

"PILVENPIIRTÄJÄKYSYMYS"
URBAANI MIELIKUVITUS JA
1920-LUVUN HELSINGIN ÄÄRIVIIVAT

SILJA LAINE

"PILVENPIIRTÄJÄKYSYMYS"
URBAANI MIELIKUVITUS
JA 1920-LUVUN HELSINGIN
ÄÄRIVIIVAT



TURKU 2011

© 2011 Silja Laine
k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto
ISBN 978-951-29-4544-3 (painettu)
ISBN 978-951-29-4545-0 (verkko)
Painopaikka Uniprint, Turku
Ulkoasu Henri Terho

SISÄLLYS

KIITOKSET	7
1	
JOHDANTO	11
Pilvenpiirtäjä tutkimuskohteena: vieras ja tuttu	11
Helsingin pilvenpiirtäjät: kansallinen kysymys.	18
Pilvenpiirtäjät kokemuksen, tilan, median ja urbaanin mielikuvituksen käsitteellisessä kontekstissa.	27
Tutkimuksen rakenne, tutkimusaineisto ja aikaisempi tutkimus	44
Tutkimuksen rakenne	44
Lähteet ja aikaisempi tutkimus.	49
2	
KANSALLISTA JA KANSAINVÄLISTÄ: PÄÄKAUPUNGIN RAKENTAMISEN SUUNTAVIIVOJA 1920-LUVULLA	65
1920-luvun Helsinki, melkein suurkaupunki	65
Vuosikymmenen alku: suurkaupunkisuunnitelmia sisällissodan jälkeen.	67
1920-luvun loppu: nousukauden rakennelmia	87
Monumentaalisten mittasuhteiden äärellä	100
Tornien kansainvälistä historiaa.	100
Katedraalista pilvenpiirtäjään	116
3	
PILVENPIIRTÄJÄ MODERNIN KUVASTOSSA	137
Helsinki kirjoissa ja kirjoitelmissa	137
Arkkitehdit kirjoittajina	138
Kaupunkikirjallisuuden rajat 1920-luvun Suomessa	145
Tulenkantajat, kaupunki ja arkkitehtuuri	160
Helsinki pakinoissa.	172
Kirjoitettu kaupunki	182

Pilvenpiirtäjän kuvia 1920-luvun Suomessa	184
Arkkitehtuuria elävien kuvien sukupolvelle	184
Harold Lloyd, <i>Safety Last!</i> ja human fly -perinne	204
Amerikanismin kriitikot: Fritz Lang ja Erich Mendelsohn	214
4	
HELSINGIN KIISTELLYT ÄÄRIVIIVAT	235
Korkeat talot ja rakentamisen rajat	235
Kino-Palatsi	236
Torni	246
Keskustelu herää	250
Kirkot kaupungin siluetissa	271
Helsinki, pohjolan valkea kaupunki	283
Kaupunkisiluettin yhtenäisyys	283
Valkoisen kaupungin yhtenäisyys	289
5	
LOPUKSI: PILVENPIIRTÄJÄKYSYMYKSEN JA KULTTUURI- HISTORIALLINEN NÄKÖKULMA	297
Lähdeluettelo	305
Primäärilähteet	305
Arkistot	305
Painetut asiakirjat	305
Lehdet	306
Elokuvat	306
Kirjat ja kirjoitukset	307
Tutkimuskirjallisuus	311
Muut	327
Hakemisto	329

KIITOKSET

Monen vuoden työ on vihdoin ohi, ja on tullut aika kiittää. Olen kiitoksen velkaa lukuisille ihmisille, sillä vaikka olen tutkinut pilvenpiirtäjiä ja torneja, eristetyssä norsunluutornissa en ole istunut hetkeäkään. Työ ei olisi tullut valmiiksi ilman niitä monenlaisia ihmisiä ja yhteisöjä, joiden kanssa olen saanut työskennellä.

Suurimmat kiitokset kuuluvat kulttuurihistorian oppiaineen yhteisölle ja sen professoreille. Ohjaajinani ovat toimineet Kari Immonen ja Hannu Salmi, suuret kiitokset kummallekin. Karin innostava ja rohkaiseva kannustus työn alkuvaiheissa antoi uskalluksen tutkia aihetta, joka ei ollut aivan tavallisimmasta päästä. Hannun lämminhenkinen läsnäolo ja aina yhtä arvokkaat ja oivaltavat kommentit valoivat uskoa vielä työn loppumetreillä. Kulttuurihistorian tutkijaseminaari, tilan ja aineellisen kulttuurin sekä populaarikulttuurin ja mediateknologian historian tutkimusryhmät ovat olleet keskeisiä paikkoja tutkimuksesta keskustelemiselle. Kiitos tutkimusryhmien vetäjille Riitta Laitiselle, Kari Kallioniemelle ja Paavo Oinoselle sekä muille seminaarien jäsenille hyvistä kommentteista ja kiinnostavista hankkeista. Kannustava, iloinen ja keskusteleva ilmapiiri on mittamattoman arvokas asia, ja sellaisessa ilmapiirissä on ollut ilo tehdä väitöskirjaa.

Olen esitellyt työtäni vuosien mittaan monissa kotimaisissa ja kansainvälisissä seminaareissa ja konferensseissa, joissa olen saanut hyvää palautetta ja perspektiiviä työlleni. Innostavia kommentteja olen saanut muun muassa Riitta Nikulalta kauan sitten Pariisissa, Kirsi Saarikankaalta Jyväskylän kesäkoulussa ja Katri Lenton järjestämässä sessiossa Tukholmassa. Taina Syrjämaan organisoima sessio Reykjavikissa oli niin ikään antoisa. Myös Bruce Johnsonin kiinnostus pilvenpiirtäjähankettani kohtaan on ollut mieltä lämmittävä.

Bruce on loistava keskustelija, jolta oppii aina jotain uutta. Kalevi Koukkuselta sain hyviä lähdevinkkejä vielä loppuvaiheessa, mistä kiitos.

Aloitin työni Ulla Heinon johtamassa Suomen Akatemian hankkeessa. Suurin osa tutkimuksestani valmistui aikana, jolloin työskentelin tutkijakoulutettavana Itämeren alueen integraation tutkijakoulussa. Kiitokset kuuluvat sekä omien väitöskirjojensa parissa puurtaneille tutkijakollegoille, tutkijakoulun aina yhtä avuliaalle ja ystävälliselle koordinaattorille Heli Rantalalle että erilaisissa seminaareissa työtä kommentoineille johtoryhmän jäsenille ja asiantuntijavieraille. Erityisen mieleenpainuvia olivat Jonas Frykmanin viisaat ajatukset ja sivistynyt keskustelutaito. Lämmin kiitos kuuluu myös tutkijakoulun johtajalle Keijo Virtaselle, joka on tukenut ja rohkaisut väitöskirjatyötä sen eri vaiheissa – ja kulttuurihistorian professorina opiskeluni silloin kun vasta aloittelin kulttuurihistorian opin-tojani. Kiitokset kuuluvat myös Ella ja Georg Ehrnroothin säätiölle sekä Turun yliopistosäätiölle, jotka avustivat väitöskirjan loppuunsaattamista.

Työn viime vaiheessa sain vielä arvokkaita kommentteja oppiaineen jatkotutkintoraadilta, jolloin sen lukivat Riitta Laitinen, Anne Ollila ja Hannu Salmi. Tärkeitä huomioita ja jäsentäviä ajatuksia sain myös esitarkastajilta Marja Tuomiselta ja Anja Kervanto Nevanlinnalta. Kritiikki on ollut hyväksi, ja kaikki kommentit ja parannusehdotukset ovat auttaneet terävöittämään työn sisältöä ja koherenssia. Tekstiä lukivat myös Ritva Hapuli ja Maija Mäkikalli, jotka ovat lukijoina ja keskustelijoina vailla vertaa. Tutkijana olen ollut hyvässä asemassa siinä, että niin moni asiantuntija on paneutunut teksteihini jo niiden syntyvaiheessa.

Oppiaineen kahvipöytä on ollut kiinnostava paikka seurata maailman menoa ja jakaa akateemisen elämän iloja ja suruja. Mukavien ihmisten seurassa maailma avartuu eivätkä työpäivät tunnu liian pitkiltä. Kiitokset Anulle, Askolle, Hannelle, Hasanille, Heidille, Hetalle, Ilanalle, Juhanalle, Katriinalle, Kimille, Laurille, Leenalle, kummallekin Petrille, Maaritille, Majjulle, Marjolle, Ramille, Saka-

rille, Sirpalle, Tapiolle sekä kaikille muille, jotka ovat työskennelleet kulttuurihistorian oppiaineessa.

Työn viimeistely on sujunut leppoisasti tutkijahuoneessa, jossa omaa työtään ovat tehneet Marika Räsänen, Harri Kiiskinen ja Tom Linkinen. Erityinen kiitos Tomille huolenpidosta ja suklaavarastojen täydennyksestä! Kirsi Tuohela, jonka sijaisena olen toiminut assistentin tehtävässä, on varsinkin viimeisen vuoden aikana ollut tukena arjen yliopistotyössä. Vaikka tutkimusaiheemme ovat melko kaukana toisistaan, olen voinut ammentaa inspiraatiota Kirsin rauhallisuudesta yliopistohallinnon pyörteissä sekä laaja-alaisuudesta ja tinkimättömyydestä tutkijana.

Olen vuosien mittaan saanut luennoida tutkimusaiheestani sekä kotiyliopistossani että opettajavaihdossa Brightonissa ja Siegenissä. Tämä on ollut erittäin opettavaista, ja opiskelijoiden oivaltavat kysymykset ovat tuoneet mielekkyyttä tutkimuksen tekemiseen. Myös kaupunkihistorian teemaseminaarissa käydyt innoittavat keskustelut opiskelijoiden kanssa ovat auttaneet hiomaan ajatuksia ja esittämään niitä ymmärrettävässä muodossa.

Kustantajaa, k&h:ta, haluan kiittää väitöskirjani julkaisemisesta. Henri Terholle kuuluvat kiitokset kirjan ulkoasusta ja työoveruudesta. Vuodet Henrin kollegana ja työhuonetoiverina olivat mukavaa aikaa, josta jäi lämpimät muistot ja tukku hyviä vinkkejä käytännön työhön.

Tutkijan arkea on sulostuttanut myös koko joukko ystäviä ja sukulaisia. Kiitokset kuuluvat heille kaikille. Äitini Päivi ja anoppini Kaarina ovat auttaneet lastenhoidossa. Erityiskiitos kuuluu Joanna Kurthille taiteesta, Marja Sudelle ja Kari Mäkirannalle musiikista ja teatterista, Nina Koskivaaralle ja Kari Salmiselle elokuvista ja kirjoista sekä Jaana ja Mika Elolle vieraanvaraisuudesta ja kulinaarisista nautinnoista. Perheenjäsenille Kimmolle, Laurille, Vernalle ja Jalmarille kuuluu kiitos mainiosta seurasta ja reilusta asenteesta. Lapset ovat välillä saaneet kärsiä tutkijaäidin poissaolevuudesta, mutta he ovat kekseliäästi auttaneet saamaan työasiat pois mielestä.

Väitöskirjaprosessin aikana puolisoni Kimmo on saanut tehdä kaikkia kuviteltavissa olevia kotitöitä, oikolukea tekstejä, etsiä elokuvia ja auttaa mitä kummallisimpien asioiden selvittämisessä. Kimmolla oli myös tärkeä rooli siinä, että työ aikanaan lähti liikkeelle. Humanistista tutkimusta on vaikea tehdä pohtimatta inhimillisen elämän ja tutkimuksen loputtomia vivahteita. Siksi myös kotona käydyt keskustelut, jotka ovat nousseet korkealle arjen yli ja ohi, ovat olleet korvaamattoman tärkeitä. Kiitos kaikesta tästä!

Lopuksi haluaisin omistaa työni kahdelle tärkeälle ihmiselle, jotka eivät ehtineet nähdä tutkimustani valmiina: isälleni Ilkka Lehtiselle ja isoäidilleni Irja Leppäselle. Isä oli sitä mieltä, että tutkimuksen tekeminen on antoisaa työtä ja siitä väittelemisen hauskaa, ja hän kehotti alati nauttimaan akateemisesta vapaudesta ja kansainvälisestä ilmapiiristä. Isoäitini, sitkeä ja ahkera saaristolainen, puolestaan muistutti siitä, kuinka tärkeää on viedä kerran aloitettu työ loppuun. Ilman muistoa mummin esikuvallisesta peräänantamattomuudesta tämä tutkimus ei ehkä olisi nähnyt päivänvaloa, mutta vailla työn iloa sen tekeminen ei olisi ollut läheskään niin antoisaa.

Turussa 7.1.2011

1 JOHDANTO

Pilvenpiirtäjä tutkimuskohteena: vieras ja tuttu

Kaupunkien laita on samoin kuin unien, kaikesta kuviteltavissa olevasta voi nähdä unta mutta odottamattominkin uni on arvoitus joka kätkee jonkin halun tai sen vastakohtan, pelon. Niin kaupungit kuin unetkin on tehty haluista ja peloista vaikka niiden esityksen kulku onkin salainen, niiden säännöt järjettömät, niiden suunnitelmat petollisia ja jokainen asia kätkee jonkin toisen.¹

Näin pohtii Marco Polo kaupunkien olemusta kuvitteellisessa keskustelussa Kublai-kaanin kanssa Italo Calvinon romaanissa *Näkymättömät kaupungit* (1972). Kyseessä on romaani, jota kaupunkitutkija ei voi helposti ohittaa, sillä Marco Polon ja Kublai-kaanin keskustelussa sivutaan monia menneiden, olemassa olevien ja vasta kuviteltavissa olevien kaupunkien elintärkeitä kysymyksiä. Calvinon romaani muistuttaa lukijoitaan siitä, että kaupungit eivät ole ainoastaan rationaalisen suunnittelun tulosta, vaan ne sisältävät koko inhimillisen elämän moninaisuuden toiveineen ja pelkoineen – olivatpa ne sitten avoimia tai salaisia ja että halut ja pelot voivat olla mitä rationaalisimpina esittäytyvien suunnitelmien liikkeellepanevia voimia.

Vuonna 1929 suomalaisen pilalehden *Tuulispään* kansikuvasa komeili kuva savuavasta pilvenpiirtäjästä, jota palomies yrittää

¹ Calvino [1972] 2002, 46.

15 pöä Helmik. 1929

27 Vuosik. Nro 7

TUULISPÄÄ

Suomalaisen Sanomalehtimiesten Lepokotiseitiön julkaisu

Pilvenpiirtäjä.



Helsinki ei voi saada pilvenpiirtäjää, kun Palo-Wissella ei ole niin pitkää leikua, että voitaisiin saamuttaa tulipalo sen ylimmistä kerroksista.

Hinta 2—

Tuulispää 27 vuosik. n.ro 7. 15.2.1929.

turhaan sammuttaa liian lyhyellä letkulla.² Kuvan aihe oli todennäköisesti monille lehden lukijoille ajankohtaisuudessaan niin tuttu, ettei rakennusta tarvinnut sen kummemmin nimetä eikä vitsiä selittää. Piirroksen rakennus oli silloisen Suomen suurimmassa elokuvayhtiössä Suomi-Filmissä ideoitu, arkkitehti Väinö Vähäkallion Pohjois-Esplanadin varrelle suunnittelema Kino-Palatsi; liikerakennus, jota lehdistössä kutsuttiin pilvenpiirtäjäksi.³

Kino-Palatsi ja samoihin aikoihin suunnitteilla ollut hotelli Torini herättivät halun korkeaan ja näyttävään rakentamiseen, ja ajatus Helsingistä tulevaisuuden pilvenpiirtäjäkaupunkina kutkutti helsinkiläisten mielikuvitusta parin vuoden ajan 1920-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. 16-kerroksiseksi aiottu Kino-Palatsi ei saanut rakennuslupaa eikä siten koskaan edennyt rakennusvaiheeseen, mutta sen rakennusluvan kohtaloa eri hallintoelimissä seurattiin julkisuudessa tiiviisti. 1920-luvun lopulla alkanut talouslama hiljensi 1930-luvun alkuun mennessä rakennustoiminnan lähes kokonaan, mutta sitä edeltävä kiihkeä rakennuskausi poiki arkkitehtien piirustusten lisäksi julkisuuteen suuren joukon pilvenpiirtäjän ja ylipäätään pääkaupungin rakentamisen uutuuksia ja estetiikkaa puntaroivia kirjoituksia, valokuvia ja pilakuvia. Samaan aikaan elokuvateattereissa esitettiin elokuvia, jotka toivat todellisten ja kuviteltujen suurkaupunkien näkymiä ja arkkitehtuuria aivan uudella tavalla kaupunkilaisten saataville.

”Pilvenpiirtäjäkysymys”, joksi keskustelua korkeista rakennuksista 1920-luvun lehdistössä luonnehdittiin, ei ollut vain arkkitehtien ammatti-instituution tai suppean asiantuntijapiirin sisällä kytenyt keskustelu, vaan suuressakin yleisössä laajaa vastakaikua herättänyt

² *Tuulispää* 7/1929.

³ Pilvenpiirtäjää suunniteltiin rakennettavaksi Helsingin keskustaan, Pohjoisesplanadin ja Keskuskadun kulmaukseen, jossa sijaitsevat entuudestaan Suomi-Filmin omistama elokuvateatteri, sekin nimeltään Kino-Palatsi. Elokuvateatteri purettiin vuonna 1965 Alvar Aallon suunnitteleman Akateemisen kirjakaupan Kirjatalon tieltä. Kino-Palatsin purkamista pidettiin kulttuuriskandaalina. Ks. esim. Heiskanen 2009, 184.

puheenaihe, joka kytkeytyi moniin 1920-luvun Suomessa ajankoh-
tasiin ilmiöihin ja puheenaiheisiin aina kieliriidasta ja amerikkalai-
sen kulttuurin vaikutuksesta ulkopoliittisiin kysymyksiin ja kansain-
välistymiseen sekä viihteen merkitykseen suomalaisessa kulttuurissa.
Kaupunkihistorian tutkijalle pilvenpiirtäjistä käyty keskustelu tarjo-
aa monipuolisen lähdeaineiston urbaanin suomalaisen tilan ja iden-
titeetin rakentumiseen vaikuttaneista tekijöistä 1920-luvun lopun
nousukaudella, jolloin rakentaminen ja arkkitehtuuri olivat tärkeitä
kulttuurisen ja poliittisen asemoitumisen ja määrittelyn välineitä.

”Pilvenpiirtäjäkysymys” tarjoaa mahdollisuuden tarkastella 1920-
luvun lopun suomalaisen kaupunkikulttuurin ehtoja monesta eri
näkökulmasta. Kyse on melko lyhyestä ajanjaksosta, josta kuitenkin
tuli helsinkiläisen kaupunkimaiseman ja -identiteetin kannalta kau-
askantoinen. Torni esimerkiksi on edelleenkin kaupungin keskus-
ta-alueen korkein tornin muotoinen yksityistalo. Arkkitehtuurissa
urbaani modernisuus oli kaikkien kaupunkilaisten nähtävillä, mutta
myös kuvataiteen, elokuvan ja kaupunkikirjallisuuden kannalta juu-
ri 1920-luvun loppu oli tärkeää aikaa. *Tulenkantajat*-lehden ympärille
1920-luvun loppuvuosina keskittyneen tulenkantajien ryhmän kir-
joituksia pidetään nykyäänkin keskeisinä modernin, suomenkielisen
kaupunkikulttuurin ilmauksina. Nimeämällä, nostamalla esiin ja
arvostamalla kaupunkilaista elämäntapaa kaupunkikirjailijoilla oli
mahdollisuus avartaa lukijoidensa näkemystä kaupunkiympäristös-
tä ja sen kokemisesta. Tulenkantajista erityisesti Olavi Paavolaisen
ja Mika Waltarin kirjoitukset ovat kiehtoneet jo monen sukupolven
tutkijoita ja taiteilijoita. 1920-luku onkin ajanjakso, johon suomalai-
sen kaupunkielämän kulttuurihistorian tutkimus on voinut palata
yhä uudestaan.

Arkkitehtuurin näkökulmasta maailmansotien väliset vuosi-
kymmenet olivat koko Euroopassa dynaamista kautta. Ensimmäisen
maailmansodan päättyminen merkitsi jälleenrakennusta ja pyrki-
mistä kokonaan uudenlaiseen ajatteluun esimerkiksi asumisesta ja
kaupunkirakenteesta. Yhtenä seurauksena tästä oli arkkitehtien vä-
linen yhteistyö kansallisten rajojen yli, mikä johti muun muassa vai-

kutusvaltaisen CIAM:in (Congrès Internationaux de l'Architecture) perustamiseen vuonna 1928. CIAM:in välityksellä modernin arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun periaatteista tuli nopeasti kansainvälisiä, ja vaikka modernismi sai nopeasti myös kansallisia tulkintoja, sen perusta oli kansainvälisessä yhteisössä ja muotokielessä. Ensimmäiset suomalaisetkin arkkitehdit tutustuivat kansainväliseen modernismiin 1920-luvulla, vaikka suurinta osaa rakentamisen ammattilaisista modernismin vaikutukset alkoivat toden teolla koskettaa vasta 1930-luvun mittaan.⁴

1920-luvun Suomessa ja erityisesti Helsingissä yksi suuri rakentamista koskeva muutos oli se, että rakentamista alettiin säädellä viranomaisten toimesta yhä enemmän. Vielä 1800-luvulla esimerkiksi rakennuskorkeudet ja niiden säätely eivät olleet oleellisesti muokanneet rakennustoimintaa, sillä tonttimaata oli Helsingissä ollut halpaa, eikä matalasta rakennuskorkeudesta siksi ollut muodostunut kovinkaan merkittävää taloudellista kysymystä.

Rakennusjärjestystä muokattiin ennen kaikkea kunnallisena virkатыönä, mutta rakennuskorkeudesta keskusteltiin alusta asti myös julkisuudessa. Pilvenpiirtäjä olikin ajankohtainen ilmiö, joka yhtäältä houkutteli liikemiehiä rakennustoimintaan ja jota toisaalta monet hallinnon ja kaupunkisuunnittelun alalla toimivat ihmiset joutuivat

⁴ Käytän työssäni rinnakkain modernismin ja funktionalismin käsitteitä arkkitehtuurista puhuessani. Modernilla arkkitehtuurilla puolestaan tarkoitan nykyaikaista tai uudenaikaista, mutta en viittaa tyyliin, vaan rakennuksen käyttötarkoitukseen ja -tapaan. Tulkitsen esimerkiksi pilvenpiirtäjiä modernin arkkitehtuurin kontekstissa, vaikka ne eivät olisi tyyliiltään modernistisia. Tutkimuksessani tukeudun jo melko vakiintuneeseen tapaan puhua modernista ja moderniuudesta (engl. modernity) elämänmuotojen ja -kokemuksen laajana murroksena, ja modernismista erityisesti reppresentaatioiden, ideologioiden ja käytäntöjen yhteydessä. Ks. esim. Viljo 2004. Funktionalismi sen sijaan on rajatumpi käsite, jonka käyttö vaihteli. 1920-luvulla sitä käytettiin välillä rinnakkain modernismin kanssa, mutta joskus vain alleviivaamaan ilmiön nykyaikaisuutta. Esim L. Wennervirta kirjoittaa v. 1930, että ”Funktionalismi on päivän sana”, mutta lisää myöhemmin, ettei sitä ole paljon Suomessa sovellettu. L. Wennervirta: ”Helsingin kasvot muuttuvat.” *Aitta* 10/1930, 20.

pohtimaan. Kunnallinen rakennushallinto muuttui 1920-luvulla aiempaa säädellymmäksi, mikä merkitsi muun muassa, että lausuntoja antoivat hyvin monet tahot. Kino-Palatsin suunnitelmista lausuntoja annettiin niin terveyslautakunnassa, rahatoimikamarissa kuin yleisten töiden hallituksessa, ja hotelli Tornin rakennuslupaa käsiteltiin aina lääninhallituksessa ja korkeimmassa oikeudessa asti. Erivapauksiin rakentamisen korkeudessa tarvittiin sisäministeriön lupa. Arkkitehtuuri ei siis ollut yksistään esteettinen ilmiö, vaan sivusi lähes kaikkia hallinnon alueita. Työnsä puolesta pilvenpiirtäjää joutuivat myös pohtimaan monet toimittajat, piirtäjät ja valokuvaajat, jotka kirjoittivat aiheesta. Tavallisille kaupunkilaisille pilvenpiirtäjä tuli tutuksi arkisen median ja populaarikulttuurin, erityisesti sanomalehtien ja elokuvien, kautta.

Käsillä oleva tutkimus kohdistuu 1920-luvun helsinkiläisistä pilvenpiirtäjähankkeista käytyyn julkiseen keskusteluun ja 1920-luvun median kuviin pilvenpiirtäjästä. Tutkimuksessani kysyn, millä tavoin pilvenpiirtäjän kaltainen moderni ilmiö muovautui osaksi urbaania kansallista mielikuvitusta ja millaisen roolin se siinä sai. Lähden ajatuksesta, että kansallisen kulttuurin ja identiteetin yhtenäisyys muotoutuu oleellisesti eroista, rajoista ja rajoituksista, sillä kansallista kulttuuria muokkaavat myös siihen sopimattomaksi ajatellut elementit.⁵ Myös kaikki se, mitä ei voitu hyväksyä osaksi suomalaisuutta ja helsinkiläisyyttä antoi sisältöä keskusteluun, jota modernista suomalaisesta rakentamisesta käytiin arkkitehtien ammattiipiireissä ja laajemmassa julkisuudessa. Ajatus kansallisen identiteetin heterogeenisestä perustasta on sovellettavissa myös suomalaisen tai suomalaiseksi koetun arkkitehtuurin tutkimukseen.

Tässä yhteydessä tulee tarpeelliseksi tarkastella 1920-luvun julkisuuden ehtoja ja arkkitehtien suhdetta julkisuuteen, sillä kysymys

⁵ Kansallisen identiteetin muotoutumisesta erojen ja poissulkemisten prosessina on kirjoittanut mm. Stuart Hall: ”Länsi-Euroopassa ei ole yhtäkään kansakuntaa, joka koostuisi vain yhdessä kansasta, kulttuurista tai etnisyydestä. Kaikki modernit kansakunnat ovat kulttuurisia sekasikiöitä”, hän kiteyttää esseessään ”Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä”. Hall 1999, 54–55.

pilvenpiirtäjäarkkitehtuurin merkityksestä suomalaisessa kulttuurissa kytkeytyy olennaisesti pilvenpiirtäjän mediakulttuurisiin esityksiin, jotka vaikuttivat keskusteluun rakennuskorkeudesta ja ylipäätään kaupunkitilan hallinnasta. Paikallinen, Helsinkiä koskeva keskustelu ja kansainväliset mediakulttuuriset esitykset muokkasivat yhdessä urbaania mielikuvitusta – kokemusta kaupungista ja sen vasta muotoutuvista mahdollisuuksista.

Kulttuurihistorioitsijana haluan erityisesti pohtia mielikuvituksen historiallista kerrostuneisuutta. Peter Burkea mukaillen voidaan ajatella, että kulttuurihistorioitsijan tehtävä on olla erityisen sensitiivinen ajan kerrostumille, sillä kussakin ajankohdassa ja tapahtumassa on jotakin vanhaa ja jotakin uutta – jotakin tuttua ja itsestään selvää, ja samalla jotakin vierasta, joka voidaan joko ymmärtää osaksi omaa kulttuurista ymmärrystä tai torjua se omalle ymmärrykselle vieraana elementtinä.⁶

Pilvenpiirtäjä toimii tutkimuksessa fokuksena, jonka kautta pyrin tulkitsemaan laajemmin tapoja, joilla erilaiset kaupunkilaiset omaksuivat uudenlaista, moderniksi miellettyä, arkkitehtuuria osaksi paikallista ja kansallista kulttuuria ja kokemusmaailmaa. Julkisten kuvien ja kirjoitusten merkitystä korostamalla on mahdollista nostaa esiin sellaisia kulttuuriseen vuorovaikutukseen ja valtaan liittyviä kysymyksiä, jotka institutionaalisiin lähteisiin nojautumalla voisivat helposti jäädä huomaamatta.

Itse rakentamiseen liittyy usein ristiriitaisia vaatimuksia, ja rakennuksen valmistuttua käyttäjät alkavat muokata sitä omien tarpeidensa mukaisesti, jotka puolestaan voivat olla ristiriidassa alkuperäisen suunnitelman kanssa. Arkkitehtuurin ja politiikan suhteita tutkineen australialaisen Kim Doveyn mukaan arkkitehtuurille on ominaista, että siihen totutaan nopeasti ja siihen aletaan suhtautua eräänlaisena itsestäänselvyyttenä. Ja mitä tiiviimmin vallan rakenteet ja representaatiot ovat osa arkielämää, sen vähemmän niitä kyseenalaistetaan ja sitä tehokkaammin ne toimivat, esittää Dovey.⁷

⁶ Burke 15.9.2008.

⁷ Dovey 1999, 2.

Arkkitehtuuri kytkeytyy poliittiseen ja arkiseen elämään monin tavoin, ja sitä voidaan myös tarkastella hyvin erilaisista näkökulmista, esimerkiksi valtasuhteita ylläpitävänä ja tuottavana rakennettuna ympäristönä tai esteettisenä rakennustaiteena. Silloin kun arkkitehtuuria tarkastellaan taiteena, se eroaa muista taiteenlajeista, sillä vaikka se olisi estetiikaltaan elitististä, sitä ei voi kuitenkaan välttää, sillä arkkitehtuuri koskettaa kaikkia; kaikki ihmiset asuvat jossain, ja kaupungissa asuva ihminen joutuu tahtoen tai tahtomattaan huomiomaan myös muuta kuin aivan omaa lähiympäristöään. Arkkitehtuuri kohtaa ihmisen ruumiillisesti, henkisesti ja ajoittain myös hyvin henkilökohtaisesti, mutta se ei ole autonominen ilmiö, vaan keskeinen osa yhteiskunnallista ja kulttuurista järjestystä.⁸ Tutkimuksesani haluan kuitenkin kontekstualisoida pilvenpiirtäjäkysymyksen ennen kaikkea julkisuudessa keskusteltuihin, jaettuihin ideologisiin ja poliittisiin kysymyksiin, joihin rakentaminen 1920-luvulla kiinnittyi ja josta arkkitehtuurin modernismiin kohdistuneen tutkimuksen valtavirta (jota valtaosa 1900-lukuun kohdistunutta arkkitehtuurintutkimusta on ollut) ei ole ollut erityisen kiinnostunut. Tämä ei silti tarkoita nojautumista pelkästään hallinnollisiin tai poliittisiin lähteisiin, sillä nähdäkseni lehtikirjoituksilla, kaunokirjallisuudella, valokuvilla ja elokuvilla oli keskeinen rooli arkkitehtonisen merkityksen ja mielikuvituksen muotoutumisessa. Julkisuudessa muotoutuivat ne rajat, joiden sisällä keskustelua oli mahdollista käydä ja jossa yhteiset, jaetut mielikuvat syntyivät.

Helsingin pilvenpiirtäjät: kansallinen kysymys

Pilvenpiirtäjää voi lähestyä rajatummin rakennuksena tai laajempaan kulttuurisena ilmiönä. Tässä tutkimuksessa tarkastelen pilvenpiirtäjälmiötä ja 1920-luvun lopun pilvenpiirtäjiksi kutsuttuja rakennuksia yhteydessä Helsinkiin ja pääkaupungin rakentamiseen. Keskeisin

⁸ Ks. myös Saarikangas 2006, 57.

konteksti pilvenpiirtäjälle onkin kaupunki, sillä vaikka pilvenpiirtäjä on eräänlainen modernin elämän ikoni, se on myös ennen muuta urbaanista elämästä lähtöisin oleva rakennustyyppi. Modernia kaupunkielämää käsittelevä tutkimus on aina 1900-luvun alusta, Georg Simmelin kaupunkisosiologiasta ja myöhemmin Frankfurtin koulukunnan niin sanotusta kriittisestä kulttuuriteoriasta asti kietonut yhteen urbaanin ja modernin niin, että ne ovat käsitteellisesti erottamattomissa.

Niinpä kysymys modernista on jossain määrin ollut aina myös kysymys urbaanista. Tämä ei tarkoita, ettei maaseutukin olisi modernisoitunut, vaan että maaseudun modernisoituminen on tarkoittanut kaupungin ja maaseudun välisen eron hälvenemistä sekä maaseudun ja sen elämäntapojen muuttumista yhä urbaanimmiksi. Olavi Paavolainen pohti jo 1920-luvulla sitä, miten moderni kaupunkilaisuus hallitsi ”kauko- ja liikenneyhteyksien välityksellä” maaseutua.⁹ Lewis Mumford vei ajatuskulun 1960-luvun alussa vielä pidemmälle ja esitti asian niin, että koko maailma on modernisaation myötä muuttunut kaupungin kaltaiseksi.¹⁰

Maaseudun ja kaupungin välinen suhde on kuitenkin muotoutunut eri paikoissa eri tavoin, ja esimerkiksi Suomessa 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä agraarisuuden ja modernisuuden välinen suhde oli kulttuurisesti erittäin jännitteinen. Modernisuuden ja kaupungin yhteenkietoutumisen suhteen olisikin pyrittävä kriittisyyteen ja pohdittava tarkemmin, millaiseksi yksittäisten kansallisten kaupunkien rooli modernisaation prosessissa on muodostunut, sillä vaikka kaupungit – erityisesti pääkaupungit – ovat eittämättä usein olleet modernisaation edelläkävijöitä, ne ovat samalla olleet myös (ehkä lukuun ottamatta hyvin nopeasti perustettuja ja rakennettuja hallinnollisia pääkaupunkeja, kuten esimerkiksi Brasília tai Canberra) ajallisesti kerrostuneita, ja saattaneet sisältää myös modernisaatiolle vastakkaisia perinteitä tai tapoja. Esimerkiksi Lawrence J.

⁹ Paavolainen [1929] 1990, 38.

¹⁰ Mumford [1961] 1991, 7.

Vale on 1900-luvun pääkaupunkeja tarkastellessaan havainnut, että kansallisvaltioiden pääkaupunkien rakentamisessa korostuva pyrkimys hierarkiaan ja selkeyteen saattaa toisinaan viitata pikemminkin esimoderniin tarpeeseen osoittaa sääty-yhteiskunnan hierarkiaa ja rajoja kuin modernin kansallisvaltion periaatteisiin. Samalla Vale huomauttaa, ettei rakennusten arkkitehtoninen tyyli välttämättä korreloi millään lailla poliittisen konservatiivisuuden, eikä toisaalta myöskään radikaaliuden kanssa.¹¹

Tutkimuksessani pyrin tarkastelemaan pilvenpiirtäjiä modernisaation kulttuurisessa kontekstissa. Lähdän liikkeelle ajatuksesta, että kun 1920-luvun Helsingissä, jota rakennettiin kiivaasti, vastustettiin moderneiksi miellettyjä rakennuksia, ei kyse ollut pelkästään arkkitehtuurista tai rakennuksen tyylistä. Niin vastustus kuin innostuskin kytkeytyivät yhteiskunnan muutokseen ja modernisoitumiseen.

Kysymys pilvenpiirtäjästä oli siis tärkeä helsinkiläisille, mutta se kosketti muitakin suomalaisia, sillä pilvenpiirtäjän paikka ja merkitys kaupunkirakenteessa liittyivät samalla yleisempään kysymykseen pääkaupungin merkityksestä suomalaisessa kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Myös monet aikalaiset tiedostivat pääkaupungin monitahoisen aseman. Tätä taustaa vasten tarkasteltuna kysymys helsinkiläisestä pilvenpiirtäjästä kytkeytyy elimellisesti kysymykseen kansallisten ja modernien elementtien suhteesta ja siihen, oliko suomalainen pilvenpiirtäjä ylipäätään mahdollinen.

Kysymys pilvenpiirtäjästä liittyi edelleen Helsingin merkitykseen laajemmassa eurooppalaisessa tai globaalissa yhteydessä, sillä Helsingille kuten muille – varsinkin 1900-luvun eurooppalaisille – pääkaupungeille on ollut tärkeää suhde paitsi ympäröivään maaseutuun myös oman valtion toisiin kaupunkeihin sekä muiden valtioiden pääkaupunkeihin. 1900-luvun kansallisen pääkaupungin täytyi vakuuttaa maakunnista saapuvat vierailijat tai uudet asukkaat siitä, että kaupunki edustaa myös heitä. Tärkeää oli myös vakuuttaa ulkomaiset vierailijat siitä, että kyseessä on vakavasti otettava, kilpailuky-

¹¹ Vale 2006, 36.

kyinen valtio. Esimerkiksi Ernst von Wendtin sanoin: ”Se osa, mikä pääkaupungilla on kansakunnan elämässä, sekä sisään- että ulospäin, on ...kaikilla tavoin merkityksellinen.”¹² Pääkaupungin kansallista asemaa tarkasteltaessa on myös tärkeä muistaa, että useimmat 1920-luvun Euroopan pääkaupungeista olivat olleet jollain tavalla osallisina ensimmäisessä maailmansodassa. Vaikka Helsinki välttyi suoranaisilta sotatoimilta ensimmäisen maailmansodan aikana, se joutui sisällissodan näyttämöksi. Sodan jälkeen Helsinki oli itsenäisen valtion pääkaupunki, mutta samalla sisällissodan poliittisesti ja kulttuurisesti monin tavoin kahtiajakaman maan keskus. Voittajien ja voitettujen erilainen asema sodan jälkeen taas toi kysymykseen pääkaupungin edustavuudesta omat vaikeutensa.

Pääkaupungin kansallinen tai valtiollinen asema on harvoin itsestään selvä ja ongelmaton, ja mitä pidemmässä ajallisessa perspektiivissä pääkaupunkeja tarkastellaan, sitä enemmän niiden asemassa voidaan nähdä muutoksia ja epävarmuutta sen suhteen, kenen valtaa ne lopulta edustavat ja kenelle. Kansallisen pääkaupungin asema ei siis esimerkiksi välttämättä tarkoita vahvoja siteitä maakuntiin ja kaikkiin kansalaisiin, vaikka tällaisia toiveita pääkaupunkiin epäilemättä usein kohdistuu. 1900-luvun mittaan alettiin myös huomata, että kansallisvaltioiden asema alkoi heikentyä paikoin jopa niin, että (suur)kaupunkien sidokset toisiin kaupunkeihin saattavat olla vahvempia ja tärkeämpiä kuin sidokset kansallisiin yhteisöihin ja valtioihin.¹³ Kansallisvaltioiden keskinäisiin suhteisiin on kuitenkin 1800-luvulta lähtien kuulunut keskinäisten sidosten lisäksi myös pääkaupunkien välinen kilpailuasetelma, jossa monumentaalisella rakentamisella ja arkkitehtuurilla on ollut tärkeä rooli.¹⁴ Kilpailua esimerkiksi maailman korkeimmasta rakennuksesta käydään edelleen jatkuvasti.

¹² von Wendt 1932, 20.

¹³ Mumford [1961] 1991, 638.

¹⁴ Metropolien välisestä kilpailusta ks. esim. Mumford [1961] 1991, 605 ja Sonne 2003, 101.

1800-luvun lopulta lähtien useimpien suurten kansallisvaltioiden pääkaupungeista tuli metropoleja, maailmankaupunkeja,¹⁵ joilla oli keskenään yhteisiä piirteitä, mutta samalla myös tarve erottua toisistaan. Esimerkiksi Saksan yhdistyttyä keisarikunnaksi vuonna 1871 sen pääkaupungiksi tuli Berliini, joka oli tunnettu erityisesti teollisuudestaan ja joka siten ei millään pystynyt kilpailemaan Lontoon tai Pariisiin historiallisten monumenttien loisteliaisuuden ja suuruuden kanssa. Niinpä berliiniläiset alkoivat etsiä vertailukohtia ja esikuvia vanhojen eurooppalaisten kaupunkien sijasta Chicagosta ja New Yorkista ja korostivat talouden, teknologian ja liikenteen merkitystä verrattuna Lontooseen ja Pariisiin, joiden monumentaalisuus – näin berliiniläiset halusivat itselleen ja muille korostaa – ei kertonut taloudellisesta elinvoimaisuudesta, vaikka viehättikin turisteja.¹⁶

Berliiniläisten suhde Lontooseen ei ehkä ensi näkemältä vaikuttaisi olevan helsinkiläisten pilvenpiirtäjien kannalta relevanttia, mutta itse asiassa juuri Berliini oli – Tukholman lisäksi – monelle suomalaiselle tutuin suurkaupunki, josta tai jonka kautta monet modernia kaupunkia koskevat ajatukset olivat kulkeutuneet Suomeen jo 1800-luvun lopulta lähtien.¹⁷ Berliini oli kuitenkin Helsinkiä paljon suurempi kaupunki, metropoli, johon verrattuna Helsinki oli väkiluvultaan vaatimaton. Siitäkin huolimatta Berliini oli usein se horisontti, joka häilyi taustalla, kun puhuttiin Helsingistä tulevaisuuden suurkaupunkina.

Pienen ja suuren sekä keskuksen ja marginaalin välinen epäsymmetrisyys onkin seikka, joka tulee esiin sekä 1920-luvun kirjoituk-

¹⁵ Global city -käsitteen nykyiseen kaupunkitutkimukseen lanseeranneen sosiologi Saskia Sassenin mukaan maailmankaupungin käsite on alkuaan peräisin Goetheltä. Tutkimuskäsitteeksi sen on tuonut Peter Hall teoksessa *The World Cities* 1966. Sassen, vuoden 2001 laitoksen esipuheessa. Sassen [1991] 2001, XIX.

¹⁶ Schivelbusch 2004, 279.

¹⁷ Helsinkiläisistä virkamiehistä erityisesti lääkärit, insinöörit, työväensivistäjät, opettajat, sosiaalipolitiikan kehittäjät ja kaupunkisuunnittelijat suuntasivat opintomatoillaan Saksaan. Hietala 1992, 219.

sissa että nykyisessä tutkimuskirjallisuudessa; paitsi että 1920-luvun helsinkiläiset joutuivat suhteuttamaan paljon omaansa suuremmis-
sa kaupungeissa tuotettuja ideaaleja kaupungista ja arkkitehtuurista,
niin vielä nykyäänkin hyvin suuri osa modernin kaupungin tutki-
mista ja teorian muodostusta ammentaa evidenssinsä Berliinistä,
Pariisista ja Lontoosta. Tämä pienuuden ja suuruuden välinen epä-
symmetrisyys ei ole kuitenkaan tyypillistä ainoastaan Suomelle vaan
se on modernille ajalle kaikin puolin ominaista.

Modernisuus on Marshall Bermanin luonnehdinnan mukaan
merkinnyt monille ihmisille seikkailuja ja uusia mahdollisuuksia,
joihin on kuitenkin aina liittynyt myös uhka niiden tuhoutumisesta.
Moderni elämä on Bermanin mukaan juuri toiveiden ja pelkojen,
paradoksien ja ristiriitojen keskellä elämistä.¹⁸ Yksi moderniteetille
ominaisista ristiriidoista on kehityksen epätasaisuus. Valtiot ovat ke-
hittyneet – tai modernisoituneet – eri tahtia, ja toisaalta yksittäisten
valtioiden sisälle on mahtunut suuria eroavaisuuksia ja epätasaisuuksia.
Kansalliset pääkaupungit ovat useimmiten kulkeneet moderni-
soitumisen etunenässä. Juuri tähän kytkeytyy ”alikehittyneisyyden
identiteetti”, joka muodostuu vertailusta kehittyneempinä pidettyi-
hin maihin, alueisiin ja kaupunkeihin. Vertailu on omiaan synnyttämään
kansallista häpeää, mutta myös ylpeyttä, ja usein häpeä ja
ylpeys sulautuvat yhteen. Alikehittyneisyyden identiteetti vaikuttaisi
olevan relevantti käsite analysoitaessa suomalaista kaupungistumi-
sen prosessia ja kaupunkilaisen identiteetin ongelmia ja ristiriitai-
suuksia.¹⁹

Kansakuntien ja pääkaupunkien keskinäisessä vertailussa moder-
nisoituminen oli tärkeä kilpailuvaltti, mutta urbaanille eurooppa-
laiselle itseymmärrykselle myös suhde historiaan tai ylipäätään arvok-
kaaksi koettu ja vertailukelpoinen historia oli tärkeä. Helsingin

¹⁸ Berman [1982] 1991, 13 ja passim.

