjeltin ja sihteerin Hjalmar Appelgrenin lisäksi siihen valittiin arkkitehdit Yrjö Blomstedt ja Lars Sonck.
57. Luonnos kirjeeksi yleisten rakennusten ylihallitukselle 18.4.1894, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen verifikaatit s. 478, 479, SMY:n arkisto, MV; Kirjediaari 1894, n:o 41, 333 ja 488 sekä kirjekonseptit 1894 n:o 488 (kirje siviilitoimituskunnalle 8.5.1894) ja saapuneet kirjeet 1894, n:o 333 (siviilitoimituskunta yleisten rakennusten ylihallitukselle 15.5.1894, saapunut 25.5.1894). Rakennushallituksen arkisto, VA.
58. Suomen Museo 1895, s. 36, 37.
59. Victor Sucksdorffin kirje Yrjö Blomstedtille 10.6.1894. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
60. Yrjö Blomstedtin kirje Paula Blomstedtille (?) 11.8.1894, Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA. Rukavaaran kylässä kirjoitetussa kirjeessä Blomstedt kertoi matkan edistymisestä: jo 160 valokuvaa oli otettu, piirustuksia tehty, esineitä ostettu ja Sucksdorff oli maalannut joukon akvarelleja. Blomstedt kertoi myös maallanneensa neiti (Fredrika) Wetterhoffille joukon kudontamalleja, jotka oli kuitenkin kopioitava ennen kuin ne jätettäisiin museoon. Kirjeessä kerrottiin myös erämaavaelluksista, kalastuksesta ja metsästyksistä, jotka kuuluivat kaikkien Karjalan-kävijöiden ohjelmaan: "Olemme matkanneet usein 4 peninkulman taipaleita ja peninkulman jalkamatkat eivät ole harvinaisia. Soita ja rämeitä saapi kahlata, korpia ja erämaata astua jne. Koskista olemme saaneet matkoillamme paljon 'harjuksia' eli harria (lohen sukuinen kala), mm. useita kilon painoisia, haukia ja ahvenia uistimella ym. Sorsia olemme ampuneet jo parikymmentä. — — Tänä iltana lähemme isäntämme kanssa karhua kaatamaan lemmihaaskalta, lavalta." Tarkoituksena oli palata Lieksan kautta elokuun 26. päivän vaiheilla.
61. Blomstedt-Sucksdorff 1901, s. II, 1—7.
62. Luettelo hankituista tai hankittavista tarvikkeista Blomstedtin ja Sucksdorffin yhteisessä muistiinpanovihossa, jossa on myös joitakin piirustuksia. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
63. Nimim. Jyrki, "Havaintoja ja kuvauksia Wenäjän Karjalasta", Uusi Suometar 20.9.1894. Kirjoituksessa mainittiin myös Miinoan kalmistosta "tämäntapainen mahtoi olla vanhan Kalevala-kansankin, noiden muinaisajan loitsuseppien 'kamala kalmisto'".
64. Sucksdorffin esitelmä mainittu otsikkona TFF 1894, s. 166. Sitä ei välttämättä pidetty 10.11.1894 kokouksessa, koska sitä ei mainittu esimerkiksi Suomen Teollisuuslehdessä tämän kokouksen selostuksen yhteydessä enkä ole löytänyt siihen viittauksia muualtakaan.
65. Selostus Suomen Muinaismuistoyhdistyksen kokouksesta 22.11.1894, SMY:n arkisto, MV; Uusi Suometar 23.11.1894 jossa lähes samansisältöinen uutinen.
66. Yrjö Wichmannin kirje Yrjö Blomstedtille 6.11.1895 jossa tämä lupasi lähettää Blomstedtin pyytämään Harusinin teoksen jonka Wichmann oli arvostellut Valvojaan. Hjalmar Appelgrenin kirjeet Yrjö Blomstedtille 14.11.1894 ja 14.1.1898 missä Appelgren lähetti Blomstedtille tämän pyytämän kirjallisuusluettelon ja kertoi myös kysyneensä neuvoa Theodor Schvindtiltä. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA. Myös Blomstedtin kirjeet Appelgrenille 7.8.1895, 31.8.1895 sekä 5.11.1897 jossa Blomstedt kysyi tietoja nurkkaliitoksista ja niiden nimityksistä sekä viittasi myös lukemaansa Julius Ailion (Ax) kirjaan Lopen ulkokuonerakennuksista. Samalla Blomstedt kysyi yhdistykseltä avustusta seuraavaksi kesäksi suunnittelemaansa

- Aunuksen matkaan, joka olisi ollut välttämätön täydennys aiemman matkan tulosten julkaisemista varten. Hanke raukesi mahdollisesti Blomstedtin muiden suunnitelmien takia.
67. Selostus Suomen Muinaismuistoyhdistyksen kokouksesta 22.11.1894, SMY:n arkisto, MV.
 68. Yrjö Blomstedt, "Venäjän Karjalan kalmistoista ja hautapylväistä", Suomen Museo 1895, n:o 3—4, s. 17—24, erit. s. 17.
 69. Yrjö Blomstedtin kirje Hjalmar Appelgrenille 9.1.1896, jossa Blomstedt kertoi tulevansa kevätlukukaudeksi Helsinkiin aukultoimaan ja mainitsi että nyt olisi mahdollista keskustella julkaisuhankkeesta. SMY:n arkisto, MV.
 70. Muinaismuistoyhdistyksen johtokunnan kokouksen 20.4.1897 pöytäkirja. SMY:n arkisto, MV.
 71. Yrjö Blomstedtin kirje Hjalmar Appelgrenille 5.11.1897 ja Muinaismuistoyhdistyksen kokouksen pöytäkirja 6.12.1897 jossa kirje merkittiin tiedoksi. SMY:n arkisto, MV; Hjalmar Appelgrenin vastaus Yrjö Blomstedtille 14.1.1898 (päiväys 1897), Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA. Appelgren kirjoitti vastauksessaan: "Jokainenhan ymmärtää, ettei vielä tahdo julkaista kokoelmaasi, ja yksimielisesti katsottiin suotavaksi että sinun ensi kesänä pitäisi saada matkarahat Karjalaan tai Aunukseen jatkaaksesi tutkimuksiasi."
 72. Muinaismuistoyhdistyksen johtokunnan kokouksen 16.2.1899 pöytäkirja. Yrjö Blomstedtin kirje Julius Ailiolle 13.2.1899. SMY:n arkisto, MV. Kirjeessään Blomstedt arvioi tekstin suuruudeksi 50 sivua ja kertoi lähettäneensä ensimmäiset "korehtuurit" Sucksdorffille Porvooseen. Hän ehdotti painosmääräksi 1000 kappaletta, joista 200 olisi painettava ohuemmalle paperille. Pöytäkirjan mukaan kuvaston julkaisemista suunniteltiin aluksi moniosaisena sarjana. Eri kirjapainoilta oli pyydetty kustannusarvioita ja kuvalaattanäytteitä, jotka olivat esillä kokouksessa.
 73. Yrjö Blomstedtin kirje Julius Ailiolle 20.3.1899. Muinaismuistoyhdistyksen arkisto, MV. Blomstedtin kirjeen mukaan "A", eli J.R. Aspelin oli ollut julkaisemista vastaan. Kirjan kustannusarvio oli 5475 mk ja yhdistys pelkäsi tappiota.
 74. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen sekä Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin välinen sopimus 4.4.1899. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen verifikaatit 1905, s. 259. SMY:n arkisto, MV.
 75. Edellämainitun sopimuksen täydennys 26.1.1901. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen verifikaatit 1905. SMY:n arkisto, MV; Uutinen siitä että senaatti oli myöntänyt Yrjö Blomstedtille ja Victor Sucksdorffille 5000 markan valtionavun teoksen julkaisukustannuksiin. ST 1901, s. 87.
 76. Yrjö Blomstedtin kirjeet Juhani Rinteelle 23.3., 1.4., 23.10.1905, Kaarlo Castrenille 25.10.1905, Muinaismuistoyhdistyksen talousneuvostolle 23.1.1906, W.A. Lavoniukselle 20.5.1907 ja 20.2.1908 sekä Victor Sucksdorffin kirje Juhani Rinteelle 25.10.1905. Muinaismuistoyhdistyksen arkisto, MV.
 77. Theodor Schvindtin arvostelu teoksesta Valvoja 1902, s. 291—299; Yrjö Blomstedt, "Vastineita ja selvikettä 'Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja' nimisen teoksen arvostelun johdosta", Liite Valvojan XI:teen vihkoon 1902, s. 1—15. Blomstedt mainitsi myös Heikelin Uudessa Suomettarella (1901, n:o 207) julkaiseman arvostelun.
 78. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen vuosikertomus 29 toimivuodelta. Suomen Museo 1899, s. 80, 81. Tässä 6.5.1899 päivätyssä vuosikertomuksessa mainittiin myös jo "Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja teoksen julkaisemisesta", josta oli käsitelty vuoden 1899 alussa.
 79. Ullberg — Tavaststjerna — Kekkonen 1929, s. 5; Sihvo 1973, s. 306, 307 Paulaharjun matkoista.
 80. Blomstedt — Sucksdorff 1901, s. 1, 2.
 81. Blomstedt — Sucksdorff 1901, s. 3—9, sitaattit s. 8, 9. Johdanto oli Blomstedtin yksin allekirjoittama ja se oli päivätty myös joulukuussa 1900.
 82. Blomstedt — Sucksdorff 1901, esim. s. 124.
 83. Blomstedt — Sucksdorff 1901, esim. s. 127.
 84. Blomstedt — Ojoinen 1910, s. 484, 485. Blomstedtin toiminta Vienan Karjalaisten liitossa ei ole täysin selvillä. Liitto lakkautettiin viranomaisten toimesta vuodenvaihteessa 1907—08, eikä mahdollista toimintaa siinä sen jälkeen luonnollisesti mainittu Blomstedtin ansioluettelossa. Blomstedt oli toimittamassa ainakin liiton "Karjalaisten pakinat" -lehden joulunumeroa 1907. Ks. Blomstedtin kirje Emil Wikströmille 11.11.1907, Emil Wikströmin kokoelma, HYK sekä Axel Gallénille 11.11.1907, GKM.
 85. Okkonen 1910, s. 526, 527.
 86. Esimerkiksi koulutalojen suunnitteluun kiinnitettiin erityistä huomiota niiden suuren kasvatuksellisen merkityksen takia. Henrik Lilius on referoinut Yrjö Blomstedtin esitystä Suomen ensimmäisessä seminaarinopettajakokouksessa 1903, jossa Blomstedt vastusti kaikenlaisten mallipiirustuskokoelmien laatimista kansakouluja varten. Koulurakennuksen ja sen sisustuksen tuli "kasvaa kansalliselta ja paikalliselta pohjalta". Samalla niiden tuli olla hyvää arkkitehtuuria kauniine suhteineen ja sisä- ja ulkotilan oli oltava "elimellisessä suhteessa toisiinsa". Lilius 1982, s. 127. Vuonna 1907 yhdistys "Taideteoksia koulun" järjesti kilpailun maalauskansakoulujen suunnitteluksi. Ks. Arkkitekten 1907, s. 121—136, Kotitaide 1907, s. 106—118, Lilius 1982, s. 129, 130 ja Wäre 1989, s. 140, 141.
 87. Yrjö Blomstedtin kirje Hjalmar Appelgrenille 9.10.1895. SMY:n arkisto, MV. Ks. myös Oskari Leanderin kirje Blomstedtille 26.11.1896, jossa tämä kertoi ettei hän "kielisuhteitten" takia uskaltautunut lähteä polytekniseen. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
 88. Karl Wahlströmin kirjeet Yrjö Blomstedtille 25.10., 2.11. ja 16.11.1894. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
 89. Ks. Reitala 1967, s. 184 missä mahdollisesti kuva juuri mainituista kehyksistä, sekä s. 373 ja 329. On mahdollista, että Wahlströmin mainitsemia kehyksiä ei käytetty, tai että itse työn suoritti Felix Nylund, kuten Reitala on maininnut.
 90. Walter Thomén kirjeet Yrjö Blomstedtille 9.9. ja 23.9.1896, Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA. Thomé kertoi olleensa työssä museossa. Vuosina 1896—97 hän työskenteli tiittävästi myös Lars Sonckin toimistossa, ks. Moorhouse ym. 1987, s. 344. Walter Thomé valmistui arkkitehdiksi vasta 1898.
 91. Filip Warénin kirjeet Yrjö Blomstedtille 13.11.1897 sekä 20.4., 22.4. ja 2.5.1898 jossa keskusteltu valmiista piirustuksista. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
 92. Yrjö Blomstedtin kirje Appelgrenille 31.8.1895, SMY:n arkisto, MV.
 93. Oskar Rewellin kirjeet Yrjö Blomstedtille 1.9.1895 jossa tämä pyysi toimittamaan luonnokset Vaasaan, sekä 29.10.1896 jossa tämä kiitti saaduista (lopullisista) piirustuksista; Oskari Leanderin kirje Yrjö Blomstedtille 1.2.1896 jossa tämä mainitsi tekeillä olleen kustannusarvion ja kertoi huvilan piirustuksia käytetyn mallina valmistettaessa lavasteita Sortavalassa järjestettyyn "Tuukkalan tappelu" -kuvaelmaan. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
 94. Yrjö Blomstedtin kirje Emil Wikströmille 2.8.1895. Emil Wikströmin kokoelma, HYK.
 95. Yrjö Blomstedt laati huvilaa varten kolme sarjaa piirustuksia. Ensimmäiset on signeerattu Sortavalassa joulukuussa 1895, toiset Helsingissä toukokuussa 1896 ja kolmannet marraskuussa 1896. Huvilaa ei kuitenkaan toteutettu niiden mukaan, vaan toteutetut piirustukset laati arkkitehti A.W. Stenfors vuonna 1897. Kiitän kauppaneuvos Tauno Rewelliä Vaasasta huvilaa ja piirustuksia koskevista tiedonannoista. Ks. myös piirustus huvilaa varten Suomen rakennustaiteen museossa, sign. 086/169. Sen signeerasi Raumalla 20.11.1896 Yrjö Blomstedt.

