

Romantiikkaa, förtitalismia vai inhimillistynyttä funktionalismia?
– Suomen jälleenrakennuskauden arkkitehtuurihistoriografia

Pro gradu -tutkielma
Olli Hakli
Helsingin yliopisto
Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos
Taidehistorian oppiaine
Ohjaaja Kirsi Saarikangas
2012

Sisällysluettelo

1 Johdanto	
1.1 Tutkimuskohde sekä tutkimusaineisto ja tavoitteet	1
1.2 Aiemmasta tutkimuksesta	6
1.3 Teoreettinen viitekehys	9
1.4 Tutkimuskysymykset ja hypoteesi	11
1.5 Metodi	13
2 Modernin käsiteviidakosta	16
2.1 Tieteenfilosofinen näkökulma arkkitehtuurihistorioiden selittäjänä	16
2.2 Käsitteiden moderni, moderniteetti, modernisaatio ja modernismi sisältö	19
2.3 Modernismi moderniteetin materiaalisena ilmentymänä	22
2.4 Modernin arkkitehtuurin historia ja kaanon	25
3 Analyysin kohteena suomenkieliset taide- ja arkkitehtuurihistorian yleisteokset	27
3.1 Taide- ja arkkitehtuurihistoria epookin tulkintana diskurssianalyysin näkökulmasta	27
3.2 Kyösti Ålanderin <i>Rakennustaide renessanssista funktionalismiin</i>	30
3.3 Nils Erik Wickbergin <i>Suomen rakennustaidetta</i>	35
3.4 Asko Salokorpi ja <i>Suomen arkkitehtuuri 1900-luvulla</i>	40
3.5 Erkki Helamaan <i>40-luku korsujen ja jälleenrakentamisen vuosikymmen</i>	46
3.6 Vilhelm Helanderin <i>Suomalainen rakennustaide</i>	60
3.7 Asko Salokorpi ja <i>Ars Suomen taide</i>	68
3.8 Riitta Nikulan <i>Rakennettu maisema</i>	80

3.9 Mona Schalinin <i>Arkkitehtuuri ja rakennuskulttuuri 1930-luvulta 1990-luvulla</i>	90
3.10 Elina Standertskjöld ja <i>Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1930-1950</i>	98
4 Synteesi jälleenrakennuskautta koskevasta arkkitehtuuridiskurssista	109
4.1 Suomen jälleenrakennuskauden ajoittaminen ja määrittely	109
4.2 Suhtautuminen arkkitehtuurin pehmenemiseen	110
4.3 Eri suhtautumistavat jälleenrakennuskauden romanttisuuteen	112
4.4 Koulukunnat jälleenrakennuskautta koskevassa arkkitehtuurihistoriassa	113
4.5 Romanttisuuden käsitteen pätevydestä jälleenrakennuskauden arkkitehtuurista puhuttaessa	115
5 Päätelmät	119
Lähteet ja kirjallisuus	123

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohde sekä tutkimusaineisto ja tavoitteet

Tämä tutkielma käsittelee jälleenrakennuskauden arkkitehtuuria taidehistorian kirjoituksen valossa.¹ Ensisijaisena tutkimuskohteena ovat suhtautumistavat jälleenrakennuskauden arkkitehtuuria kohtaan. Tutkimuskohdetta havainnoidaan arkkitehtuurihistoriallisen diskurssin läpi. Tässä on oma ongelmansa, sillä on pohdittava mahdollisuutta erotella sitä, mikä on tutkimuskohdetta ja toisaalta lähdeaineistoa tai tutkimuskirjallisuutta. Ensi alkuun erottelu vaikuttaisi järkevältä, sillä lähtökohtaisesti en voi sekoittaa näitä siten, että ensin tarkastelin tietystä kirjasta esimerkiksi sen kielenkäyttöä kyseisestä arkkitehtuurista ja sitten lainaisin samaa tekstiä omaa näkemystäni tukemaan. Voinko tehdä kirjallisuudesta siten eri kategorioita, riippuen siitä toimivatko ne työssäni kohteena vai viittausaineistona? Näyttäisi siltä, ettei täydellistä jakoa voi tehdä. Voidakseen tarkastella Suomen arkkitehtuurihistoriaa on tekstejä ristivalotettava kriittisesti eri näkökulmista. Toisinaan tekstit toimivat kohteena ja taas toisinaan lähteenä ja näkökulmasta johtuva ero täytyy vain tuoda kielellisesti näkyville.

Tutkimuksen tavoitteena on tuoda esiin arkkitehtuurikirjallisuudessa vakiintuneita näkökulmia kyseisen ajanjakson arkkitehtuurista. Lähtökohtana on läpi opiskeluaikani alan kirjallisuudesta aistimani alentuva tai pejoratiivinen asenne kyseisen ajan rakennustaidetta kohtaan. Asenne 1930- ja 1950-lukujen arkkitehtuuria käsittelevässä kirjallisuudessa taas on usein kiittävä ja ylistävä. Tarkastelen tässä tutkielmassa onko olettamani alentuva asenne kriittisellä luennalla löydettävissä ja todistettavissa. Jos löydän oletetun kaltaisia asenteita, pohdin myös niiden myöhempää vaikutusta, eli sitä mistä tai keneltä vakiintuneet ajatukset jälleenrakennuskauden arkkitehtuurihistoriassa ovat peräisin, mihin ja miksi ne ovat jääneet elämään.

Mitä kirjallisuutta tutkielmassa käsitellään? Tämän tutkielman tutkimusaineiston muodostaa laaja otanta Suomessa julkaistuista yleisteoksista. Niiden näkökulma on

¹ En tässä määrittele itse rajaavasti jälleenrakennuskautta, vaan tarkastelen sitä, miten tutkimusaineistossa kausi eri kirjoittajien toimesta määritellään. Hypoteettisesti katson jälleenrakentamisen alkaneen heti sodan tauottua, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että välirauhan alettua suunnattiin merkittävät voimavarat Karjalan alueen tuhoutuneen rakennuskannan korjaamiseen.

kaikkein laajimmalle yleisölle suunnattu ja siten vaikutus yleiseen mielipiteeseen kauaskantoisin. Koska tämän työn yhtenä tavoitteena on tarkastella jälleenrakennuskaudesta mahdollisesti syntynyttä kollektiivista mielikuvaa, korostuu mielestäni laajalevikkisimpien teosten merkitys. Yleisteokset ovat joko vain arkkitehtuuria tai myös muita taidemuotoja käsitteleviä.

Ensimmäiseksi tarkastelen Kyösti Ålanderin (1917-1975)² näkemyksiä jälleenrakennuskaudesta hänen kirjastaan *Rakennustaide renessanssista funktionalismiin* vuodelta 1954. Se on oikeastaan yleiskatsaus maailman rakennustaiteesta, mutta etenkin loppupuolella suomalainen moderni arkkitehtuuri on hyvin edustettuna. Sota ja sitä seurannut rakentaminen oli aivan lähimenneisyyttä, joten Ålanderin näkökulma on aikalaisen. Ålander oli koulutukseltaan taidehistorioitsija ja toimi huomattavalla näköalapaikalla Suomen rakennustaiteen museon³ johtajana.⁴ Hän oli siten auktoriteetti ja portinvartija, jonka sanomisilla ja työssään tekemillä päätöksillä oli suurta vaikutusta Suomen arkkitehtuurihistorian kaanoniin. Kiinnostavaksi Ålanderin sanoman tekee ajallisen jänteen lyhyys tarkasteltavan ajan ja kirjoitusajan välillä. Hän kommentoi aikalaisiaan ja sen vuoksi Ålanderin näkökulma on muistuttaa varhaisen modernismin teoreetikoista.

Toiseksi tarkastelen toisen merkittävän auktoriteetin Nils Erik Wickbergin (1909-2002)⁵ teosta *Suomen rakennustaidetta* vuodelta 1959. Sen kirjoittamisen ajankohta oli jo hieman kauempana sodasta ja jälleenrakennuksesta. Wickberg oli koulutukseltaan arkkitehti ja hän toimi taidehistorian professorina Teknillisessä korkeakoulussa 1955-1972 seuraten Carolus Lindbergiä. Tämän lisäksi hän kuului Arkkitehti -lehden toimituskuntaan, ollen päätoimittaja vuosina 1946-1949, 1952-1956 ja 1958-1959.⁶ Siten hän edustaa kahta suomalaisen arkkitehtuurin portinvartijainstituutiota. Wickberg oli yksi oman aikansa

² Kuka kukin on 1974: 1118.

³ Suomen rakennustaiteen museo vaihtoi nimensä Arkkitehtuurimuseoksi vuoden 2012 alussa. Tässä työssä instituutiota käsitellään sen vanhalla nimellä.

⁴ Salokorpi 1982: 12-13; Suomen rakennustaiteen museo 1956-2006: 220. Ålander toimi alkuun Suomen arkkitehtiliiton kuva-arkiston hoitajana 1949-1956 ja johtajana vuodesta 1956 kuolemaansa saakka vuonna 1975.

⁵ Kuka kukin on 1974: 1063.

⁶ Helamaa 2000: 52; Salokorpi 1994: 51; Komonen & Norri 1978:47. Helamaan mukaan professuuria oli myös edeltänyt tyyliopettajan tehtävä taideteollisuuskeskuskoulussa 1937-1948 ja taidehistorian opettajan tehtävä TKK:ssa 1946-1952.

keskeisistä kulttuuripersonista sekä pidetty ja karismaattinen opettaja, joka vaikutti moneen sukupolveen arkkitehtuuriylioppilaita. Vastaavasti Arkkitehti -lehden päätoimittajana hänellä on ollut valtava vaikutus siihen, mistä maan rakennustaidediskurssi on muodostunut. Kohteet ja asiat, joista ei arkkitehtien omassa mediassa puhuttu, eivät myöskään ole tulleet arkkitehtuurikaanonin osiksi. Se, että Ålanderin kirjasta oli tämän kirjan kirjoitushetkellä kulunut vain viisi vuotta viittaa siihen, että Wickbergillä on ollut ainakin mahdollisuus kommentoida sitä, mutta mahdollisesti myös halu ja tarve tuottaa oma näkemyksensä aiheesta.

Seuraavaksi tarkastelen teosta, joka edustaa tutkimusaineistossa 1970-lukua. Taidehistorioitsija Asko Salokorpi (1935-2009) kirjoitti vuonna 1971 yleiskatsauksen *Suomen arkkitehtuuri 1900-luvulla*. Salokorpi on eri sukupolvea edeltäneiden kirjoittajien kanssa. Wickbergin kirjan julkaisusta oli kulunut reilu vuosikymmen, mistä syystä uusi yleiskatsaus oli aiheellinen. Salokorpi toimi Suomen rakennustaiteen museossa arkistonhoitajana vuosina 1956-1974 sekä 1976-1987 varajohtajana.⁷ Salokorpi opiskeli Helsingin yliopistossa taidehistoriaa ja pääsi työskentelemään Rakennustaiteen museoon sangen varhaisessa vaiheessa uraansa. Työssä tarkastellaan myös Salokorven myöhempää tekstiä vuoden 1990 *Ars Suomen taide* -sarjasta. Siinä hän käsittelee nimenomaan sodan jälkeistä rakennustaidetta, mutta myös arkkitehtuurihistorioita.

Arkkitehti Erkki Helamaa (1924-)⁸ kirjoitti 1940-luvun rakentamisesta vuonna 1983 epookkikatsauksen *40-luku korsujen ja jälleenrakentamisen vuosikymmen*. Helamaa opiskeli Teknillisessä korkeakoulussa Helsingissä ja toimi Tampereen teknillisen korkeakoulun arkkitehtuuriolosaston rakennusopin virkaa tekevänä professorina 1969-1971 ja varsinaisena 1971-1987.⁹ Tämän lisäksi hän on toiminut suunnittelijana ja pitänyt Tampereella arkkitehtitoimistoa.¹⁰ Helamaa poikkeaa profiililtaan edellä esitellyistä siinä, että hänen toimintansa on keskittynyt Pirkanmaalle, muiden vaikuttaessa lähinnä pääkaupungissa. Hänen teoksensa ei ole yleiskatsaus vaan käsittelee tiettyä ajanjaksoa ja siihen liittyvää tematiikkaa.

⁷ Suomen rakennustaiteen museo 1956-2006: 219; Čeferin 2006: 43; Rauske 2006: 110.

⁸ Diplomi-insinöörit ja arkkitehdit 2000. 1, A-L: 285.

⁹ Helamaa 2000: 100; Diplomi-insinöörit ja arkkitehdit 2000. 1, A-L: 285. Jälkimmäisessä lähteessä professuurin kerrotaan kestäneen vuoteen 1988.

¹⁰ Diplomi-insinöörit ja arkkitehdit 2000. 1, A-L: 285. Kuka kukin on 1974: 198–199. Toimisto Kirsti Helamaan kanssa vuodesta 1952 ja Veikko Martikaisen kanssa 1955-1969.

Arkkitehti Vilhelm Helander (1941-)¹¹ kirjoitti katsauksensa Suomen rakennustaiteen historiasta vuonna 1987. *Suomalainen rakennustaide* on tehty yhteistyönä valokuvaaja Simo Ristan kanssa.¹² Helander opiskeli arkkitehdiksi Teknillisessä korkeakoulussa ja kuului siten Wickbergin vaikutuspiiriin. Hän seurasi vuodesta 1986 oppilaitoksen arkkitehtuurihistorian professorina Henrik Liliusta, jota oli edeltänyt Nils Erik Wickberg.¹³ Helander on toiminut opettamisen ohessa etenkin korjausrakentamiseen erikoistuneena suunnittelijana, johtaen vuodesta 1978 arkkitehtuuritoimistoa akateemikko Juha Leiviskän kanssa.¹⁴

Seuraavan tarkastellun yleiskatsauksen *Rakennettu maisema – Suomen arkkitehtuurin vuosisadat* julkaisi Riitta Nikula (1944-)¹⁵ vuonna 1993 juuri ennen astumistaan taidehistorian professoriksi Helsingin yliopistossa, missä toimi virassa vuosina 1994-2007. Virassa hän seurasi opettajaansa Lars Petterssonia ja edeltäjänsä Henrik Liliusta, jatkaen Helamaan mukaan taidehistorian laitoksen vahvaa rakennustaiteen tutkimuksen traditiota.¹⁶ Nikula toimi ennen professuuriaan vuosina 1988-1994 Suomen rakennustaiteen museon tutkimuspäällikkönä, joten hänellä on ollut toimi maan tärkeimmissä arkkitehtuurihistoriaa tuottavissa instituutioissa.¹⁷

Arkkitehti Mona Schalin (1954-)¹⁸ kirjoitti oman katsauksensa Suomen modernin arkkitehtuurin historiasta vuonna 1998 yleiskatsaukseen *Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan*. Schalin on toiminut ensisijaisesti arkkitehtina omassa toimistossaan ja opettajana niin Tampereen teknillisessä korkeakoulussa kuin omassa opinahjossaan Teknillisessä korkeakoulussa Otaniemessä.¹⁹ Schalinin työskentely on suuntautunut enemmän suunnitteluun ja opetukseen, minkä oletan selittävän hänen kirjallisen tuotantonsa suppeutta muihin kirjoittajiin nähden.

¹¹ Diplomi-insinöörit ja arkkitehdit 2000. 1, A-L: 285.

¹² Koska tekijöiden työnjako on kirjassa selvä, viitataan tekstissä ja viitteissä selkeyden vuoksi ainoastaan Helanderiin.

¹³ Helamaa 2000: 65-66. Lilius toimi virassa vuosina 1976-1985.

¹⁴ Diplomi-insinöörit ja arkkitehdit 2000. 1, A-L: 285.

¹⁵ Kuka kukin on 1990: 692.

¹⁶ Helamaa 2000: 34. Pettersson professorina 1951-1981 ja Lilius 1983-1993.

¹⁷ Kuka kukin on 1990: 692; Helamaa 2000: 34. Helamaa korostaa nimenomaan Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen merkittävä panosta maamme arkkitehtuurin tutkimuksessa.

¹⁸ Diplomi-insinöörit ja arkkitehdit 2000. 2, M-Ö: 553.

¹⁹ Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan 1998: kansilehti. Hortus Fennicus: 284.

Viimeiseksi tarkastelen taidehistorioitsija Elina Standertskjöldin (1955-)²⁰ kolmiosaisen yleiskatsauksen keskimmäistä osaa *Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1930-1950* vuodelta 2008. Standertskjöldillä on viimeiseksi kirjoittaneena ollut käytettävissään kaikkien edeltäneiden kirjoittajien teokset sekä kaikki muu aiheesta kerääntynyt diskurssi. Standertskjöldin kirjasarjan tekstien pohjalta laadittiin Suomen rakennustaiteen museon perusnäyttely.²¹ Standertskjöld on toiminut Suomen rakennustaiteen museossa lyhyempinä jaksoina 1980-luvun alusta lähtien ja yhtäjaksoisesti vuodesta 1988 josta vakinaisena arkistoamanuenssina vuodesta 1994.²²

Arkkitehtuurihistoria on jälkeempään kirjoitettua. Ymmärtääkseen aikalaisten suhdetta oman aikansa taiteeseen ja ilmiöihin, on tarkasteltava aikalaisarkkitehtien tekstejä ja näkemyksiä, sillä niissä näkyy ammattikentän suhtautuminen vallinneeseen tilanteeseen. Se näkyy siinä mitä on sanottu, ja vielä oireellisemmin siinä, mistä ylipäättään on puhuttu ja mistä taasen vaiettu. Ammatti- ja asiantuntijakäyttöön suunnattu kirjallisuus, yliopistoissa tuotettu väitöskirja-aineisto sekä muu erityinen arkkitehtuurihistoria, mistä mainittakoon muiden muassa Suomen rakennustaiteen museon julkaisutoiminta, on eittämättä nykytutkimuksen keskeistä aineistoa. Siihen on tukeuduttu tässä tutkielmassa, mutta se ei mahdu tutkimusaineistoon laajuutensa takia. Sikäli kun tässä työssä löydetään asenteita eri kausien arkkitehtuuria kohtaan, on mahdollista ulottaa myöhempää tutkimusta uudempaan kirjallisuuteen.

Tutkielman yhtenä tavoitteena on lisätä taidehistorian tieteenalan itseymmärrystä. En pyri lausumaan lopullista totuutta tarkastelemistani asioista tai osoittamaan joitakin kirjoittajia todenpuhujiksi ja muita päinvastoin. Pyrin lisäämään tietämystä siitä, miten taide- tai tarkemmin arkkitehtuurihistoriaa on Suomessa kirjoitettu. Humanistisen tieteen filosofia ei ole Suomessa kovin pitkä tutkimustraditio. Tieteenfilosofia on painottunut luonnontieteiden tarkasteluun. Siitä syystä opetusta tai metodologista materiaalia aiheesta ei yliopistossamme ole ollut, mutta siihen on kirjoittamisen aikaan jo puututtu. Tämä työ pyrkii osaltaan lisäämään tieteellisesti itsekriittisen tutkimusotteen myös taiteentutkimukselliseen työkalupakkiin.

²⁰ Standertskjöld 2011: 158.

²¹ Standertskjöld 2011: 7.

²² Suomen rakennustaiteen museo 1956-2006: 219; Standertskjöld 2011: 158.

1.2 Aiemmasta tutkimuksesta

Esittelen tässä osiossa viimeaikaista suomalaista tutkimusta, joka vertautuu omaan tutkielmaani. Työni käsittelee arkkitehtuuria, arkkitehtuurihistoriaa, taidehistorian historiaa ja tieteenfilosofista tarkastelua. Tässä esitellyt teokset ovat sellaisia, joiden näkökulma, tutkimusote tai tarkastelema aikakausi käy yksiin oman työni kanssa.

Suomen 1900-luvun arkkitehtuurin historiaa on kirjoitettu viime vuosina melko paljon. Hypoteettisesti epäilen kirjallisuudessa painopisteen olevan kuitenkin sotia edeltäneessä ajassa. Silti 1940-luvusta ja sen ilmiöistä on vain jonkun verran tutkimusta. Ensimmäisen kerran vuosikymmen nousi itsenäisenä tarkastelun kohteeksi vuonna 1983 kun Erkki Helamaa kirjoitti ajan rakentamisesta luettelon Suomen rakennustaiteen museossa olleeseen näyttelyyn. Helamaa rinnasti rintamarakentamista ja arkkitehtuuria, mikä ilmeni jo otsikossa *40-luku: Korsujen ja jälleenrakentamisen vuosikymmen*. Vuonna 1993 Kirsi Saarikangas kohdensi katseensa väitöskirjassaan *Model Houses for Model Families* ajan keskeiseen rakennustyyppiin, eli 1,5-kerroksiseen rintamamiestaloon.²³ Saarikangas tukeutui tutkimuksessaan tuoreeseen ranskalaiseen tutkimustraditioon, ja osaltaan auttoi vahvistamaan kyseisen tradition vaikutusta suomalaisessa taiteentutkimuksessa.²⁴ Myös Teknillisen korkeakoulun arkkitehtiosastolla kiinnostuttiin jälleenrakennuskaudesta lukuvuonna 1990-1991. Syventävien opintojen teemana oli ”jälleenrakentamisen aika – 1940- ja 1950-lukujen arkkitehtuuri”, josta jäljelle on jäänyt Sirkkaliisa Jetsosen toimittama tekstikokoelma.²⁵ Pekka Korvenmaa tarkasteli vuonna 1992 arkkitehtien työmahdollisuuksia sodanjälkeisessä Suomessa toimittamassaan Suomen arkkitehtiiliiton historiikissa.²⁶ Korvenmaa esittelee ammattikunnan suhtautumista suururakkaan tukeutuen etenkin Arkkitehti –lehdessä esiintyneisiin kirjoituksiin.²⁷

²³ Saarikangas 1993: passim.

²⁴ Saarikankaan väitöskirja ei mahtunut tutkimusaineistoon, koska tarkoituksena oli tarkastella mahdollisimman laajalevikkisiä teoksia, joilla olisi suurin kuviteltava lukijakunta. Englanninkielinen väitöskirja ei täyttänyt näitä valintakriteerejä.

²⁵ Helander 1994: 5.

²⁶ Korvenmaa 1992: ”Sota tuhoaa, sota järjestää: Arkkitehdit ja kriisi” Kirjan nimi *Arkkitehdin työ. Suomen arkkitehtiilitto 1892-1992*.

²⁷ Korvenmaa 1992: passim.

Aikakauteen on kiinnitetty huomiota muissa humanistisissa aineissa. Mainitsemisen arvoista epookkitutkimusta on tehty Suomen Kirjallisuuden Seuran toimesta. Auli Viikarin toimittama katsaus *40-luku – Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista* on ollut hyvää jatkoa edeltänyttä vuosikymmentä käsitelleeseen Pentti Karkaman ja Hanne Koiviston toimittamalle teokselle *Ajan paineessa – Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Tämän kaltaiset antologiat antavat erityistieteiden tutkijoille paljon tarvittua taustaa menneiden ilmiöiden ymmärtämiselle. Viikari toteaa, että 1940-luku ei ole kirjallinen vuosikymmen toisin kuin 1950-luku ja kuinka sitä on edes vaikea hahmottaa vuosikymmeneksi sodan aiheuttaman jaon vuoksi. Ja vaikka murroskaudet yleensä ovat taiteen- ja kulttuurintutkijoille kiinnostavia, on 1940-lukua tulkittu kirjallisuudessa joko 1950-luvun itämisvaiheeksi tai 1930-luvun ajattelutapojen hiipumisen ajaksi.²⁸ Vertailu edeltäneeseen ja seuranneeseen vuosikymmeneen ei siten ole ainoastaan rakennustaiteen kannalta kiinnostavaa.

Aivan viime aikoina tutkimus on kiinnittynyt myös sotien jälkeiseen aikaan ja esimerkiksi eräät kohteet ja arkkitehdit ovat vetäneet tutkijoita puoleensa. Mainittakoon esimerkiksi lähiöihin, kuten Tapiolaan, niin kuin myös arkkitehteihin kuten Viljo Revelliin, Eero Saariseen ja viimeisimpänä Aarne Erviin suuntautunut tutkimus. Museoissa viime aikoina tehty tutkimus on täydentänyt kuvaa suomalaisesta sotien jälkeisestä modernistisesta rakennustaiteesta. Revellin työtä esiteltiin vuonna 2010 Didrichsenin taidemuseossa ja näyttelyn yhteydessä julkaistiin kattava monografia.²⁹ Amerikansuomalaisen Saarisen elämäntyö oli esillä 2006 Taidehallissa, ja myös hänestä on laajan monografian lisäksi julkaistu kirjallisuutta muiden muassa Timo Tuomen toimesta.³⁰ Suomen rakennustaiteen museossa oli vuonna 2010 esillä laaja Aarne Ervin työtä käsittelevä näyttely, jonka ohessa julkaistiin eri kirjoittajien artikkeleista koottu runsaasti kuvitettu kirja.³¹ Juhana Lahden väitöskirjan *Arkkitehti Aarne Ervin moderni kaupunkisuunnittelu pääkaupunkiseudulla – Suomalaisen suurkaupungin kaavoitusta toisen maailmansodan jälkeen* ansiosta kuva

²⁸ Viikari 1998: 205.

²⁹ Kirjan nimi on *Viljo Revell "It was teamwork you see"*. Näyttely oli avoinna 13.2.2010-16.5.2010.

³⁰ *Eero Saarinen. Shaping the future: iv*. Näyttely oli avoinna 7.10.2006-6.12.2006. Tuomen kirjan nimi on *Eliel ja Eero Saarinen* (2007).

³¹ *Aarne Ervi. Tilaa ihmiselle. Architect Aarne Ervi 1910-1977: 4*. Näyttely oli avoinna 1.12.2010-20.2.2011.

Ervistä oli tarkentunut jo aiemmin. Vaikka yksittäisiä arkkitehteja ja rakennuskohteita tai -alueita on tutkittu, näyttää katsaus Suomen arkkitehtuurihistorian historiaan vielä uupuvan.

Toisen osoituksen sotien jälkeisen lähihistorian kuvan tarkentamispyrkimyksestä saamme tarkastelemalla viimeaikaista tutkimusta Helsingin yliopiston piirissä. Maarit Henttonen tutki 1920-1940-lukujen naisten- ja lastensairaaloiden taustoja. Aiheen valinta osoittaa, että nykytutkimus kohdistaa katseensa aiheisiin ja kysymyksiin, jotka kertovat paljon oman aikamme tutkimustraditiosta. Naisten- ja lastensairaalat eivät ole olleet arkkitehtuurihistoriassa keskeisimpiä tutkimuskohteita. Helsingin yliopistossa on taidehistoriassa viimeisenä parina vuosikymmenenä ollut voimakkaasti esillä naistutkimuksellinen tutkimuseetos. Sen merkittävänä alullepanneina hahmoina toimivat professorit Riitta Nikula ja Riitta Konttinen. Näkökulmasta johtuen Suomen taiteen kaanonia on pystytty laajentamaan kattamaan molempien sukupuolten merkittäviä taiteilijoita ja teoksia. Koska naisten osuus arkkitehtikunnassa on koko Suomessa annetun koulutuksen ajan ollut merkittävä, on tärkeää, että arkkitehtuurihistoriassa tuo kuva olisi yhtä kattava. Renja Suominen-Kokkonen väitöskirja³² tarkasteli naisarkkitehtien profession kehitystä, ja tämä tutkimustendenssi on näkynyt myös hänen Aaltoja koskevassa tutkimuksessaan.³³ Hyvänä esimerkkinä sukupuolitietoisesta tutkimuksesta on Susanna Aaltosen väitöskirja *Sisustaminen on kuin käsialaa – Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvuilla* vuodelta 2010. Aaltonen on tarkastellut 1940- ja 1950-lukujen sisustusarkkitehtien tilannetta professioiden näkökulmasta. Aaltosen työ on merkittävä, sillä se tarkastelee sisustusarkkitehtien ammattikunnan syntyä ja etabloitumista ja luo siten pohjaa myös koko nykyisen muotoilukeskeisen Suomi-brändin ymmärrykselle. Sekä Henttonen että Aaltosen työt tarkastelevat osin samaa aikakautta kuin oma työni.

Taidehistorian historia on ollut viimeaikoina jonkun verran tutkimuksessa esillä. Esimerkiksi varhaisten suomalaisten taidehistorioitsijoiden työtä ja elämää on tarkasteltu uuden akateemisen tutkimuksen voimin. Esimerkkeinä mainittakoon Johanna Vakkarin väitöstutkimus J. J. Tikkasesta sekä Hanne Selkokarin tutkimus taidehistorioitsija Eliel Aspelin-Haapkylästä. Myös taideinstituutiot ja niiden toiminta sekä valta-aspektit, joista esimerkkinä portinvartijuus ovat nousseet taidehistorian tutkimuksen piiriin. Näistä

³² Suominen-Kokkonen 1992.

³³ Suominen-Kokkonen 2007.

tutkimuksista mainittakoon Auli Jämsänen, joka tarkasteli väitöskirjassaan sitä, miten vuonna 1943 julkaistuun taiteilijamatrikkeliin tultiin valikoiduksi. Nämä taidehistorian historiaan ja filosofiaan fokusoidut työt lisäävät alan itseymmärrystä.

1.3 Teoreettinen viitekehys

Tämä tutkielma on ensisijaisesti taidehistoriallinen, mutta toissijaisesti tieteenhistoriallinen ja -filosofinen. Tarkoituksena on luoda katsaus tiettyyn vaiheeseen Suomen historiassa ja valottaa sitä edustavan tutkimusaineiston välityksellä. Tutkimusaineisto koostuu viidellä eri vuosikymmenellä kirjoitetuista katsauksista maamme rakennustaiteeseen. Tavoitteena on tarkastella aineistoa esimerkkinä omasta ajastaan ja vallitsevasta tilasta niitä tuottaneessa kulttuurissa. Katsantokanta pyrkii siten ristivalottamaan sekä jälleenrakennuskautta että siitä esitettyjä tulkintoja. Tavoitteena ei kuitenkaan ole sanoa lopullista totuutta, sillä on hyväksyttävä, että tätäkin tutkimusta ohjaavat oman aikamme tutkimukselliset näkemykset, vallitsevat paradigmat sekä diskursiiviset käytännöt. Suomen taidehistorian alalla tieteenhistoriallinen strategia ei nähdäkseni ole kovin syvään juurtunut traditio, jota selittää pieni väestömäärä ja se, että uutta tutkittavaa on aikojen saatossa riittänyt tyydyttämään tutkijoiden mielenkiinto.³⁴ Aika-ajoin tarve jo tutkitun uudelleen tulkitsemiselle näyttää tästä huolimatta ilmaantuvan. Ei liene liioittelua sanoa, että kansallisen historiaprojektin pääasiallisena tehtävänä parina viime vuosikymmenenä on ollut juuri sotien jälkeisen ajan uudelleentulkinta.

Suomen jälleenrakennuskautta käsitteleviä arkkitehtuurihistorioita tulen käsittelemään muutamalla tavalla. Tarkastelen tulkintoja suomalaisesta arkkitehtuurista suhteessa modernin aatehistoriaan sekä modernismin aatteellisiin taustoihin. Sodan vaikutuksista yhteiskuntaan ja taiteisiin huolimatta, katson tarkasteltavan ajan kuuluvan moderniteettiin ja kauden arkkitehtuurin lasken modernismin piiriin.³⁵ Siksi ilmiö nimeltä modernismi on suurennuslasin alla. Perustan näkemykseni modernismin aatteellisesta pohjasta pitkälti saksalaisen yhteiskuntatieteilijä, filosofi Jürgen Habermasin näkemyksiin. Habermas on

³⁴ Lahti 2006: 31. ”Toisen maailmansodan jälkeisen modernin arkkitehtuurin osalta historiografinen tutkimus on kuitenkin toissijaisessa asemassa historiankirjoituksen vähäisyyden vuoksi.”

³⁵ Myös Juhana Lahti katsoo lähes koko 1900-luvun suomalaisen arkkitehtuurin kuuluvan modernin piiriin (2006: 30). Hän on väitteessään melko suurpiirteinen, sillä on melko yleisesti hyväksyttyä pitää valtaosaa 1920-luvun rakennustaiteesta enemmän klassismia ihannoivana.

käsitellyt moderniteetin merkittävimmät ajattelijat ja heidän suhtautumisensa moderniteettiin kirjassaan *The Philosophical Discourse of Modernity*. Frankfurtin koulukunnan³⁶ edustajana Habermas jatkaa koulukunnan perustajien Max Horkheimerin ja Theodor Adornon työtä.³⁷ Heidän ajattelussaan modernisaatio on nähtävissä valistusajasta alkavien aatteellisten virtausten jatkeena.³⁸ Kyseisen yhteiskuntateorian toimintatavat ja tavoitteet määriteltiin noudattamaan tiettyjä normeja, joita ovat selittävä luonne (explanatory), pyrkimys käytännöllisyyteen (practical), sekä normatiivinen (normative) tutkimusasetus.³⁹ Kriittinen teoria sai alkunsa Horkheimerin piirissä, kun tarvittiin väline, jolla pyrittiin selittämään ja ratkaisemaan poliittisia pettymyksiä kuten vallankumouksettomuutta länessä, stalinismin kehitystä Neuvostoliitossa sekä fasismin nousua Saksassa.⁴⁰ Kyseessä on vahvasti yhteiskuntatieteellinen teoria. Koska modernismi oli alun alkaen yhteiskunnallisesti tietoisien liikkeen taiteen yhteinen nimittäjä, on kriittistä teoriaa mahdollista soveltaa modernistisen rakennustaiteen historian tutkimukseen.⁴¹

Habermasin tulkinnassa korostuu ajatus, jonka mukaan valistuksen sisältöä on historiassa painotettu rationaalisuuden eduksi ja hän yhtyy Horkheimerin ja Adornon ajatukseen siitä, että käsityksemme valistuksesta on kovin yksinäinen. Horkheimerin ja Adornon keskeinen ohjelmaohjelma *Valistuksen Dialektiikka*⁴² pyrki jo nimellään eroon yksinäisestä valistuksen tulkinnasta. Jälleenrakennuskauden arkkitehtuuridiskurssiin heijastettuna Habermasin ajattelun tekee kiinnostavaksi se, että hän katsoo myös

³⁶ Frankfurtin koulukunta tunnetaan myös kriittisen teorian nimellä.

³⁷ Kotkavirta 1994: 240–241. Kotkavirta katsoo Habermasin uudistaneen kriittistä teoriaa tuoden siihen uuden paradigman.

³⁸ Habermas 1994: 165–189. Tukeudun Habermasin artikkeliin *Myytin ja valistuksen yhteenkietoutuminen* Adornon ja Horkheimerin tulkinnassa.

³⁹ Habermas 1989: 284. Habermas sitoutuu Frankfurtin koulukunnan (normatiiviseen) perinteeseen ja tuntuu paheksuvan Foucault'ta juuri deskriptiivisestä otteestaan. Foucault havaitsee valta-aspekteja niin yhteiskunnassa kuin historian- ja tieteenkirjoituksessa, muttei teksteissään koskaan ota kantaa niiden purkamisen puolesta tai pohdi sen mahdollisuutta.

⁴⁰ Habermas 1989: 116. Kriittinen teoria syntyi toisen maailmansodan aikana, ja on siten lähes aikalainen tämän tutkielman toisen tarkastelukohteen eli sodanjälkeisen arkkitehtuurin kanssa.

⁴¹ En ole näkemykseni kanssa yksin, sillä esimerkiksi Kenneth Framptonin tutkimus *Modern architecture. A critical history* pohjautuu tooreettisesti Frankfurtin koulukunnan traditioon.

⁴² Horkheimer & Adorno 2008. Alkuperäisteos *Dialektik der Aufklärung, philosophische Fragmente* 1944.

saksalaisesta idealismista juontuvan romantiikan olevan modernissa aivan yhtä keskeinen vaikutte kuin valistuksen rationalismi.⁴³

Toiseksi tarkastelen jälleenrakennuskautta käsitteleviä arkkitehtuurihistorioita diskurssina. Tukeudun osin filosofi Michel Foucault'n 1960-luvun lopulla formuloimaan ajatteluun humanististen tieteiden historiasta ja filosofiasta. Foucault toimii ajattelussani metodologisena oppaana, jonka avulla pyrin käsittelemään diskurssia. Foucault'n ajattelussa historiankirjoitus on kerroksellista ja valtarakenteiden värittämää. Tarkastelen myös Foucault'n jäljissä arkkitehtuurihistorioista jälkiä institutionaalista tiedosta.⁴⁴ Koetan havaita arkkitehtuurin historiaa tuottavissa paikoissa ilmeneviä ajatus- ja suhtautumistapoja.⁴⁵ Käytän Foucault'n tulkitsemiseen ja kommentointiin filosofi Martin Kuschin tutkimusta *Tiedon kentät ja kerrostumat*. Paneudun teksteihin foucault'laisen tradition lisäksi myös arkkitehtuurihistoriassa yleistyneestä historiografisesta näkökulmasta. Historiografia tarkastelee historian kirjoitusta aiheen tai ajallisen jänteen rajaamana kokonaisuutena ja sen tulokset modernin arkkitehtuurin historian parissa ovat osoittaneet metodin hedelmälliseksi.⁴⁶ Käsittelemisen tapaan hyödyntää Foucault'ta metodisesti luvussa 1.5.

1.4 Tutkimuskysymykset ja hypoteesit

Tämän tutkielman ytimessä on käsitykseni siitä, että jälleenrakennuskautta koskeva arkkitehtuurihistoriaa tulee tarkastella kriittisesti, jotta ajan arkkitehtuurista voitaisiin tehdä tulkintoja uudessa valossa. Uudet tulkinnat vaativat lisätietoa aiempien tulkintojen arvolatauksista. Konkreettisemmin tämä tarkoittaa sitä, että on havainnoitava mihin sävyyn jälleenrakennuskauden arkkitehtuuria on kuvattu menneinä vuosikymmeninä. Ensimmäinen hypoteesini on, että jälleenrakennuskautta koskevasta kirjoittamisesta välittyy alentuva asenne tai sääli kautta kohtaan sekä etenkin sen materiaalisen kulttuurin – tässä tapauksessa rakennustaiteen – tilan surkuttelu. Jälleenrakennuskauden ja etenkin

⁴³ Myös modernismin historioitsijat ovat noteeranneet romantiikan modernismin taustalla. Esimerkiksi Henry-Russell Hitchcock aloitti modernismia käsittelevän kirjansa *Modern architecture – romanticism and reintegration* (1929) juuri romantiikan käsittelystä.

⁴⁴ Foucault 2005: 71. Foucault puhuu lääkäreistä auktoriteetteina ja sairaalasta instituutiona, jossa lääketieteellistä tietoa käytetään ja säilytetään. Sama ajatus on sovellettavissa arkkitehtuurin tutkimusta ja historiaa tekeviin instituutioihin.

⁴⁵ Arkkitehtuurihistoriaa tuotetaan yliopistojen ohessa myös esimerkiksi museoissa.

⁴⁶ Tournikiotis 1999: iix-ix.

1940-luvun rakennustaidetta ei ole pidetty edeltäneen ja seuranneen vuosikymmenen arkkitehtuurin arvoisena. Ensimmäinen tutkimuskysymys on: Minkälaista evidenssiä alentuvasta suhtautumisesta diskurssista on löydettävissä?

Toisen hypoteesini mukaan 1940-lukua koskevassa diskurssissa ajan arkkitehtuuria kuvaillaan taajaan käsitteellä *romanttinen*. Tästä syystä on tarkasteltava käsitteen ilmenemistä kirjoittajilla sekä heidän sille antamia merkityksiä ja määritelmiä. Onko jälleenrakennuskauden arkkitehtuuri romanttista ja mitä sillä tarkoitetaan? Pohdin käsitteen historiallista merkitystä ja suhdetta moderniin ja arvioin sen mielekkyyttä kyseisessä käytössä tarkemmin luvussa 4.5 tukeutuen Habermasin ja Jussi Kotkavirran ohessa myös arkkitehti Kyösti Meinilän esittämään teoriaan rationalismin ja romantiikan vuorottelevasta suhteesta länsimaisessa taiteessa.

Huomion arvoinen seikka on materiaalipulan ja estetiikan suhde. Kysyn selittääkö materiaalipula tyhjentävästi tai edes osin jälleenrakennuskaudella vallinneen arkkitehtuurin kielen. Osassa arkkitehtuurihistorioita on tällaista kausaliteettia esitetty. Kolmas hypoteesini pohtii sitä, onko mahdollista, että rakennustaiteen estetiikka oli menossa jo tiettyyn suuntaan, eikä johtunut suoraan sodan aiheuttamista premisseistä. Tarkastelen eri historioitsijoiden suhtautumista asiaan. Nykykäsitykseni mukaan, tarkastellessamme tuotteliaimpien arkkitehtiemme töitä 1930-luvun lopulla, huomaamme muutoksia ilmaisussa sekä esimerkiksi materiaalivalinnoissa vuosikymmenen alkuun verrattuna. Hyvä esimerkki 1930-luvun lopun huippuarkkitehtuurista on Aaltojen suunnittelema Villa Mairea, joka tunnetaan laajasti muun muassa siellä käytettyjen materiaalien takia. Kun samoja materiaaleja käytettiin laajemmin seuranneella vuosikymmenellä, pidettiin sitä merkinä pula-ajasta ja romanttisuudesta. Se, oliko kyseisenkaltainen ”pehmeneminen” sisäänrakennettu mekanismi modernismissa, on mielestäni kiinnostava joskin laaja kysymys, johon teroitan katseeni eri kirjoittajien tekstejä analysoidessani. Kysymykseen saattaisi löytää kiinnostavia vastauksia esimerkiksi tutkimalla sodan ulkopuolisten maiden, kuten Ruotsin, arkkitehtuuria samana ajanjaksona, mutta tämä kysymys jää myöhemmän tutkimuksen selvitettäväksi.

Suomen 1940-luvun arkkitehtuurin väitetystä romanttisuudesta johtuen olisi mielestäni kiinnostavaa selvittää ilmiön kansainvälisyyttä. Onko romanttisuuden leimaa käytetty muiden maiden arkkitehtuuridiskurssissa, vai onko tämä tyypillinen piirre vain

suomalaiselle arkkitehtuurikeskustelulle? Ainakin Kenneth Frampton käsittelee pohjoismaisen modernin arkkitehtuurin orgaanisuutta ja ihmisläheisyyttä, perustellen ilmiötä kansanomaisuudella, josta hän käyttää englanninkielistä käsitettä *vernacular*.⁴⁷ Kansanomaisuus ja kansanrakentaminen ovat seikkoja, jotka noussevat esiin jälleenrakennuksesta puhuttaessa.

Yhden laajan tutkimuskysymyksen, jota on jo edellä hahmoteltu, muodostaa modernismin aatteellinen tausta. En esitä sitä tutkimuskysymyksenä, mutta aiheen pohdinta tulee esittämään keskeistä roolia ajattelussani ja teoreettisessa viitekehyksessäni. Tulen työssä käsittelemään modernismia, johon jälleenrakennuskauden arkkitehtuurin lasken, länsimaisen kulttuurin aatteellisten virtausten materiaalisena tuotteena.

1.5 Metodi

Tämä työ jakautuu kahteen metodologiseen tarkastelutapaan, joita ennakkoin jo teoreettista viitekehystä esitellessäni. Ensimmäisenä on Suomen jälleenrakennuskautta koskevan arkkitehtuurihistorian tarkastelu laajemman modernia käsittelevän aatehistoriallisen linssin läpi. Toisena metodina on tekstilähtöinen diskurssianalyttinen ja toisaalta historiografinen tutkimustapa. Näiden metodien avulla arkkitehtuurihistoriaa tarkastellaan tekstinä. Tavoitteena on tulkita tekstejä arkkitehtuurikulttuuria ja -historiaa sekä käsityksiä tuottavina tekijöinä. Kysymyksiä, joihin diskurssia perkaava tutkimustapa törmää on se, kuka kirjoittaa sekä siihen mistä ja miten on kirjoitettu. Arkkitehtuurin ollessa kyseessä, ei kannata pidättäytyä pelkissä teksteissä, sillä silloin on vaarana, että asiat joista ei ole kirjoitettu jäävät tarkastelun ulkopuolelle. Kaikesta rakennetusta ei ole kirjoitusta eikä kaikkea rakentamista ole näyttelyissä esitelty. Historiografisella tarkastelutavalla pyritään havaitsemaan, selittämään ja paikkaamaan historiankirjoituksessa olevia aukkoja. Foucault'laisessa ajattelussa aukot kertovat vallankäytöstä, ja 1940-luku on monin tavoin oireellinen aikakausi historiallisista aukoista. Hyvä esimerkki arkkitehtuurihistorian aukoista on Lastenlinna, joka on päässyt historioihin vasta melko hiljattain tehdyn tieteellisen tarkastelun jälkeen.⁴⁸

⁴⁷ Frampton 2000: 200, 202.

⁴⁸ Lastenlinna esiintyy arkkitehtuurikirjallisuudessa vasta 1980-luvulta lähtien, eli yli 30 vuotta rakentamisen jälkeen (ks. Helamaa 1983, Nikula 1993). Maarit Henttosen (2009) tutkimus on nostanut naisten- ja lastensairaalat toden teolla mukaan arkkitehtuurin historiaan.

Rakennetun ympäristön havainnointi ja vertaaminen olemassa olevaan tutkimukseen paljastaa usein aukkoja, joita arkkitehtuurihistorian kaanon sisältää. Tämän työn rajauksen puitteissa ei ole mahdollista teoreettisesti ensin luetteloiden rekonstruoida koko 1940-luvun rakennuskantaa ja sitten verrata diskurssia siihen. Silti strategiana historiografinen tarkastelu mahdollistaa kaanonin laajentamisen ja sen, että tutkimusta voidaan kohdentaa ilmiöihin, joihin tieteenalan corpus ei aiemmin ole yltänyt.

Historiografisen tutkimusstrategian myötä on paljastunut miten määrätietoisesti arkkitehdeista ja heidän työstään on tuotettu tietynlaista kuvaa.⁴⁹ Se on myös osoittanut, että kansainvälinen modernin arkkitehtuurin kaanon on rakennettu kertomus, jopa sankaritarina, joka kertoo lähes yhtä paljon laatijoistaan kuin kohteistaan. Samalla on osoitettu, miten vaikeaa kaanoniin pääsy on ollut. Marginalisoitumista on aiheellista pohtia, sillä syyt eivät aina suinkaan ole taiteellisista tekijöistä kiinni. Kuitenkin vasta akateemisen tutkimuksen myötä taiteilijat nousevat yleiseen tietoisuuteen. Siinä missä elävien muistot ylläpitävät aikalaisten glooriaa, on historiankirjoituksen tehtävä tallentaa kunkin ajan tekijöitä yhteiseen muistiin.

Historiankirjoitukseen voidaan ajatella sisältyvän vallankäytöllinen aspekti.⁵⁰ Näin ainakin, jos mielletään vallaksi ajatus, jonka mukaan nykyisyys ja tulevaisuus muotoutuvat menneisyydessä toteutettujen tekojen ja päätösten kausaliteetiksi. En katso vallankäytön olevan historiankirjoittajien päällimmäinen motiivi. Minun on myös historiaa kirjoittavana luotettava tai ainakin toivottava, että edeltäneet historiankirjoittajat ovat toimineet eettisesti kestävästi ja pyrkineet asioiden totuudenmukaiseen ja vääristelemättömään esittämiseen. On ehkä helpompaa hyväksyä historiankirjoittamisen harjoittavan passiivista vallankäyttöä valinnan muodossa.⁵¹ Historiankirjoituksessa tullaan tilanteisiin, joissa joudutaan tulkitsemaan evidenssiä, joilla omia hypoteeseja tuetaan. Evidenssi tulee käsitellä kriittisesti. Ainoa eettisesti kestävä tapa on esitellä kaikki lähdekritiikin läpäisevä evidenssi, vaikka se ei tukisikaan tutkijan hypoteeseja.

⁴⁹ Vidler 2008: xiii-xiv. Vidlerin mukaan etenkin toisen maailmansodan jälkeen historioitsijat kirjoittivat myös teoriaa ja vaikuttivat siten aikalaissuunnittelijoiden käytäntöihin ja teorioihin.

⁵⁰ Foucault 2005: 18. Foucault käsittelee historioitsijan tietoisia toimia epäjatkuvuuksien selittämisessä.

⁵¹ Valintaa ohjaavat ensisijaisesti tutkijoiden kiinnostuksen kohteet, sikäli kun olemme tilanteessa, jossa tutkijat saavat itse päättää tutkimuskohteensa. Käsittelen tieteen vapautta tuonnempana.

Katsantokantaa täydennetään tässä työssä diskurssianalyttisellä metodilla. Sen juuret on johdettavissa ranskalaiseen poststrukturalismiin ja se on yleistynyt taiteiden tutkimuksessa muiden mannermaisten ajatustapojen ohessa. Tämän työn tarkoituksena ei ole ottaa kantaa filosofian tieteenalan keskusteluun, enkä itse sitoudu varauksetta niin mannermaiseen kuin analyttisenkään filosofian traditioon. Kuitenkin pohdittaessa sitä, miten tekstejä tulisi tutkia, antaa Foucault välineitä. Hän tarkastelee kirjassaan *Tiedon arkeologia*⁵² eri tieteenalojen kehitystä nimenomaan kyseisten alojen diskursiivisen tiedon lisääntymisen mittarina. Foucault ottaa esimerkikseen diskurssin vaikutuksen kliinisen lääketieteen tieteenalan kehityskulussa. Hän luokittelee eri instanssit, joissa alan tietoa käsiteltiin ja joissa diskurssia ylläpidettiin.⁵³ Näiden lisäksi Foucault luettelee henkilöt, joilla oli oikeus ja velvollisuus esittää lausumia lääketieteellisistä asioista.⁵⁴ Koska arkkitehtuurihistoriaa tuotetaan samankaltaisissa instituutioissa⁵⁵ samankaltaisen korkeakoulutuksen saaneiden henkilöiden toimesta, katson metodin sopivan analogisesti arkkitehtuuridiskurssin perkaamiseen.

Foucault käsittelee sitä, miten diskurssi on ilmiö, jonka toimesta tietyt ymmärtämisen ja toimimisen tavat yleistyvät. Ei siis ole tiettyjä paikkoja, joissa auktoriteettiasemaan väistämättä nousevaa tietoa tuotettaisiin.⁵⁶ Tietoa tuotetaan jatkuvasti, mutta kestää aikansa, ennen kuin tieto leviää kentälle diskurssin kuljettamana. Foucault painottaa, ettei myöskään ole tiettyjä henkilöitä, joilla olisi valta äkisti muuttaa vallalla olevaa käsitystä eri asioiden tiloista.⁵⁷ Ei oikeastaan ole myöskään tiettyä aikaa, jolloin joku edellisistä saisi aikaan ajatus- ja toimintatapojen muutoksia.⁵⁸ Muutokset tapahtuvat hitaasti, sen myötä kun uusi tieto suodattuu kuulijoiden tai lukijoiden ajatusten kautta heidän toimintaansa.