¹⁹ Alikehittyneisyydestä Berman [1982] 1991, 173–286. Berman kirjoittaa alikehittyneisyyttä käsittelevässä luvussa erityisesti Venäjästä. Bermanin alikehittyneisyyden käsitettä on soveltanut suomalaiseseen kontekstiin erityisesti Ritva Hapuli Olavi Paavolaista käsittelevässä väitöskirjassaan. Hapuli 1995, 42.

historia koettiin arvokkaana pidetystä monumentaalikeskustasta huolimatta ohueksi ja köyhäksi. Tämä ilmenee hyvin esimerkiksi arkkitehti Juhani Vikstedtin suomalaisesta kaupunkiarkkitehtuurista kertovan kirjan *Suomen kaupunkien vanhaa rakennustaidetta* (1926) vastaanotosta. Teosta pidettiin arvokkaana lisänä suomalaiseen kaupunkihistorian tuntemukseen, mutta kuitenkin esimerkiksi *Historiallisen Aikakauskirjan* – sinänsä kiittävässä – arvostelussa tuotiin hyvin selvästi esiin suomalaisen kaupunkielämän vähäpätöisyys, jota vaatimaton puutalorakentaminen ja talonpoikainen perintö eivät kyenneet peittämään:

Jakamattomalla ilolla on tervehdittävä arkkitehti J. Vikstedtin tätä työtä ynnä hänen pyrkimystään tuoda esiin sitä rakennuksellisesti arvokasta, jota on meidän kaupungeissamme. Historialliselta kannalta se suurimmalta on osalta hyvin nuorta, ja kaikki on köyhää. Mutta eihän olekaan täällä koskaan ollut mitään läänitysaatelia, joka olisi kohottanut itseänsä varten suurrakennuksia. Siitä tekijäkin huomauttaa alkulauseessaan, jossa hän kuitenkin optimistisena koettaa peitellä tätä karua todellisuutta jollain muulla, sillä karuapa meidän maamme on myös rakennustaiteellisen historiansa kannalta.²⁰

Miten sitten ohueksi ja köyhäksi koettu historia vaikutti nuoren itsenäisen pääkaupungin tulevaisuuden näkymiin? Vastaus ei ole itsestään selvä, sillä tietynlaisen historian ohuus ei predestinoi tulevaisuutta, pikemminkin se saattaa jopa kannustaa tulevaisuuteen suuntautumista. Muutamaa vuotta Vikstedtin kirjan ilmestymisen jälkeen arkkitehti Carolus Lindberg käsitteli samaa aihetta, historian vähyyttä, kirjassaan *Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki*. Lindberg on kirjassaan Vikstedtin kanssa samoilla linjoilla siinä, ettei Helsingillä ole näkyvää vanhaa historiaa tai ”vanhaa kaupunkia”, mutta Lindberg onnistuu kääntämään puutteen voitoksi. Hän katsoo tästä olevan Helsingille pikemminkin hyötyä kuin haittaa, sillä vanhan

²⁰ Eric O. W. Ehrström: ”Teos Suomen vanhasta rakennustaiteesta.” *Historiallinen aikakauskirja*. Kahdeskymmenesviides vuosikerta/1927, 53–54.

ja sokkeloisen asemakaavan puuttuminen itse asiassa merkitsee parempia mahdollisuuksia vastata nykyajan vaatimuksiin ja toteuttaa uudenaikaisen kaupunkisuunnittelun periaatteita.²¹

Köyhyyden varaan Helsingin tulevaisuutta ei kuitenkaan tarvinnut rakentaa, sillä köyhästä ja rakennustaiteellisesti karuksi koetusta menneisyydestään huolimatta Helsinki oli 1920-luvulla elämäntavoiltaan ja rakennuskulttuurinsa näkökulmasta kasvava ja modernisoituva suurkaupunki, ja samalla se oli myös ensimmäisiä vuosia itsenäisen Suomen virallinen pääkaupunki. Helsingin asema suuriruhtinaskunnan pääkaupunkina oli jo täysin vakiintunut, joten kansallisen merkityksen kannalta itsenäisyys ei siinä mielessä muuttanut Helsingin asemaa. Virallisen pääkaupungin statuksen saaminen edellytti kuitenkin muun muassa lisää hallinnollisia ja edustavia tiloja, mikä merkitsi, että 1920-luvulla aloitettiin useita suuria, julkisia rakennushankkeita. Läheskään kaikkia suunnitelmia ei toteutettu, mutta monia kuitenkin toteutettiin. Esimerkiksi Eduskuntatalo, jota alettiin rakentaa vuonna 1924 ja joka valmistui vuonna 1931, oli 1920-luvun suurimpia rakennushankkeita niin mittasuhteiltaan kuin yhteiskunnalliselta merkitykseltäänkin.

Uudenlainen pääkaupunkiasema merkitsi myös urbaanin suomalaisen identiteetin pohtimista ja rakentamista suhteessa muihin kansallisvaltioihin. Miten Helsinki nyt asemoitui suhteessa Ruotsin, Saksan ja muun Euroopan pääkaupunkeihin? Ja toisaalta Neuvostoliittoon ja Yhdysvaltoihin? Pääkaupunkeja tutkineen Lawrence J. Valen mukaan modernit kansalliset pääkaupungit toimivat kahden strategian varassa: yhtäältä ne ovat kulttuurisia keskittymiä ja rituaalisia tiloja, jotka houkuttelevat kansalaisia puoleensa. Samanaikaisesti kansallista tilaa rakennetaan hakemalla sille kansainvälistä tunnustusta, sillä kansakunta tarvitsee myös yleisön. Vale hahmottaa rakentamisessa toisenlaisenkin kaksoisstrategian. Pääkaupungin rakentamisessa haetaan esteettistä yhtenäisyyttä, mutta yhtenäisyys kuitenkin perustuu usein hallitsevan ryhmän arvoille myös demo-

²¹ Lindberg 1931, 10.

kraattisissa valtioissa, joiden pitäisi tai joiden oletetaan perustuvan moniarvoisuuteen.²² Kaksoisstrategioissa on siis jossain määrin kyse myös paradokseista ja ehkä yhteensovittamattomistakin pyrkimyksistä. Näitä keskenään ristiriitaisia pyrkimyksiä ilmeni myös Helsingin rakentamisessa.

Vaikka valtiollisella asemalla oli Helsingin rakentamisessa tärkeä osa, ei pääkaupunkiasemassa kuitenkaan ollut kyse vain valtiollisesta ja poliittisesta projektista, eikä pääkaupunkiaseman ylläpitäminen yleensäkkään ole mahdollista ilman poliittista rakennetta tukevaa taloutta.²³ Samaan aikaan uuden pääkaupunkiaseman kanssa Helsingin talouselämä kehittyi ja vilkastui, ja monet modernin kulttuurin muodot tulivat osaksi helsinkiläistä kaupunkielämää. Kaupungissa ja kaupunkikuvassa tämä näkyi muun muassa vilkastuvana liiketoimintana ja siinä, että uusia ja uudentyyppisiä liikeraennuksia ja toimintoja ilmaantui kaupunkikuvaan.

Hallinnon, talouselämän ja kulutuskulttuurin samanaikaisesta kehitymisestä johtuen kysymykset kansainvälisyydestä, ja toisaalta suomalaisuudesta ja suomalaisesta kaupungista, kietoutuivat kysymyksiin taloudesta ja kulutuksesta. Tässä mielessä Helsingistä oli tullut monella tavalla muiden eurooppalaisten pääkaupunkien kaltainen, sillä moderneille pääkaupungeille on tyypillistä juuri monenlaisten pyrkimysten samanaikainen läsnäolo sekä näihin pyrkimyksiin liittyvien symbolien monimutkaisuus ja monitulkintaisuus.²⁴

Kansainvälisyys oli myös kietoutunut poliittiseen päätöksentekoon jo 1800-luvun lopulla, jolloin eri alojen ammattilaisten tekemät opintomatkat ja niistä poikineet kansainväliset yhteydet ja monenlaiset raportit ja selvitykset muotoutuivat osaksi poliittista päätöksentekoa erityisesti kunnallishallinnossa. Kansainvälisistä esimerkeistä ja kirjallisuudesta haettiin virikkeitä politiikkaan ja ratkaisuja ajan-kohtaisiin ongelmiin, mutta kansainvälisyyteen vetoaminen saattoi

²² Vale 2006, 30.

²³ Mumford [1961] 1991, 607.

²⁴ Vale 1992, 16.

toisinaan olla myös poliittista fraseologiaa, jonka turvin tehtiin päätöksiä, joiden taustoista ei haluttu julkisesti keskustella.²⁵

Kansainvälisyys onkin tärkeä näkökulma 1920-luvun Suomeen ja Helsinkiin, sillä kansainvälisyys oli 1920-luvulla monella tavoin läsnä oleva ideologia, joka kietoutui paitsi politiikkaan ja esimerkiksi monien ammattien modernisoitumiseen myös käsitykseen kansallisesta uskottavuudesta ja edustavuudesta. Kansainvälisyys puolestaan kietoutui siihen, mikä arkkitehtuurissa rakennettiin tai tulkittiin kansalliseksi; muotokieleen ja siihen minkälaisia tulkintoja muotokieli sai.

Pilvenpiirtäjät kokemuksen, tilan, median ja urbaanin mielikuvituksen käsitteellisessä kontekstissa

Käsillä olevan tutkimuksen fokuksessa ovat siis helsinkiläiset pilvenpiirtäjähankkeet ja niiden merkitys helsinkiläisessä kaupunkikulttuurissa. Kaupunkikulttuuri ei muodostu ainoastaan sosiaalisista suhteista vaan myös kaupungin materiaalisesta järjestyksestä sekä kielellisistä ja visuaalisista esityksistä, jotka yhdessä mahdollistavat kaupunkilaisen ymmärryksen ja itseymmärryksen ja näihin pohjaavan toiminnan. Ihmisten kokemusmaailmaa ja elettyä ympäristöä on viime vuosikymmenten aikana herätty tutkimaan erilaisissa yhteyksissä, ja kulttuurihistoriallisen tutkimuksen piirissä siitä on tullut keskeinen paradigma. Myös kaupunkihistorian tutkijoiden parissa katse on yhä useammin kohdistunut arkiseen elinympäristöön kuten esimerkiksi asumiseen. 1900-luvun arkkitehtuurin

²⁵ Virkamiesten matkustamisesta ks. erityisesti Hietala 1992. Kansainvälisyyden poliittiseen fraseologiaan on kiinnittänyt huomiota esimerkiksi Marjaana Niemi, jonka mukaan yksi tällainen esimerkki oli naisten suojeleminen raskailta töiltä, jossa noudatettiin kansainvälistä esimerkkiä vedoten töiden raskauteen, vaikka todellinen syy oli pikemminkin halu suojella perheinstituutiota. Niemi 1999, 19–20.

tapauksessa arkielämää korostava tutkimusnäkökulma ei ole irrallaan ajan arkkitehtuurin sisäisestä dynamiikasta vaan korreloi siihen hyvin, sillä kaupunkilaisten arkeen myös arkkitehdit alkoivat kiinnittää huomiota 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana. Esimerkiksi ruotsalainen Gregor Paulsson nosti 1920-luvun arkkitehtuurin ilmiöitä enteilevässä kirjassaan *Den nya arkitekturen* vuonna 1916 esiin sen, että aiemmin merkittävänä arkkitehtuurina pidettiin lähinnä monumentaalirakennuksia, mutta nykyään – Paulssonin mukaan elettiin murrosaikaa – sekä arkkitehdit että maallikot olivat kiinnostuneita käytännöllisestä kauneudesta ja arkielämän ympäristöistä kuten tehtaista, myymälöistä ja vuokrataloista.²⁶ Tehdasrakennuksista tulikin seuraavien vuosikymmenten – jota arkkitehtuurin historiassa on kutsuttu koneajaksi (machine age)²⁷ – keskeinen uudenlaista monumentaalisuutta ilmaiseva arkkitehtuurin muoto.²⁸

Modernin kaupungin tutkimuksessa on usein nostettu esiin myös elokuvateatterit ja tavaratalot esimerkkeinä uudenaikaisista julkisista tai puolijulkisista tiloista. Erityisesti sukupuolihistoriallisessa keskustelussa nämä on nähty aivan keskeisinä modernia elämää muovaavina tiloina, jotka tarjosisivat naisille oman mahdollisuuden moderniin julkiseen tilaan ja moderniin kokemukseen.²⁹ Sukupuolihistoriallisessa, Michel Foucault’sta ammentavassa tutkimuksessa on analysoitu vallan, tilan ja sukupuolen välisiä kytköksiä esimerkiksi yksityisen ja julkisen välisessä suhteessa. Kysymykset yksityisen ja julkisen tilan

²⁶ Paulsson 1916, förord. Paulsson oli yksi ruotsalaisen modernismin nimekkäimmistä edustajista ja ahkera julkinen debatoija. Paulsson oli myös *Svenska Slöjdföreningens* aktiivi ja vuoden 1930 Tukholman maailmannäyttelyn pääsuunnittelija Gunnar Asplundin kanssa. Paulssonista ks. Eriksson 2000, 39.

²⁷ Käsite on peräisin Reyner Banhamin vuonna 1960 julkaistusta teoksesta *Theory and Design in the First Machine Age*, josta se on levinnyt yleiseen käyttöön.

²⁸ Suomessa teollisuusarkkitehtuuriin ja arkkitehtuuriin yrityskuvan rakentamisen välineenä on perehtynyt erityisesti Tuija Mikkonen, joka on väitöskirjassaan tutkinut 1940- ja 1950-lukujen teollisuuden ja liike-elämän arkkitehtuuria. Mikkonen 2005. Amerikkalaiseen vaikutukseen tehdasarkkitehtuurissa on perehtynyt myös Elina Standerstskjöld. Standerstskjöld 2010, 42–56.

luonteesta ovat relevantteja silloinkin, kun kysymys sukupuolesta ei nouse esiin ensisijaisena kategoriana. 1920-luvun Helsingissä sukupuolen lisäksi luokka, politiikka, kieli ja etnisyyks olivat kategorioita, jotka määrittivät julkista tilaa ja oikeutta siihen.

1920-luvun Helsingin tarkastelu modernina tai modernisoituvana kaupunkiympäristönä on kuitenkin monimutkaista, sillä Helsinkiin kuten muihinkin pääkaupunkeihin rakennettiin 1920-luvulla valtiollisia instituutioita varten monumentaalaisia rakennuksia, jotka ammensivat vaikutteita todellisesta tai kuvitellusta menneisyydestä. Kaikki uusi arkkitehtuuri ei siis ollut modernistista. Vaikka yhteiskunnan modernisoituminen näkyi kaupunkikuvassa kuluttamiseen tarkoitettujen rakennusten määrässä, olivat moderneissakin kaupungeissa julkiset, monumentaaliset tilat osa kaupunkilaista arkea. Toisaalta käyttötavaltaan nykyaikaiset rakennuksetkaan eivät välttämättä olleet tyyliltään ”moderneja”. Historian ja modernin suhde oli usein varsin monimutkainen.

Tutkimukseni käsittelee siis pilvenpiirtäjäarkkitehtuuria ja modernia kaupunkia, mutta tarkasteluni ei kohdistu ainoastaan rakennuksiin vaan myös kaupunkiympäristön kokemuksessa ja ymmärtämisessä tapahtuneisiin muutoksiin. Kokemuksen tutkimus ja sen käsitteellistäminen ovat 2000-luvulla läpäisseet historian tutkimuksen monella tasolla, vaikka kokemuksen kriittinen, yhteiskunnallinen tarkastelu on ollut merkittävässä roolissa feministisen tutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen parissa jo pitkään, ja sen juuret ulottuvat aina Georg Simmeliin, ja Walter Benjaminin kautta Karl Marxiin saakka. Ylipäättään modernin ja moderniteetin tutkimuksessa niin sanotulla modernin kokemuksella on ollut keskeinen sija,

²⁹ Kansainvälisessä tutkimuskentässä keskustelua sukupuolen ja modernin kaupunkikokemuksen merkityksestä on käyty pitkään. Tärkeitä keskustelunavauksia ovat olleet Anne Friedbergin *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* 1993 ja Janet Wolffin *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture* 1990. Suomessa tätä keskustelua ovat nostaneet esiin erityisesti Ritva Hapuli teoksessa *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika* 2003 ja Anna Kortelainen teoksessaan *Päivä naisten paratiisissa* 2005.

niin tutkimuksen kohteena kuin tutkimusta jäsentävänä ja teoreti-soivana käsitteenäkin. Kokemuksen, koko ihmisen tavan jäsentää ja merkityksellistää ajatuksiaan ja aistimellisiä havaintojaan ympäröivästä maailmasta, on katsottu muuttuneen modernilla aikakaudella.³⁰ Walter Benjaminin (1892–1940) mukaan yksi keskeinen syy muutokseen on alkuperäisyyden ja ainutlaatuisuuden eli auran katoaminen samankaltaisuuden ja jäljennöksen tieltä.³¹ Benjaminin mukaan jäljennökset ovat muuttaneet kokemuksen tapaa, ja samalla ne ovat tyypistäneet ja rajanneet mielikuvituksen aluetta.³²

Postmodernin tai kielellisen käänteen jälkeen kokemusta on ajateltu ennen kaikkea tulkintana todellisuudesta, ja samalla yhteiskunnallisuuden rinnalle on noussut ajatus kokemuksen yksilöllisyydestä. Joan Scottiin tukeutuva Anu Korhonen muotoilee kokemuksen merkityksen nykytutkimukselle niin, että kokemus on ”kulttuuristen voimien, vallan, tiedon sekä merkityksen ja erojen tuottama tila, jossa yksilön on mahdollista merkityksellistää tekonsa, ajatuksensa sekä itsensä”.³³ Kokemuksen voi siis ajatella olevan mielekäs tutkimuskohde siksi, että kokemusta voidaan tarkastella tilana tai tilanteena, jossa kulttuurin yhteinen ja jaettu kohtaavat yksityisen, ainutlaatuisen ja persoonallisen.

Suomen kielessä ilmaisut kokemus ja kokeminen ilmaisevat kah- ta erilaista kokemisen tapaa: siinä missä kokeminen viittaa arkiseen, aistinvaraiseen tapahtumiseen, on kokemus selkeärajaisempi ja jä-sennellympi, ja se saa usein ilmaisevan, kielellisen muodon.³⁴ Koke-

³⁰ Berman [1982] 1991, 15.

³¹ Benjamin [1936] 1989, 146.

³² ”Reproduktiotekniikan suosima alituinen valmius tahdonalaiseen, diskur-siiviseen muistamiseen tyypistää mielikuvituksen liikkuma-aluetta”, kirjoittaa Benjamin valokuvauksesta. Benjamin [1939] 1986, 76.

³³ Korhonen 2005, 155.

³⁴ Kokemisen tutkiminen on relevanttia erityisesti silloin kun tutkijalla ei ole aineistoa, jonka avulla voisi tulkita yksittäisen ihmisen kokemusta. Laitinen 2004, 3–4. Arkkitehtonisen tilan kokemista tutkinut Kirsi Saarikangas on esit- tänyt, että käytännössä tämä tarkoittaa siirtymistä julkisivujen tarkastelusta pohjapiirrosten ja tilajärjestelyjen tarkasteluun. Saarikangas 2006, 61.

mus on myös jaettavissa ja ymmärrettävissä olevaa merkityksenantoa, joka vaatii kykyä ymmärtää toistoa, eroa ja samankaltaisuutta. Modernin kokemusmaailman keskeinen teoreetikko Walter Benjamin katsookin, että kyky muodostaa kokemuksia edellyttää tradition, eräänlaisen jaetun, kollektiivisen muistin. Moderni elämäntapa on Benjaminin mukaan kuitenkin saattanut aidot kokemukset uhanalaisiksi ja muuttanut kokemusten muodostumista, sillä jatkuvien ärsykkeiden ja shokkivaikutelmien tuoksinassa kokemuksista on tullut pikemminkin irrallisia elämyksiä.³⁵

Tämän tutkimuksen kysymyksenasettelulle taustalla on erityisesti Walter Benjaminin (1892–1940) tapa ymmärtää kokemus sekä Benjaminista ammentava pohdinta siitä, mitä kokemukselle tapahtuu kun median osuus kulttuurisessa merkityksenmuodostuksessa kasvaa. Nykyisen kulttuurintutkimuksen ja sitä edeltävänkin kulttuuriteorian parissa Benjamin on niitä harvoja, jotka ovat teoretisoineet arkkitehtuurin ja modernin välistä yhteyttä.³⁶ Benjaminin usein siteeratusta avaintekstissä, joka käsittelee mekaanista reproduktiota, arkkitehtuuria tosin käsitellään vain lyhyesti, mutta hänen esittämänsä jaottelu optiseen ja taktiiliseen on tämän tutkimuksen kannalta oleellinen. Taktiilisella Benjamin tarkoittaa aistinvaraista,

³⁵ Benjamin 1986 (1939), 23–24. Alkuperäisessä saksankielisessä tekstissä Benjamin käyttää käsitteitä *Ehrfahrungen* ja *Erlebnisse*, jotka ilmaisevat kokemuksen ja elämyksen välistä eroa vielä selkeämmin. Ks. myös Heynen 1999, 98 ja Jay [1973] 1996, 208.

³⁶ Keskeisiä Benjaminista ammentavia, arkkitehtuuria käsitteleviä tutkimuksia ovat Berman 1982, Colomina 1994 ja Heynen 1999. Hilde Heynen on nostanut esiin sen merkittävän seikan, että niin sanottua kriittistä teoriaa edustava Frankfurtin koulukunta sai alkunsa 1920-luvun Frankfurtissa, jossa toimi samaan aikaan myös suuri joukko arkkitehtuurin modernismin teoretikoita. Frankfurtissa järjestettiin muun muassa CIAM:in kuuluisa minimiasunto- ja käsittelevä kongressi vuonna 1929, ja sinne myös rakennettiin huomattava määrä modernistisia rakennuksia. Nämä kaksi modernin elämäkokemukseen ja sen ongelmiin suuntautunutta liikettä eivät kuitenkaan älyllisesti tai sosiaalisesti noteeranneet toisiaan 1920-luvulla, ja kuten Heynen on nostanut esiin, eivät sen jälkeenkään. Heynen 1999, 3 ja passim.

hajamielistä tapaa suhtautua arkipäiväiseen ympäristöön, optisella taas visuaalista ja keskittyntä havaintoa, joka koetaan esimerkiksi kuuluisan nähtävyyden eteen pysähtyessä.³⁷

Havaitsemisen tavalla, aistimellisuudella ja kokemuksella on siis kiinteä mutta historiallisesti muotoutuva yhteys toisiinsa. Kaupunkisosiologian uranuurtaja Georg Simmel (1858–1918) kirjoitti suurkaupungin asukkaiden hajamielisestä ja välinpitämättömästä tavasta suhtautua ympäristöönsä. Välinpitämättömyys oli Simmelin mukaan välttämätön suojakeino suurkaupungin ulkoisten ja sisäisten vaikutelmien nopean vaihtelun aiheuttamaa hermoston yliaktiivisuutta vastaan.³⁸ Taidehistorioitsija Jonathan Craryn esittämän väitteen mukaan katsomisen ja koskettamisen välinen suhde muuttui merkittävästi modernilla ajalla, kun koskettamisen merkitys vähentyi, ja tilan saattoi ottaa haltuun pelkästään katsomalla.³⁹ Tämän jälkeen historian tutkimuksessa on kuitenkin noussut vahva, aistien historiaan keskittynyt tutkimussuuntaus, joka on tuonut tutkimuskohteeksi koskettamisen ja katsomisen rinnalle myös muita aisteja.⁴⁰ Suomalaisen arkkitehtuurin tutkimuksen parissa Kirsi Saarikangas on esimerkiksi analysoinut modernin arkkitehtuurin ja hygienian välistä suhdetta ja todennut, että hajujen eristämällä keittiöön on ollut merkittävä syy modernin asunnon sukupuolittuneeseen huonejakoon.⁴¹

Benjamin itse ja Benjaminista innoituksensa saanut arkkitehtuurintutkimus ovat korostaneet median roolia arkkitehtuurin kokemuksessa: kaupunkitila, arkkitehtuuri ja media ovat 1900-luvun mittaan kietoutuneet toisiinsa moninaisin tavoin, ja kuuluisan rakennuksen äärelle pysähtymistä edeltää usein rakennukseen tutus-

³⁷ Benjamin [1936] 1989, 164.

³⁸ Simmel 2005, 28.

³⁹ Crary 1992, 19. Ajatuksen koskettamisen ensisijaisuudesta esimodernilla ajalla on esittänyt Lucien Febvre. Febvren väitteestä ammentaa muun muassa Norbert Eliasin sivilisaatio-teoria. Ks. Smith 2007, 6.

⁴⁰ Ks. esim. Smith 2007, 2–3.

⁴¹ Saarikangas 2002, 99–100.

tuminen kuvien ja kirjoitusten, 1900-luvulla usein lehtikuvien tai elokuvien välityksellä.⁴² Benjaminin mukaan elokuvalla oli erityinen rooli modernin kaupunkiympäristön tutuksi tekemisessä, sillä se toi ihmisille läheisen, arkisen ympäristön valkokankaalle ja merkityksellisesti sen tavalla, joka sai heidät näkemään ympäristönsä uusin silmin.⁴³ Benjamin myös katsoi elokuvan ja arkkitehtuurin muistuttavan toisiaan siinä mielessä, että molemmat perustuivat ennen muuta kollektiiviseen reseptioon, toisin kuin vaikka maalaustaide.⁴⁴ Benjaminin käsitys mediasta oli siis hyvin laaja, ja hän ajatteli arkkitehtuurin olevan elokuvan tai sanomalehden kaltainen, laajoja joukkoja tavoittava medium. Kaupunki on kaupunkilaiselle ohikiitävien hetkien ja usein nimeä vailla olevien, yksityisten ja unohtuvien aistihavaintojen tila, mutta samalla myös yhteisiä, jaettuja ja tärkeiksi ymmärrettyjä kokemuksia julkisessa tilassa. Kuuluisan rakennuksen äärelle pysähtyminen tarkoitti Benjaminilla turistimaista katsetta, mutta hieman laajentaen kuuluisan rakennuksen voisi ymmärtää sellaiseksi rakennukseksi tai rakennuksiksi, joista on olemassa ennakkokäsitys, eräänlainen korostunut tietoisuus.

Ajatus matkailusta, rakennuksen eteen pysähtymisestä ja urbaanin nautinnon kiinnittymisestä arkkitehtuuriin ei Benjaminin esseen kirjoittamisen ajankohtana⁴⁵ ollut uusi, sillä kuuluisan

⁴² Colomina 2000 [1994] passim.

⁴³ Benjaminista Hansen 2004, 22.

⁴⁴ Benjamin [1936] 1989, 158.

⁴⁵ Benjaminin esseen kirjoitusajankohta on jossain määrin problemaattinen, sillä tekstistä on olemassa useita versioita. Ensimmäisen käsikirjoitusversion Benjamin kirjoitti vuonna 1935. Se julkaistiin hieman lyhennettynä ranskan-kielisenä versiona *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* helmikuussa 1936. Tätä versiota kutsutaan toiseksi versioksi. Benjamin kuitenkin jatkoi tekstinsä muokkaamista aina vuoteen 1939. Versio, johon englanninkielisessä tutkimuskirjallisuudessa tavallisesti viitataan, on tekstin kolmas versio, joka julkaistiin ensin saksaksi Theodor W. Adornon toimittamassa *Schriften*-kokoelmassa 1955 ja myöhemmin käännöksenä Hannah Arendtin toimittamassa *Illuminations*-kokoelmassa. Miriam Hansenin mukaan versiot eroavat toisis-

rakennuksen äärelle pysähtyminen liittyy keskeisesti turistiseen tapaan kokea kaupunki, joka on läheistä sukua arkkitehtuurin esteettiselle kokemiselle. Kuvaavasti Camillo Sitten vuonna 1889 julkaistu vaikutusvaltainen teos *Kaupunkirakentamisen taide*, jota suomalaistenkin arkkitehtien parissa paljon luettiin, alkaa näin:

Kauneimpien unelmiemme joukkoon kuuluvat miellyttävät matkamuistot. Ihanat kaupunkikuvat, monumentit, paikat ja kauniit näkymät palautuvat mielessämme silmiemme eteen, ja me nautiskelemme vielä kerran kaikesta siitä ylevästä ja suloisesta, jonka luona viipyillessämme olimme kerran niin onnellisia.⁴⁶

Millä tavoin kaupunkikokemuksta ja rakennettua ympäristöä sitten voisi lähestyä niin, että niiden historiallinen kerrostuneisuus säilyisi ja että niiden mennyt nykyisyys ei myöskään katoaisi? Kokemuksen lisäksi 2000-luvun kaupunkitutkimuksessa paljon jalansijaa saanut tutkimuksellinen käsite on tila. Henri Lefebvreen tukeutuen voidaan ajatella, että kaikki ihmisten toiminta tapahtuu tilassa. Tilan käsite on relevantti silloin kun tarkastellaan ihmisen ja ympäristön välistä suhdetta niin, että se ymmärretään historiallisesti ja kulttuurisesti muotoutuvaksi.⁴⁷ Tilan käsite liittyy keskeisesti myös kaupunkikokemukseen, sillä 1800-luvulta ja erityisesti sen loppupuolelta lähtien monenlaiset tunteet ja kokemukset ovat jäsentyneet erityisessä

taan huomattavasti erityisesti elokuvaa käsittelevässä osuudessa. 1939 tehdyissä muutoksissa Benjamin tulkinnat esimerkiksi politiikan, teknologian ja taiteen suhteista ovat jyrkempiä ja myös synkempiä. Synnä saattoivat olla Adornon kriittiset kommentit, kiristynyt maailmanpoliittinen tilanne, tai molemmat. Esimerkiksi käsitys teknologian ja sitä kautta elokuvan mahdollisuuksista oli aiemmassa versiossa optimistisempi. Benjamin itse piti juuri tätä aiempaa, niin kutsuttua ”toista versiota” tärkeimpänä. Hansen 2004, passim, erit. 16 ja 17. Artikkelin suomennos ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” perustuu kolmanteen versioon.

⁴⁶ Sitte [1889] 2001, 7.

⁴⁷ Ks. esim. Saarikangas 1996, 50.

suhteessa juuri kaupunkitilaan. Modernin kaupungin ahtauden on itsessään voitu katsoa aiheuttavan esimerkiksi sairautta tai poliittista levottomuutta, mutta toisaalta yksilöllisemmät kokemukset, kuten vieraantuminen ja sen tilalliset ilmentymät agorafobia (avaran paikan kammo), klaustrofobia (ahtaan paikan kammo) ja akrofobia (korkean paikan kammo), ovat moderniin kaupunkitilaan – erityisesti arkkitehtuuriin ja sen mittakaavaan – suuntautunutta tai suorastaan sen tuottamaa ahdistusta.⁴⁸ Kaupunkisuunnittelijana ja kirjoittajana vaikutusvaltaisen itävaltalaisen arkkitehdin Camillo Sitten sanoin: ”Meidän moderneilla, haukotuttavan tyhjillä ja painostavan pitkävetisillä mammuttiaukioillamme sairastuvat kodikkaiden vanhojen kaupunkien asukkaat avoimen paikan kammoon.”⁴⁹

Arkkitehtuurin tutkimuksessa viitataan taajaan Michel Foucault’n, Jürgen Habermasin, Henri Lefebvren ja David Harveyn kaltaisiin teoreetikoihin, jotka ovat ottaneet tilallisen ulottuvuuden keskeiseksi tutkimusteemaksi. Esimerkiksi Foucault’n ajatuksesta arkkitehtuurista vallan diskurssina on ollut yhtenä tärkeänä seurauksena se, että arkkitehtuuria on ylipäättään voitu tutkia jostain muusta kuin esteettisestä näkökulmasta, mikä on suunnattomasti avartanut paitsi käsityksiä vallasta myös näkemyksiä arkkitehtuurista. Arkkitehtuuri ei foucault’laisessa katsannossa ole ”valmis” eikä pysähtyneessä tilassa vaikuttava taideteos vaan valtasuhteita ja kulttuurisia merkityksiä aktiivisesti tuottava väline.⁵⁰

Foucault’laista näkemystä vallan kaikkivoipaisuudesta ja tutkimusta, joka keskittyy arkkitehtuuriin vain vallan näkökulmasta, on kuitenkin kritisoitu muun muassa siitä, että se unohtaa keskeisen moderniin elämään liittyvän elementin; urbaaniin visuaaliseen

⁴⁸ Vidler 1992, 4. Agorafobian käsite yleistyi 1860-luvulla, ja se hyväksyttiin diagnosoiksi 1880-luvulla. Sairauden oireista ja sen vakavuudesta kiisteltiin, mutta sen syytä, metropolia, ei kukaan asettanut kyseenalaiseksi. Hirsch 2004, 81.

⁴⁹ Sitte [1889] 2001, 53.

⁵⁰ Foucault’n soveltamisesta arkkitehtuurin tutkimukseen ks. erit. Saarikangas 2006, 41.

kulttuuriin kuuluvan yhteisesti jaetun nautinnon.⁵¹ Arkkitehtonisen tilan teoretisoimista on kritisoitu myös siitä, että tilateoreettiset tutkimukset eivät aina käsittele riittävästi yksittäisiä aikaan ja paikkaan sidottuja rakennushankkeita ja niihin kytkeytyviä keskusteluita.⁵² Kuten Anja Kervanto Nevanlinna toteaa, rakentamisen ajan ja paikan tarkempi huomioiminen on tärkeää siksi, että se auttaa nostamaan esiin relevantteja ristiriitoja kaupungin ja sen erilaisten yhteisöjen välillä.⁵³

Ristiriitojen hahmottaminen ei ole kuitenkaan helppoa tai itsessään selvää, sillä arkkitehtuuri tuottaa merkityksiä monin eri tavoin. Usein merkitykset syntyvät sanattomasti rakennusten materiaalisuuden kautta, mutta jaetut ja tiedostetut merkitykset eivät kuitenkaan välttämättä avaudu rakennuksen materiaalisuudesta. Riitta Laitisen ajatusta kokemuksen ja kokemisen erosta⁵⁴ seuraten voisi ajatella, että materiaalisuuden merkityksenannon kautta voidaan tutkia arkkitehtuurin ruumiillisista kokemuksista, mutta kokemuksen ja varsinkin ristiriitaisten kokemusten tutkimiseen tarvitaan sanallisia ilmaisuja ja kirjoitettuja lähteitä sekä mahdollisesti myös visuaalisia lähteitä.

Arkkitehtuuri itse ei välttämättä paljasta sen suunnittelijoiden ja käyttäjien erilaisia tai ristiriitaisia kokemuksia, sillä arkkitehtuuri ei välttämättä sisällä sellaisia viestiviä tai kertovia elementtejä, jotka olisivat kaikille yhteisesti ymmärrettäviä. Arkkitehtuurin poliittinen retoriikka on aihe, jonka yhteydessä kysymys suomalaisen arkkitehtuurin poliittisuudesta on askarruttanut suomalaisia tutkijoita. Havainnollisen esimerkin tästä muodostavat 1920-luvun suojelukuntatalot, jotka ovat arkkitehtuuriltaan hyvin samanlaisia kuin työväentalot.

Jos arkkitehtuuria ajatellaan sellaisena kommunikaation välineenä, joka pystyy välittämään kertovia sisältöjä, on mielenkiintoista pohtia, mitkä ovat ne elementit, joilla näitä sisältöjä luodaan. Klas-

⁵¹ Schwartz 1999, 6.

⁵² Dovey 1999, xiii.

⁵³ Kervanto Nevanlinna 2005, 112.

⁵⁴ Laitinen 2004, 3.

sisen arkkitehtuurin kohdalla vastaus löytyy osaltaan arkkitehtuurin kielestä, esimerkiksi pylväsjärjestelmillä on tiettyjä konventioihin sidottuja merkityksiä. Klassisen arkkitehtuurin kielioppi on kuitenkin luonteeltaan siinä mielessä elitististä, että ainakin sen detaljien ymmärtäminen ja arvostaminen edellyttävät usein varsin syvällistä perehtymistä arkkitehtuurin historiaan ja kielioppiin.

1900-luvun modernistisen arkkitehtuurin suhteen on toisaalta mietitty millä tavalla kaupunkitilan ja arkkitehtuurin modernisointuminen on muuttanut arkkitehtuurin kertovuutta. William Jordyn mukaan moderni arkkitehtuuri menetti funktionaalisuuden, rationaalisuuden ja asiallisuuden nimissä paljon juuri narratiivisuuttaan.⁵⁵ Pääkaupunkien retoriikkaa tutkinut Wolfgang Sonne on muistuttanut osuvasti, että arkkitehtuuri, oli se modernia tai ei, pystyy vaikuttavimmin ja laajimmin välittämään hyvin yleisen tason ideologioita tai abstrakteja ideoita, kuten demokratiaa tai vain valtaa yleensä. Toisaalta arkkitehtuuri voi tuoda lähelle aistien välityksellä havainnoitavaksi monimutkaisia ilmiöitä.⁵⁶

Riitta Nikulan mukaan pienessä, demokraattisessa valtiossa, jossa rakentaminen tapahtuu pitkälti lakien ja määräysten puitteissa, arkkitehtuurin ja politiikan välillä on suorastaan vaikea löytää suoraviivaisia yhteyksiä.⁵⁷ Hienovaraisempia, joskin varmasti myös hajanaisempia yhteyksiä onkin ehkä helpompi löytää arkkitehtuuria ympäröivästä keskustelusta ja rakennusten käyttötavoista kuin rakennusten esteettisestä ja materiaalisesta muodosta. Siksi esimerkiksi sanomalehtikeskustelun analyysi voi tarjota hedelmällisen lähteen arkkitehtuuriin ristiriitaisiinkin tulkintoihin. Tällainen lähtökohta tosin lähes väistämättä johtaa siihen, että rakennusta ei enää tulkita kokonaisuutena, joka on yksiselitteisen koherentti ja ilmentäisi vain jotakin tiettyä ajatusta tai ideologiaa vaan osana kulttuurista merkitystenmuodostusta, joka on väistämättä heterogeeninen.

⁵⁵ Jordy 1989, 47.

⁵⁶ Sonne 2003, 39, 40.

⁵⁷ Nikula 2000, 341.

Kun pohditaan pilvenpiirtäjien kertovuutta, on oleellista huomioida, että pilvenpiirtäjien ajattelu, kuvittelu ja jopa niistä puhuminen ovat vahvasti kytköksissä median välittämiin tarinoihin ja kuviin. Jos alussa mainittu *Tuulispään* kansikuvan pilvenpiirtäjä oli lukijoille tuttu, niin samalla se oli kuitenkin myös vieras; aika harva oli lopulta käynyt Amerikassa ja nähnyt ”oikean” pilvenpiirtäjän. Tunnetuimmista suomalaisista arkkitehdeista olivat 1920-luvulla käyneet Yhdysvalloissa Eliel Saarinen ja Gustaf Strengell. Lehdistön piirissä kuuluisin Amerikan kävijä oli Eero Erkkö, joka oli perustanut Brooklynin oman kirjakaupan ja *Amerikan Kaiku* -nimisen lehdenkin. Erkon, josta oli tullut *Helsingin Sanomien* päätoimittaja vuonna 1908, on myös sanottu tuoneen ”suurta amerikkalaistyyliä” suomalaisen lehtimaailmaan.⁵⁸ Elokuva-alalta Yhdysvalloissa oli käynyt Aapeli Korhonen, joka muutti nimensä Abel Adamsiksi, ja perusti myöhemmin Adams Filmi Oy:n.

Valtaosalle suomalaisista lehdenlukijoista pilvenpiirtäjät olivat kuitenkin tuttuja lehtikuvista, piirroksista ja elokuvista. Pilvenpiirtäjä on rakennus, jonka tarkoitus on ennen kaikkea näkyä, joten on varsin luontevaa ajatella, että sitä käsittelevässä julkisuudessa käytettiin paljon kuvitusta. Kuvilla, sekä elokuvilla, piirroksilla että valokuvilla, oli 1920-luvun lopun kaupunkitilan hahmottumisessa ja ylipäätään tulevaisuuden kuvittelemisessä tärkeä rooli. Kuvien ja kuvittelun rooli on kuitenkin kaupunkihistoriassa jäänyt verrattain vähälle huomiolle, mikä johtuu osaltaan pidättäytymisestä kirjallisiin lähteisiin ja osaltaan esimerkiksi siitä, että kaupunkitutkimuksen kohteena on ollut kaupunkisuunnittelu, jota on tutkittu nimenomaan rationaalisuuden kontekstissa. Rakennetun ympäristön tai arkkitehtuurin historian tutkimuskohteiksi on lisäksi valikoitunut lähinnä valmiita rakennuksia, ”päättäneitä prosesseja”, jotka tarjoavat selkeäräjaisen tutkimuskohteen, mutta eivät välttämättä pysty tavoittamaan arkkitehtuurin kulttuurista ja kokemuksellista merkitystä.⁵⁹

⁵⁸ Nygård 1987, 117.

Mielikuvitus ja rationaalisuus – tai mielikuvitus ja tieto – eivät kuitenkaan ole toisistaan täysin irrallaan olevia tai vastakkaisia ilmiöitä. Myös mielikuvituksen voi ymmärtää niin, että se on välttämätön osa kaikkea tiedollista toimintaa. Esimerkiksi Italo Calvino on mielikuvitusta, tiedettä ja kirjallisuutta käsittelevässä esseessään ”Näkyvyys” muistuttanut siitä, että joskin mielikuvitus voidaan eristää käsittämään vain irrationaalisia tai yksilöllisiä ja yksilöön sisäiseen maailmaan kuuluvia asioita, niin laajemmin ymmärrettynä se voidaan ymmärtää visuaaliseksi ajatteluksi, joka on merkityksellinen osa tietoa ja tietämistä. Näin ymmärrettynä mielikuvitus ja visuaalinen ajattelu ovat välttämättömiä vaiheita erityisesti oletusten muodostamisessa. Myös esimerkiksi taiteilijoille, tutkijoille tai keille tahansa, jotka pyrkivät ajattelemaan jotakin asiaa uudella tavalla.⁶⁰ Lucian Boia on tutkinut erilaisia tapoja, jolla mielikuvitusta on tutkimuksellisenä käsitteenä käytetty, ja korostanut juuri mielikuvituksen jäsentävää ja strukturoivaa luonnetta.⁶¹

Pohdin tutkimuksessani helsinkiläisiä pilvenpiirtäjähankkeita osana kollektiivista kuvittelua ja mielikuvitusta. Tutkimuksen ytimessä on julkinen keskustelu rakentamisesta, mutta mielikuvituksen käsitteen avulla pyrin nostamaan esiin ja analysoimaan myös keskustelun tulevaisuuteen viittaavia, utooppisia ja dystooppisia juonteita. Vuonna 1927 ei tiedetty varmuudella, tullaanko Suomeen koskaan rakentamaan pilvenpiirtäjiä, mutta keskustelua siitä saatettiin käydä, sillä pilvenpiirtäjä oli mahdollisuutena kuviteltavissa. Samaan aikaan Amerikassa tiedettiin, että pilvenpiirtäjien rakentaminen on todellakin mahdollista, mutta on hyvä muistaa, että amerikkalaisiakaan pilvenpiirtäjiä ei rakennettu pelkästään realististen laskelmien varaan.

⁵⁹ Vaihtoehtoista lähestymistapaa esteettiselle, arkkitehtuurin tekijä- ja suunnittelu-keskeiselle tutkimukselle on esittänyt erityisesti Saarikangas 2006 passim, erit. 33–34.

⁶⁰ Calvino [1993] 1999, 92. Essee sisältyy Calvinon teokseen *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannele*, joka on kooste luennoista, jotka hän suunnitteli pitävänsä Harvardin yliopistossa vuosina 1985 ja 1986.

⁶¹ Boia 1998, 16.

Amerikkalaisen elokuvan New York -filmatisointeja tutkineen James Sandersin mukaan 1920-luvun New Yorkin pilvenpiirtäjät olivat valtavia liikeloudellisia hankkeita, joihin on aina liittynyt myös aimo annos romantiikkaa, kunnianhimoa ja suuruudenhulluutta. Vaikka pilvenpiirtäjien rakentamisen ääneen lausuttuna tarkoituksena oli puhdas liikeloudellinen voitto, monet pilvenpiirtäjähankkeet suistivat rakennuttajansa konkurssiin.⁶² Pilvenpiirtäjien rakentaminen liittyikin käsittääkseni modernissa ajattelussa piilevään vahvaan tulevaisuuden kuvitteluun, joka oli 1920-luvun eurooppalaisessa kulttuuripiirissä erityisen voimakasta.

Mielikuvituksen käsite on ollut myös kulttuurihistoriallisessa tutkimusperinteessä tärkeä. Vaikka sitä on hyödynnetty eniten esimodernien aikakausien tutkimuksessa, se on hedelmällinen myös lähihistorian tutkimuksessa, sillä se kantaa mukanaan näkemystä ajattelun visuaalisuudesta ja ohjaa tarkastelemaan kirjallisten lähteiden ohella paitsi visuaalisia lähteitä myös kielen ja ajattelun visuaalisia elementtejä. Mielikuvituksen käsite on ollut erityisen paljon käytetty ranskalaisen kulttuurihistorian piirissä. Peter Burken mukaan mielikuvitus on hyvin lähellä mentaliteetin käsitettä, jonka käyttö alkoi hiipua 1990-luvulla representaation ja kollektiivisen mielikuvituksen käsitteiden tieltä. Burken mukaan ensimmäiset tutkimukset, jotka nojasivat keskeisesti mielikuvituksen käsitteeseen (*l'imaginaire social*), olivat Georges Dubyn keskiajan feodalismia käsittelevä *Les trois ordres ou l'imaginaire de féodalisme* (1979) ja Jacques Le Goffin

⁶² Sanders 2001, 99. 1920-luvulla rakennettiin yhä korkeampia ja korkeampia rakennuksia. Tämä tarkoitti, että vuokrattavaa toimistotilaa oli yhä enemmän, mikä johti lopulta ylikapasiteettiin ja hintojen laskuun. Vuosien 1925 ja 1933 välillä rakennettiin newyorkilaisiin pilvenpiirtäjiin toimistotilaa yhteensä 30 miljoonaa neliometriä. Dramaattisin yksittäinen esimerkki väärinarvioidusta voitosta on Carol Willisin mukaan vuonna 1931 korkeimmaksi pilvenpiirtäjäksi valmistunut Empire State Building, joka oli valmistuttuaan pitkään tyhjillään ja alkoi tuottaa rakennuttajilleen voittoa vasta 1950-luvulla. Willis 1995, 88–90.

kiirastulta käsittelevä *La naissance de purgatoire* (1981). Burke itse on tutkinut esimerkiksi unien yhteisiä kulttuurisia muotoja.⁶³

Modernin ajan historian tutkijoista mielikuvituksen käsitettä on soveltanut erityisesti Benedict Anderson, jonka vuonna 1983 julkaistusta kirjasta *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua* on tullut keskeisimpiä kansallisuusajattelun historiaa luotaavia tutkimuksia. Anderson painottaa kirjapainotaidon, kapitalismin ja kansallisvaltioiden välistä symbioottista suhdetta nationalismin syntyemisessä; kirjapainot loivat mekaanisesti toisinnettavia painotuotteita, jotka levisivät alati kehittyvien markkinoiden kautta. Samalla kirjapainotaito kytki toisiinsa miljoonia samaa kieltä puhuvia – tai lukevia – ihmisiä ja loi heidän välilleen sanojen kautta kuvitellun yhteisön, joka muodosti kansallisuuden ja sitä kautta kansallisvaltion perustan.⁶⁴

Anderson korosti ennen kaikkea kansakunnan kuvittelemisen yhteisöllisyyttä rakentavaa voimaa. Mielikuvitusta ja mielikuvia tutkimalla voidaan myös päästä lähelle yhteisöllisiä utopioita ja toteutumattomia fantasiaita, mutta on hyvä muistaa, että mielikuvat eivät ole viattomia eivätkä välttämättä aina rakentavia tai edes tulevaisuuteen luotaavia. Modernissa kaupunkikulttuurissa urbaani mielikuvitus on ajoittain ollut hyvin negatiivista, ja mielikuvien avulla on luotu myös ihmisten ja yhteisöjen välisiä rajoja, pahansuopia käsityksiä ”toisista” ja vieraudesta.⁶⁵ Kuvitellut rajat eivät aina kuitenkaan ole kovin selkeitä, vaan kaupungissa reaktio vierauteen on voinut olla jäsentymätöntä ja ilmetä yleisenä tilallisenä ahdistumisena (vrt. agorafobia) tai johonkin ryhmään, kuten työläiset tai juutalaiset, kohdistuvana pelkona tai aggressiona.