96. Oskari Leanderin kirjeet Yrjö Blomstedtille 1.2.1896 ja 30.11.1897 minkä mukana Leander lähetti Sortavalan laululavan piirustukset Blomstedtille Raumalle Porin laululavan suunnittelua varten. Se mainittiin rakennetuksi puolitoista vuotta aiemmin; Eero Mäkisen kirje Yrjö Blomstedtille 5.3.1896 jossa tämä mainitsi pian alkavan rakentamisen. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
97. Valokuvia rakennuksesta. Historian kuva-arkisto, MV.
98. Valokuva noin vuodelta 1910. Historian kuva-arkisto, MV.
99. Valokuva Yrjö Blomstedtin maaliskuussa 1898 signeeraamasta piirustuksesta. SRM.
100. Onni von Zansenin kirjeet Yrjö Blomstedtille 2.6.1896, 12.4.1898 ja 18.4.1898. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
101. Ansioluettelon luonnos, Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
102. Blomstedtin töiden luettelo näyttelyluettelossa ”Kansallisromantikon elämäntyö” 1982, s. 20, 21 ja valokuvat sivulla 8 ja 9. Auli Jämsänen on lisäksi laatinut pro gradu -tutkielman Jyväskylän yliopistoon vuonna 1986 Yrjö Blomstedtin keski-suomalaisista suunnittelutöistä.
103. Vem och Vad 1926; Puranen 1967, s. 496; Kirjeet Yrjö Blomstedtille, Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA; Okkonen 1985, Sucksdorffin piirustuksia 1903—1910. Sucksdorffin toiminnasta myös Pettersson 1987, s. 46—47.
104. Yleisten rakennusten ylihallituksen näyttelyvitriinit Nižni-Novgorodin vuoden 1896 näyttelyä varten, ST 1896, kuvaliite XI.
105. Sucksdorffille postitetut vuosikerrat. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen kirjasto. Kiitän emeritusprofessori Lars Petterssonia lahjoitusta koskevasta tiedonannosta.
106. Sucksdorffin piirustuksia Oulun maistraatin arkistosta, ks. Okkonen 1985, kuvat s. 86, 90—93 sekä Wäre 1983, s. 245, 246.
107. Hanna Åströmistä rakennuttajana luotettavalta vaikuttavat tiedot museoviraston historian kuva-arkiston kuva-arkilla 38.2.150 (Oulu) sekä rakennuksen käyttötarkoituksesta ja lahjoituksesta Oulun kaupungille Bäckström 1976, s. 42—45. Rakennuksen piirustukset julk. Okkonen 1985, kuvat s. 80—85. Toteutetusta asusta museoviraston historian kuva-arkiston kokoelmat. Kahdessa postikortissa rakennuksesta on käytetty nimeä ”Ainolan lastentarha”.
108. J.E. Stenbergin piirustukset vuodelta 1887 julkaistu teoksessa Okkonen 1985, s. 120—123.
109. Piirustus kaivorakennuksesta Okkonen 1985, s. 152 jossa kaivo on merkitty hirsipintaiseksi; Valokuva kaivosta MV, historian kuva-arkisto.
110. Valokuvia kirkosta ja piirustusten kopiot museoviraston rakennushistorian osaston arkisto. Kiitän fil.lis. Marja Terttu Knapasta kirkkoa koskevista tiedoista.
111. Victor Sucksdorffin kirje Suomen Muinaismuistoyhdistyksen sihteerille 25.10.1905. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen arkisto, MV.
112. Victor Sucksdorffin kirje Yrjö Blomstedtille 6.12.1902. Yrjö Blomstedtin kokoelma, JMA.
113. Vrt. Yrjö Blomstedtin kommentit Sucksdorffin ruotsinkielisyydestä kirjeessä Hjalmar Appelgrenille 9.10.1895. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen arkisto, MV.
114. Vrt. Kivinen 1961 (julkaistu täydennettynä 1986), Kivinen 1981, Kivinen 1982 sekä Korvenmaa 1981.
115. Huvilasta Kivinen 1961, s. 52—54, Tuomi 1971, s. 114, 115 joka pohjautui Paula Kivisen tietojen lisäksi Sonckin huvilan piirustussalissa tuolloin olleeseen aineistoon ja rouva Greta Stengårdin haastatteluun. Ks. myös Kivinen 1981, s. 14, 15 ja kuvat 15—20.
116. Arkitekten 1910, kuvat s. 126 ja 127.
117. Valokuvat rakennuspiirustuksista elokuussa 1896 sekä Nils Wasstjernan valokuva rakennuksen alkuperäisestä asusta, sign. 82/1278. SRM; Kivinen 1981, s. 28—30.
118. ”Eskiss till sommaratelier”, kehystetty piirustus vuodelta 1897 alkuaan Sonckin piirustussalissa (nykyään Ahvenanmaan maakuntamuseossa); valokuva piirustuksesta SRM.
119. Kivinen 1961, s. 54, 223 sekä Kivinen 1981, s. 18. Huvilan mainitsi edellä Bertel Jung Arkitektenissa 1910, s. 74. Jungin mukaan rakennuttaja oli alkuaan tohtori F. Vilenius, joka oli ”pari vuotta aiemmin” lahjoittanut sen Ahvenanmaan kansanopistolle. Siltä huvila oli vuokrattu kulttuurihistoriallisen museon käyttöön.
120. ST 1896, s. 118 ja kuvaliitteet; Kivinen 1981, s. 19, 21, 22.
121. Kivinen 1981, s. 28.
122. Teknikern 1897, s. 111 ja kuvaliite; Cederlöf 1939, s. 241, 242; Laveerattu julkisivupiirustus pensionaattia varten alkuaan Sonckin piirustussalissa; Valokuva Loviisan kylpylaitoksen näköalatornin piirustuksesta 1897, SRM. Vuonna 1899 Sonck laati piirustuksen myös Maarianhaminan kylpylaitoksen näkötornia varten. Sitä ei ilmeisesti toteutettu.
123. Kopio Sonckin 1897 signeeraamasta piirustuksesta ja rakennusluovutuslupaan liittyvät asiakirjat ja valokuvat. MV, rakennushistorian arkisto.
124. Rakentaja 1902, s. 6 ja kuvaliitteet; Kivinen 1981, s. 23.
125. Kivinen 1981, s. 22, 23.
126. Tawaststjerna 1972, s. 10—14; Tuomi 1980, s. 29—31.
127. Valvoja 1903, s. 78.
128. TFF 1905, s. 68—70, 77.
129. Kivinen 1981, s. 18 omaisten kertoman perusteella.
130. Cederlöf 1939, s. 242, ”i en nordisk, närmast norsk stil”.
131. Vrt. Nicolaysen 1881—1891 ja 1894 esim. pl. XV, XX, XXII, XLVIII, LXXX jne. Yhtäläisyyksiä löytyy rakennusten yleisluodosta, ikkunaluukuista, räystään listoituksesta, pylväsmalleista ja koristelusta. Norjalaisissa rakennuksissa käytettiin mm. pyöristettyä loveusta. Pyöröhirsi oli olennaisesti norjalainen piirre. Aitoissa esiintyi yleisesti myös räystäspuurakenne. Sonckin töiden yhteydessä juuri tämä Nicolaysenin talonpoikaisrakennuksia esitellyt teos vaikuttaa todennäköiseltä lähteeltä.
132. Rakentaja 1902, s. 5.
133. Lars Sonck, ”På orätt spår”, Arkitekten 1904, s. 83, 84.
134. Arkitekten 1905, s. 23, 24.
135. Jung 1942, s. 254, 255. 1908—1909 Sonck oli mukana palkintolautakunnan jäsenenä Uusmaalaisen osakunnan hankkeessa Eugen Schaumanin hautamuistomerkkiä varten. Zetterberg 1986, s. 309.
136. Tarkistamattoman tiedon mukaan Gunnel Steinby on maininnut Sonckin, kuten Saarisenkin, olleen fennomaani. Steinby 1975, s. 228. Tätä on ehkä pidettävä paremminkin nuorruotsalaisena kielipoliittisena liberaalisuutena.
137. Sonckin tuotannosta laajemmin ks. Kivinen 1961 ja Kivinen 1982 sekä Korvenmaa 1981. Viitataan myös Pekka Korvenmaan valmisteilla olevaan väitöskirjaan Sonckin 1900-luvun alun tuotannosta.
138. ST 1897, s. 80. Ensimmäisen ja toisen palkinnon saivat Gsellius, Lindgren ja Saarinen sekä kolmannen Bertel Jung ja Karl Hård af Segerstad yhteisellä ehdotuksellaan.
139. Julkaisematon esitelmäni ”Kahden arkkitehdin Karjalanmatka” Suomen Muinaismuistoyhdistyksen kokouksessa 3.3.1983 sekä esitelmä ”En finsk stil i trä”. Experiment i villaarkitektur” Pohjoismaisessa taidehistorioitsijakokouksessa 4.10.1984 Espoon Hanasaareissa. Abstrakti julkaistu kokouksen ohjelmassa ”Nordiskt konsthistorikermöte 84 — Nordiskt sekelskifte”, s. 57, 58.
140. Valmistalotuotannosta Ruotsissa, Norjassa, Sveitsissä ja Ranskassa ks. Cornell 1969, s. 38—45. Ruotsissa menestyi varsinakin arkkitehti P.J. Ekmanin Aktiebolaget Ekmans mekaniska snickerifabrik, joka esim. 1891 lähetti kaksitoista taloa Rio de Janeiroon. Sillä oli vientiä ennen muuta Englantiin, Ranskaan sekä myös Italiaan, Espanjaan ja Turkkiin. Norjalaisen tuotannon johdossa oli arkkitehti Christian Thams Trondhei-

- min läheltä. Tämän yritys sai kultamitalin Pariisin maailmannäyttelyssä 1889 norjalaista tyyliä edustaneesta talosta. Keski-Euroopassa oli markkinoita hallinnut 1800-luvun puolivälistä lähtien yritys Kaeffer & Co. Varsinkaan pohjoismaisten yritysten toiminta ja menestys ulkomailla ei ole voinut jäädä huomaamatta Suomessa.
141. Sandvikens Aktiebolag, Ångsäg & Snickerifabrik, Villor på 9—1 rum och kök., s. a., painettu kuvasto jossa 10 piirustusta erikokoisia huviloita varten sekä kasarmin piirustus. Piirustukset signeerannut Frithiof Mieritz; Uutinen ST 1892, s. 98, jossa mainittiin Hietalahden osakeyhtiön valmistavan huviloita ”ulkomailla vietäväksi sekä omassakin maassa myytäväksi”. Frithiof Mieritz oli laatinut piirustukset 1—6 huoneen ja keittiön huviloita varten, ja nämä piirustukset olivat näytteillä taiteilijayhdistyksen huoneistossa. Edellä mainittu laajempi luettelo on ilmeisesti painettu tämän jälkeen. Huvilat olivat piirurunkoisia ja lautaseinäisiä; Mietritzin huvilat mainittiin vielä yhtiön ilmoituksessa Finsk Byggnadskalendar -julkaisussa 1898.
 142. ST 1892, s. 50.
 143. ST 1893, s. 68.
 144. Ks. Suomen vientiyhdistyksen vuosikertomus vuodelta 1891, ST 1892, s. 114, 115; ST 1893, n:o 1 vientinäkymien tutkimisesta sekä ST 1893, s. 83, 84 missä selostettiin yhdistyksen vuosikokousta 24.3.1893. Siinä selostettiin myös toimitusjohtaja G. Björkenheimin matkaa Saksaan.
 145. ST 1895, s. 178. Suomen Teollisuuslehdessä uutisoitiin 1890-luvun alussa melko hyvin kivi- ja puuteollisuuden vientihankkeet. Huviloiden valmistamisesta tai viennistä ei kuitenkaan ollut muita mainintoja koko 1890-luvulla. Jalostetun puutavaran viennin vähyys esimerkiksi Ruotsiin verrattuna todettiin mm. M. Koveron katsauksessa vuonna 1913, ks. Kotimaisen teollisuuden albumi II, s. 1—17.
 146. Kivinen 1981, s. 18.
 147. Ks. Kekkonen 1908, s. 84, 85; Myös Teknikern 1901, s. 3 jossa mainittiin puun edelleen korkea hinta ja mm. tiilen hinnan lasku.
 148. Uutinen päätöksestä ST 1897, s. 286, 287. Paviljongista aiemmin Hausen 1971, Nikula 1987, s. 27, 28, jossa kuvattu myös paviljongin luonnos Armas Lindgrenin luonnoskirjasta. Ks. myös Tuomi 1971b, s. 90 ja Wäre 1989, s. 118, 119.
 149. Kirjoittaja oli todennäköisesti Leo Mechelin, Ks. L.M., ”Suomen osanotto maailmannäyttelyyn v. 1900”. ST 1898 (1.3.), s. 49—51.
 150. Ateneum 1900, s. 147, 148. Aikalauskuvana Ranskan nationalismista ks. esim. Carl G. Laurinin kirjoitus vuoden 1902 Ord och Bild -lehdessä, s. 547—561.
 151. Ks. ST 1897, s. 100, 101, 191. Näyttelyhankkeita olivat ajaneet Suomen vientiyhdistys, Suomen taloustieteellinen seura ja vuoden 1899 näyttelyä puolsi senaatile 15.11.1896 antamassaan lausunnossa teollisuushallitus. Senaatti anoi lupaa näyttelyn järjestämiseen. Sen vähemmistö ei ollut hankkeen kannalla, ja keisari määräsi että kysymys raukeaisi.
 152. Ks. Hasselgren 1897, s. 496, 497. Suomi esiintyi Tukholmassa Venäjän osastossa. Hasselgren kuvasi taustaa siten, että alkuaan skandinaaviseksi aiottuun näyttelyyn otaksuttiin myös Suomen haluavan osallistua. Koska näyttelyyn kutsuttiin Suomi, oli siihen ”monista ja painavista syistä” kutsuttava myös Venäjä. Kaikki eivät olleet tätä täysin hyväksyneet, ja tämä oli Hasselgrenin mukaan myös syynä suomalaisten mitättömään näyttelyosallistumiseen. Ks. aiheesta myös Axel Gallénin kirje Kaarlo Slöörille 9.1.1897, sit. Kirsti Gallen-Kallela 1967, s. 154, 155 sekä ST 1897, s. 222, 231.
 153. Hasselgren 1897, s. 101—104 ja 292—315; Ateneum 1900, s. 151.
 154. Dekorative Kunst 1900, s. 480—488.
 155. Hausen 1971, s. 35. Hausenin mukaan pääkirjoitus julkaistiin samana päivänä 26.6.1898, jolloin suunnittelukilpailu julistettiin.
 156. Kilpailu julistettiin 26.6.1898. Hausen 1971, s. 31. Ks. ST 1898, s. 12, 141, 142, 154, 190 ja Teknikern 1898, s. 207, 208. Tuloksia selostettu ST 1898, s. 217 ja 218 ja Teknikern 1898, s. 208, 209.
 157. ST 1898, s. 217, mahdollisesti Vilho Penttilän huomautus.
 158. ST 1898, s. 190, 217 ja 218 sekä Teknikern 1898, s. 207, 208.
 159. Aksel Wikström kertoi suunnitelmistaan veljelleen Emil Wikströmille kirjeessä 11.7.1898 (HYK) jonka mukana hän lähetti myös luonnoksen arvosteltavaksi. Hän totesi kuitenkin ettei ehtisi saada siitä arvostelua niin pian kuin olisi tarpeen. Kirjeen mukaan paviljonki tulisi ”harmaan kiven ja vuolukiven imiteerausta”. Veistoksia ei mainittu.
 160. Dekorative Kunst 1898, s. 193—195 (helmikuu).
 161. Aksel Wikströmin kirje Emil Wikströmille 22.8.1897. HYK.
 162. Esim. Tselos on maininnut paviljongin yhteydessä Richardsonin Billings Memorial Library -rakennuksen. Tselos 1970, s. 160, 161. Tukholman sähkölaitoksen talosta esim. Teknisk Tidskrift 1893, s. 14, 15 ja Dekorative Kunst 1898, s. 237 (helmikuu).
 163. Piirustukset julkaistu esim. Academy Architecture -julkaisussa 1896, s. 15 ja The Studio -lehdessä 1897.
 164. Ks. Okkonen 1949, s. 540—546. Gallénin ja Edelfeltin välinen kirjeenvaihto selventäisi luultavasti asiaa, mutta sitä ei ole tässä yhteydessä käyty läpi. Vrt. myös Kirsti Gallen-Kallelan referoimat kirjeet s. 207—209, 214, 215 ja 216.
 165. Ks. Kirsti Gallen-Kallela 1967, s. 207—209.
 166. Alkuperäisestä asusta Torsten Söderhjelmmin kuvaus Ateneumissa 1900, s. 154, 155 ja Vilho Penttilän kuvaus Suomen Teollisuuslehdessä 1900, s. 181—185; Hausen 1971, s. 39, 40 työselityksen pohjalta. Ks. myös Wäre 1989, s. 118, 119.
 167. ST 1898, s. 190 ja ST 1900, s. 205.
 168. Paul Hankarin suunnitelmista ks. Loyer 1985, s. 383—394; Dekorative Kunst 1897, s. 39 ja myös s. 41.
 169. ST 1900, s. 185.
 170. Ateneum 1900, s. 154.
 171. Suomi 19nnellä vuosisadalla 1898 (1893), s. 151 Topeliuksen kirjoittamassa luvussa II, Kansa.
 172. Palkintolautakunnan pöytäkirja ei ole tiedossani mutta sitä referoitiin samansisältöisesti ST 1898, s. 217 ja TFF 1899, s. 37.
 173. TFF 1899, s. 188. Siteerattu kolmannessa luvussa.
 174. Finsk Tidskrift 1900, nide II, kirjoitus julkaistu s. 462—467 ja vuonna 1901, nide I, s. 141—145.
 175. Wikströmin kirje Eliel Aspelinille 29.12.1899 Pariisista. SKS. Samassa kirjeessä Wikström kertoi tehneensä luonnokset paviljongin tornin juureen tulevia karhuja varten. Ne valmistettiin Pariisissa ruotsalainen kuvanveistäjä (Eldh?). Armas Lindgren oli ottanut asiassa yhteyttä Wikströmiin kirjeitse 13.8.1899 (EWM). Kirjeen muodollinen sävy viittaa siihen etteivät Lindström ja Wikström tunteet toisiaan entuudestaan.
 176. Ks. Torsten Söderhjelm Ateneumissa 1900, s. 154.
 177. Wikströmin kirje Eliel Aspelinille 6.5.1900. SKS; Ks. aiemmin Tuomi 1979b, s. 90.
 178. Edelfeltin kirje äidilleen 28.3.1900. Ur Albert Edelfelts brev, s. 108. Samassa kirjeessä Edelfelt mainitsi miten paviljonki herätti suurta ihastusta. Hän kertoi myös seuraavaksi päiväksi suunnitellusta tapaamisesta Art et Decoration -lehden johtajan kanssa joka aikoi kirjoittaa paviljongista artikkelin. Mukana tulisi olemaan myös Saarinen.
 179. C., ”Finnland auf der Pariser Weltausstellung”, Dekorative Kunst 1900, n:o 12, s. 457—470.
 180. Schumacher 1907 (1900), s. 202.
 181. Teknikernin uutisen mukaan, Teknikern 1900, s. 161.
 182. Valvoja 1903, s. 81—83.
 183. TFF 1905, s. 49.
 184. Vrt. Hausen 1971 ja 1984 sekä Nikula 1988.
 185. Ks. laajemmin Wäre 1983, s. 255—260 ja Wäre 1989, s. 164—169.