⁵² Ranskankielinen alkuperäisteos *Archéologie du savoir* (1969). Tässä työssä käytetty vuoden 2005 suomennosta.

⁵³ Foucault 2005: 70-72. Niitä ovat muiden muassa sairaala, laboratorio, yksityisvastaanotto ja tutkimussairaala.

⁵⁴ Foucault 2005: 70-71, 73-74.

⁵⁵ Esimerkiksi arkkitehtuurin ja taidehistorian oppilaitokset, arkkitehtuurimuseot ja muut taidelaitokset.

⁵⁶ Foucault 2005: 70-76.

⁵⁷ Habermasin mukaan vallan tarkastelu on keskeisessä asemassa Foucault'n tuotannossa. Katso esim. Habermas 1989: 265, 271.

⁵⁸ Foucault 2005: 70-76.

Yhdyn Foucault'hon siinä, ettei diskurssiin osallistuneilla ole valtaa vaikuttaa siihen, miten heidän viestinsä elää sen jälkeen kun he ovat sen lausuneet. Kyseenalaistan silti foucault'laisen ajatuksen, ettei korkeammassa auktoriteettiasemassa olevien henkilöiden instituutioiden tuottama tieto saisi enemmän vaikutusvaltaa pienempiin auktoriteetteihin verrattuna. Yhdyn asiassa pikemmin tieteesosiologi Robert K. Mertonin näkemyksiin tieteellisestä arvovallasta, mistä puhun enemmän seuraavassa luvussa. Käytän Mertonin ajatusten tulkinnassa ja esittelyssä Kiikerin ja Ylikosken kirjaa *Tiede tutkimuskohteena*.⁵⁹ Metodia käsitellään vielä luvussa 3 ja eri instituutioissa tuotettua tietoa luvussa 4.

2 Modernin käsiteviidakosta

2.1 Tieteenfilosofinen näkökulma arkkitehtuurihistorioiden selittäjänä

Katson työn sekundaarisen kohteen, eli jälleenrakennuskauden rakennustaiteen kuuluvan modernin arkkitehtuurin piiriin. Sen takia käyn läpi ilmiön aatteellista taustaa ja keskeistä käsitteistöä, josta käsitykseni modernista kumpuaa. Katson, että arkkitehtuurihistorian tuotantoa ohjaavat samankaltaiset olosuhteet kuin tieteen tekoa, mistä syystä esittelen niitä tieteentutkimuksellisia välineitä, joita ajattelussani käytän.

Yksi tieteentutkimuksen kiinnostuksen kohteista on tarkastella sitä, miten ja mihin tutkimus suuntautuu. Olisi naiivia olettaa, että kaikkia maailman ilmiöitä tutkittaisiin samalla intensiteetillä. Arkkitehtuurihistorian kohdalla kysymyksenä voi esittää sen, mitä aikakausia on tutkittu eniten ja miksi näin on. Tieteentutkijat ovat kiinnittäneet huomionsa siihen, että tietyt aiheet ja etenkin tietyt tekijät saavat enemmän huomiota ja tutkimusmahdollisuuksia. Tämä tarkoittaa tietysti myös rahoitusta. Tieteesosiologi Robert K. Merton luonnehtii ilmiötä nimellä Matteus-vaikutus, mikä karkeasti tarkoittaa sitä, että kun tieteentekijä tekee läpimurron, saa hän kiitosta ja palkintoja, minkä jälkeen häntä siteerataan paljon, mikä johtaa siihen, että myös hänen tulevat tutkimuksensa saavat edelleen huomiota ja siten uusin tutkimus jälleen paljon resursseja.⁶⁰ Ovatko samankaltaiset mekanismit mahdollisia

⁵⁹ Kiikeri & Ylikoski 2004: 110-113. Foucault'n näkemys on ristiriidassa Mertonin näkemyksen kanssa. Merton painottaa nimenomaan tekijyyttä, ja siitä aiheutuvia ilmiöitä. Ristiriita ei ole kovin väkevä, vaan kyseessä on painotusero. Toisin sanoen Foucault ei ole kiinnostunut yksittäisten lausumien esittäjistä vaan koko keskustelusta.

⁶⁰ Kiikeri & Ylikoski 2004: 117-120; Kitcher, 2001: 124–125, passim. (Intresseistä ks. etenkin 87-91.) Samalla joku toinen tieteentekijä jää entistä pahemmin marginaaliin, koska ei saa samaa

arkkitehtuurihistorian tekemisessä? Selittyvätkö eri arkkitehtuurihistoriaa tekevien instituutioiden aiheenvalinta tutkimus- ja näyttelytoiminnassa tai erilaiset suhtautumistavat substanssin esittelyssä sillä, että joko niiden nauttima institutionaalinen rahoitus tai niissä toimivien historioitsijoiden henkilökohtainen toimeentulo on kyseisten valintojen tai suhtautumistapojen varassa? Katson, että rahoitus ohjaa sitä, mitä tutkitaan ja mitä asioista sanotaan. Museot joutuvat jatkuvasti laatimaan näyttelyitä, joita ihmiset tulevat katsomaan, koska niiden rahoitus on kävijämääristä riippuvainen.

Nykykäsityksen mukaan tiede on sosiaalinen konstruktio. Tuota konstruktioita pidetään itseohjautuvana, ja se perustuu yhteisille eettisille säännöille.⁶¹ Niiden perusteella tieteen tulosten tulee olla julkisia, yleispäteviä ja intressivapaita, mikä mahdollistaa tulosten kriittisen tarkastelun ja testaamisen. Konsensuksen mukaan tällainen sosiaalinen toiminta johtaa väistämättä verifioitavan tiedon suuntaan. Tiedekentässä on havaittavissa Mertonin esittämiä vaikutuksia resurssien ohjautumisesta sosiaalisista syistä johtuen. Katson, että on oletettavaa, että tämä on mahdollista ja jopa todennäköinen myös muualla kuten arkkitehtuurihistoriaa tuottavassa sosiaalisessa kentässä. Oletan siksi, että tarkastelemissani arkkitehtuurihistorioissa tietyt ajatukset ovat saaneet enemmän huomiota kuin toiset. Näin siksi, että joko niiden esittäjä on ollut auktoriteettiasemassa, oli kyseessä sitten arvovaltainen instituutio, henkilö tai työnantaja. Ensimmäisen ollessa kyseessä on luontevaa, että vaikutteita otetaan suopeasti vastaan. Tähän on myös Anthony Vidler kiinnittänyt huomionsa tutkiessaan opettaja-oppilas suhteiden vaikutusta arkkitehtuurihistorioissa.⁶² Jos taas kyseessä on institutionaalinen suhtautumistapa, on

huomiota ja sen mukanaan tuomia resursseja. Tieteenfilosofi Philip Kitcher on myös kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka erilaiset intressit ohjaavat tieteellistä tutkimusta. Yksi merkittävä intressi on rahoitus. Oireellinen esimerkki on, kuinka paljon lääketieteellistä tutkimusta tehdään taudeista, jotka koskettavat länsimaissa korkeasta elintasosta nauttivia ja sen lieveilmiöistä kärsiviä ihmisiä. Kitcher tarkastelee kriittisesti tieteen arvovapautta ja demokraattisuutta, mihin hänellä on teoria, jota hän kutsuu hyvin järjestetyksi tieteeksi (well-ordered science). On mahdollista, että lääketieteellisyys tukisi pikemmin lihavuudesta johtuvan diabeteksen lääkkeiden kehitystä, vaikka kehityksessä kuolisi satoja tuhansia ihmisiä samalla vuosittain malarian kaltaisiin tauteihin. Koska tuhannet liikalihavat diabeetikot ovat maksukykyisempiä kuin kehitysmaiden ihmiset, olisivat he lääketieteellisyydelle tuottoisampia.

⁶¹ Kiiikeri & Ylikoski 2005: 110-113. Merton hahmotti tieteen tekemistä ohjaavat universaalit normit. Myöhemmin niitä on kutsuttu CUDOS-normeiksi. Lyhennys koostuu seuraavista termeistä: Commun(al)ism, Universalism, Disinterestedness, Organized Scepticism.

⁶² Vidler 2004: 12. Vidler tarkastelee eri historioitsijoiden ajatusten genealogioita opettaja-oppilas-akselilla. Esimerkikiksi hänestä Emil Kaufmann veti modernismin alkupisteen opettajaansa Rudolf

ymmärrettävää, että palkkasuhteessa olevan on hyödyllisempää omaksua näkemyksiä kuin yrittää kumota niitä.⁶³ Kirjoittajat ovat saattaneet tietoisesti tai tiedostamatta alkaa toistaa edustamissaan instituutioissa totuuksina pidettyjä uskomuksia tai tulkintoja sen sijaan, että olisivat kyseenalaistaneet niitä. Katson tämänkaltaisen toiminnan mahdollistavan koulukuntien ja institutionaalisten näkemysten syntyminen.

Kirjoittamiseen liittyy jatkuvaa valintaa. Näin ei ole ainoastaan sen suhteen mistä kirjoitetaan vaan myös siinä, miten kirjoitetaan. Habermasin mielestä Foucault'n keskeinen argumentti on, että kaikissa diskursseissa on piilevän vallan aspekti ja Foucault'n tähtääminen valta-aspektien paljastamiseen oli käänne, joka johti hänet tiedon arkeologiasta tiedon provenienssin selittävään geneologiaan.⁶⁴

Joissain tapauksissa emme pysty hahmottamaan käyttämämme kielen piileviä merkityksiä. Käyttämämme kieli on usein erilaisilla merkityksillä ladattua ja sen sanat käsitteet ovat monimerkityksisiä ja niitä joudutaan toistuvasti määrittelemään tai sitomaan niitä olemassa oleviin käytäntöihin. Hyvä esimerkki ilmiöstä on arkkitehtuuridiskurssissa toistuvasti esiintyvä käsitteistö *modernin* ympärillä. Puhumme sujuvasti *modernista*, *moderniteetista*, *modernisaatiosta* ja *modernismista*. Vaikka käsitteet tuovat mieleen merkityksiä, jotka usein puhujasta riippumatta sisältävät yhteismitallisia piirteitä, sisältävät ne myös konteksti- ja historiansidonnaisia aspekteja, joiden sekoittaminen saattaa johtaa keskustelun täysin käsittämättömälle ja yhteismitattomalle tasolle. Tästä seuraa helposti ohipuhumista.

Taidehistoriassa, kuten ihmistieteissä laajemmin, ollaan jatkuvasti tekemisissä käsitteiden kanssa, joiden merkitys ei ole universaali. Modernin ohessa toinen tällainen käsite on *historia*. Sitä käytetään sangen abstraktisti puhuttaessa menneisyydestä, vaikka toisessa yhteydessä samaa termiä käytetään tarkoittamaan tiettyä tieteenalaa tai sen toimesta tuotettua tekstiä. Miellän *historiankirjoituksen* ajallisesti ja kulttuurisesti sitoutuneeksi ja

Wittkoweria pidemmälle ja Rayner Banham yritti ylittää opettajansa Nikolaus Pevsnerin omalla modernismitutkielmallaan.

⁶³ Tiedekentällä tapahtuvat sukupolvenvaihdokset. Esimerkiksi Ateenan arkeologisilla kaivauksilla on yksilötasolla työn jatkumisen kannalta helpompaa myötäillä vaikutusvaltaisten johtajien mielipiteitä kuin tuoda omia poikkeavia kantoja esiin. Kun vanha kaartti siirtyy eläkkeelle, nousevat uudet teoriat esiin.

⁶⁴ Habermas 1989: 265.

siten erittäin tulkinnanvaraiseksi. Siksi lukemattomat selostukset samasta ilmiöstä tai ajanjaksosta ovat mahdollisia. Historiallisten tekstien tulkinnasta on tullut viime vuosikymmeninä ihmistieteellisessä tutkimuksessa vahva traditio. Suunnan näyttäjänä toimivat pitkälti ranskalaiset post-strukturalistit. Pohdittaessa sitä, miksi Foucault'n ohessa sellaiset ajattelijat kuten Gaston Bachelard ja Roland Barthes ovat nousseet niin keskeisiksi, kannattaa tarkastella tieteenhistoriallisesti. Foucault'n tapa tarkastella eri tieteenalojen kehitystä diskursiivisen tiedon lisääntymisen myötä mahdollisti kaikille tieteenaloille oman oppihistoriansa kriittisen tulkinnan. Jos hyväksytään mahdollisuus, että kerran saavutetut tulokset voidaan tulkita uudelleen, hyväksytään myös se, ettei "tieto" ole kiveen hakattua vaan erehtyvää ja tulkintapitoista. Käyttämämme kieli sisältää lukemattomia sanoja ja käsitteitä, joiden merkitykset eivät myöskään ole a-historiallisia ja muuttumattomia, vaan alati uudelleenmäärittyviä.

Analyttisena filosofiana tunnetun perinteen yhtenä peruseriaatteena on universaalien käsitteiden ja ideoiden objektiivinen käsittely. Analyttisen filosofian perinne ei siten näytä osoittaneen suurta kiinnostusta ihmistieteiden tarkasteluun, sillä niissä jatkuva määrittelemisen ja tulkinnallisuuden hämärtävät universaalien tiedon saavutettavuutta. Ihmistieteiden keskeisten merkitysten pysyvyydestä ja muuttumattomuudesta on kyetty mannermaisesta filosofian tradition yleistymisen myötä tinkimään, jolloin ollaan tultu tilanteeseen, jossa uusi filosofinen ajattelu on mahdollistanut uusien tulkintojen ja tulosten saavuttamisen. On siten ymmärrettävää, että taidehistoriassa ja muissa ihmistieteissä mannermaisella ajattelutavalla on ollut 1900-luvulla vaikutusvaltaa.⁶⁵

2.2 Käsitteiden moderni, modernismi, moderniteetti ja modernisaatio sisältö

Tukeudun tässä työssä Habermasin ohella Juhana Lahden väitöskirjassaan läpikäymään modernin käsitehistoriaan. Lahti viittaa muiden muassa Marshall Bermanin ajatteluun, jonka hän kiteyttää seuraavasti: "Modernisaatio kuvaa yhteiskunnallisia prosesseja, moderniteetti viittaa modernien aikojen tyypillisiin piirteisiin sekä näiden piirteiden kokemiseen ja modernismi toimii yleisenä käsitteenä erilaisille teoreettisille ja taiteellisille

⁶⁵ Mannermaiseen filosofiaan kuuluvaksi käsitetään myös tämän työn taustalla vaikuttava kriittinen koulukunta.

ajatuksille moderniteetissa.”⁶⁶ Esittelen aihetta alla lyhyesti, lausuen myös oman näkemykseni ja käyttötapani kyseisestä termistöstä.

Moderni tarkoittaa useimmissa tilanteissa lähtökohtaisesti uutta ja ennestään olemassa olevasta poikkeavaa. Se on ajassa jatkuvasti uusiutuva termi, jonka kiinnittäminen kulloiseenkin aikaan on välttämätöntä. Lahden mukaan moderni sanan etymologia on johdettavissa latinan sanasta *modo*.⁶⁷ Sanan moderni käyttö ulottuu melko kauas. Jürgen Habermas toteaa Hans Robert Jaussiin viitaten moderni-sanan ilmenevän käytössä ensimmäistä kertaa 400-luvun lopulla. Jo silloin sanan käytön tarkoituksena oli osoittaa nykyajattelun eroa edeltäneestä, etenkin erotettaessa kristillinen aika pakanuudesta.⁶⁸ Vakiintuneessa kielenkäytössä ”moderni aika” alkaa silti vasta merkittävästi myöhemmin.

Modernin käsitettä käytetään puhuttaessa niinkin vaikeaselkoisesta asiasta kuin *modernista maailmasta*. Tällöin viitataan valistuksen ajasta alkaneeseen kauteen. Kuitenkin taidediskurssissa modernin käsite on liitetty aivan toiseen ajanjaksoon. Moderni taide on 1900-luvun ilmiö ja siten paljon uudempaa perua kuin yhteiskunnallinen moderni. Hyvinä esimerkkeinä ilmiöstä taidemaailmassa toimivat niin Tukholmassa toimiva Moderna Museet kuin New Yorkin Museum of Modern Art. Ne ovat molemmat painottuneet esittelemään modernia taidetta, joka käytännössä tarkoittaa kanonisoitua modernistista taidetta. Ongelmia tulee siitä, kun sana tai käsite, jonka on tarkoitus uudistua jatkuvasti ajassa sidotaan johonkin hetkeen, on mahdotonta enää erottaa sen arkikäyttöä erikseen sovitusta käytöstä.

Edellä jo esiintynyt modernismi on aatteellinen kehys monille nimenomaan 1900-lukuisille ilmiöille ja teorioille. Se ei ole tyyli tai koulu tai muukaan ulkoisesti määriteltävä formaali piirre.⁶⁹ Rakennustaiteessa modernismin johtoajatuksena oli hyvin suunnitellun ympäristön mahdollistava parempi elämä. Huomion keskipisteenä oli ennen kaikkea koti, mutta myös kaikki muut inhimillisen elämän vaatimat rakennetut ympäristöt. Voimme siis puhua holistisesta asenteesta koko elämän piiriin ja uskomukseen suunnittelun vaikutuksesta elämänlaatuun.

⁶⁶ Lahti 2006: 32–33.

⁶⁷ Lahti 2006: 33. Lahti suomentaa *modon* sanoilla juuri, ensin ja nyt.

⁶⁸ Habermas 1992: 158.

⁶⁹ Lahti 2006: 30–31.

Hilde Heynen esittää osuvan esimerkin siitä, miten modernistit pyrkivät ulottamaan suunnittelulla hyvää elämää myös vähempiosaisille kansanosille. Uuden Frankfurtin suunnittelijat pyrkivät Ernst Mayn johdolla tuottamaan suunnittelullisilla ja tuotannollisilla keinoilla hyvää asuinympäristöä. He uskoivat valistuksen ajasta lähtöisin olevan liikehdinnän tähtäävän yksilötason hyvinvointiin. He eivät siten nähneet modernin projektissa myöhemmin havaittua ristiriitaa, jossa järkeistämisen tuottamat edut olisivat erilaisia yksilötasolla ja taylorismin määrittelemällä kapitalismilla.⁷⁰ Toisin sanoen suunnittelijoiden mielessä ei päällimmäisenä ole olleet esteettiset, vaan muut kuten sosiaaliset ja taloudelliset arvot.

Modernismiin liitettiin pian formaaleja kuvailuja ja se alistettiin monin tavoin tyyliksi muiden historiallisten tyylien perään, minkä myötä se sai myös osakseen vastustusta.⁷¹ Silti vastaliikkeet ja niin kutsuttu postmoderni liikehdintä eivät ole lopettaneet modernismin traditiota. Sille on siten mahdoton asettaa loppupistettä, vaikka sitäkin on yritetty.⁷² Nykytutkimus tuntuu pitävän taiteellista postmodernismia osana modernismia juuri siitä syystä, ettei se lopulta päättänyt mitään. Jotkut tutkijat ovat alkaneet vaatia modernismin monikoimista, minkä seurauksena kirjallisuudessa puhutaan *modernismeista*. Lahti pitää tällaista kehitystä valitettavana, sillä hänestä käsitteiden verkko on jo kyllin laaja. Hänestä yksiköllisen modernismin pitäisi pystyä kokoamaan erilaiset saman aikaiset taiteelliset liikehdinnät ja teoriat yhden käsitteen alle.⁷³ Tämä työ ottaa osaltaan kantaa siihen, mitä kaikkea modernismiin voidaan lukea.

⁷⁰ Heynen 1999: 46. Heynenin mukaan tällainen tulkinta istuu oivasti habermasilaisen ”modernin projektin” luonteeseen. Heynenin (1999: 147) mukaan Habermasin käyttämät ”modernin projekti” tai ”moderniteetin projekti” kaltaiset termit on nähtävä normatiivisina. Siten ne taustoittavat Habermasin kriittistä taustaa. Muut teoreetikot tai historioitsijat välttäisivät edellä mainitun kaltaisten termien käyttöä, sillä heidän strategiansa on pikemmin deskriptiivinen.

⁷¹ Lahti 2006: 31. ”Sodanjälkeisen arkkitehtuurin tulkintaa on hankaloittanut historiankirjoitus, joka on ikään kuin lukinnut ajan arkkitehtuurin osaksi modernismin tyylihistoriallista jatkumoa.” Lahti jatkaa: ”Ajatus arkkitehtuurin modernismista tyylinä, on sitä hankalampi, mitä kauemmas etäännyttään rakennuksista esteettisinä objekteina tai mitä lähemmäs nykypäivää tullaan.” Modernia arkkitehtuuria on kuitenkin jatkuvasti käytetty historiallisista tyyleistä itsestään selvästi erottuvassa merkityksessä.

⁷² Tournikiotis 99: ix; Lahti 2006: 31. Tournikiotis esittämän anekdootin mukaan Charles Jencks väitti modernismin kuolleen heinäkuun viides 1972. Lahti taas irtisanoutuu aikakausien alku- ja loppupisteiden määrittelystä, koska ei koe periodisointia tärkeänä.

⁷³ Lahti 2006: 32.

Populaarisissa taidediskurssissa elää vielä vahvana tyylihistoriallinen pohjavire, minkä johdosta käsitteiden määrittelyä vaikeuttaa akateemisen ja populaarin diskurssin yhteismitattomuus.⁷⁴ *Moderni* kantaa erilaisia merkityksiä eri keskustelijoilla. Modernin sisarkäsitteet eivät sen sijaan ole kovin laajassa populaarisessa käytössä. Siksi niiden merkitykset ovat pitkälti tieteellisen diskurssin hallittavissa.

Moderniteetilla tarkoitetaan henkistä ilmapiiriä, joka tähtäsi yksilöiden parempaan elämään. Sen johtoajatukset ovat pitkälti johdettavista Ranskan suuren vallankumouksen tunnuslauseesta, joka peräänkuulutti vapautta, tasa-arvoa ja veljeyttä. Ajallisesti moderniteetin katsotaan alkaneen juuri tuolloin.⁷⁵ Vaikka termit nykyisestä individualistisesta näkökulmasta vaikuttavat toisaalta itsestään selviltä ja toisaalta hieman etäisiltä, on muistettava, että nyky maailma on menneen maailman ilmiöiden kausaatio. Moderniteetti kuvaa hyvin sitä mielentilaa, mikä länsimaisilla ihmisillä on esimerkiksi ihmisoikeuksista tai yksilönarvosta tai elämisen arvokkuudesta ylipäätään.

Moderniteetin aktiivista ilmenemistä tai sen ajamista taas kutsutaan modernisaatioksi. Voimme esimerkiksi ajatella, että perustavanlaatuisen infrastruktuurin rakentaminen, kuten kattavan tieverkon tai rautatien ulottaminen koko maahan on ehto kyseisen maan elinolojen parantamiseksi. Tällöin pyrkisimme tuomaan kulloisenkin nykyajan elämää helpottavat tai tuotantoa tehostavat välineet ulottuville. Me siten modernisoisimme elinpiiriämme. Modernisaatio ei ole tiettyyn aikakauteen sidottu ilmiö, vaan uusiutuu samaan tapaan kuin *moderni* uutta kuvaavassa merkityksessään. *Moderni* ja sen sisarkäsitteet ovat nykyajassa edelleen eläviä ja nykyhetkestä käytettäviä käsitteitä.

2.3 Modernismi moderniteetin materiaalisena ilmentymänä

Tässä kappaleessa taustoitan omaa käsitystäni modernismin taustasta. Katson tutkielmassa käsittelemäni ajan rakennustaiteen olevan osa modernia arkkitehtuuria mistä syystä omien näkemysteni positiivinen suhteessa modernin diskurssiin on välttämätöntä. Teoreettinen näkemykseni moderniteetin aatteellisesta ja filosofisesta historiasta on peräisin etenkin Habermasin ajattelusta, johon olen tutustunut ennen kaikkea hänen teoksensa *The Philosophical Discourse of Modernity* kautta. Habermas käy siinä läpi

⁷⁴ Antiikki saattaa tarkoittaa eri asioita historioitsijalle ja vanhojen kalusteiden kauppiaille.

⁷⁵ Habermas 1989: 271.

merkittävimmän filosofisen keskustelun 1700-luvulta 1980-luvulle. Hän keskusteluttaa ajattelijoita filosofian eri traditioista lähtien saksalaisista idealisteista. Nykyajattelijoista juuri Habermasista on mainittava, että hän rakentaa siltoja niin analyttisen kuin mannermaisen tradition kuin myös amerikkalaisen pragmatismen ja kriittisen koulukunnan välille.

Habermas toteaa kirjansa alussa, ettei tule käsittelemään moderniteetin materiaalista kulttuuria eli modernistista taidetta. Lause kuitenkin formuloi hänen käsityksensä siitä, että modernistinen taide on moderniteetin tuote ja ilmentymä.⁷⁶ Millainen on siten moderniteetin taiteen aatteellinen tausta?

Habermas käsittelee moderniteettia kehityksenä, jonka myötä yksilöllisyys korostui ja joka alkoi keskiajan jälkeen.⁷⁷ Valistuksessa vakiintui myös käsitys oppimisprosessien perustavanlaatuisesta muutoksesta, joka perustui siihen, ettei opittuja näkemyksiä voida unohtaa tahdonalaisesti, mutta ne on korvattavissa paremmilla näkemyksillä.⁷⁸ Tähän voi perustaa myös historiatieteissä tarpeen uudelleen lukea ja tulkita tuloksia. Habermasin mukaan valistuksen oli radikalisoitettava, mikä tarkoitti, että Hegelistä lähtien oli luotettava dialektiikkaan, jossa järki hyväksyttiin uskonnon vertaiseksi yhdistäväksi voimaksi.⁷⁹ Samalla kun tieteen tuottamat muutokset maailmankuvaan erottivat valistuksen ajan edeltäneistä, murensivat ne uskonnon aiemmin edistämää yhtenäisyyttä. Samalla dialogi ja tieteellinen diskurssi sivuuttivat kirkon auktoriteettiasemaan perustuvan epistemologisen hegemonian. Järjestä tuli valistuksen tärkein toimeenpaneva väline.⁸⁰

Sen vastaiskuna 1700-luvun lopulta 1800-luvun alkuun herää toisenlainen aatteellinen virtaus joka hyödyn ja järjen sijaan korostaa ennen kaikkea tunnetta. Romantiikka syntyi vastareaktiona järjen hegemonialle. Habermas muistuttaa, että Hegelin ja aikalaisten eetos järjestä uskonnon syrjäyttävänä ja sosiaalista yhteisöllisyyttä tuottavana tekijänä

⁷⁶ Habermas on kuitenkin käsitellyt taidetta toisissa kirjoituksissaan. Artikkelissaan *Filosofia paikanvaraajana ja tulkitsijana* kirjassa *Järki ja kommunikaatio*, hän esittää jopa taideteoreettisen tulkinnan ja artikkelissaan *Modernity: An Unfinished Project* Chares Jencksin toimittamassa kirjassa *Postmodern Reader* hän käsittelee postmodernistista arkkitehtuuria.

⁷⁷ Habermas 1989: 16.

⁷⁸ Habermas 1989: 84. Verrattaessa foucaultlaiseen ajatteluun, ero ei ole suuri.

⁷⁹ Habermas 1989: 84.

⁸⁰ Habermas 1989: 84.

epäonnistui.⁸¹ Järjen synnyttämä tieto ei luonutkaan pelkkää kollektiivista hyvää vaan valtarakenteita ja vääristyneitä narratiiveja menneistä asioista.

Historiantutkimuksen kannalta on kiinnostavaa, että Habermasin mukaan myös Nietzsche tuli samaan tulokseen. Nietzsche vastusti antikvaarisesta historiografiasta periytyvää aikalaiskulttuuria sekä Hegelin historian filosofian objektiivista aikäkäsitystä. Habermasin mukaan Nietzsche piti nykynäkökulmaa aina arvokkaimpana välineenä menneisyyden tulkinnassa, jonka mukaan modernissa tilanteessa historiatietoisuuden kyllästävä ihminen on menettänyt tuon välineen ja pyrkiessään käyttämään objektiivista näkökulmaa ajautuu Nietzschen mukaan väistämättä kaiken halvaannuttavaan relativismiin.⁸² Muun muassa objektiivisuuden aiheuttaman harhan löytämisestä on historian uudelleentulkinnoissa kyse niin poststrukturalistisessa kuin kriittisessä strategiassa. Koska historiankirjoituksessa on sanottu asiat objektiivisesta näkökulmasta, on siihen suhtauduttu totuutena. On kyse sitten modernismin historiasta tai jälleenrakennuskauteen suhtautumisesta, on hyväksyttävä, että historia on aina aikalaistuote ja -tulkinta ja saattaa sisältää valtarakenteita vahvistavia lausumia. Valistuksesta on tullut järjen valjastamisen myötä vastavalistuksen väline.⁸³ Sekä ranskalaiset post-strukturalistit että kriittisen teorian perustajat ovat kiinnittäneet tähän huomionsa.

Habermasin tarkastellessa modernin taiteen aatehistoriaa toteaa hän sen juurten olevan romantiikassa. ”*Modern art reveals its essence in Romanticism; and absolute inwardness determines the form and content of Romantic art.*”⁸⁴ Katson, että Habermasin esittämä ajatus ei muutu radikaalisti sijoittamalla *art* sanan kohdalle *architecture*.

Hyväksyessämme habermasilaisen tulkinnan modernismista kahden toisensa poissulkevana pidetyn aatteellisen suuntauksen – valistuksen ja romantiikan – risteytyksenä, voimme hyväksyä kummankinlaiset suuntaukset sen sisällä. Tulen tämän modernin aatehistoriallisella tarkastelun avulla pohtimaan niin rationalistisen kuin romanttisen läsnäoloa arkkitehtuuridiskurssissa. Modernin ja romantiikan suhdetta on

⁸¹ Habermas 1989: 84. Habermas puhuu Hegelistä ja hänen seuraajistaan. ”They worked out concepts of reason that were supposed to fulfill such a program. We have seen how and why these attempts failed.”

⁸² Habermas 1989: 85.

⁸³ Horkheimer & Adorno 2008: 12. Tämän osoittaminen oli yksi Valistuksen dialektiikan tavoitteista.

⁸⁴ Habermas 1989: 18.

pohdittu myös kirjallisuustutkimuksen saralla. Tästä osoituksena Tuula Hökän vuonna 2001 toimittama artikkelikokoelma *Romanttinen moderni – kirjoituksia runouskäsitteistä*. Hökän mukaan: ”1900-luvun modernismi post-ilmioineen on pitkään ollut tutkimuksen valtavirrassa, romantiikkaa ja epookkien suhteita pohtivia teoksia on tullut esille vaimeammin.”⁸⁵ Palaan modernismin romanttisuuden käsittelyyn luvussa 4.

2.4 Modernin arkkitehtuurin historia ja kaanon

Koska tarkastelemani ajan arkkitehtuuri on pohjavireeltään modernistista, koen, että katsaus modernin käsitteistöön ja sen aatteelliseen taustaan on ollut tarpeellinen. Aiemmat katsaukset moderniin arkkitehtuuriin vaativat uusia tulkintoja, mikä näkyy siinä, että kriittisiä tutkimuksia modernin arkkitehtuurin historiasta on tehty viime aikoina viljalti. Esimerkiksi Kenneth Frampton, Panayotis Tournikiotis, Anthony Vidler ja Hilde Heynen ovat lukeneet modernismin historioita kriittisesti.⁸⁶ Kuva arkkitehtuurin modernismista ei ole heidän mielestään ollut kattava ja tärkeitä asioita on jäänyt puuttumaan kaanonista. Tournikiotis esittää, että historian kirjoitus on ollut osin tietoista teorian muodostusta, koska historioitsijoilla on ollut teoreetikon motiivi.⁸⁷ Siitä syystä modernismin varhaiset historioitsijat eivät sisällyttäneet historioihinsa evidenssiä, joka ei tukenut teorian muodostamista. Tarkastelen onko samankaltaisia tendenssejä on havaittavissa myös suomalaisessa rakennustaiteen historiassa.

Vaikuttaa vahvasti siltä, että historiografisella tutkimuksella on tilausta ja merkitystä omassa ajassamme. Jotain sen merkityksestä voidaan päätellä Teknillisen korkeakoulun arkkitehtuurihistorian professori Aino Niskasén syksyllä 2010 järjestämästä Nils Erik Wikberg -sarjan seminaarista, jonka aiheena oli historiografia. Ulkomaisena pääpuhujana tapahtumassa oli edellä mainittu Panayotis Tournikiotis. Pääpuhujan lisäksi muut

⁸⁵ Hökkä 2001: 7.

⁸⁶ Maailmalla modernin arkkitehtuurin historiaa on uudelleen luettu jo useamman vuosikymmenen ajan, mistä esimerkkinä voidaan mainita ainakin edellä mainitun Framptonin lisäksi Tournikiotisin *Historiography of Modern Architecture* (1999). Frampton ponnistaa saksalaisesta kriittisestä teoriasta, mikä ilmenee osin jo kirjan nimestä. Tournikiotisin kirja on taas sukua ranskalaiselle historiografialle, mutta sen heikkous piilee siinä, ettei kirjoittaja selitä, miten tutkimuskohteet on valittu. Viime aikaisimpia kirjoja kansainvälisen modernismin historiasta on Vidlerin *Histories of the Immediate Present* (2008), joka käsittelee sitä miten intentionaalisesti kuvaa modernismista on rakennettu.

⁸⁷ Tournikiotis 99: ix.

ulkomaiset ja kotimaiset esitelmöijät olivat keränneet paikalle kymmeniä asiasta kiinnostuneita, mikä Suomen kokoisessa paikassa kertoo laajasta kiinnostuksesta aihetta kohtaan. Myös virkamiestasolla lähihistorian uudelleentarkastelua seurataan kiinnostuksella, sillä rakennussuojelullisessa mielessä painopiste on siirtymässä juuri sodan jälkeiseen rakentamiseen.⁸⁸ Historiallisen uudelleenluennan motiivina voi olla taide- tai arkkitehtuurihistoriallisen kaanonin monipuolistaminen tai sitä muodostaneen kentän valtarakenteiden paljastaminen. Kysymykset kuten ketkä ja missä kaanonia tekevät tai ketkä muodostavat taidehistorian portinvartijoiden joukon, ovat nykytutkimuksen keskustassa.

Näkemyksistä yhdestä kattavasta modernin arkkitehtuurin kaanonista on nykytilanteessa kestävämpi. Koska nykytutkimuksen valossa kuva arkkitehtuurin historiasta on monitahoinen ja vaikeasti syntetisoitavissa, saatetaan erilaisista samanaikaisista moderneista suuntauksista puhua arkkitehtuurikulttuureina.⁸⁹ Hyvä esimerkki tällaisesta käsittelytavasta on Joan Ockmanin toimittama kirja *Architecture Culture 1943–1968*, joka jopa sangen teoreettisia aikalaistekstejä esittelemällä pystyy osoittamaan modernin arkkitehtuurin piirissä ilmenneitä suuntauksia. Toisaalta kulttuuri-termin käyttö ei suinkaan poista käsitteellistä ongelmakenttää vaan johtaa samanlaiseen tilanteeseen, jota esittelin *modernia* ja *historiaa* tarkastellessani. Jos olen edellä kyennyt osoittamaan modernin käsitteistön problematiikkaa, voin ymmärrettävästi välttää käyttämästä kulttuurin käsitettä.

⁸⁸ Mikko Härön suullinen tiedonanto tekijälle 9.2.2010 Suomenlinnassa.

⁸⁹ Lahti 2006: 31.

3 Analyysin kohteena suomenkieliset taide- ja arkkitehtuurihistorian yleisteokset

3.1 Taide- ja arkkitehtuurihistoria epookin tulkintana diskurssianalyysin näkökulmasta

Seuraavissa luvuissa analysoin tutkimusaineiston ilmestymisjärjestyksessä. Kiinnitän huomioni siihen, sanotaanko eksplisiittisesti sotavuosikymmenen arkkitehtuurin poikkeavan edeltävän vuosikymmenen arkkitehtuurista. Jos sitä ei sanota, onko tällainen näkemys luettavissa tekstistä. Tarkastelen sitä, sanotaanko muutosten johtuvan sodasta suoraan tai välillisesti, vai katsotaanko arkkitehtuurin muuttuneen jo ennen sotaa. Käsittelen tutkimusaineistoani diskurssina, jossa yksittäiset lausumat⁹⁰ kertovat kohteensa lisäksi myös kirjoittajistaan. Lopuksi syntetisoin yleisiä tai taajaan esiintyviä tulkintoja ja pohdin niiden historiografista merkitystä. Tarkastelen sitä millaiset ajatukset ovat levinneet eniten ja onko tietynlaisten tulkintojen ympärille muodostunut piirejä tai koulukuntia.

Toinen tarkastelukohteeni tulee olemaan kirjoittajien retoriikasta välittyvät asenteet ja arvolataukset. Tulen kiinnittämään huomioni tiettyihin käsitteisiin, joiden katson paljastavan tulkitsijoiden suhtautumista jälleenrakennuskauden arkkitehtuuria kohtaan. Tietynlaiset termit, joita kokemukseni mukaan kyseistä aikaa käsittelevässä kirjallisuudessa esiintyy ovat muiden muassa romanttisuus, taantuminen, pehmeneminen, kodikkuus, koristeellisuus ja niin edelleen. Pyrin olemaan analyttinen kirjoittajien kielen tulkinnassa. Edellä mainitut käsitteet ovat selkeitä kiintopisteitä, joihin huomion voi usein lukiessa kohdistaa, muttei aina. Koetan siksi uuttaa tekstistä kirjoittajan näkemyksen.⁹¹ Poimin sitaateiksi oireellisimpia esimerkkejä diskurssista ja yritän verrata kirjoittajien ajatuksia toisiinsa sekä omaan käsitykseeni modernin projektista ja historiasta.

Onko tiedemaailmassa käytetyllä paradigmalla ja Foucault'n määrittelemällä diskurssilla joitain samankaltaisia merkityksiä? Paradigma kokoaa tietyn tieteenalan vallitsevat teoriat sateenvarjon lailla alleen. Kun kyseisen tieteenalan piirissä syntyvät uudet teoriat eivät enää mahdu saman teoreettisen rakennelman sisään vaan ajautuvat sateenvarjon

⁹⁰ Foucault 2005: 107–117. Foucault esittelee lausuman, vertaa sitä mm. normikielen lauseeseen, sekä erikoistieteiden, kuten logiikan proposition teoreettisiin käsitteisiin.

⁹¹ Foucault 2005: 113. Foucault puhuu lausumien tunnistamisen vaikeudesta ja toteaa esimerkkinä, että loogisissa analyysissä lausuma on se mikä jää jäljelle kun proposition rakenne on uutettu esiin.

ulkopuolelle, alkaa paradigma horjua. Kun uudet teoriat eivät ole yhteismitallisia vanhojen kanssa, eikä paradigma ei enää pysty kattamaan niitä se kaatuu, minkä jälkeen uusien teorioiden ylle muodostuu uusi paradigma.⁹² Diskurssi ei rajaudu samalla tavalla, eikä se myöskään voi kaatua tai loppua. Diskurssi on jatkuvaa ja sen alku- ja päätepisteitä on mahdotonta eksplikoida. Erona mainittakoon myös, että tieteelliset paradigmat eivät pääosin ulotu tiedekentän ulkopuolelle, kun taas diskurssia tehdään kaikkialla ihmiskunnassa. Sitä käydään kiivaasti tiedekentän ulkopuolella muiden muassa sanomalehtien yleisöosastokirjoituksissa.⁹³ Siinä missä diskurssi on ei-yhtenäisen subjektin luoma ajaton järjestelmä, ohjataan ja muovataan paradigmaa tieteen tekijöiden toimesta yhtenäin.

Katson Suomen jälleenrakennuskauden arkkitehtuurihistorian täyttävän Foucault'n diskurssin määritelmän ehdot. Diskurssi muodostuu eri instituutioissa käytävästä keskustelusta sekä tutkimuksesta ja siihen osallistuvat ensisijassa alan koulutuksen saaneet henkilöt, vaikka päivälehdissäkin käydään aika ajoin keskustelua rakennustaitteeseen ja etenkin -suojaan liittyvistä kysymyksistä. Irtaudun kuitenkin Foucault'n määritelmästä siinä määrin, etten tyydy tarkastelemaan arkkitehtuurihistoriaa ainoastaan epäsubjektiivisena "seinäkirjoituksena", koska katson, että keskusteluun osallistutaan oman nimen ja tekijäsubjektin⁹⁴ auktoriteetilla. Tarkastelen diskurssia käytännössä tietyn tekijän intentionaalisenä viestinä tai lausumana Foucault'n termiä lainatakseni. Historioitsijoilla, kuten myös arkkitehteillä, on omat intentionsa eikä niitä voida jättää huomioimatta. Foucault'n tapa häivyttää tekijä, ei tyhjennä kysymysten kenttää, vaikka tarjoaakin hyvän yleistävän tulokulman aiheeseen.⁹⁵

⁹² Kiikeri & Ylikoski 2004: 55-69. Paradigman käsitteen esitteli Thomas Kuhn.

⁹³ Hyvä esimerkki on jälleen tyylihistoriallinen paradigma. Sitä ei enää taidehistoriassa käytetä, mutta sisutuslehdissä tyyleistä puhutaan sujuvasti.

⁹⁴ Tarkoitan tällä esimerkiksi yhteiskunnallista asemaa tai koulutuksellista tai muuta tittelä.

⁹⁵ Foucault'n tekstissä on aistittavissa myös oman aikansa radikaali äänenpaino. *Tiedon arkeologia* on turbulentilta ajalta vuodelta 1969. Vuotta aiemmin oli ilmestynyt vaikutusvaltaiseksi muodostunut kriittiseen koulukuntaan sitoutuvan Herbert Marcusen radikaali teos *Eindimensionale Mensch: Studien zur Ideologie fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, englanniksi *One dimensional man*.

Monet Foucault'n termeistä, kuten *lausuma* tai *arkisto*⁹⁶ ja metodeista voivat tuottaa kiinnostavaa tietoa kyseisen diskurssin sisältämistä äänenpainoista ja -sävyistä. En toisaalta täysin hyväksy kaikkia hänen teeseistään, kuten jo aiemmin mainittua lausuman esittäjän merkityksettömyyttä. Oudoksun myös olemassa olevan tieteenalan nimen, tässä tapauksessa *arkeologian* käyttämistä uudessa semanttisessa merkityksessä, kuten Foucault teki teoriansa muodostamisessa sekä kirjansa nimeämisessä. Martin Kusch on selittänyt arkeologia-käsitteen käyttöä Foucault'n teoriassa rinnastaen sanan vakiintuneen käytön, sekä käsitteen yleisyyden 1900-luvun ranskalaisessa tiedetekstissä.⁹⁷ Foucault'n strategiana on ajatus siitä, että historiallinen tieto on jotain joka täytyy konkreettisesti kaivaa esiin, mistä syystä on ollut luontevaa käyttää kaivamista kuvaavaa termiä metaforana. Keskeisin Foucault'n käyttämistä teoreettisista käsitteistä on diskurssi, joka on yleistynyt tieteellisessä kielenkäytössä. Foucault'n jälkeisessä tutkimustraditiossa puhutaan sujuvasti diskurssianalyysistä, mutta ei juuri (tiedon) arkeologiasta. Kuschin mukaan yhtenä syynä on *Tiedon arkeologian* vaikeus ja toisaalta se, että Foucault itse ajautui vallan aspektin etsimisen myötä uuteen teoriaan eli genealogiaan.⁹⁸

Sen mukaan keskeisempää on hahmottaa ja selittää sitä, miten ja milloin kyseinen käsitys on yleistynyt diskurssissa. Kuschin mielestä Foucault'n näkemys on luonnollinen, ja selittyy ranskalaisen Annales-koulukunnan perinteellä, josta esimerkkinä Kusch esittelee Marc Blochin näkemystä perinteisen historiankirjoittamisen sudenkuopista. ”Etsiessään tapahtumien ja ideoiden perimmäistä alkuperää perinteinen historia tyypillisesti sekoittaa toisiinsa alun ja syyn.”⁹⁹ Toisin sanoen perinteisen, vain kirjoitettuja dokumentteja lähteikseen kelpuuttavan ja metodinaan lähdekritiikkiä käyttävän historian vaarana on olla erottamatta ilmiöstä syitä ja syntyhetkeä. Kun tämä tiedostetaan, voidaan syy ja syntyhetki pitää erillään. Nykynäkömyksen mukaan modernismin historian kirjoittamisessa motiivina on ollut myös teorianmuodostaminen, mistä johtuen kirjoittajien valinnat ja lausumat voidaan selittää nimenomaan tarkoituksenmukaisina tekoina, ja näin voi myös olla suomalaisessa arkkitehtuurihistoriassa.

⁹⁶ Foucault 2005: 108. Lausumaa ja arkistoa voi verrata loogikoiden *proposition* lisäksi analyytikoiden *speech act*'iin sekä grammatikoiden *lauseeseen*.

⁹⁷ Kusch 1993: 16–22.

⁹⁸ Kusch 1993: 13–14.

⁹⁹ Kusch 1993: 24.

3.2 Kyösti Ålanderin *Rakennustaide renessanssista funktionalismiin*

Aloitan tarkasteluni Kyösti Ålanderin kirjasta *Rakennustaide renessanssista funktionalismiin* vuodelta 1956, jonka tekoprosessi sijoittuu ajallisesti Ålanderin johtajakauden alkuun Suomen rakennustaiteen museossa. Kirja on oikeastaan yleiskatsaus maailman rakennustaiteesta, mutta etenkin loppupuolella suomalainen moderni arkkitehtuuri on hyvin edustettuna. Ålanderin teos esittää arkkitehtuurin kehitystarinana, jossa tyylihistoria esittää tärkeää roolia, muttei kuitenkaan ole keskeisin tarkasteltava asia. Ålanderin yleisteoksen kantavana teoreettisena ajatuksena on seurata viivan kehitystä historiallisten tyylikausien lävitse.

Ålander päättää katsauksensa modernismiin, mikä näkyy jo kirjan nimessä. Kirja on sotien jälkeisen ajan tuote, mutta se määrittelee tarkastelunsa viimeiseksi vaiheeksi funktionalismin. Myöhempi suomalainen arkkitehtuurihistoria tapaa puhua sotia edeltävän ajan rakennustaiteesta funktionalismina ja niitä seuraavan ajan modernismina. Se, että kirjoittaja lähestyy rakennustaidetta teoreettisen viivan käsitteen kautta aiheuttaa sen, että teos vertautuu osin kansainvälisiin esikuvuihinsa siinä, että se myös pyrkii hahmottelemaan modernin arkkitehtuurin teoriaa, eikä tyydy vain dokumentoimaan sen historiaa. Viiva saa Ålanderin mukaan lopullisen ja täydellisen muotonsa funktionalismin myötä. Esimerkkinä Ålander esittää kuvien avulla rakennustaiteen viimeisinä sodan jälkeisinä saavutuksina Alvan Aallon Säynätsalon kunnantalon ohessa muiden muassa Richard Neutran ja Oscar Niemeierin töitä. Viimeinen näitä edeltänyt kuvin esitetty työ on vapaan viivan riemuvoitto: Villa Mairea. Seuraava ote kuvastaa hyvin kirjoittajan retoriikkaa:

Katselemme kosmoksemme äärettömyyksiä tomuhiukkaseksi kutistuneen maan perspektiivistä kieppuen sen mukana tyhjyydessä ja kulkien tuntemattomia ratoja koko vähäisen aurinkokuntamme kera. Avaruudessamme ei ole kiintopistettä, ei akselia, ei symmetriaa, ja sen äärettömyyttä kykenemme ajatuksissammekin mittaamaan vain epämääräisen matkan siihen suuntaan, mihin katseemme kulloinkin on käännetty. Avaruutemme on keskittämätön, epämääräinen läikkäkuvio, ja jollain merkillisellä tavalla se on nimenomaan horisontaalinen. Kiintopisteiden puuttuessa sen suuntia ei voida nimetä samoin kuin ennen. Siltä puuttuu korkeus. Tähdet eivät enää ole korkealla vaan etäällä! – Siinä on kuva, jonka tyylielmänä on varsin samankaltainen kuin funktionalismin tilaihanne. Uuden arkkitehtuurin juuret ulottuvat jo kulttuurin syvimpiin pohjavesiin.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ålander 1954: 482–484.

Tapa, jolla Ålander käsittelee 1940-lukua, on paljon puhuva ja kauaskantoinen. Vuosikymmenelle on omistettu kokonainen sivu noin viisisataasivuisessa kirjassa, ja sekin on puhdas tekstisivu. Jos kolmekymmentäluku päättyi arkkitehtuurissa korkealentoisesti, päättyi se tosielämän arkikokemuksessa täysin toisissa merkeissä. Viisikymmentäluvun puolivälissä aika ei näytä olleen vielä kyllin kypsä käsittelemään menneen vuosikymmenen rakennustaidetta. Oliko 1950-luku aloitettava puhtaalta pöydältä? Voi olla, mutta tuomioita ei silti jätetty jakamatta. Kirjan lopusta löytyy Ålanderin oireellinen luonnehdinta sodan jälkeisen arkkitehtuurin tilasta.

Siitä kun edellinen kirjoitettiin on kulunut siksi monta vuotta, että arkkitehtuurin historiaan on tullut vaihe ja parikin lisää. 1940-luvun rakennustuotanto paljastui telineistään poikkeuksellisten olojen vuoksi vasta vuosikymmen vaihtuessa, ja sen jälkeen on myös nopeasti ilmennyt, mikä on rakennustaiteen suunta kuluvalle kymmenluvulla.¹⁰¹

Ålander antaa ymmärtää, että tekstin kirjoittamisessa on ollut vuosien katkos. Hän katsoo, että rakennustaiteellisia vaiheita olisi ollut useita sodan alkamisen ja vuoden 1954 välillä. Väite on rohkea ja saattaa toimia peitetarinana sille, ettei kirjoittaja aio käsitellä näitä vaiheita. Jos historian kirjoittaminen on vallankäyttöä, joka tapahtuu valinnan kautta, on tässä osuva esimerkki.¹⁰² Ålander ei dokumentoi lähihistoriaa, koska se ei istu hänen arvomaailmaansa. Perustelu kuuluu seuraavassa katkelmassa, joka on suoraa jatkoa edellisen sitaatin lopusta:

1920- ja 30-lukujen funktionalistit työskentelivät luottaen lujasti Sullivanin ja Wagnerin oppiin, että muoto syntyy tehtävästä, konstruktiosta ja materiaalista. Se oli käytännöllinen työhypoteesina ja tuotti erinomaisia tuloksia, mutta taideteorianana se oli yhtä latteaa kuin mahdollinen väite, että maalaus johtuu aineesta, väreistä ja pensselistä.