Mielikuvituksen käsitteen soveltamista arkkitehtuurin tutkimukseen voi perustella sillä, että mielikuvitukseen liittyy keskeisesti erityinen ajallinen tai ajallisuudella leikittelevä ulottuvuus, joka

⁶³ Burke 1997, 197. Unista ks. luku ”The Cultural History of Dreams”, 123–42.

⁶⁴ Anderson [1983] 2007 passim, erit. 77–85.

⁶⁵ Bridge & Watson 2006, 8–9.

kumpuaa mielikuvituksen ja reaali maailman välisestä suhteesta; arkkitehtoninen mielikuvitus on väistämättä tulevaisuuteen suuntautuvaa ja usein myös historiasta ammentavaa, mutta tapahtuu ja vaikuttaa kuitenkin kulloisessakin nykyajassa. Arkkitehtuurihistorioitsija Dennis Doordanin mukaan juuri 1900-luvun alun arkkitehtuurille oli ominaista mielikuvituksen voima. Arkkitehtonisissa kuvitelmissa fantasioitiin ennen näkemättömiä sosiaalisia, taloudellisia, poliittisia ja hengellisiä järjestelmiä, jotka usein olivat mahdottomia rakentaa, kuten Bruno Tautin kristallinkevä *Alpine Architektur* tai Le Corbusier'n suunnitelmat vanhan Pariisin korvaavista pilvenpiirtäjistä. Näillä fantasioilla oli tärkeä rooli tulevaisuuden hahmottamisessa, vaikka ne eivät olisi olleet sellaisenaan toteuttamiskelpoisia.⁶⁶

Mielikuvituksella on tärkeä rooli myös siinä, miten kaupunkia kuvataan eri medioissa. Helsingin kuvat eivät ole samalla tavalla tunnettuja kuin kuvat Pariisista tai New Yorkista, joita on filmattu ja kuvattu runsaasti, mutta Helsingilläkin on omat vakiintuneet, ikoniset kuvansa esimerkiksi Esplanadista ja Senaatintorista, jotka ovat muodostuneet enemmän tai vähemmän vakiintuneiksi pääkaupungin mielikuviksi. Näissä kuvissa aiheen lisäksi myös kuvakulmat on usein vakiintuneita, mutta ennen kaikkea yhteiset ja yhtenäiset kuvat ovat syntyneet erilaisten tietojen ja tiedostamattomien rajoitusten avulla, jolloin jotakin on aina jäänyt – tai jätetty – kuvasta pois, kuten Anja Kervanto Nevanlinna on muistuttanut. Kervanto Nevanlinnan mukaan Helsingin historiasta pois jätetty tai väheksytty osa on Helsingin satamaan ja teollisuuteen liittyvä rakennuskanta ja ylipäätään teollisen kulttuurin jäljet.⁶⁷

1900-luvun alusta asti keskustelua arkkitehtuurista on käyty yhä runsaammin julkisuudessa.⁶⁸ Arkkitehtikoulutuksen kehityksessä

⁶⁶ Doordan 2001, 10.

⁶⁷ Kervanto Nevanlinna 2002, 277 ja 283.

⁶⁸ Ensimmäiseksi kirjoitelmaksi, jonka tarkoitus oli nimenomaan provosoida ja herättää keskustelua, mainitaan usein Lars Sonckin *Finske Tidskrift*issä v. 1896 julkaisema artikkeli ”Modern vandalism”. Esimerkiksi Otto-Iivari Meurman

arkkitehtien määrä kaksinkertaistui lyhyessä ajassa, ja samaan aikaan uudenlainen paino- ja kuvatekniikka helpotti julkaisujen painamista, mikä osaltaan lisäsi arkkitehtuurijulkaisujen määrää. Julkaisujen määrä lisääntyi runsaasti Amerikassa ja Euroopan maista erityisesti Ranskassa ja Saksassa. Suomessa arkkitehteilla oli vain yksi oma julkaisu, mutta kansainvälisiä lehtiä luettiin Suomessa säännöllisesti. Nämä julkaisut eivät kuitenkaan olleet ainoita sillä julkisella areenalla, jolla rakentamista ja kaupungissa tapahtuvia muutoksia käsiteltiin, vaan ammattilehtien lisäksi arkkitehtuuria kuvattiin myös populaarimmassa julkisuudessa, ennen kaikkea sanoma- ja aikakauslehdissä, mutta myös elokuvissa. Jos Andersonin ajatus oli, että moderni kansakunnan synty on ollut mahdollista kaunokirjallisuuden ja sanomalehdistön ansiosta, niin samaa voi joiltain osin ajatella myös kansallisen arkkitehtuurin suhteen: ajatus yhteisestä, suomalaisesta arkkitehtuurista vaati paitsi ammattilehdistön myös populaarimman julkisuuden, jossa tuo yhteisyys tai julkinen mielipide saattoi syntyä. 1920-luvulla läheskään kaikki suomalaiset eivät käyneet Helsingissä vaikka kokivatkin sen pääkaupungikseen.

Kansakunnan kannalta keskeiset rakennukset ja monumentit olivat jo 1800-luvulla tulleet tutuiksi paitsi niitä ympäröivän toiminnan myös valokuvien ja erityisesti postikorttien myötä. Kansalliset monumentit ovat olleet alusta asti yleisiä postikorttien aiheita.⁶⁹ 1920- ja 1930-luvuilla 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.

tiivistää muistelmissaan kirjoituksen niin merkittäväksi, että sen seurauksena tapahtui käänne kaupunkisuunnittelussa, ja aiemmin kaavoituksen laiminlyönyt arkkitehtikunta otti sen nyt sydämen asiakseen. Meurman 1989, 91. Kuitenkin esimerkiksi jo Zachris Topeliuksen sanomalehtikirjoitukset 1800-luvun puolivälistä olivat tärkeitä puheenvuoroja rakentamisen ja kaupungin tilasta.

⁶⁹ Monumenteista ks. Lindgren 2002, 15.

Kuten Beatriz Colomina on vakuuttavasti argumentoinut teoksessaan *Privacy and Publicity*, arkkitehtuuri ja visuaalinen media ovat 1900-luvun alusta olleet yhteenkietoutuneita. Modernin arkkitehtuurin syntymää ei voisi ajatella ilman elokuvaa, mainoskuvia ja arkkitehtuurijulkaisuja.⁷⁰ Kuitenkin myös kielellä ja kirjoittamisella on ollut merkittävä rooli arkkitehtuurin ymmärrettäväksi tekemisessä ja sen integroitumisessa kaupunkiympäristöön. Arkkitehtuuri ja siitä keskusteleminen nojaavat aina tiettyssä määrin representaatioihin – erilaisiin kuviin ja esityksiin, jotka perustuvat osittain elettyyn elämään ja osittain kuvitelmiin tai kuviteltuihin käsityksiin sekä visuaalisiin konventioihin. Lehdistöllä ja visuaalisella medialla oli – ja on – suuri vaikutus siihen, minkälaisiksi nämä kuvitelmat muodostuivat. Erilaiset kuvat ja kirjoitukset loivat sensibiliateettiä, tapoja suhtautua kaupunkiin, ymmärtää ja keskustella arkkitehtuurista sekä kuvitella yhdessä urbaania tulevaisuutta.

Tutkimuksen rakenne, tutkimusaineisto ja aikaisempi tutkimus

Tutkimuksen rakenne

Tutkimus jakaantuu kolmeen päälukuun, jotka kukin valottavat pilvenpiirtäjäkeskustelua erilaisesta näkökulmasta. Ensimmäisessä käsittelyluvussa ”Kansallista ja kansainvälistä: pääkaupungin rakentamisen suuntaviivoja 1920-luvulla” tarkastellaan pilvenpiirtäjän eurooppalaisia ja amerikkalaisia juuria. Pilvenpiirtäjän ajatellaan usein olevan rakennustyyppinä erityisellä tavalla moderni suhteessaan historiaan tai aikaan yleisemminkin; sen abstraktin muodon on katsottu symboloivan eräänlaista ajattomuutta ja irtiottoa historiasta

⁷⁰ Colomina 2000 [1994], passim.

mutta myös paikasta. Semiootikko Roland Barthes on Eiffel-tornista kirjoittaessaan todennut, että se 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 universaalialia kieltä. Siitä on tullut puhdas, käytännössä tyhjä muoto, joka on luokse pääsemätön, koska se merkitsee kaikkea tai ainakin lähes mitä tahansa.⁷¹

Huolimatta siitä, että pilvenpiirtäjällä on abstrakteja, historian kieltäviä elementtejä, sillä kuitenkin on historiallinen traditio. Pilvenpiirtäjän suhde historiaan on myös relevantti tarkastelun kohde, sillä se määrittä yllättävän paljon tapoja, joilla pilvenpiirtäjästä puhuttiin 1920-luvulla, ja itse asiassa vielä nykyäänkin. Tämän päivän näkökulmasta pilvenpiirtäjäarkkitehtuuri ei enää ole uusi ilmiö, vaan sillä on oma historiansa, ja sen lisäksi keskustelulla pilvenpiirtäjän suhteesta muuhun arkkitehtuuriin ja kaupunkitilaan on omat traditiionsa ja konventionsa; pilvenpiirtäjä on tuottanut oman diskurssinsa, jonka puitteissa keskustelua käydään.

Toisessa käsittelyluvussa ”Pilvenpiirtäjä modernin kuvastossa” käsitellään suomalaista 1920-lukua ja niitä rajoja ja mahdollisuuksia, joiden ehdoilla keskustelua muuttuvasta kaupungista käytiin. Jos suomalainen rakennettu ympäristö koettiin arkkitehtuurikeskustelussa joskus köyhäksi ja karuksi, samantapaisia ongelmia käsiteltiin kaunokirjallisuudessa, joka yritti kuvata tai ottaa kohteekseen kaupunkilaisen elämäntavan. ”Missä vii pyy suomalainen kaupunkiroomaani?”, kyseli esimerkiksi V. A. Koskenniemi vuonna 1914.⁷² Kaupunkikirjallisuudesta käyty keskustelu muodostaa taustan myös pilvenpiirtäjäkeskustelulle ja auttaa osaltaan ymmärtämään urbaaniin rakentamiseen ja kaupunkikulttuuriin liittyviä jännitteitä 1920-luvun Suomessa, jossa valkoisen Suomen talonpoikaiset arvot

⁷¹ Barthes [1964] 1982, 237.

⁷² Koskenniemi 1914, 89.

pitkälti määrittivät politiikan suuntaa ja julkista keskustelua ja jossa modernisoituvaa pääkaupunki saatettiin usein kokea uhkana. Keskustelu suomalaisen kaupunkikulttuurin olemuksesta laajeni kirjallisuudesta lehdistöön, ja esimerkiksi pakinoitsijat vaikuttivat mielipiteiden muokkaajina ja keskustelun aloittajina. Tulenkantajien ryhmällä, erityisesti Olavi Paavolaisella ja Mika Waltarilla, oli tärkeä rooli keskustelussa kansallisen kaupunkikulttuurin ominaisuuksista. Tulenkantajat eivät kuitenkaan dominoineet julkisuuden kenttää vaan kysymys suomalaisen kaupunkikirjallisuuden ja kaupunkikulttuurin rajoista herätti monenlaisia mielipiteitä.

1920-luvun suomalaiset eivät olleet yksistään kotimaisen kirjallisuuden ja kulttuurin varassa, sillä visuaalinen media, erityisesti elokuva, toi kansainvälisen kuvaston myös aivan tavallisten kaupunkilaisten ulottuville. Suomalainen julkisuus ei siis ollut pelkästään suomalaisten suomalaisille tuottamaa. Pilvenpiirtäjäkeskusteluun vaikuttivat erittäin paljon, vaikkakin vaikeasti määriteltävällä tavalla, juuri pilvenpiirtäjämiljööseen sijoittuvat elokuvat. Tarkastelen erityisesti kahta klassista pilvenpiirtäjäaiheista elokuvaa, jotka olivat näkyvästi esillä Suomessakin: Harold Lloydin elokuvaa *Safety Last!* (1923) ja Fritz Langin elokuvaa *Metropolis* (1927). Molempia elokuvia esitettiin Suomessa, Euroopassa ja Yhdysvalloissa, ja ne vaikuttivat merkittävästi tapaan, jolla pilvenpiirtäjistä puhuttiin. Elokuvina nämä olivat hyvin erilaisia. *Safety Last!* on komedia, joka nostaa esiin kysymyksen sukupuolesta ja ruumiillisuudesta. Se on myös pilvenpiirtäjän viihteellisistä ja vähemmän vakavista puolista kertova elokuva, joka muistuttaa moderniin kaupunkiin kuuluvasta jännityksestä ja nautinnosta.

Metropolis-elokuvassakin sukupuoli ja seksuaalisuus ovat keskeisiä teemoja, mutta se puhuttelee katsojaa täysin eri tavalla. *Metropolis* on älyllinen ja kriittinen puheenvuoro modernista kaupungista ja arkkitehtuurista, ja se on vaikuttanut merkittävästi tapoihin, joilla tulevaisuuden kaupungin uhkakuvista on keskusteltu – ja varsinkin siihen miten tulevaisuutta on kuviteltu. Molemmissa elokuvissa arkkitehtuurin ja elokuvan suhde on symbioottinen. *Metropolis* kiin-

nittyy arkkitehtuuriin myös syntymähistoriansa kautta, ja yksi analyysin kohde tässä alaluvussa on Erich Mendelsohnin, saksalaisen arkkitehdin, matkakirja Amerikasta. Mendelsohn matkusti Yhdysvaltoihin vuonna 1924 yhdessä elokuvaohjaaja Fritz Langin kanssa. Matkallaan he tapasivat useita amerikkalaisia arkkitehteja ja kuvasivat amerikkalaisia kaupunkeja. Matkan lopputuloksena oli kuvakirja nimeltä *Amerika – Bilderbuch Eines Architekten*, jonka pääosassa ovat amerikkalainen tehdasarkkitehtuuri sekä Chicagon ja New Yorkin pilvenpiirtäjät.

Kolmannessa käsittelyluvussa ”Helsingin kiistelty ääriviivat” analysoin helsinkiläistä pilvenpiirtäjäkeskustelua ja -kuvastoa paikallisella tasolla. Pilvenpiirtäjäkeskustelu ei ole oma saarekkeensa vaan se kytkeytyy muuhun kaupungista ja rakentamisesta käytävään keskusteluun. Tässä luvussa pureudutaan tiukemmin suomalaiseen rakennuskulttuuriin. Tärkeimpänä tapaustutkimuksena on Kino-Palatsin pilvenpiirtäjä ja siitä käyty keskustelu. Lisäksi tarkastelun kohteena on muita rakennushankkeita, jotka herättivät keskustelua rakennuskorkeudesta ja sen kulttuurisista merkityksistä. Näitä ovat erityisesti Hotelli Torni, mutta kaupungin ääri rajoista keskustellessa myös kirkkoarkkitehtuuri on relevantti vertailukohde. Suomenlinnan ortodoksisen kirkon muuttaminen luterilaiseen asuun oli tärkeä periaatteellinen kysymys, joka liittyi myös keskusteluun rakennuskorkeudesta ja tuo selvästi näkyviin arkkitehtuurin poliittiset ja ideologiset kytkenät.

Lopuksi tarkastelen pilvenpiirtäjää osana pääkaupungin kansallista maisemaa ja kaupunkisiluettia. Kaupunkisiluetti, *skyline*, on nykyään yksi vakiintuneimmista kaupungin kuvaamisen ja rajaamisen muodoista. Skyline on David Nyen mukaan 1890-luvulla vakiintunut visuaalinen kategoria, johon liittyi vahvoja symbolisia latauksia. Esimerkiksi New Yorkissa ajateltiin, että juuri pilvenpiirtäjistä muodostunut skyline teki siitä kaupunkina ainutlaatuisen.⁷³ Sharon L. Hirschin mukaan skylineen fokuosoiva katse on eräänlainen vasta-

⁷³ Nye 1996, 91.

isku modernin kaupungin kaaokselle; meluton, hajuton, etäinen ja kontrolloitu tapa katsoa kaupunkia.⁷⁴ Skyline, siluetti ja maisema ovat määritelmiä, joissa yhdistyvät materiaaliset ja sosiaaliset käytännöt ja niiden symboliset representaatiot. Maiseman käsitettä on Suomessa käytetty eniten kuvataiteen historiallisessa tutkimuksessa.⁷⁵ Sekä laajassa että suppeassa merkityksessä se sisältää ajatuksen visuaalisesta järjestyksestä ja hierarkiasta. Dynaamiseen maisemakäsitykseen liittyy ajatus, että maisema ei ole ainoastaan passiivinen kuva, vaan sillä on itsessään kulttuurista voimaa.⁷⁶

Tutkimuksessa käytän termiä kaupunkisiluetti, sillä tavoitteenaani on tarkastella nimenomaan urbaania visuaalista järjestystä, sen muodostumista ja rajautumista aikakauden poliittisten ja kulttuuristen jännitteiden ristivalossa. Siluetti on tapa demonstroida valtaa, mutta toisaalta se voi myös tuoda näkyviin taloudellisen ja kulttuurisen vallan epäsymmetrian silloin, kun se nostetaan julkisen katseen ja keskustelun kohteeksi. Kaupunkisiluetti provosoikin kysymään: kuka katsoo ja kuka tai mikä näkyy? Kaupunkisiluetissa kyse on siis hyvin monikerroksisesta näkymiseen, katsomiseen ja julkiseen tilaan kytkeytyvästä vallan ilmenemismuodoista.⁷⁷ 1920-luvun Helsingissä kaupunkisiluetit keskustelu kytkeytyi myös ajankohtaisiin poliittisiin jännitteisiin.

Omat lisäpiirteensä pilvenpiirtäjakeskusteluun tuovat pilvenpiirtäjän aineiston visuaalisuus ja kansainvälisyys. Lehdistöissä julkaistut pilvenpiirtäjän kuvat eivät suinkaan olleet pelkästään kansallisissa yhteyksissä tuotettuja, vaan päinvastoin: kuvat olivat usein kokonaan ulkomaista alkuperää, kuten vaikkapa Hollywood-elokuvista tai ulkomaisista lehdistä ostettuja. Toisaalta varsinkin lehdistöillä saattoi olla myös eräänlainen portinvartijan rooli suhteessa

⁷⁴ Hirsch 2004, 84.

⁷⁵ Yhteenvetona kuvataiteen roolista kansallismaiseman rakentamisprosessissa ks. Lukkarinen 2002, 18–23.

⁷⁶ Mitchell 1994, 1–2.

⁷⁷ Ks. myös Zukin 1991, 16.

uusiin ilmiöihin ja uutuuksiin ja siihen tulivatko ne esitellyiksi hyväksyvässä vai torjuvassa valossa. Lehdistö – ja laajemmin ottaen julkisuus – myös tavallaan mahdollisti pilvenpiirtäjistä ja kaupunkitilasta käydyn kiistan.

Lähteet ja aikaisempi tutkimus

Tämä tutkimus sai ensimmäisen innoituksensa silloisesta Suomen elokuva-arkistosta, Suomi-Filmin kokoelmista löytyneestä leikekansiosista. Kansioon oli kerätty Kino-Palatsi -hankkeesta kirjoitettuja lehtiartikkeleita, joita oli hämmästyttävä määrä.⁷⁸ Tarkempi perehtyminen asiaan osoitti, että kyseessä ei ollut poikkeus, vaan että aikakauden muustakin rakentamisesta kirjoitettiin runsaasti ja rakennuksia kuvattiin paljon. Eduskuntatalon suunnitelmat käynnistyivät heti itsenäistymisen jälkeen, ja koko 1920-luvun ajan aina vuosikymmenen lopulla alkaneeseen talouslamaan saakka Helsingissä oli meneillään useita suuria rakennushankkeita ja arkkitehtuurikilpailuja, jotka olivat näyttävästi esillä julkisuudessa. Talouslaman myötä rakentaminen hiipui, ja sitä myöten myös lehtikirjoittelu. Vuonna 1930 valmistui vielä nousukaudella alkunsa saaneita rakennuksia, mutta lehtikirjoittelu rakentamisesta oli tuolloin jo huomattavasti vähäisempää.

Carolus Lindberg, joka oli *Arkkitehti*-lehden päätoimittaja sen alettua ilmestyä uudelleen sisällissodan jälkeen vuonna 1921, esitti vetoamuksen: ”Aika vaatii: *sanat salasta julki*. Sanat ja teot, jotka hedelmöittäen ja synnyttäen, jotka selvittellen, arvostellen ja ratkaisten, uutta luoden ja vanhaa korjaillen saattavat rakennustaidettamme edistää ja oman ammattimme etua valvoa.”⁷⁹ Lindbergin

⁷⁸ Leikekansiossa on 91 kpl vuosien 1928–1930 välillä Kino-Palatsista (osa käsittelee myös hotelli Tornia) sanomalehtiin kirjoitettua artikkelia tai pakinaa. Mukana ei ole aikakauslehtiä eikä ammattilehtiä.

⁷⁹ ”Arkkitehti.” *Arkkitehti* 1921.

puheenvuorosta käy hyvin ilmi ajatus siitä, että arkkitehdin työ ei ole pelkästään rakennusten suunnittelua vaan että arkkitehti on alansa asiantuntija ja julkinen vaikuttaja, joka voi kirjoittamalla ja puhuamalla vaikuttaa siihen, miten arkkitehtuuria ymmärretään ja arvostetaan. Lindberg ei silti tullut ajatelleeksi, että julkisesti esiintyvä tai julkisuudessa kirjoittava arkkitehtikaan ei voi hallita tulkinnallista prosessia, jonka hänen kirjoituksensa synnyttävät.

Viime vuosina myös 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 ylipäättään aistihavaintoa korostava tutkimus on aiemmin jättänyt huomiotta. Taidehistorioitsija Adrian Forty on katsonut, että modernistinen taide – arkkitehtuuri mukaan lukien – on suhtautunut ”taiteen selittämiseen” suorastaan vihamielisesti. Forty viittaa erityisesti László Moholy-Nagyyn, jonka mukaan kieli ei voi koskaan tavoittaa aistimellisen kokemuksen rikkautta. Tämä vihamielinen ja vähättelevä suhtautuminen kieleen on siten tavallaan kertautunut myös arkkitehtuurin tutkimuksessa, jossa arkkitehtien tekstejä ei ole aina käytetty, vaikka niitä olisi ollut saatavilla.⁸⁰

Hyviä esimerkkejä arkkitehtien puhetaivoista löytyy esimerkiksi hiljattain julkaistusta antologiasta *Kuolkoon suomalainen arkkitehtuuri* (2007), jossa on uudelleenjulkaistu arkkitehtien kirjoituksia vuosilta 1960–2000. Kokoelman aloittaa Reima Pietilän pamfletinomainen ”A propos miksi arkkitehdit eivät mielellään kirjoita”. Pietilä laatii kirjoituksessaan vaikuttavan listan syitä sille, miksi suomalainen arkkitehtikunta suhtautui 1960-luvulla niin vihamielisesti painettuun sanaan. Pietilä on hyvin samoilla linjoilla arkkitehtikunnan vihamielisestä suhtautumisesta kirjoittamiseen kuin Forty tulkinna-
saan 40 vuotta myöhemmin, mutta suomalaisen arkkitehtikunnan erityispiirteet pääsevät Pietilän kirjoituksessa vielä korostuneemmin

⁸⁰ Forty 2004, 13. Ks. myös Markus & Cameron 2002.

esiin. Pietilän listaa arkkitehtien hiljaisuudelle seuraavia syitä: ”täysin epäkirjallinen koulutus”, ”sukupolvi, joka ei puhunut”, ”sukupolvet eivät ymmärrä toisiaan”, ”sanat eivät tottele”, ”teorianeuroosi”, ”kultti” ja ”arkkitehtuuri” itse, joka on ymmärretty niin yleväksi, ettei siitä voi oikein edes puhua.⁸¹

Siinä missä Forty on korostanut arkkitehtuurin kielen kapea-alaisuutta ja rajoittuneisuutta, ovat Thomas A. Markus ja Deborah Cameron halunneet tuoda esiin, että kyse ei ole pelkästään kielen ja käsitteiden asettamista rajoitteista, vaan myös arkkitehtien asiantuntijuuden ja professionaalisuuden ylläpitämisestä. Markusin ja Cameronin mukaan arkkitehtikoulutus ohjaa keskustelemaan arkkitehtuurista niin, että sosiaaliset näkökohdat jäävät vähemmän arvostetuiksi, ja todellista keskustelua käydään rakennetun ympäristön fyysisistä piirteistä.⁸² Vaikka Markusin ja Cameronin tutkimus ei ole erityisesti menneeseen aikaan kohdistuva, ovat heidän herättämänsä kysymykset kielen merkityksestä relevantteja myös 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien tutkimuksessa.

Arkkitehtien kirjoittamistraditiolla on siis hyvin jännitteinen historia, johon on kuitenkin mahtunut myös muutoksia. Edellä mainittu Pietilän lista on kirjoitettu 1960-luvulla, ja 1920-luvulla arkkitehtuurin ja arkkitehtien asema suomalaisessa yhteiskunnassa oli väistämättä toisenlainen kuin Pietilän kirjoituksen aikaan. Monet arkkitehdit kirjoittivat lehtiin usein, jopa säännöllisesti, ja arkkitehteja myös haastateltiin varsin usein. Kaikki arkkitehdit eivät kuitenkaan 1920-luvulla harrastaneet kirjoittamista ja toisaalta sellaiset arkkitehdit, jotka myöhemmin urallaan lakkasivat kirjoittamasta, saattoivat vielä 1920-luvulla olla hyvinkin aktiivisia. Tällainen oli esimerkiksi Alvar Aalto. Jotkut arkkitehdit puolestaan kirjoittivat vain *Arkkitehti*-lehden suppeammalle lukijakunnalle, kun taas toiset kirjoittivat laajemmille foorumeille. Kokonaisuutena arkkitehtien päivälehdistä ja muutenkin laajemmassa julkisuudessa julkaistut

⁸¹ Pietilä [1961] 2007, 27–32.

⁸² Markus & Cameron 2002, 112.

tekstit ja niiden yhteiskunnalliset kontekstit ovat kuitenkin varsin tutkimatonta maaperää, sillä arkkitehtuuritutkimuksessa on usein käytetty vain *Arkkitehti*-lehteä tai muita ammattilehtiä.

Arkkitehdeilla oli 1920-luvulla julkinen rooli, jota tämä tutkimus sivuaa. Vaikka kirjoittavan arkkitehdin rooli ei ollut 1920-luvulla samalla tavalla ristiriitainen kuin 1960-luvulla, niin itsestään selvä se ei ollut silloinkaan. Arkkitehdit eivät myöskään olleet ainoita, jotka kirjoittivat rakentamisesta, ja analyysin keskittäminen arkkitehtien teksteihin jättäisi varjoon suuren osan siitä todellisuudesta, jossa arkkitehtuuria arvioitiin ja ymmärrettiin. Sanoma- ja aikakauslehdissä julkaistiin paljon erilaisia kirjoituksia kaupunkikuvasta, rakentamisesta ja kaupunkilaisten kokemista muutoksista ja epäkohdista, ja ääneen pääsivät muutkin kuin arkkitehdit. Vaikka lehdillä ei vielä 1920-luvulla ollut vakiintuneita yleisönosastoja, lukijoidenkin mielipiteitä löytyy lehtien sivuilta, sillä toimittajien artikkeleissa saatettiin viitata lukijoiden näkemyksiin ja toisinaan yksittäisiä kirjoituksia julkaistiin nimimerkillä. Myös uutisissa ja pääkirjoituksissa kerrottiin rakentamisesta. Tärkeitä kommentaattoreita olivat lehtien pakinoitsijat; he olivat myös hyvin pidettyjä ja suosittuja, mistä kertoo esimerkiksi se, että toimituksen parasta palkkaa saattoi nauttia pakinoitsija, kuten *Suomen Sosialidemokraatin* Sasu Punanen.⁸³ Kaikki pakinoitsijat eivät käsitelleet rakennettuun ympäristöön liittyviä teemoja, joten tutkimukseen on valikoitunut sellaisia pakinoitsijoita, joiden kirjoituksissa arkkitehtuuria eniten käsitellään. Esimerkiksi *Uuden Suomen* Olli, joka oli erittäin tunnettu pakinoitsija, ei juurikaan käsitellyt rakentamisen tematiikkaa, kun taas *Helsingin Sanomiin* kirjoittaneiden Leikarin ja Tiituksen teksteissä rakentaminen ja arkkitehtuuri ovat usein pääaiheena – tai sivujuonteena, mikä ei pakinan leikittelevän lajityypin huomiottaen ole ollenkaan sama kuin vähäarvoinen.

Päivälehdistössä julkaistujen, arkkitehtuuria käsittelevien kirjoitusten tarkastelu johdattaakin arkkitehtuuritutkimuksen varsin

⁸³ Salokangas 1987, 384.

erilaisten kysymysten äärelle kuin arkkitehtuurin omien instituutioiden sisällä tuotettujen lähteiden äärellä pysyminen. Adrian Fortyn mukaan tilanne on myös kirjoittamiselle antautuvien arkkitehtien kannalta jossain määrin problemaattinen, sillä julkisuuteen kirjoittaessaan arkkitehti on alttiina kaikenlaisille tulkinnoille eikä voi samalla tavalla vedota omaan asiantuntijuuteensa kuin toimiessaan kollegojensa kanssa. Kuitenkin juuri fokusointi kieleen ja kirjoittamiseen on erittäin tärkeää silloin kun tutkimuksen kohteena ovat arkkitehtuurin sosiaaliset ja kulttuuriset aspektit. Koska arkkitehtuuri on aina jossain määrin julkista toimintaa, tulisi arkkitehtuurin julkisuuden ehtoja Fortyn mukaan myös tarkastella analyttisesti ja kriittisesti.⁸⁴

Julkaistavaksi ja julkisuuteen tarkoitettujen kirjoitusten käyttäminen vie siis alueelle, jossa kiistämisen mahdollisuus on aina olemassa. Sekä kirjoittajan asemasta että julkisuuden reuna-ehdoista kuitenkin riippuu, kuinka todellinen ja vakavasti otettava kiistämisen mahdollisuus on. Tarkastelen pilvenpiirtäjäarkkitehtuuria ristivalotuksessa, joka mahdollistaa erilaisten mielipiteiden ja näkökulmien huomiointien. Tässä yhteydessä nousee tärkeäksi kysymys arkkitehdin roolista julkisuudessa. Oliko arkkitehtikunnan yhteiskunnallinen asema sellainen, että arkkitehdit olisivat voineet kirjoittamalla vaikuttaa siihen millaisena kaupunkiympäristö koettiin? Ehkäpä vielä tärkeämpi kysymys on: oliko heillä halua ja pyrkimystä vaikuttaa siihen?

Rakennushankkeiden osalta olen tukeutunut tutkimuskirjallisuuden lisäksi dokumenttiaineistoon Suomen kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa, Suomen rakennustaiteen museon arkistossa ja Helsingin kaupunginarkistossa. Hallinnon käyttöön tarkoitettuja aineistoja on 1920-luvulta jäljellä huomattavasti vähemmän kuin esimerkiksi 1930-luvulta, jolloin on saatavilla esimerkiksi valtion rakennustaiteen lautakunnan pöytäkirjoja.

Tutkimuksen pääfokus ei kuitenkaan ole rakennushistoriassa vaan rakentamisesta käydyssä keskustelussa. Varsinaisen analyysin kohteena

⁸⁴ Forty 2004, 14.

tutkimuksessani ovat siis alun perinkin julkiseksi ja julkaistavaksi tarkoitettut esitykset; kuvat ja kirjoitukset, jotka kertovat nimenomaan yhteisistä, jaettavissa olevista käsityksistä kaupungista. Vaikka arkkitehteilla oli oma erityinen roolinsa keskustelussa, he eivät kuitenkaan yksin hallinneet koko keskustelun kenttää, sillä mediajulkisuus loi tilan, joka mahdollisti erilaisten näkemysten esiintulon. Toki tällä julkisuudella oli omat rajansa ja muotonsa, jotka vaikuttivat siihen mitä oli mahdollista sanoa. Urbaani mielikuvitus ja sensibiliateetti syntyvät monista aineksista, ja tutkimuksessani haluan erityisesti kohdistaa katseeni julkisten kuvien ja kirjoitusten rooliin.

Arkkitehtien lehtikirjoitukset saavat tutkimuksessa osakseen melko paljon huomiota, sillä tutkimukseni ajankohtana arkkitehdit kirjoittivat paljon, ja monet olivat myös varsin lahjakkaita kirjoittajia. Joitakin tekstejä, erityisesti Alvar Aallon kirjoituksia ja litteroituja puheita, on saatavilla useilla kielillä julkaistuissa painoksissa, ja moniin arkkitehtien teksteihin viitataan arkkitehtuurihistoriallisessa tutkimuksessa taajaan. Kyseessä ovat kuitenkin yleensä arkkitehtuuri-instituutioiden sisällä syntyneet, tavallisimmin *Arkkitehti*-lehdessä painetut kirjoitukset. Vähemmälle huomiolle ovat jääneet päivälehdissä ja muissa suuremmalle yleisölle tarkoitetuissa julkaisuissa painetut tekstit.

Aiemmin lehtiaineistoa on laajasti käyttänyt esimerkiksi Ulla Salmela väitöskirjatutkimuksessaan, joka käsittelee Otto-Iivari Meurmanin uraa kaavoittajana. Salmela käyttää lehtiaineistoa tutkimuksensa lähteenä, mutta ei tyydy ainoastaan viittaamaan Meurmanin kirjoittamiin lehtiartikkeleihin, vaan pohtii myös käyttämänsä lähteen luonnetta. Hän muun muassa analysoi Meurmanin tapaa – tai tarkemmin ottaen tapoja, sillä Meurman kirjoitti hyvin erilaisille foorumeille ja yleisöille – puhutella lukijoitaan. Ranskalaiseen arkkitehtuuriteoreetikoon Françoise Choay’in pohjaten Salmela tuo esille, miten Meurman kirjoittautuu osaksi kaupunkisuunnittelun kirjoittamisen traditiota. Choayn mukaan kaupunkisuunnittelun kerronnalle on alusta asti ollut ominaista asetelma, jossa olemassa oleva kaupunki näyttäytyy sekavana ja epämääräisenä vastakohtana tulevaisuuden järjestäytyneelle ja siistille kaupungille ja yhteiskunnalle.⁸⁵

Toinen lehtiaineistoa paljon käyttänyt tutkija on Ritva Wäre, jonka väitöskirja käsitteli nationalismia 1900-luvun vaihteen arkkitehtuurissa. Wäreeseen haluan painottaa kirjoitusten julkisuutta ja sitä, että ne saattoivat vaikuttaa ja vaikuttivatkin alusta asti sekä rakentamisen käytäntöihin että arkkitehtuurista tehtyihin tulkintoihin.⁸⁶ Yhdeksi esimerkiksi tekstien vaikuttavuudesta Wäre nostaa esiin sen, että tärkeäksi tai vaikutusvaltaiseksi koettu kirjoitus saatettiin julkaista uudelleen. Tällainen oli esimerkiksi Sigurd Frosteruksen vuonna 1905 ruotsinkielisessä *Euterpe*-lehdessä julkaistava Henry van de Veldeä käsittelevä kirjoitus, joka julkaistiin myös *Arkitektenissa* ja vielä vuonna 1909 käännöksenä *Kotitaide*-lehdessä.⁸⁷ Wäreeseen tutkimus fokusoituu kuitenkin taide- ja kulttuurilehtiin eikä hänen pyrkimyksensä ole tarkastella sen julkisuuden luonnetta, jossa kirjoituksia julkaistiin, vaikka hän mainitsee esimerkiksi Bertel Gripenbergin luonnehtineen *Euterpen* ympärillä toimineita ihmisiä valituksi joukoksi ja intellektuaaliseksi eliitiksi.⁸⁸ Kaiken kaikkiaan Wäre päätyy analyysissään siihen, ettei ammattilehdistä ja muista erikoistuneista lehdistä ole löydettävissä poliittista tai kulttuuripoliittista linjaa, sillä kirjoitusten ammatillinen sisältö on niin hallitseva.⁸⁹

Kolmas merkittävä lehdistöaineistoa käyttävä tutkimus on Anne Mäkisen sotilasarkkitehtuuria käsittelevä väitöskirjatutkimus, jossa nimenomaan päivälehdet ovat merkittävä lähde. Mäkinen tarkastelee sotilasarkkitehtuurin julkisuutta propagandan näkökulmasta, mikä on hyvin perusteltua muun muassa siitä syystä, että rakennushankkeista tiedotettiin puolustusvoimien Sanomakeskuksen kautta.⁹⁰ Puolustusministeriössä virkatyönä suunniteltuja rakennuksia ei Mäkisen mukaan esitelty juuri lainkaan *Arkitehti*-lehdessä vaan lähinnä juuri päivälehdissä ja sotilaselämästä kertovissa elokuvissa.⁹¹

⁸⁵ Choaysta Salmela 2004, 25.

⁸⁶ Ks. Wäre 1991, 13.

⁸⁷ Wäre 1991, 103.

⁸⁸ *Ibid.*, 104.

⁸⁹ Wäre 1991, 135.

⁹⁰ Mäkinen 2000, 48–49.

Mäkisen tutkimus tuokin hyvin konkreettisesti esiin sen, miten arkkitehtuurin tutkimuksen lähdeaineiston laajentaminen ammattilehdistön ja siellä esiin nostettujen rakennusten ulkopuolelle ei aiheuta ainoastaan näkökulman muutosta vaan myös itse tutkimuskohde saattaa muuttua, sillä ammattilehdistön – mikä Suomen kohdalla useimmiten tarkoittaa *Arkkitehti*-lehteä – näkökulma voi olla rajoittunut eikä kaikenlainen arkkitehtuuri edes pääse esille. Mäkisen mukaan sotilasarkkitehtuuria ei ole (osittain juuri tästä syystä) ajateltu osana suomalaisen arkkitehtuurin modernismia, vaikka puolustusministeriössä tehdyt työt olivat mittavia ja vaikka niissä hyödynnettiin modernin arkkitehtuurin oppeja monipuolisesti.

Omassa tutkimuksessani pyrin tarkastelemaan myös kirjoitusten mahdollisia (kulttuuri)poliittisia sisältöjä tai kytkeitä, jotka 1920-luvulla ovat ehkä 1900-luvun alkua eksplikoitummin esillä myös ammatillisissa kirjoituksissa. Toisaalta olen kiinnostunut löytämään kirjoituksista sellaisia valta-asetelmia, jotka eivät suoraan eksplikoitu. Monet arkkitehteistä kaihtoivat avointa yhteiskunnallista toimintaa ja puoluepoliittista sitoutumista, toisaalta monet kirjailijat eivät hallinneet arkkitehtonisten tyylien kirjoja niin että olisivat voineet kirjoittaa esimerkiksi rakennusten taiteellisista finesseistä yksityiskohtaisesti. Siksi yhteiskunnalliset tai esteettiset näkemykset saattavat olla tulkittavissa vain kirjoituksen sävystä tai ohimenevistä viittauksista, tai vain julkaisuyhteydestä. Kirjoitusten aihepiiriin lisäksi analysoin niiden kieltä ja tapaa, jolla ne puhuttelevat lukijaa. Pyrin myös lukemaan erityyppisiä tekstejä kaunokirjallisuudesta pakinoihin. Vaikka esimerkiksi käsittelen arkkitehtien kirjoituksia, suhteutan niitä muuhun kaupunkitilasta käytävään keskusteluun.⁹²

⁹¹ Mäkinen 2000, 14.

⁹² Olen lukenut systemaattisesti 1920-luvun aikakauslehdistä *Tulenkantajia*, *Suomen Kuvalehteä*, *Aittaa*, *Maailmaa sekä Kansan Kuvalehteä* sekä *Itä ja Länsi* -lehteä ja sanomalehdistä *Helsingin Sanomia*. Muita sanomalehtiä olen lukenut niiltä kuukausilta, jolloin keskustelua herättävistä rakennushankkeista on uutisoitu. Arkkitehtien ammattilehdistä olen lukenut *Arkkitehti*-lehteä ja elokuva-alan lehdistä *Elokuvaa* ja *Filmiaittaa*.

Vaikka tutkimus kohdistuu koko 1920-lukuun, on pääpaino 1920-luvun jälkimmäisellä puoliskolla monestakin syystä. Ensinnäkin rakentamisen volyyymi alkoi kasvaa sodanjälkeisestä lamasta huomattavasti vasta vuonna 1925, ja toiseksi rakentamista koskevaa uutisointia löytyy – osaksi juuri rakentamisen volyymin kasvusta johtuen – enemmän 1920-luvun lopulla. Kolmas, tärkeä, syy on siinä, että lehdistökin muuttui 1920-luvun lopulla uudistuvan painotekniikan myötä. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* tapahtui paljon muutoksia vuonna 1925. Kirjasintyyppi vaihtui kokonaan antiikvaksi 1.3.1925 – tähän asti lehden omat kirjoitukset oli painettu fraktuuralla, mutta suuri osa mainoksista antiikvalla. Samoihin aikoihin kuvien määrä lehdissä lisääntyi. Päivälehtien lisäksi arkkitehtuurista kerrottiin runsaasti viikkolehdissä. Erityisessä asemassa oli *Suomen Kuvalehti* joka oli monessa mielessä lehtikuvauksen pioneeri ja joka tavoitti suuremman lukijakunnan kuin yksikään toinen kuvalehti. *Suomen Kuvalehti* myös käytti paljon palstatilaa tekniikan uutuuksien, urbaanien ilmiöiden ja arkkitehtuurin esittelemiseen.

Arkkitehtuuri näkyi siis runsaasti kotimaisten lehtien palstoilla, mutta 1920-luvulla tärkeitä olivat myös kansainvälisten julkaisujen kuvat ja kirjoitukset. Arkkitehtikunta vaikuttaa lukeneen säännöllisesti kansainvälisiä arkkitehtuurijulkaisuja. Täysin luotettavaa selvitystä kaikesta luetusta ei ole mahdollista saada, mutta erilaisia viitteitä ja mainintoja löytyy eri lähteistä. Esimerkiksi Salme Setälä mainitsee tanskalaisesta *Kritisk Revy* -julkaisusta, että ”arkkitehtipiireissä ovatkin nämä vihkoset enemmänkin kuin tutut; niitä on sekä ankarasti arvosteltu että innokkaasti puolustettu, ja mielenkiintoa ovat ne herättäneet ei-ammattimiehissäkin”.⁹³ Myös Arkkitehtiliitolle vuodesta

⁹³ Setälän mukaan lehdellä oli Pohjoismaisilla rakennuspäivillä oma näyttely, joka herätti runsaasti huomiota. Salme Setälä: ”Kuvat puhuvat.” *Aitta* 4/1928, 18. *Kritisk Revyn* ilmoitussivulla kerrotaan, että lehdellä on filiaaleja Aarhusissa, Odensessa, Tukholmassa, Oslossa ja Helsingissä. Aikalaiset eivät kuitenkaan viittaa lehteen kovin usein eivätkä suomalaiset historioitsijatkaan jurri viittaa siihen, joten oletettavasti se ei levinnyt kovin laajalle.

1928 tulleiden lehtien nimikkeet ovat tiedossa.⁹⁴ Tämä ei tietenkään tarkoita, että kaikkia liitolle tulleita lehtiä olisi luettu, mutta jonkinlaista osviittaa tämä antaa. *Arkkitehti*-lehden palstoilla puolestaan esiteltiin säännöllisesti kansainvälistä arkkitehtuurikirjallisuutta.

Lehdistöaineiston ohella analysoin myös muiden medioiden, erityisesti elokuvan ja kaunokirjallisuuden, tapoja esitellä ja esittää modernia kaupunkia. Tekstit olen valikoinut temaattisesti niin, että niissä on jotakin käsiteltävän näkökulman tai pilvenpiirtäjakeskustelun kannalta relevanttia. Valitsemastani näkökulmasta katsottuna kyse ei ole täysin erilaisista julkisuuden muodoista, vaan toisiinsa kietoutuvista puhumisen ja keskustelun tavoista, sillä esimerkiksi monet 1920-luvun kirjailijat olivat myös toimittajia ja pakinoitsijoita, ja he käsitelivät samoja asioita ja ilmiöitä kaikilla julkisuuden areenoilla, joihin kirjoittivat. Jotkut arkkitehdit, kuten esimerkiksi Alvar Aalto, olivat puolestaan kiinnostuneita elokuvasta. Aalto oli muun muassa mukana perustamassa elokuvakerho Projektiota.⁹⁵ Carolus Lindberg puolestaan oli osakkaana elokuvayhtiö Suomen Filmitaide Oy:ssä vuonna 1919, vaikkakaan yhtiö ei koskaan edennyt lehdistötiedotteita pidemmälle itse elokuvatuotantoon.⁹⁶

Käsitys pilvenpiirtäjistä käydystä keskustelusta jäisi sangen ohueksi, jos lähteenä olisi vain kirjoitettuja tekstejä. Hyvin monet pilvenpiirtäjiä käsittelevistä artikkeleista olivat kuvitettuja, ja toisaalta pilvenpiirtäjän kuvaa käytettiin runsaasti erilaisissa yhteyksissä, esimerkiksi mainoksissa, ja pilvenpiirtäjät olivat pilapiirtäjien ja Suomessakin suosittujen amerikkalaisten elokuvamedioiden suosikkiaiheita.