4. ARKKITEHTUURI

186. Alarik Tavaststjerna, "Moderne Baukunst in Finnland", *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1907, s. 176—182. Ks. s. 177: "— dieser Bau kann also gewissermassen als der Ausgangspunkt des art nouveau innerhalb der finnländischen Architektur gelten."
187. *Arkitekten* 1912, s. 29—31, "Ett svenskt uttalande om vår byggnadskonst".
188. *Arkitekten* 1929, s. 156.
189. Ks. aiemmin rakennuksesta Tuomi 1979b, s. 89, Ringbom 1987, s. 148—152 sekä Jorma Kolmijoen laudaturesitelmä (1966) ja

- Timo Kohon pro gradu -työ (1982) Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksella.
190. Ks. laajemmin rakennuksesta Kopisto 1981, suunnittelun esivaiheista Wäre 1986a sekä Nikula 1988, s. 29—32 ja Ringbom 1987, s. 148—148 ja 173—177.
191. Vrt. Markku Heikkilän viittaus senaatin talousosaston pöytäkirjaan 12.3.1901. Heikkilä 1985, s. 276.
192. Vrt. Edelfeltin kirjeissään esittämät tiedot. Ur Albert Edelfelts brev, s. 232, 233, 235.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

ARKISTOLÄHTEET

- Emil Wikströmin Museo, Valkeakoski
Kirjekokoelma
Piirustuskokoelma
Valokuva-arkisto
- Pirkko ja Aivi Gallen-Kallela, Helsinki
Akseli Gallen-Kallelan luonnoskirjat ja piirustuskokoelma
- Gallen-Kallelan Museo, Espoo
Kirjekokoelma
Kortistot
- Helsingin Yliopiston Kirjasto, Helsinki
Emil Wikströmin kokoelma
- Jyväskylän maakunta-arkisto, Jyväskylä
Yrjö Blomstedtin kokoelma
- Kuopion museo, Kuopio
Valokuva-arkisto
- Museovirasto, Helsinki
Historian kuva-arkisto
Kansatieteen kuva-arkisto
Rakennushistorian osaston arkisto
Suomen Muinaismuistoyhdistyksen arkisto
- Tauno Rewell, Vaasa
Yrjö Blomstedtin piirustuksia
- Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto, Helsinki
Aspelin-Haapkylän kokoelma
- Suomen rakennustaiteen museo
Valokuva-arkisto
Piirustusarkisto
- Valtionarkisto, Helsinki
Gallen-Kallelan kokoelma
Rakennushallituksen arkisto

PAINAMATTOMAT TUTKIELMAT

- Marja Terttu Knapas, Turun tuomiokirkon restaurointisuunnitelmat vuosilta 1893 ja 1901. Kansallisia ja kansainvälisiä tavoitteita rakennusmuistomerkkien hoidon alkutaipaleelta. Lisensiaattityö 1983. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Barbara Miller Lane, National Romanticism in Modern German Architecture. Forthcoming in Richard A. Eitlin ed., *Nationalism in the Visual Arts, Studies in the History of Art, The National Gallery of Art, Washington, D.C.* (Lane August 1989).
- Leena Maunula, Suomen Käsitöiden Ystävät vuosina 1879—1900. Taidehistorian pro gradu -työ 1967. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Minna Seppänen, Kuvanveistäjä Emil Cedercreutzin taiteilijahuvi-
lat. Proseminariesitelmä 1984. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Marja Supinen, Iris. Louis Sparre ja A.W. Finch. Modernin taide-
teollisuuden alkuvaiheita Suomessa. Lisensiaattityö 1983. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Ritva Tuomi, Neljä taiteilijahuvilaa 1890-luvulta. Arkkitehtuurin tarkastelu. Pro gradu -työ 1971. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Ritva Wäre, Arkkitehtuuri, kansa ja isänmaa. Tutkielma nationalismin ja arkkitehtuurin yhtymäkohdista viime vuosisadan vaihteen Suomessa. Osat 1 ja 2. Esitetty taidehistorian tutkijaseminaarissa 23.3.1987. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

Seuraavien lehtien artikkelit ajalta 1890—1910 on mainittu asianomaisissa kohdissa viitteissä

Kotimaiset:

Aika
Argus
Arkitekten
Ateneum
Euterpe
Finsk Tidskrift
Hufvudstadsbladet

Nyky aika
Päivä
Päivälehti
Suomen Teollisuuslehti
Suomen Teollisuuslehden osasto Kotitaide
Suomen Teollisuuslehden osasto Rakentaja
Teknikern
Teknillinen Aikakauslehti
Teknologen
Tekniska förenings i Finland förhandlingar
Uusi Suometar
Valvoja

Ulkomaiset:

Academy Architecture
The Architectural Record
Dekorative Kunst
Ord och Bild
Moderne Bauformen
The Studio
Teknisk Tidskrift
Zeitschrift für Bildende Kunst

KIRJALLISUUS

- ACKERMAN, JAMES S., 1963, *Western Art History*. S. 123—229. James S. Ackerman ja Rhys Carpenter, *Art and Archaeology*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- AHRENBERG, JAC., 1877—1882. *Finsk ornamentik*. Suomalaisen ornamentiikki. Ornamentation Finlandaise. I-VIII. Fennia illustrata. Helsingfors.
- AHRENBERG, JAC., 1899. *Rysk Arkitektur*. En konsthistorisk studie. Konstflitföreningens i Finland publikationer I. Helsingfors.
- AHRENBERG, JAC., 1904. *Der Neue Stil in Finnland*. S. 79—82. *Moderne Bauformen*. Monatshefte für Architektur 1904, Heft 11. Stuttgart, Julius Hoffmann Verlag.
- AHRENBERG, JAC., 1904—1909. *Människor som jag känd*. Personliga minnen, utdrag ur bref och anteckningar. (I—IV). Helsingfors, Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- Aikalaiskirja. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista. Helsinki 1920.
- ALHONNIEMI, PIRKKO, 1972. *Idylli särkyy*. Kansallisromanttisten ideaalien mureneminen jälkiromantiikan ja realismin kauden kirjallisuudessa. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 305. Helsinki.
- ALLARDT, ERIK ja STARCK, CHRISTIAN, 1981. *Vähemmistö, kieli ja yhteiskunta*. Suomenruotsalaiset vertailevasta näkökulmasta. Porvoo — Helsinki — Juva, WSOY.
- Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm 1897. *Revy i bild och ord*. Stockholm, Gustaf Chelius' Förlag.
- ARBALIEV, GEORGI P., 1982. *Nazionalij tradizii v arhitektura*. Sofia, Tehnika.
- Art and Architecture in the Service of Politics*. Edited by Henry A. Millon and Linda Nochlin. Cambridge, Mass. and London, The MIT Press 1978.
- Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*. Ed. Hans-Dieter Dyroff. Bonn 1988, German Commission for UNESCO.
- ASPELIN, ELIEL, 1891. *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään*. (Liite W. Lübken taiteen historian suomennokeeseen). Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ASPELIN, ELIEL, 1904. *Suomen Käsityön Ystävien yhdistys 1879—1904*. Helsinki.
- BADSTÜBNER, ERNST, 1985. *Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen — Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichen Verständnis, Denkmalpflege und historistischer Baupraxis im 19. Jahrhundert*. S. 30—49. *Historismus — Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig, VEB E.A. Seemann Verlag.
- BANDMANN, GÜNTHER, 1984 (1951). *Ikonologie der Architektur*. S. 19—71. *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute*. — *Repräsentation und Gemeinschaft*. Martin Warnke (Hg.). Köln, DuMont Buchverlag.
- BANKOV, Y., 1987. *Attitudes to national tradition in Bulgarian architecture in the 19th and 20th centuries*. S. 184—189. *Architecture and Society* 1987 (6). Sofia.
- BARCK, P.O., 1953. *Arvid Mörne och sekelskiftets Finland*. Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland 341. Helsingfors.
- BARKER, ERNEST, 1927. *National character and the factors in its formation*. New York and London, Harper & Brothers Publishers.
- BEDOIRE, FREDRIC, 1973. *Kiruna kyrka*. Volym 153 av Sveriges kyrkor, Lappland. Band I:1. Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- BEDOIRE, FREDRIK, 1974. *En arkitekt och hans verksamhetsfält kring sekelskiftet*. Gustaf Wichmans arbeten 1884—1916. Stockholm.
- BJÖRCK, STAFFAN, 1946. *Heidenstam och sekelskiftets Sverige*. Studier i hans nationella och sociala författarskap. Stockholm, Bokförlaget Natur och Kultur.
- BLOMSTEDT, YRJÖ ja SUCKSDORFF, VICTOR, 1900. *Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja*. Kuvasto. Helsinki.
- BLOMSTEDT, YRJÖ ja SUCKSDORFF, VICTOR, 1901. *Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja*. Jälkimmäinen osa. Kuvaeräyksiä keskisestä Venäjän-Karjalasta. Helsinki, Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- BLOMSTEDT-OJONEN, YRJÖ, 1910. *Vienankarjalaisesta vaikutuksesta Gallenin, Vikströmin ja Sparren taiteellisessa tuotannossa*. S. 528—536. *Karjalan kirja II*. Toim. Iivo Härkönen. Helsinki, Werner Söderström Oy.
- BLOMSTEDT-OJONEN, YRJÖ, 1910. *Karjalaisten rakennus- ja puukoristeista*. S. 483—496. *Karjalan kirja II*. Toim. Iivo Härkönen. Helsinki, Werner Söderström Oy.
- BORISOVA, ELENA, 1987. *Breaking with Classicism*. *Historicism in nineteenth-century Russia*. S. 17—23. *AD Architectural Design* 1987, No 7/8, London.
- BORSI, FRANCO ja GODOLI, EZIO, 1985. *Wiener Bauten der Jahrhundertwende*. *Die Architektur der habsburgischen Metropole zwischen Historismus und Moderne*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- BRUNILA, BIRGER, 1966. *Arkitekter och annat folk*. Helsingfors, Söderström & C:o Förlags AB.
- BRUNN, GERHARD, 1978. *Regionalismus und sozialer Wandel: Das Beispiel Katalonien*. S. 157—185. *Nationalismus und sozialer Wandel*. Otto Dann (Hrsg.). *Historische Perspektiven* 11. Hamburg, Hoffmann und Campe.
- BRÖNNER, WOLFGANG, 1987. *Die Bürgerliche Villa in Deutschland 1830—1890*, Unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes. Düsseldorf, Swann.
- BURCHARD, JOHN and BUSH-BROWN, ALBERT, 1961. *The Architecture of America. A Social and Cultural History*. Boston, Little, Brown and Company.
- BÄCKSTRÖM, MAIJA-LIISA, 1976. *Pohjois-Pohjanmaan Museo-yhdistys r.y.* Oulu.
- CASSON, HUGH, 1968. *On Architectural Journalism*. S. 258—264. *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner*. Edited by John Summer-son. Baltimore, Penguin Books.