Asia on näet niin, että tehtävä ja konstruktiio asettavat eräitä kategorisia rajoja taiteelliselle suunnittelulle, mutta eivät itsessään vielä ulotu rakennustaiteeseen. Ne tekevät arkkitehtuurista erityisen lujasti >>materiaan sidotun taiteen>>. Näiden rajojen puitteissa operoi taiteellinen suunnittelu, arkkitehtuuri, joka on tietyn ideaalisen järjestyksen luomista tiloina, massoina ja pintoina. Tämä prosessi on yksinomaan ihmisen esteettisen

¹⁰¹ Ålander 1954: 485.

¹⁰² Foucault 2005: 18

hahmotuskyvyn asia, ja se puolestaan tekee arkkitehtuurista puhtaasti abstraktisen, so. henkisen taiteen.¹⁰³

Seuraavassa Ålander kuvailee eron kolmekymmentäluvun ja sotavuosikymmenen arkkitehtuurien teorioiden välillä. Siten Ålanderin lukijalle pitäisi käydä selväksi, ettei näistä voida samassa kirjassa puhua.

Funktionalismin teoria ei siis ajanmittaan voinut kestää enemmän kuin mikään muukaan erehdys tai puolitotuus, ja niin koetettiin sitä paikata liittämällä vaikuttavien syiden luetteloon >>esteettiset seikat>>, neljäntenä tekijänä ja ilman porrastusta. Kun kuitenkin esteettinen käsitettiin romantiikan ja eklektismin jäljiltä puhtaasti subjektiiviseksi, lisäys merkitsi miltei mitä tahansa, ja uuden arkkitehtuurin pohja oli itse asiassa muuttunut. Tämä tapahtui samanaikaisesti kuin reaktio 30-luvun yksipuolista rationalismia vastaan oli nousemassa.

1940-luvun probleema oli sama kuin jugendin: luoda jotain rikkaampaa ja lämpimämpää kuin rationalismin saavutukset. Inhimillisuus oli ajan iskusana, jolle suursota antoi vaikuttavan kontrastitaustan.¹⁰⁴

Ålander katsoo, että arkkitehtuurin teoria muuttui vuosikymmenen vaihtuessa, mikä paljastaa Ålanderin arvolutauksen. Hän tulee polemisoineeksi koko funktionalismin teorian, kutsuen sitä erehdykseksi tai puolitotuudeksi. Ålander puhuu esteettisistä seikoista, jotka hänen mukaansa liitettiin neljäntenä tekijänä funktionalismin teoriaan. Koko väite on vahvasti teoriapitoinen, eikä avaudu lukijalle kovin helposti. Sanoessaan, että esteettinen käsitettiin romantiikan ja eklektismin jäljiltä subjektiivisesti, huomaamme, että hänen retoriikassaan on mukana sitä käsitteistöä, joita hypoteesini mukaan kyseisestä ajasta on paljon käytetty. Tässä kohdassa romantiikka ja eklektismi viittaavat mielestäni kuitenkin ajallisiin kohteisiin. Ålanderin mukaan 1930-luvun arkkitehtuuri rinnastuu 1900-luvun tilanteeseen, jossa rationalistiset suuntaukset kilvoittelivat romanttisten suuntausten kanssa. Jotain Ålanderin retoriikasta on kuitenkin jäänyt elämään, vaikkei romanttisuudella ole aina viitattukaan historiallisiin periodeihin. Huomio kiinnittyy myös toiseen Ålanderin käyttämään käsitteeseen: *inhimillisuus*. Ålander toteaa lakonisesti inhimillisyyden olleen ajan iskusana. Tästä voi päätellä, että vuoden 1954 vinkkelistä inhimillisuus oli *passé*.¹⁰⁵

¹⁰³ Ålander 1954: 485.

¹⁰⁴ Ålander 1954: 485.

¹⁰⁵ Paavilainen 2004: 25. Tästä kertoo myös akateemikko Leiviskän kertomus Turun Ylönousemuskappelin luota: <>”Förtalismia” sanoi halveksien Kyösti Ålander – meidän mielestä

Mutta nykyajan käsitys inhimillisyydestä on merkillinen. Tuntien, että ihmisen irrationaalinen osa on jäänyt kehityksessä älyllisestä puolesta jäljelle, se taipuu näkemään inhimillisyyden vain ensinnä mainitussa ja pitämään järjellistä jopa epäinhimillisenä. Tästä kieroutuneelta käsityspohjalta lähtien arkkitehtuuri monella taholla etsi inhimillisyyttä romantiikasta, eklektismistä ja koristeellisuudesta, siis juuri niistä lähteistä, jotka funktionalismin satavuotisen esihistorian kestäessä oli kerta toisensa perästä todettu vain seisovaa vettä sisältäviksi lammikoiksi.¹⁰⁶

Ålander suorastaan paheksuu 1940-luvun arkkitehtuuria ja katsoo sen etäännyneen täysin funktionalismin tieltä. Ålanderin retoriikka tuntuu kuvastavan taistelua progressiivisten ja rationaalisten pyrkimysten ja toisaalta romanttisen, inhimillisyyteen ja koristeellisuuteen lankeavan taantumuksen välillä. Vaikka funktionalismi irtisanoutui teoriassa koristeellisuudesta, ei se silti ollut koristeetonta. Paimion parantolan markiisit olivat tuskin sattumalta vuorokerroksissa vihreitä ja oransseja. Eri väreillä ei ollut tiettyä tehtävää eri kerroksissa vaan kyseessä oli dekoratiivinen ilmaisukeino. Jos seuraavalla vuosikymmenellä kulutustottumukset vaativat arkkitehtuurilta pehmeyttä ja inhimillisyyttä, niin eikö se ollut funktionaalista? Onko Ålanderin käsitys siten funktionalismista puhtaasti formalistinen?

Vielä kerran näytti siis uuden arkkitehtuurin elämä uhatulta, mutta nyt oli uhka vain näennäinen. Muutaman vuoden harharetket riittivät ohjaamaan arkkitehtuurin subjektivismiin sulolta takaisin progressiivisen kehityksen kaidalle mutta lujalle tielle.

Kysymyksessä on nimenomaan palaaminen, vieläpä palaaminen aina prefunktionalistisen ajan probleemoihin. – Edellisten kokemustensa jälkeen arkkitehtuuri tuntee tarvetta tutkia perustustensa kestävyyttä. – 30-luvun fasaditeema korvataan johdonmukaisella konstruktivistisella ristikolla ja vapaan muodon tilalla on mitä askeettisin suoraviivaisuus. Tämä suunta, jota voisimme nimittää uskonstruktivismiksi, lähtee Euroopassa Le Corbusier'n suuresta asuintalosta Marseillessa, johon ryhdyttiin heti sodan päätyttyä, mutta kvantitatiivisesti voimakkaimpana se säteilee eri tahoille Amerikasta. Siellä sen aatteellisena johtajana on ollut vanha Gropius kumppaneineen (14.), joista eräät ovat seuranneet häntä Dessau Bauhausista lähtien. – Suunnan vastakohtana on Amerikan rakennustaiteessa vielä

taas ”inhimillistettyä funktionalismia”.>; Akateemikko Leiviskä vahvisti tarinan kirjoittajalle Otaniemessä 2.9.2010.

¹⁰⁶ Ålander 1954: 485.

vanhempi Frank Lloyd Wright, joka nyt jälleen on kauempana funktionalismista kuin omissa nuoruudentöissään.¹⁰⁷

Edeltävässä sitaatissa Ålander syyllistyy epäjohdonmukaisuuteen. Siinä missä teoksen pääpainona on ollut viivan kehityksen dokumentoiminen ja teoretisointi, ennen kaikkea sen vapautumisen ilosanoman julistaminen, on Ålander tässä kohtaa iloinen, että ”vapaan muodon tilalla on mitä askeettisin suoraviivaisuus”. Vaikka Alvar Aalto vapaine viivoineen on Ålanderista esikuvallinen, antaa hän ymmärtää, että vain Aallolla on oikeus sen käyttöön. Kun Aalto kirjan kirjoittamisen aikaan 1950-luvun alulla siirtyi taas melko suoraan viivaan, katsoi Ålander, että siihen oli muidenkin siirryttävä.

Ålanderin arkkitehtuurin teoretisointi on hyvin modernistista. Sen mukaan maailmaan mahtuu vain yksi ajatus siitä millaista hyvä rakentaminen on. Ålander sitoutuu tällä vahvalla subjektiivisella tulkinnalla aikalaisiinsa Giedioniin ja Pevsneriin.¹⁰⁸

Nykyinäkökulmasta nämä modernistiset tarinat voidaan nähdä nimenomaan tulkintoina. Ålanderin tulkintaan kuuluu myös oman modernismin teorian testaaminen esimerkein. Siinä missä Aalto on teorian mittatikka, joutuvat Gropius ja Wright testiin. On kysyttävä miksi Wrightiä pitäisi verrata funktionalismiin. Hän ei koskaan ollut teoreettisessa mielessä keskeinen ”funktionalisti”. Silti hänen persoonallinen tyylinsä on modernin arkkitehtuurin kanonisoitu airut.

Uuskonservatismiin rinnalla esiintyy voimakkaimpana suunta, joka lähtee lähinnä Alvar Aallon ja Le Corbusier'n antamista herätteistä. Aalto itse on siirtynyt plastillisesta arkkitektoniseen muotoon, mutta eräissä maissa, ennen muuta kaukaisessa Brasiliassa, arkkitehtuuri jatkaa hänen aloittamaansa linjaa piirrellen vapaita muotoja huiman rohkealla tavalla.

Uuden arkkitehtuurin kenttä on kahdennenkymmenennen vuosisadan puoliväliin ehdittäessä valtavasti laajentunut. Euroopassa Saksa ja Italia ovat poliittisten syiden mentyä ohi palanneet funktionalismiin, konservatiivinen Englanti on päässyt kehityksen mukaan, ja jopa eklektismin päälinnoitus, Pariisin École des Beaux-Arts on avannut porttinsa. Ainoastaan Venäjä liittolaisineen pysyttelee vielä jälkiklassisismissaan. – Mutta koko Eurooppa on enää vain osa länsimaisen arkkitehtuurin kentässä, johon ovat liittyneet niin vanhat kuin uudet maanosat. Ja tämä kehitys on kirvoittanut aavistamattomia luovia voimia juuri monissa uusissa maissa, kuten Suomessa, Brasiliassa ja Yhdysvalloissa, joiden arkkitehtuuri ja vähin muukin kulttuuri ennen on ollut vailla sanottavaa yleisinhimillistä mielenkiintoa.

¹⁰⁷ Ålander 1954: 492.

¹⁰⁸ Giedion 1952; Pevsner 1968.

Tämä on tilanne kolmekymmentä vuotta sen jälkeen kun Le Corbusier yksin ja vain omiin mielikuviinsa luottaen julisti: >>Suuri aikakausi on alkamassa.>>¹⁰⁹

Ålander katsoo viimeiseen asti, että koko maailman arkkitehtuuri seuraa silmä kovana vain Aallon ja Le Corbusierin esikuvaa.

3.3 Nils Erik Wickbergin *Suomen rakennustaidetta*

Wickberg julkaisi vuonna 1959 yleisteoksen *Suomen rakennustaidetta*, minkä välityksellä hänen näkemyksensä tuli päätoimittamaansa Arkkitehti -lehteä laajemmin yleisön ulottuville. Hän oli osallistunut tuoreeltaan väkevästi myös jälleenrakennuskauden rakentamisen tilan pohdintaan kirjoituksellaan *Quo vadis architectura?* Arkkitehti -lehdessä vuonna 1946. Hän pyrki kirjoituksellaan vaikuttamaan suoraan aikalaisiinsa. Samalta vuodelta on laajalevikkinen pieni kirjanen *Ajatuksia arkkitehtuurista*, jossa Wickberg käsittelee keveällä otteella tajunnanvirrankaltaisesti mielessään olleita rakennustaiteellisia probleemeja.¹¹⁰

Tämän tutkielman tutkimusaineistoon on valikoitunut viisikymmenluvun lopun yleiskatsaus. Katson, että se on edustava ja kyllin yhteismitallinen muun tutkimusaineiston kanssa. Kirjan julkaisuaikaan mennessä oli jo muodostunut kuva niin 1930-, 1940- kuin melkein myös 1950-luvun tuotannosta. Lisäksi teoksessa on historiallinen ote, eli tavoite kuvata tapahtuneita asioita, eikä niinkään osallistua kriitikonomaisesti keskusteluun siitä, mitä arkkitehtuurissa pitäisi paraikaa tehdä.

Yleiskatsauksensa esilauseessa Wickberg pahoittelee sitä, että kirjan suppeudesta johtuen voi Suomen rakennustaiteesta välittyä liian yksipuolinen kuva. Hän mainitsee sen, kuinka kullakin aikakaudella on edustavimmat edustajansa, jotka joutuvat tai saavat usein edustaa omaa aikakauttaan. Tässäkin kirjassa 1900-luvun alkupuolta edustavat Eliel Saarinen ja Lars Sonck, kun taas 30-lukua ja sen jälkeistä modernia arkkitehtuuria johtohahmot Alvar Aalto ja Erik Bryggman.¹¹¹ Tätä vaatimattomuudenosoitukseksi luettavaa esilauseetta seuraa johdanto, josta ilmenee Wickbergin näkökulma. Hän puhuu

¹⁰⁹ Ålander 1954: 492.

¹¹⁰ Wickberg 1946b.

¹¹¹ Wickberg 1959: 5.

Suomen perifeerisestä asemasta Euroopan laidalla sekä sen aiheuttamasta myöhäisestä kristinuskon ja muun sivistyksen saapumisesta maahan.¹¹² Wickbergin teoksessa yleistä historiaa seuraa aina katsaus sivistyksen ja ennen kaikkea taiteiden tilaan.

Wickbergin kirja muistuttaa taitoltaan paljon saman aikakauden Arkkitehti -lehteä, mikä on ymmärrettävää hänen päätoimittajuutensa johdosta. Wickbergin kirjan rakenne on huomionarvoinen. Siinä on ensin tekstipainotteinen katsaus yleistilanteeseen, mitä seuraa runsas ja informatiivinen kuvakavalkadi, joka sisältää valokuvien lisäksi pohjakaavoja ja asemapiirroksia. Kuvakavalkadi noudattelee tekstiosiossa käytettyjä väliotsikoita, mikä tekee kuvituksen seuraamisesta helppoa.

Kun johdannossa Wickberg maalasi suurella pensselillä Suomen historian pääpiirteitä, käsittelee hän jatkossa rakennustaidetta teemoittain. Samassa tapahtuu rytminvaihdos, sillä teksti muuttuu huomattavasti pienemmäksi. Wickberg käy persoonalliseen tyyliin läpi Suomen historiallisen ajan rakentamista kirkkoista linnoihin ja linnoituksiin, puukirkoista kansanomaiseen rakennustaiteeseen, herraskartanoista empiren Turkuun ja Helsinkiin.

Historiallista, siis 1800-luvun loppuun saakka ulottuvaa, rakentamista esittelevän kuvaosion jälkeen päästään viime vuosisadalle eli modernin arkkitehtuurin pariin. Tässä on jälleen rytmivaihdos, sillä 1900-luvun rakennustaidetta käsitellessään Wickberg luopuu väliotsikoista, ja teksti on muutenkin yhtäjaksoisemmaksi laadittu. Vaikka tekstiosa on lyhyempi tai ainakin ytimekkäämpi, on painopiste kuvaosassa. Tekstiosan otsikointi osoittaa kirjoittajan modernistisen ja deterministisen asenteen, jonka mukaan historia on ollut sellaista kuin on, jotta tällä hetkellä olisi tällaista. Esimerkkinä tällaisesta asenteesta mainittakoon, että 1900-luvun modernia arkkitehtuuria käsittelevän luvun nimi on *Nyky aikaista rakennustaidetta kohti*.¹¹³ Nyky aikaista rakentamista käsittelevää tekstiosiota seuraava mittava kuvaosio seuraa tekstiosion rakennetta ja siinä on tiettyä teemanmukaista lajittelua, vaikkei tekstissä sellaista ollutkaan.

Wickberg aloittaa katsauksensa nykyaikaisesta rakennustaiteesta kertomalla uuden pääkaupungin noususta siteeraamalla runoilija Frans Mikael Franzénia. Tämä asettaa sävyn sankaritarinalle, joka lukijan edessä avautuu ja jonka pääosassa on rakennustaide,

¹¹² Wickberg 1959: 8.

¹¹³ Tämä on tulkittava Le Corbusier -viittauksena.

eivät Franzénin Theba tai Amphionin harpunsävelet.¹¹⁴ Ajan rakennustaide vertautuu Wickbergin käsittelyssä muihin aikalaistaiteisiin, mikä korostaa kirjoittajan sivistystä, mutta myös kykyä hahmottaa laajemmin yhteiskunnallisia ja aatteellisia muutoksia. Wickbergin ajatusmaailmassa asioiden eteenpäin vievänä voimana ovat nuoret yksilöt, jotka omalla panoksellaan pyrkivät viemään kohti jotain suurempaa.¹¹⁵ Kuinka suhtautua historiallisiin tyylihin ja toisaalta uuden luomiseen, on Wickbergille keskeistä. Hänestä tyylejä ei tule jäljitellä ja uuden luominen on itseisarvoista.

Wickberg esittelee sitä kiivasta arkkitehtuuriin liittyvää keskustelua, jota maassa käytiin juuri Sonckin ja Saarisen sukupolven aikana. Edellä mainittujen vastapoolina pidetään yleisesti Sigurd Frosterusta ja Gustaf Strengelliä. Wickberg käsittelee muun muassa heidän esittämänsä rationalistista kritiikkiä kansallisromanttisia aiheita kohtaan.¹¹⁶ Kiistalla on selvästi ollut vaikutus Wickbergin ajatteluun, sillä yksi hänen tulokulmistaan arkkitehtuuriin on juuri rationalismi/romantiikka dikotomian havainnointi. Sen kannalta hedelmällinen vaihe arkkitehtuurihistoriassa on juuri 1930- ja 1940-lukujen vaihde.

Oli miten tahansa – tosiasiana pysyy, että arkkitehtuurissamme 1930-luvulla tapahtunut voimakas nousu jäi yksinäisemmäksi ilmiöksi kuin sen edeltäjä, kansallinen romantiikka, kolmekymmentä vuotta aikaisemmin.¹¹⁷

Wickberg huomioi, että 1930-lukua edeltävät vuosikymmenet olivat jo vapauttaneet rakentamista. Pohjaratkaisut olivat vapautuneet jo ”kansallisen romantiikan” aikana ja 20-luvun klassisismi oli karsinut rakennuksista runsaan plastisen koristelun.¹¹⁸ Kaikkea tätä maalailua leimaa vahva deterministinen eetos. Niin edeltävää kuin seurannutta rakennushistoriaa verrataan 1930-lukuun.

Nämä suunnat olivat niin muodoin kumpikin tavallaan raivanneet tietä 30-luvun arkkitehtuurille, missä vapaa pohjaratkaisu yhdistyy ilmaisukeinojen purismiin. Toisen maailmansodan jälkeinen rakennustaide pystyy epäilemättä ratkaisemaan tehtävät vaihtelevammin ja käyttämään rakennusmateriaaleja mielikuvitusrikkaammin, mutta 30-luvun tärkeimmät teokset –kaikki ulkoasultaan koruttoman valkoiseksi rapattuja – säilyttänevät silti aina viehätöksensä nykyaikaisen arkkitehtuurimme esikoisina. Tämän ensimmäisen

¹¹⁴ Wickberg 1959: 80.

¹¹⁵ Wickberg 1959: 80.

¹¹⁶ Wickberg 1959: 82.

¹¹⁷ Wickberg 1959: 86.

¹¹⁸ Wickberg 1959: 86.

„sankarikauden” päättävät vuoden 1940 tienoilla sellaiset teokset kuin Yrjö Lindegrenin ja Toivo Jäntin piirtämä Helsingin stadion, joka rakennettiin 1940 pidettäville olympiakisoille, Hilding Ekelundin ja Martti Välikankaan suunnittelema „Olympiakylä”, ensimmäinen nykyaikainen, kaupunkiympäristöön suunniteltu asuntoalueemme, sekä Erik Bryggmanin siunauskappeli Turussa.¹¹⁹

Vuosikymmenellä oli edustavimmat edustajansa ja ne olivat kaikki koruttoman valkoisiksi rapattuja. Kauden päätyttyä olivat rappauksetkin maalattu muilla väreillä, kuten Olympiakylässä ja Ylönousemuskappelissa. Wickberg puhuu seuraavaksi sodasta ja sitä seuranneesta ajasta numeroiden valossa. Se ei kuitenkaan ole hänen kiinnostuksensa kovinta ydintä, mistä kertoo käytettyjen rivien määrä ja tietty epätarkkuus joilla asioista puhutaan.¹²⁰ Wickberg kuvaa tämän jälkeen melko värikkäin sanankääntein aravan¹²¹ perustamista ja uusien alueiden onnistuneisuudesta.

Tämä yhdessä sodan aiheuttaman rakennustoiminnan keskeytyksen kanssa asetti kansamme erittäin vaikeasti ratkaistavan asuntorakennusongelman eteen. Siitä selviytyäksemme perustettiin vuonna 1949 valtion rakennuslainatoimisto, ARAVA, ja tämän avulla ja valvonnassa on sittemmin rakennettu yhteensä kolmattakymmentä miljoonaa m³ asuntoja, usein kokonaisia kortteleita tai kaupunginosia koskevien suunnitelmien mukaan. Lukuunottamatta joitakin poikkeuksia, joista Helsingin länsipuolella sijaitsevaa Tapiolaa voinee pitää mielenkiintoisimpana, on arkkitehtoninen kvaliteetti tässä asuntotuotannossa jäänyt kvantiteetista jälkeen.¹²²

Wickberg ei kirjoita tämän lisäksi paljon asuinrakentamisesta. Hän käsittelee lyhyesti Tanskan arkkitehtuurin tilaa ja Aaltoa sekä sitä, miten Tanskassa on laajempi rintama hyviä suunnittelijoita, vaikkei ketään yhtä mestarillista. Hän mainitsee myös sodanjälkeisen teollisuusrakentamisen, vaikkei mainitse kuin yhden esimerkin, Oulujoen voimalaitokset. Hän mainitsee myös suuremman mittakaavan suunnitelmia kuten Aallon Kokemäenjokilaakson aluesuunnitelman ja Yrjö Lindegrenin ja Erik Kråkströmin Helsingin keskustasuunnitelman sekä Olli Kivisen Kotkan yleisasemakaavan.¹²³ Nämä ovat kaikki lähinnä vain mainintoja, eivätkä sisällä samanlaista arvottamista kuin asuinalueita

¹¹⁹ Wickberg 1959: 86.

¹²⁰ Wickberg 1959: 87–89. Wickberg käyttää tähän muutaman rivin ja toteaa, että lähes puoli miljoonaa asukasta, eli noin 1/8 väestöstä oli sijoitettava uusien ahtaampien rajojen sisälle.

¹²¹ Valtion subventoima asuntolainajärjestely, joka perustettiin 1949.

¹²² Wickberg 1959: 89.

¹²³ Wickberg 1959: 89. Erviä ei mainita Oulujoen voimalaitosten yhteydessä.

käsiteltäessä. Arvottamista sen sijaan ilmenee, kun Wickberg pohtii eri vuosikymmeniä kokonaisuuksina.

Arkkitehtonisessa jäsentelyssä on 1940-luvun jälkipuoliskolla havaittavissa jonkin verran taipumusta romantisoivaan suuntaan helposti ymmärrettävänä reaktiona sodan koettelemuksia vastaan. Mutta 1950-luvun vaiheilla sitä seuraa järkeistyminen ja liittyminen uudelleen 30-luvun aatteisiin. Toisin sanoen voisi kaavailla seuraavanlaisen kolmivaiheisen kehitysjakson: puritaaninen 30-luku, 40-luvun taipumus idylliin, 50-luvun uusi liittyminen 30-lukuun, joskin karttunein materiaali- ja muotovaroin.¹²⁴

Wickberg havaitsee sodanjälkeisessä rakentamisessa taipumusta romantisoivaan suuntaan, mitä seuraa kuitenkin järkeistyminen. Sanat kertovat siitä, ettei pyrkimys idylliin tai romantisoiminen sopinut Wickbergin, eikä Ålanderin aiemmin hahmottamaan kuvaan modernismista. Kuva, joka heidän teksteistään välittyy, antaa ymmärtää, että modernin arkkitehtuurin olisi täytynyt kuulua vain järjen valtakuntaan. Funktionalismi oli lupaus paremmasta, mutta se katkesi heidän tulkinnoissaan sodan jälkeiseen arkkitehtuuriin. He kuitenkin kokivat sen palanneen 1950-luvulla. Tämä 1930-luvun aatteiden paluun ihailu on sinänsä outoa, sillä juuri Wickberg paheksui taaksepäin katsomista.

Ja tämän teesin-antiteesin-synteesin muodostaman kolmitahdin taustalle piirtyy toinen, suurempimittainen: 1890-luvun vapautuminen sovinnaisesta tyyliarkkitehtuurista, 1910–20-lukujen uusklassillinen reaktio, 1930:n tienoilla voitollinen funktionalismi vuosisadanvaihteen lupauksen täyttymyksenä, niiden radikaalisten ajatusten johdonmukaisena toteutuksena, jotka silloin ilmaistiin meillä ensimmäisen kerran.¹²⁵

Wickbergin tapa nähdä arkkitehtuurin ilmiöitä on miellyttävän lavea. Sitaatissa termiä *tyyliarkkitehtuuri* on käytetty samaan tapaan kuin arkikielen tyylihuonekaluista, viittaamaan suureen joukkoon erilaisia tyylejä. Viitatessaan 1920-lukuun käyttää hän termiä *uusklassillinen reaktio*, joka alleviivaa vahvasti hänen asennettaan. Se, oliko se hänestä tyyli vai reaktio, on kysymyksenä oikeastaan turha, koska se mitä tapahtui hetkeä myöhemmin – 1930-luvulla – asetti tyyliä menneisyyteen, ainakin modernististen historiankirjoittajien mielestä.

¹²⁴ Wickberg 1959: 89.

¹²⁵ Wickberg 1959: 89. Sitaatti on suoraa jatkoa edellisestä sitaatista.

Tulkitsen sen, että rakennusten esittely on kirjassa temaattisessa eikä kronologisessa järjestyksessä, Wickbergin avoimeksi suhtautumiseksi eri vuosikymmenten rakentamista kohtaan. Esittely ei ole edes teemojen sisällä kronologista vaan pikemmin sattumanvaraista. Tästä seuraa se, että 1930-, 1940- ja 1950-luvun rakennukset esitetään rinnan, eikä niitä eroteta toisistaan. Wickbergille hyvä arkkitehtuuri oli hyvää arkkitehtuuria, eikä ainoastaan suuren kehitystarinan vaiheita. Siinä hänen suuntautumisensa näyttää eroavan Ålanderista.

3.4 Asko Salokorpi ja *Suomen arkkitehtuuri 1900-luvulla*

Salokorven katsaus maamme rakennustaiteen tilaan ilmestyi vuonna 1971. Hän toimi tuolloin Suomen rakennustaiteen museon arkistonhoitajana ja Ålanderin alaisena. Salokorven kirja on ollut itselleni tärkein arkkitehtuurihistoria siitä syystä, että sen poleeminen kirjoitustapa ja kärkevästi esitetyt mielipiteet ovat aina kirvoittaneet ajattelemaan rakennustaidetta kriittisesti. Salokorven näkökulmalla on ollut myös merkittävä osuus tämän tutkielman kysymyksenasettelulle, koska se lukemistani kirjoista ensimmäisenä eksplikoi rationalismin ja romantiikan välisen dikotomian. Salokorven retoriikassa on huomioitava, että rationalismi on jotain muuta kuin tyylien ismit. Rationalismi on eri kategoriassa, vieläpä hierarkkisesti ylemmässä sellaisessa.

Suomen modernin arkkitehtuurin esihistoria ja historia – vuosisadan vaihteesta meidän päiviimme – sisältää saman polaarisuuden rationalistisen evoluution ja romanttisten takautumien välillä kuin eurooppalaisen arkkitehtuurin kehitys yleensä.¹²⁶

Eräs vieraantumisen laji on arkkitehtikeskeinen romanttisuus. Romanttista ei ole kaikki arkkitehtuuri, joka on luotu tunteella ja eläytyen. Romanttisena pitäisin arkkitehtuuria, jossa dekoratiivisuus – yksityiskohtien tai kokonaisuuden – on selvästi ristiriidassa tehtävän toteuttamisen kanssa. Rationaalisuus täytyy käsittää riittävän laajasti; yhteiskunnallisen vastuun ja materiaalisen taloudellisuuden lisäksi täytyy ottaa huomioon myös taiteen ekonomia, mikä ei suinkaan aina tarkoita muotojen niukkuutta.¹²⁷

Salokorpi ihanoi tekstissään rationaalisuutta, ja se toimii hänellä arkkitehtuurin laadullisena mittatikkuna. Salokorpi puhuu ajalleen tyyppillisesti myös tyyilleillä, mutta osuvasti ja tiedostaen toteaa seuraavasti: ”Tyylimurrokset ovat todellisten uudistusten

¹²⁶ Salokorpi 1971: 5.

¹²⁷ Salokorpi 1971: 6.

peiteilmiöitä ja sellaisina myös harhaanjohtavia johdattaessaan niin yleisön kuin ammattimiestenkin huomion pois olennaisesta.”¹²⁸ Nähdäkseni Salokorven käsitys tyyleistä on sangen pragmaattinen. Tyyliä ovat työkaluja asioista puhumiseen ja ilmiöiden luokitteluun, mutta luonteeltaan täysin synteettisiä ja merkityksiltään alati määriteltäviä. Tyyliä ovat Salokorven mukaan vain rakennustekniikan pintaa, eivätkä siksi kiinnostuksen keskiössä.

Salokorpi avaa kirjan toisen osan pompöösillä otsikolla *Arkkitehtuurin vallankumous*. Otsikon alla hän esittelee modernin arkkitehtuurin eli tuolloin käsitteellistetyn funktionalismin saapumisen ja vakiintumisen Suomeen. Ilmiön merkitys ei ole pieni – etenkin kirjoittajalle. Tässä lyhyessä alle kahden sivun kappaleessa Salokorpi esittelee uuden suunnan tärkeimmät ulkomaiset esikuvat sekä määrittelee ilmiön tärkeimmät kotimaiset edustajat Pauli E. Blomstedtin ja Erkki Huttusen.¹²⁹ Yllättäen seuraavassa kappaleessa hän hyppää hieman palatessaan arkkitehtuurin ulkoisiin piirteisiin.

Funktionalismi oli suuri yritys luoda lopullinen, maailmanlaajuinen, yhtenäinen arkkitehtuuri, jotain muuta kuin aikaisemmat esteettiset tyyliä. Vaikka funktionalismi oli lujasti yhteiskunnallisesti ankkuroitunut, sen tuotteet ovat kiusallisen harvalukuiset kautta Euroopan; ne eivät ole nimetöntä sarjatuotantoa, vaan kaikkien tuntemia yksilöllisiä taideteoksia.¹³⁰

Salokorpi peräänkuuluttaa aiheellisesti funktionalismilta sen itsensä määrittelemää yhteiskunnallisuutta ja anonyymiä. Sen sijaan lopullisuus, maailmanlaajuisuus ja yhtenäisyys eivät olleet varhaisen modernismin teorian mukaisia tavoitteita. Käsitteeni mukaan modernismissa ajankohtaisuus ja kulloisenkin ongelman ratkaisu rakennusteknisesti ja ekonomisesti oli yhteneväisyyttä tärkeämpää? Muutenkin ajatus siitä, että funktionalismi olisi ollut syntyessään tietoinen universaali projekti, jolla olisi helposti määriteltävät päämäärät, on kovin idealistinen.

Tapa, jolla Salokorpi saapuu 1930-luvun loppuun ja 1940-luvun rakennustaiteen käsittelyyn, on paljon puhuva. *Funktionalismin kohtalo* on sangen poleeminen kappale, jossa hän pohtii hyvin teoreettisella tavalla funktionalismin tyyppillisten tyylipiirteiden, kuten tasakaton väärinymmärrettyä lämmöneristyskykyä ja sitä, miten funktion tyylipiirteitä

¹²⁸ Salokorpi 1971: 12.

¹²⁹ Salokorpi 1971: 17.

¹³⁰ Salokorpi 1971: 18.

toteutettiin dekoratiivisina eikä rakenteellisina keinoina.¹³¹ Sodan jälkeistä aikaa aletaan käsitellä otsikolla *Funktionalismin jälkeen*.

Vuoden 1940 olympiakisojen peruuntumiseen päättyi 1930-luvun aktiivinen uudistuskausi; toinen maailmansota katkaisi modernin arkkitehtuurin nuoren tradition, vaikka sillä juuri sodan aiheuttamassa kriisitilanteessa olisi ollut mahdollisuus osoittaa yhteiskunnallisuutensa.¹³²

Jos Salokorven tekstiä lukee hitaasti ja purkaa niitä ajatuksia, jotka välittyvät viattoman tuntuisista lauseista, voi löytää joitain melko pysähdyttäviä mielipiteitä, kuten Salokorven toteamuksessa maailmansodan katkaisemasta modernin arkkitehtuurin nuoresta traditiosta. Eikö sodan jälkeinen arkkitehtuuri ollut Salokorvesta enää modernia? Tähän hän ei vastaa, vaan surkuttelee pohtimalla nuoren tradition voimattomuutta kriisin keskellä. Miten tuon tradition olisi sitten tullut osoittaa yhteiskunnallisuutensa sodan jälkeen? Eivätkö arkkitehdit osallistuneet mitä väkevimmän yhteiskunnan ja maan jälleenrakennukseen? Salokorpi täysin unohtaa tai tietoisesti väheksyy esimerkiksi Arkkitehtiliiton jälleenrakennustoimikuntaa, joka sinnikkäästi pyrki luovilla tavoilla, kuten standardisoinnilla vastaamaan kriisin tarpeisiin. Mainitsematta jää myös liiton organisoima talkootoiminta, jolla tarjottiin suunnitteluapua. Minkälaisista yhteiskunnallisuutta arkkitehtikunta ja modernin arkkitehtuurin nuori traditio olisi vielä voinut tarjota, jää Salokorvelta vastaamatta.

Samalla kun sota-aika merkitsi rakennustaiteen pysähtymistä, se oli myös luova tauko. Materiaalia oli vähän, ja arkkitehdit joutuivat suunnittelemaan hätäasutusta. Tämä oli ehkä hyväkin vastapaino 30-luvun monumentaaliseen funktionalismille. Kuitenkin samalla puhkesi Ruotsista vaikutteita saanut romanttisuus eräänlaisena henkisenä reaktiona funktionalismin kovalle linjalle. Kun halvoista materiaaleista uhkasi tulla halpaa arkkitehtuuria, kaikkein rationaalisimmatkin funktionalistit taipuivat elävöittämään seinäpintaa roiskerappauksella ja liuskekivillä.¹³³

Miten rakennustaide voi pysähtyä? Konkreettisesti rakentamisessa jouduttiin pitämään taukoa, mutta se ei suinkaan tarkoita, että taide pysähtyisi. Se, että kyseessä oli luova tauko, on ymmärrettävämpi väite. Tauon pituudesta hän ei kuitenkaan tässä puhu vaan

¹³¹ Salokorpi 1971: 22–23.

¹³² Salokorpi 1971: 32.

¹³³ Salokorpi 1971: 32.

vasta myöhemmin.¹³⁴ Todetessaan arkkitehtien joutuneen suunnittelemaan hätäasutusta, osoittaa Salokorpi nähdäkseen itse, ettei arkkitehtien yhteiskunnallisuudessa ollut moittimista. Pohdinta siitä, oliko se hyvää vastapainoa 1930-luvun monumentaaliseen funktionalismille, on mielestäni outoa tässä yhteydessä. On muistettava, että 1930-luvun alkaessa Suomi oli vasta hieman yli kymmenvuotias valtio, joka rakensi omaa välttämätöntä julkishallinnollista infrastruktuuriaan. Samalla yksityissektori osallistui kansakunnan rakennushakkeisiin niin tuotantolaitosten kuin asuinrakentamisen kohdalla. Monumentaalirakennuksille oli yksinkertaisesti tuolloin tarve.

Salokorpi käy käsiksi kiinnostavaan kohtaan väittäessään romanttisuutta Ruotsista puhjenneena henkisenä reaktiona funktionalismin kovalle linjalle. Mikä hänestä oli romanttisuuden puhkeamisen syy? Oliko hänestä syynä sota vai funktionalismin kova linja? Salokorpi tuntuu asemoivan itsensä hieman poikkeavalla tavalla Ålanderiin nähden. Siinä missä Ålander pitää sotaa syyppäänä, on Salokorpi sitä mieltä, että ehkä funktionalismissa oli itsessään jotain, joka aiheutti ilmaisun muutoksen. ”Jo 30-luvulla oli haluttu lieventää funktionalismin kovia tyylipiirteitä – esimerkiksi tasakattoa joka teki rakennuksista laatikkomaisen kappaleen.”¹³⁵ Kuitenkin kun sellainen talo, eli 1,5-kerroksinen omakotitalo, oli suunniteltu, ei Salokorpi ollut siihen tyytyväinen.

Tätä taloa on pidetty modernin suomalaisen arkkitehtuurin pahimpana taka-askelena. Funktionalismin kauneusihanteista on siinä luovuttu; samalla omakotitalo korkeine sokkeleineen ja harjakattoineen on perinteellisen matalan maalaistalon irvikuva.¹³⁶

Parjattuaan jälleenrakennuskauden keskeisintä rakennustyyppiä, palaa hän käsittelemään arkkitehtuurin tyylipiirteitä. Hän laajentaa tarkasteluaan länsinaapuriiin:

Ruotsissa, missä vanha kulttuuriperinne edellytti toisenlaista makua kuin Suomessa, kodikkuusvaatimukset syrjäyttivät jo varhain corbusierläisen kovan linjan. Myös Suomesta löytyi varhain perääntymisen merkkejä – ideologia ja viihtymistottumukset joutuivat ristiriitaan. Bryggmanista tuli ruotsalaisen makusuunnan (Swedish grace) edustaja Suomeen.¹³⁷

¹³⁴ Sivulla 36 Salokorpi väittää: ”1950-luvulla moderni arkkitehtuuri syntyi uudelleen, mutta materiaaleitaan ja muodoiltaan paljon runsaampana kuin 1930-luvulla.”

¹³⁵ Salokorpi 1971: 34.

¹³⁶ Salokorpi 1971: 34.

¹³⁷ Salokorpi 1971: 34–35.

Tällä väitteellä Salokorpi yllättäen esittää sodan jälkeisen suomalaisen arkkitehtuurin muuttuneenkin ruotsalaisen ”kulttuuriperinteen” vaikutuksesta. Samalla hän tulee liittäneeksi yhden merkittävimmistä modernisteistamme Erik Bryggmanin ruotsalaisen 1920-luvun klassismin perintöön väittäessään häntä Swedish gracen edustajaksi.

Salokorpi tulee heijastaneeksi vahvasti omia arvostuksiaan hahmottelemaansa arkkitehtuurin historiaan. Sodanjälkeinen rakennustaide ei tunnu sopivan Salokorven käsitykseen modernista arkkitehtuurista. Hän myöntää, että funktionalismi oli kovaa, muttei silti tahdo ymmärtää, että pehmenettynä arkkitehtuuri voisi silti olla modernia. Sen sijaan sen täytyy olla vierasperäistä (ruotsalaista) ja lisäksi romanttista. Liitettyään Bryggmanin ensin ruotsalaiseen suuntaukseen, ottaa Salokorpi lopulta hänen töistään esille Huvilan Kuusistossa sekä kappelit Paraisissa ja Turussa.

Turun siunauskappelin (1940) funktionalismissa on romanttisten muotojen rinnalla dekoratiivisia yksityiskohtia. Turun kappeli on vaisumpi murroskauden työ kuin Paraisten kappeli kymmenen vuotta aikaisemmin; viimeksi mainitun karussa ja ankarassa klassisuudessa oli uuden idealismin lupaus.¹³⁸

En tiedä kumpi Salokorven tulkinnoista on hämmästyttävämpi: Turun siunauskappeli vaisuna murroskauden työnä vai Paraisten kappeli ankarana klassisena. Salokorven näkemys on täysin omaperäinen ja on kiinnostava nähdä miten myöhemmässä diskurssissa siihen on suhtauduttu. Ennakkokäsitykseni mukaan Ylösnousemuskappelia pidetään niin Bryggmanin kuin koko kotimaisen modernin arkkitehtuurin keskeisenä työnä.

Salokorpi ei missään vaiheessa pidättele omaa epämieltymistään 1940-luvun rakentamiseen. Ilmaisut kuten: ” irrottautuminen romanttisesta välikaudesta”¹³⁹ kertovat vahvasta subjektiivisesta näkemyksestä, jossa on kaikuja Ålanderista. Vastaavasti hän käyttää sangen värikkäitä, mutta taidehistoriassa tuttuja tapoja kuvata taiteellista muutosta arvostamilleen uomille sanoessaan: ”1950-luvulla moderni arkkitehtuuri syntyi uudelleen, mutta materiaaleiltaan ja muodoiltaan paljon runsaampana kuin 1930-luvulla.”¹⁴⁰ Salokorven retoriikassa arkkitehtuurin 1950-luku on renessanssiin vertautuva ilmiö.

¹³⁸ Salokorpi 1971: 35.

¹³⁹ Salokorpi 1971: 35.

¹⁴⁰ Salokorpi 1971: 36.

1950-luvun käsittely on ihailevaa ja se alkaa selostuksella Alvar Aallon aikaansaannoksista. Salokorpi kuvailee tarkkanäköisesti Aallon uutta punatiileen perustuvaa arkkitehtuurin kieltä ja ilmaisua. Hän toteaa Aallon töiden olevan ensisijassa taiteilijan virtuositeetin näytteitä, eivätkä siksi ole muiden omaksuttavissa samoin kuin anonyymi konstruktivismi.¹⁴¹ Salokorpi vertaa Aallon työtä Eliel Saarisen kansallisromanttiseen arkkitehtuuriin ja pohtii sen aiheuttaman kansallisen egonnostatuksen arvoa. Salokorven mielestä Aallon mestarin asemaa on kuitenkin tasoittanut maamme muutenkin korkea arkkitehtuurin taso. Maahan mahtui yksi mestarillinen virtuoosi, joka veti huomion puoleensa. Samalla muuallakin tehtiin hyvää rakennustaidetta, vaikkakin pienemmän huomion saattelemana.

Siten Salokorpi tulee perustelleeksi sen, miksi Aalto on kansallinen sankari ja toisaalta sen, miksi hänen arkkitehtuurinsa ympärille ei muodostunut koulukuntaa. Salokorven mukaan Aallon seuraajista sekä Viljo Revell että Aarne Ervi hakeutuivat tietoisesti erilaisen muodonannon pariin, kuivemman rationalistisen ilmaisun piiriin.¹⁴² ”Aallon selvä johtoasema on saanut muut arkkitehdit etsimään toisenlaista ilmaisua – tämä asetelma on voinut sinänsä elvyttää huomattavasti suomalaista arkkitehtuuria.”¹⁴³ Salokorpi esittelee myös Aulis Blomstedtin ja kuvaa häntä Aallon henkiseksi vastapooliksi. Siinä missä Aalto ihaili luonnon jatkuvaa variointikykyä tietynlaisen standardin sisällä, pyrki Blomstedt matemaattisiin suhdelukuihin perustuvaan arkkitehtoniseen rationalismiin. Tavallaan Blomstedtin edustama linja voitti, sillä hänestä tuli Teknillisen korkeakoulun johtava arkkitehtuurin professori. Siinä asemassa hän pystyi esittelemään omia näkökantojaan ammattiin tähtääville arkkitehdinaluille.¹⁴⁴ Akateemikon asemastaan huolimatta Aalto ei Suomessa yltänyt samanlaiseen vaikutusvalttaan nuoren polven keskuudessa.

Salokorpi pyrkii kirjassaan tekemään rakenteesta keskeisen motiivin rakennustaiteen historiassa. Hän pyrkii tarkastelemaan muutoksia pinnan alla pinnan tason sijasta. Toisaalta hän sortuu ajoittain käyttämään tyylin käsitettä niin historiallisten kuin modernien ilmiöiden parissa. Tästä seuraa vahva persoonallinen tulkinta. Se perustuu vahvaan ihastukseen modernismin perimmäisiä arvoja kohtaan, kuten hyvään elämänlaatuun

¹⁴¹ Salokorpi 1971: 36–37.

¹⁴² Salokorpi 1971: 38.

¹⁴³ Salokorpi 1971: 38.

¹⁴⁴ Salokorpi 1971: 39.

pyrkimistä taiteen ja arkkitehtuurin välityksellä. Siten Salokorven ote muistuttaa, ei vain modernismin historian vaan myös teorian muodostamista, jossain määrin samalla tavalla kuin Ålanderilla. Keskeistä heidän historiantulkinnassaan ei ole rankelainen *wie es eigentlich gewesen* ajattelu, vaan tietoinen valinta puhuttavista aiheista.¹⁴⁵ Salokorven ajatteluun ja myöhempiin kirjoituksiin palataan tässä työssä vielä myöhemmin, eikä vähiten siksi, että hänen ajattelussaan ja äänenpainoissaan tapahtui pitkän kirjoittajanuran aikana muutoksia.

3.5 Erkki Helamaan *40-luku korsujen ja jälleenrakentamisen vuosikymmen*

Helamaa teki kirjallaan ehkä merkittävimmän avauksen 1940-luvun tarkasteluun epookkina vuonna 1983. Helamaa nosti vuosikymmenen tasaveroiseksi topokseksi 1930-luvun ja 1950-luvun arkkitehtuurin tutkimuksen rinnalle. Teos poikkeaa muusta lähdekirjallisuudesta siinä, että se on näyttelyluettelo Suomen rakennustaiteen museossa esillä olleeseen näyttelyyn ja siinä, että se ei ole yleisteos vaan yhden vuosikymmenen antologia. Huomionarvoista Helamaan työssä on jo otsikossa esiintyvä korsujen ja jälleenrakentamisen yhdistäminen. Myös Helamaan näkökulma on omanlaisensa. Siinä näkyy arkkitehdin tapa hahmottaa ihmisen muokkaamaa maailmaa. Lisäksi tekstistä välittyy – minkä Helamaa myös johdannossa toteaa – sellaisen ihmisen kokemusmaailma, joka on elänyt sota- ja pula-ajan realiteeteissa.¹⁴⁶

Kirja koostuu kahdesta pääluvusta, joista ensimmäinen käsittelee korsuarkkitehtuuria ja toinen jälleenrakentamista. Jälleenrakentamista käsittelevä luku jakautuu myös kahteen osaan, ensin rakentamista käsittelevään ja toiseksi arkkitehtuuria ja sen estetiikkaa käsittelevään osaan. Tarkastelen ensisijaisesti sitä mitä Helamaa sanoo siviiliarkkitehtuurista.

Alkuosan perusajatuksena on, että etenkin pitkän asemasodan aikana arkkitehtuuria ja muita suunnitteluaineita opiskelleet miehet toimivat rintamalla suunnittelijoina toteuttaen omia versioitaan modernismista. Tätä tukee runsas ja informatiivinen kuvitus, joka ei esittele ainoastaan rakennuksia, vaan ajankuvaa ja esineellistä kulttuuria laajemmin. Etenkin rintaman takaa, korsuista ja komeasti rakennetuista komentopaikoista otetuista

¹⁴⁵ Colcuhoun 1989: 15–16. Lyhyesti von Ranken periaatteista.

¹⁴⁶ Helamaa 1983: 4.

kuvista välittyvä elävästi tunnelma, mikä ei olisi ainoastaan sanallisesti välitettävissä. Kuvista välittyvä rintamarakentamisen painottama kodikkuus ja mukavuus, jotka poikkesivat 1930-luvun moderniteettia ja uutta elämäntapaa tavoitelleesta rakentamisen ja sisustamisen ideaalista.

Eritystä huomioita tulee kiinnitettyä hänen tapaansa havainnoida sodanjohtamisen vaikutus rakentamiseen, etenkin rintamalla, mutta myös esimerkiksi jatkosodan aikana takaisin vallatuilla alueilla. Hän ei tulkitse tapahtumia deterministisesti, lopputuloksen jo tietävänä, vaan osoittaen ymmärrystä aikalaisten tilannetta kohtaan sekä käsittäen aikalaisten rajalliset tiedot tapahtumien kulusta. Helamaa kuvaa 1980-luvun aikalaisilleen sitä inhimillistä ja humanitaarista kriisiä, joka alueluovutuksista sekä materiaalisista menetyksistä koitui. Huomiotta eivät jää myöskään lainsäädännölliset tekijät, joilla jälleenrakentamisen problematiikkaa pyrittiin ratkomaan.

Sotien jälkeistä aikaa, 1940-luvun loppupuolta sanotaan jälleenrakentamiskaudeksi tai jälleenrakennusajaksi. Sanonta on ajoituksensa puolesta epätarkka siksi, että jälleenrakentaminen aloitettiin 1940 heti talvisodan jälkeen. Itse asiassa koko 40-luku oli siis jälleenrakentamiskautta, jossa lyhyt välirauhan aika muodosti sen ensimmäisen jakson. Toisella jaksolla, jatkosodan aikana rakennettiin pääasiassa Karjalan takaisin vallatuilla alueilla. Lapin sodassa tuhotun maakunnan rakentamisen eli kolmannen jakson aikana päästiin vihdoinkin rauhan oloissa jälleenrakentamisen viimeiseen, neljänteen vaiheeseen. Jälleenrakentamisen aika ei myöskään päättynyt vuosikymmenen päättyessä, vaan vasta suunnilleen silloin kun sotakorvaukset 1952 saatiin loppuun suoritetuksi. Samaan aikaan pidetyt Helsingin olympialaiset olivat myös omalla tavallaan jälleenrakennuskauden päätösmerkki ja näyttävä osoitus kansojen välisten suhteiden jälleenrakentamisesta. Monella alalla jälleenrakentaminen jatkui kuitenkin 1950-luvun lopulle saakka.¹⁴⁷

Sitaatissa Helamaa määrittelee muutamia käyttämiään aksioomia, kuten kauden jaksotuksen. Samalla hän tuli ajoittaneeksi jälleenrakennuskauden tavalla, johon myöhemmät kirjoittajat ovat voineet tukeutua.¹⁴⁸ Jälleenrakennuskausi on sen seurauksena käytännössä määritelty kestämään talvisodan päättymisestä keväällä 1940 Helsingin olympialaisiin kesällä 1952. Helamaa ei väitteestään huolimatta eksplikoimilla aloilla kausi kesti 1950-luvun lopulle asti.