⁹⁴ Vuodesta 1928 alkaen liitolle tulleista lehdistä tehtiin luettelot, jotka julkaistiin *Arkkitehti*-lehdessä. Tältä osalta tiedetään siis määrän ja nimikkeen tarkkuudella, mitä lehtiä arkkitehdeilla liiton kautta oli käytettävissään. Valtaosa liitolle tulleista lehdistä oli vuoteen 1930 saksalaisia, ja esimerkiksi ranskalaisia ja neuvostoliittolaisia lehtiä ei tullut lainkaan ennen vuotta 1934. Heinonen 1976, 15.

⁹⁵ Aallon yhteyksistä Projektioon ja suhteesta elokuvaan on kertonut Aallon ystävä ja elämäkerturi Göran Schildt. Schildt 1985, 114–116.

⁹⁶ Uusitalo 1988, 44–45.

Lehtikuvitusta ei Suomessa ole paljonkaan tutkittu historiallisesta näkökulmasta. Yksi kattavimmista teoksista on Marja Ylösen 1800-luvulta 2000-luvulle ulottuva yleisesitys *Pilahistoria. Suomi poliittisissa pilapiirroksissa 1800-luvulta 2000-luvulle*, joka kuitenkin keskittyy ainoastaan poliittisiin pilapiirroksiin.⁹⁷ Sellaista laajempaa tutkimusta, joka kohdistuisi viihteellisimpiin tai vain ei-poliittisiin kuviin, ei oikeastaan ole olemassa. Pilvenpiirtäjistä ja elokuvista sen sijaan on kansainvälisessä tutkimuksessa kirjoitettu runsaastikin. Pilvenpiirtäjä oli 1920-luvulla myös monen elokuvan aihe. Erityisesti Fritz Langin *Metropolis*, jota käsittelem kolmannessa luvussa, on keskeinen modernia kaupunkia käsittelevä elokuva, jota on käsitelty useissa, ellei useimmissa, elokuvan ja modernin suhdetta puntaroidussa tutkimuksessa, kun taas elokuvan arkkitehtuuria on analysoitu yllättävän vähän.

Vaikka tutkimuksen varsinainen analyysi kohdistuu 1920-luvun lehdistöön, julkiseen mediaan ja arkkitehtien ajankohtaisiin kirjoituksiin, kurottuu lähdeaineisto ajallisesti laajemmalle. Tämä pätee erityisesti kaunokirjallisuuteen, joka ei ole samalla tavalla sidoksissa ajankohtaisiin tapahtumiin kuin vaikkapa sanomalehdet. Esimerkiksi historialliset romaanit eivät synny hetkessä, vaan vaativat usein vuosien alustavan arkistotyön ennen toteutustaan. Toisaalta joitakin teoksia, jotka ovat aiheeni kannalta relevantteja, olen valinnut mukaan sillä perusteella, että vaikka ne on kirjoitettu aikaisemmin, niitä luettiin vielä 1920-luvun lopulla. Esimerkiksi Toivo Tarvaksen novelleja, joita käsittelem kolmannessa luvussa, mainostettiin vielä 1920-luvun lehdissä, vaikka ne oli suurimmaksi osaksi julkaistu vuosien 1917–1920 välillä.

Myös arkkitehtien myöhemmin kirjoitetut muistelmat ja elämäkerrat ovat olleet suureksi avuksi tulkinnan muodostamisessa. Muistelmansa kirjoittaneista arkkitehteistä Birger Brunila, Otto-Iivari Meurman ja Salme Setälä ovat olleet tarkkasilmäisiä havainnoijia, ja

⁹⁷ Ylösen 2001. Ks. myös Johanna Valeniuksen pilakuvia sukupuolen näkökulmasta tarkasteleva poliittisen historian väitöskirja *Undressing the Maid. Gender, Sexuality and the Body in the Construction of Finnish Nation*. Valenius 2004.

avanneet merkittävästi ymmärrystäni monista arkkitehdin elämään liittyvistä mahdollisuuksista ja rajoitteista. Ilman tämänkaltaisia, subjektiivista ja persoonallista näkökulmaa tuovia lähteitä tulkinta jäisi epäilemättä paljon abstraktimmaksi ja teoreettisemmaksi.⁹⁸

Kino-Palatsi ei ollut ainoa pilviin kurkottava rakennushanke. Stockmann oli suunnitellut pilvenpiirtäjämäistä tornia omalle tontilleen jo vuonna 1922. Töölön keskustasuunnitelmakilpailun voitaneen Oiva Kallion suunnitelmissa oli pilvenpiirtäjiä, jotka jäivät niin ikään paperille. Torni oli siis hankkeista lopulta ainoa, joka toteutui. Kaikille rakennushankkeille on yhteistä niiden aikaansaama suuri innostus ja toisaalta niihin kohdistunut voimakas torjunta. Siinä missä toisten mielestä oli lähes mahdotonta kuvitella Helsinkiä pilvenpiirtäjäkaupungiksi, oli toisten mielestä lähes mieletöntä kuvitella minkäänlaista kansainvälistä näkyvyyttä ja tunnustusta ilman modernin suurkaupungin keskeisiä merkkejä eli pilvenpiirtäjiä.

1920-luvun pilvenpiirtäjät ovat olleet sekä Helsingin historian että arkkitehtuurin tutkimuksen parissa aihe, joka aika ajoin tulee esiin, vaikka itsenäiseksi tutkimusaiheeksi ne eivät ole nousseet. Uusin pilvenpiirtäjiä sivuava tutkimus on Aino Niskasen väitöskirja Kino-Palatsin suunnittelijan, arkkitehti Väinö Vähäkallion (vuoteen 1905 Vilander) elämäntyöstä.⁹⁹ Niskasen laaja biografinen työ antaa arvokasta tietoa Vähäkallion sosiaalisesta taustasta, hänen liikesuhteistaan ja työstään arkkitehtina, vaikka varsinainen tulkinta näiden tekijöiden merkityksestä hänen suunnittelutyölleen jää tutkimuksessa vähälle. Niskanen nojaa pilvenpiirtäjiä käsittelevässä osuudessaan osin aiempaan tutkimukseen, Raija-Liisa Heinosen funktionalismin läpimurtoa käsittelevään työhön ja Riitta Nikulan tutkimuksiin.¹⁰⁰ Nikulan 1920-lukua käsittelevät tutkimukset ovatkin perinpohjaisia, ja rakennusmääräyksiä, niiden taustalla vaikuttaneita esteettisiä ihan-

⁹⁸ Brunila julkaisi muistelmansa 1966, Setälä kahdessa osassa 1970 ja 1973 ja Meurman omansa 99-vuotiaana vuonna 1989.

⁹⁹ Niskanen 2005.

¹⁰⁰ Heinonen [1978] 1986 ja Nikulalta erit. 1980 ja 1991.

teita ja erityisesti rakennuskorkeuden muutoksia käsittelevät osuudet antavat tämän tutkimuksen pilvenpiirtäjakeskustelun analyysiin tarpeellista perspektiiviä. Myös Elina Standertskjöldin kirjoitukset sotienvälisen ajan arkkitehtuurista ovat rikastaneet käsitystäni 1920-luvun suomalaisesta arkkitehtuurista ja arkkitehtien toimintaympäristöstä.¹⁰¹ Tornin arkkitehdistä, Bertel Jungista, on niin ikään kirjoitettu tutkimusantologia *Bertel Jung, suurkaupungin hahmottaja* (1988). Tämän lisäksi pilvenpiirtäjiä on sivuttu useimmissa arkkitehtuurihistorian yleisesityksissä.

Kino-Palatsin vaiheista Suomi-Filmin ja elokuvahistorian näkökulmasta on kirjoittanut Kari Uusitalo Suomi-Filmiä käsittelevissä tutkimuksissaan sekä Erkki Karun elämäkerrassa. Outi Hupaniiton valmisteilla oleva väitöskirja käsittelee Suomi-Filmin ja Kino-Palatsin varhaisvaiheita. Tornin rakennusvaiheita on kartoittanut Jussi Talvi vuonna 1981 ilmestyneessä historiikissaan. Uusin, vuonna 2006 julkaistu, Tornin historiaa käsittelevä artikkelikokoelma nojaa arkkitehtuuria ja Tornin varhaisvaiheita käsittelevissä osuuksissa suurimmaksi osaksi Talven työhön. Myös Tornia on sivuttu 1920-luvun arkkitehtuurin yleisesityksissä.

Pilvenpiirtäjiä on tutkittu monessa eri yhteydessä ja pilvenpiirtäjistä ja pilvenpiirtäjäarkkitehdeista on erityisesti Yhdysvalloissa julkaistu lukemattomia historiateoksia ja tietokirjoja. Laajempuna kulttuurisena ja historiallisena ilmiönä pilvenpiirtäjää ei, hämmästyttävää kyllä, ole kovin paljon tutkittu, eikä esimerkiksi erillistä pilvenpiirtäjätutkimuksen alaa ole olemassa, vaikka yksittäisiä tutkimuksia aiheesta löytyy runsaasti. Pilvenpiirtäjätutkimukset nivoutuvat yleensä osaksi amerikkalaista arkkitehtuuria, teknologiaa tai modernismia. Amerikkalainen pilvenpiirtäjätutkija ja newyorkilaisen pilvenpiirtäjämuseon perustaja Carol Willis jopa esitti, että vuoteen 1995 mennessä oli Yhdysvalloissakin julkaistu vain yksi pilvenpiirtäjää analysoiva tutkimus, jossa paneuduttiin syvälle pilvenpiirtäjän kulttuuriin juuriin; newyorkilaisen Paul Goldbergerin *The Skyscra-*

¹⁰¹ Standertskjöld 1990, 1992, 1996, 2006 ja 2010.

per.¹⁰² Willis itse rajasi oman tutkimuksensa käsittelemään pilvenpiirtäjän teknologisia ja taloudellisia ehtoja, sillä hän argumentoi, että pilvenpiirtäjiä voi parhaiten ymmärtää juuri kapitalistisen liiketoiminnan näkökulmasta.

Willisin kirjan *Form Follows Finance* (1995) perusargumentti on, että pilvenpiirtäjät ovat liiketoiminnan tiloja, mutta että ne ovat samalla myös itsessään liiketoimintaa. Pilvenpiirtäjän estetiikka on Willisin mukaan ollut hyvin vähän velkaa taidehistorian tyyleille, sillä niiden rakentamista on ohjannut ennen kaikkea voitontavoittelu ja toimistotiloista saatava maksimaalinen tuotto. ”Skyscrapers are the ultimate architecture of capitalism”, Willis kirjoittaa.¹⁰³ Samalla kun Willisin väite pilvenpiirtäjän ja kapitalismin erottamattomasta suhteesta on varmasti totta, se ei kuitenkaan kata kaikkia pilvenpiirtäjän historiallisesta ja kulttuurisesti kerrostuneita merkityksiä, ja toisaalta eurooppalaisissa, suomalaisissa tai vaikkapa kiinalaisissa konteksteissa myös maankäyttöön ja talouteen liittyvät kysymykset asettuvat erilaiseen valoon. Väheksymättä lainkaan pilvenpiirtäjän amerikkalaisia juuria on tärkeää ottaa huomioon, että siitä on tullut myös globaali rakennustyyppi, joka on saanut kansallisia ja paikallisia merkityksiä siellä missä niitä on rakennettu, ja jonka kautta suhdetta amerikkalaisuuteen on punnittu ja arvioitu, joskus haltioituneesti, mutta usein myös kriittisesti.

Willis myös sivuuttaa eräitä tärkeitä tutkimuksia, sillä pilvenpiirtäjää kulttuurisena ja historiallisena muotona ja rakennelmana on toki tutkittu muuallakin kuin New Yorkissa. Pioneerityö on ollut Thomas A. P. van Leeuwenin teos *The Skyward Trend of Thought. The Metaphysics of American Skyscraper* (1988), joka nostaa esiin pilvenpiirtäjän ja korkeiden rakennusten pitkän keston historiallisia jatkumoi- ta kirkkorakentamisen ja tornien kautta. Van Leeuwenin näkemys pilvenpiirtäjästä nimenomaan tradition ja innovaation sulautumana on yksi tutkimukseni keskeisiä lähtökohtia. Arkkitehtuurintutkija

¹⁰² Goldberger 1986.

¹⁰³ Willis 1995, 10, 81.

Jean-Louis Cohen on puolestaan tutkinut Euroopan ja Amerikan välisiä suhteita arkkitehtuurin alalla kirjassaan *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893–1960* (1995). Cohenin teos ei kohdistu yksinomaan pilvenpiirtäjiin, mutta Cohenin hyvin laaja aineisto ja vivahteikas näkemys amerikanismista ja amerikanisaatiosta ja näiden merkityksestä eurooppalaisille arkkitehteille ja arkkitehtuurille ovat tarjonneet välineitä myös omalle tutkimukselleni.

Historiallista ulottuvuutta on tarkastellut myös kirjallisuudentutkija Theodore Ziolkowski, jonka tutkimus *The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image* (1998) on erittäin kiinnostava tulkinta torniteemasta. Siinä missä pilvenpiirtäjätutkimukset tavallisesti keskittyvät tarkastelemaan myös tornirakennelmia moderneetin tai edistyksen näkökulmasta, on Ziolkowskin lähtökohta päinvastainen. Ziolkowski jäljittää tornisymboliikan juuria aina sumerilaisiin teksteihin saakka ja päätyy tarkastelemaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen toimineita kirjailijoita, joille torni merkitsi ennen kaikkea elitismää, selän kääntämistä modernisaatiolle ja pakoa arvaamattomasta ja väkivaltaisesta maailmasta. Ziolkowskin vastakarvainen ja yllättävä tutkimus osoittaa kiinnostavalla tavalla paitsi tornien ja pilvenpiirtäjien historiallisten kerrostumien rikkauden myös sen, että tarinat ja kertomukset ovat kulkeneet korkeiden rakennusten rinnalla aina Babylonin tornin rakentamisen ajoista asti.

KANSALLISTA JA KANSAINVÄLISTÄ:
PÄÄKAUPUNGIN RAKENTAMISEN
SUUNTAVIIVOJA 1920-LUVULLA

1920-luvun Helsinki, melkein suurkaupunki

Mikä oikeastaan erottaa pikkukaupungin suurkaupungista? Monen eurooppalaisen valtion pääkaupunki oli 1920-luvulla paitsi hallinto-kaupunki myös vireä kulttuurin ja talouden keskus, jonka alueella saattoi asua useita miljoonia ihmisiä. Helsingistä oli tullut suuri-ruhtinaskunnan pääkaupunki vuonna 1812 ja itsenäisen valtion pääkaupunki vuonna 1917, mutta kaupungin asukasluku oli ylittänyt 100 000 rajan vasta vuonna 1910, ja vuonna 1930 asukkaita oli 220 000.¹⁰⁴ Nopeasti kasvavan, mutta kuitenkin vähäisen väkilukunsa takia Helsinkiä oli joskus hieman ongelmallista vertailla muihin Euroopan pääkaupunkeihin, mutta siitä huolimatta tätä – joskus epäedullista – vertailua harjoitettiin, sillä pikkukaupungiksikaan Helsinkiä ei enää voinut kutsua.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Vuonna 1812 Helsingin väkiluku oli vain 4 065. Vuoden 1840 paikkeilla Helsingissä oli jo 18 145 asukasta ja se oli Suomen suurin kaupunki. 1870-luvulta 1900-luvun alkuvuosiin tapahtui voimakasta kasvua, jonka johdosta Helsinki siirtyi, Heikki Wariksen sanoin, ”kokonaan toiseen suuruusluokkaan”, mikä merkitsi myös kaupungin väestön elämäntapojen muutosta. Waris [1932] 1973, 16. Helsingin kasvulukuja eurooppalaisiin kaupunkeihin on vertaillut Marjatta Hietala. Hietala 1992, 41–45.

¹⁰⁵ Historioitsija A. W. Rancken antoi Helsingin historiasta kertovalle teokseen vuonna 1932 nimeksi *Helsingfors – från småstad till storstad*, mikä korosti

Vaikka metropoli on tavallisesti yritetty määritellä asukasluvun mukaan, kulttuurisesti ja mentaalisesti pikkukaupungin ja suurkaupungin välinen ero on lopulta varsin hatara. 1920-luvun alun Helsingissä kysymykseen kaupungin koosta ja sen mukaisesta kaupunkityypistä suhtauduttiin usein yksinkertaisella siirtymällä: Helsingistä on tulossa suurkaupunki, se on melkein sellainen. Tai kuten V. A. Koskenniemi totesi esseessään, jossa hän pohti helsinkiläistä miljöötä kuvaavan kirjallisuuden puutetta jo vuonna 1914:

Helsinki on nopeasti kehittymässä suurkaupungiksi, ja ehkäpä se piankin sivuuttaa sen rajan, jonka tuolla puolen jokainen neitonen ei ole katsonut taiteilija X:n taivaansinisiin silmiin eikä jokainen nuori mies tunne kaikkien ensi luokan ravintolain paikallisuuksia.¹⁰⁶

Koskenniemi piti suurkaupunkilaiselle identiteetille (ja sen kirjallisellemme ilmaisulle) oleellisena sitä, että kaupunki on riittävän suuri tietynlaisen vierauden, etäisyyden ja anonyymiyden kokemiseen. Koskenniemen tapa ymmärtää modernin kaupungin olemusta liittyy eurooppalaiseen modernia kaupunkikokemusta tulkitsevaan perinteeseen, ja lausahduksessa kaikuukin esimerkiksi Charles Baudelairen käsitys modernista kaupungista väkijoukkojen ja toisille vieraiden ihmisten kohtaamisten näyttämönä. Tässä hän tulee myös lähelle yhdysvaltalaisen kaupunkisosiologin Richard Sennettin paljon myöhemmin esittämää, usein siteerattua, määritelmää kaupungin syvimmästä olemuksesta: "A city is a milieu in which strangers are likely to meet."¹⁰⁷

Toisilleen vieraiden ihmisten kohtaamisen voi ajatella julkisuuden ja julkisen tilan muotoutumisen perusedellytykseksi, ja tästä näkökulmasta se voidaan nähdä positiivisena asiana, mutta kaupunki, ja erityisesti moderni suurkaupunki väkijoukkoineen, on usein koettu

osuvasti muutosta, joka kaupungissa oli viimeisen sadan vuoden aikana tapahtunut. Rancken 1932.

¹⁰⁶ Koskenniemi 1914, 93.

¹⁰⁷ Sennett [1977] 2002, 48.

myös pelottavana ja uhkaavana ympäristönä. Tunteet eivät ole välttämättä liittyneet pelkästään vieraksi koettuihin ihmisiin, vaan yhtä lailla vieraisiin kaupunginosaan, katuun ja taloihin tai uudelta ja oudolta vaikuttaviin rakennuksiin. Minkälaisista suurkaupunkia Helsingistä sitten haluttiin ja kenelle? Millä lailla kaupungin tulevaisuutta käsittelevässä keskustelussa nähtiin tulevaisuus: ajateltiinko sitä kulttuurisesti ja sosiaalisesti erilaisena kuin nykyisyyttä tai menneisyyttä, vai pohdittiinko Helsingin rakentamista säilyttävistä tai hegemoniaa luovista periaatteista käsin? Minkälaisia ääneen lausuttuja tai taustalla piileviä käsityksiä kaupungista julkisena tilana rakentamisesta käydysässä keskustelussa on löydettävissä ja tulkittavissa?

Vuosikymmenen alku: Suurkaupunkisuunnitelmia sisällissodan jälkeen

Ennemmin tai myöhemmin paranevat väkivallan tekemät haavat. Elämä saa uutta vauhtia ja ovelta on aika, joka vaatii tarmokasta työtä ja joka samalla tulee olemaan nousukausi. Sen tähden nyt ei kelpaa istua kädet ristissä. Meidän täytyy käyttää hyväksemme sitä ajatusaikaa, joka nyt on tarjolla, harkitaksemme mitä voimme tehdä jotta Helsinki tyynellä luottamuksella voisi ottaa vastaan tulossa olevan ajan ja sen vaatimukset.¹⁰⁸

Näin kirjoitti Bertel Jung Eliel Saarisen laatiman ”Suur-Helsingin” asemakaavan ehdotus -nimellä painetun julkaisun esipuheessa vuoden 1918 heinäkuussa. Puheenvuorosta uhkuu sodan voittaneen osapuolen luja luottamus tulevaisuuteen, vaikka kirjoittamishetkellä yhteiskunnallisten ja taloudellisten olosuhteiden epävarmuus kosketti rakentamista siinä missä kaikkia muitakin aloja.¹⁰⁹ Tulevaisuuden

¹⁰⁸ Jung 1918, 3–4.

¹⁰⁹ Birger Brunilan mukaan Jungin puheenvuoron ja Saarisen suunnitelman oli loihittanut esiin ”vapautuneen kansan toiveikas tulevaisuudenusko”. Brunila 1962, 15.

suurkaupunki olikin sekä suorasti että epäsuorasti läsnä monessa puheenvuorossa Helsingin tulevaisuudesta ja rakentamisen suuntaviivoista. Ensimmäisinä vuosina sisällissodan jälkeen rakennustoiminta oli lähes pysähdyksissä – erityisesti tiilestä ja betonista rakennettaviin kerrostaloihin oli vaikea löytää rakennusaineksia ja osaavaa työvoimaa¹¹⁰ – mutta aineellisten olojen kohennuttua ja poliittisen tilanteen vakiinnuttua alkoi kiivas rakennustyö ja kaupunkisuunnittelu. Kaikesta rakennusmateriaalista oli sodan jälkeen ja vielä 1920-luvun alussa kova pula – vuonna 1921 koettiin varsinainen aallonpohja – mutta rakentamisen välttämättömyydestä ei eriäviä mielipiteitä juuri ollut. Silloin kun ei pystytty vielä rakentamaan ja tulevaisuus vaikutti epävarmalta, tehtiin paljon suunnitelmia. Kansallisvaltion rakentaminen saattoikin tuolloin merkitä hyvin konkreettisesti ja kirjaimellisesti juuri pääkaupungin rakentamista ja tulevaisuuteen suuntautuminen sen pohtimista, millainen pääkaupungin tulisi olla.

Jos Helsingin rakentamista tarkastellaan kaupunkisuunnittelun näkökulmasta,¹¹¹ voidaan havaita, että itsenäistyminen on tarkoittanut kaupunkirakentamisen suhteen ennen kaikkea julkisen kontrollin jatkuvaa lisääntymistä. Rakennuslainsäädäntöä oli kehitetty 1800-luvun lopulta asti, mutta ensimmäisen kerran rakentamisen säännöt koottiin yhteen vuoden 1917 rakennusjärjestyksessä. Siitä lähtien kaupunkitila – tai kaupunkikuva – ja sen esteettinen hallinta olivat jatkuvan keskustelun alaisena ammattipiireissä, ja jossain määrin myös laajemman yleisön parissa.¹¹² Uusi, entistä yksityiskohtaisempia määräyksiä sisältänyt asemakaavalaki vahvistettiin vuonna 1931. Toisaalta kontrollin lisääntyminen oli suhteellista: moneen eurooppalaiseen

¹¹⁰ Salokorpi 1981, 271.

¹¹¹ Yksi 1900-luvun loppupuolen vaikutusvaltaisimpia kaupunkihistorian ja arkkitehtuurin tutkimussuuntauksia on planning history -nimellä kulkeva suuntaus. Suomessa ja muuallakin Pohjoismaissa tämä suuntaus on ollut erityisesti sidoksissa taidehistoriaan. Planning history -suuntauksesta ja sen soveltamisesta Suomessa ks. esim. Salmela 2004, 13–14.

¹¹² Rakennusjärjestyksen kehittymisestä sotien välisenä aikana yksityiskohtaisemmin ks. Nikula 1981, 159. Ks. myös Brunila 1962, 10.

kolleegaan verrattuna suomalaisella arkkitehdillä ja rakennuttajalla saattoi olla verrattain vapaat kädet, sillä kaikesta huolimatta rakennuslainsäädäntö ja siihen liittyvä byrokratia olivat vasta kehityksessä eivätkä ne vielä ulottuneet kaikkialle, ja kun arkkitehtien ammattikunta oli melko pieni, saattoi yhden arkkitehdin osalle tulla suurikin määrä varteenotettavia työmahdollisuuksia.¹¹³ On myös muistettava, että helsinkiläiset arkkitehdit saivat jatkuvasti toimeksiantoja muualtakin kuin Helsingistä, sillä ajanjaksolle olivat tyypillisiä myös maaseudun teollisuuspaikkakuntien kasvuun liittyvät mittavatkin tehtävät.

1920-luvun alkupuolella työtehtäviä ei kuitenkaan ollut vielä paljon. Voisi ajatella, että ennen kuin rakennustyöt sodan jälkeen pääsivät vauhtiin, oli arkkitehdeilla aikaa lukea ja pohtia rakentamisen ideologioita kysymyksiä. Suunnitelmat ja niihin liittyvät keskustelut sivusivat usein tiedostaen tai tiedostamatta kysymystä siitä, kenelle kaupunkia rakennettiin. Kuvaan tai haaveeseen suurkaupungiksi tulemisesta liittyy aina myös kansallisia ja kansainvälisiä jännitteitä ja vaikutteita, sillä suurkaupungille kansainvälisyys ja suhteet muihin suurkaupunkeihin ovat aina olleet erityisen tärkeitä. Suurkaupunki, tai metropoli, ei ole kuitenkaan pelkästään asemakaavasuunnittelun tai kaupunkirakennustaiteen luomus, vaan kerrostunut, monista eriaikaisista ja keskenään eripuraisistakin sosiaalisista, teknologisista ja kulttuurisista aineksista koostuva päättymätön ilmiö, tai ”urbaani prosessi”, kuten Spiro Kostofin usein käytetty termi kuuluu.¹¹⁴ Samalla kun 1920-luvun Helsinki oli suurien, kauas tulevaisuuteen tähtäävien suunnitelmien tila, se oli myös modernin viihteen, etnisten ja kielellisten rajojen sekä poliittisen kiistan ja kaunan kenttä.

¹¹³ Nikula 1981, 159.

¹¹⁴ Urbaani prosessi koostuu Kostofin mukaan erilaisista ja eriaikaisista elementeistä. Jotkut kaupungit kiihtyvät pois kun taas toiset kasvavat ja kehittyvät. Suurtenkin kaupunkien historiaan kuuluvat olennaisesti myös kaudet, jolloin ne eivät ole olleet kaikkein loistokkaimmillaan. Esimerkiksi Roomassa oli antiikin aikana parhaimmillaan yli miljoona asukasta, mutta kaupunkihistorian kannalta pitäisi olla aivan yhtä mielenkiintoista, mitä tapahtui kaupungissa silloin, kun sen väkimäärä putosi 50 000:een. Kostof [1991] 2006, 12.

Samaan aikaan se oli uuden itsenäisen valtion hallinnon ja talouden pääkaupunki. Kaikki nämä ainekset sekoittuivat tavalla tai toisella siihen, millä tavalla kaupunkiin ja sen rakentamiseen suhtauduttiin, ja millaisista aineksista tulevaisuutta oli mahdollista rakentaa.

Sisällissodan varjo kosketti rakentamista monin tavoin koko 1920-luvun ajan. Monet arkkitehdit olivat olleet mukana sisällissodan tapahtumissa, mutta he joutuivat usein erityisellä tavalla kohtaamaan sodan jäljet myös sodan jälkeen 1920-luvulla kahtia jakautuneen kansakunnan ja kaupungin keskellä. Arkkitehdit saattoivat joutua työnsä takia kohtaamaan sodan jäljet hyvin kouriintuntuvasti. Esimerkiksi arkkitehti Salme Setälä oli viettänyt sisällissodan viimeiset viikot punakaartin vankina. Pian vapauduttuaan hän valmistui arkkitehdiksi, ja hänen ensimmäisiä työtehtäviään vastavalmistuneena nuorena arkkitehtina oli rakennusten mittaaminen Suomenlinnassa, jonka kaikki rakennuspiirustukset olivat kadonneet venäläisten mukana. Mittauksia tehdessään hän joutui puikkelehtimaan vankien joukossa punavankileiriksi muutetulla saarella: ”Oli tuskallista katsella nääntyneitä, kalvakkaita, partaisia miehiä, jotka istuivat tylsän ja vihamielisen näköisinä kapealla petillään.”¹¹⁵ Otto-Iivari Meurmanin ensimmäinen työtehtävä Viipurin kaupunginarkkitehtina puolestaan oli sisällissodassa tuhoutuneiden asuinalueiden jälleenrakennuksen suunnittelu,¹¹⁶ ja Birger Brunilan tehtäväksi tuli suunnitella kaatuneiden saksalaisten ja valkoisten hautapaikkoja Vanhankirkon puistoon. Brunila oli myös vastuussa Pohjoisesplanadin ja Heikinkadun (nykyisen Mannerheimintien) juhloristelusta Mannerheimin johtamaa valkoisen armeijan voitonparaatia varten toukokuussa 1918.¹¹⁷

Monella arkkitehdilla oli siis paitsi luokka-asemansa myös ammattinsa takia omakohtainen kosketus sodanjälkeisen kaupungin todellisuuteen. Rakentaminen oli – ei ainoastaan Suomessa, vaan koko ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa – yksi suurimpia yhteiskunnallisia kysymyksiä, joita sodan raunioittamal-

¹¹⁵ Setälä 1973, 14.

¹¹⁶ Salmela 2004, 10.

¹¹⁷ Brunila 1966, 144–145.

la Euroopalla oli kohdattavanaan. Maailmansotien välisenä aikana asutuskysymyksiin tarttuivat Suomessa erityisesti nuoret arkkitehdit kuten Harald Andersin, Alvar Aalto, Ole Gripenberg, Kaj Englund, Hilding Ekelund ja P. E. Blomstedt.¹¹⁸ Helsingissä sisällissodan aiheuttamat aineelliset tuhot olivat verrattain vähäiset, mutta rakentaminen oli ollut maailmansodan takia jo vuosia lähes pysähdyksissä, joten asuntojen tarve oli huutava. Asunto-olojen kohentamisella katsottiin myös voitavan parantaa erityisesti työläisten elinoloja, ja siten ylläpitää yhteiskunnallista rauhaa ja vakautta. Esimerkiksi arkkitehti Harald Andersin esitti asuntorakentamisen standardisointia käsittelevän artikkelinsa loppukaneetissa:

Etä suuria etuja on sellaisen organisation kautta voitettavissa ja että taloudellinen tulos muodostuisi hyväksi, on itsestään selvää. Sitä etua, mikä saavutetaan, kun teollisuuden asuntotarve nopeasti tyydytetään ja kun teollisuustyöläistemme elintasoja kohotetaan, voitaneen tuskin liian korkeasti arvioida. Ennemmin tai myöhemmin näkyy toki tulos, nim. työrauha, työhalu ja vähentynyt luokkataistelu sekä intensiivi työmaalle hyödyksi ja koko sen väestölle.¹¹⁹

Asuinolojen kohentamisesta niin asemakaava-suunnittelun, yksittäisten rakennusten kuin sisustamisen avulla tulikin yksi kaupunkirakentamisen ja arkkitehtuurin keskeisistä toiminnan kohteista sotienvälisenä aikana.¹²⁰ Sisällissota ei ollut Suomessa ainoa syy haluun parantaa asuinoloja, mutta 1920-luvun alkuvuosien rakentamista poliittiset olosuhteet värittivät voimakkaasti, niin Suomessa kuin muualla maailmansodan jälkeisessä Euroopassa. Usko arkkitehtuuriin ja sen kykyyn vaikuttaa yhteiskunnallisiin olosuhteisiin ja jopa muuttaa niitä, oli varsinkin radikaalin nuoremman arkkitehtisukupolven parissa

¹¹⁸ Ks. myös Niskanen 2005, 55.

¹¹⁹ Harald Andersin: ”Pienempien asuntotyyppien standardisointi”. *Arkkitehti* 2/1921.

¹²⁰ 1920-luvun asuntoarkkitehtuurin ovat nostaneet tutkimuksensa keskiöön erityisesti Nikula 1981, Saarikangas 2002 ja Salmela 2004.

voimakas. Vaikutusvaltaisen marxilaisen arkkitehtuurihistorioitsijan Manfredo Tafurin mukaan Weimarin Saksassa panostettiin ensimmäisen maailmansodan jälkeen rakentamiseen niin intensiivisesti, että se todella vaikutti rauhoittavasti sekasortoisiin oloihin.¹²¹ Myös sveitsiläissyntyisen modernistin Le Corbusier'n kirjoituksista nousee vahvasti esiin ajatus, että juuri rakentamisella voidaan ehkäistä yhteiskunnallisten olojen järkkymistä. Le Corbusier'n vuonna 1923 julkaistusta kirjasta *Kohti uutta arkkitehtuuria (Vers une architecture)* usein siteerattua slogania ”arkkitehtuuri tai vallankumous” edeltää päättely:

Yhteiskunnan koneisto on perusteellisesti järkkynyt ja tasapainoilee historiallisesti merkittävien uudistusten ja täydellisen katastrofin välillä. / Jokaisen elävän olennon perusvaistoihin kuuluu suojavaikan varmistaminen itselleen. Osalla eri yhteiskuntaluokkien aktiiviväestöstä ei enää ole asianmukaista suojavaikkaa, ei työväestöllä eikä henkisen työn tekijöillä. / Rakentaminen on ratkaisu nykyajan järkkyyvään tasapainoon. Arkkitehtuuri tai vallankumous.¹²²

Saksassa vuonna 1919 perustetun Bauhaus-koulun traditioon kuului vallankumouksellinen henki, joka ei ensi alkuun kuitenkaan ollut poliittisiin puolueisiin sitoutunutta, sillä järjestäytyneemmäksi poliittisuus muuttui vasta 1920-luvun loppuvuosina. Vuonna 1927 kommunistinen aktiivisuus saavutti myös Bauhausin, mikä johti siihen, että koulun rehtori Hans Meyer erotettiin vuonna 1930 poliittisiin syihin vedoten, sillä Meyerin aikana opiskelijat olivat radikalisoituneet. Hänen seuraajansa Ludvig Mies van der Rohe tosin pyrki pääsemään eroon Meyerin jättämästä vasemmistolaisesta perinnöstä ja luomaan epäpoliittista taidetta ja arkkitehtuuria – siinä ilmeisesti kuitenkin onnistumatta, sillä vuonna 1933 kansallissosialistit sulki-
vat koko Bauhausin koulun syyttäen sitä marxilaisuudesta. Koulun sulkeminen tai sen poliittisuus eivät kuitenkaan olleet itsestään selviä asioita; keskusteluun osallistui myös joukko kansallissosialisteja,

¹²¹ Tafuri 1976, 100.

¹²² Le Corbusier [1923] 2004, 17.

jotka ehdottivat koulun jatkamista toisella nimellä ja modernismin valjastamista kansallissosialististen päämäärien palvelukseen. Kansallissosialistit päätyivät vasta vuonna 1934 tulkintaan, että modernistinen taide ja arkkitehtuuri oli epäsuksalaista ja bolševistista.¹²³

Suomessa arkkitehtuurista ei puhuttu aivan yhtä korkealentoisin sanakääntein kuin Keski-Euroopassa eikä poliittisuus ollut kovin näkyvää, vaikka eräänlainen yhteiskunnallinen käänne tapahtui täälläkin. Vuonna 1932 julkaistussa, suomalaista arkkitehtuuria ja sen lähihistoriaa tarkastelevassa teoksessa *Suomen rakennustaidetta* arkkitehtien sitoutuminen yhteiskunnalliseen vastuuseen nähtiin positiivisena asiana:

Varhaisemman, melkein yksipuolisesti esteettisen käsityksen sijaan rakennustaiteen tehtävästä tuli todellisuutta korostavampi käsitystapa ja työväenasuntojen, tehdasrakennusten ja vuokratalojen ratkaiseminen johti tajuamaan ammatin vakavuuden ja yhteiskunnallisen vastuun ja velvollisuudet.¹²⁴

Mutta minkälaista suomalaisen arkkitehtikunnan yhteiskunnallinen sitoutuminen käytännössä sitten oli? Avoimen poliittista se ei yleensä ainakaan ollut. Monet arkkitehdit 1920-luvulla epäilemättä sitoutuivat valkoisen Suomen arvoihin, mutta missä määrin kyse oli isänmaallisuudesta ja missä määrin poliittisesta toiminnasta? Jotkut arkkitehteista liittyivät suojeluskuntaan heti sodan jälkeen, mutta kovin tarkkaa tietoa tästä ei ole. Joillakin rakennusmestareilla tarve poliittisen valkoisuuden osoittamiseen sodan jälkeen oli suurempi, sillä osa rakennusmestareista oli taistellut sodassa punaisten puolella.¹²⁵

Vasemmistolaisia näkemyksiä ei arkkitehteista esittänyt juuri kukaan.¹²⁶ Ylipäätään se, mitä tarkoitettiin yhteiskunnallisuudella,

¹²³ Droste 1991, 199–230.

¹²⁴ *Suomen rakennustaidetta* 1932, XI.

¹²⁵ Salmela 1994, 34.

¹²⁶ Sekä Setälän että Meurmanin muistelmista piirtyy vahvasti käsitys, että poikkeavien mielipiteiden esittäminen ei ollut käytännöllisesti katsoen mahdollista.

ei ollut kovin selvää. Esimerkiksi kysymys siitä, pitäisikö valtion tai kuntien osallistua asuntojen rakentamiseen, jakoi mielipiteitä, ja lopultakaan Suomessa ei, toisin kuten esimerkiksi Saksassa ja Ruotsissa, ollut juuri kunnallista rakentamista vaan rakentaminen oli pääasiassa yksityistä liiketoimintaa, jolloin taloudellinen hyöty oli etusijalla.¹²⁷ Arkkitehdit saattoivat myös itse olla osakkaina rakennushankkeissa. Arkkitehtuurin yhteiskunnallisuus ei siis ollut kovinkaan suoraa poliittista osallistumista tai vaikuttamista, vaan ilmeni esimerkiksi yleisenä kiinnostuksena asuntorakentamiseen.¹²⁸ Martti Välikankaasta tuli *Arkkitehti*-lehden päätoimittaja vuonna 1930, ja hän suomi kollegoitaan välillä varsin ankarasti. Välikankaan mukaan arkkitehdit olivat ammattikuntana suorastaan kiusallisen etäällä politiikasta ja päätöksenteosta, ja esimerkiksi kunnallisissa päätöksenteossa arkkitehdit kerrassaan loistivat poissaolollaan: ”Teknillisten piirimme vähäinen valtiollisten asioiden harrastus ja melkein täydellinen syrjäytyminen kaikesta, mikä vähänkin vivahtaa politiikalle, ovat vanhastaan tunnettuja tosiasioita.”¹²⁹

Yhteiskunnallisen osallistumisen heiveröisyydestä oli monenlaisia seurauksia. Rajja-Liisa Heinosen mukaan yksi seuraus oli se, että funktionalismin omaksuminen Suomessa jäi ikään kuin puolitiehen. Funktionalismista omaksuttiin muotokieli, mutta siihen kytkeytyvät yhteiskunnalliset aatteet eivät juuri päässeet esiin. Lähinnä vasemmistolaisia ajatuksia olivat luultavasti P. E. Blomstedt, joka oli aikeissa esimerkiksi kirjoittaa *Pilvilinnoja*-nimisen kirjan, jossa olisi esitelty sosialistisia utopioita,¹³⁰ ja Alvar Aalto, jonka tuttavapiiriin kuului kansainvälisiä, avoimesti kommunisteiksi tunnustautuneita taiteilijoita kuten ranskalainen Ferdinand Léger ja unkarilaista

¹²⁷ Heinonen 1986, 227; Salmela 2004, 46.

¹²⁸ Maija Mäkikalli puolestaan on analysoinut kiinnostavasti keskiluokkaisen arvomaailman ja yhteiskunnallisen tasa-arvoisuuden välistä ristiriitaa sotien välisen ajan uudelle keskiluokalle suunnatussa huonekalutuotannossa. Mäkikalli 2002, 103–110.

¹²⁹ Martti Välikangas: ”Arkkitehdit ja kunniallinen elämä.” *Arkkitehti* 1/1931, 1.

¹³⁰ Blomstedtin poliittisuudesta ks. Standerstkjöld 1996, 60.

alkuperää oleva, Bauhausissa opettanut ja myöhemmin Yhdysvaltoihin muuttanut arkkitehti László Moholy-Nagy. Aalto oli myös 1930-luvulla perustamassa ensimmäistä suomalaista elokuvakerhoa, Projektiota, jonka toiminta oli Etsivä keskuspoliisin tarkkailussa vasemmistoepäilyjen takia.¹³¹ Aaltokin kuitenkin kaihtoi sitoutumisesta puoluepolitiikkaan ja häntä on tavallisesti luonnehdittu lähinnä kulttuuriliberaaliksi.¹³² Aallon, niin kuin monen muunkin 1920- ja 1930-luvulla modernismin piirissä toimineen arkkitehdin mielestä rakentamisen yhteiskunnallinen oikeudenmukaisuus toteutuisi parhaiten standardisoinnin ja rationalisoinnin avulla.¹³³

Pohdittaessa arkkitehtien suhtautumista politiikkaan on kuitenkin syytä muistaa, että arkkitehdin ammatti oli porvarillinen ammatti, mikä vielä 1910-luvulla useimmiten tarkoitti, että työväenluokan elämäntapa jäi arkkitehdeille hyvin vieraaksi ja etäiseksi. Esimerkiksi Salme Setälä kertoo käyneensä Pitkäsillan toisella puolella yhden ainoan kerran, ylioppilasvuonnaan, ja oli tapauksesta hyvin poissa tolaltaan.¹³⁴ 1920-luvulla arkkitehtien porvarillisuus sai poliittisempaa väriä, sillä sodanjälkeisissä olosuhteissa se usein tarkoitti voitettajan puolella olemista. Tarkkaa tietoa arkkitehtien osallistumisesta sisällissotaan ei kuitenkaan ole olemassa.¹³⁵ Aallosta tiedetään, että hän oli osallistunut sisällissotaan valkoisten puolella ja oli ilmeisesti

¹³¹ Projektiosta ks. Mickwitz 1995, 169–180. Aallon kiinnostus elokuvaan oli paljolti peräisin juuri Moholy-Nagylta, joka vieraili Suomessa 1932. Moholy-Nagysta ja Aallosta tarkemmin Schildt 1985, 77–78. Aallon elokuvateatterisuunnitelmista ja elokuvakäsityksestä 1920- ja 1930-luvuilla ks. myös Laine 2004, 126–135.

¹³² Ks. esim. Mikkola 1985; Laine 2004, 133–135.

¹³³ Standertskjöld 1992, 86; Schildt 1992, 212.

¹³⁴ Setälä 1970, 39.

¹³⁵ Ulla Salmela on analysoinut Yhdistys yleishyödyllisen rakennustoiminnan edistämiseksi -järjestön toimintaa sen pöytäkirjojen kautta. Pöytäkirjat antavat varsin selkeän kuvan poliittisen ilmapiirin muutoksista ja arkkitehtien suhtautumisesta politiikkaan. Järjestö aloitti toimintansa kolme kuukautta ennen sisällissodan alkua. Salmela 2003, 30.

ollut rintamallakin, mutta hän ei suostunut jälkeenpäin puhumaan kokemuksistaan lainkaan.¹³⁶ Eliel Saarisen elämäkerturi Timo Tuomi puolestaan kirjoittaa, ettei Eliel Saarisen poliittisista mielipiteistä ole selkeää kuvaa, mutta ”Suomen itsenäistymiskamppailussa hän osallistui aktiivisesti isänmaan asialle, ja kansalais sodassa hän oli valkoisten puolella”.¹³⁷ Salme Setälä kertoo muistelmissaan, että monet arkkitehtiopiskelijat, esimerkiksi Erik Heinrichs, josta myöhemmin tuli Mannerheimin luottomies, liittyivät jääkäreihin ja että teekareilla oli oma konekiväärikomppaniensa. Myös naisarkkitehtiopiskelijat osallistuivat aktiivisesti sotatoimiin. Arkkitehtiopiskelija Verna Maria Eriksson niitti kuuluisuutta ”kuularuiskukorsettityttöä”, joka salakuljetti valkoisille sotilaille ammuksia vaatteidensa alla.¹³⁸

Muiden, vähemmän tunnettujen arkkitehtien suhtautumisesta ei tiedetä paljonkaan. Myöskään siitä, miten arkkitehtien asennoituminen sisällissotaan mahdollisesti muuttui 1920-luvun mittaan, ei ole tutkimuksen perusteella saanut kovin selkeää käsitystä. Kuitenkin arkkitehtiopiskelijoiden toimintaa tutkinut Ulla Salmela on nostanut esiin, että esimerkiksi Polyteknillisessä Korkeakoulussa järjestettiin vuonna 1930 projekti, jonka tarkoituksena oli taltioida arkkitehtiopiskelijoiden muistoja vapaussodasta. Näitä julkaistiin vuoden 1938 *Teekkari*-lehdessä.¹³⁹ Poliittista varovaisuutta voi tulkita

¹³⁶ Göran Schildtin mukaan Aalto oli vuoden 1932 paikkeilla verrattain lähellä vasemmistoa, mutta kuitenkin Aalto ja Bertel Jung joutuivat ilmiriitoihin Jungin kutsuttua Aaltoa kommunistiarkkitehdiksi. Aalto vastasi tähän antamalla Jungille korvapuustin. Arkkitehtiliitto joutui puimaan asiaa hallituksessaan kuukausikaupalla. Schildt 1985, 86–87. Aalto osoitti kuitenkin myöhemmin poliittista rohkeutta, esimerkiksi joutuessaan suomalaisen arkkitehtuuridelegaation johtajaksi Saksaan 1943, jolloin hän piti hyvin rohkeita puheita isäntävän kuullen. Mikkola 1985, 18.

¹³⁷ Tuomi 2007, 154.

¹³⁸ Setälä 1970, 184, 188–189. Erikssonin kuva julkaistiin heti sodan jälkeen *Suomen Kuvalehden* kannessa, ja se on myöhemminkin saanut paljon julkisuutta. Se on uudelleenjulkaistu teoksessa Blomqvist 2005.