- CEDERCREUTZ, EMIL, (1938). Yksinäisyyttä ja ihmisvilinää. Muistelmia. Uusintapainos 1982. Harjavalta.
- CEDERLÖF, JOHANNES, 1939. Lovisa stads historia III, 1855—1918. Lovisa.
- CHRISTIE, HÅKON, 1981. Lorentz Dietrichson og stavkirkeforskningen. S. 160—172. Kunst og Kultur. Lorentz Dietrichson 1834—1917. Kunsthistoriker og kulturpolitiker. Oslo, Universitetsforlaget.
- COLLINS, PETER, 1971 (1965). Changing Ideals in Modern Architecture 1750—1950. London, Faber and Faber.
- COLLINS, PETER, 1971. Architectural Judgement. Montreal, McGill-Queen's University Press.
- COOKE, CATHARINE, 1980. Russian Perspectives. S. 60—63. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc 1814—1879. Architectural Design Profile, Academy Editions, London.
- CORNELL, ELIAS, 1969. 1800-talets elementhusbygge. S. 30—45. Daedalus, Tekniska Museets Årsbok. Stockholm.
- DAHL, J.C.C., Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens. Dresden 1837.
- DANN, OTTO, 1978. Einleitung. Der moderne Nationalismus als Problem historischer Entwicklungsforschung, s. 9—22; Nationalismus und sozialer Wandel in Deutschland 1806—1850, s. 77—128; Nachwort: Funktionen des Nationalismus in modernen Gesellschaften, s. 209—222. Nationalismus und sozialer Wandel. Otto Dann (Hrsg.). Historische Perspektiven 11. Hamburg, Hoffmann und Campe.
- DIETRICHSON, L., 1870. Det sköna verld. Estetik och konsthistoria med specielt afseende på den bildande konsten. I. Populär estetik. Stockholm, Oscar L. Lamms förlag.
- DIETRICHSON, L., 1892. De norske stavkirker. Studier over deres system, oprindelse og historiske udvikling. Et bidrag til Norges middelalderse bygningskunsts historie. Kristiania og Kjøbenhavn, Alb. Cammermeyers Forlag. Republished in 1971 by Gregg International Publishers Limited, England.
- DÖHMER, KLAUS, 1976. "In welchem Style sollen wir bauen". Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd 36. München, Prestel-Verlag.
- EARLY, JAMES, 1965. Romanticism and American Architecture. New York, A.S. Barnes and Co.
- EATON, LEONARD K., 1972. American Architecture Comes of Ages. European Reaction to H.H. Richardson and Louis Sullivan. Cambridge, Mass. and London.
- Ur Albert Edelfelts brev. Kring sekelskiftet. Helsingfors 1930. Holger Schildts Förlag.
- EHMKE, HORST, 1985 (1979). What is the Germans' Fatherland? S. 309—332. Observations on "The Spiritual Situation of the Age". Contemporary German Perspectives. Edited by Jürgen Habermas, translated and with an introduction by Andrew Buchwalter. Cambridge, Massachusetts, and London, England. The MIT Press.
- EHRENSVÄRD, ULLA, 1966. De svenske i Chicago 1893. S. 341—359. Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karlin. Stockholm.
- EKELUND, ERIK, 1943. Jac. Ahrenberg och Östra Finland. En litteraturhistorisk studie med politisk bakgrund. Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland CCXCV. Helsingfors.
- ESTLANDER, BERNH., 1929 (1921). Elva årtionden ur Finlands historia II: 1878—1898. Helsingfors.
- von FALKE, J., 1885. Konststilar och konstslöjd. Handbok för hemmet, skolan och verkstaden. Öfversättning och bearbetning af G. Upmark. Stockholm, C.F. Fritze's K. Hofbokhandel.
- Finsk byggnadskalender I. Hjälpreda för arkitekter, ingenjörer, byggmästare och entreprenörer. Enligt arkitekturklubbens program utarbetad, sammanställd och utgifven af Jac. Ahrenberg, Hugo Lindberg, Onni Törnqvist. Helsingfors 1898.
- GALLEN-KALLELA, KIRSTI, 1967 (1965). Isäni Akseli Gallen-Kallela. II osa: Elämää isän mukana. Porvoo, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- GANANDER, CHRISTFRIED, 1984 (1789). Mythologia Fennica. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- GANCHEV, HRISTO, 1988. The Art Nouveau Architecture in Bulgaria. Development and National Examples. S. 23—33. Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe. Ed. Hans-Dieter Dyroff. Bonn, German Commission for UNESCO.
- GERLE, JANOS, 1988. Architecture in Hungary at the turn of the century and the research related to it. A work study. S. 113—128. Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europa. Bonn, German Commission for UNESCO.
- GERMANN, GEORG, 1972. Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas. London, Lund Humphries with the Architectural Association.
- GIROUARD, MARK, 1968. Attitudes to Elizabethan Architecture, 1600—1900. S. 13—27. Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner edited by John Summerson. Baltimore, Penguin Books.
- GIROUARD, MARK, 1977. Sweetness and Light. The 'Queen Anne' Movement 1860—1900. New Haven and London, Yale University Press.
- Goethe, Berliner Ausgabe 19. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Berlin und Weimar 1985. Aufbau-Verlag.
- GOLLWITZER, HEINZ, 1979. Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie. S. 1—14. Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1979.
- GOMBRICH, E.H., 1972. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance. London, Phaidon Press Limited.
- GOMBRICH, E.H., 1979. The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art. Ithaca, NY, The Cornell University Press.
- GOMBRICH, E.H., 1985 (1966). Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance. Oxford, Phaidon Press Limited.
- GRANDIEN, BO, 1987. Rönndruvans glöd. Nygöticismiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet. Nordiska museets Handlingar 107. Stockholm.
- GRAVAGNUOLO, BENEDETTO, 1982. Adolf Loos, Theory and works. Milano, IDEA books edizioni/Löcker Verlag.
- GRIPENBERG, BERTEL, 1943. Det var de tiderna. Helsingfors, Holger Schildts förlag.
- GRÄF, ULRICH, 1988. The Situation of the Jugendstil Architecture in the Federal Republic of Germany. S. 81—87. Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe. German Commission for UNESCO.
- GURLITT, CORNELIUS, 1969 (1900). Zur Befreiung der Baukunst. Ziele und Taten deutscher Architekten im 19. Jahrhundert. Redigiert und kommentiert von Werner Kallmorgen. Güteslohr/Berlin, Bertelsmann Fachverlag.
- GÖTZ, NORBERT, 1980. Historismus, Jugendstil und Nürnberger Stadtbild. Zur Kontinuität des Konflikts. S. 218—222. Peter Behrens und Nürnberg. München, Prestel-Verlag.
- HAGELSTAM, WENTZEL, 1904. Axel Gallén. En studie. Stockholm, Aktiebolaget Ljus.
- HAGELSTAM, WENTZEL, 1904. Axel Gallén. Tutkielma. Suom. Helmi Setälä. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava.
- HAGELSTAM, WENTZEL, 1923. Personer och minnen. Helsingfors, Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- HALONEN, ANTTI, 1965. Latu lumessa. Pekka Halosen etsijäntie. Helsinki.
- HALTONEN, SULO, 1961. Theodor Schvindt 1851—1917. S. 174—181. Karjalainen elämäkerrasto. Porvoo — Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Handbuch der Architektur IV, 6. Halb-Band: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst. Stuttgart 1901, Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung.

- HARTMANN, K.O., 1911. Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der urzeit bis zur Gegenwart. Band III. Leipzig.
- HASSELGREN, A. 1897. Utställningen i Stockholm 1897. Beskrifning i ord och bild öfver allmänna konst- och industriutställningen. Stockholm, Fröleen & Comp.
- HAUPT, ALBRECHT, 1909. Die Älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grössen. Leipzig, H.A. Ludwig Degener.
- HAUSEN, MARIKA, 1967. Gesellius-Lindgren-Saarinen vid sekel-skiftet. S. 6—12. Arkkitehti/Arkitekten 1967/9.
- HAUSEN, MARIKA, 1971. Finlands paviljong på världsutställningen i Paris. S. 27—59. Finskt sekelskifte, en konstabok från Nationalmuseum. Årsbok för Svenska statens konstsamlingar 18. Stockholm, Rabén & Sjögren.
- HAUSEN, MARIKA, 1977. The Helsinki Railway Station in Eliel Saarinen's first versions 1904. S. 58—114. Taidehistoriallisia Tutkimuksia — Konsthistoriska studier 3. Helsinki, Taidehistorian seura.
- HAUSEN, MARIKA, 1984. Kansallisesta kansainväliseen. Piirrettiä Eliel Saarisen henkilöhistoriasta ja suunnittelutyöstä. S. 10—86. Saarinen Suomessa, Saarinen in Finland. Näyttelyluettelo, Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki.
- HAUSER, ARNOLD, 1959. The Philosophy of Art History. London.
- HEIKEL, A.O., 1885. Kansatieteellinen sanasto kuvien kanssa. Vähäinen alkukoetus muutamien Kalevalassa mainittujen esineitten selittämiseksi. Ylipainos Suomi-kirjasta. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HEIKKILÄ, MARKKU, 1985. Opetusministeriön historia III. Kie-litaistelusta sortovuosiin 1869—1917. Helsinki, Opetusministeriö.
- HENSCHEN, INGEGERD, 1928. Tidiga villastilar. S. 55—62. Konstvetenskapliga essayer och studier tillägnade August Hahr. Stockholm.
- HERMERÉN, GÖRAN, 1975. Influence in Art and Literature. Princeton, New Jersey. Princeton University Press.
- HERRMANN, WOLFGANG, 1977 (1932, 1933). Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Neuaufgabe des 1932 erschienenen 1. Teils Von 1770 bis 1840. Erstdruck des 1933 unterdrückten 2 Teils Von 1840 bis zur Gegenwart. Basel, Birkhäuser Verlag.
- HIRN, YRJÖ, 1935. Runebergs-kulten. Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland CCXLVIII. Helsingfors.
- HIRN, YRJÖ, 1939. Kalevalaromantiken och Axel Gallen-Kallela jämte några betraktelser öfver carelianismen i Finlands kulturliv. S. 187—225. Lärt folk och landstrykare i det finska Finlands kulturliv. Helsingfors.
- HIRSCH Jr., E.D., 1978 (1976). The Aims of Interpretation. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL, 1970. American Influence Abroad. S. 3—48. The Rise of an American Architecture. Edited by Edgar Kaufmann, jr. New York — Washington — London, Praeger Publishers.
- HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL, 1975 (1958). Architecture: The Nineteenth and Twentieth Centuries. The Pelican History of Art. Penguin Books.
- HOBBSAWM, ERIC, 1984 (1983). Introduction: Inventing Traditions. S. 1—14. The Invention of Tradition. Edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Past and Present Publications. Cambridge University Press.
- HOHENDAHL, PETER UWE, 1988. Marxistische Literaturtheorie zwischen Hermeneutik und Diskursanalyse. Fredric Jamesons "The Political Unconscious". S. 200—220. Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HÜTER, KARL-HEINZ, 1987. Architektur in Berlin 1900—1933. Dresden, VEB Verlag der Kunst.
- HYVÄMÄKI, LAURI, 1960. Perustuslaillinen ideologia. S. 75—92. Venäläinen sortokausi Suomessa. Historian aitta XIV. Porvoo — Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- JAMESON, FREDRIC, 1986 (1977). Reflections in Conclusion, S. 196—213. Aesthetics and Politics. London, Verso.
- JAMESON, FREDRIC, 1986 (1981). The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. London. Methuen & Co. Ltd.
- JAMESON, FREDRIC, 1986 (1984). Postmodernismi eli kulttuurin logikka myöhäiskapitalismissa. S. 227—279. Suom. Erkki Vainikkala ja työryhmä. Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun. Toimittaneet Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki, Tutkijaliitto.
- JENKINS, FRANK, 1968. Nineteenth-Century Architectural Periodicals. S. 153—160. Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner. Edited by John Summerson. Baltimore, Penguin Books.
- JOHNSSON, ULF G., 1970. Mot en ny stil — svensk arkitekturdebatt omkring 1900. S. 8—34. Sju uppsatser i Svensk arkitekturhistoria. Acta Universitatis Upsaliensis. Ars Suetica 2. Uppsala.
- JUNG, BERTEL, 1942. Gustaf Mattsson berättar om sig själv. Brevutdrag. Helsingfors, Holger Schildts Förlag.
- JUSSILA, OSMO, 1979. Nationalismi ja vallankumous venäläis-suomalaisissa suhteissa 1899—1914. Historiallisia tutkimuksia 110. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura.
- JUSSILA, OSMO, 1987. Maakunnasta valtioksi. Suomen valtion synty. Porvoo - Helsinki — Juva, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- JUSSILA, OSMO, 1989. Suomalaisuusliike venäjän paineessa vuosina 1890—1917. S. 123—173. Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia. Kuopio, Kustannuskiila Oy.
- JUTIKKALA, EINO, 1989. Suomalaisuus yhteiskunnassa. S. 253—304. Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia. Kuopio, Kustannuskiila Oy.
- KAJANUS, ELLA, 1945. Sommarminnen. S. 228—233. Porkalabygden och dess minnen. Red. av Einar Pontan och Alf Brenner. Helsingfors.
- Kansallisromantikon elämäntyö. Näyttely arkkitehti Yrjö Blomstedtin elämästä ja toiminnasta. Keski-Suomen museon 50-vuotisjuhlanäyttely 18.6.—1.8.1982. Keski-Suomen museon monistesarja 4/82. Jyväskylä.
- Katalog öfver Finska Konstnärernas utställning 1893 i Ateneum. Helsingfors.
- KAUKONEN, VÄINÖ, 1979. Lönnrot ja Kalevala. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KEARNEY, RICHARD, 1986 (1984). Dialogues with Contemporary Continental Thinkers. The phenomenological heritage. Frome and London, Manchester University Press.
- KEARNEY, RICHARD, 1986. Modern Movements in European Philosophy. Manchester, Manchester University Press.
- KEARNEY, RICHARD, 1988. Transitions. Narratives in Modern Irish Culture. Manchester, Manchester University Press.
- KEKKONEN, JALMARI, 1904. Suomalainen puutyyli. S. 373—376. Kanerva 1904, n:o 23/24. Hämeenlinna.
- KEKKONEN, JALMARI, 1906. Uusimmasta rakennustaiteesta ja sen ilmennysmuodoista Suomessa. S. 108—124. Kansanvalistusseuran Kalenteri 1906. Helsinki.
- KEKKONEN, JALMARI, 1908. Asuntomme ulkoa ja sisältä. Neuvoja ja ohjeita "oman kodin" rakentajille. Kansanvalistusseuran toimituksia 148. Helsinki.
- KEMILÄINEN, AIRA, 1989. Die Grundfaktoren des europäischen und finnischen Nationalismus im neunzehnten Jahrhundert. S. 57—73. Finns and Hungarians between East and West. European Nationalism and Nations in Crisis during the 19th and 20th Centuries. The Proceedings of the III Conference of Finnish-Hungarian Historians in 1988. Studia Historica 32. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura.
- KERVINEN, KAIJA ja PERÄHUHTA, MERJA, 1976. Suomen aikakauslehdistö 1840—1973. Määrän ja julkaisijakehtyksen tarkastelua. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisu n:o 28.
- KESERÜ, KATALIN, 1983. A szimbolizmus nyomai a 20. század eleji magyar építészetben. S. 243—247. Művészettörténeti Ertesítő 1983/4. Budapest.