¹⁴⁷ Helamaa 1983: 66.

¹⁴⁸ Näyttely ja kirja esittelivät jälleenrakennuskauden käsitteistön, keskeisen kuvaston ja narratiivin yleisölle kesänäyttelyssä 1983 Suomen rakennustaiteen museossa. Tämän lausuman jälkeen ne ovat yleistyneet osaksi alan diskurssia.

Helamaa käy kiinni välirauhan todellisuuteen numeroiden avulla. Hän mainitsee aineellisiksi menetyksiksi yli 100 000 rakennusta, joista suuren osan muodosti alueluovutuksien mukana menetetyt 112 100 asuntoa. Niiden 400 000 asukasta joutuivat jättämään kotinsa ja muuttamaan evakkoon muualle Suomeen. Helamaa hahmottaa kauden premissejä useasta eri näkökulmasta, joiden myötä esiin nousevat lahjatalot, niiden vaikutus teolliseen talotutantoon, näyttelytoiminta, sekä maahankintalaki.¹⁴⁹

Sodan uuvuttama ja ankarien rauhanehtoien lamaannuttama kansa sai vain vaivoin jälleenrakennustyön alulle. Ensimmäisen jälleenrakennuskauden merkittävänä vauhdittajana oli ruotsalaisten suuri lahja, noin 2000 omakotitaloa.¹⁵⁰

Helamaa pitää talolahjoitusta moottorina, joka vähitellen veti Suomen kansan jälleenrakennuksen pariin. Hän esittelee koneistoa, jolla talot suunniteltiin ja toteutettiin kertoen myös rakennusteknisistä seikoista sekä talojen jakautumisesta eri alueille ja siitä esteettisestä heikosta vaikutelmasta, joka asemakaavan viivasuorista kaduista ja solkenaan toistuvista taloista syntyi.¹⁵¹

Ruotsalaistalot antoivat myöhemmälle kehitykselle suuntaa kahdella tavalla. Ensiksi ne rohkaisivat teollisuuttamme tuntuvasti laajentamaan tehdasvalmiiden puutalojen tuotantoa. Oikeastaan pitäisi puhua varsinaisesta aloittamisesta, sillä aikaisemmat hankkeet olivat pikemminkin varovaista kokeilua.¹⁵²

Helamaa kertoo syksyn 1939 asunonäyttelystä, ja siitä kuinka se jouduttiin sulkemaan pian sodan syttyä ja saatiin pienin muutoksin uudelleen avattua seuraavana vuonna.¹⁵³ Helamaan mukaan esillä olivat Alvar Aallon Ahlströmille suunnittelema talomalli, Jorma Järven ja Erik Lindroosin Puutalolle ja Einari Teräsvirran Hackmanille suunnittelemaat talomallit. Helamaan tekstistä ei selviä olivatko ne esillä jo 1939 vai vasta 1940, eli oliko rintamamiestalon kaltaisia taloja yritetty markkinoida ihmisille jo ennen sotaa. Korvenmaan mukaan taloja markkinoitiin ja esiteltiin asumisnäyttelyssä nimenomaan jo ennen sotaa.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Helamaa 1983: 67.

¹⁵⁰ Helamaa 1983: 67.

¹⁵¹ Helamaa 1983: 68. Helamaa siteeraa von Hertzenin värikästä kieltä, jossa alueet rinnastetaan keskitysleireihin. Ks. Hertzen 1946: 32–33.

¹⁵² Helamaa 1983: 72.

¹⁵³ Helamaa 1983: 72.

¹⁵⁴ Korvenmaa 1992: 118.

Helamaan perustaa tekstinsä karuille tosiasioille. Maasta elävä kansakunta joutui rakentamaan koko elinkeinonsa uudestaan. Rakentamisen painopiste suunnattiin maaseudulle, missä maatalouden tuotannon piti ennen muuta nostaa koko maan elinoloja.¹⁵⁵ Lainsäädännölliset keinot valjastettiin pian käyttöön.

1940-luvun rakentaminen liittyi kiinteästi asutustoimintaan ja maanraivaukseen. Vaikutukset näkyvät vielä tänäkin päivänä suomalaisen maaseudun kuvassa. Silloin raivattiin ja rakennettiin kymmeniätuhansia asutustiloja joko metsien keskelle tai kylien syrjään. Silloin runnottiin läpi viimeisen kerran pelkästään ihmis- ja hevosvoimilla. Asutustilojen rakentaminen oli omavaraisuustavoitteiden ohella myös oleellinen osa kansakunnan sisäisen sotavelan maksua. Velkoja oli paljon. Ensin sitä maksettiin siirtoväelle. Vuonna 1940 säädettiin siirtoväen pika-asutuslaki, jossa edellä mainituista syistä annettiin etusija maatalousväestölle. Myöhemmin, kun myös rintamamiesten, sotaeskiä ja sotaorpojen elämän edellytyksiä voitiin parantaa ja heille annettuja lupauksia lunastaa, säädettiin 1945 maahankintalaki, joka entisestään lisäsi asutustilojen muodostamista ja maaseudun rakennustoimintaa.¹⁵⁶

Helamaan teksti rakentaa melko heroista kuvaa ihmis- ja hevosvoimin urakoivasta kansasta. Helamaa tekee siten pesäeroa aiempiin kirjoittajiin. Hänen empaattinen retoriikkaansa on jopa pienen ylilyönnin riskillä siinä mielessä ymmärrettävää, etteivät etenäkään Ålander eikä Salokorpi osoittaneet suurta ymmärrystä aikakautta kohtaan.

Saatuaan käsiteltyä niitä realiteetteja, joissa Suomessa elettiin, Helamaa kertoo asuinrakennuksista ja niiden suunnittelijoista. Siinä missä Salokorpi oli niputtanut kaikki puolitoistakerroksiset talot yhteen, esittelee Helamaa eri talotyyppejä ja niiden suunnittelijoita. Hän katsoo, että tyyppitalojen tuotanto käynnistyi pitkälti jatkosodan syytymisen seurauksena, kun Puolustusvoimat tarvitsivat taloja parakkikäyttöön.¹⁵⁷ Helamaa painottaa että tyyppiirustukset ja puunkäyttöön perustuva rakennustapa olivat ainoita mahdollisia keinoja pikaiseen asutustarpeeseen ja samat tyytit kyettiin sovittamaan niin maaseudulle kuin taajamiin ja esikaupunkeihin.

¹⁵⁵ Helamaa 1983: 72–74.

¹⁵⁶ Helamaa 1983: 74.

¹⁵⁷ Helamaa 1983: 76.

Helamaa tuo myös esille, että korkeata talomallia vierastettiin.¹⁵⁸ Se ei silti estänyt 1,5-kerroksisen talon yleistymistä, sillä sen hyvät puolet olivat kiistattomat.¹⁵⁹ Yhden piipun ympärille kiertyvä talo oli toteutukseltaan sangen tehokas ja tilojen viimeistely ja sisustaminen voitiin suorittaa tarpeen mukaan.

Käsitellessään jälleenrakentamisen toista jaksoa, jonka hän katsoo alkaneen syksyllä 1941, toteaa hän kertoo paluusta Karjalaan ja siitä millaisia voimavaroja uudelleen vallatuille alueille suunnattiin. Takaisin vallattuja alueita hallinnoineen päämajan sotilashallinto-osaston rakennusosaston johto- ja suunnittelutehtävissä toimi parikymmentä arkkitehtia.¹⁶⁰ Karjalan jälleenrakennukseen suunnattiin valtava suorituskky. Vastaavasti kun toimia alettiin ajan myötä siirtää siviilihallinnon puolelle, siirrettiin myös osa sotilashallinnon palveluksessa olleista suunnittelijoista siviilipuolelle töidensä mukana.¹⁶¹ Helamaan mukaan tällä prosessilla oli ratkaiseva vaikutus Rakennustietosäätiön perustamiselle. Hänen mukaansa Arkkitehtiliiton Jälleenrakennustoimiston perustaminen olisi saanut alkunsa tarpeesta olla mukana Karjalan rakentamisessa.¹⁶²

Helamaa nivoo jälleenrakennuskauden tapahtumat useasta näkökulmasta ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi, jossa valtavan rakentamistarpeen ohjenuorina toimivat aivan muut kuin aatteellisesti, taiteellisesti tai esteettisesti latautuneet tekijät. Kyseessä on ankaran ja konkreettisen realismin kausi, jossa tuotannolla, taloudella ja lainsäädännöllä oli suurempi vaikutus Suomen rakennettuun ympäristöön kuin koskaan ennen tai jälkeen. Tämän seurauksena Helamaa ei ole juurikaan puhunut arkkitehtuurista tai rakennustaiteesta. Hän haluaa ymmärrettävästi kuitenkin kirjansa loppupuolella käsitellä arkkitehtuuria ja pohtia sitä miten kyseistä aikakautta on ennen häntä käsitelty.

1940-luvun arkkitehtuuri ei ole saanut kovin korkeita arvosanoja. Koko ajanjakso on tyydytty kuitaamaan harvalukuisilla ja hyvin lyhyillä maininnoilla ikään kuin olisi vaivihkaa haluttu

¹⁵⁸ Helamaa 1983: 80.

¹⁵⁹ Helamaa 1983: 80. Yläkerta voitiin jopa antaa vuokralle. Vertaa Salokorpi 1971: 34.

¹⁶⁰ Helamaa 1983: 82–84.

¹⁶¹ Helamaa 1983: 84.

¹⁶² Helamaa 1983: 86. Helamaa katsoo jälleenrakennustoimiston perustamisen ohella myös muun talkootoiminnan elpyneen sodan aikana.

sivuuttaa koko ”arkkitehtuurille niin ankea 40-luku” ja siirtyä paha unohtaen parempiin aikoihin.¹⁶³

Lyhyissä lausahduksissa ollaan melko yksimielisiä siitä, että arkkitehtuuri oli vuosikymmenen ajan pysähdyksissä kahden korkeamman jakson välisessä painanteessa. Takana aivan läheisessä menneisyydessä oli funktionalismin uhkea aate, ja edessä yhtä läheisessä tulevaisuudessa odotti aika, jolloin suomalainen arkkitehtuuri ikäänkuin yhdessä humauksessa kohosi kansainväliseen eliittiin.¹⁶⁴

Helamaan analyysi on osuva, kun mietitään sitä sävyä, jolla esimerkiksi Kyösti Ålander vaikenai aiheesta, tai tapaa jolla Salokorpi arvotti kauden arkkitehtuuria. Vuonna 1983 Helamaa nosti 1940-luvun keskiöön ja teki siitä omat tulkintansa, tiedostaen oman positionsa historiankirjoittajana.

Suunnilleen näin me nyt vuosikymmenien perästä pelkistäen ja asiayhteyksiä yksinkertaistaen osaamme piirtää vaikean ajan ääriviivoja. Voi olla, että piirrämmekäavamaisesti ja väärillä sablooneilla, omasta ajastamme lainatuilla.¹⁶⁵

Helamaan mukaan rakentamisen tilaa kuvaa selvä ristiriita: Tarve oli valtava vaikka rakentamisen mahdollisuudet olivat perin rajoitetut pääoman, työvoiman ja materiaalin vähyyden takia.¹⁶⁶

Rakennusmateriaalin puute ja lopulta suoranainen pula oli kuitenkin tuntuvin rakentamisen haitta. Rakennustarvikkeet olivat ”kortilla” samoin kuin muutkin jokapäiväiset tarvikkeet. Ensimmäisinä joutuivat säännöstelyn piiriin sementti ja betoniteräs. Seuraavana oli bitumin, bitumijalosteiden, kattohuovan, maaliaineiden ja tiilien vuoro. Laajimmillaan säännöstely ulottui lähes kaikkiin tarvikeryhmiin. Rakennusainehuolto sekä niiden säännöstely ja käytön valvonta oli syksystä 1940 alkaen kansanhuoltoministeriön rakennusaineosaston tehtävänä, mutta siirrettiin 1941 kulkulaitosten ja yleisten töiden ministeriön rakennusainetoimistolle --- eli KYMRO:lle. KYMRO oli 40-luvun määräävä rakennusviranomainen. KYMRO:lta oli saatava sekä rakennusainelupa materiaalien hankkimista varten että rakentamislupa työvoiman käyttämistä varten ennen kuin lain edellyttämää rakennuslupaa voitiin hakea.¹⁶⁷

¹⁶³ Helamaa 1983: 115. Sitaatti sisältää Kyösti Ålanderin Viljo Revell-monografiassa käyttämän termin, jota Helamaa lainasi.

¹⁶⁴ Helamaa 1983: 115.

¹⁶⁵ Helamaa 1983: 115. Sitaatti on suora jatko edellisen sitaatin lopusta.

¹⁶⁶ Helamaa 1983: 115–116.

¹⁶⁷ Helamaa 1983: 116.

Esitellessään tärkeimmät rakentamista ohjanneet tekijät Helamaa parantaa ymmärrystä ajan tosiseikkoja kohtaan. Ålanderin ja Salokorven teksteissä ymmärrys ei paista läpi vaan pikemmin loistaa poissaolollaan. On tietysti kaksi eri asiaa tarkastella arkkitehtuuria esteettisin ja teoreettisin välinein, kuin historiallisten dokumenttien luoman ajankuvan kautta. Koska sekä Ålander että Salokorpi olivat kokeneet pula-ajan, on hieman yllättävää miten haluttomasti he suhtautuivat niihin saavutuksiin, joita jälleenrakennuskaudella päästiin. Helamaa valottaa ajankuvaa sujuvasti vertaamalla rakentamisen tapahtumia muihin pula-ajan elämän ikimuistosiin tapahtumiin.

Koko rakennustoiminta kävi tuskallista paperisotaa KYMRO:n kanssa. Kun KYMRO voitiin 1949 lopulla lakkauttaa, oli se rakentajille paremman ajan merkki samalla tavoin Suomen kansalle ensimmäisen kahvilaivan saapuminen.¹⁶⁸

Helamaalla on esittää esimerkki siitä, miten ajan realiteetit vaikuttivat konkreettisesti rakentamiseen.

Suunnitelmia jouduttiin muuttamaan moneenkin kertaan sen mukaan, miten ja millaisia materiaaleja oli saatavissa. Turun Ylösnousemuskappelin lattiamateriaali jouduttiin ensin vaihtamaan hinnan kohoamisen vuoksi ruotsalaisesta kalkkikivestä virolaiseen ja sitten tuonnin Virosta estyttyä vielä kotimaiseen kvartsiliuskeeseen; vesikaton kuparikatteesta huopaan.¹⁶⁹

Helamaa esittelee tyhjentävästi korviketuotantoa sekä sitä, kuinka esimerkiksi maalien puutteen takia siviilioloissa päädyttiin samanlaisiin ratkaisuihin kuin rintamalla oli jouduttu. Helamaan mukaan siviilissä jouduttiin tyytymään käsittelemään puupintoja puhalluslampulla sekä käyttämään pyöreätä puuriukua paneloimiseen ja punosmattoja pintojen päällystämiseen.¹⁷⁰ Helamaa ulottaa katseensa myös sellaiseen teemaan, josta en ole huomannut muiden ajasta kirjoittajien puhuvan, nimittäin arkkitehtuurin yleisöön.

Yleisen ja yhteisen puutteen lisäksi arkkitehtuurilla oli vielä oma lisäpuutteensa. Sillä oli puute yleisöstä. Arkkitehtuurin yleiset kysymykset ja pyrkimykset eivät herättäneet suuren yleisön keskuudessa erikoisempaa vastakaikua, ja siltä puuttui pieni asianharrastajienkin piiri melkein kokonaan.¹⁷¹

¹⁶⁸ Helamaa 1983: 116.

¹⁶⁹ Helamaa 1983: 116.

¹⁷⁰ Helamaa 1983: 118.

¹⁷¹ Helamaa 1983: 118.

Ehkä tästä ovat oireena myös melko vähäiset teoreettiset keskustelunavaukset aikakauden Arkkitehti-lehdissä. Oliko rakentaminen niin tiukassa raossa yhteiskunnan jaloilleen nousussa, ettei siihen kiinnitetty kriittistä huomiota? Oliko kaikelle niin suuri käytännön tarve, että periaatteessa mikä tahansa kelpasi? Jos kysymyksiin vastaus on kyllä, on huomio kohdistettava itse arkkitehtuuriin. Onko se laadullisesti hyvää? Perustuvatko esimerkiksi Ålanderin ja Salokorven asenteet tämän kaltaiseen kysymyksenasetteluun? Helamaa ruotii arkkitehtien tilannetta:

Resurssitaso oli niin alhainen, että arkkitehtuuri joutui monesti alistumaan pelkäksi teknilliseksi rakentamiseksi. Koska arkkitehdin työ monien karsimisten jälkeen alkoi tuntua turhalta, oli löydettävä uusia motiiveja. Monet rupesivat Yrjö Lindegrenin tavoin etsimään suunnitelmista ”taka-ajatuksia” eli sellaisia ideoita ja teoreettisia teemoja, jotka saattoivat piillä suunnitelmissa taustalla mutta jotka eivät päässeet esiin valmiissa toteutuksessa. Yleisin reaktio oli kuitenkin vaikeneminen, jolloin käytännössä sovellettiin Alvar Aallon ylpeäntuntuista lausahdusta: ”Minä puhun vain töitteni kautta”.¹⁷²

Helamaa huomauttaa, ettei Aalto itse toiminut ohjeensa mukaan, vaikka moni muu toimi.¹⁷³ Kansainvälisyys oli Helamaan mukaan sodan jälkeen umpeutunut jopa siinä määrin, että melkein ainoat suhteet olivat Ruotsiin. Sinne hakeuduttiin mielellään töihin, vaikkei motiivina ollutkaan arkkitehtuurillinen kunnianhimo vaan tavoite hyvästä syömisestä ja kunnollisista vaatteista, joista kotimaassa oli edelleen pula.¹⁷⁴ Helamaa pohtii ruotsalaista vaikutusta ja sen käsitteellistymistä suomalaisessa kielenkäytössä:

Näin saatujen välittömien ruotsalaisten vaikutteiden ja yleisten kansankotitavoitteiden mukana tuli myös ajan ilmiöt yhteen niputtava nimi ”fyrtitalismi” tai oikeastaan ”förtitalismi” – ellei kerrassaan ”förttitalismi” – kuten sana suomenkielisten suussa vääntyi.¹⁷⁵

Otsikon *Romantiikkaa raunioilla* alla Helamaa katsoo jälleenrakennuskauden arkkitehtuuria siitä näkökulmasta, josta tutkijat ennen häntä olivat aihetta katsoneet. Helamaa aloittaa tuomalla esiin juuri Kyösti Ålanderin ja Nils Erik Wickbergin näkemykset kaudesta. Helamaa tarttuu edeltäjistään poiketen myös käsitteen tasolla romantiikkaan, jonka kanssa hän oli jo leikitellyt otsikossa.

¹⁷² Helamaa 1983: 118.

¹⁷³ Helamaa 1983: 118.

¹⁷⁴ Helamaa 1983: 118.

¹⁷⁵ Helamaa 1983: 118.

Koska ”romanttinen” -sanalle annetaan monia merkityksiä, on tässä aihetta pysyä sanakirjojen hiotuissa määritelmissä. Niissä romantiikka määritellään mm. taiteen suuntaukseksi, joka todellisuutta vieroksuen kasvaa esiin mielikuvituksesta ja yleensä kuvitteellisesta maailmasta ja joka vastustaa nykyisyyttä ja lähimenneisyyttä. Kun vielä toistamme aikaisemman huomion siitä miten romantiikka ja klassismi ovat kaksi valtasuuntausta, jotka sitkeästi odottavat otollista tilaisuutta uudelle nousulle, niin huomaamme että sodanaikaisessa ja sodanjälkeisessä Suomessa romantiikalle oli suopea aika ja otollinen paikka ja romantiikka kiillautui löytämäänsä ”markkinarakoon”.¹⁷⁶

Helamaa päättelee edeltäneiden tulkitsijoiden, sanakirjan ja havaintojensa pohjalta, että Suomen jälleenrakennuskausi oli materiaalisen kulttuurin osalta romanttista. On silti kysyttävä, kasvoiko ajan rakennustaide mielikuvituksesta ja kuvitteellisesta maailmasta ja vastustiko se nykyisyyttä ja lähimenneisyyttä. Ja jos romantiikka ja klassismi ovat kaksi valtasuuntausta, ja jos niillä on joku ero, niin periodi- kuin tyyliajattelussakin on kysyttävä, oliko 1940-luku murros 1930-luvusta? Mielestäni 1940-luku ei pyrkinyt erottautumaan edeltäneestä vuosikymmenestä, vaan toimimaan samoihin teoreettisiin tavoitteisiin perustuen. Saman on myös Helamaa huomannut, kuten seuraava sitaatti osoittaa. Hän ei kuitenkaan näe siinä ongelmaa. Toisin oli, kun 1920-luku kääntyi 1930-luvuksi, ja ajan taiteen klassismi joksikin muuksi.

40-luvun romantiikalle ei syntynyt omaa arkkitehtuuriteoriaa eikä aatteellista ohjelmaa. Sen puolesta ei manifestoitu eikä sen kannattajaksi kenenkään tarvinnut erikseen tunnustautua. Sen tähden 40-luvun romantiikan ympärille ei myöskään muodostunut aatteelle vihkiytyneitä ryhmiä. Monet vuosikymmenen erikoispiirteet onkin löydetty ja huomattu vasta perästä päin.¹⁷⁷

Toisin sanoen, väitetty 1940-luvun romantiikka on myöhempien tutkijoiden rakentama konstruktio, johon aikalaiset eivät Nils Erik Wickbergin kaltaisia herkimpiä tulkitsijoita lukuun ottamatta edes reagoineet. Tämä, kirjallisten teorioiden ohessa, todistaa siitä, että arkkitehtikunta jatkoi työskentelyään vallitsevissa premisseissä. Mainittakoon vallitsevista oloista ennen kaikkea ristiriitainen tila valtavan rakentamisen tarpeen ja hirvittävän resurssipulan välissä. Helamaa ei kuitenkaan epäile ajan romanttisuutta vaan analysoi ajan rakentamista valitsemastaan näkökulmasta. Valitettavasti seuraavassa sitaatissa hän

¹⁷⁶ Helamaa 1983: 121.

¹⁷⁷ Helamaa 1983: 121–122.

ei mainitse mistä hänen passiivissa esittelemänsä näkemykset ovat peräisin, mistä on tulkittava niiden olevan vain hänen omiaan.

Ohjelmaa ja oppirakennelmaa edustamaan riitti yleinen pyrkimys pehmeään jäsentelyyn funktionalismin kovaksi koettujen piirteiden sijasta. Vapautumista funktionalismin teorioista tunnettiin mm. siinä, että rakennusten toiminnallisen sisällön ei tarvinnut tiukan johdonmukaisesti kuvastua pohjaratkaisussa, massassa eikä julkisivuissa, vaan esimerkiksi pohjaratkaisut saivat kehittyä vapaasti vaikkapa maaston muotoja seuraten ja järjestyä joskus jopa sattumanvaraisesti ja suorasta kulmasta poiketen. Tärkeätä sen sijaan oli, että rakennus kätkeytyi maastoon, tavallisimmin metsään ja sulautui osaksi luontoa.¹⁷⁸

Arkkitehtuuri läheni luontoa ja yritti osittain omaksua luonnon estetiikkaa (myös muotoilijat kertoivat mielellään miten heidän töittensä alkuideat olivat luonnosta lähtöisin tai ainakin luonnon inspiroimia). Luonnonläheisyydestä tuli lopulta suomalaisen arkkitehtuurin tavaramerkki kansainvälisillä markkinoilla. Nöyrä ja herkkä luontosuhde säilyi 60-luvun lopulle saakka, kunnes se vähin erin hävisi massatuotannon paineisiin.¹⁷⁹

Ongelmaksi edellisessä sitaatissa muodostuu sen sitoutumattomuus aikaan. Milloin arkkitehtuuri läheni luontoa? Sama kuvaus olisi aivan yhtä sopiva käsiteltäessä vuosisadan vaihteen rakentamista. Helamaa vetoaa myös muotoilijoiden sanomisiin vaikei viittaakaan kenenkään tietyn muotoilijan tiettyyn lausumaan. Siinä on historiankirjoituksellisesti paljon kritisoitavaa, sillä jää täysin epäselväksi kuka ääntään käyttää. Samaan ongelmaan on kiinnitetty tieteenfilosofiassa huomiota, että tieteellinen, keksiminen ja siitä kertominen ovat kaksi eri asiaa.¹⁸⁰ Helamaa tarkoittaa sitä, miten vaikutteet tuotettiin arkkitehtuuriin:

Pyrkimyksenä ollut pehmeäsävyinen kokonaisvaikutus tavoitettiin luonnonläheisillä materiaaleilla ja koristeellisilla yksityiskohdilla. 40-luvun romantiikka olikin lähinnä materiaalien ja yksityiskohtien romantiikkaa. Siihen päädyttiin ikäänkuin itsestään vallitsevien olosuhteiden monella tavoin edesauttamana. Kun funkiksen tasakattojen tilalle haluttiin ilmaisultaan voimakkaampia jyrkkälappeisia vesikattoja, oli muutos varsin helppo, koska tasakatoista oli luovuttava jo materiaalipulankin tähden ja koska joitakin jyrkkiin lappeisiin sopivia materiaaleja sentään oli saatavissa. Kun nauhaikkunoista oli luovuttava lasin puutteen vuoksi, oli suurista lasipinnoista luopuminen helppoa, koska tilalle saatiin yksittäisten ikkunoiden yksilöllisempiä

¹⁷⁸ Helamaa 1983: 122.

¹⁷⁹ Helamaa 1983: 122.

¹⁸⁰ Kiikeri & Ylikoski 2004: 162–164.

muotoaiheita. Kun koristeet palasivat arkkitehtuuriin, oli siihen syynä mm. se että koristeilla voitiin peittää monet materiaaliset puutteet.¹⁸¹

Sitaatissa ilmiöiden kausaation suunta on Helamaalle epäselvä. Hänen mukaansa 1940-luvun romantiikkaan päädyttiin vallitsevien olosuhteiden edesauttamana. Materiaaleista ja etenkin niiden pulasta kumpuava romantiikka kääntyykin Helamaan tulkinnassa tavoitteeksi, johon päästiin sodan aiheuttamana pulan vuoksi. Aivan kuin funkis olisikin yhtäkkiä ollut jotain mistä pyrittiin tietoisesti pääsemään eroon. Alettiin muka haikailla korkeiden kattokulmien perään tai olisi kyllästytty nauhaikkunoihin, jotka eivät ikinä ehtineet Suomessa edes yleistyä, niin että yksittäiset ikkuna-aukot olisivatkin olleet tavoittelemisen arvoisia.¹⁸² Toinen aihe, missä katson Helamaan olevan logiikassaan heikoilla jäillä, on korsujen rakentamisen ja arkkitehtuurin vaikutteiden kulussa.

Puuta käytettäessä siirtyivät monet korsuarkkitehtuurin koristeaiheet siviilikäyttöön. Aulis Blomstedtin suunnittelemassa lomamaja Rysäkalliossa (1946) on pitkiä koirankaulalle salvostettuja nurkkia ja koristeellisia puuleikkauksia kuin rintamakomentajan eräkämpässä konsanaan. Aarne Ervin suunnitteleman ravintola Kestikartanon (1946) interiööri Helsingin keskustan konttoritaloon sisustettuna mukaili karjalaista hirsirakennusperinnettä ja johdatteli vieraansa kalevalaisiin tunnelmiin.

En voi väittää vastaan, etteivätkö esimerkit olisi olleet kansalliseen rakennustapaan nojaavia ja tunnelmaltaan romanttisia. Kyseenalaistan sen, mikä niiden todistusarvo on kuvastamassa maamme rakennustaiteen tilaa. Etenkin ravintoloissa, niiden teemoissa ja sisustuksissa määräävät omat periaatteensa. Niiden sisustuksissa toimitaan samoilla välineillä kuin messunäyttelyissä tai teatterilavastuksissa eikä niiden tarvitse olla sen hetkisen taiteen mukaisia, vaan toimia oman erityisteemansa ympärillä. Siten ne eivät osoita korsuarkkitehtuurin piirteiden siirtyneen laajemmin siviiliarkkitehtuuriin. Epäilemättä ihmiset saattoivat käyttää rintamalta tuttuja välineitä esimerkiksi koteja sisustaessaan tai esineitä käsitellessään, kuten Helamaa totesi muutamaa sivua aiemmin: ”Kun maalit olivat niin vähissä, että sosiaaliministeriön ohjeiden mukaan öljymaalien käyttö sallittiin vain vesiklosettien seinissä 2 metrin korkeuteen, sai puhalluslamppu jättää puupintoihin samat kauniit kuviot kuin ennen rintamalla.”¹⁸³ Tällaisissa tilanteissa on ymmärrettävää, että

¹⁸¹ Helamaa 1983: 122–124.

¹⁸² Absurdina esimerkkinä samanlaisesta logiikasta voisi selittää katovuodet edullisiksi sillä, että kauneusihanne suosi laihuutta, minkä takia ruokaa ei tarvittu.

¹⁸³ Helamaa 1983: 118.

vaikutteita saattoi kulkea yksittäisten miesten mukana rintamalta siviilimaailmaan, mutta väitettä, jonka mukaan vaikutteita olisi kulkenut ammattisuunnittelijoiden tuotantoon en voi hyväksyä.

Helamaa on osuvimmillaan puhuessaan rakentamisesta tuotannollisesta ja taloudellisesta näkökulmasta. Huomion ansaitsee puun ohessa toinen ajalle tyypillinen materiaali, kivi.

Kivi oli puun tapaan suoraan luonnosta saatava ja säännöstelystä vapaa materiaali ja sillä oli samoin ajan materiaalitavoitteille kuuluvia ominaisuuksia. Liuskekivilaatoilla (Nilsiäns liuske oli yleisnimi kiven saantipaikasta riippumatta) päällystettiin seiniä ja lattiaita. Siitä muurattiin tiilikiven tapaan seiniä, takkoja ja savupiippuja. Varsin suosittua oli asettaa kiviä tiilimuuraukseen niin, että ne rakennuksen jalustassa, seinässä tai savupiipussa olivat yksittäisiä ”rupia” tai tiheitä kiviryhmiä, jotka koristeellisina luonnonaiheina tulivat esiin vaaleasta rappauspinnasta.¹⁸⁴

Liuskekivi on ehkä jälleenrakennuskautta parhaiten kuvaava raaka-aine ja se on antanut ilmeen lukuisille niin maastoon vapaasti sijoitetuille 3-4-kerroksisille asuintaloille kuin julkisille rakennuksille koulutustiloista edustustiloihin. Helamaa nostaa diskurssissa ensimmäisenä liuskekiven keskeiseksi kauden ikoniksi. Materiaaleista kiinnostunut Helamaa käsittelee myös rappautusta.

Rappauspinta ulkona ja sisällä oli kiitollinen ja paljon käytetty koristelun kohde. Liioitellun karkea rappaus, ns. papurappaus antoi jo sellaisenaan ilman maalaustakin – maaleistahan oli jatkuva puute – valon ja varjon vaihtelussa elävän pinnan. Joskus rappauksen saatettiin pinnan täydeltä muovilla relievimäisiä kuvioita ja kuvia, mistä Helsingin Lastenlinna (arkkitehdit Elsi Borg, Olavi Sortta, Otto Flodin, 1947) on tekijänsä, muurarimestari Yrjö Kyllösen taidonnäyte.¹⁸⁵

On huomionarvoista miten Helamaa tuo esiin Lastenlinnan rappauksesta vastanneen mestarin. Usein rakennuksista mainitaan vain arkkitehdit, mutta Helamaan käsittelyssä he ovat suluissa muurarimestari Kyllösen saadessa päähuomion. Vastaavasti Kauppakorkeakoulusta puhuessaan hän painottaa Mikael Schilkinin reliefejä ja mainitsee arkkitehdit jälleen suluissa. Tavallaan arkkitehtien sulkeistaminen on oire ajan arkkitehtuurin luonteesta. Toki pääsuunnittelija oli edelleen vastuussa tilaohjelmasta ja volyymien muodonannosta, mutta etenkin edellä mainittujen julkisten rakennusten ilme oli

¹⁸⁴ Helamaa 1983: 124.

¹⁸⁵ Helamaa 1983: 124–126.

useamman taiteilijan ja käsityöläisen käsissä. Niin vaativat rappaukset kuin puhtaaksi muurattu tiili vaativat mestarin kädenjälkeä, jolloin suhde suunnittelijan ja toteuttajan välissä vaikuttaa lopputulokseen. Siinä mielessä Helamaan tapa huomioida tekijät voi olla nimenomaan arkkitehdin hatunnosto heille. Eleestä tulee hyve, koska taidehistoriassa huomio kiinnitetään usein vain suunnitteliin.

Helamaa esittelee myös muita jälleenrakennuskaudelle tyypillisiä tyyli- ja muotoilun piirteitä. Hän huomioi parveke- ja porraskaiteet, sekä niiden rikkaan muotokielen ja koristeet. ”Kaiteiden ohut pyöröteräs taipui helposti pehmeäpiirteiseksi aaltoviivaksi tai mutkistui kulmikkaaksi murtoviivaksi taikka muotoutui mielikuvituksellisiksi figuureiksi. Koristusta voitiin lisätä pellistä, mieluummin messinkipellistä leikatuilla kuvioilla, tähdillä ja kukkasilla.”¹⁸⁶ Hän kiinnittää huomionsa myös sisustuksiin, sekä niissä yleistyneisiin piirteisiin. Helamaan mukaan avotakat yleistyivät edustusasunnoista myös tavallisempiin yksityisasuntoihin viherkasvien ja rottinkihuonekalujen ohella.¹⁸⁷

Kokoavaa aaterakennelmaa vailla ollut 40-luvun romantiikka jäi lyhytaikaiseksi ja eittämättä hapuilevaksi ”kauneutta arkeen”-pyrkimykseksi yrittäessään kompensoida materiaalista niukkuutta. Vaikka se ei vaatinutkaan kannattajiaan vannomaan ikuisia valoja, kosketti se ainakin ohimennen kaikkia arkkitehtejä. Oma tietään kulkeneen Aallon arkkitehtuurissa oli pysyvästi sisäänrakennettuna ”hyvässä mielessä romanttinen perussävy”.¹⁸⁸

Sitaatissa on kaksi viittausta muualle, joista ensimmäinen ”kauneutta arkeen” viittaa lähteissä mainittujen vuoden 1949 samannimisten messujen lisäksi Gregor Paulssonin kanoniseen julistukseen *Vakrare vardagsvara*¹⁸⁹ vuodelta 1919. Toisen esittäjäksi Helamaa ilmoittaa Lars Petterssonin, joka esitteli vuonna 1953 Arkkitehti-lehdessä näkemyksiään ”Suomi Rakentaa” näyttelystä.¹⁹⁰ Helamaa ruotii seuraavaksi maan merkittävimpien arkkitehtien positioita romantiikan suhteen jälleenrakennuskaudella sekä puhuu lyhyesti heidän merkittävimmistä töistään.

Erik Bryggmanin ote oli 30-luvun loppuvuosina ehtinyt muotoutua 40-luvun suuntaan ja omaksua monia sen ulkoisia myöhemmin yleistyneitä tunnusmerkkejä. Turun

¹⁸⁶ Helamaa 1983: 126.

¹⁸⁷ Helamaa 1983: 126.

¹⁸⁸ Helamaa 1983: 126–128.

¹⁸⁹ Paulsson 1986.

¹⁹⁰ Helamaa 1983: 138. Katso myös Salokorpi 1990: 22.

Ylösnousemuskappeli voidaan lukea koko ”suunnan” alkutyöksi ja Erik Bryggman sen mukana johtavaksi hahmoksi. Aarne Ervi puolestaan oli virikkeiden antajana 40-luvun loppupuolella, jolloin hänen otteelleen oli luonteenomaista sekä materiaalien vaikutuksen että monien rikkaasti suunniteltujen yksityiskohtien tuoman efektin hyväksi käyttäminen. Ei edes sellainen ”synnynnäinen rationalisti” kuin Viljo Revell pystynyt välttämään ajan hengen kosketusta; päinvastoin hänen suunnittelemansa Sotainvalidien Veljesliiton ammattioppilaitos Liperissä (1946–49) edustaa romanttisia pyrkimyksiä voimakkaimmillaan ja parhaimmillaan.¹⁹¹

Helamaan analyysistä on johdettavissa joitain yleistyksiä. Jos Bryggman oli jo 1930-luvun lopulla alkanut muuttaa omaa arkkitehtuurin kieltään, niin eikö se tarkoita sitä, että häntä voidaan pitää esikuvana. Syyt romanttisuuteen eivät siis olisi olleetkaan sodasta ja materiaalipulasta johtuvia. Helamaan tekstissä Revellin tituleeraaminen ”synnynnäiseksi rationalistiksi” on viitteiden mukaan peräisin Kirmo Mikkolalta, mistä on vedettävä johtopäätös, että Helamaa Mikkolan ohessa halusi nähdä Revellin vain rationalistina. Silti Helamaa sanoo Liperin ammattioppilaitoksen edustavan romanttisia pyrkimyksiä voimakkaimmillaan ja parhaimmillaan mikä paljastaa Helamaan suhtautuvan romanttisuuteen erittäin positiivisesti.

Helamaa nivoo vuosikymmenen yhteen ja esittelee sille henkisen päätepisteen rakennuksen muodossa. Hän kertoo vuodesta 1948, jolloin Euroopan poliittinen kartta sai muotonsa ja Suomen asema Suurvaltojen voimakentässä vakiintui sekä kauppa ja muut kansainväliset suhteet vilkastuivat ja Saksan nousevasta talousmahdista otettiin mallia, kun säännöstelystä voitiin vähitellen luopua.¹⁹² Helamaa painottaa samana vuonna pidetyn arkkitehtuurikilpailun merkitystä.

Teollisuusjärjestöt järjestivät silloin toimitalonsa arkkitehtuurikilpailun Helsingissä Eteläranta 10:ssä. Kilpailun voitti Viljo Revell yhdessä Keijo Petäjän, Eero Eerikäisen ja Osmo Siparin kanssa. Eteläranta 10:n --- kilpailu katsotaan merkkipaaluksi rationalismin esiinmarssille ja arkkitehtuurin uuden nousukauden alkamiselle. Lopullisella toteutuksella (rakennus valmistui pääosiltaan 1952), josta vastasivat Revell ja Petäjä, oli suunnannäyttäjän asema uudella vuosikymmenellä. 40-luvun yleistä hieman ”kiemuraista” taustaa vasten rakennus näyttäytyy hyvin suorasukaisena kokonaisuutena.¹⁹³

¹⁹¹ Helamaa 1983: 128.

¹⁹² Helamaa 1983: 132.

¹⁹³ Helamaa 1983: 132.

Teollisuuskeskuksen rationaalisuus tai epäromanttisuus näyttää haalistuneen vuosien varrella. Katson, että nykytarkastelijalle monet 1940-1950-luvun talot muistuttavat enemmän toisiaan kuin aikalaisille. Näkemykseni mukaan ajallinen etäisyys ei selkiytä tätä kysymystä, vaan asettaa poleemiset tyyllilliset pohdinnat rationaalinen/romanttinen akselilla hieman huvittavaan valoon. Tämän suuntaiseen päätelmään myös Helamaa tuli jo vuonna 1983:

Erilaisia ajatuksia ja aatteita erottavat rajat näyttäytyvät jyrkinä ja selvästi piirtyvinä vain teorioita rakenneltaessa. Käytännössä esimerkiksi romantitiset ja rationalistiset tavoitteet olivat paremminkin toisiinsa lomittuneita, vain sanojen asettelulla ne voidaan erottaa toisistaan. Kun rationalismi arkkitehtuurissa tarkoittaa loogista ajattelua ja älyllistä asennetta ongelmien edessä sekä kriittistä ja järkipäistä suhtautumista todellisuuteen, niin 40-luvun luonnehdintaan meidän on vain edellisten sijasta käytettävä sanoja realismi, todellisuudentaju, skeptisyys.¹⁹⁴

Helamaa asettaa edeltävässä sitaatissa lukijalleen haasteen, johon ainakin Salokorpi muutamaa vuotta myöhemmin vastasi.¹⁹⁵ Hän tulkitsi 1940-luvun realismiksi, jota vastaan 1930-luku näyttäytyy sangen ideologisena. Vastaavasti rationalistisuuden ja romantisuuden havaitseminen on mahdollista Helamaan mukaan vain sanojen asettelulla.

3.6 Vilhelm Helanderin *Suomalainen rakennustaide*

Helanderin vuoden 1987 katsaus tarkastelee maamme koko historiallisen ajan rakennuskantaa. Painopiste on 1900-luvun rakentamisessa, mikä on ajan rakentamisen volyymin takia ymmärrettävää. On sen sijaan hieman yllättävää, että kirjan englanninkielinen nimi *Modern architecture of Finland* poikkeaa selvästi suomenkielisestä. Tekijöiden tai kustantamon ratkaisua voi vain kummeksua – niin osuva olisi ”moderni” ollut myös suomenkielisessä otsikossa.

Helander näyttäytyy modernistina ja samoin kuin Ålander ja Salokorpi on hän vilpittömän innostunut suomalaisesta funktionalismista. Siinä missä vuosisadan vaihteen arkkitehtuuria esitellään asiallisesti ja kaksikymmentäluvun rakentamista sosiaalisesta näkökulmasta, on kolmekymmentäluvun esittely hurmoksellisempaa. Hän panee merkille,

¹⁹⁴ Helamaa 1983: 134.

¹⁹⁵ Katso Salokorpi 1990.

että kaksikymmentäluvun tärkeimmät suunnittelijat olivat uutta sukupolvea, sellaista, joka oli vielä käynyt läpi niin sanotun klassisen koulutuksen.¹⁹⁶ Helander luettelee pikaisesti sukupolven merkittävät edustajat Erik Bryggmanin, Hilding Ekelundin ja Alvar Aallon, joista Bryggman ja Aalto uransa alussa vaikuttivat Turussa.

Turussa valmistui juuri 1920- ja 30-lukujen vaihteeseen tultaessa muutamassa vuodessa merkittävä sarja uusia rakennuksia, kuten Aallon "standardivuokratalo" ja Turun sanomien betonirunkoinen ja nauhaikkunainen liiketalo sekä Erik Bryggmanin kuutiomainen ja sileäpintainen hotelli Hospitz. Samojen arkkitehtien vain muutamaa vuotta aikaisemmin aloitettuihin rakennuksiin verrattuna arkkitehtuuri oli lopullisesti pelkistynyt, ja viimeisetkin klassiset koristemuodot oli jätetty pois. Valkoinen funktionalismi oli tehnyt läpimurtonsa.¹⁹⁷

Huomio kiinnittyy Helanderin sanavalintaan, sillä Suomen rakennustaiteen museo oli kirjan kirjoittamisen aikoihin julkaissut postuumisti Raija-Liisa Heinosen lisensiaatintyön "Funktionalismin läpimurto Suomessa". Oliko termi vakiintunut vai pitäisikö sitaatti tulkita Helanderin hatunnostoksi Heinosen suuntaan?¹⁹⁸ Ei Heinonenkaan itse ollut termiä keksinyt, sillä Wickberg mainitsi vuoden 1959 kirjassaan funktionalismin läpimurron tapahtuneen täsmälleen 1929.¹⁹⁹ Joka tapauksessa funktionalismin ilosanoma on tässäkin yleiskatsauksessa keskiössä. Suurimmat erot edeltäjiin löytyvät tulkinnoissa funktionalismin muutoksesta sekä näkemyksistä 1930- ja 1940-lukujen rakennustaiteen välillä. Helander näkee, että funktionalismi pehmeni ennen sotia omista pyrkimyksistään johtuen.

Uusi arkkitehtuuri muuttui 1930-luvun jälkipuolella sekä entistä käytännönläheisemmäksi että vapautuneemmaksi. Materiaalit monipuolistuivat. Valkoisen funktionalismin abstraktit sileät pinnat olivat käytännössä yleensä rapattuja ja maalattuja tiili- tai puuseiniä, joita oli vaikea pitää kunnossa. Nyt rinnalle tulivat – uudestaan – "luonnolliset" materiaalit, puu, luonnonkivi, klinkkeri ja tiili. Käyttämällä paikallisia rakennusaineita rakennukset pyrittiin myös sitomaan paikkaansa ja sen erityisolosuhteisiin. Yleispätevyyden sijasta arkkitehtuurissa alettiin tavoitella omaleimaisuutta.²⁰⁰

Eri arkkitehtuurihistorioitsijat ovat yhtä mieltä siitä, että modernin arkkitehtuurin kieli muuttui vivahteikkaammaksi ja pehmeämmäksi. Miksi ja milloin näin tapahtui, aiheuttaa

¹⁹⁶ Helander 1987: 20.

¹⁹⁷ Helander 1987: 20.

¹⁹⁸ Helander käyttää samaa "funktionalismin läpimurto" termiä uudestaan kirjansa sivulla 32.

¹⁹⁹ Wickberg 1959: 86.

²⁰⁰ Helander 1987: 21–22.

historioitsijoissa erimielisyyttä. Helander avaa uuden tulkintalinjan todetessaan, että näin tapahtui jo ennen talvisotaa paikallisuuspyrkimyksistä johtuen. Hänestä syynä eivät siis ollut materiaalipula vaan pikemmin -rikkaus, joka mahdollisti yksilölliset tai alueelliset erot. Helander katsoo, että ilmaisulliset tai taiteelliset syyt ajoivat materiaali- ja värikirjon kasvamiseen arkkitehtuurissa. Tämä on keskeinen ero hänen ja Ålanderin sekä Salokorven välillä. Seuraavassa Helander esittelee ajan kaanonin merkittävimpiä rakennushankkeita esimerkkinä edellä kuvatuista ilmiöistä.

Uusien pyrkimysten synteesi oli Aallon Villa Mairea. Siinä sisätilat liittyvät ympäröiviin ulkotiloihin, luontoon ja maisemaan yhtä erottamattomasti kuin perinteisessä japanilaisessa arkkitehtuurissa. Erik Bryggmanin päätyössä, 1930-luvun lopulla aloitetussa Turun Ylönousemuskappelissa, sisätilat avautuvat myös suoraan luontoon. Rakennusryhmä ympäristöineen on kuin osana arkaaista klassista iäisyysmaisemaa. Samalla kun rakennus viittaa eteenpäin, Bryggman osittain palaa 1920-luvun ihanteisiinsa. Välimeren maiden ajattoman arkiarkkitehtuurin ihanne näkyy myös Hilding Ekelundin Helsingin vanhaan Olympiakylään piirtämässä taloissa.²⁰¹

Helander pitää Ylönousemuskappelia Bryggmanin päätyönä. Sitä miksi Salokorpi vastaavasti piti sitä vain välityönä voi vain arvuutella. Luultavasti syynä oli nuoren Salokorven poleeminen tapa tuoda omia normatiivisina pitäminään näkemyksiään esiin. Villa Mairea taas on modernismin merkkiteoksia, eikä sen materiaalikirjoa tai ilmaisuvoimaa ole koskaan kyseenalaistettu. Se, että Helander sitoo sen perinteiseen japanilaiseen arkkitehtuuriin on poikkeuksellinen edeltäviin tulkintoihin nähden. Hän on nähnyt Ludwig Mies van der Rohen arkkitehtuurin ja japanilaisen arkkitehtuurin välillä sukulaisuutta.²⁰² Salokorpi taas katsoi Aallon olevan suunnitteluperiaatteiltaan Miesistä hyvin etäällä, mikä taas asettuu Helanderin tulkinnan rinnalla kiinnostavaan valoon.²⁰³ Keskeinen teema niin Bryggmanin, Aallon kuin Ekelundin töissä on niiden luonteva niveltyminen ympäröivän luonnon kanssa. Kaikki kolme toiminnoiltaan ja volyymeiltään erilaista rakennelmaa sitoutuvat esteettömästi miljööseensä. Kaikissa on piirteitä, jotka eivät ole oppikirjamaisen funktionalistisia, kuten Mairean ylelliset teak-paneelit tai toisaalta kansanomaisesta rakentamisesta muistuttavat aidanseipäät, joita on käytetty talon ja

²⁰¹ Helander 1987: 22–23.

²⁰² Esimerkiksi Helander 1987: 36.

²⁰³ Salokorpi 1971: 36. Salokorpi esittää Aulis Blomstedtin Aallon vastapooliksi. Blomstedt taas oli selvästi miesiläinen ja hän toi rationalistiset suunnitteluperiaatteet vahvasti esiin ollessaan professorina Teknillisessä korkeakoulussa.

saunan välisen yhdyskäytävän kaiteina. Olympiakylän harjakatot tekevät taloihin oman ”perinteellisen” vivahteensa. Ja mitä olisi sanottava Ylösnousemuskappelin sisäänkäyntiä korostavista Paestumiin viittaavista stilisoiduista monumentaalisisistä pylväistä tai sisätilojen ylitsevuotavasta kasvi- ja muusta ornamenttiikasta? On tulkitsijasta kiinni, kutsutaanko edellä mainittuja piirteitä romanttisiksi vai Helanderin tapaan paikallisiksi.