¹³⁹ Salmela 2004, 32.

siinä, että muistot saivat odottaa julkaisuaan näin kauan. Salmelan lähestymistapa on ollut poikkeus, sillä yleensä politiikkaan liittyviä aihepiirejä ei ole tutkimuksessa nostettu esille, vaan kysymys arkkitehtien suhteesta yhteiskuntaan ja politiikkaan on ohitettu varsin kevyesti. Voi kuitenkin ajatella, että esimerkiksi se, että Birger Brunila koristeli kaupungin Mannerheimin paraatia varten, ei Helsingin työväestön silmissä näyttänyt poliittisesti neutraalilta, isänmaalliselta eleeltä, vaikkei Brunila olisikaan ollut näkyvän poliittinen hahmo tai edes mieltänyt itseään tai toimintaansa erityisen poliittiseksi.

Asuinolot ja asuntorakentaminen olivat siis tärkeässä osassa kaikessa rakentamisessa, ja ne ovatkin paljolti olleet sotienvälisen ajan kaupunkia ja arkkitehtuuria käsittelevän tutkimuksen kohteena, mutta muutos kohdistui myös julkisempaan kaupunkitilaan. Julkista tilaa on tavallisimmin tutkittu kohdistamalla katse kaupunkisuunnitteluun. Julkisen tilan historiaan kohdistunut tutkimus onkin toistaiseksi ollut paljon enemmän kiinni arkkitehtuuri- ja suunnittelukeskeisessä näkökulmassa, sillä kaupunkia elettyä ja koettuna tilana on Suomessa tutkittu useimmiten nimenomaan asuntoarkkitehtuurin saralla. Julkisen tilan ja kokemuksen analyysissakaan suunnittelun prosessia ei voi kokonaan ohittaa, vaikka tutkimus kohdistuisi ensisijaisesti kaupunkikokemukseen, sillä arkkitehdit ja ylipäänsä rakentaminen olivat keskeinen osa julkisuutta, ja asiantuntijoina arkkitehdit pitkälti antoivat käsitteet, sanat ja kuvat, joilla keskustelua käytiin.

1920-luvulla keskustelu arkkitehtuurista alkoi kielipoliittisista syistä tavoittaa yhä useampia ihmisiä. Helsingin arkkitehtikunta oli autonomian loppuaikoina ollut enimmäkseen ruotsinkielistä, vaikka venäjän kielestä tuli vuoden 1900 kielimanifestin myötä tärkeä kieli myös rakentamisen alalla. Esimerkiksi rakennustöiden ylihallituksen (Intendentinkonttori vuoteen 1863) viimeinen autonomian ajan johtaja vuonna 1917 oli venäläinen Wasilij Aleksandrovitš Barmín.¹⁴⁰ Vuodet 1917–1921 ylitirehtöörinä toimi Onni Tarjanne (ent.

¹⁴⁰ Ensimmäisen venäläistämiskauden aikana Yleisten rakennusten ylihallitus oli säästynyt toimenpiteiltä, mutta toisen venäläistämiskauden seurauksena sen

Törnqvist), jonka aikana viralliseksi ”pöytäkirjakielleksi” tuli suomi, ja jättäessään viran Tarjanne piti kunnia-asianaan, että myös hänen seuraajansa olisi suomenkielinen ja -mielinen.¹⁴¹ Tarjanne oli myös polyteknillisessä opistossa vaikuttanut merkittävästi suomenkielisen arkkitehtikoulutuksen syntymiseen.¹⁴² Arkkitehtien oma lehti puolestaan oli ennen sotaa ilmestynyt ruotsinkielisenä, mutta vuodesta 1921 lehdestä alkoi ilmestyä identtiset ruotsin- ja suomenkieliset versiot (*Arkitekten* ja *Arkkitehti*). Kaksi kolmasosaa Suomen Arkkitehtiliiton SAFA:n jäsenistöstä oli kuitenkin ruotsinkielisiä vielä 1920-luvun lopulla.¹⁴³

Kielikysymys aktivoitui uudestaan juuri 1920-luvun lopulla. Suhteessa kaupunkiin ja rakentamiseen se nousi esille erityisesti suomenkielisessä sanomalehdistössä. Varsinainen arkkitehtuurilehdistö oli, kuten mainittua, kaksikielinen, ja suurin osa 1920-luvun kaupunkiarkkitehtuuria käsittelevää kirjallisuutta käännettiin pian ilmestymisensä jälkeen toiselle kotimaiselle kielelle, yleensä ruotsista suomeksi. Esimerkiksi vuonna 1922 julkaistu Gustaf Strengellin *Staden som konstverk (Kaupunki taideluomana)* suomennettiin jo 1923, eli seuraavana vuonna. Ture Jansonin helsinkiläistä elämää, kulttuuria ja arkkitehtuuria käsittelevä *Boken om Helsingfors* (1926) ilmestyi jo samana vuonna Erkki Kivijärven suomentamana ja editoimana suomeksi nimellä *Hyvä Helsingimme*. Tavallisinta olikin, että alkuteos kirjoitettiin ruotsiksi, mutta tämä ei kuitenkaan merkinnyt, että kirjat olisi suunnattu vain pienelle lukijakunnalle tai ammattilaisille. Päinvastoin: esimerkiksi Strengell korostaa kirjansa esipuheessa painokkaasti, että ”kirja yrittää auttaa suurempaa yleisöä” ja että sen ”tarkoitus on kokonaan taiteellis-opettavainen”.¹⁴⁴

johtoon tuli Barmin, joka oli venäläinen, Viaporissa palvellut insinöörikapteeni, joka puhui hieman ruotsia, mutta ei lainkaan suomea. Halila 1967, 84.

¹⁴¹ Setälä 1973, 29.

¹⁴² Halila 1967, 1963.

¹⁴³ Nikula 1981, 29. Arvio perustuu tosin arkkitehtien sukunimiin eikä siis kerro luotettavasti mitä kieltä asianomainen on käyttänyt tai puhunut.

¹⁴⁴ Strengell [1922] 1923, 11.

Opettavaisuus ja yleisön opastaminen arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun periaatteisiin olikin kirjoittajien tärkeimpiä motiiveja. Etenkin asemakaavasuunnittelu oli alana niin uusi, että asemakaava-arkkitehtien oli kirjoittamalla yritettävä vaikuttaa lukevaan yleisöön yleisesti ja vaikutusvaltaisiin virkamiehiin ja poliitikkoihin erityisesti. Itse asiassa koko modernin suomalaisen kaupunkisuunnittelun on katsottu saaneen alkunsa arkkitehti Lars Sonckin lehtimies Guss Mattssonin avustuksella kirjoittamasta artikkelista ”Modern vandalism: Helsingfors stadsplan”,¹⁴⁵ joka herätti suomalaisen arkkitehtikunnan ja ehkä yleisönkin pohtimaan kaupunkisuunnitteluun liittyviä kysymyksiä. Kirjoituksen on ajateltu saaneen innoituksen ruotsalaisesta *Ord och Bild* -lehdessä julkaistusta, Camillo Sittestä kertovasta artikkelista.

Omassa kirjoituksessaan Sonck esittelee Sitten ajatuksia kaupunkisuunnittelusta ja arvostelee Helsingin asemakaavaa siitä, ettei kauniita luonnonolosuhteita ole lainkaan otettu huomioon, minkä seurauksena kaupunkia leimaavat lohduuttoman tylsä säännönmukaisuus ja tyhjät aukiot, eivätkä koristeelliset julkisivut paranna asiaa. Sonckin mielestä Helsinki oli kokoelma neliskanttisiin ryhmiin jaettuja sokerikakkuja. Ratkaisuksi hän ehdotti kansainvälisen käytännön mukaista kilpailua Eiran ja Töölön asemakaavan toteuttamiseksi.¹⁴⁶ Kirjoittaminen osoittautuikin vaikutusvaltaiseksi keinoksi tuoda rakennustaiteen uusia suuntauksia kaupunkilaisten tietoon. Kirjoitukseen reagoitiin nopeasti, ja vielä samana vuonna järjestettiin Etu-Töölön alueen asemakaavakilpailu, joka oli ensimmäinen arkkitehtuurikilpailu Suomessa.¹⁴⁷ Myös Helsingin ensimmäinen asemakaava-arkkitehti Bertel Jung kirjoitti ja esitelmöi arkkitehtuuriin ja kaavoitukseen liittyvistä kysymyksistä uransa alusta asti, ja toimi esimerkiksi *Arkitekten*-lehden ensimmäisenä päätoimittajana vuosina 1903–1905.

¹⁴⁵ Artikkelin julkaistiin *Finsk Tidskrift*ssä sekä *Teknikern* -lehdessä vuonna 1898.

¹⁴⁶ Sonck 1898 passim, erityisesti 266, 268.

¹⁴⁷ Ks. esim. Nikula 1981, 92.

1920-luvulla kaupunkien rakentamista alettiin yhä enemmän ohjata keskitetysti asemakaavasuunnittelun kautta. Helsinkiin oli perustettu asemakaava-arkkitehdin virka vuonna 1908, ja asemakaava-arkkitehtien virkojen määrä kaikissa suomalaisissa kaupungeissa lisääntyi tasaisesti, joskin hitaasti, 1920- ja 1930-luvuilla. Kaupunkien rakentamisessa suunnittelijoiden valta oli kuitenkin suuri jo aiemmin, joskin asemakaavasuunnittelu ja rakennusarkkitehtuuri alkoivat toden teolla erkaantua toisistaan vasta 1920-luvun mittaan.¹⁴⁸ Laura Kolbe on korostanut, että muuhun Eurooppaan verrattuna Suomessa kaupunkisuunnittelu on ollut erityisen paljon virkamiestyötä. Kaupungit eivät ole syntyneet orgaanisesti vaan ne on perustettu esivallan käskystä ja rakennettu – ainakin periaatteessa – ennalta tehtyjen suunnitelmien mukaan.¹⁴⁹ Suunnitelmallisuuden on usein liittynyt se, että sotilaalliset ja poliittiset aspektit ovat ajaneet asukkaiden ja talouden tarpeiden ohii. Esimerkiksi Helsingin jälleenrakennuskomitean puheenjohtajan Johan Albrecht Ehrenströmin näkemyksessä korostui, että yksityisten etujen huomioonottaminen tuottaisi arkkitehtuuria ilman sääntöjä. Kaupunkia ei pitänyt rakentaa kauppiaita ja kaupankäyntiä vaan sotilaallisia ja poliittisia tarpeita varten.¹⁵⁰ Samaa näkemystä korosti Juhani Vikstedt 1920-luvulla:

Meidän hyvä Helsingimme, jossa nyt valtioruumiimme sydän voimakkaana sykkii, tiede ja taide versovat ja kauppa sekä teollisuus kukoistavat, ei ole luonnollisen kehityksen tulos samassa määrin kuin muut kaupunkimme. Majesteetin mahtikäskyllä se perustettiin harvaan asuttuun maahan ja mahtikäskyllä hitaasti kehittynyt kauppa-
paikka myös koroitettiin vastaluodun valtion pääkaupungiksi.¹⁵¹

¹⁴⁸ Ks. esim. Salmela 1994, 52.

¹⁴⁹ Kolbe 2006, 75–76.

¹⁵⁰ Ehrenströmin käsityksistä ks. Klinge 1986, 15–18.

¹⁵¹ Vikstedt 1926, 83.

Tätä valtion vahvaa läsnäoloa rakennustoiminnassa myös kritisoitiin, ja esimerkiksi Vikstedtin kommentista voi, ainakin rivien välistä, lukea, ettei valtiollisten instituutioiden vahva näkyminen ole ollut pelkästään hyvä asia. Valtiollisen rakentamisen perinnettä nousi vastustamaan jo vuosisadan alussa joukko arkkitehteja, jotka perustivat Kulosaaren huvila-alueen. Alueen historiaa tutkineen Laura Kolben mukaan Kulosaaresta ei kuitenkaan tullut odotettua keskiluokkaisen kaupunkilaisuuden sankaritarinaa, vaan se jäi lopulta marginaaliseksi ilmiöksi, sillä Suomesta ja tarkemmin ottaen Helsingistä ei löytynyt riittävästi varakasta porvaristoa, joka olisi alkanut kehittää kaupunkia ja sen rakenteita.¹⁵²

Yksittäisten rakennusten lisäksi muutoksen ja suunnittelun kohteena oli ajoittain siis koko kaupunkitila. Eliel Saarinen oli esittänyt Munkkiniemi-Haaga-suunnitelmansa vuonna 1915, ensin painetussa kirjassa ja myöhemmin samana vuonna Ritarihuoneella pidetyssä arkkitehtuurinäyttelyssä, jossa nähtävillä oli piirustusaineiston lisäksi hänen vaimonsa Loja Saarisen tekemä pienoismalli.¹⁵³ Suunnitelma oli tilaustyö M. G. Steniukselle, ja se oli samalla sekä ihanteellinen kaupunkivisio että suuriin taloudellisiin voittoihin tähtäävä spekulatiivinen hanke.¹⁵⁴ Kolmen vuoden päästä suunnitelma sai jatkoa, kun Bertel Jung ja Eliel Saarinen – pitkälti Munkkiniemi-Haaga-suunnitelmaan pohjautuen – esittivät yhteisen visionsa Helsingin tulevaisuudesta kauppaneuvos Julius Tallbergin tilaamassa *Pro Helsingfors* -suunnitelmassa.¹⁵⁵ Tallbergin kantava ajatus, jolle suunnitelma pohjasi, oli että Töölönlahti täytettäisiin, jotta kasvavalle liikekeskustalle saataisiin lisää tilaa. Rautatieasema puolestaan siirrettäisiin Pasilaan.¹⁵⁶ Suunnitelma oli erittäin suurisuuntainen, koko

¹⁵² Kolbe 1996, 61–62.

¹⁵³ Hakkarainen 1981, 38.

¹⁵⁴ Nikula 1990, 98.

¹⁵⁵ Kauppaneuvos Tallberg tilasi suunnitelman Eliel Saariselta, Bertel Jungilta ja Einar Sjöströmiltä. Sisällissota kuitenkin esti päivittäisen yhteistyön, joten työ jäi Saarisen viimeisteltäväksi. Brunila 1962, 14.

¹⁵⁶ Mikkola 1984, 73.

kaupunkitilan mullistava ja monia aikalaisia hämmentänyt visio suurten bulevardien halkomasta suurkaupungista, jossa asumisen ja tuotannon toiminnot olisivat kokonaan eriytyneet. Myös yhteiskuntaluokat on sijoitettu omille erillisille alueilleen.¹⁵⁷ Suunnitelmaan suhtauduttiin ensi alkuun varsin penseästi, sillä se tähtäsi ilmeisesti liian kauas tulevaisuuteen näkemyksissään tuotannon, liikenteen ja väkimäärän kasvusta – niin suurta muutosta ja kasvua oli monen vuoden 1918 tunnelmissa elävän helsinkiläisen vielä ilmeisen vaikea kuvitella. Toisaalta siinä oli juuri niitä elementtejä, joita Suomelta kansakuntana ja Helsingiltä pääkaupunkina puuttui, kuten Bertel Jung esipuheessa asian kiteytti:

Meidän kaupungillamme ei ole mitään sellaisia suurempia mittoja, jotka maailman pääkaupungeille antavat suuruuden leiman: leveä virta, korkea akropoli, valtava aveny. Me tahtoisimme ”Suur-Helsingissä”, josta me haaveilemme, nähdä mahtavan keskuskadun, joka suuruus-
suhteillaan ja kauneudellaan antaisi Suomen metropolille rakennus-
taiteellisen selkärangan sekä ulospäin julkisesti ilmaisisi sen henkistä
merkitystä pääkaupunkina.¹⁵⁸

Rautatieasema on suunnitelmassa siirretty Pasilaan, ja kaupungin elämä sykkii Kuningasavenyillä (joka olisi sijainnut suunnilleen nykyisen Mannerheimintien kohdalla) keisarillisen Senaatintorin sijasta. *Pro Helsingfors* perustui käsitykseen Helsingin kasvusta suurkaupungiksi. Suuria pääväyliä reunustavat talot ovat järjestään korkeita, monikerroksisia kerrostaloja, ja koko suunnitelman lähtökohta oli, että Helsingissä olisi 370 000 asukasta vuonna 1945. Vaikka suunnitelma oli yksityisen tahon tilaama, eikä sillä ollut virallista statusta, sen on katsottu vaikuttaneen Helsingin kaavoitukseen vuosikym-

¹⁵⁷ Jo Munkkiniemi–Haaga-suunnitelmassa väestö oli jaoteltu työväkeen, keskiluokkaan ja varakkaisiin. Kullekin ryhmälle oli myös omat rakennustyyppinsä: kerrostalo, rivitalo ja omakotitalo. Rivitaloon kuitenkin suhtauduttiin hyvin epäluuloisesti. Mikkola 1984, 59–60.

¹⁵⁸ Jung 1918, 115.

menten ajan enemmän kuin minkään muun. Kaavan laatijan Eliel Saarisen maine kasvoi koko 1920-luvun ajan, ja senkin jälkeen kun hän muutti Yhdysvaltoihin vuonna 1923, hän toimi asiantuntijana ja lausunnonantajana Helsingin kaavoitusta käsittelevissä kysymyksissä. Saarisen myöhempi kansainvälinen maine eittämättä vaikutti myös siihen, miten hänen varhaisempiin töihinsä suhtauduttiin.¹⁵⁹ *Pro Helsingfors* julkaistiin kirjana, joka kului monien seuraavien arkkitehtisukupolvien käsissä.

Kaupungin keskustan siirtymistä Senaatintorilta länteen oli ennakoitu jo 1880-luvulla, jolloin liiketoiminta alkoi pikkuhiljaa siirtyä



Pro Helsingfors -suunnitelma antoi lähtökohdat Helsingin keskustan suunnittelulle. 1918

¹⁵⁹ Kolbe 2006, 80.

länteen Senaatintorin ja kauppatorin alueen jäädessä enemmän hallinnolliseksi alueeksi. Vuosisadan vaihteen tienoilla keskusta alkoi vielä selvemmin keskittyä kaupankäyntiin asutuksen siirtyessä muualle. ”Cityn”, jonka rakennukset oli tarkoitettu yksinomaan kaupankäynnin ja hallinnon käyttöön, on katsottu syntyneen vuoden 1890 paikkeilla.¹⁶⁰ Rakentamista ei tulloin vielä juuri säädelty. Vasta rakennustoiminnan vilkastuessa, keskusta-alueen tiivistyessä 1800-luvun loppupuolella, ja viimein hissien yleistyessä vuosisadan vaihteesta lähtien tuli kysymys rakennuskorkeudesta niin tärkeäksi, että siihen katsottiin aiheelliseksi puuttua rakennusjärjestyksessä ja vuoden 1895 rakennusjärjestyksessä keskustan rakennusoikeutta alettiin säädellä muita kaupunginosia korkeammaksi.¹⁶¹ 1920-luvulla asemakaavamääräykset alkoivat säädellä yhä yksityiskohtaisemmin jokaisen rakentajan ja jokaisen tontin rakennusoikeutta. Vuoden 1929 uudistetussa rakennusjärjestyksessä keskustan rakennusoikeutta kohotettiin 31 metriin, mutta ylimpiin kerroksiin sallittiin tiloja vain konttori- tai liikekäyttöön.¹⁶²

Itsenäistymisen jälkeen keskustan läntisen osan rooli nousi yhä merkittävämmäksi. Kaupungin viranomaiset tekivät suunnitelman keskustan uudelleenjärjestelyksi vuonna 1923. Yksi tärkeä elementti oli rautatieaseman siirto, joka kuitenkin kilpistyi Valtion rautateiden vastustukseen. Vuonna 1924 päätettiin järjestää asemakaavakilpailu ratapihaan rajoittuvien kaupunginosien järjestämiseksi. Kilpailuehdotuksia saapui kaikkiaan 18, ja voiton korjasi arkkitehti Oiva Kallio. Kallio sai ensimmäiseksi tehtäväkseen kehittää suunnitelmaansa eteenpäin, joskin jatkosuunnitelman alue rajattiin alkuperäistä pie-

¹⁶⁰ Ks. esim. Rahikainen 1985, 4.

¹⁶¹ Kivitalojen rakennuskorkeus joutui säätelyn alaiseksi ensimmäisen kerran vuoden 1895 rakennusjärjestyksessä. Ylin sallittu rakennuskorkeus oli tällöin keskustan alueella 23 m. V luku. Rakennusten paikasta, alasta ja korkeudesta, kuin myös pihamaasta. 43 §. Rakennusjärjestys Helsingin kaupungille. Vahvistettu toukokun 3 päivänä 1895. Ks. myös Lahti 1960, 20–21.

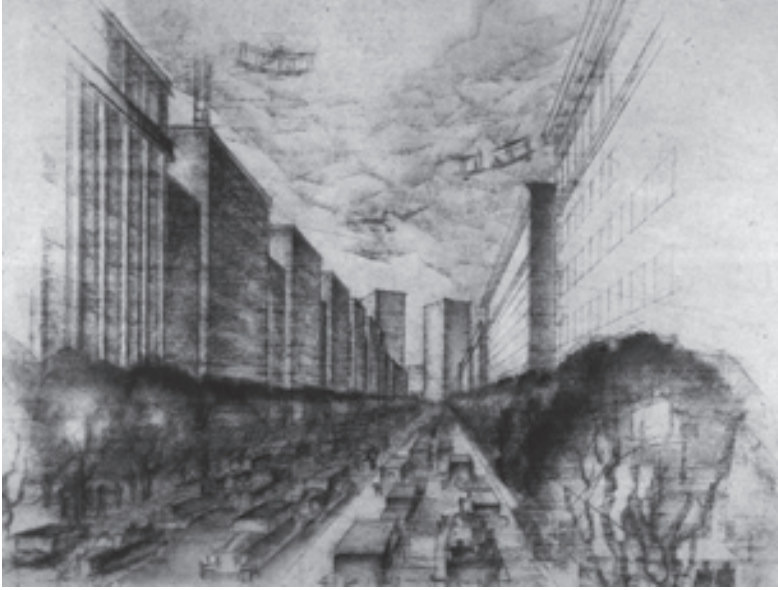
¹⁶² Helsingin kaupungin rakennusjärjestyksen kehityksestä 1920-luvulla yksityiskohtaisesti ks. Nikula 1981, 156–165.

nemmäksi – se kohdistui nyt vain city-alueeseen, ja hän esittelikin yksityiskohtaisemman ehdotuksen vuonna 1927.¹⁶³

Kuluneen kolmen vuoden aikana suunnitelma, ja etenkin sen ulkoinen esitys, oli muuttunut paljon. Vaikka esimerkiksi Asko Salokorpi esittää *Suomen Kaupunkilaitoksen historiassa*, että keskustakilpailun tarkoituksena oli kehittää Helsinkiä kansainväliseksi suurkaupungiksi, on vuoden 1924 perspektiivikuvissa nähtävänä kooltaan monumentaalinen mutta tunnelmaltaan varsin hiljainen ja rauhallinen kaupunki, jonka kaduilla tepastelee hevosia ja näköpiirissä on vain muutamia yksittäisiä autoja. Vuoden 1927 perspektiivikuvissa (jotka Kallio teki yhdessä toimistossaan uraansa aloittelevan arkkitehdin, Elsi Borgin, kanssa) Helsinki on jo todellinen suurkaupunki. Sen kadut ovat muuttuneet kolmekaistaisiksi ruuhkaisiksi liikenteen syövereiksi, ja katujen yllä liitelee kaksitasolentokoneita. Katuja reunustavat talot ovat kaikki korkeita, korkeimmat yli 50 metriä.

Vaikka itse suunnitelma ei ollut kuluneen kolmen vuoden aikana muuttunut kovinkaan radikaalisti – sen perustana oli edelleen Pariisiin Place d’Etoile, ja se pohjautui klassiseen käsitykseen symmetrisestä kaupunkitilasta, aukioista ja säännönmukaisesti sijoitetuista monumentaalirakennuksista – käsitys kaupunkilaisesta elämänmuodosta oli muuttunut sitäkin enemmän. Vuoden 1924 piirustusten hidas ja unelias tunnelma on muuttunut suurkaupungin kiireiseksi, teknologian täyttämäksi, moderniksi tilaksi. Elsi Borgin vauhdikas luonnos sai kiitosta aikalaisilta, mutta myös jälkipolville ja erityisesti arkkitehtuurintutkimukselle siitä on muodostunut tärkeä, ikoninen 1920-luvun kuva, joka kertoo elokuvan ja arkkitehtuurin läheisestä suhteesta. Vaikka Kallion suunnitelma ei lopulta toteutunut, Borgin luonnosteleva kuva löytyykin lähes jokaisesta 1920-luvun arkkitehtuuria ja modernisoitumista käsittelevästä esityksestä.¹⁶⁴

¹⁶³ Oli kuitenkin käydä niin, että työn suunnittelua ei voitosta huolimatta aiottu antaa Kalliolle vaan palkintoraadissa istuneelle Bertel Jungille. Arkkitehtiliitto kuitenkin vastusti tällaista menettelyä ja toivoi, ettei Helsingin kaupunginvaltuusto ”syrjäyttäisi niitä ammatillisia näkökohtia, joita kaikkialla kehittyneimissä oloissa tämänluontoisia töitä suoritettaessa seurataan”. *HS* 8.8.1925.



Oiva Kallion keskustasuunnitelma oli vuonna 1927 saanut modernin kaupungin mittasuhteet ja ilmeen, jonka Elsi Borgin luonnosteli. Kallion suunnitelma ei toteutunut, mutta Borgin kuvasta on tutkimuskirjallisuudessa muodostunut tärkeä 1920-luvun arkkitehtuurin ja kaupunkikulttuurin symboli. Suomen rakennustaiteen museo.

Keskustakilpailuun saapuneita ehdotuksia tutkineen Pekka Leskelän mukaan modernin kaupunkisuunnittelun eurooppalaiset tuulet eivät vielä tässä yhteydessä olleet saapuneet Suomeen, tai ainakaan ne eivät näkyneet kilpailuun saapuneissa ehdotuksissa. Kallionkin ehdotus oli tiukasti sitoutunut klassiseen mittakaavaan ja selkeyteen. Eliel Saarinen, joka kutsuttiin vuonna 1929 Helsingin rahatoimikamariin arvioimaan Kallion suunnitelmaa, kritisoi ehdotusta voimakkaasti siitä, ettei siinä riittävästi huomioitu kaupungin

¹⁶⁴ Esim. Salokorpi 1981, 271; Nikula 1990, 101; Sundman 1991, 82; Koskimies 2004, 14; Salmela 2004, 47, Standertskjöld 2010, 34. Standertskjöld tulkitsee kuvassa ja sen piirustustekniikassa erityisesti amerikkalaisen Hugh Ferrissin vaikutusta. Oiva Kallion tiedetään tunteneen Ferrissin töitä.

kasvua.¹⁶⁵ Suurkaupunkiajattelu nosti kuitenkin päätään, sillä vaikka ehdotusten kaupunkirakenne oli yllätyksetön, eikä esimerkiksi kasvavan liikenteen merkitystä juuri ollut huomioitu, muutos oli nähtävissä yksittäisten rakennusten kohdalla; useimmissa ehdotuksissa monumentaalisuus ilmeni korkeina rakennuksina, pilvenpiirtäjinä. Kallion omassa ehdotuksessa oli Turun Kasarmin kohdalle sijoitettu Kaupungintalotori, johon oli hahmoteltu kolme pilvenpiirtäjää, korkeimpana Kaupungintalo. Myös toiseksi sijoittuneessa Birger Brunilan ja Sigurd Frosteruksen suunnitelmassa Kaupungintalo oli saanut 30-kerroksisen pilvenpiirtäjän muodon.¹⁶⁶

1920-luvun loppu: nousukauden rakennelmia

Edellä mainituista suurista suunnitelmista yksikään ei toteutunut sellaisenaan kaupungin keskustassa. 1920-luvun klassismin ihanteisiin nojaava kaavoitus pääsi parhaimmin ja laajimmin oikeuksiinsa asuntoalueilla kuten Etu-Töölössä ja Uudessa Vallilassa.¹⁶⁷ Katakau-pungin rakentamisessa tärkeimmäksi nousivat lopulta kysymykset yksittäisistä rakennuksista ja niiden suhteesta olemassa olevaan kaupunkirakenteeseen, mitä alettiin säädellä yhä enemmän ja yksityiskohtaisemmin, ensin rakennusjärjestysten ja vuodesta 1932 uuden asemakaavalain avulla. Riitta Nikula on korostanut, että klassismin yhtenäisen kaupunkikuvan ihanteeseen kuului julkisivuihin kohdistuva voimakas kontrolli, mistä osaltaan kertoo se, miten paljon kaupunkikuvasta puhuttiin arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun yhteydessä.¹⁶⁸ Eheä kaupunkikuva kytkeytyy klassisen arkkitehtuurin ihanteisiin, ja se sopi hyvin nuoren tasavallan henkeen, jossa arvok-

¹⁶⁵ Keskustelu ratapiha-alueen tulevasta sijainnista jatkui vilkkaana koko seuraavan vuosikymmenen ajan. Brunila 1962, 43–44.

¹⁶⁶ Leskelä 1998, 275.

¹⁶⁷ Nikula 1993, 122.

¹⁶⁸ Nikula 1981, 10–11.

kuus ja monumentaalisuus olivat haluttuja attribuutteja.¹⁶⁹ Kaupunginarkkitehti Bertel Jungille kaupunkitilan kokonaisuus ja kaupunkikuvan yhtenäisyys olivat erittäin tärkeitä, ja ahkerana kirjoittajana hän piti näitä asioita jatkuvasti esillä julkisuudessa. Lehtien palstoilla esiteltiin, tai ehkä pikemminkin selostettiin, kaavoitus suunnitelmia, mutta vilkkaammin julkisuudessa keskusteltiin kaupunkikuvasta nimenomaan yksittäisten rakennusten yhteydessä.

Kaupunkikuvan käsite ei jäänyt pelkästään rakentamisen ammattilaisten käyttämäksi termiksi, sillä helsinkiläiset sanomalehdet, jotka seurasivat ja uutisoivat intensiivisesti kaikkia rakennushankkeita, kiinnittivät jatkuvaa huomiota moninasiin kaupunkikuvaan vaikuttaneisiin seikkoihin. Näitä olivat paitsi itse rakennukset ja niiden visuaaliset ominaisuudet myös elämä kaupungissa ja sen sosiaalinen järjestys. Kaupunkikuvan käsitteen käyttö ja siihen liittyvä kontrolli ei siten rajoittunut vain rakennuksiin, vaan ulottui myös ihmisiin ja kaupunkielämään. Kaupunkikuvasta haluttiin siisti, ja niinpä esimerkiksi torikaupustelu rautatietorilla haluttiin lopettaa. Myös juutalaisten Kampissa Simonaukiolla ylläpitämästä narinkkatorista – jossa juutalaisten oli lupa myydä vanhoja vaatteita – haluttiin päästä eroon,¹⁷⁰ koska sen katsottiin rumentavan kaupunkikuvaa. *Helsingin Sanomat* esimerkiksi kirjoitti:

Narinkka on ruma ja siksi se hyvin joutaakin pois, varsinkin kun sen yllä lepää jonkinlainen semmoinen itämaisyyden tuntu, joka huonosti soveltuu kauniin kaupunkimme yleisleimaan; nimityskin on itämainen.¹⁷¹

¹⁶⁹ Esimerkiksi Birger Brunila korosti yhtenäisen kaupunkikuvan suurkaupunkimaista monumentaalisuuden vaikutelmaa. B.B.: ”Yhtenäisiä kaupunkikuvia.” *Arkkitehti* 6/1927.

¹⁷⁰ Juutalaisten harjoittamaa tekstiilialan kaupankäyntiä ja valtaväestön suhtautumista siihen 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä on tarkastellut Ekholm 2005 passim, erit. 187–189.

¹⁷¹ Mikko W–s.: ”Häviävää Helsinkiä.” *HS* 24.1.1928. Ks. myös esim. *HS* 13.4.1928. *Helsingin Sanomat* ei kuitenkaan tuon ajan julkisuudessa ollut eri-

1880-luvulta 1930-luvulle Kampissa sijainnutta Narinkkatoria oli siis totuttu ajattelemaan nimenomaan juutalaisten myyntipaikkana, mutta itse asiassa kaikki myyjät eivät olleet juutalaisia. *Hufvudstadsbladet*issa julkaistun laskelman mukaan: ”Av handlandena äro 13 kristna, medan de övrigä tillhöra den mosaiska troabekännelsen.”¹⁷² Rakennusjärjestyksen ja siihen liittyvien julkisivukaavioiden avulla säädeltiin muun muassa rakennusten sijaintia tontilla, niiden kokoa, julkisivua ja rakennuskorkeutta, mutta Narinkkatorin kohtalo kertoo, että järjestys kohdistui myös kaupunkilaisten elämäntapaan ja etnisten ryhmien asemaan.

Rakennuskorkeuden säätelystä tuli yksi liikerakennusten keskeisistä ongelmakohtista, sillä monien liikerakennusten suunnitelmassa mittakaava selvästi ylitti vanhan empire-keskustan rakennuskorkeudet, mikä saatettiin kokea ongelmallisena, vaikka sitten toisaalta keskustan rakennuskorkeutta haluttiinkin kasvattaa ja sitä kautta lisätä ”citymäistä” vaikutelmaa.¹⁷³ Rakennustyylihistorian näkökulmasta korkeat rakennukset varsinkin kulmatonteilla voidaan tulkita osana klassistista kaupunkisuunnittelua, jossa kaupunkia halkovat suorat leveät bulevardit, joiden tärkeimpiä risteyskohtia korostavat kulmatornit.¹⁷⁴ Kulmatornien rakentamiseen kannusti myös rakennusjärjestys, joka salli kulmatontille korkeamman rakentamisen.¹⁷⁵

Siinä missä monumentaaliset rakennukset olivat aiemmin yleensä olleet julkisia instituutioita, nyt keskustan korkeat, monumentaa-

tyisen juutalaisvastainen, päinvastoin. Myöhemmin, 1930-luvun alussa, lehti joutui äärioikeiston hampaisiin suvaitsevaisen, vähemmistöihin myönteisesti suhtautuvan politiikkansa vuoksi. Hanski 2006, 127–128.

¹⁷² ”Narinken rives i sommar. Butikinnehavarna uppsagda.” *Hufvudstadsbladet* 19.1.1928.

¹⁷³ Nikula 1981, 164.

¹⁷⁴ Nikula 1993, 122.

¹⁷⁵ Helsingin kaupungin kunnallisasetuskoelma 1917. IX Luku Rakennusten laajuudesta, pihamaasta, rakennusten asemasta ja korkeudesta sekä asuinrakennusten kerrosluvusta. 43§.

lisiin mittoihin nousevat, kaupunkikuvaa muuttaneet rakennukset olivat yhä useammin yksityisiä liikerakennuksia. Suomen itsenäistyttyä ulkomaankauppa ja valuuttaliikenne kasvoivat, mikä hyödytti suoraan Helsingin elinkeinotoimintaa. Myös yritykset, agentuurit, järjestöt ja yhteistyöelimet sijaitsivat yleensä Helsingissä. Helsingin sataman asema tuli tärkeämmäksi, ja tukkukauppa alkoi keskittyä Helsinkiin. Suurten tavaratalojen, elokuvateattereiden, kahviloiden ja konttoritilojen lisäksi vilkastunut talous näkyi kaupunkilaisten elämässä siinä, että kaupunkiin avattiin paljon myös pienempiä puoteja ja myymälöitä aina muotikaupoista valokuvaamoihin ja kukkakauppoihin. Sotien välisenä aikana perustettiin muun muassa rakennustarvikkeisiin keskittyneet Rake, Renlund ja Tallberg sekä tavaratalontapaisia suurmyymälöitä kuten Elannon myymälät Silta- saarenkadulla ja Aleksanterinkadulla.¹⁷⁶

1920-luvun suuria, kaupunkikuvaa merkittävästi muuttaneita ja keskustelua herättäneitä liikerakennuksia olivat muun muassa Liittopankki Oy:n toimitalo Aleksanterinkadulla (P. E. Blomstedt, 1926), jota arkkitehti itse luonnehti ”amerikkalaiseksi konttoritalo-tyypiksi”¹⁷⁷, Fazerin liikepalatsi Aleksanterinkadun ja Kluuvikadun kulmassa (Gösta Juslén, 1930) ja uudisrakennuksen saanut Stockmann.

Stockmannin tavaratalon suunnittelu nykyiselle paikalleen oli aloitettu jo kymmenluvulla: Sigurd Frosterus sai vuonna 1915 järjestetyn arkkitehtuurikilpailun jälkeen tehtäväkseen laatia tavaratalon suunnitelman. Rakennustöihin ei kuitenkaan siltä erää ryhdytty, ja 1920-luvun alussa Stockmann lunasti itselleen Argoksen talon ja osan Haka-Salmenkatua (joka muutettiin Keskuskaduksi vuonna 1922) jatkettiin Aleksanterinkadulta Pohjois-Esplanaadille. Tähän uuteen, laajennettuun suunnitelmaan kaavailtiin pilvenpiirtäjäksi kutsuttua tornirakennelmaa, joka olisi sijoittunut Argoksen tontille Pohjois-Esplanaadin ja Heikinkadun (vuodesta 1942 Manner-

¹⁷⁶ Rahikainen 1985, 6–8.

¹⁷⁷ *Arkkitehti* 1926, 169; *Tilenkantajat* 3/1929.

heimintie) kulmaan.¹⁷⁸ Tavaratalo avattiin yleisölle vuonna 1930 ilman pilvenpiirtäjää, mutta sen valotorni, vaikkakin pieni, oli keskeinen ja näkyvä osa tavarataloa varsinkin pimeään aikaan.

Keskustelua ja päivälehtien sivuilla erittäin paljon kritiikkiä herätti Taidehalli (Hilding Ekelund & Jarl Eklund, 1928) jo rakennusvaiheessaan, ja varsinkin valmistuttuaan. Sen julkisivua pidettiin epäsymmetrisenä ja liioittelevana. Keskeisiä liikerakennusten suunnittelijoita oli myös Jungin veljesten Valterin ja Bertelin Arkkitehtitoimisto Jung & Jung, joka suunnitteli useita liikerakennuksia Turkuun ja Helsinkiin. Kaikkein tunnetuin näistä on hotelli Tornin, jota alettiin suunnitella vuonna 1928 ja joka valmistui vuonna 1931. Vaikka Tornin valmistui keskellä pahinta lamaa, se jätti kaupunkikuvaan pysyvän muiston 1920-luvun nousukauden toiveikkaasta urbanismista. Se on myös edelleen Helsingin keskusta-alueen ainoa korkea, tornimainen rakennus.

Rakennusosalalle oli jo 1800-luvun loppupuolella ilmaantunut monia teknisiä innovaatioita, jotka nopeuttivat työtä ja vähensivät työvoiman tarvetta. Uusi teknologia merkitsi uusia materiaaleja kuten esimerkiksi betonin ja teräspaalutusten käyttöä, mutta arkkitehtuurin uudet teknologiset innovaatiot saattoivat olla myös kooltaan pienempiä ja enemmän kaupunkilaiselle suoraan suunnattuja. Kaikkein uusimmat uutuudet sijoituivat usein sisätiloihin ja koskettivat siksi lähinnä niitä, jotka näitä rakennuksia käyttivät. Uusien rakennusten käyttäjät eivät olleet aina helsinkiläisiä eivätkä edes suomalaisia, sillä hotellit olivat merkittäviä uutuuksien tyyssijojia. Niinpä esimerkiksi ensimmäinen pyöröovi rakennettiin Helsingin Seurahuoneelle.¹⁷⁹ Ensimmäinen kokonaan sähköistetty rakennus puolestaan oli Hotelli Tornin.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Stockmannin rakentamisen alkuvaiheista ks. tarkemmin Sigurd Frosterus: ”Tavaratalo Stockmann.” *Arkkitehti* 10/1924 ja Finnillä 1993, 12–13. Ks. myös Frosterus: ”Pilvenpiirtäjä kangastaa.” *Arkkitehti* 6/1922 ja Sarje 2000, 140

¹⁷⁹ Kun Uusi Seurahuone avasi ovensa helmikuussa 1914, se oli täysin uudistunut. Pyöröoven lisäksi rakennuksesta löytyi mm. suuri ja valoisa keittiö, jossa oli Malmöstä tilattu tehokas jäähdytyslaitte. Hirn 2007, 149.

¹⁸⁰ Talvi 1981, 23.

Rakennuksista kertovan uutisoinnin kieli kertoo myös paljon suhtautumisesta uuteen arkkitehtuuriin. Pramea kieli ja loisteliaat adjektiivit olivat yleisiä varsinkin kaupalliseen toimintaan tarkoitettujen rakennusten yhteydessä. Esimerkiksi Stockmannia luonnehdittiin liikepalatsiksi ja kaikenlaisia korkeita rakennuksia alettiin hyvin helposti nimittää pilvenpiirtäjiksi.¹⁸¹ Vaikuttaisi siltä, että kirjoittavista arkkitehdeista erityisesti Sigurd Frosterus oli mieltynyt puhumaan palatseista jo kymmenluvulla.¹⁸²

Kino-Palatsin arkkitehti Väinö Vähäkallio oli taitava luovimaan loisteliaan arkkitehtuurin ja köyhemmälle kansalle suunnattujen toimeksiantojen välillä. Hän teki useita suunnitelmia Elannolle ja SOK:lle, minkä voi katsoa eräänlaiseksi arkkitehtuurin voitoksi politiikasta: Vähäkallion ei tarvinnut valita puoltaan ideologisin perustein, vaan hän saattoi asiantuntijuuteensa vedoten leimautumatta vastaanottaa toimeksiantoja myös Elannolta, osuusliikkeeltä, jonka johdossa oli sosialidemokraattisen puolueen kansanedustaja Väinö Tanner.¹⁸³ Vähäkallio onnistui myös rikastumaan ammatissaan, ja aikalaisille hän tulikin tutuksi paitsi arkkitehtina myös Kytäjän kartanon äveriäänä isäntänä. Vähäkallion työura onkin kertomus nopeasta sosiaalisesta noususta puusepän pojasta Rakennushallituksen pääjohtajaksi ja suuren kartanon isännäksi. Sosiaalisen nousun nopeutta kuvaa hyvin se, että uransa alkupuolella hän suunnitteli paljon porvarillisia sisustuksia ja kalusteita, jotka eivät vielä siinä vaiheessa kuuluneet hänen omaan elämänpiiriinsä. Myöhemmin hän saattoi suunnitella loisteliaita ympäristöjä myös omalle perheelleen.¹⁸⁴

Hyvät suhteet Elantoon juonsivat juurensa lapsuudenaikaiseen toveruuteen Väinö Tannerin kanssa. Molemmat olivat lapsena asu-

¹⁸¹ Ks. esim. E. von Wendt: ”Maan mullasta päivänvaloon neljännesvuosisadan jälkeen.” *Aitta* 2/1929; L. Wennervirta. ”Helsingin kasvot muuttuvat.” *Aitta* 10/1930, 20.

¹⁸² Ks. esimerkiksi Frosteruksen essee ”Kaksi uutta liikepalatsia” vuodelta 1911 [1920].

¹⁸³ Niskanen 2005, 55.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 68.

neet Alku-osakeyhtiön puutaloissa Helsingin Ruoholahdessa, mutta Tannerin lisäksi Vähäkalliolla oli hyvät suhteet monenlaisiin suomalaisiin yrittäjiin, ja 1920-luvulla Helsinkiin valmistui useita Vähäkallion kynästä lähtöisin olevia rakennuksia.¹⁸⁵ Liikerakennuksista näkyvimpiä olivat Suomen ensimmäinen uimahalli Yrjönkadulla (1928), ja Elannon pääkonttori (1929) ja OTK:n eli Osuustukku-kaupan varastorakennus (1927) Hämeentiellä.¹⁸⁶ Vähäkallion liikerakennuksissa oli usein korostetun vertikaalisia muotoja, ja hän käytti paljon torniaiheita. Tämä lienee yksi syy siihen, miksi hän päätyi myös Kino-Palatsin pilvenpiirtäjän arkkitehdiksi. Kino-Palatsia ei siis lopultakaan rakennettu, mutta myöhemmässä vaiheessa uraansa Vähäkallio suunnitteli useita monumentaalisiin mittasuhteisiin ylittäviä rakennuksia ja tuotantolaitoksia esimerkiksi Enso-Gutzeitille ja Alkolle Helsingin Salmisaareen.

Pilvenpiirtäjähankkeiden ja niihin liittyvien rakennuskorkeusky symysten myötä nousivat – sekä kaupunginvaltuustossa että lehdistössä – hyvin voimakkaasti esiin kaupunkitilan hallintaan ja oikeuksiin liittyvät kysymykset. Kino-Palatsille myönnettiin lopulta rakennuslupa, kunhan se täyttäisi palopäällikön ehdot ja maksaisi 4 500 000 markan korvauksen kaupungin kassaan. Torni ei oikeastaan saanut edes lupaa ylimmille kerroksilleen, mutta monimutkaisen, Korkeimmassa oikeudessaakin käyneen lausunto- ja valituskerroksen jälkeen se sai kuitenkin pitää jo rakennetut ylimmät kerroksensa.¹⁸⁷

1920-luvun loppu oli erittäin intensiivistä rakentamisen aikaa, ja lyhyessä ajassa rakennettiin ja suunniteltiin useita suuria rakennuksia ja asuinalueita. Talouslama katkaisi siivet monelta hankkeelta, eikä Kino-Palatsi ollut ainoa rakentamatta jäänyt suunnitelma. Kino-Palatsin, Stockmannin ja Tornin yhteydessä käytiin kuitenkin periaatteellista keskustelua sekä kaupunginhallinnossa että julkisuudessa, mikä vaikutti merkittävästi valmisteilla olevaan asemakaavalakiin, ja sitä kautta Helsingin rakentamiseen vuosikymmeniksi eteenpäin.

¹⁸⁵ Vähäkallion verkostoista ks. tarkemmin Niskanen 2005.

¹⁸⁶ *Arkkitehti*-lehti esitteli Vähäkallion merkittävimmät työt numerossa 12/1927.

¹⁸⁷ Tästä ks. Talvi 1981, 21.