- KIRIČENKO, E.I., 1976. Problema nacionalnogo stilja v arhitekture Rossii 70-h gg. XIX v. S. 131—153. Arhitekturnoje nasledstvo 25. Moskva, Centralnyj naučno-issledovatel'skij institut teorii i istorii arhitektury (CNIITIA).
- ”Kirovuosien kronikka”. Otteita professori Eliel Aspelin-Haapkylän päiväkirjasta vuosilta 1905—1917. Toimittanut Eero Saarenheimo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 357. Helsinki 1980.
- KIVINEN, PAULA, 1961. Tampereen tuomiokirkko. Porvoo — Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- KIVINEN, PAULA, 1981. Varhaiskausi — kansallinen romantiikka 1894—1907. S. 13—61. Lars Sonck 1870—1956, arkkitehti. Suomen rakennustaiteen museon monografiasarja. Helsinki.
- KIVINEN, PAULA, 1982. Tampereen jugend, arkkitehtuuri — taiteellisuus. Helsinki, Otava.
- KLINGE, MATTI, 1969. Suomen kansallisuusliikkeiden sosiaalisista suhteista. S. 185—206. Historiallinen Aikakauskirja 1969/3.
- KLINGE, MATTI, 1975. Bernadotten ja Leninin välissä. Tutkimia kansallisista aiheista. Porvoo — Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- KLINGE, MATTI, 1980. Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostaminen. S. 11—41. Suomen kulttuurihistoria II. Porvoo — Helsinki — Juva, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- KLINGE, MATTI, 1983 (1972). Vihan veljistä valtiotalismiin. Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilla. Porvoo — Helsinki — Juva, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- KLINGE, MATTI, 1983. Alla finnar är svenskar. S. 42—49. Svenskt i Finland 1. Studier i språk och nationalitet efter 1860. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland Nr 511. Helsingfors.
- KNAPAS, MARJA TERTTU, 1984. Restaureringens stilproblem. Kimito kyrka från 1897—1962. S. 72—102. Finskt Museum 1982. Helsingfors, Finska Fornminnesföreningen.
- KOHN, HANS, 1946. The Idea of Nationalism. A Study in Its Origins and Background. New York, The MacMillan Company.
- KOHN, HANS (H.Ko), 1965. ”Nationalism”, Encyclopedia Britannica.
- KOPISTO, SIRKKA, 1981. Suomen kansallismuseo, kansallisromanttisen kauden rakennusmonumentti. Helsinki, Museovirasto.
- KORVENMAA, PEKKA, 1981. Lars Sonckin arkkitehtuuria 1905—1945. S. 63—123. Lars Sonck 1870—1956, arkkitehti. Suomen rakennustaiteen museon monografiasarja. Helsinki.
- Kotimaisen teollisuuden albumi. Album öfver den inhemska industrin. Helsinki 1913, Helsingin kustannusyhtiö.
- KRIEGER, LEONARD, 1971. Nationalism and Modern Germany. S. 209—241. Perspectives on the European Past. Conversations with Historians. Ed. Norman F. Cantor. New York, The MacMillan Company.
- KUJALA, ANTTI, 1989. Vallankumous ja kansallinen itsemääräämisoikeus. Venäjän sosialistiset puolueet ja suomalainen radikalismi vuosisadan alussa. Historiallisia Tutkimuksia 152. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura.
- KUNNAS, MARIA-LIISA, 1976. Kansalaissodan kirjalliset rintamat eli kirjallista keskustelua vuonna 1918. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 320. Helsinki.
- KUUSI, MATTI ja ANTONEN, PENTTI, 1985. Kalevala-Lipas. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 413. Helsinki.
- LAGERBORG, ROLF, 1942. I egna ögon — och andras. En bok om att känna sig själv. Helsingfors, Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- LANDE, MARIT, 1981. Lorentz Dietrichson og den fornordiske bevegelsen. S. 173—190. Kunst og Kultur. Lorentz Dietrichson 1834—1917. Kunsthistoriker og kulturpolitiker. Oslo, Universitetsforlaget.
- LANE, BARBARA MILLER, 1985 (1968). Architecture and Politics in Germany 1918—1945. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- LARSSON, LARS OLOF, 1985. Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre. S. 169—184. Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900—1930. Herausgegeben von Lorenz Dittman. Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden BMBH.
- LAUERMA, MATTI, 1960. Aktivismi. S. 137—154. Venäläinen sortokausi Suomessa. Historian Aitta XIV. Porvoo — Helsinki. Werner Söderström Osakeyhtiö.
- LEHNE, ANDREAS, 1989. Heimatstil — zum Problem der Terminologie. S. 159—164. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. Heft 3/4, 1989.
- LEHTONEN, JUHANI U.E., 1972. U.T. Sirelius ja kansatiede. Kansatieteellinen arkisto 23. Helsinki, Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- LEINO, EINO, 1983 (1909). Suomalaisia kirjailijoita. Pikakuvia. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 385. Helsinki.
- LEINO-KAUKIAINEN, PIIRKKO, 1984. Sensuuri ja sanomalehdistö Suomessa vuosina 1891—1905. Historiallisia tutkimuksia 126. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura.
- LEWIS, ARNOLD, 1972. Hinckeldeyn, Vogel and American Architecture. S. 276—290. Journal of the Society of Architectural Historians 1972/4.
- LEWIS, ARNOLD, 1975. Introduction. S. 1—17. American Victorian Architecture. A survey of the 70's and 80's in contemporary photographs. New York, Dover Publications Inc.
- LEWIS, ARNOLD, 1978. A European Profile of American Architecture. S. 265—282. Journal of the Society of Architectural Historians 1978/4.
- LILIUS, HENRIK, 1982. Suomalaisen koulutalon arkkitehtuurihistoriaa. Kehityslinjojen tarkastelua keskialjalta itsenäisyyden ajan alkuun. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift 83, Helsinki.
- LILIUS, HENRIK, 1984. Arkitekturikonografiska problem i finsk nyklassicism. S. 34—63. Taidehistoriallisia tutkimuksia — Konsthistoriska studier 7. Helsinki, Taidehistorian seura.
- LILIUS, HENRIK, 1985. Väitöskirja Theodor Höijeristä. Näkökohdista tutkimuksen metodista. S. 69—72. Arkkitehti 1985, n:o 8.
- LINDBERG, HUGO, 1893. Katalog öfver Böcker och Planschvärk tillhöriga Öfverstyrelsens för allmänna byggnaderna i Finland bibliotek. Helsingfors.
- LINDMAN, SVEN, 1983. Kultursvenskheten. S. 169—177. Svenskt i Finland 1. Studier i språk och nationalitet efter 1860. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland Nr. 511. Helsingfors.
- LINDSTRÖM, AUNE, 1957. Pekka Halonen. Elämä ja teokset. Porvoo, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- LOYER, FRANCOIS, 1986. Paul Hankar. La Naissance de l'Art Nouveau. Bruxelles. AAM editions.
- LÜBKE, WILHELM, 1893. Taiteen historia pääpiirteissään I, II. Suom. Kaarlo Forsman. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 80 osa. Helsinki.
- LUKKARINEN, VILLE, 1989. Classicism and History. Anachronistic architectural thinking in Finland at the turn of the century. Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 93. Helsinki.
- LUNTINEN, PERTTI, 1985. F.A. Seyn. A Political Biography of a Tsarist Imperialist as Administrator of Finland. Studia Historica 19. Helsinki. Suomen Historiallinen Seura.
- MANNERHEIM SPARRE, EVA, 1951. Konstnärsliv. Sparre-Minnen från gamla tider till 1908. Helsingfors, Holger Schildts Förlag.
- MANNINEN, JUHA, 1986. ”... se voitti itselleen vain sivistyksen voitot” Suomen hegeliläisyyden perusteemoja. S. 111—184. Hyöty, sivistys, kansakunta. Suomalaista aatehistoriaa. Oulu, Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.

- MAUNULA, LEENA, 1971. Konstindustrin och "den finska stilen". S. 60—79. Finskt sekelskifte, en konstbok från Nationalmuseum. Årsbok för Svenska statens konstsamlingar 18. Stockholm, Rabén & Sjögren.
- MAUNULA, LEENA, 1989. Taideteollisuuden järjestäytymisen aika 1870—1910. S. 183—199. *Ars*, Suomen taide 4. Helsinki, Otava/Weilin + Göös.
- MENOCAL, NARCISCO G., 1981. *Architecture as Nature. The Transcendentalist Idea of Louis Sullivan*. Madison, Wisconsin. The University of Wisconsin Press.
- MILDE, KURT, 1981. *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit*. Dresden.
- MOORHOUSE, JONATHAN — CARAPETIAN, MICHAEL — AHTOLA-MOORHOUSE, LEENA, 1987. *Helsingin jugendarkkitehtuuri 1895—1915*. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava.
- MORAVÁNSZKY, Á., 1986. National orientation of Hungarian architecture during the XX century. S. 200—203. *Architecture and Society* 1985/1986 (4/5), Sofia.
- MORAVÁNSZKY, ÁKOS, 1988. *Die Architektur der Donaumonarchie 1867—1918*. Budapest, Corvina.
- MORDAUNT CROOK, J., 1987. *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. London, John Murray.
- Motivy russkoj arhitektury — Motifs de L'Architecture Russe. Toim. A. Rejnbol. S. Peterburg 1873—1880.
- MUSTELIN, OLOF, 1962. *Ateneum 1898—1903. Några anteckningar om finlandssvenska kulturtidskrifter kring sekelskiftet 1900*. S. 1—24. *Historisk Tidskrift för Finland*.
- MUSTELIN, OLOF, 1963. *Euterpe, tidskriften och kretsen kring den. En kulturhistorisk skildring. Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland Nr 398*. Helsingfors.
- MUSTELIN, OLOF, 1983. 'Finlandssvensk' — kring ett begrepps historia. S. 50—70. *Svenskt i Finland 1. Studier i språk och nationalitet efter 1860. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland Nr 511*. Helsingfors.
- MUTHESIUS, STEFAN, 1974. *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*. München, Prestel-Verlag.
- MUTHESIUS, STEFAN, 1989. *Die Diskussion über "Restoration" und "Preservation" sowie die Bewegung "Vernacular Revival" im England der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. S. 170—173. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Heft 3/4, 1989.
- MYKLEBUST, DAG, 1985. *Til Syver Nielsen fra Henrik Nissen — norsk jugendarkitektur*. S. 7—16. *Fortidsvern* Nr 3, 1985. Oslo.
- NASTSHOKINA, MARIA ja EROFEEV, ANDREJ, 1988. *National and Regional Features of Russian Architecture in the Style of the Modern*. S. 161—171. *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*. Bonn, German Commission for UNESCO.
- NICOLAYSEN, N., 1881—1891, 1894. *Kunst og Haandverk fra Norges fortid*. Kristiania, Foreningen til norske fortidsmindesmerkers bevaring.
- NIEDERHAUSER, EMIL, 1989. *Hauptprobleme der nationalen Bewegungen in Osteuropa im 19. Jahrhundert*. S. 9—19. *Finns and Hungarians between East and West. European Nationalism and Nations in Crisis during the 19th and 20th Centuries. The Proceedings of the III Conference of Finnish-Hungarian Historians in 1988. Studia Historica 32*. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura.
- NIKULA, RIITTA, 1981. *Yhtenäinen kaupunkikuva 1900—1930. Suomalaisen kaupunkirakentamisen ihanteista ja päämääristä, esimerkkeinä Helsingin Etu-Töölö ja uusi Vallila. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk. Utgivna av Finska Vetenskaps-Societen*. H. 127. Helsinki.
- NIKULA, RIITTA, 1986. *Armas Lindgren och den historiska arkitekturen*. S. 142—150. *Taidehistoriallisia tutkimuksia — Konsthistoriska studier* 9. Taidehistorian seura, Helsinki.
- NIKULA, RIITTA, 1988. *Armas Lindgren 1874—1929, arkkitehti, architect. Suomen rakennustaiteen museon monografiasarja*. Helsinki.
- NORUM, KARL, 1895. *Norsk træbyggningsstil*. S. 147—153. *Festschrift ved afslutningen af Trondhjems tekniske laereanstalts 25de laeseaar*. Trondhjem.
- NÄSSTRÖM, GUSTAF, 1937. *Dalarna som svenskt ideal*. Stockholm.
- OKKONEN, ONNI, 1910. *Karjalaiset aiheet Suomen kaunokirjallisuudessa ja taiteessa*. S. 510—527. *Karjalan kirja*. Toim. Iivo Härkönen. Helsinki, Werner Söderström Oy.
- OKKONEN, ONNI, 1932. *Karjalaiset aiheet Suomen taiteessa*. S. 996—1012. *Karjalan kirja II*. Porvoo — Helsinki. Werner Söderström Osakeyhtiö.
- OKKONEN, ONNI, 1949. *A. Gallen-Kallela, elämä ja taide*. Julkaisija Suomalainen tiedeakatemia. Porvoo — Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- OLZEWSKI, A., 1986. *The search for national style in Polish architecture*. S. 204—210. *Architecture and Society* 1985/1986 (4/5), Sofia.
- PAASIVIRTA, JUHANI, 1978. *Suomi ja Eurooppa. Autonomiakausi ja kansainväliset kriisit (1808—1914)*. Helsinki, Kirjayhtymä.
- PALM, BERTIL, 1954. *Arkitekten Carl Westman 1866—1936*. Lund, CWK Gleerup.
- PALMGREN, RAOUL, 1976 (1948). *Suuri linja. Arwidssonista valankumouksellisiin sosialisteihin. Kansallisia tutkimuksia*. Helsinki, Kansankulttuuri Oy.
- PESÄLÄ (SPOOF), SANNA KAISA, 1985. *Hollolan kunnantupa*. S. 75—90. *PäijätHämeen tutkimusseuran vuosikirja 1985*. Lahti.
- PETTERSSON, LARS, 1950. *Äänisniemen kirkollinen puuarkkitehtuuri. Aineiston esittely. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja L*. Helsinki.
- PETTERSSON, LARS, 1950. *Die kirchliche Holzbaukunst auf der Halbinsel Zaonež'e in Russisch-Karelien. Herkunft und Werden. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja LI*. Helsinki.
- PETTERSSON, LARS, 1958. *Suomen kansanomainen rakennustaide*. S. 421—440. *Oma maa IV*. Porvoo — Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- PETTERSSON, LARS, 1967. *Om bakgrunden till Finlands 1900-talsarkitektur*. S. 725—733. *Jorden Runt* 1967/11. Stockholm.
- PETTERSSON, LARS, 1987. *Templum Saloense. Pohjalaisen tukipilarikirkon arvoitus. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 90*. Helsinki.
- PEVSNER, NIKOLAUS, 1980. *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. S. 48—53. *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc 1814—1879. Architectural Design Profile*, Academy Editions, London.
- PEVSNER, NIKOLAUS, 1982 (1949). *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. Penguin Books.
- PIERSON Jr., WILLIAM H., 1976. *American Buildings and Their Architects. The colonial and neoclassical styles*. Garden City, New York, Anchor Books.
- POCHAT, GÖTZ, 1985. *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*. S. 129—167. *Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900—1930. Herausgegeben von Lorenz Dittmann*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH.
- POLVINEN, TUOMO, 1985. *Valtakunta ja rajamaa. N.I. Bobrikov Suomen kenraalikuvernöörinä 1898—1904*. Porvoo — Helsinki — Juva. Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Polytekniska institutets kataloger — Polyteknillisen opiston luettelot 1875—08. Helsinki.
- PURANEN, IRJA, 1967. *Matrikkeli. Suomen rakennushallinto 1811—1961*. Helsinki, Rakennushallitus.