Helander käsittelee sodanjälkeistä tilannetta tilastotietojen avulla. Menetettyjä asuntoja oli maassa 150 000, mikä tarkoitti painopisteen asettamista hätäasutuksen aikaansaamiseen.²⁰⁴ On selvää, että tuollaisessa tilanteessa päällimmäisenä ei ole rakentamisen estetiikka, vaan äkillisten tarpeiden pikainen tyydyttäminen. Helander kertoo kuinka tuon tarpeen tyydyttämiseksi oli maassa alettu kehitellä rakennustarvikkeiden standardisointia. Arkkitehtiliitto oli sodan aikana perustanut standardisointilaitoksen, minkä lisäksi Alvar Aalto oli propagoinut asian puolesta. Aalto oli myös suunnitellut standardeihin perustuvia pientaloja puuteollisuuden leivissä.²⁰⁵

Tämän kehitystyön tärkeimmäksi tulokseksi jäivät omatoimiseen rakentamiseen soveltuvat jälleenrakennuskauden puutalotyypit. Käytännössä ne tosin usein saivat palvella hätäisesti pystytetyn pika-asutuksen malleina. Nuo yleensä puolitoistakerroksiset noppamaiset puutalot kuisteineen vakiintuivat kuitenkin niin luontevaksi osaksi maaseudun tai esikaupunkien asutusta, että niistä on tullut suomalaisen asumisen perikuva.²⁰⁶

Helander käsittelee tuota suomalaisen rakentamisen ylivoimaisesti yleisintä esimerkkiä eli puolitoistakerroksista puutaloa varsin toteavaan sävyyn. Hän ei ota kantaa sen sopivuudesta maisemaan tai sen muista esteettisistä piirteistä. Siinä missä Salokorpi esitti kärkkäitä mielipiteitä rintamamiestalon piirteistä, tyytyy Helander esittelemään talon toteuttamiseen johtaneita premissejä. Helander ei kuitenkaan ole sokea estetiikalle, eikä hän jätä sanaa sanomatta jälleenrakennuskauden esteettisistä ilmiöistä.

Sodan jälkeistä arkkitehtuuria on Suomessakin yleensä pidetty romanttisena reaktiona, välivaiheena, jossa poikettiin uuden arkkitehtuurin kantavista periaatteista. Pyrittiin pieneen mittakaavaan, lämpöön ja kodikkuuteen, jota loivat avotuli ja viherkasvit. Pintoja elävöitettiin roiskerappauksella ja liuskekivillä, ja toisinaan käytettiin holvikaariakin. Etsittiin paluuta perinteeseen ja kansallisia piirteitä. Sodan aikana kohdattiin uudestaan Raja-Karjalan

²⁰⁴ Helander 1987: 23.

²⁰⁵ Helander 1987: 23.

²⁰⁶ Helander 1987: 23.

pyöröhirsiarkkitehtuuri, ja jälleen kerran sen ”yksiaineisesta” puurakentamisesta haettiin innostusta.²⁰⁷

Helander toteaa, että ajan arkkitehtuuria on Suomessakin pidetty romanttisena. Sanamuoto antaa ymmärtää kaksi asiaa. Ensinnäkin, että ilmiö ei olekaan suomalaisittain ainutlaatuinen ja toiseksi, että passiivia käyttäessään ilmoittaa, ettei hän itse tee niin. Valitettavasti kirjassa ei, niin kuin monissa muissakaan yleisteoksissa, ole lähdeaparaattia, josta selviäisi mihin ulkomaisiin lähteisiin Helander viittaa. Sanoessaan, että pyrittiin pieneen mittakaavaan, lämpöön ja kodikkuuteen, joita aikaansaatiin sisustuksessa avotulella ja viherkasveilla ja rakentamisessa roiskerappauksella ja liuske kivillä, voisi Helanderin hyvin kuvitella kuvailevan esimerkiksi Villa Maireaa. Helander tulee samalla esittäneeksi lausuman, jossa yhdistyvät romantiikka ja kauden materiaalikirjo, etenkin rappaukset ja liuskekivi.

Helanderin kirjan myöhempien tulkintojen valossa näyttää siltä, että Aallon ja Bryggmanin irtisanoutuminen ”kovasta” ja puhtaasta funktionalismista aiheutti suomalaisen rakennustaiteen pehmenemisen.²⁰⁸ Samalla kuitenkin arkkitehtuurihistorioitsijat ovat yhtä mieltä siitä, ettei Aallolla ollut Suomessa suoria seuraajia tai koulukuntaa.²⁰⁹ Ei varmaan ollutkaan, mutta vaikutusvaltaa kyllä. Villa Mairea esiteltiin ajan lehdistössä laajasti ja on siten taatusti vaikuttanut kulutuskysyntään.²¹⁰

Helander esittelee ajalle tyypillisiä vaikutteita. Hän katsoo, että pian sodan jälkeen sulkeutunut maa alkoi hakea esikuvia ulkomailta. Helanderin mukaan Frank Lloyd Wright ja orgaaninen kalifornialainen ”Bay region” arkkitehtuuri teki tšekäläisiin suunnittelijoihin suuren vaikutuksen samoin kuin japanilainen puurakentaminen, jossa yhteys sisä- ja ulkotilan välillä on verraton. Kaikessa suunnittelussa Tanska oli pohjoismaisista vertailukohdista kovatasoisin verrokki, missä hän yhtyy opettajaansa Wickbergiin.

²⁰⁷ Helander 1987: 23.

²⁰⁸ Esimerkiksi Helander 1987: 151. ”Villa Mairea on hyvä esimerkki arkkitehtuurin muuntumisesta ja rikastumisesta 1930-luvun lopulla. Aallolla oli rakennusta suunnitellessaan tilaisuus kehittää autonomista muotokieltään ja kokeilla kamarimusiikin mittakaavassa teemoja ja ratkaisuja, jotka sitten kasvoivat suuriin sinfonisiin mittoihin myöhemmissä julkisissa tehtävissä.”

²⁰⁹ Helander 1987: 32. ”Aalto ei ollut ensi sijassa tyyliä luova oppi-isä jota jäljiteltiin, hän ei luonut ahtaassa mielessä koulukuntaa. Sen sijaan hän oli ammatillinen esikuva. Hänen työnsä olivat hyvän rakentamisen mittapuuna, haasteena ja inspiraation lähteenä muille.”

²¹⁰ Rakennus oli ammattilehdistön lisäksi laajasti esillä myös populaarissa lehdistössä leviten siten myös modernismin populaariin diskurssiin.

Vastaavasti Ruotsin katsottiin Helanderin mielestä olevan sosiaalisen asuntotuotannon edelläkävijä.²¹¹ Kansainvälisistä vaikutteista näkyvä esimerkki oli *Amerikka rakentaa* näyttely Ateneumissa vuonna 1945, ja siitä uutisoitiin laajasti muiden muassa Arkkitehti-lehdessä. Helanderin mukaan Yhdysvalloista tuli merkittävin vaikutteiden antaja moneksi vuosikymmeneksi rakentamisen saralla muista kulttuurivaikutteista puhumattakaan.²¹²

Kuten Suomessa jo heti alkuun heränneessä arvostelussa huomautettiin, 1940-luvun arkkitehtuurissa oli tosin kieltämättä joillakin tahoilla, esimerkiksi kirkkorakentamisessa, taipumusta hempeyteen ja pikkusievään materiaaliromantiikkaan, samalla kun teollisuusrakentamisessa siiloissa ja liiketaloissa kuitenkin luontevasti jatkettiin 1930-luvun funktionalismin selkeitä suuntaviivoja. Jälkeenpäin arvioiden arkkitehtuurin kehityksen jatkuvuus sittenkin korostuu. Monet edellisen vuosikymmenen keskeiset kysymykset saatiin nyt uudelle pohjalle: valtion lainoittama asuntotuotanto saatiin vihdoinkin alkuun kun Arava perustettiin 1940-luvun lopulla, rakennusalan ja esimerkiksi asuntojen toimintojen tutkimus käynnistyi, ja pulakausikin pakotti osaltaan rakennusteknisiin kokeiluihin ja uudistuksiin.²¹³

Ehkä aikaa oli kulunut vuoteen 1987 mennessä tarpeeksi, sillä Helander kykenee tekemään viileän ja analyyttisen katsauksen 1940-luvun rakentamisesta. Hän ei tuomitse kaikkea tuolloin tehtyä romanttisena sievistelynä, mutta esittelee kuitenkin tietoisesti aiheesta näin ajattelevien näkökulman. Hän myös hyväksyy, että osa rakennuksista oli ”pikkusieviä” tai ”materiaaliromanttisia”, mutta ei niputa koko vuosikymmenen rakennustaidetta saman etiketin alle. Helanderin mukaan niukkuudesta oli myös etua, sillä rakennusteollisuuden oli vastattava kysyntään joskus kekseliäillä tavoilla. Lainsäädäntö eteni myös ripeämmin oloista johtuen. Helander jatkaa:

Olenneista 1940-luvun parhaassa arkkitehtuurissa on elävä tilojen sommittelu ja niiden liittyminen luontoon. Jotkut ehkä haetuilta vaikuttavat koristeelliset yksityiskohdat tai materiaalitehot alistuvatkin paikan päällä nähtyinä voimakkaan, maisemaan sulautuvan kokonaisuuden osiksi. Pienenkin rakennuksen tilat on usein eritelty siten, että eri toimintoja vastaavat osat ovat saaneet luonteenomaisen yksilöllisen muodon, ja näin eri rakennuksista syntyvä sikermä on joustavasti sovitettavissa rakennuspaikan ja maaston muotoihin. Tällainen kouriintuntuvasti luonnonläheinen sommitteluperiaate orasti jo 1930-luvulla.²¹⁴

²¹¹ Helander 1987: 23.

²¹² Helander 1987: 23.

²¹³ Helander 1987: 24.

²¹⁴ Helander 1987: 24–25.

Toisin sanoen Helander painottaa sitä, että tietyt funktionalismin vuosikymmenellä alkaneet piirteet jalostuivat ja yleistyivät vasta 1940-luvulla. Tämä on vahva esimerkki näkemyksestä, jonka mukaan 1940-luvun arkkitehtuuri ei muodosta omaa, muusta modernista arkkitehtuurista poikkeavaa rakennustaidettaan. Helander katsoo neljäkymmentäluvun parhaiden saavutusten nimenomaan saavuttaneen jotain oleellista modernismin luontoon kurottavasta ihanteesta. Silti Helander tiedostaa myös ajan varjopuolet:

Yhdessä suhteessa pulakausi kuitenkin merkitsi katkoa: suuria rakennustehtäviä ei ollut tai ne jäivät paperille. Arkkitehtuurin pyrkimyksiä kuvastavat esimerkit on etsittävä varsin vaatimattomistakin kohteista. Muuten hyvin niukkailmaisissa puutaloissakin on usein huolella muotoiltuja yksityiskohtia. Varsinkin Aallon jo 1930-luvulta lähtien kehittämät puurakenteet ja niiden liitosmuodot olivat seuraavien vuosikymmenten ideoiden aarreaittoja.²¹⁵

Lievästi kohosteisesta kielestä huolimatta Helander näkee kohteensa arkkitehdin tarkkuudella kertoessaan puurakenteiden liitoksista. Ja jälleen kerran Aalto nostetaan esiin esikuvallisena. Helanderin teksti sijoittuu aikaan, jolloin ei ainoastaan 1940-luvusta vaan myös Aallon kuolemasta oli kulunut kylliksi aikaa. Aallon tähti loisti niin kirkkaana ja niin pitkään, että jokaisen suomalaisen arkkitehdin oli muodostettava hänestä mielipide. Etenkin nuorempien sukupolvien suunnittelijoiden kohdalla tämä tarkoitti symbolista isänmurhaa. Kun aikaa oli kulunut tarpeeksi, saatettiin Aallosta jälleen puhua ja osoittaa kunnioitusta häntä kohtaan.²¹⁶

Seuraavaksi Helander siirtyy kertomaan seuranneista vuosikymmenistä. Tekstiä tarkastelemalla voimme päästä käsiksi siihen, miten vankkumaton usko kirjoittajalla on arkkitehtuurin jatkuvaan kehitykseen.

Edellisten vuosikymmenten pyrkimysten tulokset korjattiin 1950-luvulla, kun niukkuuden kauden jälkeen siirryttiin entistä laajempaan asuntojen rakentamiseen ja nyt myös koulujen, sosiaalisia tehtäviä palvelevien laitosten sekä suurten julkisten rakennustehtävien pariin. Jälleenrakennustehtävissä yhdistynyt arkkitehtikunta osallistui nyt ”kulttuurin uudelleenrakentamiseen”. Sodan tuhoista noussut Suomi esittäytyi maailmalle Helsingin olympiakisoissa vuonna 1952. Uudella arkkitehtuurilla oli tärkeä osa luotaessa kuvaa

²¹⁵ Helander 1987: 25.

²¹⁶ Salokorpi 1994: 36–38. Salokorpi on käsitellyt 40-luvulla arkkitehdiksi opiskelleiden suhdetta Aaltoon kirjassaan ”Arkkitehdiksi sodan varjossa – 1940-luvulla opiskelleiden haastattelu”.

nykyaikaisesta edistyvästä maasta. Samantapainen optimismi ja luottamus tekniikan mahdollisuuksiin ihmisten hyödyksi valjastettuna, joka oli siivittänyt 1930-luvun arkkitehtuuria, kuvastuu myös 1950-luvun rakentamisessa. Heti vuosikymmenen alussa palattiin yleisesti lähelle funktionalismin selkeyden ja rakenteellisuuden ihanteita. Samalla arkkitehtuurin muotokieli ja materiaaliasteikko rikastuivat, ja pyrittiin myös yksilöllisyyteen, luonnonläheisyyteen ja inhimilliseen lämpöön.²¹⁷

Pikaisella tarkastelulla voisi ajatella Helanderin taipuvan samanlaiseen tulkintaan kuin Ålander ja Salokorpi ennen häntä. Lähempi tarkastelu kuitenkin osoittaa selviä eroja. Arkkitehtikunta tunsu velvollisuutta jälleenrakennuksesta ja Arkkitehtiliitto oli sodan aikana järjestänyt muun muassa suunnitteluapua, johon arkkitehdit antoivat työpanoksensa palkatta. Myös Arkkitehti-lehdessä oli ammattikunnan vastuuta korostavia kirjoituksia. Helander yhtyy yleiseen mielipiteeseen siitä, että olympialaiset olivat niin konkreettisesti kuin symbolisesti Suomen historian uuden lehden kääntäminen. Hän tuo myös esiin ajan yleistä ilmapiiriä mainitessaan, että aikaa leimasi samanlainen tulevaisuudenusko kuin kolmekymmentäluvulla. Se, että palattiin lähelle ”funktionalismin selkeyden ja rakenteellisuuden ihanteita”, selittyy pitkälti raaka-aineiden saannilla. Rakennustarvikkeet säännösteltiin hankkeen tärkeyden mukaan sotavuosikymmenen ja vielä 1950-luvun kestäessä. Julkiset rakennukset, joista Helander tässä puhuu, olivat luonnollisesti tärkeimpiä. Hän muistuttaa, että rakennustaitteen ”muotokieli ja materiaaliasteikko rikastuivat” ja että oli pyrkimys ”yksilöllisyyteen, luonnonläheisyyteen ja inhimilliseen lämpöön”. Olisivatko nämä olleet mahdollisia ilman 1940-luvun arkkitehtuuria? Helanderin tulkinnan mukaan 1950-luvun rakentamisessa, sisustamisessa ja esineellisessä tuotannossa toteutunut jatkumo edellytti 1940-lukua. Toisin sanoen, 1950-luvun arvostettu suomalainen rakennus- ja sisutustaide ei näyttäisi samalta ilman sodanjälkeistä niukkuuden, kekseliäisyyden ja kokeellisuuden sekä inhimillisyyteen ja lämpöön pyrkinyttä kautta.

Helander ottaa kantaa myös rakentamisen kannalta ehkä 1940-luvun vaikutusvaltaisimpaan kirjoitukseen: Heikki von Hertzenin *Koti vaiko kasarmi lapsillemme* (1946). Helanderin mukaan von Hertzen samasti kaupungin kivierämaahan, katupoikiin ja arveluttaviin ravintolahuvituksiin, kun taas terveen elämän puutarhahoidon pariin luonnon helmassa.²¹⁸ Von Hertzenin ideoista syntyi Tapiola, joka osaltaan vaikutti kaikkeen

²¹⁷ Helander 1987: 25.

²¹⁸ Helander 1987: 34.

suomalaiseen asuinrakentamiseen tullessa vuosikymmeninä. Tapiola on suomen arkkitehtuurihistorian kaanonin perusteos ja sen ideologia kylvettiin suopeaan maastoon 1940-luvun ankarassa todellisuudessa.

Helanderin johdantoluku loi katsauksen Suomen rakennuskantaan, päättyen kirjan kirjoittamisvuosikymmenelle. Helander esittää myös teoreettisen havaintonsa rakennustaiteen perimmäisestä luonteesta: ”Arkkitehtuuri on perimmiltään tilataidetta, ja uudenaikaisessa vapaassa tilasommittelussa on 1900-luvun arkkitehtuurin keskeisin linja, johon suomalainenkin rakennustaide liittyy.”²¹⁹ Siinä missä Ålander puhui tyylin kehityksestä ja abstraktimmasta vapaan viivan kehityksestä, Wickberg uuden luomisen tärkeydestä ja laajasta humanistisesta elämäkatsomuksesta, Salokorpi pääosin rakenteesta ja jossain määrin tyylistä, on Helander keskittynyt arkkitehtuurin tilaa luovaan ja kaikkea ihmisen elämää ja kulttuuria kehystävään tehtävään. Vaikka Helander käyttää omalle ajalleen tyyppillisesti tyylinimiä, ei niiden luokittelu ja vertailu ole hänelle tärkeitä. Ehkä kyseessä on Helanderin arkkitehtikoulutus, samoin kuin Wickbergillä ja Helamaalla, mikä mahdollistaa tämän näkökulman. Kyseessä ei hänelle ole tyylien tai muiden kehyskertomusten suuri kavalkadi vaan inhimillisen käyttötaiteen ilmentymä, jossa toiminta on keskeisellä sijalla. Tämän ajatuksen mukaan kunkin ajan rakennustaide palvelee kyseisen ajan tarpeita ja vertautuu parhaiten omaan henkiseen ilmapiiriinsä. Helander ei siksi lähtökohtaisesti vertaa 1940-luvun arkkitehtuuria laadullisesti 1930- ja 1950-lukuun, vaan tarkastelee sitä sen omista elinehdoistaan käsin.

3.7 Asko Salokorpi ja Ars Suomen taide

Ars Suomen taide oli Salme Sarajas-Kortteen päätoimittama suurhanke 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa. Kuusiosainen kirjasarja esitti katsauksen Suomen taiteen kaanonin. Kirjoittajat olivat sen hetken tärkeimpiä taidehistorian tekijöitä. Modernista arkkitehtuurista kirjoittivat taidehistorioitsijat Asko Salokorpi ja Riitta Nikula sekä arkkitehti Kirmo Mikkola. Nikula kirjoitti 1920- ja 1930-lukujen rakennustaiteesta sarjan viidenteen osaan, jossa hän käy läpi 1920-luvun pohjoismaisen klassismin vaiheet ja funktionalismin yleistymisen. Mikkolan osuus on pieni, sisältäen vain muutamia erityisartikkeleita. Salokorpi kirjoitti

²¹⁹ Helander 1987: 36.

rakennustaiteesta vuoden 1940 jälkeen, mistä syystä tarkastelen ainoastaan hänen osuuttaan

Salokorven tekstistä tekee erityisen kiinnostavan se, että hän laatii katsauksen siihenastisiin arkkitehtuurihistorioihin. Salokorpi ei viittaa omaan vuoden 1971 kirjaansa, mikä on ymmärrettävää; niin vahvasti hänen omat näkemyksensä ovat muuttuneet. Salokorven tarkastelu alkaa lyhyellä johdannolla, josta seuraavassa lyhyt ote.

Kansainvälisen modernismin tulo Suomeen 1930-luvulla oli ollut raju, mutta vaikka monet katsovat sen juurtuneen tänne ja saavuttaneen laajan suosion, kohdistettiin siihen pian myös arvostelua. Moderni arkkitehtuuri alkoikin ennen pitkää saada paikallisia piirteitä. Sodan vuosikymmenellä sen korvasi kotoinen, epämoderni tapa rakentaa. Vaikka muutos johtui lähinnä ulkoisista olosuhteista, se oli myös luonnollinen väsymisen oire vauhdikkaan edistymisen jälkeen.²²⁰

Vaikka katson Salokorven muuttaneen mieltään joissain asioissa edeltävään tekstiinsä nähden, on hänen tekstissään tunnistettavissa vahva subjektiivinen näkemys tapahtumien kulusta. Salokorpi tekee edellisessä sitaatissa voimakkaan lausuman sen puolesta, että sodan jälkeen moderni arkkitehtuuri olisi ollut epämodernisti rakennettua.²²¹ Miten tuota pitäisi tulkita? Oliko arkkitehtuuri modernia vai ei? Se, että arkkitehtuuri alkoi saada paikallisia piirteitä, ei vielä sisällä ajatusta, että se olisi muuttunut modernin vastakohtaiseksi.²²² Epämodernin tavan rakentaa taas voi hyvin ymmärtää sodan aiheuttamalla materiaalipulalla. Jos modernismia kohtaan suunnattiin arvostelua, miten muutos sitten johtui lähinnä ulkoisista olosuhteista, kuten Salokorpi hetken päästä sanoo? Sitaatti on oireellinen ja kuvaava Salokorven ajattelusta. Hän löytää monia syitä tapahtumien kululle, mutta niiden systemaattinen selittäminen ja kausaation läpikäyminen jäävät puolittiehen.

Johdantoa seuraa Salokorven kontribuutio suomalaisen arkkitehtuurihistorian historiografiseen keskusteluun. Luvussa *Liian lyhyt perspektiivi* hän pureutuu jälleenrakennuskauden arkkitehtuurin kipupisteisiin. Kuten otsikosta saattaa ymmärtää, on

²²⁰ Salokorpi 1990: 15.

²²¹ Lausuma on sukua Ålanderin katsantokantaan sekä Wickbergin vuoden 1946 kannanottoon.

²²² Vertaa Helanderin näkemykseen. Hän näki myös paikallisuuden, muttei kyseenalaistanut sen moderniuutta.

Salokorpi huomannut ajan tehneen 1940-luvun rakentamiselle palveluksen. Valitettavasti itsereflektio hänen aiemmista ajatuksistaan jää uupumaan.

Varhaiset kannanotot 1940-luvun arkkitehtuuriin olivat aikansa poleemisia tuotteita, jotka saivat ajan oloissa poikkeuksellisen painon. Tilityksiä modernismin kohtalosta alettiin julkaista jo ennen vuosikymmenen loppua. Merkittävin varhainen 'taistelukirjoitus' modernismin puolesta oli Nils Erik Wickbergin essee *Quo vadis architectura?* vuoden 1946 *Arkkitehti*-lehdessä. --- Wickberg myönsi, että funktionalismi oli 'äänenmurrosiässään' ollut karu ja puritaaninen, ja nyt tunnettiin yleisesti suuremman pehmeuden ja inhimillisyyden tarvetta. Mutta hänen mielestään sodan jälkeisen ajan yritykset yhdistää uutta ja vanhaa osoittivat väsymystä ja neuvottomuutta, eikä hän nähnyt 1940-luvussa paljoakaan myönteistä. 'Perinteisille' linjoille palaaminen oli hänen mielestään kohtalokas romahdus, paitsi rakennustaiteelle, myös hengenviljelylle yleensä.²²³

Koska Salokorven siteeraama Wickberg oli valmistunut arkkitehdiksi funktionalismin ollessa vaikuttavana rakennustaiteellisena ilmiönä, pidän kypsänä ja näkemyksellisenä, että hän oli sitä mieltä, että varhainen funktionalismi oli ollut karua ja puritaanista. Missä sitten oli ero tavoiteltaessa pehmeyttä ja inhimillisyyttä verrattuna yrityksiin yhdistää uutta ja vanhaa? Käsittääkseni uuden ja vanhan yhdistämisen on täytynyt tarkoittaa rakennusteknisiä tapoja, joihin työvoiman ja materiaalipulan takia jouduttiin turvautumaan.²²⁴ Wickbergin asema niin päätoimittajana kuin professorina tekevät hänen mielipiteistään arvovaltaisia. Asemastaan johtuen hän saattoi esittää kriittisiä mielipiteitä ja niillä oli aikalaisille painoarvoa. Tätä Salokorpi ei tule pohtineeksi vaan toteaa Wickbergin käsitelleen tilannetta maltillisemmin vuoden 1959 teoksessaan. On kuitenkin kolme eri asiaa toimia opettajana, arkkitehtuurikriitikkona tai arkkitehtuurihistorioitsijana. Wickberg on vuonna 1946 oletettavasti yrittänyt puhalttaa kytevään hiillokseen. Kirjoituksella on täytynyt olla henkeä nostattava tavoite, sellainen, jota ei enää toistakymmentä vuotta myöhemmin historiaa kirjoitettaessa tarvinnut. Salokorven Wickberg-analyysissä paino asettuu vuoden 1946 artikkelin luonteeseen taistelukirjoituksena ja vuoden 1959 kirjan näkökulman maltillisuuteen.²²⁵

²²³ Salokorpi 1990: 16.

²²⁴ Helamaa 1983: 115–116.

²²⁵ Salokorpi 1990: 16. Salokorpi tuo romanttisuuden esille siteeratessaan vuoden 1959 Wickbergiä: ”Hän katsoo, että arkkitehtonisessa jäsentelyssä on 1940-luvun jälkipuoliskolla havaittavissa jonkin verran romantisoivaan suuntaan helposti ymmärrettävänä reaktiona sodan koettelemuksia vastaan.”

Seuraavaksi Salokorpi tarkastelee Kyösti Ålanderin *Rakennustaide renessanssista funktionalismiin* sekä saman kirjoittajan katsausta ajan rakentamiseen Viljo Revellin töistä kertovan kirjan esipuheessa. Salokorpi lainaa Ålanderin värikästä tekstiä, jossa esiintyvät seuraavanlaiset ilmaukset: ”ankea 40-luku”, ”romahdusmaisena laskuna 30-luvun korkealta tasolta” sekä ”romanttiset, eklektiset, dekoratiiviset tendenssit”.²²⁶ Sitaatit puhuvat selvää kieltään. On kiinnostavaa, että Salokorpi lukee 1980-1990-luvun vaihteessa Ålanderia täysin eri valossa, kuin aiemmin. Siinä, missä hänen omat mielipiteensä 1971 kirjassa esiintyivät jokseenkin samansuuntaisina Ålanderin kanssa, on hänen oma katseensa vieraantunut aiemmasta. Kirjoittaessaan Ålanderin vuonna 1974 julkaisemasta tekstistä Rakennustaiteen museon 25-vuotis juhlakatsauksessa Salokorpi toteaa, että ”Ålander ei sittemminkään luopunut tästä modernistisesta historian tulkinnasta.”²²⁷ Salokorpi tulee rivien välissä todenneeksi itse luopuneensa siitä. Ja vaikka hän kykenee herkkään ja ymmärtävään tulkintaan 1940-lukua käsitelleistä teksteistä, ei hän silti täysin irtaudu omista juurtuneista näkemyksistään.

Salokorpi toteaa Ålanderin näkemyksen edustavan totuuden yhtä puolta. Toiselle puolelle Salokorpi kirjaa Hilding Ekelundin ja Lars Petterssonin näkemykset. Salokorven mukaan he kokivat 1940-luvun rakennustaiteen paljon myönteisempänä.²²⁸ Pettersson esitti näkemyksensä Suomi rakentaa näyttelystä Arkkitehti-lehdessä vuonna 1953. Sen mukaan 1940- ja 1950-lukujen arkkitehtuuri oli kokonaisuutena sotaa edeltänyttä parempaa.²²⁹ Ekelund sen sijaan katsoi, ettei arkkitehtuurissa ollut sodan takia tapahtunut suurta mullistusta, vaan katsoi sen perustuvan samaan 1930-luvulla yleistyneeseen teoreettiseen pohjaan. Salokorpi siteeraa Ekelundin esipuhetta Suomi rakentaa -näyttelyn luettelosta, jossa Ekelund totesi, että arkkitehtuurissa humaani katsomustapa oli korvannut alkuaikojen uskonvarmuutta ja ehdotonta ohjelmanmukaisuutta ja kaavamaisuutta.²³⁰

Ekelund oli asuntorakentamisen professori ja Salokorven mukaan tavallaan poikkesi ajan modernistisesta aatemaailmasta painottaessaan arkkitehtien tarvetta perinteen tuntemukselle. Modernisteille historia oli pikemmin painolasti joka tuli kieltää.²³¹

²²⁶ Salokorpi 1990: 17.

²²⁷ Salokorpi 1990: 17.

²²⁸ Salokorpi 1990: 17; Alkuperäislähde Pettersson 1953.

²²⁹ Salokorpi 1990: 17.

²³⁰ Salokorpi 1990: 17.

²³¹ Salokorpi 1990: 17. Myös Wickberg painotti historian tuntemusta.

Taidehistorian oppialan kannalta keskeiseksi muodostuu nimenomaan Lars Pettersson. Helsingin yliopiston taidehistorian karismaattinen professori oli esikuva pääkaupungissa opiskelleille taidehistorioitsijoille. Hän ei tuotannossaan juuri käsitellyt modernismia kuin edellä mainitussa artikkelissa, mistä syystä hänen vaikutustaan modernin diskurssiin on vaikea todentaa. Tätä tukee myös se, että Salokorpi katsoo nimenomaan Ålanderin ja Wickbergin modernistiset näkemysten muodostuneen vallitseviksi.

Olemme seuranneet pitkään muutaman kriitikon näkemyksiä, mutta nämä eivät olleet passiivista historiankirjoitusta, niillä oli aktiivinen vaikutus syntyvään arkkitehtuuriin. Wickbergin ja Ålanderin modernistiset tulkinnat jäivät vuosikymmenien ajaksi määrääviksi. Modernismin puolesta kirjoittaneet arvostelijat valmistivat tietä modernismin paluulle sota-ajan jälkeen. He ehättivät myös ensimmäisinä määrittämään 1940-luvun arkkitehtuuriin; se nähtiin paluuna 'myönteisen kehityksen linjoilta perinteeseen'.²³²

Salokorven oma ajattelu oli 1970-luvun alkupuolella ollut edeltäjien tapaan modernistista. Salokorpi toimi urallaan Suomen rakennustaiteen museossa ja kuului siten Ålanderin vaikutuspiiriin. Mutta miksi näiden "kriitikoiden" näkemykset sitten jäivät määrääviksi ja vaikuttivat nuoren Salokorven lisäksi moniin muihin? Syynä saattoi olla, ettei uudempaa kirjoittamista eikä muita yleiskatsauksia ollut. Ars -sarjaan saakka, ainoat laajalevikkiset kirjat olivat edellä mainitut Ålanderin ja Wickbergin teokset. Asiaa voi pohtia sekä foucaultlaisen että mertonilaisen teorian avulla. Molemmat kirjoittajat toimivat auktoriteettiasemissa alan tietoa käsittelevissä organisaatioissa. Ålander Suomen rakennustaiteen museon ensimmäisenä johtajana ja vastaavasti Wickberg arkkitehtiosaston taidehistorian professorina vaikuttivat tehtävissään varsin moneen arkkitehtisukupolveen. Tarkasteliko Salokorpi asiaa nimenomaan rakennustaiteen museolla vallinneesta arkkitehtikeskeisestä näkökulmasta?

On paljon asioita joita sen hetken historiankirjoituksessa ei tunnettu tai haluttu ottaa huomioon. Ilmeisesti ihaileva suhtautuminen modernismiin horjutti kirjoittajien tieteellistä asennoitumista. 1930-lukuun suhtauduttiin kuin se olisi ollut puhtaasti modernistinen kausi. 'Myöhäismodernistien' silmissä 1940-luvun arkkitehtuuri puolestaan oli romanttista. Tämä näkemys perustuu siihen, että modernismia pidettiin antiromanttisena suuntauksena.²³³

²³² Salokorpi 1990: 17.

²³³ Salokorpi 1990: 17–18.

Salokorpi ei valitettavasti kerro ketkä ja missä pitivät modernismia antiromanttisena. Salokorven vuoden 1971 tekstissä vaikuttanut rationaalisuus/romanttisuus dikotomia on jättänyt jälkensä myös tähän tekstiin. Romantiikan tarkastelu on läpitunkevinta juuri Salokorven retoriikassa. Ehkä modernismin antiromanttisuus onkin Salokorven hypoteesi. Lähes samaan aikaan Ars -projektin kanssa, vuosina 1987-1988, hän tarkasteli haastattelututkimuksella 1940-luvulla arkkitehteiksi opiskelleiden suhdetta kauden oloihin ja rakennustaiteeseen.²³⁴ Haastateltujen kielenkäytössä romanttisuus ei nouse keskiöön 1940-luvusta puhuttaessa paitsi haastattelijan johdattelemana.²³⁵

Salokorpi heittää ilmoille monta relevanttia kysymystä modernismista Suomessa. Hän myös yrittää irtiotta omasta ajattelustaan kyseenalaistamalla monia keskeisiä tulkintoja, joista tärkeimpänä romanttisuuden käsitteen sopivuuden jälleenrakennuskauden arkkitehtuurista. Salokorpi päättää historiografisen katsauksensa esittäen loppuun muutamia kriittisiä havaintoja.

Monta kysymystä olisi pitänyt asettaa. Oliko modernismi ollenkaan Suomeen soveltuva tyyli? Ilmastossamme ei betonirakennetta voitu toteuttaa yhtä puhtaana kuin Ranskassa, Saksassa tai Hollannissa; täällä oli pakko tinkiä tyylin ihanteista. Ja oliko 1940-luvun arkkitehtuuri seurausta yksinomaan materiaali- ja työvoimapulasta? Eikö sellaisilla arkkitehteilla kuin Alvar Aalto, Aarne Ervi (1910–77) ja Viljo Revell (1910–64) silloin ollut mitään omaa ihannetta? Onko romanttinen lainkaan tuolle kaudelle oikea määritelmä? Eikö olisi parempi puhua 1930-luvun idealismista ja 1940-luvun realismista – sillä mistä muusta kuin realismia oli rakentaminen jossa käytettiin perinteisiä menetelmiä ja materiaaleja?²³⁶

Salokorven esittämä kysymys on terävä ja osuva. Se on myös syvintä itsereflektiota, mitä hän tulee esittäneeksi. Erkki Helamaa oli esittänyt samoja kysymyksiä muutamaa vuotta aiemmin, minkä Salokorpi jättää mainitsematta.²³⁷ Helamaan diskurssiin tuottamiin kysymyksiin vastaaminen on Salokorvelta silti tietoinen diskursiivinen ele.

Sitaatti herättää liudan kysymyksiä. Onko aiheellista kysyä sitä onko modernismi tyyli ylipäätään? Muutamaa vuotta aiemmin Raija-Liisa Heinonen oli lausunut näkemyksensä siitä, ettei aikakauden arkkitehtuuria tulisi enää käsitellä niinkään tyylihistoriallisena

²³⁴ Salokorpi 1994: 3.

²³⁵ Salokorpi 1994: passim.

²³⁶ Salokorpi 1990: 18.

²³⁷ Katso Helamaa 1983: 134, tai tämän tutkielman Helamaata käsittelevä osio.

ilmiönä, vaan tarkastelemalla toisistaan poikkeavia ilmiöitä niiden sosiaalista, poliittista, teknistä, taiteellista ja psykologista taustaansa vasten.²³⁸ Tämä on jäänyt Salokorvelta huomaamatta. Kysymys aina esiin tulevasta materiaali- ja työvoimapulasta 1940-luvun arkkitehtuurin synnyttäjänä on vielä oireellisempi. Valitettavasti Salokorpi ei vastaa tähän. Sen sijaan hän esittää aatehistoriallisen tulkinnan 1930-luvun idealistisuudesta ja 1940-luvun realismista. Yhdyn tulkintaan ja mielestäni se olisi ansainnut enemmän käsittelyä. Salokorpi sen sijaan hakee perustelunsa niin 1930- kuin 1940-lukujen ilmaisulle niiden suhteesta klassismin perintöön.²³⁹ Mielestäni tämä on harhalaukaus, sillä kumpikaan vuosikymmen ei rakennustaiteellaan niiaa kovin syvään klassismin suuntaan.

Olisi ollut oikeudenmukaisempaa lähestyä 40-lukua sen omista lähtökohdista; sen sijaan sitä arvosteltiin modernismista käsin, sen käänteisilmiönä. Kriteereinä olisi pitänyt käyttää arkkitehtuurin sisäisiä ominaisuuksia. Modernismissa itsessään piili muutoksen siemen. Se oli alkanut muuttua sisältäpäin jo 1930-luvun loppupuolella mm. Aallon töissä. Paluuta alkuaikojen 'puhtaaseen' modernismiin ei ollut, modernismi itse oli muuttumassa.²⁴⁰

Salokorpi palaa vielä keskeiseen teemaan: "Sodan vuosikymmentä on Suomen arkkitehtuurissa pidetty ikävänä välikautena, mutta jälkeinpäin katsottuna se on myös oma tyyllinen kokonaisuutensa, eikä ainoastaan edeltäneen modernismin negatio, käänteisilmiö."²⁴¹ Vaikka Salokorpi on alkanut arvostaa 1940-lukua sen ainutlaatuisuuden vuoksi, pitää hän sitä edelleen jonkunlaisena poikkeuksena modernin arkkitehtuurin valtavirrasta. Ilmaisut kuten "edeltänyt modernismi" alleviivaavat tätä asennetta.

Salokorpi tekee erillisessä tekstilaatikossa katsauksen eri nimityksiin, joita modernista arkkitehtuurista käytetään. Tekstin sävy on normatiivinen, vaikka Salokorvelle tyyppillisesti hieman epäröivään sävyyn, mitä kuvaa ehkä-sanon käyttö. Hän ei esitä suoraa imperatiivia tai propositiota vaan, kevennetyn version sellaisesta.

Modernista arkkitehtuurista ei ehkä enää pitäisi puhua 1930-luvun jälkeen, kun uudistusliikkeen luova kausi oli ohitettu. Käsite modernismi onkin jäänyt tyylinimenä käyttöön vaikka kysymys ei enää ole mistään ajallisesti uudesta, 'modernista', vaan kymmeniä vuosia

²³⁸ Heinonen 1986: 3. Heinonen viittaa sivulla 5 myös Hannes Meyeriin, jonka mukaan kaikki rakentamisen esteettiset arvot tuli puheessa hylätä ja puhua ainoastaan uudesta rakentamisesta (neues Bauen).

²³⁹ Salokorpi 1990: 18.

²⁴⁰ Salokorpi 1990: 18, 23, 24, 25.

²⁴¹ Salokorpi 1990: 18.

vanhojen kaavojen toistamisesta. Niinpä modernismi koettiin vielä 1980-luvulla niin eläväksi, että syntyi modernismin vastainen liike, postmodernismi.²⁴²

Asko Salokorven ajattelusta välittyy toive nopeasta kausiajattelusta, jossa jokainen nopea ilmaisullinen asennonvaihdos näkyy teorian ja etenkin historian tasolla.²⁴³ Hänen retoriikkansa vilisee tyylinimiä sekä niiden muunnelmia. Esimerkkinä mainittakoon etuliitteiden varhais- ja myöhäis- käyttäminen muiden muassa modernismin kanssa.²⁴⁴ Salokorpi jatkaa käsitteiden pohdintaa:

1930-luvun aatesuuntaa on nimitetty funktionalismiksi tai kansanomaisesti funkikseksi. Funktionalismi on kuitenkin vain modernistisen arkkitehtuurin osa-alue, ja se tarkoittaa että rakennuksen muoto seuraa käyttötarkoituksesta, siis funktiosta. Kaikki moderni ei kuitenkaan ole funktionalistista. Modernismissa on myös konstruktivistinen haara, jossa rakenne ja muoto on ensisijainen (näin on esimerkiksi Ludwig Mies van der Rohen arkkitehtuurissa). Silloin käyttö siis sopeutuu muotoon. Funktionalismi on sopiva ja käyttöön juurtunut nimi modernismin alkuvaiheelle, mutta seuraavassa käytetään nimeä modernismi koko 1920-luvulta tähän päivään ulottuvasta uuden arkkitehtuurin vaiheesta.²⁴⁵

Kuin tehdäkseen tyhjäksi kaiken mitä on aiemmin samassa yhteydessä sanonut, Salokorpi ilmoittaa käyttävänsä yhtä käsitettä sateenvarjon lailla. Miksi tämä kaikki piti sitten selittää, jos koko kuusikymmenvuotinen rakentamisen historia kuitenkin selittyy näin yksinkertaisesti? Tänä päivänä Salokorven huoli riittävästä tyylinimistä tuntuu melko tyhjänpäiväiseltä, sillä tyyleistä ollaan taidehistoriassa lähes luovuttu.

Salokorven sanankäytössä on kiinnostavaa se, kuinka hän jatkuvasti muistuttaa siitä, ettei arkkitehtuuri voinut jatkua sellaisena kuin se oli ollut sotaa ennen. Toisin sanoen, vaikka hän alkuun sanoi, että 1940-luvun arkkitehtuuria pitäisi tarkastella sen omista lähtökohdista, tulee hän jatkuvasti vertaileeksi sitä menneeseen. Esimerkiksi otsikon *Modernismin kohtalo* alla Salokorpi toteaa: ”Sota-ajan oloissa ei sankarillinen modernismi voinut jatkua.”²⁴⁶ Hän paikkaa vahvaa väitettään seuraavassa lauseessa: ”Sota ja pula eivät kuitenkaan yksin riitä selitykseksi siihen, että modernismin eteneminen katkesi.

²⁴² Salokorpi 1990: 19.

²⁴³ Salokorpi 1990: 18. ”Sodan vuosikymmenen arkkitehtuurilla ei ollut omaa teoriaa, kuten kaudesta kirjoittanut Erkki Helamaa on todennut, vaan arkkitehdit tekivät intuitiivisesti käytännön työtä.”

²⁴⁴ Esimerkiksi Salokorpi 1990: 17.

²⁴⁵ Salokorpi 1990: 19.

²⁴⁶ Salokorpi 1990: 23.

Arkkitehtuurissa oli alkanut sisäinen murros jo aikaisemmin.²⁴⁷ Tämä osoittaa jälleen, ettei Salokorpi pidä 1940-lukua modernina, vaikkei sitä sido muuhunkaan aate- tai taidehistorialliseen perinteeseen. Pian hän palaa taas rakennustaiteen tyyllisiin ja esteettisiin piirteisiin: ”Silloin ei enää ollut käytännön mahdollisuutta noudattaa modernismin tyylioppia; niinpä kriisikauden arkkitehtuuri Suomessa poikkesi kansainvälisen modernismin ihanteista.”²⁴⁸

Salokorpi kääntelee yhtenä vastakkaisten mielipiteiden välillä. Hän ei osaa päättää muuttuiko arkkitehtuuri sodan takia vai oliko se muuttunut jo sitä ennen. Hän myös epäilee oliko arkkitehtuuri aiheellisesti 1930-luvun lopulta rohkean paikallista vai olisiko sen pitänyt seurata ”kansainvälisen modernismin ihanteita” tai jopa ”modernismin tyylioppia”, mitä ikinä tällä tarkoittaakaan. Kun vielä otetaan huomioon, että muutaman sivun päästä Aaltoa käsitellessään Salokorpi toteaa, että: ”Sodan johdosta useimmat entiset Euroopan arkkitehtuurimaat joutuivat samaan eristyneeseen hiljaiseloon kuin Suomi, ja uudelleen suuntautuminen oli luonnollista.”²⁴⁹, on pakko esittää kysymys: Olisiko suomalaisen arkkitehtuurin pitänyt edelleen hakea esikuvia Euroopan vanhojen arkkitehtuurimaiden jo tuolloin vanhoista ohjelmallisesti moderneista rakennuksista sen sijaan, että kehitettiin oma regionaalinen rakennustaiteellinen ilmaisutapa paikallisia materiaaleja ja rakennustapoja käyttäen? Salokorpi pysyy asian suhteen päättämättömänä.

Alvar Aallon toimintaa ja vaikutusta tarkastellaan Asko Salokorven toimesta melko tarkkaan, mikä on Aallon asemasta ja persoonasta johtuen ymmärrettävää. Aalto, tai nykytutkimuksessa Aallot,²⁵⁰ ovat aihe, johon kaikki aikakautta tarkastelevat tutkijat ovat yleensä olleet pakotettuja ottamaan kantaa. Kappaleessa *Alvar Aallon uusi suunta* luodaan jälleen katsaus yleistilanteeseen.

Pulakausi johti siihen, että arkkitehdit joutuivat sopeutumaan vaatimattomaan rakentamiseen, eikä ’tähtiarkkitehtuurilla’ ollut vähään aikaan kysyntää. Vaikka kaikki arkkitehdit olivat uudelleenarvioinnin edessä, kykeni Alvar Aalto säilyttämään johtavan asemansa, jonka hän oli

²⁴⁷ Salokorpi 1990: 23.

²⁴⁸ Salokorpi 1990: 23.

²⁴⁹ Salokorpi 1990: 28.

²⁵⁰ Etenkin Suominen-Kokkosen tutkimuksen myötä on alettu puhua Aalloista.

saavuttanut sotaa edeltävän kauden modernistina. Aalto harjoitti 1940-luvulla hämmästyttävän laajaa ja syvällistä teoreettista ja ohjelmallista pohdiskelua.²⁵¹

Salokorpi on varmaan oikeassa todetessaan, ettei maassa ollut sodan aikana eikä edes pian sen jälkeen tarvetta ”tähtiarkkitehtuurille”. Jos tarkastellaan funktionalististen arkkitehtien asennoitumista rakentamiseen, löydetään ajalle tyypillinen ajatus arkkitehtuurista yhteiskunnallisten ongelmien ratkaisutapana, eikä niinkään vapaan taiteilijan tai ”tähdän” ilmaisukeinona. Monumentaaliluokan tehtäviä ei ennen sotaakaan ollut riittänyt kovin suurelle kärkijoukolle. Sodan aiheuttama tilannetta pidettiin arkkitehtikunnassa nimenomaan mahdollisuutena ja velvollisuutena osoittaa ongelmanratkaisukykyä ja yhteiskuntavastuuta. Esimerkiksi Maj Wasz kantoi Arkkitehti -lehdessä vuonna 1944 huolta siitä, ovatko arkkitehdit tietoisia siitä raskaasta taakasta, joka heidän harteilleen on sodan jälkeen kasautumassa. Lisäksi hän pohtii sitä voisiko naisilla olla annettavaa rakennustaiteen pehmentämisessä edellisen vuosikymmenen kovuudesta.²⁵² Salokorven siteeraama Aallon mielipide vuodelta 1940 ei ole ollut kovin kaukana tästä: ”Sen sijaan että taistelisi rationaalista mielenlaatua vastaan, modernin arkkitehtuurin uusin vaihe yrittää suunnata rationaaliset menetelmät tekniseltä alueelta humaniselle ja psykologiselle alueelle.”²⁵³

Suhteet ulkomaihin tulevat myös Salokorven Aalto-tarkastelussa esille. Professuuri Yhdysvalloissa, kollegat Ruotsissa ja tietynlainen hengenheimolaisuus Frank Lloyd Wrightin kanssa nousevat keskiöön pohdittaessa Aallon rakennustaiteellisen kielen muodostumista viisikymmentäluvulle siirryttäessä.²⁵⁴ Salokorpi tarttuu Aallon vapaaseen viivaan, ja viittaa myös Ålanderin ajatuksiin sen keskeisyydestä modernismin tilakäsityksessä.²⁵⁵ Salokorven mukaan vapaan, dynaamisen viivan käyttö kuvaa Aallon persoonallista, intuitiivista työtapaa.²⁵⁶ Hän myös kertoo vapaasti kiertyvän viivan tulkitun syntyneen läheisessä suhteessa luonnonmuotoihin ja kertoo sen päätyneen Viipurin kaupunginkirjaston katon sekä New Yorkin maailmannäyttelypaviljongin puurakenteiden

²⁵¹ Salokorpi 1990: 28.

²⁵² Wasz 1944: 10–11. Wasz ehdotti lisäksi, että sisustustaide pitäisi sisällyttää arkkitehtien opintoihin, jotta alaa ei pidettäisi ammattikunnan keskuudessa vieraana.

²⁵³ Salokorpi 1990: 28.

²⁵⁴ Salokorpi 1990: 29. ”Näkyvin on legendaarisen Frank Lloyd Wrightin vaikutus. --- Yhteistä Aallolle ja Wrightille oli ’lämpimien’ rakennusaineiden – tiilen ja puun – käyttö. Aallolla se oli alkanut 1930-luvun puolella, mutta ehkä jo silloin Wrightin julkaistujen töiden vaikutuksesta ---.”

²⁵⁵ Salokorpi 1990: 29.

²⁵⁶ Salokorpi 1990: 29.

lisäksi maljakoihin ja Villa Mairean uima-altaaseen.²⁵⁷ Kiinnostavaa kyllä, Salokorpi ei pidä Aallon kohdalla tätä luonnosta kumpuavaa vapaata ja pehmeää muodonantoa romanttisena. Aalto saa asemastaan johtuen kerta toisensa jälkeen anteeksi pehmeytensä. Romanttisuus yhdistyy Aaltoon vain toisen käden tulkinnassa, jonka Helamaa oli esitellyt hieman aiemmin, eli Lars Petterssonin vuoden 1953 näyttelyselostuksesta. Salokorpi ei yhdy Petterssoniin vaan painottaa omaa realismitulkintaansa. Hänestä Aalto oli valmis luopumaan kansainvälisen modernismin piirteistä ja käyttämään paikallisia edellytyksiä, osoittaen siten sosiaalisen ajatuksen itselleen yleiseurooppalaista muotokieltä tärkeämmäksi.²⁵⁸

Salokorpi palaa vielä modernistiseen tulkintaan arkkitehtuurin kehityslinjoista. Otsikon alla *Modernismin paluu* hän käsittelee sitä, miten Suomi vähitellen palautui sodan rasituksista. Salokorpi pitää vuotta 1952 keskeisenä ja syinä hän mainitsee tavanomaisesti sotakorvausten loppuun maksamisen ja Helsingin olympialaisten järjestämisen.²⁵⁹ Salokorven tulkinnan mukaan: ”Niinä aikoina näki päivänvalon muutama talo, joiden pitkät vaakasuorat ikkunanauhat ja valkoisuus osoittivat että myös arkkitehtuurissa oli palattu sota-ajan katkaisemaan modernismiin.”²⁶⁰ Hän mainitsee tärkeimmiksi ”jälkimodernistisiksi” rakennuksiksi Viljo Revellin ja Keijo Petäjän Teollisuuskeskuksen (1952) sekä Aulis Blomstedtin suunnittelemat Turun invalidien asunnot (1951).