Tavallisimmin 1920-luvun loppua ja sen arkkitehtuuria on tulkittu eräänlaisen nousevan modernismin tai funktionalismin aikakautena. Tämän näkemyksen mukaan noin vuodesta 1928 lähtien suomalaisen arkkitehtuurin alalla kuohuivat ja tiivistyivät kahden sukupolven väliset näkemyserot; vastakkain olivat traditionalistit ja uuden, modernin suunnan, funktionalismin edustajat. Sukupolvikiista tiivistyi arkkitehtuurin professuurin virantäytössä, joka päättyi Eduskuntalon arkkitehdin J. S. Sirénin valintaan Alvar Aallon jäädessä toiseksi, ja jatkui 1930-luvulla erityisesti kirkkojen rakentamisen yhteydessä.¹⁸⁸ Tämä ”tradisten” ja ”funkkisten” välinen juopa on ollut eräänlainen arkkitehtuurintutkimuksen suuri tarina, jonka myötä modernismin läpimurrosta on tullut tärkeä tutkimusteema. Tätä juopaa myös arkkitehtuurintutkimus on pitkään pitänyt yllä, mistä yhtenä seurauksena oli, että traditionaalista, ei-modernia arkkitehtuuria ei juuri tutkittu ja toisena se, ettei modernismin historiallisia yhteyksiä noteerattu.¹⁸⁹

Modernismin läpimurtoa korostavalle tutkimukselle on ollut ominaista formaalinen lähestymistapa, joka ei ole juurikaan kiinnittänyt huomiota niihin sosiaalisiin ja kulttuurisiin olosuhteisiin, joissa moderni arkkitehtuuri on syntynyt eikä varsinkaan siihen, millä tavalla se on muuttanut kaupunkeja ja vaikuttanut ihmisten elämään.¹⁹⁰ Toinen seuraus modernismin kehityskulkua korostavan tutkimuksen ylilyönneistä on se, että Väinö Vähäkallion kaltaiset arkkitehdit, jotka eivät ole istuneet läpimurtokertomukseen, on helposti tulkittu antimodernisteiksi, ja heidän työnsä ovat usein jääneet tutkimuksellisen mielenkiinnon ulkopuolelle.¹⁹¹

¹⁸⁸ Funktionalismin periaatteista ja termin vakiintumisesta suomalaisen arkkitehtuuriin ks. esim. Mäkinen 2000, 32–33.

¹⁸⁹ Tämä ei ole koskenut vain suomalaista arkkitehtuurintutkimusta, vaan asenne on juontanut juurensa 1900-luvun arkkitehtuurintutkimuksen klassikoihin. Eva Erikssonin mukaan ajatus modernismin kaikenkattavuudesta on yksi keskeisimmistä modernismin myyteistä. Ks. tarkemmin Eriksson 2000, 37–42.

¹⁹⁰ Ks. myös Salmela 2004, 19.

¹⁹¹ Vähäkallion arkkitehtuuria ei ole juuri tutkittu ennen Aino Niskasénin väitöskirja-monografiaa. Niskanen 2005.

Modernismi on epäilemättä merkittävästi vaikuttanut suomalaisien kaupunkien rakentamiseen; murros on tosiasia, joka on näkynyt ja näkyy paitsi arkkitehtuurissa ja sitä kautta suomalaisessa kaupunkiympäristössä myös tavassa puhua siitä, modernismin diskurssissa. Modernin murros on siis myös diskursiivinen; se on syntynyt keskustelussa, jolla on omat – tai joka on synnyttänyt omat – kerronnalliset keinonsa ja ehtonsa. Yksi modernismin keskusteluperinteen toistuvista keinoista on Ulla Salmelan mukaan tapa esittää aina kulloinkin käsillä oleva asia uutena keksintönä, joka on käytössä ensimmäistä kertaa.¹⁹²

Taiteen ja rakentamisen tyyli – olipa kyse sitten 1920-luvun klassismista tai 1920-luvun lopulla enemmän jalan sijaa saaneesta modernismista – ei ollut ainoa asia, jonka läpi rakennuksia katsottiin ja hyväksyttiin, tai jonka perusteella oltiin hyväksymättä, sillä myös monet muut yhteiskunnalliset tekijät vaikuttivat siihen, mitä pidettiin rakentamisen arvoisena, kauniina, välttämättömänä tai oikeudenmukaisena. Näiden seikkojen – joilla ei aina ollut paljonkaan tekemistä rakentamisen omien instituutioiden tuottamien merkitysten kanssa – esiin nostaminen on tärkeää, sillä rakennukset ovat keskeinen osa Helsingin, niin kuin muidenkin suurkaupunkien, visuaalista ja tilallista järjestystä sekä kaupunkilaista identiteettiä.

Kaupungin keskustan uudenlaista ajattelua muovasi paljon myös koko 1920-luvun suurin yksittäinen rakennushanke, Eduskuntatalo, joka vihittiin käyttöön vasta vuonna 1931, mutta jonka suunnitelmat olivat peräisin jo vuonna 1923 pidetystä kilpailusta. Eduskuntatalon sijainti määräytyi vasta monien muutosten ja kolmen arkkitehtuurikiilpailun jälkeen. Juuri Töölönlahden puolelle päätyminen merkitsi paljolti itsenäisyyden ajan demokraattisen kaupunkikeskustan rakentamista ja siirtymistä pois Senaatintorin ympäristöstä, tsaarinaikaisesta hallintokeskuksesta, joka kantoi monenlaisia muistoja, jotka eivät sopineet nuorelle, itsenäiselle valtiolle. Eduskunnan valiokunnat ja eduskunnan kirjasto esimerkiksi sijaitsivat Säätytalossa, jonka tilat eivät riittäneet kaksikamariseen hallintoon, ja jo Säätytalon

¹⁹² Salmela 2004, 25.

nimikin muistutti sääty-yhteiskunnasta. Lisäksi rakennus oli sisällissodan aikana ollut punaisten hallinnassa.¹⁹³

J. S. Sirénin suunnitteleman uuden, graniittisen Eduskuntatalon rakennustyöt olivat erittäin vaativia ja kestivät monta vuotta. Talon rakentamisen vaiheita tutkinut Liisa-Maria Hakala-Zilliacus on korostanut Eduskuntatalon arkkitehtuurin merkitystä paitsi voittajan vallan myös kansallisen sovintopolitiikan representaationa.¹⁹⁴ Sovintopolitiikan merkitys oli erityisen suuri sisällissodan jälkeisessä Suomessa, mutta sovinnollisuus on liittynyt demokraattisten yhteiskuntien rakentamiseen muuallakin. Wolfgang Sonne on todennut, että nationalismin nousun myötä pääkaupunkien merkitys muuttui, ja niille tuli edustavuuden lisäksi yhteiskuntaa integroiva funktio.¹⁹⁵

Kansallisen politiikan nivoutuminen arkkitehtuuriin ei ole kuitenkaan yksiselitteinen asia. Yksi hyvä esimerkki suhteen monimutkaisuudesta on tutkijoita usein askarruttanut kysymys 1920-luvun suojeluskuntatalojen arkkitehtuurista, joka on hämmentävästi samankaltaista kuin samaan aikaan rakennettujen työväentalojen; samankaltaiset klassiset julkisivut löytyvät kummistakin. Suojeluskuntatalojen arkkitehtuuria tutkinut Esko Nummelin taas ei löytänyt rakentamisesta mitään yhtenäistä linjaa – taloja rakennettiin lähes kaikilla rakentajien repertoaarissa olevilla tyyeillä – eikä usko, että suojeluskuntalaiset olisivat oikein edes ymmärtäneet kaikkia arkkitehtuurissa piileviä mahdollisuuksia.¹⁹⁶

Jos siis ajatellaan, että arkkitehtuuri voisi ilmentää esimerkiksi nationalismia tai ylipäättään olla kommunikaation väline, herää kysymys, minkälaisia asioita arkkitehtuurin avulla voidaan kertoa, jos samanlaista tyyliä voivat käyttää toisilleen täysin vastakkaiset tahot.

¹⁹³ Hakala-Zilliacus 2002, 70. Klinge oli kuitenkin vielä vuonna 1986 sitä mieltä, että Senaatintori on edelleen Suomen valtiollisen olemuksen keskeisin paikka: ”Sen takaavat sekä sen historiallisen sanoman merkittävyys että sen asemakaavallis-arkkitehtonisen sanoman monumentaalisuus”. Klinge 1986, 22.

¹⁹⁴ Hakala-Zilliacus 2002, 26.

¹⁹⁵ Sonne 2003, 101.

¹⁹⁶ Nummelin 1991, 154.

Klassisella arkkitehtuurilla on omat pylväsjärjestelmänsä, ikkunoiden sijoitteluun ja rakennuksen suhteisiin liittyvät sääntönsä, jotka muodostavat eräänlaisen kielio-pin, joka voi kertoa rakennuksen toiminnoista tuota kieliooppia tunteville. Klassismin kieliooppi on kuitenkin eräällä tavalla universaalialia. Kuten Liisa-Maria Hakala-Zilliacus on todennut, on vallan arkkitehtuuri eri puolialia maailmaa hyvin samanlaista politiikan sisällöstä riippumatta.¹⁹⁷

Riitta Nikula on useassa yhteydessä pohtinut suojeluskuntatalojen julkisivuja ja esittänyt, että Suomen kaltaisessa pienessä, demokraattisessa valtiossa, jossa rakentaminen tapahtuu pitkälti lakien ja määräysten puitteissa, arkkitehtuurin ja politiikan välillä on vaikea löytää kovinkaan suoraviivaisia yhteyksiä. Hän arvelee, että syynä klassismin vahvaan asemaan rakentamisessa yli poliittisten rajojen saattaisi olla, että ”porvarillinen hegemonia määritteli 1920-luvulla arkkitehtuurin tyylin eli visuaalisen ilmeen niin itsevaltiaasti, että se ei jättänyt tilaa vaihtoehdoille”.¹⁹⁸

Rakennukset voivat siis näyttää samanlaisilta, mutta julkisivujen tyyli ei kuitenkaan ole ainoa tapa, jolla rakennukset puhuttelevat niissä kulkevia ihmisiä – tai ihmisiä, joille rakennus on jostain muusta syystä erityisellä tavalla tärkeä. Vivahteita voidaan löytää, kun tarkastellaan rakennettua tilaa myös sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentuneena. Vaikka arkkitehtuurin tyyllillä yksinään ei pystyisi ilmaisemaan hienovaraisempia viestejä, se ei kuitenkaan välttämättä tarkoita, etteivät rakennukset voisi olla historian, kertomusten ja merkityksen lähteitä. Ensinnäkin eri toimijoiden suhtautuminen rakennuksiin voi olla erilaista kuin arkkitehdin ja rakennuttajan intentiot, ja tiettyyn rakennukseen akkulturoidut arvot voivat poiketa

¹⁹⁷ Hakala-Zilliacus 2002, 50.

¹⁹⁸ Nikula 2000, 341. Vastaavankaltaista on väitetty siitä, mitä tapahtui työväentalojen sisäpuolella; että toiminta esimerkiksi työväen teatterissa oli niin vahvasti kontrolloitua, että siellä saatettiin esittää vain porvarillisia näytelmiä. Itse näytelmäteksti ei kuitenkaan vielä kerro esitystilanteesta tai yleisöstä, ja tällainen näkemys itse asiassa vahvistaa tulkintaa hegemoniasta, joka ei anna mahdollisuutta vastarintaan. Laine 1999, 241.

toisistaan paljonkin.¹⁹⁹ Toisaalta rakennuksessa voi itsessään olla ominaisuuksia, jotka muovaavat sen käyttäjiä. Rakennuksilla ja rakennetulla tilalla on – rakentajan intentioista riippumaton – voimaa säilyttää, tuottaa ja palauttaa muistoja, kuten Kirsi Saarikangas on monissa tutkimuksissaan muistuttanut.²⁰⁰

Julkisten tilojen historiallisten merkityksen avaamiseen tarvitaan lähteitä, jotka kertovat niiden merkityksestä kaupungille ja kaupunkilaisille. Niiden merkitys ei avaudu yksin materiaalisuudesta käsin, vaan tarvitaan myös yksityiskohtaisempia lähteitä kertomaan siitä miten niissä on eletty, miten niitä on käytetty ja millaisiksi ne on ymmärretty. Materiaalisuuden tulkitseminen ylipäätään vaatii sekä kielellisten, diskursiivisten että materiaalien ominaisuuksien läsnäolon tunnistamista.²⁰¹

Yksi materiaali, jonka tulkintaan tarvitaan monenlaisi lähteitä, on Helsingin työväentalo ja sen graniittinen julkisivu. Syy, miksi julkisivun materiaalissa päädyttiin graniittiin, eivät rakennusta tutkineen Sirpa Hailan mukaan olleet esteettisiä eivätkä kansallisia, vaikka näin voisi olettaa, koska raakaa luonnonkiveä pidettiin erityisellä tavalla kansallisena rakennusmateriaalina.²⁰² Hailan mukaan kivenhakkaajien työtilanne talvella 1908 oli huono, ja graniitti valittiin, koska sitä sattui perustuksia tehtäessä löytymään rakennuspaikalta ja koska näin työmiehille turvattiin talveksi töitä. Lisäksi kyse saattoi olla uhmakuudesta ja näyttävyydestä, sillä julkisivu oli lähes identtinen samaan aikaan Pitkänsillan toiselle puolelle nousseiden pankkirakennusten kanssa.²⁰³ Myöhemmin, sisällissodan aikana, työväentalo toimi punaisten päämajana, minkä takia sitä sodan päättyessä sitä pommitettiin ankarasti. Julkisivun merkitys ei toisin sanoen ole yksinomaan esteettinen tai kaupunkikuvallinen, sillä graniitilla on

¹⁹⁹ Vale 1992, 7.

²⁰⁰ Saarikangas 1999, 169.

²⁰¹ Mäkikalli 2010, 21–24.

²⁰² Graniitista ja kansallisesta arkkitehtuurista ks. Ringbom 1987, 186.

²⁰³ Haila 2001, 42.

Helsingin Työväentalo (1908, Karl Lindahl) ja sen kauas näkyvä torni politisoivat kaupunkisiluettia, mutta 1920-luvulla Työväentalon toimintaa mainostettiin usein myös viihteellisenä vapaa-ajan viettoa paikkana. Työväentalon mainos Suomen Sosialidemokraatissa 30.1.1931.



oma materiaallinen tuntunsa, jonka merkitykset muotoutuvat moninaisten yhteiskunnallisten ja yksityisten tapahtumien ja kokemusten leikkauspisteessä.

Käsitteeseen kansallinen arkkitehtuuri liittyy monia paradokseja. Euroopassa lähes kaikilla mailla on oma kansallinen arkkitehtuurinsa, joka kylläkin saattaa olla melko samanlaista kuin naapurimaassa, tai hieman kauempana. Riitta Nikulan sanoin kansallisromantiikka on ”tendenssi, joka esiintyi pitkän ajanjakson kuluessa eri muotoihin pukeutuen” ja tyyliksi sopi ”yksi jos toinenkin” tyyli.²⁰⁴ Arkkitehdit ovat usein tiedostaneet itsekkin, ettei puhdasta kansallista arki-

²⁰⁴ Nikula 1981, 21.

tehtuuria ole eikä voi olla, mikä ilmenee hyvin esimerkiksi P. E. Blomstedtin esittämässä, yksinkertaisessa, mutta varsin oivaltavassa näkemyksessä, että arkkitehtuuri tarvitsee sekä kansallista että kansainvälistä ainesta ja että dynamiikka syntyy niiden vaihtelusta.²⁰⁵

Monumentaalisten mittasuhteiden äärellä

Tornien kansainvälistä historiaa

Kysymys kansallisen arkkitehtuurin ominaisuuksista nivoutuu ja määrittyy monin tavoin suhteessa kansainvälisyyteen. Helsingin rakentamisesta käytyä keskustelua voidaankin tulkita paikallisessa tai kansallisessa kontekstissa, mutta myös pohtimalla ja tarkastelemalla kansallisten ja kansainvälisten elementtien välistä jännitteistä suhdetta. Tämän lisäksi voidaan pohtia, millä tavalla pääkaupungin rakentamisessa ja pilvenpiirtäjäkeskustelussa nousivat esiin aikatasot: miten käsitykset menneisyydestä ja nykyisyydestä ja mahdollisesti myös toiveet tulevaisuudesta muokkasivat keskustelua.

1800-luvun Euroopassa nousi kansallisuusaatteen siivittämänä monumentaalisen rakentamisen aalto, jonka jäljet ovat edelleen nähtävissä useimmissa eurooppalaisissa ja Euroopasta vaikutteensa saaneissa pääkaupungeissa. Suurimmat rakennushankkeet ja monumentaaliset rakennukset olivat tavallisesti kirkon tai valtion instituutioita, mutta porvariston vaurastuessa yksityiset asuin- ja liikerakennukset hotelleista pankkeihin ja tavarataloihin saivat yhä näkyvämmän jalansijan eurooppalaisissa kaupungeissa. Monumentaalisuus saattoi ilmentyä niin rakennuksen koossa kuin tyyllisäkin. Korkeat, muusta rakennusmassasta erottuvat rakennukset olivat yksi tapa ilmentää monumentaalista suuruutta. Valtion rakennuksissa

²⁰⁵ Blomstedt sit. Heinonen 1986, 8.

monumentaalisuus on kuitenkin tarkoittanut useammin suurta kookoa kuin korkeaa rakentamista.

Korkeat rakennukset ovat usein rakennusteknisten innovaatioiden mutta myös symbolisten sisältöjensä välityksellä tiiviissä suhteessa kansainvälisiin ilmiöihin ja instituutioihin, kuten kirkkoon ja liike-elämään. Monen eurooppalaisen kaupungin siluettia rajaavat vielä nykyäänkin korkeat rakennukset – kirkontornit, raatihuoneen tornit ja asuinrakennusten korkealle kohoavat huiput, mahdollisesti tehtaanpiiput, sekä uusimpana kerrostumana pilvenpiirtäjät tai muut korkeat liikerakennukset. Korkeiden rakennusten määrä riippuu paitsi kaupungin koosta ja vauraudesta myös tornien rakennusajankohdasta, historiallisista kerrostumista ja niiden säilyneisyydestä.

Helsingin hallinnollisen keskustan arkkitehtuurissa ei kirkkoja lukuun ottamatta kuitenkaan ollut paljonkaan maisemasta kohoavia rakennuksia. Helsinki olikin muun Venäjän lailla 1800-luvun ensimmäisen puoliskon ajan, jolloin keskustaa rakennettiin kiviseksi pääkaupungiksi, sekä aatteiden että arkkitehtuurin historian osalta suuntautunut kreikkalaiseen antiikkiin samaan tapaan kuin poliittisesti konservatiivisina tunnetut Preussi ja Itävalta.²⁰⁶ Antiikin arkkitehtuuriin ja siihen pohjaavaan klassismiin eivät korkeat, vertikaalisesti suuntautuneet rakennukset juuri kuuluneet. Kuten Theodore Ziolkowski on todennut, ilmentää antiikin ajan seitsemässä ihmeessä mainittu majakka, Faros, juuri siitä, että vertikaalisesti maisemasta kohoavat rakennukset olivat harvinaisia.²⁰⁷

Keskiajan ja gotiikan harrastus, joka oli vallalla läntisemmässä Euroopassa ja jonka yksi ilmenemismuoto olivat tornit, ei juuri saanut jalansijaa suomalaisessa kaupunkiarkkitehtuurissa ennen 1800-luvun loppupuolta. Kirkkorakentamisessa kiinnostus keskiaikaan kuitenkin näkyi Venäjälläkin, jonka valtiollista rakentamista hallitsi

²⁰⁶ Klinge 1986, 27.

²⁰⁷ Ziolkowski kuitenkin huomauttaa myös, että antiikin kirjallisuudessa ja kansanrunoudessa esiintyi kyllä torneja ja erityisesti pyhiä vuoria. Ziolkowski 1998, 14.

uusklassinen horisontaalisuus ja säännöllisyys.²⁰⁸ Ziolkowski katsoo, että juuri keskiajan katedraalit ovat modernin torninrakentamisen perusta.²⁰⁹

Napoleonin sotien jälkeen poliittinen tilanne Euroopassa muuttui, ja monumentaalista rakennuksista tuli monessa Euroopan maassa tärkeä osa kansallisvaltion rakentamista ja valtioiden keskinäistä kilpailua. Mahtavien monumenttien rakentamista vertailtiin, ja vertailuja jopa julkaistiin.²¹⁰ Esimerkiksi Saksassa oli Napoleonin invaasion aikana tuhottu paljon keskiaikaista rakennuskantaa. Tämä yhdisti prinsskejä ja monarkkeja, jotka ryhtyivät sodan jälkeen aktiivisesti maan jälleenrakennukseen. Rakentamisen lisäksi he toimivat myös korjausten, konservoinnin, luetteloinnin ja dokumentoinnin alullepanijoina.

Yksi runsaasti huomiota saanut saksalainen korjaushanke oli nykyisin korkeista torneistaan tunnettu Kölnin katedraali, jonka korjausta ja rakennustöiden loppuunsaattamista – keskiaikaista katedraalia ei ollut koskaan rakennettu valmiiksi – alettiin suunnitella heti vuonna 1814, Napoleonin kukistumisen jälkeen. Korjaustyötä johti Preussin vaikutusvaltaisin arkkitehti Karl Friedrich Schinkel apunaan Ernst Friedrich Zwirner. Mittavat korjaustyöt pääsivät kuitenkin toden teolla alkuun vasta, kun Fredrik Vilhelm IV astui valtaan. Vaikka Kölnin katedraali yleensä mielletään keskiaikaiseksi katedraaliksi, on hyvä muistaa, että sen sittemmin niin kuuluisat korkeat tornit eivät kuitenkaan olleet keskiajalta peräisin, vaan suunnitelmat valmistuivat vasta vuonna 1864, kun rakennustöitä tukeva järjestö sai luvan järjestää vuosittaisen lottoarvonnan, jonka tuotto luovutettiin katedraalin rakennustöihin. Tornien, joista tuli 157 metrin korkuisia, rakennustyöt saatiin lopullisesti valmiiksi vuonna 1880. Kölnin katedraali oli yksi 1800-luvun alkupuolen suurimmista ja maineikkaimmista rakennushankkeista, joka puolestaan innoitti monia muita kirkkojen ja muiden monumentaalisten rakennusten suunnittelijoita. Barbara Miller Lanen mukaan Kölnin tuomio-

²⁰⁸ Kostof [1991] 2006, 294.

²⁰⁹ Ziolkowski 1998, 17.

²¹⁰ Syrjämaa 2007, 56.

kirkon uusgoottilainen, keskiajasta vaikutteita ammentava tyyli vetosi aivan erityisesti pohjoismaisiin arkkitehteihin, jotka alkoivatkin palauttaa kotimaidensa vanhoja kirkkoja keskiaikaiseen asuun, usein pyyhkien välissä olleiden vuosisatojen jälkiä näkymättömiin.²¹¹

Tornirakennelmat olivat siis olleet elimellinen osa kirkollista arkkitehtuuria, mutta Saksassa torneja alettiin rakentaa 1800-luvun kansallisen keskiaikaan kohdistuvan innostuksen mainingeissa myös monenlaisiin yksityisiinkin rakennuksiin. Kirkkojen lisäksi restauroitiin paljon vanhoja linnoja ja kartanoita, mutta myös useita aivan uusia linnoja rakennettiin keskiaikaisessa hengessä, ja moneen uuteenkin linnnaan rakennettiin keskiaikaan vihjaava, pyöreä kulmatorni. Linnojen rakennuttajat ja asukkaat eivät olleet yksinomaan aatelisia, vaan yhä useammin rikastunutta teollisuusporvaristoa. Linnoja ja linnamaisia asumuksia rakennettiin erityisesti Baijerissa vielä 1900-luvullakin runsaasti.²¹²

Ajatus jännittävästä, romanttisesta ja ”keskiaikaisesta” kartanosta tai linnasta oli tosin peräisin jo 1700-luvun lopulta Brittein saarilta. Yksi tunnetuimmista ja jäljitellyimmistä linnamaisista asuintaloista oli Horace Walpolen (1726–1790) Thamesin rannalla Twickenhamissa sijaitseva Strawberry Hill.²¹³ Twickenhamin lisäksi Walpole tuli tunnetuksi kauhuromaanistaan *Castle of Otranto* (1765), joka jäljittelee keskiaikaista käsikirjoitusta ja jonka tapahtumapaikkana on linnamainen ympäristö. Linnantorniteema esiintyy suomalaisessakin kirjallisuudessa. Tunnetuin esimerkki on Topeliuksen romaani *Linnaisten kartanon vihreä kamari* (*Gröna kammarn i Linnais gård* 1880). 1700- ja 1800-lukujen linnojen rakentamiselle oli ominaista, että ne liittyivät rakennuttajiensa henkilökohtaisiin kiinnostuksen kohteisiin ja ne rakennettiin intiimin elämän ja seurustelun tyyssijoin siinä missä aiemmin rakentamisella oli haluttu osoittaa ennen kaikkea poliittista mahtia ja vaurautta sekä omistajan yhteiskunnallista asemaa.

²¹¹ Korjauksia tehtiin esimerkiksi Lundin kirkossa, Turun, Trondheimin ja Roskilden tuomiokirkoissa ks. Miller Lane 2000, 42.

²¹² Miller Lane 2000, 69.

²¹³ Tunturi 2010, 41.

Myös Sveitsissä, Itävallassa ja Pohjoismaissa linnojen rakentaminen ja keskiaikaan suuntautuminen oli voimakasta. Venäjällä keskiaikaan suuntautuminen jäi vähäisemmäksi, mutta Baltian maiden aateliset rakennuttivat itselleen linnoja.²¹⁴

Vaikka linnoissa asuivat vain harvat hyväosaiset, ne tulivat tunnuksi myös tavalliselle kansalle, sillä niistä tuli historian harrastajien ja matkailijoiden nähtävyyksiä, ja niistä julkaistiin monenlaisia opas-kirjoja.²¹⁵ Esimerkiksi Ludvig II:n rakennuttama Neuschwansteinin linna avattiin pian Ludvigin kuoleman jälkeen yleisölle, ja se on edelleen yksi Saksan suosituimmista turistikohdeista. Linnat ovatkin olleet tärkeä osa populaaria mielikuvitusta ja erityisesti lapsille suunnattua kulttuuria 1600-luvulta lähtien. Loire-laakson keskiaikaisen *Château d'Ussé*n on sanottu inspiroineen Charles Perrault'ta (1628–1703) kirjoittamaan sadun Prinsessa Ruususesta, ja Schwartzwaldin metsän linnojen on puolestaan sanottu vaikuttaneen Grimmin veljesten satuihin. Yksittäisistä linnoista juuri Neuschwansteinin linna on vaikuttanut monen sadun taustalla. Tornimuodon eurooppalais-ta mielikuvitusta kiehtoneesta moninaisuudesta kertoo jotain, että samana vuonna, 1889, kun Gustave Eiffelin nimissä rakennettiin Pariisiin Eiffel-torni, kirjoitti Maurice Maeterlinck satunsa *La Princesse Maleine*, jossa prinsessa suljetaan ikkunattomaan torniin hänen kieltäytyessään naimasta vanhempien ehdottamaa sulhasta. *Maleine* ei ole poikkeava tarina, sillä Ziolkowskin mukaan 1800-luvun lopulla kirjoitettuihin kertomuksiin torneista kuuluu usein seksuaalisen koskemattomuuden tai pidättyvyyden teema.²¹⁶

Edellä mainitut sadut ovat tunnettuja Suomessakin, mutta tornitematiikkaa on löydettävissä alun perinkin suomeksi kirjoitetussa kirjallisuudessa. Suomalaisista 1800-luvun kirjailijoista ainakin

²¹⁴ Linnojen rakentamisen yleisyyttä Euroopan eri alueilla 1700- ja 1800-luvuil-la on vertaillut Amberg 2003, 55–63.

²¹⁵ Miller Lane 2000, 70.

²¹⁶ Ziolkowskin mukaan nuoren naisen seksuaalisen pidättyvyyden teema löy-tyy jo Herodotoksen *Historiateoksen* Babylonian tornin kuvauksesta. Ziolkows-ki 1998, 34.

Aleksis Kivi oli hyvin perillä tornin vahvoista symbolisista ulottuvuuksista. Tämä ilmenee esimerkiksi *Seitsemän veljeksien* kohtauksessa, jossa Simeoni kuvailee Juhanille juoppohulluutensa aikana näkemäänsä kammottavaa näkyä. Simeonin hurjassa kuvauksessa yhdistyvät pelko, kauhu ja katsomiseen ja ”kaiken” näkemiseen liittyvä vallantunne ja syntinen nautinto. Pääosassa on itse paholainen, joka vie Simeonin kuuhun, josta löytyy saapasnahkatorni:

Niin, kuuhun tultiin, ja vei minun saatana sen viimeiselle reunal-
le, korkealle kukkulalle, jossa seisoi torni vielä korkeampi, rakennettu
nahasta, saapasnahasta. Ylös torniin me astuimme, hän edellä ja minä
hänen jäljessään, ja kauanpa astelimme pitkin ympärivingertäviä rappu-
ja. Lopulta seisoimme saapasnahka-tornin viimeisessä huipussa, josta
näin montakin maata ja merta, näin suuria kaupungeita ja ihmeellisiä
rakennuksia kaukaisuudessa allamme. Rohkeninpa nyhkäistä saata-
naa kylkeen, kysyen häneltä: mikä on tuo, joka näkyy tuolla allamme
syvyydessä? Tiускаisten ja katsahtaen karneasti puoleeni vastasi hän:
»sakramenttu, poika! mitä on minun tekemistä sinun kanssa? Mutta
siellähän on maailma, josta läksimme. Katsele ja tutkistele». Niin hän
sanoi, ja minä nyt, huoaten, rupesin visusti katselemaan ja tutkistele-
maan; ja näinpä kaiken maailman piirin, näin Enklannin valtakunnan,
Turkinmaan, Pariisin kaupungin ja Amerikan valtakunnan. Sitten näin
minä Isonturkin nousevan ja kauheasti hävittävän kaikki; ja hänen jäl-
jessään asteli se suuri sarvipää Mammona, ajellen ihmiskukua maan-
äärestä maan-ääreen kuin susi lammaslaumaa. Niin hän ajeli ja kaahasi,
ja kuristi lopulta koko maailman ja Amerikan valtakunnan.²¹⁷

Kertomus saapasnahkatornista osoittaa hyvin paitsi sen, kuinka hyvin Kivi oli perillä 1800-luvun taiteen suuntauksista myös sen, kuinka yleiseurooppalainen tornin teema 1800-luvun kulttuurissa oli. Kuvat keskieurooppalaisista torneista ja linnoista eivät ole jääneet menneisyyteen, vaan ne ovat vahvasti läsnä myös nykyajan saduissa ja lapsille suunnatussa viihteessä, sillä esimerkiksi Disney hyödyntää

²¹⁷ Kivi [1870] 1905, 282–283.

linnakuvastoa edelleen elokuvissa, teemapuistoissa ja monenlaisissa niiden ympärille kehitetyissä oheistuotteissa. Neuschwansteinin linnan on sanottu olleen myös Walt Disneyn innoittaja hänen tehdessään piirroselokuva Prinsessa Ruususesta (*Sleeping Beauty*) vuonna 1959. Elokuvan lisäksi Prinsessa Ruususen linnoja sekä Ruususen linnasta varioituja Tuhkimon linnoja löytyy kaikista Disneyn teemapuistoista, ja Prinsessa Ruususen linnasta on myös muotoiltu Disney-yhtiöiden käyttämä logo.²¹⁸

Anna-Lisa Ambergin mukaan linnat eivät länsimaaisessa kulttuurissa ole pelkästään todellisia, rakennettuja paikkoja vaan linnat sijaitsevat mielikuvituksessa, unissa, saduissa ja tarinoissa. Tätä satujen ja unien kuvastoa kuitenkin hyödynnetään myös kaupallisessa rakentamisessa, ja jo 1800-luvun lopulla, etenkin Amerikassa, rakennettiin eurooppalaisia linnoja muistattavia hotelleja.²¹⁹ Suomessa linnamaisesta hotellirakentamisesta kertoo Imatran Valtionhotelli (Usko Nyström, 1902–1903).²²⁰

Torni-innostus ja siihen kytkeytyvä kaupallinen kulttuuri on ollut myös parodian kohteena. Tästä on hyvä esimerkki muun muassa ranskalaisen René Clairin Englannissa ohjaama elokuva *Kummitus muuttaa länteen* (*The Ghost Goes West*, 1935), joka kertoo vanhasta skotlantilaisesta linnasta, jossa asuu kummitus. Köyhäntynyt linnanomistaja päätyy myymään linnan amerikkalaiselle miljonäärille, joka siirtää linnan Floridaan, korjaa sen lähes tunnistamattomaksi ja yrittää käyttää sekä linnaa että sen kummitusta omistamansa ruokaketjun mainoksena.

Vaikka 1800-luvun suomalaisissa kaupungeissa ei juuri ollut muita kuin kirkontorneja, täysin vieraita tornit eivät olleet suomalaisen yksityisen arkkitehtuurin piirissä, sillä 1800-luvun lopulla torni löytyi useammankin taiteilijan maaseutualueelta, esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan Tarvaspäästä, Eliel Saarisen Hvitträskistä ja

²¹⁸ Logoa käyttävät ainakin Walt Disney Picture, Walt Disney Television, Buena Vista Motion Picture Group ja Buena Vista International.

²¹⁹ Amberg 2003, 64.

²²⁰ Amberg 2003, 64.

Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelema Suur-Merijoen kartanosta.²²¹ Taiteilijoiden rakennuttamien tornien voi ajatella viittaavan torneihin ajattelun ja mietiskelyn tyysijana yleensä, mutta erityisijana torneilla oli symbolistisessa taidesuuntauksessa. Esimerkiksi tanskalaisten symbolistien julkaisun nimi oli *Tornet*. Torniteeman vahvan asema teki siitä myös parodian kohteen.²²²

Yhtä lailla kuin tornien rakentaminen liittyi niiden kontemplaatiiviseen historiaan, se liittyi myös varallisuuteen ja sen esittämiseen. Jugend-tyylin mukana tornimuodot alkoivat näkyä varakkaisissa kaupunkiasunnoissa ja maaseudun huviloissa eivätkä ne rajoittuneet vain kivirakennuksiin vaan myös puurakennuksiin tehtiin torneja. Linnamainen rakentaminen ei enää tässä vaiheessa ollut muodollisesti kytköksissä säätyyn, mutta sen yläluokkaisuus oli kuitenkin edelleen ilmeistä. Tätä kuvaa hyvin Salme Setälän kertomus opintoretkestä Suur-Merijoen kartanoon professori Carl Gustaf Nyströmin opastuksella. Nyström painotti opiskelijoilleen, että arkkitehtiopiskelijat eivät voineet edes aavistaa, kuinka hienoille ihmisille linnamainen kartano oli rakennettu, mutta juuri rikkaan miehen huvilan suunnittelusta piti tulla jokaisen arkkitehdin tavoite.²²³

Tornimuodostelmia rakennettiin vuosisadan vaihteessa asuintaloihin, mutta korkeampia torneja rakennettiin edelleen useimmiten kirkkorakennuksiin. Esimerkiksi Lars Sonckin Tampereelle suunnittelema Pyhän Johanneksen kirkossa (1897) tornit ovat rakennuksen keskeinen elementti. Helsingin 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen vaikutusvaltaisimpia torneja lienee kuitenkin Karl Lindahlin vuonna 1908 suunnittelema Helsingin Työväentalon keskiaikaan viittaava, graniittinen torni, joka rakennettiin niin, että se näkyi pitkälle Töölöön ja kantakaupunkiin saakka. Alkuperäinen

²²¹ Vuonna 1904 rakennetun Suur-Merijoen kartanon keskiaikaisia piirteitä on analysoitu teoksessa Amberg 2003, 52.

²²² Torniparodioista Ziolkowski mainitsee erityisesti André Giden romaanin *Paludes* (1895). Ziolkowski 1998, 37.

²²³ Setälä 1970, 103.

torni tuhoutui sisällissodan aikana, ja sodan jälkeen, vuonna 1919, torni rakennettiin uudestaan.²²⁴

Historiaan ja traditioon – olipa kyseessä sitten antiikki tai keskiaika – viittaava monumentaalisuus ei kuitenkaan ollut ainoa suurten mittasuhteiden areena. Perinteisten arvokkaiden kansallisten instituutioiden rinnalle nousivat esimerkiksi maailmannäyttelyt, joissa esiteltiin monumentaalisiin mittasuhteisiin nousevaa, täysin uudenlaistakin, arkkitehtuuria. Torni rakennettiin myös Herman Geselliuksen, Armas Lindgrenin ja Eliel Saarisen suunnittelemaan Suomen paviljonkiin Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900: keskiaikaan viittaavasta tornimuodostelmasta oli näin tullut Suomessa modernin kansallisen kulttuurin symboli. Maailmannäyttelyissä erilaiset tornit ja korkeat rakennukset saavuttivat suuret kansanjoukot tehokkaasti. Esimerkiksi Pariisin maailmannäyttelyä varten rakennetussa Eiffel-tornissa kävi sen vihkiäisvuonna 1889 melkein kaksi miljoonaa vierailijaa. Tämän lisäksi maailmannäyttelyssä kävi noin 30 miljoonaa vierailijaa, jotka eivät itse nousseet torniin, mutta näkivät sen maanpinnalta.²²⁵

Linnamaiset tornirakennelmat olivat eittämättä 1800-luvulle ominainen ilmiö, mutta tornilla oli ollut lähes myyttinen rooli monien eri aikojen kirjailijoiden tuotannossa eri vuosisatojen aikana. Eurooppalaisessa kirjallisuudessa on antiikin ajoista asti esiintynyt torneja, ja esimerkiksi William Shakespearen kaupunkiin sijoitettavissa draamoissa (esimerkiksi *Romeo ja Julia*) torneilla on tärkeä rooli.²²⁶ Erityisen runsaasti torneja ja korkeita paikkoja on kuitenkin 1800-luvun kirjallisuudessa ja kuvataiteissa. 1800-luvun loppua kohden monesta eurooppalaisesta maalauksesta ja kirjasta löytyi torni, mutta monet taiteilijat myös itse asuivat tornissa.

1920-luvun käsitykset torneista ja korkeista rakennuksista eivät kuitenkaan rakentuneet pelkästään sitä edeltävän 1800-luvun eikä

²²⁴ Haila 2001, 41.

²²⁵ Syrjämaa 2007, 57.

²²⁶ Heinle & Leonhardt 1989, 176.

edes keskiajan tai keskiaikaisena pidettyjen tornien varaan, sillä jopa Raamatun kertomukset torneista antoivat polttoainetta mielikuvitukselle. Tornimuotoa ja sen symboliikkaa on jäljitetty aina muinaiseen Babyloniaan, jonka Baabelin torni on yksi vanhan testamentin tunnetuimmista tarinoista. Arkeologisten kaivausten perusteella tiedetään, että Babylonin kaupungissa oli korkeita, porrasympyrämuotoisia torneja, ziggurateja, mutta se lisäksi Baabelin torni²²⁷ on edelleen kulttuurisesti tunnettu ja usein käytetty metafora, kuten Thomas A. P. van Leeuwen on muistuttanut.²²⁸

Tunnetuin tarina Babylonin tornista löytyy Raamatusta, ensimmäisestä Mooseksen kirjasta, jossa kerrotaan miten yhtä kieltä puhuva kansa päättää rakentaa kaupungin ja sinne taivaaseen saakka ulottuvan tornin. Kun Herra näkee tämän, hän päättää sekoittaa ihmisten kielet ja hajottaa heidät kaikkialle maailmaan. Tämän seurauksena ihmiset lopettavat kaupungin rakentamisen.²²⁹ Raamatun kertomus on tunnetuin, mutta Babylonin zigguratit mainitaan myös Herodotoksen *Historia*-teoksessa ja säilyneissä sumerilaisissa lähteissä. Theodore Ziolkowski on pohtinut kiinnostavalla tavalla näiden kirjoitusten painotuseroa. Sumerilaisissa lähteissä kaupunkien rakentamisesta puhutaan yleensä ihailevaan sävyyn. Raamatun kertomus Baabelin tornista puolestaan kuvastaa Ziolkowskin tulkinnan mukaan juutalaisten, jotka olivat paimentolaiskansaa, hämmennyttä suhtautumista babylonialaisten teknologisesti kehittyneempään kaupunkikulttuuriin.²³⁰ Raamatun kertomuksessa ei viitata lainkaan tornien uskonnolliseen merkitykseen vaan kerrotaan, että kielten sekoittumisen jälkeen ihmiset lopettivat sekä kaupungin että tornin rakentamisen. Raamatun kertomus on kirjoitettu luultavasti n. 1000 eaa, jolloin torni ei ilmeisesti vielä ollut kohonnut lopulliseen korkeuteensa.

²²⁷ Uusimmassa Raamatun suomennoksessa Baabelin torni on suomennettu Babylonin torniksi.

²²⁸ van Leeuwen 1988, 43.

²²⁹ Raamattu, Ensimmäinen Mooseksen kirja, jae 11.

²³⁰ Ziolkowski 1998, 10–11.

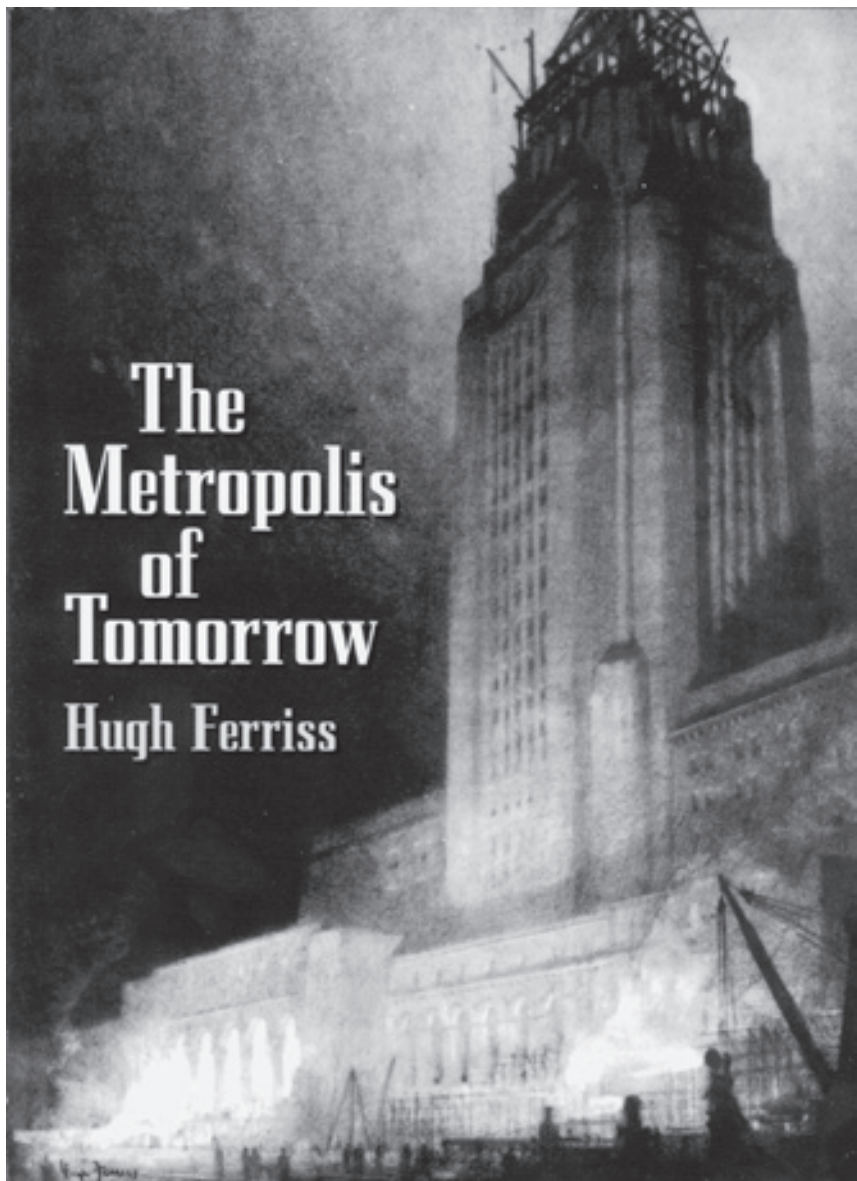
Kreikkalainen Herodotos (n. 485–425 eaa), joka itse kertoo käyneensä Babylonissa, puolestaan korostaa tornien uskonnollista luonnetta sekä tornien sisätiloihin kätkeytyvää ylellisyyttä ja uskonnollisten menojen eroottisuutta:

Pyhätön keskelle on rakennettu vahva torni, sekä pituudeltaan että leveydeltään stadionin mittainen, ja tämän tornin päällä on toinen torni ja taas toinen sen päällä, aina kahdeksaan torniin saakka. Niihin johtavat portaat on tehty ulkopuolelta ja kiertävät kaikkien tornien ympäri. Jotenkin keskellä portaita on majapaikka ja lepoistuimet, joille ne, jotka nousevat torniin, voivat nousta lepäämään. Mutta viimeisen tornin päällä on suuri tempPELLI. Ja tempPELLISSÄ sijaitsee suuri, kauniilla patjoilla peitetty leposohva, jonka vieressä on kultainen pöytä. Mutta mitään jumalankuvaa ei sinne ole asetettuna. Eikä kukaan ihminen siellä vietä yötä, paitsi se kotimainen nainen, jonka jumala valitsee itselleen kaikkien keskuudesta.²³¹

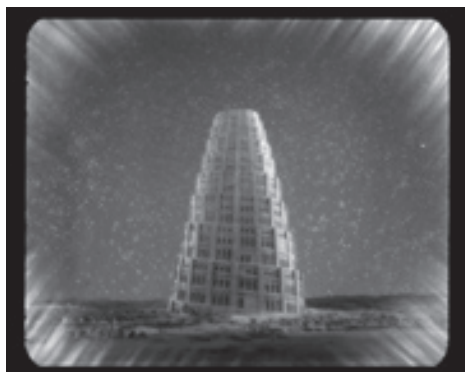
Babylonin tornit eli zigguratit ovat, epäilemättä osaksi niihin kietoutuvan vahvan tarinaperinteen myötä, kiehtoneet myös modernien arkkitehtien mieltä, ja esimerkiksi amerikkalainen arkkitehti Hugh Ferriss käytti 1920-luvulla babylonialaisia ziggurateja luonnostonsa pohjana.²³² Van Leeuwenin lähteet ovat lähinnä Yhdysvalloista ja Keski-Euroopasta, mutta myös 1920-luvun suomalaisessa lehtikirjoittelussa viittauksia Baabelin torniin esiintyy tiuhaan: lähes kaikki sellaiset artikkelit ja kirjoitukset, jotka käsittelevät pilvenpiirtäjää laajassa, historiallisessa perspektiivissä, ottavat esille Baabelin tornin. ”Nykyajan Baabelin tornin” voi ajatella olleen suorastaan vakiintunut synonyymi pilvenpiirtäjälle, siksi usein sitä käytettiin eri yhteyk-

²³¹ Herodotos I–181, s.107. Herodotoksesta ks. Ziolkowski 1998, 13.

