

# TILAN KOKEMISEN KULTTUURIHISTORIAA



# TILAN KOKEMISEN KULTTUURIHISTORIAA

---



Toimittanut Riitta Laitinen

Cultural History – Kulttuurihistoria 4  
Turku

**CULTURAL HISTORY – KULTTUURIHISTORIA 4**

**ISBN 951-29-2577-X**

**ISSN 1458-1949**

**Kulttuurihistoria**

**20014 Turun yliopisto**

**<http://www.utu.fi/hum/historia/kh/>**

**© kirjoittajat**

**Kansi Maija Mäkikalli**

**Taitto Riitta Laitinen**

**Painettu Dark Oy:n kirjapainossa Vantaalla 2004**



## KIITOKSET

Tämä kirja on syntynyt Turun yliopiston kulttuurihistorian Tilan ja ympäristön tutkimusryhmän yhteistyönä. Tutkimusryhmässä jatko-opiskelijat ja väitelleet tutkijat tekevät yhteistyötä omien tutkimuksiensa eteenpäinviemisen ja yhteisen tutkimuskeskustelun parissa. Olemme kokoontumisissamme myös käsitelleet tämän kirjan artikkeleita niiden erilaisissa työvaiheissa.

Olemme myös saaneet kommentteja muilta käsikirjoituksia lukeville ja haluamme kiittää seminaareja, joissa joitakin artikkeleista on käsitelty sekä Sacha Davisia, Kaisa Jämsää, Marjo Kaartista, Anu Korhosta, Erik, Mirja ja Kalervo Lindiä sekä Paavo Oinosta. Kulttuurihistorian oppiainetta ja professori Kari Immosta haluamme kiittää kirjan hyväksymisestä oppiaineen kirjasarjaan.



# SISÄLLYS

## RIITTA LAITINEN

Johdanto tilan kokemisen kulttuurihistoriaan 1

## HANNA JÄRVINEN

Tanssia ilman tilaa – Nijinskin *L'Après-midi d'un Faune* (1912) 15

## JOHANNA PERHEENTUPA

Sydneyn *Black Theatre* vastarinnan tilana 55

## HENRI TERHO

Katujen kulkijat ja näyttämöt kaupunkifestivaalissa 77

## HARRI KIISKINEN

Illallinen näyttämöllä. Ruokailutilan ja kadun suhde yhteiskunnallisen järjestyksen osoittajana 95

## RIITTA LAITINEN

Ehtoollisen kokeminen paikassa ja tilassa 1600-luvun Suomessa 127

## RAUNO LAHTINEN

Turun muuttuvat kadut 1890-1939 155

## RIIKKA FORSSTRÖM

Louis-Sébastien Mercier'n kaksi Pariisia – kaupunkitilan ideaalimallit Ranskan suuren vallankumouksen aattona 183

SILJA LAINE

"Pilvenpiirtäjä amerikkalaisille, Eurooppa eurooppalaisille!"

Urbanin mielikuvituksen lähteillä

207

LEENA ROSSI

Sunnuntaimaalarin maisemat – kulttuurihistorioitsija tavallisen

• ihmisen ympäristökokemusten jäljillä

231

# JOHDANTO TILAN KOKEMISEN KULTTUURIHISTORIAAN

Riitta Laitinen

Ihmiset järjestävät itseensä ja maailmaansa tilallisesti. Tilallinen rakentuminen tai rakentaminen määrittelee sekä ihmisten välisiä suhteita että ihmisten ja heidän ympäristönsä välisiä suhteita. Maailmassa olemisemme tapa on sellainen, että kaikki ihmisten tai asioiden kohtaaminen tapahtuu jossain tilassa tai paikassa. Kulttuuriset normit, tavat ja käsitteet ilmenevät siksi aina tilallisissa käytännöissä. Näin tilan kokemuksen tutkiminen luo väylän kulttuurihistoriallisten prosessien ytimeen.<sup>1</sup>

Henri Lefebvre kirjoittaa teoksessaan *Production of Space* pyrkivänsä yhdistämään teoreettisesti fyysisen, mentaalisen ja yhteiskunnallisen tilan, joita on usein käsitelty erikseen. Hän kirjoittaa, että tällöin ollaan tekemisissä sosiaalisten käytäntöjen tilan kanssa (johon hän sisällyttää aistimukselliset ilmiöt, joihin kuuluvat myös mielikuvituksen tuotteet kuten suunnitelmat, symbolit ja utopiat.)<sup>2</sup> Tässä teoksessa päämäärämme voidaan nähdä saman tyyppisiksi. Tuomme artikkelissamme esiin, miten fyysinen, mentaalinen ja sosiaalinen tila ovat toisistaan erottamattomia ihmisen kokemismaailmassa.

Emme kuitenkaan voi ajatella yhdistävämme fyysistä, mentaalista ja yhteiskunnallista tilaa, koska ne jo ovat toisistaan erottamattomia; kokemismaailmassamme ei voi olla olemassa erillisiä fyysisiä, mentaalisia ja yhteiskunnallisia tiloja. Ihmiselle tilan eri puolet ovat aina läsnä. Ne ovat osa toisiaan.<sup>3</sup>

Ihmisen kokemismaailma on lähtökohtaisesti sidoksissa tilaan ja paikkoihin: Meillä on ruumis, joka on sidottu aineelliseen maailmaan. Tietoisuutemme on sidottu ruumiiseen, sen orientaatioon ja näin suhtee-

---

<sup>1</sup> Ks. esim. Malpas 1999, 16.

<sup>2</sup> Lefebvre 1991(1974), 11–12.

<sup>3</sup> Ks. Casey 1996, 17–19.

seen ympäristömme kanssa.<sup>4</sup> Näin tilan ja ympäristön merkitys niin ihmisen elämässä kuin kulttuurien merkitysjärjestelmissäkin on perustavan tärkeä.

Tämän kirjan artikkeleissa tila ja kokeminen ovat sekä näkökulmia että tutkimuskohteita. Tila ja kokeminen ovat työkaluja, joiden avulla pyrimme selvittämään tutkimiemme menneiden kulttuurien merkitystä ja kokemusmaailmaa. Samalla ne kuitenkin keskeisesti ovat tutkimuskohteitamme: Haluamme tietää, millaista on ollut tilan kokeminen.

## Kokeminen

Tilan kokemisen tutkimisen voimme määritellä laajasti ihmisen maailmassa olemisen tutkimiseksi. Kuten Kirsi Saarikangas kirjoittaa ”Päivittäinen olemassaolo liikkeeseen ja tapoineen sijoittuu tilaan ja muotoutuu tilassa ja tilasta, ja vastavuoroisesti tila muotoutuu käyttäjilleen, asukkaille, näissä liikkeissä ja tavoissa.”<sup>5</sup> Mitä tämä päivittäinen olemassaolo sitten tarkoittaa ihmisille ja mitä tekemistä tilalla ”oikeasti” on sen kanssa? Tähän pyrimme pureutumaan tutkimalla sitä, miten ihmiset kokevat tilaa.

Ihmisen ei kohtaa tilassa hajanaista aistimusten ja tiedon sekamelskaa vaan paikkojen maailman, jossa kulttuurinen merkitysjärjestelmä selittää kohdattuja ilmiöitä.<sup>6</sup> Ihmisen ruumis on kulttuurinen. Aistimukset, kokemukset ja tunteet ovat kulttuurisidonnaisia. Maurice Merleau-Pontyn ja Pierre Bourdieun ajatukset ruumiista tai ruumiillisesta subjektista, joka on sisällyttänyt itseensä kulttuurin, laajenevat ajatukseen ruumiista, joka on aina alun alkujaankin kulttuurin läpäisemä.<sup>7</sup> Näin myös kokemismaailmamme ja kokemuksemme ovat aina kulttuurisesti määräytyneitä ja määräytyviä kokonaisuuksia. Emme voi kohdata elämässämme mitään tilaa ilman, että kulttuurinen merkitys- ja käsittevarastomme ovat kohtaamisessa läsnä.

<sup>4</sup> Casey 1996, 19; Malpas 1999, 10–11 (lainaten Mark Johnsonia *The Body in the Mind*, 1987).

<sup>5</sup> Saarikangas 2002, 55. Ks. myös Saarikangas 1998, 256.

<sup>6</sup> Casey 1996, 17. Ks. myös Saarikangas 2002, 55.

<sup>7</sup> Casey 1996, 34; Korhonen 2002, 59.

Näin päädyimme siihen, että vaikka kokemus on aina yksilöllinen, yhden subjektin kokemuksen tutkiminen on kannattavaa koko kulttuurin tutkimisen kannalta (koska kaikki kokeminen on kulttuurista, kulttuurisesti rakentunutta ja siten jaettavaa). Kaikkien kokemusten kautta voimme päästä käsiksi kulttuurien syvärakenteisiin.<sup>8</sup>

Näemme siis ihmisen henkilökohtaisen kokemuksen, Anu Korhosen ja Kirsi Tuohelan sanoja mukailleen, sekä kulttuurisesti rakentuneena että historiallisesti muuttavana. Kokemus koostuu kulttuurisista merkityksistä, mutta on aina "oikea kokemus", sillä (kokijan näkökulmasta katsottuna) kokemus kiinnittyy todelliseen maailmaan. Voimme luonnollisesti päästä kiinni menneisyyden ihmisten kokemuksiin vain tekstien, kuvien ja esineiden kautta, mutta emme halua unohtaa, että he olivat lihaa ja verta ja heillä oli "oikeita" kokemuksia "oikeassa" maailmassa.<sup>9</sup>

Tutkimalla (tilan) kokemista pääsemme jokapäiväisen elämän tasolle tavalla, joka läpäisee kulttuurin kollektiivisen tason ja tuo esiin sen, miten kulttuuri omaksutaan yksilötasolla.<sup>10</sup> Tässä kirjassa pyritään luomaan tulkintoja juuri tästä lähtökohdasta käsin. Vaikka kaikki kirjoittajat eivät tarkastelekaan nimenomaan yksilöä ja hänen kokemuksiaan, kaikissa artikkeleissa voidaan jollakin tavalla nähdä hypoteettinen kokija. Artikkeleissa on yhteisenä taustakysymyksenä se, miten kussakin ajassa mahdollisesti oleva henkilö kokisi tilan, johon tutkimus kohdistuu. Se, että korostetaan kokemuksen näkökulmaa, painottaa jokapäiväisen elämän ruumiillista ja aisteihin pohjautuvaa kulttuurista perusluonnetta.

Tässä kirjassa kohdistamme tarkastelumme nimenomaan kokemiseen. Kokeminen ja kokemus voivat olla erilaisia tutkimuskohteita. Kokemus on yksittäinen ja selkeä. Kokemisen sen sijaan ymmärrämme tarkoittavan jotain laajempaa ja jatkuvampaa, jotain joka voi lopulta johtaa unohtukseen tai muistamiseen. Koemme jatkuvasti ympäristössämme erilaisia asioita, mutta emme muodosta kaikesta jokapäiväisestä kokemastamme selkeää määriteltävissä olevaa kokemusta. Kokeminen on näin tutkimuskohteena erilainen kuin kokemus. Usein on vaikea päästä

---

<sup>8</sup> Korhonen 2002, 58–59. Syvärakenteista kulttuurihistoriassa ks. Immonen 2001, 21–22.

<sup>9</sup> Korhonen & Tuohela 2002, 9.

<sup>10</sup> Korhonen & Tuohela 2002, 11.

tietyt kokijan kertoman kokemuksen äärelle. Kokemiseen, yleisempään ilmiöön, voi saada otteen monenlaisesta materiaalista.

## Tila

Mitä sitten tarkoitamme, kun sanomme tutkivamme tilan kokemista? Mitä tila on? Tila on noussut keskeiseksi käsitteeksi humanistisessa tutkimuksessa *tilallisen käänte*n myötä ja saanut osakseen erilaisia määritteitä ja tulkintoja.<sup>11</sup> Me, kirjan kirjoittajat, olemme kiinnostuneita siitä, millainen on ihmisen suhde häntä ympäröivään maailmaan. Tila on yksi yleiskäsite, jonka kautta voimme asiaa lähestyä.

Tilan jäsentely on olemassa ihmisen/kulttuurin perusluonteessa. Psykologisesti Stephen Levinsonin mukaan kaikissa tutkimuksen tuntemisissä kielissä on olemassa missä-kysymyksiä ja niihin vastauksia, jotka ovat tilallisia/tilallisuuden kuvauksia.<sup>12</sup> Tutkimus on myös osoittanut, että lapset hyvin varhaisessa vaiheessa tekevät monimutkaiseltakin tuntuvia tilallisia määritelmiä, jotka ovat ominaisia heidän omalle kielelleen (ja kulttuurilleen).<sup>13</sup> Tämän kanssa sopii hyvin yhteen se, että tilallisuuteen liittyvät käytännöt ovat usein sellaisia, joita emme huomaa. Ne ovat niin arkipäiväisiä, että ne eivät nouse helposti tietoisuuteemme.<sup>14</sup>

Kirjamme peruskysymyksenasettelussa tila esiintyykin varsin yleisessä, tavallaan arkipäiväisessä, merkityksessä. Tämä ei tarkoita sitä, että tila ei olisi käytössämme analyttinen käsite. On esimerkiksi syynsä sille, miksi enimmäkseen käytämme tilaa emmekä ympäristöä kysymyksenasetteluamme jäsentävänä terminä. Yleisessä merkityksessään ympäristö ympäröi, tila taas voi olla irrallinen, ulkopuolella. Tila on tämän

---

<sup>11</sup> *Tilalliseksi käänteeksi* voidaan kutsua viime vuosikymmeninä tapahtunutta kehitystä, jossa sekä yhteiskuntatieteissä että humanistisissa tieteissä tila on noussut keskeiseksi tutkimuksen kohteeksi ja ihmisen maailmassa olemisen tapoja selittäväksi tekijäksi. Tärkeitä tässä kehityksessä ovat olleet postmodernin maantieteen edustajat, esim. Edward Soja, David Harvey ja Doreen Massey.

<sup>12</sup> Levinson 1996, 358.

<sup>13</sup> Levinson 1996, 363.

<sup>14</sup> Buttimer 1980, 171–171; Basso 1996, xiii–xiv; Zion 1996.



yleisen merkityksensä kautta kirjamme kysymyksenasettelulle käytännöllinen analyttinen käsite.

Toisaalta emme kuitenkaan voi ajatella tilan olevan jotenkin objektiivinen eli tila ei siis oikeasti lopultakaan vain voi olla (irrationaalinen, ulkopuolella). Lefebvrea mukaillen, tila on aina tavalla tai toisella tuotettu. Tila määrittäytyy siis aina kunkin ajan ja kulttuurin mukaisesti. Lefebvre esimerkiksi kirjoittaa tilallisista koodeista, jotka ovat erilaisia kullakin historiallisella kaudella ja kussakin sosiaalisessa käytännössä ja siitä kuinka nämä koodit tuotetaan yhtä aikaa niitä vastaavien tilojen kanssa. Tila ei siis ole neutraali, objektiivisen tieteen määrittelemä ulottuvuus. Tilan kokeminen ja tieteen tilakaan eivät ole toisistaan erotettavissa, sillä tieteen ”objektiivinen tila” voi saada merkityksen ja tulla ymmärretyksi vain kokemuksellisen tilan kautta.<sup>15</sup>

Filosofi Jeff Malpasin teksti objektiivisesta ja subjektiivisesta tilasta luo vielä lisänäkökulman tilan käsitteen problematiikkaan. Malpasin käyttämä subjektiivinen tila on yksilön ruumiin ja sen ympäristön tietoisuuteen ja toimimiseen liittyvä tila. Se sisältää yksilön oman toiminnan ja liikkumisen aspekteja. Tämä subjektiivisen tilan käsite eroaa yleensä filosofiassa ja psykologiassa esillä olevasta subjektiivisesta tai egosentrisestä tilasta, jossa keskeisenä määrittäjänä on yksilö tilan keskipisteenä.

Yleistä egosentristä tilaa vastaa allosentrisen tila, joka keskittyy johonkin, joka on yksilön ruumiin ulkopuolella.<sup>16</sup> Malpasin käyttämä ”objektiivinen” tila ei ole sama kuin tämä yleinen allosentrisen tila. Malpasin mukaan kyse on siitä, että orientoituakseen omassa subjektiivisessa tilassaan yksilö tarvitsee ajatuksen tilasta, objektiivisesta tilasta, jossa hänen subjektiivinen tilansa sijaitsee. Objektiivisessa tilassa asiat eivät ole järjestäytyneet yksilön ominaisuuksien tai näkemysten mukaan, vaan objektiivinen tila käsitetään ulottuvuudeksi, joka on riippumaton mistään *tietystä* toimijasta. Malpasin kehittelemässä järjestelmässä subjektiivinen ja objektiivinen tila eivät ole ristiriidassa keskenään eivätkä myöskään tuotetun tilan ajatuksen kanssa.<sup>17</sup> Objektiivinen tila ei ole

---

<sup>15</sup> Lefebvre 1991 (1974), 17, 31; Grosz 1995, 92.

<sup>16</sup> Malpas 1999, 51–53.

<sup>17</sup> Malpas 1999, 53–54.

neutraali tai tyhjä tai annettu. Se on kuitenkin erilainen kuin subjektin kannalta katsottuna itseen tai muuhun tiettyyn toimijaan sidottu tila.

Vaikka kirjan kirjoittajat eivät allekirjoittaisikaan ajatusta objektiivisestä tilasta (edes Malpasin määritelmän mukaan, jolloin objektiivinenkin tila on aina suhteessa subjektiiin itseensä), Malpasin ajatus voi selittää yleisempää tapamme käyttää tilan käsitettä analyyttisenä työkaluna. Malpasin käyttämän objektiivisen tilan sijasta voisimme ehkä puhua tilan ideasta. Tarvitsemme tilan ideaa tehdäksemme tutkimusta. Vain jos meillä on tilan idea tai objektiivisen tilan käsite voimme ryhtyä selvittämään tiettyjä tilallisuuden käsityksiä ja tilallisia käytäntöjä erilaisissa kulttuureissa.<sup>18</sup> Tarvitsemme käsitettä tilasta, joka on yksilön subjektiivisesta kokemuksesta irrallinen, jotta voimme lähestyä tätä kokemusta. Vaikka ei ole mahdollista määritellä tilaa absoluuttisesti tai objektiivisesti, ajatus tällä tavoin määriteltävissä olevasta tilasta on mahdollisesti välttämätön.

## Paikka

Tila- ja paikka-käsitteiden välinen suhde ja niiden käytön erilaiset tavat liittyvät osaltaan tilan olemuksen määrittelyyn. Kun tutkitaan tilan kokemista törmätään usein termiin paikka. Yleisessä tilallisuuden teoretisoinnissa tila on kuitenkin keskeinen termi. Tämä asetelma johtunee mm. siitä, miten länsimainen filosofia on kehittynyt niin, että tila on paljolti ymmärretty fyysisenä ulottuvuutena. Tilasta on tullut tavallaan tyhjiö, jokin homogeeninen ja eriytymätön olemisen puhdas alue. Descartes ja Newton ovat olleet tässä kehityksessä varsin tärkeitä muovatesaan nykyistä läntistä maailmankuvaa. Ajatus siitä, että tila nähdään nimenomaan tyhjiönä, jossa kaikki muu on sisällä, lähtee hyvin voimakkaasti newtonilaisesta ajattelusta. Ja vaikka esimerkiksi nykyfysiikassa ei enää monin osin pidetä tätä tilan määritelmää lähtökohtana, ajatus tilallisuudesta vain fyysisenä ulottuvuutena on säilynyt.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Malpas 1999, 65.

<sup>19</sup> Malpas 1999, 26, 28; Casey 1996, 14–15.

Tilalla on ollut myös filosofian historiassa hyvin suuri merkitys: miltei kaikki filosofit Descartes'sta eteenpäin ovat ottaneet tilan teorian filosofiansa kulmakiveksi. Tila on määritelty joksikin, jonka kautta pystytään määrittelemään maailman rakenteeseen liittyviä asioita. Paikalla on filosofian historiassa ollut pienempi rooli. Paikka on niin filosofiassa kuin luonnontieteissäkin jäänyt kuvaamaan lähinnä vain yksinkertaisesti sijaintia tilassa. Nykyäänkin käytetään hyvin yleisesti varsin neutraalina ajatuksena sitä, että paikka on jotain, mikä on tilassa tai mikä muotoutuu tilasta/tilaan. Tilan on yleinen, paikka on erityinen.<sup>20</sup>

Ajatuksesta, että tila on neutraali ja objektiivinen on tutkimuksessa kuitenkin suurimmaksi osaksi päästy eroon. Mm. maantieteessä jo marxilainen tutkimus loi pohjan ajatuksille tilasta sekä sosiaalisena että tuotettuna ilmiönä.<sup>21</sup> Myös filosofiassa tilan newtonilaisesta luonteesta on pyritty eroon. Viime vuosina mm. Edward Casey ja Jeff Malpas ovat pyrkineet kehittämään aluetta edelleen nostamalla paikan tilan rinnalle teoretisoitavana käsitteenä. Tämä on ollut vaikeaa, sillä ajatus tilasta yleisenä ja paikasta erityisenä (tilaan sijoittuvana ja muovautuvana) on erittäin voimakas.<sup>22</sup>

Paikka on otettu monella alalla tutkimuksen kohteeksi nimenomaan, kun on haluttu tutkia subjektiivista ja kokemuksellista suhdetta tilaan tai elinympäristöön. Kun paikkaa on teoretisoitu tällaisessa tutkimuksessa sitä ei kuitenkaan yleensä ole suhteutettu tilaan tai se on tehty liian yksinkertaisesti. Paikan suhdetta tilaan ei ole paljon problematisoitu. Esimerkiksi maantieteessä Haarnin mukaan humanistinen maantiede nimenomaan toi ainutlaatuiset paikat spatiaalisen abstraktiuden tilalle, jotta voitaisiin tutkia ihmisen elämismaailmaa ja ihmistä kokevana subjektina. Paikka määrittyi subjektin, kokemuksen, tunteiden, arvojen ym. kautta. Se oli tilaa, joka ei ollut objektiivinen tai ihmisen ulkopuolella, vaan osa hänen kokemusmaailmaansa.<sup>23</sup> Näin määritelty paikka aina edellyttää tilaa, joka on objektiivinen ja ulkopuolella ja on silloin ristiriidassa yleisesti hyväksytyyn tuotetun tilan ajatuksen kanssa

---

<sup>20</sup> Malpas 1999, 26–28.

<sup>21</sup> Haarni 1997, 92.

<sup>22</sup> Casey 1996; Malpas 1999.

<sup>23</sup> Haarni, Karvinen, Koskela & Tani 1997, 16–18.

Paikka voidaan määritellä siis joksikin, joka on subjektiivisesti koettu ja ymmärretty, mutta täytyy muistaa että sen kokeminen ja ymmärtäminen muodostuu myös aina jaettujen kokemusten ja yhteisen kulttuurin kautta. Jaetut kokemukset ja kulttuuri myös muokkaavat paikkoja siksi, mitä ne ovat. Hyvin samalla tavoin usein määritellään (tuotettua) tilaa. Näin päädytään tilanteeseen, jossa paikan ja tilan eroja ja niiden olemusta on hyvin vaikea määritellä.

Kuitenkin, kun luemme tutkimusta, jossa käytetään termiä paikka tai termiä tila, tiedämme usein, mitä kirjoittaja tarkoittaa. Herääkin kysymys, onko tarpeen löytää yhtenäisiä määritelmiä tilalle ja paikalle ja kollektiivista sopimusta siitä miten niitä pitää käyttää. Tässäkin edellä käyty keskustelu pohjautuu paljolti englanninkielisen tutkimuksen tavalle käyttää termejä "space" ja "place". Saako keskustelu erilaisia merkityksiä, kun se käydään suomeksi? Suomen "tila" ja "paikka" ovat sävyltään erilaisia kuin englannin "space" ja "place". Johtuuko se, että käytämme kirjassamme termiä tila siitä, että kirjoitamme suomeksi vai siitä, että se on perinteisesti "teoreettisempi" termi? Onhan suuri osa kokemiseen liittyvästä tila-tutkimuksesta kuitenkin (ainakin englanninkielisessä tutkimuksessa) paikka-termillä operoivaa. Tämä on kysymys, johon emme tässä voi löytää vastausta, mutta joka on silti tärkeä esittää.

Täytyy muistaa, että koska tila ja paikka ovat tuotettuja, aikaan ja kulttuuriin sidottuja, myös se miten käytämme niitä käsitteinä tutkimuksessamme riippuu erilaisista historiallisista tekijöistä. Postmoderni tutkimus ja/tai postmoderni aika on mm. tuonut mukanaan painotuksen paikkojen tutkimiseen. Esimerkiksi sosiaalinen polarisaatio ja fragmentaatio suurkaupungeissa sekä globaalien prosessien tulokset paikallisissa olosuhteissa ovat kohdistaneet maantieteilijöiden mielenkiintoa paikkoihin.<sup>24</sup> Dennis Crow näkee paradoksin siinä, että postmodernina aikana on nähtävissä uusi tai lisääntyvä (merkittävien) paikkojen kaipuu samalla kuin esteettisesti, historiallisesti tai taloudellisesti ainutlaatuisia paikkoja tuhotaan ja yhtenäiskulttuuri valtaa alaa. Jonathan Boyarin nationalismista ja tilasta sanomaan viitaten Crow myös kirjoittaa, että mitä enemmän valtiolliset rajat ja taloudet menettävät merkitystään, sitä tärkeämmäksi tulevat ajatukset paikasta. Kansallisvaltiot, hallites-

<sup>24</sup> Haarni, Karvinen, Koskela & Tani 1997, 26.

saan sekä maantieteellisesti että yhteiskunnallisesti laajaa aluetta, vaikuttivat tilan ajatuksen korostumiseen.<sup>25</sup>

Paikan voimakkaampi mukaan tulo tutkimukseen on johtanut siihen, että paikka käsitteenä on saanut tilan rinnalla oman tärkeän roolinsa, mutta myös siihen, että tilallisuus yleensä on noussut monella tutkimusalalla pintaan ylipäättään. Erityisesti identiteettiä ja valtaa tutkittaessa paikka (ja myös tila) on muodostunut tärkeäksi käsitteeksi.<sup>26</sup>

Kun otamme tämän oman aikamme kehityksen huomioon, tulee yhä selkeämmäksi, että tilaan ja paikkaan liittyvä keskustelu ei anna varsinaista vastausta sille, miksi ja miten tilaa terminä pitää käyttää suhteessa paikkaan, kokemukseen, historiaan ja kulttuuriin. Sen sijaan voimme lähestyä asiaa laajemmalta kannalta ja tarkastella asioiden tilallisuutta. Tällöin käytettävien käsitteiden väliset suhteet eivät ole lähtökohtien kannalta keskeisiä, siis siten, että jonkin käsitteen käyttö sulkisi toisen käsitteen käytön pois tai käsitteen tietty käyttötapa olisi ainoa oikea. Käytämmekin kirjassamme monia tilallisuuteen liittyviä käsitteitä suhteellisen vapaasti. Esimerkiksi käsitettä ympäristö käytetään sekä sen yleiskielen merkityksessä että tutkimuksellisena terminä ilman, että koemme tärkeäksi sitä aina erikseen määritellä suhteessa tilaan.

Samoin käytämme myös muita tilallisuuteen liittyviä käsitteitä. Kaupunkikuva, kaupunkimalli, sijainti, näyttämö ja paikka ovat kaikki termejä, jotka toimivat artikkeleiden sisällä tilaa järjestävinä käsitteinä. Käsitteet valikoituvat luonnollisesti jo tutkimuskohteidenkin mukaan, mutta artikkeleiden keskeisten tutkimuksellisten termien valinta ja käyttö luo meille kaiken kaikkiaan hyvän kuvan siitä, miten eri näkökulmat tilaan valaisevat tilan kokemista eri tavoin.

## Näkökulmia

Tilan kokemista lähestytään tässä kirjassa kolmesta näkökulmasta. Kolme ensimmäistä artikkelia tuovat esiin dramatisoitua tilaa ja sen kokemista. Esiintymisen tilat ovat tiloja, joissa ollaan hetkellisesti läsnä.

<sup>25</sup> Crow 1996, 3, 11.

<sup>26</sup> Gupta & Ferguson 1992, 11; Feld & Basso 1996, 3–4, 5.

Hanna Järvinen tarkastelee sitä, miten Vaslav Nijjnskin uudenlainen tanssin tuottaminen tilaan tai tilan tuottaminen tanssissa vaikutti sekä tanssijan että katsojien tilan kokemiseen. Järvinen tarkastelee mm. sitä, miten kaksiulotteisen tilan mielikuvan luominen vaikutti yleisön kokemukseen tanssista ja sen muutoksista. Johanna Perheentupa taas tarkastelee tietyn teatterin roolia Australian aboriginaalien poliittisessa toiminnassa. Hän selvittää kuinka teatteri oli vastarinnan tila sekä paikkana että toiminnan tilana. Hänen tutkimuksensa kohteena ovat yhteiskunnalliset muutokset ja se kuinka erilaisilla merkityksillä ladatut fyysiset paikat toimivat muutoksen näyttämönä tai kuinka niistä tehdään sen näyttämöitä. Henri Terho katsoo esiintymisen tilaa festivaalitalan ja kaupunkitalan tuottamisen ja kokemisen kautta. Tarkastelun kohteena on kaupungin tilan ja esiintymisen ja katsomisen tilojen väliset suhteet. Terho käy läpi sitä, miten turkulaisen Down by the Laituri -festivaalin muuttuvat tavat käyttää kaupunkitilaa vaikuttavat kaupungin ja esiintymisten kokemiseen.

Tilaa voidaan tarkastella myös muutoksen näkökulmasta. Kokemukset eivät koskaan liity pysyvään muuttumattomaan tilaan. Fyysiset muutokset, yhteiskunnalliset muutokset ja ajatukselliset muutokset ovat vuorovaikutusverkosto, jossa ihminen kokemus voi sijoittua monen kohtaan. Harri Kiiskinen kohdistaa katseensa antiikin Roomaan ja katu-tilan ja rakennuksen tilan väliseen suhteeseen. Hän tutkii sitä, miten talon fyysinen tila ja sen kokeminen katutilan suhteen liittyvät yhteiskunnallisten valtahierarkioiden ja sosiaalisten käytäntöjen muutokseen. Riitta Laitinen lähestyy muuttuvaa tilan kokemista Suomen 1600-luvun jumalanpalveluselämän muutosten kautta. Hän tarkastelee sitä, mitä puhtasoppisuuden ajan ehtoolliiseen liittyvät ohjeet ja käytännöt kertovat tilan kokemisen muutoksista ja jatkuvuuksista. Rauno Lahtinen kirjoittaa Turun kaupungin katutilassa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa tapahtuneista muutoksista. Hän tarkastelee modernisoituvan ja kasvavan kaupungin muutoksien vaikutuksia katutilaan ja sitä kuinka kaupunkilaisten kokemismaailma yhdeltä keskeiseltä osaltaan muuttui.

Kolmantena näkökulmana tilan kokemiseen ovat ihmisen omasta ympäristöstään tuottamat tekstit ja kuvat. Riikka Forsström kirjoittaa siitä, miten ihmiset reagoivat kokemuksiinsa kaupunkitalasta ja miten se

ilmenee kirjoituksissa ideaalikaupungeista. Hänen artikkelissaan tarkastellaan sitä, millaiseksi koettiin 1700-luvun Pariisi ja miten siihen suhteessa oleva toivottu kaupunki kuvailtiin. Silja Laine kirjoittaa suomalaiseseen 1920-luvun kaupunkikuvaan liittyvästä keskustelusta. Suomi-Filmin 1920-luvulla suunnittelema pilvenpiirtäjä Helsinkiin tuotti niin kuvallista kuin kirjallistakin materiaalia 1920-luvun lehtiin ja nosti esiin erilaisia näkemyksiä kaupunkitilasta ja sen tulevaisuudesta. Laine pohtii näiden näkemysten taustoja suhteessa erilaisiin mediaesityksiin; elokuvaan, arkkitehtuurikirjoihin ja -lehtiin. Kirjoittajien kokemukset pilvenpiirtäjistä perustuivat pitkälti mediaesityksiin, joten tarkastelun kohteeksi nousee näiden esitysten luonne. Leena Rossi lähestyy tilan koke-  
musta yhden ihmisen maalausten kautta. Rossi tarkastelee sitä, miten kokija toisaalta pitää asioita ympäristössään itsestään selvänä, mutta miten hän maalatessaan tekeytyy ulkopuoliseksi. Tarkastelemalla sitä, mitä ja miten maalaaja ympäristöstään maalaa, Rossi pyrkii tavoittamaan yksilön ympäristökokemusta.

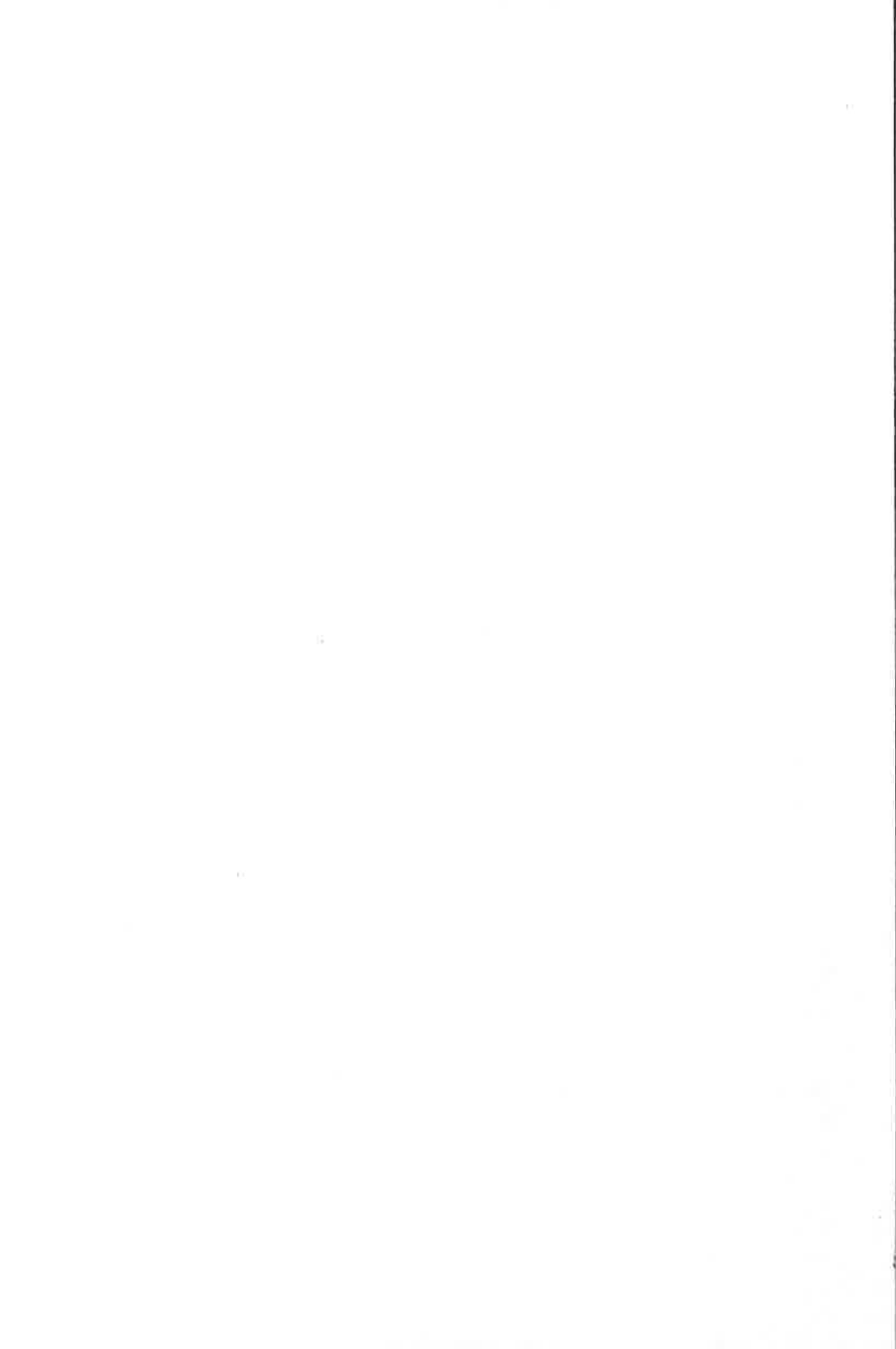
## Lähteet

- Basso, Keith H.: *Wisdom Sits in Places. Landscape and Language among the Western Apache*. University of New Mexico Press, Albuquerque 1996.
- Buttimer, Anne: Home, Reach, and the Sense of Place. *The Human Experience of Space and Place*, toim. Anne Buttimer & Davis Seamon. Croom Helm, London 1980, 166–187.
- Casey, Edward S.: How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena. *Senses of Place*, toim. Steven Feld & Keith H. Basso. School of American Research Press, Santa Fe 1996, 13–52.

- Crow, Dennis: *Geography and Identity: Living and Exploring Geopolitics of Identity*. *Geography and identity*, toim. Dennis Crow. Maisonneuve Press, Washington D.C. 1996, 1–39.
- Feld, Stephen & Basso, Keith H.: Introduction. *Senses of Place*, toim. Steven Feld & Keith H. Basso. School of American Research Press, Santa Fe, NM 1996, 4–11.
- Grosz, Elizabeth: *Space, time and perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Routledge. Routledge, New York 1995.
- Gupta, Akhil & Ferguson, James: Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology* 7 (1) 1992, 6–23.
- Haarni, Tuukka, Karvinen, Marko, Koskela, Hille & Tani, Sirpa: Johdatus nykymaantieteeseen. *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, toim. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani. Vastapaino, Tampere 1997, 87–104.
- Haarni, Tuukka: Joustavia tiloja: vallan ja ulossulkemisen urbaania tulkintaa. *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, toim. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani. Vastapaino, Tampere 1997, 87–104.
- Immonen, Kari: Uusi kulttuurihistoria. *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 2001, 11–25.
- Korhonen, Anu & Tuohela, Kirsi: Introduction: Decoding chronologies. *Time Frames – Negotiating Cultural History*, toim. Anu Korhonen & Kirsi Tuohela. Cultural History – Kulttuurihistoria 1, Turun yliopisto, Turku 2002, 1–12.
- Korhonen, Anu: Constructing emotion in a culture of hierarchies: A love story. *Time Frames – Negotiating Cultural History*, toim. Anu Korhonen & Kirsi Tuohela. Cultural History – Kulttuurihistoria 1, Turun yliopisto, Turku 2002, 57–87.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Käänt. Donald Nicholson-Smith. Blackwell Publishing, Oxford 1991 (1974).
- Levinson, Stephen C.: Language and Space. *Annual Review of Anthropology* 25 1996, 353–382.
- Malpas, J. E.: *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge University Press, Cambridge 1999.



- Saarikangas, Kirsi: Tila, konteksti ja käyttäjä. Arkkitehtonisen tilan, vallan ja sukupuolen suhteista. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*, toim. Kirsi Saarikangas. Vastapaino, Tampere 1998, 247–298.
- Saarikangas, Kirsi: Merkityksellinen tila: lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena. *Eletty ja muistettu tila*, toim. Taina Syrjämaa & Janne Tunturi. Suomalaisen kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002, 48–75.
- Zion, Leela: Making Sense: Kinesthesia. *ETC: A Review of General Semantics* 53 (3) 1996, 300–315.



TANSSIA ILMAN TILAA -  
NIJINSKIN *L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE* (1912)

Hanna Järvinen

Artikkelini käsittelee venäläisen tanssija-koreografin Vaslav Nijinskyn ensimmäistä koreografiaa *L'Après-midi d'un Faune* (1912) ja sen suhdetta tilaan. Tilalla käsitän kahta asiaa: teatteritilaa, jossa esitys tapahtui ja esityksen sisäistä tilankäyttöä. Väitän, että jälkimmäisessä tapahtunut muutos vaikutti olennaisesti ensimmäiseen – että baletin aikanaan aiheuttama skandaali johtui esityksen erityislaatuisen tilan luomasta laajemmasta tilan kokemuksesta, joka ei vastannut yleisön oletuksia.

### Suuria odotuksia

Vuonna 1912 Vaslav Nijinsky oli aikansa tunnetuin miestanssija, jonka orientalistiset, voimakkaan eroottiset tulkinnat Sergei Diaghilevin johtaman Venäläisen Baletin ohjelmistossa olivat luoneet hänen ympärilleen ennen näkemättömän tähtikultin. Tämä johtui osin vertailukohtaan puutteesta: 1800-luvun loppupuolella baletti taidemuotona oli jäänyt sivuun ajan kulttuurikeskustelussa ja miestanssija likimain kadonnut näyttämöiltä.<sup>1</sup>

Kuten erilaisten ”vapaan tanssin” edustajien, erityisesti amerikkalaisten Loïe Fullerin ja Isadora Duncanin saama suosio osoittaa, tanssilla ja liikkeellä oli kuitenkin keskeinen merkitys vuosisadan vaihteen ”nykyajan” kuvastajina. Nijinskyssä tähän ajan henkeen yhdistyivät lisäksi ajatukset villistä ja eksoottisesta itämaisestä miehestä. Diaghilevin johdolla balettiryhmän koreografi, Mikhail Fokine, yhdessä taiteilijoiden ja

---

<sup>1</sup> Järvinen 2000, 49–67; myös Järvinen 2001.

lavastajien kanssa muodostivat Nijinskystä androgyynisen seksiohjelman, jonka feminiinisiä piirteitä tasapainotettiin selkän maskuliinisella koreografisen tilan käytöllä. Nijinskyn nimi yhdistettiin nopeasti hänen kykyynsä voittaa painovoima loisteliaissa hyppysarjoissa ja vauhdikkaissa spektakkeleissa, joissa tähti nousi – jopa kirjaimellisesti – esiin corps de ballet'n sensuaalisesti kiemurtelevasta massasta.<sup>2</sup>

Kun teatterilehdet vuoden 1912 alussa julkistivat tiedon, että kuuluisalta tähdeltä olisi tulossa ensimmäinen koreografia, tämän oletettiin tietysti hyödyntävän siinä aiemmissa tanssirooleissaan ihastusta aiheuttaneita kykyjään, erityisesti ilmiömäistä ja näennäisen vaivatonta hyppyteknikkaansa. Odotuksia lisäsi entisestään tieto, että uusi teos perustuisi ranskalaisyleisölle tuttuun Claude Debussyn sävelrunoon, *Prélude à L'Après-midi d'un Faune* (1894), joka puolestaan pohjasi toisen ranskalaisen, symbolistirunoilija Stéphane Mallarmén (k. 1898) runoon *L'Après-midi d'un Faune* (1876). Lisäksi uuden teoksen puvustuksesta ja lavastuksesta vastasi Ballets Russes'n kuuluisin taiteilija, venäjänjuutalainen Léon Bakst. Bakst oli tunnettu erityisesti orientalistisista mestariteoksistaan *Cléopâtre* (1909) ja *Schéhérazade* (1910), jotka olivat saaneet laajasti imitoijia niin sisustussuunnittelussa ja aikalaismuodissa kuin teatteriesityksissäänkin. Bakstin maine oli dekadentti ja hänen nimensä liitettiin luksukseen ja seksuaalisiin paheisiin.<sup>3</sup>

Nijinskyn ensimmäisen koreografian ympäristö siis vaikutti kaikin tavoin Ballets Russes'n perinteisiin sopivalta: antiikin Kreikan mytologiset olennot viettämässä iltapäivän siestaa välimerellisessä maisemassa, jossain fantasian ja toden välissä. Tarina, jonka Nijinsky tässä ympäristössä halusi kertoa sekä sen kontroversaali kerrontatapa johtivat kuitenkin kuuluisaan skandaaliin, joka on sittemmin varjostanut hegemonista tulkintaa kyseisen koreografian sisältämistä merkityksistä.

<sup>2</sup> Ks. esim. *The Lady* 3.8.1911; Ibid.

<sup>3</sup> Ks. esim. *Art et Decoration* helmikuu 1911; Cocteau 1972; Alexandre 1972; Järvinen 2000, 59–61.

## Skandaali

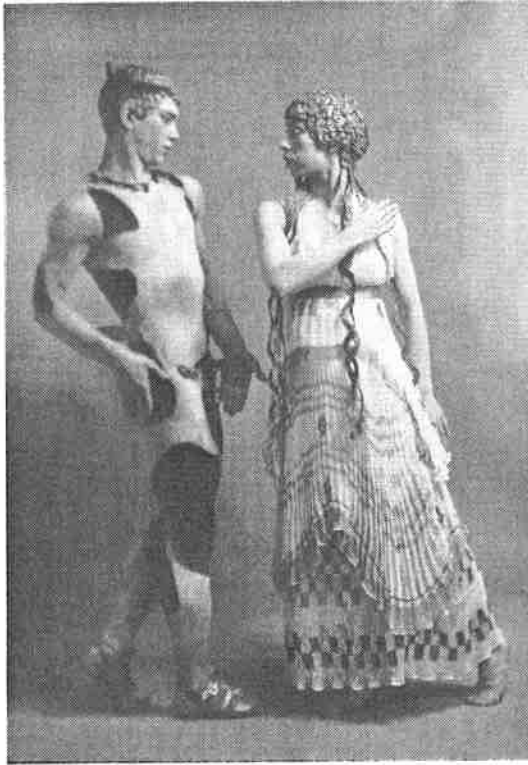
Nijinskyn kymmenminuttinen teos sai ensi-iltansa keskiviikkona 29.5.1912 tavan mukaan toisena kolmesta esitetystä koreografiasta. Skenaariossa iltapäiväänsä viettävä fauni makaa kummulla huilua soitellen ja leikkien rypäleillä, kun joukko nymfejä saapuu kylpemään. Kun pisin nymfeistä riisuutuu, fauni kiinnostuu tästä ja laskeutuu kummultaan loikaten samalla pienen puron yli. Fauni pelästyttää nymfit yritellessään viekkoitella vaatteensa riisunutta nymfiä, mutta jää lopulta yksin, saaliinaan nymfin vaate, pitkä huivi, jonka fauni vie kummulleen.

Huivia hyväilytään fauni asettuu makaamaan sen päälle ja saa orgasmin. Faunin viimeistä elettä on pidetty syynä teoksesta aiheutuneeseen kohuun, mutta aikalaistekstejä lukiessa käy pian ilmi, ettei asia ollut niin yksiselitteinen. Vaikka suurimman huomion saanut *Le Figaro*-lehden päätoimittajan Gaston Calmetten artikkeli "Un Faux Pas" protestoi teoksen loukanneen ranskalaista makua ja siveyttä vastaan, se ei määritellyt miten tämä tapahtui. Erityisesti Ranskan ulkopuolella Calmetten katsottiin reagoineen Nijinskyn asuun, olihan se Bakstin suunnittelema: "a costume that makes Isadora Duncan and Maud Allan appear to be dressed for winter when they are doing similar stunts";<sup>4</sup> kuten eräs lehti asian muotoili. Teatterin hämärässä suurilla tummilla läiskillä väritetyt ihonväriset kokovartalotrikoot loivat alastomuuden vaikutelman, ja lanteille kiinnitetyt lehdet korostivat faunin oletettua seksuaalisuutta (ks. kuva 1).

Aikalaiskriitikoiden oli kuitenkin mahdotonta sanoa ääneen, mikä faunin toimissa oli moraalitonta. Seksuaalisuudesta, erityisesti miesten seksuaalisuudesta, ei yksinkertaisesti voinut puhua julkisesti kapean tieteellisen diskurssin ulkopuolella. Vaikka *Faunen* klassinen teema veikin kärjen moraalisilta hyökkäyksiltä, koska klassisia viitteitä oli jo pitkään käytetty kuvataiteissa alastonkuvien ja eroottisten kohtausten

<sup>4</sup> Blush on Face of Paris. Identifioimaton artikkeli New York Public Library Dance Collectionin Nijinsky-leikekokoelmassa. Artikkelin myöskin ennusti esityksen varmasti pian saapuvan New Yorkiin. Ks. myös samassa kokoelmassa *Pittsburgh Gazette* 5.6.1912 *Wicked Paris Shocked At Last*; vrt. *Variety* 15.6.1912, jossa Nijinskyn teos esitettiin osoituksena sensorin kaksinaismoralismista.

esteettiseen oikeuttamiseen, Nijinskyn tanssityyliä saatettiin arvostella esteettisin sanakääntein sen moraalisesti ongelmallisen sisällön tähden.<sup>5</sup>



Kuva 1. Fauni ja nymfi teoksesta Kahane, Martin & Wild, Nicole, toim.: Les Ballets Russes à l'Opéra. Hazan/Bibliothèque nationale, Paris 1992.

Teoksen vastaanotossa näkyy kaksi selkeää katkosta. Ensinnäkin *Faune* jakoi rintamalinjat ajan avantgardetaiteen tapaan: Nijinskyn puolustajat ylistivät tätä innovatiiviseksi ja hänen vastustajiaan haukut-

---

<sup>5</sup> Foucault 1990, 104, 153; moraalikeskustelusta esim. Hatt 1999.

tiin filistealaisiksi, jotka eivät ymmärtäneet taidetta.<sup>6</sup> Vastaavasti Nijinskyn vastustajat haukkuiivat puolustajia muodin perässä juoksijoiksi, jotka ylistivät mitä tahansa kunhan se järkytti yleisöä.<sup>7</sup> Onkin tärkeää huomata, että pelkästään julkisen keskustelun kiihkeys oli ennennäkemätöntä tanssitaiteessa.<sup>8</sup>

Toinen, tärkeämpi katkos näkyy länsimaisen katsojan ja orientalisoitujen venäläisten tanssijoiden välillä: Nijinskyn teos järkytti tapoja, joilla venäläisiä oltiin määritetty. Kuten olen muualla argumentoinut, Fokinen kaukaisiin aikoihin ja paikkoihin sijoituvia fantastisia teoksia oli katsottu venäläisten *itseilmaisuna* – tanssijoista puhuttiin tanssin kautta oman sisäisen totuutensa paljastavina itämaisina villeinä, joille eroottisävytteinen väkivalta tai sukupuoliroolien kääntäminen ylösalaisin nähtiin luonnollisena.<sup>9</sup> Jos *Faune* olisi sopinut tähän malliin, siinä esitetty eroottisuus ei olisi aiheuttanut vastalausemyrskyä. Väitänkin, että Faunin seksuaalisuuteen kohdistettu huomio toimi kuin verhona, jolla peitettiin paljon vakavimmat epävarmuuden tunteet katsojan ja teoksen suhteesta.

---

<sup>6</sup> Nijinskyä puolustivat mm. Ranskan tunnetuin kuvanveistäjä Auguste Rodin ja Mallarmén ystävä, taidemaalari Odilon Redon, lehdistä mm. *Journal des débats politiques et littéraires*, *Gil Blas*, *Le Théâtre*, *Comoedia*, *Comoedia Illustré* ja *Le Matin*.

<sup>7</sup> *Le Figaro* 30.5.1912; *Le Temps* 31.5.1912, 11.6.1912; *Courrier Musical* 15.6.1912.

<sup>8</sup> Esim. *The New York Times* kirjoitti asiasta 2.6. ja 3.6., jolloin tapaus pääsi pääkirjoitukseen asti (mikä on erittäin harvinaista), ja lehti julkaisi myös kuvan Nijinskyn asusta 14.6. Sanomalehtien jälkeen asiaa kommentoivat aikakauslehdet, esim. *La Plume*, joka ei yleensä piitannut baletista 1.7. ja 15.7., ja amerikkalainen *The Bellman* 29.6. Skandaali myös mainittiin aina balettia uudelleen esitettäessä ja se vaikutti olennaisesti vuoden 1913 näytäntökauteen, jolloin Nijinskyn baletit *Jeux* ja *Le Sacre du Printemps* nostivat koreografin toimien arvostelun kerrassaan uuteen ulottuvuuteen.

<sup>9</sup> Esim. Applin 1911, 12–13; *Flitch* 1912, 123; *The Graphic* 17.6.1911; *Pall Mall Gazette* 13.6.1912; *Pall Mall Magazine* September 1913. Myös Acocella 1984, 330–346; Järvinen 2000, 59–65, 69–70.

## Venäläinen Fauni

Aikalaiskeskustelussa Nijinsky itse ilmaisi johdonmukaisesti olevansa järkyttynyt yleisön reaktiosta ja kiisti tarkoitaneensa mitään siveetöntä:

je fus très étonné, choqué même, de voir une partie du public et quelques journalistes, découvrir dans mes gestes une intention malsaine. Ce que j'ai cherché seulement pour composer mon personnage, c'est d'allier aux attitudes classiques des mouvements esthétiques en rapport avec son caractère.<sup>10</sup>

Vaikka tekijän mielipide ei olekaan totuuden tae, on todennäköistä, että Nijinsky oli varsin vilpiton kiistäessään Faunin toimineen moraalittomasti. Länsimaissa seksuaaliset perversiot toimivat normatiivisen määrittäenä, jonka avulla porvaristo perusteli omaa yhteiskunnallista asemaansa. Kuten Laura Engelstein ja Dan Healey ovat argumentoineet, koska Venäjältä puuttui seksuaaliteorioiden normatiivisuuskäsityksestä hyötyvä yhteiskuntaluokka, länsimaalaisten teorioiden perversseiksi määrittämiin seksuaalisuuden muotoihin liitettiin ajatukset perustuslaillisesta demokratiasta, naisten oikeuksista ja yleisesti liberalismista – siis aatteista, joita Venäjän valtionsensuuri piti keisarivaltaa uhkaavina ja vallankumouksellisina. Seksuaalisuuden, erityisesti ei-normatiivisen seksuaalisuuden, julkisesta esittämisestä tulikin Venäjän avantgardelle tärkeä poliittinen ase.<sup>11</sup>

Tässä kontekstissa ei ole yllättävää, että Venäjällä Nijinskyn baletti nähtiin Fokinen orientalistisia teoksia ”terveempänä” ja sen aiheuttamaa skandaalia pidettiin länsimaisten dekadenttien ylireagointina. Raportoidessaan skandaalista Nikolai Minsky ihmetteli:

<sup>10</sup> ”olin yllättynyt, suorastaan järkyttynyt, nähdessäni osan yleisöstä ja joidenkin journalistien löytävän eleistäni siveettömän tarkoituksen. Olen henkilöahmoa muodostaessani ainoastaan etsinyt tapoja liittää klassisiin asentoihin esteettisiä liikkeitä, jotka sopivat hahmon luonteeseen.” *Je Sais Tout* -lehden haastattelu 15.11.1912. Samoin Nijinskyä siteerasivat *Pall Mall Gazette* 15.2.1913; ja *L'Intransigeant* 13.6.1912. Nijinsky korosti viattomuuttaan vielä 1919 ns. Päiväkirjassaan: Nijinsky 1999, 203, ks. myös 204, 207.

<sup>11</sup> Healey 2001; Engelstein 1992, *passim.*, erit. 383–420.



Образъ, несомнѣнно, смѣлый, можетъ быть, отвѣчающій понятію о древнемъ фавнѣ, но столь же, несомнѣнно, порнографическій, созданный исключительно сладострастнымъ воображеніемъ, въ сравненіи съ наивнымъ, правдивымъ образомъ Нижинскаго, въ которомъ узнаютъ себя 99 изъ ста юношей.<sup>12</sup>

Länsimaissa ei olisi tullut kuuloonkaan osoittaa katsojia edes potentiaalisesti Faunin kaltaisiksi – ja juuri tässä oli teoksen suurin ongelma.

Nijinskyn baletista puhuttaessa on aina unohdettu *Faunen* keskeisin ero aiempiin teatterissa esitettyihin kuvauksiin fauneista: kaikki mitä narratiivista on jäljellä toimii teoksessa faunin aktioiden kautta. Fauni on ainoana näyttämöllä koko teoksen keston ajan ja yksin näyttämöllä liki puolet teoksen kehosta, 20 tahtia alusta, osia sen keskeltä ja kuusi-toista tahtia lopusta.<sup>13</sup> Tämä tarkoittaa, että fauni on teoksen oletettu subjekti. Koska se on pitkiä aikoja yksin näyttämötilassa, yleisön on pakko muodostaa jonkinlainen suhde siihen ja sen edustamaan seksuaalisuuteen. Fauniin identifioituminen kuitenkin merkitsi ”kielletyn” ja ”eläimellisen” seksuaaliaktin hyväksymistä olennaisesti inhimillisenä – kun seksuaalisuusteoria liitti voimakkaasti yhteen seksuaaliemissiot ja älyn, masturbaation pelättiin yleisesti aiheuttavan vähämielisyyttä.<sup>14</sup> Loppuratkaisusta tietämätön Fauniin samastunut katsoja koki siis helposti joutuneensa harhaanjohtetuksi.

<sup>12</sup> ”Kieltämättä henkilökuvana on rohkea, voisipa sanoa vastakkainen käsitykselle muinaisesta faunista, mutta eittämättä se on pornografiaa yksinomaan heikommalle mielikuvitukselle, johon verrattuna Nijinskyn teos on naiivi, rehellinen kuvaus asiasta, johon 99 sadasta nuorukaisesta on itsensä tutustuttanut.” N. Minsky *Utro Rossii* 24.5./6.6.1912; Ks. myös A. Lunacharsky *Teatr i iskusstvo* 15.6./28.6.1912; Engelstein 1992, *passim.*, erit. 221–229, 232–236, 275–276.

<sup>13</sup> Tahdit [1]–[20], [79]–[82], [86]–[91], [94]–[110]. Guest-Jeschke 1991, 72–139.

<sup>14</sup> Battersby 1994, 82–83, 124–125.

## Primitiivit ja hellenismi

Edellä mainittu käsitys venäläisistä barbaareina oli olennainen Diaghilevin ryhmän suosiolle. Länsimaisen katsojan olisi ollut mahdotonta hyväksyä omasta mielestään rodullisesti alempien venäläisten taide esikuvalliseksi ellei juuri rodullisen atavismien kautta olisi selitetty venäläisten pystyvän kokonaistaideteoksen (Gesamtkunstwerk) toteuttamiseen, koska venäläisten katsottiin säilyttäneen sivistyneeltä länsimaiselta katsojalta kadonneen kyvyn kollektiiviseen ajatteluun:

Chez nous, tout est individuel; une œuvre forte et caractéristique porte toujours la marque d'un seul esprit. Il n'en pas de même chez les Russes. S'il leur est impossible de communiquer avec nous, lorsqu'ils sont entre eux, ils ont une extraordinaire faculté de mêler leurs âmes, de sentir et de penser la même chose à plusieurs.<sup>15</sup>

Olettettua atavismia korostivat entisestään Ballets Russes'n suosimat retrospektiiviset ja nostalgiset balettijuonet, jotka muodostivat teatterista turvallisen todellisuuspakoisen tilan.<sup>16</sup>

Venäläisiä ihailtiin, koska primitiivisenä, siis historiattomana ja yksilöttömänä yhteisönä, he olivat säilyttäneet vitaalisuuden, joka oli vuosisatojen sivistyksen myötä kadonnut länsimaista, ja joka ilmeni tanssissa:

Nous ne savons plus qu'est la danse. Nous ne sommes plus assez sauvages. Nous sommes des gens trop civilisés, trop policés, trop effacés: nous avons perdu l'habitude d'exprimer notre sentiment

<sup>15</sup> "Meillä kaikki on yksilöllistä; vahva ja tyypillinen teos kantaa aina merkkejä yhden sielun kädenjäljestä. Mutta venäläisten kesken on toisin. Vaikka heidän on mahdotonta kommunikoida kanssamme, kun he ovat keskenään heillä on harvinainen taito sulauttaa henkiset kykynsä, aistia ja ajatella sama asia kollektiivisesti." Jacques Rivière *La Nouvelle Revue Française* elokuu 1913. Tästä argumentista tuli erityisen tärkeä Nijinskyn kolmannen koreografian, *Sacren*, yhteydessä. Ks. myös esim. *The Graphic* 12.7.1913; Bullard 1971, iii: 201–204 siteeraa Emile Raulinin artikkelia *Les Marges* -lehteen kesällä 1913. Lisäksi esim. Burke 1973, 3–22 ei-sivistyneistä kollektiivisina, luonnollisina, ahistoriallisina ja ikuiset muodot säilyttävinä kansoina.

<sup>16</sup> Ks. Järvinen 2000; Järvinen 2001.

par tout notre corps; à peine se nous le laissons se produire sur notre visage et transparaître dans nos paroles; et il ne lui reste bientôt plus que nos yeux où se réfugier. Nos gestes mêmes sont appauvris, limités, réduits et tombent de nous comme les branches d'un arbre qu'on émonde. Nous sommes tout en tête.<sup>17</sup>

Näin retorisesti luotiin ero meidän (nous, les Occidentaux) ja toisten (ils, les Russes) välille. Koska venäläisten kulttuurinen voima oli heidän rohdullisessa eroavaisuudessaan – venäläisyydessä barbarismina – aivan kaikki Ballets Russes'n esittämä tulkittiin "aidon itämaisena" ja osoitukseksi tanssijoiden kulttuurisesta erosta katsojaan nähden.<sup>18</sup> Tämä ero näyttäytyi kuin orkesterikuoppa näyttämön ja auditorion välissä, tilana, joka erottaa, mutta on osin kätkössä yleisön katseilta.

*Faunen* suhteen orkesterikuoppa on oiva metafora myös koska Nižinskyn baletin suurimpana virheenä näyttäytyi juuri tanssin irrallisuus Debussyn ranskalaisesta musiikista:

Ce sont de grand artistes. Ce sont aussi des gens courtois, touchés des sympathies françaises et désireux de le reconnaître: seulement, ils sont étrangers et ils ne savent pas très bien... [- -] J'admire trop Nižinsky pour me retenir d'observer qu'il n'a pas du

<sup>17</sup> "Me emme enää tiedä mitä tanssi on. Emme enää ole kyllin villejä. Olemme kansana liian sivistyneitä, liian hienostuneita, liian vaatimattomia: olemme menettäneet kyvyn ilmaista tunteemme koko ruumiillamme; tuskin annamme sen ilmaantua kasvoillemme tai tehdä itseään näkyväksi puheissamme; eikä se enää näy kuin silmissämme, jonne se pakenee. Jopa eleemme ovat köyhtyneet, rajoittuneet, pelkistyneet ja putoavat meistä kuin oksat karsittavasta puusta. Olemme kaikki pelkkiä päitä [vrt. olla pelkkänä korvana]." *Le Figaro* 18.6.1910; samoin venäläisten virkistävää vaikutusta ylistivät esim. Vaudoyer *La Revue de Paris* 15.7.1910; Touchard *La Nouvelle Revue* 15.7.1912; Edelstein *Musical America* 9.9.1916; ja Symons 1923, 287.

<sup>18</sup> Esim. Boyle Lawrence *Pall Mall Magazine* syyskuu 1913, 18–27 ottaa varsin negatiivisen kannan moiseen barbariaan ja kehottaa venäläisiä pohtimaan kauniiden aiheiden kaunistamista esimerkiksi Ruutin tai Juuditin tarinoita iänikuisten Salomeiden sijaan; Järvinen 2000; Järvinen 2001. Venäläiset olivatkin ainoita, jotka suhtautuivat varauksella tähän retoriikkaan: esim. *Teatr i iskusstvo* 17.5.1909 valitti, ettei löytänyt ranskalaislehdistä ainuttakaan artikkelia, jossa venäläisiä ei olisi kutsuttu barbaareiksi tai eksoottisiksi villeiksi, mutta päätteli tämän johtuvan ranskalaiskriitikoiden vähäisestä asiantuntijuudesta.

tout compris le Faune tel que Mallarmé avait voulu: de toutes ses créations c'est la moins heureuse, et il est impossible qu'un danseur slave, même si intelligent, pénètre une œuvre de ce genre,<sup>19</sup>

kirjoitti Camille Maclair. Venäläisenä Nijinskyn siis katsottiin olevan biologisesti kykenemätön ymmärtämään Debussyn ja Mallarmén ranskalaisen hienostunutta taidetta.<sup>20</sup>

Konfliktin syvyyttä lisäsi uskomus, jonka mukaan faunin nimenomainen pahe, masturbaatio, oli urbaani ja ”ylisivistynyt” ilmiö, joka ei sopinut ajatukseen venäläisistä Euroopan viimeisenä sivistyksestä ja sen mukanaan tuomista paheista vapaana kansana.<sup>21</sup> Tämä puolestaan murensi uskoa venäläisten kulttuuriseen erilaisuuteen ja siitä juontuvaan ylivertaisuuteen. Viimekädessä Nijinskyn faunin käytös uhkasikin yleisön Ballets Russes’lle antamaa arvoa, jolla samainen yleisö perusteli omaa ylivertaista asemaansa taiteen tuntijoina.<sup>22</sup> Pelko oman aseman menettämisestä näkyy erityisen selvästi kriitikoiden tavassa leimata *Faune* pariisilaisten paheiden ilmentymäksi:

<sup>19</sup>”He ovat suuria taiteilijoita. He ovat myös kohteliaista kansaa, jota ranskalaisten myötämielisyys on koskettanut ja josta he haluavat osoittaa kiitollisuutensa: he vain ovat ulkomaalaisia eivätkä tiedä kovin hyvin...[- -] Ihailen Nijinskyä liikaa, jotta voisin olla osoittamatta, ettei hän ole ollenkaan ymmärtänyt Faunia niin kuin Mallarmé olisi halunnut: kaikista hänen luomuksistaan tämä on vähiten onnistunut, sillä on mahdotonta, että slaavi, edes näin älykäs, pystyisi ymmärtämään tämän lajityypin teosta,” Camille Maclair *Le Courier Musical* 15.6.1912. Maclair oli kirjoittanut 1.6.1912 Ballets Russesta Mallarmén teorioiden täyttymyksenä ja perui nyt sanomansa *Faunen* osalta.

<sup>20</sup> Ks. esim. Lalo *Le Temps* 31.5.1912; Debussy kirjoitti Robert Godet’lle 9.6.1913 (siteerattu Nectoux 1990, 35), ettei ymmärtänyt baletista nousutta kohua koska Fauni oli hänen mielestään huomattavan epäeroottinen. Säveltäjä kuitenkin pyrki irrottamaan oman nimensä skandaalista, jonka yhteydessä hänen musiikkiaan syytettiin liiasta sensuaalisuudesta. Ks. esim. Henry Gauthier-Villars *Comœdia Illustré* 15.6.1912.

<sup>21</sup> Esim. Vaudoyer *Revue de Paris* 15.7.1910: ”Restés barbares dans une Europe qui est, si l’on peut dire, civilisée jusqu’à la corde, les Russes [- -] ignorent la satiété occidentale.”; samoin Havelock Ellis [1890], 174; myös *Le Figaro* 18.6.1910; *The Graphic* 17.6.1911; vrt. Järvinen 2000, 61–62, 69–70; Sinfield 1994, 102.

<sup>22</sup> Järvinen 2002.

But, as a matter of fact, need we take Nijinsky's classicism so seriously? Is it not rather the classicism of modern Paris than of Ancient Athens? Certainly the majority of French people who talk about "the classical spirit" mean something very different from that which is found in classical authors. They lay enormous stress on the sensuality of pagan times, and conveniently forget all the simplicity of diet, the insistence on athletic "fitness" that characterised the Greeks. In many ways the most essentially Greek thing in Europe to-day is the English Public School. To read a real authority like Zimmern after a mere *romanicer* like Pierre Louys is like a cold douche after a Turkish bath. Pierre Louys, by cleverly grafting Alexandria to the tree of Hellenism, has evolved a product which is very popular with the French 'intellectual' of a rather decadent type, but which is not more like Athens or Sparta or Hellas generally in the sixth century than is Paris itself. And I suspect that it is just this 'classicism' which came to influence Nijinsky during one of his triumphant visits to Paris and inspired the production of 'L'Après-midi d'un Faune'.<sup>23</sup>

Vaikka voidaankin kysyä, oliko englantilainen sisäoppilaitos olemukseltaan yhtään kreikkalaisempi kuin Loyusin dekadentit romaanit, on tästä sitaatista selvää, että aikalaisille *Faune* oli joka tapauksessa vääränlaista "epätervettä" Antiikin tulkintaa.

## Antiikin Kreikka ja primitivismi

Kuten yllä siteeratusta käy ilmi, Ballets Russes'n luoma kuva antiikin Kreikasta oli epäortodoksinen, muttei suinkaan aikalaisistaan poikkeava. 1800-luvun lopulta alkaen Antiikin Kreikan kulttuurin ymmärrys oli ollut murroksessa. Arthur Evansin Knossosella tekemät kaivaukset olivat paljastaneet muinaisen estetiikan polykromaattisuuden ja murta- neet vuosisatoja vallinneen käsityksen Antiikin Kreikan patsaista valkoisina marmorikuvina. Nietzschen filosofia puolestaan oli kumonnut käsitystä Antiikin Kreikasta järkeen ja logiikkaan pohjautuneena yhteiskun-

<sup>23</sup> *The Bystander* 26.2.1913.

tana.

Ballets Russes liittyi tähän Antiikin Kreikan uudelleenarviointiin tekemillään kirkasvärisillä tanssispektaakkeleilla, joita Dionysinen ekstaasi ja hurjat bakkanaalit hallitsivat. Nijinskyn *Faune* sijoittuukin Ballets Russes'n historiassa kahden muun Antiikkiin sijoittuneen teoksen väliin, Fokinen *Narcisse* (1911)- ja *Daphnis et Chloë* (1912) -balettien oheen. Kaikkien näiden lavastajana toimi Léon Bakst, joka oli ihastunut arkaaaseen ja polykromaattiseen taiteeseen matkallaan Kreikassa 1905. Bakst kuvasi arkaaista kautta esimerkiksi teoksessaan *Terror Antiquus* (1908), eikä ole sattumaa, että hänen Nijinskyn balettiin suunnittelemansa nymfit näyttävät kampauksiaan myöten maalauksen etualalla olevalta kore-patsaalta (vrt. kuvaa 2 kuvaan 1).<sup>24</sup>

Koska Kreikka oli länsimaisen sivistyksen perusta, sen arvoihin liitettiin ajatus universaalisesta käyttäytymisestä. Vuosisadan vaihteessa psyykoanalyysi muunsi Kreikan myytit ikuisiksi ja jokaisen ihmisen psyyksensä toteutuviksi draamoiksi Oidipuksen äiti-suhteesta Narkissoksen itse-rakkauteen. Antiikin kulttuuri sinällään käsitettiin kulttuurin universaaliiksi perustaksi ja useimmiten täydelliseksi ideaaliksi, josta sittemmin oli tultu vain alaspäin.<sup>25</sup> Ajatukset kulttuurin elävöittämisestä taiteen avulla pohjasivatkin pitkälti ajatukseen Antiikin Kreikasta harmonisena yhteiskuntana, jossa taide, uskonto ja yhteiskuntajärjestelmä olivat yhtä. Antiikin amfiteatteri toimi esimerkiksi Georg Fuchsin ja venäläisen Nikolai Evreinovin teattereiden mallina, ja Isadora Duncan haki omassa tanssireformissaan innoitusta juuri Kreikasta.<sup>26</sup>

Kun ajatukseen kokonaistaideteoksesta, joka sekin pohjasi uskomuksiin kreikkalaisesta taiteesta, yhdistettiin ajatus kaukaisesta menneisyydestä nykypäivän uudistamisen apuvälineenä ja näihin käsitykset Venäjän taiteen tulevasta suuruudesta juuri kansan säilyttämän kulttuurisen

<sup>24</sup> Ks. Schouvaloff 1993, 94.

<sup>25</sup> Ballets Russesta kreikkalaisen draaman elvyttäjänä esim. Flicht 1912, 148; Kinney-Kinney s.a., 249–251; *Les Annales du Théâtre* 1910 ja 1911; Henri Austruy *La Nouvelle Revue* 1.7.1912; Maurice Touchard *La Nouvelle Revue* 15.7.1912; myös mm. Thomas 1995, erit. 51–53; Golub 1999, 284–287.

<sup>26</sup> George Fuchs oli vaatinut paluuta amfiteatteriin jo 1899, Duncan taas seurasi muita modernin tanssin pioneereja. Slonim 1963, 189–222; Jeschke 1990, 97; Scholl 1994, 50–53, 69–71; Kendall 1984, erit. 87; Thomas 1995, 46–71, erit. 61–65; ks. myös Duncan 1992, 126–129.

atavismien kautta päästään *Faunen* aihevalinnan lähteille. Klassisen kauden sijaan arkaaisesta (eli primitiivisemmästä) Kreikasta olisi tämän mukaan löydettävissä vielä totuudellisempi malli, jolla elvyttää nyky-yhteiskuntaa ja luoda uutta taidetta.<sup>27</sup>



Kuva 2. Léon Bakst: *Terror Antiquus* teoksesta *Golinetz*, S.V.: Lev Bakst. Izbrazitelnoe iskusstvo, Moskva 1992.

Ballets Russes'n sisällä Bakstin kiinnostus Kreikkaa kohtaan liittyy laajempaan hellenistisen kulttuurin renessansiin 1910-luvun Venäjällä:

<sup>27</sup> Primitivismistä ja venäläisyydestä ks. esim. Salmond 1996, 144–145, 164–8; Bridgman 1988, 30; Berglund 2001, 220–223; myös Foster 1995; Acocella 1984, 240–1, 324–8.

jopa venäläisessä taidekäsityöliikkeessä (kustarnichestvo) tapahtui selvä muutos kohti klassisia aiheita, ja Pietarissa *Apollon*-lehden ympärille syntyi uusi liike, akmeismi, jossa huomio kiinnitettiin arkipäivän ilmaisujen klassiseen selkeyteen.<sup>28</sup> Tämä klassismin nousu ei ollut vain reaktiota symbolismille vaan siihen liittyi vastakulttuurinen identifikaatio, jolla oli tärkeä rooli venäläisen modernismin synnyssä: seksuaalisuus, erityisesti ei-normatiivinen seksuaalisuus, ja sen julkinen esittäminen koettiin yhtä lailla osaksi modernismia kuin poliittinen liberalismi. Kuten oli hyvin tiedossa Kreikan yhteiskunnassa kauneus oli nuorten miesten kauneutta ja yhteiskunnan ideaalina oli pederastia. Antiikin rekvisiitta toistui vuosisadan vaihteen homoeroottisessa taiteessa (esim. *Der Eigene*-lehti, von Gloedenin valokuvat) ja kreikkalaisella yhteiskunnalla perusteltiin homoseksuaalisuuden normaaliutta.<sup>29</sup> Diaghilev olikin ollut kiinnostunut Antiikin Kreikasta jo ennen Bakstia.

Diaghilevin ja Bakstin kiinnostuksella antiikkia kohtaan on myöhemmässä kirjallisuudessa diskreditoitu Nijinskyn tekijyyttä – kaikki kunnia *Faunesta*, mukaanlukien sen koreografiasta, on annettu henkilöille, joilla ei ollut mitään kokemusta liikkeen suunnittelusta teatteritilassa.<sup>30</sup> On totta, että toisin kuin useimmat yleisönsä jäsenet, Nijinsky ei ollut hyvin perillä antiikin kulttuurista, koska klassikot eivät kuuluneet Keisarillisen Balettikoulun opetusohjelmaan, eikä Nijinsky koskaan ollut kovin kiinnostunut historiasta. Todennäköisesti Diaghilev tai hänen lähipiirinsä siis vaikuttivatkin aiheen valintaan, mutta aiheen käsittelytapa tuskin olisi pälkähtänyt päähän muulle kuin tanssijalle.

<sup>28</sup> Salmond 1996, 173–174; Cooke 1991, 65; Scholl 1994, 50–53, 75–76, 106–109.

<sup>29</sup> Miller 1995, 13–25; West 1993, 68–84; Dyer 1993, 26–29.

<sup>30</sup> Esim. Benois 1945, 290; Stravinsky 1975, 36–37; Lifar s.a., 240–243; Lifar 1938, 204, 206n; Haskell 1955, 268–269; ja Pasler 1981, 59, 192, 194. Myöskään Garafola 1992, 52–53 ei suostu uskomaan, että Nijinsky olisi itse kehittänyt uuden tekniikan. Vrt. Buckle 1993, 184, kuinka Nijinsky oli tanssin asiantuntija.



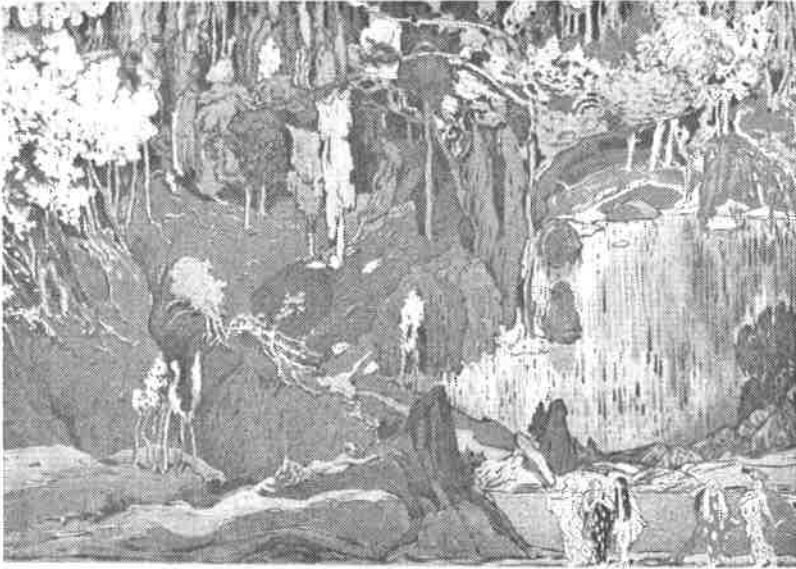
## Representaatio representaatiosta

Nijinsky aloitti koreografisen debyyttinsä luonnostelun marraskuussa 1910 samaan aikaan kun Diaghilev ryhtyi suunnittelemaan ensikertaa oman ympärivuotisen tanssiryhmänsä perustamista.<sup>31</sup> Koska teoksen tuli sijoittua antiikkiin, Nijinskyn täytyi kehittää tapa esittää näyttämöllä aikakautta, josta hän tiesi vähän, mutta joka oli ollut useiden teatteritaitteiden uudistajien lempikohde. Nijinsky ei suinkaan halunnut imitoida Fokinen tai Duncanin tyyliä,<sup>32</sup> ja omalla tavallaan hänen ratkaisunsa onkin ilmeistä: hän päätyi esittämään antiikin Kreikkaa kuin kreikkalaiset itse. *Faune* oli liikkuva reliefi, sen liikekieli äärimmäisen yksinkertaistettua. Taustakangas (kuva 3) ripustettiin vain noin puolitoista metriä proskeniumista. Valot asetettiin siten, että kaksiulotteinen vaikutelma korostui: Nijinsky ei halunnut tanssijoista lankeavan varjoja taustakankaaseen. Tanssijoiden perusasennossa jalat olivat rinnakkain, rintakehä ja kädet katsojaa kohden ja kasvot jatkuvasti kohti näyttämön laitoja (ks. kuva 1). Käännökset tehtiin nopeasti paikallaan jotta bas-relief -vaikutelma säilyisi.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Nijinska 1992, 315–316 harjoituksista; Garafola 1992, 180–181. Nijinskystä siis leivottiin selvästi uuden baletin tähteä paitsi tanssijana myös koreografina. Diaghilev kuitenkin siirsi Faunen ensi-iltaa, koska pelkäsi – oikeutetusti – pääkoreografinsa Mikhail Fokinen eroavan ryhmästä tästä kuullessaan. Kun Faunen harjoitukset aloitettiin vuoden 1912 alussa, olikin selvää, että Fokine lähtisi ovet paukkuun. Tanssijat jakautuivat nopeasti Nijinskyn uutta tyyliä puolustaviin ja vastustaviin, ja vaikka vastustusta onkin myöhemmin liioiteltu, Nijinskyn asema ”johtajan suosikkina” ei ollut helppo.

<sup>32</sup> Tämä varauksellinen suhde johtui osin siitä, että Nijinsky piti Duncanin ja Fokinen koreografointitapaa epämääräisenä: taiteen tuli olla opetettavissa jälkipolville, jolloin se ei voinut perustua improvisaatioon ja subjektiiviseen ilmaisuun. Nijinska 1992, 224–225; Nijinskyn aikalaisista esim. Keisarillisten teattereiden entinen johtaja ruhtinas Volkonsky oli tätä mieltä: ks. esim. *The Nineteenth Century and After* kesäkuu 1913; samoin ballerina Mathilda Kshesinskaya: S.A.S. Romanovsky-Krassinsky 1960, 137–138. Eräs Nijinskyn unelmista oli perustaa tanssikoulu: Krasovskaya 1971, 448; Krasovskaya 1979, 326, 336–337; Reiss 1960, 174–175; Buckle 1998, 476.

<sup>33</sup> Louis Schneider *Comoedia* 30.5.1912 antoi etäisyydeksi kaksi metriä, Minsky *Utro Rossii* 24.5./6.6.1912 puolitoista; Guest-Jeschke 1991, 13 siteeraa Nijinskyn ohjeita, myös 16–17.



Kuva 3. Léon Bakst: Suunnitelma taustakankaaksi teoksesta Golinetz, S.V.: Lev Bakst. Izobrazitelnoe iskusstvo, Moskva 1992.

Moinen sai kriitikot väittämään, että Nijinsky oli suoraan siirtänyt näyttämölle arkaaisen Kreikan taidetta, johon oli tutustunut museoissa.<sup>34</sup> Tämä johtunee siitä, että aikalaiskatsojalle kulmikkisuuden ja primitiivisyyden vaikutelma sulki ulkopuolelleen Antiikin Kreikan klassisen kauden, jota pidettiin esikuvallisena taiteena. Arkaaisuutta käytettiin siis yhdistämään Nijinskyn uusi teos ajatukseen venäläisistä primitiiveinä, siis samaan viitekehukseen kuin Fokinen antiikkiin sijoittuvat koreografiat, liikekielen erilaisuus selitettiin yksinkertaisesti varhaisemman aikakauden mallintamisena. Tämä tulkinta on kuitenkin helppo kyseenalaistaa.

On todennäköistä, että Nijinskyn päähuomio kiinnittyi kaksiulotteisiin taidemuotoihin siksi, että Antiikin Kreikasta on säilynyt parhaiten

<sup>34</sup> Esim. Johnson 1913, 186. Vuosia myöhemmin Mikhail Larionov kertoi paljon toistettua tarinaa, jossa Nijinsky sotki keskenään Louvren kreikkalaisen ja egyptiläisen gallerian. Ks. Buckle 1993, 185; vrt. Nectoux 1990, 20–21; ja Kirstein 1975, 125 ko. tarinan mahdottomuudesta.

juuri keramiikkaa. Tämä on kuitenkin pääasiassa mustapunaista klassisen kauden taidetta enimmäkseen geometrisen arkaaisen kauden sijaan. Esimerkiksi Nectoux on osoittanut, kuinka klassisen kauden keramiikasta on löydettävissä jopa täsmälleen samanlaisia asentoja kuin Nijinskyn baletista otetuissa valokuvissa, ja saman huomasivat myös Nijinskyn aikalaiset.<sup>35</sup> Louvressa on toki myös arkaaisen kauden keramiikkaa, jonka ihmisfiguurit muistuttavat selkeästi Nijinskyn *Faunesta* otettuja valokuvia. Tämä ei silti tarkoita, että Nijinsky olisi tehnyt eroa neljännen ja kuudennen vuosisadan taide-esineiden välillä, sillä hänen ei edes tarvinnut harkita moista. Etnografisen tarkka lähdemateriaalin toistelu ei kuulunut modernismin "historiattomuuteen", sen tarpeeseen kuvastaa vain ja ainoastaan nykypäivää jopa käyttäessään ajallisesti tai maantieteellisesti kaukaisten kulttuurien tuotteita. Päiväkirjassaan Nijinsky julisti museot hautausmaiksi ja toisti useissa haastatteluissa koreografioidensa olleen suunnatut nykypäivän katsojille.<sup>36</sup> Kriitikot siis sekä näkivät Nijinskyn liikekielen kulmikkaampana kuin se oli että ymmärsivät primitivismin tavalla, joka ei enää soveltunut Nijinskyn edustamaan modernismiin. Aikalaiskriitikoita arvioidessa on kuitenkin otettava huomioon, että yleisö myös odotti uutuudelta jotain erityistä: Nijinskyn balettia kun oli mainostettu ennakkoon "kubismina".<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Ks. kuvat 4 ja 5 sekä Nectoux 1990, 20–23. Esim. *Journal des débats politiques* 10.6. 1912 listasi teoksia, jotka toistuivat koreografiassa.

<sup>36</sup> Nijinsky 1999, 163; *Le Figaro* 14.5.1913; Jacques-Émile Blanche muisteli *La Revue de Paris* -lehdessä 1.12.1913 Nijinskyn sanoneen: "Il faut arrêter court ce qui a trop duré, la vie, aujourd'hui, est plus hâtive qu'elle ne le fut jamais. Il ne s'agit pas d'être d'aujourd'hui, il faut être de demain, devancer l'avenir..." Tämä nousi keskeiseksi Nijinskyn tehtyä vuonna 1913 ensimmäisen nykypäivään sijoitetun baletin *Jeux*, joka usein yhdistettiin tyyliinsä puolesta juuri *Fauneen*.

<sup>37</sup> *Comoedia* 18.4.1912 otsikoi "Nijinski va faire dans l'Après-midi d'un Faune" des essais de chorégraphie cubiste." Ks. myös seuraava viite.

## Kubistista tanssia

C'est le théorie cubiste que Nijinski a voulu appliquer à la chorégraphie; évolution parfaitement rationnelle, avec le souci des dimensions, des plans successifs, de la vérité linéaire quasi-géométrique, qu'animeront, en la rehaussant, la couleur, les agréments et les émotions esthétiques.<sup>38</sup>

Näin siteerasi *Comoedia*-lehti Diaghilevin kuvausta rakastajansa baletista toista kuukautta ennen sen ensi-iltaa. Kuvaus on varsin osuva: *Faunen* visuaalisessa kompositiossa on paljon samankaltaisuuksia kubismin kanssa. Kaksiulotteinen tila korosti liikkeiden lineaarisuutta ja tanssijat, teoksen objekti, sulautuivat osaksi taustaa, josta kubistien kankaiden tavoin puuttui horisontti. Tanssijoiden asettelusta ja liikkeen painavuudesta johtuen tila painottui eteen ja alas. Kuten kubistit, Nijinsky oli myös selvästi kiinnostunut arkipäiväisestä tapahtumisesta.

Kubismin ohella Nijinskyn aikalaisille *Faune* toi mieleen laajemmin nk. post-Impressionistisen taiteen, esimerkiksi Gauguinin. Nijinsky oli kiinnostunut Gauguinin teoksista paitsi stilisoidun liikkeen myös kirkkaiden värien osalta. Hän halusi *Faunen* taustakankaan (kuva 3) olevan auringonpolttama kreikkalainen kesämaisema, mutta Päiväkirjassaan väitti, ettei Bakst ymmärtänyt mitä hän tällä tarkoitti.<sup>39</sup> Venäläiskriitikko Anatoly Lunacharskyn mukaan Nijinskyn baletti olisi vaatinut "ei

<sup>38</sup> "Nijinsky on halunnut soveltaa koreografiaan kubistista teoriaa; täydellisen rationaalista kehityskulkua, huolta ulottuvuuksista, peräkkäisistä tasoista, lineaarisesta, miltei geometrisesta todellisuudesta, jota elävöittävät korostetut väri, koristeet ja esteettiset tunteet." *Comoedia* 18.4.1912 siteerasi Diaghilevia; vrt. Nijinskyn haastattelu *Peterburgskaya gazeta* 15./28.4.1912 siteerattu Zilberstein-Samkov 1982, i:448, jossa Nijinsky sanoo soveltavansa kubistista teoriaa tanssiin.

<sup>39</sup> Nijinsky 1999, 203–204: "Bakst failed to understand me." Ks. myös Guest-Jeschke 1991, 13 Nijinskyn ohjeista; Nijinska 1992, 442 Nijinskyn kiinnostuksesta Gauguinin taiteeseen.

maisemaa vaan maton”<sup>40</sup>, eikä hän ollut ainoa Bakstin lavastetta kritisoinut.<sup>41</sup>



Kuva 4. Faunen peukalot teoksesta Nectoux, Jean Michel, toim.: Nijinsky. *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. Thames and Hudson, London 1990 (1989).

Aikalaisten kuvaus Nijinskyn uudesta tanssityylistä ”kubismina” on hämmentänyt myöhempiä tulkintoja ja vaikuttanut erityisesti baletista tehtyihin muistinvaraisiin ”rekonstruktioihin”. Nijinskyn tyylin kulmikkautta on korostettu, samoin kanta edellä otettuja askeleita ja ruumiin jännitettä. Nijinskyn notaatiossa baletti paljastuu kuitenkin liikkeeltään hyvin arkipäiväiseksi. Askeleet ovat tavallisia kävelyaskeleita ja ylä-

<sup>40</sup> ”не пейзажъ, а коверъ”. A. Lunacharsky *Teatr i iskusstvo* 15.6./28.6.1912.