Näiden kanonisoitujen töiden mainitsemisen jälkeen Salokorpi palaa puhumaan edeltäneistä historiankirjoituksista: ”Modernismin paluusta innostuneet historiankirjoittajat totesivat, että väliin jäänyt kymmenvuotiskausi oli ollut taantumuksen aikaa, joka nyt oli ohitettu. Asenne oli jossain määrin ymmärrettävä aikana jolloin sota-ajan ’ankeudesta’ piti päästä eroon.”²⁶¹ Salokorpi kääntyy jälleen Ålanderiin ja toteaa hänen vielä vuonna 1966 kirjoittaneen Teollisuuskeskuksen olleen merkki uuden rationalismin esiinmarssista, joka syrjäyttäisi 40-luvun romantiikan.²⁶² Siinä missä rakennuksen julkisivuissa tietynlainen formaalisuus näkyy, on sen materiaaliasteikko hyvin samanlainen kuin romanttisina pidetyissä taloissa. Samainen – helposti romanttiseksi tulkittava – liuskekivi toivottaa

²⁵⁷ Salokorpi 1990: 29–30.

²⁵⁸ Salokorpi 1990: 22. Alkuperäislähde: Pettersson 1953: 198.

²⁵⁹ Salokorpi 1990: 31.

²⁶⁰ Salokorpi 1990: 31.

²⁶¹ Salokorpi 1990: 31.

²⁶² Salokorpi 1990: 31.

tulijan tervetulleeksi hotelli Palacessa kuin monessa muussa ajan rakennuksessa.²⁶³ Salokorpi toteaa Ålanderin jättäneen kirjasta johdonmukaisesti kaikki romanttisuuteen viittaavat Revellin työt, kuten Maunulan ansiokkaana pidetyn kerrostaloalueen.²⁶⁴

Samaan aikaan kuin edellä mainitut valmistuivat myös Säynätsalon kunnantalo (Alvar Aalto 1951) ja Käpylän Käärmetalo Helsingissä (Yrjö Lindegren 1951). Kun edelliset jälkimodernistiset talot olivat tinkimättömän puhtaslinjaisia, edustivat viimeksi mainitut uutta rikasta linjaa. Modernismi oli niissä mukana, mutta sota-ajan läpikäyneenä. Etenkin tontillaan vapaasti kiemurteleva Käärmetalo osoitti, että kerrostalo voitiin rakentaa herkemmin ja yksilöllisemmin kuin ne alueet, jotka noudattivat modernismin sotilaallista kuria, ja joista sittemmin tuli suomalainen todellisuus.²⁶⁵

Salokorpi toteaa 50-luvulla vallinneen kaksi linjaa, muttei yllättäen enää puhu romanttisuudesta. Vuonna 1971 Salokorpi muotoili mielipiteensä Käärmetalosta toisin: ”Yrjö Lindegren, Stadionin suunnittelija, löysi varovaisen välimuodon Helsingin Käärmetalosta (1951), jonka kiemurteleva muoto rationaalisista perusteluista – valonsaanti, näköala – huolimatta oli romanttisen vaihteleva, mutta joka tasakattoineen ja muinekin detaljimutoineen palautui funktionalismiin.”²⁶⁶ Toinen hämmentävä aspekti on Salokorven mainitsema sotilaallinen kuri modernismin oireena. Vertaus sotilaallisuuteen on ontuva, sillä modernismi nimenomaan yritti irtautua formalismista ja suorista ruoduista kuten kivikaupunkien katulinjoista. Muutenkin sotilaallisuus on arkkitehtuuridiskurssissa yleensä varattu vain klassisen doorilaisen järjestelmän piirteeksi. Salokorpi käsitteli vielä paria esimerkkiä ajan rakennustaiteen kaanonista.

Helsinkiin rakennettiin 1940-luvun lopulla kaksi suurta julkista rakennusta, Lastenlinna (Elsi Borg, Olavi Sortta ja Otto Flodin, 1947) sekä Kauppakorkeakoulu (Hugo Harmia ja Woldemar Baeckman, 1950). Kumpaankin virallinen arvostelu suhtautui vieroksuvasti, sillä niissä oli pintaa elävöitetty reliefeillä, etenkin Lastenlinnassa. Nekin olivat silti ajalle tyypillisiä synteesejä, palautuihan rakennusten sommittelu korkeine ja mataline siipineen miltei sellaisenaan alkufunkiksen ihanteisiin.²⁶⁷

Salokorpi testaa Lastenlinnan ja Kauppakorkeakoulun sopimista hahmottelemaansa teoreettiseen kehykseen. Niissä volyymien käsittely oli funktionalistista, pintojen ollessa

²⁶³ Ks. Helander 1987. Helander yhdisti ensimmäisenä väitetyt romantiikan ja kauden materiaalit.

²⁶⁴ Salokorpi 1990: 31.

²⁶⁵ Salokorpi 1990: 31.

²⁶⁶ Salokorpi 1971: 35.

²⁶⁷ Salokorpi 1990: 31.

ajalleen tyypillisesti reliefein elävöitettyjä. Salokorpi piti niitä synteeseinä, mutta yllättävästi ei kuitenkaan romanttisina. Tämän seurauksena on mahdoton sanoa, mikä Salokorven mukaan on romanttista ja mikä ei. Hän käyttää käsitettä täysin määrittelemättä ja problematisoimatta. Alvar Aaltoa käsitellessään Salokorpi esittelee Demetri Porphyrioksen heterotopian käsitteen, joka perustuu muutamille dikotomiapareille, joiden avulla teoriaa voi empiirisesti käyttää. Silti Salokorven mukaan romanttinen ei siinä ole vastakohta realismille tai rationalismille.²⁶⁸ Lähempi tarkastelu paljastaa, että Salokorven romanttisuus on hyvin subjektiivinen käsite vailla teoreettista pohjaa.²⁶⁹ Kiinnostavaksi romanttisuuden topoksena tekee, se miten myöhemmät kirjoittavat asemoivat itsensä sen suhteen ja vaivautuuko kukaan määrittelemään mitä 1940-luvun tai jälleenrakennuskauden romantiikka on, vai jatkuuko termin kritiikitön käyttö myös muilla.

3.8 Riitta Nikulan *Rakennettu maisema*

Nikula osallistui kirjallaan *Rakennettu maisema* vuonna 1993 keskusteluun Suomen arkkitehtuurin historian yleiskuvasta. Kirjan merkitystä voi alleviivata sillä, että se on käännetty useammalle kielelle, viimeisimpänä vuonna 2011 japaniksi. Nikulan tutkijaprofiili poikkeaa eräällä tavalla Thomas Kuhnin esittämästä paradigma-teoriasta siten, että Nikula on tietoisesti pyrkinyt eroon aiemmin omaksumastaan tyylihistoriallisesta taiteentutkimuksen traditiosta. Kuhnin mukaan uudet teoriat ja paradigmat yleensä vaativat sukupolven vaihdoksen. Nikulan tutki väitöskirjaansa Helsingin yhtenäistä kaupunkikuvaa tyylihistoriallisen metodin avulla. Sittemmin Nikulan strategia on ollut tarkastella kohteitaan useammasta näkökulmasta. Hän on yleisteoksissaan ymmärrettävästi edelleen käyttänyt tyylejä kerronnassaan, koska suurelle yleisölle ne ovat ymmärrystä parantavia välineitä. Tässä työssä tarkastelun kohteena olevan *Rakennetun maiseman* pohjalta julkaistiin vuonna 2005 *Suomen arkkitehtuurin ääriiviivat*, mutta sen sisältö on tarkasteleman ajan osalta pitkälti sama, mistä syystä sitä ei erikseen käsitellä.

Vuonna 1928 kansainvälinen modernismi tuli funktionalismin nimellä vahvasti esiin suomalaisessa arkkitehtuurikeskustelussa ja -kilpailuissa. Nuori polvi julisti klassismin epäaidoksi naamiaistyyliksi ja vaati modernin ajan uusien tehtävien ratkaisemista ajan oman tekniikan mukaisesti ja historiallisista viittauksista puhtain keinoin.²⁷⁰

²⁶⁸ Salokorpi 1990: 41.

²⁶⁹ Vertaa Helamaahan, joka kääntyi sanakirjan puoleen ennen termin käyttämistä.

²⁷⁰ Nikula 1993: 125.

Ensimmäinen sitaatti esittelee suoraan sen käsitteistön, jolla Nikula modernin arkkitehtuurin parissa toimii. Hän tekee selväksi, että kyseessä on kansainvälinen moderni liike, joka suomalaisten suussa sai nimen funktionalismi. Nikula kertoo kiihkottomasti miten aikalaiset suhtautuivat uuteen rakentamiseen. Se oli ensisijaisesti tekniikkaan ja historiattomuuteen perustuvaa rakentamisen tehtävän täyttämistä.

Nikula esittelee ajan rakennustaiteen kaanonin, merkittävimpiä rakennuskohteita ja suunnittelijoita. Näkökulma etenee rakennetusta ympäristöstä ja rakennuksista suunnittelijaan. Nikula toisin sanoen kuvailee mieluummin ensin merkittävänä pitämänsä rakennuksen ja vasta lopuksi mainitsee suunnittelijan. Rakennustehtävä sanelee ratkaisun, joten itse rakennus on vain ongelman ratkaisu. Näkökulmasta seuraa, ettei rakennuksia tulkita jonakin vapaan taiteilijasielun itseilmaisuna. Nikula tuo myös esiin rakennuttajia, mikä alleviivaa rakentamisen kollektiivista luonnetta. Hän tukeutuu työssään aina viimeisimpään tutkimustietoon ja tuo sen esille, toisin kuin aiemmat kirjoittajat:

Valtion tykkitehdas rakensi 1937–39 Jyväskylän Rautpohjaan työväenasuntoalueen, joka on laajin pääkaupungin ulkopuolelle rakennettu funktionalistinen asuntoalue. Kaksi virkailijoiden ja 12 työväen kaksikerroksista asuintaloa sijoitettiin tehtaaseen ja Rautpohjankadun väliin yhdensuuntaisina lamelleina. Lamellit suunniteltiin puolustusministeriön rakennustoimistossa, missä funktionalismi muutenkin omaksuttiin jo varhain kasarmialueiden suunnitteluun. Rautpohjan johdon ja virkailijoiden talot suunnitteli Märtha Lilius-Tallroth (1904–), työväen asuintalot Airi Seikkala-Viertokangas (1908–60). Anne Mäkisen tutkimukset puolustusministeriössä toimineista naisarkkitehteistä ovat tuoneet suomalaisen funktionalismin historiaan uuden luvun.²⁷¹

Sitaatti esittelee Nikulan tutkimuseetoksellisen tavoitteen laajentaa kaanonin. Laajennusta on tehty etenkin sukupuoleen katsomalla. Sukupuolitutkimuksellinen strategia on nyttemmin vakiintunut useiden tutkijoiden ajatteluun, mikä näkyy esimerkiksi arkkitehtipariskuntien jäsenten tasapuolisen panoksen näkymisenä uudemmassa tutkimuksessa.²⁷² Yksittäiset naistaiteilijat ovat myös kuvataiteen puolella saaneet enemmän näkyvyyttä, mikä on laajentanut kuvaa Suomen taidehistoriassa. Silti

²⁷¹ Nikula 1993: 129.

²⁷² Esimerkiksi Aino Aallon saatua oman monografian. Kuvataiteilijapariskunnat ovat olleet myös uudemman tutkimuksen kohteena, esimerkiksi Sulho Sipilän ja Greta Hällfors-Sipilän suuntautuneen tutkimuksen myötä.

itsenäisesti, ilman nimekästä miespuolisoa toimineita naisarkkitehtejä on edelleen historian hämärässä.

Nikula nostaa pari arkkitehtia enemmän esille antamalla heille oman otsikoidun kappaleen. Funktionalismin kaudelta hän tekee näin Erik Bryggmanin ja Alvar Aallon kohdalla. Seuraava sitaatti kertoo paljon Nikulan suhteesta tyyliin ja tekijöihin.

Bryggmanin (1891–1955) klassismin merkeissä alkanut arkkitehtuuri puhdistui funktionalismiksi ilman äkkijyrkkiä käännöksiä. Hänen funktionalistiset päätyönsä, Vierumäen urheilupuisto ja Åbo Akademin kirjatorni osoittavat, että arkkitehtuurin ydin on aina sen suhdemaailmassa, ei tyylileimoissa.²⁷³

Katsoin aiemmin Nikulan omaksuneen omalla alallaan uuden paradigman. On ehkä kuvaavaa, että myös hänen tutkimuskohteensa eli modernin arkkitehtuurin airuet kykenivät omaksumaan uuden ilmaisun 1920-luvun kääntyessä 1930-luvuksi. Myös liukuma 1930-luvulta 1940-luvulle näyttää Nikulan tulkinnan mukaan kypsytäneen Bryggmanin ilmaisua:

Yhtä rauhallisesti Bryggman 30-luvun lopulla luopui funktionalismin tiukasta valkoisuudesta ja antoi rakennuksen materiaaleille uuden arvon. Vakuutusyhtiö Sammon pääkonttorin talossa (1938) Turun kauppatorin kulmalla toimi pitkään myös Bryggmanin sisustama Lehtisen kahvila.²⁷⁴

Nikula tulkitsee Bryggmanin omaksuman rikkaamman materiaalikirjon olleen jonkunlainen irtiotto funktionalismista tai ainakin sen tiukasta valkoisuudesta. Joka tapauksessa hän katsoo, että muutos tapahtui jo 1938, mikä puhuu jälleen sen teorian puolesta, jonka mukaan modernismi sisälsi muutoksen ainekset. Nikula ei siis sitoudu niihin, joiden mielestä sota tai pula aiheutti arkkitehtuurin muutoksen.

Sotien jälkeen Bryggman suunnitteli Turkuun Läntisen Rantakatu 21:n porrastetusta kerrostalosta 1949–51 arkkitehtuuria, joka kelpasi pitkälle esikuvaksi. Vapaa kokonaissommittelu, roiskerapatut julkisivut ja koristeelliset parvekkeenkaiteet tulivat suosioon muissakin aravakerrostaloissa.²⁷⁵

²⁷³ Nikula 1993: 129.

²⁷⁴ Nikula 1993: 129.

²⁷⁵ Nikula 1993: 129.

Sitaatissa Nikula eksplikoi juuri niitä yksityiskohtia, joita pidetään 1940- ja myös 1950-luvuille keskeisinä, usein romanttisina ja joskus ruotsalaisvaikutteisina tyylipiirteinä. Ainakin varhainen Salokorpi moitti Bryggmania ”ruotsalaisuudesta”. Nikulaa seuraten voi todeta, että juuri Bryggmania voidaan kiittää koko modernin arkkitehtuurin kotiuttamisesta Suomeen, eli siitä, että on ylipäättään olemassa paikallinen tulkinta kansainvälisestä teoreettisesta rakentamisen ohjelmasta. Bryggmanin arkkitehtuurin kieli sopi esikuvaksi ja ohjenuoraksi, minkä lisäksi ja hänen makuunsa ja suhdeseilmäänsä voitiin luottaa. Siinä missä tutkijat ovat melko yksimielisiä siitä, että Aalto suvereenista rakennustaiteellisesta hallinnastaan huolimatta tai ehkä siitä johtuen, oli liian yksilöllinen seurattavaksi tai matkittavaksi, voidaan hyväksyä, että Bryggman loi ajalle ”tyyliä” muiden seurattavaksi.

Kuusistoon 1949 rakennettu Villa Nuutila on kaikista Bryggmanin töistä vapautunein. Huvila lomittuu polveilevana ketjuna jyrkälle kalliotontille, jonka dramatiikkaa korostavat suuret siirtokivilohkareet ja ikaikaiset tammet. Portaat johdattelevat kulkua sisällä ja ulkona. Ikkunoiden koko ja muoto vaihtelee huonetilojen ja ulkonäkymien mukaan. Loivat satulakatot ja liuskekivillä peitetyt sokkelit ja terassit lujittavat orgaanista yhteyttä luontoon.²⁷⁶

Nikulan tapa käsitellä rakennuksia pakenee perinteisiä tyylimääreitä. Keskiöön nostetaan rakentamisen luoma tila tai avaruus. Yhtä suurta roolia rakennetun kanssa esittää jo olemassa olevat siirtolohkareet ja ikaikaiset tammet. Huomionarvoista on myös miten Nikula kuvaa liikettä ja näkymiä eikä vain massoja ja rakennuksen staattisia piirteitä. Tektonisuus ei jää häneltä huomaamatta ja rakennuksen materiaalisuudella se sidotaan osaksi ympäristöä. Nikula ei puhu myöskään arkkitehdin intentioista. Hän ei tulkitse rakennuksia aatehistoriallisen ilmanpainevaihtelun barometreina. Nikula lähestyy Bryggmanin kirkko- ja kappelisuunnitelmia mitä hienovaraisimmin, mutta kuitenkin niukkasanasemmin kuin esimerkiksi *Ars Suomen taiteen* viidennessä osassa.

Erik Bryggmanin kirkko- ja kappelisuunnitelmat muodostavat oman vuosisatamme suomalaisen sakraaliarkkitehtuurin hienovireisimmän juonteen. Ensimmäisistä 1919 laadituista kilpailuehdotuksista postuumisti valmistuneisiin Honkanummen, Lohjan ja Lappeenrannan siunauskappeleihin hän syventyi kirkkotilan estetiikan kannalta intohimoisemmin kuin kukaan. Hän lähti suunnittelussa ympäröivän maiseman kauneusarvoista ja antoi luonnonvalolle pääosan sisätilan arkkitehtuurissa.²⁷⁷

²⁷⁶ Nikula 1993: 131.

²⁷⁷ Nikula 1993: 131.

Turun Ylösnousemuskappeli (1938–41) on Bryggmanin arkkitehtuurin kypsä synteesi, idyllisen jälkifunktionalismin pääteoksia koko Euroopassa. Sen arkkitehtuurille ovat ominaisia kevyesti vino kulmat, pehmeästi plastiset muodot ja erilaiset pehmeän sävyiset materiaalit. Vapaamuotoisen tynnyriholvin kattama sali aukeaa toiselta sivultaan kokonaan luontoon.²⁷⁸

Vaikka analyysi on melko lähellä Arsissa ollutta, on siinä myös hieman tarkennettu katsetta. Joka tapauksessa Nikula tekee kielen tasolla eron 1930- ja 1940-luvun ilmaisun välillä. ”Kevyesti vino kulmat” tai ”pehmeästi plastiset muodot” sekä ”pehmeän sävyiset materiaalit” kaikki puhuvat eri kieltä kuin ”funktionalismin tiukka valkoisuus”, josta oli aiemmin puhe. Huomio kiinnittyy kuitenkin Nikulan omaperäiseen tyylinimeen ”idyllinen jälkifunktionalismi”. Sen täytyy olla sama mistä Salokorpi puhuu ”romantiikkana” tai Ålander ja Helamaa ”förtitalismina”. Valittu retoriikka kertoo paljon kulloinkin äänessä olevan suhteesta kyseiseen aikaan.

Seuraavaksi Nikula käsittelee ikään kuin velvollisuudesta Bryggmanin lisäksi myös Alvar Aaltoa. Nikula toteaa osuvasti että: ”Tyylimääreet eivät Aallonkaan (1898–1976) kohdalla koskaan selitä, miksi juuri hänen taiteensa vaikuttaa meihin niin syvästi. Aalto sovelsi aina suvereenisti erilaisia kansainvälisiä ohjelmia ja vaikutteita omaan ajatteluunsa. Aallon tiukinkaan funktionalismi ei suhtautunut vihamielisesti historiaan enempää kuin elävän luonnon oikullisuuteenkaan.”²⁷⁹ Aalto-sitaatti saattaa kertoa velvollisuudentunteesta, josta olen aiemmin puhunut, eli Aalto on aihe, josta jokaisen on kirjoittajan on muodostettava mielipide. Nikula on omassa tutkimustyössään pikemmin väistellyt Aaltoa, eikä hän ole kokenut tarvetta ruveta Aalto-tutkijaksi, vaan on asettanut painopisteensä hieman tuntemattomampiin tutkimuskohteisiin.

Aalto-katsauksen jälkeen Nikula esittelee seuraavan aiheensa otsikolla *Jälleenrakentamisen aika*. Luvun ytimessä on käsitellä sitä yli-inhimillistä ponnistusta, jonka eteen suomalaiset sotien päätyttyä joutuivat. Nikula lähestyy aihetta yleiseen tapaan numeroiden avulla. Karjalasta evakuoidut 400 000 asukasta ovat tämänkin päivän näkökulmasta suuri joukko asutettavaksi ja vastaavasti 120 000 tuhoutunutta asuntoa olisi vakava kriisi milloin tahansa.²⁸⁰ 1940-luvun Suomessa ne olivat konkreettisia asioita. Nikulan mukaan siirtoväen asuttaminen järjestyi Suomessa nopeammin ja

²⁷⁸ Nikula 1993: 131.

²⁷⁹ Nikula 1993: 131.

²⁸⁰ Nikula 1993: 135.

perusteellisemmin kuin muissa Euroopan maissa. Rakentaminen painottui alkuun maaseudulle, mutta vuosikymmenen lopulla alettiin määrätietoisesti hoitaa kaupunkien asuntopulaa valtion tukemalla arava-järjestelmällä.²⁸¹

Aravatalojen tuotanto oli runsasta 1950-luvun jälkipuolelle asti, asuntorakentamisen näkökulmasta jälleenrakentamiskausi kesti vuosiin 1956–58 saakka. Tuota vaihetta on kutsuttu sankarillisen materialismin kaudeksi.²⁸²

Sitaatissa Nikula positio itsensä historiankirjoittajana seuraavasti. Hänestä asuntotuotanto on se seikka, minkä kautta jälleenrakennuskausi ajoitetaan. Nikula yhtyy siten Helamaan ajatukseen, että tietyillä aloilla kausi kesti 1950-luvun loppuun asti. Nikula esittää, että kaudesta on käytetty nimeä ”sankarillisen materialismin kausi”, joka viittaa osin edeltäneen vuosikymmenen lempinimeen eli sankarifunkikseen. Puhuminen materialismista taas viittaa niihin ankariin realiteetteihin, joissa tuolloin elettiin. Osittain kyseessä on sama näkemys, jonka Salokorpi esitteli vuonna 1990 puhuessaan 30-luvun idealismista ja 40-luvun realismista. Silti nämä kausi- tai tyylinimet eivät näytä vakiintuneen.

Nikula kertoo tapahtumista, jotka johtivat puolitoistakerroksisen omakotitalon yleistymiseen suomalaisessa maisemassa. Hän viittaa tuoreeseen tutkimustietoon, kuten Kirsi Saarikankaan analyysiin tyyppitaloista asumista manifestoivana ja normittavana järjestelmänä sekä Pekka Korvenmaan tulkintaan kotimaisista tyyppitalojen joustavasta suunnittelusta amerikkalaisen taloteollisuuden opeista johdettuna.²⁸³

Tavallisimmista tyyppitaloalueista tuli asutustilojen rinnalla suomalaiseen maisemaan sodanjälkeisen sisukkuuden päämonumentti. Ne antavat leimansa kaupunkien ja vanhojen kauppaloitten reuna-alueille joka puolella maata. Asemakaavoitukseen ei kiinnitetty erityistä huomiota. Muutaman suoran tai kaartuvan kadun varteen piirrettiin vain tasakokoisia, varsin suuria tontteja, joille määrättiin rakennusrajat. Muu osa tontista oli tarkoitettu elämistä helpottavan puutarhan ja kasvimaan paikaksi. Korkeat puut, tuuheat pensaat ja rehevät perennat tekevätkin nykyään omakotialueista niin viehättäviä, että moni ei ymmärrä, miksi niitä vielä pari vuosikymmentä sitten surutta suunniteltiin uusien rivitalojen tonteiksi. Ero 50-luvun valokuviin on huikea.²⁸⁴

²⁸¹ Nikula 1993: 136.

²⁸² Nikula 1993: 136.

²⁸³ Nikula 1993: 137.

²⁸⁴ Nikula 1993: 138.

Jälleenrakennuskauden ydin on Nikulan mukaan siten elimellisesti löydettävissä juuri ajalleen tyypillisimmästä rakennuskohteesta. Hän käsittelee tyyppitaloja sosiaalisesta ja taloudellisesta näkökulmasta, eikä pohdi kattokulmien sopivuutta kansallismaisemaan tai muita esteettisiä seikkoja.

Nikula tarkastelee tämän jälkeen suomalaista metsäkaupunkia. Näkökulmaa avarretaan luvun alun teorioista luvun lopun esimerkkeihin. Nikula esittelee niin Otto-livari Meurmania ja tämän asemakaavaoppia sekä sen taustalla vaikuttaneen Lewis Mumfordin. Nikula myös kertoo, että nimitys ”metsäkaupunki” oli alkuun kritiikkiä meurmanilaista ihannetta kohtaan.²⁸⁵ On siten ovelaa, että Nikula on ottanut termin uudelleen käyttöön vailla haukkumistarkoitusta. Sen hän perustelee sanomalla, että termi ilmaisee osuvasti uuden kaupunkikäsitteen myönteiset ominaisuudet.²⁸⁶ Teorian lisäksi Nikula taustoittaa vahvasti Tapiolan rakentamista ja sen ideoijaa Heikki von Hertzeniä. Tapiolan seuraajista Nikula tarkastelee myös Otaniemeä, Herttoniemeä, Maunulaa, Etelä-Haagaa ja Roihuvuorta. Nikulan tarkastelulle on jälleen ominaista huomio tilan luomiseen ja ihmisen kokemusmaailmasta kumpuavaan aistimiseen. Hän ei pohdi kulloisenkin rakentamisen suhdetta johonkin arkkitehtuurin suureen kertomukseen tai ylimaalliseen aatehistorialliseen vellontaan. Hän pohtii rakentamista ihmisen, arkkitehtuurin käyttäjän, ehkä kenties asukaana näkökulmasta: ”Julkisivuissa vuorottelevat punatiili ja vaaleat rapatut pinnat. Kokonaisuus on eloisa ja pihatilat idyllisiä.”²⁸⁷

Nikula luo katsauksen myös monumentaalirakentamiseen. Otsikon *Rakennustekniikka kehitty* alla hän paneutuu pohtimaan suuremman mittakaavan hankkeita. Lukijan eteen marssitetaan kuvien kera edustava joukko ajalle tyypillisiä teoksia, joista kuvissa esiintyvät Kauppakorkeakoulu, Teollisuuskeskus sekä Porthania.

Sodan jälkeinen materiaalipula piti pitkään rakennustekniikan vanhoissa uomissa. Uusilla asuntoalueilla tehdyissä kokeiluissa jouduttiin usein toteamaan, että tehtaassa tehdyt elementit eivät nopeuttaneet rakentamista eivätkä alentaneet rakennuskustannuksia. Työvoimaa riitti.²⁸⁸

²⁸⁵ Nikula 1993: 140.

²⁸⁶ Nikula 1993: 140.

²⁸⁷ Nikula 1993: 142.

²⁸⁸ Nikula 1993: 143.

Nikulan katse tarkentuu resursseihin, jotka ohjaavat rakentamista monia muita tekijöitä enemmän. Hänen mukaansa materiaalipula vaikutti ennen muuta rakennustekniikkaan. Teollinen rakentaminen ei ollut kannattavaa eikä käsityöstä tarvinnut säästää. Tällä oli toki välillinen vaikutus rakennusten ulkoasuun, kuten hän pian huomauttaa.

Julkisissa rakennuksissa korkeatasoisen käsityön saatavuus houkutteli joskus melkoiseenkin koristeellisuuteen. Elsi Borgin loppuun suunnittelema Lastenlinna valmistui 1947 yhteistyössä monien taiteilijoiden kanssa. Sakari Tohka suunnitteli ikkunapilareiden veistokset ja julkisivut peitettiin kauttaaltaan tiheällä ornamenttiikalla.²⁸⁹

Vaikka Nikulan selostus Lastenlinnasta ei kerro rakennuksesta kovin paljon, hän kuitenkin käsittelee rakennusta, mikä on jo lausunto itsessään. Lastenlinna on ilmaisullisessa erilaisuudessaan vaikea tapaus Suomen taidehistoriassa ja siitä vaikeneminen on ollut helpompaa kuin perustellun kannan muodostaminen. Ensimmäisen kerran se mainittiin arkkitehtuurihistorioissa vasta 1983 Helamaan kirjassa. Lastenlinna on niitä rakennuksia, jotka jäävät jollain tapaa mysteerisiksi ja alati määritelmiä väisteleviksi. Saattaa olla, että lastensairaala rakennustehtävänä kyseenalaistaa normatiivisen suunnitteluteorian mielekkyyden. Onko ylipäätään mahdollista rakentaa aina tietyllä tavalla, joka on helposti teoretisoitavissa ja joka sopii kaikkiin mahdollisiin rakennusongelmiin? Mielestäni ei. Tässä vain muutamia lisäkysymyksiä, joita Lastenlinnasta herää: Miten sairaille lapsille tulisi rakentaa? Voisiko niukka modernismi vastata lasten esteettisiin tarpeisiin? Onko Lastenlinna niukkuudessaan parempaa arkkitehtuuria kuin Lastenlinna? Oliko joutilaan työvoiman runsas käyttö eettinen teko, jolla oli työllistävä vaikutus? Nikula esittelee toisen esimerkin:

Hugo Harmian (1907–52) ja Woldemar Baeckmanin (1911–) Runeberginkadulle suunnitteleman kauppakorkeakoulun rikasmuotoisen arkkitehtuurin viimeisteli 1950 Michail Schilkinin talouselämän kukoistusta kuvaava keramiikkareliefi.²⁹⁰

Kauppakorkeakoulu on kanonisoitu esimerkki 1940-1950-lukujen vaihteen arkkitehtuurista. Sitä edelsi kilpailu, jonka voittajat saivat työn tehdäkseen. Se esiteltiin uutena Arkkitehti-lehdessä. Nikula ei eksplikoi sitä mitä hän tarkoittaa ”rikasmuotoisella arkkitehtuurilla”. Jos rakennusta katsotaan tilaohjelman tai volyymien kautta havaitaan, että siinä toteutuu melko esimerkillisesti funktionalismista tuttu toimintojen eriyttäminen. Toisaalta jos

²⁸⁹ Nikula 1993: 143.

²⁹⁰ Nikula 1993: 143.

katsomme rakennusta maan tasalta ja tarkastelemme sen pintoja ja yksityiskohtia, huomaamme niiden kirjon rikkauden. Toisin sanoen rikasmuotoisuus voi viitata moniin seikkoihin, joista äsken mainituista vain jälkimmäinen aspekti poikkeaa edeltäneen vuosikymmenen rakennustaiteesta. Kuitenkin Nikula tiedostaa 1940-luvun arkkitehtuuria koskevasta kirjallisuudesta välittyvän kaipuun juuri 1930-luvun funktionalismia kohtaan. Tämä tulee ilmi seuraavasta sitaatista, jossa Nikula tulee samankaltaiseen tulkintaan edeltävien kirjoittajien kanssa.

Funktionalismin unelmiin rakennustekniikasta nousevista puhtaista muodoista päästiin sodan jälkeen uudelleen hitaasti kiinni. Merkkitapauksia olivat Viljo Revellin ja Keijo Petäjän suunnittelema Teollisuuskeskus eli Palacen talo, joka valmistui 1952, ja Aarne Ervin suunnittelema, 1957 valmistunut Helsingin yliopiston laitusrakennus Porthania, ensimmäinen elementtitekniikalla toteutettu julkinen rakennus. Molemmat ovat omalakisiaan, läpikotaisin selkeitä rakennuksia, joiden mittakaava on harkiten sopeutettu ympäristöön.²⁹¹

Nikulan laatima kaanon ei tältä osin poikkeaa merkittävästi muiden vastaavasta. Mitä tulee mittakaavaan, on sanottava, että Nikula on Revellin suhteen kovin ymmärtäväinen. Teollisuuskeskus, Helsingin City-center, niin kuin ei esimerkiksi Vaasan keskustan suunnitelmakaan suhtaudu olemassa olevaan mittakaavaan kovin nöyristelevästi. Kukin niistä pyrkii ja kykenee hegemoniseen hallintaan ympäristöissään. City-centerin kohdalla tuota ylivaltaa vastaan koetetaan tälläkin hetkellä taistella autoramppeja purkamalla. Se mitä Nikula tarkoittaa omalakisuuksella, jää lukijan tulkinnan varaan. Kaiketi ajatuksena on se, että sekä Teollisuuskeskus että Porthania ovat vahvoja tulkintoja sen hetkisistä rakennustaiteellisista aineksista.

Rakennustaiteelliseen kieleen tulleet muutokset sodan jälkeen eivät näytä johtuneen arkkitehtuuriteoreettisista muutoksista. Seuraava arkkitehtuuria heilauttanut teoreettinen liikehdintä syntyi vasta 1960-luvulla, kun esimerkiksi amerikkalainen sivistyneistö heräsi dokumentoimaan *White flight*:in eli valkoisen paon aiheuttamaa amerikkalaisen kaupungin kuolemaa. Jane Jacobsin *The Death of Great American Cities* tai Serge Schermayeffin ja Christopher Alexanderin *Community and Privacy* olivat päänavauksia, jotka eivät jääneet huomioimatta.²⁹² Arkkitehteilla oli kuitenkin läpi 1950-luvun mahdollisuus toteuttaa sitä modernismia, jonka sodan on katsottu keskeyttäneen. Nikula toteaa, että

²⁹¹ Nikula 1993: 143.

²⁹² Jacobs 1962; Schermayeff & Alexander 1966.

”rakennustekniikasta nousevista puhtaista muodoista päästiin sodan jälkeen hitaasti kiinni.”²⁹³

Suorimmin modernismin perinne jatkui tehtaiden ja voimalaitosten arkkitehtuurissa. Kirjassa *Suomen teollisuuden arkkitehtuuria* voitiin jo 1952 esitellä vaikuttavia teollisuusympäristöjä. Helsingin kaupungin sähkölaitos oli juuri valmistumassa Salmisaareen Hilding Ekelundin suunnitelmien mukaan, K. S. Ja Oiva Kallion suunnittelema Imatran suurvoimalaitos tuotti jo sähköä. Oulujoen koskien rakentaminen oli jo vauhdissa, Pyhäkosken voimalaitos oli valmistunut 1949, Jylhämän vuotta myöhemmin ja Pällin ja Nuojuan voimalat olivat rakenteilla, kaikki melkoisina yhdyskuntina Aarne Ervin piirustusten mukaan.²⁹⁴

Edeltävässä sitaatissa Nikula ottaa kantaa modernismin perinteen jatkumisen puolesta. Koska Nikula ei 1940-lukua käsitellessään puhu tyyllillisistä tai aatteellisista aspekteista, jää hieman epäselväksi se, kuuluuko hänestä 1940-luvun tuotanto siten modernismin perinteeseen, vai poikkeako se siitä. Nikulan näkökulma painottaa talous- ja sosiaalihistoriallista kysymyksenasettelua, mikä tuli ilmi puhuttaessa pulan vaikutuksista rakennustekniikkaan, mutta siitä syystä aatehistoriallisen vivahteen eli ”modernismin perinteen jatkumisesta” puhuminen sekoittaa niin sanotusti pakkaa. Jää epäselväksi, onko hänestä kyseessä siten murros.

Nikulan laaja-alainen kiinnostus ja tapa selittää rakennustaiteessa tapahtuvia muutoksia on ollut uraa uurtava. Edeltävien kirjoittajien tapa seurata rakennustaidetta ikään kuin jonkun metafyyssisen ajanhengen manifestaationa näyttäytyy terävän ja empiirisesti todennettavien tutkimuskysymysten vieressä usein sangen pateettisena. Nikulan vaikutus on ollut hänen seuraajiinsa merkittävä, sillä uudemmassa arkkitehtuurikirjoittamisessa ja etenkin kaupunkitutkimuksessa monipuolinen kysymyksenasettelu ja kysymyksiin monitieteisestä näkökulmasta vastaamisesta on tullut normi. Estetiikkaan ja arkkitehtitaiteilijaan perustuva ja toisaalta tyylihistoriallinen tarkastelutapa on pitkälti väistynyt. Jos haluamme hakea vastausta Nikulan kantaan jälleenrakennuskauden modernistisuudesta, voimme ehkä tukeutua hänen kirjansa päätelmiin, missä hän toteaa, että meillä modernismin traditio esittää suurempaa roolia, kuin mikään muu aatteellinen tai

²⁹³ Nikula 1993: 143.

²⁹⁴ Nikula 1993: 143.

taiteellinen perinne.²⁹⁵ Nikulalle koko 1920-luvun lopun jälkeinen rakennustaide olisi pohjimmiltaan modernistista, sen monista kasvoista huolimatta.

3.9 Mona Schalinin *Arkkitehtuuri ja rakennuskulttuuri 1930-luvulta 1990-luvulle*

Kustannusosakeyhtiö Schildts julkaisi vuonna 1998 yleiskatsauksensa *Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan*. Kustantajan ohella kaikki kirjoittajat olivat suomenruotsalaisia ja teoksen alkuperäiskieli ruotsi. Näkökulma poikkeaa jo siten hieman edellä tarkastelluista teksteistä. Teos on tavallaan uudistettu laitos vuonna 1978 Sixten Ringbomin alulle panemasta *Konsten i finland* teoksesta. Modernista rakennustaiteesta teoksessa kirjoittaa arkkitehti Mona Schalin,

Schalinin teksti alkaa funktionalismin yleistymisen käsittelyllä, jossa hän pohtii oliko funkiksessa kyseessä tyyli vai metodi. Arkkitehtikunnan sisällä uutta suuntaa pidettiin Schalinin mukaan nimenomaan metodina, kun taas Henry-Russell Hitchcock ja Philip Johnson päätyivät näyttelyssään New Yorkin modernin taiteen museossa määrittelemään sen tyyliksi ja antamaan sille nimen International Style.²⁹⁶ Schalin käsittelee myös sitä, miten modernismi astui esiin nimenomaan uuden teknisen rakennustavan muodossa, jolloin rakennustapa vaikutti vahvasti myös ilmaisuun ja materiaalivalikoimaan.²⁹⁷

Schalin pohtii toisaalta ilmiöitä hyvin kansainvälisesti, mistä osoituksena hän mainitsee uuden arkkitehtuurin saaneen nimenomaan Suomessa nimen funktionalismi, kun sitä muissa Euroopan maissa kutsuttiin uusasialliseksi, funktionaaliseksi, rationaaliseksi tai kansainväliseksi suuntaukseksi.²⁹⁸ Hän myös huomauttaa, että Manner-Euroopassa funktionalismi jäi suurelta osin julkisessa rakentamisessa marginaaliseksi, kun taas Pohjoismaissa ja etenkin Suomessa teollisuus ja puolustusvoimat suosivat sitä.²⁹⁹ Hän myös teroittaa, että Puolustusministeriön rakennustoimistoon kiinnitettiin useita naisarkkitehteja, kuten Elsi Borg (1893–1958) ja Martta Martikainen (1904–1992).³⁰⁰

²⁹⁵ Nikula 1993: 152.

²⁹⁶ Schalin 1998: 364.

²⁹⁷ Schalin 1998: 365.

²⁹⁸ Schalin 1998: 363.

²⁹⁹ Schalin 1998: 365.

³⁰⁰ Schalin 1998: 366.

Schalin käsittelee myös kirkkojen suunnittelua sekä sitä, miten niissä suosittiin pitkään perinteisempää muotokieltä.³⁰¹ Schalin itse asiassa käsittelee pian kirkkojen jälkeen otsikolla *Funktionalismi vastaan traditionalismi* sitä, kuinka kentällä toimi samanaikaisesti myös perinteisempää arkkitehtuuria viljelleitä suunnittelijoita, joista hän mainitsee Johan Sigfrid Sirénin (1889–1961).³⁰² Tästä voidaan päätellä, että Schalinin näkökulma on tarkentunut nimenomaan arkkitehtuurin formaaleihin piirteisiin. En tarkoita, että hänen katseensa olisi suuntautunut vain julkisivujen tyyliin, mutta painopiste on rakennusten tarkastelussa materiaalisina ja esteettisinä artefakteina. Schalinin kirjoittamisessa tilan kokemuksella ja materiaalien aistimisella on keskeinen sija, minkä huomaamme esimerkeistä. Schalin käsittelee kahta keskeisintä hahmoa suomalaisessa modernismissa otsikolla *Bryggman ja Aalto – persoonallinen linja*:

1930-luvulla sekä Aalto että Bryggman kehittivät tyyliään persoonalliseen, ”pehmeämpään” suuntaan, joka poikkesi funktionalismin sankariaikojen puritaanisuudesta. Pohjakaavojen ja ulkoasun suunnittelussa kiinnitettiin entistä enemmän huomiota rakennuspaikan erityisominaisuuksiin ja maiseman luonteeseen. Terassit ja sisäänkäynnit loivat yhteyttä sisä- ja ulkotilan välille. Tätä lähestymistapaa voi tarkkailla Aallon asuntokohteissa aina johtajanhuviloista työväenasuntoihin, samoin Bryggmanin Turun seudun huviloissa.³⁰³

Schalin näyttää siis sitoutuvan siihen kirjoittajien joukkoon, joka katsoo suomalaisen modernismin protagonistien Aallon ja Bryggmanin tyylin pehmentyneen jo ennen sotia. Seuraavaksi hän esittelee molempien 1930- ja 1940-lukujen päätyöt, jotka asettivat uuden arkkitehtuurin suuntaviivat seuraavaksi vuosikymmeneksi.

Villa Maireasta, Maire ja Harry Gullichsenin Noormarkkuun, Ahlströmin ruukkiympäristön yhteyteen mäntyharjulle rakentamasta kodista (1938–39), tuli rikkaasti orkestroitu kokonaisuus, jonka pohjakerroksen Aalto loi avonaisen sisämaiseman seurustelu-, lepo-, työ- ja ruokailutiloineen. L:n muotoinen rakennus avautuu puutarhaan, jossa seurustelu voi jatkua avotulen ääressä, saunassa tai uima-altaan partaalla. Sekä edustus- että arkikäyttöön suunniteltu *Villa Maire* on sisustettu luonnonmateriaalein, ja jokaisen aineen ominaisväriä on korostettu seinien neutraalia valkoista vasten. Talo olikin Aallolle eräänlainen koekenttä, jolla hän testasi myöhemmissä töissään kehittämiään ideoita.³⁰⁴

³⁰¹ Schalin 1998: 367.

³⁰² Schalin 1998: 368.

³⁰³ Schalin 1998: 369.

³⁰⁴ Schalin 1998: 369.

Schalin puhuu Aallosta yksikössä, ja tulee siten liittyneeksi perinteiseen tulkintaan.³⁰⁵

Schalin ei siis puhu Aalloista, vaikka mainitsi myös Aino Aallon artikkelinsa ensimmäisellä sivulla. Hän ei myöskään pohdi sitä, mikä oli tilaajien rooli suunnittelussa, vaikka nämä olivat Aaltojen tärkeimpiä mesenaatteja ja keskeisessä roolissa Suomen silloisessa taide-elämässä. Sen sijaan hän käsittelee tilaa ja siinä tapahtuvaa toimintaa. Schalin näkee tilan erityisesti seurustelua varten toteutettuna, niin arki- kuin edustuskäytössä.

Erik Bryggmanin piirtämällä Turun Ylösnousemuskappelilla (1938; 1941) on erityisasema Suomen nykyarkkitehtuurissa. Harva sakraalirakennus kykenee luomaan yhtä hartaan tunnelman. Kappeli sijaitsee mäenharjalla hautausmaan yläpuolella, ja pääsisäänkäyntiä kohti nousee rinteeseen loivaa portaikkoa pitkin. Kappelin eteiseen astutaan avoimesta pylväshallista ja eteisestä kuljetaan holvattuun kappelisaliin. Päälaivan oikeanpuoleisen pylväikön lomitse, lasiseinän takana, avautuu esteetön maisemanäkymä. Päiväsaikaan valo heijastuu sivulaivan lattiaan jättäen kappelisalin kattoholvin osittain varjoon. Alttarille taas virtaa valoa sivuikkunasta. Rapatussa seinäpinnassa, puussa, kuparilevyissä ja sisätilojen tiililattioissa on käsinkosketeltava materiaalin tuntu. Pengerrykset ja kivetetyt käytävät juurruttavat rakennuksen maastoon.³⁰⁶

Ylösnousemuskappeli vaikuttaa olevan avain koko 1940-luvun arkkitehtuurin tulkintaan. Schalinin ote aiheeseen on jokseenkin fenomenaalinen, kokemusta alleviivaava ja liikettä korostava. Hän kuvailee elävästi käyntiä kappeliin mäntykankaalla sijaitsevalta hautausmaalta siten, että jokainen saman matkan kulkenut pystyy eläytymään kerrontaan. Jos paikalla ei ole käynyt, voi selostus tuntua merkilliseltä. Kliseisen, mutta aiheellisen väitteen mukaan monet taideteokset Mona Lisasta Guernicaan on koettava, eikä niiden lukuisten faksimileiden tuntemus korvaa aidon teoksen kokemusta. Schalinin kuvaus Ylösnousemuskappelista korostaa tämänkaltaista tulkintaa. Kun tiedämme, että sekä Aalto (Aallot) että Bryggman olivat suomalaisen modernin arkkitehtuurin airuet, onko ihmeellistä, että heidän lanseeraamansa muotokieli ja materiaalin tuntu levisivät alati uusina tulkintoina seuraavan vuosikymmenen aikana.

Aallon ja Bryggmanin käsittelystä Schalin pääsee luontevasti käsittelemään 1940-lukua otsikolla *Sodan ja jälleenrakentamisen aika*. Bryggman näkyy osiossa vahvasti, sillä jälleenrakentamista käsittelevässä luvussa kuvituksen yhdeksästä kuvasta seitsemän on

³⁰⁵ Vertaa Suominen-Kokkonen 2007.

³⁰⁶ Schalin 1998: 369–370. En tiedä miksi Schalin puhuu Villa Maireasta kurssiivissa ja Ylösnousemuskappelista ei.

hänen töistään. Valinta puhuu samaa kieltä kuin vuoden 1959 Wickberg, mainitessaan Aallon ja Bryggmanin parhaiten edustavan omaa aikakauttaan, ja siksi olevan eniten hänen kirjassaan esillä.

Tyypitalot ja teollistuminen. 1940-luvulla rakennustoimintaa rajoittivat niukat voimavarat. Sotavuosina vallitsi materiaali-, työvoima-, ja pääomapula, ja säännöstelyn ja pakkosäästämissä vuosina rakennuttajien ja suunnittelijoiden oli pakko kehittää ja ottaa käyttöön monenmoisia korvikkeita.³⁰⁷

Jälleenrakennustoimintaa aloitettiin itse asiassa jo sodan aikana. Oli ryhdyttävä korjaamaan sotavahinkoja ja rakentamaan asuntoja. Evakoidun väestön oli saatava katto päänsä päälle, ja sodan jälkeen tarvittiin uutta tilaa myös maalta kaupunkeihin muuttaville. Ennen muuta hävitetty Lappi oli kiireesti rakennettava uudelleen.³⁰⁸

Schalin kirjoittaa toteavaan sävyyn siitä, kuinka kaikkea rakentamista vaikeuttivat erilaiset niin materiaaliset kuin henkilöstölliset puutteet, ja toisaalta siitä mitä sodan seurauksena oli tehtävä. Hän painottaa sitä, kuinka asunnoista oli etenkin pula evakoiden ja maaltamuuton takia. Vaikka Schalin todella puhui asumisolojen rakentamisesta, toteaa hän kuitenkin seuraavaksi jotain aivan muuta.

Sodan jälkeisen rakennustoiminnan painopiste oli taajamien teollisuus- ja liikelaitoksissa. Materiaalikiintiöissään jne. valtio asetti etusijalle voimalat, sotakorvaus- ja muun teollisuuden sekä maatalouden vaatimat rakennukset. Asuntotuotanto samoin kuin sosiaali- ja koulurakennukset saivat jäädä toiseksi.³⁰⁹

Voimaloiden ja teollisuuden kuten myös maatalouden aikaansaaminen kuulostaa jälkikäteen ainoastaan järkevältä päätökseltä. Kuitenkin inhimillinen tuska, jota asuntojen, koulujen ja sairaaloiden rakentamisella olisi voitu lievittää ei välity arkkitehtuurihistorian välityksellä. Sen sijaan yleisimmän rakennustyyppin estetiikka välittyy.

Vielä pitkään 1950-luvun puolelle maaseutua ja esikaupunkeja hallitsi puolitoistakerroksinen puinen omakotitalotyyppi, jossa asuinhuoneet oli ryhmitetty keskeisen savuhormin ja tulisijojen ympärille. Yleisvaikutelma oli niukkailmeinen, ulkoseinät oli yleensä laudoitettu tai

³⁰⁷ Schalin 1998: 370.

³⁰⁸ Schalin 1998: 370.

³⁰⁹ Schalin 1998: 370.

rapattu, ikkunat olivat pieniä. Jälleenrakennusajan tontit varattiin kuitenkin reilun kokoisiksi ja niille istutettiin kotitarvepuutarhat, joten ajan oloon alueet kasvoivat tuuhean kodikkaiksi.³¹⁰

Schalinin tapa sanoa puolitoistakerroksinen omakotitalotyyppin hallinneen maisemaa pitkään 1950-luvun puolelle, ei kerro koko totuutta, sillä ne paikoittain edelleen hallitsevat monia esikaupunkeja. Kaiketi hän on tarkoittanut, että niiden rakentaminen näkyi pitkälle 1950-luvulle saakka. Asuinkerrostalot tulevat tarkastelun kohteeksi:

Kriisiajan säännöstelystä huolimatta rakennettiin myös vaatimattomuuden ja tarkoituksenmukaisuuden leimaamia kiverrostaloja. Ne myötäilivät paljolti ajan ruotsalaista arkkitehtuuria, josta saadut vaikutteet näkyvät mm. tiilisissä satula- ja aumakatoissa, sileiksi rapatuissa tai karkeiksi roiskerapatuissa seinäpinnoissa, liuskekivissä tai jalorapatuissa kivijaloissa sekä parvekekaiteiden yksityiskohdissa.³¹¹

Historioitsijat ovat osuvasti kyenneet muutamilla tyylipiirteillä kuvaamaan sitä rakentamista, mitä jälleenrakennuskaudella tehtiin. Schalinin lista ei juuri eroa muiden laatimista. Toteamus on silti sangen neutraali, eikä sisällä arvottavia piirteitä. Schalin viittaa silti ruotsalaiseen vaikutukseen, muttei ruodi asiaa enempää. Tämä taas asemoi Schalinin pitämään jälleenrakennuskauden kerrostalojen ilmettä tuontitavarana, eikä niinkään kotimaisena synteessinä. Hän ei myöskään pohdi rakennusten materiaalisuutta suhteessa aikaan ja estetiikkaan. Aivan kuin taloihin olisi voitu valita mitä tahansa rakennusmateriaaleja.