²³² Hugh Ferriss (1889–1962) oli arkkitehti ja arkkitehtuuripiirtäjä (*delienator*), joka tuli tunnetuksi erityisesti omaperäisestä piirrostyylistään. Ferrissin kuvia julkaistiin kirjassa *The Metropolis of Tomorrow* (1929), joka on vaikuttanut paljon populaarikulttuuriin ja sen tapaan esittää suurkaupunkimaisemaa ja pilvenpiirtäjiä. Esimerkiksi Batman-sarjakuvan Gotham Cityn pilvenpiirtäjien visuaalinen ilme on 1940-luvun alussa Ferrissin piirustusten kaltainen.



Ferriss: The Metropolis of Tomorrow -kirjan kansi.



sissä.²³³ Baabelin tornin metafora, joka varoittaa ahneuden synnistä, sopiikin erinomaisen hyvin pilvenpiirtäjään, liike-elämän loistokaimpaan ilmentymään. Tosin osa kirjoittajista, kuten esimerkiksi suomalainen Ernst von Wendt, toi Baabelin tornin merkityksen esiin käänteisesti ja halusi korostaa, että uudet, korkealle kohoavat rakennukset *eivät* muistuta Baabelin tornia, sillä ne voivat paremmin yhdistää ihmisiä kuin erottaa heidät toisistaan. Esimerkiksi pilvenpiirtäjän yhteisöä luovasta voimasta von Wendt ottaa maailmannäyttelyä varten rakennetun Eiffel-tornin, joka houkutteli yhteen kaikenkielisiä ihmisiä kaikista maista.²³⁴

1920-luvulla tornista tuli, ehkä hieman yllättäenkin, yksityisyyttä, eristyneisyyttä ja modernin vastaisuutta ilmaiseva muoto. Theodore Ziolkowskin kiehtovan tulkinnan mukaan ensimmäistä maailmansotaa oli Euroopassa seurannut varsinainen torninrakentamisvillitys ja sodan melскеiden jälkeen tornista oli tullut monille taiteilijoille ja kirjailijoille eräänlainen turvallisuuden ja ajan pysähtymisen tyyssi- ja; esimerkiksi Rainer Maria Rilke, Carl Gustav Jung, William Butler Yeats ja Bertrand Russell asuivat ja kirjoittivat tornissa (toisistaan tietämättä). Myös Virginia Woolfin ystävä Vita Sackeville-West asui

²³³ Esim. Ernst von Wendt: ”Pilvenpiirtäjiä meiltä ja muualta.” *Aitta* 12/1929, 66. *Maailma*-lehden ”Sieltä ja täältä” -palstan kuvateksti. *Maailma* 15/1926, 140.

²³⁴ Ernst von Wendt: ”Pilvenpiirtäjiä meiltä ja muualta.” *Aitta* 12/1929, 67–68.



Raamatun tarina Baabelin tornin rakentamisesta ja tuhoutumisesta kerrotaan myös Metropolis-elokuvassa. Metropolis 2007.

tornissa, mistä Woolf sai aiheen esseeseen ”The Leaning Tower”.²³⁵ Kirjoituksessaan Woolf näkee tornin vahvasti sääty-yhteiskunnan metaforana. Syntyperä, varallisuus ja koulutus antoivat kirjailijalle ennen ensimmäistä maailmansotaa vahvan, kyseenalaistamattoman aseman. Aseman itsestäänselvyys murtui sodan vaikutuksesta ja torni alkoi horjua. Tulevaisuuden yhteiskunnassa ja demokratiassa Woolf näki mahdollisuuden elämään, jossa ei olisi torneja eikä epätasa-arvoa.²³⁶

Torni oli keskeinen symboli myös Rilken, Yeatsin ja Jungin kirjallisessa tuotannossa. Esimerkiksi Jungin symboliikassa ihmisen psyyke on rakennuksen kaltainen, ja torni symboloi psyyken ylintä osaa. Jung asui ja työskenteli suuren osan elämästään Sveitsin Bollingenissa tornissa, jota hän rakensi itselleen vuosien ajan. Vaimonsa kuoleman jälkeen hän lisäsi siihen jälleen uuden kerroksen. ”Aikaisemmin en olisi voinut tehdä sitä, koska olisin pitänyt sitä kohtuuttomana itsekorostuksena, mutta nyt se ilmaisee vanhuudessa saa-

²³⁵ Ziolkowski 1998, 165. ”The Leaning Tower” oli Woolfin vuonna 1940 Workers’ Educational Associationille pitämä esitelmä, joka on julkaistu kokoelmassa *The Moment and Other Essays*.

²³⁶ Woolf [1940] 1952, 123.

vuttamaani egon tai tietoisuuden ylivoimaa. Näin kokonaisuus oli lopullisesti valmis vuoden kuluttua vaimoni kuolemasta”, kirjoittaa Jung muistelmissaan.²³⁷

Tornissa kirjoittaneita ajattelijoita löytyy aiemmiltakin vuosisadoilta. Tunnetuimpia lienevät Martti Luther (1483–1546) ja Michel de Montaigne (1533–1592). Lutherille juuri tornissa vietetty aika oli uskonnollinen avainkokemus, josta saksalaiset teologit käyttävät nimitystä *Turmerlebnis*.²³⁸ Tornissa elämisellä oli pitkä ja vivahteikas historia ja 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen tultaessa siitä oli tullut muodikas asumisen tapa, mutta nopeasti siitä tuli myös auttamattoman vanhanaikainen ilmiö.

Kritiikkiä torneja kohtaan oli Suomessa esitetty kyllä jo vuosisadan alussa, jolloin tornien rakentaminen oli muodikkaimmillaan. Esimerkiksi Sigurd Frosterus kritisoi vuonna 1905 *Euterpe*-lehdessä modernin kansallisen arkkitehtuurin keinotekoisia arkaaisuuksia ja sellaisia piirteitä kuten hakkaamattomia graniittilohkareita, ristiholveja, ampuma-aukkoja muistuttavia ikkunoita ja 1300–1400-lukujen linnantorneja. Frosteruksen mukaan nämä eivät ottaneet huomioon nykyajan tarpeita, liike-elämää, sähkövaloa jne.²³⁹ Onkin varsin mielenkiintoinen paradoksi, että 1900-luvun alun suomalaisessa arkkitehtuurissa on ollut ominaista keskiaikaisen, linnamaisen tunnelman käyttö nimenomaan modernin, muodikkaan ja uuden aikaisen efektin luomiseksi.²⁴⁰ Tämä kertoo osaltaan siitä, että tornimuotoon kietoutui jo silloin niin erilaisia historiallisia kerrostumia ja että rakennuksen alkuperäinen käyttötarkoitus ei enää ollut kovin merkityksellistä sekä toisaalta siitä, kuinka kytköksissä historiallinen perinne 1900-luvun vaihteessa oli muotiin ja nopeasti vaihtuviin käsitteisiin arkkitehtonisten tyylien sopivuudesta. Myös arkkitehtien omassa, vuonna 1932 julkaistussa, sodanjälkeistä rakennushistoriaa

²³⁷ Jung [1961] 1990, 245. Jungista ks. myös Ziolkowski 1998, 137.

²³⁸ Ziolkowski 1998, 5, 21, 22.

²³⁹ Frosteruksen kirjoitusta on analysoinut Ritva Wäre. Wäre 1991, 105–106.

²⁴⁰ Ks. esim. Amberg 2003, 69.

käsittelevässä teoksessa todetaan edeltävistä vuosikymmenistä lakonisesti:

Varsin pian osoittautui, ettei ”kansallinen romantiikka” tunnelman ja taiteellisen vapauden tehostuksineen ja eloisan ääriviivan tavoitteluneen, jyrkkine kattoineen, torneineen ja päätyineen, pienine ikkunaukkoineen ja rehevine, kotoisiin aiheisiin ohjaavine koristeluneen, ollutkaan se tyyli, jota uusi aika kaipasi.²⁴¹

Samaten Eliel Saarisen arkkitehtuuri (jolla kirjoittajat tässä yhteydessä kaiketi tarkoittivat Helsingin rautatieasemaa) nähtiin jo 1930-luvulla arvokkaana, mutta raskaudessaan myös kovin vanhanaikaisena. Kirjoittajien mukaan Saariselle on

ominaista, tehtävien muodon hallinta ja vaikuttava monumenttaalisuus, jolla tuskin on muualla vertaa, vaikkakin juuri tämä niiden korkeamonumentaalin tendenssi pakostakin tuntuu varsin vieraalta häntä nuoremasta polvesta, jonka käsitys rakennustaiteesta on aivan toinen kuin monumenttaalisuotoilullinen.²⁴²

Käsitys monumentaalisuudesta oli näin muuttunut verraten nopeasti, sillä käsitys monumentaalisuuden raskaudesta ja vanhanaikaisuudesta oli 1930-luvun alussa uusi. Vielä 1920-luvun alussa tyyli, jota myöhemmin tulkittiin raskaana monumentaalisuutena, saatettiin kokea kaikkea muuta kuin vanhanaikaisena. Esimerkiksi Saarisen Kalevala-taloa varten tekemiä suunnitelmia, joissa monumentaalinen vaikutelma tuotettiin nimenomaan raskaalla ilmaisulla, arvioitiin hyvin toisenlaisessa hengessä. Taidehistorioitsija Onni Okkosen mielestä Saarisen esittämät piirustukset olivat paitsi loisteliaat myös ”täysin eurooppalaiset ja nykyaikaisiin edellytyksiin perustuvat”.²⁴³

²⁴¹ Suomen rakennustaidetta 1932, IX.

²⁴² Ibid., XVII.

²⁴³ Okkonen 1922, 1.

Tiivistäen voidaan siis todeta, että tornit yleistyivät Suomessa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Kyse oli kuitenkin melko lyhyeksi jääneestä vaiheesta, sillä tornit olivat osa jugendiksi tai kansallisromantiikaksi kutsuttua tyyliuuntausta, joka hyvin nopeasti alkoi vaikuttaa epämuodikkaalta, vanhanaikaiselta ja kömpelöltä. 1920-luvulla korkeita rakennuksia alettiin katsoa ja tulkita uudenaikaisessa merkitysyhteydessä. Sana torni alkoi pikkuhiljaa kadota julkisesta kielenkäytöstä tai ainakin rajautua tarkemmin kirkkoihin, ja tornin sijaan alettiin puhua pilvenpiirtäjästä.

Katedraalista pilvenpiirtäjään

Tornit ja pilvenpiirtäjät ovat sekä rakennushistoriallisesti että ideologisesti eri ilmiöitä, eikä 1800-luvun monumentaalirakentamisesta ja kansallisromanttisista torneista ole olemassa suoraa kehityslinjaa pilvenpiirtäjiin. Tornien historia ei sekään ole lineaarisesti etenevä tarina vailla katkoksia, mutta tornit kuitenkin loivat historiallisen vertailukohdan pilvenpiirtäjän asemalle eurooppalaisissa ja amerikkalaisissa kaupungeissa ja keskustelulle arkkitehtuurin merkityksestä. Sekä tornit että pilvenpiirtäjät olivat vertikaalisia, maisemaa hallitsevia rakennuksia, jotka herättivät kysymyksiä näkymisen ja näkemisen vallasta. Pilvenpiirtäjien vertaaminen vanhempiin rakentamisen muotoihin ei ole tuulesta temmattua, sillä kuten Thomas A. P. van Leeuwen on todennut, pilvenpiirtäjissä – kaikesta uutuuden tavoittelusta huolimatta – yhdistyvät traditio ja innovaatio.²⁴⁴

1920-luvun arkkitehtuurille tornirakennelmat ja erityisesti kirkkontornit loivat historiallisen yhteyden, joka tiedostettiin milloin enemmän, milloin vähemmän. Ilmaisussa ”Cathedral du commerce” tämä yhteys tulee hyvin havainnollisesti esiin. Ilmaus on ilmeisesti alun perin Émile Zolan pariisilaisesta tavaratalosta kertovasta romaanista *Naisten aarraitta* (*Au bonheur des dames*, 1883), mutta

²⁴⁴ van Leeuwen 1988, 11. Ks. myös Nye 1996, 94.

myöhemmin katedraali-ilmaisua käytettiin yleisesti pilvenpiirtäjistä, erityisesti New Yorkissa sijaitsevasta Woolworth Buildingista (Cass Gilbert 1913–1919), joka oli vuoteen 1930 maailman korkein rakennus, ja jonka julkisivu muistutti ranskalaista goottilaiskirkkoa.²⁴⁵ Myös Paramount Buildingia (Rapp & Rapp, 1926) New Yorkissa kutsuttiin nimellä “Cathedral of Motion Pictures”.²⁴⁶ Ei liene yllätys, että kirkon edustajat suhtautuivat pilvenpiirtäjien invaasioon varsin kielteisesti. Ensimmäinen kirkko, jonka pilvenpiirtäjät jättivät korkeudessa kirjaimellisesti varjoonsa, oli vuonna 1846 Wallstreetin ja Broadwayn risteykseen valmistunut Trinity Church, josta tuli pian mittatikka, johon kaikkia uusia pilvenpiirtäjiä verrattiin.²⁴⁷

New Yorkissa pilvenpiirtäjien rakentaminen oli ennen vuoden 1916 asemakaavalakia ollut varsin villiä, eikä rakennuskorkeuksia ollut rajoitettu käytännössä lainkaan. Korkeaan rakentamiseen ajoivat sääntelyn puutteen lisäksi tonttien ja kortteleiden pieni koko sekä alati kallistuva maan hinta.²⁴⁸ Vuonna 1916 korkeutta ruvettiin viimein säätelemään paljolti siitä syystä, että korkeat talot olivat tehneet kaupungista hyvin pimeän ja epäviihtyisän. Tämä puolestaan alkoi vaikuttaa kielteisesti kiinteistökauppaan, sillä kiinteistöjen ja tonttien hinnat alkoivat laskea.

Vuoden 1916 asemakaavalaki laki johti pyramidimaisen, niin sanotun setback-tyylin, kehittymiseen; mitä korkeampi rakennus, sen kapeampi sen piti olla yläpäästä, jotta auringonvaloa riittäisi myös kadulle ja naapuritaloihin. Rakennuksen sallittu korkeus määräytyi nyt suhteessa kadun leveyteen. Sääteilyyn päädyttiin Equitable

²⁴⁵ Ibid., 26.

²⁴⁶ Ibid., 57.

²⁴⁷ Ibid., 71. Samalla paikalla, Broadwayn ja Wallstreetin risteyksessä, oli ollut vaatimaton kirkko jo vuonna 1698. Trinity Churchin ”häviämisestä” pilvenpiirtäjien alle kerrottiin myös suomalaisessa lehdistössä. E. Sbg.: ”Sadan markan saari.” *Aitta* 7/1929, 34–35.

²⁴⁸ Toki kritiikkiä oli esitetty jo aiemmin. Esimerkiksi City Beautiful -liikkeen edustajat esittivät jo 1890-luvulla, että kahdeksaa tai kymmentä kerrosta korkeampia taloja ei pitäisi lainkaan rakentaa. Willis 1995, 36, 68.

Buildingin rakentamisen jälkeen; 40-kerroksinen rakennus oli massiivinen, kadulta suoraan ylöspäin nouseva järkäle, joka pimensi koko ympäristönsä. Tämän seurauksena alettiin rakentaa ylöspäin kapenevia rakennuksia, joissa kaikkein ylimpänä oli neulamainen rakennelma. Charles Jencks onkin huomauttanut, että termi ”skyscraper” yhdistää monenmuotoisia rakennuksia, joita voisi paremmin ilmaista termeillä ”skyneedle”, ”skypricker” tai ”skypin”, sillä vuoden 1916 jälkeen rakennettujen pilvenpiirtäjien yläosat ovat hyvin ohuita.²⁴⁹

Samanlaista sääntelyä noudatettiin monissa muissa kaupungeissa, myös 1920-luvun Helsingissä. Vuoden 1917 rakennusjärjestyksessä oli rakennuskorkeuden suhteen voimassa periaate, että kadun varrella olevan rakennuksen ja sen 26 m:n etäisyydellä julkisivusta olevat siipirakennukset sai rakentaa yhtä korkeiksi kuin kadun leveys, johon oli lisätty 1,5 m. City-alueella korkeutta saattoi tästäkin lisätä rahallista korvausta vastaan.²⁵⁰

Kaikki Yhdysvaltain kaupungit eivät kuitenkaan suhtautuneet rakennuskorkeuksiin New Yorkin tavoin. Muissa kaupungeissa, esimerkiksi Yhdysvaltain vanhimmassa kaupungissa Bostonissa, rakennuskorkeuksia pyrittiin säätämään jo varhaisessa vaiheessa. Bostonilaiset käänisivätkin katseensa Eurooppaan, josta he omaksuivat ajatuksen pyhitetystä kaupunkisiluetista (sacred skyline), jossa kirkontorni hallitsee kaupungin hierarkiaa. Bostonin rakennuskorkeus oli Yhdysvaltain matalin, mutta silti korkein Euroopassa sallittu rakennuskorkeus – joka Fogelsonin mukaan löytyi Wienistä – oli

²⁴⁹ Jencks 1980, 4.

²⁵⁰ Esplanaadin- ja Heikikatujen sekä laitureiden ja avointen paikkojen varsille I-VIII sekä X-XII kaupunginosissa oli enimmäiskorkeus rajoitettu näin 23 m:iin sekä XIII ja XIV kaupunginosissa (Töölö) 20 m:iin. Vuoden 1929 aikana alettiin lisämääräyksellä antaa vielä suurempia rakennusoikeuksia. Sallittua rakennuskorkeutta lisättiin 1 metrillä. City-alueella olevien tonttien omistajille alettiin myös myöntää rahallista korvausta vastaan oikeus ylittää rakennusjärjestyksen määräämät rakennuskorkeudet ja kerrosluvut. Ilmamyyntiin liittyi kuitenkin aina, että sisäministeriön piti vahvistaa asemakaavan muutos, joka liittyi lisättyyn rakennuskorkeuteen. Brunila 1962, 81.

vain kaksi kolmasosaa Bostonissa sallitusta korkeudesta. Bostonin rakentamista säätelevät kulttuuriset ja taloudelliset olosuhteet olivat erilaisia kuin New Yorkissa, sillä korkeiden rakennuksien rakennuttajat toimivat erilaisella rahoituspohjalla; siinä missä New Yorkin pilvenpiirtäjien rakentamista rahoittivat usein modernit kapitalistiset sijoittajat, rahoitettiin Bostonin rakentamista vanhojen, usein arvoiltaan konservatiivisten, perheyrittysten varoilla.²⁵¹ Chicago puolestaan oli amerikkalaisittainkin innovatiivinen kaupunki, jossa suhtauduttiin avoimesti uuteen teknologiaan ja liiketoimintaan, eikä pilvenpiirtäjien rakentamista ensi alkuun juuri kritisoitu.²⁵² Boston on kuitenkin hyvä esimerkki siitä, että New York tai Chicago eivät edusta koko Yhdysvaltoja vaan vanhojen eurooppalaisten kaupunkien siluetit, joita katedraalit hallitsivat, saattoivat olla amerikkalaistenkin kaupunkien ihanteena.

Kirkkoihin viitattiin usein myös 1910- ja 1920-lukujen modernisissa eurooppalaisessa arkkitehtuurikeskustelussa, sillä pilvenpiirtäjien ja korkeiden rakennusten visuaalista asemaa urbaanissa ympäristössä jäsennettiin usein juuri kirkollisen arkkitehtuurin kautta. Esimerkiksi Bauhaus-koulu, joka aloitti toimintansa Walter Gropiuksen johdolla ensimmäisen maailmasodan jälkeisessä Saksassa, otti utopistiseksi tavoitteekseen rakentaa ”tulevaisuuden katedraalin”. Vuonna 1919 julkaistun, Walter Gropiuksen käsialaa olevan manifestin nimiösivulla on Lyonel Feiningerin puuleikkaus, joka esittää juuri goottilaista kirkkoa. Tornin huipussa kolme sädettä kohtaa toisensa; maalaustaide, kuvanveisto ja arkkitehtuuri. Bauhausin koulun oli määrä yhdistää modernin suunnittelun nimissä nämä kaikki taiteenalat samaan tapaan kuin ne katedraalissa yhdistyvät.

Kirkkoarkkitehtuuri oli 1920-luvun Suomessakin merkittävä monumentaalisen arkkitehtuurin alue, sillä kirkkojen rakentaminen oli 1920-luvulla erittäin vilkasta; vuosien 1920–1939 välillä Suomeen

²⁵¹ Fogelson 2001, 138.

²⁵² Fogelson 2001, 142, 152. Chicagon 1880-luvun rakennusbuumin seurauksena rakennuskorkeuksia alettiin kuitenkin rajoittaa jo vuonna 1893. Willis 1995, 30.

rakennettiin peräti 80 kirkkoa.²⁵³ Luku on ristiriidassa aikalaiskokemuksen kanssa, sillä arkkitehdit eivät itse välttämättä kirkkojen run-
sasta rakentamista aina noteeranneet. Esimerkiksi Sigurd Frosterus
oli sitä mieltä, että ”tempppelinrakentaminen” rakennustaiteen kes-
keisenä aiheena on ajatuksena täysin vanhentunut.²⁵⁴

Tornien, pilvenpiirtäjien ja kirkkojen rakentamisessa mielikuvat
sekoittuivat ja vaikuttivat toisiinsa. Yksi hyvä esimerkki on Taulu-
mäen kirkko Jyväskylässä. Kirkko rakennettiin vuonna 1928 arkki-
tehtuurikilpailun tuloksena, ja sitä luonnehdittiin pilvenpiirtäjämäi-
seksi. Arkkitehti Elsi Borg itse kertoi, että hänellä olivat mielessään
Euroopan vanhat katedraalit.²⁵⁵ Katedraalien ja pilvenpiirtäjien sa-
mankaltaisuus nousee esille monessa 1920-luvun tekstissä. Esimer-
kiksi Aino Kallaksen New Yorkista *Helsingin Sanomille* lähettämästä
kirjoitelmasta käy hyvin ilmi vanhan ja uuden maailman synteesi.
Kallakselle pilvenpiirtäjä edustaa jotakin aidosti uutta, vaikka muis-
tuttaakin kirkkoa:

Luulin, ettei ole olemassa mitään amerikkalaista arkkitehtuuria. Se oli
erehdys. On olemassa teräksen, raudan, käytännön, kaupan ja liikkeen
runo: amerikkalainen pilvenpiirtäjä. Seisoessani maailmankuulun
”Woolworthin” kauppatalon harjalla, kuudennessakymmenessä ker-
roksessa, talon, joka on kuin mikäkin Mammonan kirkko, kaarihol-
vineen ja madonnamaisine kaupan hengettärineen, tunsin, että ensi
kertaa sain aavistuksen tähän asti vielä vieraasta sielusta. En tiennyt,

²⁵³ Nikula 2005, 125.

²⁵⁴ Frosterus: ”Pilvenpiirtäjä kangastaa.” *Arkkitehti* 6/1922.

²⁵⁵ Voutilainen 2006, 50. Kilpailun tulos oli siitä mielenkiintoinen, että sen voit-
ti, nimimerkillä ”Mesak”, naisarkkitehti Elsi Borg. Tämä oli ensimmäinen kerta,
kun nainen toimi kirkon suunnittelijana, mikä herätti runsaasti keskustelua.
Henttonen 1995, 39. Myös kirjailija Elsa Heporauta käsitteli kirkkoarkkiteh-
tuurin ja sukupuolen problematiikkaa mielenkiintoisella tavalla romaanissaan
Maa vai taivas, jonka voisi tulkita kommentoivan Elsi Borgin tapausta. Kirjan
päähenkilö, Raita Vappula, haaveilee itsenäisen, uutta luovan arkkitehdin uras-
ta, mutta päätyy monien vastoinkäymisten ja niitä seuranneiden hengellisten
kokemusten jälkeen ”rakentamaan temppeleitä”. Heporauta 1926, 378.

oliko se suurempi vaiko pienempi vanhan maailman sielua, en edes, oliko se luotaan työntävä vaiko vastaanotettava. Tunsin vain, että se oli olemassa ja että avauduin uudelle alkuaineelle.²⁵⁶

Toisen historiallisen yhtymäkohdan tornien ja pilvenpiirtäjien välille muodostivat uuden ajan alun nousevan porvariston tornirakennelmat. Varsinkin italialaisten kaupunkien tornit ja tornien rakentajat muistuttivat monen historiallisesti orientoituneen arkkitehtuurin tarkastelijan mielestä nykyajan pilvenpiirtäjiä ja niitä rahoittavia liikemiehiä. Saapuessaan New Yorkiin vuonna 1904 historioitsija Karl Lamprecht näki New Yorkin pilvenpiirtäjissä paitsi esteettisen myös sosiaalisen yhtymäkohdan uuden ajan alun Italiaan ja vertasi Manhattania San Gimignanoon: ”Eikö New York ole nykyajan San Gimignano, jossa pankkiirit ja tukkukauppiat leikkivät keskenään Montagueta ja Capuletia?”²⁵⁷

Myös monille suomalaisille arkkitehdeille Italia ja San Gimignano olivat tuttuja matkakohteita, vaikka suomalaisia eivät ehkä viehättäneet niinkään paljon yksittäiset tornit kuin kaupunkirakentamisen mittakaava. Monelle suomalaiselle arkkitehdille jäi Italian matkalta muistoksi ja arkkitehtoniseksi virikkeeksi San Gimignanon sopuisuhtainen ja yksinkertainen *architettura minore*, jonka vaikutuksia on edelleen nähtävissä esimerkiksi Helsingin Taidehallin (Jarl Eklund & Hilding Ekelund 1928) ja Töölön kirkossa (Ekelund 1929).²⁵⁸

Eurooppalaisessa kaupunkikuvassa ei 1900-luvun alussa eikä vielä 1920-luvullakaan ollut montaa pilvenpiirtäjäksi luokiteltavaa rakennusta, mutta kyse ei välttämättä ollut siitä, ettei niitä olisi haluttu rakentaa. 1800-luvun lopulla Euroopassakin rakennuskorkeudet olivat alkaneet nousta, minkä seurauksena lähes kaikissa Euroopan suurissa kaupungeissa rakennuskorkeutta oli alettu rajoittaa lainsäädännön avulla. Tarkempi perehtyminen pilvenpiirtäjän asemaan eurooppalaisessa kaupunkitilassa, arkkitehtuurissa ja rakentamista koskevassa

²⁵⁶ Aino Kallas: ”Pieniä kirjeitä. Kaksi kaupunkia.” *HS* 7.6.1925.

²⁵⁷ Sit. van Leeuwen 1988, 12.

²⁵⁸ Ekelund 1962, 108.

keskustelussa osoittaa, että kyseessä on varsin monitahoinen ilmiö, johon modernilla arkkitehtuurilla ei ollut antaa yhtä selvää vastausta. Hyvän lähtökohdan eurooppalaisten arkkitehtien näkemyksiin pilvenpiirtäjistä antaa Chicago Tribunen toimitalon rakentamisesta järjestetty kilpailu vuonna 1922. Kilpailulla oli kolme tarkoitusta: juhlia Chicago Tribunen 75-vuotista taivalta, saada Chicagoon maailman kaunein toimistorakennus sekä nostaa lehtialan yleistä profiilia ja innostaa työntekijöitä yhä parempiin tuloksiin.²⁵⁹ Kilpailuun, joka sai jo ennen ratkaisuaan runsaasti julkisuutta, osallistui suuri joukko Euroopan ja Yhdysvaltojen nimekkäimpiä arkkitehteja, vaikkakin Eric Mendelsohn, Mies van der Rohe ja Le Corbusier eivät osallistuneet kilpailuun lainkaan. Kilpailun jälkeen kilpailutöistä koottiin kiertävä näyttely, ja aiheesta julkaistiin myös kirja.²⁶⁰

Chicago Tribunen kilpailusta on kirjoitettu erittäin paljon, sillä sen on katsottu olleen eräänlainen käännekohta, jonka jälkeen monet eurooppalaiset arkkitehdit siirtyivät selkeämmin modernistiseen ilmaisuun.²⁶¹ Manfredo Tafurin mukaan useissa eurooppalaisten arkkitehtien kilpailuehdotuksissa on luettavissa pohjimmiltaan antiurbaani suhde moderniin kaupunkiin. Tafuri ei tarkoita niinkään ehdotusten esteettisiä tai tyylillisiä ominaisuuksia, vaan niiden suhdetta ympäröivään kaupunkiin. Ehdotuksista on hänen mukaansa tulkittavissa modernin ajan ja sille ominaisen jatkuvan muutostilan ja hajoamisen synnyttämä kaipuu yhteisöllisyyteen. Pilvenpiirtäjäsuunnitelmissa on Tafurin mukaan luettavissa se, miten eurooppalaiset odottavat keskellä kaupunkia sijaitsevalta pilvenpiirtäjältä samanlaista yhteisöllistä arvoa ja arvokkuutta kuin esikapitalistisen ajan kylän kellotornilta.²⁶² Tafurin marxilaisista lähtökohdista kirjoi-

²⁵⁹ [1923] 1980, 3.

²⁶⁰ 1980 on lähes täydellinen faksimile vuoden 1923 julkaisusta.

²⁶¹ Ks. esim saksalaisesta arkkitehtuurista ja *Chicago Tribune* -kilpailusta Banham [1960] 2002, 268.

²⁶² Tafuri 1983, 404. Tafurin kritiikki vaikuttaa kohdistuvan Bruno Tautin ajatuksiin *Stadtkronesta*, kaupungin korkeimmasta rakennuksesta, joka katedraalin

tetun näkemyksen kriittisyyttä – että arkkitehdit olisivat olleet taantumuksellisia ja halunneet vain vetäytyä kyläidyllin regressiiviseen utopiaan ja kääntää selkänsä modernille kaupungille ja modernisatation tuoman muutoksen todellisuudelle – on kuitenkin arvosteltu esimerkiksi siksi, että todellisuudessa eurooppalaiset pilvenpiirtäjät eivät ennen 1960-lukua saavuttaneet yhdessäkään eurooppalaisessa kaupungissa kovin näkyvää asemaa.²⁶³ Vaikka esimerkiksi Le Corbusier'n paljon kohua herättäneissä suunnitelmissa *La Ville Contemporaine* (1922) ja *Plan Voisin* (1925) 60-kerroksisilla pilvenpiirtäjillä oli keskeinen rooli kaupungin kokonaisuudessa, eurooppalainen taouselämä oli hyvin erilaista kuin vaikka New Yorkissa, jossa korkeat tonttihinnat ja ekspansiivinen talous ja *laissez faire* -talouspolitiikka antoivat aivan erilaiset mahdollisuudet suuria investointeja vaatimaan rakentamiseen. Onkin ajateltu, että Euroopassa pilvenpiirtäjien rooli oli ennen muuta symbolinen ja kaupunkikuvallinen.²⁶⁴

Olipa pilvenpiirtäjässä ja eurooppalaisissa arkkitehdeissa sitten tulkittavissa regressiivisyyttä tai ei, 1920-luvun alku merkitsi monessa Euroopan maassa jälleenrakennuksen aikaa, ja nuori arkkitehtisukupolvi ammensi Yhdysvaltojen dynaamisesta ilmapiiristä pontta Euroopan kaupunkien rakentamiseen. Saksan sodanjälkeisessä, kuumaisesti uutta rakentavassa ilmapiirissä pilvenpiirtäjästä tuli tärkeä uuden nousukauden merkki. Arkkitehtuurihistorioitsija Jean-Louis Cohen nostaa keskeiseksi sodanjälkeiseksi rakennussuunnitelmaksi ja uuden ajan merkiksi Euroopassa Mies van der Rohen vuonna 1921 suunnitteleman kahdeksankymmentämetrisen lasitornin Berliinin Friedrichstrasselle. Miesin suunnitelma oli seurausta vuonna 1921 järjestetystä kilpailusta, joka sai arkkitehtipiirit innostumaan pilvenpiirtäjien rakentamisesta, vaikka kyseisenä vuonna rakentaminen oli lähes kokonaan pysähtynyt ja Saksa eli erittäin epävarmassa talou-

tavoin toimisi symbolisena keskuksena kaupunkilaisten maallisille ja hengellisille tarpeille. Taut julkaisi kirjansa *Die Stadtkrone* vuonna 1919.

²⁶³ Ks. esim. Madsen 2002, 28.

²⁶⁴ Tuomi 2007, 96.

dellisessa tilanteessa.²⁶⁵ Korkeita rakennuksia suunniteltiin, tai oikeammin ehdotettiin myös valtiovallan edustustiloiksi. 1920-luvun Berliinissä arkkitehti Otto Kohtz ehdotti eduskunnalle zigguratin muotoista tornia, mutta hanke ei yhteiskunnan varojen puutteessa edennyt, vaan korkeiden rakennusten pystytys jäi yksityisten investointien varaan. Yksityisetkään rakennukset eivät yleensä olleet yli kymmenenkerroksisia eikä Berliini näin ollen saanut kaipaamaansa uutta kaupunkisiluettia.²⁶⁶

Pian tämän jälkeen suomalaisetkin tutustuivat pilvenpiirtäjä-arkkitehtuuriin, kun Eliel Saarinen yllättäen ja varsin dramaattisten käänteiden jälkeen menestyi *Chicago Tribunen* toimistotalon rakentamiseksi järjestetyssä kilpailussa; kilpailun voittaja, Hood & Howells, oli jo käytännössä ratkaistu, kun Saarisen tulli juuttunut kilpailutyö saapui myöhästyneenä perille. Saarisen työ palkittiin toiseksi parhaana vaihtoehtona, vaikka juryn, yleisen mielipiteen ja jopa kilpailun voittajien mielestä juuri Saarisen ehdotus onnistui parhaiten vastaamaan kilpailun kutsuun ja sitä pidettiin ehdotuksista parhaana ja uutta luovimpana. Saarisen työn laatu myös yllätti amerikkalaiset, jotka eivät olleet osanneet odottaa, että Euroopasta saati syrjäisestä Suomesta olisi tullut varteenotettavaa kilpailuehdotusta.²⁶⁷ *Chicago Tribunen* kilpailu oli monella tapaa merkittävä kilpailu. Se oli avoin sekä eurooppalaisille että amerikkalaisille arkkitehteille, ja voittajan palkinto oli 100 000 dollaria, joka oli suurin siihen mennessä annettu palkinto.²⁶⁸ Kilpailukutsussa tätä merkittävyyttä nostettiin esiin niin, että tavoitteeksi asetettiin maailman kauneimman rakennuksen pystyttäminen:

To erect the most beautiful and distinctive office building in the world is the desire of The Tribune, and in the order to obtain the design for such an edifice, this competition has been instituted.²⁶⁹

²⁶⁵ Cohen 1995, 108–109.

²⁶⁶ Nicolai 2000, 12; Kostof [1991] 2006, 313,

²⁶⁷ Ks. esim. van Leeuwen 1988, 139 ja Tuomi 2007, 96.

²⁶⁸ Tuomi 2007, 91.

Tribunen kilpailukutsu julkaistiin paitsi yhtiön omien amerikkalais-
ten lehtien sivuilla myös useimpien Euroopan maiden suurimmissa
sanomalehdissä ja arkkitehtien omissa ammattilehdissä.²⁷⁰ Suomessa
kilpailukutsu julkaistiin *Helsingin Sanomissa*, ja siihen vastasivat Einar
Sjöström ja Jarl Eklund sekä Eliel Saarinen. Kilpailun tarkoituksena
oli löytää paitsi arkkitehti maailman korkeimmalle rakennukselle
myös kokonaan uudenlainen tapa ajatella pilvenpiirtäjän suhdetta
kaupunkiin. Pilvenpiirtäjiä oli New Yorkissa ja Chicagossa raken-
nettu nopeassa tahdissa. Sen myötä kaupunkikuva oli muuttunut
hallitsemattomasti, monien mielestä huonoon suuntaan ja siksi
1920-luvulla etsittiin jo keinoja kontrolloida ja kanavoida rajattomal-
ta vaikuttavaa kasvua. Pilvenpiirtäjiä oli vanhastaan kritisoitu siitä,
että ne vaaransivat terveyden ja turvallisuuden, mutta 1920-luvulla
arvostelijat nostivat ongelmien listalle myös kaupunkien liikenne-
ruuhkat, jotka nähtiin pitkälle pilvenpiirtäjistä johtuvana.²⁷¹ Tästä
näkökulmasta tarkasteltuna oli varsin erikoista, että Saarinen, joka
ei itse ollut koskaan käynyt Yhdysvalloissa ja joka laati kilpailuehdo-
tuksensa luonnon helmassa Kirkkonummen Hvitträskissä menestyi
kilpailussa niin hyvin. Kilpailuraadin puheenjohtaja Alfred Granger
toi loppuraportissaan esiin, että eurooppalaiset arkkitehdit eivät ylei-
sesti ottaen olleet lähettäneet kovin mullistavia kilpailuehdotuksia:

One gratifying result of this world competition has been the superio-
rity of American design. Only one foreign design stands out as posses-
sing surpassing merit, and this truly wonderful design did not come
from France, Italy or England, the recognised centers of European
culture, but from the little northern nation of Finland.²⁷²

Saarisen suunnitelmaa arvostettiin Chicagossa sekä visuaalisen il-
meensä vuoksi – esimerkiksi Paul Goldbergerin mukaan amerikka-

²⁶⁹ 1980, 10.

²⁷⁰ [1923] 1980, 6.

²⁷¹ Ks. esim. Fogelson 2001, 174–175.

²⁷² Granger: *Chicago Tower Competition* [1923] 1980, 23.

laiset kopioivat Saarisen suunnitelmaa pilvenpiirtäjissä seuraavan vuosikymmenen ajan²⁷³ – että siksi, että suunnitelmassa huomioitiin liikenteen rooli kaupungissa. Kilpailun jälkeen hän tarkensi suunnitelmansa asemakaavallista osuutta, ja ehdotuksessaan Lake Front -alueen uudelleenjärjestelyksi vuodelta 1924 hänellä oli jo esittää hyvin yksityiskohtaiset suunnitelmat liikenteen järjestämiseksi jopa ajo-ohjeiden ja parkkeeraamisen tasolla. Kaupunkiin suuntaava autoliikenne on ohjattu autohalliin, johon mahtuu 47 000 autoa.²⁷⁴ Tämä kuitenkin osoittaa, että Saarinen oli jo Munkkiniemi-Haaga-suunnitelmaa tehdessään perehtynyt perusteellisesti siihen, miten autoilu ja kasvava liikenne voitiin ottaa huomioon kaavoituksessa ja pohjittuun tulevaisuuden kaupunkien haasteita monipuolisesti ja ennakkoluulottomasti. Myös hänen Budapestiin ja Tallinnaan laatimansa asemakaavasuunnitelmat olivat epäilemättä tuoneet tarvittavaa kokemusta. Amerikkalaisista arkkitehdeista Saarinen tiedetään olleen hyvin perehtynyt H. H. Richardsoniin.²⁷⁵

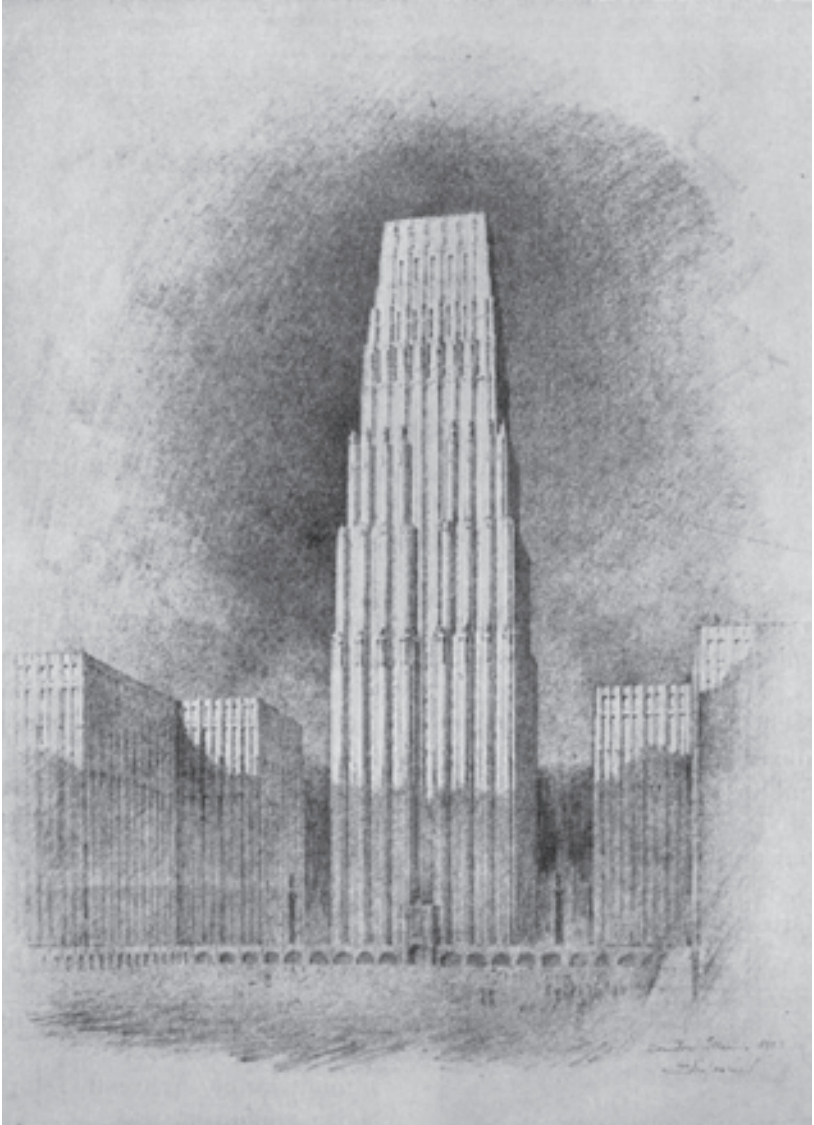
Saarinen oli toki aiemminkin saavuttanut mainetta kaupunkisuunnittelun ja monumentaalirakennusten parissa kotimaassa, mutta menestyminen Chicagossa lisäsi hänen maineeseensa kansainvälisen ulottuvuuden ja toi hänelle sitä kautta auktoriteettia myös Suomen arkkitehtuuria ja kaavoitusta koskeviin asioihin. Saarinen muutti perheineen – pysyvästi – Yhdysvaltoihin vuonna 1923, mutta häntä konsultoitii vielä vuosien ajan Helsingin kaupunkisuunnittelua koskevissa asioissa. Julkisuudessa hän esiintyi useissa henkilöhaastatteluissa ja henkilökuivissa.²⁷⁶ Hän vaikutti siis monella tapaa paitsi helsinkiläiseen arkkitehtuuriin ja asemakaavoitukseen myös mielikuvii amerikkalaisesta arkkitehtuurista. Itse hän ei kuitenkaan yleensä osallistunut ajankohtaiseen keskusteluun kirjoittamalla, toisin

²⁷³ Goldberger 1986, 93.

²⁷⁴ Yksityiskohtainen selostus Gustaf Strengellin kommentailla varustettuna julkaistiin *Arkkitehti*-lehden numeroissa 2 ja 3 / 1924.

²⁷⁵ Eaton 1972, 172.

²⁷⁶ Esim. Erkki Kivijärvi: ”Tokkasten torpasta pilvenpiirtäjiin.” *Suomen Kuvalehti* 51–52 / 1928; ”Eräs koti.” *Suomen Kuvalehti* 28/1928.



Yksityiskohta Eliel Saarisen ehdotuksesta Lake Front -alueen uudelleenjärjestelyksi. Kuvassa Chicago Tower South Plazalta katsottuna. Arkkitehti 2/1924.

kuin monet muut 1920-luvun arkkitehdit.²⁷⁷ *Tähystäjä*-lehdessä vuodelta 1928 löytyy harvinainen haastattelu, jossa Saarinen puhuu modernin taiteen ja arkkitehtuurin merkityksestä.²⁷⁸

Vaikka Euroopan kaupunkeihin rakennettiin sotienvälisenä aikana lähinnä yksittäisiä pilvenpiirtäjiä, niillä oli suuri, lähes myyttinen, rooli kaupunkiin suuntautuneen avantgardistisen arkkitehtuurin kuvastossa. Esimerkiksi saksalainen arkkitehti Bruno Taut kritisoi kirjassaan *Stadtkrone* vuonna 1916 puutarhakaupunkiaatetta. Taut arvosteli puutarhakaupunkeja siitä, että niiltä puuttuvat keskeiset kaupunkimaiset piirteet, ne ovat antiurbaaneja ja siksi ikävyyttäviä. Tautin mukaan kaupungilla tulee olla korkea, keskeinen rakennus, joka näkyy kaikkialle ja joka luo kaupungin siluettile profiilin. Tällainen voisi olla pilvenpiirtäjä – tai kirkkoa – muistuttava rakennus, jonka ympärille koko muu kaupunkitila jäsenyisi.²⁷⁹ Saksassa pilvenpiirtäjäentusiasmia liittyi nimenomaan 1920-luvun alkuun, vuosikymmenen loppua kohden arkkitehtuurissa alettiin keskittyä ennen kaikkea horisontaaliseen rakentamiseen.