- RANTAVAARA, IRMA, 1977. Yrjö Hirn. I 1870—1910. Helsinki, Otava.
- REITALA, AIMO, 1967. Victor Westerholm. Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- REITALA, AIMO, 1983. Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet. Helsinki, Otava.
- RICOEUR, PAUL, 1983 (1981). Hermeneutics and the human sciences. Essays on language, action and interpretation. Edited, translated and introduced by John B. Thompson. Cambridge ym., Cambridge University Press / Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- RICOEUR, PAUL, 1984 (1983). Time and Narrative. Volume I. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- RICOEUR, PAUL, 1986. Lectures on Ideology and Utopia. New York, Columbia University Press.
- RIEGL, ALOIS, 1894. Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie. Berlin, Verlag von Georg Siemens.
- RINGBOM, SIXTEN, 1976. Arkitekturdebatt i sekelskiftets Finsk Tidskrift. S. 439—452. Finsk Tidskrift.
- RINGBOM, SIXTEN, 1978. Granitrörelsen i vår sekelskiftsarkitektur: förutsättningar - förhistoria — förebilder. S. 209—229. Taidehistoriallisia tutkimuksia — Konsthistoriska studier 4. Helsinki, Taidehistorian seura.
- RINGBOM, SIXTEN, 1980. ”Hafva vi en egen stil?”. Några drag i debatten om modern form ca 1830—1930. Föredrag hållet vid Finska Vetenskaps-Societens sammanträde i Åbo den 21 maj 1979. S. 1—19. Societas Scientiarum Fennica. Årsbok — Vuosikirja LVII (1979) B, N:o 3. Helsingfors.
- RINGBOM, SIXTEN, 1982. Josef Stenbäck ja kansallinen kiviromantiikka. S. 59—96. Taidehistoriallisia tutkimuksia — Konsthistoriska studier 6. Helsinki, Taidehistorian seura.
- RINGBOM, SIXTEN, 1987. Stone, Style and Truth. The vogue for natural stone in Nordic architecture 1880—1910. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift 91. Helsinki.
- ROBSON-SCOTT, W.D., 1965. The literary background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste. Oxford, Clarendon Press.
- ROMMI, PIRKKO, 1960. Myöntäväisyysuuntauksen ideologia. S. 93—117. Venäläinen sortokausi Suomessa. Historian aitta XIV. Porvoo — Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- ROMMI, PIRKKO, 1964. Yrjö-Koskisen linja. Myöntävyyssuunnan hahmottuminen suomalaisen puolueen toimintalinjaksi. Lahti, Kustannusosakeyhtiö Aalto.
- ROMMI, PIRKKO, 1975. Tsarismi ja fennomaaninen liike Suomessa 1880- ja 1890-luvuilla. S. 68—81. Historiallinen Arkisto 69. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura.
- ROMMI, PIRKKO — POHLS, MARITTA, 1989. Poliittisen fennomanian synty ja nousu. S. 69—119. Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia. Kuopio, Kustannuskiila Oy.
- ROOSVAL, JOHNNY, 1938. Den levande konsten i historiens skåpfack. S. 1—14. Konsthistorisk tidskrift n:o 1, 1938. Stockholm.
- RUUTU, MARTTI, 1980. Kulttuurikehityksen yleislinjat. S. 65—134. Suomen kulttuurihistoria II. Porvoo — Helsinki — Juva, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- SAARINEN, ESA, 1986. Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin. Porvoo — Helsinki — Juva, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- SALOKORPI, HANNU, 1988. Pietarin tie. Suomalainen puolue ja suomettarelainen politiikka helmikuun manifestista Tarton rauhaan 1899—1920. Historiallisia tutkimuksia 145. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura.
- Sandvikens Aktiebolag, Ängsäg & Snickerifabrik, Villor på 9—1 rum och kök. Helsingfors, s.a.
- SAUERLÄNDER, WILLIBALD, 1983. From stilus to style: reflections on the fate of a notion. S. 253—270. Art History, Journal of the Association of Art Historians, Vol. 6, No 3.
- SCHMUTZLER, ROBERT, 1962. Art Nouveau — Jugendstil. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje.
- SCHNEIDER, NORBERT, 1986. Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz. S. 244—263. Kunstgeschichte. Eine Einführung. Herausgegeben von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke. Berlin, Dietrich Reimer Verlag.
- SCHORSKE, CARL E., 1981 (1961). Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture. New York, Vintage Books.
- SCHUMACHER, FRITZ, 1907. Streifzüge eines Architekten. Gesammelte aufsätze. Jena, Eugen Diederichs. Kraus reprint 1976.
- SCHVINDT, THEODOR, 1894, 1895. Suomalaisia koristeita. 1. Ompeelukoristeita. Finnische Ornamente. 1. Stickornamente. Vihkot 1—10. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SCHÖTTLER, PETER, 1988. Sozialgeschichtliches Paradigma und historische Diskursanalyse. S. 159—199. Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- SCULLY, Jr., VINCENT J., 1974 (1955). The Shingle Style and the Stick Style. Architectural Theory and Design from Downing to the Origins of Wright. Revised edition. New Haven and London, Yale University Press.
- SEMPER, GOTTFRIED, 1860. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Erster Band. Textile Kunst. Frankfurt a. M., Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- SHIFF, RICHARD 1988. Art History and the Nineteenth Century: Realism and Resistance. S. 25—48. The Art Bulletin 1988/1.
- SIHVO, HANNES, 1973. Karjalan kuva. Karelialismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 314. Helsinki.
- J.V. Snellmanin kootut teokset I—XII. 1928—1932. Eri osien suomentajia J. Hollo, Yrjö Kivimies ja Erik Ahlman, Heikki Lehmusto, Yrjö Ora ja Juha Tervonen, J.E. Salomaa, Lauri Viljanen. Porvoo, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- SPARRE, LOUIS, 1929. Kalevalan kansaa katsomassa. Muistiinpanoja Kauko-Karjalan -retkeltä v. 1892. Suom. Joel Lehtonen. Porvoo, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- SPELTZ, ALEXANDER, 1910 (1904). The Styles of Ornament. Dover republication. New York, Dover Publications, Inc.
- STAVENOW-HIDEMARK, ELISABET, 1971. Villabebyggelse i Sverige. Inflytande från utlandet, idéer, förverkligande. Nordiska museets Handlingar 76, Stockholm.
- STEINBY, GUNNEL, 1975. Appropos Guss Mattsson till 28 års ålder. Ekenäs.
- STENBÄCK, JOSEF, 1909. Miten on kirkkorakennustaide maassamme kehitettävä kansalliseen suuntaan? Helsinki.
- STENIUS, HENRIK, 1983. Vad är ett vi i historien? S. 9—22. Svenskt i Finland 1. Studier i språk och nationalitet efter 1860. Skrifter utgivna av svenska litteratursällskapet i Finland Nr. 511, Helsingfors.
- STERNER, GABRIELE, 1985. Der Jugendstil. Lebens- und Kunstformen um 1900. Künstler — Zentren — Programme. Hermes Handlexikon. Düsseldorf, ECON Taschenbuch Verlag.
- STRENGELL, GUSTAF — FROSTERUS, SIGURD, 1904. Arkitektur. En stridskrift våra motståndare tillägnad. I anledning af stationshusfrågan några betraktelser öfver rådande förhållanden inom vår byggnadskonst. Helsingfors, Euterpes förlag.
- STUHR, MICHAEL, 1985. Das Kyffhäuser-Denkmal — Symbol und Gestalt. S. 157—182. Historismus — Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig, VEB E.A. Seemann Verlag.
- SUOMALAINEN, YRJÖ, 1948. Visavuoren mestari. Piirteitä Emil Wikströmistä ihmisenä ja taiteilijana. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Suomen Museo 1894, 1895, 1899.
- Suomi 1911 Vuosisadalla. Suomalaisen kirjailijain ja taiteilijain esittämä sanoin ja kuvin. Helsinki 1893, G.W. Edlund, kustantaja.

- Suomi 19nnellä Vuosisadalla. Suomalaisten kirjailijain ja taiteilijain esittämä sanoin ja kuvin. Toinen, tarkastettu painos. Helsinki 1898, G.W. Edlund, kustantaja.
- SYNDRAM, KARL ULRICH, 1989. Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871—1914). Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz Thyssen Stiftung. Band 9. Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- SZABADI, JUDIT, 1982. An outline history of Hungarian Art Nouveau ideas. S. 117—130. Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus XXVIII. Budapest.
- SÖDERHJELM, WERNER, 1900. Karl August Tavaststjerna, En lefnadsteckning. Skrifter utgifna af Svenska Litteratursällskapet i Finland XLVI. Helsingfors.
- SÖDERHJELM, HENNING, 1960. Werner Söderhjelm. Helsingfors, Holger Schildts Förlag.
- TALLGREN, A.M., 1920. Suomen muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus. Helsinki.
- TALLGREN, A.M., 1924. Museomiehen työpöydältä. Kirjoitelmia muinaistieteellisten ja antikvaaristen harrastusten historiasta Suomessa. Helsinki.
- TALLGREN, VAPPU, 1985. Rotuopeista roduntutkimukseen Suomen 'älymystön' aikakauslehdissä (Arvi Grotenfeltin, Tor Karstenin ja Kaarlo Hildénin käsityksiä). S. 391—405. Mongoleja vai germaaneja? — rotuteorioiden suomalaiset. Historiallinen Arkisto 86. Helsinki, Suomen Historiallinen Seura.
- TALLQVIST, HJ., 1930. Tekniska föreningen i Finland 1880—1930. Helsingfors.
- TALLQVIST, J.O., 1964. Gunnar Castrén. S. 125—144. Finländska Gestalter IV. Vägledare. Ekenäs, Ekenäs Tryckeri Aktiebolags förlag.
- TALVITIE, Y., 1936. Suomalaisten teknikkojen seuran nimikirja 1896—1936. Helsinki, Suomalaisten Teknikkojen seura.
- TAVASTSTJERNA, ALARIK, 1907. Moderne Baukunst in Finnland. S. 176—184. Zeitschrift für Bildende Kunst 1907.
- TAVASTSTJERNA, ERIK, 1972. Jean Sibelius, III. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Tietosanakirja I—X. Helsinki 1906—1919. Tietosanakirja-Osakeyhtiö.
- TOMMILA, PÄIVIÖ, 1980. Tiedon leviäminen. S. 254—293. Demokraattisen ja teollisen yhteiskunnan synty. Suomen kulttuurihistoria II. Porvoo — Helsinki — Juva. Werner Söderström Osakeyhtiö.
- TOMMILA, PÄIVIÖ, 1989. Mitä oli olla suomalainen 1800-luvun alkupuolella. S. 51—65. Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia. Kuopio, Kustannuskiila Oy.
- TOPELIUS, Z., 1924. Maamme kirja. Lukukirja Suomen alimmille oppilaitoksille. Kahdeksaskolmatta, korjattu painos. Porvoo, Werner Söderström Osakeyhtiö.
- TRACHTENBERG, MARVIN, 1988. Some Observations on Recent Architectural History. S. 208—241. The Art Bulletin 1988/2.
- TREVOR-ROPER, HUGH, 1984. The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland. S. 15—41. The Invention of Tradition. Edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Past and Present Publication. Cambridge University Press.
- TSCHUDI-MADSEN, ST., 1952. Dragestilen, honnør til en hånet stil. S. 19—59. Vestlandske Kunstindustrimuseums Årbok, 1949—1950. Bergen.
- TSCHUDI-MADSEN, ST., 1961. Vandringer på en utstilling og i en jaktvilla. S. 19—35. St. Hallvard, Oslo.
- TSCHUDI-MADSEN (MADSEN), STEPHAN, 1976 (1956). Sources of Art Nouveau. New York, Da Capo Press.
- TSCHUDI-MADSEN, STEPHAN, 1981. Veien hjem. Norsk arkitektur 1870—1914. S. 7—108. Norges kunsthistorie, Bind 5. Oslo, Gyldendahl Norsk Forlag.
- TSCHUDI-MADSEN, STEPHAN, 1983. Henrik Bull. Oslo, Universitetsforlaget.
- TSELOS, DIMITRI, 1970. Richardson's Influence on European Architecture. S. 156—162. Journal of the Society of Architectural Historians 1970/2.
- TUOMI (WÄRE), RITVA, 1974. Teollistumiskauden arkkitehtuuri S. 23—36. Helsingin rakennusvaiheet empirestä nykyaikaan. Helsinki-Seuran vuosikirja 1972—1973. Helsinki.
- TUOMI (WÄRE), RITVA, 1978. Axel Gallénin varhaisia luonnoksia maaseutualueita varten. S. 266—276. Taidehistoriallisia tutkimuksia — Konsthistoriska studier 4. Helsinki, Taidehistorian seura.
- TUOMI (WÄRE), RITVA, 1979a. Erämaa-alueita. Taiteilijajuhiloita vuosisadan vaihteessa. Studios in the wilds. Artists country studios at the turn of the century. Näyttelyluettelo, Suomen rakennustaiteen museo. Helsinki.
- TUOMI (WÄRE), RITVA, 1979b. Kansallinen tyylin etsimisestä. On the search for a national style. S. 57—96. Abacus, Suomen rakennustaiteen museo, vuosikirja 1979. Helsinki.
- ULLBERG, UNO, TAVASTSTJERNA, ALARIK ja KEKKONEN, JALMARI, 1929. Kansanomaisia rakennustapoja ja koristemuotoja Karjalasta kahden puolen rajaa. Helsinki, Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- WAGNER, OTTO, 1896. Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete. Wien, Verlag von Anton Schroll & Co.
- WARNKE, MARTIN, 1984. Einführung. S. 7—18. Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute — Repräsentation und Gemeinschaft. Köln, DuMont Buchverlag.
- WASASTJERNA, NILS, 1904—1908. Finsk arkitektur. Exteriörer och interiörer. Suomalaista rakennustaidetta. Ulko ja sisäkuvia. Baukunst in Finnland. Aussen- und Innenarchitektur. La Nouvelle architecture en Finlande. Facades et intérieurs. Helsingfors, Kustannus Oy Helios.
- WATKIN, DAVID, 1977. Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement. Oxford, Clarendon Press.
- van de VELDE, HENRY, 1985 (1959). Geschichte meines Lebens. Herausgegeben und übertragen von Hans Curjel. München-Zürich, Piper.
- Vem och Vad? Biografisk Handbok 1926. Under redaktion av H.R. Söderström. Helsingfors 1925. Holger Schildts Förlag.
- WIKSTRÖM, EMIL, 1921. Muistelmia Vienan Karjalan matkalta. S. 147—150. Kalevala-seuran vuosikirja 1. Helsinki.
- VILJO, EEVA MAIJA, 1985. Theodor Höijer. En arkitekt under den moderna storslidsarkitekturens genombrottstid i Finland från 1870 till sekelskiftet. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, Finska Fornminnesföreningens tidskrift 88. Helsinki.
- VILJO, EEVA MAIJA. De 'svenska liberalerna' i den finländska arkitekturen kring sekelskiftet. S. 279—291. Taidehistoriallisia tutkimuksia — Konsthistoriska studier 9. Helsinki.
- WILLNER, SVEN, 1966. Guss Mattsson. S. 7—55. Finländska gestalter V. Kulturbärare. Ekenäs, Ekenäs Tryckeri Aktiebolags förlag.
- WILSON, WILLIAM A., 1985 (1976). Kalevala ja kansallisuusaate. Suomenkielisen laitoksen toimittaneet Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Helsinki, Työväen Sivistysliitto.
- WITTLICH, PETER, 1988. Art Nouveau in Czechoslovakia. S. 35—41. Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe. Bonn, German Commission for UNESCO.
- WOLFF, JANET, 1981. The Social Production of Art. London and Basingstoke, MacMillan Education Ltd.
- Vårt Museum. Helsingfors 1900.
- WÄRE, RITVA, 1980. Ödemarskatteljéer. Finska konstnärsvillor från sekelskiftet. En utställning av Finlands arkitekturmuseum 1979. Stockholm, Arkitekturmuseet.