<sup>41</sup> Esim. Francis Toye *The Bystanderissa* 26.2.1913 piti Bakstin lavastusta epäonnistuneena.

vartalo taas kääntyy luonnollisesti, kun käsiä liikutetaan vastakkaisiin suuntiin paralleelista vartalon sivuilla. Kuten baletissa vuonna 1913 tanssinut Lydia Sokolova on muistellut, yksi *Faunen* harjoittamista vaikeuttanut tekijä oli, että pienikin lihasjännitys pilasi baletin herkät linjat.<sup>42</sup> Tämä paitsi tuo Nijinskyn tyylin lähemmäs Kreikan klassisen kauden taidetta myös selittää, miksi baletista on kuvia, joissa Nijinskyn hahmon yläruumis ei ole kääntynyt voimakkaasti eri suuntaan muun vartalon kanssa.

On kuitenkin tärkeää huomata, että Nijinskyn aikalaisille "kubismi" tarkoitti paljon muutakin kuin esteettistä suuntaa. Vuoteen 1912 mennessä kubismia vastaan oli jo yleisesti hyökätty ulkomaalaisena ja degeneroituneena taiteena.<sup>43</sup> Tunnetuimpana kolmesta ranskalaiseen musiikkiin tehdystä koreografiasta, *Faune* sai osalleen pelot Diaghilevin ryhmän muuttumisesta liian ranskalaisiksi:

Il est urgent de souhaiter que l'art russe reste russe et ne nous soit présenté que comme tel; le parisianisme ne peut être qu'un poison organique pour cet art, si sain jusque dans son extrême sensualité.<sup>44</sup>

Barbaarisen Nijinskyn katsottiin siis hairahtuneen seuraamaan väärää esikuvia etsiessään tietä moderniin.

Kiinnostavaa onkin, että kaikista tanssijoista juuri Nijinskyn liikkeitä pidettiin luontevina ja eniten Debussyn musiikkiin sopivana. Esimerkiksi *Pall Mall Gazette*n kriitikon mukaan suurena taitelijana Nijinsky, toisin kuin nymfit, oli kykenemätön vääristelemään kehoaan koreografiassa vaaditulla tavalla:

<sup>42</sup> Sokolova 1960, 40–41.

<sup>43</sup> Esim. Mikhail Fokine (1961), Serge Grigoriev (1953) ja Serge Lifar (1945) tekivät kaikkensa haukkuakseen Nijinskyn koreografinkykyjä; Kubismia vastaan hyökättiin esim. *Le Monde Illustré* lokakuu 1912 julkaisi artikkelin otsikolla "Il faut défendre l'Art français"; samoin Léon Werth "Le Cubisme et le Salon d'Automne" -artikkelissaan *Grande Revue* 25.10.1912.

<sup>44</sup> "On kiire varmistaa, että venäläinen taide pysyy venäläisenä eikä meille esitetä tällaista; parisianismi ei voi olla kuin orgaaninen myrky tälle taiteelle, joka on tervettä huolimatta äärimmäisestä sensuaalisuudestaan." Camille Maclair *Le Courier Musicalissa* 15.6.1912.

Nijinsky was rather a disturbing element. He is too great an artist to go as wrong as he was meant to go, and the gestures of his faun were too natural and eloquent in their restraint for the scheme of the piece, though, indeed, he realised far more than the others the dainty spirit of Debussy.<sup>45</sup>

Kiireessään erottaa Nijinskyn tanssiuus tämän epämiellyttävistä vaatimuksista koreografina arvostelijoille ei tullut mieleen kysyä, miksi suuri tanssija Nijinsky olisi luonut muille tanssijoille liikkeitä, joita ei itse olisi osannut toteuttaa.<sup>46</sup>



Kuva 5. Louvren kreikkalaista keramiikkaa teoksesta Nectoux, Jean Michel, toim.: Nijinsky. *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. Thames and Hudson, London 1990 (1989).

<sup>45</sup> *Pall Mall Gazette* 18.2.1913.

<sup>46</sup> Sert 1953, 125–126: "he seemed to wage a desperate fight against his own nature."

Kuten baletissa tanssineet ovat todistaneet, teknisesti Nijinskyn teos oli vaikein ryhmän repertuaarissa. Vaikka on huomattava, että kolme vuotta teostaan pohdittuaan Nijinsky on todennäköisesti kirjoittanut ylös todellisuutta monimutkaisemman version, notaation mukaan hän ei sijoittanut kaikkia tanssin liikkeitä musiikin tahtiin vaan monimutkaiseen kontrapunktiin, jossa musiikista muodostui ikään kuin ideaali, johon tanssijoiden liikkeet vertautuivat. Esimerkiksi Nijinskan tanssima nuori nymfi ”unohti” ajoittain seurata musiikkia ja toisaalla kiirehti sen ohi.<sup>47</sup> Koska Debussyn musiikissa ei ollut selkeää melodiaa tai rytmiä, jota seurata, tanssijat joutuivat laskemaan liikkeidensä suoritusajan sisääntuloista ja poistumisista. Moinen ei ollut yleistä Nijinskyn aikana, ja tanssijat valittivatkin koreografian vaativan heiltä liikaa.<sup>48</sup>

Osin tanssijoiden vastahakoisuus selittyy koreografian asemalla balettiryhmän ohjelmistossa. Kuten Fokine, Nijinsky oli kasvanut tanssitraditiossa, jossa akrobatiaa ja tanssin virtuosimaisuutta arvosteltiin yleisön kosiskeluna ja tanssin esteettiseksi päämääräksi haluttiin nostaa ilmaisu ja ilmapiiri; mutta siinä missä Fokine oli kannustanut tanssijoita improvisoimaan, ”johtajan suosikki” Nijinsky vaati heitä toteuttamaan vain ja ainoastaan määräämiään eleitä ja liikkeitä. Nijinsky oli selkeästi kyllästynyt niin tanssimaan Fokinen hänelle luomissa rooleissa kuin kriitikoiden niistä antamaan ylistykseen – hänen tuttavansa muisteli: ”Such ballets as *Le Spectre de la Rose* did not interest him; he said it was *trop joli* and was rather annoyed when people admired it.”<sup>49</sup>

Fokinen improvisaatiota korostavan tyylin ansiosta ja myös venäläisten päivälehtikritiikkien kautta Nijinskylä oli ollut vuosikausia aikaa pohtia koreografian merkitystä tanssiteoksessa. Nijinskyn reformit keskittyivätkin liikkeeseen itseensä – hän muutti koreografisessa liikekieleensä juuri ne asiat, joista hänet tunnettiin tanssijana: kaksulotteisessa *Faunessa* ei ole spektakulaarista tilan käyttöä, ei huikeita hyppyjä, ei romanttisia rooleja tai itämaisia viettelyksiä. Tämä oli erittäin rohkeaa vasta 23-vuotiaalta koreografilta. Samalla Nijinsky kuitenkin myös

<sup>47</sup> Guest 1992, 426; Guest-Jeschke 1991, 33, 35. Ks. myös kuva 1.

<sup>48</sup> Sokolova 1960, 40–41; Nijinska 1992, 427–428.

<sup>49</sup> Morrell 1963, 227.



irroitti liikkeen juonikuviosta, jonka keskeisyys oli olennainen osa Fokinen teosten menestyksessä. Vaikka olisikin virhe kutsua *Fauna* abstraktiksi baletiksi, siinä oli narratiivia vain nimeksi asti. Eräessä haastattelussa Nijinsky jopa kiisti koko juonen olemassaolon.<sup>50</sup>

Lännessä Nijinskyyn kiinnittämä huomio liikkeeseen itseensä muuttikin olennaisesti tapaa, jolla tanssitaiteesta on sittemmin puhuttu. Sulan erilaisuutensa tähden Nijinskyyn baletteja oli miltei pakko verrata Fokinen tekemiin. Kun niissä ei ollut juonta jota kuvata, kriitikoiden oli opittava kuvailemaan liikkettä uudella tavoin, olivatpa he kumman puolella hyvänsä.<sup>51</sup> Näin Nijinsky pakotti kriitikot puhumaan koreografiasta olennaisena osana tanssin kokonaistaideteosta. Tämä kuitenkin rikkoi käsityksen kokonaistaideteoksesta, sillä klassiseen balettiin ja Fokinen karaktääritanssiin tottuneelle yleisölle uusi liikekieli vaikutti kulmikkaalta ja nykivältä ja tuntui olevan ristiriidassa Debussyn musiikin kanssa:

On the stage we have beauty of line in the delicately draped figures of the nymphs [- -] and we have a similar beauty in the rhythmic curves of Debussy's melodies, but the actual movements of the two have no correspondence.<sup>52</sup>

Tämä rikkonaisuus oli erityisen vaarallista, koska kokonaistaideteos oli syy venäläisten ylivertaisuuteen ja sen särkyminen vaaransi Diaghilev baletin aseman. Mikä pahempaa, kubismina Nijinskyyn teos viittasi ny-

<sup>50</sup> Nijinskyyn haastattelu *Pall Mall Gazette*ssa 15.2.1913: "It has no story, really; it is simply a fragment drawn from a classic bas-relief."

<sup>51</sup> Länsimaissa ensimmäiset Fokinen koreografisia ansioita arvioivat jutut ilmestyivät vasta Nijinskyyn koreografioiden saatua ensi-iltansa – esim. Richard Capell kirjoitti aiheesta *The Times*iin "vasta" 4.2.1913. Aiemmin koreografiaan ja koreografiin oli kiinnitetty huomiota korkeintaan parilla lauseella, useimmiten ei ollenkaan.

<sup>52</sup> *The Times* 18.2.1913; samoin Roland-Manuel *La Petite Revue* 1.6.1913 siteerattu Bullard 1971, iii:411–413. Tämä on johtanut väitteeseen, että Nijinsky olisi suunnitellut baletin liikkeen ennen musiikin valitsemista. Ottaen huomioon baletin teeman ja Nijinskyyn pikkutarkan koreografianotaation täsmällisen suhteen musiikkiin, tämä ei vaikuta todennäköiseltä. Väitettä onkin lähinnä käytetty vähättelemään Nijinskyyn lahoja koreografina, ja sitä ovat erityisesti käyttäneet moisesta arvonalennuksesta hyötynneet tahot, Nijinskyyn varjoon jääneet Diaghilevin ryhmän jäsenet.

kyhetkeen ja romutti Baletin turvallisen vieraantumisen arkipäivän murheista. Tämä oli erityisen selvää, koska baletin liikekieli korosti tapahtumien arkipäiväisyyttä. Kuten Jeschke on todennut, "Nijinsky's little scenario is more suggestive of a playful, Attic romp than a major drama seething with sexual conflict."<sup>53</sup> Tämä oli ennenkuulumatonta balettitaiteessa, jossa traagiset rakkaustarinat ja sensuellit speaktaakkelit hallitsivat ohjelmistoa.

## Huomio – juoneton baletti!

Nijinskyn notaation mukaan *Faunen* episodinomainen luonne korostuu teoksen syklistyyden myötä – fauni niin aloittaa kuin päättää toimensa yksin kummullaan. Herooisen kliimaksin puuttuminen ja faunin loppueleen sijoittuminen musiikilliseen diminuendoon korostaa entisestään tapahtumien arkipäiväisyyttä. Lisäksi teoksen hahmot käyttäytyvät kuin olettaen tietävänsä mitä tulee tapahtumaan – Fauni kääntyy katsomaan useita kertoja suuntaan, josta nymfit tulevat ilmestymään, kuin odottaen heitä ja näiden lähdettyä "muistelee" heitä. Nymfit säikähtävät faunia, mutta tämän sotkettua heidän rituaalinsa myös moittivat faunia tämän käytöksestä.<sup>54</sup>

Liikkeen lisäksi Nijinsky rajoitti tanssijoiden mimiikkaa kovalla kädellä:

Once when a new girl had to learn Nijinsky's sister's part in which the Nymph suddenly sees the Faune, turns away and walks off – he said to her: 'Why do you look so frightened?' She said she thought she was meant to be. Thereupon, quite in a rage, he said that the movement he gave her was all that was required of her, he was not interested in her personal feelings.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Jeschke 1990, 106.

<sup>54</sup> Fauni [7]–[9] ja [102], nymfit [83], piano - piano pianissimo [105] – [109]. Guest-Jeschke 1991, 34–35, 40, 43–46, 136–139; Kirstein 1987, 285–288; Gerhard 2000, 32.

<sup>55</sup> Rambert 1983, 62; vrt. Buckle 1998, 333.

Nijinsky selvästikin ymmärsi, että mimiikan vähentäminen korosti jällellejääviä ilmeitä. Esimerkiksi Fauni ilmaisee voitonriemuaan avaamalla suunsa ja heittämällä päänsä takakenoon – Nijinskyyn sanoin: ”nauraa kuin eläin”.<sup>56</sup> Mimiikan rajoittaminen myös siirsi huomion liukekieleen, koska mimiikkaa oli tanssissa aiemmin käytetty puheen korvikkeena. *Faunessa* harvat mimiikkaksi tulkittavat liikkeet (kuten Faunin eläimellinen nauru) korostivat olennaisia kohtia baletin juonessa. Samaan aikaan tärkeissä kohdissa dramaattinen jännite syntyi täydellisestä liikkumattomuudesta – jopa kaksi tahtia pitkät hetket, jolloin kukaan näyttämöllä ei värähdäkään toistuivat läpi teoksen. Pienimmätkin liikkeet muuttuivat merkityksellisiksi: esimerkiksi Faunin peukalot indikoivat tämän mielialoja.<sup>57</sup>

Tämä vaati yleisöltä uudenlaista tarkkavaisuutta pienien liikkeiden ja yksityiskohtien suhteen: ”Le silence de la salle est profond et attentif. On sent que les esprits sont tendus vers la decouverte ou l’attente d’une défaillance; ou bien vers la compréhension d’une beauté inconnue.”<sup>58</sup> Huomion keskittäminen oli sinällään erittäin modernistista, kuten esimerkiksi Jonathan Crary on esittänyt,<sup>59</sup> mutta tärkeintä on huomata kuinka *Faunessa* muutos juontuu näyttämötilasta itsestään. *Faunen* kaksiulotteisuus oli sen selkein ero aiemmin näyttämöllä esitettyyn tanssiin. Virtuosoimaisen liikkeen sijaan Nijinsky rajoitti tanssijoiden mahdollisuuksia. Kapea tila ei sallinut hyppyjen tarvitsemää vauhdinottoa ja eliminoi useimmat liikkeen suunnat, erityisesti Fokinen suosimat diagonaalit ja ympyrät. Kuin tätä korostaakseen, Nijinskyyn fauni aloitti ja päätti baletin makuuasennossa, ja itse asiassa koreografi antoi faunin maata tai istua miltei puolet baletin kestosta.<sup>60</sup>

Tämä puolestaan vaikutti baletin tempoon: *Faune* oli rytmiltään paljon Fokinen baletteja hitaampi teos. Yhdessä yksinkertaistetun liikekielen kanssa, tämä sai ihmiset ihmettelemään teoksen luonnetta tanssi-

<sup>56</sup> [90]: ”laughs like an animal”. Guest-Jeschke 1991, 44, 68, 181.

<sup>57</sup> Täydellinen paikalleenpysähtyneisyys tapahtuu esimerkiksi Faunin ja johtavan nymfin dueton aikana [55]–[56], [58]–[59], ja [63]–[64]. Guest-Jeschke 1991, 26–27, 40–41.

<sup>58</sup> *Comoedia* 2.6.1913.

<sup>59</sup> Crary 2001; ks. myös Beer 1996.

<sup>60</sup> Tahdit [1]–[35], [102]–[110]. Guest-Jeschke 1991, 33–46.

na. Kenties kiintoisin väite, jota aikalaiset toistivat oli, ettei Nijinskyn teos ollut tanssia ollenkaan: "The miracle of the thing lies with Nijinsky – the fabulous Nijinsky, the peerless dancer, who as the faun does no dancing."<sup>61</sup>

Onkin todennäköistä, että erityisesti ensi-illassa esitystavan vieraudesta – liikkeen arkipäiväisyydestä ja vähäisistä juonenkäänteistä – syntyi jännite, joka kasvoi esityksen loppua kohden. Näin faunin viimeinen ele sai osalleen ylenmäärin painoarvoa. Tapahtumien odottelu hermostutti yleisöä, mikä näkyy erityisesti suhtautumisessa Nijinskyn ainoaan loikkaan koko baletissa [62]: "And during the whole ballet he made only one leap - only one! The effect of it was unforgettable."<sup>62</sup> "He leaps once. This one leap is a surprise and an illumination."<sup>63</sup>

Kaksiulotteisuutta ja siitä seuraavaa vauhdikkaiden liikkeiden puutumista pidettiinkin turhana konventiona:

one regrets all the more the *unnecessary restrictions* with which Nijinsky has hampered himself, when reflecting what his genius as a dancer, given proper scope, might make of such a *rôle*. If he would but play one of Pan's goat-footed progeny *legitimately* "in the round," one might anticipate a creation to supplement, and rank alongside, his wonderful harlequin in 'Le Carnaval.'<sup>64</sup>

Kriitikon vihamielisyys osoittaa, kuten myös Joan Acocella on huomionnut, kuinka Nijinsky pakotti yleisön lukemaan uudelleen tanssin konventioita: "What was natural, and therefore harder to see, in the round becomes, when forced into flatness, both readable and miraculous."<sup>65</sup> Nijinskyn tekemät muutokset vaikuttivatkin olennaisesti myös tanssijoiden käsitykseen tilasta, jossa esitys tapahtui. Kuten Jesch-

<sup>61</sup> *The Daily Mail* 18.2.1913.

<sup>62</sup> Francis Toye *The Bystander* 26.2.1913.

<sup>63</sup> Richard Capell *The Daily Mail* 18.2.1913. Venäläiskriitikko André Levinson kirjoitti Nijinskyn *Jeux*-baletista: "Ainoa vapaa liike – suuri hyppy kukkapenkkin yli tervetulleesti keskeyttää raskauden, joka painostaa katsojaa [- -] miltei käsittämättömät vaikkakin monimuotoiset näyttämötapahtumat vaikuttavat liian pitkiltä huolimatta todellisesta lyhyestä kestostaan." Levinson *Rech* 3./16.6.1913.

<sup>64</sup> Johnson 1913, 186; ks. myös *The Lady* 27.2.1913.

<sup>65</sup> Acocella 1987, 52, myös 70 n9.

ke on todennut, kaksiulotteisuus vaati tanssijoilta samanaikaisesti tietoisuutta omasta suunnastaan näyttämöllä ja omasta olemuksestaan yleisön näkökulmasta katsottuna.<sup>66</sup> Sinällään tällaisessa tiedostamisessa ei olisi ollut mitään uutta, mutta teoksen kaksiulotteisuus toi tiedostamisen prosessina esiin uudella tavalla tanssijoiden joutuessa pohtimaan suhdettaan tilaan.

Osin tilan kautta tanssijat alistuivat lopullisesti koreografin määräysvaltaan ja luopuivat tähteydestään kokonaisuuden hyväksi. Nijinsky siis tavallaan saavutti wagneriaanisen kokonaistaideteoksen, jossa yhden henkilön johtoajatus pitää esitystä koossa. Tämä erosi Ballets Russes'n yleisestä pyrkimyksestä kokonaistaideteokseen, jossa useat tekijät loivat lopputuloksen toisiaan konsultoiden, ja keikautti ylösalaisin vallinneen hierarkian, jossa koreografia oli jäänyt teoksen muiden osasten varjoon.

## Vieraannuttaminen ja neljäs seinä

Kaksiulotteisuutta oli käytetty venäläisessä avantgardeteatterissa jo ennen Nijinskyä. Nikolai Minskylle *Faune* muistuttikin mieleen Vsevolod Meyerholdin kokeilut.<sup>67</sup> Koska Nijinskyyn tiedetään tunteneen paljon teatteriopiskelijoita ja jopa esiintyneen kerran yhdessä ohjaajan kanssa, voidaan olettaa hänen tunteneen myös Meyerholdin ajatuksia.<sup>68</sup> Teatterin ja tanssin erityisluonteet eroavat kuitenkin toisistaan tavalla, joka erottaa myös näiden uudistajien menetelmät olennaisesti toisistaan.

<sup>66</sup> Jeschke 1990, 117.

<sup>67</sup> Minsky *Utro Rossii* -lehdessä 24.5./6.6.1912.

<sup>68</sup> Nijinskyyn ystäväpiiri muodostui draaman opiskelijoista Meyerholdin opettaessa ko. koulussa. Nijinskyyn tiedetään käyneen mm. Evreinovin teatterissa, jossa Meyerhold ohjasi omaa ryhmäänsä ja ohjaaja myös esim. tanssi Nijinskyyn kanssa Fokinen *Carnaval* -baletissa 1910. Meyerholdin ohella Nijinsky oli varmasti tietoinen esim. Fyodor Komissarzhevskyn, Nikolai Yevreinovin, ja Alexander Tairovin töistä, koska kaikilla näistä oli läheiset suhteet Diaghilevin piiriin kanssa. Nijinska 1992, 168, 172–173, 188, erit. 260–261; Nijinsky 1999, 162, 176; Slonim 1963, 193–226; Garafola 1992, 31–32, 52–56, 70–74; Souritz 1999, 99, 114; Braun 1995, *passim.*, erit. 33, 36, 56–68, 76, 85, 91, 94, 97–101, 108–109, 112–117, 124–125; Buckle 1998, 222; Bowlt 1982, 116–117, 176; O'Malley 1994, 613–625; Taruskin 1996, 674–676.

Nijinskyn vallankumouksellisuus suhteessa tanssin yleisöön perustui kaksiulotteisuuden luomaan jännitteeseen näyttämön ja teatteritilan välille. Koska tanssijat eivät katsoneet yleisöön tai muuten osoittaneet tietoisuuttaan yleisön olemassaolosta, näyttämön ja katsomon väliin kohosi ns. ”neljäs seinä”. Realistisessa teatterissa, jota Venäjällä edusti erityisesti Stanislavskin Moskovan Taiteellinen Teatteri, tämä tarkoitti, että näyttelijät käyttäytyivät ikään kuin näyttämö olisi huone, josta vain puuttuisi neljäs seinä, näytellen rooliaan koko ajan ja liikkuen luonnollisesti – esimerkiksi kääntäen selkensä yleisölle.

Baletti ei kuitenkaan ollut realistinen taidemuoto, ja vaikka Fokinen edustamat ns. uuden baletin koreografit pyrkivätkin emuloimaan joitain Stanislavskin ryhmän uudistuksia, ennen Nijinskyn *Fauna* baletti esitettiin aina yleisölle. Tämä tarkoitti, että tanssijat esiintyessään kääntyivät kohti yleisöä ja tanssi rakentui siten, että yleisö saattoi aina hallita tilannetta – esimerkiksi tärkeät tapahtumat sijoittuivat aina selkeästi näkyville näyttämön etuosaan ja keskelle. Toisin kuin Stanislavskyllä, jolle realismi oli ensisijassa näyttelijän eläytymisen väline, baletissa realismin tehtävä oli miellyttää yleisöä. Nijinsky muutti kaiken yksinkertaisesti rikkomalla yleisön ja tanssijoiden katsekontaktin. *Fauna* tapahtui oli yleisö paikalla eli ei.<sup>69</sup> Tämä pakotti yleisön tarkastelemaan tanssia ulkopuolisina ja miettimään uudelleen omaa suhtautumistaan teatteritilaan ja näyttämöllä esitettyyn.

Tätä taktiikkaa kutsutaan teatterissa vieraannuttamiseksi. Vieraannuttaminen tekniikkana yhdistetään yleensä Bertold Brechtiin, mutta jo ennen ensimmäistä maailmansotaa useat teatterin uudistajat olivat käyttäneet erilaisia vieraannuttamiskeinoja tarkoituksenaan kiinnittää yleisön huomio esityksen luonteeseen esityksenä yleisölle teatteritilassa. Vähintäänkin Diaghilevin tuttavapiirin kautta Nijinsky oli varmasti tietoinen ainakin joistain näistä taktiikoista.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Realismista Brewster-Jacobs 1997, erit. 4–13, 37, 48–74, 85–96, 140–141; myös Jeschke 1990, 117; Acocella 1987, 52 ja 70 n9.

<sup>70</sup> Monet Ballets Russes'n lavastajat olivat tehneet töitä myös näissä teattereissa. Bakst esimerkiksi lavasti Antiikkiteatterin esityksiä. Ks. esim. Vlasova 1984 kuvitus. Thomas H. Uzzell kirjoitti *Harper's Weekly* -lehteen joulukuussa 1915 venäläisistä teatteritaiteen uudistajista ja liitti Nijinskyn Tshehovin, Gor-

Teatterissa vieraannuttaminen oli neljännen seinän kritiikkiä, jolla yleisölle tehtiin selväksi esimerkiksi näiden asemaa teatterin kuluttajina. Koska kuitenkin tanssitaide oli jo esitystä yleisölle, Nijinskyn oli käytettävä käänteistä strategiaa ja nostatettava neljäs seinä yleisön ja tanssijoiden väliin vieraannuttaakseen yleisön esityksestä. Siinä missä Meyerhold pyrki poistamaan yleisön ja esityksen välisen kuilun yhdistämällä näyttämötilaa auditorioon tai osoittamalla vuorosanoja yleisölle, Nijinsky korosti näyttämön eroa yleisöstä päästäkseen samaan päämäärään: pakottaakseen yleisön näkemään esitys esityksenä paljastamalla sen konventiot. Näin Nijinsky paljasti tanssitaiteessa itsestään selvinä pidettyjen esitystapojen olevan ainoastaan sovittuja malleja, joita saattoi siis muuttaa ja rikkoa. Väitänkin, että juuri näiden itsestäänselvyyksien kyseenalaistaminen teki Nijinskyn teoksista modernismia.

Paradoksaalisesti Nijinskyn rakentama neljäs seinä myös poisti toisen selkeän eron, joka oli vallinnut yleisön ja tanssijoiden välillä. Yksikään yleisön jäsen tuskin kuvitteli kykenevänsä Nijinskyn tanssisuoritukseen *Le Spectre de la Rosessa*, mutta *Faunen* arkipäiväinen liikekieli ja teoksen yleinen yksinkertaisuus sai sen näyttämään joltakin, johon kuka tahansa kykenisi. Tämä vaikutti olennaisesti tapaan, jolla yleisö reagoi, koska samalla Nijinsky hämärsi rajaa venäläisten barbaarien ja näitä turvallisesta etäisyydestä katselevien länsimaalaisten välillä.

## Koreografi tekijänä

Yhteenvetona voisi sanoa, että Nijinskyn päämääränä tuntuu olleen nostaa tanssi muiden taiteiden tavoin tasavertaiseksi osaksi kokonaistaideteosta. Länsimaissa Fokinen balettien arvioinnissa tärkein osa oli juonikuvion selostuksella, itse tanssi käsitettiin joko juonen tai tanssijoiden "luonteen" ilmentymäksi jota ei tarvinnut analysoida. Tanssin katsottiin toimivat näyttämöllä kuin sosiaalisessa tanssissa – tanssijat vain tanssivat, jos musiikki oli tanssittavaa:

The dance of the three fantastic tennis players, which is the

---

kin, Moskovan Taiteellisen Teatterin, Andreievin ja Antiikkiteatterin yhteyteen.

central feature of the ballet, seems to us one of the most lovely things M. Debussy has recently written [- -] the whole thing flows with an easy spontaneity which must have made it as delightful for the performers to dance to as for the audience to hear.<sup>71</sup>

Sanomattakin lienee selvää, etteivät *Jeux'n* tanssit suinkaan perustuneet tällaiseen musiikin spontaaniiin tulkintaan. Vasta Nijinsky aiheutti huomion kiinnittymisen koreografiaan sekä koreografia-käsitteen uudelleenpohdinnan: Fokinea ei haastateltu lehdistössä, häneltä ei kysytty miten hän teki mitä teki saati miksi.<sup>72</sup> Kuten mainitsin, *Faunen* osalleen saama huomio itsessään – sen provosoima keskustelu lehdistössä – oli jotain ennennäkemätöntä. Osin kiinnostus johtui siitä, että Nijinskyn tyylin erilaisuus teki baletista muuttuvan taidemuodon. Uuden tyylin nähtiin myös olevan selkeästi suhteessa muissa taiteissa tapahtuneeseen muutokseen, jossa keskeistä oli taidemuodon itsestäänselvyyksien asettaminen kyseenalaisiksi. Siinä missä moderni kuvataide kyseenalaisti figuratiivisuuden ja perspektiivin ja musiikki harmonian ja melodian, Nijinskyn ensimmäinen baletti kysyi olivatko liike ja tila olennaisia tanssitaiteen määrittelyssä.

Rajoittamalla esitykselle annettua fyysistä tilaa Nijinskyn koreografia siis pakotti niin yleisön kuin tanssijatkin kiinnittämään huomiota tilaan ja tanssiin, eikä ainoastaan tanssiin ilmaisuna vaan tanssiin suunniteltu-

<sup>71</sup> *The Times* 23.5.1913 Debussyn musiikista Nijinskyn *Jeux*-balettiin; ks. myös Lieven 1973, 275.

<sup>72</sup> Vrt. *Faunen* osalleen saamia palstamillimetrejä Fokinen *Daphnis et Chloë* -balettiin: *Le Théâtre* 15.5.1912 kuittasi *Daphnis et Chloë*n koreografian yhdellä lauseella; *Comoedia* 10.6.1912 uhrasi sille kirjaimellisesti 12 riviä (vrt. 30.5.1912 kolme artikkelia *Faunesta*); *Le Temps* 11.6.1912 arvioi *Faunea* viisi palstaa Fokinen baletin saadessa musiikkeineen päivineen yhden; ja *Pall Mall Gazette*n 10.6.1914 68 rivistä 13 käsitteli Fokinen ja tanssijoiden osuutta, loput Ravelin musiikkia. Kun *Faune* sai kaksi lisäesitystä *Daphnis et Chloë*n kustannuksella, Fokine lähti ovet paukkuen ryhmästä. Fokine 1961, 202–217; Grigoriev 1953, 64–71. Baletin talouden kannalta lisäesitykset olivat likimain välttämättömiä, sillä Diaghilev oli nostanut suuren pankkilainan tuottaakseen vuoden 1912 sesonkinsa. Garafola 1992, 180–188, erit. 187.



na liikkeenä, koreografiana.<sup>73</sup> Tämä johti muutokseen tanssitaiteen tekijyydessä: osoittamalla, että koreografi teki jotain olennaista esityksen valmistelussa Nijinsky vaati tekijyyttä koreografille muusikon, tanssijan tai lavastajan sijaan. Tällä tuli olemaan keskeinen merkitys 1900-luvun tavalle ymmärtää tanssitaideita koreografilähtöisesti.

Onkin hämmentävää huomata, että Nijinsky itse aloitti muutoksen, jonka avulla hänen oma maineensa pyrittiin hautaamaan tanssin historiassa. Nijinskyn varjoon jääneet aikalaiset ja myöhemmät tanssin auktoriteetit tekivät kaikkensa, jotta tämän baletteja pidettäisiin hullun houreina.<sup>74</sup> ”Ainoastaan” loistavana tanssijana Nijinsky oli helpompi unohtaa kun koreografista oli tullut tanssissa taidemuodon *auteur*. Tällöin myös tanssitaiteen portinvartijat saattoivat halveksia yleistä mielipidettä, ”massojen ymmärrystapaa”, joka nojasi kritiikittömään nimien tunnustamiseen, ja jolla ei ollut mitään tekemistä connoisseurien pseudoobjektiivisen ”korkeakulttuurin” kanssa.

Formalistien inhoama Nijinsky oli, paradoksaalista kyllä, ensimmäinen tanssija, joka artikuloi formalismin keskeisen vaateen ”tanssista tanssin vuoksi”.<sup>75</sup> Samanaikaisesti Nijinsky kuitenkin kyseenalaisti juuri ne seikat, joita formalistit pitivät olennaisina tanssin itsemäärittelylle – siis ontologian, jonka mukaan tanssi on liikettä (kolmiulotteisessa) tilassa. Tämä puolestaan teki Nijinskystä koreografina niin vaarallisen hahmon taidemuodon identiteetille, että oli helpompaa unohtaa hänen koskaan esittäneen moista kritiikkiä kuin vastata siihen tai pohtia sen merkitystä.

Koska Nijinsky oli muodostanut koreografista tanssitaiteen tekijän, Nijinskyn maineen palauttamiseen 1980-luvulla vaadittiin hänen ko-

<sup>73</sup> Ks. esim. *The Times* 26.7.1913, jossa kriitikko määrittää Nijinskyn ansioksi, että Ballets Russes'n esityksissä ”the dancing became the all-important thing.”

<sup>74</sup> Esim. Grigoriev 1953, 67–69, 173–178; Fokine 1961, 208–209 väitti Nijinskyn kopioineen uudistuksensa Fokinen teoksista; vrt. esim. *Pall Mall Gazette* 10.6.1914 oletti suhteen olleen toisin päin; cf. *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913 uskoi Ravelin pyytäneen Nijinskyä muuttamaan Fokinen koreografiaa; Benois 1945, 346–351 Nijinskystä ja 297n, joka on ainoa maininta *Faunesta* koko kirjassa sanoo musiikin olleen Maurice Ravelin; myös esim. Svetloff 1929, 270 Nijinskyn koreografioista hulluuden merkkeinä; samoin konservatiivisen elitistin perikuva Haskell 1938, 53, 93–95.

<sup>75</sup> Johnson 1992, 229–230.

reografioidensa esiin nostaminen, mutta tämä tapahtui alan ekspertin tekemän rekonstruktioityön muodossa hegemonista tulkintaa kyseenalaistamatta.<sup>76</sup> Nijinskyn tanssijuus jäi yhä irralleen tämän koreografioiden tulkintakehyksestä, ja hänen teoksensa samastettiin tekijään itseensä: *Faunesta* tehtiin kertomus Nijinskyn omasta aikuistumisesta, joka johti hänet psykoanalyysin lakien mukaan etsimään heteroseksuaalista suhdetta avioliitossa Diaghilevin ”infantiilin” homoseksuaalisuuden sijaan.<sup>77</sup>

Moinen tekijän samastaminen teokseensa on yksinkertaistavaa jälki-  
viisastelua ja diskursiivista väkivaltaa historiallista henkilöä kohtaan. Sen taustalla on tarve etsiä tähden ”totuutta” julkisuuskuvan takaa, sekä 1800-luvun perintönä syntynyt ajatus seksuaalisuudesta ihmisen käyttäytymisen perimmäisenä selityksenä – siis juuri sama länsimaisten aikalaistekijöiden diskurssi, jossa *Faune* oli ongelma. Väitänkin, että Nijinskystä primäärilähteistössä muodostuva kuva on yhä radikaali ja vaarallinen koko tanssitaiteen määrittelylle, koska tanssijana, omasta kokemuksestaan lähtien, koreografi kyseenalaisti taidemuodon fundamentaalisia ”totuuksia”: liikettä ja tilaa.

---

<sup>76</sup> Tällä tarkoitan erityisesti Millicent Hodsonin rekonstruktioita (esim. Hodson 1985). Ann Hutchinson Guestin ja Claudia Jeschken työ ei vielääkään ole yhtä tunnettua, ja juuri se kiistää ainakin osin hegemonisen tulkinnan Nijinskyn muistakin teoksista.

<sup>77</sup> Ks. esim. Kirstein 1971, 1999; Garafola 1992, 50–75; Hanna 1988, 184–185; Reynolds 1999, 309; vrt. Järvinen 2003, erit. 113–127.

## Lähteet

## Alkuperäislähteet

## Sanomalehdet

*Les Annales du théâtre et de la musique* 1910–1914 (painovuosi).

*Art et decoration* 1911.

*The Bellman* 1909–1916.

*The Bystander* 1911–1914.

*Comoedia* 1909–1913.

*Comoedia Illustré* 1909–1913.

*Le Courier Musical* 1909–1913.

*The Daily Mail* 1911–1913.

*Le Figaro* 1909–1914.

*La Grande revue* 1909–1914.

*The Graphic* 1911–1914.

*Harper's Weekly* 1912–1916.

*L'Intransigeant* 1909–1913.

*Je Sais Tout* 1910–1912.

*Journal des débats politiques et littéraires* 1909–1913.

*The Lady* 1911–1913.

*Le Matin* 1909–1913.

*Le Monde Illustré* 1909–1913.

*Musical America* 1911–1916.

*The New York Times* 1910–1916.

*The Nineteenth Century and After* 1913–1914.

*La Nouvelle revue* 1909–1913.

*La Nouvelle revue française* 1909–1913.

*Pall Mall Gazette* 1912–1914.

*Pall Mall Magazine* 1912–1913.

*La Plume* 1912–1913.

*Rech* 1909–1914.

*La Revue de Paris* 1909–1914.

*S.I.M. Revue musicale* 1909–1913.

*Teatr i iskusstvo* 1906–1913.

*Le Temps* 1912–1914.  
*Le Théâtre* 1909–1913.  
*The Times* 1911–1914.  
*Utro Rossii* 1909–1913.  
*Variety* 1912–1914.

### Muu aikalaismateriaali

New York Public Library Dance Collection Nijinsky-leikekokoelma.  
 Alexandre, Arsène: *The Decorative Art of Leon Bakst*. Jean Cocteau:  
*The Decorative Art of Leon Bakst*. Käänt. Harry Melvill. Dover  
 Publications, Inc. New York 1972 (1913), 1–17.  
 Applin, Arthur: *The Stories of the Russian Ballet*. London, Everett &  
 Co. s.a. [1911].  
 Bullard, Truman Campbell, toim.: *The First Performance of Igor  
 Stravinsky's Sacre du Printemps*. Osat 2 ja 3. Dissertation, Eastman  
 School of Music, University of Rochester 1971.  
 Cocteau, Jean: *The Decorative Art of Leon Bakst*. Käänt. Harry Melvill.  
 Dover Publications, Inc. New York 1972 (1913).  
 Flitch, J. E. Crawford (M.A.): *Modern dancing and dancers*. J. B.  
 Lippincott Co., Philadelphia, Grant Richards Ltd., London 1912.  
 Johnson, A. E: *The Russian Ballet*. Constable & Co., London 1913.  
 Kinney, Troy & Kinney, Margaret West: *The Dance Its place in art and  
 life*. Rev. ed. New York, F.A. Stokes Company s.a. [1. painos 1914].  
 Nijinsky, Vaslav: *The Diary of Vaslav Nijinsky*. [Unexpurgated  
 edition.] Käänt. Kyril Fitzlyon, toim. Joan Acocella. Farrar, Straus  
 and Giroux, New York ©1999.  
 Zilberstein, I. S. & Samkov, V. A., toim.: *Sergey Dyagilev i russkoe  
 iskusstvo*. 2 osaa. Iskusstvo, Moskva 1982.

### Muistelmat ja muu primäärilähteistö

Benois, Alexandre: *Reminiscences of the Russian Ballet*. Käänt. Mary  
 Britnieva. Putnam, London 1945 (1941).  
 Duncan, Isadora: *The Art of the Dance*, toim. Sheldon Cheney. Theatre  
 Arts Books, New York 1977 (1928).

- Ellis, Havelock: *The New Spirit*. Boni and Liveright, New York s.a. [1890].
- Fokine, Michel: *Memoirs of a Ballet Master*. Käänt. Vitale Fokine, toim. Anatole Chujoy. Little, Brown and Co., Boston and Toronto ©1961.
- Grigoriev, Serge: *The Diaghilev Ballet 1909–1929*. Käänt. ja toim. Vera Bowen. Dance Horizons, New York ©1953.
- Lieven, Prince Peter: *The Birth of the Ballets Russes*. Dover, London 1973 (1936).
- Morrell, Lady Ottoline: *Ottoline. The Memoirs of Lady Ottoline Morrell*. toim. Robert Gathone-Hardy. Faber & Faber, London ©1963.
- Nijinska, Bronislava: *Early Memoirs*. Käänt. ja toim. Irina Nijinska ja Jean Rawlinson. Duke University Press, Durham and London 1992 (1981).
- Rambert, Marie: *Quicksilver. The Autobiography of Marie Rambert*. Macmillan, London 1983 (1972).
- Romanovsky-Krassinsky, S. A. S. La Princesse: *Souvenirs de la Kschessinska. Prima ballerina du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg*. Plon, Paris 1960.
- Sert, Misia: *Misia and the Muses*. The John Day Co., New York ©1953 (ranskaksi 1952).
- Sokolova, Lydia: *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*, toim. Richard Buckle. John Murray, London ©1960.
- Stravinsky, Igor: *An Autobiography*. Calder & Boyars, London 1975 (1936, ranskaksi 1935).
- Svetloff, Valerian: *The Diaghileff Ballet in Paris. (From its inception to our days)*. *The Dancing Times* joulukuu 1929–helmikuu 1930, 263–274, 460–433, 569–574.
- Symons, Arthur: *Dramatis Personae*. The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis 1923.

## Tutkimuskirjallisuus

- Acocella, Joan Ross: *The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909–1914*. Dissertation, Rutgers University 1984.
- Acocella, Joan: Photo Call with Nijinsky. *Ballet review*, Winter 1987, 49–71.
- Battersby, Christina: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. The Women's Press, London 1994 (1989).
- Beer, Gillian: 'Authentic Tidings of Invisible Things': Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century. *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, toim. Teresa Brennan & Martin Jay. Routledge, London and New York 1996, 84–98.
- Berglund, Krista: Apocalyptic and Nihilistic Russia? The Values of Imperial Russia and the Russian Revolution in Nikolai Berdyaev's Interpretation of Dostoyevsky's *The Possessed*. *Imperial and National Identities in Pre-Revolutionary, Soviet, and Post-Soviet Russia*, toim. Chris J. Chulos & Johannes Remy. SKS, Helsinki 2001, 207–226.
- Bowlt, John E.: *The Silver Age. Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'World of Art' Group*. Oriental Research Partners Studies in Russian Art History. Tark. laitos., Oriental Research Partners, Newtonville, Mass. 1982 (1979).
- Braun, Edward: *Meyerhold. A Revolution in Theatre*. Tark. laitos. Methuen, London 1995 (1979).
- Brewster, Ben & Jacobs, Lea: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford University Press, Oxford and New York 1997.
- Bridgman, Elena: Mir iskusstva. Origins of the Ballets Russes. *The Art of Enchantment. Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1929*, toim. Nancy van Norman Baer. The Fine Arts Museums of San Francisco, Universe Books 3.12.1988 – 26.2.1989, 26–43.
- Buckle, Richard: *Diaghilev*. Tark.laitos Weidenfeld and Nicolson, London 1993 (1979).

- Buckle, Richard: *Nijinsky*. Tark. laitos. Phoenix Giant, London 1998 (1971).
- Burke, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York University Press, New York 1978.
- Cooke, Catherine: Fedor Shekhtel. Architect to Moscow's 'Forgotten Class'. *The Twilight of the Tsars. Russian Art at the Turn of the Century*, Michael Raeburn. Hayward Gallery, London 7.3.-19.5. 1991, 43-65.
- Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. The MIT Press, Cambridge Mass., London, England 2001 (©1999).
- Dyer, Richard: *The Matter of Images. Essays on Representations*. Routledge, London and New York 1993.
- Engelstein, Laura: *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. Cornell University Press, Ithaca and London 1992.
- Foster, Hal: The 'Primitive' Unconscious of Modern Art. *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, toim. Francis Francina, Jonathan Harris. Phaidon, London 1995 (1992), 199-209.
- Foucault, Michel: *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Käänt. Robert Hurley. Penguin Books, London 1990 (ranskakksi 1976).
- Garafola, Lynn: *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press, New York and London 1992 (1989).
- Gerhard, Rosie: A Very Different Faune. *Dance Theatre Journal* 1 2000, 30-33.
- Golinet, S.V.: Lev Bakst. *Izobrazitelnoe iskusstvo*, Moskva 1992.
- Golub, Spencer: The Silver Age, 1905-1917. *A history of Russian theatre*, toim. Robert Leach, Victor Borovsky. Cambridge University Press, Cambridge 1999, 278-30.
- Guest, Ann Hutchinson & Jeschke, Claudia: *Nijinsky's Faune Restored. A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score and his Dance Notation System*. Labonotaatio ja toim. Ann Hutchinson Guest ja Claudia Jeschke. Language of Dance Series no.3, Gordon and Breach, Philadelphia ©1991.

- Guest, Ann Hutchinson: Nijinsky's Own Faune. *The Dancing Times*, January–February 1992, 318–319, 424–426.
- Hanna, Judith Lynne: *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. University of Chicago Press, Chicago and London 1988.
- Haskell, Arnold: *Ballet. A Complete Guide To Appreciation. History, Aesthetics, Ballets, Dancers*. Penguin Books, Harmondsworth, England 1938.
- Haskell, Arnold: *Diaghileff. His Artistic and Private Life*. Victor Gollancz, London 1955 (1935).
- Hatt, Michael: Physical culture: the male nude and sculpture in late Victorian Britain. *After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England*, toim. Elizabeth Prettejohn. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1999, 240–255.
- Healey, Dan: Masculine Purity and "Gentlemen's Mischief": Sexual Exchange and Prostitution between Russian Men, 1861–1941. *Slavic Review*, Summer 2001, 233–265.
- Hodson, Millicent Kaye: *Nijinsky's New Dance. Rediscovery of Ritual Design in Sacre du Printemps*. Dissertation. University of California, Berkeley 1985.
- Järvinen, Hanna: Sukupuoliroolit ja venäläinen tanssiperinne Ballets Russes'n versiossa baletista *Giselle*. *Tanssiva mies, pakinoiva nainen. Sukupuolten historiaa*, toim. Anu Lahtinen. Historia mirabilis 1, Turun historiallinen yhdistys, Turku 2001, 69–107.
- Järvinen, Hanna: Yleisön katse neromyytin luoja. *Modernin lumo ja pelko*, toim. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä & Kaisa Vehkalahti. SKS, Helsinki 2000, 44–79.
- Järvinen, Hanna: Kitsch ja korkeakulttuuri: Vaslav Nijinskyn tähtikul-tista. *Hetkiä historiassa*, toim. Henri Terho. Kulttuurihistoria – Cultural History 2. Department of Cultural History, Turku 2002, 199–220.
- Järvinen, Hanna: *The Myth of Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*. Annales Universitatis Turkuensis B 261, Turun yliopisto 2003.
- Jeschke, Claudia: 'A Simple and Logical Means.' Nijinsky, the Spirit of Times and Faun. *Nijinsky. Prélude à L'Après-midi d'un Faune*, toim.



- Jean Michel Nectoux. Thames and Hudson, London 1990 (1989), 97–122.
- Johnson, Robert: Sacred Scandals. *Dance Chronicle* 1 1992, 227–236.
- Kahane, Martin & Wild, Nicole, toim.: Les Ballets Russes à l'Opéra. Hazan/Bibliothèque nationale, Paris 1992.
- Kendall, Elizabeth: *Where She Danced. The Birth of American Art-Dance*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1984.
- Kirstein, Lincoln: *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dance*. Tark. laitos. Dance Horizons, Princeton, New Jersey 1987 (1942, 1. painos 1935).
- Kirstein, Lincoln: *Movement & Metaphor. Four Centuries of Ballet*. Pitman, London 1971 (©1970).
- Kirstein, Lincoln: *Nijinsky Dancing*. Alfred A. Knopf, New York 1975.
- Krasovskaya, Vera: *Nijinsky*. Käänt. and annot. by J. E. Bowlt. Dance Horizons, New York ©1979 (1974).
- Krasovskaya, Vera: *Ruskij baletnyiy teatr nachala XX veka. Osa 1: Khoreografy; Osa 2: Tanchovniki*. Iskusstvo, Leningrad 1971.
- Lifar, Serge: *A History of the Russian Ballet. From its origins to the present day*. Käänt. Arnold Haskell. Roy, New York s.a.
- Lifar, Serge: *La Danse. Les Grands Courants de la Danse Académique*. Denoël, Paris 1938.
- Lifar, Serge: *Diaghileff. His Life, His Art, His Legend*. Putnam, London 1945 (1940).
- Miller, Neil: *Out of the Past. Gay and Lesbian History from 1869 to the Present*. Vintage, New York, London 1995.
- Nectoux, Jean Michel, toim.: *Nijinsky. Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. Thames and Hudson, London 1990 (1989)
- Nectoux, Jean-Michel: Portrait of the Artist as a Faun. *Nijinsky. Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, Jean Michel Nectoux. Thames and Hudson, London 1990 (1989), 7–53.
- O'Malley, Lurana Donnels: Russian Dramatist Mikhail Kuzmin and the Sexual Ambiguity of the *Commedia* Mask. *Modern Drama*, Winter 1994, 613–625.

- Pasler, Jann Corinne: *Debussy, Stravinsky, and the Ballets Russes. The Emergence of a New Musical Logic*. Dissertation, University of Chicago 1981.
- Reiss, Françoise: *Nijinsky*. Käänt. Helen and Stephen Haskell. Adam and Charles Black, London 1960 (1957).
- Reynolds, Nancy: In His Image: Diaghilev and Lincoln Kirstein. *The Ballets Russes and Its World*, toim. Lynn Garafola & Nancy van Norman Baer. Yale University Press, New Haven and London ©1999, 291–311.
- Salmond, Wendy R.: *Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries 1870–1917*. Cambridge University Press, USA 1996.
- Scholl, Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernisation of Ballet*. Routledge, London and New York 1994.
- Schouvaloff, Alexander: The Importance of Léon Bakst (1866–1924). *Léon Bakst – Sensualismens Triumf*, toim. Erik Näslund. Dansmuseet, Stockholm 29.4.–5.9.1993, 89–101.
- Sinfield, Alan: *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. Cassell, London 1994.
- Slonim, Marc: *Russian Theater. From the Empire to the Soviets*. Methuen, London 1963.
- Souritz, Elizabeth: Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers. *The Ballets Russes and Its World*, toim. Lynn Garafola & Nancy van Norman Baer. Yale University Press, New Haven and London ©1999, 97–115.
- Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. 2 osaa. Oxford University Press, University of California Press, USA ©1996.
- Thomas, Helen: *Dance, Modernity and Culture*. Explorations in the Sociology of Dance. Routledge, London and New York 1995.
- Vlasova, R. I.: *Russkoe teatralno-dekoratsionnoe iskusstvo nachala XX veka*. Khudozhnik RSFSR, Leningrad 1984.
- West, Shearer: *Fin de Siècle. Art and Society in an Age of Uncertainty*. Bloomsbury, London 1993.

## SYDNEYN *BLACK THEATRE* VASTARINNAN TILANA

Johanna Perheentupa

*Black Theatre* sai alkunsa 1970-luvun alkupuolella Sydneyn keskustan kaupunginosassa Redfernissä, joka tuolloin oli aboriginaalien poliittisen aktivismin keskus Australiassa. Teatterin toiminnan kautta alkuperäisväestö saattoi tuoda esille yhteiskunnalliseen asemaansa liittyviä kysymyksiä sekä ajaa oikeuksiaan. Tässä artikkelissa pohdin niitä eri tapoja, joilla *Black Theatre* toimi Sydneyn alkuperäisväestön vastarinnan tilana. Ennen varsinaiseen kysymykseen paneutumista kuvaan sitä yhteiskunnallista, taloudellista ja kulttuurista kontekstia, jossa *Black Theatre* syntyi, sekä käyn lyhyesti läpi sen vajaan kymmenvuotisen olemassaolon vaiheet.

”Tilan” käsitän tässä artikkelissa kahdella eri tavalla, jotka kuitenkin liittyvät toisiinsa kiinteästi. Ensimmäkin käytän ”tilaa” ja myös ”paikkaa” fyysisinä käsitteinä. *Black Theatren* rakennus oli konkreettinen paikka Redfernin kaupunginosassa. Se oli alkuperäisväestön teatteritila, jossa he järjestivät teatteri- ja tanssiesityksiä sekä työpajoja. Viitattessani *Black Theatreen* fyysisenä tilana puhun erityisesti siitä rakennuksesta.

*Black Theatressa* ei kuitenkaan ollut kysymys pelkästään ”vastarinnasta teatteritilassa” ja siten tilan ymmärtäminen pelkästään fyysisenä käsitteenä ei tekisi oikeutta *Black Theatren* monimuotoisuudelle vastarinnan tilana. Viittaankin ”tilaan” myös abstraktina käsitteenä – henkisenä, ei-fyysisenä tilana. *Black Theatre* fyysisenä tilana ja toisaalta organisaationa – ei-fyysisenä rakenteena – muodosti Sydneyn aboriginaaleille tilan, jossa pohtia yhdessä yhteiskunnallista asemaansa, ja avasi mahdollisuuksia vaikuttaa siihen. *Black Theatre* tuki aboriginaalien kamppailua oikeuksiensa puolesta teatterin ja tanssin keinoin. Näin se osallistui yhteiskunnalliseen keskusteluun ja raivasi tilaa alkuperäisväestön puheenvuorolle. Kirjoittaessani *Black Theatresta* ei-fyysisenä tilana viittaan

siis *Black Theatreen* järjestönä ja sen ympärille rakentuneena yhteisönä sekä näiden toiminnan luomana tilana.

## Aktivismi Redfernissä

Samaan aikaan kun Australia saattoi 1970-luvulla laskea kuuluvansa maailman vauraimpien valtioiden joukkoon maan sisällä eli alkuperäisväestö kolmannen maailman oloissa. Esimerkiksi heidän kärsimänsä terveysongelmat, kuten korkea lapsikuolleisuus sekä aliravitsemuksen ja loiseläinten aiheuttamat sairaudet, olivat löydettävissä tyypillisinä kehityksmaista. Köyhyys sekä kehnot ja ahtaat asumukset, joissa oli puute puhtaasta vedestä, ja heikko hygienian taso, vaikuttivat osaltaan huonoon terveydentilaan.<sup>1</sup>

Alkuperäisväestön oli vaikea itse parantaa elinolojaan ja asemaansa. Koulutuksen taso oli alhainen ja aboriginaalit tekivätkin yleensä vähän koulutusta vaativia ja huonosti palkattuja töitä. Myös työttömyys heidän keskuudessaan oli suuri.<sup>2</sup> C. D. Rowley totesi tutkimuksessaan *Outcasts in White Australia*, joka julkaistiin vuonna 1971, että alkuperäisväestö kaikkialla Australiassa kärsi ”ennakkoluulojen luomista esteistä, jotka rajoittivat heidän yhteiskunnallista ja spatiaalista liikkuvuuttaan sekä heidän taloudellisia mahdollisuuksiaan”.<sup>3</sup> Köyhyys ja rasismi toisiinsa kietoutuneina kahlitsivat alkuperäisväestön radikaalisti eriarvoiseen asemaan australialaisessa yhteiskunnassa.

1950- ja 1960-luvuilla Australiassa vallinneen assimilaatiopolitiikan tavoitteena oli sulauttaa aboriginaalit eurooppalaiseen valtaväestöön ja sulkea heidät pois reservaateista ja lähetysasemilta. Uudessa Etelä-Walesissa *Aboriginaalien huoltolautakunta* (Aboriginal Welfare Board) painosti heitä muuttamaan kaupunkeihin. Aboriginaalit puolestaan halusivat paeta maaseudulla vallinnutta rasismia, kuten kouluissa ja sairaaloissa vallinnutta rotuerottelua.<sup>4</sup> Samaan aikaan koneistuminen ja

<sup>1</sup> Moodie 1973, 235–237.

<sup>2</sup> *Poverty in Australia* 1975, 261.

<sup>3</sup> Rowley 1971, 416.

<sup>4</sup> Goodall 1996, 290.

maatalouden rationalisointi vähensivät toimeentulon mahdollisuuksia maaseudulla.

Sydneyn alkuperäisväestön väkiluku kasvoikin nopeasti 1950-luvulta alkaen. Ennen vuotta 1956 *Aboriginaalien huotolautakunta* arvioi suurimman osan Uuden-Etelä Walesin 12 400 aboriginaalista asuvan Sydneyn ulkopuolella.<sup>5</sup> Vuonna 1965 Sydneyssä asui arviolta 12 000 aboriginaalia ja vuonna 1976 väkiluku oli noussut 14 000:een. Samaan aikaan kasvoi aboriginaalien väkiluku koko Australiassa.<sup>6</sup> Vuonna 1972 julkaistun Sydneyn alkuperäisväestön ongelmia tutkineen *Problems and Needs of the Aborigines of Sydney* -raportin mukaan puolet Sydneyn alkuperäisväestöstä oli muuttanut kaupunkiin viimeisen kymmenen vuoden aikana. 43 % heistä asui Sydneyn keskustan kaupunginosissa Redfernissä, Newtownissa, Glebessä ja St. Petersissä.<sup>7</sup>

Sydneyn alkuperäisväestö muutti työn ja paremman koulutuksen perässä. Redferniin (ks. kartta 1) heitä vetivät halvat asunnot ja työpaikkoja tarjoava lähiseudun teollisuus, kuten Eveleigh'n veturitehdas. Sydneyn aiemmin muuttaneet perheenjäsenet loivat perustan toimeentuloa tukevalle verkostolle.<sup>8</sup>

Redfern, jonne alkuperäisväestö saapui ennen kaikkea Uuden Etelä-Walesin länsi- ja pohjois-osista, oli etnisesti moninainen työväenluokan asuinalue. 1900-luvun alkupuolelle tultaessa Sydneyn maa-aatelin entisestä asuinalueesta oli kehittynyt teollisuuskeskus ja työläisten asuinalue. Kulkuyhteyksien parantuessa 1950-luvulla Redferniä asuttaneet englantilais-irlantilaiset työläiset alkoivat muuttaa lähiöiden omakotitaloalueille ja uudet Etelä-Euroopasta saapuneet siirtolaiset asettuivat Redferniin lähiseudun teollisuuden houkuttelemina. 1970-luvulle tultaessa suuri osa taloista oli huonokuntoisia ja rapistuneita satavuotiaita englantilaistyylisiä "terassitaloja" ja Redferniä yleensä kuvattiin köyhtyneeksi ja slummiutuneeksikin.<sup>9</sup>

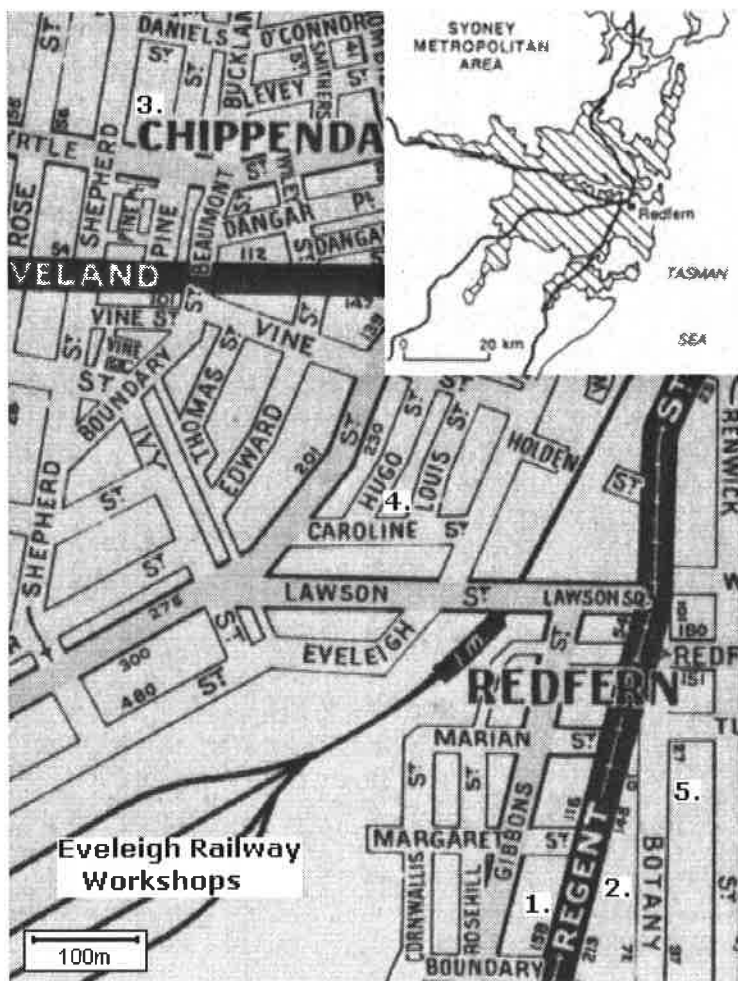
<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Broome 1987, 173–174.

<sup>7</sup> *Problems and Needs of the Aborigines of Sydney* 1973, 3.

<sup>8</sup> Rowley 1971, 307, 371. Ks. myös Anderson 1993, 318–319.

<sup>9</sup> Anderson 1993, 318; Taksa 1984, 20.



Kartta 1. Redfern ja alkuperäisväestön järjestöt: 1. Aboriginal Legal Service; 2. Aboriginal Medical Service; 3. Murawina; 4. Aboriginal Housing Company; 5. Black Theatre. Perustuen Gregory's Street Directory of Sydney and Suburbs. Sydney, 25th edition, [1960]; lisäkartta: Kay J. Anderson, "Place Narratives and the Origins of Inner Sydney's Aboriginal Settlement, 1972-1973". Journal of Historical Geography, 19(3), 1993, 315.

Vaikka kaupungissa oli paremmat mahdollisuudet saada työtä ja koulutusta ei elämä ollut vapaata maaseudulla vallinneesta rasismista. Redfernissä asuminen oli ahdasta. Alkuperäisväestön asunnoissa oli yleensä kaksi kertaa enemmän asukkaita kuin muuten keskimääräisesti Sydneyn alueella.<sup>10</sup> Koska vuokranantajat suhtautuivat epäluuloisesti aboriginaaleihin oli asuntojen löytäminen vaikeaa. Raporteissa kerrottiin korkeasta lapsikuolleisuudesta ja aliravitsemuksesta aboriginaalien keskuudessa.<sup>11</sup> Poliisin harjoittama häirintä oli yleistä. Chicka Dixon, muunmuassa aboriginaalien lääkäripalvelun kehittämisessä mukana ollut aktivisti, kertoo, että Redfernin kaduilla oli voimassa epävirallinen ulkonaliikkumiskielto ja myöhään illalla kadulla käveleviä aboriginaaleja saatettiin pidättää summittaisesti:

If you're black in Redfern, Alexandria, Waterloo or Newtown and you're on that street after ten o'clock, brother, you're taking a chance. This is the procedure. Along comes the 'hurry-up-wagon': 'Right-o, Rastas, in the back.' 'But I'm not drunk.' 'What do you want: Drunk? or Goods in Custody?' 'I'm drunk!'.<sup>12</sup>

Kamppaillakseen yhteiskunnassa vallinnutta epäoikeudenmukaisuutta vastaan ja parantaakseen asemaansa Sydneyn alkuperäisväestö alkoi perustaa järjestöjä, joiden tehtävänä oli ajaa heidän oikeuksiaan. Joukko nuoria aboriginaaleja alkoi valokuvata ja kirjata ylös suurimittaisia alkuperäisväestön pidätyksiä ja siten protestoida poliisin toimia vastaan. Sydneyläisten lakimiesten tuella he perustivat oman oikeusaputoimiston, *Aboriginal Legal Servicen* vuonna 1970. Seuraavana vuonna perustettiin *Aboriginal Medical Service* eli lääkäripalvelu. Näitä järjestöjä seurasivat vuonna 1972 toimintansa aloittanut aamiaisohjelma ja esi-koulu *Murawina* sekä vuonna 1973 perustettu asuntoyhdistys *Aboriginal Housing Company*.

Järjestöjen pyrkimyksenä oli tarjota alkuperäisväestölle ilmaisia palveluja heidän omilla ehdoillaan ottaen huomioon aboriginaalien asema

<sup>10</sup> *Problems and Needs of the Aboriginals of Sydney* 1973, 10.

<sup>11</sup> *Problems and Needs of the Aboriginals of Sydney* 1973, 6–37, 8–3, 8–11; Beasley 1975, 184–186.

<sup>12</sup> Dixon 1975, 36.

australialaisessa yhteiskunnassa ja kunnioittaen heidän kulttuurinsa eri piirteitä. Järjestöt vastustivat holhous- sekä länsimaisesta näkökulmasta tarjottuja ratkaisumalleja, jotka eivät aboriginaalien mielestä toimineet heidän tilanteessaan. Keskeistä järjestöissä oli se, että aboriginaalit itse kontrolloivat näiden järjestöjen toimintaa ja saivat näin oman äänensä kuuluville, vaikka yhteistyötä tehtiin toki valkoistenkin kanssa. Järjestöjen perustamisen myötä Sydneystä tuli alkuperäisväestön yhteiskunnallisen toiminnan edelläkävijä Australiassa. Redfern oli alkuperäisväestön poliittisen toiminnan keskipiste ja sitä kutsuttiin myös aboriginaalien Australian ”sydänmaaksi”.

### *Black Theatren tarina*

1970-luvun alussa – pian aboriginaalien oikeuspalvelun ja lääkäripalvelun perustamisen jälkeen – Redferniin perustettiin alkuperäisväestön teatteriryhmä *Black Theatre*, joka tunnettiin myös nimellä *National Black Theatre*. Teatterin laitto liikkeelle ryhmä aboriginaaleja, jotka olivat aktiivisesti mukana myös muissa jo Redferniin perustetuissa järjestöissä. Lester Bostock, teatteriryhmän ensimmäinen varainhoitaja, kertoo, että ryhmä sai alkunsa, kun joukko järjestöissä mukana olleita ja teatterin tekemisestä kiinnostuneita henkilöitä lyöttäytyi yhteen ja alkoi lukea näytelmien käsikirjoituksia ja runoja. Ryhmän jäsenillä ei ollut aiempaa kokemusta teatterin tekemisestä lukuun ottamatta Jennie van de Steenhavenia, nuorta valkoista teatterialan opiskelijaa Uuden Etelä-Walesin yliopistosta.<sup>13</sup> Ryhmän ensimmäiset kokoontumiset pidettiin vanhassa kirkossa Regent-kadulla Redfernissä. Eräässä kokouksessa päätettiin muodostaa komitea, jonka johtajaksi valittiin Paul Coe, joka oli ollut aktiivisesti mukana myös oikeuspalvelun perustamisessa.<sup>14</sup>

Vuonna 1972 *Black Theatren* jäsenet kutsuivat melbournelaista aboriginaalien teatteriryhmää *Nindethanaa* perustamassa olleen Bob Mazan työskentelemään kanssaan. Maza oli kiinnostunut teatterista vieraillessaan Yhdysvalloissa vuonna 1970 ja oli vaikuttanut erityisesti

<sup>13</sup> Lester Bostock s.a., 3; Basically Black, *New Dawn*, 3(7) 1972, 2.

<sup>14</sup> Lester Bostock s.a., 3.



siitä, miten Amerikan intiaanit tekivät teatteria.<sup>15</sup> Australian ja Amerikan alkuperäisväestöjen kulttuureissa hän näki samankaltaisuuksia, joiden vuoksi teatteri sopi kummallekin oivasti ilmaisun muotona. Hänen mukaansa, Amerikan intiaanit Australian alkuperäisväestön tavoin ovat "kertovia ihmisiä – puhuvia ja kuuntelevia ihmisiä, joten teatteri sopi meille täydellisesti."<sup>16</sup> Hän oli matkallaan tutustunut myös Harlemissa afrikkalais-amerikkalaiseen tapaan tehdä teatteria.<sup>17</sup>

*Black Theatren* ensimmäinen julkinen esiintyminen oli katuteatteri-esitys maanomistuoikeuksien puolesta järjestetyssä mielenosoituksessa vuonna 1972.<sup>18</sup> Teatterin ensimmäinen täyspitkä esitys oli nimeltään *Basically Black*. Tämä vuonna 1972 esitetty revyy oli *Nimrod*-teatterin ohjaajan Ken Horlerin ohjaama.<sup>19</sup> Siinä käsiteltiin satiirin keinoin useita alkuperäisväestölle keskeisiä kysymyksiä, kuten aliravitsemusta, maanomistuoikeuksia ja poliisin harjoittamaa diskriminaatiota ja väkivaltaa. Kriitikot ylistivät näytelmää sen taidosta käsitellä näitä kysymyksiä leikkimielisesti ja huumorilla.<sup>20</sup>

Lester Bostock kertoo kuinka teatteriryhmän oli alkuvaiheessa vaikea löytää hyviä ja heille sopivia näytelmiä. Valkoisten kirjoittajien, kuten Shakespearen ja O'Neilin, tekstit eivät sopineet heille, kuten eivät myöskään afrikkalais-amerikkalaisten kirjoittamat näytelmät, sillä niistä ei löytynyt Australian alkuperäisväestön kulttuurista näkökulmaa eikä niiden kieli tuntunut tutulta. "Mitkään näistä käsikirjoituksista eivät kertoneet meidän omasta kokemusmaailmastamme", Bostock huomaut-

<sup>15</sup> *Aborigines visit the US: report on trip by five Aborigines to Congress of African people and United Nations* [1971].

<sup>16</sup> Bob Maza remembered, *Away!*, ABC Radio National, 2001.

<sup>17</sup> Carole Johnsonin haastattelu, 15.1.1996, Chittick\_L05, AIATSIS. Ks. myös Whaley 1977, 99.

<sup>18</sup> Lester Bostock 1973, 13. *Black Theatren* ensimmäinen esiintyminen oli Black Moratoriumiksi kutsutussa mielenosoituksessa Sydneyssä ja myöhemmin aboriginaalien Telttasuurlähestystöllä Canberrassa 1972.

<sup>19</sup> Aboriginal Players in *Basically Black*, *Sydney Morning Herald*, 2.11.1972. Australian Broadcasting Corporation lähetti *Basically Blackin* myös televisioituna vuonna 1973. Superboong and the racists, *Sydney Morning Herald*, 5.6.1973.

<sup>20</sup> Meeting our blacks, *Australian*, 4.11.1972; A taste of black humour for Sydney, *The Sydney Morning Herald*, 14.10.1972.

taa.<sup>21</sup> Niinpä he päättivät kirjoittaa ylös omat tarinansa ja siten pohjata näytelmän käsikirjoituksen omiin kokemuksiinsa. Nämä kertomukset koottiin yhteen joidenkin varhaisempien käsikirjoitusten kanssa *Basically Black* -revyyssä.<sup>22</sup>

Vuonna 1973 *Black Theatre* sai oman teatteritilan Redfernissä osoitteessa 31–33 Botany Street sijaitsevasta vanhasta painotalosta. Talon omisti Metodistinen kirkko, joka vuokrasi tilan teatterin käyttöön. Seuraavana vuonna avattiin teatteri- ja kulttuurikeskus *Black Theatre Aboriginal Arts and Culture Centre*.<sup>23</sup>

*Basically Black*-revyyen jälkeen teatterin ohjelmistossa oli kaksi muuta näytelmää. Vuonna 1975 tuli ensi-iltaan Robert Merrittin kirjoittama ja Bob Mazan ohjaama *The Cake Man*. Käsikirjoitus pohjasi Merrittin omakohtaisiin kokemuksiin ja kertoi aboriginaaliperheen elämästä läheytysasemalla Uuden Etelä-Walesin länsiosassa. *Here Comes the Nigger* tuli ensi-iltaan vuonna 1976. Sen kirjoitti *Black Theatre*n perustajajäsen Gerry Bostock ja ohjasi melbournelainen *Nindethana*-teatterissakin mukana ollut Jack Charles. *Here Comes the Nigger* kuvasi Australian rotujen välisiä suhteita ja urbaanin alkuperäisväestön elämää kertomalla Samin, sokean runoilijan, tarinan.

*Black Theatre* ei tehnyt yksinomaan näytelmiä. Tanssi oli keskeinen osa sen tuotantoa ryhmän perustamisesta alkaen. Teatteriryhmän ensimmäinen esiintyminen, josta heille maksettiin, oli afrikkalais-amerikkalaisen tanssijan ja koreografin Carole Johnsonin työstämä tanssiesitys.<sup>24</sup>

Alkuperäisväestön teatteriryhmä herätti paljon kiinnostusta sydneyläisen yleisön keskuudessa ja laajemminkin Australiassa. Suurten lehtien, kuten *Sydney Morning Heraldin* ja *Theatre Quarterlyn*, teatterikriitikot kiinnittivät huomiota uuden teatteriryhmän syntyyn ja kirjoittivat arvosteluja *Black Theatre*n näytelmistä. Teatterin jäseniä kut-

<sup>21</sup> Lester Bostock s.a., 3.

<sup>22</sup> Bob Maza remembered, *Away!*, ABC Radio National, 2001.

<sup>23</sup> *Mereki* 1(1) 1974, 5.

<sup>24</sup> Lester Bostock 1973, 14.

suttiin luennoimaan ja esittelemään ryhmän toimintaa eri tilaisuuksiin.<sup>25</sup> Alkuperäisväestölle itselleen oman teatteriryhmän perustaminen oli saavutus, jota haluttiin aktiivisesti tukea.

*Black Theatre* järjesti myös teatteri- ja tanssityöpajoja. Kun teatteri laajeni kulttuurikeskukseksi laajenivat toiminnan muodotkin. Keskus järjesti tanssi-, teatteri- ja taidetyöpajoja, viihdeteollisuuden koulutuskursseja ja taidenäyttelyitä.<sup>26</sup> Myös karate, valokuvaus ja kirjoittaminen kuuluivat suunniteltuun ohjelmaan. Keskuksen avajaisissa heinäkuussa 1974 pidettiin taidenäyttely.<sup>27</sup>

*Here Comes the Niggerin* esittämisen aikana teatterin vuosien varrella kertyneet taloudelliset ongelmat kasvoivat äärimmilleen ja vuonna 1977 *Black Theatre Aboriginal Arts and Culture Centre* jouduttiin lakkauttamaan.<sup>28</sup> *Black Theatresta* aiemmin irtautunut tanssiryhmä jatkoi alkuperäisväestön esittävän taiteen kouluna nimellä *The National Aboriginal and Islander Skills Development Association* (NAISDA).

### *Black Theatren* sijainti

*Black Theatren* rakennuksesta Botany Streetillä tuli teatterin toiminnan aikana Redfernin alkuperäisväestön kohtauspaikka. Ennen aboriginaalien oman teatteritilan olemassaoloa, kokoontumispaikkoina olivat olleet paikalliset pubit, joista juopuneisuus ja valkoisen väestön ennakkoluulot tekivät rauhattomia paikkoja sosiaaliseen kanssakäymiseen.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Tässä viitataan lähinnä Australian Council for the Artsin järjestämään kansalliseen seminaariin "Aboriginal Arts in Australia" ja Northern Rivers Black Lectures -sarjaan Lismoressa.

<sup>26</sup> Black Theatre: a jumping total art experience, though still battle, *National Times*, 28.4.–3.5.1975, 18; How Bettie Fisher forced Black Theatre on the map. *National Times* 12.–17.1.1976, 26.

<sup>27</sup> *Mereki* 1(1) 1974, passim.

<sup>28</sup> Making urban blacks right, *Black News Service*, 3(1) 1977, 18; Black Theatre needs aid to survive, *Sydney Morning Herald*, 17.11.1976; Fund started to save Black Theatre, *Sydney Morning Herald*, 23.11.1976.

<sup>29</sup> How Bettie Fisher forced Black Theatre on the map, *National Times*, 12.–17.1976, 26.

Poliisi järjesti myös joukkopidätyksiä alkuperäisväestön suosimien ravintoloiden ulkopuolelle niiden sulkemisaikaan.<sup>30</sup>

*Black Theatren* rakennus oli tila, jossa aboriginaalit saattoivat järjestää toimintaa omilla ehdoillaan, ja teatteri oli heidän itse perustamansa organisaatio.<sup>31</sup> Se ei ollut kenenkään muun järjestämää toimintaa, jossa aboriginaalien edellytettäisiin noudattavan ulkopäin saneltuja sääntöjä ja toimintatapoja. Maassa, jossa alkuperäisväestölle ei oltu myönnetty maanomistusoikeuksia ja heidän asemaansa maan alkuperäisinä asukaina ei oltu virallisesti tunnustettu, omalla teatteritilalla oli suuri merkitys.<sup>32</sup> *Black Theatressa* alkuperäisväestö löysi suojan australialaisessa yhteiskunnassa – kaduilla ja virastoissa – vallinneelta rasismilta. Teatteri tuki yhteisöllisyyden tunnetta, joka rakentui aboriginaaliuden ympärille. Se oli paikka, jossa saatettiin keskustella yhteisössä ilmenneistä ongelmista. Lester Bostock huomauttaa, että itse asiassa *Black Theatre* oli monitoimitalo ja teatteri oli vain yksi sen monista toimintamuodoista.<sup>33</sup>

*Black Theatren* asemaa alkuperäisväestön kokoontumispaikkana ja vastarinnan tilana kuvaa mielestäni hyvin se, että vaikka *Black Theatre Arts and Culture Centre* lakkasi toimimasta vuonna 1977, sen rakennus tunnettiin edelleen *Black Theatrena*. Redfernin alkuperäisväestö järjesti siellä tansseja ja osa järjestöistä, kuten lastentarha ja esikoulu *Murawina*, käyttivät myös tiloja. Vuonna 1983 asunnottomat aboriginaalit alkoivat käyttää *Black Theatren* rakennusta majapaikkana ja asuivat siellä vuoteen 1991. Heidät tunnettiin "*Black Theatre* -porukkana".<sup>34</sup>

*Black Theatre* -rakennuksen sijainti Botany Streetillä tarkoitti sitä, että se oli fyysisesti Redfernin keskuksessa. Lester Bostock toteaa, että

<sup>30</sup> Coe 1991, 28.

<sup>31</sup> Lester Bostockin haastattelu, 14.12.2000.

<sup>32</sup> Australian lainsäädännössä ajatus Australiasta *terra nulliuksena* – ei kenenkään maana – kumottiin vuonna 1992 ja täten myönnettiin virallisesti, että aboriginaalit olivat maan alkuperäisiä omistajia.

<sup>33</sup> Lester Bostockin haastattelu, 14.12.2000. On syytä myös muistaa, että *Black Theatren* toiminta ei rajoittunut pelkästään Redfernissä sijainneeseen teatteritilaan. Sekä tanssi- että teatteriryhmä kävivät kiertueella Uudessa Etelä-Walesissa ja Queenslandissa sekä esiintyivät mielenosoituksissa. Carole Johnsonin haastattelu, 15.1.1996, Chittick\_L05, AIATSIS; Bob Maza remembered, *Away!*, ABC Radio National, 2001.

<sup>34</sup> *The Mac Silva Centre* 1994, 6–12.

"oli hyvin tärkeätä, että teatteri oli Redfernissä, koska siten se oli gheton sydämessä". Hän tuo esille, että esimerkiksi tanssiryhmän irtaantuminen *Black Theatre*sta ja sen siirtyminen viereiseen kaupunginosaan Glebeen aiheutti vastustusta alkuperäisväestön keskuudessa.<sup>35</sup>

Stephen Nathan Haymes toteaa, että mustan gheton fyysinen tila on julkinen alue, joka muodostaa kulttuurisesti spesifin instituution. Ghetossa asuvat ihmiset kamppailevat muuntaakseen asemansa marginaalisessa kulttuurisen vastarinnan tilaksi. Heidän kamppailunsa on kiinteästi sidoksissa identiteettipolitiikkaan ja oman identiteetin määrittelyyn.<sup>36</sup> Kun alkuperäisväestö kamppaili luodakseen Redfernistä kulttuurisen vastarinnan tilan, jokainen särö tai irtautuminen tästä vastarinnan keskuksesta kyseenalaisti vastarinnan merkityksen. Siten myös tanssiteatterin muuttaminen Redfernistä toiseen kaupunginosaan nähtiin alkuperäisväestön yhteisön ja sen vastarinnan hylkäämisinä.

*Black Theatre* -rakennuksen maantieteellinen sijainti oli keskeinen myös teatteriin saapuneen yleisön – valkoisen ja mustan – näkökulmasta. Valkoisen yleisön, joista osa ei kenties koskaan ollut käynyt Redfernissä, täytyi kulkea itselleen vieraan mustan asuma-alueen halki päästäkseen teatteriin. Gerry Bostock huomauttaa, että heidän saamisensa ghettoon antoi teatterissa esitetyille näytelmille suuren psykologisen etulyöntiaseman.<sup>37</sup> Lester Bostock toteaa, että gheton poikki kävelemisen kokemus ja sen pelkääminen oli osa itse teatteria.<sup>38</sup> Toisaalta musta yleisö oli "omalla maaperällään", jossa he saattoivat kokea olevansa vahvoilla. *Black Theatre* houkutteli kohtaamaan ghetossa vallitsevan todellisuuden ja siten kutsui yleisöään astumaan alkuperäisväestön vastarinnan tilaan.

<sup>35</sup> Lester Bostockin haastattelu, 14.12.2000. Redfernin merkityksestä Sydneyn ja Australian alkuperäisväestölle ks. myös Mooneyn haastattelu, 1.11.2000.

<sup>36</sup> Haymes 1995, 113.

<sup>37</sup> Black theatre gets a new start, *Bulletin*, 18.1.1975, 44; Gerry Bostock 1985, 72.

<sup>38</sup> Lester Bostockin haastattelu, 14.12.2000.

## Poliittinen näyttämö

Bob Maza pohti vuonna 1974 *Black Theatren* tiedotuslehden *Merekin* pääkirjoituksessa teatteriryhmän asemaa ja tarkoitusta. Hän kysyi miksi mustalla väestöosalla pitää olla oma teatteri:

Why Black Theatre? Why not people's theatre for all the people? Why do blacks want to isolate themselves from the rest of the community by making their own little world in their Black Cultural Centre?<sup>39</sup>

Vastatakseen tähän kysymykseen Maza toi esille, että Australian historia oli ollut aiemmin yksinomaan valkoisten kirjoittama ja siten kirjoitetuksi oli tullut vain puolet kertomuksesta. Tässä kertomuksessa aboriginaalit oli kuvattu epäluotettavina, laiskoina sekä petollisina villeinä ja rosvoina. Alkuperäisväestön kertomusta Australian historiasta ja yhteiskunnasta ei oltu koskaan kuultu eikä heidän asemaansa siinä kuvattu heidän näkökulmastaan.<sup>40</sup>

*Black Theatre* antoi Sydneyn alkuperäisväestölle mahdollisuuden ilmaista oman näkemyksensä Australian historiasta. Esimerkiksi *Basical-ly Black* -näytelmässä näyttelijät käyttivät valkoisia maskeja esittäessään valkoisia henkilöitä (kuva 1). Maskit riisuivat valkoiset roolihahmot ilmeistä ja niiden ilmentämistä tunteista. He muuttuivat kasvottomiksi stereotyyppioiksi. Siten *Basically Black* muutti käänteiseksi stereotyyppioivan ja kategorisoivan tavan, jolla alkuperäisväestöä oli kuvattu.

Kaikissa *Black Theatressa* esitetyissä näytelmissä oli mukana historiallinen näkökulma – nykyisyyttä analysoitiin suhteessa menneisyyteen. Robert Merrittin kirjoittamassa näytelmässä *The Cake Man*, tuotiin erityisen selkeästi esille analyysi Australian kolonisaation historiasta.

<sup>39</sup> *Mereki* 1(1), 1974, 14.

<sup>40</sup> *Mereki* 1(1), 1974, 14–15. 1880-luvulta alkaen australialaiset historioitsijat olivat vaienneet täysin aboriginaaleista historiankirjoituksessa tai kuvanneet heitä passiivisina ja alempiarvoisina hahmoina. Tänä aikana antropologit ja etnografit alkoivat töissään käsitellä alkuperäisväestön menneisyyttä, kunnes viimein 1970-luvulla myös historioitsijat tarttuivat jälleen aiheeseen ja alkoivat kirjoittaa alkuperäisväestöä takaisin Australian historiaan. Ks. esim. Perheentupa 1998, 1.

Näytelmä alkoi harmonisella kuvaelmalla, jossa aboriginaaliperhe on kokoontunut viettämään aikaa nuotion ympärille. Lavastus ja puvustus viittaavat ajankohtaan ennen kolonisaatiota. Isä leikkii poikansa kanssa. Äiti valmistaa ruokaa ja hymyilee heidän leikeilleen. Tähän tilanteeseen marssivat pappi, sotilas ja siviili. Myöhemmin näytelmässä Merritt muuntaa heidän hahmonsä esittämään lähetyksensä johtajaa, aboriginaalien huoltolautakunnan tarkastajaa ja paikallisen pikkukaupungin asukasta.<sup>41</sup> Näiden hahmojen voi ajatella symboloivan aboriginaalien elämään vaikuttaneita tahoja ja esittävän tämän vallan edustajia: uskonnollinen ja maallinen valta sekä valtaväestö. Aboriginaalien huoltolautakunnalla ja lähetyksensä johtajilla oli usein jopa valta määrittellä kuka oli aboriginaali. Tavalliset kansalaiset tukivat aktiivisesti olemassa olevaa järjestelmää tai vaieten sallivat sen. Merrittin näytelmässä tämä valta-asetelma, sen edustamat totuudet sekä kertomukset niistä kyseenalaistettiin.

Alkuperäisväestön menneisyyden muistaminen oli keskeinen osa aboriginaalien identiteetin määrittämisen ja vahvistamisen prosessia. Kuten bell hooks toteaa – viitaten Foucault'n ajatukseen "vastamuistista" ja Jonathan Aracin tulkintaan siitä – muisti voi myös toimia vastarinnan tilana. Muistamisen prosessi auttaa ymmärtämään ja muuttamaan nykyisyyttä suhteuttamalla sen menneeseen tuottamalla vastamuistin, joka kyseenalaistaa vallitsevat totuudet ja käsitykset oikeudenmukaisuudesta.<sup>42</sup> Vastamuisti muuttaa muistamisen prosessin osaksi vastarintaa. Vastustamalla länsimaisen historiankirjoituksen tuottamaa ja valtaväestön omaksumaa kertomusta Australian historiasta ja muistamalla menneisyyden alkuperäisväestön näkökulmasta – tuottamalla vastamuistin osana julkisen muistamisen prosessia – *Black Theatre* loi tilaa vastarinnalle.

*Black Theatressa* ei kuitenkaan ollut kyse pelkästään menneisyyden muistamisesta vaan myös nykyisyydestä ja tulevaisuudesta. Näytelmät *Basically Black*, *The Cake Man* ja *Here Comes the Nigger* kertoivat kaupungeissa asuvien aboriginaalien elämästä.<sup>43</sup> *Black Theatrella* olikin

---

<sup>41</sup> Merritt 1978, 15–17; *The Cake Man* [1975], LV2295, AIATSIS.

<sup>42</sup> hooks 1992, 344.

<sup>43</sup> Gerry Bostock 1985, 71.

tärkeä asema urbaanin alkuperäisväestön kulttuurin vahvistajana ja ylläpitäjänä.



Kuva 1. Aileen Corpus, ABC:n TV-produktio *Basically Black*, 1973.

The Koori History Website,

<http://www.kooriweb.org/foley/images/history/1970s/blacktheatre/bb72/tv1.html>, 5.12.2003

1970-luvulla Australiassa ajateltiin yleisesti, että urbaanit aboriginaalit olivat menettäneet alkuperäisen kulttuurinsa ja identiteettinsä. "Oikeat" ja "autenttiset" aboriginaalit olivat valtaväestön mielestä niitä, jotka elivät muuttumattomina niin kutsutun "traditionaalisen" elämäntavan mukaisesti ja vapaana länsimaisen kulttuurin vaikutuksista. Kun alkuperäisväestö omaksui eurooppalaisen kulttuurin piirteitä heidän nähtiin menettävän omansa vaihdossa. Esimerkiksi eräs *The Cake Man* -näytelmää kommentoinut kriitikko kirjoitti:

[T]here is still the question of whether they should be setting themselves up to run a theatre which, pared down as it is to the



basics, is still imitating the whites via the example of American black theatre.<sup>44</sup>

Valkoiset eivät olleet ainoita, jotka ajattelivat, ettei urbaanilla alkuperäisväestöllä ollut omaa kulttuuria. Aboriginaalit itsekkin toisinaan toteivat, että kolonisaation myötä he olivat menettäneet piirteitä alkuperäisestä kulttuuristaan.<sup>45</sup> Rasistinen suhtautuminen aboriginaaleihin oli saanut heidät salaamaan oman kulttuurinsa ja kokemaan sen häpeälliseksi. Heidän ei esimerkiksi annettu puhua omaa kieltään reservaateissa tai lähetysasemilla. Koska oman kielen käyttäminen oli kiellettyä ja häpeällistä, kielitaito rapistui ja toisinaan myös täysin katosi. Uuden Etelä-Walesin alkuperäisväestölle vakuutettiin, ettei heidän elämäntapansa edustanut alkuperäisväestön kulttuuria. Kun he sitten 1960- ja 1970-luvuilla saavuttivat aseman, jossa saattoivat puhua omasta puolestaan ja tulla kuulluiksi, nousi esille voimakas tarve oppia uudelleen se mikä oli menetetty sekä elvyttää ja vahvistaa sitä kulttuuria, joka oli olemassa. Kulttuuria elvyttämällä vahvistettiin myös alkuperäisväestön identiteettiä.