Schalin käsittelee seuraavaksi erittäin näkemyksellisesti niitä vaikutteita, joiden varassa ja innoittamana aikalaiset ympäristöään 1940-luvulla suunnittelivat. Jotkut kirjoittajat ovat valitelleet, ettei ajalla ollut teoreettisia kirjoituksia tai omaa ohjelmaa,³¹² mutta Schalin on tulkinnut muun muassa arkkitehtien oman median eli Arkkitehti-lehden antamia vaikutteita. Lisäksi hän viittaa jälleen Aallon ja Bryggmanin tekemisiin, minkä voi katsoa tarkoittavan sitä, että Schalin pitää heitä auktoriteetteina aikalaisilleen.

Etenkin Bryggman ja Aalto pyrkivät 1930-luvun ratkaisuihinsa kunnioittamaan paikan henkeä ja maiseman luonnetta. Samoja arvoja vaalittiin myös sodan jälkeen. *Arkkitehti*-lehdessä pohdittiin puistojen, hautausmaiden ja sankarihautojen suunnittelua. Kiinalainen ja

³¹⁰ Schalin 1998: 372.

³¹¹ Schalin 1998: 372.

³¹² Katso Salokorpi ja Helamaa.

japanilainen puutarhataide, vapaamuotoiset istutukset, terassit ja kiemurtelevat kivetyt käytävät kiehtoivat arkkitehteja ja leimasivat vastedes monien talojen lähipiiriä.³¹³

Yhdysvaltalaisesta arkkitehtuurista, lähinnä Frank Lloyd Wrightiltä, omaksuttiin matalat aumakatot ja korostetut savupiiput. Viljo Revell piirsi Liperiin Wrightin hengen mukaisen sotainvalidien uudelleenkoultus- ja kuntoutuskeskuksen (1946–49), terassien ja parvekkeiden väljästi yhdistämän, maastoa notkeasti myötäilevän rakennussarjan.³¹⁴

Schalinin tulkinta Revellistä asettuu herkulliseen valoon, kun sitä vertaa muihin tulkintoihin. Wrightia on aina pidetty merkittävänä ja jollain tapaa oman tyyliensä luojana samoin kuin Aaltoa. Revellin Liperin sotainvalidien keskusta on arvosteltu sen sijaan romanttiseksi ja jollain tapaa poikkeukselliseksi hänen muuten niin rationalistisessa repertuaarissaan.³¹⁵

Kokoustilojen ja kotien tunnelmanluojaksi kehitettiin avotakka. Kodikkuutta ja viihtyisyyttä lisäsivät osaltaan puu- ja tiililattiat, korihuonekalut ja viherkasvit. Erik Bryggman loi Kustavin *Villa Nuuttilasta* (1947–49) ihailtavan kauniin kotimiljöön ns. ”förtitalismin” henkeen. Kyseisen tyylin leimallisia piirteitä ovat tiilikatto ja rapatut seinät, sisätilojen rikas vaihtelevuus ja rakennuksen tiivis dialogi ympäristönsä kanssa. Samalla *Villa Nuuttila* ilmensi Bryggmanin henkilökohtaista arkkitehtuurinäkemystä, jota olivat muokanneet mm. tiiviit suhteet Skandinaviaan ja 1920-luvun Italian matkoilta kertyneet vaikutteet.³¹⁶

Bryggman esiintyy jälleen merkittävänä tekijänä. Schalinin tulkinnan mukaan förtitalismi on tyyli ja määrittelee sen listaamalla tyyllille leimallisia piirteitä. Keskeistä on se, että hänen retoriikassaan förtitalismi ei ole pejoratiivinen käsite. Hän puhuu siitä aivan samalla äänenpainolla kuin funktionalismista. Voidaan olettaa, että Schalin on pyrkinyt omalla panoksellaan tuomaan förtitalismin taidehistoriallisen diskurssin sanastoon. Schalinin suhtautuminen tyylin käsitteeseen on pitkälti käytännöllinen. Kuitenkaan förtitalismi tai muutkaan tyyli eivät Schalinin tulkinnoissa kata kaikkia kauden ilmiöitä. Siksi hän käsittelee 1940-luvusta viimeiseksi sellaisia ilmiöitä, jotka eivät ole selitettävissä tyyllillä.

Maaseudulla esim. Matkailumajoissa käytettiin toisinaan kansanomaisesta puurakentamisesta periytyviä hirsirakenteita ja turvekattoja. Taustalla oli myös karjalaisia rakennusperinteitä kohtaan virinnyt uusi kiinnostus. Pallastunturille, valkokimalteisen hotelli Pohjanhovin alapuolelle, nousi Jouko Ylihannun (1912–87) suunnittelema hirsinen matkailumaja (1948).

³¹³ Schalin 1998: 372.

³¹⁴ Schalin 1998: 372.

³¹⁵ Katso esimerkiksi Helamaa 1983 tai tämän työn Helamaata koskeva osio.

³¹⁶ Schalin 1998: 372.

Helsingissä sisustettiin ravintola Kestikartano (1946, purettu) Aarne Ervin ajanmukaiseen ”Kalevala-tyyliin”; lähes 25 metrin pituinen Pohjola-sali sai muhkeat kelohonkaiset kattoparrut ja pilarit.³¹⁷

Schalin noudattelee historian tulkinnassaan melko tarkasti vuosikymmenjakoa. Otsikolla *Suomen arkkitehtuuri nousee maailmanmaineeseen* käsitellään 1950-lukua. Schalinin mukaan vuosikymmentä on pidetty kultakautena, jolloin kotimainen muotoilu ja rakennustaide nousivat maailmanlaajuiseen maineeseen.³¹⁸ Hän ei käy tätä mielipidettä vastaan. Aalto nousee jälleen esiin ja Schalinin mukaan julkiset työt vakiinnuttivat hänet maan johtavaksi arkkitehdiksi.³¹⁹ Aallon varjossa toimi liuta päteviä suunnittelijoita, joista osa oli jopa toiminut hänen toimistossaan. Merkittäväksi voimannäytöksi monille suunnittelijoille koitui uuden metsäkaupunki-idean mukainen Tapiola, jossa suunnitelmiaan saivat toteutettavaksi muiden muassa: Aarne Ervi, Aulis Blomstedt, Viljo Revell, Kaija ja Heikki Siren, Osmo Sipari sekä Jorma Järvi.³²⁰

Myös Schalin huomioi vuoden 1952 olympialaiset ja niiden vaikutuksen rakentamiseen. Hän laatii melko kattavan listan rakennuksista Helsingissä, jotka piti saada valmiiksi kisoja varten. Jotkut näistä 1940- ja 1950-lukujen rakennuksista eivät ole aiemmin tulleet mainituiksi yleiskatsauksissa.

Olympiarakennustoimiston pääarkkitehti Pauli Salomaa (1907–83) loi aikaisemman Olympiakylän eteläpuolelle uuden asuinalueen. Aarne Hytönen ja Risto-Veikko Luukkonen piirsivät Olympialaituriin Tullipaviljongin linjakkaine pitkine sisääntulokatoksineen. Olympiastadionia laajennettiin uusilla katsomorakenteilla, ja Jorma Järvi viimeisteli lähellä olevan Uimastadionin. Olympialaisten käyttöön rakennettiin lisäksi Aallon piirtämä Otahalli (1952). Ahveniston urheilupuistoon Hämeenlinnaan tehtiin viisiottelua varten ulkoilma-allas. 1950-luvun uimalaitoksia olivat lisäksi Erik Bryggmanin Riihimäen Vesitornin ympäristö (1952). Tornin kattoterassille rakennettiin näköalakahvila sekä sen alapuolelle, pengerretyle rinteelle, Yrjö Lindegrenin ja Aulis Blomstedtin suunnittelema ulkoilma-allas (1956). Erkki Huttusen Sokoksen ja Hotelli Vaakunan talon rakennustyöt käynnistettiin monien muiden hankkeiden tavoin jo ennen sotaa, mutta talo valmistui vasta 1950-luvun alussa.³²¹

³¹⁷ Schalin 1998: 372–373.

³¹⁸ Schalin 1998: 373.

³¹⁹ Schalin 1998: 373.

³²⁰ Schalin 1998: 373.

³²¹ Schalin 1998: 374.

Schalin jatkaa kertomalla muiden muassa oppilaitosten suunnittelusta, joista mainitaan Ervi piirtämät Turun yliopiston uudisrakennukset, Harmian ja Baeckmanin Kauppakorkeakoulu sekä Kurt Simbergin Svenska Handelshögskolan. Merkittävään asemaan Schalinilla nousevat kuitenkin ne rakennukset, joiden rakenteessa oli jotain uutta.

Leimallinen piirre ajan oppilaitoksissa oli valoisa eteishalli. Arne Ervin piirtämä Helsingin yliopiston lisärakennus *Porthania* (1949; 1957) osoitti, millaista avonaisuuden ja avaruuden tuntua pitkillä betonipalkeilla voitiin saada aikaan. Betonin lisäksi käytettiin puuta avoimissa kattorakenteissa.³²²

Betoni on yksi tärkeimmistä 1950-luvun vanhoista uutuuksista. Sementti ja betoni olivat olleet tiukan säännöstelyn alaisia koko pula-ajan. Betonin mahdollisuuksien hyödyntäminen alkoi siten vasta 50-luvulla palata arkkitehtien repertuaariin.

Schalinin näkökulma arkkitehtuuria kohtaan muistuttaa etäisesti Riitta Nikulaa siinä, että katseen takana tuntuu aina olevan rakennuksen käyttäjä. Oli kyseessä sitten asuintalo tai sakraalirakennus, lähtee kuvaus aina liikkeelle sellaisista seikoista, joita rakennuksen katsoja tai kokija pystyisi itsekkin tekemään. Sen myötä käytetty retoriikka on arkista, eikä sisällä voimakasta arvottamista. Schalin ei myöskään pohdi asioita mistään universaalista aatteellisesta virittyneestä kulmasta. Hän käyttää selittämisessään tyylejä, muttei muuten käsittele taiteellisia virtauksia tai etsi esikuvia tai selityksiä rakennustaiteellisille ratkaisuille. Siinä mielessä hän taitaa jakaa samaa traditiota kuin muut tarkastelemamme arkkitehtikirjoittajat Wickberg ja Helander. Rakennukset ovat kulloisenkin ongelman konkreettisia ratkaisuyrityksiä, eivät taiteilijoiden omavaltaisia ilmauksia. Hän ei myöskään vedä raja-aitoja eri vuosikymmenten välille, vaikka käsitteleekin vuosikymmenten ilmiöt tekstissään erikseen.

Kerrostalot alkoivat muuttua myös ulkoisesti samalla kun nauhaikkunat ja vaakasuorat linjat viitoittivat rakennustekniikan kehitystä. Teräsbetoni vakiintui asuinrakennusten kantavien osien materiaaliksi. Ulkoseinät rapattiin tai roiskerapattiin, lisäksi käytettiin erilaisia asbestielementti- ja aaltopeltilevyjä. Kattojen muodot monipuolistuivat edelliseen vuosikymmeneen verrattuna, joskin harjakatto piti yhä pintansa. Savi- ja sementtitiilen ohessa 1950-luvun kattomateriaalina yleistyi pelti.³²³

³²² Schalin 1998: 375.

³²³ Schalin 1998: 377.

Schalinille rakennukset ovat myös materiaalisia, joten kuvailee rakennusaineita silloin kun se tuo peliin jotain merkittävää. Näin oli muun muassa hänen puhuessaan förtitalismista, koska siinä materiaaleilla on Schalinin tulkinnan mukaan keskeinen sija. Hän määrittelee hausalla tavalla myös viisikymmentäluvulle tyypillisiä materiaaleja viimeisessä sitaatissa. Erot eri vuosikymmenten välillä eivät kuitenkaan ole kovin dramaattisia. Se, onko talon runko muurattu tiilestä tai valettu betonista, ei yleensä välity katsojalle. Schalinin lukeminen herättää kysymyksen siitä missä 1940-luku loppuu ja 1950-luku alkaa asuinrakentamisessa.

3.10 Elina Standertskjöld ja *Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1930-1950*

Elina Standertskjöld on viimeisimpänä osallistunut Suomen rakennustaiteen historian keskusteluun yleiskatsauksella. Hänen urakkansa ei ole ollut pieni, sillä analysoitava kirja kuuluu sarjaan, jonka yksittäisissä kirjoissa käsitellään maamme arkkitehtuurin ilmiöitä kolme vuosikymmentä kerrallaan. Tarkasteleman ajankausi sijoittuu sarjan toiseen osaan *Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1930–1950*. Standertskjöld toimii tutkijana Suomen rakennustaiteen museossa ja kirjojen teksteistä on koottu myös museon perusnäyttely. Tämä alleviivaa kirjan sanoman merkitystä, sillä ne edustavat ei vain Standertskjöldin vaan valtakunnallisen erikoismuseon ja siten merkittävän suomalaisen arkkitehtuuri-instituution auktorisoitua mielipidettä.

Standertskjöld lähestyy havainnollistavasti käsillä olevia vuosikymmeniä. Niitä käsitellään taustoittamalla ensin yhteiskunnallisia ilmiöitä. Esimerkiksi 1930-luvusta puhuessaan hän aloittaa kertomalla ensimmäisen maailmansodan vaikutuksista Euroopan maille. Sitten pohditaan Suomessa tapahtuneita asioita, kuten kansalaisotaa ja oikeistolaisen aatteen voimistumista. Standertskjöld käsittelee New Yorkin pörssiromahdusta sekä maailman taloudellista tilaa ja jopa kieltolain päättymistä.³²⁴ Selkeä ja runsas kuvamateriaali elävöittää tekstiä ja tekee ilmiöistä konkreettisia.

Vuosikymmenet on käsitelty erityisten teemojen avulla. Otsikot kuten *Laman ja elpymisen kautta uuteen sotaan tai Ilmaa, valoa ja vehreyttä* sekä *Käytännöllinen on kaunista* kertovat aikakausien henkisestä ilmapiiristä, jonka läpi ajan rakentamista on

³²⁴ Standertskjöld 2008: 10-14.

ymmärrettävää tarkastella. Vuosikymmeniä käsittelevän runsaasti kuvitetun tekstiosan jälkeen tulee vuosikymmenkohtaisesti muutaman merkittävän rakennuksen erityisesittely. Pyrkimys kaanonin laajentamiseen on näissä parasta. Standertskjöld ei tyydy kaikin paikoin poimimaan kaikkein tunnetuimpia esimerkkejä, vaan pyrkii tuomaan keskusteluun myös sellaisia rakennuksia, jotka eivät ole yhtä laajasti tunnettuja. Joissain kohdin hän on ymmärrettävästi halunnut osallistua keskusteluun omalla tulkinnallaan tunnetuista rakennuksista. 1940-lukua koskevan osion rakennusesittelyissä on esitelty Bryggmanin Ylösnousemuskappeli sekä Harmian ja Baeckmanin Kauppakorkeakoulu, Revellin Liperin sotainvalidien veljesliiton ammattioppilaitos ja Ragnar Ypyän ja Martta Martikainen-Ypyän Starckjohann & Co:n liikerakennus.

Puhuessaan rakentamisesta Standertskjöld on tarkkanäköinen ja kiinnittää esimerkiksi rakentamisen määrän lisäksi erityistä huomiota rakennusmateriaaleihin, mikä on sangen olennaista 1900-luvun rakentamista tarkasteltaessa. Tämä kytkee kirjoittajan uudempaan taide- ja arkkitehtuurihistorian traditioon, mistä olemme saaneet jo lukea parin edellisen kirjan kohdalla. Tästä tutkimuksellisesta asenteesta seuraa helposti se, että kun puhutaan aatteellisista tai taiteellisista, jopa tyylillisistä piirteistä, saatetaan niistä puhua käsitteillä, joiden uskotaan olevan universaaleja ja vakiintuneita, vaikka useimmiten niiden määrittely kulloisessakin työssä on ainoa keino varmistaa, että lukija tietää mitä kirjoittaja tarkoittaa.

Modernista tuli muotisana, jolla oli vahva positiivinen lataus.³²⁵

Sitaatti toimii alkulauseena sille, miten Standertskjöld kuvaa modernismin yleistymistä maassamme. Suomi oli nuori tasavalta, jonka identiteetille uusi rakentaminen sopi hyvin. Standertskjöld esittelee funktionalismin teoriaa ja taustoja sekä sen yleistymistä alkuun ennen kaikkea Turussa ja lopulta koko maassa.³²⁶ Tätä tosiseikkaa eivät muut kirjoittajat ole yhtä selvästi alleviivanneet. Ensimmäisenä funktionalistisena rakennuksena pidetty Aallon Turun Sanomien toimitalo rakennettiin vuosina 1929-1930. Helsinkiin rakennetun Oiva Kallion Vakuutusyhtiö Pohjan talon (1928-1930) lopulliset piirustukset eivät olleet Turun Sanomien piirustuksia kuin kuukauden uudemmat.³²⁷ Silti on huomionarvoista, miten lyhyt puhtaan "sankarifunkiksen" aika lopulta oli. Myös Standertskjöld muistuttaa tästä.

³²⁵ Standertskjöld 2008: 20.

³²⁶ Standertskjöld 2008: 22–23.

³²⁷ Jeskanen & Leskelä 2000: 80–84.

Vuosikymmenen loppupuolella, laman jo hellittäessä, funktionalismi alkoi muuttaa luonnettaan. Tyyli muuttui pehmeämmäksi, kun käytäntö opetti, että liiallinen teknistyminen ja pelkästään tieteellisiin laskelmiin perustuva rakentaminen alkoivat kääntyä ihmistä itseään vastaan.³²⁸

Standertskjöld käyttää tyylin käsitettä. Modernismin teoreetikoille oli tärkeää, että kyseessä ei ollut vain uusi tyyli historiallisten tyylien jälkeen, hahmottuu ajanjakson rakentaminen teorioihin perehtyneellekin nykytarkastelijalle ajalleen tyypillisten piirteiden palapelinä. On keskeistä kysyä, havaitsivatko aikalaiset tilanteen samoin. Oliko uusi rakentaminen aikalaissuunnittelijoille liian anonyymiä? Johtiko se, että kun kaikki noudattivat Le Corbusierin normeja³²⁹ tuli arkkitehtuurista nimetöntä ja persoonatonta siihen, että 1930-luvun lopun ilmaisu alkoi vieraantua modernismin ohjelmasta?

Standertskjöld kertoo useissa kohdissa kiinnostavasti talouden vaikutuksista rakentamiseen ja elämään laajemmin. ”Kuluttamisen ihanuus kuului moderniin elämään, mutta vuosikymmenen alun lama esti käytännössä yltäkylläisen elämäntavan.”³³⁰ Vastaavasti hän selittää sen miksi 1930-luvun alussa ei rakennettu kovin paljon sillä, että 1920-luvun ”hulluina vuosina” oli rakennettu niin paljon, että suuri osa asunnoista oli jäänyt tyhjilleen.³³¹ Standertskjöldin käsittelyssä arkkitehtuuri ei ole oma riippumaton ulottuvuutensa vaan osa taloudellisosiaalista kenttää ja siten alisteinen yhteiskunnallisille mullistuksille.

Sodan vaikutukset ovat tämän tutkielman keskiössä. Otsikolla *Sodasta jälleenrakennukseen* hän aloittaa kertomalla yleistilanteesta ennen paneutumista rakentamisen teemoihin. Standertskjöldin taustoittaminen ulottuu toisen maailmansodan alkamiseen, sekä tilanteeseen, josta idän ja lännen välien kiristyessä, sodassa köyhtyneet maat itsensä sodan jälkeen löysivät. Sotakorvaukset koituivat Suomelle valtavaksi urakaksi, vaikka jälkikäteen katsottuna korvausten suorittamisesta tuli teollisuuden veturi, joka lopulta vaurastutti koko maan. Kaiken tämän rakentaminen oli kuitenkin valtava ponnistus.

³²⁸ Standertskjöld 2008: 23.

³²⁹ Le Corbusierin normeista katso esimerkiksi Standertskjöld 2008: 20–22, Schalin 1998: 364, Salokorpi 1971: 22.

³³⁰ Standertskjöld 2008: 24.

³³¹ Standertskjöld 2008: 13.

Jatkosodan päätyttyä suomalaiset joutuivat lähes yli-inhimillisen tehtävän eteen. Rakentamisen tarve oli valtava. Pommitusten aiheuttamien tuhojen korjaamisen lisäksi vuoroaan odottivat monen vuoden tekemätön työ sekä evakkojen asuttaminen. Karjalaisten lisäksi jouduttiin asuttamaan Porkkalan ja Petsamon väki. Rakennusmateriaaleista ja työvoimasta oli huutava pula. Tässä tilanteessa arkkitehdeille lankesi merkittävä tehtävä, sillä heidän tuli ratkaista, millaisia asuintaloja siirtoväelle tulisi rakentaa ja samalla suunnitella uusia tehtaita ja voimalaitoksia, jotta sotakorvaukset saataisiin maksetuksi. Ennen sotaa arkkitehdit olivat syventyneet lamellitalojen sijoitusongelmiin, nyt he kehittivät paikan päällä helposti pystytettäviä pieniä puutaloja.³³²

Silti arkkitehtikunnassa vastuuta pyrittiin kantamaan, vaikka suunnittelutehtävät olivat luonteeltaan erilaisia sotia ennen ja niiden jälkeen. Standertskjöld kertoo tilanteesta seuraavasti:

Arkkitehtien rooli oli muuttunut jo talvisodan jälkeen, kun he saivat enemmän päätösvaltaa yhteiskunnallisissa asioissa. Jatkosodan alkaessa suomalaiset ymmärsivät, että heidän oli ajoissa varauduttava sodan jälkeiseen mittavaan rakennustyöhön.³³³

Standertskjöld tulkitsee Arkkitehtiliiton jälleenrakennustoimiston perustamisen vuonna 1942 varautumiseksi. Sitä se varmasti olikin, mutta vaikka kuinka tilanteeseen olisi varauduttu, oli tuho niin valtavaa, ettei sitä kukaan pystynyt aavistamaan. Parasta jälleenrakentamiseen varautumista oli pientalojen tyyppiirustusten suunnittelu, jolla ehkäistiin hätävararakentamista.

Koska sodan aikana eikä heti sen jälkeen kaikkea tarvittavaa pystytty rakentamaan, saattoivat arkkitehdit tehdä sitä, mihin ehkä normaalioloissa ei olisi ollut vapaata aikaa, nimittäin suunnitella ja ideoida vapaasti. Asemakaava- ja seutukaavasunnittelu oli kiistatta yksi osa-alue, jolla tapahtui muutoksia sodan- ja jälleenrakennuksen aikana. Standertskjöld käsittelee kirjassaan etenkin Aallon ja Meurmanin suunnitelmia. Hän painottaa Amerikan rakentamisen ja suunnittelun vaikutusta.³³⁴ Vaikka suunnittelun yhtenä lähtökohtana oli modernismin luonnonläheisyyden ihanne ja toisaalta urbanismin kritiikki,

³³² Standertskjöld 2008: 62–63.

³³³ Standertskjöld 2008: 63.

³³⁴ Standertskjöld 2008: 64.

jota uutettiin muiden muassa Lewis Mumfordin teksteistä, esittelee Standertskjöld myös toisen, melko järkyttävän suunnittelua ohjanneen vaikutteen.³³⁵

Yhtenä syynä luonnonläheiseen suunnitteluun olivat sodassa saadut opit. Kuvaavaa on, että asemakaavoja laadittaessa käytettiin apuna lentokoneesta otettuja ilmavalokuvia. Sodan aikana voitiin myös todeta, että metsät suojasivat asutusta pommien aiheuttamilta paineaalloilta ja tulipaloilta. --- Sodan jälkeen pyrittiin rakentamaan mahdollisimman väljästi. Voimalat, tehtaat ja polttoainevarastot haluttiin ympäröidä turvavyöhykkeillä, sillä kokemuksesta tiedettiin, että tärkeitä teollisuuslaitoksia pommitettiin.³³⁶

Nykyihmiseltä on saattanut jo unohtua se, että sodan jälkeen ei eletty pitkään turvallisuuden ilmapiirissä. Idän ja lännen välien kiristyminen sekä atomipommin käyttö japanilaisia kohtaan aiheutti pelon ilmapiirin, jossa uuden totaalisen sodan uhka leijui ilmassa. Standertskjöld oli maininnut aiemmin, kuinka jo ensimmäisen maailmansodan jälkeen kaupunkisuunnittelusta vastanneet insinöörit, arkkitehdit ja sosiologit ryhtyivät pohtimaan sitä, miten paloturvallisuutta lisäämällä ja uusien asuinalueiden sijoittamisella kauas keskuksista ja teollisuudesta, voitaisiin ilmapommitusten tuhoja vähentää.³³⁷ Sodanjälkeinen kaupunkivihamielisyys ei Standertskjöldin mukaan selity kuitenkaan pelkästään pommeilla.

Metsäkaupunkien suunnitteluperiaate oli itse asiassa kaupunkivihamielinen. Suurkaupunkikulttuurin katsottiin vahvistaneen natsismia. Kaupunkisuunnittelijat olivat vakuuttuneita, että pienissä yhdyskunnissa, joissa ihmiset tunsivat toisensa, olisi natsismin leviäminen ollut epätodennäköisempää.³³⁸

Tapiola suunniteltiin ja rakennettiin tällaisessa aatteellisessa ilmapiirissä. On vaikea kuvitella natsismin heräävän ainakaan tämän päivän Tapiolasta, mutta näyttöjen puolesta pienet yhteisöt eivät ole sen enempää turvassa ihmisen pahuudelta, mistä saamme jatkuvasti lukea lehdistä. Tällainen optimismi eli kuitenkin vielä 1940- ja 1950-luvuilla voimakkaana ja Heikki von Hertzenin kaltaisten visionäärien panostukset saattoivat nostattaa kaupunkeja metsiin.

³³⁵ Standertskjöld 2008: 67.

³³⁶ Standertskjöld 2008: 67.

³³⁷ Standertskjöld 2008: 10.

³³⁸ Standertskjöld 2008: 67.

Seuraavassa *Modernia romantiikkaa* luvussa Standertskjöld esittää oman arvionsa 1940-luvun arkkitehtuurin esteettisistä aspekteista. Huomio kiinnittyy heti otsikkoon, jossa kirjoittaja positioi itsensä edeltäneisiin kirjoittajiin nähden. Standertskjöld puhuu edelleen modernista, eikä siten katso muutoksen johtaneen epämoderniin arkkitehtuuriin, mutta käyttää termiä romanttinen, joka kytkee hänet tiettyyn tulkinnalliseen traditioon. Standertskjöld aloittaa kertaamalla 1930-luvun lopun tilannetta.

Arkkitehtuurissa tapahtui 1930-luvun loppupuolella muutos, jota on pidetty reaktiona funktionalismin liiallista järkipäisyyttä vastaan. Muodot vapautuivat tiukasta geometriasta ja luonnonmateriaalien käyttö lisääntyi. Alvar Aallon juuri ennen sotaa Noormarkkuun suunnittelemassa Villa Maireassa tämä muutos on jo selvästi nähtävissä. Rakennuksen pehmeät muodot ja sisätilojen kodikkuus ovat kaukana funktionalismin ”asumiskoneesta”. Julkisivussa käytetyt materiaalit, puupinnat, liuskekivet ja luonnonkiviportaat, häivyttävät rakennuksen ympäröivään luontoon. Tällaisia luonnonmuotoja ja -materiaaleja hyväksi käyttävää arkkitehtuuria kutsutaan orgaaniseksi arkkitehtuuriksi.³³⁹

Jälleen kerran Villa Maireaa nostetaan esiin. Aallosta tehtyjen tulkintojen mukaan hän irtautui ohjelmallisesta funktionalismista sangen varhain. Ja vaikka siitä näyttää vallitsevan jonkunlainen konsensus, ettei Aallolle muodostunut koulukuntaa, voidaan mielestäni kotimaisessa rakennustaitteessa yleistyneestä laajentuneesta materiaalivalikoimasta kiittää juuri häntä. Standertskjöld nimeää Aallon arkkitehtuurin lausumassaan orgaaniseksi ensimmäisenä tarkastellussa diskurssissa.³⁴⁰ Bryggmanin kohdalla orgaanisuudesta ei puhuta, vaikka hänen henkilökohtainen tyylinsä oli myös perin vapautunut ja luonnonmuotoja korostavaa ja luonnonmateriaaleilla operoivaa.

Maanläheinen, vapaamuotoinen arkkitehtuurisuuntaus voimistui sodan aikana. Näin kävi osaksi olosuhteiden pakosta, kun suunnittelijat siirtyivät hygieenisistä kaupunkiasunnoistaan korsujen hämärään maailmaan. Sodassa rintamalle rakennettujen korsujen kohdalla ei varsinaisesti voi puhua tyylistä, mutta rakennustavaltaan ne olivat orgaanista arkkitehtuuria parhaimmillaan. Nämä mahdollisimman hyvin maastoon piilotetut rakennelmat tehtiin paikalta saatavasta materiaalista, puusta, kivistä ja turpeesta.³⁴¹

³³⁹ Standertskjöld 2008: 68.

³⁴⁰ Frampton 2000: 196, 198–200. Englanninkielisessä tutkimuksessa Kenneth Frampton tulkitsee Aallon orgaanisen arkkitehtuurin edustajaksi. Frampton kutsuu vuosia 1927–1934 Aallon ensimmäiseksi kypsäksi kaudeksi, jota seurasi orgaanisuus ja henkilökohtainen ekspressiivisyys. Yllättäen Frampton pitää vasta aikaa vuoden 1949 jälkeen Aallon toisena kautena.

³⁴¹ Standertskjöld 2008: 68.

Standertskjöld tukeutuu tässä osiossa väkevästi Helamaan tulkintaan. Jälleen on kuitenkin kyseenalaistettava se, mistä suunnasta vaikutteet kulkivat. Väitteeseen ”maanläheinen, vapaamuotoinen arkkitehtuurisuuntaus voimistui sodan aikana” voi suhtautua avoimesti, mutta kun väitetään, että näin kävi koska ”suunnittelijat siirtyivät hygieenisistä kaupunkiasunnoistaan korsujen hämäämään maailmaan” on kysyttävä, että alkoivatko lähes kaikki arkkitehdit sen takia tekemään pehmeämpää tai orgaanisempaa arkkitehtuuria, että jotkut heistä olivat olleet sodassa rintamalla ja asuneet korsuissa hygieenisten kaupunkiasuntojen sijasta? Mielestäni tällainen argumentointi on järjetöntä. Sen sijaan uskon sen jos sanotaan, että nuoret suunnittelijat toteuttivat rintaman rakennuksissa modernin arkkitehtuurin ihanteiden mukaisia rakennelmia. Tästä on jopa näyttöä, kuten Helamaan ja Standertskjöldin kirjojen kuvitus osoittaa. Silti Standertskjöld uskoo vaikutteiden kulkeneen myös toiseen suuntaan.

Korsuarkkitehtuurin erityispiirteet siirtyivät nopeasti siviilikäyttöön. Arkkitehdit piirsivät rakennuksia, jotka mukailivat maaston muotoja tai jopa kätkeytyivät ympäröivään luontoon. Tällaisia maisemaan sulautuvia rakennuksia ovat Viljo Revellin suunnittelema Liperin sotainvalidien veljesliiton ammattioppilaitos ja Ragnar Ypyän suunnittelema Viipurin siunauskappeli ja ruumishuone. Aarne Ervin Pyhäkosken voimalaitoksen vierasmaja on lähes suojanaamioitu, sillä sen liuskekivillä koristellut seinät muistuttavat koivunrungon pintaa.³⁴²

Maastoon mukautuvuus näyttää toimivan vahvimpana argumenttina sen puolesta, että arkkitehdit olisivat saaneet vaikutteita rintamaoloista. Etenkin kun hetkeä myöhemmin Standertskjöld sanoo, että: ”Alvar Aallon mukaan karjalaisten kylien maastoa myötäilevä rakennustapa tuli ottaa koko maan jälleenrakennustyön esikuvaksi.”³⁴³ Karjala oli monille siellä käymättömille uusi elämys, mutta vaikutteita haettiin nimenomaan kansanomaisesta arkkitehtuurista, ei niinkään puolustusrakennelmista. Siksi tuntuu perättömältä väittää, että Revell suunnitellessaan sotilaiden rehabilitoimislaitosta olisi halunnut tieteen tahtoen muistuttaa sen asukkaita sodasta millään tavalla. Ja vaikka aiemmin esittelin metsäkaupunkien suunnitteluperiaatteisiin vaikuttaneita syitä, kuten ilmapommitusten tuhojen ehkäisyn, en täysin usko, että valtavan voimalaitoksen kupeessa olevaa vierasmajaa olisi haluttu tietoisesti esteettisin keinoin suojanaamioida. Valkoisesta rappauksesta ja liuskekiven kappaleista tehtyä koivunrungon näköistä rappauستا on

³⁴² Standertskjöld 2008: 68–70.

³⁴³ Standertskjöld 2008: 70.

löydettävissä muissakin ajan rakennuksissa, ja täysin ilman maastouttamispyrkimyksiä.³⁴⁴ Itse lasken sen käytön osaksi ajan orgaanisesti virittyntä modernismia.

Esiin nousevat myös Aallon Hedemoraan suunnittelema Artek näyttelypaviljonki sekä Ervin Kestikartano ravintola, joita Standertskjöld käsittelee. Pohdin aiemmin ravintoloiden sisustamista verraten sitä teatterilavasteiden suunnitteluun todeten, ettei niitä voida tarkastella edustavina esimerkkeinä siitä, mitä rakennustaiteessa oikeasti tapahtui. Myös Standertskjöld tulee samanlaiseen tulkintaan todetessaan: ”Vuonna 1946 valmistunut sisustus oli ensimmäisiä ravintoloihin tehtyjä ”kulissisisustuksia”, joista sittemmin tuli niin suosittuja.”³⁴⁵

1930-luvun lopun ja 1940-luvun arkkitehtuuri erosi monessa suhteessa sotaa edeltäneestä funktionalismista, joka oli ollut kansainvälinen, tieteeseen ja tekniikkaan suuntautunut ideologia. Sota herätti voimakasta isänmaallisuutta ja kotiseurakkautta ja sodan jälkeen ihmiset kaipasivat elämäänsä jatkuvuutta ja turvaa. Romantiikan keinoin yritettiin, ja monesti onnistuttiinkin, luomaan ihmisten ympärille lämpöä ja kodikkuutta.³⁴⁶

Standertskjöld kääntelee sen suhteen, muuttuiko arkkitehtuuri sodan takia vai ei. Aiemmin hän sanoo, että muutos tapahtui 1930-luvun lopulla reaktiona funktionalismin liialliseen järkipäisyyteen. Sen jälkeen hän sanoo, että rintamalla omaksutut tyylipiirteet yleistyivät myös siviilissä. Nyt hän katsoo, että sota aiheutti isänmaallisuutta ja kotiseurakkautta, ja että 1930-luvun lopun ja 1940-luvun arkkitehtuuri poikkesi kansainvälisestä, tieteellisestä ja teknisesti suuntautuneesta funktionalismista. Lopulta hän kertoo että ”romantiikan keinoin” luotiin lämpöä ja kodikkuutta. Hän ei silti missään vaiheessa kerro mitä romantiikalla tarkoittaa.

1930-luvun lopulla alkoi julkisivuihin taas ilmestyä veistoksia ja kohokuvioita. Koristeellisia yksityiskohtia tehtiin muun muassa parvekkeisiin ja porraskaiteisiin. Funktionalismille tyypillisistä nauhaikkunoista luovuttiin lasin puutteen ja tasakatoista bitumin puutteen vuoksi. Tilalle tulivat pulpetti-, auma- ja satulakatot sekä pitkät räystäät. Yksi suosikkimateriaaleista oli liuskekivi. Sitä käytettiin sekä julkisivujen koristeena että lattiamateriaalina. Siitä muurattiin myös takkoja ja savupiippuja.³⁴⁷

³⁴⁴ Roihuvuorella sijaitsevassa nykyisessä Itä-Helsingin musiikkiopiston rakennuksessa on pääsisäänkäynnin pilastereissa samaa koivunrunkoa jäljittelevää rappausta.

³⁴⁵ Standertskjöld 2008: 90.

³⁴⁶ Standertskjöld 2008: 70.

³⁴⁷ Standertskjöld 2008: 70–71.

Standertskjöldin sitaatissa tarkastelemat aspektit ovat sellaisia, jotka ovat hänestä luontaisia 1940-luvun rakennuksille. Ne ovat pitkälti samoja Schalinin ja Helamaan esittelemien kanssa, mutta Standertskjöldin tulkinta katoista on loogisempi kuin Helamaan. Toisin sanoen kattomuodot aiheutuivat materiaalipulasta. Helamaan tekstistä syntyi sellainen kuva, että materiaalipula toimi hyvänä syynä tehdä tasakatosta poikkeavia kattomuotoja.

Romantiikka ei kuitenkaan täysin syrjäyttänyt 1930-luvun modernismia. Funktionalismin ideologia toteutui käytännössä puurakennusten standardisoinnissa ja sarjavalmistuksessa, joka alkoi 1940-luvulla. Teollisuuden rakennukset ja osuuskauppojen siilot säilyttivät myös modernin ilmeensä. 1940-luvulla järjestetyissä arkkitehtuurikilpailuissa modernismi ja romantiikka esiintyvät usein rinnakkain. Hyvä esimerkki on 1941 Helsingin Kauppakorkeakoulusta järjestetty kilpailu. Sen voitti Hugo Harmian ja Woldemar Baeckmanin rikasmuotoinen suunnitelma, kolmannen palkinnon saanut Dag Englundin ehdotus puolestaan edusti modernia linjaa. Näiden kahden suuntauksen yhdistyminen kypsytti vivahteikkaan, materiaalirikkaan, mutta samalla modernin tyylin, josta tuli suomalaisen arkkitehtuurin tavaramerkki 1950-luvulla.³⁴⁸

Kun pohdin aiemmin, että Standertskjöld mieltää 1940-luvun rakennustaiteen modernistiseksi, olen nyt hieman hämmästynyt, sillä edellisen sitaatin puitteissa kävi ilmi, että hänestä oli samanaikaisesti kaksi linjaa, modernistinen ja romanttinen. Jos romanttinen sitten poikkesi modernistisesta, on kysyttävä mitä se sitten oli. Oliko se traditionalistista tai klassisistista? Vai oliko romanttinen klassisistista? Tämä käsitteiden pyörittely saattaa tuntua tyhjämpäiväiseltä, mutta on täysin turhaa käyttää taiteellisia tai aatteellisia käsitteitä määrittelemättä, koska niillä ei ole universaalia merkitystä.

Luvussa *Korsuista suurvoimaloihin* puolustusrakennelmien rakentaminen yhdistetään jälleen siviiliarkkitehtuuriin. Teollisuus vaati paljon energiaa, ja voimalaitoksia oli jäänyt uuden rajan väärälle puolelle. Oulujoen valjastamiseen tarvittut rakennukset tilattiin Arne Erviltä. Standertskjöld painottaa sitä, miten betonirakentaminen saavutti niissä aivan uudet mittasuhteet.³⁴⁹

³⁴⁸ Standertskjöld 2008: 71.

³⁴⁹ Standertskjöld 2008: 74.

Standertskjöld tarkastelee seuraavaksi asuntotuotantoa. Hän aloittaa yleistilanteen kuvauksella, kertoen menetetyistä alueista ja 430 000 evakuidusta.³⁵⁰ Hän jatkaa ensimmäisistä ruotsalaistaloista ja niiden suunnittelijoista. Hän tuo myös esiin eri instituutiot joissa tyyppitaloja suunniteltiin. Standertskjöld käsittelee tässä osiossa hyvin vähän talojen rakennustaiteellista puolta, mutta muutama sitaatti kertoo kuitenkin jotain kirjoittajan asenteesta.

Korkean sokkelin varaan puusta rakennettu kuutiomainen, harjakattoinen omakotitalo oli yleisin tyyppi sodan aikana. Sittemmin otettiin käyttöön matalaharjainen kellariton omakotitalo, joka istui maalaismaisemaan edeltäjäänsä paremmin. Se sopi myös hyvin esikaupunkialueille, missä sitä rakennettiin suurina ryhminä. On laskettu, että Suomeen rakennettiin sotien jälkeen noin 75 000 rintamamiestaloa. Etenkin maaseudulla tämä merkitsi huomattavaa asuinolosuhteiden paranemista.³⁵¹

Standertskjöld sitoutuu uudempaan historiankirjoittamisen tapaan kertomalla rintamamiestaloista asiallisesti ja vailla arvottavaa otetta. Jos tätä vertaillaan esimerkiksi vuoden 1971 Salokorpeen, huomataan merkittävä ero lähestymistavoissa. Toisaalta Standertskjöld tuntuu myös ymmärtäneen aikalaisten suhtautumista käsillä olevaan ongelmaan puhuessaan aravalainoitetuista kerrostaloista: ”Arkkitehdit kiinnittivät huomiota asuntojen toimivuuteen ja viihtyisyyteen, eivätkä niinkään rakennusten ulkoasuun.”³⁵²

Standertskjöld palaa tarkastelemaan esteettisiä piirteitä materiaalien näkökulmasta. *Otsikolla Koristerappaus ja liuskekiveä* hän osoittaa tarkkanäköisyyttä rakennusten käsin kosketeltavaan ulottuvuuteen. Hänen mukaansa jälleenrakennuskaudella julkisivujen rappauksista tehtiin karkeita, koska tarvikepulan takia seinät oli rakennettu halvoista materiaaleista, mikä pyrittiin peittämään. Rappauksissa suosittiin harja- eli kamparappauksia sekä uututena ”papurappaus”, joka tehtiin sekoittamalla laastiin soraa tai kevytsoraa. Vastaavasti maalipulan takia väreinä käytettiin helposti saatavia maavärejä, kuten keltamultaa, rautaoksidin punaista ja vihreää.³⁵³

³⁵⁰ Standertskjöld 2008: 78. Useimmissa muissa kirjoissa evakoiden luku on 400 000. Joko niissä määrää on pyöristetty tai Standertskjöldillä on ollut tarkempaa tietoa. Tätä ei pysty selvittämään, koska kirjassa ei ole lähdeapparaattia.

³⁵¹ Standertskjöld 2008: 80.

³⁵² Standertskjöld 2008: 81.

³⁵³ Standertskjöld 2008: 84.

Liuskekivi on puun ohessa jälleenrakennuskautta kuvaava materiaali. Pääsyy liuskekiven yleistymiseen oli omavaraisuus, sillä sitä saatiin omasta maaperästä. Standertskjöldin mukaan liuskekivestä oli yleistä tehdä asuinkerrostalojen sokkelit, pääsisäänkäyntien ympärykset ja portaat.³⁵⁴ Julkisissa rakennuksissa saatettiin käyttää 1930-luvun lopulta lähtien myös arvokkaampia kivimateriaaleja. Standertskjöld esittelee hyviä esimerkkejä tällaisesta arvokkaammilla materiaaleilla pinnoitetuista rakennuksista, kuten Uno Ullbergin suunnittelema vihertävänharmaa vuolukivipintainen Bensowin liiketalo Helsingin Eteläesplanadilla tai Erkki Huttusen piirtämä Sokos, joka on verhottu tummanharmailla graniittilaatoilla.³⁵⁵ Sokosta ei ole mainittu arkkitehtuurin yleiskatsauksissa ennen Schalinia 1998, mutta nyt myös Standertskjöld nostaa sen esiin. Hän mainitsee sen perään toisen hyvin samantapaisen rakennuksen, joka puolestaan on ajan arkkitehtuurikaanonissa keskeinen eli Teollisuuskeskus.³⁵⁶

Otsikolla *Kodikasta tarvikepulasta huolimatta* Standertskjöld puhuu sisustamisesta ja tarvikepulasta sekä ajalle tyypillisestä muodonannosta: ”1940-luvun muotomaailma oli vapaampi ja leikkisämpi kuin asiallisella 1930-luvulla. Porraskaiteissa ja parvekkeissa käytetty ohut pyöröteräs taivutettiin kaarelle, ja puusepät tekivät kädenjohtimista ja ovenkahvoista varsinaisia taidonnäytteitä.”³⁵⁷ On kiinnostavaa, millaisen ristiriitojen vyyhden 1940-luku jälkikäteen tulkitsijalle kutoo. Kun samalla puhutaan siitä, miten valtava rakentamisen tarve ja suuri resurssipula ensin sekä työvoiman että materiaalin suhteen oli, on hämmästyttävää, että toisaalta siihen mitä tehtiin, saatettiin uhrata määrättömästi aikaa ja vaivaa.³⁵⁸ Seurauksena syntyi arkkitehtuuria ja käsiteollisuutta joka yksilöllisyydessään poikkeaa suuresti funktionalismin sarjatuotantoihanteesta.

Yleisinhimillinen vaikutus, mikä 1940-luvun realismilla oli suhteessa 1930-luvun idealismiin, Salokorven osuvaa ilmausta lainatakseni, on sangen kiinnostava. Standertskjöldin sanoin: ”Keittiöstä tuli asunnon sydän, eikä sitä enää suunniteltu 1930-luvun tapaan ruoanlaittolaboratorioksi.”³⁵⁹ Funktionalismin ja rationalismin perusteluihin

³⁵⁴ Standertskjöld 2008: 86.

³⁵⁵ Standertskjöld 2008: 86. Erkki Huttusen materiaalivalikoiman laajentumisesta katso Teppo Jokisen (1992; 1993) kirjat Huttusesta.

³⁵⁶ Standertskjöld 2008: 86.

³⁵⁷ Standertskjöld 2008: 88.

³⁵⁸ Työvoimapulasta Helamaa 1983: 115–116; Salokorpi 1990: 18; Schalin 1998: 370. Sodanjälkeisestä työvoiman paljoudesta Nikula 1993: 143.

³⁵⁹ Standertskjöld 2008: 88.

kuului tieteellisyys. Myös seuraavina vuosikymmeninä tieteellisin perustein saatettiin sisustuksissa eräistä 1930-luvun periaatteista luopua. Standertskjöld kuvaa tilannetta kärkevästi: ”1930-luvulla sisustamiseen vaikuttanut hygieenisyyssvimma hellitti 1940-luvulla, kun tuberkuloosiin keksittiin rokote eikä puhtaus ollut enää taudin ainoa hoitokeino. Nojatuoleihin tehtiin paksut toppaukset ja ryijyt ilmestyivät seinille.”³⁶⁰

4 Synteesi jälleenrakennuskautta koskevasta arkkitehtuuridiskurssista

4.1 Suomen jälleenrakennuskauden ajoittaminen ja määrittely

Kyösti Ålander ei vielä vuonna 1954 käyttänyt termiä, mistä voidaan päätellä, ettei kausi ollut hahmottunut aikalaisten käytössä. Ålander kuitenkin dokumentoi uuden rakennustaiteellisen vaiheen alkaneen. Sitä merkitsi Säynätsalon kunnantalo, joka valmistui 1952. Siten sitä voidaan pitää Ålanderille merkityksellisenä alkupisteenä. Myöskään Nils Erik Wickberg ei vuonna 1959 määrittele eksplisiittisesti jälleenrakennuskautta. Hänen ajattelussaan vuosikymmenet käsitellään omina kokonaisuuksinaan, mutta toisaalta kuvaosiossa rajausta ei ole lainkaan. Myöskään Asko Salokorpi ei vielä vuonna 1971 puhunut jälleenrakennuskaudesta saati sen alku- ja loppuajankohdista. Silti hän pitää Teollisuuskeskuksen arkkitehtuuria irtautumisena 1940-luvun romantiikasta ja paluuna rationalistiseen ilmaisuun. Salokorpi on selvästi kiinni edeltäneessä diskursiivisessa tiedossa, eikä tuo keskusteluun paljon uutta tutkimustietoa, vaan esittää tapahtumista oman tulkintansa.

Jälleenrakennuskauden määrittely tapahtui siten vasta vuonna 1983 Erkki Helamaan kirjassa. Hänen mukaansa jälleenrakentaminen alkoi heti talvisodan tauottua ja sitä kesti ainakin sotakorvausten takaisinmaksun päättymiseen olympiavuonna 1952. Monilla aloilla kautta kesti hänen mukaansa viisikymmentäluvun lopulle saakka. Tämä on siten ilmiön nimeltä *jälleenrakennuskausi* genealogian lähtötilanne. Tähän määritelmään ovat myöhemmät tutkijat pitkälti tukeutuneet ja ilmiö on yleistynyt diskurssiin. Vaikka Vilhelm Helander ei tarkemmin ajoita jälleenrakennuskautta, näyttää hän noudattelevan

³⁶⁰ Standertskjöld 2008: 88.

vuosikymmenjaottelua, jossa 1940-lukua hän kutsuu jälleenrakennukseksi, kun taas 1930-luku oli hänelle pioneerikausi ja 1950-luku kultakausi.³⁶¹

Salokorpi ei vuoden 1990 tekstissään sen tarkemmin ajoittanut jälleenrakennuskautta, mutta käytti jo tällöin vakiintunutta termiä ja katsoi kansakunnan palautuneen lopullisesti sodasta vuoden 1952 tienoilla.³⁶² Riitta Nikula poikkesi tästä katsantokannasta sanoessaan, että asuntorakentamisen näkökulmasta jälleenrakentamiskausi kesti vuosiin 1956-1958 saakka.³⁶³ Näin hän osaltaan tarkensi sitä, mitä Helamaa oli tarkoittanut puhuessaan tietyillä aloilla pidempään kestäneestä jälleenrakennuksesta. Nikulan näkökulmat korostavat muutenkin laaja-alaisempaa tulokulmaa arkkitehtuurin tutkimukseen, mikä erottaa hänet edeltäneistä kirjoittajista.

Mona Schalin yhtyy niin jälleenrakennuskauden ajoittamisessa kuin vuosikymmenten arvottamisessa Helanderiin. Hän ei vedä tarkkoja rajoja tiettyjen vuosilukujen tai tapahtumien kohdalle, mutta käyttää luokittelussaan vuosikymmeniä. Puhuessaan 1940-luvusta on jälleenrakennus luontevasti pääosassa, minkä lisäksi hän sanoo 1950-lukua pidettävän kultakautena. Elina Standertskjöld taas palautuu omassa ajoittamisessaan monen muun asian ohessa Helamaahan. Hänen mukaansa toinen maailmansota vaikutti rakentamiseen suoraan tai välillisesti 1940-luvun alusta aina 1950-luvun alkuun.