- WÄRE, RITVA, 1983. Rakennustoiminta 1900—1917. S. 238—261. Suomen kaupunkilaitoksen historia 2. Helsinki, Suomen Kaupunkiliitto.
- WÄRE, RITVA, 1986a. Yleisten rakennusten ylihallitus ja valtion museo. S. 96—102. Rakennushallitus — Byggnadsstyrelsen 1811—1986 175 vuotta. Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo.
- WÄRE, RITVA, 1986b. Kalevala ja vuosisadan vaihteen rakennustaide. S. 182—185. Kirjokannesta kipinä. Kalevalan juhluvuo-
den satoa. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- WÄRE, RITVA, 1988a. The Situation of the Art Nouveau Architecture in Finland. Some aspects on the national background and development. S. 43—56. Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe. Ed. Hans-Dieter Dyroff. Bonn, German Commission for UNESCO.
- WÄRE, RITVA, 1988b. Bertel Jungin näkemys kaupungista. S. 43—73. Bertel Jung. Suurkaupungin hahmottaja. Helsinki, Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto.
- WÄRE, RITVA, 1989. Arkkitehtuuri vuosisadan vaihteessa. S. 113—169. Ars, Suomen taide 4. Helsinki, Otava/Weilin + Göös.
- van ZANTEN, DAVID, 1977. Architectural composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier. S. 111—323. The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. New York, The Museum of Modern Art.
- ZETTERBERG, SEPPO, 1986. Viisi laukausta senaatissa. Eugen Schaumanin elämä ja teko. Helsinki, Otava.

SUMMARY

MAKING ARCHITECTURE FINNISH. Nationalism in architecture and architectural writings in Finland at the turn of the last century

The primary question in the study is how and to what extent was nationalism expressed in the architectural form as well as in the articles written about architecture in Finland at the turn of the last century. The study is introduced by examining the various aspects of nationalism in general and the outlines of nationalism in Finland in the 19th century (chapter 2.1). The term "nationalism" here is used neutrally, covering the various Finnish words connected with the concept. In chapter 2.2 there is a brief overview of the architects' position, i.e. of the theoretical possibility of national styles in general and their existence in some of the other European countries, such as Germany, Sweden, Norway and Russia. This is based on the assumption that the presence of national styles in Europe of the late 19th century was one of the reasons for its existence in Finland when the situation in politics and architecture was otherwise favourable for the idea. More general prerequisites for the idea of national styles in European architectural thinking were the continuous identification and definition of historical styles, and the ideas that styles can have symbolic or associative meanings and styles can be created. Time, place and nation were closely linked in the architectural thinking of the late 19th century: it is often difficult to discern what, for instance, was meant by the word "own" in connection with style, whether "own" referred to time or nation. Along with the general consciousness of styles, and local nationalistic feelings these formed the basis for the notion of national styles.

Analysing Finnish technical and cultural journals dating from 1890–1910 is a central part of the study (chapter 3, "Writings"). Here the written word is used as a mediating element between architecture and its political and ideological context. This analysis is evaluated and completed in further case studies, which deal with the wooden architecture of the 1890s, the country studios of certain artists, the interest shown by architects in the East-Karelian vernacular architecture and finally the design of the Finnish Pavilion for the 1900 Paris World Exhibition.

Nationalism influenced the writings and interpretations of architecture in many ways, but it was not a dominant factor behind the choice of forms of individual architects. There were no major programmatic articles nor open debates on national styles or national architecture. Instead it was a question of recurring thoughts

and patterns of thought applied to various subjects. National style or character were most often mentioned in connection with furniture design, wooden villas and some specific buildings: the Finnish Theatre, The Finnish Pavilion for the Paris World Exhibition in 1900 and the National Museum. None of these were definitely said to represent Finnish style in architecture, but they aroused discussions about the topic and also offered possibilities for various interpretations. This style was never clearly defined in the journals examined. There were constantly diverse views whether it was needed and how it could be created. According to the journals of the period, in the design of some of the new buildings there were experiments with national style, national motifs or an unspecified "national element". Most of the new buildings of the time were characterized as "modern". The works of the architects Herman Gesellius, Armas Lindgren and Eliel Saarinen received most of the relevant remarks. The works of Lars Sonck were not regarded as specifically Finnish, except for his wooden villas which were characterized as Karelian by certain critics. Relevant articles, both in favour or against the idea of national style, were written by the following architects: Jac. Ahrenberg, Yrjö Blomstedt, Sigurd Frosterus, Bertel Jung, Jalmari Kekkonen, Vilho Penttilä, Gustaf Strengell, Nils Wasastjerna and Waldemar Wilenius.

The idea of a specifically Finnish style was at least to a certain extent connected with the Finnish national movement and received support from the Finnish-speaking architects, although the Swedish-speaking architects were also interested in national expression. All architects were disturbed by the great methodological problems in the idea of a national style. The underlying ideological aspects of the task were probably why architects expressed their opinions cautiously. Most of all they wanted to be members of an ideologically uncommitted profession. The mere notion of a national style was, on the other hand, regarded as old-fashioned as the historical styles. Hence it seems to have fascinated amateurs and the general public more than professional architects.

The following topics of discussion and patterns of thought are dealt with in the extensive and diverse written material:

- The notion of a specifically Finnish style, or Finnish style in wooden buildings, presented as an idea for the future in the mid-1890s.
- The application of Finnish and Karelian textile ornaments in architecture.
- The application of forms and motifs of medieval Finnish churches in new architecture.
- The idea of connecting new architecture with the atmosphere of the ancient Finnish past.

— Emphasis on simplicity, modesty and even coarseness of form, which were regarded as Finnish characteristics and found in medieval and vernacular buildings in Finland.

— The use of ornaments referring to Finnish flora and fauna.

— Unspecified references to Finnish vernacular architecture and even the manor houses of the 18th century. The main purpose was to connect architecture to local traditions. It is not easy to determine whether this can be seen as nationalism in architecture or not.

— The belief that architecture will be national if the architect works sincerely and has respect for the function, surroundings and materials of the building. This also included the adoption of foreign influences.

— Some buildings or architectural features were simply seen as being national for various reasons: e.g. national pride for the successful architect or for some conventional reasons based on previous interpretations.

In chapter 3.4.6 (''Native and foreign'') it is pointed out that the discussions about national style or national character in architecture were not directed towards any foreign trends. The writings reflected both interest and knowledge about foreign architectural developments. A moderate combination of national and international elements was a norm especially among the younger architects. The internationalism of the time was often mentioned. At the turn of the century internationalism meant, however, that European architecture was seen as a collection of separate national and regional trends. Some of the greatly admired architectural trends in Finland came from England, Belgium, Austria as well as the United States. Scandinavian architecture was traditionally well-known and the new trends in Sweden were followed in Finland. Russian architecture, especially the national styles, was described in the Finnish journals, but in the early 20th century the Finnish journals showed no more interest in it. German architecture was well-known from German journals and literature, but its various expressions, from the German Renaissance to the Jugendstil, were frequently criticized in Finland. German, Austrian and Swedish professional journals were the principal sources of information about the new trends abroad.

Chapter 4 (''Architecture'') includes four case studies in which the observations of the previous chapter are partly confirmed and completed. As was expected, they also show that the information presented in the published writings is far from sufficient. The country studios designed by the artists Axel Gallén, Pekka Halonen and Emil Wikström can, for instance be regarded as representatives of Finnish style, despite the many foreign features in their architecture, but they were not even mentioned in the Finnish professional journals

(chapter 4.2). When the early designs for wooden buildings by the architects Yrjö Blomstedt, Lars Sonck and Victor Sucksdorff were analysed (chapter 4.4), it was evident that more experiments in that style were made in the 1890s than was ever reported in the professional journals. These buildings were eclectic and Karelian motifs were used freely, but from the present point of view they belong to the Finnish style in architecture. The expedition to Russian Karelia undertaken by Yrjö Blomstedt and Victor Sucksdorff in 1894 was examined in chapter 4.3. It was a singular event in the 1890s which did not seem to have had greater support among other architects or the society as a whole. Here the picture formed by the architectural writings was confirmed. The changing interpretations of current architecture were examined in connection with the Finnish Pavilion for the Paris World Exhibition (chapter 4.5). Originally it was an ingenious and ambiguous design with both foreign and Finnish elements of form. When the drawings were published in 1898, the building was seen as modern and the critics commented on the American and West European features. Due to the new political situation in Finland, once the pavilion had been constructed in Paris, the critics emphasized its Finnish features. The patriotic tones in these writings formed the basis for new and hence influential interpretations of the building as well as other works by the architects Gesellius, Lindgren and Saarinen.

A desire to create contemporary architecture, equal to that found in other European countries, was a dominant feature in the published writings on architecture. The problems connected with the notions of national style and character were treated both cautiously and superficially. When the ''Finnishness'' of certain motifs was considered, architects relied on the limited art historical and ethnographic knowledge then available. At the same time they seemed to have felt distaste for an academic concept like national style. It did not agree with the newly found role of architects as artists and with the concept of freedom of the arts. The Finnish architectural field at the turn of the century was characterized by the simultaneous occurrence of different kinds of phenomena: the growing architectural profession encountered new foreign movements in architecture in a context where the question about national expression was also raised and was further stimulated by the political situation in Finland. This produced changing goals and interpretations with indefinite nationalistic elements, which again have formed a fruitful ground for subsequent diverse interpretations.

HENKILÖHAKEMISTO

sivuilla 8—189

- Ackerman, James S. 24
Aho, Juhani 95, 126
Ahrenberg, Jac. 34, 35, 45, 71—81, 83—85, 87, 89, 110, 114—121, 123, 128—130, 136, 137, 142, 156, 157, 177, 181, 186, 187
Ailio (Ax), Julius 60—62, 130, 155, 158, 159
Aleksanteri I 19, 20
Aleksanteri III 20, 45, 163, 167
Aminoff, Ivar 83, 84, 124, 127, 129, 137, 181
Anderson, Amos 87
Andersson, Acke 96
Appelgren, Hjalmar 130, 155, 158, 159, 163, 165
Asp, Kustaa 39, 52
Aspelin (Aspelin-Haapkylä), Eliel 40, 67, 81, 116, 117, 119, 122, 127, 128, 130, 143, 156, 181
Aspelin, Ida 156
Aspelin, J.R. 55, 155, 158, 183, 187

Bahr, Hermann 78
Barck, P.O. 126
Bassi, Charles 119
Bedoire, Fredric 38
Behrens, Peter 70
Berg, Nils 58, 59, 170, 171
Bergbom, Emilie 43, 143
Bergbom, Kaarlo 143
Berlage, H.P. 70, 84, 94, 108
Biaudet, Henry 112
Billing, Herman 69, 70, 137
Bismarck, Otto von 29, 105
Björck, Staffan 31
Björnberg, Ricardo 55, 71, 81
Blomstedt, Väinö 64, 67, 95, 142, 143, 153, 154, 160, 187
Blomstedt, Yrjö 10, 46, 47, 50—52, 56, 59—66, 79, 93, 110—114, 117, 118, 121—125, 130, 132, 133, 136, 143, 148, 153, 154—166, 173, 185—187
Boberg, Ferdinand, 56, 57, 96, 138, 166, 177, 180
Bobrikov, Nikolai 10, 20, 21
Borgström, Henrik 159
Bomanson, Oscar 63, 173
Brofelt, Kaarlo 170, 172
Brunila, Birger 69, 70, 87, 88, 93, 94, 108
Brunius, August 183
Brönnner, Wolfgang 27
Bull, Henrik 33
Bötticher, Karl 41

Casson, Hugh 38
Castrén, Gunnar 103, 104, 107, 121, 128
Cedercreutz, Emil 92, 102
Cederlöf, Johannes 172
Cederholm, Arne 96
Cederhvarf, Björn 160
Clason, I.G. 55, 56, 111
Collins, Peter 24, 25, 37, 38

Dahl, J.C. 34
Dahlberg, Erik 115
Dalström, Axel Hampus 92
Dann, Otto 17, 18
Deutsch, Karl W. 17
Dietrichson, Lorentz 34, 73, 74

Donner, Otto 95, 97, 188
Döhmer, Klaus 27

Edelfelt, Albert 55, 95, 96, 109, 121, 160, 179, 181, 182, 183, 188
Ehnrooth, Leo 113
Ehrström, Eric 95
Eklund, Jarl 61
Enckell, Magnus 94, 95
Engel, C.L. 75, 84, 92, 113, 117, 137
Essen, Werner (Verner) von 52, 53, 61, 64
Estlander, C.G. 113