Linda Tuhiwai Smith toteaa, että kiistely autenttisuudesta on suunnattu marginalisoimaan niitä, jotka puhuvat alkuperäisväestön asian puolesta.<sup>46</sup> Toiminnassaan *Black Theatre* vastusti tätä marginalisaation prosessia sekä heidän esittämänsä näkemyksen kyseenalaistamista pelkästään sillä perusteella, että he olivat urbaaneja. *Merekin* pääkirjoituksessaan Bob Maza kirjoitti, että *Black Theatre* muistuttaisi ihmisiä siitä, että aboriginaalit ovat selviytyneet, että heillä alkuperäisväestönä on oikeus maahan ja rikas kulttuuri, josta oli syytä olla ylpeitä.<sup>47</sup> Mielestäni tämä viesti tulisi nähdä erityisesti Kaakkois-Australian historian kontekstissa. Siten se kertoo, ei niinkään alkuperäisväestöstä yleensä, vaan nimenomaan urbaanista alkuperäisväestöstä.

*Black Theatren* sanoma oli selkeästi poliittinen. Tämä liittyi osittain siihen, kuten on tuotu esille afrikkalais-amerikkalaisten yhteydessä, että

<sup>44</sup> Black theatre gets a new start, *Bulletin* 18.1.1975, 44–45.

<sup>45</sup> Ks. esim. Monday Conference, ABC, 20.3.1972, Correspondence files 'A', ML MSS 2999 1(8).

<sup>46</sup> Tuhiwai Smith 1999, 73.

<sup>47</sup> *Mereki* 1(1) 1974, 15.

mustaksi syntyminen on syntymistä poliittiseksi.<sup>48</sup> Lester Bostockin sanoin:

Everything that Aboriginal people did and they do now has a strong political message. We didn't go out to develop that type of message. We were just telling stories of our lives...what has evolved is that a strong political message is there.<sup>49</sup>

Teatteriryhmän jäsenet olivat kuitenkin tietoisia niistä eri mahdollisuuksista, joita teatterin tekeminen avasi aboriginaalien yhteisölle. Esimerkiksi Mazan lehdistössä esittämien lausuntojen mukaan ”Teatterissa on se jokin – se on keino, jota voimme käyttää sanoaksemme sen mitä meillä on sanottavana.”<sup>50</sup> Myös Aileen Corpus toi esille teatterin mahdollisuudet poliittisena voimana.<sup>51</sup> *Black Theatre* oli poliittinen, koska sen jäsenet tekivät siitä poliittisen. Teatteriryhmän perustaminen loi Sydneyn alkuperäisväestölle näyttämön, jolla ilmaista näkemyksensä Australian yhteiskunnasta ja puhua oman asemansa puolesta – ei vain teatteritilassa vaan myös yhteiskunnallisella areenalla.

Teatterille oli tärkeää kertoa julkisesti Australian menneisyydestä ja yhteiskunnasta se puoli, jota ei oltu aiemmin kuultu, ja luoda tila, jossa he itse saattoivat tuoda esille representaation itsestään osana sitä. Teatteriryhmän näytelmät olivat haastavia ja uhkaaviakin valkoiselle väestönosalle, vaikka tiedostusvälineissä ne saivat pääosin myönteistä palautetta. Gerry Bostock kertoo, kuinka nähtyään *Here Comes the Nigger* -näytelmän valkoiset kirjoittivat hänelle kertoakseen, etteivät he saaneet nukuttua esityksen nähtyään.<sup>52</sup> Lester Bostockin mukaan yleisön keskuudesta nousi ylös katsojia, jotka kävelivät kesken esityksen ulos järkyttyneinä siitä, mitä olivat nähneet ja siitä miten valkoiset kuvattiin näytelmässä. He näkivät itsensä kuvattuna näyttämöllä ja reagoivat siihen sanoen ”Minä en ole tuollainen”.<sup>53</sup>

<sup>48</sup> Davis 1989, 53.

<sup>49</sup> Lester Bostockin haastattelu 14.12.2000.

<sup>50</sup> *National Times*, 13.–18.11.1972.

<sup>51</sup> Aileen Corpusin luento *Black Theatre*, Sydney, 25.8.1976, MS 3293, AIATSIS.

<sup>52</sup> Shoemaker 1992, 246.

<sup>53</sup> Lester Bostockin haastattelu, 14.12.2000.

*Black Theatre* ei tuonut esille yhteiskuntakritiikkiä ja ajanut alkuperäisväestön oikeuksia pelkästään teatterin keinoin aivan kuten ei sen toimintakaan rajoittunut pelkästään fyysiseen teatteritilaan. *Black Theatre* osallistui Redfernin yhteisön toimintaan myös jokapäiväisessä elämässä. Lester Bostock muistaa, että paljon aikaa vietettiin osoittamalla mieltä kaduilla ja tehden sosiaalityötä.<sup>54</sup> Gerry Bostock puolestaan kuvailee toimintaa näin:

[W]e were working with the kids, rehearsing our reviews, doing sketches or street theatre, performing in hotels even, in the lounges of pubs, and we were just expressing our feelings of what we thought of contemporary society and what we thought about the government, and what we thought about our own environment.<sup>55</sup>

*Black Theatre* oli edelläkävijä aboriginaalien kulttuurin henkiin herättäjänä.<sup>56</sup> Se rakensi vastarinnan tilaa, jossa alkuperäisväestö saattoi lähestyä menneisyyttä ja nykyisyyttä sekä pohtia aboriginaaliuden merkitystä esittävien taiteiden kautta. Työpajoissa yksittäiset henkilöt saattoivat perehtyä teatteriin, tanssiin ja kuvataiteisiin, joihin heillä ei muuten olisi ollut tilaisuutta tai taloudellisia mahdollisuuksia tutustua. Kartuttamalla alkuperäisväestön ammatillista kokemusta teatterista ja tanssista *Black Theatre* takasi, että alkuperäisväestön näkökulma tulisi esille esittävässä taiteissa myös tulevaisuudessa.

*Black Theatre* teki alkuperäisväestön ylpeäksi omasta kulttuuristaan ja siitä keitä he olivat – heidän identiteetistään Australian alkuperäisväestönä. Se oli osa "aboriginaaliuden renessanssia".<sup>57</sup> Vaaliessaan alkuperäisväestön kulttuuria ja vahvistaessaan heidän identiteettiään *Black Theatre* vastusti urbaanin aboriginaali- ja marginalisaatiota. Kuten bell hooks huomauttaa, "identity is connected to

<sup>54</sup> Lester Bostockin haastattelu, 14.12.2000. Ks. myös *Mereki* 1(1) 1974, 27, jossa teatterin kenttätyöntekijä esittäytyy.

<sup>55</sup> Gerry Bostock, 1985, 70.

<sup>56</sup> Parbury 1988, 148.

<sup>57</sup> Ks. esim. New arts centre is "renaissance" for Aborigines, *Age*, 15.6.1974, 6.

resistance, because with reconstructing a collective front it is possible to revision and renew black liberation struggle.”<sup>58</sup>

## Vastarinnan tila

*Black Theatrella* oli Sydneyn alkuperäisväestön vastarinnan tilana monia eri ulottuvuuksia. Teatterirakennus itsessään toimi teatteritilana, monitoimitalona ja kohtaamispaikkana. Teatteriryhmä puolestaan osallistui aboriginaalien oikeustaisteluun teatterin ja tanssin keinoin. Se osallistui aktivismiin myös järjestämällä työpajoja, tekemällä sosiaalityötä ja kouluttamalla aboriginaaleja viihdeteollisuuden ammatteihin. Teatteriryhmän ja teatteritilan puitteissa Sydneyn alkuperäisväestöllä oli mahdollisuus ilmaista oma näkemyksensä Australian yhteiskunnasta ja vaikuttaa aboriginaalien asemaan siinä.

Stephen Nathan Haymes huomauttaa, että paikan rakentaminen – making place – kuuluu olennaisesti vastarinnan politiikkaan, koska se on osa sosiaalisen identiteetin rakentamista. Luomalla paikasta vaihtoehtoisia mielikuvia ja representaatioita mustat vastustavat valkoisten tuottamia urbaaneja mielikuvia ja paikan representaatioita. Tässä prosessissa mustat urbaanit yhteisöt määrittävät omaa identiteettiään.<sup>59</sup>

*Black Theatre* oli olennainen osa Redferniin keskittynyttä aboriginaalien aktivismia ja sen perustaminen ja toiminta oli osa paikan rakentamista. Siten se osaltaan loi aboriginaalien representaatiota Redfernistä ja muokkasi siitä vastarinnan tilaa. Teatterin toiminta voidaan kuitenkin nähdä myös itsessään vastarinnan keskuksena Haymesin tarkoittamassa merkityksessä. Sillä oli keskeinen rooli urbaanin alkuperäisväestön identiteetin vahvistajana ja määrittäjänä sekä osana aboriginaaliuden uudelleen syntymää. Kuten Kevin Cook kirjoitti *Merekissä* vuonna 1974, ”Ponnistelujemme myötä tämän sukupolven täytyy oppia, että musta on todella kaunista”.<sup>60</sup> *Black Theatressa* ei ollut kysymys pelkästään vastarinnasta teatteritilassa. Monitasoisen toimintansa kautta teatteri

<sup>58</sup> hooks 1990, 36.

<sup>59</sup> Haymes 1995, 9.

<sup>60</sup> *Mereki* 1(1) 1974, 2.

rakennuksena, teatteriryhmänä ja kulttuurikeskuksena – poliittisen viestin kanavana, ryhmän näyttämölle ja kaduille tuomina esityksinä sekä pyrkimyksenä vaikuttaa omaan yhteisöön ja laajempaan yleisöön – muodosti vastarinnan tilan.

## Lähteet

### Alkuperäislähteet

#### Julkaisemattomat lähteet

- Bostock, Lester: *Breaking the Yoke. Redfern in the 1960s*. Käsikirjoitus, kirjoittajan hallussa.
- New South Wales State Library, Mitchell Library Manuscripts Collection (ML MSS), *Federal Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders* –records, ML MSS 2999 1(8), Correspondence files 'A'.
- Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (AIATSIS), MS 3293, [Northern Rivers Black Lectures], A collection of lectures given at the Northern Rivers College of Advanced Education School of Cultural and Scientific Studies, Lismore 25.8.1976.

#### Julkaistut lähteet

- Aborigines visit the US: report on trip by five Aborigines to Congress of African people and United Nations*. abschol, Melbourne, [1971].
- Bostock, Gerry: Black Theatre. *Aboriginal Writing Today*. toim. Jack Davis & Bob Hodge. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 1985, 63–73.

- Bostock, Lester: Black Theatre in New South Wales. *New Dawn*, 4 (4), September 1973, 13–14.
- Coe, Paul: The Early History of the Aboriginal Legal Service in New South Wales. *Duran-Duran*, May 1991, 28–31.
- Dixon, Chicka: Seven. *Black Viewpoints. The Aboriginal Experience*. Australia & New Zealand Book Company, 1975, 32–38.
- Poverty in Australia*. Australian Government Commission of Inquiry into Poverty, First Main Report, April 1975, Volume I. Puheenjohtaja Ronald F. Henderson. Australian Government Publishing Service, Canberra, 1975.
- Problems and Needs of the Aboriginals of Sydney: a report to the Minister for Youth and Community Services, New South Wales*. N.S.W. Dept. of Youth and Community Services, [Sydney] 1973.
- The Mac Silva Centre*, An oral history project of the Mac Silva Centre and Outreach, Sydney Institute of Technology, Sydney 1994.
- Merritt, Robert J.: *The Cake Man*. Currency Press, Sydney 1978.
- Whaley, George: A City's Place of Dreaming: Black Theatre in Sydney. *Theatre Quarterly*, 26 (7) 1977, 98–100.

#### Sanoma- ja aikakauslehdet

- Age*, 1974.
- Australian*, 1972
- Black News Service*, 1977.
- Bulletin*, 1975.
- Mereki*, 1(1), 1974.
- National Times*, 1972, 1975–1976.
- New Dawn*. New South Wales Dept. of Child Welfare and Social Welfare, Sydney, 1972.
- Sydney Morning Herald*, 1972–1973, 1976.

#### Haastattelut

- Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (AIATSIS), Chittick\_L05.  
Johnson, Carole, Sydney, 15.1.1996.

Kirjoittajan tekemät haastattelut

Bostock, Lester, Sydney, 14.12.2000.

Mooney, Graham, Sydney, 1.11.2000.

Ääni- ja kuvanauhat

Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (AIATSIS), Film and Sound Archive, LV2295, *The Cake Man*, 1 & 2 kelat, 1975.

Bob Maza remembered. *Away!*. Toim. Nancia Guivarra. ABC Radio National, 4.8.2001.

Tutkimuskirjallisuus

Anderson, Kay J.: Place narratives and the origins of inner Sydney's Aboriginal settlement, 1972–1971. *Journal of Historical Geography*, 19 (3), 1993, 314–335.

Beasley, Pamela: The Aboriginal Household in Sydney. *Attitudes and Social Conditions*. Toim. Ronald Taft, John L. M. Dawson & Pamela Beasley. Australian National University Press, Canberra 1975, 137–189.

Broome, Richard: *Aboriginal Australians: Black Response to White Dominance 1788–1980*. Allen & Unwin. Sydney (1982) 1987.

Davis, Angela: *Women, Culture, & Politics*. Random House, New York (1984) 1989.

Goodall, Heather: *Invasion to Embassy. Land in Aboriginal Politics in New South Wales, 1770–1972*. Allen & Unwin sekä Black Books, Sydney 1996.

Haymes, Stephen Nathan: *Race, Culture and the City*. State University of New York Press, Albany 1995.

hooks, bell: *Yearning: race, gender and cultural politics*. South End Press, Boston 1990.

hooks, bell: Representing Whiteness in the Black Imagination. *Cultural Studies*, toim. Lawrence Grossberg, Gary Nelson & Paula A. Treichler. Routledge, New York, London 1992, 338–346.

- Moodie, Peter M.: The Health Disadvantages of Aborigines. *Racism: The Australian Experience. A Study of Race Prejudice in Australia I*, toim. F.S. Stevens. Australia and New Zealand Book Company, Sydney 1973, 235–242.
- Parbury, Nigel: *Survival*. Ministry of Aboriginal Affairs, New South Wales, Sydney (1986) 1988.
- Perheentupa, Johanna: "*Those Poor Creatures – The Children of the Soil*". *Aborigines in Australian Historiography 1798–1883*. Pro gradu -tutkielma, kulttuurihistoria, Turun yliopisto 1998.
- Rowley, C. D.: *Outcasts in White Australia*. Australian National University Press, Canberra 1971.
- Shoemaker, Adam: *Black Words, White Page*. University of Queensland Press, Brisbane (1989) 1992.
- Tuhiwai Smith, Linda: *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Zed Books and University of Otago Press, London and Dunedin 1999.
- Taksa, Lucy: Migration and Change. *Pictures for Cities*. The Visual History of South Sydney Project, Sydney 1984, 20.



# KATUJEN KULKIJAT JA NÄYTTÄMÖT KAUPUNKIFESTIVAALISSA

Henri Terho

Kevin Lynch kirjoitti vuonna 1959 ilmestyneessä klassisessa kaupunkisuunnittelun teoksessaan *The Image of the City* kaupungin fyysistä muotoa määrittelevistä tekijöistä. Lynchin ajatus oli, että hänen kirjamiensa viiden elementin avulla kaupungin rakennetta voidaan suunnitella ja tarkastella toimivana kokonaisuutena, ja näiden elementtien hyvällä suunnittelulla voidaan taata kaupungin toimiva luonne; siitä voidaan tehdä erityislaatuinen "paikka". Lähdän tässä artikkelissa liikkeelle Kevin Lynchin ajatuksista kaupungin rakentumisesta ja sen rakenteesta pohtiessani, minkälainen kaupunkirakenteeseen ja kaupunkitilaan liittyvä kokemus saattaa olla kaupungissa järjestettävä festivaali. Kaupunkifestivaali on paitsi paikkaansa myös aina aikaan sidottu ilmiö; sillä on oma tilallinen ja ajallinen kertomuksensa. Kirjoitan tässä myös festivaalin kokemiseen ja järjestämiseen liittyvistä muutoksista. Miten festivaali kaupunkitilaan liittyvänä kokemuksena on muuttunut festivaalin muuttuessa?

Tapausesimerkkinäni on turkulainen vuodesta 1988 lähtien järjestetty kaupunkifestivaali *Down By The Laituri*<sup>1</sup>. Festivaalin ensimmäisenä tavoitteena oli elävöittää Turun kaupunkikeskustaa kesäisin. Tapahtumaa järjestäneet rockmusiikin promoottorit ja ylioppilaskunta-aktiivit pitivät Turku leimallisesti kaupunkina, joka eli yliopistojen lukukausien rytmittämänä vaieten lomakaudeksi. Järjestäjäkollektiivia ohjasi pyrkimys järjestää ohjelmaa omille samanmielisille viiteryhmilleen mutta myös laajemmin kaikille kaupunkilaisille. Ohjaavana periaatteena oli

---

<sup>1</sup> Käytän artikkelissa järjestäjien 1988 omaksumaa tapaa kirjoittaa festivaalin nimi englannin kielen kirjoitusääntöjen vastaisesti siten, että nimen kaikki sanat kirjoitetaan isolla alkukirjaimella eikä muodossa *Down by the Laituri*. Käytän artikkelissa festivaalista myös nimityksiä *DBTL* ja *Laituri*.

myös tuoda festivaali ulos näkösalille siten, että se vaikuttaisi myös visuaalisesti kaupungin kuvaan festivaaliviikonlopun aikana. Tavoite oli osoittaa, miltä Turku voi näyttää, kun sitä oikein kohtelee.

1980-luvun lopulla elettiin ja uskottiin suomalaisen kaupunkikulttuurin olevan uudistumassa. Kaupunkimedit, kirpputorit, katukahvilat ja uudet kaupunkitapahtumat olivat osa sellaista kaupunkikulttuuria, joka koettiin jotenkin "eurooppalaiseksi". Vaikka sanaa city oli käytetty Suomessa ja suomen kielessä jo aikaisemminkin,<sup>2</sup> tuli se kaupunkilaisen juppiarjen ja uusien medioitten kautta jokapäiväisemmäksi. Uudenlaiseksi korostettuun urbaaniin arkeenkin haluttiin ja etsittiin elämyksellisyyttä, uusien kävelykatualueiden varsille nousi erilaisia viihdekeitaita – niin kauppakeskuksia kuin kaupunkitaidetta tai katumusiikkia. Kävelykadut olivatkin yksi näkyvimmistä uudistustrendeistä 1980-luvun loppuun Suomessa. Niitä oli ollut jo 1960-luvun lopulta lähtien, mutta 1980-luvulla rakennettiin enemmän ja laajempia keskustojen kävelykatualueita kuin koskaan aikaisemmin. Kaikissa niissäkin kaupungeissa, joissa kävelykatuja ei vielä ollut, nostettiin asia vireille 1980-luvun kuluessa.<sup>3</sup>

Down By The Laiturin ensimmäiset järjestäjät olivat kokeneet 1980-luvun suomalaisen rock- ja populaarimusiikin festivaalikesän nurjankin puolen, ja he pitivät tärkeänä tuoda festivaalit samoille sijoille, missä arakisinkin liikkuvat.<sup>4</sup> Siksi myös Turussa oli luontevaa, että uusi festivaali tuotaisiinkin kaupunkikulttuurin henkeen keskelle kaupunkia eikä sen ulkopuolelle niin kuin edellinen sukupolvi oli vielä tehnyt. Rockfestivaalit kaipasivat "sivistyneempää" ympäristöä ja hakeutuivat kaupunkikeskustoihin, mutta samalla sekä festivaalit että kaupungit joutuivat uudenlaiseen paineeseen. Mitä tapahtuu kaupungin kaduille ja näyttämöille, kun massatapahtuma tuodaan sen keskelle?

Kevin Lynchin teoksen julkaisuvuosi 1959 oli kaupunkien ja kaupunkien kohdistuvan ymmärryksen kannalta kovin toisenlaista aikaa kuin käsillä oleva ja tutkimuskohteeni Down By The Laiturin aika. Suuret kaupungit olivat silloin vasta lähiöistyneet, kaupunkirakenne oli

<sup>2</sup> City-sanaa oli jo 1800-luvulla käytetty kuvaamaan suurkaupunkien keskustoja ja esimerkiksi 1920-luvun kaupunkisuunnitelmissa sekä Helsingissä että Turussa puhuttiin city-kortteleista tai citystä.

<sup>3</sup> Ks. Heikkilä et al. 1996, passim.

<sup>4</sup> Näin esimerkiksi Kari Salovaara, haastattelu 10.4.1996.

vaikkeissakin tapauksissa vielä jokseenkin kontrollissa ja kaupunkikeskustat olivat elinvoimaisia. Vasta 1960-luku oli se vuosikymmen, jolloin Lynchin kotimaassa, Yhdysvalloissa, kaupunki ei välttämättä enää merkinnytkään vuosikymmeniä jatkuneen fordistisen ideaalin mukaista järjestystä, vaan kaupungit alkoivat hajota. Lynchin ajatuksia leimaa vielä yhteinen, kontrolloidun kaupungin ideaali, ja kirjan kaupungit – lähinnä Boston, Jersey City ja Los Angeles – vaikuttavat viattomilta.

Lynchin kaupunkikäsityksen perustavat viisi elementtiä ovat polut, reunat, alueet, solmukohdat ja maamerkit.<sup>5</sup> Näistä viidestä Lynchin mukaan kaupunkilaisille kaikkein tärkeimpiä ovat *polut*. Polkujen muodostamien kulkureittien mukaan kaupunkilainen määrittää oman ympäristönsä. *Reunat* tarkoittavat paikkoja, joissa elementti muuttuu toiseksi ja joissa on katkoksia. Polku saattaakin päättyä ja eteneminen pysähtyä. *Alueet* ovat polkujen ja reunojen kokonaisuuksia. *Solmukohdat* ja *maamerkit* ovat elementteinä rinnakkaisia; ne ovat kaupungilla sijaitsevia pisteitä, joiden mukaan kaupunkia jäsennetään. Maamerkeille on luonteenomaista se, että ne ovat etäällä ja pysyvät ulkoisina. Maamerkkiin ei "mennä sisälle", vaan se pelkästään nähdään. Maamerkit ovat lisäksi toisistaan niin poikkeavia, että jokainen on itsessään tunnistettava. Solmukohta palvelee samaa tarkoitusta kuin maamerkki, mutta kaupungilla liikkuja menee solmuun sisälle. Solmukohdat ovat keskusaukioita, toreja, asemia ja risteyksiä. Ne ovat pisteitä kaupungilla, jotka keräävät ihmiset yhteen. Solmukohdilla on maamerkkien tapaan niin vahva ominaisuus, että yhdessä kaupungissa ei niitä voi olla kovin monta.<sup>6</sup> Lähtökohtani on tiivistää ja yhdistää Lynchin esittelemiä elementtejä siten, että nostan esiin kaksi kokoavampaa käsitettä: *kadut* kaupungin polkuina ja *näyttämöt* eräänlaisina maamerkkien, solmukohden ja alueiden kollaasina. Ja niillä liikutaan festivaalin kaupungissa.

---

<sup>5</sup> Alkuperäisessä tekstissä nämä elementit ovat *paths, edges, districts, nodes* ja *landmarks*.

<sup>6</sup> Lynch, 1974, passim.

## Kävellen kaupungissa

Kaikki oli liikkeessä. Jos oli oikeaa tapaa osallistua ensimmäisiin Down By The Laituri -festivaaleihin, se oli liikkumalla. Festivaalin ideamotto-ri Jorma Teerijoki kiteytti toisen festivaalin jälkeen vuonna 1989, miten poliisi ja kaupungin viranomaiset ymmärsivät, että nurmikot ovat kävelyä varten; "jotain silläkin puolella on muuttunut".<sup>7</sup> Liikkumisen vapaus merkitsi paitsi poikkeusta arkisista rajoituksista, myös poikkeusta suhteessa muihin festivaaleihin. Siinä missä "Ruisrokin aidatulla alueella jengi ahdistuu", voi Down By The Laiturissa "liikkua vapaasti" eikä edes "tarvii seisoa olutteltan janojonossa".<sup>8</sup>

Tyytyväinen festivaalikävijä muistutti kuljeskelijaa, flanööriä, joka ranskalaisen runoilijan Charles Baudelairen kuvaamana oli intohimoinen tarkkailija ja nautti valitessaan olinpaikkansa keskellä runsasta, ääretöntä ja katoavaa. Flaneeraminen merkitsi, että oli poissa omista oloistaan mutta silti tunsivat olevansa kaikkialla kotonaan. Franz Hesselin mukaan flaneeraus oli kuljeskelua ilman ennaltasuunniteltua päämäärää, silmän seikkailuja, joutilaan kuljeskelun nautintoja.<sup>9</sup>

Vaikka flanööri onkin ensisijaisesti kirjallinen hahmo, eikä sillä ole tosielämän vastinetta,<sup>10</sup> on se metaforana lähellä festivaalikokemusta, ja selitän ja kommentoin suhteessa festivaaliosallistumiseen, mitä kadulla liikkuva flanööri voi tehdä ja kokea. Kuljeskeleva festivaaliosallistuja ottaa kadut haltuunsa, ja se tekee hänestä lynchiläisten polkujen hallitsijan. Kyse on taidosta ja herkkydestä. Flanööri on "kaupungin alkuasukas", katujen viisas, joka ymmärtää ja tietää, mitä tapahtuu – hän osaa katujen kielen, hän on intuitioonsa luottava katujen kulttuurintutkija. Viisaaseen, ymmärtävään kykyyn liittyy myös toinen flanööriin kytketty mielikuva: hän on katujen salapoliisi, joka tulkitsee katua ja sen käyttäjiä ymmärtävästi kuin psykologi potilastaan.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Kansan Uutiset, Pekka Helminen, 5.7.1989.

<sup>8</sup> Iltalehti, Anne Meskanen, 18.6.1990.

<sup>9</sup> Flaneerauksesta ks. Hapuli 1995, 131–132.

<sup>10</sup> Rob Shields on kirjoittanut, että on yhtä todennäköistä nähdä ylitselentävä lohikäärme kuin kohdata kadulla flanööri. Shields 1994, 67.

<sup>11</sup> Ks esim. Shields 1994, 61–63. Frisby 2001, 52–99.

Flanööri on tiiviimmin kytköksissä paitsi kirjalliseen maailmaan myös menneeseen maailmaan. Käsite lüetettiin ensin ranskalaiseen bohemiaan, pian erityiseen pariisilaiseen suurkaupunkikokemukseen. Sittemmin käsitteen kykyä selittää kaupungeissa olemisen tapaa on epäilty. Epäily on kohdistunut etenkin vapaan oleskelun ja kuljeskelun päättymiseen. Ne sopivat huonosti nykyajan suurkaupungin meluisaan, nopeaan ja ihmisiä toisistaan etäännyttävään liikennekaupunkiin. Tässä on olennaista huomata, että juuri kaupunkifestivaali onkin sellainen tyyssija, jossa flanöörin tapa kokea kaupunki on jälleen mahdollinen. Liikenne on pysäytettävä, kadulle on voitava pysähtyä, ihmisiä on voitava tarkkailla – niin kuin flanööri sen tekee mutta ollen itse näkymättömissä. Se miten tämä onnistuu, palautuu Walter Benjaminin metaforaan silmästä väkijoukossa<sup>12</sup>. Tarvitaan ihmisjoukko, tarvitaan pysähtymisen kohta ja tarvitaan katsova silmä, flanöörinen subjekti.

1980-luku toi uudestaan sellaisia katutiloja, joissa vuosisadan takainen flanöörin kantahahmo jälleen mahdollistui. Flanöörille välttämätöntä on julkinen tila, ja 1980-luvun uudet julkiset tilat, kauppakeskukset ja kävelykadut olivat pysähtymisen ja joutilaisuuden mahdollistavia kaupunkitiloja. Uudet kaupunkitapahtumatkin olivat omiaan olemaan joutilaisuuden ja pysähtymisen, kulttuurin näyteikkunashoppailun tiloja. Kaupunkifestivaaleissa kulttuuri asetettiin näytteille siten, että yleisö pääsi halutessaan vaeltamaan esitysten välillä, pysähtymään satunnaisesti tai katselemaan kauemmin. Kaupunkifestivaaleista tuli kulttuurin toreja, markkinapaikkoja, joissa ei ollut ostamisen pakkoa. Joutilaassa pysähtymisessä kiteytyi eräänlainen eurooppalaisen kaupunkikulttuurin ihanne.

Baudelairin flanööri ihmetteli omaa kaupunkiympäristöään. Kaupunkikulttuurin murros oli sykähdyttävä, mutta sen havaitsemisella oli edellytyksensä:

Kaikki eivät pysty nauttimaan joukossa kylpemisestä; joukosta nauttiminen on taito; ja elinvoimasta kykenee ihmissuvun kustannuksella huumaantumaan ainoastaan se, johon haltijatar on

---

<sup>12</sup> Benjamin 1986.

puhaltanut hänen kehossa ollessaan mieltymyksen valepukuihin ja naamioihin, vihan kotiliettä kohtaan ja matkustusvimman.<sup>13</sup>

Vain ne, jotka Baudelairea siteeraten tunsivat mieltymystä valepukuihin ja naamioihin kykenivät sulautumaan urbaaniin roolileikkiin. Se mikä liittää tämän Down By The Laiturin Turkuun, on juuri kysymys halusta heittäytyä mukaan leikkiin ja taito elää murroksessa – kokea uuden kulttuurin kaupunki. Flanööri samoin kuin festivaali edellyttää ylitsevuotavuutta, mielihyvän ja hekuman hakemista, arkisen vastustusta, kellokorttimaailman kumoamista, levittäytymistä kaikkialle kaupunkiin.<sup>14</sup> Flanööri ja festivaali suhtautuvat kumpikin totaalisesti kaupunkiin. Molempiin liittyy myös elimellisesti yhteisen kaupunkimme julkinen ja jaettu tila. Vapaan liikkeen Laiturissa flanöörille jäi tilaa, jota eivät häirinneet Walter Benjaminin esittämät flaneerauksen sotkijat: kynnärpäätilaa tarvitsevat kiilaajat tai suurkaupungin kuumeinen liikenne.

Pasi Mäenpää on kirjoittanut, että postmodernilta kaupungilta odotetaan elämyksellisyyttä, jota urbaanit juhlat ja kollektiiviset rituaalit sisältävät. Nykykaupunkilainen haluaa käyttää kaupunkia, kierrellä ja katsella sekä ottaa osaa yhteiseen kanssakäymiseen. Kiertely ja katselu julkisessa tilassa ja väkijoukon keskellä on kaupunkielämän perustava sosiaalinen muoto. Se toistuu sisällöltään hyvin erilaisissa kaupunkitapahtumissa kuten Taiteiden yössä, kauppakeskusten markkinahumussa ja maakuntamarkkinoilla. Kaupunkitapahtumissa väkijoukko toimii kokemisen elävöittäjänä ja vahvistajana. Kaupunkitapahtumat myös laajentavat julkista sosiaalista aluetta.<sup>15</sup> Tämä ja flanöörinen kokemus yhdessä viittaavat siihen tärkeään lähtökohtaan, että kaupunki – on kyseessä sitten arkinen tai festivaalinaikainen – ei ole vain rakennusten joukko tai katujen verkosto. Se on ennen kaikkea koettu kulttuurinen ympäristö.

<sup>13</sup> Salmi 2002, 106, sit. Charles Baudelairen teosta *Pariisin ikävä*.

<sup>14</sup> Shields 1994, 64.

<sup>15</sup> Mäenpää, Pasi, 2000, 18. Mäenpää yleistää siinä kohtaa, jossa se on kaikkein vaarallisinta. Mäenpää ei kysy eikä vastaa, kuka on tuo kaupunkilainen. Ketkä liikkuvat kaupungin kaduilla ja miksi? Ketkä pysyvät sieltä poissa?

Down By The Laituria lähdettiin alusta alkaen suunnittelemaan ja rakentamaan vapaan kuljeskelun ehdoilla. Kaupungilla liikkuminen oli tapa osallistua festivaaliin.

Tässä festivaalissa on ollut juju koko ajan. Se on se juju, että saa liikkua. Sä eksytkin kyllä välillä, mutta se on henkilökohtainen valinta. Tulee jokaisen kohdalla vähän yksilöllisesti. Jokaisen kohdalla yksilöllisesti. *Tää on tärkeää.*<sup>16</sup>

Ensimmäisen festivaalin ohjelmalehdessä ei ilmoitettu tarkkoja esiintymisaikoja, ja esiintymispaikatkin oli naamioitu festivaalinaikaisiksi "Laitureiksi". Laituri 1 sijaitsi Pinellan pylväikössä, Laituri 6 Apteekkimuseon edustalla, Laituri 8 Wärtsilän telakan pihalla, Laituri 12 Ylioppilastalojen sisällä ja muut siinä välillä.<sup>17</sup>

Festivaalilla ei ollut täsmällistä paikkaa, vaan vierailija houkuteltiin astumaan "festivaalin kaupunkiin" ja lähtemään liikkeelle rastilta toiselle, ja niillä esitettävä musiikki vaihteli lajista ja tunnelmasta toiseen. Esiintyjätkin astuivat festivaalipolun päähän ja aloittivat ohjelmansa:

Silloin festivaali oli sen verran pieni, että esiintyjä hyppyttiin paikasta toiseen. Vaimo oli kuskina ja minä join kaljaa ja esiinnyin. Neljää viittä ravintolaa per päivä ja joka ainoassa paikassa meni pidempään ja jäätin aikataulusta jälkeen.<sup>18</sup>

Ensimmäisten festivaalien pääsylippukäytäntö houkutteli liikkumiseen. Aivan alussa suurin osa tapahtumista oli ilmaisia, ja muutaman tuhannen ihmisen väkijoukossa liikkuminen oli myös mahdollista. Kun festivaali kasvoi varovaisesti parin seuraavan vuoden kuluessa, päättivät järjestäjät ottaa käyttöön päiväpassit, jotka hankkineilla oli vapaa pääsy päivätilaisuuksiin. Vaikka ilmaisuuden ideasta suurelta osin luovuttiinkin vuonna 1991, oli järjestelmä sellainen, joka mahdollisti liikkumisen

<sup>16</sup> Dave Lindholmin haastattelu 14.6.1996. Haastattelut kirjoittajan.

<sup>17</sup> Pinellan pylväikkö sijaitsee Turun tuomiokirkon vieressä Aurajoen rannalla, Apteekkimuseo on siitä puoli kilometriä alajuoksulle joen vastakkaisella rannalla, Wärtsilän telakka lähellä Turun linnaa ja Ylioppilastalot runsaan kilometrin Tuomiokirkosta pohjoiseen.

<sup>18</sup> M. A. Nummisen haastattelu 14.6.1996.

passinhaltijoille. Lynchin apparaatilla puhuen polkuja oli paljon valittavina ja reunat olivat häilyviä.

Tapahtuma laajeni. Siinä missä ensimmäiseen festivaaliin oli osallistunut joitain tuhansia osanottajia, vuonna 1995 niitä tuli jo yli satuhatta. Symboliseksi muutokseksi koettiin vuosi 1996, jolloin ensimmäistä kertaa festivaalissa yleisön hallinnan tähden jouduttiin aitaamaan keskeinen kaupunkitila. Kadusta tulikin vapaan kulkemisen sijasta hallinnan, rajoitusten ja ahtauden tyyssija. Alettiin kysyä yhä useammin, mitä saa tehdä.

Joku sanoikin, että alkuperäinen DBTL kuoli viime viikonvaihteessa: jokirannan kaupunkifestivaalia – rockia, klassista, lastenjuhlaa, tangoa, kaikkea mahdollista sisältävää ei enää ole. Mutta tilalla on laadukas puistorock, jolla on elinvoimaa pitemmällekin. Hyvä niin.<sup>19</sup>

”Puistorockin” kaltainen julkisuus alkoikin olla selvästi kiinnostuneempi yksittäisistä esiintyjistä yksittäisissä konserteissa. Ei enää pyrkimystä tavoitella festivaalin kokonaisluonnetta. Ei enää pyrkimystä pohtia, miten katutilan haltuunotto ja vapaa kuljeskelu leimaavat festivaalia. Festivaalin järjestäjät eivät toki halunneet purkaa tehtäväänsä, mutta festivaali otti voiton kaupungista. Kyseessä oli yleisömassojen hallinta, rajoituksia vapautusten sijasta. Vuonna 1998 julkisuutta ei enää kiinnostanut, miten elävöitetään mitään, vaan miten järjestäjien talous kestää jälleen yhden festivaalin ja miten paljon festivaali aiheuttaa järjestyshäiriöitä ja roskaamisongelmaa. Festivaali alkoi yhä useammin törmätä ns NIMBY-ongelmaan, *Not In My Back Yard*.<sup>20</sup> Moni kaupunkilainen hyväksyi asian mutta kysyi, miksi se pitää sijoittaa juuri ”minun takapihalleni”. Festivaalin kokija ei ollut ollenkaan selvärajaisesti joko osallistuja tai ei-osallistuja. Festivaaliin olivat osallisia myös ne, jotka eivät kokeneet siihen osallistuvansa.

Mielestäni ei ole itsestäänselvyys, että keskustan asukkaat altistetaan 4–5 vuorokauden jytkeelle, viikonloppuisin viedään kunnan

<sup>19</sup> Ilta-lehti, Markku Haapio, 8.6.1998.

<sup>20</sup> Rinnakkaisia lyhenteitä ovat mm. NOOS (Not On Our Street), YTSEBY (Yes To Someone Else's Backyard), ks. Helsingin Sanomat, 30.6.2002 (ja kiitokset Silja Laineelle vihjeestä).



yönet aamuyöhön asti jatkuvilla konserteilla ja viikolla unohdetaan, että jotkut ihmiset joutuvat menemään nukkumaan jo peräti ennen klo 22. Ylipäätään koko DBTL:n järjestäminen ei ole itsestäänselvyys. Itsestäänselvyys ei myöskään ole se, että melusaastetta tuottavien tapahtumien määrä Turun keskustassa on vuosi vuodelta kasvanut. Kotirauha on kevyt käsite Turun keskustassa kesäaikaan. ... Kehottaisinkin DBTL:n kaltaisten tapahtumien järjestäjiä ja niitä, jotka myöntävät lupia ko. tapahtumille miettimään haluaisivatko he todella asua DBTL:n lähimaastossa festariaikaan. Samalla voitaisiin yleisesti miettiä mitä kaupunkilaisuus ja urbaani asuminen todella tarkoittaa. ... En vastusta itse festivaaleja vaan niiden sijoittamista lyhytnäköisen liikevoiton toivossa *niihin paikkoihin, joissa ne häiritsevät mahdollisimman paljon ihmisiä, jotka eivät niitä tarvitse.*<sup>21</sup>

Festivaalin julkisten tilojen käyttöä ja levittäytymistä katutilaan alkoi entistä vahvemmin leimata käytettävissä olevan tilan ahtaus. Festivaali siirrettiin vuonna 1998 "ahtaaksi käyneestä jokirannasta vehreälle Samppalinnan vuorelle. Maksullisia alueita on ollut jokirannassa vaikea rajata ja valvoa."<sup>22</sup> Vuoden 2000 festivaalissa

Aura- ja Tuomiokirkko-siltojen väliin jäävät korttelit olivat niin täynnä rilluttelevaa festarikansaa, että niissä käveleminen oli tukalaa. Ryysiksen lisäksi liikkumista haittasi se, että valtaosa vastaantulijoista koikkelehti tukevassa laitamyötäisessä. Aamusta jatkunut yleinen juhلاميeli ei näyttänyt perjantai-iltana enää yhtä juhlaavalta kun antaumuksella ryypiskellyt nuoriso rikkoi pulloja, oksenteli ja virtsasi minne sattui...<sup>23</sup>

Ja myös kaupungin poliittinen eliitti heräsi tapahtuman ongelmiin. RKP:n edustaja kaupunginhallituksessa, Ulla Achrén, vaati jo kaupunkifestivaalin kieltämistä, jos järjestäjät eivät pysty yhdessä poliisin kanssa valvomaan tapahtumaa riittävästi häiriökäyttäytymisen estämiseksi.<sup>24</sup> On toki huomattava, että julkisuus ei suinkaan ollut yksituumaisen

<sup>21</sup> Turun Sanomat 10.6.1998, yleisöosastokirjoitus, nimimerkki "35-vuotias pakokosyöttöön kyllästynyt". Korostukset minun.

<sup>22</sup> Etelä-Suomen Sanomat, Kalle Kirstilä, 5.6.1998.

<sup>23</sup> Helsingin Sanomat, Otto Talvio, 12.6.2000,

<sup>24</sup> Turun Sanomat 14.6.2000.

kieltävää. Kokoomuksen nuorisjärjestö ja kaupunkilehti Turkulaisen päätoimittaja asettuivat näkyvästi tukemaan Down By The Laituri-festivaalia. Hän piti tapahtuman tuomaa hyvää imagoa aiheuttuvia haittoja vahvempana.<sup>25</sup>

Yksi oli kuitenkin kiistaton. Valtaamistaan odottavasta katutilasta oli tullut valvottu ja ahdas. Siellä piti varoa pullonsirpaleita ja tupakan-tumpeja.

Kun pullo oli saatu rikki, oli tartuttu johonkin muuhun lähellä olevaan ja väännetty kumoon. En todella tiedä toista liiketoimintaa, josta olisi yhtä paljon aistittavia haittavaikutuksia... Suuntaushan on se, että pykälät pannaan piiloon aina kun järjestetään jotain isoa ja meluisaa.<sup>26</sup>

Flanööri ei tuntenut enää oloaan kotoisaksi.

## Näyttämöillä

Näyttämö tarkoittaa kahta toisistaan erillistä asiaa, joista kummallakin on oma merkityksensä kaupunkifestivaaleissa ja myös Down By The Laiturissa. Näyttämö tarkoittaa ensinnäkin esiintymisen tilaa, joka festivaaleissa ei välttämättä ole pelkästään konkreettinen lava, vaan se voi olla myös mentaalinen tila. Down By The Laiturin kaltaisessa kaupunkifestivaalissa koko kaupunkikeskustasta tulee kollektiivisen festivaalin näyttämö jälkimmäisessä mielessä. Toisaalta näyttämö on alkanut entistä useammin merkitä myös "kuvitteellista yhteisöä". Kun Turku TV:n teinotoimittaja kysyy paikalliselta klubiomistajalta, "millanen on Turun klupiskene", ei hän tarkoita sitä näyttämöä, mille kiivetään. Skene on alkanut merkitä myös yhteisöä, ja useasti näyttämöä käytetään tässä mielessä viihteen, ajanvietteen ja populaarin kulttuuriin viittaavana käsitteenä. Nämä näyttämöt yleensä identifioidaan diskojen, klubien, kahviloiden, ravintoloiden tai vastaavien paikkojen mukaan.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Turkulainen, Pär Landor, 10.6.1998.

<sup>26</sup> Turun Sanomat, Risto Röngän yleisönosastokirjoitus, 14.6.2000.

<sup>27</sup> Blum 2001, 8–9.

Toinen perusmäärite näyttämöille on alakulttuurinen; puhutaan etnisistä, seksuaalisten vähemmistöjen tai nuorisokulttuurien näyttämöistä. Nämä kummatkin ”näyttämöt” ovat usein vahvasti mytologisoivia, sisäpiirien mielikuvia.<sup>28</sup> Turun tapauksessa voisi ajatella esimerkiksi erityistä Turun festivaali-, konemusiikki- tai iskelmäskeneä. Down By The Laituria voi aivan mainiosti tulkita kummankin näyttämökäsitteen kautta, mutta Kevin Lynchin kaupungin esteettisen hahmottamisen kautta – hänhän ei puhu kaupungeista yhteisöinä – paneudun enemmän näytteillepanoon, esiintyvien taiteilijoiden ja esittävän yleisön näyttämöihin kaupunkitilassa.

Down By The Laituri -kaupunkifestivaali alkoi siis kaupunkitilan koristamisena, vapaana vaelteluna ja osallistumisena yhteiseen spektaakkeliin. Kaupungin oli vallannut ”viiden päivän villitys”, joka sai kaupungin elämään ja Turun lämminhenkisen ilmapiirin valtaan. ”Joka puolella näki harrasta musiikin diggailua” ja ”tuskin malttaa odottaa, että pääsee kokemaan saman ensi kesänä”.<sup>29</sup> Tärkeää oli Aurajoki ja sen rannat. Tapahtuma lähti 99,9-prosenttisesti Aurajoesta, niin kuin yksi festivaalin perustajista, Riikka Oksanen on määritellyt Down By The Laiturin syntyperiaatteita.<sup>30</sup> Ensimmäisessä festivaalilehdessä puolestaan Aurajoen ja Turun kaupunkikeskustan näyttämö määriteltiin näin:

Aurajoki synnytti vision kokonaisuudesta, jossa osa Turusta on muutettu vapaan katusoiton ja valmiiden esitysten sulautumaksi. Ja pitemmällä tähtäimellä, tulevaisuutta ajatellen tuo visio vain huikenee...<sup>31</sup>

Katu ja kaupunki merkitsivät ensimmäisissä Down By The Laituri -festivaaleissa näyttämöä. Katu merkitsi tilaa, *johon järjestettiin ohjelmaa* ja jolle järjestäjät asettivat elävöittämisen tavoitteensa. Katu-sanaan liitettiin ensimmäisessä festivaalissa katusoitto ja katuteatteri. Tärkeitä olivat kulkuet; tapahtuman avajaiset oli marssi, jazz-musiikkia New Orleansin soittokulkukeen perinteeseen soveltanut Hugry Tribal Marching Band kulki pitkin Aurajokirantaa. Samba tanssittiin kulkuissa. Yleisö

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Kulmakunta 20.6.1990.

<sup>30</sup> Riikka Oksasen haastattelu 27.3.1996.

<sup>31</sup> DBTL-festivaalilehti 1988, 3.

saattoi törmätä jokirannassa Motelli Skronkleen, jonka esityksessä lähes alastomat soittajat oli maalattu rituaalisilla koristekuviolla ja jonka soitinvalikoimaan kuului kaikenlaisia hällinäinstrumentteja peltitynnyreistä alkaen.<sup>32</sup>

Katutapahtumien, ja jopa koko Down By The Laituri -kaupunkifestivaalin, ohjelmallista luonnetta voidaan tarkastella situationismin kautta. Näin siitäkkin huolimatta, että on väärin väittää Down By The Laiturin järjestäjien olleen situationisteja. Asenteessa oli kuitenkin yhtäläisyyksiä, mutta situationismin anarkismi ja suora poliittinen tähtäin puuttuivat. Situationisteille ”tapahtuma” oli keino rikkoa modernin kulutusyhteiskunnan ihmiset turruttava tavar- ja kuvanpaljous. Katkos kulutusyhteiskunnan speaktaakkelissa avasi mahdollisuuden löytää omat, todelliset toiveet, muuttaa omia arjen käytäntöjä ja vaikuttaa sitä kautta tilaan kirjautuneisiin valtasuhteisiin. Situationistien tavoitteena oli kokonaan uudenlainen kaupunki, jonka he nimesivät ”yhtenäiseksi urbanismiksi”. Tärkeää Down By The Laituria ajatellen on situationismiin sisältyvä ajatus tuottaa tapahtumapaikoilla ”hajaantunut tila”, joukko tavallisesta poikkeavia intensiteettejä ja ”kuumia pisteitä”, jotka antavat syitä vaellella arkisista reiteistä poikkeavalla tavalla.<sup>33</sup> Esimerkki situationistisesta koekentästä, joskin banaalihko, olkoon seuraava festivaalin ohjelmanumeron kuvaus:

Minulle aseteltiin tummanvihreää kupupäähinettä, josta roikkui muovisia viinirypäleitä. Naamani oli puuteroitu tuplasti, partakarvani kuitenkin tunkivat alta esiin. Tyyli oli rokokoo, vai liekö barokki. Yöpukuni oli kirkkaankeltainen, kaulastani roikkui helminauhoja. Lisäksi kannoin tummanvihreätä kaapua harteillani. ... Meitä oli seitsemän 20–30-vuotiasta nuorta ja tehtävämme oli astella pitkin festivaalialuetta Aura-joen varrella. ... Kävelyämme tahditti *Kaikki elämäni aamut* -elokuvan tunnusbiisi ja hetkittäin pysähdyimme piknikille syödäksemme itsemme ähkyiksi eväskorin kirsikoista. Keräsimme mukavasti huomiota, ihmisten reaktiot vaihtelivat hymystä synkkään tuijotukseen.

<sup>32</sup> Helsingin Sanomat 15.6.1988.

<sup>33</sup> Lehtovuori 2000, 105–117. Situationismista laajemmin ks. Debord 1983.

Harvemmin kukaan vieras tuli sanomaan mitään, mutta jos to-kaisi, oli se mutinaa homoista tai perversseistä.<sup>34</sup>

Aurajokiranta tarjosi ensimmäisissä Down By The Laituri -festivaaleissa erinomaisen situationistisen koekentän. Tärkeää situationistiselle käytölle on se, millainen reunaluonne Aurajoella oli. Aurajoki koettiin pikeminkin Turun kaupungin kahtia jakavana esteenä kuin kaupungin yhdistävänä suonena. Reunassa situationistit näkevät mahdollisuuden nopeisiin tunnelman ja luonteen vaihdoksiin; katkos on jo luonnostaan olemassa. Ne ohjelmajulistukset ja visiot Turun Kesästä, joita ensimmäiset laiturijärjestäjät esittivät olivat juuri situationismin mukaisia katkoksia, spektaakkelinomaista kulutuskuulttuuria murtavia hetkiä. Puhtaimmillaan ja äärimmillään tällainen katkos ja murtuma toteutettiin Down By The Laiturissa vuonna 1994 Turun tuomiokirkon Ecumenia-konsertissa, jolloin paljasnapaiset tanssijat ja gospel-rock nostivat yleisön tanssin huumaan – ja julkiseen paheksuntaan.<sup>35</sup>

Tärkeää ensimmäisissä Down By The Laitureissa oli avoin kutsu kaikille kaupunkilaisille. Vuonna 1989 jopa festivaalilehden pääkirjoituksessa pohdittiin, onko kyse kaupunkifestivaalista vai kaupunkilaisfestivaalista. Sitä paitsi muita ei haluttu – Down By The Laituri oli turkulainen kaupunkifestivaali turkulaisille kaupunkilaisille. Tapahtumaa ei edes markkinoitu kaupungin ulkopuolella kahtena ensimmäisenä vuotena. Esiintyjä toki pyydettiin ja etsittiin muualta, ja esiintyjät muodostivatkin oman kollektiivinsa, postmodernisti puhuen ”heimon”.

Pidennetyin kesäviikonlopun ajaksi Turun kaupunkikeskustasta tuli festivaalinäyttämö. Näyttämö tarkoittaa tässä näkemistä ja näkymistä, aktiivisina tekoina. Kyseessä on kaupungin festivalisoituminen eli neuvottelu siitä, millä tavalla festivaali, sen ohjelma ja sen osallistujat ovat

<sup>34</sup> DBTL-aiheinen kirjoituskilpailu 1996, vastaus no 1. Kirjoittajan hallussa.

<sup>35</sup> Vuonna 1994 Ecumenia-konsertti järjestettiin Turun tuomiokirkossa, ja silloin festivaalissa esitettiin ensimmäisen kerran rockmusiikkia kirkkotilassa. Ecumenia-konsertissa esiintyi barokkiorkesteri Battalia sekä Veeti Kallion johdattelema Elastic Family -yhtye, jonka ohjelmisto oli gospel-vaikutteista rockia. Yleisö intoutui tanssimaan tuomiokirkon keskikäytävällä ja siitä seurannut kohu on edelleen ylittämätön festivaalin historiassa. Yhdestäkään muusta konsertista ei ole kirjoitettu esimerkiksi niin paljon yleisönosastokirjoituksia. Ks. esim. Turun Sanomat, Suna Vuori, 19.6.1994; Terho 1999, 176–178.

läsnä katutilassa. Kuten Sharon Zukin on kirjoittanut kaupunkien kulttuureista, julkiset, keskeiset kaupunkitilat ovat sekä kohtaamisen paikkoja että katsomisen paikkoja. Zukin käyttää ”kehystämisen” ajatusta siinä, miten kulttuuri pannaan esille kaupungissa. Kehyttäminen tarkoittaa sitä tapaa, jolla kaupunki hahmotetaan kulttuurinsa kautta.<sup>36</sup> 1990-luvun kaupunkikeskustoissa tätä olivat pitkälle määrittäneet erilaiset suuret yleisötapahtumat. Silloin kehystetty kaupunki muodosti skenen, sekä näyttämön että ihmisjoukon, alakulttuurinsa. Zukinin kehystämisen nimittäin pitää sisällään sekä materiaalsen että henkisen, merkityn esiintymisen paikan ja joukon, jolle läsnäolo on sallittu.

Kautta Down By The Laituri -festivaalin historian on katutilaa käytetty esiintymisten tilana. Joskus tämä on ollut tarkoituksellista, joskus tahatonta. Samba- ja soittoeskueiden lisäksi festivaalissa on järjestetty erilaisia auto- ja soittoajeluja niin Aurajoella kuin keskustan kaduilla. Miljoonasade esiintyi vuonna 1990 kuorma-auton lavalla, parkkeerasi muun muassa Kauppatorille ja otti lavalle vedetyille pyykkinaruille sateessa kastuneiden kuuntelijoiden päällysvaatteita. Los Jacopablos esiintyi seuraavana vuonna traktorin peräkärjessä.

Katu on elänyt myös katusoiton ja hallittujen sekä hallitsemattomien äänimaisemien kautta. Vuoteen 2000 saakka Turun kaupungissa katusoitto oli luvanvaraista, mutta Down By The Laituri -kaupunkifestivaalin ajaksi viranomaiset ovat myöntäneet yleisen katusoitto-luvan. Kaupungin äänimaisemaa on muokattu niin ääni-installaatioiden keinoin kuin myös katu-DJ:den laittein. Usein kadun äänimaisemaa ovat kuitenkin hallinneet samanaikaisten ulkoilmalavojen risteävät äänet. Joen kantamana ne ovat saattaneet muodostaa tyystin odottamattomien risteyskohtia.

DBTL:n ensimmäisenä vuonna 1988 festivaalikävijä saapui huomaamattaan tapahtuma-alueelle. Festivaalin reuna oli epäselvä, jopa niin epäselvä, että ensimmäisessä Down By The Laiturissa Turun kaupunkikeskustassa saattoi liikkua täysin tajuamatta, että kaupungissa ylipäänsä tapahtuu jotain erityistä. Festivaalitala liukui hitaasti kaupunkitilaan. Polkujen lähtöpisteet ja niiden solmukohtat sijaitsivat olemassa olevassa kaupunkirakenteessa. Festivaali ei rakentanut omia solmukohtiaan eikä

---

<sup>36</sup> Zukin 1995, 259–260.

omia maamerkkejään. Arjen kaupunki ja festivaalin kaupunki pysyivät rinnakkain.

Vuoden 1998 festivaali, kymmenen vuotta perustamisen jälkeen, sitä vastoin rakensi omaa kaupunkitilaansa. Festivaali järjestettiin aikaisemmin kaupungin ehdoilla, mutta noin 1995 tilanne muuttui käänteiseksi; kaupunkia alettiin muuttaa festivaalin ehtojen mukaisesti. Festivaalista tuli toinen. Turun kaupunkikeskustan polut, reunat, alueet, solmukohdat ja maamerkit muutettiin festivaalin omiksi. Polkuja esiteltiin festivaalikartassa, ja autoliikennettä kaupunkikeskustassa, esimerkiksi Aura-joen silloilla, rajoitettiin. Arkinen polku katkaistiin festivaalin polulla. Reunoja ja esteitä rakennettiin; aitaamalla festivaalialueita jokirantaan ja vuodesta 1998 lähtien Sampplinnaan.

Muutosten myötä reunoista tuli alueiden rajoja. Festivaalialue ei enää ollutkaan Turun keskusta tai Aurajokirannat – festivaalialue rajasi tarkasti meidät ja muut. Festivaalin järjestäjät saattoivat jo harmitella, miten roskaamisongelma ei ollut festivaalialueella vaan *sen ulkopuolella*. Sehän oli kaupungin aluetta, ei Down By The Laiturin. Julkisuudessa alkoi tämän kautta vahvistua myös käsitys yleisön jakamisesta kahteen – meihin ja heihin. Oli niitä, jotka olivat ”oikeita” festivaalikävijöitä ja jotka maksoivat saamastaan viihteestä. Sitten oli niitä, joka maleksivat nurkissa, jotka aiheuttivat järjestysongelmat mutta jotka eivät enää olleet festivaaliyleisöä.

Turun DBTL-festivaalin lieveilmiönä kaupungin puistoissa ja jokirannoilla koettiin ennen näkemätön massajuopottelun aalto. Kun itse festivaalialueella juominen oli tarkkaan valvottua, alueen ulkopuolella vellovassa massassa lähes jokaisella oli pullo niin avoimesti esillä, että sen saattoi tulkita selväksi uhitteluksi julkijuopottelukieltoja vastaan. Poliiseja ei paikalla näkynyt.<sup>37</sup>

Solmukohtiakin alkoi nousta sekä festivaalialueen laitamille että kauemmas. Down By The Laiturin ohjelmalehdet ja opasteet ottivat kaupunkiin tulijan vastaan. Rautatieasemasta tuli myös festivaalin solmukohta. Info-kojut sijoitettiin lähelle festivaalialueita merkitsemään solmukohtia. Vuonna 1988 Turun tuomiokirkko piirrettiin festivaalikart-

<sup>37</sup> Iltalehti 13.6.2000.

taan maamerkiksi, mutta vuonna 1996 ”festivaalin kaupunki” alkoi Turun sisääntuloteiden banderolleista. Toki kiinteät maamerkit pysyivät festivaalialueen edelleen paikallaan. Turun Aurajokirannon keskeiset maamerkit ovat 1990-luvun puolivälistä lähtien olleet Tuomiokirkko ja *Fibonacci 1–55* -tilataideteos Turku Energian savupiipussa. Arkena Tuomiokirkkoa ja tilataideteosta yhdistää polku, Down By The Laiturissa festivaalialue sen katkaisee.

## Lähteet

### Alkuperäislähteet

#### Sanomalehdet

*Down By The Laituri -festivaalilehti* 1988.

*Etelä-Suomen Sanomat* 1998.

*Helsingin Sanomat* 1988, 2000.

*Iltalehti* 1990, 1998, 2000.

*Kansan Uutiset* 1989.

*Kulmakunta* 1990.

*Turun Sanomat* 1994, 1998, 2000.

*Turkulainen* 1998.

#### Haastattelut

Lindholm, Dave, haastattelu 14.6.1996.

Numminen, M. A., haastattelu 14.6.1996.

Oksanen, Riikka, haastattelu 27.3.1996.

Salovaara, Kari, haastattelu 10.4.1996.



## Muu aineisto

DBTL-kirjoituskilpailun vastaukset 1996.

## Tutkimuskirjallisuus

- Benjamin, Walter: *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*. Odessa, Helsinki 1986.
- Blum, Alan: *Scenes. Public 22/23*, 2001, 7–36.
- Debord, Guy: *The Society of Spectacle*. Black & Red, Detroit 1983.
- Frisby, David: *Cityscapes of modernity*. Critical Explorations. Polity Press, Malden 2001.
- Hapuli, Ritva: *Nykyajan sininen kukka*. Olavi Paavolainen ja nykyaika. SKS, Helsinki 1995.
- Heikkilä, Mikko, Santasalo, Tuomas & Karppinen, Seppo: *Suomalaisia kävelykeskustoja*. Suomen ympäristö 23. Ympäristöministeriö, Helsinki 1996.
- Lehtovuori, Panu: *Tapahtuma – toinen paikka? Urbs. Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*, toim. Stadipiiri. Oy Edita Ab, Helsinki 2000, 105–117.
- Lynch, Kevin: *The Image of the City*. The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusettes, and London, England. (Twelfth Printing) 1974(1960).
- Mäenpää, Pasi: *Viihtymisen kaupunki. Urbs. Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*, toim. Stadipiiri. Oy Edita Ab, Helsinki 2000.
- Salmi, Hannu: *Vuosisadan lapset*. Turun yliopisto, Turku 2002.
- Shields, Rob: *Fancy footwork: Walter Benjamin's notes on flânerie. The Flâneur*, toim. Keith Tester. Routledge, London 1994, 61–80.
- Terho, Henri: *»Kun kaupunki on ihan sekaisin ja hurlumhei» – Down By The Laituri 1988–1997: ohjelmisto, kulttuuripolitiikka ja kaupunkitila*. Kulttuurihistorian lisensiaatintutkimus, Turun yliopisto 1999.
- Zukin, Sharon: *The Cultures of Cities*. Blackwell Publishers, Cambridge 1995.



# ILLALLINEN NÄYTTÄMÖLLÄ RUOKAILUTILAN JA KADUN SUHDE YHTEISKUNNALLISEN JÄRJESTYKSEN OSOITAJANA

Harri Kiiskinen

Lähdemme tässä artikkelissa liikkeelle esittelemällä tutkimuksen kuvaa domuksen merkityksestä. Tämän tutkimuksen materiaali on ollut enimmäkseen kirjallista, tai arkeologiselta osaltaan Pompejista peräisin, ja rajoittuu tasavallan ajan loppuun ja keisariajan alkuun, joten esitettävät käsitykset liittyvät ajanjaksoon 50 eKr. – 100 jKr. Tässä pyrimme lähinnä ymmärtämään sitä, minkälaisia erilaisia merkityksiä domukselle roomalaisessa kulttuurissa annettiin, ja mitkä olivat näiden merkitysten välittämisen ja välittymisen keinot.

Seuraavaksi esittelemme kolme ostialaista domusta. Näiden tulkinnaassa keskitymme niihin piirteisiin, jotka heijastavat artikkelin alkuosassa esitettyjä merkitysten välittämisen keinoja. Samalla pohdimme hieman sitä, miten ko. domukset sopivat alussa esitettyihin tutkimuksiin. Lopuksi pohdimme sitä, mikä selittää domusten säilyneet piirteet ja eroavaisuudet. Yritämme lähinnä ymmärtää sitä, millä tavoin ovat muuttuneet toisaalta ne merkitykset, joita domuksella haluttiin välittää, toisaalta ne keinot, miten näitä välitettiin.<sup>1</sup>

## Domus

Seuraavassa käsittelemme lyhyesti joitakin niistä lukuisista tulkinnoista, joita roomalaisesta domuksesta on tehty. Suurin osa tulkinnoista

---

<sup>1</sup> Käytetty materiaali edustaa toki vain pientä osaa Ostian kaikista domuksista; artikkelin tarkoituksia varten tämä kuitenkin lienee riittävä määrä.

keskittyy yhteiskunnalliseen asemaan, talon omistajaan – mieheen, eliitin jäsenen, yleensä keski-ikäiseen tai vanhempaan – yhteisöllisiin rituaaleihin tai politiikkaan liittyviin funktioihin. Tämä johtunee antiikin tutkimuksen historiasta, jossa Rooman poliittisella ja valtiollisella esikuvallisuudella on pitkälinen perinne, josta nuoremmatkaan polvet eivät helposti pääse eroon.

### Domus sosiaalisena merkinä

Domus on ennen kaikkea yläluokkainen asumus, joka ainakin myöhäisen tasavallan<sup>2</sup> ja varhaisen keisarikunnan<sup>3</sup> aikana sisälsi paljon omistajansa yhteiskunnalliseen asemaan liittyviä merkityksiä. Richard Saller kertoo esimerkkinä mm. miten Apuleiuksen kertomuksessa erääseen rikkaaseen mieheen viittaaminen kaupungin ”johtavana miehenä” herätti kuulijassa suurta huvittuneisuutta; asuihan kyseinen henkilö pienessä domuksessa ja hänellä oli vain yksi ainoa palvelija. Toisena esimerkkinä Saller kertoo kertomuksen miehestä, joka oli kotoisin perheestä, jolla ei ollut ”omaisuutta eikä domusta”, mutta joka oman työnsä ansiosta sai ostettua itselleen ”domus et villa”, eli domuksen ja maaseutuhuvilan, ja pystyi ottamaan paikan kaupungin neuvostossa (*curia*).<sup>4</sup>

Hyvin tunnettu esimerkki on kertomus vuoden 91 eKr. kansantribuuni Marcus Livius Drusuksesta. Hänen talonsa suunnitellut arkkitehti tarjoutui suunnittelemaan keskeisellä paikalla Roomassa sijainneen talon niin, ettei sinne voinut nähdä ulkopuolelta. Tähän ei Drusus kuitenkaan suostunut, vaan hän päinvastoin vaati, että hänen jokaisen liikkeensä tuli olla nähtävissä talon ulkopuolelta. Sama piti itse asiassa paikkansa myös samalla paikalla myöhemmin sijainneen Ciceron talon suhteen, joka myös oli avoinna ”koko kaupungin tarkastelulle”.<sup>5</sup>

Näiden esimerkkien valossa näyttää selvältä, että domuksen

---

<sup>2</sup> N. 150 eKr. – n. 30 eKr.

<sup>3</sup> N. 30 eKr. – n. 200 jKr.

<sup>4</sup> Saller 1998, 828, 834.

<sup>5</sup> Treggiari 1999, 42.

sijainnin, sen koon ja siellä omistajan alaisuudessa asuvien orjien määrä oli suorassa suhteessa domuksen omistajan asemaan kaupungissa. Samalla näemme myös, miten itse asiassa domuksen (ja Sallerin toisen esimerkin valossa, myös villan) omistaminen jo sinällään oli osoitus siitä, että yksilöllä oli tarvittava määrä omaisuutta ollakseen merkittävä hahmo kaupungin politiikassa. Julkisen merkin esittämisen riittäminen aseman luomiseen tällä tavalla kuvastaakin roomalaisen yhteiskunnan dynaamisuutta: sosiaalinen nousu oli mahdollista yhteiskunnan hierarkiassa. Toisaalta, syntyperä ei sinänsä suoraan taannut asemaa, eikä toisaalta rajoittanut sitä, sillä merkittävällä poikkeuksella, että orjana syntyneelle olivat tietyt yhteiskunnalliset asemat mahdottomia. Tämän sosiaalisen dynamiikan tärkeä väline oli domus.

### Domuksen kokemus sisältä käsin

Puhtaan omistamisen ja omaisuuden merkin lisäksi domuksella oli myös laajempia siteitä elintapoihin ja yhteiskunnallisen aseman esittämiseen ja kokemiseen.

Tutkimistaan Ciceron kirjoituksista on Susan Treggiari löytänyt roomalaisen aatelismiehen talolle lukuisia eri merkityssisältöjä: Talo on voimakkaan tunnesiteen kohde, jota mm. Cicero kaipasi suuresti jouduttuaan maanpakoon. Maanpaon aikana Ciceron vihollisten talon paikalle rakennuttama tempeli oli yritys poistaa kaupungista ehkä tärkein merkki Ciceron olemassaolosta. Talo, joka korvattiin tempelillä, siis pyhitetyllä maalla, poistui peruuttamattomasti maailmasta, sillä perinteisesti pyhitetylle maalle ei saanut rakentaa muuta kuin sille suunnitellun temppelin; niinpä, palattuaan maanpaosta Cicero joutuikin käymään pitkän oikeustaiston saadakseen tontin takaisin itselleen. Sekä talon tuhoaminen että Ciceron suuri taistelu sen takaisin saamiseksi juuri samalle paikalle kertovat molemmat talon suuresta merkityksestä yhteiskunnallisen aseman ilmaisijana.

Toisaalta talo tarkoittaa sanana myös perhettä ja läheisiä ja ero "talosta" onkin tietyissä tapauksissa tulkittavissa myös eroksi perheestä. Lisäksi talo oli tärkeä perheen uskonnollinen keskus. Esi-isien henget, perheen pään suojelushenki (*genius*) ja talon kotilieden suojelushenki

*Vesta* olivat kaikki taloon kiinteästi liittyviä. Toki ne voitiin sopivilla rituaaleilla siirtää toisaalle, mutta olemukseltaan ne olivat paikallisia ja enemmän kiinni talossa ja siihen kuuluvissa esineissä kuin ihmisissä itsessään.<sup>6</sup>

Domuksille annettua merkitystä voidaan hakea myös toisaalta. Yhden johtolankan antaa Lisa Nevett, kirjoittaessaan insuloista eli kerrostaloista, joille oli tyypillistä se, että samassa rakennuksessa asui useampia sosiaalisia yksiköitä, s.o. perheitä. Talot koostuivat useammasta asunnosta, joita kutsuttiin nimellä *caenaculum*. Ainoat Nevettin löytämät viitteet tällaisissa asunnoissa asuviin henkilöihin löytyvät omakohtaisina mainintoina Senecan, Martialiksen ja Juvenaliksen teksteistä. Tuntemistamme antiikin kirjoittajista nämä kolme herraa ainoana tunnustivat asuvansa asunnossa, eivät omassa domuksessa.<sup>7</sup>

Toisaalta, *domus* ei välttämättä ollut omistusasunto. Cicero puolustaa puheessaan (*pro caelio*, 18) Caeliusta ja joutuu tässä yhteydessä vastaamaan erityisesti syytöksiin Caeliuksen huonosta luonteesta. Eräs osa näistä syytöksistä koskee sitä, että Caelius asuu poissa kotoaan ja syyttäjä näkee tämän kuvastavan Caeliuksen luonteen heikkoutta. Syytöksen implikaationa tässä yhteydessä on nuoren miehen itsenäisen elämän yhteys ajan käyttämiseen hauskanpitoon kavereiden kanssa. Tähän vastaten Cicero kertoo, miten Caelius kuitenkin oli vuokrannut talonsa aivan *Palatium*ilta ja vieläpä kohtuullisen sellaisen, esittäen toisaalta Caeliuksen vaatimattomuutta, toisaalta hänen haluaan asua lähellä yhteiskunnallisen toiminnan keskusta. Tässä yhteydessä Cicero käyttää Caeliuksen talosta sanaa *domus*. ("... *conduxit in Palatium non magno domum.*")

### Domuksen merkityksiä ulkopuoliselle katsojalle

Domus merkitsi siis monia asioita, sekä abstraktina omaisuutena että konkreettisenä esineenä. Seuraavassa tarkastelemme muutamia ajatuksia

<sup>6</sup> Treggiari 1999, passim. Uskonnollisesta merkityksestä mm. Clarke 1991.

<sup>7</sup> Nevett 1997, 294.

siitä, miten tämä merkki on ehkä ollut havaittavissa ulkopuolisen silmin, erityisesti tarkoittaen tällä sitä, miten taloon kuulumaton katsoja talon ulkoa katsoen koki. Tässä käytämme apuna tutkimuksia siitä, miten roomalainen domus jäseni omaa ulkoasuaan rakenteellisin keinoin.

Esimerkiksi Clive Knights näkee roomalaisen talon hyvin symbolisena rakennelmana, joka kantoi mukanaan monimutkaista kokemusten ja merkitysten verkostoa. Hänelle roomalainen talo aukeaa ovelta monien kerrosten, syvyyden ja sipulimaisen kerrostuneisuuden muodossa. Ovesta eteenpäin aukeavat kerroksittain erilaisten aukkojen, ovien, pylväikköjen, valon ja varjon alueiden luomat kynnykset. Vastavuoroisessa suhteessa olevat tilan rajoittumat ja laajentumat antavat mahdollisuuden tunkeutua yhä syvemmälle talon sisälle.<sup>8</sup>

Talon tilan analyysissä Knights kyseenalaistaa meille itsestään selvän oletuksen, jonka mukaan tila on sellainen, johon voi mennä. Hän näkee seiiniä koristavat arkkitehtoniset maalaukset tilan osina, joita ajan ihminen ei katsonut itsestään irrallisina kuvina, vaan joiden luoma tila muuttui ne sisältävän huonetilan jatkoksi. Katsoja oli ruumiillaan mukana kuvien luomassa tilassa, joka meille on imaginaarinen, mutta saattoi hyvinkin roomalaisille olla konkreettinen – ei saavutettavissa, mutta silti koettavissa. Kyse ei ollut illuusiosta, jossa katsoja muka huijattaisiin luulemaan, että hän on kuvien esittämässä tilassa, vaan katsojan ylle annettiin tilallisia merkityksiä kuvien välityksellä.<sup>9</sup>

Lisäksi talon perällä sijaitsevassa viheralueessa, puistomaisessa peristyyllissä, Knights näkee luonnon järjestyksen, luonnollisen järjestyksen ylläpitämisen ja esittämisen talossa. Luonnon keskellä esiintyvät jumalten patsaat vahvistavat vaikutelmaa transendenttisesta yhteydestä luonnon kanssa, mistä kertoo myös roomalaisen kirjallisuuden luonnon ihannointi; ei kuitenkaan maaseudun, missä typerät maalaiset asuvat ja työskentelevät, vaan ihmisen ja luonnon harmonian, jossa ihminen toimillaan tekee luonnosta kauniin. Roomalaiselle luonto ei ollut kaunista sellaisenaan, vaan sitä tuli tarkastella ihmisen

---

<sup>8</sup> Knights 1994, 119–123.

<sup>9</sup> Knights 1994, 137–139.

rakentamassa kontekstissa esim. puutarhassa tai ikkunan kehystämänä.<sup>10</sup>

Michele George taas näkee roomalaisen domuksen tilan olleen ennen "hierarkkisen [tilan] järjestelyn, kontrolloidun pääsyn ja tilan käytön ajallisten erojen"<sup>11</sup> määrittämää. Domus oli periaatteessa auki julkisuudelle ja domuksen arkkitehtoninen rakenne keskitti toiminnan talon keskukseen, atriumiin. Kuitenkin niin talon ulko-ovi kuin sisätiloissakin olleet liikkumisen esteet ja rajoitteet – ovet, verhot, oviaukkoja peittävät palvelijat – ovat rajoittaneet tilan julkisuutta ja rajanneet yksityistä toimintaa varten tiloja silloinkin, kun talo on ollut julkisen toiminnan näyttämönä.<sup>12</sup>

Edellä esitetyissä näkökulmissa roomalaiseen domukseen on huomattavaa, että sekä Knights että George keskittyvät voimakkaasti siihen, miltä talo näytti ulospäin. Tämä näkyvyys ja vaikuttavuus ulkomaailmaa kohtaan onkin eräs domuksen leimallisimpia piirteitä. Koska domus oli poliittisen miehen koti, se oli voimakkaasti osa hänen julkisuuskuvaansa ja siten sen tuli vastata hänen asemaansa.<sup>13</sup>

Erityisesti tähän ilmiöön liittyen on mm. Vitruviuksella jotain sanottavaa. Hänen mielestään talon sisäänkäynti on suorassa suhteessa talon isännän sosiaaliseen asemaan ja sellaisenaan sisäänkäynnin ja sen yhteydessä olevien rakenteiden tulee olla isännän asemaa vastaavia. Niinpä mm. tavallisten ihmisten ei tarvitse rakentaa talojensa yhteyteen loisteliasta *vestibulumia*, *tabulinumia* tai *atriumia*, sillä heidän asemansa ei tällaisia vaadi.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Knights 1994, 140–141. Ikkunoista ja kehystetyn näkymän paremmuudesta mm. Clarke 1991, 20.

<sup>11</sup> George 1997, 318.

<sup>12</sup> George 1997, 305–306.

<sup>13</sup> Nevett 1997, 290.

<sup>14</sup> Vitruvius, *de architectura* VI.5.1: "*Igitur is, qui communi sunt fortuna, non necessaria magnifica vestibula nec tabulina neque atria, quod in aliis officia praestant ambiundo neque ab aliis ambiuntur.*" Niinpä niille, joiden menestys on tavanomainen, eivät mahtavat eteiset, hallit tai atriunit ole tarpeen, sillä ei heidän suosiotaan kierrellä anelemassa, vaan he sitä itse tekevät.



## Domus rituaalisena tilana

Domus edellä esitettyjen erilaisten merkkien ja merkitysten yhdistelmänä sai kuitenkin merkityksensä arkipäivän toimien kautta. Ei voida ajatella, että edellä esitellyt domuksen hahmottamisen ja ymmärtämisen tavat olisivat jonkinlaisia kulttuurisia maksimeja, jotka lapset omaksuvat automaattisesti kasvaessaan ja josta tulee osa heidän tiedostamatonta maailmankuvaansa. Pikemminkin on kyse aktiivisen toiminnan tuotteista, merkeistä, joita ylläpidetään ja uusinnetaan jatkuvalla jokapäiväisellä toiminnalla. Edellä esitetyt Knightsin ja Georgen ajatukset "tilan järjestelyn", "tunkeutumisen mahdollisuuden" ja "kontrolloidun pääsyn" merkityksistä saattavat hyvinkin pitää paikkaansa tietystä korkealentoisuudestaan huolimatta. Tämä sillä ehdolla, että on olemassa jonkinlainen tunnettu ja usein tapahtuva toiminta, joka mahdollistaa em. tilan ja tilaan siirtymisen kokemuksen; pelkkä avoin ovi ilman kulttuurin tarjoamia keinoja astua siitä sisälle on vain avoin ovi, joka tarjoaa näkymän. Avoin ovi yhteisössä, jossa tietyin ehdoin on mahdollista astua sisään ovesta, muuttuu merkiksi, joka saa merkityksensä juuri niistä ehdoista, joiden mukaan ovesta on mahdollista astua.

Roomalaisessa kulttuurissa avoin ovi ja siihen liittyvä tilaan siirtyminen sisälsikin yhteiskunnan toiminnan kautta keskeisiä merkityksiä. Eräs roomalaisen yhteiskunnan keskeisimpiä yhteiskunnan valtahierarkiaa ylläpitäviä rituaaleja tapahtui juuri domuksessa, ja vielä siten, että se oli julkisesti siihen osallistumattomienkin nähtävissä. Kyseessä on "salutatio", jossa suojatti kävi aamulla tapaamassa suojelijaansa tämän kotona. Tämän pohjalla oleva klientti-patronus-suhde ryhmitti koko roomalaista yhteiskuntaa alhaalta aivan huipulle asti. Sen ajatuksena oli, että alemman aseman omaana klientti (*cliens*) toimi oman suojelijansa (*patronus*) suojeluksessa. Patronus saattoi avustaa taloudellisesti, järjestää liiketoimintaa tai -sopimuksia, toimia edustajana oikeudessa jne. Tätä vastaan klientti tarjoutui olemaan käytettävissä patronuksen niin vaatiessa ja yleensä toimimaan patronuksen tahdon mukaisesti, esim. äänestäessään kansankokouksessa.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Saller 1998, 842–846.

Tällä suhteella oli julkinen luonne ja tätä julkisuutta pidettiin yllä mm. juuri salutation kautta. Siinä isäntä otti vastaan klienttinsa domuksensa atriumissa; patronus itse seisoi atriumin takana olevassa tablinumissa. Tablinum on tila, joka perinteisen muotoisessa domuksessa näkyy suoraan ulko-ovelta, eteiskäytävän ja atriumin rakenteiden kehystämänä, hieman atriumin lattiatasoa ylempänä. Näin kadulle asti näkyi kuinka patronus, päättä ylempänä klienttejään, vastaanotti toivon mukaan lukuisat klienttinsa aina aamulla.<sup>16</sup>

Toinen tärkeä roomalaisessa talossa tapahtuva rituaali oli illallinen (*cena*). Illallinen ei ollut vain perheen kesken tapahtuva iltainen ruokailusessio tai ystävien kanssa vietetty rentouttava iltatuokio, vaan yläluokan illallinen oli osa samaa yhteiskunnallisen järjestyksen rakentamista ja ylläpitämistä kuin salutatio-rituaalikin. Aamulla suojelijaansa tervehtimään tulleista ja hänen seurassaan päivän liikkuneista klienteistä osa saattoi saada kutsun illalliselle isännän illallispöytään; muut saivat ehkä jonkin pienen rahasumman tai ruokaa.<sup>17</sup> Lisäksi illallinen toimi myös poliittisten liittojen, statuksen osoittamisen, juonittelun, jopa murhien paikkana.<sup>18</sup> Kokonaisuudessa se oli tärkeä osa poliittisen miehen aktiivista elämää, poiketen aamun salutaatiosta siinä keskeisessä seikassa, että aamulla ylimystä tulivat tervehtimään ne, jotka halusivat hänelle osoittaa kunnioitustaan; illalliselle sen sijaan osallistuivat ne, jotka isäntä sinne itse kutsui.

Edellä olemme tutustuneet eri näkökulmista roomalaiseen ylimystaloon. Näille kaikille on kuitenkin yhteistä niiden staattisuus suhteessa aikaan; niiden perustalla oleva materiaali on peräisin tasavallan ajan lopulta ja keisariajan alusta, niin kirjallinen kuin arkeologinenkin. Seuraavassa otan esille muutamia Ostian taloja, joille suhteessa edellä esitettyjen tutkimusten lähdemateriaaliin on ominaista se, että ne ovat meille säilyneessä tilassaan huomattavasti myöhäisempiä kuin mitä aiemman tutkimusten taustalla olevat kirjalliset lähteet ja rauniot.

<sup>16</sup> Thébert 1985, 340; George 1997, 303, 305; Clarke 1991, 4.

<sup>17</sup> Marquardt 1886, 211.

<sup>18</sup> Ellis 1991, 119. Pitkä lista sopimattomista ja pahoista mutta silti satunnaisesti pidoissa harrastetuista asioista löytyy Paulilta (Paul 1991).

## Ostian taloja

Seuraavassa käsittelen kolme ostialaista domusta valitun näkökulman kautta. Todella yksityiskohtaista kuvausta taloista ei näissä puitteissa ole mahdollista eikä edes tarkoituksenmukaista esittää, vaan talot esitetään vain siinä määrin kuin ne artikkelin tavoitteiden puolesta on mielestäni tarpeellista esittää.

Talojen esittely rakentuu omakohtaisen tutkimustyön perusteella rakennettujen kuvausten perustalle. Talot – kuten muutkin rauniot – ovat siinä määrin tekstin kaltaisia, että niitä ei todella pysty ymmärtämään muiden tekemien kuvausten perusteella. Niinpä artikkelin kysymyksen kohdistuessa talon ruokailutilan ja talon pääovea edeltävän katutilan suhteeseen, on varmaa, ettei tarkoituksenmukaista tietoa suoraan löydy yksityiskohtaisimmastakaan dokumentaatiosta, vaan talon ymmärtämisen perusta on luotava omakohtaisella tutustumisella alkuperäismateriaaliin. Olemassaolevaa tutkimusta käytetään toki mm. arkkitehtonisten yksityiskohtien varmistamiseen ja talojen ajoittamiseen.

Tutkimuksen kohteeksi on valittu kolme taloa lähinnä satunnaisotannan perusteella. Niiden läheisyys toisiinsa nähden on vaikuttanut asiaan jossain määrin, kuten myös se, että sekä *Domus del protiro* että *Domus della fortuna annonaria* on molemmat julkaistu Johannes S. Boersman johtaman projektin suhteellisen tuoreessa julkaisussa.<sup>19</sup> *Domus del tempio rotondon* valintaan vaikutti myös vahvasti sen voimakkaan perinteisen oloinen pohjakaava, joka oli jossain määrin ristiriidassa myöhäisantiikkista domusta koskevien ennakkoletusten kanssa.

Valitut kolme taloa sijaitsevat kaikki varsin lähellä toisiaan, Ostian forumista kaakkoon olevalla alueella. Tämän ansiosta voimme olettaa, etteivät kaupungin sisäiset alueelliset erot ole vaikuttaneet domusten lopulliseen kehitykseen kovin suurella tavalla. A. Van Aken on esittänyt, että ns. itaalista perua olevissa roomalaiskaupungeissa ei ole havaittavissa sisäisiä alueellisia eroja, kun taas Italian kreikkalaisperäisillä alueilla tällaisia kaupungissa olisi havaittavissa; valitet-

---

<sup>19</sup> Boersma 1985.

tavasti hän ei väitettään millään perustele.<sup>20</sup> Pompejin tapauksessa kyseinen ajatus voi kylläkin pitää paikkansa.<sup>21</sup> Muista kaupungeista vastaavia tutkimuksia ei liene tehty.

Talojen käsittely alkaa suoraan keskeisen näkökulman suhteen tärkeimmän elementin kuvauksella: miltä talon sisätilat näyttivät ulkoapäin katsottuna. Tähän kuvaukseen yhdistetään taloista tehdyn tutkimuksen tuomaa tietoa, ja näkymää yritetään varovasti rekonstruoida sellaiseksi, miltä se ehkä on muinaiselle ostialaiselle näyttänyt.

### Domus del Tempio Rotondo

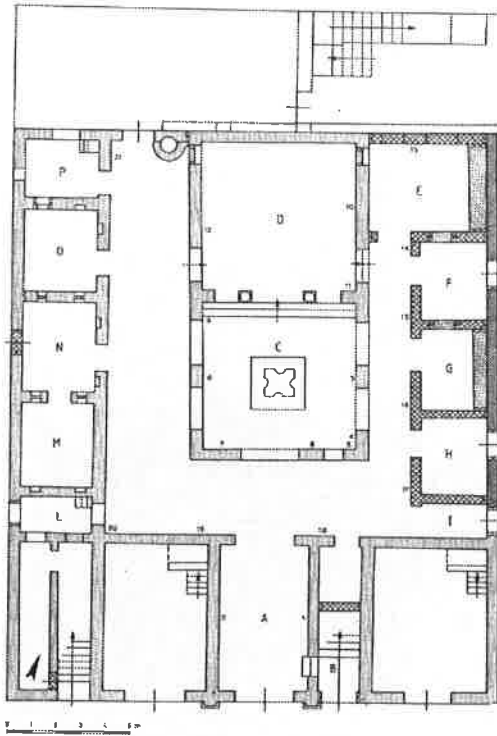
Talon pohjakaavaa katsottaessa (kartta 1) talo näyttää varsin avoimelta ja katseelle alttiilta. Tässä tapauksessa on kuitenkin tarkoituksenmukaista myös esittää kuvaus siitä, miten talo oikeasti näkyy sitä kadulta katsovalle (kuva 1).

Koko rakennuksen etuseinä muodostuu itse asiassa viidestä ovesta, joista domuksen ovi on keskimmäisin. Ovi näyttää leveimmältä, muttei sitä oikeasti ole – vasemmalla puolella olevan liiketilän ovi on vähintään yhtä leveä, ellei jopa hieman leveämpi. Ei kuitenkaan ole mahdollista erehtyä ovesta, sillä visuaalista vaikutelmaa luovat oven molemmin puoliin seinään rakennetut valepylväät, jotka siitä huolimatta että ulottuvat vain viitisen senttimetriä seinän ulkopuolelle, luovat voimakkaan visuaalisen vaikutelman. Talon seinät eivät ole säilyneet niin korkealle, että voisimme sanoa, miltä oven yläosa on näyttänyt.

---

<sup>20</sup> Tästä mm. van Aken 1949, 245.

<sup>21</sup> Kiiskinen 2001.



Kartta 1: *Domus del tempio rotondo*. (Heres 1982.)

Oviaukko on selvästi katutasoa korkeammalla ja nousu ovelle tapahtuu kahden porrasaskelman kautta. Ovi aukeaa lyhyehköön eteiseen (A), jonka toisessa päädyssä on ulko-ovea hieman kapeampi oviaukko. Eteisen lattia oli mustaa mosaiikkia. Eteisen oikealla seinällä, heti ulko-oven takana, on pari porrasaskelmaa, jotka johtavat pienelle ovelle, joka todennäköisesti johtaa samaan tilaan kuin ulko-oven ulkopuolella, sen oikealla puolella, oleva pieni ovi (B).

Eteisen perällä oleva oviaukko johtaa lyhyehköön tilaan, jonka takana kahden seinän rajoittama oviaukko. Seinät on päällystetty marmorilla. Oviaukko johtaa toiseen, suurempaan tilaan (C), joka oli ylhäältä avoin. Tämän tilan kaikki pinnat on päällystetty marmorilla, ja sen

lattiassa on nähtävästi vesiallas. Tilan takaosassa on kaksi porrasta, jotka johtavat kahden marmoripylvään kolmeen osaan jakamalle suurelle oviaukolle. Tämän takana aukeaa suurehko huone, jonka takaseinä päättää näkymän. Tämän huoneen – mahdollisesti ruokasalin – oikeassa takakulmassa näkyy ehkä juuri ja juuri pieni ovi. Muuten talon sisätiloissa ei näy sellaisia ovia tai oviaukkoja jotka johtaisivat tiloihin, joihin ei ulko-ovelta näkyisi.<sup>22</sup>



Kuva 1: Näkymä *Domus del tempio rotondon* ovelta taloon sisälle.

Kuten huomaamme kartasta, on tämän talon rakenteella paljon yhtäläisyyksiä perinteisen domuksen muodon kanssa. Nähtävissä on voimakas aksiaalisuus, missä ulko-oven keskeltä kulkeva akseli kulkee talon keskellä aina perälle asti.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Talosta ks. myös Becatti 1948, 4; Meiggs 1973, 255. Suurin osa kuvauksesta on kuitenkin nähtävissä yhä edelleen paikan päällä.