Eri tulkintojen valossa jälleenrakennuskauden tarkka rajaaminen tiettyihin vuosiin ei mielestäni tunnu tärkeältä. Tärkeämpää on tunnistaa ajalle tyypillisiä ilmiöitä ja pyrkiä suhtautumaan kauden aikaansaannoksiin ymmärtäen. Tämä ei tarkoita, etteikö aikakauteen voisi kohdentaa kriittistä katsetta. Päinvastoin, sillä jälleenrakennuskauden rakentaminen kertoo koruttomalla kielellä aikansa realiteeteista.

4.2 Suhtautuminen arkkitehtuurin pehmenemiseen

Tutkimusaineiston valossa voin sanoa, että kirjallisuudessa vallitsee konsensus sen suhteen, että arkkitehtuuri pehmeni ankaraksi tulkitusta funktionalismista. Suurimmat mielipide-erot löytyvät siinä, johtuiko pehmeneminen modernismin teoreettisesta

³⁶¹ Helander 1987: 5. Tämä ilmenee sisällysluettelon otsikoista.

³⁶² Salokorpi 1990: 31. Syyt ovat tuttuja, olympialaiset ja sotakorvaukset.

³⁶³ Nikula 1993: 136.

kovuudesta ja sen aiheuttamasta sisäisestä tarpeesta murtautua irti tiukasta ohjelmallisuudesta. Toisen tulkinnan mukaan arkkitehtuurin pehmenemisen aiheuttivat sota ja sen suoraan aiheuttama inhimillinen katastrofi sekä sodan välillisesti aiheuttama materiaalipula ja sen myötä jopa modernismin katkeamisen. Tutkimusaineistossa varhaisemmat tulkinnat painottivat tätä näkökulmaa. Ålander ja häneen tukeutuva varhaisempi Salokorpi (1971) ovat tämän linjan kovaäänisimmät edustajat.

Wickberg katsoi vuoden 1946 kirjoituksessaan, että funktionalismia yritettiin pehmentää höystämällä sitä perinteellisillä tyylihistoriallisilla aineksilla, muttei tee näin enää vuoden 1959 kirjassaan. Siinä Wickberg suhtautui 1940-luvun aikaansaannoksiin samaan kiihkottomaan sävyyn kuin 1930- ja 1950-lukujen. Hänestä moderni arkkitehtuuri koki näinä vuosikymmeninä kolmivaiheisen kypsymskaaren ja 1940-luvulla oli siinä idyllisyyspyrkimyksissään merkittävä rooli. Hänestä Aalto ja Bryggman asettivat 1930-luvun lopun töillään arkkitehtuurin niille uomille, missä se seuraavan vuosikymmen jatkoi kulkuaan. Osa hänen jälkeisistä kirjoittajista on sitä mieltä, että maamme ”huippuarkkitehdit” Alvar Aalto ja Erik Bryggman ajautuivat nopeasti, jopa jo 1930-luvun puoliväliin tultaessa umpikujaan sankarillisen funktionalismin kanssa. Irtautuminen Le Corbusierin teoretisoimasta ohjelmasta mahdollisti vaikutteet esimerkiksi Kaakkois-Aasian kansanomaisesta rakennustaiteesta sekä esikuvallisena pidetyn Frank Lloyd Wrightin regionaalisuutta ja orgaanisuutta hersyneestä ilmaisusta. Tämän näkökulman jakavat etenkin Wickbergin oppilas ja seuraaja arkkitehti Vilhelm Helander sekä hänen ”seuraajansa” arkkitehti Schalin.

Riitta Nikulan suhtautuminen arkkitehtuurin pehmenemiseen on omanlaisensa. Hän katsoo kaikkein vahvimmin, että ilmaisu muuttui täysin itsenäisesti ennen sotia. Esimerkkinään hän käyttää Erik Bryggmania, ja hänen ilmaisunsa muutoksen 1930-luvun lopulla, etenkin Sammon talossa Turussa.³⁶⁴

Hämmäntävimmät esimerkit ovat Helamaa, Standertskjöld sekä myöhempi Salokorpi, jotka ovat päättämättömiä tulkinnoissaan. He tuntuvat uskovan samanaikaisesti, sekä sodan aiheuttamaan muutokseen, että modernismin omaan sisäiseen muutospaineeseen. Tämä asenteellinen epävarmuus saattaa kaikessa pragmaattisuudessaan kertoa jotain asian

³⁶⁴ Katso esimerkiksi Nikula 1993: 129.

vaikkeudesta. Heidän tulkintansa on ehkä luettavissa siten, että sotaa edeltänyt muutos täydentyi sodan ja pulan vaikutuksesta. Logiikan sääntöjen mukaan samaan aikaan ei voi sekä sataa että olla satamatta, mistä syystä heidän teksteistään välittyvä asenne ei ole loogisesti johdettavissa.

4.3 Eri suhtautumistavat jälleenrakennuskauden romanttisuuteen

Tutkimusaineistosta olen osoittanut, että romanttisuus on käsite, joka liitetään vahvasti jälleenrakennuskauden rakennustaiteeseen. Suhtautuminen ja käsitteen käyttö lokeroi kirjoittajia eri ryhmiin. Toisilla romanttisuuteen liittyy selvä negatiivinen sävy, joka selittyy heidän omalla eetoksellaan. Ålanderilla ja Salokorvella romanttisuus käsitetään etenkin rationalistisen tai järjellisen vastakohtaksi ja kuuluu siten tunteen valtakuntaan, minkä läsnäolo ei sovi heidän kuvaansa modernismista. Kumpikaan ei kuitenkaan vaivaudu määrittelemään käyttämäänsä käsitettä. Helamaa sen sijaan aloittaa romanttisuuden määrittelemisellä, minkä jälkeen hän ykskantaan toteaa 1940-luvun rakennustaiteen sopivan määritelmään. Hän hylkää termin negatiiviset assosiaatiot ja käyttää sitä kiihkottomasti. Tämä traditio näyttää jatkuneen ainakin Standertskjöldillä, joka käyttää romanttisuuden käsitettä melko viljalti.

Kiinnostavan seikan romanttisuuden käsittelyssä huomamme Wickbergin kohdalla, koska hänen retoriikkansa sana ei vuonna 1959 juuri kuulu. Sen sijaan hän liitti kauteen käsitteen idylli, jonka sävy on sangen myönteinen. Saattaa olla, että Wickberg piti vuoden 1946 interventiota³⁶⁵ siinä määrin onnistuneena, että mielsi vuonna 1959 rakennustaiteen suunnan korjatuksi. Toisaalta Petra Čeferinin mukaan Wickberg suhtautui vuonna 1957 ulkomaisessa näyttelyluettelossa sangen nuivasti 1940-lukuun, mikä näkyi kauden kuitaamisena lyhyesti romanttisena välivaiheena, jota seurasi pidempi selostus 1950-luvusta.³⁶⁶ Tämä asenne ei kuitenkaan ole päällimmäisenä vuoden 1959 kirjassa. Wickbergin vaikutusta voidaan seurata Helanderin tekstissä. Myöskään hänen retoriikassaan romanttisuus ei esitä suurta roolia, mutta tulee kerran mainituksi. Nikula ja Schalin eivät käytä termiä lainkaan, vaikka Wickbergin idylli on myös Nikulalle mieluisa määre. Standertskjöldin huoleton suhtautuminen romanttisuuteen näyttäytyy siinä

³⁶⁵ Wickberg 1946a: *Quo vadis architectura?* -artikkeli.

³⁶⁶ Čeferin 2006: 47, 190 viitteet. Čeferinin mukaan kyseisten asenteiden takia 1940-lukua välteltiin esittelemästä näyttelyissä.

mielessä erikoiselta, että vaikka se on kirjoista uusin, tukeutuu kirjoittaja tässä asiassa melko vanhaan, eli Helamaan tulkintaan. Hän ei siis noteeraa aiheesta käytyä diskurssia, vaan tukeutuu oman instituutionsa piirissä kauan aikaisemmin toteutettuun tietoon.

4.4 Koulukunnat jälleenrakennuskautta koskevassa arkkitehtuurihistoriassa

Nyt on syytä tarkastella miten eri tutkijat jakautuvat leireihin, ja onko tästä pääteltävissä mahdollisia koulukuntaeroja. Edellisissä luvuissa tarkasteltiin sitä, miten eri kirjoittajat käyttävät käsitteistöä ja millainen tulkinnallinen sävy käsitteistön valinnoilla ja muulla sanotulla on tulkinnoissa. Siten pystyimme esimerkiksi huomaamaan, milloin jälleenrakennuskausi ajallisena ilmiönä tai romanttisuus sitä kuvaavana terminä ilmestyi arkkitehtuurikirjoittamiseen. Foucault'laisen arkeologian kannalta tämänkaltaisilla tekijöillä ei ole suurta merkitystä tai mielenkiintoa.³⁶⁷ Tässä oma näkemykseni hieman poikkeaa. Kun Kuschin mukaan keskeisempää on hahmottaa ja selittää sitä, miten ja milloin kyseinen käsitys on yleistynyt diskurssissa, ja tähän on myös tässä työssä kiinnitetty huomiota, vaikka myös alkuperäisten lausumien kirjoittajia on tarkasteltu subjekteina, jotka seisovat sanojensa takana.³⁶⁸ Tästä on seurannut se, että voimme tarkastella myöhempien kirjoittajien ajatusten genealogiaa. Sen myötä voidaan tarkastella sitä, keiden esittämät lausumat ovat yleistyneet tiedoksi alan diskurssiin. Toisaalta mertonilaisen tulkinnan mukaan on mahdollista pohtia sitä, miksi arvovaltaisten esittäjien mielipiteet ovat saattaneet jäädä elämään.

Tutkimusaineisto puhuu sen puolesta, että tarkastelluista arkkitehtuurihistorioitsijoista on muodostettavissa kolme koulukuntaa. Niistä ensimmäinen näyttää syntyneen Kyösti Ålanderin ympärille. Koulukuntaan lasken Asko Salokorven, jonka ajattelu näyttää monin paikoin seuraavan Ålanderia. Molempia yhdistää myös työura Suomen rakennustaiteen museossa, jota esitän institutionaaliseksi diskurssin tuotannon paikaksi.³⁶⁹ Katson, että samasta syystä museon arkistonhoitaja Elina Standertskjöld sitoutuu suhtautumisessaan arkkitehtuurin pehmenemisestä ja jälleenrakennuskauden romanttisuudesta tähän traditioon, vaikka luottaakin myös paljon Helamaan ajatteluun. Helamaan tulkinnat eivät kuitenkaan palaudu suoraan Ålanderiin tai Salokorpeen, joten en laske häntä osalliseksi

³⁶⁷ Kusch 1993: 20-22.

³⁶⁸ Kusch 1993: 24.

³⁶⁹ Foucault 2005: 71-73.

koulukuntaan. Hänen yhteytensä Suomen rakennustaiteen museoon on kuitenkin tosiasia. Hänen laatimansa epookkinäyttely 40-luvusta näyttää jättäneen jälkensä museon diskursiivisiin tapoihin, mutta museo ei näytä vaikuttaneen suuresti häneen. Osasyynä Helamaan eroihin saattaa olla toimimisensa Tampereella diskurssin tuotannon ollessa lähinnä pääkaupunkikeskeistä.

Toisen koulun katson juontuvan Nils Erik Wikbergistä. Hänen näkemyksensä ovat selvästi resonoineet seuranneissa arkkitehtikirjoittajissa Vilhelm Helanderissa sekä Mona Schalinissa. Yhdistävänä tekijänä näyttää olevan Teknillinen korkeakoulu, joka on merkittävä alan diskurssia käsittelevä ja tuottava instituutio.³⁷⁰ Ominaista tämän koulukunnan kirjoittajille on kiihkon suhtautuminen. Hyvä arkkitehtuuri on hyvää arkkitehtuuria tyylipiirteistä huolimatta. He arvostavat suunnittelu- ja rakennustehtävän onnistunutta suorittamista, ja heidän näkökulmastaan arkkitehtuuri on ennen kaikkea ongelmanratkaisua. Myös arkkitehtuurin professori Ekelund sitoutuu tähän traditioon, mikä tulee Salokorven mukaan esiin Ekelundin esipuheessa Suomi rakentaa -näyttelyn luettelosta, jossa hän totesi, että arkkitehtuurissa humaani katsomustapa oli korvannut alkuaikojen uskonvarmuutta ja ehdotonta ohjelmanmukaisuutta ja kaavamaisuutta.³⁷¹

Kolmas koulukunta erottuu edellisistä, mutta sen alkuperä on yhdestä syystä häilyvämpi. Tulkintani mukaan koulukunta toimii Helsingin yliopiston piirissä, koska siellä toimivien arkkitehtuurikirjoittamisessa näkyy edellisistä poikkeava tulkintalinjansa jälleenrakennuskauden arkkitehtuurista. Esitän alkulähteeksi Lars Petterssonia, joka vuonna 1953 esitteli ajatuksiaan suomalaisesta aikalaisarkkitehtuurista Arkkitehti -lehdessä. Siinä hän toteaa olevansa: ”valmis nostamaan 1940- ja 1950-luvun alun arkkitehtuurin ainakin kokonaisuutena nähtynä sotaa edeltäneen edelle.”³⁷² Jo Asko Salokorpi nosti esiin Petterssonin toteamuksen Aallon arkkitehtuurin ”hyvässä mielessä romanttisesta perussävystä”.³⁷³ Jos suuren modernistimme arkkitehtuuri on romanttista, niin onko ihme, jos muukin moderni arkkitehtuuri olisi sitä. Romanttisuus ei kuvaavana käsitteenä ole yleistynyt tämän koulukunnan kieleen. Katson Riitta Nikulan edustavan tätä traditiota, sillä hänen tutkimusotteensa ja asenteensa poikkeaa edeltäneistä tarkastelluista

³⁷⁰ Foucault 2005: 71–73.

³⁷¹ Salokorpi 1990: 17.

³⁷² Pettersson 1953: 201. Myös

³⁷³ Pettersson 1953: 198.

kirjoittajista.³⁷⁴ Myöhempi tutkimus saattaa tarkentaa tätä kuvaa, kunhan Helsingin yliopiston piirissä toimivien Kirsi Saarikankaan, Renja Suominen-Kokkosen, Pekka Korvenmaan, Timo Tuomen, Susanna Aaltosen ja Juhana Lahden kaltaisten modernismitutkijoiden kirjallinen tuotanto tulee samanlaisen analyysin kohteeksi.³⁷⁵

4.5 Romanttisuuden käsitteen pätevydestä jälleenrakennuskauden arkkitehtuurista puhuttaessa

Analyysi vahvisti hypoteesini romanttisuudesta jälleenrakennuskaudesta puhuttaessa. Etenkin varhaisemmilla kirjoittajilla termi omaksuttiin melko ongelmattomasti. Etenkin Ålanderin käytöstä johtuen termi näyttää jääneen käyttöön Suomen rakennustaiteen museon piiriin. Tässä luvussa kyseenalaistan romanttisuuden pätevyden jälleenrakennuskautta kuvattaessa.

Aiemmin perustelin, että modernisaation juuret ovat valistuksen ajassa. Valistuksen keskeisen opinkappaleen eli järjen vastavoimana heräsi tunnetta korostanut romantiikka, joka yleistyi samanaikaisesti. Historian kirjoituksesta välittyvä tulkinta modernismista modernisaation tuotteena tai moderniteetin ilmentymänä on ongelmallinen, sillä niin habermasilaista kuin foucaultlaista ajatusmallia käyttäessämme on hyväksyttävä, että käsityksemme moderniteetista on ollut puolueellinen ja vääristynyt.

Tarkastelen lyhyesti mahdollisuutta, ettei 1900-luvulla rakennettu modernistinen rakennustaide istu puhtaan rationaalisuuden piiriin, vaikka sille annetuilla nimillä kuten ”funktionalismi”, niin annettiin ymmärtää. Eurooppalainen taide ja kulttuuri on kautta aikojen katsonut pääosin kahteen suuntaan esikuvia ja taiteellisia vaikutteita hakiessaan. Voimme hahmottaa näiden vaikutteiden asettuvan kuvitteellisen akselin päihin. Akselin yhdessä päässä on antiikki (lähes) kaikkine konkreettisine ja immateriaalisine piirteineen ja myöhemmät historialliset vaiheet, jotka ovat innostuksensa antiikista hakeneet.³⁷⁶ Akselin

³⁷⁴ Nikulan vaikutusta voi nähdä myös Elina Standertskjöldissä, jonka näkökulmien laaja-alaisuus yhtyy Nikulan tutkimustapaan.

³⁷⁵ Nimetyistä Saarikangas, Suominen-Kokkonen ja Aaltonen ovat työsuhteessa Helsingin yliopistossa. Tuomi ja Korvenmaa ovat samassa oppilaitoksessa virkojensa ohessa dosentteina. Juhana Lahti opiskeli Jyväskylässä, väitteli Helsingin yliopistosta, ja toimii Suomen rakennustaiteen museon tutkimusjohtaja seuraten Timo Tuomea, Riitta Nikulaa ja Asko Salokorpea.

³⁷⁶ Taidehistoriassa pitkään pois lukien arveluttavan taiteen kuten Pompeijin eroottiset maalaukset.

toisessa päässä ovat suuntaukset, jotka ovat kieltäneet antiikin esikuvat tai ainakin pyrkineet niitä välttämään.³⁷⁷ Näkemykseni mukaan modernismi on hybridi tai synteesi näistä kahdesta akselin päästä.³⁷⁸

Vaikka tyylihistorialla ei nykytaidehistoriassa ole samanlaista asemaa kuin vielä maailmansotia edeltäneenä aikana, on tyylihistoriaa hyvä tarkastella historiallisena ilmiönä. Olen tämän työn yhtenä teemana pohtinut sitä, mistä modernismi muodostuu ja konkreettisemmin sitä, mitkä ovat modernin arkkitehtuurin henkiset rakennusaineet. Tyylihistoriaa tarkasteltaessa huomataan historialliset tyylien jakautuvan kahteen pääkategoriaan, joita äsken hahmoteltiin kuvitteellisella akselilla. Usein muualta kuin antiikista esikuvansa hakeviin suuntauksiin liitetään romantiikan leima, jopa yhdistettynä niiden nimiin.³⁷⁹ Seuraavassa käyn läpi syitä tälle ilmiölle.

Historiallisesti debattia taiteen tyyleistä on käyty lähes aina. Jussi Kotkavirta on käsitellyt perinteisen ”kiistan” historiaa katsauksessaan valistuksen ja romantiikan estetiikkaan. Kotkavirta esittelee 1600-luvulla virinneen diskurssin keskeiset teokset: ”Klassistinen estetiikka sai osakseen myös laajaa kritiikkiä. Muun muassa antiikin ja modernin puolustajien kiistalla (*quarelle entre les anciens et les modernes*) oli runsaasti kosketuskohtia taiteisiin ja esteettiseen kulttuuriin. Erimielisyys sai alkunsa 1600-luvun puolivälin Italiassa, kun joukko ajattelijoita asettui puolustamaan aikalaiskulttuurin saavutuksia.”³⁸⁰ Kotkavirran mukaan modernin taiteen projekti alkoi siis jo 1600-luvun puolivälissä. Klassististen ja niiden vastaisten taidesuuntien vuorottelu on jatkunut vuosisatoja. Kotkavirran mukaan ilmiö ei jäänyt ainoastaan Italiaan vaan: ”Keskustelu laajeni pian Ranskaan. Tunnettuja ranskalaisia ”modernisteja” olivat muun muassa Charles Perrault (1629–1703), joka vuosina 1688–1697 julkaisi neliosaisen antiikkia ja modernia vertailevan teoksen, sekä Bertrand Fontenelle (1657–1757), jonka mukaan taideteosten ymmärtäminen edellyttää niiden arvioimista muutenkin kuin valmiiden

³⁷⁷ Pettersson 1953: 198. Lats Pettersson käsitteli rakennustaiteen vaikutteiden hakemista eri lähteistä pohtiessaan aikalaisarkkitehtuuriin piirteitä ja hän mainitsee antiikin ja klassismien vastakohtaksi primitiiviset lähteet.

³⁷⁸ Le Corbusier 2004: 150–151. Usein painotetaan modernismin ahistoriallisuutta ja menneisyyden kieltämistä vaikka esimerkiksi Le Corbusier viittaa omassa modernismin teoriaa muotoilevassa teoksessaan Ateenan Akropoliin aksiaalisuuden esikuvalliseksi.

³⁷⁹ Ilmiöstä esimerkiksi kelpaa suomalaisen art nouveau'n yhtenä nimenä käytetty kansallisromantiikka

³⁸⁰ Kotkavirta 2009: 226. Myös Habermas (1989: 8; 1992: 158–159) käsittelee kiistaa.

sääntöjen perusteella. 1600-luvun modernia aikalaiskulttuuria puolusti myös filosofi Blaise Pascal (1629–1663). Hänen mukaansa maku ja sitä tutkiva filosofia perustuvat enemmän tunteisiin kuin rationaalsiin arvostelmiin.”³⁸¹ Myös saksalaisella kielialueella aihetta on käsitelty pitkään ja keskustelu on pohjautunut pitkälti Georg Wilhelm Friedrich Hegelin (1770–1831) ajatuksiin taiteesta uskontoon ja filosofiaan verrattavana absoluuttisen hengen muotona, joka esittää kullekin aikakaudelle ominaisen näkemyksen elämästä aistiperäisessä muodossa. Kotkavirran mukaan Hegel kyseenalaisti romantiikan ydinajatuksen, mutta hänen näkemyksensä valistuksesta oli myös uudenlainen.³⁸²

Kiista klassisen ja romanttisen välillä ei loppunut 1800-luvulla. Habermas viittaa näiden kahden vastakohtaisuuteen puhuessaan Adornon tai Derridan aatteellisista asenteista. Habermasin mukaan molemmat ajattelijat suosivat enemmän romanttista kuin klassista.³⁸³ Kiistely antiikin merkityksestä esittää merkittävää roolia historiallisten tyylien erilaisuudessa ja 1600-luvulla alkanut kiista on taidekentällä velloneut eri aikakausina eri tehoisena. Tutkimus ja nimenomaan historiografinen tutkimustapa on tuonut esiin sen, ettei taide ole yhdensuuntaista ja kulloisenakin aikana yhden tyylimäärään alle mahtuvaa, vaikka taidehistorioita lukiessa tällainen kuva saattaa syntyä. Käsittääkseni 1900-luvun kuluessa, ja etenkin postmodernin ajattelun yleistyttyä, on myös taideteorioissa hylätty eräänlainen monokulttuurisuuden vaade. On samanaikaisia virtauksia, joista on mahdoton uuttaa vain yhtä ajan henkeä, joka riittäisi kattamaan kaikki ilmiöt. Tästä on kyse myös modernismin historian lukemisessa.³⁸⁴

Arkkitehti Kyösti Meinilä esitti seminaariesitelmässään teoriansa rationalististen ja romanttisten suuntausten vaihtelusta länsimaisessa rakennustaiteessa Oulun yliopiston arkkitehtuuriosastolla vuonna 1986.³⁸⁵ Meinilän esitelmä pohtii ensisijaisesti klassismien ilmenemistä eri aikakausina. Hänen tarkastelunsa on pitkälti kiinni tyylihistoriassa, mutta hänen teoriansa tyylien takana vaikuttavista aatteellisista pohjavireistä on kiinnostava. Meinilä tukeutuu winkelmanilaisiin ja spengleriläisiin ajatuksiin taiteiden kehityskulusta ja

³⁸¹ Kotkavirta 2009: 226.

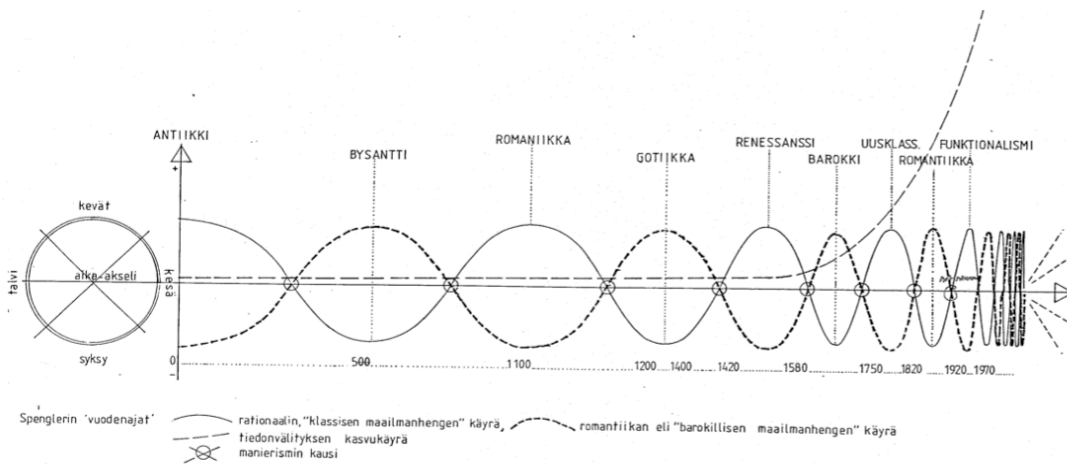
³⁸² Kotkavirta 2009: 227.

³⁸³ Habermas 1989: 186. Muita Habermasin käyttämiä dikotomioita ovat allegorinen ja symbolinen sekä metonyyminen ja metaforinen.

³⁸⁴ Lahti 2006: 32. Lahti kiistää postmodernin asenteen ja pluralsimin sillä perusteella, että modernismi on kaikkine ilmiöineen jo sangen moniääninen.

³⁸⁵ Meinilä 1986: Ikuinen klassisismi. AOK/OY.

kausista.³⁸⁶ Meinilä viittaa lisäksi Wojciech Lesnikowskiin, jonka: ”mielestä sekä yksittäinen tyyli että koko historia voidaan nähdä kahden toisilleen vastakkaisen suuntauksen, henkisesti motivoituneen romanttisen ja materiaalisesti motivoituneen älyllisen tai rationaalisen välisenä dualistisena kamppailuna.”³⁸⁷ Meinilä esittää teoriansa kuvaajana, jossa kaksi sinikäyrää kulkee päällekkäin vastakkaisessa vaiheessa (kuva 1).



Kuva 1 Kyösti

Meinilä: Rationalismi – romantiikka – sinikäyrä.³⁸⁸

Meinilän teorian kuvaajassa parasta on sen teoreettinen ulottuvuus. Kuvaaja on rakennettu tiettyjen teoreettisten ennako-oletusten³⁸⁹ perusteella, eikä sitä voi tulkita toiseen suuntaan tekemättä kehäpäätelmiä. Meinilä pitää taiteen suurimpina saavutuksina Lesnikowskin avulla määrittelemiään manierismin kausia, jolloin kahden vastakkaisen ilmiön parhaat puolet yhtyvät luoden synteesejä.³⁹⁰ Ne esiintyvät kuvaajaan nollakohdissa käyrien kohdatessa aika-akselin päällä. Kuvaaja osoittaa myös tiedonvälityksen kasvukäyrän, jonka mukaan suuntausten vaihtelu nopeutuu eksponentiaalisesti. Tästä syystä synteesejä ja manierismeja koetaan useammin.

³⁸⁶ Meinilä 1986: 33–34. AOK/OY. Esimerkkinä hän esittelee vuodenaajat taiteellisten kausien allegorioina.

³⁸⁷ Meinilä 1986: 34. AOK/OY.

³⁸⁸ Meinilä 1986: 34. Kuvatekstinä on Meinilän sivulla 33 käyttämä otsikko.

³⁸⁹ Tiettyjen kausien sijoittaminen käyrien huippukohtiin.

³⁹⁰ Meinilä 1986: 35. Meinilä esittää itse vastaväitteen dikotomiselle teorialle. Kuvaajassa tiedon lisääntymistä kuvaava eksponentiaalinen käyrä osoittaa aatteellisten suuntausten vaihtelun nopeutumisen, jonka johdosta päädytään lopulta vastakkaisten ilmiöiden samanaikaisuuteen. Tämä on tulkittavissa postmodernina asenteena, joka esitelmän tekohetkellä Oulun koulun piirissä eli sängen vahvana.

Tukeutuen Jürgen Habermasin moderniteetin diskurssiin, Jussi Kotkavirran esittelyyn klassisen ja modernin kiistasta ja Meinilän teoriaan, esitän tulkintani romanttisuuden käsitteen sopivuudesta jälleenrakennuskauden arkkitehtuurista puhuttaessa. Katson, että moderni arkkitehtuuri on aatteelliselta taustaltaan velkaa yhtäläillä antiikin, valistuksen kuin romantiikan henkisille ja taiteellisille tavoitteille. Väitän, että sodan jälkeisessä rakentamisessa yhdistyivät tietyssä mittakaavassa modernismin ihanteet edeltäneiden kausien inhimillisyyttä ja esteettisyyttä edellyttäneisiin arvoihin.³⁹¹ Siten aikakausi muodosti synteetin vastakkaisiksi koetuista tavoitteista. Modernistisesti suuntautuneet aikalaiset tulkitivat muutoksen jyrkästi ja leimasivat visuaaliset muutokset romanttisiksi tiedostamatta modernismin itsensä moninaista taustaa. Etäisyyden kasvaessa tulkittavasta ajasta, on diskursiivisen tiedon lisääntymisen ja taidehistoriallisen paradigmanmuutoksen takia kausien tyylien määrittely ja toisaalta arvojärjestäminen osoittautunut turhaksi.

5 Päätelmät

Esitin johdannossa hypoteesini, jonka mukaan jälleenrakennuskauden rakennustaiteeseen olisi arkkitehtuurihistorioissa suhtauduttu alentuvasti tai sääliä tuntien, mikä määritteli ensimmäisen tutkimuskysymykseni. Lähdin etsimään evidenssiä tällaisesta suhtautumisesta, mikä osoitti kysymyksen hieman väärin osoitetuksi. Viiden vuosikymmenen aikana kirjoitetut arkkitehtuurihistoriat eivät osoittaneet mitään yhteistä suhtautumistapaa. Kirjoittajat eivät niinkään osoittaneet olettamukseni mukaista alentuvaa asennetta. Evidenssiä muunlaisesta asenteellisyydestä silti löytyi. Kaksi kirjoittajaa, Kyösti Ålander ja varhaisempi Asko Salokorpi (1971), osoitti pikemmin vastenmielisyyttä ajan arkkitehtuuria kohtaan. Muut kirjoittajat suhtautuivat jälleenrakennuskauden arkkitehtuuriin vähemmän arvottavasti.

Toisen hypoteesini mukaan ajan arkkitehtuuria on taajaan väitetty romanttiseksi. Sen seurauksena tarkastelin diskurssista käsitteen yleisyyttä sekä sille annettuja merkityksiä. Eri kirjoittajien välillä löytyi erilaisia suhtautumistapoja kauden rakennustaiteen romanttisuudesta. Toisille kirjoittajille käsitteellä oli selkeä pejoratiivinen sävy (Ålander, varhainen Salokorpi), kun taas toisille (Erkki Helamaa, Elina Standertskjöld) se oli ainoastaan arkkitehtuurin estetiikkaa kuvaava käsite. Nils Erik Wickberg käytti käsitettä

³⁹¹ Tiedostan, että sota ja pula aiheutti materiaalivajeen, joka teki teknisessä mielessä modernismin toteuttamisen mahdottomaksi.

toisissa teksteissään, mutta vuoden 1959 kirjassa se ei ole merkittävässä osassa, niin kuin ei myöskään Vilhelm Helanderin tekstissä, Eräiden, kuten Mona Schalinin ja Riitta Nikulan sanavarastoon romanttisuus ei kuulunut lainkaan, vaikka Nikulan sanavarastossaan 1940-luvun rakentamisesta on käytetty termiä ”idyllinen jälkifunktionalismi”³⁹², joka on sävyiltään hyvin myönteinen. Vastaavanlainen myönteinen tyylinimi on *förtitalismi*, joka esiintyy Helamaalla, Helanderilla ja Schalinilla.

Tarkastelin kolmannen hypoteesini pohjalta tutkimuskysymyksenä eri näkemyksiä arkkitehtuurin pehmenemisen syistä ja ajankohdasta. Suurempi osa kirjoittajista (Wickberg, Helander, Nikula, Schalin) katsoi modernismin kielen pehmenneen jo ennen sotaa. Perusteina esitettiin muun muassa johtavien suomalaisten arkkitehtien eli Aallon ja Bryggmanin töissä huomattavia muutoksia. Pienemmälle osalle kirjoittajista (Ålander, Salokorpi 1971) sota ja sitä seurannut pula-aika aiheuttivat arkkitehtuurin ”pehmenemisen”. Kirjoittajista kolme (Helamaa, Salokorpi 1990, Standertskjöld) olivat päättämättömiä syy-seuraussuhteesta.

Jälleenrakennuskautta käsittelevä arkkitehtuuridiskurssi ei ole homogeeninen, vaan sieltä erottuvat erilaiset näkemykset asioiden tiloista. Tiettyjen kirjoittajien välillä löytyi yhtäläisyyksiä ja toisaalta esimerkiksi Asko Salokorven eri aikoina kirjoittamat tekstit osoittivat mielipiteiden muuttumista. Analyysin pohjalta kykenin laatimaan yhdenmielisistä kirjoittajista koulukuntia. Eri kirjoittajien tai koulukuntien kirjoituksia lukiessa on mahdollista muodostaa hyvin erilainen kuva Suomen rakennustaiteen tapahtumista sekä niihin johtaneista syistä. Myös kuva modernista arkkitehtuurista ja sen historiasta on hyvin erilainen riippuen siitä, mitä kirjoja lukija päätyy lukemaan tai keitä kirjoittajia hän haluaa uskoa.

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan jälleenrakennuskauden arkkitehtuurista muodostettujen käsitysten yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia. Aloitin työni kertomalla siitä aatehistoriallisesta taustasta, jota kautta tarkastelen ajankohdan rakennustaidetta ja siitä tehtyjä tulkintoja. Käsitykseni ytimessä on ollut muutamia perusoletuksia, kuten oletus jälleenrakennuskauden kuulumisesta modernin ajan piiriin. Sen ohessa katson kauden rakennustaiteen olevan teoreettiselta taustaltaan modernistista ja representoivan

³⁹² Nikula 1993: 131.

konkreettisesti moderniteettia. Moderniteetin luen alkaneeksi valistuksesta, mutta sisältävän myös valistuksen vastareaktionä syntyneen romantiikan arvoja. Perustelin asiaa vetoamalla kriittisen koulukunnan piirissä tehtyyn tulkintaan valistuksesta ja modernin projektista. Loin myös katsauksen taiteellisten kausien esikuviiin. Länsimainen taide on kautta linjan hakenut esikuvansa vuoroin antiikista ja vuoroin ei. On selvää, että poiketessaan perinteisistä tyyleistä, modernismi irtautui ohjelmallisesti myös antiikkiin katsomisesta ja klassismin perinteestä, mutta samalla muista tyyleistä ja historiasta kaiken kaikkiaan. Kausiin, jotka ovat hakeneet innoituksensa muista lähteistä kuin antiikista, on liitetty usein romantiikka.

Tämän logiikan pohjalta romanttisuus sopii modernismista käytettävään sanastoon. Romanttisuus astui kuvaan vasta kun arkkitehtuurin katsottiin poikkeavan teoreettisesta modernismin ideaalista. Arkkitehtuurihistorioitsijoiden käsitys modernismista oli teoreettisuudestaan huolimatta hyvin formalistinen. Tietyt piirteet, joita sodanjälkeisessä rakennustaiteessa havaittiin, kuten koristeellisuus, ei mahtunut heidän käsityksiinsä modernismista, joten uusi arkkitehtuuri oli miellettäviissä jyrkän tulkinnan mukaan teoreettisesti puhtaan modernismin vastaiseksi. Kun arkkitehtuurissa esimerkiksi tietynlaista materiaaleilla koristamista 1930- ja 1940-lukujen vaihteessa ilmeni, pitivät tiukimmin modernismiin suhtautuvat sitä merkinä modernismiin kuulumattomasta liikehdinnästä, ja se leimattiin merkiksi romanttisuudesta. Heille ei tullut mieleen, että modernismi itsessään sisälsi aatteellisia piirteitä romantiikasta ja, että heidän rationaalisuutta painottanut tulkintansa olisi ollut puolueellista. Jürgen Habermasiin tukeutuen olen pyrkinyt osoittamaan, että valistuksen ohella romantiikka on moderniteetin toinen. Vankasta marginalisoimisesta huolimatta moderniteetin taide, modernismi, on järjen ohessa ollut vahvasti sidoksissa tunteen kategoriseen maailmaan. Tämä tunteen maailmaan viittaava pohjavire on tavattu jättää modernismin historioista pois.

Rakennustaide ei hurjimmista tulkinnoista huolimatta muuttunut sotien jälkeen antimoderniksi tai klassisistiseksi. Modernismi ei myöskään päättynyt postmodernistiseen liikkeeseen, vaan sen voi katsoa jatkuvan edelleen. Toinen vaihtoehto on hyväksyä postmoderni asenne ja hyväksyä pluralismi todeten, että nykyään voi samanaikaisesti olla olemassa monia jopa vastakkaisia taidesuuntia. Siten otsikossa esitetty kysymys jälleenrakennuskauden arkkitehtuurista romanttisuuteen, förtitalismiin tai inhimillistyneeseen funktionalismiin kuuluvana asettuu uuteen valoon. Postmodernistille

kaikki käy, mutta modernismin puolesta puhuva hylkää kaikki tyyliin viittaavat määreet. Jälleenrakennuskauden modernin arkkitehtuurin haukkuminen romanttiseksi on aivan yhtä osuvaa kuin tehdä sama 1930-luvun funktionalistiseksi väitetyille tai 1950-luvun modernistisena pidetyille arkkitehtuurille. Olisi yhtä vahva väite haukkua vettä märeksi.

Lähteet ja kirjallisuus

Suullisia tietoja antaneet

Juha Leiviskä, akateemikko, arkkitehti, Arkkitehtitoimisto Helander-Leiviskä. Helsinki

Mikko Härö, Kulttuuriympäristön suojeleu –tulosalueen johtaja, Museovirasto. Helsinki.

Painamattomat lähteet

Oulun yliopisto (OY)

Arkkitehtuurin osaston kirjasto (AOK)

Kyösti Meinilä, 1986. Ikuinen klassisismi. Syventävien opintojen seminaariesitelmä.

Painetut lähteet

Helamaa, Erkki 1983: *40-luku – korsujen ja jälleenrakentamisen vuosikymmen*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.

Helander, Vilhelm & Rista, Simo 1987: *Suomalainen rakennustaide*. Tampere: Kirjayhtymä.

Nikula Riitta, 1993: *Rakennettu maisema: Suomen arkkitehtuurin vuosisadat*. Helsinki: Otava.

Salokorpi, Asko 1971: *Suomen arkkitehtuuri 1900-luvulla*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Salokorpi, Asko 1990: *Arkkitehtuuri vuoden 1940 jälkeen*. Kirjassa ARS Suomen taide osa 6. Päätoimittaja Salme Sarajas-Korte. Espoo: Weilin + Göös. 15–75.

Schalin, Mona 1998: *Arkkitehtuuri ja rakennuskulttuuri 1930-luvulta 1990-luvulle*. Kirjassa Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan. Suomennos Kaija Valkonen. Espoo: Schildts. 363–395.

Standertskjöld, Elina 2008: *Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1930-1950*. Helsinki: Rakennustieto Oy.

Wickberg, Nils Erik 1959: *Suomen rakennustaidetta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Ålander, Kyösti 1954: *Rakennustaide renessanssista funktionalismiin*. Porvoo/Helsinki: Werner Söderström osakeyhtiö.

Tutkimuskirjallisuus

Aaltonen, Susanna 2010: *Sisustaminen on kuin käsialaa. Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvuilla*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 40. Helsinki: Taidehistorian seura.

Aarne Ervi. Tilaa ihmiselle. Architect Aarne Ervi 1910-1977. Toim. Eriika Johansson, Juhana Lahti ja Kristiina Paatero. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo. 2010.

Ajan paineessa – Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta. Toim. Pentti Karkama ja Hanne Koivisto. Helsinki: SKS. 1999.

Architecture Culture 1943–1968. A documentary anthology. Edited by Joan Ockman. New York: Rizzoli. 1993.

Arkkitehdin työ. Arkkitehtiliitto 1892-1992. Toim. Pekka Korvenmaa. Helsinki: Rakennustieto. 1992.

Barthes, Roland 1993: Tekijän kuolema, tekstin syntymä. Suomennoksen toimittanut Lea Rojola. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Čeferin, Petra 2006: Tavaramerkki Suomi. Suomen rakennustaiteen museo ja suomalaisen arkkitehtuurin tie maailmanmaineeseen. Kirjassa *Suomen rakennustaiteen museo 1956-2006*. Toimituskunta Severi Blomstedt et al. Toimittaja Kristiina Paatero. Suomentanut Kristiina Paatero. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo. 38–56.

Chermayeff, Serge & Alexander, Christopher 1966: *Community and privacy. Toward a new architecture of humanism*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Colcuhou, Alan 1989: Kolmenlaista historismia. Kirjassa *Modernismi historismi*. Abacus ajankohta 1. Toim. Riitta Nikula. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo. 8–37.

Diplomi-insinöörit ja arkkitehdit 2000 1, A-L. Tekniikan akateemisten liitto TEK. 2000.

Diplomi-insinöörit ja arkkitehdit 2000 2, M-Ö. Tekniikan akateemisten liitto TEK. 2000.

Eero Saarinen. Shaping the future. Toimittanut Eeva-Liisa Pelkonen ja Donald Albrecht. New Haven: Yale University Press; New York: The Finnish Cultural Institute in New York.

Foucault, Michel 2005(1969): *Tiedon arkeologia. [L'archéologie du savoir]* Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.

Frampton, Kenneth 2000: *Modern architecture. A critical history*. London: Thames & Hudson.

Giedion, Siegfried 1952: *Space time and architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Habermas, Jürgen 1989: *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge, Massachusetts: MIT.

Habermas, Jürgen 1992: *Modernity: An Unfinished Project*. Kirjassa *The Post-modern Reader*. Ed. Charles Jencks. London: Academy Editions. 158–169.

Habermas, Jürgen 1994: *Järki ja kommunikaatio. Tekstejä 1981-1989*. Valinnut ja suomentanut Jussi Kotkavirta. Tampere: Gaudeamus.

Hallen ja Tivan tarina. Modernistit Sulho Sipilä ja Greta Hällfors-Sipilä. Toim. Soili Sinisalo. Helsinki: WSOY. 2005.

Helander, Vilhelm 1994: *Lukijalle*. Kirjassa *Jälleenrakentamisen aika – Näkökulmia 1940- ja 1950-luvun arkkitehtuuriin*. Toimittaja Sirkkaliisa Jetsonen. Teknillisen korkeakoulun julkaisuja 12. Espoo: Teknillinen korkeakoulu. 7–16.

Heinonen, Raija-Liisa (1978)1986: *Funktionalismin läpimurto Suomessa*. Lisensiaatin työ. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.

Helamaa, Erkki 2000: *Arkkitehtikoulutus Suomessa 175 vuotta*. Helsinki: Rakennustieto.

Henttonen, Maarit 2009: *Kansakunnan parhaaksi. Suomalaiset naisten- ja lastensairaalat 1920-1940-luvulla arkkitehtonisena, lääketieteellisenä ja yhteiskunnallisena suunnittelukohteena*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Hertzen, Heikki von 1946: *Koti vaiko kasarmi lapsillemme. Asunnontarvitsijoiden näkökohtia asunto- ja asemakaavakysymyksissä*. Väestöliiton julkaisuja n:o 15. Helsinki: Väestöliitto.

Heynen, Hilde 1999: *Architecture and modernity: a critique*. Cambridge, Massachusetts: MIT.

Hitchcock, Henry-Russell 1929: *Modern architecture – romanticism and reintegration*. New York. Payson & Clarke.

Hortus Fennicus. Suomen puutarhataide. Toim. Maunu Häyrynen et al. Viherympäristöliitto ry & Puutarhataiteen seura ry. 2001.

Hökkä, Tuula 2001: *Runouskäsitteet liikkeessä*. Toimittamassaan kirjassa *Romanttinen moderni moderni – kirjoituksia runouskäsitteistä 2001*. Helsinki: SKS.

Jacobs, Jane 1961: *The death and life of great American cities*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Jeskanen, Timo & Leskelä, Pekka 2000: *Oiva Kallio*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.

Jokinen, Teppo 1992: Erkki Huttunen liikelaitosten ja yhteisöjen arkkitehtina 1929-1939. *Jyväskylä studies in the arts* 41. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Jokinen, Teppo 1993: *Erkki Huttunen 1901-1956*. Abacus ajankohta 3. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.

Jälleenrakentamisen aika. Näkökulmia 1940- ja 1950- luvun arkkitehtuuriin. Toimittanut Sirkkaliisa Jetsonen. Teknillisen korkeakoulun julkaisuja 12. Espoo: Teknillinen korkeakoulu. 1994.

Jämsänen, Auli 2006: *Matrikkelitaiteilijaksi valikoituminen. Suomen Kuvaamataiteilijat -hakuteoksen (1943) kriteerit*. Jyväskylä Studies in Humanities 61. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kiikeri, Mika & Ylikoski, Petri 2004: *Tiede tutkimuskohteena*. Helsinki: Gaudeamus.

Kitcher, Philip 2001: *Science, Truth, and Democracy*. New York: Oxford University Press.

Komonen, Markku & Norri, Maima 1978: Nils Erik Wickberg. Päätoimittaja 1946-49, 1952-56, 1958-59. *Arkkitehti* 1978: 5-6. 47–48.

Korvenmaa, Pekka 1992: Sota tuhoaa, sota järjestää. Arkkitehdit ja kriisi. Toimittamassaan kirjassa *Arkkitehdin työ. Arkkitehtiliitto 1892-1992*. Helsinki: Rakennustieto. 113–127.

Kotkavirta, Jussi 1994: Jälkisanat. Kirjassa Jürgen Habermas: *Järki ja kommunikaatio – tekstejä 1981–1987*. Valinnut ja suomentanut Jussi Kotkavirta. Tampere: Gaudeamus. 240–260.

Kotkavirta, Jussi 2009: Valistuksen ja romantiikan estetiikka. Kirjassa *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä, Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus. 225–245.

Kuka kukin on 1974. Toim. Pentti Huovinen et. al. Helsinki: Otava. 1974.

Kuka kukin on 1990. Toim. Leena Tarkka et al. Helsinki: Otava. 1990.

Kusch, Martin 1993: *Tiedon kentät ja kerrostumat. Michel Foucault'n tieteen tutkimuksen lähtökohdat*. Oulu: Kustannus pohjoinen.

Lahti, Juhana 2006: *Arkkitehti Aarne Ervin moderni kaupunkisuunnittelu pääkaupunkiseudulla*. Helsinki: Taidehistorian seura.

Le Corbusier 2004: *Kohti uutta arkkitehtuuria [Vers une architecture]*. Suomentanut Pauliina Nurminen. Helsinki: Avain.

Marcuse, Herbert 1968: *One dimensional man*. London: Sphere Books Ltd.

Nikula, Riitta 1990. Erik Bryggman. Kirjassa *ARS Suomen taide* osa 5. Päätoimittaja Salme Sarajas-Korte. Espoo: Weilin + Göös. 132–133.

Nikula, Riitta 2005: *Suomen arkkitehtuurin ääriviivat*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Paavilainen, Simo 2004: *Akateemikko Juha Leiviskän haastattelu*. Arkkitehti 3/2004. Helsinki: Suomen arkkitehtiliitto – Finlands Arkitektförbund SAFA.

Paulsson, Gregor 1986: *Vackrare vardagsvara*. Stockholm: Rekolid.

Pettersson, Lars 1953: Huomioita maamme uusimmasta arkkitehtuurista ”Suomi rakentaa” näyttelyn yhteydessä. *Arkkitehti* 12/1953. 197–203.

Pevsner, Nikolaus 1968: *Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius*. Harmondsworth: Penguin.

Rauske, Eija 2006: ”Suomen rakennustaiteen museon historiikki.” Kirjassa *Suomen rakennustaiteen museo 1956-2006*. Toimituskunta Severi Blomstedt et al. Toimittaja Kristiina Paatero. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo. 58-148.

Saarikangas, Kirsi 1993: *Model Houses for Model Families. Gender, ideology and the modern dwelling. The type planned houses of the 1940's in Finland*. Helsinki: Historiallinen seura.

Salokorpi, Asko 1982: *Suomen rakennustaiteen museo 1956-1981*. Toim. Juhani Pallasmaa & Asko Salokorpi. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo. 11–41.

Salokorpi, Asko, 1994: *Arkkitehdiksi sodan varjossa – 1940-luvulla opiskelleiden haastattelu*. Helsinki: Rakennustieto.

Selkokari, Hanne 2008: *Kalleuksia isänmaalle. Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja – Finska Fornminnesföreningens tidskrift 115. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Suomen rakennustaiteen museo 1956-2006. Toimituskunta: Severi Blomstedt et al. Toimittaja: Kristiina Paatero. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo. 2006.

Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan. Toim. Bengt von Bonsdorff. Suomennos Kaija Valkonen. Espoo: Schildts. 1998.

Suominen-Kokkonen 1992: *The Fringe of a profession. Women as architects in Finland from the 1890's to 1950's*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja – Finska Fornminnesföreningens tidskrift 98. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Suominen-Kokkonen 2007: *A shared journey. Interpretations of an everyday modernism*. Translated by Jüri Kokkonen. Helsinki: Alvar Aalto foundation / Alvar Aalto Museum.

Standertskjöld, Elina 2011: *Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1960-1980*. Helsinki: Rakennustieto Oy.

Tournikiotis, Panayotis 1999: *The Historiography of Modern Architecture*. Massachusetts: MIT.

Tuomi, Timo 2007: *Eliel ja Eero Saarinen*. Helsinki: Ajatus.

Vakkari, Johanna 2007: *Focus on form. J. J. Tikkanen, Giotto and art research in the 19th century*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja – Finska Fornminnesföreningens tidskrift 114. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Vidler, Anthony 2008: *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*. Cambridge, Massachusetts: MIT.

Viikari, Auli 1998: Jälkisanoja. Toimittamassaan kirjassa *40-luku: Kirjoituksia 1940-kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 1998.

Viljo Revell. "It was teamwork, you see". Toim. Maria Didrichsen. Käännökset Camilla Ahlström-Taavitsainen et. al. Didrichsenin taidemuseon julkaisuja 35. Helsinki: Didrichsen.

Wasz, Maj 1944: Mieli-pidekirjoitus. *Arkkitehti* 1944: s. 10–11.

Wickberg, Nils Erik 1946a. Quo vadis architectura? *Arkkitehti* 7-8/1946.

Wickberg, Nils Erik 1946b. *Ajatuksia arkkitehtuurista*. Aikamme kysymyksiä. Helsinki: Otava.