Falke, Jakob von 64, 67, 71, 84
Federley, Birger 52, 54, 58, 64, 78, 121
Fichte, Johan Gottlieb 18
Finch, A.W. 95, 98, 99, 100, 102, 137
Flodin, Karl 95, 103, 131
Frankenhaeuser, Carl 102, 104, 108, 167
Frelander M.G. (Max), 61, 69, 70
Friedl, J. 39
Frosterus, Benjamin 76
Frosterus, Sigurd 9, 54, 63, 69, 70, 87, 88, 90—94, 103—109, 112—116, 119, 121, 127, 128, 130—132, 134, 182, 186
Fröberg, A. 47, 48, 166

Gallén, Axel (Gallen-Kallela, Akseli) 9, 50, 69, 79, 89, 92—99, 101, 104—106, 112, 118, 125, 129, 134, 137, 140—143, 146—150, 152, 154, 158, 179, 182, 186—188
Garnier, J-L-C 25
Germann, Georg 27
Gesellius, Herman 45, 50, 54—56, 58, 64, 85, 86, 90, 91, 93, 99, 100—102, 104—106, 115, 118, 119, 121, 125, 126—131, 134, 135, 139, 140, 174—185
Girouard, Mark 27
Goethe, Johann Wolfgang von 23
Gollwitzer, Heinz 27
Gottgetreu, Rud. 43
Grahn, K.G. 55, 115
Grandien, Bo 31, 33
Gripenberg, Bertel 104
Gripenberg, Sebastian 38, 39, 90, 109, 117, 122, 136, 143, 155, 156, 177, 183, 184, 187
Grut, Torben 31
Gyldén, Axel 88

Hahl, Jalmari 112
Hagelstam, Jarl 107
Hagelstam, Wentzel 95—97, 102, 148, 149, 188
Halonen, Antti 150
Halonen, Pekka 8, 67, 95, 112, 140, 141, 148, 152—154, 181, 186, 187
Hankar, Paul 84, 180
Harlamov 36
Haupt, Albrecht 30
Hausen, Marika 175
Hauser, Arnold 24
Hedman, E.G. 55, 115
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 19, 23, 25
Heidenstam, Verner von 31, 83
Heikel A.O. 43, 111, 113, 116, 117, 155, 162
Heinänen, W.A.G. 39
Henrici, Karl 83

Herder, Johann Gottfried von 18, 23, 24
Hildebrand, Hans 31
Hirn, Yrjö 53, 76, 107, 112, 113
Hoffmann, Josef 59, 70, 102, 105, 128, 137, 167
Homén, Olaf 112
Horta, Victor 84, 101
Huszka, József 27
Hüter, Karl-Heinz 29, 30
Hyvämäki, Lauri 21
Hällberg, K. 47, 94, 169, 171, 174
Härkönen, Iivo 162
Höijer, Th. 177

Ikonen, Leander 39
Ikäläinen, Emanuel 67, 68
Ingman, Santeri 95

Jameson, Fredric 13—15
Jung, Bertel 53—55, 58—61, 63, 71—78, 83—85, 87, 88, 90, 91, 93,
94, 97—99, 101, 102, 106—109, 112, 113, 121, 124, 127, 131, 132,
134, 137, 162, 172, 173, 174, 183
Jung, Valter 133
Jurkovič, Dušan 27
Juselius, Axel 87
Jussila, Osmo 19, 21
Järnefelt, Eero 95
Järnström, Edward 112

Kajanus, Ella 150
Kajanus, Robert 112, 140, 141, 150, 151
Kallas, Aino 112
Kallio, K.S. 53, 61, 63, 64, 67—69, 116
Kant, Immanuel 23
Kekkonen, Jalmari 9, 53—55, 57—64, 66, 68—70, 114, 119, 124,
132, 133, 160
Kilpi, Volter 112
Kiprianov, Val. 73
Kiričenko, Evgenia 35, 36
Kivi, Aleksis 80, 95, 101, 112, 130
Kivinen, Paula 126, 172, 174
Klinge, Matti 19, 21
Klinger, Max 102
Knapas, Marja Terttu 113
Kohn, Hans 17, 18
Kolinen, Tyyne 69
Kontio, Kalle 68
Krieger, Leonard 18
Krohn, Kaarle 162
Krook, August 83
Kurth, Anders (Kurtti, Antti) 170, 174
Kuzmin, M. 36
Kyrö, Oiva R. 112

Lagerborg, Rolf 103, 112, 113
Lagerroos, Thor 94
Lande, Marit 31
Lane, Barbara Miller 29
Larin Kyösti 112
Larsson, Carl 32
Larsson, Lars-Olof 23
Leander, Oskari 163
Lechner, Ödön 27
Lehtonen, Joel 112
Leino, Eino 19, 95, 109, 112, 125, 135, 188
Leino (Leino-Lönnbohm), Kasimir 109—111, 119, 120, 123, 124,
130, 136, 156, 162
Lignell, Martin 169
Lilljekvist, Fr. 175

Lindahl, Karl 50, 80, 86, 135, 180, 185
Lindberg, Gustaf 115
Lindberg, Hugo 71, 76, 81, 83, 90, 138
Lindgren, Armas 10, 45, 50, 53—56, 58, 64, 66, 69, 70, 79, 85, 86,
90, 91, 93, 96, 98—106, 112—119, 121, 125—132, 134, 135, 138,
139, 140, 160, 166, 174—185
Lindqvist, Selim A. 54
Lindström, Aune 152
Lindström, Fredrik J. 116, 119
Loos, Adolf 76
Lundqvist, J.F. 77, 103
Luntinen, Pentti 22
Lübke, Wilhelm 27
Lönn, Wivi 138
Lönnrot, Elias 19, 84, 112, 125

Mackintosh, Charles Rennie 68
Mallander, Ludvig 65
Manninen, Juha 20
Mattsson, Gustaf (Guss) 83, 107, 108, 112, 132, 135, 173
Maunula, Leena 139
Mechelin, Leo 181
Meinander, K.H. 160
Messel, Alfred 69, 94
Mieritz, Frithiof 174
Milde, Kurt 28
Millin, Aubin-Louis 24
Montelius, Oscar 73, 74
Moravánky, Ákos 27
Morris, William 31, 53, 64—67, 76, 101, 109, 137
Munthe, Holm, Hans 33, 173
Munthe, Gerhard 66, 110, 125
Mustelin, Olof 95, 96, 103, 104, 134
Muthesius, Hermann, 27, 64, 67, 70, 76, 89, 133, 137, 138, 182
Myklebust, Dag 33
Mäkinen, Eero 165
Mäkinen, Maija 153
Mörne, Arvid 95, 104, 113, 126
Mörner, Birger 96

Neovius, Harald 99, 100, 137, 148
Nervander, Emil 160
Neuscheller, Max 90
Nicolaysen, Nicolay 34, 173
Nietzsche, Friedrich 105
Norum, Karl 34
Nykänen, Vietti 69
Nyrop, Martin 55, 56, 69, 111
Nyström, Alexander 53, 138
Nyström, Gustaf 40, 49, 54, 81, 83, 85, 89, 90, 136, 137, 177
Nyström, Usko 39, 43, 45, 53, 54, 55, 58, 60, 64, 67, 82, 115, 123,
133, 134, 157
Näsström, Gustaf 32, 33

Okkonen, Onni 147, 162, 179
Olbrich, Joseph Maria 69, 83, 84, 105, 107, 128, 137, 166
Onerva, L. 112

Paasivirta, Juhani 21
Palander, Verner 126
Palmén, E.G. 54, 116, 117
Palmgren, Raoul 112
Palmgren, Selim 112
Palmqvist, W.G. 88, 108
Paul, Adolf 95
Paul, Bruno 70
Paulaharju, Samuli 66, 119, 160

- Penttilä, Vilho 38—44, 48—57, 58—64, 67—69, 79, 82, 115, 123, 126—128, 131, 133, 134, 136, 156, 180, 186
- Petrelä, Albert 38—40, 53, 55, 58, 60, 82, 133, 134, 157
- Pochat, Götz 23
- Polvinen, Tuomo 20
- Pugin, August Welby 89
- Pääkkönen, Lauri 160
- Rein, Th. 116
- Rettig, Fredric von 80
- Rewell, Oskar 164—166
- Rewell, Tauno 164
- Richardson, Henry Hobson 27, 29, 49, 59, 63, 72, 85, 137, 179
- Richter, Edvard 69
- Ricoeur, Paul 14, 15
- Riegl, Alois 24, 50
- Riemerschmid, Richard 70
- Rieth, Otto 105
- Ringbom, Sixten 25, 31, 34, 113, 139
- Rinne, K.F. 143
- Robson-Scott, W.D. 27
- Rommi, Pirkko 20, 22
- Ronkainen, Viljo 45
- Ropet I.P. (Petrov, Ivan), 35, 36
- Rosenlew, Oskar 58, 78, 121, 124
- Runeberg, Johan Ludvig 19, 112, 128
- Ruskin, John 24, 27, 31, 64, 65, 66, 67, 137
- Saareninen, Eliel 10, 27, 45, 50, 53, 55, 56, 58, 64, 69, 83, 85, 86, 89—91, 93, 97, 99, 101, 102, 104—106, 108, 112, 113, 118, 119, 121, 124—131, 134, 135, 139, 140, 154, 166, 174—185, 187, 188
- Sadenius (Sadeniemi), Yrjö 48, 49, 115, 117
- Sahlsten, Anna 64
- Sandelin, Karl 45
- Sauerländer, Willibald 23, 24
- Scahauman, Eugen 96
- Schauman, Georg 112
- Schinkel, Karl Friedrich 25, 41
- Schjerfbeck, Magnus 43, 44, 53, 64, 72, 83, 90, 177
- Schmitz, Bruno 28, 29, 177
- Schnaase, Carl 23
- Schreck, Georg 39
- Schroderus, Eino 69
- Schumacher, Fritz 182
- Schvindt, Theodor 39, 43, 45, 55, 66, 72, 111, 113, 116, 117, 122, 123, 128, 155
- Schybergson, M.G. 113
- Scott, Walter 117
- Sederholm, J.J. 76, 82
- Šehtel, Feodor 35
- Semper, Gottfried 24, 83
- Settergren, John 50, 177
- Setälä, E.N. 116
- Setälä, Helmi 148
- Seyn, F.A. 22
- Shaw, Richard Norman 27, 72, 89
- Shiff, Richard 13
- Sibelius, Jean 106, 170
- Sirén, Osvald 96, 102
- Sitte, Camillo 84
- Slöör, Kaarlo 143
- Snellman, J.V. 18, 19, 20, 21, 106, 112
- Sonck, Lars 27, 46, 47, 50, 53, 54, 58, 59, 64, 72, 73, 76, 86, 91—94, 99, 100, 108, 113, 121, 124, 127, 128, 131—133, 137, 140, 144, 150, 155—157, 163, 168, 169—175, 177, 179, 180, 181, 185, 186
- Sparre, Louis 37, 43, 44, 50, 64, 66, 96, 97, 99, 118, 142, 146, 157, 158
- Speltz, Alexander 24
- Stasov, V.V. 35, 74, 122
- Stavenow-Hidemark, Elisabet 31, 32
- Stenberg, Herman 112
- Stenbäck, Josef 38, 90, 127, 139, 140
- Stenius, Gunnar 55
- Stjernschantz, Torsten 112, 116
- Streiter, Richard 83, 84
- Strengell, Gustaf 55, 67—70, 85, 90, 92, 99, 101, 103—105, 107—109, 115—121, 124, 125, 127, 128, 131, 132, 134, 137, 149, 154, 163, 171, 185
- Strömberg, J.V. 39
- Sucksdorff, Victor J. 43, 44, 46, 47, 50, 53, 59, 60, 64, 72, 77, 79, 113, 114, 117, 118, 122, 124, 132, 133, 148, 154—161, 163, 167, 168, 185, 186
- Sumelius, G. 58
- Supinen, Marja 139
- Szabadi, Judith 26
- Söderhjelm, Torsten 95, 96, 104, 127, 175, 180, 181
- Söderhjelm, Werner 95, 107
- Taine, Hippolyte 23
- Talas, Onni 112
- Tallberg, Julius 85, 174, 182
- Tavaststjerna, Alarik 57—59, 103, 108, 114, 124, 132, 160, 182
- Tavaststjerna, K.A. 95, 109
- Thylin, Otto 77
- Thomé, Valter (Walter), 50, 80, 86, 89, 135, 165, 180, 185
- Tikkanen, J.J. 40, 102, 104, 113, 114, 116, 124, 127, 128, 160
- Tirkkonen, Nikolai 71
- Tolstoi, Leo 21, 109
- Topelius, Zachris 19, 75, 84, 95, 109, 127, 128, 181
- Townsend, Charles Harrison 63, 179
- Trarieux, L. 77, 167
- Tschudi-Madsen (Madsen), Stephan 33, 37
- Tudeer, O.E. 43, 116
- Tuokko, Matti 66
- Törnqvist (Tarjanne), Onni 39, 55, 67, 109, 117, 183
- Ullberg, Uno 57, 58, 62, 124, 132, 160
- Uotila, Paavo 61, 67
- Wagner, Otto 25, 26, 63, 76, 83, 84, 106, 107, 113, 130, 132, 137, 183, 188
- Wagner, Richard 29, 74, 105, 134
- Wahlman, Lars Israel 31, 32, 59
- Wahlström, Karl 165
- Waren, Filip 165
- Warnke, Martin 10
- Wasastjerna, K.E. 55, 115
- Wasastjerna, Nils 71, 76, 77, 78, 79, 89, 106, 120, 124, 131, 134, 135, 137, 167
- Weber, Paul 63
- van de Velde, Henry 66, 70, 83, 94, 97, 98, 101, 103, 128, 131, 132
- Wennervirta, Ludvig 69
- Westerholm, Victor 165
- Westman, Carl 31, 98
- Wetterhoff-Asp (Wettenhovi-Aspa), Sigurd 82, 126
- Wichmann, Yrjö 117, 158
- Wickman, Gustaf 31
- Vico, Giambattista 23
- Wikström, Aksel 50, 125, 144, 177
- Wikström, Emil 9, 43, 118, 129, 140—148, 152—154, 157, 158, 165, 181
- Vilenius, F. 94
- Wilenius, Helena 64, 65
- Wilenius, Waldemar 53, 85—92, 119, 121, 135, 136, 172, 182
- Wilhelm II 27, 30
- Winckelmann, J.J. 23

Viollet-le-Duc, E.E. 25, 35, 73
Witkiewicz, Stanislaw 27
Voysey, C.F.A. 27, 128, 167
Wrede, K.A. 79, 80
Wright, Frank Lloyd 59
Vähäkallio, Väinö 69, 70, 137

Zansen, Onni von 166
Zapelin, I.E. 36
Zetterberg, Seppo 96
Zilliacus, Emil 68, 107

Zilliacus, Konni 95
Zorn, Anders 32

Åkerblom, E. 43
Åström, Hanna 167
Åström, Hemming 167

Öhman, Hjalmar 79, 116
Öhquist, Johannes 116, 148, 149
Östberg, Ragnar 31, 56