<sup>23</sup> On syytä huomata, että tämä akseli on ennen kaikkea visuaalinen akseli; mikäli tiloihin astuu sisälle, ja niissä liikkuu, on aksiaalisuus läsnä; näkymättömissä olevat tilat saattavat poiketa hyvinkin paljon tästä peilisyymetriasta akselin suhteen.

Becatti ajoittaa talon 200-luvun<sup>24</sup> toiselle puoliskolle.<sup>25</sup> Heres sen sijaan ajoittaa sen seinien rakennustekniikan perusteella todennäköisesti vuosien 290 ja 300 välille. Tämän lisäksi Heres ajoittaa pihan itäpuolella sijaitsevat huoneet E–H 300-luvun ensimmäiselle neljännekselle.<sup>26</sup> Talo on rakennettu entisen insulan tilalle, minkä osoittaa mm. talon itäseinä, joka on rakennetty tyypilliseen ostialaiseen kerrostalon paksuuteen (2 roomalaista jalkaa eli n. 59 cm), ja on tehty 100-luvulla. Yläkertaan johtavat portaat ovat kiveä ja yläkerran asunnot ovat aluperin osia paikalla sijainneesta kerrostalosta.<sup>27</sup>

Talon selkeä ajoitus 200- ja 300-lukujen vaihteeseen helpottaa sen ulkoasun analyysii. Nähtävästi talon lähes kaikki ulospäin näkyvät pinnat ovat olleet marmoria, lukuunottamatta eteisen lattian mustaa mosaikkia. Salin seinistä ei niiden nykytilassa pysty sanomaan, minkälainen niiden päällystys on ollut, mutta seinän vieressä oleva lattian osuus ei ainakaan kiistä mahdollisuutta seinien marmori-päällystykseseen – joskaan ei sitä myöskään vahvista. On kuitenkin oletettavaa, että myös tämä huone on ollut marmorilla pinnoitettu.

Kokonaisuus on siis ollut hyvin loisteliaan näköinen ulospäin, lähes kaikki pinnat vaaleaa marmoria. Näkymässä on kuitenkin myös muita mielenkiintoisia piirteitä. Ovella seisijan katse tuntuu tunkeutuvan talon perälle asti, mutta itse asiassa se, mihin ulkopuolisen katse pääsee, on hyvin rajoitettu. Kuten yllä mainittiin, ei talon sisäosissa ole nähtävissä yhtään ovea – salin takanurkan pientä ovea lukuunottamatta, jonka näkyvyydestä ei talon nykytilassa voi olla enää aivan varma – joka johtaisi sellaiseen tilaan, johon ulko-ovelta ei näy. Katsojalle syntyy siis vaikutelma, että hän itse asiassa näkee kaiken, mitä talon sisällä on. Tämä ei tietysti pidä paikkaansa, sillä talon pohjakaavaa katsomalla huomaamme, että talon keskuspihan ympärillä on suuri joukko huoneita ja talon perällä olevasta salistakin, joka siis on ulko-ovella seisovan katsojan katseen päätepiste, on takanurkan lisäksi ovi molemmille talon laidoille; kumpaakaan näistä ovista ei näy, vaan salin

<sup>24</sup> Mikäli toisin ei mainita, ovat vuosiluvut aina jKr.

<sup>25</sup> Becatti 1948, 3.

<sup>26</sup> Heres 1982, 378–385, no. 50.

<sup>27</sup> Meiggs 1973, 255; Heres 1982, 378–385, no. 50.

etuosan lyhyet seinät piilottavat ne molemmat näkyvistä. Toisaalta itse salista taas on nähtävissä käytännössä koko talon sisältö; huoneesta toiseen on tässä domuksessa vaikea liikkua niin, ettei liike olisi nähtävissä salissa oleskeville.

### Domus del Protiro

Katsottaessa kadulta sisälle talon nykytilassa on näkymä suunnilleen seuraava (kuva 2). Vasemmalla ja oikealla puolella korkeat marmori-pylväät jotka kannattelevat reilusti pään yläpuolella olevaa paasia ja päätykolmiota<sup>28</sup>. Pylväiden välissä on näiden levyinen oviaukko, jonka kynnyks on myös valkeaa marmoria. Kynnykseltä astutaan hieman katu-tason alapuolella olevalle eteisen (kartta 2, 1) lattialle. Lattia on suuritesseraista mosaiikkia. Eteisen oikealla seinällä aukeaa pieni ovi. Pidemmällä eteinen laajenee leveämpään tilaan, jonka vasen seinä jatkaa eteisen seinän linjaa; oikeanpuoleinen seinä vetäytyy taaksepäin ja näkyy vain ulko-oven vasemmasta reunasta katsottuna, jolloin näkyy myös eteisen oikeassa takanurkassa oleva pieni ovi (ovi tilaan 20). Eteisen vasemmalla seinällä näkyy kaksi pientä ovea (tiloihin 3 ja 6).<sup>29</sup>

Eteisen toisessa päässä on ovi, ei aivan yhtä leveä kuin ulko-ovi, joka johtaa lyhyehköön tilaan (tila 24). Tämän takaseinän muodostaa massiivinen nymphaeum-rakennelma: edessä on allas (25), ja sen takana kahden korkean rakenteen välissä matalampi seinä (kartassa aukko tilojen 25 ja 32 välillä). Matalan seinän yli näkymä jatkuu syvemmälle taloon. Koko rakennelma on ollut päällystetty marmorilla. Itse seinän mahdollisesta korkeudesta on sen nykytilassa mahdotonta sanoa mitään – seinä on säilynyt vain n. metrin korkeuteen asti – mutta Boersma tulkitsee sen todennäköisesti olleen varsin matalan, muutoin näkymää ei talon perälle olisi ollut.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Nämä muodostivat talon nk. porstuan, jonka mukaan tämä talo on nimensäkin saanut (porstua = it. *protiro*).

<sup>29</sup> Becatti 1948, 21–22; Heres 1982, 531; Boersma 1985, 27–28.

<sup>30</sup> Boersma 1985, 86–87. Vastaavan tyyppinen seinäratkaisu löytyy mm. *Domus delle colonnen* pihaa ympäröivien pilarien väleistä.

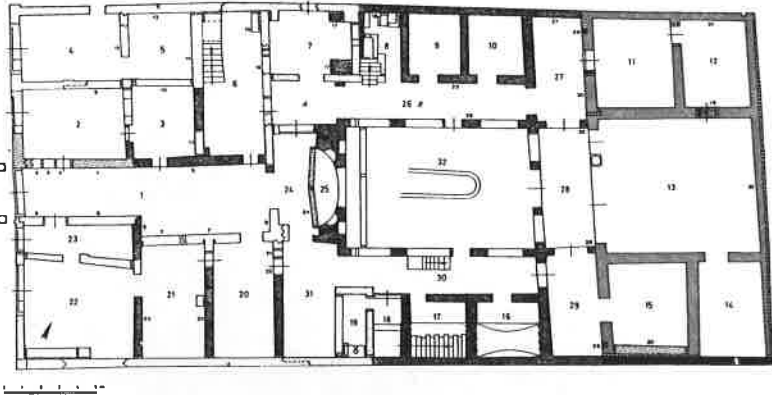




Kuva 2: Näkymä *Domus del protiron* ulko-ovelta taloon sisälle.

Näkymä jatkuu seuraavaksi suurempaan tilaan, josta ei näy muuta kuin sen toisella puolella olevat kaksi pilaria, jotka tuntuvat rajoittavan tilaa. Vasemmanpuoleisen pilasterin takaa pilkistää vaalea pylväs, jonka takana on selvästi suurempi huone (13). Tämä on viimeinen näkyvä tila ja näkymä päättyy tämän huoneen takaseinään. Boersma esittää, että pylväitä on ollut kaksi – mikä sopiikin tilan symmetriaan – ja että perällä ollut huone olisi ollut talon suuri ruokasali. Sen seinät ovat olleet päällystetyt marmorilla; lattia oli aluperin mustavalkoista mosaiikkia, mutta myöhemmässä vaiheessa *opus sectileä*. Salin oikeassa taka-

nurkassa oleva pieni ovi, joka lienee johtanut jonkinlaiseen huoltotilaan, ei näy ulko-ovelle.<sup>31</sup>



Kartta 2: *Domus del protiro*. (Heres 1982, 531.)

Russel Meiggs ajoittaa domuksen rakentamisen rakennustekniikan perusteella 300-luvun alkuun. Tämän lisäksi hän näkee talon omistajan vaihtuneen todennäköisesti 400-luvun alussa, johon aikaan ajoittuvat mm. pihan nymphaeumin rakentaminen, oven edessä oleva "porstua" ja eteisen lattian päällystys. Heres kuitenkin on ajankohdasta vahvasti eri mieltä, ja katsoo, että domuksen keskeinen rakenne on peräisin 200-luvun puolivälistä. Ulkoseinät talon etuosassa periytyvät 100-luvulta ja viittaavat alkuperään insulana. 300-luvun loppuun tai 400-luvun alkuun Heres sijoittaa ainoastaan ulko-oven pohjoispuolella olevan sisäseinän lopullisen muodon ja nymphaeumin länsipuolisen vesialtaan. Boersma on samoilla linjoilla Heresin kanssa, ja domus lieneekin rakennettu lähes lopulliseen muotoonsa n. vuoden 250 tienoilla lukuunottamatta talon itäisen osan edustussiipeä, joka olisi valmistunut muutamaa vuosikymmentä aiemmin. 300-luvun alun uudistukset olisivat lähinnä käsittäneet porstuan lisäyksen taloon ja keskeisten edustustilojen – eteiskäytävän, pihan, nymphaeumim, suuren salin

<sup>31</sup> Boersma 1985, 89–90.

edessä olevan käytävän – seinien marmoripinnoituksen. Samassa vaiheessa olisi myös itäisen osan edustushuoneiden, eli lähinnä salin, lattia pinnoitettu *opus sectilellä*.<sup>32</sup>

Mikäli vertaamme yllä esitettyjä ajoituksia edellä esitettyyn näkymän kuvaukseen, voimme todeta, että lopullisen ulkoasunsa ulospäin talo on saavuttanut 300-luvun alussa. Sitä edeltävän ajan näkymä on ollut hyvin erilainen, sillä lähes kaikkien näkyvien seinien marmoripinnoitus suuren salin seinää lukuunottamatta periytyy tältä ajalta. Samaten porstua on tehty tässä vaiheessa, joten visuaalisen ilmeen muutos on ollut suuri. Tosin meillä ei ole juurikaan tietoa siitä, mikä on ollut näkyvien seinien pinnoitus ennen tätä uudistusta; talon näkyvyys on kuitenkin ollut huomattavasti pienempi jo siitä syystä, että ulko-oven edessä oleva porstuarakennelma on vasta tämän uudistuksen yhteydestä.

Lisäksi voimme spekuloida sillä, mikä on nymphaeumin yhteyteen 300-luvun lopussa tai 400-luvun alussa rakennetun vesialtaan merkitys. Visuaalisesti jossain määrin ahtaalta tuntuu ajatus siitä, että nymphaeumin ja vesialtaan yläpuolella olisi ollut ikkuna syvemmälle taloon, jossa näkymä olisi vielä jatkunut. Pikemminkin nymphaeum sopisi itse näkymän päätteeksi, mikä taas vihjaisi siihen, että näköyhteys talon perimäisen huoneen ja ulko-oven välillä olisi ehkä katkaistu ja nymphaeum olisi tavallaan korvaava näkymä – sama päitisi tässä tapauksessa myös pihan puolella.

Vaikka näin ei olisikaan, on talon perälle avautuvaa näkymää silti pidettävä varsin vähän paljastavana. Vaikka katse ulottuu talon sopukoihin asti, katsoja ei ovelta oikeasti silti näe mitään. Eteisen ovien lisäksi ei hänen näkymänsä sisällä yhtään ovea syvemmällä talossa; ainoa paikka missä hän saattaa nähdä liikkuvat ihmiset, on itse iso ruokasali, ja nämäkin vain, mikäli he niin valitsevat. Näkymä on hyvin rajoitettu ja kontrolloitu, jopa tarkoin harkittu.

<sup>32</sup> Meiggs 1973, 553; Heres 1982, 530–541; Boersma 1985, 100–104.

## Domus della Fortuna Annonaria

Näkymä kadulta sisälle (kuva 3) alkaa kahdella, oven molemmin puolin sijaitsevalla pylväällä. Talon jäämistä ei ole mahdollista sanoa, onko pylväiden päällä ollut mitään. Heti pylväiden takana on niiden välin levyinen ovi, jonka kynnyksessä ei näy merkkejä minkäänlaisista ovirakennelmista. Kynnyksen jälkeiset kaksi askelmaa vievät eteisen katutasoa selvästi alempana olevalle lattialle. Lattia näyttää olleen vaaleaa mosaiikkia, ja eteisen seinät olivat punaisen ja keltaisen väreillä maalatut.<sup>33</sup>



Kuva 3: *Domus della fortuna annonaria*. Näkymä ovelta sisälle taloon. Huomaa pihan perällä olevan nissin ja siinä olevan patsaan symmetrinen suhde pihan kahteen näkyvään pylvääseen ja ulko-oveen.

Eteinen on sunnilleen yhtä syvä kuin leveäkin (kartta 3) ja sen toisessa päässä ulko-ovelta katsottuna aukeaa hieman ulko-ovea kapeampi oviaukko ilman kynnystä. Mahdollisesta ovesta ei siis tässääkään tapauksessa voida sanoa mitään. Oviaukon takaa aukeaa suuri tila, jonka etuosassa on hieman lattiaa, minkä jälkeen on kahden pylvään rajaama

<sup>33</sup> Becatti 1948, 23.

näkymä pihalle. Pihan vastakkaisella puolella näkyy vain sen takaseinä, ja seinän keskellä nissi, jossa on patsas. Nissin molemmin puolin seinää vasten on rakennettu penkki.<sup>34</sup>

Näkymä sisältää muutamia mielenkiintoisia yksityiskohtia. Ulko-ovelle näkyvät kaksi pylvästä eivät ole samassa linjassa muiden pihaa ympäröivien pylväiden kanssa, vaan poikkeavat tästä hieman. Samaten näiden kahden pylvään välinen etäisyys on suurempi kuin mitä niiden väli säännöllisesti asetettuna olisi. Pylväät on asemoitu selvästi tarkoituksella jonkin suhteen. Tämä jokin ei kuitenkaan ole pihalle eteisestä johtava ovi, sillä pylväät eivät sijaitse symmetrisesti tämän suhteen. Mikäli kuitenkin vedämme suoran linjan pihan perällä sijaitsevasta nissistä ulko-oven keskelle, asettuvat pylväät symmetrisesti tämän linjan suhteen – ilmiö on havaittavissa myös katseella (ks. kuva 3). Valitettavasti nississä sijainneesta patsaasta ei meillä ole varmaa tietoa. Joka tapauksessa sen sijoittelu antaa aiheen olettaa, että kyseessä oli jokin talon omistajalle tärkeä hahmo.

Poiketen edeltävistä taloista, talon edustuksellisesti keskeinen huone aukeaa pihan länsipuolella, poikittain sisäänkäynnin muodostamaa akselia vasten. Tähän suureen saliin (huone 15) johti pihalta suuri ovi, joka oli jaettu kolmeen osaan kahden marmoripilasterin avulla. Pilasterien päällä oli tiilistä rakennetut kaaret ja kynnykset olivat kolmea eri tyyppin marmorია<sup>35</sup>. Itse sali oli pitkänomainen, ja takaseinän muodosti suuri apsis. Salin lattia oli *opus sectile* ja seinät oli päällystetty värillisillä marmoreilla. Apsiksen keskellä oli puolipyöreä nissi, johon ehkä oli sijoitettu läheisestä latriinista (16) löytynyt Cereksen patsas. Salin eteläseinän muodosti suuri marmoripinnoitettu *nymphaeum*.<sup>36</sup>

Pihan vastakkaisella puolella salista 15 katsottuna sijaitsi toinen suuri huone (huone 10). Myös tänne johti suuri oviaukko pihasta. Kynnykset olivat marmorია ja salin lattia koostui värillisistä marmorilevyistä. Myös seinät oli päällystetty marmorilla. Salin 10 vieressä oleva pieni huone 9 taas oli todennäköisesti ”makuuhuone” (*cubiculum*<sup>37</sup>), jonka

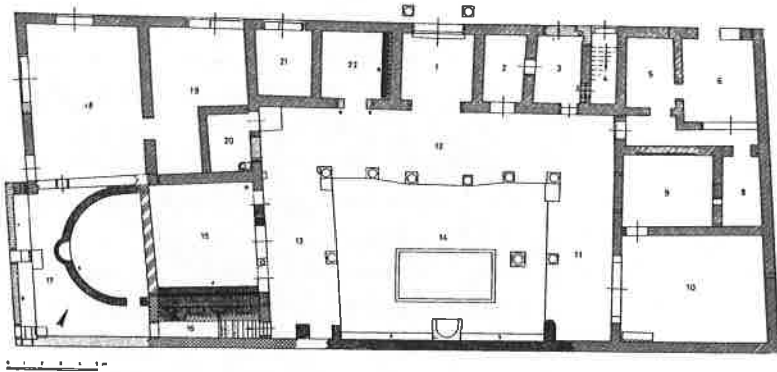
<sup>34</sup> Becatti 1948, 23.

<sup>35</sup> Keskellä *africanao*, vasemmalla *portasantaa*, oikealla *bianco venato*.

<sup>36</sup> Becatti 1948, 23–24.

<sup>37</sup> Toinen monimerkityksinen sana roomalaisen talon tiloja kuvaamassa. Sanan vaikeasta käännettävyydestä ja mahdollisista konnotaatioista mm. Riggsby

lattiat olivat mustavalkoista mosaiikkia. Lattiassa on kuvioitu mm. niinsanottu sängyn paikka, minkä perusteella huoneen identifikaatio makuuhuoneeksi on tehtykin. Mosaiikki periytyy talon ensimmäisestä rakennusvaiheesta 200-luvun alussa, sillä sen orientaatio on kohti pihaa; 300-luvun muutoksissa huoneen ovi siirtyi pihan puolelta huoneen 9 puolelle. Huone oli myös lämmitetty pohjoisseinään upotetuilla putkilla ja lattian alle sijoitetulla hypokaustilla.<sup>38</sup>



Karta 3: *Domus della fortuna annonaria*. (Heres 1982, fig. 97, s. 543.)

Domuksen ajoituksesta ei Becattilla ole juuri sanottavaa; sen sijaan Meiggs ajoittaa domuksen rakentamisen 100-luvun puolivälin tienoille. Vaikka taloon tehtiin myöhemminkin muutoksia, on se Meiggsin mukaan pohjakaavaltaan olennaisesti sama kuin rakentamisvaiheessaan. Clarke sen sijaan ajoittaa talon alkuperäisen vaiheen 200-luvun alkuun, kuten yllä todettiin, ja pohjakaavan muutoksia olisi tehty vielä 300-luvun alussa ainakin huoneiden 9 ja 10 tapauksessa. Heres taas ajoittaa koko talon seinät 100-luvun puolivälin tienoille, lukuunottamatta muutamia pieniä seinänpätkiä. Ainoa poikkeus tästä on hänen mukaansa domuksen takaseinä ja sen nymphaeum, jotka hän ajoittaa 200-luvun puoliväliin, ja suuri sali ja sen apsis domuksen länsipäädyssä, jotka lienee

1997; myös Nevert 1997, 290.

<sup>38</sup> Becatti 1948, 25; Meiggs 1973, 254; Clarke 1979, 46–47.

rakennettu 300-luvun ensimmäisen neljänneksen aikana.<sup>39</sup>

Heres ei kuitenkaan ole välttämättä ristiriidassa esim. Clarken kanssa, sillä domus lienee muodostettu osasta suurempaa kokonaisuutta rakentamalla sille takaseinä 200-luvun puolivälissä. Näin suurin osa rakenteista periytyisi vanhemmasta vaiheesta, mutta itse domus olisi syntynyt vasta vuoden 250 tienoilla. Kiistan voi päättää Boersma, joka esittää domuksen syntyneen 100-luvun lopulla, minkä lisäksi sitä olisi suuresti remontoitu n. vuosina 300–325, jolloin se olisi saanut lopullisen asunsa.<sup>40</sup>

Ulkoasun ja ajoituksen yhteinen tulkinta tekee tästä talosta mielenkiintoisen tapauksen. Sen synty – jonka varhaisimmat ajoitukset sijoittavat jopa I vuosisadalle – tekee talosta tyyppillisen aikansa edustajan. Se sopii hyvin varhaisen keisarillisen domus-arkkitehtuurin piirteisiin Ostiassa ja siten heijastaa perimmäiseltä muodoltaan erilaisia arvoja kuin myöhäisantiikin talot.<sup>41</sup> Niinpä talon pihan ympärille keskittyvä muoto olisi peräisin tältä ajalta ja mm. suuri apsioksella varustettu sali – mahdollisesti ruokasali – olisi ollut myöhäisantiikkista läisäystä perustaltaan vanhempaan taloon.

Talo nimittäin on varsin suljettu ulkopuoliselta katsojalta. Katse ohjautuu kyllä sisään voimakkaan eteizrakennelman avulla, mutta jo eteinen heijastaa vielä viimeisessäkin vaiheessaan jotenkin erilaista tunnelmaa puuttuvine marmoripintoineen – lattia on mosaiikkia ja seinät ovat maalatut – kuin esim. edellä esitelty *Domus del tempio rotondo* hohtavine marmoripintoineen. Talo ei myöskään tarjoa nähtäväksi minkäänlaista toiminnan tai rituaalin tilaa. Siinä missä perinteinen domus tarjosi *tablinum*in isännän vastaanottotilana ja molemmat muut esimerkkimme tarjoavat näkymän – vaikkakin kontrolloidun – talon pääruokasaliin ja siten illallisen rituaalisen ja sosiaalisen merkityksen tilaan ei *Domus della Fortuna annonaria* tarjoa nähtäväksi kuin staattisen jumalkuvan nississä.

<sup>39</sup> Meiggs 1973, 254; Clarke 1979, 46–47; Heres 1982, 542–548, no. 80.

<sup>40</sup> Boersma 1985, 158–159.

<sup>41</sup> Boersma 1985, 198.

## Myöhäisantiikki ja domuksen muutos

Edellä olemme esitelleet muutaman myöhäisen domuksen ulospäin tarjoamaa näkymää ja alustavasti esitelleet niiden teeman mukaisia piirteitä. HavaitSIMME, että kaikki kolme domusta tarjosivat sisätiloistaan hyvin rajoitetun ja kontrolloidun näkymän. Mikään näistä kolmesta ei siis vastaa sitä mielikuvaa, minkä saimme aiemmin mm. Ciceron ja Drusuksen ulospäin hyvinkin avoimista domuksista. Sinänsä poikkeama tekstien esittämisestä kuvasta ei ole yllättävää, ovathan kyseessä tekstit, joiden tarkoitus on alunperin ollut poliittinen ja ideologinen, ei todellisuutta kuvaava. Mielenkiintoista on kuitenkin se, ettei yksikään kolmesta esimerkistämme tarjoa perinteiseen atriumin ja tablinumin yhdistelmän saavutettavuuteen rinnastettavaa näkymää. Tällä tarkoitan sitä, että siinä missä perinteinen atrium oli näköaistein havaittavin keinoin saavutettavissa, siinä sekä *Domus del tempio rotondon* että *Domus del protiron* näköaistille tarjoama tila on seinien takana, näkyvissä mutta saavuttamattomissa; *Domus della fortuna annonaria* taas tarjoaa näkymän, joka rajoittuneisuudessaan suhteessa talon selviin edustustiloihin on selvästi sisäänpäin sulkeutuva.

Mistä sitten tällaisen selvän eron luominen talon tarjoamien näkymien ja niiden saavutettavuuden välille on johtunut? Tässä kohtaa käsittelemme hieman käsityksiä siitä, miten myöhäisantiikin roomalainen kaupunkikulttuuri on muuttunut ja yritämme tätä kautta hahmottaa tilankäytön tapojen muuttumisen kontekstia.

Erään tien domus-arkkitehtuurin merkityksen muutosten ymmärtämiseen tarjoaa roomalaisen kulttuurin sosiaalisten järjestäytymisverkostojen muutos ja tämän muutoksen heijastuminen arkeologiseen materiaaliin. Dirk Steuernagel on analysoinut kolmea kulttipaikkaa Ostiassa ja löytänyt niistä paljon yhteisiä piirteitä. Kaikki paikat ovat syntyneet olemassa olevaan puolijulkiseen tilaan tilaan, johon on ollut pääsy kadulta, jonka kautta on voinut kulkea, joka on johtanut johonkin. Nämä tilat ovat varsin lyhyen ajan kuluessa eristäytyneet ulkomaailmasta niin, että niihin on ollut pääsy enää vain selvästi sen rakennuksen sisältä, minkä osana ne ovat olleet. Tämän Steuernagel näkee vahvistavan käsityksen siitä, että nk. keskisenä keisariaikana n.100–300 yhteiskuntaa järjestävien vertikaalisten ja horisontaalisten



riippuvuus- ja kuuluvuussuhteiden keskinäiset asemat ovat muuttuneet. Kuten yllä on mainittu, tasavallan lopun ja keisariajan alun roomalaisessa yhteiskunnassa keskeinen suhdeverkosto rakentui vertikaalisille, suojelija–suojatti -suhteille (*cliens* ja *patronus*). Keskisellä keisariajalla on huomattavissa, että tämän suhdejärjestelmän merkitys alempien yhteiskuntaluokkien osalta vähenee huomattavasti, ja sen tilalle alkaa syntyä horisontaalisia, saman luokan jäsenten muodostamia keskinäisiä verkostoja ja yhteisöjä. Syyt ovat moninaisia, mutta mm. alempien luokkien jäsenten poliittinen merkitys väheni järjestelmässä, joten hyödylliset klientit kuuluivat jo itse asiassa yläluokkaan. Toisaalta, valtionkultti tarjosi alemmille luokille vain passivisen katsojan roolin, minkä korvikkeksi onkin katsottu syntyneen suuren joukon kultillisia yhteisöjä, jotka tarjosivat mahdollisuuden omaehtoiseen, aktiiviseen toimintaan. Syyt lienevät moninaiset, mutta yhdistysten synty oli 100–200-lukujen selkeä piirre.<sup>42</sup>

Toisaalta, itse eliitin keskuudessa tapahtuneet muutokset vaikuttivat myös eliitin omaan domus-ideologiaan. Tästä on nähtävissä merkkejä jo I vuosisadalla jKr. Roomassa. Vanhojen roomalaisten sukujen lisäksi valtakunnan – ja kaupungin – eliittiin oli noussut uusia sukuja, joiden siteet eivät olleet vanhassa, roomalaisessa kulttuurissa, vaan jotka toivat mukanaan uusia arvoja ja uusia tapoja ymmärtää ja käyttää symboleita. Saller näkee tämän aiheuttaman kulttuuristen symbolien muutoksen Rooman suuren palon yhteydessä vuonna 64 jKr. Palo tuhosi suuren osan Rooman kaupungin vanhoista domuksista, jotka oli rakennettu vastaamaan perinteisiin aseman esittämisen vaatimuksiin: korostamaan sukua ja talon isäntää ja toimimaan puitteina salutatio-rituaalille. Uusien, palon jälkeen rakennettujen talojen tapauksessa Saller näkee kuitenkin erilaisen merkitysmaailman esittämisen. Entisen, henkilön, suvun ja aseman esittämisen korvaa nk. ”pienin yhteinen nimittäjä” uusrikkaiden kesken, raha. Niinpä talon koristelun maine- ja kunnia-arvo ei enää periytynyt talon isännän ja hänen sukunsa perinteestä, vaan rahasta ja varakkuudesta. Samaa mieltä on myös Clarke tutkimuksessaan domusten koristelun – seinämaalausten ja mosaiikkien – kehityksestä. Hänen johtopäätöksensä on, että ”käytännöllisyydellä,

<sup>42</sup> Steuernagel 2001, passim., erit. 54–55.

terveellä järjellä ja hyvällä maulla” ei ollut juurikaan mitään tekemistä sen kanssa, miten keisariajan domuksia koristeltiin; tärkeämpää oli se, mitä kuvataan ja kuinka paljon maalauksia on.<sup>43</sup> Vaikka Clarcken kommentit ”hyvästä mausta” voikin jättää omaan arvoonsa, on silti ehkä hyväksyttävä, että talojen koristelun tyyli on muuttunut voimakkaasti jo varhaisella keisariajalla.

Myös Marcone näkee myöhäisantiikin roomalaisen yhteiskunnan kehittyneen ääripäistään korostetummaksi. Entinen moniportainen yhteiskuntahierarkia polarisoitui kaksinapaisemmaksi, entisen ritari-luokan (*equestris*) assimiloituessa senaattoriluokkaan. Tämä jakoi yhteiskunnan entistä selvemmin kahteen osaan, niihin, joilla oli valtaa ja niihin, joilla ei ollut. Jako kulki tarkasti uuden, laajemman senatoriaalisen luokan tai säädyn alapuolella. Yhteiskunnassa olivat ne, jotka kuuluivat senaattoreihin, ja ne, jotka eivät kuuluneet. Samaa mieltä on myös Cameron. Hänen mukaansa tässä ei kuitenkaan ollut kyseessä se ahdistava ja virkavaltainen yhteiskunta, minkälaisena myöhäinen Rooma usein on esitetty; tämä tulkinta johtuu lähdemateriaalin voimakkaasta painottumisesta lainsäädäntöön ja tämä taas Cameronin mukaan heijastaa lähinnä keisari jopa epätoivoisia pyrkimyksiä pitää yhteiskunta jollain tavalla kasassa koko valtakunnan tasolla.<sup>44</sup>

Meiggs klassikkoesityksestään Ostiasta esittääkin ostialaisen domus-arkkitehtuurin heijastavan yhteiskunnallisia muutoksia suhteellisen suoraviivaisesti: Atrium ja peristyyli ovat rajatun aristokratian ilmiä; 100-luvun alussa syntyneet ”hyvin suunnitellut, vahvasti rakennetut insulat” taas heijastavat vaurauden leviämistä, mikä oli seurausta keisarillisen sataman rakentamisesta ja siitä johtuvasta keskiluokan synnystä. Insula-asutuksen hiipuminen ja uusi domusten suosion kasvu taas oli seurausta kaupan hiipumisesta ja uuden kuilun syntymisestä

<sup>43</sup> Saller 1998, 829.; Clarke 1991, 368–371.

<sup>44</sup> Cameron 1993, 117, passim.; Marcone 1998, 338–339. Samassa yhteydessä Marcone käsittelee marxilaisen tutkimusperinteen luokka-käsitettä ja toteaa sen sopimattomuuden roomalaisen yhteiskunnan kuvaamiseen, lähinnä johtuen käsitteen voimakkaasta kytköksestä hyväksikäytön, tuotantovälineiden omistamisen ja pääoman käsitteisiin. Samalla kannalla on myös Saller .Saller 1998.

rikkaiden ja köyhien välille.<sup>45</sup>

Clarke taas näkee tiettyjä varhaisemmasta domuksesta säilyneitä elementtejä myös myöhäisemmän Ostian rakennuksissa. Puhuessaan nk. Muusien talosta (*Domus delle muse*) hän näkee talossa edelleen voimakkaan aksiaalisuuden – se ei vain enää sisällä talon ulko-ovea, vaan muodostuu kahden pylväskäytävän ympäröidyn pihan vastakkaisilla puolilla olevien huoneiden välille. Koko pihan symmetria tämän akselin suhteen on lähes täydellinen.<sup>46</sup> Omista esimerkeistämme voimakkaan aksiaalisia ovat sekä *Domus del tempio rotondo* että *Domus del protiro*, joiden kummankin pääakseli kulkee etuoven ja talon perällä olevan suuren salin kautta. Myös *Domus della fortuna annonarian* tapauksessa on havaittavissa selvä akseli, mutta sen päätepisteessä ei ole salia, vaan pihan perällä oleva nissi. Vapaalla tulkinnalla tästä tapauksesta voitaisiin löytää samanlainen talon sisäinen akseli kuin *Domus delle musen* tapauksessa, huoneiden 10 ja 15 välillä, mutta ko. huoneiden orientaatiot eivät kohtaa toisiaan, ja pihan pylväätkin ovat pahasti tiellä. Mielenkiintoinen on kuitenkin *Domus del protiron* mahdollinen visuaalisen akselin katkaisu kolme- ja neljäksataalukujen vaihteessa. Aksiaalisuus on siis yhä edelleen läsnä ainakin esimerkkitapauksissamme; tosin perinteinen, ulko-oven kautta kulkeva akseli ei enää ole mitenkään itsestäänselvyys.

Ellis, joka on tutkinut myöhäisantiikkisia domuksia roomalaisissa provinseissa, näkee edustukselliseen ruokailuun käytettyjen tilojen koristeluissa talon isännän aseman voimakasta korostamista. Huoneiden lattiakoristelut koostuvat hänen esimerkeissään esittävästä mosaiikeista, joissa kuvataan yleensä jotain myyttistä sankaria suorittamassa urotöitään. Tämän Ellis näkee korostavan isännän asemaa suhteessa vieraisiin, ja hän näkee koristelun pyrkimyksenä esittää talon isäntä verrannollisena myyttisiin sankareihin, jonkinlaisena heeroksena suhteessa klientteihin.<sup>47</sup> Omat esimerkkimme eivät kuitenkaan Ellisin ajatuksiin sovi – tosin emme pysty sanomaan kaikissa tapauksissa

<sup>45</sup> Meiggs 1973, 262.

<sup>46</sup> Clarke 1991, 28. Meiggs ajoittaa talon 100-luvun kiivaan rakentamisen vuosiin, joten se ei varsinaisesti kuulu käsittelemäämme ajankohtaan. Meiggs 1973, 139.

<sup>47</sup> Ellis 1991.

seinien koristelusta mitään. Edustuksellisimpien tilojen lattiapintojen päällystys leikatuista marmoripaloista tehdyillä geometrisilla kuvioilla antaa kuitenkin vahvan vaikutelman toisenlaisesta tavasta määrittää tilaa visuaalisin keinoin kuin Ellisin myyttisten tapahtumien esittäminen mosaiikkeina. Kyseessä voivat hyvinkin olla maantieteelliset erot kulttuurissa, sillä Ellis perustaa materiaalista paljolti provinssien taloihin.

Miten sitten tilaa määritettiin myöhäisissä ostialaisissa domuksissa? On selvää, että talot yhä edelleen kantavat mukanaan ainakin perinteistä muotokieltä – talojen muoto, voimakas aksiaalisuus, myös koristelu ovat selvää jatkumoa tasavallan ajan ja varhaisen keisariajan yksityistaloista. Varsinainen kysymys ei ehkä piilekään siis ulkonäön peruspiirteissä, vaan ennemmin siinä, mitä näillä elementeillä haluttiin välittää. Olivatko arvot yhä edelleen samat, vai voidaanko samojen ”merkkien” käytössä nähdä selviä eroja, jotka antaisivat aiheen olettaa merkkien taustalla piilevien kulttuuristen merkitysten sittenkin muuttuneen.

Ei siis voida väittää, etteikö myöhäisantiikkinen domus Ostiassa yhä edelleen kantaisi mukanaan roomalaista ideologiaa talon näkymisestä ulospäin. Vaikka käsittelemämme materiaali, suhteutettuna muuhun tutkimukseen, antaa aiheen nähdä tiettyinä Ostian kaupungin historian vaiheina toisenlaisen merkitysmaailman syntyminen, minkä puitteissa mm. *Domus della fortuna annonarian* kieltäytyminen talon keskeisiin tiloihin suuntautuvan näkymän tarjoamisesta on nähtävä, ovat myöhemmät domukset kuitenkin jälleen tarjoamassa syvällä sisällään olevia huoneita katseelle altiksi. Huomattava muutos on kuitenkin tapahtunut siinä, mitkä huoneet ja mitkä rituaalit ovat ne, minkä yhteydessä ulkopuolinen katse on toivottavaa tai suvaittavaa. Ns. perinteinen roomalainen aamusalutaatio-rituaali on käsittelemämme aineiston perusteella saanut antaa sijaa illalliselle, jonka merkityksen katsotaan kasvaneen keisarillisella ajalla huomattavasti. Tästä todisteena on nähty mm. ruokasalien (*triclinia*) määrän kasvaminen ja koristelun yleistyminen taloissa.<sup>48</sup>

Suurempi ero kuin itse näkyvän rituaalin muutos itsessään on

---

<sup>48</sup> George 1997, 303; Dunbabin 1991.

kuitenkin tapahtunut suhteessa näkyviin tiloihin. Salutaatio tapahtui talon atriუმissa ja sen takana, isännän seisossa tablinumissa ja klienttien ryhmittäessä hänen eteensä atriumiin. Tämä toimitus ja sen tila eivät olleet pelkästään avoimna katseelle, ne olivat myös avoimna saavutettavuuden mahdollisuudelle. Ulkopuolen, katutilan, ja atriumin yhdisti toisiinsa pieni käytävä, joka fyysisesti tarjosi suoran kulkuyhteyden tapahtuvan toimituksen ja ulkopuolisen katsojan välille, kuin kutsuen: "Sinäkin voit olla osa tätä, astu vain peremmälle!" Vaikka kyseessä ehkä olikin vain illuusio kuuluminen mahdollisuudesta, jätti se kuitenkin katsojalle mielikuvan siitä, että hän omilla toimillaan saattaisi ansaita itselleen oikeuden kulkea tuosta ovesta sisään ja osallistua sisällä tapahtuvaan sosiaalisen kuuluvuuden ilmaisuun.

Tähän verrattuna myöhäisantiikkinen domus Ostiassa antaa kovin toisenlaisen kuvan. Vaikka illallisen rituaalin tila onkin nähtävissä ulkoa, ja vaikka sen tapahtumat saattavat ainakin osin olla seurattavissa kadulta, on syntyvä vaikutelma kuitenkin täysin erilainen. Katsoja on oven ulkopuolella, ovesta johtaa sisälle käytävä, jonka takana on seinä, joskus useampiakin. Näiden seinien – rajoitteiden, esteiden – takana on nähtävissä sosiaalisen kuuluvuuden rituaalin tapahtumapaikka, joko pienen ikkunan kautta rajoitetusti esitettynä, kuten *Domus del protiron* tapauksessa, tai kuten näyttämöllä, huomattavasti katsojaa ylempänä, monen portaan ja pihan seinien erottamana, kuten *Domus del tempio rotondon* yhteydessä. Joka tapauksessa kyse on tilanteesta, josta ulkopuolinen katsoja on täysin ulkopuolella: visuaalinen vaikutelma ei tarjoa tietä tilaisuuden saavuttamiseen, vaan jättää katsojan ulkopuolisuuden kokemuksensa kanssa tajuamaan, että ainoa keino päästä tilaisuuteen on tulla kutsutuksi sinne sisältäpäin. Knightsin ja Georgen kerrostumat ja rajoittumat ovat vahvistuneet ja kiinteytyneet.

Tätä mielikuvaa vahvistaa vielä se ero, mikä jo perinteisesti vallitsi *salutation* ja *cenan* välillä<sup>49</sup>: aamun tervehdykseen osallistuivat kaikki klientit, vailla erityistä kutsua tai kehotusta; illalliselle taas talon isäntä

---

<sup>49</sup> Tätä vahvistaa mm. Vitruviusen kuvaus talon keskeisistä huoneista määrittäen *cava aediumin* (ymmärretään samaksi tilaksi kuin *atrium*) julkiseksi tilaksi – johon kuka tahansa voi tulla ilman kutsua – ja ruokasalit *triclinia* yksityiseksi tilaksi – johon vieras tulee vain kutsuttuna. Vitruvius, *de architectura* VI.5.1.

kutsui ne, joita katsoi sinne haluavansa kutsua. Mutta miten tähän kuvioon sopii viimeinen käsittelemistämme taloista, *Domus della Fortuna Annonaria*? Sehän ei tarjoa minkäänlaista näkymää ulos, ei atrium–tablinum-yhdistelmää, ei talon perällä sijaitsevaa ruokasaliakaan. Tämän talon yhteydessä emme ehkä voi puhua suuremmin rituaalien ja tilaisuuksien näkyvyydestä ulospäin, ellei sitten talo ollut paikkana jollekin, mistä emme tiedä mitään. Tässä tapauksessa toiminta olisi kohdistunut jotenkin talon pihaovea vastapäätä olevan nissin ja sen sisällä olevan patsaan ympärille. Tavallaan tämän tyyppiseen toimintaan viittaisi myös koko talon takaseinää koristava kiinteä penkki. Ratkaisu tuo mieleen myös *Domus di Amore e Psychen*, jonka eteinen muodostuu penkeistä, ja talon sisältä näkyy vain pienestä raosta eteisen kautta suuri, koko seinän peittävä nymphaeum-rakennelma.<sup>50</sup> Molempien yhdistävänä tekijänä on uskonnollissävytteinen kiinteä elementti ja istumiseen – ehkä odottamiseen – liittyvä rakennelma. Oliko tässä tapauksessa ehkä kyseessä jokin talon visuaalisen ilmeen luomisen muoto, josta meillä ei ole tietoa? Ottiko talon isäntä vastaan tilassa, joka ei näkynyt ulos, mutta silti halusi, että ulos näkyy se, että hänen puheilleen odotetaan? Olisimme tässäkin tapauksessa samantyyppisen ajatusmaailman jäljillä, mutta liikumme puhtaasti hypoteesin tasolla.

Jo näidenkin esimerkkien valossa näyttää vahvasti siltä, että roomalaisen ylimystalon kiinteä suhde edellään olevaan katutilaan oli sinänsä jonkinlainen kulttuurinen pysyvä arvo. Oli ehkä aikoja, jolloin sitä ei Ostiassa taloja rakennettaessa sovellettu, mutta sen selvä esiintyminen niinkin harkittuina rakenteina 300- ja 400-lukujen taloissa viittaa vahvasti taloon sisälle avautuvan näkyvän arvon säilymiseen. Näkymän luonteen muutokset tuntuvat sopivan siihen kuvaan, mitä aiemmin esitimme roomalaisen yhteiskunnan sisäisten järjestäytymisverkostojen muutoksesta ja sosiaalisten erojen kasvusta – sekä esitettävät rituaalit että niiden tilat ovat myöhäisantiikin ostialaisissa

---

<sup>50</sup> Tästä talosta mm. Packer 1967; Heres 1982, 414–421. Heresin ajoitus talon keskeisille rakenteille on 300-luvun toinen neljännes. Siten varsinaisesti domuksen keskeinen ajatus on peräisin eri ajalta kuin *Domus della fortuna annonarian*.

taloissa huomattavasti kauempana katutilasta ja kadun mahdollisesti täyttävistä "normaaleista ihmisistä" kuin mitä perinteisemmän domuksen yhteydessä tavattavat.

## Lähteet

- Becatti, Giovanni: Case ostiensi del tardo impero. *Bollettino d'Arte*. Serie IV, XXXIII 1948, 197–224.
- Boersma, Johannes S.: *Amoenissima Civitas: Block V.ii at Ostia: description and analysis of its visible remains, volume 1 Scrinium*. Monographs on history, archaeology, and art history. Van Gorcum, Assen 1985.
- Cameron, Averil: *The Later Roman Empire. AD 284–430*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1993.
- Clarke, J. R.: *Roman Black-and-White Figural Mosaics, volume 35*. Monographs on archaeology and fine arts. New York University Press, New York 1979.
- Clarke, John R.: *The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. 250: Ritual, Space and Decoration*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1991.
- Dunbabin, K. M. D. : Triclinium and stibadium. *Dining in Classical Context*, toim. W. J. Slater. Ann Arbor 1991, 121–148.
- Ellis, Simon P.: Power, architecture, and decor: How the late roman aristocrat appeared to his guests. *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives in the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, toim. Elaine K. Gazda. University of Michigan Press, Ann Arbor 1991, 117–134.
- George, Michele: Repopulating the roman house. *The Roman Family in Italy: Status, Sentiment and Space*, toim. Beryl Rawson & Paul Weaver. Clarendon Press, Oxford 1997, 299–320.

- Heres, Theodora Leonore: *Paries. A Proposal for a Dating System of Late-Antique Masonry Structures in Rome and Ostia [AD 235–600]*, volume 5 Studies in classical antiquity. Rodopi, Amsterdam 1982.
- Kiiskinen, Harri: *From numbers to meanings. statistical methods in historical study of pompeian spatial practices*. Pro gradu -tutkielma, Historian laitos, Turun yliopisto 2001.
- Knights, Clive: The spatiality of the roman domestic setting: An interpretation of symbolic content. *Architecture and Order: approaches to Social Space*, toim. Michael Parker Pearson & Colin Richards. Routledge, London, New York 1994, 113–46.
- Marcone, Arnaldo: Late roman social relations. *Cambridge Ancient History*, toim. Averil Cameron & Peter Garnsey. Cambridge University Press, Cambridge (2. laitos) 1998, 338–370.
- Marquardt, Joachim: *Das Privatleben der Römer, volume 7 Handbuch der römischen Altherthümer*. Leipzig (2. laitos) 1886.
- Meiggs, Russell: *Roman Ostia*. Clarendon Press, Oxford (2. laitos) 1973.
- Nevett, Lisa: Perceptions of domestic space in roman italy. *The Roman Family in Italy: Status, Sentiment and Space*, toim. Beryl Rawson & Paul Weaver. Clarendon Press, Oxford 1997, 281–298.
- Packer, James E.: The domus of cupid and psyche in ancient Ostia. *American Journal of Archaeology*, 71 (1) 1967 23–131.
- Paul, George: Symposium and deipna in plutarch's lives and in other historical writings. *Dining in Classical Context*, toim. W. J. Slater. Ann Arbor 1991, s. 157–169.
- Rawson, Beryl ja Weaver, Paul, toim.: *The Roman Family in Italy: Status, Sentiment and Space*. Clarendon Press, Oxford 1997.
- Riggsby, A.M.: 'private' and 'public' in roman culture: The case of the cubiculum. *Journal of Roman Archaeology*, 10 1997, 36–56.
- Saller, Richard: Status and patronage. *Cambridge Ancient History*, toim. Alan K. Bowman, Peter Garnsey & Dominic Rahtbone. Cambridge University Press, Cambridge (2 laitos) 1998, 817–854.
- Slater, W. J., toim.: *Dining in Classical Context*. Ann Arbor 1991.
- Steuernagel, Dirk: Kult und community. sacellae in den insulae von ostia. *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts Römische Abteilung*, 108 2001, 41–56.



- Thébert, Yvon: Vie privée et architecture domestique en afrique romaine. *Histoire de la vie privée. Tome 1. De l'Empire romain à l'an mil*, toim. Paul Veyne. Seuil, Paris 1985, 301–398.
- Treggiari, Susan: The upper-class house as symbol and focus of emotion in cicero. *Journal of Roman Archaeology*, 12 1999,35–56.
- van Aken, A. R. A.: Late roman domus architecture. *Mnemosyne ser. IV*, II 1949, 242–251.



# EHTOOLLISEN KOKEMINEN PAIKASSA JA TILASSA 1600-LUVUN SUOMESSA

Riitta Laitinen

Tässä artikkelissa tarkastellaan sitä, millainen suhde ehtoollisella ja erityisesti sen kokemisella oli 1600-luvun Suomessa kirkkoon eli siihen paikkaan, missä se toimitettiin. Kirkko 1600-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa oli periaatteessa aina läsnä oleva. Etenkin 1630-luvulta lähtien kirkko pyrki valvomaan seurakuntalaisten elämää varsin tiukasti. Kirkolla oli myös tärkeä rooli maallisen esivallan tahdon julistajana ja ylläpitäjänä. Toisaalta myös kirkon hengellinen puoli oli keskellä jokapäiväistä elämää. Uskonnon läsnäoloa yhteiskunnassa korosti mm. se, että hengellisyys ja uskonnollinen toiminta eivät olleet yksityisasiasia. Jumalattomuus veti Jumalan vihan niin syntisen kuin koko yhteisönkin päälle.<sup>1</sup>

Kirkkorakennus ja kirkkopiha olivat kussakin yhteisössä paikkana ja tilana tärkeitä. Ne tulivat tärkeiksi erityisesti niissä tapahtuvien kirkollisten toimitusten kautta. Vaikka kirkkoon saatettiin tulla myös esimerkiksi tapaamaan ihmisiä tai täyttämään yhteiskunnallista velvollisuutta, kirkkorakennuksen olemassaolon tarkoitus oli olla tapahtumapaikkana kirkollisille toimituksille.

Siksi tässä artikkelissa kysytään, miten 1600-luvun seurakuntalainen koki ehtoollisessa ja ehtoollisen kautta kirkon paikkana ja tilana. Ehtoollinen on kristillisen kirkon keskeisin sakramentti ja toinen luterilaisen kirkon sakramenteista kasteen lisäksi. Ehtoollinen säilytti tärkeytensä myös uskonpuhdistuksen jälkeisellä ajalla, vaikka saattaa näyttää siltä, että saarnan korostaminen pienensi sen roolia.<sup>2</sup> Ehtoolliseen liitettiin

---

<sup>1</sup> Juva 1955, 26–27; Heininen & Heikkilä 1996, 114; Aalto 1998, 51–52; Karonen 1999, 247–248.

<sup>2</sup> Ks. Juva 1955, 55.

syntien anteeksi saaminen ja Kristuksen kohtaaminen hänen viinissä ja leivässä ilmenevän verensä ja ruumiinsa kautta. Rituaalinen yhteys Kristuksen anteeksiantavaan vereen ja ruumiiseen tekee ehtoollisesta kristillisen kirkon keskeisimmän jaetun uskonnollisen kokemuksen. Ehtoollisessa koettiin ennen kaikkea Jumalan läsnäolo pyhässä kirkkotilassa. Mutta ehtoolliseen liittyi myös muunlaisia kokemuksia ja ehtoollinen liitti myös kirkon ulkopuolella tapahtuvia kokemuksia kirkkoon. Tässä artikkelissa pyritään valottamaan ehtoollisen kokemista tilallisuuden suhteen sekä kirkon sisätilan että sen ulkopuolisen tilan suhteen keskityen kuitenkin pääasiassa uskonnolliseen kokemukseen.

Pohjana ehtoollisen tarkastelulle artikkelissa on kirkollinen lähdemateriaali, joka käsittelee uskonnollista ajattelua ja kirkon toiminnan käytäntöjä. Kyse on pääasiassa kirkon valtavirtauksen julkaisuista. Kirkkojärjestyksissä, kirkkojärjestysehdotuksista ja piispojen ohjekirjoissa käsitellään sitä, miten ja mitä kirkossa ja seurakunnassa piti tehdä. Katekismukset, saarnat, virret ja kirkkokäsikirjat tuovat esiin samoja asioita siitä näkökulmasta, mitä kansalle näistä asioista opetettiin.

Kirkkolaista, kirkkolakiehdotuksista ja kirkkokäsikirjoista nähdään, kuinka tärkeä ehtoollisen sakramentin rituaali oli. Vaikka kansalle opetettiin sanan ja sen uskomisen keskeisyyttä, seurakuntalaisen kirkossa kokema oli hyvin konkreettista. Ehtoollisen fyysinen konkretia oli tärkeää myös oppineille kirkonmiehille. Vuoden 1571 kirkkolaissa korostettiin sitä, että ehtoollisen oikea käyttö ei ollut sitä, että näki ja kuuli ehtoollisen vaan että söi ja joi. Ehtoollisessa oli siis keskeisen tärkeää, että siihen osallistui aktiivisesti. Ehtoollisen ”ulkopuolinen osallistuminen” ei riittänyt. Ehtoollinen oli myös kristityn elämälle välttämätön sakramentti ja siksi kaikkien piti osallistua siihen. Tärkeää oli myös, että ehtoollista ei pitänyt pitää ilman ehtoolliselle tulijoita. Ehtoolliseen liittyi siis aina seurakuntalaisten kokemus.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *Kyrko-ordning 1571; Catechismus eli Christilisen opin pääcappaleet 1614.* Tämä ajatus liittyi voimakkaasti katolisen kirkon ehtoollistavan kritiikkiin. 1500-luvun lopulla Ruotsissa esim. käytiin keskustelua siitä ehtoollisaineden elevaation kieltämisestä. Kirkkokansan nähtiin kiinnostävän huomion vain elevaatioon, koko muun jumalanpalveluksen ja erityisesti ehtoolliseen osallistumisen kustannuksella. Pirinen 1996, 32.

Tarkastelu tässä artikkelissa kohdistuu nimenomaan siihen, kuinka kirkkokansa koki tilan, paikan ja ehtoollisen. Ehtoollisen esimerkin kautta tuodaan esiin kirkkoon liittyvää kokemismaailmaa. Vaikka kokeminen on subjektiivinen ilmiö, sitä voidaan pyrkiä tavoittamaan myös muiden kuin kokijan tuottamien lähteiden kautta. Esimerkiksi filosofi Jeff Malpas omassa tutkimuksessaan paikasta ja kokemuksesta ei niinkään tarkastele paikkaa koettuna vaan tutkii, miten paikka voidaan nähdä rakenteena, jossa kokemus on mahdollinen.<sup>4</sup> Kun tarkastelemme pappien kirjoittamia saarnoja, kirkon käsikirjoja tai kirkkojärjestyksen asetuksia, voimmekin kysyä, millainen kokemuksen paikka kirkosta luotiin tai millaisia kokemuksia tehtiin kirkossa mahdollisiksi (tai peräti toivotuiksi). Voimme siis tarkastella sitä, millainen seurakuntalaisten kokemismaailma oli. Samalla voimme muistaa, että kirkonmiehet teksteissään myös aina kommentoivat seurakuntalaisten aiempaa käytöstä; sitä kautta teksteissä luodaan yhteys siihen, mitä seurakuntalaiset ovat kokeneet. Näin voimme kohdistaa kysymyksen kokemiseen, vaikka kokija on hiljaa.

## Ehtoollinen ja kirkon tila

Artikkelin ensimmäisessä osassa tarkastellaan tilaa, joka on kirkon sisällä. Pyrkimyksenä on nähdä kirkkotila osana kirkkoa paikkana. Tämä tarkoittaa sitä, että kirkko paikkana rajaa kirkkotilaa. Kirkko paikkana kokonaisuudessaan sisältää myös kirkon lähimmän ympäristön ja siksi tässäkin voisi tarkastella myös kirkon ympäristöä. Tarkastelu kuitenkin rajoittuu kirkkorakennukseen, koska ehtoollinen jaettiin kirkon seinien sisällä.

Vaikka kirkkotilaa, tai muuta rakennettua tilaa, on tutkittu fyysisesti rajattuna ja jonkin merkityksellisen paikan rajaamana tai määrittelemänä, sitä on usein tutkittu joko esteettisenä muotona tai taustana ja kulissina toiminnalle miltei täysin kokemuksista irrallisena. Kirkkotilaa tutkittaessa on tutkittu kirkon sisällä olevia esineitä, kuvia ja arkkiteh-

---

<sup>4</sup> Malpas 1999, 71.

tonisia yksityiskohtia.<sup>5</sup> Kuitenkin kirkkotilan tutkimuksessa on myös välttytty länsimaiselle ajattelulle yleisestä ajatuksesta, jossa tila on fyysinen neutraali ulottuvuus ja paikka sijainti tilassa. Tämä ajatusmalli tulee esiin niin luonnontieteissä ja filosofiassa kuin monissa paikan ja tilan kulttuurista merkitystä tarkastelevissa tutkimuksissakin.<sup>6</sup>

Kirkkotilan tutkimuksessa tila on kuitenkin ollut jonkin (paikan) – kirkon – rajaama. Tilaa tulisikin aina – myös muun kuin kirkkotilan suhteen – tarkastella jonkin määrätyn paikan suhteen ilman oletusta, että kokeminen voisi liittyä abstraktiin tilaan, johon kokemisen seurauksena syntyisi merkityksellisiä paikkoja.

Kirkkotilaa tutkittaessa siis oletetaan, että on olemassa jo kirkko – paikka, johon tila sijoittuu. Paikalla ei tarkoiteta tässä vain fyysistä sijaintia, vaikka se on myös sitä. Paikka on kiintopiste ihmisen mentaalissa topografiassa. Paikat ovat jotain, mikä auttaa ihmistä orientoitumaan ympäristössään. Paikkojen suhteen ihminen asettaa itseään sekä fyysisesti että henkisesti omaan maailmaansa. Paikat ovat fyysisiä, mutta myös aina henkisiä, sosiaalisia, poliittisia ja emotionaalisia kohtia.<sup>7</sup>

Tämän artikkelin ensimmäisessä osassa katse siis kohdistetaan kirkkotilaan, joka on kirkko-paikan rajaama ulottuvuus. Paikka, joka sitä rajaa, voidaan myös osaltaan määritellä saman ulottuvuuden kautta. Kun tämän artikkelin toisessa osassa tarkastellaan paikkaa katsotaan

<sup>5</sup> Saarikangas 1996, 309; Saarikangas 1998, 250; ks. Pirinen 1996.

<sup>6</sup> Länsimaisen filosofian historiassa tila on paljolti ymmärretty fyysisenä neutraalina ulottuvuutena. Tila on pitkään nähty tavallaan tyhjiönä, jonain homogeenisena, eriytymättömänä olemisen puhtaana alueena. Paikka on filosofiassa, mutta myös luonnontieteissä jäänyt kuvaamaan lähinnä vain yksinkertaisesti sijaintia tilassa. Filosofit Jeff Malpas ja Edward Casey ehdottavat, että tilan ja paikan välisen suhteen tarkastelu pitäisi kääntää ylösalaisin niin, että paikka olisi ennen tilaa. Tila ei olisikaan "tyhjiys", johon ihmiset tekevät paikkoja. Paikka ei olisi johonkin kulttuurilla tehty eikä tila olisi ennen kulttuuria oleva tyhjiö, johon paikka tehdään. Vaikka sen enempää paikka kuin tilakaan eivät kulttuurin kannalta katsottuna voi koskaan olla "ennen" ihmistä, paikan voidaan itse asiassa katsoa olevan ensisijaisempi kuin tila. Casey'n ja Malpasin mukaan paikka on jotain, missä tila ja aika tulevat yhteen. Ilman kokemusta paikasta ja paikassa tilan edes ei voida ajatella olevan olemassa. Malpas 1999, 23, 26–28, 35, 36, 44; Casey 1996, 14–15, 26–36.

<sup>7</sup> Ks. esim. Sack 1997, 13; Lippard 1997, 7; Casey 1996, 26; Rodman 1992, 641–642; Walter 1980, 163.

silloin tätä ulottuvuutta ikään kuin ulkoa päin. Tilaa tarkastellessa katsotaan siihen sisään. Katsotaan sitä, miten ehtoollinen liikutti ihmisiä kirkon tilassa ja minkälaisia kokemuksia se tuotti.

## Kuori

Ehtoollisen jakamista varten sitä nauttimaan haluavien piti siirtyä penkeistä ja kirkkosalista kirkon kuoriin. Kuori oli muusta kirkosta erotettu osa, joka keskiajalla oli ollut papeille pyhitetty ja maallikoilta kielletty alue. Kuorissa sijaitsi kirkon pääalttari. Ehtoollisen viettäminen sivualttareilla tuli periaatteessa kielletyksi jo 1500-luvulla, mutta vasta 1600-luvulla pääalttarista tuli ainoa ehtoollisen viettämisen paikka. Kuori oli yleensä 1600-luvullakin erotettu muusta kirkosta kuoriaidalla mutta kun ehtoollisen vietto pyrittiin siirtämään sinne, se tuli perusajatukseltaan avoimemmaksi tilaksi.<sup>8</sup>

Kuori sijoittui kirkon etuosaan. Kuinka suuri osa kirkosta kulloinkin kuului kuoriin, on epäselvää kuten myös se miten kuori oli erotettu muusta kirkosta.<sup>9</sup> Monilaivaisissa keskiaikaisissa kirkoissa luultavasti kolme tai kaksi itäisintä holvia kuuluivat kuoriin ja ne erotettiin muusta kirkosta holvimaalausten avulla. Kirkoissa saattoi myös olla keskiajalla rakennettuja kuorilehtereitä tai -aitoja tai niitä rakennettiin 1600-luvun aikana.<sup>10</sup> Ehtoollisen vieton kohdalla keskeisin kuorin osa oli kuitenkin se, jossa oli (pää)alttari eli aivan kirkon itäinen pääty. Vaikka kuoriin uskonpuhdistuksen jälkeen pääsivätkin myös maallikot, kuorin erityinen rooli kirkon pyhimpänä alueena ei kadonnut. Seurakuntalaiset tulivat kuoriin lähinnä vain ehtoollisen ja kasteen yhteydessä. Kaikissa kirkollisissa tilaisuuksissakaan kuoria ei aina käytetty: lyhyeen aamusaarnaan ei kuulunut kuorista alttarin ääreltä toimitettuja osia kuin ehtoollisjuma-

<sup>8</sup> Pirinen 1996, 39, 45, 84. Kuorin avoimuus ei välttämättä ollut kovin ilmeistä, tästä lisää myöhemmin.

<sup>9</sup> Ks. Pirinen 1996, 45–47.

<sup>10</sup> Pirinen 1996, 45.

lanpalvelusta edeltävissä yhteyksissä, jolloin loppusiunaus luettiin alttarilta.<sup>11</sup>

Ehtoollisvieraita kehoitettiin kirkollisissa ohjeteksteissä siirtymään kuoriin arvokkaasti ja rauhallisesti ja polvistumaan vastaanottamaan ehtoollisleipä ja -viini rukoillen. Kunkin piti keskittyä pyhään tilaisuuteen ja omaan katumukseensa. Kukaan ei saanut pyrkiä ehtoolliselle siirryttäessä oman kunniansa takia etummaiseksi. Simon Andreas Kexlerus vertasi toivottavaa järjestystä ja arvokkuutta Vanhan Testamentin pappien juhlalliseen temppeleihin kulkemiseen.<sup>12</sup>

Kuoriin siirtyminen ei kuitenkaan välttämättä ollut sellainen juhlallinen kokemus, millaiseksi kirkolliset tekstit sen halusivat esittää. Tämä johtui osittain siitä, että ehtoollisen kokeminen liittyi aina tavalla tai toisella yhteiseen kokemukseen, vaikka ehtoollisen viesti kohdistettiinkin yksilöön. Samalla ehtoolliselle siirtymisestä puuttui jäykkä formaalisuus, joka olisi tuonut siihen arvokkuutta. Yksityinen pyhyden kokeminen saattoi olla jotain, mitä ei koskaan saavutettu etenkin kun ihmisiä erityisesti kehoitettiin tulemaan ehtoolliselle perhekunnittain.<sup>13</sup>

Yhteinen kokemus tuli esiin erityisesti siinä, kun penkeistä siirryttiin kuoriin. Rauhallisuuden ja arvokkuuden sijasta kokemukseen saattoi liittyä kaaosta, kiirettä ja sekavuutta. Tähän viittaa se, että suurissa kirkoissa kehoitettiin keräämään kaikki ehtoolliselle osallistuvat kuoriin heti Pyhä, pyhä, pyhä -veisuun alettua, että kaikki ehtoolliselle osallistuvat kuulisivat alttarilta lausutut asetussanat ja jotta koko toimitus ei viivästyisi. Tilaisuuden rauhoittamiseksi voidaan myös tulkita se, että

<sup>11</sup> Kastemalja siirrettiin uskonpuhdistuksen jälkeen kirkon oven suusta kuoriaidan oven viereen kuorin puolelle. Pirinen 1996, 43, 91–92.

<sup>12</sup> *En Christeligh Predijkans Öfwer Altarens Sacramente HERrans Nattward* 1689; *Labores Catechetici Ther är Enfaldige Catechism förklarningar* 1659, 334; *Förslag till kyrko-ordning från Konun Gustaf II Adolfs Regeringstid* 1619; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius* 1650.; *Kyrko-ordning* 1571.

<sup>13</sup> *Käsikiria Jumalan Palweluxesta ja Christilististä kirkon menoista* 1669; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius* 1650; *Perbreves commonitiones Eller Korta Påminnelser* 1689; *Kyrko-ordning* 1571; Lempiäinen 1962, 11. Messun historiaa tutkineet ovat usein päätyneet käsitykseen, että sekä protestanttisten kirkkojen että vastauskonpuhdistuksen katolisen kirkon messu oli yksilöllinen ja asosiaalinen kun taas uskonpuhdistusta edeltänyt messu oli yhteisöllinen. Karant-Nunn 1997, 134.



ehtoollinen piti päättää rukoukseen vasta kun kaikki ehtoollisvieraat olivat päässeet takaisin penkkeihinsä. Lisäksi mahdollisesta rauhatoimuudesta kertoo piispa Gezeliuksen varoitus siitä, että seurakuntalaiset eivät saa lähteä penkeistään ehtoollista nauttimaan vain muiden lähtijöiden virran viemänä.<sup>14</sup>

Toimintaohjeilla ehtoollisesta pyrittiin tekemään arvokas, rauhallinen ja kunniallinen. Silloin kuin ohjeita onnistuttiin noudattamaan kuoriin siirtymisen kokemus saattoi muodostua siksi pyhäksi ja vakavaksi kokemukseksi, jollaiseksi kirkon johtajat pyrkivät sen muodostamaan. Ja vaikka rauhallisuus ja yksilölliseen katumukseen keskittyminen eivät olisikaan välttämättä olleet keskeinen osa ehtoolliselle käyvän kokemuksesta, voidaan olettaa että kokemukseen joka tapauksessa liittyi pyhyys. Ei ole esimerkiksi tietoa siitä yhdistivätkö seurakuntalaiset erityisesti rauhallisuuden ja vakauden pyhyiden kokemuksiin samalla tavalla kuin kirkollisia tekstejä kirjoittaneet papit. Joka tapauksessa kirkon kuori oli aina ollut erityisen pyhä alue ja se koettiin luultavasti myös 1600-luvulla pyhänä, etenkin kun sen erillisyyttä edelleen korostui uusien kuoriaitojen rakennuksen myötä.

## Altteri

Kirkollisten tekstien ehtoollisjärjestyksen mukaan ehtoollisen kokeminen olisi keskittynyt yhteen hetkeen, alttarilla tapahtuvaan varsinaiseen ehtoollisen nauttimisen hetkeen. Yhden pääalttarin keskeisyyttä yleisestikin kirkon tilan pyhimpänä kohtana osoittavat muutokset, joita tehtiin kirkkojen alttarien suhteen 1600-luvun aikana. Kuten on jo mainittu ehtoollisen nauttiminen pyrittiin siirtämään kokonaan yhdelle pääalttarille. Annettiin myös määräyksiä siitä, että alttarikaide piti rakentaa, jos sitä ei ollut. Piti myös rakentaa polvistumispenkki, joka piti peittää valkealla vaatteella messun ajaksi. Alttaritaulujakin ryhdyttiin piispojen kirjoituksissa vaatimaan. Pääalttarin roolin kasvavaa merkitystä kuvaa myös se, että Herran siunausta ei enää saanut lausua kuoriaidan aukosta

<sup>14</sup> *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius 1650; Perbreves commonitiones Eller Korta Påminnelser 1689; Lempiäinen 1962, 11.*

vaan sekin piti lausua alttarilta.<sup>15</sup> Alttariin kiinnitti huomion myös Simon Andreas Kexlerus ehtoollista koskevassaan saarnassaan: Yksi tai vaallisen isän ehtoolliselle antamista nimistä oli alttarin sakramentti, ”och thet therföre effter thet uthi Kyrckian på thte höga Bordet Altaret consecrerat, celebrerat, helgat och förättat warder.”<sup>16</sup> Vaikka muutos ei ollut nopea (esimerkiksi Turussa suomalainen seurakunta nautti vielä ehtoollisen sivalttarilta Rothoviuksen tullessa piispaksi v.1627), 1600-luvun aikana alttareita uusittiin monissa kirkoissa. Turussa keskiaikainen alttari poistettiin kirkon itäisestä keskiosasta ja uusi rakennettiin kirkon itäpäättyyn vuonna 1649.<sup>17</sup>

Altтарin keskeisimpiä funktioita oli olla ehtoollisen tapahtuman sijaintina. Keskipisteessä tällöin olivat ehtoollisaineet ja ehtoollisen asetus-sanat. Ehtoollisvieras polvistui huoaten ottamaan vastaan ehtoollista ja pappi jakoi ehtoolliselementit huolella ja noudattaen kirkon oikeata seremoniaa. Kullekin piti jakaa yksi kokonainen öylätti ja viiniä juuri sopiva määrä, että voi sanoa kunkin täydellisesti syöneen ja juoneen.<sup>18</sup> Vain oikeasta leipäviljasta ja vedestä tehty leipä ja viinirypäleistä tehty viini kelpasi ehtoollisaineeksi.<sup>19</sup> Lisäksi oli tärkeätä, että kaikkien edessä lausuttiin ehtoollisen sanat ja että kaikki saivat leivän ja viinin oikeassa järjestyksessä.<sup>20</sup>

1600-luvulla korostui ajatus, että konsekraatio tapahtui nimenomaan jakaessa ja nautittaessa ehtoollista eikä varsinaisesti asetussanoissa. Näin alttarille polvistuminen ja ehtoollisen vastaanottamisen hetki nähtiin keskeisenä ehtoollisen kokemisessa. Jo Ruotsin uskonpuhdistajat ajattelivat, että ehtoollisaineet olivat pyhitettyjä tai muuttuneita vain ehtoollisen ajan. Mutta ajatus korostui, kun 1600-luvulla ehtoolliselementteihin voitiin kiinnittää uskonpuhdistuksen aikaa enemmän huo-

<sup>15</sup> *Perbreves commonitiones Eller Korta Påminnelser* 1689; Juva 1955, 55; Pirinen 1996, 39–40, 58, 90–91; Gardberg, Heininen & Welin 2000, 154.

<sup>16</sup> *En Christeligh Predijkan Öfwer Altarens Sacramente HERrans Nattward* 1689.

<sup>17</sup> Cardeberg & Heininen 2000, 154.

<sup>18</sup> *Förslag till kyrko-ordning, Olof Laurelius* 1650; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius* 1650; *Kircko-Laki ja Ordningi* 1686.

<sup>19</sup> *En Christeligh Predijkan Öfwer Altarens Sacramente HERrans Nattward* 1689; *Förslag till kyrko-ordning, Olof Laurelius* 1650.

<sup>20</sup> *Förslag till kyrko-ordning, Olof Laurelius* 1650; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius* 1650; *Kircko-Laki ja Ordningi* 1686.

miota.<sup>21</sup> Asetussanat olivat edelleen keskeisessä roolissa eikä niitä saanut muuttaa, mutta ehtoollisaineiden pyhittyminen niiden vastaanottamisessa korostui.<sup>22</sup>

Tämän pyhän hetken ehtoollista nauttivat saivat kokea omalla kohdallaan, mutta myös kuulla ja nähdä muiden kohdalla, ainakin silloin kun ehtoolliselle tulijoita oli paljon. Koska kaikki päästettiin takaisin penkkeihinsä vasta, kun koko ehtoollinen oli ohi, pyhät sanat kuultiin monta kertaa. Usein kaikki ehtoollisen nauttijat mahtuivat kuoriin, jossa suuremman joukon kyseessä ollessa odottivat omaa vuoroaan tai takaisin penkkeihin pääsemistä. Ehtoollisen nauttijat tavallaan erotettiin omaksi ryhmäkseen. Susan C. Karant-Nunn on 1500-luvun saksalaisista luterilaista ehtoolliskehityksestä kirjoittaessaan huomauttanut, että kuoriin muodostui rituaalinen yhteisö, josta rajattiin ulos kirkkosalin puolella oleva seurakunta.<sup>23</sup>

Altтарin tai kuorin kokeminen ehtoollisen aikana ei kuitenkaan liittynyt ainoastaan puhtaaseen Jumalan armoon tai syntien anteeksi antamiseen. Merkittävä oli myös ehtoollisraha. Rothovius kiinnitti huomiota siihen, kuinka lukkarilla oli tapana etsiä rippivieraiden käsistä uhrilahjoja. Rothovius piti tätä pahana katolisuuudesta periytyvänä tapana, joka vääristi uskoa. Läpi virallisten ohje-, laki- ja saarnatekstien kulkeekin opetus ansaitsemattomasta armosta, johon eivät uhrilahjat liity. Rothovius kielsi rahojen keruun ja myös liinarahat eli ehtoollispöytään alttarille kannettavat uhrin. Tapa kuitenkin säilyi ja muuttui myöhemmin taas jopa suositeltavaksi. 1600-luvun jälkimmäisellä puoliskolla alttarilla kerättiin ehtoollisrahaa erilliselle pöydälle asetetulle ehtoollisiinalle tai kulhoon. Rahat käytettiin ehtoollisviinin ostoon, sillä erikseen kerätyt viininjyvämaksut eivät yksinään tuottaneet tarpeeksi varoja. Gezelius suositteli hiippakuntaohjeissaan viinimaksujen keräämistä kulhoon juuri ripille tai ehtoolliselle mennessä. Näin alttarilla, ehtoollisen yhteydessä konkretisoitui edelleen vallitseva käsitys Jumalan ja ihmisen

<sup>21</sup> Uskonpuhdistuksen aikana ehtoollisaineiden roolia ei haluttu korostaa, sillä pyrittiin eroon katolisesta transsubstantio-opisto, jonka mukaan leipä ja viini ehtoollisessa muuttuivat fyysisesti Kristuksen ruumiiksi ja vereksi.

<sup>22</sup> *Präteståndets förslag till kyrkoordning* 1682; Andren 1954, 337–338.

<sup>23</sup> Karant-Nunn 1997, 120. Tämä muodostui erityisen selväksi, jos kuori oli tyyppiä, jossa alue oli myös lattialtaan muuta kirkkoa korkeampi.

välisestä suhteesta molemminpuolisen antamisen ja vastaanottamisen suhteena. Voidaan siis ajatella, että alttarilla ei koettukaan puhdasta Jumalan armoa kuten kirkon opetuksien mukaan oli tarkoitus, vaan kokemus liittyi vanhoihin ajatuksiin vastavuoroisuudesta.<sup>24</sup>

### Kirkkosali

Ehtoollisen kokivat kirkkotilan suhteen omalla tavallaan ne seurakuntalaiset, jotka eivät osallistuneet siihen. Suurin osa seurakuntalaisista ei osallistunut ehtoolliselle kuin enintään neljä kertaa vuodessa. Ehtoollisella ei myöskään usein käynyt kerralla suuria joukkoja ihmisiä, jolle oteta lukuun suuria juhlapyyhiä. Kussakin jumalanpalveluksessa suurin osa väestä siis seurasi (mikäli seurasi) ehtoollisen kulkua kirkkosalin puolelta käsin.<sup>25</sup>

Kirkkosalissa oleva seurakunta saattoi osallistua ehtoollisen kulkuun laulamalla tietyissä liturgian osissa mukana ja kuuntelemalla seurata papin rukouksia ja kehotuksia. Liturgian lisäksi seurakuntalaisiin mahdollisesti vaikuttivat pappien vaatetus ja ehtoollisaineiden käsittelytapa. Näiden ehtoollisen "osien" kokemiseen vaikuttivat uskonpuhdistuksen ajalta lähtien peräisin olevat kirkolliset ohjeet.

Kirkkolain kirjoittaja Laurentius Petri suhtautui 1500-luvulla liturgiisiin messuvaatteisiin suvaitsevasti. Pappien asut olivat neutraaleja ja ulkoisia tekijöitä eikä niitä tarvinnut kieltää. 1500-luvun lopulla ja 1600-luvulla ehtoollisrekvisiittaa kuitenkin vähennettiin ainakin Suomessa. Piispa Rothovius määräsi Turun hiippakunnassa, että vain yksi pappi hoiti messun liturgian. Jos apupappia tarvittiin, hän ei saanut pukeutua liturgiseen pukuun. Entisestä runsaasta messupuvustosta käytettiin vain kasukkaa ja albaa. Luultavasti haluttiin vähentää katolisen kirkon ajalta peräisin olevaa loistoa ja kiinnittää huomio ehtoolliseen itseensä. Ehtoollinen piti kokea ikään kuin puhtaasti, ei loistokkaana näytelmänä. Loiston vähentämisestä huolimatta ehtoollisen liturgian

<sup>24</sup> *Perbreves commonitiones Eller Korta Pämannelser* 1689; Juva 1955, 34, 67–58; Pirinen 1996, 91.

<sup>25</sup> Lempiäinen 1962, 10, 12, 14, 22.

näytelmään kuuluivat papin alttarilla toimittamat rukoukset, kehotukset ja ehtoollisaineiden siunaaminen, jotka tekivät ehtoollisen kirkkosalista käsin kokemisen myös mahdollisesti visuaaliseksi ja audittiiviseksi kokemukseksi.<sup>26</sup>

Ei voida kuitenkaan olla varmoja, kuinka nämä ehtoollista riisuvat toimenpiteet vaikuttivat ehtoollisen ”ulkopuolelta” seuraamiseen, sillä näkyvyys kirkkosalista kuoriin ja alttarille saattoi vaihdella. Suomen 1600-luvun kuorien ja niiden rakenteiden tutkiminen on hyvin vaikeaa lähteiden puutteen vuoksi. Ei ole varmuutta siitä kuinka yleistä oli, että suomalaisissa kirkoissa oli keskiaikainen kuorilehteri tai -aita. Selvempää on ehkä se, että alaosaltaan muurattuja hyvin suljetun tyyppisiä kuoriaitoja ei ollut, sillä ne yleensä liitetään vain katedraaleihin. Hanna Pirinen päätyy perehdyttyään sekä kotimaiseen että kansainväliseen tutkimukseen ja sekä kirjalliseen materiaaliin että suomalaisiin kirkkoihin siihen, että kuorin ja runkokuoneen erottaneet lehteri- ja aitarakenteet voidaan osoittaa varsin yleisiksi Suomen keskiaikaisissa kirkoissa ja että niitä säilyi useissa kirkoissa pitkälle keskiajan yli. Ei ole kuitenkaan voitu selvittää millaisia ne ovat olleet rakenteeltaan ja millaisia taas ovat olleet rakenteeltaan kuoriaidat, joita on paljon rakennettu 1600-luvulla.<sup>27</sup>

Ei siis voida varmasti tietää, miten hyvin penkeistä on nähty alttarille. Kuitenkin ainakin Pirisen esittämät selvitykset suomalaisista kirkoista luovat kuvaa varsin avoimista aitarakenteista, mikä antaisi ymmärtää, että kirkkosalista saattoi nähdä alttarille. Lisäksi voidaan muistaa, että ainakin muissa kohdissa kirkkojen varustuksen ohjeistuksessa huomautettiin, että näkyvyyttä kirkon sisällä ei saanut häiritä, esimerkiksi korkeiden hautalaitteiden rakentamista pyydettiin välttämään. Toisaalta taas ainakin Englannissa on ollut nähtävissä muutos, jossa ennen kuoriaitojen rakentamista ja alttarien siirtämistä kirkon itäseinälle kaikki seurakuntalaiset saattoivat kerääntyä ehtoollispöydän ympärille, mutta myöhemmin vain ne, jotka istuivat eturiveissä saattoivat nähdä ja kuulla ehtoollisen kulun kuoriaidan takaa.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Pirinen 1993, 177; *Kyrko-ordning 1571, Förslag til kyrko-ordning från Konun Gustaf II Adolfs Regeringstid 1619, Käsikiria Jumalan Palweluxesta ja Christilististä kircon menoista 1669*; Juva 1955, 55–56.

<sup>27</sup> Pirinen 1996, 46–49, 52, 84.

<sup>28</sup> Hindle 2000, 106; *Perbreves commonitiones Eller Korta Påminnelser 1689*.

Joka tapauksessa vaikuttaa siltä, että ehtoollisen kirkkosalista seuraaminen ei ollut kovin vakava ja kunnioittava kokemus, ainakaan siinä mielessä, millaiseksi kirkonmiehet sen halusivat. Kirkonmiehet valittivat jumalanpalveluksen aikana tapahtuvasta jatkuvasta liikehännästä. Järjestys kirkkosalissa ei ollut harras. 1590-luvulla Turun tuomiorovasti Petrus Melartopaeus valitti kuinka ihmiset liikkuvat etenkin saarnan aikana missä sattuu ja ryntäsivät vain katsomaan ehtoollisaineiden kohotusta. Katolisena tapana kohotus poistettiinkin, mutta rauhattomuus ei ilmeisesti hävinnyt. Rauhattomuudeksi papit tulkitsivat luultavasti myös vanhoja hartauden osoittamisen tapoja. Rothovius valitti, että polvillaan kirkon ympäri suoritettava katumusvaellus oli edelleen tapana Suomessa.<sup>29</sup>

Kunnollisten penkkien rakentaminen saattoi olla yksi työkalu jumalanpalveluksen rauhoittamiseksi. Rothovius valittikin, että itse kukin rakensi penkit kuinka halusi, mistä oli seurauksena istumajärjestyksen sekavuus. Myös Pietari Brahe kiinnitti asiaan huomiota ja piti säännötöntä penkkirakentamista kurittomuuden merkinä. Esimerkiksi Turun tuomiokirkossa lisäpenkkejä toivat kirkkoon ihmiset oman tarpeensa mukaan. Pyrkimykset jumalanpalveluksen ja ehtoollisen rauhoittamiseksi eivät ilmeisesti olleet täysin onnistuneita, sillä vielä vuoden 1686 kirkkolaissa piti erityisesti määrätä, että kirkosta ei saa lähteä pois ennen kuin ehtoollinen on pidetty ja jumalanpalvelus siunauksella päätetty.<sup>30</sup>

1600-luvun aikana kuitenkin ilmeisesti tapahtui tärkeä muutos seurakuntalaisten kirkkotilan kokemisessa, kun liikkumista kirkossa rajoitettiin. Istuminen selkeässä järjestyksessä jumalanpalveluksen alusta loppuun oli kokemuksellisesti hyvin erilaista kuin järjestelmä, jossa seistiin (vaikkakin ehkä yhteiskunnallisen hierarkian mukaisessa järjestyksessä) ja saatettiin liikkua oman mielen mukaan yhtä hyvin hengellisiin päämääriin pyrkien kuin kyllästymisestä tai liikunnan tarpeesta johtuen. Kun muutokseen liikkumisessa liitetään alttareihin ja kuoriin kohdistetut muutokset, voidaan arvioida, että ehtoollisen tilallinen kokeminen

<sup>29</sup> Pirinen 1996, 32; Juva 1955, 18.

<sup>30</sup> *Förslag til kyrko-ordning från Konun Gustaf II Adolfs Regeringstid 1619; Kircko-Laki ja Ordningi 1686*; Pirinen 2000, 70; Ranta 1975, 804; Juva 1955, 18; Pirinen 1996, 58.

saattoi muuttua paljonkin 1600-luvun aikana, riippuen siitä kuinka tehokkaasti uudistuksia tehtiin ja ohjeiden noudattamista valvottiin.

## Taivas

Kirkollisissa toimituksissa ja kirkossa puhutuissa sanoissa liitettiin ihmiset myös "ei-fyysisiin", ei-maallisiin paikkoihin, jotka olivat näkymättömiä. Ehtoollisen asetussanoissa ja sitä seuranneessa kehotuksessa yhdistettiin kirkossa jaettava ehtoollinen siihen viimeiseen ehtoollisen, jonka Jeesus nautti opetuslapsiensä kanssa ennen ristiinnaulitsemistaan. Yhteys ateriaan, jossa Kristus asetti pyhän sakramentin oli tärkeä.

Vuoden 1614 jumalanpalveluskäsikirjassa on saksalaisesta katekismuksesta lainattu ehtoolliskuva, jossa on alttarin yllä ristiinnaulittu-aiheinen alttaritaulu. Lisäksi kuvassa on kookas ehtoollisen asettamishetkeä kuvaava aihe. Hanna Pirisen mukaan sen tehtävänä on korostaa Kristuksen reaalista läsnäoloa ehtoollisaineissa ja yhdistää sakramentin alkuperäinen asettaminen sakramentin toimittamiseen kristillisessä seurakunnassa.<sup>31</sup> Vaikka alttarilla esitetyn kuva- tai veistosmotivin ja alttarin liturgian välistä yhteyttä on vaikea tutkia tai alttaritaulun mahdollisia liturgisia funktioita todentaa, sillä on merkitystä että alttarilla aiempaa useammin tavalla tai toisella kuvattiin viimeistä ehtoollista.<sup>32</sup>

Vielä vaikeampaa kuin tutkia liturgian ja alttaritaulujen välistä yhteyttä, on tutkia sitä, miten seurakuntalaiset kokivat viittaukset niissä esiintyvään viimeiseen ehtoolliseen. Mahdollisesti ehtoollisesta poistui tietynlainen epämääräinen mystisyyden kokemus, joka siinä oli ollut katolilaisuuden aikana, kun edes asetussanoja ei tehty seurakuntalaisille selviksi. Nyt salaperäisyyden sijaan luotiin mahdollisimman selvä kuva raamatullisesta tapahtumasta, jonka heijastukseksi ehtoollinen muodostettiin.<sup>33</sup>

Vaikka ehtoollisen nauttiminen yhdistettiin erityisesti viimeiseen ehtoolliseen, lopultakin seurakuntalaisten ajatukset kuitenkin kohdistet-

<sup>31</sup> Pirinen 1996, 39.

<sup>32</sup> Pirinen 1996, 106.

<sup>33</sup> Karant-Nunn 1997, 112–113.

tiin enemmän Kristuksen kärsimyksen. Vaikka 1600-luvun lopussa seurakuntien varoin hankituissa tauluissa ehtoollisaihe nousi tärkeäksi, useimmiten alttarin yllä oli (myös) Kristuksen ristin kärsimystä esittävä kuva. Silloinkin kuin ehtoollisaiheita kirkkoihin tuli, muutkin kuva-aiheet säilyivät. Esimerkiksi triumfikrusifikseja oli säilynyt ja muutenkin keskiaikaiset kuva-aiheet olivat säilyneet monin paikoin. Myös tekstien tasolla kiinnitettiin ehtoollisen nauttijan mieli edelleen sekä Kristuksen kärsimyksen että iankaikkiseen elämään Kristuksen kanssa ja korostettiin sitä, että vain Kristuksen kuoleman seurauksena kristityt saivat syntinsä anteeksi. Näin sekä puheen että kuvan kautta luotiin yhteys tulevaan taivaalliseen sijaan tai ainakin siihen toivoon, jonka Kristuksen kuolema ja kärsimys antoivat. Ehtoollinen valmistui taivaalliseen sijaan ja loi sitä varten vahvan ja uskossa lujan sydämen.<sup>34</sup>

Ehtoollisella haluttiin myös muistuttaa seurakuntalaisia heidän omasta kuolevaisuudestaan ja siitä kuinka vaikea polku maanpäällisestä elämästä taivaalliseen elämään oli. Simon Andreas Kexlerus kirjoittaa, että ehtoollisen avulla kristityt voivat kulkea turvassa matkallaan oikeaan isänmaahansa taivaassa: "medh hwilket wij kunna reesa säkra igenom Weldenna och Döden/ til wårt rädda Fädernesland i Himmelen." Hän selittää, että siksi myös kuolevillekin tuotiin ehtoollista: että heidän sielunsa heti kuoleman jälkeen pääsisi taivaalliseen paratiisiin ja ruumiinsa löytäisi levon odottaessaan Kristuksen tulemistä.<sup>35</sup>

Ehtoollisessa luotiin siis mielikuvaa ihmisen polusta syntien anteeksi antamisen, ehtoollisen ja kuoleman kautta taivaalliseen kotiin. Sitä kuinka voimakkaasti tämä mielikuva syntyi ehtoollisen kokemisessa emme voi tehdä minkäänlaisia päätelmiä. Voimme kuitenkin nähdä, että seurakuntalaisille muodostui mahdollisuus kokea ehtoollinen muunnakin kuin irrallisena hetkenä kirkon alttarilla. Ehtoollinen oli tärkeä etappi matkalla tuskien täyttämästä maailmasta autuaaseen taivaaseen.

<sup>34</sup> *En Christeligh Predijkans Öfwer Altarens Sacramente HERrans Natward* 1689; *Labores Catechetici Thei är Enfaldige Catechism förklarningar* 1659; *Käsikiria*, 1669; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius* 1650; Pirinen 1996, 132, 180; Pirinen 1993, 177, 180.

<sup>35</sup> *Predijkans Öfwer Altarens Sacramente* 1689; *Labores Catechetici Thei är Enfaldige Catechism förklarningar* 1659; *Käsikiria Jumalan Palweluxesta ja Christilististä kircon menoista* 1669.



Samalla kun ihmisen haluttiin kiinnittävän mielensä tulevaan taivaalliseen kotiinsa, alttarille tuotiin pyhä läsnä olevaksi. Taivaallisen tai jumalisen läsnäolo ehtoollisessa tuli kirkollisissa teksteissä selväksi. Kristuksen ruumiin ja veren läsnäoloa ehtoollisessa ei kuitenkaan nähty ihmisten toimien aikaansaamaksi.

och blodz närwarelse i Herrans Nawards är orsaken icke någons menniskiors verk, icke heller prästens läsande eller siungande, vthan sådant allenast skall tilmätes wår Jesu chrisi alzmechtige kraft och instichtelse.<sup>36</sup>

Teksteissä korostetaan sitä, kuinka Kristuksen veri ja ruumis olivat käsittämättömästi ja yliluonnollisesti läsnä. Usko tähän vahvisti uskoa siitä, että Kristus verellään ja ruumiillaan teki syntien anteeksi antamisen mahdolliseksi.<sup>37</sup> Lisäksi ruumiillinen ja hengellinen yhdistyi ehtoollisen nauttijassa. Kexleruksen mukaan ehtoollisen sakramentissa ihmisen liha ja veri muuttui Kristuksen pyhän lihan ja veren vaikutuksesta.<sup>38</sup> Näin opettamalla vahvistettiin kokemusta pyhän läsnäolosta kirkon, kuorin ja alttarin tilassa sekä kokemusta siitä, että tila itse muuttui pyhäksi.

## Kirkko, paikka ja ehtoollinen

Ehtoollisen merkitykset ihmisen elämässä ulottuivat laajemmalle kuin vain kirkon sisällä tapahtuvaan hetkelliseen kokemukseen. Ehtoollisen keskeinen rooli kristinuskossa teki siitä jotain paljon laajemmin vaikuttavaa. Tässä artikkelin jälkimmäisessä osassa tarkastellaan kirkon roolia paikkana tämän ehtoollisen ominaisuuden kautta. Kirkko (käsittäen kirkkorakennuksen ja kirkkopihan) oli paikka, johon liittyivät erilaiset (ajassa tapahtuvat) kokemukset olivat yhteydessä sekä kirkkoon itseensä että myös muihin ihmisen elinympäristössä oleviin paikkoihin.

<sup>36</sup> *Prästeståndets förslag* 1682.

<sup>37</sup> *Förslag til kyrko-ordning från Konun Gustaf II Adolfs Regeringstid* 1619; *Förslag till kyrko-ordning, Olof Laurelius* 1650; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrus* 1650; *Suomenkielinen wirsi ja Ewangeliumi kiria* 1668.

<sup>38</sup> *En Christeligh Predijkän Öfwer Altarens Sacramente HERrans Nattward* 1689.

Kirkkoa siis käsitellään tässä artikkelin osassa paikkana, joka on osa ihmisen topografista tai spatiaalista orientaatiota maailmassa. Kirkkoon liittyi erilaisia merkityksiä, jotka tekivät siitä tärkeän paikan 1600-luvun ihmisen kokemismaailmassa. Tässä tarkastelemme sitä, miten ehtoollisen sakramentti loi näitä merkityksiä ja miten ne liittyivät siihen, miten kirkko-paikka koettiin. Pyritään luomaan katsaus siihen, miten ehtoollinen liittyi erityisesti kirkkoon ja miten muut paikat tai kokemukset muissa paikoissa olivat suhteessa siihen.

### Kirkkorakennus

Kirkon johtajat miettivät uskonpuhdistuksen aikana kirkkorakennuksen merkitystä ja roolia suhteessa uskoon Jumalan olemisesta kaikkialla yhtä aikaa yhtä voimakkaasti. Keskusteluissa kritisoitiin voimakkaasti katolisen kirkon kirkonvihkimistapaa. Ongelmana tavassa nähtiin fyysisen kirkkorakennuksen pyhittäminen ja ennen kaikkea se, että kirkkovihkimyksessä ihmisen nähtiin pyrkivän manaamaan kirkkorakennukseen pyhyiden. Pyhyys ei voinut olla ihmisestä lähtöisin tai ihmisen toiminnan tulosta vaan ainoastaan Jumalasta ja Jumalan aikaan saamaa.<sup>39</sup>

Laurelius Petri kirjoittikin vuoden 1571 kirkkolaissa, että kirkko kuului inhimilliseen eikä jumaliseen sfääriin. Kirkko oli ihmisen tekemä rakennus eikä siksi voinut olla itsessään pyhä. Kirkko ei luultavasti kuitenkaan ollut vailla pyhyyttä Laurentiuksellekaan. Kirkko oli erotettu muusta ympäristöstä tiettyyn pyhään käyttöön. Jumalan sana, jota kirkossa julistettiin ja sakramentit, joita siellä toimitettiin, olivat oikea pyhyys ja niiden takia piti kirkkoa pitää tarpeeksi suuressa arvossa. Kirkko ei siis ollut fyysisenä rakennuksena pyhä, mutta koska pyhä julistus ja pyhät toimitukset kuuluivat oleellisesti kirkkoon, kirkkorakennus ei uskonpuhdistuksen aikaan menettänyt pyhää luonnettaan.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Hellström 1987, 136–138.

<sup>40</sup> Jarlett 1995, 97–100; Hellström 1987, 136–138, passim; *Kyrko-ordning* 1571.

Vaikka 1600-luvun puhdasoppisessa ajattelussakin kirkon tekivät pohjimmiltaan pyhäksi siinä suoritettut kirkolliset toimitukset, voidaan kuitenkin varsin helposti nähdä, että kirkkoa pidettiin myös sinälläänkin pyhänä. Mahdollisesti näin ajateltiin tavalla tai toisella uskonpuhdistuksenkin aikana, mutta 1600-luvulla ajattelu tulee esiin virallisissa kirkollisissa teksteissä. Kirkossa oletettiin ja myös odotettiin olevan jotain olennaista pyhyttä itsessään.

Kirkon oletettu pyhyys tai osaltaan kirkon osien eri tasoinen pyhyys ei uskonpuhdistuksen jälkeen kauaa pysynyt poissa kirkollisista teksteistä. Jo vuonna 1609 ehdotettiin kirkkolakiin uuden kirkon rakentamisen jälkeistä rukousta kirkkovihkimyksen sijaan, mieluusti luettuna piispan läsnä ollessa. Samassa tekstissä esitettiin kirkkorauhan rikkomuksesta erilaisia rangaistuksia sen mukaan, missä osassa kirkkoa rikkomus oli tehty. Matkalla kirkkoon tehdystä rikkomuksesta olisi pitänyt maksaa sakkoa 6 markkaa, kirkkopihan lähellä tehdystä 18, kirkkopihalla 58 ja niin edelleen aina alttarille asti, jolla tehdystä rikkomuksesta olisi joutunut maksamaan 300 markkaa.<sup>41</sup> Voidaan päätellä, että yleisellä tasolla kirkon kokeminen pyhäksi jatkui luultavasti uskonpuhdistuksen läpikin, vaikka opillisesti pyhyttä määriteltiinkin uusilla tavoilla. Vuoden 1609 kirkkolakiehdotuksesta huomataan myös, että kirkon pyhyys ei ollut homogeenista, vaan että kirkon eri osat koettiin eri tavoin. Tämä korostaa ehtoollisen jo tämän artikkelin edellisessä osassa esille tuotuja merkityksiä.

Vuoden 1686 kirkkolaissa kirkon vihkiminenkin taas sallittiin virallisesti. Anders Jarlertin mukaan tällöin oli kuitenkin kyse eri asiasta kuin keskiaikaisessa katolisessa kirkon vihkimisessä. Kirkon siunaaminen ei koskenut puhtaasti itse kirkkorakennusta vaan enemmänkin seurakuntaa ja papistoa, joka kirkkoa käytti ja toimituksia, joita siellä toimitettiin. Opillisesti siis edelleen pysyttiin puhdasoppisessa luterilaisuudessa.<sup>42</sup>

Ehtoollisessa tulee esiin kirkkorakennuksen merkitysten keskeisyys uskonnolliselle elämälle 1600-luvulla. Ehtoollinen nimittäin määriteltiin voimakkaasti kirkossa tapahtuvaksi toimitukseksi. Vain hätätilanteissa

<sup>41</sup> Jarlert 1995, 101.

<sup>42</sup> Jarlert 1995, 101.

sallittiin ehtoollisen antaminen muualla kuin kirkossa yhteisen jumalanpalveluksen yhteydessä. Piispa Olof Laurelius huomautti erityisesti väärikäytöksistä, joita oli tapahtunut kotisaarjoiden kohdalla Ehtoollisen kokeminen kirkossa oli ”oikeampaa” kuin muualla.<sup>43</sup>

Piispa Olof Laureliuksen kirkkolakiehdotuksessa vuodelta 1650 ehtoollisen kirkossa pitämisen tärkeyttä ja erityisesti sen luonnollisuutta korostettiin selittämällä, kuinka jokaisen jumalisen ihmisen piti tietää oman huoneensa ja Jumalan huoneen ero. Jumalan huone pidettiin aina puhtaana ja pyhänä, kun taas omassa taloissa oli kaikenlaista tavaraa, josta Jumalan huone oli vapaa. Jumalan huoneessa voi paremmin palvella Jumalaa, koska siellä voi muiden esimerkin avulla herätä siihen. Kottona taas oli monenlaista estettä oikeanlaiselle palvelukselle. Lisäksi piti muistaa, että Raamatussa apostolien aikaan pyhää ehtoollista nautittiin aina julkisesti yhdessä. Vielä vedottiin siihen, että keisari Justinianus määräsi, että kaikkien pyhien asioiden pitää tapahtua kirkossa.<sup>44</sup> Näin korostettiin sitä, että oikea ehtoollisen kokeminen tapahtui kirkossa, julkisessa ja pyhässä tilassa.

## Oma kirkko

Ehtoollinen ei kuitenkaan sitonut ihmisiä yksinkertaisesti vain kirkkoon vaan erityisesti oman seurakuntansa kirkkoon. Jo vuoden 1571 kirkkojärjestyksestä lähtien korostettiin sitä, että kaikkien tuli käydä oman seurakuntansa kirkossa. Huomautettiin siitä, että Jumala oli läsnä kaikkialla eikä siis ollut mitään tarvetta lähteä johonkin erityiseen kirkkoon, joka syystä tai toisesta olisi muita pyhempi.<sup>45</sup>

Omassa kirkossa käymisen merkitys tuli esiin useissa 1600-luvun kirjoituksissa. Gezelius esimerkiksi viittasi ongelmiin, joita paikkakunnalta toiselle muuttaminen saattoi aiheuttaa. Yleisenä ohjeena oli, että

<sup>43</sup> *Kirkkolaki Kircko-Laki ja Ordningi* 1686; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius* 1650; *Förslag till kyrko-ordning, Olof Laurelius* 1650. Häätilanteet tarkoittivat lähinnä sairaiden ja kuolevien ehtoollista kodeissa.

<sup>44</sup> *Förslag till kyrko-ordning, Olof Laurelius* 1650. Ks. myös *Prästerståndets förslag* 1682.

<sup>45</sup> *Kyrko-ordning* 1571; Jarlert 1995.

kukaan ei saisi muuttaa uuteen seurakuntaan ilman edellisen seurakunnan kirkkoherran tai kappalaisen todistusta kristinuskon osaamisesta sekä yleisemmin elämän aiemmista vaiheista. Gezelius näki etenkin palvelusväen liikkuvaisuuden ongelmallisena. Tilallisen olikin määrä tuoda uusi palkollinen mukanaan kirkkoherran luo ja näyttää edellisestä seurakunnasta saatu todistus.<sup>46</sup>

Runsasväkisessä seurakunnassa pidettiin mahdollisena, että jotkut voisivat pyrkiä pujahtamaan synninpäästöön ja ehtoolliselle ilman onnistuneesti suoritettua katekismuskuulustelun suomaan lupaa. Tähän Gezelius antoi ohjeeksi, että lukkareiden ja muiden, jotka tunsivat seurakuntalaiset hyvin, täytyi vahtia kansan sisääntuloa. Nähdessään vieraan heidän tuli kysyä kuka hän oli ja mistä tuli ja minkälaista todistusta hänellä oli mukanaan. Jos todistusta osaamisesta ei ollut, vierasta ei saanut päästää synninpäästöön eikä ehtoolliselle.<sup>47</sup> Ehtoollisella oli tätä kautta tärkeä rooli yhteisön jäsenyyden määrittelyssä ja siksi se luultavasti kokemuksena oli merkittävä myös muuten kuin uskonnollisesti.

Uskonnollisesta näkökulmasta katsottuna papin oli välttämätöntä tietää, oliko henkilö kelvollinen nauttimaan ehtoollista vai ei. Siksi hänen täytyi tietää osasiko tuntematon opinkappaleensa eli pohjimmiltaan ymmärsikö hän, mitä synninpäästö ja ehtoollinen tarkoittivat. Ihmisten liikkumisen kontrollointiin pyrkimisellä oli näin selkeitä uskonnollisia merkityksiä. Joka kelvottomana nautti ehtoollisen, langetti päälleen tuomion ja tuli vikapääksi Jeesuksen kuolemaan. Väärin perustein nautitun ehtoollisen seuraukset eivät kuitenkaan jääneet tähän. Ainakin sakramentin jakaja sai myös tuomion päällensä. Lisäksi koko seurakunta tai ehkä koko valtakunta saattoi joutua kärsimään yhden ihmisen synnistä.<sup>48</sup>

Huoleen väärin perustein ehtoolliselle osallistumisesta voidaan yhdistää toinen opillinen kysymys, joka pyrki sitomaan ihmisiä omaan kirkkoonsa. Vuoden 1614 suomenkielisessä Katekismuksessa listataan asioi-

<sup>46</sup> *Perbreves commonitiones Eller Korta Påminnelser* 1689; *Kyrko-ordning* 1571; *Kircko-Laki ja Ordningi* 1686.

<sup>47</sup> *Perbreves commonitiones Eller Korta Påminnelser* 1689.

<sup>48</sup> *Catechismus eli Christilisen opin pääcappaleet* 1614.; *Labores Catechetici Ther är Enfaldige Catechism förklarningar* 1659, 329; *Förslag till kyrkoordning* 1619; Juva 1955, 62–64; Unger 1996, 34–35.

ta, jotka ovat Raamatun ensimmäistä käskyä vastaan. Tekstissä huomautetaan, että uskoa Jumalan olevan muita paikkoja enemmän läsnä joissakin erityisissä paikoissa on epäjumalanpalvelusta, koska Jumala oli läsnä yhtä paljon joka paikassa. Kirkollisten tekstien tasolla uskonnollinen kokeminen liitettiin myös tätä kautta miltei väistämättä vain siihen kirkkoon, jonka vaikutuspiirissä kukin asui ja työskenteli. Muunlainen toiminta tai sen hakeminen oli epäilyttävää ja teki ”oikeanlaisesta” uskonnollisesta kokemuksesta mahdollottoman tai ainakin mahdollisesti epämukavuutta tuottavan.<sup>49</sup>

### Jokapäiväinen elämä

Oikeanlainen uskonnollinen kokemus liittyi kuitenkin kirkon lisäksi jokapäiväisen elämän käytökseen. Jokapäiväinen elämä sidottiin myös ehtoollisen viettämiseen. Ensinnäkin tämä tapahtui yleisellä tasolla: suurin kaikista hyveistä oli Jumalan pelko, johon liittyi muun muassa ahkera kirkossa käyminen ja usein ja hartaasti ehtoolliseen osallistuminen.<sup>50</sup> Lisäksi kirkollisissa teksteissä erityisesti määriteltiin, miten käytäytyvä ja millaisessa mielentilassa oleva ihminen sai tulla ehtoolliselle.

Koska ehtoollinen oli välttämätön osa kristityn elämää ja koska arkielämän tapahtumat ja elintavat liitettiin siihen, monet elämän kokemukset liittyivät tavallaan – ainakin teoriassa – kirkkoon. Muut paikat olivat ikään kuin jonkinlaisilla säikeillä sidottu kirkkoon ja siellä toimitettavaan ehtoolliseen. Vaikka tämä yhteys jokapäiväisen elämän ja ehtoollisen välillä ilmeni voimakkaasti kirkollisissa teksteissä ehtoolliselle osallistuminen ei kuitenkaan yleensä ollut jokapäiväisen tai edes joka viikkoisen kokemisen osa.

Ruotsin reformaattorit korostivat ehtoolliselle osallistumisen vapaaehtoisuutta, mutta jo 1540-luvulla jouduttiin kirkkokansalle tähdentämään osallistumisen tärkeyttä. Osallistuminen ei ilmeisesti ollut tarpeeksi ahkeraa. Jo vuoden 1571 kirkkolaissa määrättiin, että ehtoollisella täytyi käydä vähintään kerran vuodessa. Jos ei näin tehnyt, lopullis-

<sup>49</sup> *Catechismus eli Christilisen opin pääcappaleet* 1614; *Kyrko-ordning* 1571.

<sup>50</sup> Bergner 1997, 76–77.

si rangaistukseksi määrättiin kokonaan kirkon yhteydestä sulkeminen. Lisäpaineita loi yhteisö, jonka keskellä saattoi syntyä monenlaisia epäluuloja sellaista kohtaan, joka ei käynyt ehtoollisella.<sup>51</sup> Vaikka jokapäiväinen kokemus ei siis välttämättä liittynyt ehtoolliseen, lait ja tavat loivat tilanteen, jossa myös niiden, jotka eivät varsinaisesti olleet kiinnostuneita elämään oikein ja jumalisesti, täytyi jossain määrin suhteuttaa oma elämänsä kirkkoon ja ehtoolliseen. Ehtoollinen ja kirkko olivat siis välttämätön osa 1600-luvun ihmisen kokemismaailmaa.

Edelleenkin, tästä huolimatta, on vaikea tietää kuinka voimakkaasti ehtoollinen tai ajatus ehtoollisesta vaikutti ihmisten elämässä. Ihmiset viettivät ehtoollista suhteellisen harvoin, kahdesta neljään kertaa vuodessa.<sup>52</sup> Kirkon pyrkimys oli järjestää ehtoollinen niin usein kuin mahdollista. Suurissa seurakunnissa se piti järjestää joka toinen tai joka kolmas sunnuntai eivätkä papit saaneet viivyttellä sen järjestämistä vain suuriin pyhiin osuen.<sup>53</sup>

Samaan aikaan kuitenkin ainakin juhlapyhinä saatettiin ehtoollisella käyntiä rajoittaakin. Tungos saattoi muodostua kovaksi, kun kaikki halusivat osallistua ehtoolliseen juuri suurina pyhinä, erityisesti pääsiäisen aikaan. Osittain tämä johtui vanhoista perinteistä ja siitä että seurakuntalaisia myös kehoitettiin siihen ja osittain siitä, että kauempana asuvat pyrkivät tulemaan kirkkoon ainakin juhlapyhinä ja samalla kävivät mielellään ehtoollisella. Pentti Lempiäisen mukaan rippiin liittyvä katekismuskoulustelu vaikutti myös jonkin verra. Ajateltiin, että koulustelusta voisi päästä helpommalla, kun rippivieraita oli runsaasti.<sup>54</sup>

Runsaasta juhlapyhien ehtoollisosallistumisesta oli kuitenkin haittaa ja esimerkiksi Kuopiossa määrättiin, että 5–6 peninkulmaa lähempänä asuvia ei pitänyt päästää ehtoolliselle suurina juhlina. Samanlaisia sääntöjä laadittiin muuallakin. Ihmisten elinpaikat olivat erilaisessa suhteessa kirkkoon. Tämä on tietysti varsin itsestään selvääkin, mutta ehtoollinen osaltaan ohjasi sitä, millaisiksi paikkasuhteiden erot muotoutuivat. Eh-

<sup>51</sup> Lempiäinen 1962, 2; *Kyrko-ordning* 1571; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius* 1650; *Kircko-Laki ja Ordningi* 1686.

<sup>52</sup> Lempiäinen 1962, 10, 12

<sup>53</sup> *Kircko-Laki ja Ordningi* 1686.

<sup>54</sup> *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius* 1650; Lempiäinen 1962, 13.

toollinen teki rajoitusten kautta kirkosta myös selkeästi erilaisen paikan suurina juhlapyhinä kuin tavallisina pyhinä.

Voimme nähdä, vaikka jokapäiväisestä elämästä emme voi tehdä paljon päätelmiä, että ehtoollisen viettäminen itsessään muokkasi kirkko-paikan kokemista suhteessa muihin paikkoihin. Ehtoollinen antoi kirkolle erilaisia merkityksiä niiden pyhien suhteen, jolloin joku tuli ehtoolliselle.

Ehtoollisella käyminen määriteltiin kuitenkin kirkollisissa teksteissä kunkin yksilön (jokapäiväisenkin) sisäisen elämän ja sen ulkoisen ilmenemisen mukaan. Kexlerus kirjoitti, että arvoton ehtoollista nauttimaan oli ihminen, joka ei katunut ja itkenyt syntejään, joka oli ulkokultainen ja katui syntejään vain ehtoollisen nauttimisen päivänä tai joka ei uskonut ehtoolliseen. Ulkoisempiin seikkoihin kiinnitettiin myös paljon huomiota. Pappi ei saanut ehtoolliselle vastaan ottaa henkilöä, joka oli käräjillä jonkin asia takia, ellei hän ollut jollakin tavoin osoittanut syyttömyyttään ja saanut kahden ihmiset todistusta asiasta. Ehtoolliselle ei saanut tulla, jos oli riidassa toisen kanssa tai oli juovuksissa tai ei ollut käynyt ripillä. Sopivaksi henkilö katsottiin ehtoolliselle tulemaan, jos hän oli katuva, päivittäin syntejään anteeksi pyytävä, opin peruspiirteet osaava ja Jumalan armoon uskova. Minkäänlaisessa vihassa ehtoolliselle ei saanut mennä. Näin periaatteessa kaikki kirkon ulkopuolellakin tapahtuva liitettiin ehtoolliselle osallistumiseen ja kirkkoon.<sup>55</sup>

Ehtoollisella käymiseen oli myös muita syitä kuin halu Jumalan tahdon noudattamiseen ja/tai Jumalan kohtaamiseen. Esimerkiksi vuoden alussa suoritettujen ehtoolliskäyntien takana saattoi olla usko siihen, että ehtoollisella käynti tuotti menestystä alkavalle vuodelle. Samalla tavoin sadonkorjuun aikana osallistuttiin ehtoolliselle kiitollisuuden osoituksena. Ehtoolliselle saatettiin osallistua myös siinä toivossa, että se osoittaisi syyttömyyden johonkin rikokseen tai rikkeeseen. Myös tuleva avioliitto sai ihmisiä osallistumaan ehtoolliseen.<sup>56</sup> Ehtoollisen kokeminen

<sup>55</sup> *En Christeligh Predijkan Öfwer Altarens Sacramente HERrans Nattward* 1689; *Kyrko-ordning* 1571; *Förslag til kyrko-ordning från Konun Gustaf II Adolfs Regeringstid* 1619; *Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrus* 1650; *Förslag till kyrko-ordning, Olof Laurelius* 1650; *Prästeständets förslag* 1682.

<sup>56</sup> Lempiäinen 1962, 19, 23; *Kircko-Laki ja Ordningi* 1686; *Ridderskapets författade Project til Kyrkeordnignen* 1685.



saattoi täten liittyä useisiin erilaisiin asioihin ihmisten elämässä. Ja koska ehtoollinen nautittiin vain kirkossa, ihmisten kokemismaailma monilta osin liittyi tavalla tai toisella kirkkoon. Ei välttämättä voida tässä käytettyjen lähteiden pohjalta sanoa paljoa siitä, miten eri paikat liittyivät kirkkopaikkaan ihmisten ympäristönsä kokemisessa, mutta voidaan sanoa, että ehtoollinen loi merkityksiä, jotka vaikuttivat siihen, miten ihmiset orientoituivat erilaisten paikkojen suhteen.

## Koettu kirkko

Ehtoollisen sakramentin toimittaminen loi kirkon tilaan erilaisia kokemisen kohtia. Kirkkotila tehtiin pyhän kokemuksen paikaksi kuorin, alttarin, liturgian, ehtoollisen asettamishetken ja ristinkuoleman hetken kautta. Monilla eri tavoilla tehtiin mahdolliseksi ja pyrittiin tekemään väistämättömäksi pyhyden kokeminen.

Kirkon sisätila ei ollut yhtenäinen vaan siinä oli esimerkiksi ehtoollisen suhteen erilaisia kohtia. 1600-luvun aikana oli käynnissä uskonpuhdistuksen aikana alkanut muutos siinä, miten kirkon tilan eri osiin odotettiin seurakuntalaisten suhtautuvan. Sekä fyysisillä muutoksilla että toimimistapojen muovaamisella muutettiin kokemismaailmaa, jonka ihmiset kohtasivat ehtoollisen kohdalla. On selvää, että kokemusten muuttuminen, muutti ihmisten suhdetta kirkkoon, vaikka onkin vaikea sanoa, millainen muutos oli.

Voidaan kuitenkin havaita, että tapahtui jonkinlaista kokemuksen keskittymistä tiettyihin kohtiin kirkkotilaa tai mahdollisten (tai toivotujen) kokemusten tiivistymistä yhdelle alttarille, yhden papin toimitamaan yhteen tapahtumaan. Ehtoollisen yhteisöllisyys ei välttämättä ollut häviönyt tai häviämässä, vaan ehtoollista tilalliselta rakenteeltaan pikemminkin oltiin muuttamassa järjestelmällisemmäksi ja hallitummaksi. On myös selvää, että suunnitellut muutokset eivät aina välttämättä toteutuneet seurakuntalaisen kokemuksen tasolla. Liikkuminen kirkossa, rauhattomuus ja huomion kiinnittäminen ulkoiseen heijastuvat kirkon virallisissa kirjoituksissa – pyhyden kokeminen kirkkotilassa ei ollut ainakaan juuri sellaista, millaiseksi sitä kuvattiin/toivottiin.

Pyhyys oli kuitenkin myös se lähtökohta, jonka kautta ehtoollinen määritteli kirkkoa paikkana. Ehtoollinen oli välttämätön osa luterilaisen kristityn elämää (kaikkien valtakunnassa tuli olla luterilaisia) ja ehtoolista nautittiin ennen kaikkea kirkossa, joka oli pyhä paikka. Paikkojen suhteen orientoitumiselle oli tärkeää, että uskonnollisen kokemisen paikaksi muodostettiin nimenomaan oman seurakunnan kirkkoa. Muiden kirkkojen pyhyttä ei usein päästy kokemaan/koettu lainkaan, tämä oli ainakin piispojen ja papiston pyrkimys. Maailma jäsenyi nimenomaan oman seurakunnan kirkon ja siellä koettujen asioiden kautta.

Papistolla oli pyrkimyksenä, että kaikki ihmisen elämässä liittyisi kirkkoon (instituutiona ja uskontona). Kirkko olikin, ainakin ehtoollisen kautta tarkasteltaessa, tärkeä paikka jokapäiväisen(kin) elämän orientoitua rakentamassa. Artikkelissa käytetyt lähteet ovat kuitenkin sen luontoisia, että niistä voidaan tehdä selkeitä johtopäätöksiä vain sen suhteen, että kirkosta tehtiin jokapäiväisten kokemusten suhteen mahdollinen jäsentävä paikka. Varsinaisesta seurakuntalaisen kokemuksesta ei voida tehdä pidemmälle meneviä johtopäätöksiä eikä voida varsinaisesti perehtyä siihen, kuinka nämä jäsentävät kokemukset mahdollisesti liittyvät ehtoollisen uskonnolliseen puoleen tai ehkä sosiaalisen tai hierarkiseen kokemukseen.

## Lähteet

### Alkuperäislähteet

- Förslag til kyrko-ordning från Konun Gustaf II Adolfs Regeringstid. (1619). *Kyrko-ordningar och förslag dertill före 1868*. Handlingar rörande Sveriges historia, Andra Serien, II. Stockholm 1872.
- Förslag till kyrko-ordning, Olof Laurelius (1650). *Kyrko-ordningar och förslag dertill före 1686*. Handlingar rörande Sveriges historia, Andra Serien, III. Stockholm 1881.

- Förslag till kyrko-ordning, Erik Empograrius (1650). *Kyrko-ordningar och förslag dertill före 1686*. Handlingar rörande Sveriges historia, Andra Serien, III. Stockholm 1881.
- Ridderskapets författade Project til Kyrkeordnignen Anno 1685. *Kyrko-ordningar och förslag därtill före 1686*. Tredje avdelnignen. Handlignar rörande Sveriges historia. Andra Serien IV. Kungliga Riksarkivet, Stockholm 1920.
- Prästeståndets förslag till kyrko-ordning 1682. *Kyrko-ordningar och förslag därtill före 1686*. Tredje avdelnignen. Handlignar rörande Sveriges historia. Andra Serien IV. Kungliga Riksarkivet, Stockholm 1920.
- Catechismus eli Christilisen opin pääcappaleet/ lyhykäisen ja yxinkertaszen ulgostoimitoxen cansa*. Kusa P: Lutheruxen ulkostoimotos ensisx edhepanon ja sisstte laulamalda [- -] cappale kysymisen ja wastauxen cansa ulgostoimitetan. Ericus Eirici Apiscopus Aboensis. Präntätty Stockholmis Christoph. Reusnerild. Anno 1614.
- En Christeligh Predijkan Öfwer Altarens Sacramente HERrans Nattward*: Nyttigh för allom/ som Instichtelse Orden Förstå/ och medh Andacht til samma Måltijdh gå vilja/ uthi enfaldigheet sammanfogat Af Andrea Simonis Kexlero Kyrckioheerde uthi Sefwa. Tryckt i Åbo af Johan Carlson Winter/Kongl. Booktryckiare uthi Stoorförstendömet Finland/ Åhr 1689.
- Kircko-Laki ja Ordningil* Jonga Suurwaldias Cuningas ja Herra/ Herz Carl Yxitoistkymmenes Ruotzin Göthein ja wändein Cuningas/ ec. Wuonna 1686 on andanut coconpanna/Wuonna 1687 prändisdä uloskäydä ja cuulutta/ ynnä tähän sowelian Asetusten canssa. Vuonna 1688 Suomexi käätty. Turusa/ Präntätty Johan Winteriltä/ Cuningalliselda Kirjain Pränttäjäldä.
- Käsikiria Jumalan Palweluxesta ja Christilisistä kircon menoista/ jotca meidän seuracunnisam pitä pidettämän*. Jonga nyt watudest/ monen anomisen ja toiwotuxen jälken/ omalla culutuxellans on uloskäydä andanut Johannes Gezelius, S.S.Th.D.&Ep.Ab. 1.Cor.14. Andacat caicki cunnialista ja soweliasta tapahtua. Präntätty Turusa/ Petar Hansoniuxelda/ A.T. Anno 1669.
- Labores Catechetici Thet är Enfaldige Catechism förklarningar/ uthi 28 Predikningar* författade/ stälte och Predikade uthi Maalax försam-

blingh i öfter Bothn. aff Olao Magni Arenio Verml: Maalaxens: Pastore. Allom them som then Christeliga Catechismi läran åfta och gärna läsa/ til Nyttigh och helsosam underwishningh/ Under Trycket gifne och uthgågne medh Aut: Beloftnad. Joh. 17:v.14 Philip. 2: v.12 [repeytynyt] Petro Hansonio. A. 1659.

*Perbrevs commonitiones Eller Korta Påminnelser/* hwilka tilförende styckewijs/ effter som Tilfälle hafwer gifwitz i Visitationerne, åro uthi Församblingarna/ och i synnerheet Ven. Clero, i detta loffStiftet til nytto och Effterrättelse sammanbragne och publicerade Aff Johanne Gezelio, S.S.Th.Doct. och Ep. Åvo. Tryckt aff Johan Winger/ kongl. Booktr.[- -]. Åhr 1689.

*Suomenkielinen wirsi ja Ewangeliumi kiria.* Josa myös paidzi niitä löytän/ D. Martin Lutheruxen Catechismus/ Herran Jesuxen Christuxen pijnan Historia/ niyn myös Jerusalemin häwitöxen Historia. Jonga nyt wastaudest/ monen anomisen ja toiwotuxen jälken/ tässä suuremmassa muodossa/ omalla culutuxellans on uloskäydä andanut JOHANNE GEZELIUS S.S.d.& Ep. Ab. Präntätty Turusa/ Petar Hansoniuuxelda A.T. Anno 1668.

## Tutkimuskirjallisuus

Aalto, Seppo: Uskonnon, kirkon ja papiston vaikutus 1500-luvun ja 1600-luvun yhteiskunnassa. *A O Lisiä historiaan*, toim. Jussi Kusanmäki, Kauko Rumpunen & Pertti Vuorinen. Helsinki 1998, 47–56.

Andrén, Åke: *Högmässa och nattvardsgång i reformationstidens svenska kyrkoliv*. Samlingar och studier till svenska kyrkans historia 32. Lund 1957.

Bergner, Barbro: Dygden som levnadskonst. Kvinnliga dygdeideal under stormaktstiden. *Jämmerdal och fröjdesal. Kvinnor i stormaktstidens Sverige*, toim. Eva Österberg. Atlantis, Stockholm 1997, 71–124.

Casey, Edward S.: How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena. *Senses of Place*,

- toim. Feld, Steven & Basso, Keith H. School of American Research Press, Santa Fe 1996, 13–52.
- Gardberg, C. J.: Heininen Simo & Welin, P.O.: *Kansallispyhäkkö. Turun tuomiokirkko 1300–2000*. Tammi, Helsinki 2000.
- Heininen, Simo & Heikkilä, Markku: *Suomen kirkkohistoria*. Edita, Helsinki 1996.
- Hellström, Jan Arvid: Heligt rum och allmänligt hus. Synen på kyrkans rum och byggnad under svensk reformations- och stormaktstid. *Kyrka och universitet. Festskrift till Carl-Gustav Andren*, toim. Lars Eckerdal, Martin H:son Holmdahl, Per Erik Persson, Nils Sternquist & Håkan Westling. Verbum, Stockholm 1987, 135–150.
- Hindle, Steve: A Sense of Place? Becoming and belonging in the rural parish, 1550–1650. *Communities in Early Modern England. Networks, place, rhetoric*, toim. Alexandra Shepard & Phil Withington, Manchester University Press, Manchester 2000, 96–114.
- Jarlerlt, Anders: Genom heligt bruk avskilt till allmänlighet. Det reformerade kyrkorummet enligt Kyrkoordningen 1571. *Kyrkohistorisk årskrift* 1995.
- Karant-Nunn, Susan C.: *The Reformation of Ritual. An Interpretation of Early Modern Germany*. Routledge, London 1997.
- Karonen, Petri: *Pohjoinen suurvalta. Ruotsi ja Suomi 1521–1809*. WSOY, Porvoo 1999.
- Juva, Mikko: *Varsinais-Suomen seurakuntaelämä puhtasoppisuuden hallitsemina vuosisatoina (1600–1808)*. Varsinais-Suomen Historia 7:3–4. Varsinais-Suomen Historiantutkimusyhdistys, Turku 1955.
- Lempiäinen, Pentti: Ehtoollisella käynti Suomessa 1600-luvun lopulla. *Teologinen Aikakauskirja* 67 (1) 1962, 1–23.
- Lempiäinen, Pentti: *Rippikäytäntö Suomen kirkossa uskonpuhdistuksesta 1600-luvun loppuun*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 64, Helsinki 1963.
- Lempiäinen, Pentti: Rippisaarna. *Teologinen Aikakauskirja* 71 (2) 1966, 66–99.
- Malpas, J. E.: *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge University Press, Cambridge 1999.

- Pirinen, Hanna: *Luterilaisen kirkkointeriöön muotoutuminen Suomessa. Pitäjänkirkon sisustuksen muutokset reformaatiosta karoliinisen ajan loppuun (1527–1718)*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 103. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1996.
- Pirinen, Hanna: Reformaation jälkeinen kirkkotila – jatkuvuutta ja muutosvaatimuksia. *Kirkko kulttuurin kantajana*, toim. Nina Lempa. Kirkkohallitus, Helsinki 2000, 65–75
- Ranta, Raimo: *Turun kaupungin historia 1600–1721*. Vol. II. Turun kaupunki, Turku 1975.
- Taipale, Matti: *Rippikoulun syntyvaiheet Turun hiippakunnassa vuosina 1627–1763*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 1980.
- Unger, Christina: *Makten och fattigdomen. Fattigpolitik och fattigvård i 1600-talets Stockholm*. Stockholmia Förlag, Stockholm 1996.

Rauno Lahtinen

### Miten tutkia katuja?

Maamme vanhin kaupunki tulee näinä vuosina ulkomuodoltaan niin suuresti muuttumaan, että sellanen, joka esim. wiiteen wuoteen ei ole täällä käynyt, pian suuresti hämmästyy odottamatonta näkyä.<sup>1</sup>

Ylläoleva lainaus on Uusi Aura -lehdestä vuodelta 1902. Lehden toimittaja viittaa siinä erityisesti Turun suurten puistojen valmistumiseen, vanhojen puutalojen purkamiseen ja uusien kivitalojen rakentamiseen sekä keskusta-alueen levittäytymiseen kohti satamaa. Todellisuudessa kaupunki muuttui lähivuosisikymmeninä vielä paljon enemmän kuin toimittaja osasi odottaakaan. Tässä kirjoituksessa tarkastellaan Turun katutilassa tapahtuneita muutoksia ja niiden syitä sekä kaupunkilaisten reagointia näihin muutoksiin 1890-luvulta aina 1930-luvun loppuun.

Nykypäivän autoileva turkulainen ei välttämättä juuri koskaan tule keskustan alueelle tai korkeintaan ajaa nopeasti sen läpi. Harva tulee kadulla kävellessäänkään ajatelleeksi, miten suuria muutoksia kaupungin kadut ovat kokeneet vuosikymmenten aikana. Arkkitehtuurin muutokset on ehkä helppo huomata, mutta katutila on muuttunut muutenkin: asfaltti ja liikennemerkkit olivat käytännössä tuntemattomia ennen 1930-lukua, suojatiet ja liikennevalot tulivat vieläkin myöhemmin, kun taas raitiovaunu oli vuosikymmenien ajan yksi keskustan katujen näkyvimmistä liikkujista. Nopeasti toisiaan seuranneet uutuudet muuttivat paitsi fyysisen katutilan myös katuelämän nopeasti aivan toisenlaiseksi 1900-luvun alkupuolella.

---

<sup>1</sup> UA 22.6.1902.

Raitiovaunujen ja autojen lisäksi myös valaistuksella, puhtaanapidolla ja jopa maailmanpolitiikan käännteillä sekä muodilla oli vaikutuksensa. Nopeasti kasvaneessa kaupungissa ihmisten elämäntavat muuttuivat kovaa vauhtia ja samalla esimerkiksi nuoriso alkoi näkyä kaduilla aivan uudella tavalla.

Tilan ja paikan käsitteistä on tullut muotia monella eri tieteenalalla, mutta ne jäävät usein hieman epämääräisiksi termeiksi, joita käytetään eri merkityksissä niin arkipuheessa kuin eri tiedekunnissakin.<sup>2</sup> Tässä artikkelissa keskitytään katutilaan, joka on yksi kaupungin keskeisistä määrittäjistä. Jokainen kadulla liikkuja mieltää katutilan erilaisena, itse kokemaan paikkana, joka eroaa muiden kokemuksista. Autoilijan ja jalankulkijan käsitys kadusta on hyvin erilainen. Voiko kaupunkilaisten erilaisista kokemuksista siis lainkaan luoda yleisiä linjoja? Tämä artikkeli pyrkii luomaan katsausta niihin katuja koskeviin ilmiöihin ja muutoksiin, joita ajan sanomalehdet pitivät keskeisinä. Tutkittavana lehtenä on käytetty Turun levinneintä sanomalehteä, joka 1890–96 oli Aura, 1897–1918 Uusi Aura ja vuoden 1918 jälkeen Turun Sanomat. Kaikki kyseisten lehtien numerot on käyty läpi, joten lähdemateriaali on varsin kattava sisältäen niin pääkirjoituksia, pikku-uutisia, pakinoita kuin yleisökirjeitäkin.

Vanhat lehdet ovat todellinen aarrearkku katutilan muutoksia tutkivalle, sillä katuja koskevasta aineistosta ei niissä ole pulaa. Lehtien luotettavuutta lähteenä on silti aina syytä tarkastella hyvinkin kriittisesti. Kirjoituksissa ei todennäköisesti ole pyrittykään objektiivisuuteen, joten uutisissa on usein mukana voimakkaita mielipiteitä ja liioittelua. On myös syytä miettiä, kenen mielipiteitä lehdet lopulta heijastelevat: suuren yleisön, päättäjien vai lehden toimittajien. Mielipiteet saattavat edustaa vuodesta toiseen samojen harvojen toimittajien näkemyksiä ja nykyisen kaltaiset yleisönosastot olivat ennen 1970-lukua melko tuntematon käsite. Vaikka ”yleisön” kerrotaan olevan asioista milloin mitäkin mieltä, voi kyseessä silti olla vain jutun kirjoittajan mielipide, jota näin pyritään tekemään laajemmin hyväksytyksi. Todennäköistä kuitenkin on, että toimittajat pyrkivät myötäilemään lukijakuntansa kantoja. On myös syytä muistaa lehtien

---

<sup>2</sup> Junkala 1999, 21.



rajoitukset; vaikka maalaisia, nuorisoa tai kaupunkilaisia yleisemminkin voitiin moittaa, eivät lehdet juuri voineet esittää kritiikkiä puoluetovereita tai mainostajia kohtaan. Juttujen aiheet eivät sadassa vuodessa ole juuri muuttuneet: katujen huono kunnossapito, autojen aiheuttamat ongelmat, nuorison käytöstavat, melu, lika, saasteet ja vanhojen talojen purkaminen ovat pysyneet otsikoissa vuosikymmenestä toiseen.

## Kaupunki ja katutila

Tutkimusajan lehdissä katukuva ja kaupunkikuva olivat usein toistuneita sanoja ja niitä näkee lehdissä yhä. Usein niillä viitattiin arkkitehtuuriin, mutta katukuvalla saatettiin tarkoittaa lähes kaikkia katuihin liittyneitä ilmiöitä; yhtä hyvin kadun varren taloja, puita ja istutuksia kuin yleistä siisteyttä, ihmisten käytöstä tai muotiakin. Katu- tai kaupunkikuvan saattoivat rumien talojen lisäksi pilata mm. humalaiset häiriköt, jalkakäytävän tukkivat nuoret, kadulle heitetyt roskat tai huonoon kuntoon päästetty piha-aita. Katukuva-termi tuntuu siis viittaavan ensisijaisesti kadulla *nähtyihin* ilmiöihin, minkä takia käytän tässä artikkelissa kattavampaa termiä katutila.

Katu on kaupungin perustila, mutta katutilan kokemiseen vaikuttavat pelkkien rakennettujen ominaisuuksien lisäksi monet muutkin elementit. Tällaisia ovat mm. ihmiset, liikenne, äänet, valot ja toiminnallinen tilanne.<sup>3</sup> Eri kaduilla oli voimakas identiteetti, sillä asukkaat tunsivat toistuvasti tallaamansa kadut yksityiskohtia myöten. Kadun varren kaupat, asukkaat, talonmiehet ja koiratkin tunnettiin tai ainakin tiedettiin ja samalla joka kadulle kehittyi hyvin erilainen luonne ja arvoasteikkokin. Kadut muodostivat keskeisen osan kaupunkilaisten jokapäiväistä elinympäristöä yhdessä kodin, pihan ja työpaikan kanssa, sillä puistojen ja torien lisäksi muuta julkista oleskelutilaa ei juuri ollut eikä kaupungin alueelta poistuttu kuin harvoin. Koska kaduilla liikuttiin ennen autoistumista hitaasti eli lähinnä kävellen tai pyöräillen,

---

<sup>3</sup> Helin, Turtiainen, Vesikansa 1983, 14.

ne tulivat kaupunkilaisille hyvin tutuiksi. Siksi pienetkin muutokset olivat tärkeitä ja tuntuvia ja niistä uutisoitiin myös lehdissä.

Turku oli 1900-luvun alussa hyvin tiiviisti rakennettu ja ero maaseudun ja kaupungin välillä jyrkkä.<sup>4</sup> Eteläistä takamaata lukuunottamatta Turun raja seuraili melko tarkasti ruutukaava-alueen rajoja aina toiseen maailmansotaan saakka, joten sen ulkopuoliset alueet kuuluivat jo Kaarinaan tai Maariaan. Niille ei kaupunkilaisilla yleensä ollut juuri mitään asiaa muuten kuin korkeintaan viikonlopun kävely- tai hiihtoretkillä. Keskustan pohjoispuolta rajoittivat kuitenkin rautatie sekä sitä ympäröivät kaatopaikat ja aidatut pellot, etelässä keskusta loppui saastuneeseen ja haisevaan Sikaajaan ja idässä teollisuusalueeseen ja pahamaineisiin esikaupunkeihin.

Kaupunki oli siis tarkasti rajattu paitsi fyysisesti myös mentaalisesti.<sup>5</sup> Maalaisille kaupunkiin saapuminen oli suuri asia, mutta myös kaupunkilaisille oli suuri kynnyks poistua Turun alueelta – jo senkin takia, että se edellytti pitkää kävelymatkaa, jollaiseen työssäkäyvällä ei juuri ollut aikaa. Iltaisin oli lähes pakko pysytellä harvoilla valaistuilla kaduilla, jos suinkin mahdollista. Pimeitä puistoja ja laitakaupunkia välteltiin ja lehdet lisäsivät pelkoja kirjoittamalla niissä tapahtuneista pahoinpitelyistä ja ryöstöistä.

## Rakennukset

Katutilan keskeisiä rajaajia ovat rakennukset. Turun keskusta-alue oli 1890-luvulle tultaessa saanut melko yhtenäisen rakennuskannan; jokirannassa talot olivat kaksikerroksisia, torin ympäristössä saattoi nähdä 3- tai 4-kerroksisiakin kivitaloja. Vuoden 1865 rakennusjärjestys määräsi, että puurakennukset sai tehdä vain yksikerroksisiksi, joten suuri osa kaupungin taloista oli matalia.<sup>6</sup> Siten katujen suora linja korostui ja syntyi ”loputtomien katujen” vaikutelma. Tutkimusajan lehdissä tämä oli yleinen valituksen aihe: katujen synnyttämä

<sup>4</sup> Jutikkala 1985, 201.

<sup>5</sup> Junkala 1999, 47.

<sup>6</sup> Jutikkala 1957, 509.

vaikutelma kun oli tylsä. Erityisesti Linnan- ja Itäistä Pitkäkatua pidettiin tällaisina yksitoikkoisina, loputtomina katuina.<sup>7</sup> Kaupungin rakennuskanta oli kylläkin 1900-luvun alussa keskellä nopean kasvun aiheuttamaa muutosprosessia, mutta esimerkiksi Helsinkiin verrattuna Turku kasvoi ja muuttui hitaasti.

Vanhojen puutalojen purkaminen uusien korkeampien kivitalojen tieltä muutti katutilaa radikaalisti ja se olikin usein uutisoitu aihe. Ilmiöön suhtauduttiin lehdissä käytännössä aina positiivisesti, sillä kivitalojen katsottiin antavan keskustalle arvokasta ilmettä. Vuosisadan alussa asuntopula oli todella ankara, joten lehdet eivät juuri olisi voineetkaan vastustaa uusien kerrostalojen rakentamista. Jos lehti olisi uskaltanut, se olisi varmasti kritisoinut mm. Rettigin palatsin rakennussuunnitelmia enemmänkin, sillä vanhan Petreliuksen kylpylaitoksen julkisivun tilalle jokirantaan ilmestynyt muuri tuskin miellytti juuri ketään.<sup>8</sup>

Vanhojen rakkaiden puutalojen katoamista ja tutun katunäkymän häviämistä saatettiin säälitellä, mutta enemmän korostettiin kaupungin komistumista. Myös kaupunkilaiset laajemminkin tuntuvat olleen ylpeitä keskustan komeista kivitaloista. Pidettiin selvänä, että tulevaisuudessa talot tehdään yhä korkeammiksi, jolloin kadut ja Kauppatori eivät enää näytä yhtä leveiltä ja autoilta. Luostarinmäki oli poikkeustapaus. 1900-luvun alussa toivottiin usein, että kaupunki pakkolunastaisi alueen huonokuntoiset ja epähygieeniset puutalot ja purkaisi ne, sillä surkeissa hökkeleissä ei monikaan nähnyt mitään arvoa.<sup>9</sup> Myöhemmin lehdet kuitenkin kääntyivät suojelun kannalle, jotta vanhasta Turusta jäisi edes jotain jäljelle. Muille keskustan puutaloille ei juuri armoa herunut, sillä niiden katsottiin luovan kaduille maalaismaisen leiman, josta oli päästävä eroon.

Ensimmäinen rakennuskiista käytiin Turun lehtien sivuilla vuonna 1924. Uuden paloaseman viereen Eerikinkatu 37:ään oltiin jo rakentamassa uutta suurta kivitaloa, kun kaupunginarkkitehti Bertel Jung ja arkkitehti Albert Richardsson älähtivät. Heidän mielestään

<sup>7</sup> Sundstén 1979, 222–225.

<sup>8</sup> TS 14.7.1927.

<sup>9</sup> Esim. UA 17.3.1901 ja UA 14.2.1911.

Turun kauneusarvoja oltiin hävittämässä, kun puutalojen paikalle tehtiin nyt rumaa kerrostaloa, joka pilasi komean paloaseman ja sen eteen jätetyn aukion.<sup>10</sup> Talon rakentamista ei jupakka estänyt, mutta sen seurauksena kaupunginvaltuusto päätti vuonna 1927 perustaa julkisivulautakunnan, jonka tehtävänä olisi estää vastaavanlaisten kaupunkia rumentavien julkisivujen synty. Käytännössä lautakunnan tehtävä oli mahdoton. Puheenjohtaja Erik Bryggman myönsikin haastattelussa, että lautakunta suhtautuu ankarasti kaduille tuleviin mainoskyltteihin, mutta ei voi ryhtyä neuvomaan arkkitehtejä siinä, millaisia taloja tulisi rakentaa. ”Pyrimme katukuvan yhtenäisyyteen, mutta emme kaavamaisuuteen,” Bryggman totesi.<sup>11</sup> Uusien talojen kerrottiin lehdissä vain harvoin pilaavan kaupunki- tai katunäkymää, mutta poikkeuksiakin löytyi. Mm. Aurakadun yläpään rakennukset tuhosivat Jungin ja Richardssonin mielestä koko kadun kauneuden.<sup>12</sup>

1920-luvun lopulla valtasi alaa funktionalismi ja Alvar Aalto suunnitteli Turkuun muutamia uuden tyylin mukaisia pelkistettyjä rakennuksia.<sup>13</sup> Ne muuttivat katujenkin ulkonäköä melkoisesti ja siksi voisikin olettaa, että myös lehdistössä olisi virinnyt kiivas keskustelu puolesta ja vastaan. Niin ei kuitenkaan käynyt, vaan uusi tyyli sai Turun sanomalehdissä osakseen pelkkää ylistystä. Vanhat puurötelöt joutivatkin väistyä uuden, modernin tyylin tieltä. Edes Uusi Aura ei nälvinyt kilpailijansa Turun Sanomien uutta Kauppiaskadulle nousutta funkkistoimitaloa. Turkulaiset olivat kenties eri mieltä talon kauneudesta, mutta lehtiin asti heidän mielipiteensä ei juuri yltänyt.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> TS 27.4.1924.

<sup>11</sup> TS 13.5.1938.

<sup>12</sup> TS 1.5.1924. Aurakadun lyseo ja Samppalinnan puistoon rakennettu tyttökoulu olivat arkkitehtien mielestä järkyttäviä esimerkkejä turkulaisesta välinpitämättömyydestä rakennettua ympäristöä kohtaan. Taiteilija Wäinö Aaltosen mielestä Puolalanmäen uudet talot pilasivat taidemuseon ympäristön, ks. TS 24.12.1927.

<sup>13</sup> Alvar Aalto Säätiö 1999, 18–19. Aallon rakennuksista Turun keskustaasta valmistuivat Lounais-Suomen Maalaistentalo 1928, Standardiasuintalo 1929 ja Turun Sanomien talo 1930.

<sup>14</sup> TS 9.3.1930. Lehden pakinoitsija myöntää, ettei TS:n talo ole miellyttänyt kaikkia. TS julkaisi 21.4.1937 artikkelin, jossa valitellaan funkkistyylisten ra-

## Katujen arkipäivää: pölyä ja jätekasoja

Vaikka voimme edelleen nähdä vanhoilta näyttäviä mukulakivikatuja esimerkiksi joissain puutalokaupungeissa, puuttuu niistä silti monia entisajan katutilaa värittäneitä ilmiöitä. Pöly on edelleen ajoittain ongelma, mutta silti pieni riesa verrattuna entisaikaan. Pöly olikin yksi useimmin sanomalehdissä esiintynyt ja jatkuvasti lisääntynyt katujen epäkohta. Turun katuverkosto on melkein kuin varta vasten luotu pahan pölyongelman synnyttämiseksi, sillä pitkällä, suorilla kaduilla tuuli pääsee esteettä pölyttämään hiekkaa ilmaan. Ongelman on täytynyt Turun palon jälkeisinä vuosikymmeninä olla valtava, kun suurin osa kaduista oli vielä hiekkaa ja uusien kiveyksien laittaminen oli sekin pölyistä työtä.

1890-luvulla alkoi katujen suuri myllerrys, sillä kiveykset täytyi kaivaa auki kesä toisensa jälkeen. Aluksi niiden alle kaivettiin viemärijohdot, sitten vesi- ja sähköjohdot ja lopulta asennettiin raitiotiekiskot. Mukula- ja nupukiveyksiä piti joka tapauksessa korjailla yhtenäen roudan takia. Lehdissä kehoitettiin vuodesta toiseen kaikkia, joilla siihen vain on mahdollisuus, pysyttelemään poissa Turun keskustasta kesän ajan.<sup>15</sup> Varakkaimmat turkulaiset muuttivatkin huviloilleen kesäkaudeksi ja sanomalehdet säällittelivät kovasti niitä, joiden oli pakko jäädä kaupungin pölyn keskelle. Näin kuvailtiin kesäkadun kauhuja vuonna 1901:

Tiedättekö, mitä elämä on tähän aikaan ollut Turussa? Se on ollut hiekkaa ja tomua sekä tomua ja hiekkaa vuoroittain ja yhtäikaa, hiekkaa ja tomua kaduilla, ilmassa ja katoilla, hiekkaa ja tomua summissa ja vähittäin, hiekkaa ja tomua waatteissa ja ihossa, suussa, sieraimissa ja keuhkoissa yhdistyneenä ihan ehtamerikkalaiseen kuumuuteen.<sup>16</sup>

---

kennusten rikkovan katukuvan yhtenäisyyden, koska niitä ei ole edes yritetty sopeuttaa naapuritaloihin.

<sup>15</sup> Esim. UA 26.7.1908. Lomalaisia varoitetaan siitä, että kaikki Turun kadut on revitty auki sähköjohto- ja raitiotiekiskojen kaivuutöiden takia.

<sup>16</sup> UA 4.8.1901.

1920-luvulla lehdissä alettiin pitää selvänä, että kaupungin asutus tulee lähivuosikymmeninä leviämään keskusta-alueen ulkopuolelle ihmisten etsiytyessä pois kaupungin pölystä ja melusta, joita lisääntynyt autoilu aiheutti. Katupölyn hengittämisen pelättiin aiheuttavan mm. keuhko-sairauksia.<sup>17</sup> Erityisesti vuonna 1924 autoliikenne kasvoi valtavasti, kun kaupungin sisäinen bussiliikenne alkoi. Samalla pölyisyys nousi aivan uusiin mittoihin, kuten kertoo tämä yleisönosaston kirjoittaja Turun Sanomissa 1924:

Tomupilvet ovat Turun kaduilla usein kuivina kesäpäivinä niin sankat, että on mahdotonta nähdä mitään ympärillään. [--] Tulevat kesät uhkaavat muodostua entistä tukalammiksi. Autot nostattavat kaduilta enemmän pölyä kuin mitkään muut ajoneuvot. Jo muutamana kesänä ovat Turkuun jääneet saaneet tuntea tämän vaikutuksen. Viime kesän jälkeen on autojen määrä kasvanut aivan tavattomasti ja määrä näyttää lisääntyvän aina vaan. Keskikaupungilla voi jo sanoa, että joka toinen sekunti kulkee auto ohi johonkin suuntaan. Lopulta joudutaan siihen, että jalankävijät joutuvat olemaan ainaisessa pölypilvessä. [--] Parannuskeinoja olisi ryhdyttävä keksimään heti.<sup>18</sup>

Parannuskeinoja myös keksittiin. Jo vuonna 1890 määräsi terveydenhoitolautakunta osan Turun palomiestistä kastelemaan Aurakatua pari kertaa päivässä pölyn vähentämiseksi.<sup>19</sup> Kastelu-urakka helpottui huomattavasti, kun Turkuun 1900-luvun alussa saatiin vesijohto, jolloin vilkkaimpia kadunpätkiä ja varsinkin Kauppatoria ryhdyttiin kastelemaan letkujen avulla.<sup>20</sup> Työhön jopa palkattiin erityinen katujen-kastelija. Myöhemmin kastelua suoritettiin hevosvetoisella kastelukärryllä ja 1930-luvulta lähtien säiliöautolla.<sup>21</sup>

Kastelu ei ollut kovinkaan tepsivä keino pölyä vastaan, mutta osoittaa miten vakavasti ongelmaan suhtauduttiin. 1920-luvun lopulta lähtien ratkaisuksi kokeiltiin erityisesti sulfaattilipeää, jota ruiskutettiin

<sup>17</sup> Turunen 1999, 329; TS 13.4.1928.

<sup>18</sup> TS 25.4.1924.

<sup>19</sup> Aura 18.5.1890.

<sup>20</sup> UA 28.5.1904.

<sup>21</sup> TS 10.6.1933.

kaduille ja teille tonneittain varsinkin alkukesästä.<sup>22</sup> Sen teho osoittautui kyseenalaiseksi, mutta uusia pölynsitomisaineita tuli markkinoille jatkuvasti, 1930-luvulla kokeiltiin mm. erilaisia tieöljyjä. Pölynsitomisaineiden aiheuttamat ympäristöhaitat olivat tuolloin vielä tuntemattomia.<sup>23</sup> Heti keskustan ulkopuolella olot olivat vielä tukalammat ja mm. Uittamon suosituille uima- ja tanssipaikalle vievän tien varrella asuvat saivat mielestään kokea epäinhimillistä kidutusta kesästä toiseen.<sup>24</sup> Vasta laajamittainen asfaltointi 1960-luvulla toi lopulta ratkaisun kesäiseen pölyongelmaan.<sup>25</sup>

Torien ja joidenkin katuosien puhtaudesta huolehti Turussa kaupungin puhtaanapito-osasto ja sen naistyöntekijät luutineen. Ensimmäiset Tukholmasta tilatut hevosvetoiset kadunlakaisukoneetkin nähtiin käytössä jo 1906.<sup>26</sup> 1930-luvulla roskia kerättiin kadulta päivittäin 15–20 kuormaa, jotka kuljetettiin Vähä-Heikkilän kaatopaikalle.<sup>27</sup> Useimpien katujen lakaisu kuului kuitenkin kiinteistöjen omistajille ja oli sääntöjen mukaan suoritettava aamulla klo 4–6, jotta pöly ei kiusaisi kadulla liikkujia. Aikarajaa tosin siirrettiin myöhemmäksi 1908, mutta samalla määrättiin, että lanta ja jätteet on välittömästi siivottava kadulta 30–50 markan sakon uhalla. Turun talonomistajien kokouksessa uusia määräyksiä pidettiin mahdottomina.<sup>28</sup>

Eläinten jätökset loivat kaduille helposti epäsiistin ulkoasun. Kulkukoiria ja -kissoja juoksenteli Turun keskustassa sadoittain, vaikka poliisi järjesti ajoittain metsästysretkiä niiden tappamiseksi.<sup>29</sup> Kiinteistönomistajien ensimmäinen tehtävä aamulla olikin lakaista yön aikana

<sup>22</sup> TS 31.5.1929. Sulfiittilipeää saatiin selluloosatehtaista, joten se oli kotimaista ja edullista. Myös Ruotsissa käytettiin lipeää ja aluksi kokemukset olivat lehtien mukaan hyviä. 1930-luvulla aine sen sijaan todettiin lähes täysin tehottomaksi.

<sup>23</sup> TS 30.6.1933; Soveri 1991, 88.

<sup>24</sup> TS 9.7.1935.

<sup>25</sup> Turunen 1999, 330.

<sup>26</sup> UA 25.4.1906.

<sup>27</sup> TS 18.8.1933.

<sup>28</sup> UA 22.10.1908.

<sup>29</sup> TS 2.8. ja 3.8.1922. Esim. heinäkuun 1922 aikana poliisi ampui Turun keskustassa 136 ja esikaupungeissa 139 kissaa. Kulkukoiria ammuttiin pitkälti toista sataa kevään ja kesän kuluessa.

ilmaantuneet jätökset sivuun omalta katuosuudelta. Turun Sanomien toimitukseen lähetetyssä kirjeessä valitettiin asiasta näin vuonna 1931:

[O]len nimittäin tehnyt sen huomion matkustaessani pohjoisessa ja etelässä, ettei missään maailmassa juoksentele niin paljon suuria ruokottomia koiranjöllejä kuin täällä Turussa. Ne eivät ole jahtikoiria eivätkä sylikoiria, nuo koohot laumat, jotka likastavat kauniit, hienosti hoidetut puistomme, repivät ja raapivat kukat ja istutukset.<sup>30</sup>

Jätteiden lisäksi myös koirien levittämää tauteja pelättiin eikä aivan suotta, sillä vesikauhu levisi toisinaan Turkuunkin. Vihaisia kulkukoiria pelättiin senkin takia, että ne saattoivat käydä ärhäkästi ohikulkijoiden kimppuun ja joskus jopa raatelivat lapsia sairaalakuntoon.<sup>31</sup> Kun hygieniavaatimukset kohosivat erityisesti 1920-luvulla, haluttiin katu- ja kulkukoiralaumoista päästä yhä innokkaammin eroon, mutta turhaan. Hevosten suuresta määrästä huolimatta niiden jätöksistä ei ainakaan lehdissä valitettu: hevoset olivat välttämättömiä ja ”keltainen kulta” katosi nopeasti kadulta kukkapenkkinen lannoitteeksi.

## Raitiovaunu ja auto tulevat

Sähköraitiovaunu otettiin Turussa käyttöön joulukuussa 1908. Vaunun reittejä pidettiin hyvin epäkäytännöllisinä, sillä ne risteilivät lähinnä keskikaupungilla, vaikka nimenomaan laitakaupunkien asukkaat olisivat halunneet raitiovaunun nopeuttamaan liikkumistaan.<sup>32</sup> Jo rautatieliikenne oli muuttanut merkittävästi suhtautumista aikaan yhtenäistämällä Suomen yhdeksi aikavyöhykkeeksi ja ottamalla käyttöön tarkat aikataulut.<sup>33</sup> Nyt sama järjestelmä syntyi myös kaupungin sisäiseen liikenteeseen. Vaunut kulkivat aamuseitsemästä iltakym-

<sup>30</sup> TS 20.5.1931.

<sup>31</sup> TS 28.8.1919.

<sup>32</sup> TS 27.9.1923. Turun liikenneolojen valitetaan olevan aivan alkeelliset ja huo-  
nojen reittien takia raitiotielaitos tuotti vasta vuonna 1922 ensimmäisen kerran  
hieman voittoa.

<sup>33</sup> Ollila 2000, 42.



meneen 7–15 minuutin väliajoin ja verkottivat keskikaupungin kadut helposti saavutettaviksi osiksi yhtenäistä järjestelmää.<sup>34</sup>



Kuva 1. Ennen raitiovaunulinjojen rakentamista ja autojen yleistymistä katujen talvikunnossapito oli usein lähes olematonta kuten tästä Hämeenkadulta 1900-luvun alussa otetusta kuvasta näkyy. Liukkaus ja lumikinokset pakottivat jalankulkijatkin keskelle katua. Åbo Akademis bildsamlingar.

Päättäjät olivat tuskin ajatelleet kaikkia raitiovaunun vaikutuksia kovin tarkasti etukäteen. Tuomiokirkon seutu oli aiemmin ollut kaupungin ydinkeskustaa, mutta oli vuosisadan vaihteessa jäämässä syrjäseuduksi. Raitiovaunun tultua alue alkoi tyhjentyä liikkeistä, koska sieltä oli helppo pääsy Kauppatorille. Samoin mm. kauan suunnitteilla olleen Veistämöntorin kauppahallin rakentamisesta luovuttiin, koska asukkaiden uskottiin pääsevän raitiovaunulla yhtä hyvin ostoksille keskustan kauppahalliin.<sup>35</sup> Keskustaksi koettu alue alkoikin entistä

<sup>34</sup> Söderström 1990, 50.

<sup>35</sup> UA 17.11.1905.

enemmän tiivistyä liikenteen solmukohtien – Kauppatorin, rautatieaseman ja myöhemmin linja-autoaseman – rajoittamaan kolmioon.

Hidas raitiovaunu ei tehnyt aikalaisten mielestä kaupungilla liikkumisesta paljonkaan helpompaa tai nopeampaa, mutta kylläkin vaarallisempaa. Lehdissä keskityttiin lähinnä vaunujen negatiivisiin puoliin, sillä ne aiheuttivat paljon onnettomuuksia. Raitiovaunut tappoivat varsinkin kaduilla liikkuneita eläimiä, mutta myös muutamia ihmisiä kuoli onnettomuuksissa.<sup>36</sup> Nykykaupunkilaisesta se tuntuu melkoiselta ihmeeltä, sillä vaunujen katonopeus oli vain 21 km tunnissa, silloilla ja risteyksissä oli ajettava vieläkin hitaammin.<sup>37</sup> On toisaalta helppo kuvitella, millainen helpotus oli vaikkapa korkokengissä liikkuvalla naiselle siirtyä mukulakivikadulta raitiovaunun käyttäjäksi.

Vaikka autojen määrä vuosisadan alussa tuntuu meistä pieneltä, oli niitä aikalaisten mielestä paljon – ja liikaakin. Ensimmäinen auto nähtiin Turussa vuonna 1900, mutta jo 1910 kirjoitettiin lehdessä, että auto-onnettomuuksien määrä alkoi Turussa olla valtava ja varmaton ajo oli tullut oikein tavaksi.<sup>38</sup> 1910-luvun puolivälin tienoilla lehdistä löytyy useitakin kirjoituksia, joissa autojen aiheuttamien onnettomuuksien määrää pidettiin jo aivan sietämättömänä, koska niitä tapahtui Turussakin lähes päivittäin.<sup>39</sup> Autoilijoita pidettiin ylimielisinä ja välinpitämättöminä, mutta kovin paljon lehti ei voinut heitä moittia – autoilijathan olivat pääosin kaupungin varakkaimpia liikemiehiä. Auto-onnettomuuksista tuli kuitenkin lehtien vakio uutisia: mahdollisuus jäädä kadulla tämän uuden tuhovoimaisen hirviön ruhjomaksi toistettiin lukijoille päivästä toiseen.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Lahtinen 2000, 53.

<sup>37</sup> Söderström 1990, 52.

<sup>38</sup> UA 2.10.1910.

<sup>39</sup> Esim. UA 26.7.1914 ja UA 11.2.1915.

<sup>40</sup> Kaitanen & Salmi 2000, 40.



Kuva 2. Vaikka puuistutuksia vaadittiin toistuvasti vähentämään kaupungin pölyisyyttä, vain harvoille kaduille niitä lopulta tehtiin. Puistokadun puut istutettiin vuonna 1906, jolloin kadun liikenne oli vielä melko vähäistä. Åbo Akademis bildsamlingar.

Auton ilmestyminen kaupungin kaduille muutti katutilan kokemista kenties enemmän kuin osaamme nykyisin kuvitellakaan. Sosiologi Mimi Shellerin mielestä autoilijat pitivät oikeuttaan vapaaseen liikkumiseen selviönä ja näkivät muun katuelämän vain oman liikkumisensa haittana. Autoilijan aikakäsitys muuttui ja auto eristi hänet muusta katuelämästä. Auto muutti kaupungin elämää syvällisesti, sillä autoilijaa kiinnostaa vain itsensä ohjaaminen päämääräänsä ja hän näkee vain sen, mikä on tarpeen tämän päämäärän saavuttamiseksi.<sup>41</sup> Autoilija ei enää ehtinyt katsomaan kadunvarren yksityiskohtia ja hallitsi katutilaa pakottamalla muut väistymään tieltään. Keskustan kaduista alettiin 1920-luvulla yhä selvemmin suunnitella autoille tarkoitettuja maanteitä: niitä

---

<sup>41</sup> Sheller 2000.

levennettiin, asfaltoitiin ja varustettiin liikennemerkein. Tätä kehitystä ei sanomalehdissä juuri kyseenalaistettu.

Jalankulkijat joutuivat keskustassa yhä ahtaammalle. Aluksi lehdet syyttivät onnettomuuksien aiheuttajiksi yleensä hurjastelevia autoilijoita, mutta 1920-luvulle tultaessa syytetyn penkille joutuivat yhä useammin jalankulkijat, erityisesti naiset, jotka eivät miesautoilijoiden mielestä ymmärtäneet liikennesääntöjä ja juoksivat yllättäen autojen eteen.<sup>42</sup> Henkilö-, kuorma- ja linja-autoja oli Turussa esim. keväällä 1926 noin 850.<sup>43</sup> Poliisikin myönsi, että autojen suuren määrän takia katuja oli vilkkaimmissa risteyksissä jo melkein mahdotonta ylittää jalan. Niinpä poliisi ehdottikin 1927, että pariinkymmeneen risteykseen tehtäisiin liikenteenjakaaja, jollainen oli jo käytössä Eerikin- ja Aurakadun kulmassa.<sup>44</sup> Suojatie oli paljon myöhäisempi keksintö, joka otettiin käyttöön vasta toisen maailmansodan jälkeen. Autot valtasivat näin kadut nopeasti ja liikenne alkoi 1920-luvulla toimia pitkälti autojen ehdoilla.

Henkilöautot olivat lisääntyneet hiljakselleen, mutta linja-autojen ilmestyminen keskustaan erityisesti vuoden 1924 alussa muutti katujen käyttöä niin nopeasti, että aikalaisetkin sen selvästi huomasivat – liikenne vilkastui rajusti ja kadunkulmiin ilmestyi liikennepoliiseja.<sup>45</sup> Vuonna 1925 oli sisäisen liikenteen linja-autoja jo 55 ja maakuntabusseja saman verran. Ihmisten liikkumiselle linja-autot muodostuivat suorastaan kumouksellisiksi; yht’äkkiä oli mahdollista siirtyä nopeasti paikasta toiseen ja jopa keskusta-alueen ulkopuolelle säästä ja kelistä juuri välittämättä. Kova kilpailu piti matkojen hinnat alhaisina. Kaikki linjat pyrkivät tekemään Kauppatorista pääteasemansa, joten torin ympäristö oli äkkiä täynnä linja-autoja. Poliisi päättikin vielä samana keväänä kieltää linja-autojen pääsyn torille ruuhkan takia ja ne

<sup>42</sup> TS 13.9.1924 Yleisönosastokirjoittajan mielestä jalankulkijat käyttäytyvät auton äänimerkin kuullessaan kuin hullut ja ovat siten syyllisiä onnettomuuksiin. TS:ssa 4.5.1930 taas toivotaan, etteivät naiset hyppelisi kaduilla autojen eteen kuin päättömät kanat.

<sup>43</sup> TS 1.5.1926.

<sup>44</sup> TS 20.8.1927.

<sup>45</sup> TS 10.2.1924.

hädettiin lähtemään mikä miltäkin kadulta.<sup>46</sup> Autot saivat tosin pian palata Kauppatorille, kun torin pohjoisreunalle järjestettiin laiturit niitä varten.<sup>47</sup> Linja-autoaseman valmistuminen toi helpotusta keskustan bussiruuhkaan vuonna 1937.

Automäärän kasvu aiheutti suuren muutoksen katujen talvikunnossapidossa. Runsaslumisina talvina liikenne oli ennen lähes pysähtynyt pitkäksikin aikaa, mutta 1920-luvulla oli katuja ryhdyttävä toden teolla puhdistamaan lumesta.<sup>48</sup> Linja-autojen kun oli pakko liikkua aikataulun mukaisesti säässä kuin säässä eikä ammatti-autoilijoiden lisääntyvä joukko enää sulattanut auton juuttumista kinoksiin, koska se oli suoraan pois heidän tuloistaan. Lumenajo jalkakäytäviltä kuului kiinteistönomistajille ja kaduilta kaupungille, mutta se aiheutti jatkuvia riitoja. Poliisin oli välillä jopa uhkailtava kaupunkia, ennenkuin lumet saatiin auratuksi, sillä 1920-luvulla kaupungin lähes olemattomilla laitteilla ei teoriassakaan voinut aurata edes pääkatuja.<sup>49</sup> Lumi kaadettiin pääasiassa Aurajokeen, vaikka sen tiedettiin saastuttavan jokea.

Puuistutuksia oli vaadittu kaduille ja toreille ahkerasti 1900-luvun alussa piristämään katunäkymää ja sitomaan pölyä, mutta suurten kustannusten takia niitä ei juurikaan saatu. 1920-luvulla Turun Sanomissa huokaistiinkin helpotuksesta; Kauppatorilla puut olisivat olleet vain haitta kasvavalle liikenteelle.<sup>50</sup> 1930-luvulla puurivejä jo poistettiin liikennettä häiritsemästä.<sup>51</sup> Liikenteen sujuvuutta pidettiin siis lähes heti autojen ilmestyttyä tärkeämpänä kuin katujen kauneutta. Autojen tai raitiovaunujen ei juuri koskaan mainittu pilaavan katukuvaa, vaan kuuluvan erottamattomasti modernisoituvan euroop-

---

<sup>46</sup> TS 16.9.1925. Poliisi ehdotti uusiksi asemapaikoiksi Runebergin puistoa, Aninkaistenkatua ja Pinellan pylväikön edustaa.

<sup>47</sup> TS 3.12.1925.

<sup>48</sup> TS 10.2.1924.

<sup>49</sup> TS 23.10.1926.

<sup>50</sup> TS 3.9.1929.

<sup>51</sup> TS 7.5.1935. Linnankadun keskimäinen lehmusrivistö sähkölaitoksen ja rautatien ylikäytävän välistä siirrettiin pois kasvavan liikenteen takia. Poistetut puut yritettiin istuttaa muualle kaupunkiin.

palaisen kaupungin ilmeeseen.<sup>52</sup> Parinkymmenen vuoden aikana ainakin päättäjien mielikuva Turun kaduista siis vaihtui aivan päinvastaiseksi: kun 1800-luvun lopulla katujen valiteltiin olevan tarpeettoman leveitä, muuttuivat ne raitiovaunujen ja autojen ilmestyttyä kaduille aivan liian kapeiksi.

Keskustan katuja alettiinkin leventää erityisesti 1950-luvulta lähtien automäärän kasvua silmälläpitäen.<sup>53</sup> Ensimmäisen kerran ajatus kuitenkin esitettiin Turussa jo 1920-luvulla ulkomaiden esimerkkiä seuraten. Niinpä kaupunginvaltuusto päätti 1928, että Yliopistonkatua levennetään Kauppatorin ja Humalistonkadun väliseltä osuudelta lisääntyvän liikenteen tarpeita ajatellen.<sup>54</sup>

Autojen lisääntyessä syntyi myös sittemmin kiivaana jatkunut keskustelu pysäköintipaikkojen riittämättömyydestä. Erityisesti ennen kesän 1929 Turun messuja huomattiin, että ”parkkeerauspaikat” eivät tule riittämään kaupunkiin vyöryvälle autotulvalle. Urheilupuiston lähistön kaduille tehtiinkin pysäköintipaikkoja, mutta suurin osa mes-suvieraista joutui jättämään autonsa Puutorille, joka muutettiin väli-aikaisesti kokonaan parkkialueeksi samoin kuin suuri osa keskustan katujen varsista.<sup>55</sup> 1920-luvun myötä katutilaa alkoivat siis täyttää paitsi liikkuvat, myös pysäköidyt autot, mikä osaltaan vahvisti mielikuvaa katujen kapeudesta.

Myös muu liikenne vilkastui 1920-luvulla: mm. polkupyörien määrä kaksinkertaistui Turussa vuosien 1919–24 välillä ollen tuolloin virallisesti 9353 ja vuoden 1928 lopulla lukumäärä oli jo peräti 19059.<sup>56</sup> Linja- ja henkilöautoilla, pyörillä ja raitiovaunuilla oli suuri merkitys kaupunkilaisten elämäntyyliin. Niiden ansiosta oli mahdollista helposti nähdä kaupunkia ja sen ympäristöä laajemmaltikin kuin vain omien

<sup>52</sup> Tosin lehdet julkaisivat myös kirjoituksia, joissa kauhisteltiin autojen määrää ulkomaiden suurkaupungeissa. Mm. TS 22.5.1924 ennustaa, ettei Lontoossa voi pian kävellä enää ollenkaan, koska autoliikenteen määrä on aivan murhaavan suuri.

<sup>53</sup> Kivistö 2000, 97.

<sup>54</sup> TS 16.3.1928. Pari kuukautta myöhemmin myös Humalistonkatua päätettiin leventää. TS 25.5.1928.

<sup>55</sup> TS 17.4.1929.

<sup>56</sup> TS 6.1.1929.

lähikortteleiden osalta. Ruissalo, Naantali, Littoistenjärvi ja hautausmaa tulivat nopeasti todella suosituiksi matkakohteiksi.

## Katujen päällystäminen

Katuja koskevista aiheista yksi eniten palstatilaa saaneista oli katujen päällysteen kunto. Tilanne oli Turussakin sekava, sillä kukaan ei välillä tuntunut olevan selvillä siitä kenelle kunnossapito oikein kuului ja taistelua aiheesta käydään yhä.<sup>57</sup> Varsinaisesti kadun ylläpito kuului 1900-luvun alussa kiinteistönomistajille, jotka olisivat halunneet päästä tästä velvollisuudesta eroon. Heillä ei ollut varaa eikä haluakaan uusia kiveystä kovin usein.<sup>58</sup> Maistraatti järjesti katujen tarkastuksia ja valvoi niiden kuntoa. Jos kadun päällystys ei kelvannut, sai kiinteistönomistaja huomautuksen.<sup>59</sup>

1800-luvun lopulla osa Turun kaduista oli varsinkin syksyisin ja keväisin haisevaa liejua, paremmilla katuosuuksilla päällystetty mukulakivillä ja joissain harvoissa kohdin jopa nupukivillä. Vuosisadan vaihteen kadut eivät juuri houkuttaneet lähtemään iltakävelyille, varsinkin kun valaistus oli lähes olematonta. Väitettiinpä jopa, että Turun ja Salon kadut olivat huonoimmassa kunnossa Suomen kaupungeista, mutta tuskinpa asiat Turussa sentään aivan niin kurjasti olivat. Tosin vielä 1920-luvun lopullakin Turun kerrottiin olevan kuuluisa huonoista kaduistaan.<sup>60</sup>

Raitiovaunuille mukulakiveys sopi hyvin, mutta autoille ja polkupyörille se oli kuluttava ja jalankulkijoillekin epämiellyttävä alusta. Kaupunkipyöräily oli jopa niin hankalaa, että kaupunginvaltuusto myönsi pyöräilijöille luvan ajaa aamuisin Kupittaa puiston käytävillä, jotta tätä uutta urheilumuotoa voisi harrastaa edes jossain.<sup>61</sup> Ratkaisuksi keksittiin nupukiveys, joka poisti pahimmat epäkohdat ja oli lisäksi

<sup>57</sup> Esim. TS 14.1.2002.

<sup>58</sup> TS 15.10.1920, TS 21.1.1926.

<sup>59</sup> Esim. TS 7.10.1927.

<sup>60</sup> TS 21.8.1928.

<sup>61</sup> UA 28.4.1899.

kestävämpi ratkaisu kuin mukulakiveys – tosin myös kalliimpi. Jo 1800-luvun lopulla saatettiin mukulakivikadun reunaan tehdä kapea väylä nupukivistä polkupyöräilijöitä varten, mutta myös jalankulkijat käyttivät mieluiten sitä. Esim. Verdandin talon eteen Aurakadulle asennettiin 1899 nupukivikaistale, jonka jalankulkijat valtasivat saman tien.<sup>62</sup>

Autoistumisen myötä kävi ilmeiseksi, ettei kivi enää ollut paras ratkaisu katuja uusittaessa. Autot kuluttivat katuja paljon hevosajoneuvoja nopeammin, joten niitä oli uusittava yhtenäin. Se taas kävi kiinteistönomistajille kalliiksi.<sup>63</sup> Tukholmassa asfalttia oli kokeiltu jo 1910-luvulla ja Helsingistäkin sitä löytyi joiltakin kaduilta. Turussa kuitenkin emmittiin, mikä kymmenistä eri päällystemateriaaleista olisi paras. Lehdissä kirjoiteltiin myös ihmisten peloista asfalttia kohtaan. Pelättiin mm., että maanalaisen kaasujohdon rikkoontuessa uusi päällyste ohjaisi kaasun talojen kellareihin, koska se on täysin ilmatiivistä. 1920-luvun lopulla maistraatti jopa kielsi asfaltin käytön peläten sen olevan jäätyneenä hengenvaarallisen liukasta.<sup>64</sup>

Vihdoin kesällä 1930 osa Puutarha- ja Itäistä Pitkäkatua päällystettiin asfaltilla ja keskustan asfaltointi jatkui innolla koko 1930-luvun. Kalleuden takia päällystetyt pätkät olivat edelleen lyhyitä. Esimerkiksi kesällä 1939 päätettiin lähestyvien Helsingin olympialaisten vuoksi tehdä jo seuraavaksikin vuodeksi suunnitellut päällystystyöt. Yhteensä kesän aikana asfalttia saatiin silti vain 5 kilometrin matkalle Turun ympäristön teille.<sup>65</sup> Asfalttoinnilla oli selvä vaikutus katuelämään, sillä sileämpi tie nopeutti liikennettä.

Autoilijat olivatkin asfalttiin tyytyväisiä, vaikka aluksi sen kerrottiin olevan talvella hyvin liukasta ja aiheuttavan onnettomuuksia. Mutta asfaltille oli pian tungosta: myös pyöräilijät ja jalankulkijat liikkuivat mieluummin ajotiellä kuin mukulakivetyillä jalkakäytävillä. Poliisin

<sup>62</sup> UA 6.8.1899.

<sup>63</sup> TS 21.8.1928.

<sup>64</sup> TS 25.8.1929 ja 26.9.1929. Eräät Yliopistonkadun asukkaat anoivat lupaa asfaltin käyttöön 1929, mutta siihen ei suostuttu. Asfalttiin siirtyminen oli houkuttelevaa, sillä sen laskettiin maksavan puolet vähemmän kuin nupukiveyksen.

<sup>65</sup> TS 27.7.1939.



mielestä kyseessä oli niin suuri ongelma, että uuden liikennejärjestyksen tultua voimaan 1938 se alkoi jakaa sakkoja asfaltilla käveleville jalankulkijoille. Tosin vain miehille, sillä korkokenkäiset naiset saivat poliisin silmissä armon. Myöskään määräys jalankulkijoiden vasemmanpuoleisesta liikenteestä ei saavuttanut suurta suosiota.<sup>66</sup>

## Melu kiusaa kaupunkia

Melu kuuluu oleellisena osana kaupungin kokemusmaailmaan. Nykyihminen voisi kuvitella, että katu ilman autoja olisi ollut rauhan ja hiljaisuuden tyyssija, mutta 1900-luvun alun turkulainen oli täsmälleen päinvastaista mieltä. Hevosten kavioiden kopse, kovapyörärrattaat ja humalaisten huuto pitivät kaupunkilaiset valveilla yöstä toiseen, jos lehtikirjoituksiin on uskomista. Innokkaasti odotettiin tulevia aikoja, jolloin kumipyöräiset automobiilit korvaisivat meluisat hevosajoneuvot.<sup>67</sup>

Mutta autoilu toikin mukanaan uuden meluongelman. Ensivaikutelmia autoista tuntuu hallitsevan niiden ääni, joka silloisessa katujen äänimaisemassa tuntui poikkeuksellisen kovalta.<sup>68</sup> Auton äänen pelottavuutta epäilemättä lisäsi se, että hevoset saattoivat käyttäytyä täysin arvaamattomasti pelästyessään autojen ja raitiovaunujen ääntä, mikä aiheutti monia onnettomuuksia.<sup>69</sup>

Autossa ei pahin ääni kuitenkaan lähtenyt pyöristä eikä moottorista vaan äänitorvesta, jota liikennesääntöjen mukaan piti käyttää aina kadunkulmaan ajettaessa. Äänimerkin antaminen usein vapautti kolarijan kaikista syytteistä, joten kaduilla ajettiin lujaa, äänekkäästi ja huolimattomasti.<sup>70</sup> 1920-luvulla melu yltyikin melkoiseksi, kun autojen määrä nousi kaupungissa nopeasti. Turussa keksittiin lopulta ainutlaatuinen ja uskalias ratkaisu: hiljainen ajo. Keväällä 1929 poliisi-

<sup>66</sup> TS 13.4.1938 ja 12.5.1938.

<sup>67</sup> UA 17.5.1902. Turun pika-ajurien mielestä kumipyöriin siirtyminen tulisi liian kalliiksi, vaikka ne olisivatkin mukavimmat ja äänettömät.

<sup>68</sup> Kaitanen & Salmi 2000, 39.

<sup>69</sup> Esim. UA 9.3.1911, Lahtinen 2000, 53.

<sup>70</sup> Söderström 1990, 118.

päällikkö määräsi, ettei äänitorvea saa enää käyttää kaupungissa lainkaan.<sup>71</sup> Kun kokemukset olivat hyviä, levisi hiljainen ajo muutaman kuukauden jälkeen muihinkin Suomen kaupunkeihin ja Turun rohkeaa ratkaisua ihmeteltiin ulkomaita myöten.<sup>72</sup> Hiljaisen ajon lehdissä saama suuri huomio osoittaa, että melu oli ollut todellinen ongelma. 1930-luvun lehdissä ei autojen melusta juuri enää valitettu ja epäilemättä autojen äänet alkoivat tuntua kaupunkielämän normaalilta osalta.

Raitiovaunuista mielipiteet menivät pahasti ristiin; joidenkin mielestä ne liikkuiivat lähes äänettä, jotkut taas pitivät niiden melua sietämättömänä.<sup>73</sup> Erään kirjoittajan mielestä melu oli jopa ”kattilapajan infernoon verrattavissa ykköslinjan vanhoissa babylonialaisissa perä-vankkureissa”.<sup>74</sup> Suhtautuminen vaunuihin oli yhtä kahtiajakoista kuin autoihinkin: vaikka niitä moitittiin ja pidettiin meluisina, haluttiin linjoja silti lisää.

## Valaistus muuttaa katujen käytön

Jo vuodesta 1805 lähtien oli Turun katuja valaistu kynttilä- ja myöhemmin öljylyhdyin, mutta niihin ei oltu lainkaan tyytyväisiä. 1860-luvun alussa alettiinkin julkista katuvalaistusta Turussa ja Helsingissä järjestää kaasulyhtyjien avulla.<sup>75</sup> Kaasulyhtyjä sijoitettiin Turussa lähinnä ydinkeskustan katujen varsille ja Kauppatorille, joskin vain harvaksen. Kaasulyhdyn valaisuteho ei ollut juurikaan kynttilää parempi, joten käveleminen pimeillä ja kuoppaisilla mukulakivikaduilla ei ollut erityisen houkutteleva ajatus. Kaupungin pimeyttä kritisoitiinkin lehdissä

<sup>71</sup> TS 3.5.1929.

<sup>72</sup> TS 5.10.1929. Turun Sanomien artikkelin mukaan mm. Manchester Guardian -lehti piti Turua uranuurtajana katumelun poistamisessa.

<sup>73</sup> TS 4.1.1931. Mikä on viheliäisintä Turussa, kysyy lehden pakinoitsija ja vastaa: raitiovaunut.

<sup>74</sup> TS 26.1.1950. Sodan aikana ja sen jälkeen raitiovaunujen kunto pääsi huononemaan oleellisesti, mutta niiden melusta ja hitaudesta valitettiin yhtenäen 1900-luvun alkupuoliskollakin.

<sup>75</sup> Junntila 1986, 91; Kallioniemi 1999, 14.

jatkuvasti, koska asukkaat pitivät kaduilla liikkumista vaarallisena.<sup>76</sup> Laitakaupungilla ja esikaupungeissa ongelma oli erityisen polttava, koska niissä ei ollut edes kaasulamppuja ja pimeys siten syys- ja talvi-iltoina melkein täydellistä. Se taas aiheutti järjestyshäiriöitä.<sup>77</sup>



Kuva 3. Kevättalvinen Linnankatu 1900-luvun alussa ei juuri houkuttellut iltakävelylle. Risteyksessä näkyy sentään yksi katulamppu. Åbo Akademis bildsamlingar.

Lamppujen määrä nousi hitaasti ja jo yhdenkin uuden kaasulampun käyttöönotto oli uutisen aihe. Jonkinlaista parannusta öiseen pimeyteen saatiin vuonna 1915. Turun katuja valaisi tuolloin yhteensä 300 kaasulamppua, jotka kaikki sammutettiin yöllä kello 12. Jatkuvien valitusten takia päätti kaupunginvaltuusto syksyllä, että 55 keskikaupungin lamppua pidetään palamassa läpi yön.<sup>78</sup> Syksyllä 1917

<sup>76</sup> UA 23.10.1910. Jopa keskikaupunki oli lehden mielestä monin paikoin iltaisin kuin "pimeä korpi".

<sup>77</sup> Esim. UA 10.5.1900.

<sup>78</sup> UA 8.10.1915.

ja talvella 1918 yöllistä valaistusta päätettiin entisestään lisätä levottomuuksien takia. Kesäkuukausina lamput pidettiin tosin aina sammutettuina.

1920-luvulla valaistusasia alkoi käydä entistäkin polttavammaksi, sillä ihmiset liikkuvat iltamyöhään yhä enemmän. Turun Sanomissa valitettiin, että ulkopaikkakuntalaiset vieraat ihmettelivät Turun pimeyttä, jota muutamat kaasulyhdyt eivät alkuunkaan riittäneet valaisemaan. Poliisimestari kertoikin Turun pimeyden aiheuttavan niin paljon rikoksia, että poliisi olisi saatava jokaiseen kadunkulmaan.<sup>79</sup> Myös rahatoimikamari joutui pohtimaan asiaa, mutta siirtyminen sähkövaloihin ei ollut mahdollista ennenkuin maakunnan sekavat sähköolot olisi saatu ratkaistuksi.<sup>80</sup> Suuri osa kaasulyhdyistä oli kivitetty rikki vuoden 1918 levottomuuksien aikana, eikä niitä haluttu enää korjata sähköä odoteltaessa.

Vuonna 1924 koettiin autoliikenteen valtava kasvu, mutta valaistusoloihin ei edelleenkään tullut parannusta, vaikka sähkövaloja oli alunperin lupailtu kyseisen vuoden syksyksi. Esimerkiksi linja-autoliikenteen yhdeksi pääväyläksi nousseen 2,5 kilometriä pitkän Itäisen Pitkätien varrella oli enää 18 kaasutuikkua, vaikka niitä poliisimestarin mukaan oli jo vuonna 1913 ollut sentään 38 kappaletta. Myös esim. Linnankadulla oli hänen mukaansa ehjänä enää joka toinen lyhty.<sup>81</sup> Kaupunginvaltuusto päättikin vihdoin sähkövalaistukseen siirtymisestä kokouksessaan joulukuussa 1924. Aluksi valaistiin Tuomiokirkon ympäristö, Humaliston- ja Linnankatu sekä osa jokirantaa. Viimeinen kaasulyhty sammui 1929, minkä jälkeen koko Turun katuja valaisi 1100 sähkölamppua.<sup>82</sup> Valaistuksen paraneminen oli todella huomattava, sillä sähkölampan valaisukyky oli aivan toista luokkaa kuin kaasulampan. Keskustassa valoa lisäsivät myös näyteikkunat. Silti laitakaupungit pysyivät pimeinä; mm. Linnankadun rautatieylikäytävän puomit ajettiin toistuvasti rikki, koska autoilijat eivät nähneet niitä pimeässä.<sup>83</sup>

<sup>79</sup> TS 18.8.1923

<sup>80</sup> TS 29.8.1923.

<sup>81</sup> TS 10.9.1924.

<sup>82</sup> Kallioniemi 1999, 90.

<sup>83</sup> TS 19.12.1929.

## Nuoriso – katujen kiusanhenki

Pahanteko ja vandalismi olivat kaupungissa ainaisena riesana jo 1800-luvullakin, erityisesti puistoissa ja hautausmaalla.<sup>84</sup> 1900-luvun alussa kaduille ilmestyivät puhelinkioskit, mutta ihmiset rikkoivat ne säännöllisesti jopa päiväsaikaan etsiessään kolikoita. Palovaroitteet taas rikottiin vain hovin vuoksi. Kun Turun ensimmäinen vesiposti saatiin valmiiksi Läntiselle Rantakadulle 1904, sanomalehti arvuutteli montako päivää se saa olla ehjänä.<sup>85</sup> Ilkivallasta oli siis jo tullut niin arkipäiväinen osa kaupungin katuelämää, että se oli pakko ottaa huomioon uusia laitteita suunniteltaessa ja asennettaessa.

1900-luvun taitteessa pahanteosta alettiin entistä useammin syyttää nuorisoa, jonka käyttäytymistä alettiin kauhustella lehdissä muutenkin. Nuoret tukkivat kadut, seisoivat väärässä paikassa, roskasivat kadut ja puistot, töhrivät patsaita ja penkkejä, kiroilivat, juopottelivat, tönivät, varastivat ja vetelehtivät eli toisin sanoen: pilasivat katukuvan. Huonon kasvatuksen ja moraalittomien elokuvien väitettiin usein olevan nuorison kurittomuuden taustalla.<sup>86</sup>

Nuoriso kokoontui iltaisin kävelemään ja huvittelemaan keskustan kaduille, sillä ahtaissa kaupunkiasunnoissa ei juuri omaa rauhaa ollut. Nykynuorisonkin elämäntavassa näyttäytyminen on keskeistä, mutta paikka jossa ”kaikki ovat” muuttuu vuosien saatossa.<sup>87</sup> 1800-luvulla Kupittaa oli ollut suosittu kokoontumispaikka, vuosisadan vaihteessa siirryttiin paremmin valaistuun Kauppatorin ympäristöön. Linnankatu oli jo vuosikymmenien ajan ollut iltakävelijöiden suosikkikatu, mutta nyt suosioon nousivat myös Aura-, Kauppias- ja Eerikinkatu.<sup>88</sup> Virkavalta ei moista kaduilla maleksintaa sulattanut ja yritti sin-

<sup>84</sup> Aura 17.6.1896. Turun vanhalle hautausmaalle oli asetettava vartija, koska nuoriso turmeli istutuksia. Myös kaupungin puistojen istutuksia riivittiin ja puistonpenkkien kerrottiin olevan rikkinäisiä ja törkeiden kirjoitusten peitossa.

<sup>85</sup> UA 26.6.1904 ja 24.7.1904.

<sup>86</sup> Esim. UA 24.3.1912. Turun kasvatustalokunnan mielestä elokuvat rappeuttavat lasten hermoston ja johtavat varasteluun sekä siveelliseen turmioon.

<sup>87</sup> Säaskilahti 1999, 60.

<sup>88</sup> UA 5.11.1904.

nikkäästi keksii keinoja nuorisolaumojen kurissapitoon. Näin valitettiin yleisönosastolla 1906 ja ajan kieliriidatkin saatiin vedettyä mukaan:

Koulupojat ja muu samantapainen joutilas nuoriso, varsinkin toiskielinen, ei noudata järjestyneissä yhteiskunnissa vallitsevaa siivoa esiintymistä julkisilla paikoilla. Huonon kasvatuksen tulokset näkyvät varsinkin Linnankadulla milloin hyvänsä.<sup>89</sup>

Myös maaherra oli huolissaan nuorison turmeluksesta kaduilla; varsinkin Aurakadulla nuoret näkivät huonomaineisia naisia, mikä helposti turmeli moraalin. Kaiken lisäksi nuoret olivat huomattava haitta liikenteelle parveillessaan kadunkulmissa, joten maaherra toivoi nuorten siirtyvän kadulta esimerkiksi Urheilupuistoon harrastamaan urheilua ja partioimista.<sup>90</sup> Raittiusseurat puolestaan olivat jo 1900-luvun alussa huolissaan nuorison villiintyneistä juomatavoista, jotka näkyivät erityisesti nuorisojoukkojen kerääntyessä kapakoiden ulkopuolelle norkoilemaan. Raittiusihmiset ehdottivat ratkaisuksi torvisoittoa Kupittaa puistoon kesäiltais.<sup>91</sup> Phoenixin kahvila-ravintolan edusta Aurakadulla oli muodostunut niin tunnetuksi tappelupaikaksi, että lehden mukaan ihmiset mieluiten välttivät koko kadunpätkää iltais.<sup>92</sup> Yleensä pahimmiksi mainittiin esikaupunkien, varsinkin Raunistulan ja Kähärinmäen, nuorisojoukot.

Katujen sähkövalaistuksen käyttöönotto 1920-luvun puolivälissä aiheutti huomattavan muutoksen katujen käytössä. Myös keskustan näyteikkunoita alettiin valaista, joten luonnollisesti väki alkoi iltais kerääntyä näille valaistuille kaduille mieluummin kuin pimeisiin puistoihin. Samoihin aikoihin elokuvateatterit ja kahvilat elivät kukoisuusaikaa, joten huvittelupaikoista ei ollut puutetta, vaikka keskustan asuntotilanne olikin surkea. Vielä 1910-luvun alussa Turkuu saatettiin toisinaan kuvailla uneliaaksi pikkukaupungiksi, jonka kadut ovat arki-iltais tyhjiä.<sup>93</sup> Vain muutamaa vuotta myöhemmin keskustan ilta-aikainen hulina alkoi saada osakseen jatkuvaa arvostelua.

<sup>89</sup> UA 7.9.1906.

<sup>90</sup> UA 22.9.1918.

<sup>91</sup> UA 16.4.1905.

<sup>92</sup> UA 29.7.1905.

<sup>93</sup> UA 15.3.1910.

I maailmansodan aikana oli alkoholin myynti tiukasti säännöstelltyä ja kieltolaki saatiin Suomessa aikaan vuonna 1919. Näiden kieltojen vaikutus iltaelämään oli Turussa valtava. Kun kapakat oli pakko sulkea, kasvoi kahviloiden määrä keskustassa peräti yli sataan 1930-luvun alkuun mennessä. Kapakoihin ja ravintoloihin ei nuorisolla aiemmin ollut asiaa, mutta tanssikahviloihin oli vapaa pääsy alaikäisilläkin. Paheksuntaa lisäsi Amerikasta Turunkin kahviloihin 1920-luvun jälkipuoliskolla nopeasti levinnyt jazz-musiikki, joka syrjäytti hetkessä klassisemman musiikkitarjonnan.<sup>94</sup> Lehtien mukaan viinaa myytiin yleisesti kaikkialla tiskin alta ja nuoriso tanssi ja joi kahviloissa illasta toiseen vaihtaen välillä kahvilaa tai kävelen edestakaisin Aurakatua.<sup>95</sup>

Poliisin mukaan Aurakadun iltakävelijöitä oli 1920-luvun lopulla keskustan kaduilla arkisin joitakin tuhansia, suurin osa koulunuorisoa, nuoria työläisiä, palvelijattaria ja konttoriapulaisia. Kyseessä on normaalin liikuntatarpeen synnyttämä ilmiö, jota ei tulisi liikaa pyrkiä rajoittamaan, vaikka iltaisin tapahtuu katujen ihmisvirrassa rivoakin vallattomuutta, poliisista kommentoitiin.<sup>96</sup> Kieltolain loputtua 1930-luvulla kontrolli jälleen tiukentui ja valitukset vähenivät.

## Katutila muuttui – mutta kenen ehdoilla?

Sanomalehtiä lukiessa kiinnittyy huomio siihen, miten kriitikittömästi kaupungin nopeaan muuttumiseen saatettiin ennen II maailmansotaa usein suhtautua. Vaikka epäkohtia huomattiin ja niistä valitettiin, ei esimerkiksi autojen nopeaa lisääntymistä kaduilla kuitenkaan käytännössä vastustettu juuri ollenkaan eikä arvokeskustelua aiheesta lehdissä käyty. Autoistuminen nähtiin yleensä positiivisena vaurastumisen ja modernisoitumisen merkinä, vaikka autoilu vaatikin paitsi kuolonuhreja myös kalliita uudistuksia. Henkilöautoilun rajoittamisesta ei juuri ollut puhetta vaan päinvastoin katuja alettiin kehittää autoilun ehdoilla. Auto onkin helppo nimetä pääsyylliseksi 1900-luvun alku-

<sup>94</sup> Sormunen 1977, 107.

<sup>95</sup> Lahtinen 2001, 13.

<sup>96</sup> TS 17.10.1928.

puolen katutilan muutoksiin; katuja olisi tuskin ollut kiire asfaltoida, valaista ja leventää ilman auton nopeaa yleistymistä.

Lehdet tai niiden lukijat eivät missään tapauksessa olleet välinpitämättömiä elinympäristönsä suhteen, sillä esim. joen ja kaupunkia ympäröivän luonnon saastumisesta kirjoitettiin paljon. Myös autoilun ulkomaiden kaupungeille aiheuttamista ongelmista uutisoitiin vilkkaasti, mutta silti autoja ja niiden myötä "modernia nykyaikaa" toivottiin yleensä Turkuun lisää. Lehdillä oli usein kova työ tasapainotellussaan autoilijoiden ja jalankulkijoiden toiveiden välillä, olivathan mm. automainokset lehtien tärkeä tulonlähde. Lehdet eivät esimerkiksi olleet vaatimassa rajoituksia linja-autoille, vaan pelkästään raportoivat tilanteen kehityksestä, joka oli pitkälti virkavallan käsissä.

Katujen muutokset olivat Turussa erityisen nopeita 1920- ja 30-luvuilla. Vaikka "autokaupunkia" ryhdyttiin toden teolla luomaan vasta II maailmansodan jälkeen, oli suuntaus selvä jo vuosikymmeniä aiemmin. Räjähdyksenomaisesti kasvanut liikenne, hygieniavaatimukset, katujen uudet päällysmateriaalit ja parantunut valaistus muuttivat katutilaa tavalla, joka varmasti vaikutti jokaisen kaupunkilaisen elämään. Lehtiutisten perusteella on ehkä uskaliasta esittää tulkintoja ihmisten suhteesta katutilaan, mutta esimerkiksi jalankulkijoiden käsityksen kaduista on täytynyt muuttua rajusti, kun auto-, raitiovaunu- ja polkupyöräliikenne valtasivat yhä enemmän tilaa hevosilta ja kävelijöiltä – puhumattakaan siitä, miten paljon autoilijoiden käsitys kaduista muuttui. Katuelämän tahti muuttui kiihkeämmäksi, vaarallisemmaksi, "modernimmaksi" ja pölyn takia epämiellyttävämmäksikin.



## Lähteet

## Alkuperäislähteet

*Aura* 1890–1896.

*Uusi Aura* (UA) 1897–1918.

*Turun Sanomat* (TS) 1918–39.

## Tutkimuskirjallisuus

Alvar Aalto Säätiö: *Alvar Aalto: Arkkitehti/Architect 1898–1976*. Rakennustieto Oy, Tampere 1999.

Helin, Pekka, Turtiainen, Jukka, Vesikansa, Matti: *Kaupunkikuva ja rakentaminen*. Valtion painatuskeskus/Kauppakirjapaino Oy, Helsinki 1983.

Junkala, Pekka: Tila tutkimuskohteena. *Kadun risteyksessä*. toim. Pekka Junkala & Nina Sääsikälahti. Atena, Jyväskylä 1999.

Junttila, Ulla-Kirsti: *Muuttuvat kadunkalusteet*. Rakennuskirja Oy, Helsinki 1986.

Jutikkala, Eino: Jälleenrakentamisesta Suomen itsenäistymiseen. *Turun seitsemän vuosisataa*, toim. Eero Kuparinen. Turun Historiallinen Yhdistys, Tammisaari 1985, 201–224.

Jutikkala, Eino: *Turun kaupungin historia 1856–1917*. Turun Sanomalehti ja Kirjapaino Oy, Turku 1957.

Kaitanen, Juha ja Salmi, Hannu: Autohurjastelua – surulliset seuraukset. Autoliikenteen uhka Varsinais-Suomessa 1911–14. *Sata lasissa*, toim. Ismo Vähäkangas. Turun Historiallinen Arkisto 54, Kaarina 2000, 37–50.

Kallioniemi, Jouni: *Ihana valo. Energiaa Turusta 100 v.* Tammerpaino, Tampere 1999.

Kivistö, Markus: Kasvava katu. Autoliikenne ja modernisaatio Turussa. *Sata lasissa*, toim. Ismo Vähäkangas. Turun Historiallinen Arkisto 54, Kaarina 2000, 91–104.

- Lahtinen, Rauno: Eläimet liikenteen uhreina 1900–1930. *Sata lasissa*, toim. Ismo Vähäkangas. Turun Historiallinen Arkisto 54, Kaarina 2000, 51–58.
- Lahtinen, Rauno: Kun kahvilat valtasivat Turun. *Suomen Turku* 3/2001, 12–14.
- Ollila, Anne: *Aika ja elämä. Aikakäsitys 1800-luvun lopussa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.
- Sheller, Mimi: The City and the Car. *International Journal of Urban & Regional Research*, 24 (4), 2000, 737–758.
- Sormunen, Tapio: *Turun musiikkielämä 1920-luvulla*. Turun yliopisto, Turku 1977.
- Soveri, Jouko: Maantiesuolat. *Auto, terveys ja ympäristö*, toim. Päivi Santalahti, Valentina Oroza, Raimo Laakia, Meri Koivusalo & Elina Hemminki. Gaudeamus, Helsinki 1991, 85–93.
- Sundstén, Taru: Turun kaupunkikuvan kehitys vuoden 1827 palosta nykypäivään. *Turun kulttuurihistoriaa*, toim. Vilho Niitemaa, Oscar Nikula & Tapio Sormunen. Turun historiallinen arkisto 33, Turku 1979, 220–237.
- Sääskilahti, Nina: Katu kohtaamisen paikkana. *Kadun risteyksessä*, toim. Pekka Junkala & Nina Sääskilahti. Atena, Jyväskylä 1999.
- Söderström, Marita: *Sata vuotta Turun joukkoliikennettä*, Kirjapaino Grafia Oy, Turku 1990.
- Turunen, Martti: Kunnossapidon muutos. *Soraa, tietä, hevosia. Tiet, liikenne ja yhteiskunta 1860–1945*, toim. Jaakko Masonen, Kimmo Antila, Veikko Kallio & Tapani Mauranen. Edita, Helsinki 1999.

# LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER'N KAKSI PARIISIA - KAUPUNKITILAN IDEAALIMALLIT RANSKAN SUUREN VALLANKUMOUKSEN AATTONA

Riikka Forsström

## Todellisuuden ja utopian kohtaaminen

Vuonna 1789 puhjennutta Ranskan suurta vallankumousta edeltäneet vuosikymmenet olivat laajamittaisten poliittisten ja ideologisten muutosten kautta. Ympäri Eurooppaa valistusfilosofit alkoivat kyseenalaistaa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen oikeutuksen ihmisten välisen yleisen vapauden, veljeyden ja tasa-arvon hengessä. Maanpäällisen onnellisuuden etsinnästä tuli modernin aikakauden motto. Sen mukaisesti kaikilla ihmisillä oli yhtäläinen oikeus onneen ja hyvinvointiin jo haudan tällä puolen. Onnellisuuden etsintä manifestoitui erilaisten utopioiden sekä ihannekaupunkimallien voimallisena henkiin heräämisenä. Murroskauden ilmapiirissä kaikki näytti mahdolliselta, mikä synnytti visioita ole-massa olevaa paremmasta maailmasta.<sup>1</sup>

Pariisilainen kirjailija, utopisti ja yhteiskuntakriitikko Louis-Sébastien Mercier oli eräs 1700-luvun kiihkeimmistä onnellisuuden etsijöistä. Moraalinen närkästys ranskalaisen vanhan hallinnon eli *ancien régime*n sosiaalisia ja taloudellisia eriarvoisuuksia kohtaan sai hänet luomaan vision tulevaisuuden ihanneyhteiskunnasta utopistisessa ro-maanissaan *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais* (1771, uudistettu kolmiosainen laitos 1786), josta käytän artikkelissani lyhennettyä muotoa *L'An 2440*. Teoksella tuli olemaan käännteentekevä merkitys modernin utopiakirjallisuuden uudistajana, sillä se oli tiettäväs-

---

<sup>1</sup> Baczko 1978, 18–19.

ti kaikkien aikojen ensimmäinen kaukaiseen tulevaisuuteen projisoitu kuvitelma ihanteellisesta kaupunkimiljööstä.<sup>2</sup>

*L'An 2440*:n ensimmäisen laitoksen julkaisemisen jälkeen Mercier ryhtyi kirjoittamaan vielä sitäkin monumentaalisempaa kaupunkikuvausta nimeltä *Tableau de Paris*, josta ilmestyi vuosien 1781 ja 1788 välisenä aikana peräti kaksitoista osaa. *Tableau de Paris*'ssa Mercier luo kriittisen läpileikkauksen 1700-luvun Pariisista ja nostaa esille samoja yhteiskunnallisia epäkohtia, joihin hän oli aiemmin etsinyt ratkaisuja utopian keinoin. *L'An 2440* ja *Tableau de Paris* muodostavat näin ollen kaksi toisiaan täydentävää analyysiä Ranskan pääkaupungista suuren vallankumouksen aattona. Teokset kuvastavat mielenkiinnon lisääntymistä kaupunkitilan uudistamista koskevia kysymyksiä kohtaan 1700-luvun Euroopassa ja etenkin Ranskassa. Vaikka Mercier onkin tutkimuskirjallisuudessa jäänyt suurten valistusfilosofien varjoon ja esimerkiksi Charles Monselet luokittelee tämän samaan kategoriaan muiden "unohdettujen ja halveksittujen" 1700-luvun ranskalaiskirjailijoiden kanssa teoksessaan *Les Oubliés et les Dédaignés* (1857), viime vuosikymmeninä on ollut näkyvissä selviä merkkejä myös positiivisemmasta asennoitumisesta Mercier'iä ja tämän tuotantoa kohtaan, mistä näkyvänä osoituksena ovat Mercier'n pääteoksista otetut uusintapainokset. Näistä merkittävin on *Tableau de Paris*'n uusintapainos vuodelta 1994, joka on toiminut myös oman esitykseni pohjana.<sup>3</sup>

Tarkastelen seuraavassa *L'An 2440*:n sekä *Tableau de Paris*'n merkitystä 1700-luvun kaupunkitilan uudistamista koskevan debatin kontekstissa. Artikkelini tavoitteena on Mercier'n Pariisin kuvausten kautta hahmottaa sitä, minkälaisia epäkohtia 1700-luvun valistuneet eurooppalaiset näkivät oman aikansa suurissa kaupungeissa sekä minkälaisia visioita nämä laativat siitä, minkälainen ihanteiden mukainen kaupunkitila parhaimmillaan olisi. Miten todellisuus ja ideaali kohtaavat Mercier'n tulevaisuuden Pariisissa? Miten valistusaatteiden vaikutus näkyy Mer-

<sup>2</sup> Trousson 1975, 175; Alkon 1987, 4; Delumeau 1995, 307.

<sup>3</sup> Kyseinen uusintapainos sisältää kaksi osaa, joihin on koottu lyhentämättömät versiot Mercier'n alkuperäisteoksesta. Osia *Tableau de Paris*'ta on käännetty myös englanniksi Jeremy D. Popkinin toimittamana laitoksena. Ks. *Panorama of Paris. Selections from Tableau de Paris by Louis-Sébastien Mercier* (1999). Teos pohjautuu Helen Simpsonin käännökseen.

cier'n utopiakaupungissa? Mikä merkitys Mercier'n Pariisin kuvauksilla oli käytännön kaupunkisuunnittelun kannalta? Näihin kysymyksiin vastaaminen edellyttää Mercier'n tekstien tarkastelua sekä laajassa oman aikakautensa kontekstissa että suhteessa ideaalikaupunkimallien suunnittelun historialliseen kehitykseen. Analyysi etenee Mercier'n teosten ilmestymisajankohtiin nähden kronologisesti käänteisessä järjestyksessä. Aluksi luon katsauksen *Tableau de Paris*'n välittämään kuvaan Mercier'n oman ajan Pariisista, minkä jälkeen valotan *L'An 2440:n* visiota ihanteellisesta kaupunkitilasta.

## Kuoleman metropoli

Mercier syntyi Pariisissa vuonna 1740 ja vietti siellä lähes koko elämänsä aina vuonna 1814 tapahtuneeseen kuolemaansa saakka. Hän eli kyllin kauan todistaakseen Ranskan suuren vallankumouksen toimeenpanoa sekä kommentoidakseen sen tapahtumia vallankumouksen jälkeen ilmestyneessä teoksessaan *Paris pendant la Révolution ou Le Nouveau Paris* (1787–1798). Yhteensä Mercier jätti jälkeensä yli sata kirjallista tuotosta sekä lukuisan määrän painamattomia käsikirjoituksia.

*Tableau de Paris*'ssa Mercier käsittelee mitä erilaisimpia aihepiirejä aina alimpien sosiaaliluokkien asumuksista ja huvituksista ylhäisön tapoihin sekä 1700-luvun kirjalliseen ja poliittiseen elämään. *Tableau de Paris* on merkittävä teos erityisesti siinä mielessä, että se oli ensimmäisiä kirjallisia tuotoksia, joissa kiinnitetään huomiota myös alempien yhteiskuntaluokkien elinolosuhteisiin.<sup>4</sup> Teoksen perussävyä hallitsee yhteiskuntakriittinen asennoituminen 1700-luvun loppupuolen ranskalaista yhteiskuntaa ja etenkin Pariisia kohtaan. Poliittisten, sosiaalisten ja taloudellisten epäkohtien ohella Mercier kiinnittää huomiota kaupunkitilan epätasa-arvoiseen jakamiseen eli sen sosiaalisia eriarvoisuuksia suosivaan käyttöön. Hän kritisoi esimerkiksi Ludvig XIV:n tapaa konstruoida julkinen tila palvelemaan ainoastaan hallitsevan monarkian valta-pyyteitä. Mercier'n mukaan kuninkaan ei olisi pitänyt pystyttää Versailles'ta joutilaan aristokratian turhanpäiväisen loiston kulissiksi vaan ra-

<sup>4</sup> Hofer 1977, 23.

kennuttaa Pariisi tavallista kansaa varten. Siinä tapauksessa kadut olisivat yhtä leveitä kuin Lontoossa, ja Ranskan pääkaupunkia voitaisiin hyvällä syyllä kutsua ”ihmisten kaupungiksi” (*la ville des hommes*).<sup>5</sup>

Mercier esittää *Tableau de Paris*'ssa useita eri tekijöitä, jotka hänen mukaansa turmelivat 1700-luvun Pariisin kaupunkikuvaa sekä pilasivat asukkaiden viihtyvyyttä. Eräs pääasiallisista kritiikin kohteista on hygienian puuttuminen, yleinen likaisuus ja saastaisuus sekä jätteiden aiheuttama sietämätön löyhkä. Mercier kuvaa kadut väkivallan ja raakuuden näyttämöinä, joilla esitetään eloonjäämististelun jokapäiväistä draamaa. Hän kuvailee kuinka keskelle kaupunkia sijoitetuista teurastamoista virtaava kuolevien eläinten veri valuu suoraan jalkakäytävälle ja tahrii ohikulkijoiden jalkineet. Viemäröintisysteemin alkeellisuudesta johtuen jätteet tulvivat naapuruston kaivoihin ja aiheuttavat ruokamyrkytyksen. Moraalisesti tuomittavaa on myös lääketieteen opiskelijoiden tapa varastaa ruumiita anatomian oppitunteja varten ja heittää jätökset likakaivoihin. Tämänkaltaiset epäkohdat tekivät Mercier'n mielestä 1700-luvun Pariisista kaikkea muuta kuin ihmisarvoisen elinympäristön.<sup>6</sup>

Suuren vallankumouksen aattona Pariisi näyttäytyy *Tableau de Paris*'n kuvauksissa ennen kaikkea korruption ja kuoleman tyyssijana. Mercier'llä oli voimakas tietoisuus kuoleman alituisesta läsnäolosta kaupungissa. Kuolemaan liittyvät kuvat hallitsivat hänen mielikuvitustaan ja kuolema on teema, johon hän suorastaan pakkomielleisesti palaa kuvatessaan oman aikansa Pariisia.<sup>7</sup> Liiottelematta voidaankin väittää, että *Tableau de Paris*'ssa kaikkivoipaisen kuoleman metafora nousee koko kaupungin symboliksi. Tätä todistaa muun muassa Mercier'n tapa nähdä Pariisi suurena ruumiina sekä hänen luomansa mielikuvitukselliset kuvat kaupungin jättiläismäisestä luurangosta.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Mercier 1994, osa II, 775–780.

<sup>6</sup> Mercier 1994, osa I, 114–121.

<sup>7</sup> Ks. myös Majewski 1971, 123–124.

<sup>8</sup> Citron 1961, 119. 1700-luvun Pariisissa vallitsevien epäkohtien tiedostaminen innoitti Mercier'tä luomaan fantasioita koko kaupungin tuhoutumisesta jonkin kohtalokkaan katastrofin seurauksena. Esimerkiksi *Tableau de Paris*'n artikkelissa ”*Que deviendra Paris*” hän esittää erilaisia vaihtoehtoja, jotka voisivat olla syynä Pariisin tuhoutumiseen. Katastrofin mahdollisina laukaisijoina Mercier

*Tableau de Paris'*n episodimaiset välähdykset ranskalaisen vanhan hallinnon viimeisistä vuosista antavat havainnollisen kuvan siitä, että lääketieteen edistymisestä huolimatta kuolema varjosti 1700-luvun eurooppalaisia suurkaupunkeja monilla eri tavoilla. Onnettomuudet, julket teloitukset, ihmisten ja eläinten väkivaltaisuus sekä kulkutautiepidemiat tekivät jokapäiväisestä elämästä läpikotaisin odottamatonta.<sup>9</sup> Ranskalaisen sosiaalishistorioitsijan Alain Corbinin tekemät huomiot ovat yhdenmukaisia Mercier'n aikalaishavaintojen kanssa. Corbinin mukaan vallankumousta kohti vyöryvä Pariisi oli epähygieenisyyden ja epäesteettisyyden tyysijä, jossa aistit joutuivat kovalle koetukselle. Mätänevien ruumiiden ja ruhojen kauhea löyhkä pilasi hengitysilman. Ruumiiden haju johtui siitä, että vielä tuolloinkin vallitsi tapa rakentaa hautausmaita keskelle kaupunkia sekä haudata vainajia kirkkoihin. Närkästyistä herätti edelleen käytäntö sijoittaa teurastamot kaupungin sydämeen. Kehittymättömän viemärintisysteemin vuoksi joka puolella vyöryvät jätteet ja ulosteet tuntuivat toisinaan uhkaavan koko kaupungin olemassaoloa.<sup>10</sup>

Vuoden 1789 aattona Ranskan pääkaupunki oli näin ollen paitsi valistuksen ideologinen keskus myös erilaisten hajujen metropoli. Aina vuosisadan puolivälistä lähtien voidaan tosin nähdä merkkejä siitä, että yleinen sietokyky hajuja kohtaan alkoi heikentyä.<sup>11</sup> Vallitsevien epäkohtien tiedostaminen johti 1700-luvun kuluessa siihen, että terveydellisiin ja hygieenisiin kysymyksiin alettiin kiinnittää aikaisempaa suurempaa huomiota. Valistuneissa piireissä lisääntyi vaatimus siitä, että hautaus-

---

viittaa muun muassa sotaan, nälänhätään, maanjäristykseen, tulvaan, tulipaloon sekä poliittiseen vallankumoukseen. Mercier 1994, osa I, 980. Samantapaisia apokalyptis-infernaalisia visioita suurten kaupunkien tuhosta esiintyy runsaasti 1700- ja 1800-lukujen ranskalaisessa kirjallisuudessa. Esimerkkeinä aihetta käsittelevistä teksteistä voidaan mainita C. N. Cochinin *Fouilles de Saint-Geneviève en 2355*, Joseph Méryn *Les Ruines de Paris l'an de Jésus-Christ 3844*, Cousin de Grainvillen *Dernier Homme* (1805) sekä Lamartinen *Les Visions* (1823). Lissabonin tuhoisa maanjäristys vuonna 1755 on todennäköisesti osaltaan innoittanut esiromantiikan ja romantiikan kauden kirjailijoiden tuhofantasioita. Roudaut 1990, 66–68.

<sup>9</sup> McManners 1981, 59–88, passim.

<sup>10</sup> Corbin 1986, 27–34.

<sup>11</sup> Ibid., 56–59.

maat tulisi siirtää kaupunkien ulkopuolelle. Vuoden 1777 jälkeen Ranskassa kiellettiinkin vainajien hautaaminen kaupunkien keskeisille paikoille. Yleisen mielipideilmaston muuttumisen seurauksena kaupunkien periferioihin alettiin rakentaa valtavia nekropoleja. Moraaliset ja uskonnolliset argumentit, jotka olivat aiemmin legitimoineet hautausmaiden sijoittamisen keskelle kaupunkia, saivat nyt väistyä terveyttä ja hygieenisyyttä korostavien näkökohtien tieltä.<sup>12</sup> Kaupunkitilan puhtaudesta tuli keskeinen arvo, ja myös tilan jakamisen päämääränä oli tästä lähtien heijastella aikaisempaa sekularisoituneempia tarkoituksia.

## Utopia täydellisestä kaupungista

Helen Rosenau'n määritelmän mukaan ihannekaupungilla tarkoitetaan joko uskonnollista visiota tai maallistunutta näkemystä elinympäristöstä, jossa tilan esteettinen kauneus ja asukkaiden viihtyvyys yhdistyvät optimaalisella tavalla.<sup>13</sup> Kyseisessä määritelmässä kiteytyy ajatus siitä, että ihanteellinen urbaani tila muodostaa kaikin puolin sopusuhtaisen ja toiminnallisen kokonaisuuden. Ideaalikaupunkimallit sekä utopistiset visiot paremmasta maailmasta kumpuavat lähes poikkeuksetta tyytymättömyydestä vallitsevaan olotilaan, mistä johtuen niitä on laadittu runsaslukuisimmin suurten yhteiskunnallisten muutosten leimaamina murroskausina. Traditionaalisen ja staattisen yhteiskuntajärjestyksen hajoaminen on tuonut tullessaan epävarmuuden lisääntymistä tulevaisuuden suhteen, mikä on synnyttänyt halun luoda edes mielikuvituksen toivekuvia harmonisesta ja muuttumattomasta onnen tilasta.

Suurissa kaupungeissa vallitseva yleinen kaaos sekä räjähdysmäinen demografinen kasvu sysäsivät 1700-luvun kuluessa liikkeelle sarjan reformiprojekteja, joiden tavoitteena oli kaupunkitilan kaunistaminen ja siistiminen.<sup>14</sup> Myös monet vuosisadan huomattavimmista filosofiista ja

<sup>12</sup> Ariès 1994, 69–70.

<sup>13</sup> Rosenau 1983, 2. Ks. myös Roudaut 1990, 16–17; Vercelloni 1996, 3.

<sup>14</sup> Rudé 1974, 35–38; Roche 1987, 9–35, passim. Jo Ludvig XVIII:n hallintokautena (1610–1643) väestökasvun kiihtyminen oli synnyttänyt ajatuksen Pariisin liian suuresta koosta, mikä teki siitä hankalasti hallittavan. Kaupungin laajen-



kirjailijoista nostivat kirjoituksissaan esille kaupunkitilan uudistamiseen liittyviä kysymyksiä. Esimerkiksi Voltaire käsittelee Pariisin uudelleenorganisoinnin tarvetta esseessään *Les embellissements de Paris* (1749). Valistusajan reformiprojektien pääpaino ei ollut enää niinkään kansalaisten hengellisten tarpeiden tyydyttämisessä kuin sosiaalisissa ja utilitaristissa näkökohdissa. Ratkaisevaa päänavausta merkitsi J. F. Sobry'n *De l'architecture* (1776), joka oli ensimmäinen arkkitehtuuria käsittelevä kirjoitus, jossa otetaan konkreettisesti huomioon myös yhteiskunnan alimpien kerrosten elinolosuhteiden parantamisen tärkeys. Käytännössä tämä merkitsi mielenkiinnon kohdistamista esimerkiksi avarampien ikkunoiden ja porraskäytävien sekä korkeiden kattojen ja hyvän tuuletuksen välttämättömyyteen.<sup>15</sup>

Vaikka valistusaatteiden leviäminen 1700-luvun Euroopassa muokkasikin ihannekaupunkimallien suunnittelua aikaisempaa käytännölläheisempään suuntaan, tuolloin laadituissa reformiprojekteissa voidaan nähdä selkeitä yhtymäkohtia ideaalikaupunkien aikaisempaan traditioon. Eri aikakausina laadittujen ihannekaupunkimallien taustalta voidaan lähes poikkeuksetta löytää paitsi visio kristittyjen paratiisista myös pakanallisesta antiikista juontuva kuva ihanteellisesta kaupungista, jonka ihmiset ovat itse rakentaneet ilman jumalallista myötävaikutusta. Erityisesti Platonin *Valtio*, jossa luodaan kuvitteellinen perusta oikeudenmukaiselle ja harmoniselle urbaanille yhteiskunnalle, on vaikuttanut moniin myöhempiinkin ihannekaupunkimalleihin.<sup>16</sup>

Keskiajalla maanpäällisten ihannekaupunkimallien suunnittelu oli vähäisempää, sillä mielenkiinto fokusoitiin oikeamielisiä tuonpuoleisessa mahdollisesti odottavan autuuden eli Jumalan tulevan valtakunnan ja taivaallisen Jerusalemin odotukseen. Uskonnollisilla visioilla oli kuitenkin suuri merkitys myös maallistuneiden ihannekaupunkien kehityksen kannalta.<sup>17</sup> Kaikkien sekularisoituneiden ideaalikaupunkimallien taust-

---

tumien sekä demografisen räjähdys toivat tullessaan myös sosiaalisia ongelmia kuten rikollisuuden lisääntymistä. Yi-Fu Tuan 1979, 165.

<sup>15</sup> Rosenau 1983, 92–93.

<sup>16</sup> Manuels 1982, 16–17, 33, 64–65.

<sup>17</sup> Polak 1961, 163–164.

talta voidaankin löytää kuva raamatun pyhästä kaupungista sekä tuhatvuotisesta valtakunnasta.<sup>18</sup>

1400- ja 1500-lukujen kuluessa katseet alkoivat kääntyä taivaallisen Jerusalemin odotuksesta kohti maanpäällisiä asioita. Kyseisenä ajanjaksona tuotettiin erityisen runsaasti erilaisia utopioita sekä visioita ideaalisesta urbaanista tilasta, jotka oli sijoitettu sekularisoituneeseen aikaan ja paikkaan. Renessanssiajan Italiassa ilmestyneissä arkkitehtonisissa tutkielmissa esitetyt kuvat ”onnellisesta kaupungista” (*Città Felice*) edustavat valistusajan ideaalikaupunkien ohella erästä kaikkein elinvoimaisimmista vaiheista ihannekaupunkimallien suunnittelun historiassa. Parhaiten tunnettuina esimerkkeinä renessanssin ihannekaupunkimallien luojista voidaan mainita muun muassa Leon Battista Alberti, Filarete sekä Francesco di Giorgio Martini. He ottivat tavoitteekseen kaupunkitilan sublimoimisen sijoittamalla se olemassa olevaa kauniimpaan ympäristöön. Tämän korkean esteettisen päämäärän saavuttamiseksi arkkitehtonisten utopioiden laatijat herättivät henkiin antiikin klassisia esikuvia, erityisesti Platonin sekä Vitruviuksen esittämiä ihanteita. Heidän mukaansa ideaalinen urbaani tila tulisi konstruoida samaan tapaan kuin sopusuhtainen ihmisvartalo. Myös analogisuutta ihmisen rakentaman ympäristön ja sublunaarisen maailman yläpuolisen todellisuuden välillä painotettiin: ideaalikaupungin katsottiin olevan taivaallisen harmonian heijastumaa. Renessanssin ihannekaupunkimallit heijastavat näin ollen pyrkimystä muuttumattomaan ideaaliin ja formaaliseen täydellisyyteen.<sup>19</sup>

## Puhtaista ideaaleista kohti käytännön reformiprojekteja

Mercier’n utopiassaan luoma visio ihannekaupungista edustaa tärkeää murrosvaihetta utopiakaupunkien historiassa. Kuten edellä jo todettiin, Mercier keksi ensimmäisenä utopiakirjailijana sijoittaa kuvitelman urbaanista onnelasta kaukaiseen tulevaisuuteen. Ennen Mercier’tä utopioi-

---

<sup>18</sup> Girouard 1989, 348.

<sup>19</sup> Manuels 1982, 150–180, passim; Rosenau 1983, 42–67, passim.; Pfeifer 1979, 180.

den laatijat olivat fokuoineet fantasiansa ihanteellisesta elinympäristöstä joko menneisyyden hämäriin tai aikalais-tilalle tuntemattomaan ja eksoottiseen maankolkkaan englantilaisen Thomas Moren kuuluisassa teoksessaan *Utopia* (1516) antaman esimerkin mukaisesti.<sup>20</sup> *L'An 2440*:n myötä tapahtui näin ollen siirtyminen klassisista tilautopioista kohti moderneja tulevaisuusutopioita. Ensimmäistä kertaa utopistisen ajattelun historiassa ihannekaupunki on sijoitettu eksaktisti nimetylle ajan ja paikan koordinaatistolle eli vuoden 2440 Pariisiin. Keksinnöllään Mercier avasi tien 1800- ja 1900-lukujen suurille aikautopioille, joita karakterisoi optimistinen usko edistykseen sekä nykyhetken sisältämiin konkreettisiin muutosmahdollisuuksiin.

Mercier'n mallissa radikaalisti uusi elementti on usko rajattomaan edistykseen sekä lineaarisen ajan merkitykseen maanpäällisen paratiisin tuottajana. 1700-luvun optimistisimpien edistysajattelijoiden kuten Condorcet'n ja Turgot'n tavoin myös Mercier hylkäsi pessimistisen ja apokalyptisen käsityksen ajasta. Ihmiskunnan onnellisuuden ja edistymisen lisääntymiselle hän ei nähnyt minkäänlaista ajallista lakipistettä. Vuoden 2440 Pariisin hän kuvailee tulokseksi vähittäisestä ja asteittaisesta edistymisen prosessista. Väkivaltaisella tai yhtäkkisellä siirtymisellä olemassa olevasta kurjuudesta tulevaisuuden kaupunki-paratiisiin ei ole Mercier'n visiossa sijaa.<sup>21</sup> Vallankumouksen jälkeen ilmestyneissä teksteissään, erityisesti *Le Nouveau Paris*'ssa sekä *L'An 2440*:n viimeiseen, vuonna 1799 ilmestyneeseen versioon kirjoittamassaan esipuheessa Mercier tuomitseekin jyrkästi muutosten verisen läpiviemisen sekä vallankumousjohtajien Dantonin ja Marat'n menetelmät moraalisesti väärinä.<sup>22</sup>

Mercier'n visiossa reaali maailman ja ideaalikonstruktion välillä vallitsee täydellisen symmetrinen suhde. Päinvastoin kuin monissa aikaisemmissa ihannekaupunkimalleissa utopistinen olotila ei edusta pelkkää abstraktiota vailla konkreettisia kosketuskohtia vallitseviin realiteetteihin. Koska lineaarisen ajan hitaan virtaamisen halki vuosisatojen osoitetaan aikaansaavan kaikki tarvittavat muutokset, utopiasta voi vähitellen

<sup>20</sup> Ks. esim. Minois 1996, 293.

<sup>21</sup> Ks. esim. Mercier 1786, osa I, 292–293.

<sup>22</sup> Mercier 1799, osa I, v–vii.

tulla osa historiallista todellisuutta. Tässä suhteessa klassisten tilautopioiden laatijat pysyttelivät huomattavasti varovaisemmilla linjoilla. Esimerkiksi More suhtautui skeptisesti siihen mahdollisuuteen, että *Utopiassa* kuvaillun kaltainen ihanneyhteiskunta olisi mahdollinen tai edes toivottava myös länsimaissa.<sup>23</sup> Tietty epämääräisyys ja paradoksaalisuus utopioiden maantieteellisen asemoinnin suhteen näkyy myös termin "utopia" kreikkalaisperäisessä etymologiassa. Termi on siinä mielessä ambivalentti, että se avaa mahdollisuuden kahdelle erilaiselle tulkinnalle. Toisaalta "utopialla" voidaan ymmärtää "paikkaa, jota ei ole olemassa" ("outopia" eli "ei paikkaa"), toisaalta se viittaa "eutopiaan" (= "hyvä paikka").<sup>24</sup> Kyseinen kaksijakaisuus osoittaa, että utopioissa luodaan visioita olemassa olevaa onnellisemmista yhteiskunnista, mutta ne lähestyvät kohdettaan negaation kautta. Utopiakaupunkien suunnittelijat tarjoavat kuvitelmia ihanneyhteiskunnista, mutta niitä ei esitetä niinkään konkreettisina mahdollisuuksina kuin hypoteettisina vaihtoehtoina, mielikuvituksen leikkinä.

Utopiakaupunkien todellisuudelle vierasta luonnetta kuvastaa osuvasti se, että 1500–1600-lukujen utopistit jättivät yleensä avoimeksi kysymyksen ihannekaupungin eksaktista sijainnista. Tavanomaisen kaavan mukaisesti nämä jäljittelivät Moren antamaa esikuvaa, jossa merenkulkijat eksyvät laivamatkalla tai haaksirikkoutuvat, minkä seurauksena he päätyvät keskellä valtamerä sijaitsevaan, muusta maailmasta eristäytyneeseen hyvinvointivaltioon. Käytännössä tämä ei useinkaan merkinnyt muuta kuin tekosyytä kuvailla malliyhteiskunnan ihannteellisiä oloja. 1700-luvun loppupuolelle tultaessa "onnellisten saarista" oli jo tullut loppuun kulutettu kirjallinen konventio, joka kaipasi uudistamista. Maallistuneen edistysoptimismin ilmapiirissä tulevaisuus tarjosi uuden ja innovatiivisen odotushorisontin, johon oli luontevaa projisoida visioita paremmasta maailmasta. Modernin aikautopian läpimurron myötä utopistiset idealit alkoivat sulautua osaksi historiallista todellisuutta. Utopia ei edustanut enää puhdasta ideaalia, "ei paikkaa", vaan toteuttamiskelpoista käytännön reformia.

---

<sup>23</sup> More 1964, 152.

<sup>24</sup> Manuels 1982, 1.

Mercier'n kuvitelma vuoden 2440 Pariisista eroaa aikaisemmista ihannekaupunkimalleista ennen kaikkea siinä suhteessa, että se ei edusta muuttumatonta ja täydellistä ideaalia. Tulevaisuuden pariisilaisen suulla Mercier kertoo, että edes vuonna 2440 edistys ei ole saavuttanut lakipistettä, joten vieläkin on paljon parantamisen varaa. Kyse on jatkuvasti kehittyvästä ja uudistuvasta utopiasta. Myöskään spatiaalisen laajentamisen suhteen Mercier'n utopistisella Pariisilla ei ole äärirajaa, sillä vaikka kuvauskohteena onkin Pariisin kaupunki, utopia laajenee samalla universaaliksi ja globaaliksi onnellisuuden visioksi. Mercier uskoi, että vaikka valistusfilosofian keskus olikin Ranska ja Pariisi, sen hyvää tekevät vaikutukset leviäisivät vähitellen kaikkialle maailmaan.<sup>25</sup>

Mercier'n ihannekaupungin ekspansiivinen luonne näkyy myös siinä, että sitä ei ole eristetty muusta maailmasta kuten useimpia 1500- ja 1600-lukujen ideaalikaupunkeja tai esimerkiksi Voltairen teoksessaan *Candide* (1759) kuvaamaa Eldoradon fantasiakaupunkia. Voltairen nimenomaisena tarkoituksena on korostaa Eldoradon eristäytynyttä maantieteellistä asemaa. Juuri siitä syystä, että tämä inkojen muinainen kuningaskunta on korkeiden vuorien ympäröimä, se on onnistunut säilyttämään viattoman koskemattomuutensa.<sup>26</sup> Vastaavasti esimerkiksi kalabrialainen dominikaanimunkki Tommaso Campanella painottaa

<sup>25</sup> Mercier 1786, osa III, 352–354. Edistyksellisistä piirteistään huolimatta Mercier'n utopistinen Pariisi välittää kuitenkin pikemminkin vaikutelman staattisesta ja agraarisesta elinympäristöstä kuin modernista suurkaupungista alati vaihtuvine aistiärsykeineen. Asukkaiden jokapäiväinen elämä rakentuu samojen asioiden sykliselle toistolle. Elämänmenon hidas tempo näkyy muun muassa siinä, että Mercier ei hyödynnä edes oman vuosisatansa tieteellis-teknisen edistyksen saavutuksia utopiakaupunkinsa suunnittelussa. Mercier korostaa vuoden 2440 Pariisin staattista luonnetta myös lukusymboliikan avulla. Kuten monissa aikaisemmissakin ihannekaupunkimalleissa ihmisen ja luonnon välinen suhde kuvataan holistiseksi. Utopiakaupungin ja sitä ympäröivän maailmankaikkeuden välillä vallitsee kosminen harmonia, mikä näkyy esimerkiksi luvun neljä toistuvuutena useissa eri yhteyksissä symmetrian ja analogisuuden vertauskuvana (tulevaisuuden temppeleitä kannattelee neljä suurta pylvystä, Pariisi on jaettu neljään kaupunginosaan). Arkkitehtonisissa muodoissa ympyrä on vallitseva, mistä johtuen koko Pariisi muodostaa eräänlaisen "säteilevän kehän". Ks. myös Ouellet & Vachon 1973, 85–90. Laajemmin arkkitehtonisten muotojen symbolisista merkityksistä ideaalikaupungeissa, ks. Roudaut 1990, 125–144.

<sup>26</sup> Voltaire 1787, 280, 284.

utopiassaan *Aurinkokaupunki* (1623) kaupungin eristäytynyttä asemaa sekä luoksepääsemättömyyttä ulkopuolisilta tunkeutujilta. Suurin osa kaupunkia on rakennettu kukkulalle, ja kaupunkia ympäröi kehämäisesti seitsemän korkeaa muuria.<sup>27</sup>

Mercier'n tulevaisuuden Pariisia ideaalikaupunkimallien edeltäneestä traditiosta erottava tekijä on edelleen korostuneempi realismisuuden vaikutelma. Koska vuoden 2440 metropoli on luotu palvelemaan tavallisen ihmisen jokapäiväisiä tarpeita, kaupunkikuvasta on karsittu pois kaikki sellaiset yksityiskohdat, jotka eivät edistä hyötynäkökohtia. Ero on huomattava esimerkiksi Voltairen Eldoradoon, jossa julkiset rakennukset hipovat pilviä ja torit on koristeltu suihkulähtein, jotka pulppuavat puhtaan veden lisäksi myös sokeriruokomehua.<sup>28</sup> Tämänkaltaiset tarunhoitoiset elementit luovat pikemmin muistumia raamatun pyhästä kaupungista kuin stimuloivat sosiaalista mielikuvitusta käytännön kaupunkireformien suuntaan.

## Totaalisen kontrollin ihanne

Kerronnalliselta rakenteeltaan Mercier'n utopia noudattaa aikamatkan kaavaa. Romaanin alussa Mercier'tä itseään muistuttava kertoja nukahtaa ja nukkuu vuosisatojen halki päätyäkseen unitilassa tulevaisuuden metropoliin. Ennen vaipumistaan lähes seitsemänsadan vuoden pituiseen uneensa aikamatkaaja keskustelee "vanhan englantilaisen ystävän" kanssa, joka päivittelee Pariisin moraalista ja fyysistä rappiota. "Englantilainen ystävä" kritisoi Pariisia ennen kaikkea sen vastakohtaisuuksista rakentuvan luonteen takia. Hänen silmissään kaupunki on sekoitus suuruutta ja moraalista riistoa: "Tämä epämuodostunut hirviö on äärimmäisen yltykyläisyyden ja suunnattoman kurjuuden tyyssija: niiden välillä vallitsee ikuinen taistelu."<sup>29</sup>

Saavuttuaan vuoden 2440 Pariisiin aikamatkaaja huomaa kaupunkikuvan läpikäyneen täydellisen muodonmuutoksen. Havainto saa hänet

<sup>27</sup> Campanella 2002, 25–26.

<sup>28</sup> Voltaire 1787, 283.

<sup>29</sup> Mercier 1786, osa I, 8.

lausumaan itsesäällisiä kommentteja siitä, miksi hänen onkin täytynyt syntyä kurjuuksien leimaamalla aikakaudella valoisan tulevaisuuden sijasta.<sup>30</sup> Mercier'n anonyyminä pysyttelevä sankari saa vahvistuksen mielipiteilleen, kun tulevaisuuden pariisilainen tarjoutuu hänen oppaakseen ja kävelykierros vuoden 2440 metropolissa alkaa. Kierroksen aikana aikamatkaaja osallistuu muun muassa talonpojan hautajaisiin sekä vierailee yksityiskodissa, teatterissa ja kuninkaallisessa kirjastossa. Samalla hän saa opettavaisen oppitunnin tulevaisuuden ihanneyhteiskunnan poliittisesta ja uskonnollisesta elämästä, sosiaalisista suhteista sekä naisen asemasta. Tässä yhteydessä on tarkoituksenmukaista nostaa esille ainoastaan kaupunkisuunnitteluun sekä arkkitehtonisiin ratkaisuihin liittyviä kysymyksiä, joita käsitellään erityisesti utopian luvussa *Le nouveau Paris* (Uusi Pariisi).

Tulevaisuuden Pariisin yleisen kaupunkikuvan aikamatkaaja kuvailee sangen miellyttäväksi. Se muodostaa täydellisen vastakohtan *Tableau de Paris*'n epähygieenisuuden ja kuoleman speaktaakelille. Luodessaan kuvitteellisen kontrapunktin oman aikansa suurkaupungille Mercier sai luontevan tilaisuuden kritisoida 1700-luvun Pariisin epäkohtia, moraalista ja fyysistä kaaosta, liukakansoitusta sekä äänten ja hajujen sekasortoa. Vuoden 2440 ihannekaupungin silmiin pistävän piirre onkin kaikkien ristiriitaisten elementtien puuttuminen kaupunkikuvasta. Kaaos ja pimeys ovat saaneet antaa tilaa symmetrialle, harmonialle sekä julkisten tilojen valvotulle organisoinnille. Tästä osoituksena jokaisessa kadunkulmassa on vartija, joka kontrolloi yleistä järjestystä sekä liikenteen kulkua. Liikenneonnettomuuksilta vältytään, koska kansalaiset kulkevat kuningasta myöten mieluiten jalan.<sup>31</sup> Kadut ovat hyvin valaistuja päivin

<sup>30</sup> Ibid., xij–xiiij.

<sup>31</sup> Mercier 1786, osa I, 31. Mercier'n utopia jalkaisin liikkuvista tulevaisuuden pariisilaisista merkitsee kriittistä kannanottoa 1700-luvun päivänpolttavaan ongelmaan. Pyörillä varustetut vaunut ilmaantuivat ensimmäisen kerran eurooppalaisten kaupunkien katukuvaan 1500-luvulla, ja vaikka niillä oli suuri merkitys liikenneyhteyksien parantumisen kannalta, ne lisäsivät samalla myös liikenneonnettomuuksien todennäköisyyttä sekä kaduilla vallitsevaa yleistä sekasortoa. Vaaratilanteiden välttämiseksi Pariisissa annettiin 1700-luvun loppupuolella viranomaisten määräys siitä, että hevoset tuli varustaa kelloilla, jotka varoittivat jalankulkijoita lähestyvistä ajoneuvoista. Yi-Fu Tuan 1979, 152–153.

ja öin, eikä niillä näy prostituoituja houkuttelemassa ohikulkijoita turmion teille.<sup>32</sup>

Bronislaw Baczkon mukaan valo, jossa Mercier'n ihannekaupunki kylpee, omaa myös symbolisen merkityksen. Kyse ei ole pelkästään käytännön uudistuksesta, vaan kaikkialle läpätunkevan valon tehtävänä on korostaa sitä, että kaupungissa ei ole enää mitään salattavaa sen enempää fyysisessä kuin moraalisisakaan mielessä.<sup>33</sup> Rajat yksityisen ja julkisen tilan välillä ovat menettäneet merkityksensä. Valon ja pimeyden dualismilla on näin ollen keskeinen funktio. Valon metaforan tehtävänä on korostaa Mercier'n utopiakaupungin asemaa valistusaatteiden läpivalaisemana edistyksen ja onnellisuuden tyysijana vastakohtana väkivallalle, korruptiolle ja kuolemalle.

Mercier'n tapa kuvata ideaalinen kaupunkitila läpikotaisin ylhäältä päin valvottuna heijastaa valistusajattelulle tyypillistä kokonaisvaltaisen visuaalisen kontrollin ihannetta. Kuten esimerkiksi David Harvey on todennut, modernin projektin keskeinen argumentti oli tilan ja ajan käytön rationalisointi osana kokonaisvaltaisen luonnonhallinnan periaatetta.<sup>34</sup> Mercier'n totaalisesti kontrolloidussa utopiakaupungissa voidaan nähdä samalla ruumiillistuvan "panoptikonin" idea, mikä viittaa erilaisien kurinpidollisten mekanismien lisääntymiseen viimeisten kahden vuosisadan aikana, mistä myös esimerkiksi Michel Foucault puhuu teoksessaan *Surveiller et punir*.<sup>35</sup> Vankiloiden, mielisairaaloiden ja kasvatuslaitosten tapaiset suljetut tilat ovat omalta osaltaan johtaneet autoritaarisille yhteiskunnille tyypilliseen äärimmilleen viedyn valvonnan ihanointiin.

Pyrkimys tilan kokonaisvaltaiseen haltuunottoon selittää osaltaan myös sitä, miksi utopistiset malliyhteisöt on tavanomaisesti kuvattu kaupunkimaisina ympäristöinä. Northrop Fryen mukaan utopiat ovat urbaaneja miljöitä juuri siitä syystä, että ne ovat ilmausta ihmisen halusta hallita luontoa.<sup>36</sup> Utopioille tyypillinen tapa antaa symmetriselle suunnittelulle keskeinen merkitys korostaa samalla utopististen ihanne-

<sup>32</sup> Mercier 1786, osa I, 295–296.

<sup>33</sup> Baczko 1978, 321.

<sup>34</sup> Harvey 1989, 249; ks. myös Vercelloni 1996, 116.

<sup>35</sup> Foucault 1975.

<sup>36</sup> Frye 1966, 41.



mallien staattista ja epäorgaanista luonnetta. Utopiakaupungit ovatkin "anti-naturalistisia" johtuen siitä, että yhdenmukaisuus ja rationaalisuus ovat ensisijaisia arvoja.<sup>37</sup> Kokonaisvaltaisen kontrollin ihanne kertoo myös paljon siitä, miksi ihanneyhteiskunnat on usein sijoitettu saarille tai muille muusta maailmasta eristyksissä oleville alueille. Isoloitu tila on tarjonnut optimaaliset olosuhteet luonnon valloittamiselle ja uudelleen organisoinnille. Utopiat ja ihannekaupunkimallit eivät tämän mukaisesti edusta pelkästään halua paeta pahasta maailmasta vaan myös pyrkimystä alistaa todellisuus täydellisen rationaalisen ja ohjelmallisen projektin alaisuuteen.<sup>38</sup>

Mercier'n visiossa orgaanisen luonnon alistaminen palvelemaan urbaanin elämän tarpeita kuvastuu esimerkiksi siinä, että tulevaisuuden Pariisiin kaikkien rakennusten katoilla on kukkaterassi. Tästä johtuen koko kaupunki näyttää ylhäältä päin katsottuna yhdeltä suurelta puutarhalta, mikä korostaa vihreyden ja ilmavuuden vaikutelmaa. Julkisen tilan hygieenisyydestä huolehtivat myös kadunkulmiin sijoitetut suihku-lähteet, jotka huuhtovat lakkaamatta jalkakäytäviä.<sup>39</sup>

Edellä esitetyt esimerkit heijastavat puhtauden suurta merkitystä Mercier'n ihannekaupungissa. Epäorgaanisen luonnon tukahduttaminen, villin luonnon manipulointi ja kontrollointi toimii puhtauden saavuttamisen välttämättömänä välineenä. Puhtauden ihanne täyttyy myös siinä suhteessa, että Mercier'n urbaanissa onnelassa teurastamot on epähygieenisten sairaaloiden ja hautausmaiden tavoin siirretty kaupungin ulkopuolelle, mikä säästää kansalaiset "kuoleman speksaakkelilta".<sup>40</sup> Samantyyppinen uudistus on toimeenpantu myös esimerkiksi Moren *Utopiassa*, jossa teurastamot on sijoitettu kaupungin muurien ulkopuolelle.<sup>41</sup> Baczkon mukaan vastaava "puhdistus" on kulkenut läpi ideaali-kaupunkimallien tradition. Utopiakaupunkien suunnittelijat ovat kautta aikojen pitäneet tärkeänä sitä, että kaupunki on puhdas sekä moraalisessa että fyysisessä merkityksessä. Kaupunki, jonka olemassaolon ehto on

<sup>37</sup> Ruyer 1988, 43–45; Eaton 2000, 119–131.

<sup>38</sup> Holstun 1987, 55.

<sup>39</sup> Mercier 1786, osa I, 52–53.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 214–215.

<sup>41</sup> More 1964, 77–78.

puhtaus, pyrkii eliminoimaan kaiken pahuuden, joka saattaisi uhata sen onnellisuutta ja kauneutta.<sup>42</sup>

Utopiakaupunkien äärimmilleen viety symmetrisyys ja yhdenmukaisuus havainnollistaa toisaalta sitä, että hyötynäkökohtia palvelemaan luotu baconilaisen luonnonhallinnan periaate saattaa liioiteltuna kääntyä vastakohtakseen, antiutopiaksi. Valvonta sekä raja-aitojen häivyttäminen yksityisen ja julkisen elämän väliltä pitää sisällään autoritaarisuuden siemenen. *L'An 2440* tarjoaa tästä useitakin varoittavia esimerkkejä. Tulevaisuuden ihanneyhteiskunnassa yksilöt, joiden ajattelu ja toiminta ei räähtää koko yhteisön hyvinvoinnin edistämiseen vaan henkilökohtaisten mielitekojen tyydyttämiseen, tuomitaan yhteiskunnan vihollisina, joita vastaan kollektiivin on taisteltava. "Epänormaalkiksi" leimautumiseen riittää valtion virallisesta ideologiasta poikkeavien mielipiteiden esittäminen. Virallinen ideologia puolestaan merkitsee sitä, että kaikkien kansalaisten on sitouduttava noudattamaan filosofi Jean-Jacques Rousseau'n poliittisesta ajattelusta lainattua yhteiskuntasopimusteoriaa, jonka mukaisesti yksilön on oltava valmis uhraamaan kaikki yksityiset pyyteensä yleisen hyvinvoinnin sitä vaatiessa. Käyttäytymisen ylin ohjenuora on hyveellisyys, mikä käytännössä merkitsee juuri yksityisten tarpeiden alistamista kollektiivisille päämäärille. Vaikka yhteiskunta onkin egalitaarinen ja kaikki kansalaiset ovat periaatteessa tasa-arvoisia, erityisen hyveellisiksi katsotuilla kansalaisilla on rajaton valta yleisen mielipiteen muokkaajina. Normista poikkeamisesta rangaistaan näkyvillä symboleilla. Esimerkiksi kirjailijat, jotka ovat esittäneet virallisesta linjasta eriäviä mielipiteitä, merkitään "Kainin merkillä" otsaan, mikä viestittää välittömästi heidän sosiaalisesti marginaalisesta asemastaan.<sup>43</sup>

Mercier'n utopiaa on hyvällä syyllä nimitetty "hyveen diktatuuriksi", jossa vallitseva ilmapiiri on yhtä ahdistava kuin George Orwellin antiutopiassa vuodesta 1984.<sup>44</sup> Kuvitelma vuoden 2440 täydellisesti valvotusta yhteiskunnasta luo varoittavan profetian yhä rationalisoidummas- ta, byrokraattisemmasta ja persoonattommasta maailmasta, johon muun muassa Adorno ja Horkheimer ovat viitanneet puhuessaan valis-

<sup>42</sup> Baczo 1978, 301.

<sup>43</sup> Mercier 1786, osa I, 115–125.

<sup>44</sup> Minois 1996, 442–443.

tuksen projektin kääntymisestä omia ihanteitaan vastaan. Heidän mukaansa valistuksen ideologinen pyrkimys vapauttaa maailma taikauskosta ja myyteistä johti lopulta vääristyneeseen luontosuhteeseen, jonka ainoa tarkoitusperä oli luonnon manipuloiva hallinta sekä läpikotaisen yhdenmukaisen ja rationaalisen systeemin luominen, jossa ei ole sijaa yksilöllisyydelle.<sup>45</sup>

## Valistuksen ”taivaallinen kaupunki”

Mercier'n utopian eräessä kohtauksessa aikamatkaaja käy vuoden 2440 taidegalleriassa, jossa 1700-luvun Ranskaa symboloi irvokasta kurtisaa- nia esittävä maalaus. Nainen on timantein ja helmin koristeltu, mistä huolimatta hänen ylellinen pukunsa on saastainen ja repeytynyt. Taus- talla näkyy linnoja ja palatseja, mutta vain puolittain viljelty maaseutu on täynnä nälkää näkeviä, riutuvia talonpoikia.<sup>46</sup> Simon Schaman mu- kaan tämä kuva välittää vaikutelman kroonisen toivottomuuden tilaan ajautuneesta *ancien régime*n ajan yhteiskunnasta, jonka modernisoimi- nen olisi edellyttänyt traditionaalisten taloudellisten ja poliittisten insti- tuutioiden täydellistä hävittämistä.<sup>47</sup>

Ei liene pelkkää sattumaa, että Mercier käyttää feminiinistä metafo- raa havainnollistaakseen paheen ruumiillistumaa. Kuva kurtisaanista tuo mieleen Johanneksen ilmestyksen kuvauksen ”Babylonin portosta”, joka on verhottu purppuraan, helmiin ja jalokiviin.<sup>48</sup> *Tableau de Pa- ris*'ssa Mercier käyttää eksplisiittisestikin Babylon-vertausta viitatessaan oman aikansa Pariisiin.<sup>49</sup> Kahtiajako taivaallisen Jerusalemin ja syntisen Babylonin välillä on kulkenut läpi länsimaisen ajattelun tradition,<sup>50</sup> ja kyseinen dualismi on säilyttänyt vertauskuvallisen merkityksensä vielä rationalismin ja sekularismin vuosisatoinakin. ”1700-luvun valistusfilo- sofien taivaallinen kaupunki”, kuten Carl Becker on asian ilmaissut, on

<sup>45</sup> Adorno & Horkheimer 1979, passim.

<sup>46</sup> Mercier 1786, osa II, 72–73.

<sup>47</sup> Schama 1989, 184.

<sup>48</sup> Joh. ilm. 17:4.

<sup>49</sup> Ks. esim. Mercier 1994, osa I, 24.

<sup>50</sup> Pike 1981, 7–8.

säilyttänyt monia yhteisiä piirteitä raamatullisen Uuden Jerusalemin kanssa.<sup>51</sup>

Anthony Vidler nostaa Mercier'n esiin kirjoittajana, joka onnistui luomaan harvinaisen yhtenäisen kuvan "valistuksen taivaallisesta kaupungista". Vidlerin mielestä Mercier luo visiossaan tulevaisuuden Pariisista täydellisen synteessin erilaisista reformiprojekteista, joita laadittiin Ranskan vallankumousta edeltäneinä vuosikymmeninä. Hän sijoittaa Mercier'n ihannekaupungin osaksi pitkää reformiprojektien jatkumoa, joiden pyrkimyksenä oli urbaanin tilan rationalisointi. Vidler näkee yhtymäkohtia muun muassa Mercier'n utopiakaupungin sekä tämän aikalaisen, arkkitehti Pierre Patten (1723–1814) ideaalikatua koskevien suunnitelmien välillä. Toisaalta Mercier'n esittämät ajatukset ennakoivat 1800-luvun kaupunkisuunnittelua, ja niiden heijastusvaikutuksia voidaan löytää jopa Le Corbusier'n vuoden 1918 jälkeen esittämistä projekteista.<sup>52</sup> Mercier'n kuvitelmalla ideaalisesta kaupunkitilasta oli näin ollen konkreettista merkitystä myös käytännön kaupunkisuunnittelun kehityksen kannalta.

Mercier käsittelee kaupunkitilan uudelleen organisoimiseen liittyviä kysymyksiä erityisesti edellä mainitussa utopian luvussa *Le Nouveau Paris*. Siinä hän viittaa eksplisiittisesti lukuisiin konkreettisiin uudistusprojekteihin, jotka koettiin teoksen ilmestymisajankohtana ajankohtaisiksi. Mercier'n visiossa Louvren rakennustyöt on saatettu päätökseen, ja kaikilla kaupunkilaisilla on sinne yhtäläinen pääsy. Louvren ja Tuileries'n palatsin välissä on suunnaton aukio, jossa toimeenpannaan tavalliselle kansalle suunnattuja julkisia juhlatilaisuuksia.<sup>53</sup> Vanhat rakennukset on purettu silloilta ja hirmuvallan symbolin, pahamaineisen Bastiljin vankilan, entisellä paikalla kohoaa "armeliasuuden temppelel".<sup>54</sup>

Monia Mercier'n esittämistä reformeista realisoitiin jo tämän elinaihana. Bastilji purettiin vallankumouksellisten toimesta, ja myös tapa pystyttää rakennuksia silloille siirtyi vähitellen historiaan. Louvre säilytti asemansa kuninkaallisena palatsina aina vuoteen 1792 saakka. Lukuisat ministerit olivat esittäneet sen muuttamista kansalliskirjastoksi tai

<sup>51</sup> Becker 1965.

<sup>52</sup> Vidler 1995, 223–243, passim.

<sup>53</sup> Mercier 1786, osa I, 48.

<sup>54</sup> Ibid., 43, 45, 49–50.

museoksi, mutta toive ei toteutunut vielä vanhan hallinnon aikana. Vasta Tuileriers'n valloitus ja kuningasperheen vangitseminen, absolutistisen monarkian poistaminen sekä kuninkaallisen omaisuuden kansallistaminen aikaansivat muutoksen. Seurauksena oli, että monarkian lakkauttamisen vuosipäivänä, 10.8.1793, Louvre avattiin julkisena kansallismuseona. Tämänlaiset uudistukset antavat selkeän kuvan tilakäsityksen demokratisoitumisesta Ranskan vallankumouksessa ja sitä välittömästi seuranneina vuosina. Siinä missä sääty-yhteiskunnan vallitessa julkisen tilan tehtävänä oli ollut heijastaa monarkian ja aristokratian valtaa ja toimia yläluokkien sosiaalisen vallan esittämisen foorumina, uuden näkemyksen mukaisesti kaupunkitilan tuli palvella kaikkien kansalaisten yhtäläistä hyvinvointia.<sup>55</sup>

## Hyveen allegoria

Mercier'n demokraattisessa tilakäsityksessä voidaan nähdä heijastumia myös antiikin Rooman ja Spartan kaupunkivaltioiden traditiosta, mikä kuvastaa 1700-luvun kuluessa tapahtunutta klassisten esikuvien henkiin heräämistä. Antiikin tasavalloista periytyvistä ihanteista koskien oikeanlaista moraalialia, hyvettä ja velvollisuudentuntoa etsittiin nyt esikuvia, jotka valjastettiin palvelemaan modernin edistyksen päämääriä.<sup>56</sup> "Hyve" (*virtu*) on *L'An 2440:n* keskeisimpiä termejä, jota toistetaan aina tautologisuuteen saakka. Sillä on keskeinen merkitys myös kaupunkisuunnittelun kannalta siinä mielessä, että Mercier'n tulevaisuuden Pariisissa julkisten monumenttien, aukoiden ja patsaiden pääasiallisena tehtävänä on tarjota kansalaisille moraalisia opetuksia. Esimerkkinä voidaan mainita ihmiskuntaa esittävä monumentti, jonka eteen naishahmoiksi kuvattu joukko patsaita on polvistunut katuakseen ihmisyyttä vastaan tekemiään syntejä.<sup>57</sup> Mercier ei jätä moralisoivia tarkoituseriään epäselviksi myöskään utopian loppukohtauksessa, jossa aikamatkaaja saapuu raunioituneeseen Versailles'n palatsiin, joka on menettänyt kaiken enti-

<sup>55</sup> Outram 1989, 4.

<sup>56</sup> Ks. esim. Venturi 1971, passim.

<sup>57</sup> Mercier 1786, osa I, 189–190.

sestä loistostaan. Raunioilla aikamatkaaja kohtaa despoottisen kuninkaan Ludvig XIV:n kyönehtivän haamun, joka tunnustaa kuinka alttiita sortumaan hirmuvallan symbolit todellisuudessa ovat.<sup>58</sup>

Kaupunkitilan funktiona on Mercier'n ihannekaupungissa näin ollen toimia allegorisen moraliteetin näyttämönä eli tarjota oppitunteja siitä, miten ihmiset voisivat elää mahdollisimman hyveellistä elämää. Utopiassa kuvatut julkiset aukiot, patsaat ja monumentit muodostavat eräänlaisen "kirjan moraalista" ja koko urbaani tila on "puhuva", kuten Baczko on asian ilmaissut.<sup>59</sup> Robert Darnton puolestaan on todennut, että "avoimen kirjan" metafora muodostaa erään Mercier'n teoksen avainkäsitteistä. Hän viittaa tällä tosiasiaan, että lukemiseen ja kirjoittamiseen liittyvät mielikuvat ylläpitävät Mercier'n mallikansalaisten oko olemassaoloa. Naamioiden riisumisesta ja pintojen alle näkemisestä on tullut suoranainen kansalaisvelvollisuus.<sup>60</sup>

Baczkon mielestä vuoden 2440 Pariisi ei ole lopultakaan mitään muuta kuin "näyttämö", johon on projisoitu yksityiskohtiaan myöten ennalta määrätty "onnellisen rationaalisuuden" ideaalikuva. Kaikilla asioilla on kaksoisfunktio eli niillä on samanaikaisesti sekä käytännöllinen että symbolinen merkitys.<sup>61</sup> Kaupunki muodostaa tekstin, merkitysten verkon; utopiakaupungin symboliset ja myyttiset ulottuvuudet luovat staattisen, epähistoriallisen ja samalla kertaa unenomaisen vaikutelman, mitä lisää tietoisuus siitä, että kyseessä on kirjaimellisestikin unitilassa nähty kaupunki.

*Tableau de Paris* sekä *L'An 2440* heijastavat monipuolisesti kaupunkitilan kokemisen tapoja sekä sen uudistamisen tarpeita ja päämääriä 1700-luvun Ranskassa. Mercier'n kuvitelma vuoden 2440 Pariisista

<sup>58</sup> Mercier 1786, osa III, 206. Toivekuvat Bastiljin ja Versailles'n kaltaisten absolutistisen mielivallan linnakkeiden sortumisesta ovat Mercier'lle tyypillisiä tuhofantasioita. Schaman mukaan Mercier piti Pariisiin ja koko Ranskan mahdollista tuhoa eräänlaisena katharsiksena, joka oli kauhistuttava mutta samalla välttämätön tapa puhdistaa kaupunki fyysisen ja moraalisen rappion tilasta. Schama 1989, 198. Ks. myös Macchia 1988, 372–373. Tämän logiikan mukaisesti olemassa olevaa parempi yhteiskunta voi syntyä ainoastaan totaalisen tuhon kautta. Uusi uljas maailma nousee vanhan hallinnon tuhkaista.

<sup>59</sup> Baczko 1978, 323.

<sup>60</sup> Darnton 1997, 135–136.

<sup>61</sup> Baczko 1978, 299–300.

tarjoaa havainnollisen esimerkin siitä, miten valistusfilosofien kirjoitukset, edistysusko sekä maanpäällisen onnellisuuden sanoma muokkasivat aikakauden kaupunkisuunnittelua aikaisempaa egalitaarisempaan ja käytännönläheisempään suuntaan. Toisaalta Mercier'n ihannekaupunki on säilyttänyt monia yhtymäkohtia sekä raamatun pyhään kaupunkiin että sekularisoituneiden utopiakaupunkien edeltäneeseen traditioon. Ensimmäisen tulevaisuusutopistin visiossa myytti ja historiallinen todellisuus, muuttumaton ja ikiaikainen ihannekaupungin kuva sekä ajankohtaisesta tilanteesta kumpuavat kaupunkitilan reformiprojektit sulautuvat harmoniseksi kokonaisuudeksi.

## Lähteet

### Alkuperäislähteet

- Campanella, Tommaso: Aurinkokaupunki [1623]. Suom. Pia Mänttari. *Matkoja utopiaan. Tommaso Campanella, Francis Bacon & David Hume.* toim. Mikko Lahtinen. Vastapaino, Tampere 2002.
- Mercier, Louis-Sébastien: *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais; suivi de l'Homme de fer, songe.* 3 vol. [s.l.] 1786.
- Mercier, Louis-Sébastien: *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais; suivi de l'Homme de fer, songe.* Brosson et Carteret & Dugour et Durand: Paris 1799.
- Mercier, Louis Sébastien: *Tableau de Paris* (1782–1788, 12 vol.) Tomes I–II. Toim. Jean-Claude Bonnet. Mercure de France, Paris 1994.
- More, Thomas: *Utopia* [1516]. S.J. Yale University Press, New York and London 1964.
- Voltaire, [Francois Marie Arouet]: *Oeuvres completes de Voltaire.* Charles Guillaume Ettinger, Gotha 1787.

## Tutkimuskirjallisuus

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max: *Dialectic of Enlightenment*. Käänt. John Cumming. Verso Editions, London 1979.
- Alkon, Paul K.: *Origins of Futuristic Fiction*. The University of Georgia Press, Athens and London 1987.
- Ariès, Philippe: *Western Attitudes toward Death from the Middle Ages to the Present*. Käänt. Patricia M. Ranum. Marion Boyards, London & New York 1994.
- Baczko, Bronislaw: *Lumières de l'utopie*. Payot, Paris 1978.
- Becker, Carl L.: *The Heavenly City of the Eighteenth-century Philosophers*. Yale University Press, New Haven & London 1965.
- Citron, Pierre: *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*. Les Éditions de Minuit, Paris 1961.
- Corbin, Alain: *The Foul and the Fragrant. Odor and the French Social Imagination*. Käänt. Miriam L. Kochan, Roy Porter ja Christopher Prendergast. Harvard University Press, Cambridge 1986.
- Darnton, Robert: *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*. Fontana Press, London 1997.
- Delumeau, Jean: *Mille ans de bonheur. Une histoire du paradis*. Fayard, Paris 1995.
- Eaton, Ruth: *The City as an intellectual Exercise. Utopia. The search for the Ideal Society in the Western World*, toim. Roland Schaer, Gregory Claeys & Lyman Tower Sargent. The New York Public Library/Oxford University Press, New York and Oxford 2000.
- Foucault, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Éditions Gallimard, Paris 1975.
- Frye, Northrop: *Varieties of Literary Utopias. Utopias and Utopian Thought*, toim. Frank E. Manuel. Riverside Press, Boston & Cambridge 1996.
- Girouard, Mark: *Cities & People. A social and architectural history*. Yale University Press, New Haven & London 1989.
- Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Basil Blackwell, Oxford & Cambridge 1990.



- Hofer, Hermann: Introduction. Situation de Mercier. *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, toim. Hermann Hofer. Wilhelm Fink Verlag, München 1977.
- Holstun, James: *A rational millenium. Puritan Utopias of Seventeenth-Century England & America*. Oxford University Press New York 1987.
- Macchia, Giovanni: *Paris en ruines..* Käänt. Paul Bédaria. Flammarion, Paris 1988.
- Majewski, Henry F.: *The Preromantic Imagination of L.-S. Mercier*. Humanities Press, New York 1971.
- Manuel, Frank E. & Manuel, Fritzie P.: *Utopian Thought in the Western World*. Basil Blackwell, Oxford 1982.
- McManners, John: *Death and the Enlightenment. Changing attitudes to death among Christians and non-believers in eighteenth-century France*. Oxford Clarendon Press, Oxford & New York 1981.
- Minois, Georges: *Histoire de l'avenir. Des Prophètes à la prospective*. Fayard, Paris 1996.
- Ouellet, Réal & Vachon, Hélène: La présentation de Paris dans l'an 2440 de L.-S. Mercier où les métamorphoses du cercle radieux. *La ville au XVIIIè siècle*. Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIIIè siècle, Aix-en-Provence 1973.
- Outram, Dorinda: *The Body and the French Revolution. Sex, Class and Political Culture*. Yale University Press New Haven and London 1989.
- Pfeifer, Johan Peter: *Kaupunkimallit: Nüden synty ja kehitys*. Yhdyskuntasuunnittelun jatkokoulutuskeskus. Teknillinen korkeakoulu, Espoo 1979.
- Pike, Burton: *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton University Press, Princeton & Guilford 1981.
- Polak, Fred L.: *The Image of the Future. Enlightening the past, orientating the present, forecasting the future. Volume one: The Promised Land, Source of the Living Culture*. Käänt. Elise Boulding. A. W. Sythoff & Oceana Publications, Leyden & New York 1961.
- Raamattu. Uusi Testamentti*. Suomen Kirkon Sisälähetysseura: Pieksämäki 1949.

- Roche, Daniel: *The People of Paris. An Essay in Popular Culture in the 18th Century*. Käänt. Marie Evans & Gwynne Lewis. Leamington Spa, Hamburg & New York 1987.
- Rosenau, Helen: *The Ideal City. Its architectural Evolution in Europe*. Methuen, London and New York 1983.
- Roudaut, Jean: *Les Villes imaginaires dans la littérature française*. Hatier, Paris 1990.
- Rudé, George: *Paris and London in the 18th Century*. Fontana/Collins, London & Suffolk 1974.
- Ruyer, Raymond: *L'utopie et les utopies*. PUF, Brionne 1988.
- Schama, Simon: *Citizens. A Chronicle of the French Revolution*. Penguin Books, Harmondsworth 1989.
- Trousson, Raymond: *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Éditions de l'université de Bruxelles, Bruxelles 1975.
- Tuan, Yi-Fu: *Landscapes of Fear*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1979.
- Venturi, Franco: *Utopia and Reform in the Enlightenment*. Cambridge University Press, London 1971.
- Vercelloni, Virgilio: *La Cité idéale en Occident*. Käänt. Denis-Armand Canal. Philippe Lebaud, Paris 1996.
- Vidler, Anthony: Mercier urbaniste: l'utopie du réel. *Louis-Sébastien Mercier. Un hérétique en littérature*, toim. Jean-Claude Bonnet. Mercure de France, Paris 1995.

# "PILVENPIIRTÄJÄ AMERIKKALAISILLE, EUROOPPA EUROOPPALAISILLE!" URBAANIN MIELIKUVITUKSEN LÄHTEILLÄ

Silja Laine

Mitä oikeastaan näemme katsoessamme pilvenpiirtäjää? Tarkalleen ottaen pitäisi ehkä kysyä, mitä näemme kun katsomme pilvenpiirtäjän kuvaa, sillä Suomessa pilvenpiirtäjät tulevat useimmin vastaan median välittämänä kuvina. Kysymykseen tuntuisi olevan helppo vastata, vaikka ei itse olisi koskaan astunut jalallaan pilvenpiirtäjään. Pilvenpiirtäjä on kuva-aiheena selkeä, joskus traaginen, joskus jopa hauska, mutta ennen kaikkea itsestään selvä visuaalinen merkki, jota on viimeisen vuosisadan ajan käytetty runsaasti visuaalisissa medioissa.

Semiootikko Roland Barthes on Eiffel-tornista kirjoittaessaan todennut, että Eiffel-torni voi symboloida "Pariisia, modernisuutta, kommunikaatiota, tiedettä, 1800-lukua, rakettia, öljynporaustornia, fallosta, ukkosenjohdatinta tai hyönteistä", ja se esiintyy niin monessa koulukirjassa, julisteessa, postikortissa ja elokuvassa, että se tunnetaan kaikkialla maailmassa; se on matkailun universaalia kieltä. Siitä on tullut puhdas, käytännössä tyhjä, muoto, joka on luokse pääsemätön, koska se merkitsee kaikkea tai ainakin lähes mitä tahansa.<sup>1</sup> Barthesin analyysi Eiffel-tornista on tietyiltä osin sovellettavissa mihin tahansa pilvenpiirtäjään, sillä myös pilvenpiirtäjän symboliikka on hyvin abstraktia ja yleistä ja pilvenpiirtäjän esittämisen konventiot tämän abstraktisuuden takia usein historiattomia.

Pilvenpiirtäjän kuva on viimeisen sadan vuoden aikana ollut yksi käytetyimpiä teknologian ja edistysuskon ikoneita, mutta se on tietysti myös konkreettinen rakennustyypipi, ja pilvenpiirtäjiä on rakennettu ympäri maailmaa. Abstraktista symboliikastaan huolimatta pilvenpiirtäjiä ei rakenneta tyhjiin tilaan vaan paikkoihin, kaupunkeihin ja kaduil-

---

<sup>1</sup> Barthes 1983, 237.

le, jotka ovat ihmisille merkityksellisiä. Vaikka siis pilvenpiirtäjän kuvassa ja ideassa on nähtävillä pyrkimys luoda paikoista tiloja vailla historiaa ja menneisyyttä, näin ei kuitenkaan kokonaan tapahdu, vaan ihmiset tulkitsevat ja ymmärtävät pilvenpiirtäjää myös omista, paikallisista lähtökohdistaan käsin. Kun siis Suomi-Filmi alkoi suunnitella Helsinkiin pilvenpiirtäjää 1920-luvun lopulla,<sup>2</sup> oli kaupunkilaisilla jo ollut mahdollisuus luoda käsityksiä pilvenpiirtäjistä median tarjoamista kuvista. Voidaan kuitenkin ajatella, että he siitä huolimatta ymmärsivät pilvenpiirtäjän myös suhteessa siihen, mitä he ajattelivat kaupungista ja rakentamisesta yleensä.

## Pilvenpiirtäjäkiistaa sanoin ja kuvin

Yhteiskunnan modernisoituminen toi kaupunkitilaan uuden tyyppisiä rakennuksia ja teknologioita sekä niihin liittyviä toimintoja, joihin suhtautuminen saattoi Suomessa vaihdella ihailusta ja konepalvonnasta jyrkkään vastustukseen. Erilaiset tekijät ja intressit kohtasivat välillä rajustikin, ja kysymys siitä, kenelle ja kenen ehdoilla kaupunkia rakennetaan, oli keskeinen. Erilaisten pyrkimysten rinnalla oli kuitenkin myös jaettuja käsityksiä ja "ikonisia" – yhteisiä ja yhtenäisiä – kuvia esimerkiksi Senaatintorista tai Esplanadista. Näissä kuvissa aiheen lisäksi myös kuvakulma oli usein vakiintunut, mutta ennen kaikkea yhteiset ja yhtenäiset kuvat syntyivät erilaisten tietoisten ja tiedostamattomien rajausten avulla, jolloin jotakin aina jäi – tai jätettiin – kuvasta pois, kuten Anja Kervanto Nevanlinna on muistuttanut.<sup>3</sup> Uutta vaikkapa edelliseen vuosikymmeneen verrattuna oli 1920-luvulla se, että nyt Helsinki oli itsenäisen Suomen pääkaupunki, mikä konkreettisesti merkitsi muun muassa, että liike-elämän lisäksi myös valtionhallinto tarvitsi lisää rakennuksia pääkaupungin keskeisiltä paikoilta. Kaupunkitilaa hallitsivat konkreettisimmin tietysti viranomaiset asemakaavoituksen ja rakennusmääräysten tasolla, mutta keskustelua käytiin myös julkisuudessa.

<sup>2</sup> Olen käsitellyt pilvenpiirtäjä-hankkeen vaiheita seikkaperäisemmin artikkelissa Laine 2002, 163–165.

<sup>3</sup> Ks. Kervanto Nevanlinna 2002, 277, 283.

Aina nämä kaksi tasoa eivät ole edes eroteltavissa, sillä viranomaiset ja muut rakentamisen ammattilaiset, erityisesti arkkitehdit, saattoivat olla myös ahkeria kirjoittajia. Kuvaavaa onkin, että ensimmäinen sisällissodan jälkeen ilmestyneen *Arkkitehti*-lehden pääkirjoitus päättyy vetoomukseen:

Aika vaatii: *sanat salasta julki*. Sanat ja teot, jotka hedelmöittäen ja synnyttäen, jotka selvitellen, arvostellen ja ratkaisten, uutta luoden ja vanhaa korjaillen saattavat rakennustaidettamme edistää ja oman ammattimme etua valvoa.<sup>4</sup>

Lehden päätoimittajaksi oli valittu Carolus Lindberg, joka tuli myöhemminkin tunnetuksi paitsi arkkitehtina ja tutkijana<sup>5</sup> myös opettajana ja kirjoittajana. Varsinaisten kirjojen ja ammattijulkaisujen lisäksi Lindberg osallistui arkkitehtuurista ja kaupunkikuvasta käytyyn keskusteluun monipuolisena kirjoittajana sanomalehdistössä, joten aivan suotta ei hänen päätoimittajakautensa aikana korostettu sanojen merkitystä arkkitehtuurin yhteydessä. Sanoilla oli merkitystä, kun 1920-luvun alussa sisällissodasta ja lamasta nousevassa Suomessa alettiin rakentaa uutta itsenäistä identiteettiä pula-ajan heiveröisin materiaalisin ehdoin mutta usein korkealentoisten ajatusten ja suurten odotusten kera.

Lindberg ei toki ollut ainoa arkkitehtuurista ja rakennetusta ympäristöstä kirjoittanut, sillä 1920-luvulla rakentamisesta kirjoitettiin ja rakennuksia, niin valmiita kuin vasta suunnitteluvaiheessa olevia, kuvattiin lehdistössä verrattain paljon. 1920-luvun kuluessa suomalaisen kaupunkidiskurssiin tuli uudenlaisia sävyjä, joita tarkastelen tässä erään toteutumattomaksi jääneen rakennushankkeen, Suomi-Filmin Kino-Palatsiksi kutsutun pilvenpiirtäjän kautta. Kino-Palatsi olisi toteutessaan ollut 18-kerroksinen tornitalo tai pilvenpiirtäjä – aikalaiskeskustelussa puhuttiin useimmin pilvenpiirtäjistä. Arkkitehtina toimi Väinö

---

<sup>4</sup> "Arkkitehti", *Arkkitehti* 1921.

<sup>5</sup> Lindberg (1889–1955) oli muun muassa ensimmäinen Suomessa tohtoriksi väitellyt arkkitehti (*Om teglets använding i finska medeltida gråstenskyrkor*, 1919). Hän julkaisi useita kirjoja arkkitehtuurista, esim. *Koristetaide* (1927), *Pohjolan rakennustaide* (1930) ja *Suomen kirkot* (1934).

Vähäkallio.<sup>6</sup> Suunnitelmat tulivat laajaan julkisuuteen helmikuussa 1928, kun Helsingin suurimmat päivälehdet julkistivat uutisen suurten kuvien ja lennokkaiden tekstien kera,<sup>7</sup> mutta pöytäkirjat paljastavat, että suunnittelu oli aloitettu jo aiemmin.<sup>8</sup>

Hanke ei taloudellisista syistä johtuen koskaan päässyt rakennusvaiheeseen, vaikka se monen lausuntakierroksen jälkeen sai viimein rakennusluvan vuonna 1931. Tällöin talouslama oli kuitenkin keskeyttänyt rakennustoiminnan koko maassa lähes tyystin. Hankkeesta myös kirjoitettiin vuoteen 1931 asti.<sup>9</sup> Kino-Palatsia käsiteltiin erityyppisissä artikkeleissa aina pakinoista haastatteluihin ja kuvareportaaseihin niin sanoma- kuin aikakauslehdissäkin. Hanke oli alkuaan kenties Suomi-Filmin johtajan Erkki Karun henkilökohtainen unelma, mutta edetessään se herätti laajaa vastakaikua koskettaen myös ns. suurta yleisöä ja kytkeytyi moniin muihin käsityksiin pääkaupungin rakentamisen tilasta ja tulevaisuudesta. Lopulta jäi jäljelle muisto siitä, millaiseksi Helsingin keskusta olisi voinut tulla, mikäli 1920-luvun villeimmät urbaanit unelmat olisivat käyneet toteen. Koska Kino-Palatsia ei koskaan rakennettu, sitä ei voida tutkia materiaalisena artefaktina vaan ainoastaan representaatioiden, kuvien ja kirjoitusten, kautta. Aikalaisille nuo kuvat ja kirjoitukset saattoivat kuitenkin olla yhtä relevantteja kuin sellaisten rakennusten kuvat, jotka lopulta saatiin valmiiksi.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Pilvenpiirtäjä olisi rakennettu Pohjoisesplanadin ja Keskuskadun kulmaukseen, jossa sijaitisi entuudestaan Suomi-Filmin samanniminen elokuvateatteri. Paikalla sijaitsee nykyään Akateeminen Kirjakauppa.

<sup>7</sup> Koska tekstit eri lehdissä ovat sanamuotoja myöten lähes identtiset, voidaan olettaa, että tekstejä ei ollut muotoiltu lehtien toimituksessa vaan että ne olivat Suomi-Filmin omia tiedotteita, jotka oli kirjoitettu yhtiön mainososastolla.

<sup>8</sup> Pöytäkirjassa todetaan, että Carolus Lindberg ei ole saanut valmistetuksi kilpailuohjelmaa, ja että myöskään arkkitehdit Vähäkallio ja Jung, joita oli pyydetty laatimaan piirustusluonnokset, eivät olleet niitä tehneet. Oy. Kino Palats Ab:n johtokunnan kokouksen pöytäkirja 29.12.1927.

<sup>9</sup> Uuden Suomen haastattelussa Erkki Karu toteaa, että rakentamiseen ei nyt ryhdytä, mutta "yhtiö ei ole vielä luopunut pilvenpiirtäjä-ajatuksesta". "Kino-Palatsi suunnittelee nyt tornia". *Uusi Suomi* 19.1.1931.

<sup>10</sup> Viime vuosina arkkitehtuurin tutkimuksen parissa on nostettu esiin se seikka, että kirjoittaminen ja kuvailu ovat arkkitehdin työssä ja arkkitehtuurin ymmärtämisessä merkittäviä, usein varsinaista suunnittelua edeltäviä ja sitä muokkaavia toimia, jotka visuaalisuutta ja ylipäätään aistihavaintoa korostava tutkimus



Kuva 1. Pilvenpiirtäjän pienoismalli "autenttisessa" ympäristössä. Näkymä Erottajalta. Suomi-Filmi/SEA.

---

on aiemmin jättänyt huomiotta. Ks. esim. Adrian Forty: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture* 2000 ja Thomas A. Marcus & Deborah Cameron: *Words Between the Spaces. Buildings and Language*, 2002. Erityisesti Forty on katsonut, että modernistinen taide – arkkitehtuuri mukaan lukien – on suhtautunut "taiteen selittämiseen" suorastaan vihamielisesti, mikä on sitten osaltaan näkynyt tutkimuksessakin. Forty 2000, 13.



Kuva 2. Pilvenpiirtäjän pienoismalli "autenttisessa" ympäristössä. Näkymä Esplanadilta. Suomi-Filmi/SEA.



1920-luku oli elokuva-alalla jatkuvan kasvun aikaa. Suomi-Filmi oli suomalaisen elokuva-alan kiistatta suurin toimija, ja katumainonnan ja elokuvateattereiden myötä se lisäsi vaikutusvaltaansa ja näkyvyyttään kaupunkikuvassa koko vuosikymmenen ajan. 1920-luvun viimeisinä vuosina sen toimialaan kuuluivat elokuvien maahantuonti, vuokraus, esittäminen ja tuotanto. Vuonna 1926 yhtiö osti osake-enemmistön Suomen Biografi Oy:stä ja sai näin haltuunsa myös elokuvateatteriketjun, mikä käytännössä tarkoitti elokuvateattereita Suomen lähes kaikista suurista kaupungeista.

Suomi-Filmi oli suunnitellut uuden elokuvateatterin rakentamista aikaisemminkin. Edellinen julkisuuteen tullut hanke oli vuodelta 1925, jolloin suunnitelmissa oli rakentaa 1500-paikkainen operetti- ja elokuvateatteri Iso-Roobertinkadulle. Tämä hanke kaatui ilmeisesti juuri Suomen Biografian kanssa tehtyihin elokuvateatterikauppoihin; kun yhtiö sai koko kymmenen elokuvateatterin ketjun haltuunsa, sillä ei heti ollut tarvetta eikä ehkä taloudellisia mahdollisuuksiakaan uuden teatterin rakentamiseen.<sup>11</sup> Arkkitehtina olisi tuolloinkin ollut Väinö Vähäkallio, ja myös näitä aiempia suunnitelmia julkaistiin. Pilvenpiirtäjässä elokuvateatteri olisi saanut paitsi uuden paikan, myös kokonaan toisenlaisen ulkoasun ja ”kehystyksen”, sillä Iso-Roobertinkadulla elokuvia olisi esitetty operetin ja varieteen ohessa, mutta uudemmassa suunnitelmassa elokuvaesityksiä olisivat kehystäneet konttorit, myymälät, kahvilat ja ravintolat – siis urbaanin kuluttamisen modernimmat muodot.

Erkki Karu ymmärsi varsin hyvin julkisuuden arvon, ja eräässä mielessä *Arkkitehti*-lehdessä vuonna 1921 esitetty toive sanankäytön lisäämisestä näyttäisi käyneen Kino-Palatsin kohdalla toteen: rakentamisesta puhuttiin varsin paljon, vaikka keskustelu ei ehkä muotoutunutkaan sellaiseksi kuin Lindberg todennäköisesti olisi halunnut ja toivonut. Arkkitehtuurin estetiikkaan kytkeytyviä kysymyksiä pitivät keskustelussa esillä lähinnä arkkitehdit itse, mutta sen sijaan monet muut keskustelivat pilvenpiirtäjästä suhteessa toisenlaisiin asioihin ja ilmiöihin – helsinkiläisyyteen, kieliriitaan, kaupallisuuteen, muotiin ja Amerikkaan. Keskustelun laineet löivät välillä korkeallekin, ja esimerkiksi tuolloin Pariisissa oleillut Olavi Paavolainen luonnehti lehdistökeskustelua ”Hel-

<sup>11</sup> Uusitalo 1994, 58.

singin pilvenpiirtäjäkomediaksi”.<sup>12</sup> Kaikkiaan lehdistöjulkisuutta leimasivat kärjistyneet mielipiteet ja voimakas visuaalisuus: uutisoinnissa käytettiin paljon kuvia ja ilman kuvitustakin julkaistuissa artikkeleissa viljeltiin runsaasti kielikuvia. Kannanotoissa pilvenpiirtäjän puolesta ja sitä vastaan heijastuu kansallinen, kielellinen ja poliittinen epäyhtenäisyys mutta samalla myös pyrkimys yhtenäisyyteen. Niinpä jo ensimmäisessä lehtijutussa, joka oli siis ilmeisesti Suomi-Filmin omaa käsi-alaa, puhuttiin ”pääkaupungistamme”.<sup>13</sup> Kun hanke sitten joutui vastatuuleen eikä rakennuslupaa myönnetty, niin vastustus tulkittiin pian ruotsinkielisen arkkitehtikunnan ja liikemieseliitin hyökkäyksenä suomalaisia ja suomenkielisiä elinkeinoelämää vastaan.

## Lehtikuvat ja mielikuviutus

Kuvilla, sekä elokuvilla, piirroksilla että valokuvilla, oli 1920-luvun lopulla rakennustoimintaan liittyvässä julkisuudessa tärkeä rooli, jota Carolus Lindberg sanojen merkitystä korostaessaan ei ehkä vielä vuonna 1921 osannut ennustaa. Esimerkiksi Suomen Kuvalehti julkaisi uusista tai rakenteilla olevista taloista nimenomaan kuvia, joiden kuvateksteissä ei välttämättä kerrottu muuta kuin rakennuksen sijainti. Se julkaisi kuvia myös pilvenpiirtäjästä. Suomen Kuvalehti oli varteenotettava foorumi, koska sillä oli laaja levikki ja lukijoita ympäri Suomea. Lisäksi lehti oli tunnettu siitä, että sen toimitus tarttui ”kaikkeen, mikä oli koneellista, konstruktiiivista ja kosmopoliittista”.<sup>14</sup> Pilvenpiirtäjä on rakennus, jonka tarkoitus on ennen kaikkea näkyä, joten on varsin luontevaa ajatella, että sitä käsittelevässä julkisuudessa käytettiin paljon kuvitusta. Mutta millaisia nämä kuvat olivat ja keitä ne pyrkivät puhuttelemaan?

Kansakunnan kannalta keskeiset rakennukset ja monumentit olivat jo 1800-luvulla tulleet tutuiksi paitsi niitä ympäröivän toiminnan myös

<sup>12</sup> Paavolainen 1990 (1929), 44.

<sup>13</sup> ”Pilvenpiirtäjä on omiaan tehokkaalla tavalla alleviivaamaan yhä enemmän Suur-Helsingiksi kehittyvän kaupunkimme ulkonaista kuvaa samalla kuin se palvelee liikekeskuksen käytännöllisiä tarpeita.” *Sosialidemokraatti* 4.3.1928

<sup>14</sup> Leino-Kaukiainen 1992, 216.

valokuvien ja erityisesti postikorttien myötä.<sup>15</sup> 1900-luvun alussa ja 1920-luvun loppua kohden myös sanoma- ja aikakauslehdet käyttivät yhä enemmän valokuvia. Myös repertoaari laajeni, ja kuvat tulivat ajanvietteen palvelukseen – elokuvalehdissä oli runsaasti valokuvia ja toisaalta sanomalehdissä oli elokuvamainoksia. Valokuvien rinnalla lehdistössä käytettiin pitkään myös piirroskuvitusta. Lehdistössä tapahtunut visuaalinen uudistus ei koskenut yksinomaan valokuvia, vaan myös palstoitus, taitto ja kirjasintyyppit muuttuivat. 1920-luvun mittaan suurin osa lehdistä siirtyi fraktuurasta modernimpaan antiikvaan.<sup>16</sup> Kyse ei kuitenkaan ollut ”pelkästä” visuaalisuudesta, vaan lehtien uudenaikaisesta taitosta seurasi myös tiedon uudenaikainen hierarkisointi ja kategorisointi, kun erityyppiset asiat jaoteltiin eri osastoihin, ja uutisotsikoiden määrä lisääntyi ja koko suureni.<sup>17</sup> Joskus muutokset olivat vähittäisiä, toisinaan taas nopeita ja dramaattisia. Kun esimerkiksi Eljas Erkko tuli Helsingin Sanomien toiseksi päätoimittajaksi vuonna 1927, uudistettiin myös lehden ulkoasua. Amerikasta palanneen ja sieltä vaikutteita saaneen Erkon myötä muun muassa otsikoita suurennettiin, kuvien määrää lisättiin, ja vähitellen myös uutisoinnin tapaa muutettiin viihteellisempään ja sensaatiohakuisempaan suuntaan.<sup>18</sup> Tätä kautta myös uutisten sisältö alkoi muuttua. Lehtien ulkoasumuutokset ovat usein liittyneet dramaattisiin tapahtumiin. Esimerkiksi ensimmäinen uutisvalokuva on tietävästi julkaistu vuonna 1842 Yhdysvalloissa, ja sen aiheena oli Hampurissa raivonnut tulipalo.<sup>19</sup> Suomessa taas ensimmäinen iltapäivälehti, *Ilta-sanomat*, perustettiin vuonna 1932 Mäntsälän kapinan johdosta.<sup>20</sup>

Valokuvien käyttöön siis saattoi liittyä paikallisia ja kansallisia tapahtumia, mutta se oli myös jo hyvin varhaisessa vaiheessa kansainvälistä. Esimerkiksi Turun Sanomilla oli vakituinen kuvansaantiyhteys Berliiniin jo vuodesta 1911 lähtien. Suomalaisen lehdistön ulkoasussa ta-

<sup>15</sup> Monumenteista ks. Lindgren, 2002, 15.

<sup>16</sup> Mervola 1995, 157.

<sup>17</sup> Mervola 1995, 189.

<sup>18</sup> Salokangas 1987, 378.

<sup>19</sup> Mervola 1995, 163.

<sup>20</sup> Erkko perusti Ilta-Sanomiat helmikuussa 1932 Helsingin Sanomien iltapainokseksi. Lehti seurasi seuraavina päivinä tiiviisti Mäntsälän dramaattisia tapahtumia. Ks. esim. Salokangas 1987, 379–380.

pahtuneita muutoksia tutkineen Pekka Mervolan mukaan kuvien käyttö on useissa lehdissä ollut selkeästi mainosstrategia, varsinkin 1920-luvulla kun kilpailu lukijoista alkoi kiristyä.<sup>21</sup> Kaupallistuva ja visualisoituva lehdistö oli siis se media, jonka kautta Kino-Palatsi – itsessäänkin kaupallisen visuaalisen viihteen ikoni – tuli helsinkiläisten tietoisuuteen.

## Pilvenpiirtäjä ja kuviteltu Amerikka

Pilvenpiirtäjä-suunnitelmaa suhteutettiin paikallisiin ja kansallisiin olosuhteisiin ennen kaikkea puheen ja kuvaston avulla. Tämän lisäksi tulkintahorisonttina oli kansainvälisyys, joka ymmärrettiin joskus laajemmin ja yleisemmin, joskus konkreettisemmin. Yksi keskeisimmistä tulkintahorisonteista pilvenpiirtäjäkeskustelussa oli "Amerikka". Kuitenkaan kukaan Suomi-Filmin keskeisistä toimijoista ei tietääkseni ollut käynyt itse käynyt Atlantin takana, vaikka elokuva-alalta muuten kyllä löytyi Amerikan-kävijöitä.<sup>22</sup> Kyseessä oli paljolti nimenomaan medioitunut, median välittämä kuva Amerikasta. Pilvenpiirtäjä ymmärrettiin heti alusta alkaen amerikkalaiseksi ilmiöksi, mikä saatettiin tulkita joko hyväksi tai pahaksi aina kulloisenkin keskustelijan näkökulmasta riippuen; pilvenpiirtäjää sekä kannatettiin että vastustettiin vetoamalla "Amerikkaan".

Elokuvalehdistö oli, joskus implisiittisesti, joskus suorasanaisesti, Amerikka-kuvan välittäjä. Elokuvista ja näyttelijöistä kertovat artikkelit loivat tietysti kuvaa amerikkalaisesta elokuvateollisuudesta ja tähti-ilmiöstä yleisemminkin. Elokuvalehdistö uutisoi varsinaisten elokuvien lisäksi myös amerikkalaisista elokuvateattereista, joskus ihailevasti, mutta joskus varsin kriittiseenkin sävyyn. Esimerkiksi vuoden 1927 Filmiaitassa kerrotaan uusimman filmipalatsin avajaisista: "New Yorkissa ra-

<sup>21</sup> Mervola 1995, 169.

<sup>22</sup> Erkki Karun lähipiiristä ehkä tunnetuin Amerikan-kävijä oli Aapeli Korhonen, joka tunnetaan paremmin amerikkalaisella nimellään Abel Adams. Adams oli lähtenyt laittomia kutsuntoja pakoon Yhdysvaltoihin ja jäi sinne yhdeksitoista vuodeksi.

kennetaan vielä silloin tällöin jättiläisbiografeja huolimatta siitä että niitä on liiaksikin.”<sup>23</sup>

Arkkitehtuurin ja rakentamisen alalla Amerikka ei ollut 1920-luvulla aivan yhtä paljon esillä kuin elokuvien yhteydessä. Vaikutteiden osoittaminen on tietysti jossain määrin ongelmallista, mutta ainakin määrällisesti voidaan olettaa, että Suomessa luettiin eniten saksalaisia arkkitehtuurilehtiä, ranskalaisia sattumavaraisesti ja amerikkalaisia julkaisuja suhteellisen vähän. Esimerkiksi Suomen arkkitehtiliiton kirjastossa oli luettavana Raija-Liisa Heinosen tekemien kartoitusten mukaan vuosien 1928 ja 1935 välillä 20 saksalaisen lehden ja 3 amerikkalaisen lehden vuosikerrat.<sup>24</sup> Tämä ei sinänsä tarkoita, että kiinnostus olisi kohdistunut näin yksioikoisesti saksalaiseen arkkitehtuuriin, sillä monet lehdet saatiin vapaakappaleina. Saksalaisen lehdistön laaja edustus johtui luultavasti läheisistä suhteista Saksaan. Toisaalta saksalaisissa lehdissä esiteltiin muidenkin maiden kuten juuri Yhdysvaltojen arkkitehtuuria.

Arkkitehtuurikuvia julkaistiin lehtien lisäksi kirjoissa. Vaikutusvaltaisimmaksi yksittäiseksi arkkitehtuurin kuvaajaksi on usein nimetty Erich Mendelsohn, saksalainen arkkitehti, jonka matkakirja Yhdysvalloista *Amerika – Bilderbuch eines Architekten*<sup>25</sup> oli erittäin suosittu eurooppalaisten arkkitehtien parissa. Mendelsohnin kirjaa ei arvosteltu suomalaisessa *Arkkitehti*-lehdessä, mutta se tunnettiin arkkitehtipiireissä, ja ainakin Erik Bryggmanilla tiedetään olleen Mendelsohnin kirjoja hyllyssään.<sup>26</sup> Mendelsohnin kuvien suoraa vaikutusta suomalaiseen arkkitehtuuriin lienee mahdoton arvioida, mutta 1920- ja 1930-luvun vaihteesta lähtien *Arkkitehti*-lehden tavat esittää rakennuksia valokuvissa olivat usein hyvin ”mendelsohnlaisia”. Kuvissa on jyrkkiä ja dramaattisia kuvakulmia, ja ne ovat usein alhaalta päin kuvattuja.<sup>27</sup> Kuvapintaa rajaavat, halkovat tai kehystävät tummat, graafiset rakenteet. Jean-Louis Cohenin mukaan Mendelsohnin kuvissa näkyy suurkaupunkien grotes-

<sup>23</sup> ”Uusin filmipalatsi”, *Filmiaitta* 10/1927.

<sup>24</sup> Raija-Liisa Heinonen on kartoittanut kaikki Arkkitehtiliitolle ja Teknilliseen korkeakouluun saapuneet lehdet 1920- ja 1930-luvuilla. Heinonen 1976.

<sup>25</sup> Mendelsohnin kirja syntyi saksalaisen lehtikustantajan Rudolf Mossen aloitteesta ja hänen sponsoroimanaan.

<sup>26</sup> Heinonen, 1976, 25.

<sup>27</sup> Ks. Standertskjöld 1999, 117 ja Taskinen 2003, 14–16.

kius mutta myös eurooppalaisuuden ja amerikkalaisuuden yhteentörmäys, joka ilmenee juuri kuvien voimakkaan dramaattisissa kontrasteissa.<sup>28</sup> On aiheellista kysyä, säilyikö ”mendelsohnilaisen” kuvaustyylin kriittisyys, kun samoja tehokeinoja alettiin käyttää suomalaisessa lehdistössä.

Suomi-Filmin pilvenpiirtäjistä julkaistiin kuvia sekä arkkitehtien ammattilehdessä *Arkkitehdissä* että sanoma- ja aikakauslehdissä. Näistä osassa voidaan havaita ”mendelsohnlaisia” piirteitä. Kiinnostavaa kyllä, nämä piirteet tulevat näkyviin Suomi-Filmin mainososaston tekemissä valokuvissa, jotka olivat trikkikuvia, joissa pilvenpiirtäjän pienoismalli oli ikään kuin istutettu kaupunkiympäristöön luonnollisessa koossa, mutta eivät niinkään arkkitehti Vähäkallion tekemissä luonnoksissa, jotka hän oli toteuttanut varsin perinteisestä kuvakulmasta ja perinteisellä piirustustekniikalla. Erikoista näissä ”havainnekuviissa” on se, että ne on istutettu arkiseen ympäristöön ihmisten keskelle. Kuvista saa jopa varsin selkeän, ”realistisen” käsityksen siitä, miltä pilvenpiirtäjä olisi ympäristössään näyttänyt.

Kuvat olivat pilvenpiirtäjää koskevassa uutisoinnissa ja keskustelussa keskeisiä. Ensimmäisissä ”uutiskuvissa” kuva saattoi viedä jopa suuremman osan kuin itse teksti. Millaisia valmiuksia suomalaisella lukijakunnalla saattoi olla tulkita pilvenpiirtäjää niin ilmiönä kuin kuvanakin?

Pilvenpiirtäjän visuaaliseen kuvaamiseen liittyi monia konventioita, joista osa oli suomalaisellekin yleisölle tuttua amerikkalaisista elokuvista. Esimerkiksi Suomi-Filmin maahantuomassa Harold Lloyd -elokuvassa *Turvallisuus viimeiseksi* (Safety Last, USA 1923) on erilaisia trikkikuvia ja temppeja, joissa leikeltiin pilvenpiirtäjien ja ylipäättään modernin kaupungin mittasuhteilla. Myös monissa saksalaisissa elokuvissa, joita Suomessa näytettiin 1920-luvulla varsin paljon, arkkitehtuurilla oli tärkeä rooli. Yksittäisistä elokuvista voisi mainita vaikka Fritz Langin *Metropoliksen*, jonka maahantuojana oli juuri Suomi-Filmi ja jonka ensi-ilta oli Kino-Palatsissa. *Metropolis* sai Filmiaitassa runsaasti palstatilaa, ja sen valmistamisesta kerrottiin kuvien kera jo ennen sen varsinaista Suomen ensi-iltaa: ”Piakkoin saamme nähdä maapallomme hypermodernisti kehystettynä.”<sup>29</sup> *Metropolis* on varsin valaiseva esi-

<sup>28</sup> Cohen 1995, 87–88.

<sup>29</sup> ”Metropolis”. *Filmiaitta* 7/1927.

merkki arkkitehtuurin ja elokuvan risteävistä teistä, sillä sen uhkaavaa tunnelmaa luovat paljolti juuri arkkitehtoniset elementit. Sen lavastuksista, joita valmisteltiin kolme vuotta, olivat vastuussa arkkitehdit. Lang itse puolestaan tunsu Erich Mendelsohnin henkilökoh-taisesti ja oli ollut tämän mukana Amerikassa vuonna 1924, jolloin Mendelsohn laati maineikkaan *Bilderbuchin*.<sup>30</sup> Tässä yhteydessä on mielenkiintoista, että Chicagossa Mendelsohn tapasi Eliel Saarisen, joka oli asunut Yhdysvalloissa menestyttyään Chicago Tribune -pilvenpiirtäjistä käydyssä suunnittelukilpailussa.<sup>31</sup> Suomessa Saarinen oli erittäin arvostettu arkkitehti, ja hän liittyy pilvenpiirtäjän vaiheisiin kahdellakin tavalla. Ensinnäkin Saarinen oli suunnitellut Kino-Palatsin viereisen kiinteistön, josta kuljettiin sisään elokuvateatteriin, ja myös itse elokuvateatterin korjaukset vuodelta 1920 ovat Saarisen signeeraamia. Toiseksi Chicago Tribunen kilpailusta ja Saarisen osuudesta uutisoitiin Suomessakin.<sup>32</sup> Erkki Karukin halusi liittää kansallisarkkitehtina tunnetun Saarisen hankkeeseensa ja muistutti Helsingin Sanomille antamassaan haastattelussa, että suomalaisen arkkitehtuurin ensimmäinen mies on Amerikassa ”tekemässä pilvenpiirtäjä”.<sup>33</sup>

Lehdistökeskustelu antaa viitteitä siitä, että tämä kirjoissa ja elokuvissa kierrätetty kuvasto oli varsin laajalle levinnyttä ja ns. suuren yleisönkin parissa tuttua ja tunnistettavaa. Yleisöosastokirjoitus maaliskuun 1928 Iltalehdestä on hyvä esimerkki siitä, miten *Metropoliksesta* tuttu urbaanin dystopian ikonografia on jo levinnyt populaariin kaupunkikuvastoon:

Jos viranomaiset sallivat yhden pilvenpiirtäjän, niin on heidän pian sallittava muutamia muitakin. Ja rakennettava sitten myös

<sup>30</sup> Cohen 1995, 86.

<sup>31</sup> Ibid., 87.

<sup>32</sup> Saarinen oli lähtenyt Yhdysvaltoihin vuonna 1923, mutta hänestä kirjoitettiin Suomessa säännöllisesti. Esimerkiksi vuonna 1929, Suomen Kuvalehdessä julkaistiin artikkeli ”Meidän kuuluisin ’siirtolaisemme’”, jossa esiteltiin Saarisen ehdotus Chicago Tribune -kilpailuun, ja kaksi muuta pilvenpiirtäjää, jotka olivat saaneet vaikutteita Saariselta. Suomen Kuvalehti 51–52.

<sup>33</sup> ”Karu”. *Helsingin Sanomat* 16.3.1928.

ilmaratoja ja maanalaisia käytäviä. Toivottavasti viranomaiset eivät ole tyhmyreitä, vaan tappavat tuuman alkuunsa.<sup>34</sup>

Kirjoittaja näkee kaupunkimaisemaa uhkaavina elementteinä juuri ilmaradat ja maanalaiset käytävät, jotka ovat *Metropolis*-elokuvan tunnelmaa luovaa arkkitehtuuria. Langkaan ei kuitenkaan "keksinyt" näitä elementtejä tyhjästä, vaan samat piirteet ovat löydettävissä 1800-luvun lopun Amerikkaa esittävistä kaupunkikuvista, joita nähtiin myös Euroopassa.<sup>35</sup>

Pilvenpiirtäjän esittämiseen konventiot kytkeytyvät moderniin visuaaliseen kulttuuriin niin elokuvan, valokuvan kuin arkkitehtuurin ja sen kuvaamisen kautta. 1900-luvun alusta ja varsinkin 1920-luvulta lähtien tapa representoida eurooppalaista arkkitehtuuria muuttui voimakkaasti. Arkkitehtuurin tutkija Beatriz Colomina on tarkastellut modernistisen arkkitehtuurin visualisoitumista ja korostanut, että arkkitehtuurista tuli modernia mediassa, eikä modernia arkkitehtuuria näin ollen voida ajatella mediasta erillisenä ilmiönä.<sup>36</sup>

Colomina tarkastelee tätä "medioitumista" rakennusten muotokielessä mutta pohtii myös sitä, miten tämä vaikuttaa tapoihin ymmärtää ja tulkita arkkitehtuuria. Arkkitehtuurilehdistön myötä yhä useampi arkkitehti tutustui modernin arkkitehtuurin aikaansaannoksiin nimenomaan valokuvan kautta eikä paikan päällä. Esimerkiksi amerikkalaiset tehdasrakennukset ja viljasiilot, jotka olivat eurooppalaisen modernismin ikoneja, tulivat tunnetuiksi valokuvina. Ensimmäisen eurooppalaisessa arkkitehtilehdessä ilmestyneen kuvan julkaisi Walter Gropius vuonna 1913, ja myöhemmin samaa kuvaa ja kuva-aihetta julkaistiin useassa avantgarde-lehdessä. Kukaan viljasiiloista kirjoittanut tai niistä kuvia

<sup>34</sup> "Ajan aalloilta", *Iltalehti* 8.3.1928.

<sup>35</sup> Janet Wardin mukaan ilmaratojen ja maanalaisen halkoma pilvenpiirtäjämaisema oli tunnettu jo 1900-luvun alussa. Fritz Langin kuvälähteiksi Ward mainitsee populaarilehdistön kuvasarjat, esimerkiksi Harry M. Petitin piirroksat kuvakirjassa *King's Views of New York* (josta otettiin useita painoksia vuosina 1908–1915). Ward 2001, 121. Ks. Myös Willis 1986, 167. Jean-Louis Cohen nostaa esiin se, että Chicagon maailmannäyttelystä vuonna 1893 uutisoitiin useissa lehdissä kuvitusten kera myös varsinaisen näyttelyn ulkopuolisia alueita, nimenomaan pilvenpiirtäjiä. Cohen 1995, 22.

<sup>36</sup> Colomina 1994, 14.



julkaissut eurooppalainen modernisti ei kuitenkaan vielä tuolloin itse ollut käynyt Amerikassa eikä siis nähnyt viljasiiloa – kuvat olivat kopioita lehtikuvista.<sup>37</sup> Valokuva siis vaikutti siihen, että aineeton, visuaalinen havainto nousi fyysisen rakennuksen edelle.

Toinen seuraus oli se, että valokuva ikään kuin irrotti rakennuksen ympäristöstään. Tällä oli Colominan mukaan perustavanlaatuisen vaikutus siihen tapaan, jolla arkkitehtuuria havainnoitiin ja koettiin. Valokuva aiheutti arkkitehtuurille saman minkä juna kaupungille; muutti sen vain visuaalisesti havaittavaksi ”epäpaikaksi”<sup>38</sup>. Visualisuuden ylivalta sai kuitenkin osakseen heti myös kritiikkiä, jota Colomina on niin ikään analysoinut. Esimerkiksi itävaltalainen arkkitehti Adolf Loos kritisoi ilmiötä hyvinkin kärjekkäästi jo 1910-luvulla. Loosin tunnetun päätelmän mukaan Parthenonin voi kirjoittaa, mutta sitä ei voi kuvata.<sup>39</sup> Loosin mukaan esimerkiksi arkkitehtuuripiirustukset ovat vain teknistä kieltä, jolla ei itsessään ole ilmaisuvoimaa, kieli pystyy paremmin välittämään arkkitehtuurin tilalliset, monia aisteja koskettavat ominaisuudet.<sup>40</sup>

Colomina tutkii kuitenkin tunnustettua modernistista arkkitehtuuria, josta Suomi-Filmin pilvenpiirtäjä eroaa siinä, että sen tausta on enemmän viihtessä ja populaarikulttuurissa kuin eurooppalaisessa avantgardessa. Pilvenpiirtäjää rakennustyyppinä voi olla jopa vaikea ymmärtää pelkästään arkkitehtuurin sisäisestä diskursista käsin. Tällöin jäävät näkemättä sen yhteydet toisaalta liikemaailmaan ja toisaalta viihteseen. Esimerkiksi Rem Koolhaas on Manhattania käsittelevässä teoksessaan tuonut esiin sen, kuinka paljon 1920- ja 1930-lukujen New Yorkin kaupunkisiluetti on velkaa 1900-luvun alun Coney Islandille, joka oli newyorkilaisten vapaa-ajan viettoaluetta. Vuosisadan alussa sinne rakennettiin huvipuistoja, ja muun muassa maailman ensimmäinen patentoitu vuoristorata kehitettiin Dreamlandissa, yhdessä saaren huvipuistoista. Coney Island oli Koolhaasin mukaan hedelmällistä maaperää vallankumouksellisille arkkitehtonisille ratkaisuille, ja monet myö-

<sup>37</sup> Banham 1986, 11.

<sup>38</sup> Colomina 1994, 47.

<sup>39</sup> Ks. Forty 2000, 29.

<sup>40</sup> Colomina 1994, 64.

hemmin Manhattanille pilvenpiirtäjiä suunnitelleet tai rakennuttaneet aloittivat uransa juuri Coney Islandilla.<sup>41</sup> Monet Coney Islandin huvilaitteista perustuivat teknologian ylenpalttiseen tai hätkähdyttävään käyttöön. Koolhaas kutsuu tätä fantasian teknologiaksi. Hän katsoo, että samat fantasian ja hätkähdyttämisen arkkitehtoniset elementit olivat läsnä, kun Manhattania alettiin kehittää ja rakentaa liikemaailmaa varten. Tällöin sitä mitä aiemmin oli kutsuttu fantasiaksi, alettiin kuitenkin luonnehtia väistämättömäksi ja pragmaattiseksi.<sup>42</sup> Koolhaasin analyysi on varsin vapaasti assosioivaa, mutta sen anti on siinä, että hän dekonstruoii edistystä ja välttämättömyyttä korostavaa arkkitehtuuridiskurssia ja osoittaa, että teknologian avulla luotu fantasia ja välttämätön teknologia saattavat ovat olla varsin lähellä toisiaan.

## Suomalaisten arkkitehtien Amerikka

Myös Kino-Palatsin tapauksessa viihde, fantasia ja kehityksen välttämättömyys tuntuvat kietoutuneen yhteen. Suomi-Filmin omassa lehdesä asiaan suhtauduttiin huumorilla, mutta tulevaisuuden pilvenpiirtäjiä ei asetettu kyseenalaiseksi:

Tutkija, joka 50 vuoden kuluttua silmäilee nykyisten päivälehtien vanhoja, silloin jo ruskeiksi kellastuneita vuosikertoja jonkun 25-kerroksisen talon vinttikamarissa ja lukee niistä pääkaupungin arkkitehtien tätä pilvenpiirtäjäriitaa, hymähtää sääliä näille meidän aikalaisillemme ja iskee silmää viereisen talon 38:n kerroksen ikkunasta kurkistelevalle immelle, joka ei huomaa häntä, matalan majan asukasta, sillä immen silmät pälyilevät naapuritalon 53:n kerroksen ikkunan ääressä partaansa ajelemaan nuoreen mieheen... Sellaista on maailman meno. Aina eteenpäin, aina ylöspäin.<sup>43</sup>

Suomalaisista arkkitehteistä Sigurd Frosterus kirjoitti amerikkalaisesta arkkitehtuurista ja erityisesti pilvenpiirtäjistä Stockmannin tavaratalon

<sup>41</sup> Koolhaas 1978, 58.

<sup>42</sup> Ibid., 72.

<sup>43</sup> Jurtikka: "Herrat tukkanuottasilla". *Elokuva* 6/1928.

suunnittelun ja sen yhteyteen kaavaillun pilvenpiirtäjän yhteydessä. Tämäkin pilvenpiirtäjä jäi rakentamatta Frosteruksen intoutuneesta argumentaatiosta huolimatta. Frosteruksen käyttämät orgaaniset kielikuvat paljastavat varsin ylimalkaisen, impressionistisen ja (kone)romanttisen suhtautumisen amerikkalaisiin pilvenpiirtäjiin. Hän ei liioin suhteuta New Yorkin kaupunkisiluettia lainkaan konkreettiseen rakennettuun ympäristöön vaan kuvailee sitä aarniometsäksi, joka on vuosikymmeniä jatkuneen villin ja hillittömän kilpailun tulosta. Hän kirjoittaa myös amerikkalaisilla pilvenpiirtäjäalueilla vallitsevasta "kasvihuoneilmastosta".<sup>44</sup> Frosteruksen kiehtovissa kielikuvissa kapitalismi yhdistyy orgaaniseen luontoon ja pilvenpiirtäjät tulevat tulkituiksi lähes darvinistisessa hengessä.

Myös Kino-Palatsin suunnitelmaa ponnekkaasti vastustanut arkkitehti Bertel Jung vetosi Amerikkaan ja selitti pilvenpiirtäjäilmiön syyksi "sikäläiset erikoiset kaupunginasemakaava- ja talousolot".<sup>45</sup> Jungkaan ei kuitenkaan selitä käsitystään tarkemmin eikä esimerkiksi kerro, tarkoittaako hän New Yorkia vai Chicagoo – molemmat kaupungit olivat tunnettuja pilvenpiirtäjistään, mutta olosuhteet rakentamiselle olivat kaupungeissa varsin erilaiset. Niiden kaupunkisiluetit poikkesivatkin toisistaan huomattavasti, sillä Chicagossa rakennuskorkeutta alettiin säädellä. Tämän seurauksena näissä kahdessa kaupungissa kehittyi hyvin erilaisia pilvenpiirtäjäympäristöjä ja hyvin erilaisia pilvenpiirtäjätyyppejä. New Yorkissa pilvenpiirtäjät olivat pitkiä ja usein neulamaisia, Chicagossa taas matalampia ja kuutiomaisempia.<sup>46</sup> Kaiken kaikkiaan Jung suhtautui tässä tapauksessa Amerikkaan varsin kielteisesti ja teki hyvin selkeän eron amerikkalaisuuden ja eurooppalaisuuden välille, eikä myöhemmällekään lukijalle jää epäselväksi mihin hänen mielipiteensä tässä vastakkainasettelussa sijoittuu. *Arkkitehti*-lehden kyselyssä, jossa tiedusteltiin arkkitehtien mielipidettä pilvenpiirtäjästä, hän julisti: "Pilvenpiirtäjä nousukaille, Eurooppa eurooppalaisille."<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Frosterus 1922, 89.

<sup>45</sup> Bertel Jung: "Pilvenpiirtäjät eivät sovellu Pohjoismaiden kaupunkiolosuhteisiin." *Uusi Suomi* 8.3.1928.

<sup>46</sup> Willis 1995, 64.

<sup>47</sup> "Pilvenpiirtäjä vai ei?" *Arkkitehti* 1928.

Yksi harvoista pilvenpiirtäjää puolustaneista arkkitehdeistä oli Carolus Lindberg, joka ei suhtautunut "Amerikkaan" kategorisen kielteisesti, vaikka kylläkin varoitti "amerikkalaisten yhdyskuntien toivottomista tornikylistä"<sup>48</sup>. Hyvin laaja-alaisessa analyysissään, joka ulottuu julkisivun muotoilusta aina talouteen ja yhteiskunnallisiin suhteisiin, Lindberg nostaa esiin sen, että kaupunkikuvassa on aina ollut talomerren ylle kohoavia torneja. Aiemmin tämä mahdollisuus oli ollut vain kirkkoilla ja raatihuoneilla, mutta nyt yksityisen ja julkisen rakentamisen välinen suhde oli hänen mukaansa muuttunut, eivätkä entiset mittasuhteet enää päteet.<sup>49</sup> Mainittakoon vielä, että Lindberg oli arkkitehtina erikoistunut suomalaisten kirkkojen historiaan, mutta hänen mielenkiintonsa kohdistui myös moderneihin ilmiöihin. Hän muun muassa suunnitteli näyteikkunoita<sup>50</sup> ja oli mukana perustamassa Suomen Filmitaide Osakeyhtiötä vuonna 1919, jonka ajatuksena oli filmata Kalevalasta poimittuja aiheita, Aleksis Kiveä ja Juhani Ahoa. Toiminta kuitenkin kaatui rahoituksen puutteeseen.<sup>51</sup>

Juuri vilkastuvaan talouteen viitaten Lindberg esitti, että keskustan rakentamista on tiivistettävä, sillä Helsingillä ei hänen mukaansa ollut muita laajenemismahdollisuuksia ja liike-elämä joka tapauksessa tulisi tarvitsemaan lisää tiloja.<sup>52</sup> Vasta-argumenttina niille arkkitehdeille, joiden mukaan pilvenpiirtäjän tulee sijaita avaralla, avoimella paikalla, hän valikoi vertailukohteen keskiaikaisista kirkkoista ja niiden asemasta kaupunkimaisemassa. Vanhojen tuomiokirkkojen kaupunkirakennustaiteellinen kauneus tulee Lindbergin mukaan juuri siitä, että ne nousevat vähitellen kohoavasta maisemasta eivätkä liian terävinä huutomerkkeinä.<sup>53</sup> Lindbergin analyysi nousee esille pilvenpiirtäjäkeskustelusta sikäläkin, että se näkee pilvenpiirtäjän ilmiönä ajallisessa jatkumossa – pilvenpiirtäjällä on sekä historia että tulevaisuus. Lindberg

---

<sup>48</sup> "Helsingin keskustalla ei ole enää suotuisia laajenemismahdollisuuksia" *Sosialidemokraatti* 11.3.1928.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ks. *Suomen Kuvalehti* 15/1929.

<sup>51</sup> Uusitalo, 1972, 72.

<sup>52</sup> *Sosialidemokraatti* 11.3.1928.

<sup>53</sup> Ibid.

myös suhteuttaa sitä sekä Eurooppaan että Amerikkaan, mikä on varsin poikkeuksellista.

Amerikkalaisuuden vastapooliksi keskustelussa nousee Eurooppa, joskin tämä jää varsin täsmentymättömäksi. Kaiketi, koska pilvenpiirtäjä rakennustyyppinä miellettiin niin selkeästi amerikkalaiseksi, ei keskustelussa rakennuksien osalta juuri viitattu Eurooppaan. Eurooppa on pikemminkin se keskustelussa implisiittisesti läsnä oleva kansainvälinen yleisö, jolle rakennetaan ja jolle halutaan näyttää suomalaista monumentaalisuutta ja kyvykkyyttä. Esimerkiksi *Iltalehden* pakinoitsija Leikari kirjoittaa: "Meidänkin on jo aika päästä omalle torniterassille istumaan – istuvathan yksin tukholmalaiset Kungstornetinsa ylhäisessä korkeudessa. Miksi meidän pitäisi olla Pekkoja pahempia?"<sup>54</sup>

Pilvenpiirtäjään lütettiin selvästi ajatuksia modernista, kansallisuudesta, kansainvälisyydestä, monumentaalisuudesta ja kaupallisuudesta. Sen herättämä vilkas keskustelu kertoo siitä, että lehdistöstä löytyi tilaa erilaisille mielipiteille, sillä keskustelussa äänensä saivat kuuluville asiantuntijoina esiintyvien arkkitehtien, kaupungin viranomaisten ja elokuva-alaa edustavien henkilöiden lisäksi myös kaupungin asukkaat. Rungas valokuvien käyttö teki hankkeesta visuaalisesti modernin mediailmion. Pilvenpiirtäjäkuvastoa kierrätettiin niin elokuvissa, valokuvakirjoissa kuin arkkitehtilehdissäkin, mutta ne siirtyivät myös päivälehtiin kaupunkilaisten ulottuville.

Kansalliset kysymykset pääkaupungin olemuksesta ja tulevaisuudesta kiinnittyivät elimellisesti keskusteluun amerikanismista. Todellisesta Amerikasta tai konkreettisesta amerikkalaistumisesta ei puhuttu paljontaan ja silloinkin varsin ylimalkaisesti. Kyse oli ennen kaikkea kollektiivisista mielikuvista, ja usein Amerikalla ei tarkoitettukaan maantieteellistä paikkaa vaan modernisoitumista yleensä.<sup>55</sup> Kino-Palatsin kohdalla kyse ei ollut niinkään modernismista, arkkitehti-lähtöisestä tyyliuunnasta, ja muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta arkkitehdit pikemminkin vastustivat hanketta kuin puolsivat sitä. Vaikka Helsingin Esplanadilla ja New Yorkin Manhattanilla on konkreettisesti hyvin vähän yhteistä, osoittavat Kino-Palatsin visualisointi ja verbalisointi, että kuvi-

<sup>54</sup> Leikari: "Pilvenpiirtäjää." *Iltalehti* 12.3.1928.

<sup>55</sup> Vrt. Koivisto 1992, 59.

telmat urbaanista tulevaisuudesta eivät 1920-luvulla olleet ainoastaan virkavallan ja taloudellisen eliitin käsissä, vaan urbaanit fantasiat ammensivat kuvastosta, joka oli populaaria, kansainvälistä ja usein pohjimmitaan fiktiivistä. Tätä aineistoa tulkittiin kuitenkin myös paikallisista yhteisöistä ja olosuhteista käsin.

Pilvenpiirtäjä ei ole kuva-aiheena edelleenkään tyhjiin ammennettu, ja sillä on vieläkin runsaasti kaupallista ja symbolista arvoa. Pilvenpiirtäjät myös "törmäävät" edelleen ihmisten asuttamiin paikkoihin. Tätä kirjoitusta viimeistellessäni avaan sunnuntain Helsingin Sanomat todekseni, että sen etusivua peittää pilvenpiirtäjämaisema – kyseessä on automainos.<sup>56</sup> Kuvan etualalla on mainostettava tuote, Volvo S40, mutta taustalla leviävää pilvenpiirtäjämaisemaa en kuitenkaan heti tunnista. Kuvan mittasuhteet ovat hieman epäselvät, ja huomio kiinnittyy etualalla olevaan korkeaan rakennukseen, jonka arvioin olevan 1900-luvun ensimmäisiltä vuosikymmeniltä. Tarkempi selvitys osoittaa, että kaupunki on Los Angeles, ja kuvan rakennus on vuonna 1925 rakennettu Anjac Fashion Building, jossa sijaitsi aikanaan tekstiiliteollisuutta. 1930-luvun pula-aikaan suurin osa rakennuksen uumenissa raskaissa oloissa raatavista työläisistä oli meksikolaisnaisia. Vuonna 1933 he menivät lakkoon, mikä oli tuon ajan Yhdysvalloissa varsin harvinaista, ja tapah-tuman muisto on säilynyt osoituksena meksikolaisväestön vastarinnasta. Anjac Fashion Buildingin kuva löytyy myös esimerkiksi Kalifornian meksikolaisväestön historian tärkeitä paikkoja esittelevästä kirjasta.<sup>57</sup> Volvo-mainoksen pilvenpiirtäjämaisema korostaa modernia teknologiaa ja sen ylivertaisuutta hyvin perinteisellä tavalla ja pyrkii luomaan pilvenpiirtäjän ympärille eräänlaisen tyhjän tilan vailla ihmisiä, historiaa tai muita merkityksiä. On kuitenkin syytä muistaa, että teknologian abstraktia ylivertaisuutta symboloiva kuva-maailma sijoittuu usein oikeisiin, olemassa oleviin kaupunkeihin, jotka ovat ihmisille merkityksellisiä paikkoja.

---

<sup>56</sup> *Helsingin Sanomat* 25.1.2004.

<sup>57</sup> Ks. [http://www.cr.nps.gov/history/online\\_books/5views/5views5h5.htm](http://www.cr.nps.gov/history/online_books/5views/5views5h5.htm)

## Lähteet

### Alkuperäislähteet

### Arkistolähteet

Suomen elokuva-arkisto: Suomi-Filmin kokoelmat: Oy Kino-Palatsi  
Ab:n johtokunnan pöytäkirjat 1927–1929.

### Sanomalehdet

*Helsingin Sanomat* 25.1.2004.  
*Iltalehti* 8.3.1928, 12.3.1928.  
*Sosialidemokraatti* 4.3.1928, 11.3.1928.  
*Uusi Suomi* 8.3.1928, 19.1.1931.  
*Helsingin Sanomat* 16.3.1928, 25.1.2004.

### Muut lehdet

*Arkkitehti* näyttenumero 1921, 6/1922, 1928.  
*Elokuva* 6/1928.  
*Filmiaitta* 7/1927, 10/1927.  
*Suomen Kuvalehti* 15/1929, 51–52/1929.

### Kirjat

Mendelsohn, Erich: *America. Bilderbuch eines Architekten*, Rudolf  
Mosse Buchverlag, Berlin 1926.

### Elokuvat

*Metropolis*. Fritz Lang, 1926, Saksa.  
*Turvallisuus viimeiseksi* (Safety Last) Fred Newmeyer, Sam Taylor  
1923, USA.

## Tutkimuskirjallisuus

- Banham, Reyner: *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900–1925*. The MIT Press, Cambridge, Mass., London 1986.
- Barthes, Roland: The Eiffel Tower. *Barthes: Selected Writings*, toim. Susan Sontag, Fontana/Collins, 1983 (1979), 236–250.
- Cohen, Jean-Louis: *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893–1960*. Flammarion, Canadian Centre for Architecture, Paris 1995.
- Colomina, Beatriz: *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. MIT Press, London 2000 (1994).
- Forty, Adrian: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London 2000.
- Heinonen, Raija-Liisa: Uuteen arkkitehtuuriin. Ulkomainen arkkitehtuurikirjallisuus Suomessa 1920- ja 1930-luvulla. *Taidehistoriallisia tutkimuksia 2*. Taidehistorian seura, Helsinki 1976, 15–31.
- Kervanto Nevanlinna, Anja: *Kadonneen kaupungin jäljillä. Teollisuusyhteiskunnan muutoksia Helsingin historiallisessa ytimessä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Koivisto, Hanne: Kaksi Amerikkaa. Suomenkielisten kulttuuripiirien suhde amerikkalaisuuteen 1920-luvulla. *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, toim. Ritva Hapuli et al. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 574. SKS, Helsinki 1992, 38–60.
- Koolhaas, Rem: *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Academy Editions, London 1978.
- Laine, Silja: Korkeaa ja matalaa 1920-luvun Helsingissä. *30-vuotias tunteilee. Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineen juhla-kirja*, toim. Kimi Kärki. Turun yliopiston historian laitos. Julkaisuja n:o 61, Turku 2002, 163–168.
- Leino-Kaukiainen, Pirkko: Aikakauslehdistön itsenäistymisvuodet 1918–1955. *Suomen lehdistön historia 10. Aikakauslehdistön kehityslinjat*, toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila, Kuopio 1992.



- Lindgren, Liisa: *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. SKS, Helsinki 2000.
- Marcus, Thomas A. & Cameron, Deborah: *Words Between the Spaces. Buildings and Language*. Routledge, London and New York 2002.
- Mervola, Pekka: *Kirja, Kirjavampi, sanomalehti. Ulkoasukierre ja suomalaisten sanomalehtien ulkoasu 1771–1994*, Suomen Historiallinen Seura, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä, Helsinki 1995.
- Paavolainen, Olavi: *Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita*. Otava, Helsinki 1990 (1929).
- Pitti, Jose: *History of Mexican Americans in California: Historic Sites. Five Views. An Ethnic Historic Site Survey in California* National Park Service 2004 (1988).  
[http://www.cr.nps.gov/history/online\\_books/5views/5views5h5.htm](http://www.cr.nps.gov/history/online_books/5views/5views5h5.htm),  
 haettu 12.1.2004.
- Salokangas, Raimo: Puoluepolitiikka ja uutisjournalismi muuttuvilla lehtimarkkinoilla. *Suomen lehdistön historia 2. Sanomalehdistö suurlakosta talvisotaan*, toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila Oy, Kuopio 1987.
- Standerstckjöld, Elina: Unelma uudesta maailmasta. Alvar Aalto Amerikassa 1938–1940. *Matkalla. Suomalaiset arkkitehdit opintiellä*, toim. Timo Tuomi & al. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki 1999.
- Taskinen, Kaisu: Muotokuvia arkkitehtuurista - arkkitehtuurivalokuvuksen viestit. *ARK* 1 2003, 14–29.
- Uusitalo, Kari: *Eläviksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Otava, Helsinki 1972.
- Uusitalo, Kari: *KUVAUS – KAMERA – KÄY. Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Suomen elokuvatutkimuksen seura & Kirjastopalvelu, Helsinki 1994.
- Ward, Janet: *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920's Germany*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2001.
- Willis, Carol: Skyscraper utopias: Visionary Urbanism in the 1920s. *Imagining Tomorrow. History, Technology, and the American Future*, toim. Joseph J. Corn. The MIT Press, Cambridge, Mass. & London 1986, 164–187.

Willis, Carol: *Form Follows Finance. Skyscrapers and Skylines in New York and York and Chicago*. Princeton Architectural Press, New York 1995.

# SUNNUNTAIMAALARIN MAISEMAT - KULTTUURIHISTORIOITSIJA TAVALLISEN IHMISEN YMPÄRISTÖKOKEMUSTEN JÄLJILLÄ

Leena Rossi

## Tutkimuksen lähtökohta

Historiantutkijat uskovat voivansa tavoittaa menneisyyden ihmisten kokemuksia, ajatuksia, tunteita ja asenteita, kun saavat käyttöönsä sopivia lähteitä. Tämä usko perustuu arkikokemukseen, jonka mukaan ihmiset ymmärtävät toistensa ajatuksia ja kokemuksia niin hyvin, että kommunikaatio heidän välillään on mahdollista. Rakentaessaan kuvaa menneisyydestä historioitsijat hyödyntävät virallisten arkistolähteiden ohella myös yksilöiden henkilökohtaisia kirjallisia dokumentteja, kuten kirjeitä, päiväkirjoja ja muita muistiinpanoja. Sitä paitsi tutkija voi tarkastella kohdettaan tämän (kauno)kirjallisten tuotteiden ja taideteosten kautta. Myös esimerkiksi taidehistoriassa ja humanistisessa maantieteessä on pidetty itsestään selvänä, että ympäristöä kuvaava taideteos kertoo tekijänsä ja aikansa suhteesta miljööseen.<sup>1</sup> Tutkija voi tulkita taiteilijan kokemuksia ja näkemyksiä hänen tuotantonsa pohjalta ja nojautua tarkastelussaan tutkimuskirjallisuuden ohella ensi sijassa yleiseen tietämykseensä ja teosten hänessä herättämiin ajatuksiin, tunteisiin ja mielikuviin. Pelkästään taideteoksiin nojautuvaa tulkintaa voidaan perustellusti syyttää yksipuoliseksi ja subjektiiviseksi. Useita erilaisia lähteitä hyödyntämällä kuva menneisyyden ihmisen ympäristösuhteesta muodostuu vivahteikkaammaksi ja ehkä luotettavammaksikin.

Myös oman tutkimukseni lähtökohta on arki oletus, että pystyn tavoittamaan tutkimuskohteekseni valitsemani henkilön kokemuksia aineellisesta ympäristöstään hänen maalaustensa kautta. Tutkin tässä

---

<sup>1</sup> Ervamaa 1975, 19; Raivo 1997, 199; ka. myös Tiitta 1982, Prince 1984, Pockock 1988, Ervamaa 1998 ja 2003.

1900-luvulla elänyttä "tavallista" itäsuomalaista miestä, Frans Lindiä (1903–1988), sekä hänen ympäristösuhdettaan ja ympäristökokemuksiin, joita hän ilmaisi mm. noin puolen vuosisadan aikana maalaamissaan maisemissa.<sup>2</sup> Erittelen Lindin tuottamia teoksia nimenomaan hänen ympäristökokemustensa ilmaisijoina ja osana hänen elämäänsä sekä suhteessa siihen yhteisöön ja kulttuuriin, jossa hän eli.

## Tutkimusongelma ja lähteet

Tutkin harrastajamaalari Frans Lindin ympäristösuhdetta hänen näköaistiin pohjaavien ympäristöhavaintojensa ja -kokemustensa kautta sellaisina, kuin ne ilmenevät hänen maalaamissaan maisematauluissa. On olennaista selvittää, mitä kohteita aineellisesta ympäristöstään Lindi kuvasi ja miksi juuri niitä. Mihin hän ympäristökuvillaan pyrki sekä missä, milloin ja miten hän maalasi? Arvostettiinko harrastusta ja sen tuloksia? Mikä merkitys harrastuksella oli Lindille itselleen ja hänen läheisilleen? Muuttuivatko hänen maisemansa ja hänen ympäristökokemuksensa ajan ja iän myötä? Vastausten pohjalta on mahdollista ainakin pohdiskella, millaisia Lindin ympäristökokemukset olivat.

Frans Lind maalasi kuvia ympäristöstään 1910-luvun lopulta 1970–1980-luvulle asti Hänellä ei ollut jatkuvasti töitä tekeillä eikä hän ollut kovin tuottelias: "Mänj vuosia välilä, ettei tullu mittää."<sup>3</sup> Tietääkseni hänen maalauksiaan on säilynyt puolensataa. Varhaisimpia töitä on kadonnut tai joutunut vierasiin käsiin.<sup>4</sup> "Ei ollu ymmärrystä talletto niitä sillo."<sup>5</sup> Osa kadonneista maisemista on kuitenkin lähteenäni muistitietojen kautta. Tarkastelen tässä artikkelissa vain Lindin maalaamia maisemia, joita näin kaikkiaan noin 30, ja sivuutan kokonaan hänen eläin- ja kukkataulunsa.

<sup>2</sup> Taiteen ja todellisuuden (ympäristön) suhteen tutkiminen on eri asia kuin yksilön ja ympäristön suhteen tutkiminen taiteen kautta, mikä näyttää sekoittuneen mm. taidehistoriassa. Ks. Ervamaa 1975, 25.

<sup>3</sup> Frans Lind 13.8.1985.

<sup>4</sup> Frans Lind 14.9.1985; 12.1.1986.

<sup>5</sup> Frans Lind 30.3.1986.

Maalausten lisäksi käytän lähteinäni 33 muistitietohaastattelua, joista 19 olen tehnyt Lindin itsensä kanssa sekä 14 hänen sukulaistensa, naapuriensa ja työtovereittensa kanssa vuosina 1985–2004. Osan niistä nauhoitin ja tekstinsin sanatarkasti, osan taas kirjoitin käsin muistiin. Tarkoitukseni oli alkujaan tutkia suomalaista harrastajamaalaria, Frans Lindiä, rakennetun kulttuuriympäristön kuvaajana,<sup>6</sup> jolloin ympäristön muutos olisi ollut keskeinen. Kuitenkin kokoamani muistitieto osoittautui antoisaksi lähdeaineistoksi myös Lindin ympäristösuhteen ja -kokemusten tutkimisen kannalta. Haastattelujen sekä havaintojeni pohjalta kokosin Frans Lindin maalauksia koskevan taulukortiston.

Muistitietoa käyttäessään tutkijan on pohdittava sen kuten muidenkin lähteiden luotettavuutta.<sup>7</sup> Eräät seikat varmistuvat arkistolähteistä, mutta monista on olemassa vain muistitietoa, jonka todenperäisyyttä tutkijan on arvioitava terveellä järjellä. Toisaalta saman kertojan eri tilanteissa esittämät tiedot, toisaalta eri kertojien esittämät tiedot kontrolloivat yleensä hyvin toisiaan ja auttavat tutkijaa huomaamaan vääristymiä. Koska haastattelin henkilöitä, jotka yhtä lukuun ottamatta tunsivat toisensa sekä minut ennestään ja tiesivät keitä muita haastattelen, he tuskin vääristelivät asioita. Kun haastattelin useimpia henkilöitä heidän kotonaan, heidän omistamansa Lindin taulut tukivat muistamista ja kertomista. Pidän kokoamaani aineistoa varsin luotettavana.

Haastateltavien kertomat henkilökohtaiset kokemukset, elämykset ja asenteet antavat tutkijan tulkinnoille varmemman pohjan kuin heidän esittämänsä faktat. Tutkijan on silti muistettava, että kertoja puhuu aina muisteluhetken näkökulmasta ja suhteuttaen tietonsa myöhempiin kokemuksiinsa. Kerrotut muistot ovat kunkin kertomishetken "toisuus".<sup>8</sup> Muistitietojen lisäksi nojaudun omiin kokemuksiini ja tietoihini Varkaudesta, jossa asuin 18 ensimmäistä elinvuottani. – Se, mitä tässä työssä esitän Frans Lindin ympäristösuhteesta ja -kokemuksista, on minun tutkijana eri lähdeaineistojen perusteella tekemääni tulkintaa, ei Lindin alkuperäisiä havaintoja, kokemuksia ja mielikuvia.

---

<sup>6</sup> Ks. Rossi 1987.

<sup>7</sup> Muistitiedosta ks. esim. Virrankoski 1980 ja 2002; Graae & Hietala 1994; Korhokangas 1999; Pekkinen 1999; Ukkonen 2000 ja 2001; Rossi 2003.

<sup>8</sup> Ks. Rossi 2003.

## Ympäristö, ympäristösuhde ja -kokemukset

Tässä tutkimuksessa käytän termejä ”ympäristö”, ”aineellinen ympäristö”, ”luonto”, ”kulttuuriympäristö”, ”maisema” ja ”paikka”. Puhun myös ”ympäristösuhteesta” ja ”ympäristökokemuksesta”.<sup>9</sup> ”Ympäristöllä” tarkoitan ”aineellista” eli ”fyysistä ympäristöä”. Se on jatkumo, joka ulottuu ihmisestä riippumattomasta ”luonnosta” ihmisen muokkamaan, viljelemään ja rakentamaan ympäristöön eli ”kulttuuriympäristöön” asti.<sup>10</sup> Jatkumon mihinkään osaan en liitä esteettisiä enkä muitakaan arvotuksia.<sup>11</sup>

”Maisemaa” käytetään sekä arkikielessä että useilla tieteenaloilla ”ympäristön” merkityksessä; puhutaan ”kaupunki-”, ”kulttuuri-”, ”viljely-” ja ”maalaismaisemasta”. Välistä maiseman käsitteellä halutaan korostaa sitä, että on kyse näön, kuulon, hajuainin ja liikunta-aistien välityksellä havaittavasta ympäristöstä.<sup>12</sup> Arkikielessä ja taidehistoriassa maisemalla tarkoitetaan myös näkyvän ympäristön rajatun osan kvalifikaalista esitystä, maisemamaalausta ja -piirrosta eli ”ympäristökuva”.<sup>13</sup> Puhun tässä työssä ”maisemasta” sekaannuksen välttämiseksi vain ”maisemamaalauksen” merkityksessä. Käytän sen rinnalla myös termiä ”ympäristökuva”.

”Paikan” ymmärrän ympäristön osaksi, kuten monet muutkin tutkijat. – Näistä useat tosin puhuvat ympäristön sijasta ”tilasta”. – Ympäristö luo kehyksen tai kontekstin paikoille, mutta paikat antavat sille merkityksen. Siis paikka on jotakin erityistä.<sup>14</sup> Paikka voidaan nähdä joko

<sup>9</sup> Ks. myös tämän teoksen johdantoa, jossa Riitta Laitinen käsittelee ”tilan” ja ”paikan” käsitteitä.

<sup>10</sup> Rossi 1995, 177–179; ks. myös Keisteri 1985, 16 ja 1994, 57–61.

<sup>11</sup> Ks. myös Rossi 1995. Eräät tutkijat pitävät kulttuuriympäristönä vain ajallisesti monikerroksista ja esteettisesti korkeatasoisista ympäristöä; ks. esim. Sundstén 1983 ja 1986.

<sup>12</sup> Ks. Keisteri 1985, 1990, 1994; Relph 1989, 23–24; Hayden 1995; Raivo 1997; Saarikangas 2002, 49, 50.

<sup>13</sup> Ks. Ervamaa 1975, 19, passim; Raivo 1997, 193. Ervamaa sanoo ”ympäristökuvaksi” tai ”miljöökuvaksi” kaikkia suppeampia tai laajempia luonnonmaiseman tai kaupunkimaiseman kuvauksia.

<sup>14</sup> Relph 1976, 8 ja 1989, 24–26; ks. myös Haarni & Karvinen & Koskela & Tani 1997, 16–17.

yhteisöllisenä tai yksilöllisenä sekä pikemminkin tunnepohjaisena kuin hyötyyn liittyvänä.<sup>15</sup> Paikkoja syntyy, kun jostakin ympäristön osasta muodostuu yksilölle tai yhteisölle tärkeitä.

Yksilön kokemukset, elämykset, mielikuvat ja käsitykset omasta ympäristöstään pohjautuvat useimmiten näköön, mutta joskus kuulo-, haju- ja liikeysti ovat niiden muodostumisessa vielä tärkeämpiä. Mutta mielikuviin vaikuttavat myös yksilön toiminta, aikaisemmat kokemukset ja tiedot sekä näihin liittyvät tunteet ja ajattelu. Lisäksi yksilön kulttuuristaan omaksumat arvot, asenteet ja merkitykset nivoutuvat ympäristökokemuksiin.<sup>16</sup> Ihmisten käsitykset ja mielikuvat ympäristöstä ovat yksilöllisiä, mutta samalla sosiaalisia, kulttuurisia ja ajallisia perseptuaalis-emotionaalis-kognitiivisia kokonaisuuksia.

"Ympäristösuhde" ei ole yksinkertainen eikä yksipuolinen vaikutussuhde vaan monimutkainen jatkuvasti muuttuva vuorovaikutussuhde, jossa toimii sekä ihminen että ympäristö. Ympäristö tarjoaa ihmiselle toimintamahdollisuuksia, mutta se myös asettaa hänelle toimintaedellytykset.<sup>17</sup> Yksilön ympäristösuhteen "vastaanottavaan" puoleen kuuluvat "ympäristökokemukset" eli yksilön ympäristöstä tekemät havainnot, siitä saamat elämykset ja tiedot sekä ympäristön hänessä herättämät tunteet, ajatukset ja asenteet; ts. siihen kuuluu hänen käsityksensä ympäristöstä eli ympäristömielikuvansa.<sup>18</sup> Ympäristösuhteen "tuottavaan" puoleen kuuluu se, mitä ihminen tekee ympäristössään, ympäristölleen ja ympäristönsä vaikutuksesta tai innoittamana. – Tällaisen innoituksen seuraus voi olla vaikkapa tieteellinen ja taiteellinen tuotanto. – Voidaan sanoa, että ympäristösuhde sisältää ihmisen elinikäisen miljöötä koskevan ja siihen liittyvän toiminnan. Siinä on ainutlaatuisia piirteitä, mutta siinä on myös yhteisön ja kulttuurin kaikille jäsenille yhteisiä piirteitä.<sup>19</sup>

Oman tutkimukseni kannalta pidän osuvina eräitä maantieteilijä Pauli Tapani Karjalaisen käsitteitä. Ympäristön kokemista ja "kohtaamista" pohtiessaan Karjalainen näet päätyy erottamaan asujan ja kävi-

<sup>15</sup> Karjalainen 1987a; Strassoldo 1993, 7.

<sup>16</sup> Karjalainen 1987b; Relph 1989, 29; Saarikangas 2002, 54–56.

<sup>17</sup> Ympäristösuhteesta ks. esim. Rossi 1995; Lappi 1997, 11–29.

<sup>18</sup> Ympäristömielikuvasta ks. Lynch 1960; Allas 1992. Horelli 1982, 77–79; Lappi 1997, 28–29.

<sup>19</sup> Lappi 1997, 28; Rossi 1995, 183–184.

jän, siis osallisen ja sivullisen tavan kokea maailma. Asuja ottaa jokapäiväisen ympäristönsä yleensä itsestäänselvytyksenä. Hänelle ympäristö on heideggerilaisittain "käsillä" eikä hän ajattele ja arvioi sitä. Tilapäiselle kävijälle taas sama ympäristö on "esillä", sillä sivullisena hän havainnoi ja arvioi sitä tietoisesti.<sup>20</sup> Mielestäni myös asuja voi omaksua tilapäisesti – esimerkiksi taiteilija ympäristöönsä kuvatessaan – ulkopuolisen roolin ja ryhtyä tarkastelemaan ympäristöönsä tietoisesti eli tehdä "käsillä olevasta" "esillä olevan".<sup>21</sup> Tällöin osallisen ja sivullisen kokemistavat loittuvat.

Ihmisen suhdetta ympäristöönsä on käsitelty eri tieteenaloilla eri painotuksin. Ympäristöhistorian piirissä se on nähty ensi sijassa luonnon ja koko ihmiskunnan, kansan tai muun suurehkon väestöjoukon suhteen. "Tavallinen ihminen" yksilönä on sivuutettu, ja vain tunnettujen ympäristöaktivistien ja muiden vaikuttajien ympäristösuhde on nähty tutkimisen arvoisena.<sup>22</sup> Filosofiassa on pohdittu teoreettisesti ihmisen luontoasenteita<sup>23</sup> ja yhteiskuntatieteissä on selvitetty kyselyjen avulla ihmisten ympäristöasenteita mm. taloudellisen käyttäytymisen kannalta.<sup>24</sup> Kansatieteen piirissä on paneuduttu mm. vesistön säännöstelyn synnyttämiin asukkaiden reaktioihin ja tekeillä on tutkimusta kaupunkilaisten suhtautumisesta elinympäristönsä muuttumiseen.<sup>25</sup>

Menneisyyden yksilöiden ympäristösuhdetta ovat käsitelleet ennen muuta kirjallisuuden ja kuvataiteen sekä maantieteen tutkijat. Heitä on kiinnostanut varsinkin huomattavien kulttuurivaikuttajien suhde luontoon, osin myös kulttuuriympäristöön. Suomalaisuuden rakentajien, J. L. Runebergin, Elias Lönnrotin, J. V. Snellmanin ja Z. Topeliuksen, luontosuhdetta on tutkittu.<sup>26</sup> Myös 1800-luvun taidemaalareista Magnus von Wrightin ja Werner Holmbergin metsäsuhdetta on tarkasteltu ja Suomen taiteen kultakauden maisemamaalausta tutkitaan.<sup>27</sup> Sitä

<sup>20</sup> Karjalainen 1987a, 23–26; 1987b, 12–13, 26–28; ks. myös Rossi 1995, 180–181.

<sup>21</sup> Rossi 1995, 181.

<sup>22</sup> Ks. esim. Flader 1987, 1994.

<sup>23</sup> Ks. esim. Pietarinen 1987, 1992.

<sup>24</sup> Uusitalo 1986.

<sup>25</sup> Ruotsala 1992a ja b; Åström & Korkiakangas & Olsson 2004.

<sup>26</sup> Ks. Tiitta 1982; Suutala 1986; Majamaa 1994.

<sup>27</sup> Ks. Reitala 1987; Ervamaa 2003; Lukkarinen & Waenerberg 2004.



paitsi monien suomenkielisten kirjailijoiden maisemakuvaukset ovat saaneet huomiota osakseen Aleksis Kivistä ja Juhani Ahosta lähtien Pentti Haanpähän ja Lauri Viitaan.<sup>28</sup> Osa tutkijoista on tyytynyt vain esittelemään taidemaalareiden ja kirjailijoiden teosten aiheita, osa taas on tehnyt varsin pitkälle meneviä tulkintoja taiteilijoiden tuotannon merkityksistä.

Olen aikaisemmin esittänyt ajatuksen, että myös ”tavallisen” ihmisen elinikäinen ympäristösuhde kuuluisi ympäristöhistoriallisen tutkimuksen piiriin,<sup>29</sup> mutta tieteenalaa tärkeämpää on itse tutkimus, ja mielestäni varsinkin kulttuurihistoria tarjoaa luontevia lähestymistapoja<sup>30</sup> ympäristökokemuksen historialliselle tarkastelulle.

## Taulun tekoa oppipojasta eläkeläiseksi

Frans Lind (2.5.1903–25.3.1988) ei ollut julkisuuden henkilö tai yhteiskunnallinen vaikuttaja, ei poliitikko, ei minkään yhdistyksen huomattava puuhamies eikä minkään taiteen- tai tieteenalan tunnustettu edustaja. Hän oli hyvästä työstä arvostettu sisustusmaalari,<sup>31</sup> josta pitkäaikainen maalariryhmän siivooja totesi: ”Se olj sukkela mies ja hyvän työn tekijä. [- -] se olj iham mahoton!”<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Ks. Sihvo 1984; Suhonen 1987.

<sup>29</sup> Olen käsitellyt aihetta artikkelissani ”Yksilö ympäristöhistoriaan” teoksessa *Monta tietä menneisyyteen* (1995). Mielestäni myös tavallisen ihmisen ympäristösuhteella on paikkansa ympäristöhistoriassa, sillä yksilöiden tarkastelu antaa tutkimukselle uuden ulottuvuuden ja mahdollisuuden porautua aiheeseen syvälle. On myös muistettava, että yksilöt – yhteisön jäseninä – ovat viime kädessä juuri ne toimijat, jotka havainnoivat ympäristöään, hyödyntävät sitä monin eri tavoin sekä tekevät sitä koskevia päätöksiä.

<sup>30</sup> Riitta Laitinen (2001) käsittelee artikkelissaan ”Kulttuurihistoria kohtaa ympäristöhistorian” näitä mahdollisuuksia.

<sup>31</sup> Leena Mustonen 25.11.1986; Helmi Peiponen 26.11.1986.

<sup>32</sup> Helmi Peiponen 26.11.1986. – Olen koettanut tallentaa haastateltavien puheen mahdollisimman tarkkaan sellaisena kuin sen kuulin – yleensä Varkauden seudulla puhutulla Keski-Savon murteella, jota itsekin lapsena käytin. En pyri murteella eksotisoimaan henkilöitä vaan pikemminkin valottamaan heidän ilmaisutapaansa ja persoonallisuuttaan.

Lind asui koko ikänsä Varkaudessa, pienehköllä itäsuomalaisella teollisuuspaikkakunnalla, jota ympäröivät maatilat, laajat metsät ja vesistöt. Hänen varhaislapsuudessa taajamassa asui 2 500 – 3 000 henkeä, mutta asukasmäärä kasvoi ripeästi varsinkin toisen maailmansodan jälkeen nousten 1960-luvulla 23 000 – 24 000 henkeen,<sup>33</sup> mihin kasvu pysähtyi. Alkujaan osin Leppävirtaan, osin Joroisiin kuulunut tehdasyhdyskunta erotettiin omaksi hallinnolliseksi yksikökseen ja siitä tehtiin kauppala vuonna 1929 ja kaupunki vuonna 1962. Lindin koko työuran ajan Varkauden elinkeinoelämää ja arkea leimasivat A. Ahlström Osakeyhtiön metalli- ja puunjalostustehtaat, joissa huomattava osa Varkauden asukkaista työskenteli.<sup>34</sup>

Fransin isä Kalle Lind (1845–1914) työskenteli Pirtinniemen laiva-veistämöllä mallipuuseppänä. Äiti Amalia Laitinen (1860–1937) oli joroislaisen maatalon tytär. Vuosina 1892–1903 heille syntyi viisi poikaa ja yksi tytär. Kuopuksen, Fransin, syntyessä isä oli jo 58-vuotias ja äiti 42-vuotias.<sup>35</sup> Kalle Lind liikkui mielellään Haukivedellä purjein varustetulla soutuveneellä seilaillen ja kalastellen poikiensa kanssa. Näin järvi-luonnosta tuli läheinen Fransillekin pienestä pitäen.<sup>36</sup> Kun isä kuoli vuonna 1914, muut lapset olivat jo töissä ja pian oli Franskin.

---

<sup>33</sup> Soikkanen 1963, 309, 310. Vuonna 1920 Varkaudessa oli asukkaita lähes 5 000, vuonna 1940 yli 10 000 ja vuonna 1960 ylittyi 20 000 asukkaan raja.

<sup>34</sup> Varkaudesta ja Ahlström Osakeyhtiöstä ks. esim. Soikkanen 1963 ja Moilanen 1991. Esimerkiksi vuonna 1912 tehdasalueella asui noin 2 300 henkeä ja tehtaalla työskenteli noin 1 000 henkeä; vuonna 1950 Varkaudessa oli noin 16 000 asukasta ja Ahlströmin palveluksessa oli lähes 4 600 henkeä. A. Ahlström Osakeyhtiö, Varkauden Tehdas 1913, 146; A. Ahlström Osakeyhtiö s.a., 79.

<sup>35</sup> Rippikirjat 1866–, Syntyneiden ja kastettujen luettelot 1866–; Varkauden srk. arkisto.

<sup>36</sup> Frans Lind 12.8.1985.



Kartta 1. Frans Lind kuvasi rakennettua kulttuuriympäristöään Varkaudessa sekä luonnonmaisemia etupäässä Haukivedellä. Lindin "maalauseviirit" on merkitty Varkauden seutua esittävään karttaan. –Kartta V. Suomi Kartasto – Finland Kartbok. Suomen Matkailija-Yhdistys, Turistföreningen i Finland 1894.

Juuri 13 vuotta täyttäneenä ja kansakoulun päättäneenä Frans pyrki kesällä 1916 töihin laivaveistämölle. Muiden työläispoikien tavoin hän halusi päästä pian ansiotyöhön ja nimenomaan "varvin" maalaamoon.<sup>37</sup> "Minula oli se mualari ammatti jo niiv veressä, ku vanhemmat veljet oli jo mualareita, Antto ja Kalle."<sup>38</sup> Maalaamon mestari otti leikkilaivoja maalailleen "Linnen pojan" töihin, vaikka tämä oli vielä alaikäinen.<sup>39</sup> Siitä alkoi yli 50-vuotinen työura Ahlströmillä jatkuen vuoteen 1968 asti. Vain varusmiespalvelus Kuopiossa vuosina 1921–1922 aiheutti siihen lyhyen katkon.<sup>40</sup> Ilmeisesti juuri silloin Lind kävi Kuopion museossa katsomassa suuresti ihaillemaan von Wrightin veljesten lintu- ja maisemamaalauksia.<sup>41</sup>

Jo nuorukaisena Frans Lind sai tehdä matkustajahöyryjen hytteihin vaativia oottrauksia ja pronssauksia. Tehtaiden rakennusosastolle siirryttyään hän pääsi maalaamaan ja tapetoimaan työläisten, virkailijoiden ja itse tehtaan johtajankin asuntoja. Sotien jälkeen Lind teki muiden maalareiden kanssa myös virkailijaklubilla järjestettyjen naamiaisten seinämaalauksia.<sup>42</sup> Lind oli taidoistaan ja asemastaan tietoinen ammattimies: "Minä olin näitä luottomiehiä. Olin joka johtajan luona huoneet laittamassa."<sup>43</sup>

"Herroin asunnoissa" nuori maalari tutustui Lyyli Maria Korsiin (1905–1979), joka työskenteli 1920-luvun alkupuoliskolla Ahlströmin Warkauden tehtaiden johtajan sisäkkönä. Nuoret menivät naimisiin vuonna 1925 ja vuoteen 1943 mennessä perheeseen syntyi kaksi tytärtä ja kolme poikaa.<sup>44</sup> Tehtaan asuntoihin kyllästynyt Lind teki paljon "virapelia" (< firabelarbete, suom.ruots.) eli ylimääräisiä töitä voidakseen hankkia mahdollisimman pian oman talon: "Oli vua se päämiärä, että pittää suaha oma koti. Sillo ei ollu aikoo taulujen tekemissee."<sup>45</sup> Vuonna 1935 hän osti Käärmeniemestä Kukkulapelto-nimisen tontin ja raken-

<sup>37</sup> Frans Lind 12.1.1986; 16.8.1985.

<sup>38</sup> Frans Lind 28.3.1986; ks. myös 16.8.1985; 12.9.1985.

<sup>39</sup> Frans Lind 14.8.1985; 12.1.1986.

<sup>40</sup> Frans Lind 12.9.1985.

<sup>41</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>42</sup> Frans Lind 17.8.1985; ks. myös Warkauden Lehti 1.5.1992.

<sup>43</sup> Frans Lind 12.8.1985.

<sup>44</sup> Frans Lind 12.8.1985; 9.1.1986.

<sup>45</sup> Frans Lind 12.1.1986.

nutti sille talon.<sup>46</sup> Vaikka Lind ei ollut itsenäinen yrittäjä, hän suoritti vuonna 1949 koristemaalarin mestarintutkinnon vastikään perustetun Varkauden Käsi- ja Pienteollisuusyhdistyksen raadille.<sup>47</sup>



Kuva 1. Harvinainen hetki 1960-luvun alkupuolelta: kaksi puuhakasta ihmistä, Lyyli ja Frans Lind, ovat istahtaneet hetkeksi valokuvaan. Olohuoneen seinällä oikealla näkyy Arpinmäki-taulua sekä vasemmalla kulma jäljennöksestä, jonka Lind teki Magnus von Wrightin Taistelevat metsot -taulusta. - Kuva: Leena Rossin kokoelma.

Oman talon hankkimiseen verrattava tapahtuma oli se, kun Lind osti vuonna 1957 kesäasunnokseen Rantasalmen Haukivedeltä Kuokan saaresta parin hehtaarin suuruisen pientilan rakennuksineen ja peltoineen sekä siihen kuuluvan, kapean salmen erottaman noin hehtaarin kokoisen Sirppi-saaren.<sup>48</sup> Kuokan mökin Lind saattoi hankkia helpommin kuin aikanaan oman talon.

Vapaa-aikanaan Frans Lind harrasti myös huonekalujen ja pikkuesineiden koristemaalausta, taidokasta tekstausta mm. onnittelukortteihin

<sup>46</sup> Frans Lind 12.8.1985; Elias Rossi 7.9.1985.

<sup>47</sup> Pöytäkirjat 1949, VKPY; ks. myös Frans Lind 17.8.1985; Ilona Rossi 13.8.1985; Elias Rossi 7.9.1985.

<sup>48</sup> Frans Lind 13.9.1985.

sekä taulujen tekemistä. Maalauksissaan hän kuvasi ensi sijassa rakennettua ympäristöään ja luontoa, mutta hän teki myös joitakin henkilökuvia ja asetelmia.<sup>49</sup> Muista taiteenaloista Lindille oli nuoruudessa läheisin teatteri. Hän lopetti kuitenkin näyttelemisen Varkauden Työväen Näyttämöllä solmittuaan avioliiton. Kirjallisuudesta häntä kiinnostivat erityisesti jännityslukemistot, mutta itse hän ei kirjoittanut edes kirjeitä.<sup>50</sup> – Taulujen maalaaminen teki ”tavallisesta” työläisestä muiden silmissä erilaisen ja erityisen. Se sai myös minut kulttuurihistorioitsijana kiinnostumaan hänestä.

Frans Lindin maalausharrastus lienee alkanut usean tekijän yhteisvaikutuksesta ja voimistunut vähitellen. Sen perusedellytys oli eurooppalaisen kulttuurin taideperinne, 1500–1600-luvulla alkanut tapa maalata tauluja, eritoten maisemia, ja ripustaa niitä seinälle nähtäväksi. Lind oli lapsuudessaan havainnut, että työläiskodeissa ja maaseudulla taulut olivat harvinaisia. Seinille ripustettiin korkeintaan kivipainokuvia. Hänen mukaansa työläiset eivät osanneet maalauksia arvostaakaan. ”Ne oli ylleesä virkamiesperheissä taulut.” Fransin lapsuudenkodissa seinille pantiin naisten ompeluksia, joissa oli ”jottail lauseitakkii”.<sup>51</sup> – Naimisiin mentyään Lind alkoi kehystää omia maalauksiaan ja ripustaa tauluja ”seinän koristeeks”.<sup>52</sup>

Jo lapsena Fransilla oli ilmeisesti enemmän taipumuksia kuvalliseen esittämiseen kuin sisaruksillaan tai ikätovereillaan ja hän menestyi hyvin koulun kuvaamataidossa.<sup>53</sup> Kuvien tekeminen oli hänelle myös mieluista ja hän teki sitä lähinnä omaksi ilokseen, tosin ehkä vähän salaillen tai jopa häpeillen.<sup>54</sup> ”Piirtämine oli minule aika heleppoo. Em minä niihin kansa joutanu järkeilemmää enkä vuovoomaa. Minä ne ykskaks tein.”<sup>55</sup> Opettaja antoi tunnustusta savolaiseen tapaan niukasti: “[T]ämä nyt on

<sup>49</sup> Frans Lind esim. 13.8., 17.8. ja 8.9.1985; 12.1. ja 29.3.1986; Hannes Kolehmainen 9.9.1985; Taulukortisto.

<sup>50</sup> Frans Lind 12.1. ja 29.3.1986.

<sup>51</sup> Frans Lind 12.1.1986.

<sup>52</sup> Frans Lind 12.1.1986.

<sup>53</sup> Frans Lind 13.8.1985; 14.7.1986; Todistukset, Koulutoimisto, VKA.

<sup>54</sup> Marttala 1979.

<sup>55</sup> Frans Lind 14.9.1985; ks. myös 14.7.1986.

aika hyvä, mutta olisit sinä varmaav voinu tehhä paremmannii.”<sup>56</sup> Sanat jäivät silti kannustavina pojan mieleen.

Fransin taideharrastuksen viriämiseen vaikutti varmasti se, että myös Anton-veli maalasi tauluja ja Helsingissä asuessaan opiskelikin maalausta Ateneumin iltakursseilla.<sup>57</sup> Ehkä häntä innoitti myös tieto siitä, että Ahlströmillä työskennellyt maalarimestari Jalmari Tirkkonen harrasti taulujen maalaamista, vaikkei hän ainakaan myöhemmin pitänyt tämän maalauksia sen ”kummempina” kuin omiaankaan.<sup>58</sup>

Juuri Anton ja vanhin veli Kalle kannustivat Fransia maalaamaan ja olisivat panneet pojan Helsingissä taideoppiinkin, mutta tämä ei halunnut jäädä pääkaupunkiin. Kuvien tekeminen kuitenkin kiinnosti Fransia, vaikkei hän hakeutunut Varkaudessakaan kenenkään ohjaukseen.<sup>59</sup>

Tahto vuaj jonkullaine harrastus vettee siihe suuntaa, että se niinkun kiinnosti aina vähäse se piirtämine [...] Joskus ku oli aikoo, läksin soutelemmaa ja sitten piirtelin. [...] Käviv venneestä käsin piirtelemässä, ku sattu otolline ilima, semmonen tyyn ja rauhalline.<sup>60</sup>

Lind oppi öljyvärien sekoittamista ja käsittelyä lähinnä laivaveistämön mestarin ohjauksessa sekä rakennusosastolla itsenäisessä työssä. Taulumaalausta hän ei erityisesti opiskellut, vaikka käväisikin 1950–1960-luvulla Varkauden kuvataidekerhossa muutaman kerran. Hän ei kokenut oppivansa kerhossa oikeastaan mitään, koska siellä ei ollut hänen mielestään pätevää taideohjaajaa eikä hän siellä monta kertaa käynytäkään.<sup>61</sup>

Frans Lind lienee aloittanut taulujen maalaamisen kohta koulusta päästyään: ”Jonkun taulun tein jo oppipoikana ollessanj.”<sup>62</sup> Mutta hän ei silloin eikä myöhemminkään maalannut säännöllisesti. Syy luomisinnon vaihteluun oli selvä:

<sup>56</sup> Frans Lind 14.9.1985 tai 14.7.1986.

<sup>57</sup> Frans Lind 13.8.1985; Anja Kolehmainen 9.9.1985; Leena Mustonen 25.11.1986.

<sup>58</sup> Frans Lind 17.8.1985; ks. myös Marttal 1979.

<sup>59</sup> Frans Lind 13.8.1985; 28.3.1986.

<sup>60</sup> Frans Lind 14.9.1985; 12.1.1986.

<sup>61</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>62</sup> Frans Lind 13.8.1985.

Sitä ei millonkaa tullu siihen paneuvuttua, että olis tehny oikein työksee. Se oli ihan noi hutastua sillon tällön.<sup>63</sup> [...] Ku siitä ei ollu sen enempee riippuvaine, ni sitä ei tullu niim paljon tehtyä.<sup>64</sup>

Solmittuaan avioliiton Lind ei mielestään voinut ”tuhlata” aikaa harrastuksiinsa, vaan hänen piti tehdä työtä perheensä hyväksi ja varsinkin oman talon hankkimisen jälkeen hoitaa pihaa ja puutarhaa.<sup>65</sup> Kuitenkin hän onnistui välistä nipistämään sille aikaa. Työmatkoilla hänellä oli usein paperia ja kynä mukanaan, ja kun hän liikkui kesäisin luonnossa, ”piirustuslokki oli kyllä aina mukana ja kynä”.<sup>66</sup> Yleensä Lind luonnosteli kohteensa paikalla ja maalasi kotonaan.<sup>67</sup> ”Pitihän niitä luonnoksia tehdä. Ku ei sielä paikam päälä joutanu tekemääm muuta, kuha sai ne luonnokset tehys.”<sup>68</sup>

Eräitä kuvia Lind osin maalasikin työpaikallaan: ”Jottain taulua mualasin usseempana päivänä ruokatunnilla talavela.” Työpisteet vaan vaihtuivat tiheään, sillä maalareiden työkenttään kuuluivat kaikki Ahlström-yhtiön omistamat asunnot. ”Näkyvilä paikoila en oikeiv voinu mualata, ku ihmiset tuppautuvat kahtomaa.”<sup>69</sup> ”Vähäm minä arastelin, ku ei se homma ollu minule niiv välttämätöntä.”<sup>70</sup> Monet taulut Lind saattoi maalata valmiiksi vasta vuosien kuluttua luonnoksen tekemisestä.<sup>71</sup>

Lind pyrki kuvaamaan sekä luontoa että kulttuuriympäristöä mahdollisimman todenmukaisesti,<sup>72</sup> mikä on tavallista harrastajamaalarien keskuudessa. Kuvaustapaa voi sanoa dokumentoivaksi. Siksi on ymmärrettävää, että hänen taiteelliset esikuvansa ja ihanteensa löytyivät von Wrightin veljesten maalauksista. Hän jopa teki kolme lintutaulua heidän töistään painettujen postikorttien perusteella. Haastatteluissa Lind

<sup>63</sup> Frans Lind 13.8.1985.

<sup>64</sup> Frans Lind 14.7.1986.

<sup>65</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>66</sup> Frans Lind 12.1. ja 17.7.1986.

<sup>67</sup> Frans Lind 17.7.1986.

<sup>68</sup> Frans Lind 14.9.1985.

<sup>69</sup> Frans Lind 13.8.1985; ks. myös 14.9.1985 ja 31.3.1986.

<sup>70</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>71</sup> Frans Lind 30. ja 31.3.1986

<sup>72</sup> Frans Lind 17.8.1985; 29.3.1986.



ei erotellut veljeksiä – eikä ehkä tiennytkään, että heitä oli useita – sillä hän käytti vain nimitystä ”Rihti”<sup>73</sup>:

Rihti oli yks sellane, jonka luontoaiheiset taulut olivat hyvill läh-heisiä. Ne olivat hyvin näyttäviä muute. Näin niitä ylleisissä tai-denäyttelyissä, joita oli Kuopiossa. Sielä tuli käytyä joskus. Siihe aikaa ei tänne hilattu.<sup>74</sup>

Kotona maalausrauhaa tuskin sai, sillä perheessä oli vuoteen 1950 asti jatkuvasti vähintään yksi alle kouluikäinen lapsi ja talossa ei ollut huonetta, jonne olisi voinut ”sulukeutua mualoomaa”.<sup>75</sup> Lindin omasta mielestä hänen maalaamisensa ei erityisesti kiinnostanut lapsia, vaikka nämä toisinaan pyrkivätkin seuraamaan hänen työskentelyään.<sup>76</sup> Vanhiman tyttären mielestä isän maalaaminen oli sivusta katsottuna pitkäveisteistä puuhaa.<sup>77</sup>

Yleensä Lind maalasi omien ”millo sattuu mielej juolahtammaa ja millom missäki nurkassa oli tilaisuus mualata”.<sup>78</sup> Hän yritti maalata jopa talon vintillä, mutta siellä valo ei riittänyt, kun ikkuna oli kovin pieni.<sup>79</sup> Sukulaisilla ja naapureilla oli se käsitys, että hän maalasi sunnuntaiaamuisin ”kamarissa”, kunnes tontille rakennettiin sauna-aitta. Siellä Lind saattoi lauantaisin saunaa lämmittäessään keskittyä maalaamiseen muiden häiritsemättä.<sup>80</sup> Jo aloitettua maalausta oli helpompi jatkaa kuin aloittaa kokonaan uuden työn tekemisen.<sup>81</sup> Kaiken kaikkiaan mahdollisuuksia maalaamiseen oli vähän:

Eihä sitä monta kertoo ollu tilaisuuttakaa. Se oli nii harvo aina, millon sen otti käsile. Semosta aikoo ei nii ou perheen huushollis-sa, että siinä oikeir rauhassa vois syventyä siihen työhösä. Eihä si-

<sup>73</sup> Frans Lind 17.8.1985; Taulukortisto.

<sup>74</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>75</sup> Frans Lind 13.8. ja 17.8.1985.

<sup>76</sup> Frans Lind 31.3.1986.

<sup>77</sup> Anja Kolehmainen 9.9.1985.

<sup>78</sup> Frans Lind 13.8.1985.

<sup>79</sup> Frans Lind 8.9.1985.

<sup>80</sup> Ilona Rossi 7.9.1985; Anja Kolehmainen 9.9.1985; Kalervo Lind 10.9.1985; Saima Lind 10.9.1985.

<sup>81</sup> Frans Lind 31.3.1986.

tä paljo joutanukkaa. [...] Jos olis muute ollu aikoo, olisin miellän mualanu. Ku tuli oma mökkikii, se oli tärkeempi.<sup>82</sup>

Vielä työelämässä ollessaan Lind haaveili: "Minä aina ajattelin, että kyllä minä sittem mualoon, ku piäsen eläkkeele, nii on aikoo." Mutta silmäm-pohjan rappeuman vuoksi haave jäi toteutumatta: "Se vei näön pois."<sup>83</sup> Sekä hänen lapsensa että muut sukulaiset surkuttelivat asiaa.<sup>84</sup> Lind itse vastasi rauhallisesti nuoremman tyttären kysymykseen, miltä näön täydellinen menetys tuntuisi: "Ounham minä jo tätä muolimoo nähnyk-kii!"<sup>85</sup>

Alkuun Lind käytti vesivärejä, mutta 1920-luvulta lähtien öljy-värejä, joita hän sai jauhoina tehtaalta ja sekoitti kotona. Ensimmäiset valmiit "tuupivärit" hän osti 1920-luvulla Kuopiosta ja ainakin 1950-luvulta lähtien Varkaudesta.<sup>86</sup> Vaikka Lind käytti koristemaalauksessaan voimakkaita sävyjä, taulujaan hän maalasi hillityin, joskus melkein-pä kalpein värein. Todennäköisesti hän pyrki maisemissaan noudattamaan kohteiden aitoa väritystä, eikä hänen voi väittää liioitelleen tai korosta-neen värejä yhdessäkään työssään.

Öljymaalauksia Lind teki erikoispahville, vanerille, kovalevyille ja kankaalle ilmeisesti kokeillen eri alustojen sopivuutta. Hän osti vain muutaman valmiin kankaan 1950–1960-luvulla. Hän pohjusti itse tausat ostamillaan "restaväreillä", joihin öljyvärejä kiinnittyi hyvin.<sup>87</sup> Luon-nokset ja akvarellit olivat tavallisten piirustuslehtiöiden arkin (A4 ja A3) suuruisia, mutta öljymaalauksen koko vaihteli: suurimmat työt olivat kehyksittä noin 45 x 65 cm ja pienimmät noin 25 x 35 cm. Useimmat työt olivat vaakasuuntaisia ja vain korkeita rakennuksia esittävät kuvat pystysuuntaisia.<sup>88</sup>

<sup>82</sup> Frans Lind 31.3.1986.

<sup>83</sup> Frans Lind 29.3.1986.

<sup>84</sup> Anja Kolehmainen 9.9.1985; Kalervo Lind 10.9.1985; Maila Häyrinen 12.9.1985; Leena Mustonen 25.11.1986.

<sup>85</sup> Maila Häyrinen 12.9.1985.

<sup>86</sup> Frans Lind 12.1. ja 31.3.1986; Anja Kolehmainen 9.9.1985. Osin käytettyjä putkilovärejä Lindillä oli tallella vielä haastattelujen aikaan.

<sup>87</sup> Frans Lind 31.3.1986.

<sup>88</sup> Taulukortisto. Kaikkien teosten kokoa en ole voinut selvittää mittavälineiden puuttuessa.

Maalaustelinettä Lindillä ei ollut, vaan hän piti tauluntekelettä kädessään tai jossakin nojallaan. Kun talvella oli enemmän aikaa maalamiseen mutta valoa vähän, Lind hankki kirkkaan "veksel-lampun".<sup>89</sup> Moisia piirtäjien käyttämiä "linkkulamppuja" ei työläiskodeissa ollut ja mielestäni sen – kuten myös pitkän valkoisen maalarintakin<sup>90</sup> – hankkiminen osoittaa Lindin suhtautuneen harrastukseensa vakavasti.

Frans Lind ei yleensä signeerannut taulujaan; vain harvoissa kuvissa on merkintä F. Lind, vielä harvemmissa koko nimi ja vuosiluku. Hän osti kehyslistat paikallisesta maalaustarvikeliikkeestä ja kehysti kaikki taulunsa itse. Hän kehysti jopa uudelleen naapureille antamiaan tauluja, joiden "raamit" olivat vaurioituneet.<sup>91</sup> Lähes kaikki Lindin kokoamat kehukset ovat kapeahkoja, suoralinjaisia ja väreiltään hillittyjä. Vain parin näkemäni taulun kehukset ovat leveähköt ja koristeelliset.<sup>92</sup>

Sukulaisten kesken Lindin tekemiä luonnoksia saatettiin katsella joukolla ja niistä voitiin keskustella. Ainakin perheenjäsenet näkivät myös keskeneräisiä maalauksia, ja sukulaisille Lind saattoi kertoa niistä, jos joku kysyi. Yleensä hän ei kuitenkaan kertonut tekeillä olevista töistään eikä esitellyt valmiitakaan. Lyyli-rouva sitä vastoin näytti uusia tauluja naapureille, kun nämä tulivat käymään.<sup>93</sup>

Lind maalasi tauluja kotiinsa, lahjoiksi sukulaisille ja naapureille. Hän teki muutaman taulun veljiensä, työtovereidensa ja naapureidensa pyynnöstä,<sup>94</sup> mutta ei myytäväksi – "minä en maksua vastaan tehny mittää"<sup>95</sup>. Hän ei myöskään tarjonnut niitä näyttelyihin: "Minä en milloinkaa tarjonu enkä ajatellukkaa semmosia. Minä meinasin, että se on alentavoo, jos minä tarjoon, eikä sitä hyväksytä."<sup>96</sup>

<sup>89</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>90</sup> Frans Lind 31.3.1986.

<sup>91</sup> Salme Mikkonen 14.8.1985; Kyllikki Autio 17.7.1986.

<sup>92</sup> Taulukortisto.

<sup>93</sup> Ilona Rossi 13.8. ja 7.9.1985; Anja Kolehmainen 9.9.1985; Hannes Kolehmainen 9.9.1985.

<sup>94</sup> Frans Lind 12.1.1986; Salme Mikkonen 14.8.1985; Saima Lind 10.9.1985; Kyllikki Autio 17.7.1986.

<sup>95</sup> Frans Lind 13.9.1985.

<sup>96</sup> Frans Lind 17.8.1985.

## ”Esillä oleviksi” nostetut kuvauskohteet

Aineellinen ympäristö oli Frans Lindille Pauli Tapani Karjalaisen termin ”käsillä olevaa” ja itsestään selvää todellisuutta niin kauan, kuin hän ei sitä varsin tarkkaillut. Mutta kun hän alkoi katsella sitä tietoisesti ja ”ottaa aiheita”, siitä tuli ”esillä olevaa”.<sup>97</sup> Taulujen maalaamisen myötä muutamat ympäristön osat nousivat konkreettisesti esille. Näiden ympäristökuvien keskeiset kohteet ovat toisaalta rakennettua kulttuuriympäristöä, toisaalta luontoa, mutta kaikissa rakennetun ympäristönkin kuvauksissa on mukana kasvillisuutta tai vettä. Kun Lind otti useimpien taulujensa aiheet suoraan ”todellisuudesta”, kuvia voidaan sanoa maisemamuotokuviksi<sup>98</sup>, jotka dokumentoivat ympäristöä.

Frans Lindin maalaamat todellisuuspohjaiset ympäristökuvat jaan niiden keskeisen kuvauskohteen ja sisällön mukaan neljään pääryhmään: 1) mökit, 2) julkiset rakennukset, 3) kaupunkimaisemat ja 4) luonnonmaisemat. Näistä kolme ensimmäistä ovat kulttuurimaisemia. Nimitän ensimmäistä teosryhmää mökkikuviksi, koska Lind itse sanoi kaikkia omakotitaloja ”mökeiksi” niiden koosta, ulkonäöstä ja iästä riippumatta.

Kaikista ympäristökuvista mökit muodostivat noin kolmasosan, luonnonmaisemat kolmanneksen sekä julkisten rakennusten kuvat ja kaupunkimaisemat<sup>99</sup> yhdessä kolmasosan. Julkisten rakennusten ja kaupunkinäkymien välinen rajanveto ei kuitenkaan ole ehdoton. Kaikkiaan noin kaksi kolmasosaa Lindin maisemista kuvasi siis kulttuuriympäristöä. Aihevalikoima muuttui vuosien kuluessa melko vähän, mutta naapureiden rakennukset näyttävät jääneen syrjään samalla, kun omien mökkien ja luonnonmaisemien osuus kasvoi. Kesäpaikan hankkiminen selittää luontevasti tämän muutoksen, sillä se mahdollisti juuri niiden kohteiden maalaamisen tai ainakin teki sen helpoksi.

### 1) Omat ja naapurien mökit

Frans Lind lienee kiinnostunut mökkien kuvaamisesta hankittuaan oman talon. Tietävästi vanhin säilynyt mökkikuva esittää Kukkulapel-

<sup>97</sup> Karjalainen 1987a, 23–26; 1987b, 12–13, 26–28.

<sup>98</sup> Ervamaa 1975, 20; 1998, 937.

<sup>99</sup> Nimitän töitä kaupunkimaisemiksi, vaikka Varkaudesta tuli kaupunki vasta vuonna 1962, koska ne esittävät kaupunkimaista ympäristöä.

toa, jonka hän maalasi 1940-luvun lopulla. Muita talokuvia hän teki parin vuosikymmenen ajan naapureiden ja sukulaisten rakennuksista sekä omasta kesäasunnostaan. Muutaman mökkitaulun hän teki omaaloitteisesti lahjaksi ja kolme talokuvaa sen vuoksi, että naapurit niitä pyysivät.<sup>100</sup>

Kukkulapellon pienehkö (30 x 40 cm) kuva on talvinen. Todellista pienemmän oloinen rakennus seisoo matalalla kukkulalla itä sivu ja pohjoispääty katsojaan päin. Talon molemmin puolin kasvaa kuusi ja päädyn edessä seisoo puutarhakeinu. Rinnettä laskeutuvat sukseenladut rikkovat tasaisen hangen pinnan. Muistan taulun riippuneen ensin Lindin keittiön ja sitten kamarin seinällä. Myöhemmin Lind antoi taulun vanhimhalle pojalleen.<sup>101</sup> – Kuvakulma on küntoisa sikäli, että se on ainoa suunta, mistä Lind saattoi luonnostella taloa sivullisten näkemättä.

Ajallisesti seuraava mökkikuva on Mikkola (30,5 x 42 cm) vuodelta 1951. Sen Lind maalasi talon omistajan merkkipäivälahjaksi, kun naapurin rouva pyysi taulua. Hän teki aiheesta kaksi versiota, joista toinen oli rouvan mielestä huonompi, ja Lind hävitti sen.<sup>102</sup> Säilyneessä taulussa on merkintä "Fr. Lind". Saadakseen koko talon kuvaan Lind jätti sen edestä saunan ja liiterin pois Hän käytti "taiteilijan vapautta" myös siinä, että mahdollisti järven takan kohoavat tehtaanpiiput ehkä siksi että naapuri oli paperitehtaalainen. Todellisuudessa piiput eivät pihaan näkyneet. Mikkola on Lindin tauluista ainoa, jossa todellisuutta on näin paljon muunneltu.

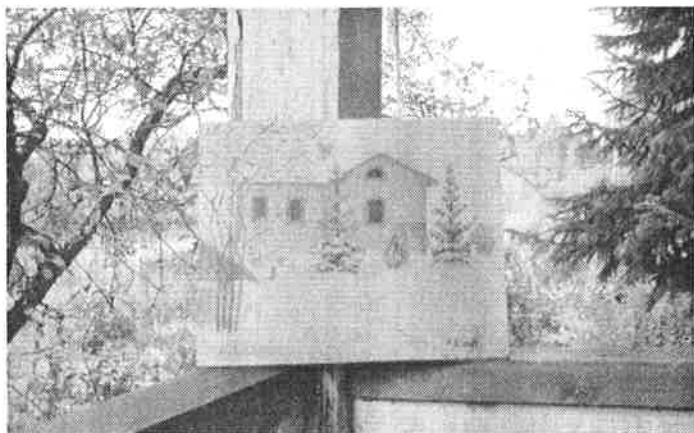
Keväällä 1956 Lind maalasi viereisestä Rossilasta taulun (35,5 x 50,5 cm) naapurin 50-vuotislahjaksi. Talo on rannalla, kaartuvan ajotien päässä ja sen päässä kasvaa pari kuusta ja koivua. Kuvassa näkyy myös piharakennuksia sekä taustalla järveä ja koivikon keskellä pieni mökki. Lahjan saaja ei tiennyt etukäteen taulun tekemisestä, mutta hänen rouvansa näki Lindin luonnostelemassa kellarin nurkalla ja arvasi, mistä oli kyse. Taulun maalaamisaikaan puut ja pensaat eivät olleet hiirenkorvalakaan, mutta Lind maalasi niihin vihertävää lehvistöä ehkä saadakseen

<sup>100</sup> Frans Lind 17.8.1985; Ilona Rossi 13.8.1985; Salme Mikkonen 14.8.1985; Kyllikki Autio 17.7.1985.

<sup>101</sup> Frans Lind 13.8.1985; Maila Häyrinen 12.9.1985.

<sup>102</sup> Salme Mikkonen 14.8.1985; Taulukortisto.

kuvaan lisäväriä.<sup>103</sup> Tämä taulu syntyi kovalevyille nopeasti, ehkä parissa viikossa.



Kuva 2. Frans Lindin mökkikuvista ensimmäinen lienee ollut hänen oman talonsa, Kukkulapellon kuva, jonka hän maalasi 1940-luvun lopulla. Kuva: Leena Rossi.

Vähän kauemmin kesti toisen naapurimökin, Heikkilän kuvan (noin 40 x 50 cm) tekemisen. Taulussa on hauska ristiriita: taivas on kevättalvisen kuulas, mutta kasvillisuus talon ympärillä on kesäisen vehreä. Lind aloitti näet maalaamisen talvella ja lopetti sen kesällä. Hän antoi kuvan naapurin pojalle häälahjaksi juhannuksena 1956.<sup>104</sup>

1950–1960-luvulla Lind maalasi perheen siivoojalle peräti kolme kuvaa tämän talosta, Autiosta. Ensin hän teki talvimaiseman joululahjaksi ja myöhemmin kesäisen taulun, kun siivoojan tytär halusi saada kotinsa kuvan. Kolmannen kuvan hän maalasi, jottei nuorin tytär jäisi ilman. Kaikissa tauluissa kuvakulma on sama, maalta katsottuna ainoa mahdollinen: talo seisoo suurten koivujen katveessa ja siitä näkyy pohjoinen pääty ja läntinen sivu.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Ilona Rossi 7.9.1985; Taulukortisto.

<sup>104</sup> Kalle Heikkinen 23.3.2004.

<sup>105</sup> Taulukortisto.

Rantasalmella sijaitsevalta kesäasunnoltaan Lind maalasi kolme taulua. Rakennusten lisäksi niissä on paljon luontoa. Kuva, jossa nuorimman pojan moottorivene kulkee etualalla, oli parikymmentä vuotta valmiina, ennen kuin Lind antoi sen vuonna 1983 pojalleen 50-vuotispäivälahjaksi. Taulu on maalattu kovalevyllä kuten toinenkin, pihasta järvelle päin kuvattu näkymä. Senkin Lind antoi samalle pojalleen. Kolmannessa kesämökkikuvassa (35,5 x 45,5 cm) näkyy vanha savusauna, navetta ja mökki sekä laitur. Tämän työn Lind säilytti itsellään – ehkä sen vuoksi, että Lyyli-rouva piti siitä erityisesti.<sup>106</sup> – Uutta saunaa, joka rakennettiin ränsistyneen savusaunan tilalle, Lind ei kuvannut tauluissaan lainkaan.<sup>107</sup>

Vieraillessaan 1950–1960-luvun taitteessa nuorimman miniänsä kotitilalla Leppävirran Konnuslahdella Lind hahmotteli Issakaisen talon pihapiirin punamullattuja rakennuksia. Hän maalasi taulun ja signeerasi sen jo vuonna 1961, mutta antoi sen vasta vuonna 1970 poikansa perheelle joululahjaksi. Miniä ehti jo ihmetellä, kun taulua ei kuulunut.<sup>108</sup> – Lindin mökkikuvista välittyy katsojalle kiireetön tunnelma eikä niissä näy ihmisiä eikä eläimiä.

## 2) Julkiset rakennukset

Jo 1910-luvulla Lind piirsi Varkauden julkisia rakennuksia: vuonna 1862 taajaman keskustaan rakennetun puukirkon ja kellotapulin<sup>109</sup> sekä ”vanhainkodin”, jossa asui tehtaan entisiä työläisiä, mutta työt katosivat myöhemmin.<sup>110</sup> Samoin hävisi myös maalaus Stjernbergin apteekista, joka rakennettiin Pirtinniemelle vuonna 1908.<sup>111</sup> Frans asioi siellä lapsena usein, joten se kuului hänen ”paikkoihinsa”. 1940-luvulla H. S. Pitkäsen liiketalo ”nielaisi” apteekin.

Se oli vaikea muistaa, ku siinä oli tiev vieressä nii suuret sirenit rakennukse eissä. Näky vaa se tornipiä, joka tuli luoteeseem päin.

<sup>106</sup> Ilona Rossi 13.8.1985; Taulukortisto.

<sup>107</sup> Erik Lindin suullinen tiedonanto 12.2.2004.

<sup>108</sup> Frans Lind 17.8.1985; Taulukortisto. Myöhemmin Lindin lapset ovat saaneet kotona olleet taulut..

<sup>109</sup> Soikkanen 1963, 701.

<sup>110</sup> Frans Lind 30.3.1986.

<sup>111</sup> Soikkanen 1963, 445.

Rakennuksessa oli semmone avoparveke ja apteekki eteläpiässä. Semmonen kaunis rakennus se oli. Avoveranta oli keskelä rakennusta. [...] Se jäi se apteekki siihe sisäle, kun ne rakensivat lissee siihe.<sup>112</sup>

Lindin vanhin säilynyt julkisen rakennuksen kuva esittää Ahlströmin tehtaiden Villaa. Se oli alkujaan pystytetty Päivionsaarelle tehtaan johtajan asunnoksi 1870-luvulla Terijoelta tuodun huvilan hirsistä mutta muutettiin myöhemmin virkailijoiden klubiksi.<sup>113</sup> Työläiset eivät taloon päässeet, mutta "luottomiehenä" Lind kävi siellä useita kertoja sisustustöissä. 1930-luvulla johtaja Rudolf Boedekerin aikaan hän maalasi rakennuksen kuvan viereisestä rantapuistikosta, mihin ulkopuoliset eivät päässeet häntä häiritsemään.<sup>114</sup> Hän antoi öljyvärein kankaalle maalatun taulun (42,5 x 49 cm) vuonna 1937 eräälle naapurilleen 50-vuotispäivälahjaksi.<sup>115</sup> Lähes 50 vuotta myöhemmin Lind piti tärkeänä, että oli aikanaan maalannut kuvan, ja tuomitsi rakennuksen ulkoasun muuttamisen:

Tärväsivät sen. [...] Tärväsivät, hävittivät sen vanhav Villan pois. Se oli niin kaunis rakennus. Siihen rakensivat toisen kerroksen päile ja hävittivät torniosan pois kokonaa. Siinä ne teki hirmusen vahingon. Kukkaa ei osanu antoo sille arvoe siihe aikaa.<sup>116</sup> [...] Kuv Villa korotettiin, kaikki koristeet otettiin pois. Siinä mualauksessa, minkä minä tein vanhasta Villasta, ei ne yksityiskohat tulleet näkyviin niin tarkasti, mutta torni näkyy.<sup>117</sup>

Haastatteluissa Lind pahoitteli Villan ja muidenkin vanhojen, mielestään kauniiden rakennusten alkuperäisen asun muuttamista:<sup>118</sup>

Tämmöset kaikki, jotka olivat kansallisesti hyvi arvokkaita, kauniita rakennuksia, niille ei kukkaa osanu antoo arvoe, ne hävittivät pois. Ei siellä muita ollukkaan niin kauniita ja arvokkaita ku

<sup>112</sup> Frans Lind 8.9.1985; ks. myös 14.7.1986.

<sup>113</sup> Koivula 1992; Soikkanen 1963, 457.

<sup>114</sup> Frans Lind 13.9.1985.

<sup>115</sup> Salme Mikkonen 14.8.1985.

<sup>116</sup> Frans Lind 8.9.1985.

<sup>117</sup> Frans Lind 10.1.1986

<sup>118</sup> Frans Lind 8.9.1985; 10.1., 11.1. ja 14.7.1986



tuo Villa ja vanha apteekki, Steenberi apteekki.<sup>119</sup> [...] Kyllä se ois kannattanu säilyttye. Mutta eihän ne siihe aikaa antaneet mitää arvoa. Kyllä nyt antasivat.<sup>120</sup>

Apteekin ja Villan kuvia tehdessään Lind ei tiennyt tallentavansa jotakin pian katoavaa, vaan hän kuvasi jotakin tarjolla olevaa, mikä miellytti häntä. Sitä paitsi kumpikin rakennus oli hänelle muistojen kautta tärkeä paikka ja niiden ”tärveleminen” sai ne myöhemmin tuntumaan hänestä entistä arvokkaammilta.

Mutta miksi Lind ei hyväksynyt muutoksia? Miksi hän halusi rakennetun ympäristönsä säilyvän ennallaan? Haastatteluissa hän ei ilmaissut muita syitä kuin rakennusten kulttuurihistoriallisen arvon. Mutta Hänen asenteeseensa on voinut vaikuttaa myös pysyvyyden luoman turvallisuudentunteen kaipuu sekä rakentajien ammattitaidon ja taloihin uhraaman vaivannäön kunnioittaminen – olihan hän itse taitava ammattimies.

Julkiseksi rakennukseksi luen myös Pirtinvirran ja Mikkelin tien välissä sijainneen Salaman talon, jossa 1900-luvun alussa toimi Itkosen kauppa. Lind muisteli rakennuksessa toimineen myös venäläisen virkailijan johtaman ”telegrammikonttorin”, josta Salama-nimi juontui. Ensimmäisen maailmansodan aikana taloon järjestettiin Ahlströmin työläisten asuntoja, ja myös Frans asui siinä äitinsä ja sisarustensa kanssa silloin.<sup>121</sup> Rakennus ei ollut koristeltu, mutta Pirtinvirran puolella siinä oli katettu avoveranta. Vuosikymmenien ajan Lind ohitti rakennuksen työmatkallaan ja näki sen talvella kotiin palatessaan usein punaisena hehkuvaa iltaruskoa vasten. Juuri tällaisena hän maalasi talon kuvan 1950-luvun puolivälissä. Hän sai ehkä innoituksen Valittujen Palojen värikkästä kansikuvasta, josta hän teki jäljennöksen. (Ks. Luonnonmaisemat-luku.) Lind kehysti taulun (46 x 52 cm) muihin maalauksiinsa verrattuna poikkeuksellisen koristeellisin, kullatuin kehyksin.<sup>122</sup> – Salama purettiin myöhemmin, joten Lindin työ on ainutlaatuisen dokumentti.

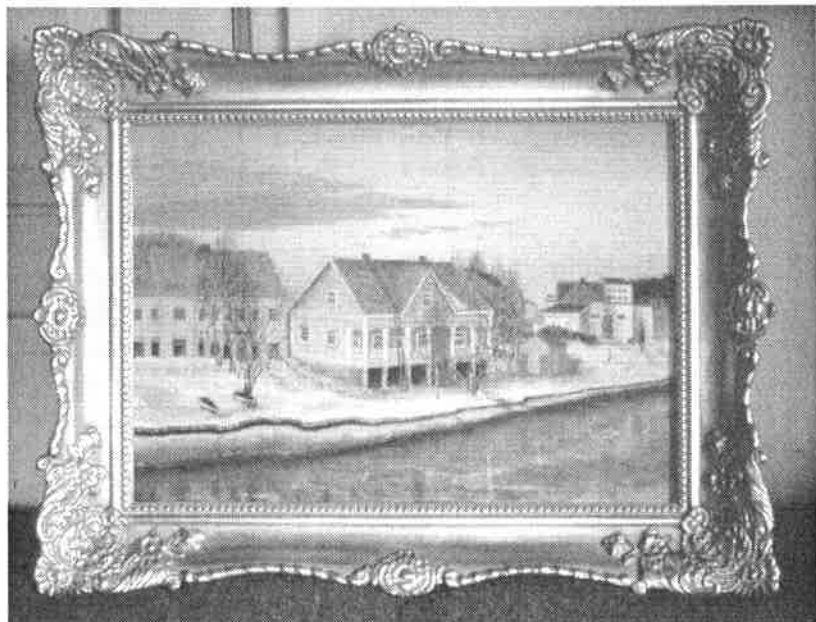
---

<sup>119</sup> Frans Lind 8.9.1985.

<sup>120</sup> Frans Lind 14.7.1986.

<sup>121</sup> Frans Lind 14.9.1985; 10.1. ja 11.1.1986; ks. myös Soikkanen 1963, 241.

<sup>122</sup> Taulukortisto.



Kuva 3. "Salama" Pirtinvirran rannalla kuului Lindin ikuistamiin Varkauden julkisiin rakennuksiin. Lind asui talossa jonkin aikaa äitinsä ja sisarustensa kanssa 1910-luvun lopulla. Taulun hän maalasi 1950-luvun lopulla. – Kuva: Leena Rossi.

Myös muutaman uudemman julkisen rakennuksen Lind kuvasi. Ilmeisesti vuonna 1958 hän maalasi vasta valmistuneen Vesitornin (n. 45 x 30 cm), joka sijaitsi hieman syrjässä hänen työmatkareitiltään. Lind kiirehti luonnostelemaan sen, kun työläisten pieniä mökkejä oli vielä jäljellä rakennuksen juurella. Hän antoi taulun nuorimmalle pojalleen häälahjaksi samana vuonna.<sup>123</sup>

Frans Lind kuului luterilaiseen seurakuntaan, mutta arkkitehti Martti Paalasen suunnittelemaan ja vuonna 1939 valmistuneeseen kivikirk-

<sup>123</sup> Frans Lind 17.8.1985; Leena Mustonen 25.11.1986; Taulukortisto.

koon<sup>124</sup> hänellä ei ollut niin läheistä suhdetta kuin vanhaan puukirkkoon, jossa hän oli itse käynyt koulua. Hän luonnosteli ja maalasi Kirkon kuvan (n. 45 x 30 cm) 1950–1960-luvun taitteessa ollessaan sisustamassa viereistä virkailijain asuntoa.<sup>125</sup> Taulussa näkyy se, mitä hän näki ikkunasta: valkoinen kellotorni, seurakuntasali ja pieni osa itse kirkkorakennuksesta sekä muutama lähellä seisova mänty kevättalven auringonpaisteessa. Valmiin työn Lind ripusti ensin kamarinsa seinälle, mutta signeerasi ja antoi sen nuoremmalle tyttärelleen häälahjaksi vuonna 1961.<sup>126</sup>

### 3) Kaupunkimaisemat

Lindin ensimmäiset ”kaupunkimaisemat” lienevät olleet hänen 1910-luvulla piirtämänsä kuvat Pirtinniemen lautatapuleista ja veden päällä sijainneesta ”kuurista” eli kimp- ja rimavarastosta. Noita kuvia ei kuitenkaan ole säilynyt.<sup>127</sup>

Varkauden ydinkeskustasta yli kilometrin päässä Leppävirran suuntaan sijaitsevasta Parsiusmäestä Lind maalasi kuvan ilmeisesti maailmansotien välisenä aikana, mutta tämäkin taulu on kadonnut. ”En tiijä, mihil lie joutunu. Kuka lie vieny ja mihin lie vieny”, tekijä harmitteli vielä vuosikymmenien jälkeen.<sup>128</sup>

Siinä oli vanha mökki, jossa asu työläisiä, ja Parsiusmäki. Se nyt kiinnosti niihin mökkiin tiimoilta. Siinä oli oikeestaan kahta puolta ne vanhat mökit. Kenel lie alunperin ollukkaa. Tehtaan työläisiä niissä asu.<sup>129</sup>

Pirtinvirran rantoja ja vuonna 1914 purettua siltaa esittävän kuvan Lind lienee tehnyt 1940-luvun alussa. Hän on toki saattanut luonnostella kuvan jo koulupoikana, mutta todennäköisesti hän on maalannut sen muistikuviansa perusteella. Maisema joutui vieraisiin käsiin, kun Lindin vanhin tytär antoi sen ystävättärelleen, joka lahjoitti sen postinkantajalle

<sup>124</sup> Soikkanen 1963, 727.

<sup>125</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>126</sup> Frans Lind 17.8.1985; Maila Häyrinen 12.9.1985; Taulukortisto.

<sup>127</sup> Frans Lind 30.3.1986.

<sup>128</sup> Frans Lind 14.9.1985.

<sup>129</sup> Frans Lind 14.9.1985.

ja tämä edelleen tyttarelleen. Taulu lienee kuitenkin edelleen Varkaudessa. Lindin kertoman mukaan taulussa näkyivät aivan vedenrajassa vanhat puurakennukset: Koivistoisen kaupan varasto sekä Itkosen kauppa ja makasiini. Silta oli auki ja varppauslaiva Toveri ajoi virtaa alas. Kuvassa näkyi myös kääntösiltaa vartioiva "Puujalaka-Puavo", jonka vahtikoppi oli sillan korvassa. "Olj vahinko, että se kuva mänj", harmitteli tekijä haastattelussa.<sup>130</sup> Myös lähinaapuri, joka lienee joskus nähnyt taulun, pahoitteli sen katoamista.<sup>131</sup> Sekä Lind itse että muutkin kokivat maiseman sen arvokkaaksi kulttuurihistorialliseksi dokumentiksi.

Näkymän Pirtinvirran sillalta (34,5 x 46,5 cm) Lind piirsi jo nuorena jonkin rakennuksen eteisen katolta, mutta maalasi vasta 1930-luvulla. Heleänvärisessä taulussa oikealla hinaaja vetää proomua sahalta ja vasemmalla hevonen vetää kärkyjä. Virran rannalla ja tien varrella nököttää pari työläisten mökkejä.<sup>132</sup>

Ehkä juuri samasta paikasta mutta vastakkaiseen suuntaan Lind maalasi taulun Konepajan portilta (36 x 56,5 cm). Hän lienee aloittanut työn 1930- tai 1940-luvulla pannen sen välillä syrjään. Taulu ei valmistunut milloinkaan, sillä Lind ei nähnyt lopulta maalata haluamiaan yksityiskohtia tarkasti. Kuvasta jäivät puuttumaan konepajan "verstaamiehet" ja "viisukauppia", joka myi koivun alla mm. Titanicin uppoamisesta 15.4.1912 kertovaa arkkiveisua.<sup>133</sup>

Arpinmäki Ahlströminkadun varrella Päiviönsaarella oli alkujaan Varkauden ydinkeskustaa. Lind kuvasi näkymän virkailijaklubin edestä alamäkeen Pirtinvirrälle päin 1930- tai 1940-luvulla. Haastattelussa hän selosti kuvaamiaan rakennuksia hyvin tarkasti, vaikkei enää nähnytään niitä: Kadun oikealla puolella seisoo Björklundin kirjakauppa, jonka oli alkujaan omistanut Lindin entinen opettaja, Matti Karttunen. Taustalla, Pirtinvirran toisella puolella pilkottavat Ahlströmin konepaja, Valtion Rautateiden tavaratoimisto, KOP:n talo, vanhasta apteekista laajennettu Pitkäsen talo, Rossin "kitka" eli kioski, "Horokin puoti" eli

<sup>130</sup> Frans Lind 14.9.1985; 12.1.1986.

<sup>131</sup> Elias Rossi 7.9.1985.

<sup>132</sup> Taulukortisto; ks. myös 50-v. juhlanäyttelyn teosluettelo, Varkauden taidemuseo.

<sup>133</sup> Frans Lind 30.3. ja 31.3.1986; Anja Kolehmainen 9.9.1985.

Koivistoisen kauppaa makasiineineen, poliisitalo sekä tohtori Salmisen talo ja uusi apteekki.<sup>134</sup> – Alkuperäinen katunäkymä oli 1980-luvulla muuttunut pajon, mutta Lindille se oli yhä elävää todellisuutta.



Kuva 4. Relanderinkadun ja Asemakadun kulmauksen Lind kiirehti kuvaamaan 1950-luvun lopulla, ennen kuin puutalot purettaisiin. Vas. Ahlströmin keltainen asuintalo, Ahola 2, kesk. Hägglundin Marin punainen mökki ja oik. valkoinen ortodoksinen kirkko. – Kuva: Leena Rossi.

Lindin Arpinmäeksi ja Karttusen kirjakaupaksi nimeämässä taulussa on poikkeuksellisesti muutama jalankulkija, yksi henkilöauto ja linja-auto. Koko näkymän halkaisee tumma lyhtypylväs, jonka Lind totesi maallanneensa keskelle taulua, "ku se oli siinä".<sup>135</sup> – Maisema oli

<sup>134</sup> Taulukortisto.

<sup>135</sup> Frans Lind 12.1.1986; Taulukortisto.

varmaan tekijälleen mieluinen, koska hän ei piti sen oman kamarinsa seinällä.

1940-luvulla Lind kuvasi Mikkelintieltä Relanderinkadulle avatun Asemakadun (50 x 65,5 cm). Vaikka katu hallitsee maisemaa, taulu on myös mökkikuva ja julkisen rakennuksen kuva. Kadun vieressä mäen-  
töyräällä näet seisoo räätäli Kauhasen mökki sekä Mari Hägglundin mökki ja aitta.<sup>136</sup> Vastapuolella taas on vuonna 1940 valmistunut kirjasto-  
kauppakoulu-työväenopisto.<sup>137</sup>

Samaa tienoota Lind kuvasi myös lounaasta Relanderinkadulta päin. Taulun (43 x 53 cm) vasemmassa laidassa on Ahlströmin kaksikerroksinen keltainen puinen työväen asuintalo Ahola 2, keskellä on taas Hägglundin Marin punainen mökki ja oikealla näkyy osa uutta valkoista ortodoksista kirkkoa. Lind nimitti taulua "Reikkalaiskatolisen kirkon kuvaksi", vaikkei hän ei kuvannut nimenomaan kirkkoa, vaan tallensi tämän kuten Asemakadunkin näkymän, ennen kuin vanhat puurakennukset purettaisiin pois. Hän luonnosteli työnsä kadun Aseman metsikössä, suojassa ohikulkijain katseilta.<sup>138</sup>

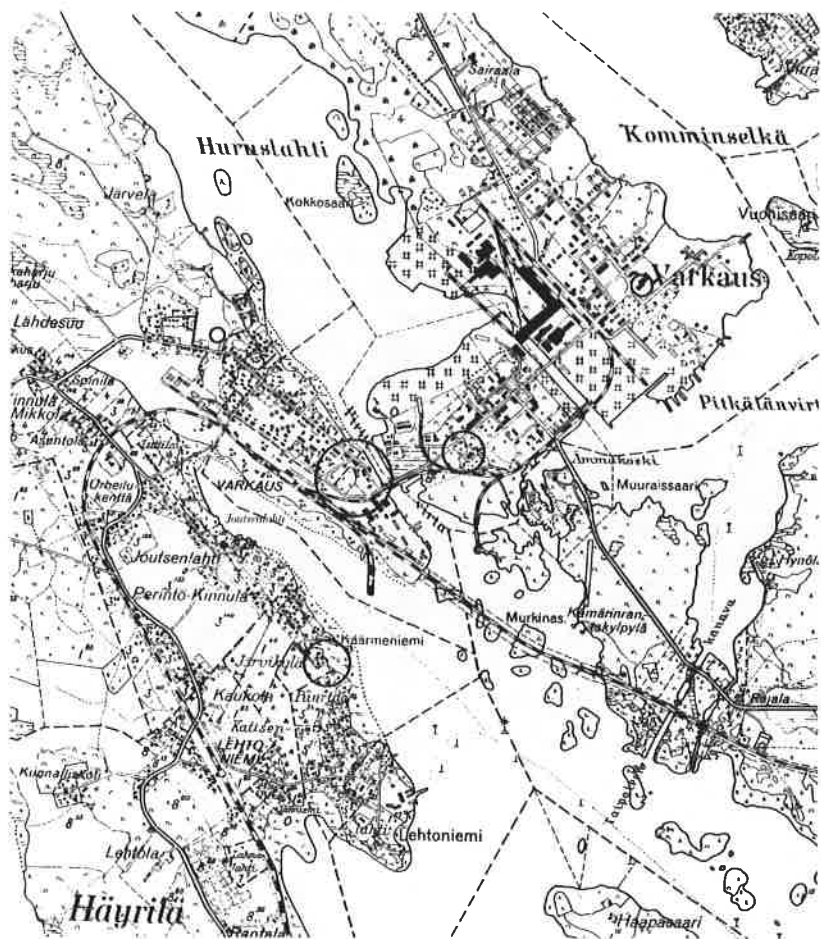
Ahola liittyi Lindin nuoruuteen, sillä perhe asui siinä kansalaissodan aikaan. Kun valkoiset hyökkäsivät Varkauteen 21.2.1918, Frans joutui äitinsä kanssa pakenemaan Pirtinvirran saunan kellariin. Se, että Kalle-  
veli teloitettiin muiden punakaartilaiden joukossa,<sup>139</sup> ehkä voimisti vielä Lindin Aholaan liittyneitä tunteita ja sai hänet pitämään tämän kesäisen kaupunkimaiseman itsellään.

<sup>136</sup> Taulukortisto; 50-v. juhlanäyttelyn teosluettelo, Varkauden taidemuseo.

<sup>137</sup> Soikkanen 1963, 590.

<sup>138</sup> Frans Lind 13.8.1985; Taulukortisto; ks. myös 50-v. juhlanäyttelyn teosluettelo, Varkauden taidemuseo.

<sup>139</sup> Frans Lind 12.9.1985; ks. myös Soikkanen 1963, 640–641; Itkonen & Levänen 2000, 90.



Kartta 2. Rakennetun kulttuuriympäristön kuvat – mökit sekä julkisetrakennukset ja kaupunkimaisemat – keskittyvät Varkaudessa Lindin omalle asuinalueelle sekä keskustaan. Kohteet on rengastettu karttaan. – Varkauden kauppalaa vuonna 1940 korjatun peruskartan mukaan. Maanmittauslaitos.

## 4) Luonnonmaisemat

Frans Lind maalasi joitakin kuvitteellisia luonnonmaisemia veljilleen ja työtovereilleen 1910–1920-luvulla, kun nämä niitä pyysivät.<sup>140</sup> Myöhemmin hän teki vain todellisuus pohjaisia kuvia lukuun ottamatta paria 1960–1970-luvun järvi- tai merimaisemaa, joissa on purjevene. Yksi luonnonmaisema on jäljennös lehtikuvasta, mutta kaikki muut esittävät Varkauden lähistöllä sijaitsevia paikkoja, joissa Lind oli liikkunut lapselta saakka kala-, marja- ja sieniretkillään. Vesi purona, lampena tai järvenä on joka kuvassa läsnä.<sup>141</sup>

Lindin vanhin säilynyt akvarelli (1926) Haukivedeltä Mankilansaa-  
ren rannalta (26,6 x 35,5 cm) noin 20 km:n päässä Varkaudesta on luonnonmaisema, vaikka perheen esikoistytär nukkuukin siinä rantaleppiin riipustetussa verkkokiikussa. Tämän ”Mankilan hiekalta” -kuvan Lind antoi saarella asuneelle tuttavaperheelle, mutta sai sen takaisin vuosien kuluttua kahtia repeytyneenä. Hän liimasi palaset pahville, kehysti työn ja antoi tyttärelleen.<sup>142</sup>

Aivan lähistöltä, Mankilansalmesta, Lind maalasi 1940-luvun puolivälissä pahvialustalle kaksi hieman erikokoista maisemaa (41,5 x 54,5 cm; 38,5 x 50 cm), joissa kesäyön kalpea taivas heijastuu veteen. Vuonna 1946 hän antoi naapurin rouvan valita tauluista mieleisensä ja lahjoitti sen naapurin isännälle 40-vuotispäiväksi. Toisen työn hän antoi vanhimmalle tyttärelleen.<sup>143</sup>

Yhden luonnonmaiseman Lind maalasi valokuvasta 1950-luvun alussa. Hän ei itse valokuvannut, mutta hänen vanhin poikansa näppäsi kalaretkellään kuvan metsälammesta Heinäveden Soidinkankaalta.<sup>144</sup> Paikalla edes käymättä Lind maalasi pienestä mustavalkoisesta otoksesta todentuntuisen maiseman (45 x 57 cm), jonka hän antoi toiselle pojalleen vuonna 1953 tämän mentyä naimisiin.<sup>145</sup>

Talvista auringonlaskua (44 x 53 cm) voi verrata valokuvasta jäljennettyyn maisemaan, sillä Lind maalasi sen Valittujen Palojen vuoden

<sup>140</sup> Frans Lind 13.8.1985.

<sup>141</sup> Taulukortisto.

<sup>142</sup> Anja Kolehmainen 9.9.1985; Frans Lind 17.7.1986; Taulukortisto.

<sup>143</sup> Ilona Rossi 13.8.1985; Anja Kolehmainen 9.9.1985; Taulukortisto.

<sup>144</sup> Leo Lind ja Ilona Rossi 6.11.1992.

<sup>145</sup> Saima Lind 10.9.1985; Taulukortisto.



1955 tammikuun kansikuvasta ja signeerasi "Fr. Lind". Kuvassa harvahko luminen metsä seisoo oranssinhoitoista taivasta vasten.<sup>146</sup> Lapsetna kuulin aikuisten vertailevan maalausta malliin ja ihmettelivät hehkuvaa taivasta. – Pidettyään taulua joitakin vuosia omalla seinällään Lind lahjoitti sen toiselle pojalleen.<sup>147</sup>



Kuva 5. Lind teki maisemansa luonnosta paria poikkeusta lukuun ottamatta. Lammen Soidinkankaalta hän maalasi valokuvan pohjalta 1950-luvun alussa. – Kuva: Leena Rossi.

1950-luvun lopulta lähtien Lind maalasi useita maisemia kesämökkinsä läheltä. Joka kuvassa näkyy rannalta puitten katveesta nähtyinä saaria, salmia ja suojaista lahtia mutta ei aavaa ulappaa, joka sekini lähistöltä. Yhden järvimaiseman Lind lahjoitti 1970-luvun alkupuolella vanhimmalle pojantyttarelleen, kun tämä odotti lapsensa syntymää, kaksi järvimaisemaa (44,5 x 55 cm; 50,5 x 64,5 cm) hän antoi

<sup>146</sup> Kalervo Lind 10.9.1985; Taulukortisto. Valitut Palat tammikuu 1955.

<sup>147</sup> Taulukortisto.

toiselle pojalleen ilmeisesti jonkinlaisiksi lahjoiksi sekä yhden nuorimalle tyttäreilleen jouluna 1976, kun tämä oli vastikään avioitunut uudelleen.<sup>148</sup>

Syksyisin Lind kävi marja- ja sieniretkillä sekä yksin että naapurien ja perheenjäsenten kanssa myös Joroisten metsissä ja soilla,<sup>149</sup> missä hän oli liikkunut jo lapsuudessaan äitinsä ja sisarustensa kanssa sukulaisten mailla. Ilmeisesti 1960-luvulla hän kuvasi kahden pikku järven, Suursalmisen ja Piensalmisen välillä virtaavan puron ja sen poikki asetetut pitkospuut (32 x 45,5 cm), joita pitkin pääsi sukulaistaloon. Tämän Pitkospuut-työn Lind lahjoitti tyttärenyttäreilleen vuonna 1969, kun tämä valmistui sairaanhoitajaksi.<sup>150</sup>

Viimeinen Frans Lindin luonnonmaisemista on huurteinen näkymä Sirppi-saaresta, joka on signeerattu "1971 F. Lind". Taulussa (30,5 x 46,5 cm) näkyy rannoilta jo jäätynyt järvi. Ilmeisesti edellisen vuoden lokakuussa Lind oli ollut käymässä kesämökkillään, ja viluinen tunnelma oli häntä miellyttänyt. Hän luonnosteli maiseman heti ja maalasi sen kotona valmiiksi.<sup>151</sup> Myös tämän taulun Lind piti itsellään, ja se lienee miellyttänyt myös Lyyli-puolisoa.

## Kuvaamattomat kohteet

Frans Lindin ympäristökokemuksen ymmärtämiseksi on toki tiedettävä, mitä, miten ja missä hän maalasi, mutta tärkeää on myös todeta, mitä hän *ei* maalannut. Mökkejä hän kuvasi harkiten: ne kaikki olivat hänelle "tuttuja". Yhdestäkään aivan vieraan henkilön talosta hän ei mökkikuvaa tehnyt edes siksi, että talo olisi ollut kuvauksellinen. Jopa Vesitornin kuvaan ja kaupunkimaisemiinsa sijoittamiensa työläisten mökkien omistajat hän tunsu tai tiesi ainakin nimeltä.

Tehtaat hallitsivat Varkautta Lindin koko eliniän ja niiden piiput näkyivät 1910-luvun lopulta lähtien miltei kaikkialle. Sen vuoksi niitä olisi mielestäni ollut luontevaa kuvata, mutta Lind ei tätä tehnyt. Vain

<sup>148</sup> Frans Lind 12.8. ja 13.9.1985; Taulukortisto.

<sup>149</sup> Leo Lind ja Ilona Rossi 6.11.1992.

<sup>150</sup> Frans Lind 13.8.1985; Anja Kolehmainen 9.9.1985; Taulukortisto.

<sup>151</sup> Taulukortisto.

yhdessä mökkitalussa tehdään piiput näkyvät ja kahdessa kaupunkimaisemassa konepaja on taustalla. Muita tehdasrakennuksia Lind ei maalannut, ei edes Alvar Aallon suunnittelemaa, vuonna 1949 valmistunutta sahaa,<sup>152</sup> joka varmasti pisti ohikulkijan silmään.

Lindin aihevalikoimaan ei kuulunut moni muukaan julkinen rakennus: ei Ahlströmin poikamiesvirkaileijoiden asuntola Veikkola, ei arkkitehti Kalevi Väyrysen suunnittelema vuonna 1951 valmistunut kauppalantalo,<sup>153</sup> ei edes työväentalo, jossa Lind oli viettänyt paljon aikaa teatterin, urheilun ja työväenyhdistyksen parissa. Lind ei kuvannut liikennepaikkoja eikä -välineitä, ei rautatieasemaa junineen, ei laivalaitureita aluksineen, ei Taipaleen kanavaa sulkuineen, vaikka ne tuntuvat kiintoisilta kohteilta. Kerrostalojakaan – paitsi Vesitornia<sup>154</sup> – hän ei maalannut.

Vaikka vesi on monissa Lindin töissä keskeinen, hän ei kuvannut kuohuvaa Ämmäkoskea eikä vuolasta Tehtaanvirtaa. Yllättävää on sekin, ettei Lind maalannut yhtään viljelymaisemaa, joita harrastajat usein kuvaavat. Niitä toki oli Varkaudessakin. Hän ei myöskään maalannut näkymiä omasta pihastaan.

En tiedä, miksi Lind ei noita kohteita kuvannut, sillä en tullut kysyneeksi asiaa eikä hän itse sitä kertonut. Ehkä jotkut maisemat olisivat tilaisuuden tullen syntyneetkin: ”Paljo oli mielessä sellasia aiheita, mitä olisin halunnut maalata, mutta millonkaa ei jäänyt aikoo.”<sup>155</sup> Oletan Lindin hylänneen useita kohteita, koska hän ei halunnut poiketa kovin kauas tavanomaisilta reiteiltään eikä ohikulkijoiden jäävän tuijottamaan hänen työskentelyään.

## Todenmukaisuutta tavoitellen

Vuosikymmenien ajan Frans Lind säilytti saman, melko pikkutarkan esitystavan. Hän ei muuttanut maalaustekniikkaansaakaan, vaan kaikissa

<sup>152</sup> Soikkanen 1963, 169, 173.

<sup>153</sup> Soikkanen 1963, 413, 463.

<sup>154</sup> Varkauden vesitorni on itse asiassa kerrostalo, jonka ylimpiin kerroksiin on tehty vesisäiliö.

<sup>155</sup> Frans Lind 13.8.1985.

tauluissa maalikerros on ohut eivätkä yksittäiset siveltimenvedot erottu pinnasta. Lind totesi, ettei hänellä ollut maalaamisessa ”mittään kiinteitä ajatusta”, mutta hän halusi ”säilyttää muiston vanhoista rakennuksista” ja maalasi sellaisia rakennuksia, jotka ovat ”paikkakunnalta nähtynä vähän erikoisia”.<sup>156</sup> Hän pyrki tallentamaan havaitsemaansa todellisuutta sellaisena, kuin hän sen näki. Mielikuvitusta hän ei mielestään voinut paljoakaan käyttää:

Ylleesä tällaisissa paikallisissa rakennuksissa ja muissa kuvissa pitää olla niin ku luonnommukane. [...] Tämmösissä katukuvissa ja rakennuksissa ja muissa semmosissa ei voi poiketa. Niissä täytyy olla aika tarkka sekä mittasuhteissa että muissa.<sup>157</sup> [...] Ei, ei niihiv voi lisätä mittää.<sup>158</sup>

Se on eri asia, jos luonnosta mualoo. [...] Yleiskuva tulloo luonnosta, mutta ne yksityiskohat jääp semmosiks epämiäräsiks.<sup>159</sup> [...] niissähäv voi poiketa hiukan todellisuudesta ja käyttää mielikuvitustaa. Niissä ei oo kukkaan kahtelemassa, onko jokkii oksa poissa tai liikoo puussa. Mutta kyllä tietysti täytyy seurata luonnollista luontoo, sehä o selevä.<sup>160</sup> [...] Luonto muuttuu. Valosuhteet muuttaa näkköö joka hetki. Väki joutuu panemaa ommoo luonnehtimistaa. Ei sua kiini sammoo lähtökohtoo, mikä sillä hetkelä oli, ku alotti.<sup>161</sup>

Pyrkimys yksityiskohtaisuuteen saattoi joskus johtaa muiden mielestä ”virheisiin”. Eräs naapuri totesi: ”[Lindin maalaukset] on kyllä tosiaav vähäl liiannii tarkkoja. Tuo ei ou tuo etteise ove ikkuna ihaj just prikulleen semmone. On se vähä isompi.”<sup>162</sup> Itse muistan lapsena Lindillä käydessäni aikuisten keskustelleen vilkkaasti Asemakadun näkymästä: sojottiko kadun vieressä seisovan männyn oksa todellisuudessa juuri niin kuin taulussa. ”Todenmukaisuus” oli ilmeisesti tärkeää.

<sup>156</sup> Frans Lind 14.9.1985.

<sup>157</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>158</sup> Frans Lind 29.3.1986.

<sup>159</sup> Frans Lind 29.3.1986.

<sup>160</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>161</sup> Frans Lind 17.7.1986.

<sup>162</sup> Kyllikki Autio 17.7.1986.

On kiintoisaa havaita, että Lind kuvasi maisemansa jalankulkijan näkökulmasta – paitsi kaksi matalalta katolta. Muutama näkymä avautuu pieneltä kukkulalta mutta ei yksikään lintuperspektiivistä tai hyvin korkealta, mikä olisi ollut mahdollista vaikkapa vesitornin näköalatasanteelta. Katsoja huomaa myös sen, ettei Lind kuvannut erikseen rakennusten eikä luonnon yksityiskohtia: ainoastaan oman puutarhan suuria ruusuja hän kuvasi kukkatauluissaan.

## Taiteilijuus, harrastuksen merkitys ja arvostus

Frans Lind oli taitava sisustusmaalari, mutta hän ei pitänyt itseään taiteilijana, ja ilmaisi käsityksensä taidoistaan ponnekkaisesti:

Minä en ou mikkään taiteilija. Minä oun harrastelija. [...] Taulujen tekemine ov vua sivuharrastus.<sup>163</sup> [...] Tekniikasta ei voi sano, että sitä tekniikkoo ois kovin paljo sellasela, joka itsenäisesti opiskelloo.<sup>164</sup>

Kun tivasin Lindiltä, oliko ajatus ammattitaiteilijuudesta koskaan tullut hänen mieleensä, hän totesi: ”Ne olj vua semmosia kuvitelmiä [...] Ei minusta tuntunu, että oisiv voinu [olla] ammattitaiteilija. [...] Elämä vuati muuta työtä.”<sup>165</sup> Lindin realismia osoittaa mielestäni myös se, ettei hän maalannut taulujaan myytäväksi eikä tarjonnut niitä näyttelyihin: ”Tuskin ne olis millonkaa hyväksynneetkää.” Vaikka hän ei tavoitellut julkista mainetta ja kiitosta, hän oli mielissään, kun viisi hänen maalustaan ”paikkakunnan tunnetuista paikoista”<sup>166</sup> pyydettiin Varkauden kaupungin 50-vuotisjuhlanäyttelyyn vuonna 1979 ja hänet palkittiin kahden ammattitaiteilijan Allan Kuntsin ja Väinö Rouvisen ohella kaupungin kunniamitalilla.<sup>167</sup>

<sup>163</sup> Frans Lind 13.8.1985.

<sup>164</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>165</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>166</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>167</sup> Frans Lind 13.8. ja 17.8.1985; 50-v. juhlanäyttelyn teosluettelo, Varkauden taidemuseo; ks. myös Marttala 1979.

Maalaamisen lopputuloksesta ei aina tullut sellaista, kuin Lind olisi halunnut, koska viimeistelemiseen ei ollut aikaa, kun muut työt ohittivat maalaamisen. Silti töiden valmistuminen ilahdutti:

Olisin kyllä halunnut panna enemmänii aikoo siihe, mutta minä en sille antanu nii suurta arvoa, ku ei siitä mittää rahallista hyötyä ollu. [...] Tuommosia asioita ei tietenkää voi rahassa mitatakkaan kyllä.<sup>168</sup> [...] Se tuntu mukavalta, ku sai valamiiks. Mutta niihi ei aina ollu tyytyväine itekkää. Sitä kuitenkin ajattelj, että ool rait, mitäs siinä, että omiks tarpeikshan ne tulloo, ei sillä väliä.<sup>169</sup>

Yksi Lindin miniöistä totesi maalaamisen olleen "ukille henki ja elämä".<sup>170</sup> Vaikka Lind piti ammattityöstään ja puutarhanhoidosta, hän sai tauluja tehdessään paneutua johonkin vielä mieluisampaan. Houkuttelevalta tuntuu myös ajatus, että harrastus antoi hänelle syyn vetäytyä arkisesta vilskeestä yksinäisyyteen ja hiljaisuuteen.

Varmasti tärkeää oli myös muiden suhtautuminen. Tuskin Lind olisi tehnyt tauluja, jos niitä olisi väheksytty. Kertojien käsitykset Lyylirouvan asenteesta nousivat kiintoisan ristiriitaisiksi. Lind itse kertoi, että "Lyyli ei kajonnu millään tavala mualausharrastuksee. Se ei kieltäny eikä käseny."<sup>171</sup> Mutta parin naapurin mukaan miehen harrastus vei rouvan mielestä kaiken vapaa-ajan.<sup>172</sup> "[K]u se olj semmone käytännö ihmine, että olis aina pitäny tehdä jottain tärkeempö työtä."<sup>173</sup> Lindin tytär taas arveli äitinsä vastustaneen sisällä maalaamista astmansa takia.<sup>174</sup>

Eräs naapuri taas totesi Lyylirouvan kannustaneen puolisonsa harrastusta. Hän arveli tämän koettaneen saada miestään pois juomisesta, vaikkei Lind tämän naapurin mielestä paljon alkoholia käyttänytkään. Hän oletti Lyylin vieroksuneen alkoholin käyttöä oman lapsuutensa ikävien kokemusten vuoksi.<sup>175</sup> Yksi miniöistä taas oli sitä mieltä, että

<sup>168</sup> Frans Lind 13.9.1985.

<sup>169</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>170</sup> Saima Lind 10.9.1985.

<sup>171</sup> Frans Lind 13.8.1985.

<sup>172</sup> Salme Mikkonen 14.8.1985; Kyllikki Autio 17.7.1986.

<sup>173</sup> Kyllikki Autio 17.7.1986.

<sup>174</sup> Anja Kolehmainen 9.9.1985.

<sup>175</sup> Ilona Rossi 13.8.1985.

puoliso ajoittain suorastaan varjeli miehensä maalaamisrauhaa, kun lapsia ja lastenlapsia tuli käymään.<sup>176</sup>

Vaikka Lyyli-rouva olisikin harmitellut sitä, että puoliso käytti aikaansa maalaamiseen, eräs naapuri totesi: "Em minä semmosta käsitystä suanu, että se ei olis tykäny [...] Kyllä kai se anto hyvinnii niile arvon."<sup>177</sup> Sitä paitsi Lyyli näytteli valmiita maalauksia naapureille ja kertoi omista mieltymyksistään; erityisesti hän piti ruusutauluista ja Kuokan mökin kuvasta.<sup>178</sup>

Taulujen saajat puolestaan olivat Lindin käsityksen mukaan iloisia lahjoista, varsinkin "siihe aikaan tykkäsivät, ku ei ollu paljon tauluja"<sup>179</sup>. Haastateltavat kertoivat arvostavansa tauluja ja pitivät varsinkin kaupunkimaisemia arvokkaina niiden kulttuurihistoriallisen merkityksen vuoksi – olivathan monet kohteet muuttuneet tai kokonaan kadonneet.<sup>180</sup> Eräs naapuri ilmaisi oman suhtautumisensa Lindin tauluihin – ja nykytaiteeseen – räväkästi:

Minä en ou taiteen tuntija, mutta minä annan näile monta kertoo suuremman arvon – kaikile niile Lintin mualauksile – kum mitä noilekkii tuola. Minä kävin kerran Vesjtorni akakerrassa taide-näyttelyssä. Minä sanon, että herraj jumala, minkälaisia tauluja! En kyllä ottas seinäle, vaikka ilmaseks saisin! [...] Kyllä minä näile ainakii annan arvon. Mutta em minä ou ollenkaa asiantuntija.<sup>181</sup>

Frans Lindin Anton-veljen tytär, joka itsekin oli harrastajamaalari ja osallistui näyttelyihinkin, sanoi setänsä maalauksista ensin varovasti, että jokainen "taaplaa tyylillään", mutta arveli sitten, että niissä voisi olla jotakin lapsellista, "niinku naivistista". Hänen mielestään Lindin maalaukset olivat taidetta: "Kaikkihan minusta taidetta on, tehdäänpä miten tahansa."<sup>182</sup> – Tätä käsitystä Frans Lind ei olisi itse hyväksynyt.

<sup>176</sup> Anja Kolehmainen 9.9.1985; Saima Lind 10.9.1985.

<sup>177</sup> Kyllikki Autio 17.7.1986.

<sup>178</sup> Ilona Rossi 13.8.1985; Kyllikki Autio 17.7.1986.

<sup>179</sup> Frans Lind 17.8.1985.

<sup>180</sup> Ilona Rossi 13.8.1985; Salme Mikkonen 14.8.1985; Elias Rossi 7.9.1985; Kyllikki Autio 17.7.1986.

<sup>181</sup> Kyllikki Autio 17.7.1986.

<sup>182</sup> Leena Mustonen 25.11.1986.

## Ympäristökokemuksen ulottuvuudet taulujen taustalla

Olen tässä artikkelissani tarkastellut koko ikänsä (1903–1988) Varkauudessa eläneen ”tavallisen” miehen, harrastajamaalari Frans Lindin, visuaalisia kokemuksia aineellisesta ympäristöstään sellaisina, kuin ne ilmevät noin 30 maisemassa, jotka Lind teki 1920-luvulta 1970–1980-luvulle. Sekä kulttuuri- että luonnonmaisemissaan Lind pyrki kuvaamaan ympäristöään mahdollisimman tarkasti ja todenmukaisesti, mitä taulujen saajatkin ilmeisesti pitivät ”oikeana” tapana maalata. Tulkitsen dokumentoivan kuvaustavan myös osoittavan Lindin suhtautuneen ympäristöönsä tarkkaillen ja hyväksyen sen sellaisena kuin se oli.

Lindin maisemamaalauharrastuksella on useita lähtökohtia. Ensinnäkin se nojautuu länsimaisen kulttuurin tapaan tehdä tauluja ja ripustaa niitä nähtäville. Lisäksi Lindin on täytynyt pystyä maalaamaan itseään ja muitakin – ainakin jossain määrin – tyydyttäviä kuvia. Taulujen tekeminen on sallinut hänen ”toteuttaa itseään”, ja valmiit työt ovat tuottaneet iloa ja mielihyvää hänelle ja lähipiirin ihmisille. Sekä ympäristön katseleminen että maalaaminen on varmasti tuottanut hänelle esteettistä nautintoa, virkistänyt ja rentouttanut. Se on myös antanut hänelle mahdollisuuden vetäytyä silloin tällöin rauhaan ja yksinäisyyteen sekä luonnossa että kotona.

Katsoja näkee Lindin ympäristökuvista heti, että ne esittävät kulttuurimaisemia ja luonnonmaisemia. Mökit, julkiset rakennukset ja kaupunkimaisemat eli kulttuuriympäristön kuvaukset muodostavat noin kaksi kolmasosaa ja luonnonmaisemat yhden kolmasosan tauluista. Pelkästään maisemien määrästä voisi päätellä, että rakennettu kulttuuriympäristö oli hänelle läheisempi kuin luonto. Mutta haastattelemalla saatu taustatieto eri teosten synnystä muuttaa tulkintaa osoittaen luonnonkuvausten olleen tekijälle tärkeitä.

Ellei katsoja tunne vanhaa Varkautta ja sen ympäristöä, hän ei voi päätellä, esittävätkö Lindin maisemat ”todellisia” vai kuviteltuja rakennuksia ja luonnonmaisemia. Taulut eivät myöskään paljasta, mitä tietoa, ajatuksia, arvostuksia, asenteita ja tunteita tekijä on liittänyt kohteisiinsa ja miksi hän on valinnut ne kuvattavikseen. Näitä seikkoja ovat valaisseet haastattelut, jotka vahvistavat käsitystäni, että eräät kohteet olivat Lindin mielestä kauniita ja kiinnostavia, sekä sen, ettei hän aina-



kaan tieteen tahtoen valinnut rumia kohteita. Haastattelutiedot kertovat myös, ettei Lind valinnut kohteitaan täysin mielensä mukaan, vaan kuvasi aiheita, jotka olivat tarjolla ja joita hän voi luonnostella rauhassa. Monia mieluisia kohteita jäi siksi kuvaamatta.

Useisiin kohteisiin liittyi henkilökohtaisia lämpimiä tai kipeitäkin muistoja vuosien varrelta. Näitä olivat esimerkiksi talot, joissa Lind oli asunut – näkymät työpaikalta tai työmatkan varrelta sekä kesäretkien järvimaisemat. Nämä olivat hänelle merkityksellisiä ”paikkoja” jo ennen kuin hän maalasi niitä; ne eivät olleet vain ”käsillä olevaa” ympäristöä vaan tiedostettua, ”esillä olevaa”. Toisaalta esimerkiksi Lindin kuvaamat mökit olivat tärkeitä ja läheisiä niille, joille Lind teki tauluja. Maalauksillaan hän vielä vahvisti paikkojen merkitystä.

Rakennetun ympäristön kuvauksessa Lind halusi säilyttää muistoja vanhoista rakennuksista, mikä näkyy niissä katunäkymissä ja uusien julkisten rakennusten kuvissa, joita hän maalasi työläisten mökkien vuoksi. Nämä ympäristökuvat tulkitsen myös osoituksiksi Lindin vahvasta samaistumisesta työväenluokkaan.

Kokoamani muistitieto vahvistaa mielestäni kiistatta sen, että yksilön ympäristökokemukset ja -suhde rakentuvat sosiaalisesti lapsesta lähtien elämän loppuun asti muotoutuen oman perheen jäsenten sekä muiden yhteisöjen ja läheisten yksilöiden kautta. Lindin maisemissa tämä ilmenee selvästi mm. siinä, että hän kuvasi vielä vanhana niitä seutuja, joilla hän oli pikku poikana liikkunut, sekä rakennuksia, joissa hän oli lapsena ja nuorukaisena asunut.

Frans Lind ei itse luonnehtinut ympäristökokemuksiaan suullisesti eikä kirjallisesti. Tutkijana voin esittää niistä omia tulkintojani, vaikka en voikaan tarkistaa niiden oikeellisuutta tutkimuskohteeltani – kuten historiantutkija ei yleensäkään voi. Olen hahmotellut tähän yksilön ympäristökokemusten ulottuvuuksia, joita voidaan soveltaa kenen tahansa ympäristökokemusten ja -suhteen tarkasteluun

– Aistienvuotuvuus (sensuaalinen): Varsinkin näkönsä mutta myös muiden aistiensa välityksellä Lind koki ja havainnoi ympäristöään. Hän oppi jo lapsena nauttimaan luonnossa oleskelusta perheensä kanssa, mikä varmasti rauhoitti, rentoutti ja virkisti häntä.

– Kauneuden kokemisen ulottuvuus (esteettinen): Katseellaan Lind nautti sekä luonnosta että kulttuuriympäristöstä. Katseen nautinto oli

niin voimakas, että se innoitti hänet myös maalaamaan näkemäänsä. Tämä innoittava kosketus ympäristöön oli henkilökohtainen ja suora lukuun ottamatta kahta poikkeusta, yhtä valokuvasta ja yhtä lehtikuvasta tehtyä jäljennöstä.

– Tunteiden ulottuvuus (emotionaalinen): Lind ilmaisi ympäristön herättämiä tunteita hillitysti sekä haastatteluissa että maisemissaan. Luonto ja kauniit rakennukset miellyttivät ja ilahduttivat häntä, jotkut rakennukset taas aiheuttivat kaihoa ja suruakin. Inho, viha ja kateus eivät sisältyneet Lindin ympäristökokemuksiin, mutta hän paheksui mielestään kauniiden rakennusten tarvelemistä. Ehkä jonkinlaista ylpeyttä Lind tunsii niistä ympäristönsä osista, jotka hän omisti, ja se sai hänet maalaamaan kuvia omista mökeistään ja kesäpaikkansa luonnosta. (Ks. myös omistamisen ulottuvuus.)

– Säilyttämisen ulottuvuus (nostalgisuus): Lindin suhde nimenomaan kulttuuriympäristöön rakentui paljolti pysyvyydelle. Lind hyväksyi paikkakunnan kasvun ja tämän vaatiman uudisrakentamisen, mutta hän olisi halunnut ainakin osan ympäristöstään säilyvän entisellään. Taloja muutettiin, purettiin ja rakennettiin, uusia katuja avattiin, mutta Lind saattoi muistikuvissaan ja maalauksissaan säilyttää vanhaa, jo kadonnutta tai katoavaa. Lindin nostalgisuuteen liittyi kaihon ja kaipauksen lisäksi myös paheksunta.

– Edistyksen ulottuvuus (progressiivisuus): uuden tuottaminen, vanhan hävittäminen, jopa tahallinen tuhoaminen, mitä Lind ei tehnyt, ovat säilyttämisen vastapuoli. Vain harvoissa maisemissaan Lind kuvasi uutta ja sitäkin vieressä olevan vanhan vuoksi. Hän ei vastustanut teknologiaa, mutta suhtautui siihen harkiten. Ainoastaan kahteen työhönsä hän sijoitti liikennevälineen: yhteen kaksi autoa ja yhteen moottoriveneen. Ehkä Lindin tauluissa olisi ollut enemmän autoja, jos hän olisi itse omistanut auton.

– Yhteisöllisyyden ulottuvuus (sosiaalisuus): Luonnon Lind koki yksilönä mutta samalla pienyhteisössään, etupäässä oman perheensä jäsenten kanssa. Myös rakennetun ympäristön havainnointiin ja kuvaamiseen liittyivät läheiset ihmiset, sillä omien asuinpaikkojensa lisäksi hän maalasi naapureiden ja sukulaisten taloja. Mökkien kuvaamiseen liittyi myös Lindin käsitys itsestään: hän oli työläinen.

– Tiedon ulottuvuus (informatiivisuus): Luontoa koskevia tietojaan Lind käytti luonnonantimia hyödyntämällä, mutta hän ei järjestelmällisesti tarkkaillut luonnonilmiöitä eikä kuvannut niitä tauluissaan. Hänen ympäristöön liittyvät tietonsa koskivat ennen muuta ihmisiä ja heidän toimintaansa.

– Hyödyntämisen ulottuvuus (ekonomisuus): Luonnontuotteiden kerääminen ja käyttö kuuluvat perinteisesti suomalaisen kulttuuriin ja myös Lind oli innokas marjastaja, sienestäjä ja kalastaja. Tämä toiminta ei kuitenkaan ilmene suoraan hänen maisemissaan.

– Omistamisen ulottuvuus (possessiivisuus): Myös omistaminen on meidän yhteiskunnassamme arvostettu asia, joka leimaa monen ihmisen ympäristösuhdetta. Toisaalta Lind kuvaa maalauksissaan käsitteellistä ”omistamista”, oman liikkuma-alueen, ”reviirin” osoittamista, toisaalta konkreettista omaisuuttaan – oma talo ja kesäpaikka. Tähän ulottuvuuteen liittyy läheisesti myös seuraava.

– Liikkumisen ulottuvuus (spatialisuus): Työ- ja asiointimatkoillaan Varkaudessa Lind liikkui jalan ja polkupyörällä, metsäretkillään jalan, vesillä soutu- ja moottoriveneellä. Hänen kulkureittinsä vakiintuivat vuosikymmenien kuluessa. Varkaudessa käyttämiään väyliä Lind kuvasi muutamissa maalauksissaan, mutta vielä useammassa töissään hän esitti niitä seutuja, joilla hän liikkui luonnossa. Lindin ”reviiri” lienee ollut hänen aikansa työläiselle tavanomainen mutta suppea 1900-luvun lopun työläisen liikkuma-alaan verrattuna.

Näillä monin tavoin toisiinsa kietoutuvilla ulottuvuuksilla Frans Lindin ympäristökokemusta voi luonnehtia aistimelliseksi, erityisesti visuaaliseksi sekä nostalgiseksi. Mutta siinä ilmenevät myös sosiaalisuus, sekä tiedon, toiminnan ja hyödyntämisen ulottuvuudet, vaikka ne eivät nouse ilmeisiksi pelkästään maalauksia katsovalle. Maisemista välittyy melkein pä staattisen idyllin vaikutelma.

## Lähteet

### Alkuperäislähteet

#### Arkistolähteet

Varkauden kaupunki, Varkauden koulutoimiston arkisto  
 Todistukset

Varkauden taidemuseo, Savon museon ja taidemuseon arkisto  
 Näyttelyluettelot.

Varkauden Käsi- ja Pienteollisuusyhdistys  
 Pöytäkirjat 1949

Varkauden seurakunta  
 Rippikirjat 1866–  
 Syntyneiden ja kastettujen luettelot 1866–

Leena Rossin kokoelma  
 Taulukortisto  
 Valokuvat

#### Haastattelut

(Haastattelija Leena Rossi; tekstinnökset tekijän hallussa.)

Frans Lind 12.8.1985; 13.8.1985; 14.8.1985; 16.8.1985; 17.8.1985;  
 8.9.1985; 12.9.1985; 13.9.1985; 14.9.1985; 9.1.1986; 10.1.1986;  
 11.1.1986; 12.1.1986; 28.3.1986; 29.3.1986; 30.3.1986; 31.3.1986;  
 14.7.1986; 17.7.1986.

Kyllikki Autio 17.7.1986.  
 Kalle Heikkinen 23.3.2004.  
 Maila Häyrinen 12.9.1985.  
 Anja Kolehmainen 9.9.1985.  
 Hannes Kolehmainen

9.9.1985.  
 Kalervo Lind 10.9.1985.  
 Leo Lind ja Ilona Rossi  
 6.11.1992.  
 Saima Lind 10.9.1985.

Salme Mikkonen 14.8.1985.  
 Leena Mustonen 25.11.1986.  
 Helmi Peiponen 26.11.1986.

Elias Rossi 7.9.1985  
 Ilona Rossi 13.8.1985 ja  
 7.9.1985.

Sanoma- ja muut lehdet

*Valitut Palat* Tammikuu 1955.  
*Warkauden Lehti* 1979, 1992.

## Tutkimuskirjallisuus

Allas, Anja: Ympäristömielikuva. Kaupungin imago – kaupunkilaisten kokemana todellisuus ympäristöstään. *Pohjolan kansainvälinen kaupunki. Kaupunkikulttuurin ulottuvuuksia alkavalle vuosituhannelle.* Raportti toisesta KULTI-seminaarista 14.–15.10.1991. Toim. Ilkka Marjomaa & Jukka Nykyri. Oulun täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja 13, Oulu 1992.

A. *Ahlström Osakeyhtiö*. s.l., s.a [1951]. A. Ahlström Osakeyhtiö, Varkauden Tehdas. *Kotimaisen teollisuuden albumi. Album öfver den inhemska industrin.* Helsingin Kustannusosakeyhtiö, Helsinki 1913, 144–146.

Ervamaa, Jukka: Taideteokset ympäristöntutkimuksen lähteinä. *Asuminen ja ympäristö*, toim. Leena Arkio & Kalevi Pöykkö. Gaudeamus, Helsinki 1975, 19–32.

Ervamaa, Jukka: Taiteilijoiden Suomi. *Maakuntien Suomi 3*, toim. Kai Linnilä. Tammi, Helsinki 1998, 928–952.

Ervamaa, Jukka: Näkymä ikkunastani – Magnus von Wrightin Helsinki-aiheisista teoksista. *Volare. Intohimona kuvataide.* Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Taidehistorian seura, Helsinki 2003, 72–101.

Flader, Susan: Aldo Leopold: Pioneer Conservationist. *Natural Science* 4 1987.

Flader, Susan: *Thinking Like a Mountain. Aldo Leopold and the Evolution of an Ecological Attitude Toward Deer, Wolves and Forests.* The University of Wisconsin Press, Madison WI 1994.

- Graae, Sirkku & Hietala, Marjatta: *Suullista historiaa. Veteraanikansanedustajat haastateltavina*. Eduskunnan kirjasto, Helsinki 1995.
- Haarni, Tuukka & Karvinen, Marko & Koskela, Hille & Tani, Sirpa: Johdatus nykymaantieteeseen. *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, toim. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani. Osuuskunta Vastapaino, Tampere 1997, 9–34.
- Hayden, Dolores: *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. The MIT Press, Cambridge & London 1995.
- Horelli, Liisa: *Ympäristöpsykologia*. Weilin + Göös, Espoo 1982.
- Häkli, Juhani: *Meta hodos. Johdatus ihmismaantieteeseen*. Osuuskunta Vastapaino, Tampere 1999.
- Itkonen, Hannu & Leväinen, Hannu: Vallankumous Varkaudessa. *Varkaus, Suomi ja vuosi 1918. Kansallinen ja paikallinen vallankumous*, toim. Hannu Itkonen. Varkauden museon julkaisuja 7, Varkaus 2000, 85–100.
- Karjalainen, Pauli Tapani: Paikka ja maisema elettyinä ja esitettynä. *Turismia tutkimaan*. Matkailun tutkimus- ja koulutuskeskuksen julkaisuja D1. Joensuu 1987a, 23–28.
- Karjalainen, Pauli Tapani: *Ympäristön eletty mieli*. Tiedonantoja N:o 2. Joensuun yliopisto, Kulttuuri- ja suunnittelumaantiede, Joensuu 1987b.
- Keisteri, Tarja: Kulttuurimaiseman muutoksen tutkimisesta. *Terra* 97 (3) 1985, 164–175.
- Keisteri, Tarja: The Study of Changes in cultural landscapes. *Fennia* 168 (1) 1990, 31–115.
- Keisteri, Tarja: Landscape ecology from the viewpoint of cultural landscape. *Cultural ecology: one theory?*, toim. Aino Nissinaho. Publications of the project Changing Environment – Changing Society. University of Turku, Åbo Akademi University, Turku 1994, 57–74.
- Koivula, Mai: Klubin vuosikymmenet: Seuraelämää ja sivistyspyrkimyksiä. *Varkauden Lehti* 1.5.1992.
- Korkiakangas, Pirjo: Muisti, muistelu, perinne. Teoksessa *Kulttuurin muuttuvat kasvot*, toim. Bo Lönnqvist, Elina Kiuru & Eeva Uusitalo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1999.

- Laitinen, Riitta: Kulttuurihistoria kohtaa ympäristöhistorian. *Kulttuuri-historia – Johdatus tutkimukseen*, toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001, 402–417.
- Lappi, Tiina-Riitta: *Mielikuvia kaupungista. Ympäristösuhteen etnologista tarkastelua Jyväskylän Kuokkalassa*. Jyväskylän yliopisto, Etnologian laitos, Tutkimuksia 32, Jyväskylä 1997.
- Lukkarinen, Ville & Waernerberg, Annika: *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, (ilmestyy kesällä) 2004.
- Lynch, Kevin: *The Image of the City*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1960.
- Majamaa, Raija: Lönnrotin suhde luontoon. *Metsä ja metsänviljaa*. Kalevalaseuran vuosikirja 73. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1994, 36–55.
- Marttala, Anne: Piirtävä poika oli outo lintu. Frans Lind, Varkauden kuvataiteen pioneeri. *Varkauden Lehti* 17.8.1979.
- Moilanen, Pentti: *Varkauden teollisuus 175 vuotta*. Varkauden museon julkaisuja IV, Varkaus 1991.
- Pekkinen, Sanna: Muistitieto lähdeaineistona. *Kylä kirjaksi. Eväitä kylähistorian tekijälle*, toim. Jukka Partanen ja Pasi Tuunainen. Pohjois-Karjalan historiallisen yhdistyksen vuosikirja 7, Joensuu 1999.
- Pietarinen, Juhani: Ihminen ja metsä: neljä perusasennetta. *Silva Fennica* 21 1987, 323–331.
- Pietarinen, Juhani: Ihmiskeskeinen ja luontokeskeinen ympäristöetiikka. *Ympäristökasvatus*, toim. Anneli Kajanto. Vapaa sivistystyön 33. vuosikirja. Helsinki 1992, 33–45.
- Prince, Hugh: Landscape trough painting. *Geography* 69 (1984), 3–18.
- Pocock, Douglas C. D.: Geography and literature. *Progress in Human Geography* 12 1988, 87–102.
- Raivo, Petri: Kulttuurimaisema. Alue, näkymä vai tapa nähdä. *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, toim. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani. Osuuskunta Vastapaino, Tampere 1997, 193–209.
- Reitala, Aimo: Metsä suomalaisessa kuvataiteessa. *Silva Fennica* 2 (4) 1987 436–444.
- Relph, Edward: *Place and Placelessness*. Pion Limited, London 1976.

- Rolph, Edward: Geographical experiences and being-in-the-world: The phenomenological origins of Geography. *Dwelling, Place & Environment*, toim. David Seamon and Rober Mugerauer. Morningside Edition. Columbia University Press, New York and Oxford 1989 (1985), 15–31.
- Rossi, Leena: Amateur Artist as an Interpreter of Urban Environment. *Village and Town. The second Finnish-Hungarian Symposium on ethnology Budapest-Noszvaj August 25–31, 1986*. Hungarian Ethnographical Society, Budapest 1987, 177–184.
- Rossi, Leena: Yksilö ympäristöhistoriaan. *Monta tietä menneisyyteen*, toim. Leena Rossi & Hanne Koivisto. Turun yliopisto, Kulttuurihistoria, Turku 1995, 167–194.
- Rossi, Leena: Kulttuurihistoriallisesta muistitiedosta. *Ihmisiä ja elämää Kirjakkalan, Teijon ja Mathildedalin vanhoissa ruukkikylissä*, toim. Leena Rossi. k&h, Turku 2003, 17–38.
- Ruotsala, Helena: Etnologi och miljöforskning. Några aspekter på sociokulturella konsekvenser av vattenreglering. *Nord nytt, Nordisk tidskrift för folkelivsforskning* 46 1992a, 35–48.
- Ruotsala, Helena: *Oulujoen vesistön rakentamisen ja säännöstelyn sosio-kulttuuriset vaikutukset*. Turun yliopisto, Kulttuurien tutkimuksen laitos, Kansatiede, Tutkimusraportteja 2. Imatran Voima OY, Helsinki 1992b.
- Saarikangas, Kirsi: Merkityksellinen tila: lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena. *Eletty ja muistettu tila*, toim. Taina Syrjämaa & Janne Tunturi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002, 48–75.
- Sihvo, Hannes: Suomalaista maisemaa sanamaalarien kuvaamana. *Löytöretki maisemaan*, toim. Anneli Ilmonen. Tampere 1984, 17–24.
- Soikkanen, Hannu: *Varkauden historia*. [Varkauden kaupunki] 1963.
- Strassoldo, Raimondo: *Tilan sosiaalinen rakenne*. Tampereen teknillinen korkeakoulu. Julkaisuja A. Yhdyskuntasuunnittelun laitos 21, Tampere 1993.
- Suhonen, Pekka: Metsä ja kirjallisuus. *Silva Fennica* 2 (4) 1987, 427–435.
- Sundstén, Taru: Ihminen ja kulttuuriympäristö. *Historiallinen arkisto 81*. Helsinki 1983, 105–117.



- Sundstén, Taru: Rakennetun ympäristön kulttuuriarvot. *Ympäristön-suojelun peruskurssi 3; ympäristö ja yhteiskunta*. Turun yliopiston avoin korkeakouluopetus, toim. Riitta Ahdan ja Harri Andersson. Turku 1986, 136–168.
- Suutala, Maria: Luonto ja kansallinen itsekäsitys. Runeberg, Topelius, Lönnrot ja Snellman suomalaisen luontosuhteen kuvaajina. *Hyöty, sivistys, kansakunta*, toim. Juha Manninen & Ilkka Patoluoto. Pohjoinen, Oulu 1986, 237–270.
- Tiitta, Allan: Suomalaisen maiseman hahmottuminen kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. *Terra* 94(1) 1982, 13–26.
- Ukkonen, Taina: Muistitieto tutkimuksen kohteena ja aineistona. *Elore* 2/2000. [http://cc.joensuu.fi/~loristi/2\\_00/ukk200.html](http://cc.joensuu.fi/~loristi/2_00/ukk200.html), haettu 11.11.2000.
- Ukkonen, Taina: *Menneisyyden tulkinta kertomalla. Muistelupuhe oman historian ja kokemuksettomusten tuottamisprosessina*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001.
- Uusitalo, Liisa: *Suomalaiset ja ympäristö. Tutkimus taloudellisen käytäytymisen rationaalisuudesta*. Acta Academiae Oeconomiae Helsingiensis. Series A:49. Helsinki 1986.
- Virrankoski, Pentti: *Haastattelumenetelmän käyttö historiantutkimuksessa*. Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja n:o 6, Turku 1980.
- Virrankoski, Pentti: Muistitiedon käyttö arkielämän historian tutkimukseen. *Arki ja läheisyys. Juhlakirja Ulla Heinin täyttäessä 60 vuotta*, toim. Terhi Kivistö. Turun Historiallinen Arkisto 55. Turun Historiallinen Yhdistys, Turku 2002, 277–292.
- Åström, Anna-Maria & Korkiakangas, Pirjo & Olsson Pia, toim.: *Memories of My Town. The Identities of Town Dwellers and their Places in Three Finnish Towns*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2004.