Sveitsiläisen modernistin Le Corbusier'n tekemässä pariisilaisen autokauppiaan sponsoroimassa *Plan Voisin* -suunnitelmassa vuonna 1925 lähes koko vanha Pariisin kaupunki on raivattu puskutrakto-reilla maan tasalle, ja tilalle on rakennettu 60-kerroksisia pilvenpiirtäjiä. Le Corbusier'n suunnitelmaa käytetään tavallisesti esimerkkinä modernistien äärimmäisen vihamielisestä suhtautumisesta historiaan ja historialliseen kaupunkitilaan. Le Corbusier'kaan ei silti halunnut

²⁷⁷ Vuonna 1943 Saarinen julkaisi kirjan *Search for Form. A Fundamental Approach to Art*, joka on taiteen ja arkkitehtuurin filosofiaa pohdiskeleva teos, eräänlainen manifesti kokonaistaideteoksen puolesta. Se ei kuitenkaan ole erityisen yhteiskunnallinen tai poliittinen puheenvuoro, eikä myöskään kerro tietyistä rakennuksista tai rakennushankkeista.

²⁷⁸ ”Prof. Eliel Saarinen: Moderni taide. Haastattelu.” *Tähystäjä* 33–34 / 1929, 8, 16. *Tähystäjä* oli Yhteiskunnallisen Korkeakoulun rehtorin Yrjö Ruudun perustama yhteiskunnalliseen ja poliittiseen debattiin keskittynyt lehti, joka ilmestyi vuosina 1928–1930. *Tähystäjistä* lisää ks. Tuusvuori 2007, 284–287.

²⁷⁹ Taut ”Stadtkronesta” [1919] 1977, 63–70. Tautista Banham [1960] 2002, 266 ja 269.

tuhota kaikkia vanhoja rakennuksia, vaan pikemminkin huonot ja ahtaat asuintalot ja vanhan kaupunkirakenteen, jota hän piti modernille elämälle sopimattomana. Onkin mielenkiintoista, että Le Corbusier'n suunnitelmassa säilytettäväksi merkittyjä olivat juuri monumentaaliset ja nimenomaan vertikaaliset rakennukset, kuten Notre Damen katedraali, Riemukaari ja Sacré-Coeurin basilika sekä Eiffel-torni.

Myös Neuvostoliitossa, jossa Le Corbusier'kin vieraili 1920-luvulla, suunniteltiin pilvenpiirtäjiä. Esimerkiksi Moskovaan suunniteltiin kaupunkia ympäröivää, pilvenpiirtäjien muodostamaa kehää.²⁸⁰ Nämä jäivät kuitenkin toteutumattomiksi haaveiksi. Yhdysvalloissa pilvenpiirtäjiä rakennettiin ylivoimaisesti eniten mutta, paradoksaalista kyllä, samaan aikaan kun Euroopassa haaveiltiin kokonaisista pilvenpiirtäjämaisemista, niin Yhdysvalloissa juuri pilvenpiirtäjän – jonka rakentamista ei tuolloin vielä paljontaan kontrolloitu kaavoituksen avulla – suhde kaupunkiin oli ajautunut kriisiin.²⁸¹ Saarisen yllättävä voitto kilpailussa, johon osallistui nimekkäitä arkkitehteja molemmiin puolin Atlanttia, johtuikin osaltaan siitä, että hänen näkemyksensä pilvenpiirtäjän suhteesta kaupunkiin oli kokonaan uudenlainen; pilvenpiirtäjän lisäksi suunnitelmaan kuului koko kaupunginosan uudelleenjärjestely ja rakentaminen.

Jo 1920-luvun nousukaudella alkoi kuulua kriittisiä puheenvuoroja, mutta erityisesti 1930-luvulla, talouslaman myötä, pilvenpiirtäjiin kohdistettu kritiikki Yhdysvalloissa vahvistui. Kritiikki tuli usein poliittisen kentän vasemmalta reunalta; esimerkiksi Lewis Mumford kritisoi pilvenpiirtäjiä siitä, että ne vievät ihmisiltä valon, ilman ja vehreyden – sekä pilvenpiirtäjien sisällä työskenteleviltä ihmisiltä, jotka viettivät päivänsä keinovalaistuisissa, koneellisesti ilmastoiduissa toimistoissa vailla yhteyttä ulkoilmaan että muilta kaupunkilaisilta, joiden elinympäristöä jatkuva liikenne häiritsi.²⁸² Pilvenpiirtäjät

²⁸⁰ Cohen 1995, 170–172.

²⁸¹ Tafuri 1983, 431.

²⁸² Schleier 2000, 321. Erityisesti Mumfordin teoksissa *Sticks and Stones* (1924) ja *The Brown Decades* (1931) kritisoidaan pilvenpiirtäjiä. Ks. myös van Leeuwen 1988, 118.

olivat Mumfordin mukaan kasvaneet kerta kaikkiaan liian nopeasti ja liian suuriksi. Teoksessaan *Sticks and Stones* hän kiteytti näkemyksensä seuraavasti: ”The skyscrapers had shown all our characteristic American weaknesses, our love of abstract magnitude, our interest in land-gambling, our desire for conspicuous waste.”²⁸³

Mumford kritisoi voimakkaasti myös sitä, että pilvenpiirtäjän rakentaminen tapahtui usein insinöörien ja kapitalismin ehdoilla. Mumford tulkitsi pilvenpiirtäjien historiaa niin, että niiden edeltäjiä olivat olleet kaupunkien korkeat vuokratilat, jotka olivat nostaneet sekä maan että asumisen hintaa eikä kaupungin asukkaiden viihtymiselle tai rakennustaiteelle juuri jäänyt sijaa kummassakaan tapauksessa.²⁸⁴ *Sticks and Stones* ei ole tutkimus pelkästään pilvenpiirtäjistä, mutta juuri pilvenpiirtäjissä kulminoituu Mumfordin mielestä kapitalismin ydin. Mumfordin mukaan arkkitehtuurissa tiivistyy kunakin ajan sivistys, joten pilvenpiirtäjä ei ole vähäpätöinen oire vaan kapitalistiselle, kilpailun ja tuhlaamisen varaan nojaavalle järjestelmälle olennainen tapa järjestää ja rakentaa kaupunkielämää. Teos ei ole yksinäinen puheenvuoro, vaan osa laajempaa keskustelua, sillä juuri pilvenpiirtäjät ovat usein olleet arkkitehtuurintutkimuksen kiistakapuloina. Erityisesti *Chicago Tribunen* kilpailu on jakanut poliittisesti ja maantieteellisesti orientoitunutta tutkimuksen kenttää.

Huolimatta Saarisen kytköksistä Amerikkaan ja sen pilvenpiirtäjiin, valtaosalla suomalaisista arkkitehdeista (ja arkkitehtuurista kirjoittavista toimittajista) käsitykset arkkitehtuurista pohjautuivat Eurooppaan ja eurooppalaiseen rakennustaiteen perinteisiin. Eurooppalainen kaupunkiarkkitehtuuri torneineen ja katedraaleineen muodosti sen taustan, jota vasten pilvenpiirtäjäarkkitehtuuria tarkas-

²⁸³ Mumford [1924] 1955, 91–92. *Sticks and Stones* julkaistiin uudelleen vuonna 1955. Uuden painoksen esipuheessa Mumford myöntää, ettei alkuperäistä teosta kirjoittaessaan ollut vielä perehtynyt Chicagon pilvenpiirtäjiin, mikä olisi vaikuttanut kirjan painotuksiin. Mumford haluaa silti painottaa, että hänen pääargumenttinsa pilvenpiirtäjien aiheuttamista ongelmista ei ollut lainkaan vanhentunut, suorastaan päinvastoin. Mumford 1955, viii.

²⁸⁴ *Ibid.*, 48–51, 78.

teltiin ja tehtiin ymmärrettäväksi, sillä arkkitehtien matkustaminen ja koulutus suuntautuivat lähinnä Eurooppaan. Suomalaisilla oli itsenäistymisen jälkeen varsin kiinteät ammatilliset suhteet Ruotsiin, mutta myös muihin Pohjoismaihin sekä Saksaan. Ruotsi ja saksa olivat myös kieliä, joita useimmat suomalaiset arkkitehdit osasivat. Esimerkiksi Bertel Jung oli täydentänyt opintojaan Berliinissä vuonna 1895, jolloin Suomessa ei vielä ollut mahdollista opiskella kaavoitusta. Samana vuonna Berliinissä opiskelivat myös Waldemar Andersin ja Oscar Bomanson.²⁸⁵

Toisaalta opintomatkoja tehtiin paljon Italiaan. Useimmat arkkitehdit eivät kaikeksi kuitenkaan puhuneet italiaa, eikä heillä – ehkä juuri tästä syystä – ollut juurikaan yhteyksiä italialaisiin kollegoihin. Väinö Vähäkallio, joka oli todennäköisesti matkustanut enemmän kuin useimmat kollegansa, oli matkoillaan käynyt Euroopan lisäksi jopa Turkissa, Intiassa ja Egyptissä, mutta hänkään ei ollut käynyt Yhdysvalloissa.²⁸⁶ Ylipäätään rakennusalan ammattilaisista ilmeisesti insinöörit saivat oppinsa suoremmin Yhdysvalloissa, mutta suurimmalla osalla arkkitehteistä ei ollut suoraa, henkilökohtaista kosketusta Amerikkaan, vaikka esimerkiksi Bertel Jungin on todettu olleen hyvin perillä amerikkalaisen puutarhakaupunkiaatteen periaatteista ja Gustaf Strengell lähti Eliel Saarisen mukaan Yhdysvaltoihin *Chicago Tribune* -kilpailun voiton jälkeen ja vieraili myöhemmin tämän luona Cranbrookissa. P. E. Blomstedt ei käynyt itse Yhdysvalloissa, mutta hänen tiedetään tutustuneen Henry Fordin oppeihin suoraan tämän kirjoitusten perusteella.²⁸⁷

Arkkitehtuurissa ja kaupunkisuunnittelussa oli 1920-luvulla kansalliset rajat ylittävä, aidosti kansainvälinen puoli, jonka aikalaiset hyvin tiedostivat. Kun koulutus Suomessa vielä oli puutteellista, oli matkoilla, konferensseilla ja kansainvälisillä suhteilla suuri merkitys arkkitehtien ammatilliselle kehitykselle ja uralle. Kansainvälisyys

²⁸⁵ Wäre 1988, 44. Arkkitehtien matkoista yksityiskohtaisemmin ks. antologia *Matkalla* 1999.

²⁸⁶ Niskanen 2005, 29.

²⁸⁷ Standertskjöld 1996, 28.

myös korostuu, jos katse kohdistetaan tyylien ja vaikutteiden leviämiseen. Ongelma on, että tällaisesta näkökulmasta katsottuna kansainvälisyydestä tulee helposti vaivatonta ja tavallaan neutraalia eivätkä kulttuurisen vuorovaikutuksen problematiikka ja hiertymäkohdat pääse esiin. Voidaan myös pohtia, missä määrin rakentamisen tyyllilliset vaikutteet tekevät siitä kansainvälisen ellei sen käyttö ole sitä. Helsingin asema pääkaupunkina, joka oli moneen muuhun eurooppalaiseen pääkaupunkiin verrattuna pieni, köyhä ja perifeerinen ja jonka poliittisessa ilmapiirissä korostuivat valkoisen Suomen talonpoikaiset arvot, ei ollut itsestään selvästi eurooppalainen, saati moderni. Pilvenpiirtäjä-innostusta voidaankin tulkita yhtenä pyrkimyksenä saavuttaa todellisen eurooppalaisen metropolin status nojautumalla amerikkalaishenkisiin mielikuviin vauraudesta.

Ongelmalliseksi ja ristiriitaiseksi pilvenpiirtäjän käyttämisen vaurauden mielikuvana tekee se, että Amerikka-henkisyys liitettiin koko ajan myös mielikuviin ahneudesta ja sen seurauksista. Tämän mielikuvan yleisyydestä kielii hyvin esimerkiksi tanskalaisessa *Kritisk Revy*ssä julkaistu kuva gorilloista soittamassa viulua ja kitaraa taustanaan pilvenpiirtäjät. Kuvateksti kertoo: ”Me emme halveksi Amerikkaa, vaan Raakalaisuuden Yhdysvaltoja.” Sama kuva julkaistiin myöhemmin *Aitta*-lehdessä Salme Setälän modernia arkkitehtuuria käsittelevän artikkelin yhteydessä.²⁸⁸ Kysymys vauraudesta ja/tai ahneudesta ei ole kuitenkaan yksiselitteinen. Amerikkalainen vauraus oli Suomessa niin kuin muuallakin Euroopassa jo 1800-luvun lopulta puhutellut eri kansanosia eri tavoin. Suomestakin lähti 1870-luvulta lähtien joukoittain väkeä siirtolaisiksi juuri parempien elinolojen toivossa, kun taas sivistyneistön suhtautuminen amerikkalaisuuteen oli kriittisempää.²⁸⁹

Liikerakentamisen vaikutteita saatiin myös Saksasta, joka oli 1920-luvulla Euroopan ”amerikkalaisin” valtio. Kulttuurikriitikoiden

²⁸⁸ Salme Setälä: ”Kuvat puhuvat.” *Aitta* huhtikuu/1928, 24. *Kritisk Revyllä* oli pohjoismaisilla rakennuspäivillä oma näyttelyhuone, joka Setälän mukaan sai hyvin innostuneen vastaanoton.

²⁸⁹ Ks. esim. Heikkonen 1985, 74.

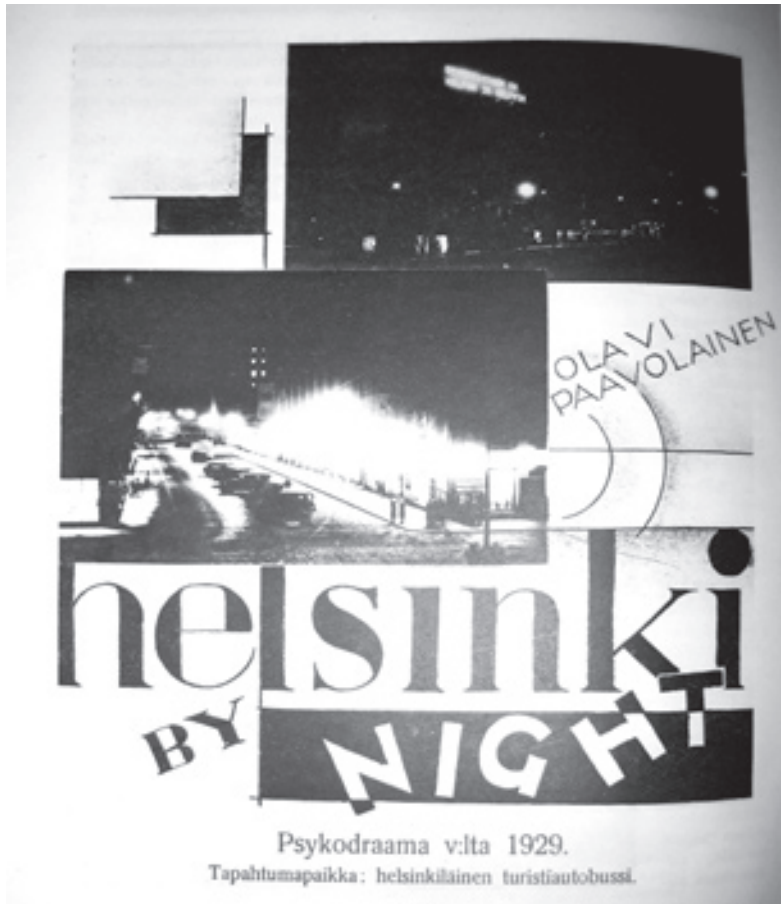
käsitys Saksasta kiertyy Berliinin yöelämän ympärille: ”Berlin bei Nacht” oli se yksittäinen kuva, joka sekä teksteistä että kuvista kristallisoituu. ”Berliinistä on tullut Europan Newyork. Ei missään muualla maanosaamme ole elämän amerikkalaistuminen puhjennut yhtä brutaalisiin muotoihin. Häikäilemättömyys määrää näkyväisen olemassaolon rytmin”, kirjoitti Erkki Kivijärvi vuonna 1927.²⁹⁰ Olavi Paavolainen oli samoilla linjoilla; hänkin näki Berliinissä häikäilemättömyyden voimaa, joka kuitenkin teki siitä Euroopan moderneimman kaupungin.²⁹¹ Yökuvat vakiintuivat ajan mittaan postikorttien standardisoiduiksi kuviksi, mutta 1920-luvulla ne edustivat uutta kaupunkikulttuuria, jossa oli jonkinlainen vaaran tuntu. Yöelämä ylipäätään saattoi olla suomalaisille matkaajille hyvin eksoottinen kokemus, mutta muualla Euroopassa, erityisesti Pariisissa, vilkas yöelämä oli ollut kaupungin ominaispiirre jo 1700-luvun lopulta alkaen, ja etenkin 1800-luvulla katujen ja kauppojen valaistuksen myötä. Aikaisempina vuosisatoina kaupungit sulki oven ja kaupunkilaiset vetäytyivät illan tullen lukittujen ovien taakse. 1800-luvun Pariisissa oli tavallista, että illallinen syötiin puoliltaöin.²⁹² 1920-luvun Eurooppa juhli öisin, osin historiallisista, osin uuteen teknologiaan liittyvistä syistä, ja pian myös arkkitehtuurikuvissa alettiin käyttää dramaattista valaistusta ja yökuvia. Olavi Paavolaiselle öinen, valaistu Eiffel-torni oli modernin merkki Pariisin katukuvassa, ja *Nykyaikaa etsimässä* -kirjassaan hän omistaa sille kokonaisen esseen. Torni oli kuitenkin valaissut Pariisia jo 40 vuotta.

Kivijärven kommentissa tiivistyivät Amerikan-vastaisen asenteen tavallisimmat argumentit ja ehdoton tunnelma. Amerikka oli tullut jäädäkseen sodanjälkeiseen Eurooppaan. Sen vaikutus oli vääjäämättömän eikä sen seurauksia – tehokkuutta, työrytmiä, konekulttuuria, viihdettä – voinut enää peruuttaa. Amerikassa oli kuitenkin myös tulevaisuus, sillä massatuotantoon liittyi sen mekanoisovasta vaiku-

²⁹⁰ Erkki Kivijärvi: ”Ympäri Europan. Kevätkesällä 1927.”

²⁹¹ Paavolainen [1929] 1990, 316.

²⁹² Schivelbusch 1995, 138–142.



"Helsinki by night" oli Olavi Paavolaisen Aitta-lehteen kokoama tarina matkasta öiseen Helsinkiin. Aitta 12/1929.

tuksesta huolimatta myös toive vauraudesta, poliittisesta tasa-arvosta ja demokratiasta kaikille kansalaisille.

Pilvenpiirtäjän amerikkalaiset piirteet saattoivat herättää Suomessa vastustusta, mutta suhde Eurooppaan ei sekään ollut millään lailla itsestään selvä tai kiistaton. Helsinkiä voidaan tarkastella eurooppa-

laisena kaupunkina, mutta sotienvälisenä aikana eurooppalaisuus ei välttämättä ollut ensimmäinen tai itsestään selvä kansallisen identiteetin rakennusosa. Eurooppalaisuuden ja kansainvälisyyden käsitteitä käytettiin myös hyvin tarkoitushakuisesti, ja esimerkiksi V. A. Koskenniemi oli sitä mieltä, ettei kansainvälisyyteen kannata kiinnittää kovin suuria toiveita, sillä sanaa käytetään lähinnä ”väkivaltarauhojen tukemisen tarkoituksessa”.²⁹³ Toisaalta eurooppalaisuudessa oli myös sellaisia konservatiivisia piirteitä, jotka herättivät vastustusta ja saivat amerikkalaisen kulttuurin vaikuttamaan kiinnostavalta.

Tulenkantajat puhuivat 1920-luvulla tunnetusti innolla kansainvälistymisestä ja ikkunoiden avaamisesta Eurooppaan, mutta jo vuonna 1936 Olavi Paavolainen, kirjoittaessaan kirjaansa *Kolmannen valtakunnan vierana*, hämmentyi tavasta, jolla kansallissosialistinen ideologia käytti Eurooppaa – ja myös Itämerta – politiikkansa välineenä: ”Nürnbergin puoluepäivillä panin pitkin matkaa merkille erään kansallissosialistisessa terminologiassa täysin uuden iskusanan: Eurooppalainen.”²⁹⁴ Euroopan idean kiistanalaisuus ei nykyään tule usein esille, kun halutaan korostaa kansainvälisyyttä ja edistykSELLISYYTTÄ, mutta Paavolaisen hämmennys osoittaa, että eurooppalaisuus on ollut valjastettavissa myös kansallissosialismin kaltaisten aatteiden palvelukseen.

Jos kansainvälisyys ja eurooppalaisuus olivat tärkeitä ideologioita sotienvälisessä Euroopassa, niiden kritisointi oli varmaankin yhtä keskeistä. Eurooppalaisuuden käsitteen kiistanalaisuus onkin yksi tärkeistä 1900-luvun ajatuksista ja maailmansotien rooli on muokannut käsitystä oleellisesti. Vuonna 1919 julkaistussa Oswald Spenglerin *Länsimaiden perikadossa* on hyvin kriittisiä ajatuksia eurooppalaisuudesta, joihin monet 1920-luvun suomalaisetkin kulttuurikriitikot viittasivat. Suorastaan myrkyllisessä alaviitteessä Euroopan käsitteen turhuudesta Spengler kirjoittaa: ”’Eurooppa’ pitäisi pyyhkiä historiasta. Ei ole olemassa mitään ’eurooppalaista’ historiallisena tyyppinä.”²⁹⁵ Yhtä

²⁹³ Koskenniemi 1931, 14.

²⁹⁴ Paavolainen 1936, 120.

²⁹⁵ Spengler [1919] 2002, 35.

kiihkeästi kuin eurooppalaisuuteen Spengler tuntuu suhtautuvan moderniin suurkaupunkiin, metropolikseen, joka hänen mukaansa oli ihmisiä ja kulttuureita yhtenäistävä ja kansallisia kulttuureita tuhoava ilmiö. Modernisaatio oli Spenglerin mukaan aiheuttanut sen, että kaupungeista oli tulossa toistensa kaltaisia ja niiden omaleimaisuus sekä samalla koko länsimainen sivilisaatio oli tuhoutumassa. Spengler vertaa nykyajan kaupunkeja antiikin Roomaan. Tämän tutkimuksen kannalta mielenkiintoinen yksityiskohta on, että yhtenä merkinä antiikin kaupunkien tuhoisasta samankaltaistumisesta ja degeneraatiosta Spengler näkee juuri tornit:

Voidaan mennä minne hyvänsä, ja tavataan kaikkialla jälleen Berliini, Lontoo ja New York; ja kun roomalainen matkusti, hän saattoi Palmyrassa, Trierissä, Timgadissa ja hellenistissä kaupungeissa aina Indukseen ja Aral-järveen asti kohdata pylväasetelmansa, kuvapatsain koristetut torninsa ja temppeleinsä.²⁹⁶

Spenglerin ajatukset olivat tunnettuja 1920-luvun Suomessakin. Hän muun muassa luennoi Turussa ja Helsingissä vuonna 1924 ja oli tunnettu myös suomalaisten arkkitehtien ja arkkitehtuurikirjoittajien parissa. Spenglerin vaikutuksesta kertoo esimerkiksi Gustaf Strengekin *Arkkitehti*-lehden kirjoittama selostus Eliel Saarisen Amerikan suunnitelmista. Artikkelin alku viittauksella Spengleriin ja päättyy toteamukseen, että Saarisen näkemys Chicagosta kivettyneenä abstraktion edustaa hyvin aikaansa, jonka ”kokonaissommitelmaa valaisee laskevan kulttuurin traagillisuuteen vivahtava iltarusko”.²⁹⁷ Kun siis puhutaan kansainvälisyydestä ja eurooppalaisuudesta, on hyvä muistaa, että modernisaation innostuksen ja edistysajattelun ohella eurooppalaisuutta on ymmärretty ja tarkasteltu Spenglerin hengessä sivilisaation tuhoutumisen, degeneraation ja kulttuurisen pessimismin näkökulmasta.

²⁹⁶ Spengler [1919] 2002, 294.

²⁹⁷ Gustaf Strenge: ”Eliel Saarisen ehdotus Lake Front -alueen uudelleen järjestelyksi Chicagossa.” *Arkkitehti* 2 ja 3 / 1924.

Helsinki kirjoissa ja kirjoitelmissa

Olen edellisessä luvussa hahmotellut niitä kansallisia ja kansainvälisiä historiallisia kehyksiä, joihin pilvenpiirtäjien, tornien ja muidenkin korkeiden rakennusten suunnittelu ja rakentaminen 1920-luvun eurooppalaisessa Suomessa kiinnittyi. Tässä luvussa tarkastelen arkkitehtuuria ja korkeita rakennuksia mediakulttuurin ja kaupunkijulkisuuden näkökulmasta. Keskityn tarkemmin suomalaiseen ja helsinkiläiseen 1920-luvun julkiseen kulttuuriin ja sen kautta avautuviin mahdollisuuksiin ymmärtää ja tulkita arkkitehtuuria, kaupunkia ja niiden muutoksia. Tarkastelen lehdistössä, kirjallisuudessa ja elokuvissa esitettyjä, kaupungin rakennettua ympäristöä eri tavoin käsitteleviä kuvia ja kirjoituksia, jotka muodostivat reunaehdot ja antoivat visuaaliset ja käsitteelliset välineet sille, miten pilvenpiirtäjäaihetta oli mahdollista julkisuudessa käsitellä ja tulkita. Arkkitehteilla oli julkisessa keskustelussa valtaa arkkitehtuurin esteettisessä määrittelyssä, mutta vaikkapa uusiin rakennuksiin ja muuttuvaan kaupunkiympäristöön kohdistuneet pelot ja epäilyt tai myös kaupunkikulttuurin nautinnot paljastuvat vivahteikkaammin kaunokirjallisuudesta ja sanomalehtien pakinoista.

Erilaiset fiktiiviset ja ei-fiktiiviset kertomukset myös rakensivat kaupunkilaista identiteettiä suhteessa menneisyyteen ja tulevaisuu-

teen. Jokaisella yhteisöllä on tarve kertoa itselleen tarina itsestään, kirjoitti Clifford Geertz.²⁹⁸ Mutta voisiko myös ajatella, että jokaisella kaupungilla on tarve kertoa itsestään tarina itselleen ja muille? Edelleen voisi ajatella, että itse kaupunki ei ole pelkästään fyysisen rakenteensa muodostama kokonaisuus, vaan että se muodostuu ymmärretyksi kokonaisuudeksi juuri narraation – menneisyyden, tulevaisuuden ja sosiaalisten merkitysten leikkauspisteiden – kautta.

Arkkitehdit kirjoittajina

1920-luvun alussa *Arkkitehti*-lehden päätoimittaja Carolus Lindberg oli suuresti huolissaan siitä, että arkkitehtuuri ei saanut riittävästi eikä riittävän tasokasta julkisuutta. Suuri yleisö ei Lindbergin mielestä ollut kiinnostunut arkkitehtuurista eivätkä toimittajatkaan olleet riittävän asiantuntevia. Tämän takia Lindberg kehotti arkkitehteja tarttumaan kynään, kirjoittamaan suurelle yleisölle ja suorastaan harjoittamaan propagandaa.²⁹⁹ *Arkkitehti*-lehti itse ilmoitti olevansa Suomen Arkkitehti-liiton virallinen äänenkannattaja, joka kuitenkin pyrki olemaan sisällöltään vaihteleva ja nautittava myös laajemmalle lukijakunnalle.³⁰⁰

Ainakin osa arkkitehdeista siis ymmärsi julkisuuden arvon rakennushankkeiden edistämiseksi. Yleisön arvostuksen saaminen oli 1920-luvulla tavoite, jota tuskin kukaan arkkitehdeista kiisti, sillä juuri se, ettei suuren yleisön ajateltu ymmärtävän arkkitehtuurin arvoa, katsottiin esteeksi arkkitehtuurin arvostukselle ja kehitykselle. Monet vanhemman polven arkkitehdeista, kuten Bertel Jung tai Sigurd Frosterus, olivat kuitenkin ammattipiireissä arvostettuja julkisia puhujia ja kirjoittajia. Esimerkiksi Bertel Jung muistetaan arkkitehtuurihistoriassa ennen kaikkea arkkitehtina ja kaupunkisuunnittelina

²⁹⁸ Geertz 1973, 448.

²⁹⁹ Carolus Lindberg: ”Arkkitehdit ja yleisö.” *Arkkitehti* 1/1923.

³⁰⁰ *Arkkitehti*-lehden ilmoitussivu 9/1923.

jana, mutta kollegan, Birger Brunilan, muistelmissa tulee hyvin ilmi, että omiana aikanaan hänen toimintansa oli paljon muutakin. Brunilan sanoin: ”Som utövande arkitekt och stadsbyggare, som författare och kulturpersonlighet var Bertel Jung högt uppskattad av medlemmarna i arkitektklubben.”³⁰¹ Myös monet muut vanhemman polven arkkitehdit olivat arvostettuja kirjoittajia 1920-luvulla, ja myöhemminkin. Esimerkiksi Gustaf Strengellin *Kaupunki taideluomana* ja Carolus Lindbergin keskiajan kivikirkkoja käsittelevät tutkimukset kuuluivat pitkään – osin edelleenkin – rakennus- ja kirkkohistorian tutkijoiden lukemistoon.³⁰²

Kysymys median ja arkkitehtuurin suhteesta on kiinnostava tämän päivän tutkijan näkökulmasta, mutta asia on kiinnostanut arkkitehteja ja toimittajia myös aiemmin. Kun valtion rakennustaiteen asiantuntijalautakunta perustettiin vuonna 1918, määrättiin heti alkuun yhdeksi sen tärkeäksi tehtäväksi lehdistön seuraamisen.³⁰³ Rakennustaiteen lautakunta teki työtä käskettyä ja onnistui ilmeisesti seuraamaan ja kartoittamaan varsin hyvin kotimaisessa lehdistössä käytyä keskustelua, sillä vuoden 1929 vuosikertomuksessa saatettiin

³⁰¹ Brunila 1966, 102.

³⁰² Lindberg toimi Teknillisen Korkeakoulun asemakaavaopin professorina, ja kirjoitti useita teoksia moninaisista aiheista. Noteeratuimpia ovat *Koristetaide* (1927), *Pohjolan rakennustaide* (1930), *Pohjolan valkea kaupunki* (1931) ja *Suomen kirkot* (1934). Vuosina 1921–1927 hän toimi *Arkkitehti*-lehden päätoimittajana.

³⁰³ Tehtäväksi asetettiin ”(v)alvoa taiteen etuja maassa. Siinä tarkoituksessa lautakuntien tulee antaa Hallitukselle sen vaatimia lausuntoja ja selvityksiä taidetta koskevista asioista sekä omasta alotteestaan tehdä ehdotuksia toimintapiiriinsä kuuluvista kysymyksistä; hankkia tarpeellisia tietoja ja kunkin omalla taidealallaan, perustaa arkisto, johon jatkuvasti kootaan kotimaista kirjallisuutta ja taidetta koskevia sanomalehtiuutisia ja kirjoitelmia, etenkin kotimaisesta sanomalehdistöstä sekä muita samanlaatuisia julkaisuja, mikäli mahdollista, ulkomaillakin ilmestyneitä.” Johtosääntö kirjallisuutta, draamallista, kuvaama-, rakennus- ja säveltaidetta varten asetetuille valtion asiantuntijalautakunnille. 29.11.1929 Erikoijsjohtosääntö valtion asiantuntijalautakunnalle rakennustaidetta varten 1921 (hyväksytty Kirkollis- ja opetusministeriössä, Helsingissä 11 päivänä huhtikuuta 1921.)

todeta, että lautakunta oli saanut kerättyä varsin kattavan leikearkiston, jota se piti erittäin mielenkiintoisena.³⁰⁴

Valitettavasti pöytäkirjatkaan eivät paljasta tarkemmin, mitä arkkitehdit pitivät lehdistökeskustelussa niin mielenkiintoisena, mutta se, että leikearkiston pitäminen oli nostettu näin tärkeäksi asiaksi muiden tehtävien rinnalle, osoittaa ettei kyse ollut vähäpätöiseksi katsotusta toiminnan muodosta, vaan kirjoittamisen merkitystä todella arvostettiin.

Myös monet yksityiset arkkitehdit pitivät leikekokoelmia, ja Suomen arkkitehtiliitto SAFA alkoi puolestaan ylläpitää säännöllistä leikekokoelmaa vuonna 1935.³⁰⁵ Kiinnostus siihen, mitä ja miten lehdistö kirjoitti arkkitehtuurista, ei siis ollut sattumanvaraista vaan jatkuvaa ja säännönmukaista. 1920-luvun alussa arkkitehdit eivät kuitenkaan olleet vielä kovin näkyvästi esillä lehdistössä. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* saatettiin julkaista artikkeleita, joissa haastateltiin ”asiantuntijaa”, kun haluttiin tietää meneillään olevista rakennushankkeista, mutta ei kerrottu lainkaan asiantuntijana toimineen arkkitehdin nimeä tai asemaa.³⁰⁶ Vuosikymmenen lopussa arkkitehdit olivat jo henkilöinäkin vahvasti esillä. Kokonaisuutena arkkitehtuurista kirjoitettiin runsaasti ja kirjoittelua ilmeisesti luet-

³⁰⁴ ”Lautakunta on johtosääntönsä mukaisesti koonnut sanoma- ja aikakauslehtikokoelmaa seuraavista lehdistä: Uusi Suomi, Helsingin Sanomat, Hufvudstadsbladet, Suomenmaa, Suomen Sosialidemokraatti, Ajan Sana, Suomen Kuvalehti, Helsingfors Journalen, Allas Krönika, Kansan Kuvalehti, Uusi Aura, Turun sanomat, Åbo Underrättelser, Aamulehti, Karjala, Kaiku, Arkkitehti-Arkitekten, Domus, Byggaren ja Rakennustaito. Kokoelma on paisunut jo sangen laajaksi ja se on osittain jo erittäin mielenkiintoinen.” Rakennustaiteen lautakunta. Vuosikertomus 1929.

³⁰⁵ Suomen rakennustaiteen museossa on muun muassa Birger Brunilan, Salme Setälän ja Gustaf Strengellin lehtileikekirjoja. Ulla Salmela on Otto-Iivari Meurmanian käsittelevässä väitöskirjassaan käyttänyt Meurmanin leikekansiota, joka sisältää yli 700 hänen eri yhteyksiin, myös sanomalehtiin, kirjoittamiaan artikkeleita. Salmela 2004, 23.

³⁰⁶ Tuoreimmat tiedot. ”Rakennustoiminta tällä hetkellä pääkaupungissa.” *HS* 7.4.1922.

tiinkin verrattain paljon, mutta kovin vakiintunutta kirjoittaminen ei ehkä sittenkään ollut. Toisaalta lehdistö muuttui 1920-luvulla niin paljon, että kirjoittamisen tavatkin muuttuivat ja erikoistuivat – ja huolimatta useista asiantuntevista kirjoittajista joukkoon mahtui myös kirjoittelua, jossa asiantuntemusta ei löytynyt.

Osa arkkitehdeista tarttuikin kynään, jotkut ehkä Lindbergin kehotuksen innostamina, jotkut rahapulassa ja jotkut siksi, että todella kokivat arkkitehtuurista kirjoittamisen osaksi ammatillista tehtäväänsä. Esimerkiksi P. E. Blomstedt (1900–1935) suhtautui kirjoittamiseen hyvin vakavasti ja ehti lyhyeksi jääneen elämänsä aikana julkaista paljon. Lisäksi häneltä jäi jälkeen runsaasti julkaisemattomia tekstejä.³⁰⁷ Lindberg myönsi, ettei kirjoittaminen välttämättä kuulu arkkitehdin harrastuksiin ja että kirjoittavassa arkkitehdissä saattaa olla jotakin ristiriitaista.³⁰⁸ Lindbergin huomaama ristiriitaisuus on relevantti asia, sillä monet 1920-luvun arkkitehdeista olivat aktiivisia kirjoittajia, mutta se, miten kirjoittamiseen suhtauduttiin ja mitä kirjoittamisella kenties haluttiin saavuttaa, ei ollut millään lailla ristiriidatonta tai yksiselitteistä. Esimerkiksi Alvar Aalto tunnettiin jo 1920-luvulla taitavana kirjoittajana, mutta silti hän ei hakiessaan arkkitehtuurin professorin virkaa vuonna 1931 ilmoittanut kirjoituksiaan ansioluettelonsa. Toisena lausunnonantaja toiminut Onni Tarjanne ihmetteli tätä puutetta:

Vaikka minä olenkin vakuutettu siitä, että arkkitehti Aallolla on sujuva kynä ja esitystapa, ei hän nähtävästi itsekään ole pitänyt kirjallista toimintaansa siksi huomattavana, että olisi asiakirjoihin liittänyt joitakin parhaita kirjoituksiaan.³⁰⁹

³⁰⁷ Standertskjöld 1996, 8.

³⁰⁸ Carolus Lindberg: ”Arkkitehdit ja yleisö.” *Arkkitehti* 1/1923.

³⁰⁹ Sit. Heinonen 1986, 40. Kyseisestä virantäytöstä on taidehistoriallisessa arkkitehtuurintutkimuksessa kirjoitettu paljon, sillä kaksi hakijaa edusti eri ikäpolvia ja erilaista tyyliä, J. S. Sirén klassismia ja Aalto nousevaa modernismia, ja virantäytössä näiden kahden väliset erot kulminoituivat. Professoriksi valittiin Sirén.

Aalto kirjoitti moniin erilaisiin lehtiin, esimerkiksi *Tulenkantajiin*, *Aittaan*, tanskalaiseen *Kritisk Revy* -lehteen sekä Turussa asuessaan varsin aktiivisesti *Turun Sanomiin*. *Turun Sanomien* uutta toimitaloa suunnitellessaan hän ei varmaankaan voinut välttyä miettimästä median ja erityisesti lehdistön roolia yhteiskunnassa. Alvar Aallon kirjoitukset ovat edelleen hyvin tunnettuja, osin varmaankin siksi, että Aallon elämäkerturi Göran Schildt on koonnut Aallon pitämiä puheita ja kirjoituksia ja julkaissut ne kirjana.³¹⁰

Saattaa kuitenkin olla, että vaikka Aalto itse asiassa arvosti kirjoittamista, hän ei mieltänyt sanomalehtikirjoittelua ammattitoiminnaksi vaan eräänlaiseksi arkkitehtuurin popularisoinniksi, vaikkakin sinänsä tärkeäksi. Toisaalta Aalto on saattanut ajatella, että ammatillisen kirjoittamisen kannalta *Arkkitehti*-lehti olisi ollut keskeinen julkaisufoorumi tai sitten hän on voinut arvioida, että kollegat eivät arvostaisi sanomalehtikirjoittelua. Tarjanteen lausunto tosin osoittaa, ettei asia ollut aivan näin yksioikoinen vaan kirjoittamista kyllä arvostettiin. Arkkitehtien suhtautuminen kirjoittamiseen on ylipäätään saattanut olla jännitteistä, vaikkakaan kirjoittaminen ei vielä 1920-luvulla ollut niin ongelmallista kuin myöhemmin. 1950-luvulla nimittäin Aaltokin myöntyi sille kannalle, josta oli sodan jälkeen tullut arkkitehtuurin modernisteille osa ammatillista identiteettiä: jyrkkä, kriittinen ja torjuva tapa suhtautua omasta taiteellisesta tuotannosta, tai ylipäätään taiteesta, puhumiseen. Tällöin Aalto, joka oli aiemmin ollut niin innostunut ja terävänäköinen kirjoittaja väheksyi kirjoittamista pelkistetyn suorasanaisesti: ”Minä en kirjoita, minä rakennan. Luoja loi paperin piirtämistä varten. Kaikki muu on, ainakin minulle, sen väärinkäyttöä.”³¹¹

³¹⁰ Aalto 1972 ja Aalto 1997.

³¹¹ Aalto 1958, sit. Mikkola 1985, 9. Kirmo Mikkolan tulkinnan mukaan kyseinen lausahdus vaikutti mykistävästi suomalaisen arkkitehtikuntaan, joka tämän jälkeen seurasi pitkälti Aallon esimerkkiä ja alkoi suhtautua nuivasti kirjoittamiseen. Mikkola 1985, 9–10. Vuonna 2007 julkaistuun antologiaan *Kuolloon suomalainen arkkitehtuuri* on kerätty arkkitehtien kirjoituksia vuosilta 1960–2000. Kokoelma on hyvä läpileikkaus arkkitehtuurikirjoittamisesta, ja etenkin asennoitumisesta kirjoittamiseen.

1920-luvulla tämä jyrkkä ja torjuva asenne ei vielä kuitenkaan vaikuttanut suomalaisessa julkisuudessa. Suomalaiset arkkitehdit seurasivat jonkun verran eurooppalaisia tuulia, joskin hieman sivusta. Vaikutteet tulivat edelleen pitkälti ja valikoidusti Ruotsin ja osittain Saksan kautta, ja esimerkiksi eurooppalaisessa taide-elämässä kukoistanut manifestiperinne ei – muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta – erityisemmin suomalaisia innostanut. Pamfletit ja manifestit olivat helposti painettava ja helposti lähestyttävä kirjallisuuden muoto, joka pyrki puhuttelemaan – ja provosoimaan – lukijaa hyvin suoraan. 1920-luvun tunnetuimpia arkkitehtuurin manifesteja olivat varmaankin Le Corbusier'n alun perin *L'Esprit Nouveau* -lehdessä painetut kirjoitukset, jotka julkaistiin yhtenä teoksena *Vers Une Architecture* vuonna 1923.³¹² Suomessa, jossa julkisuus 1920-luvulla oli vielä varsin hillittyä ja muodoltaan usein verrattain konservatiivista, ei juuri pamfletteja julkaistu – eikä provosoimaan tai hätkähdyttämään pyrkivää ulkomaista kirjallisuutta myöskään tavallisesti kutsuttu manifesteiksi.

Suomessa Le Corbusier'n tuotantoa teki kirjoittamalla tunnetuksi esimerkiksi Salme Setälä.³¹³ Setälän lehtikirjoituksia ei ole käytetty tutkimuksessa paljonkaan hyväksi, johtuen varmasti osaksi siitä, ettei Setälän ura Rakennushallituksen virka-arkkitehtina tuonut hänelle sanottavampaa mainetta. Tämä taas liittyy varmaankin osaltaan Setälän sukupuoleen, ja osittain siihen, että virastossa anonyymisti tehty suunnittelutyö on jäänyt modernin arkkitehtuurin tutkimuksen paradigman ulkopuolelle.³¹⁴ Setälä oli kuitenkin arkkitehdin uransa

³¹² Teos julkaistiin suomeksi vasta vuonna 2004, mutta 1920-luvullakin se tunnettiin Suomessa. Ainakin se arvioitiin *Arkkitehti*-lehdessä 8/1926 yhdessä *L'art decoratif d'aujourd'hui* ja *Urbanisme* -teosten kanssa. Arvostelussa tosin *Urbanisme* sai suurimman palstatilan. *Vers une architecture* -teoksesta arvostelija Marius af Schultén mainitsi erikoiset kuvayhdistelmät, joita hän piti lähinnä mielenkiintoisena temppuiluna. *Arkkitehti* 8/1926. Arvostelun perusteella voisi päätellä, että joko af Schultén ei osannut ranskaa tai sitten kirjan visuaalinen ilmaisu oli hänelle vierasta.

³¹³ Esim. Salme Setälä: ”Huomispäivän koti.” *Tulenkantajat* 1–2 / 1928.

³¹⁴ Mäkinen 2000, 13.

ohella ahkera kirjoittaja, joka kirjoitti oman alansa lehtikirjoitusten lisäksi myös kaunokirjallisuutta. Setälä olikin arkkitehtuuria käsittelevissä kirjoituksissaan erittäin oivaltava ja pystyi hyvin nyansoidusti käsittelemään monia arkkitehtuuriin ja nykyaikaan liittyviä kysymyksiä, jotka koskettivat ihmisten arkea.

Arkkitehtuuria käsiteltiin myös ei-ammattimaisessa lehdistössä määrällisesti paljon. 1920-luvun lopulla arkkitehtien ja erityisesti *Arkkitehti*-lehden piirissäkin tämä oli huomattu, ja suhtautuminen alkoi olla hyvin kriittistä. Jos itsenäistymisen alkuaikoina toivottiin keskustelua ja julkisuutta, koska ajateltiin suuren yleisön tuntevan huonosti arkkitehtuuria,³¹⁵ tunsivat arkkitehdit nyt olonsa jossain määrin suorastaan hyväksikäytetyiksi. Varmaankin tästä syystä *Arkkitehti*-lehden etusivulle ilmestyi tiukkasanaan ohje: ”Kirjoitusten ja kuvien lainaaminen on sallittu ainoastaan sillä ehdolla, että lähde ’Arkkitehti’ täydellisesti mainitaan.” Arkkitehdeista erityisesti P. E. Blomstedt paneutui aiheeseen perinpohjaisesti pitkässä, arkkitehtien ja sanomalehtien välistä suhdetta luotaavassa artikkelissa, jossa hän vetosi tekijänoikeuksiin ja arvosteli ankarasti niitä lehtiä, jotka käyttivät kuvissa ja jopa kansikuvissa rakennuksia, mutta jättivät mainitsematta rakennuksen suunnitelleen arkkitehdin nimen. Blomstedtin mukaan tällainen piittaamattomuus ilmaisi arkkitehdin työn täydellistä aliarvioimista.³¹⁶ Blomstedtin kipakka lausunto ilmentää varsin hyvin sitä erottautumisen prosessia, joka arkkitehtuurista kirjoittamisesta oli käynnissä: arkkitehtuurin ammattilaisten kirjoittaminen oli muuttumassa yhä intellektuaalisempaan, päättäväisempään ja tiedostavampaan suuntaan.

Samoihin aikoihin kaupunkiaiheisessa kaunokirjallisuudessa alettiin kiinnostua yhä enemmän arkkitehtuurista ja sen kuvaamisesta. Myös elokuva oli ollut alusta kiinnostunut kaupungista ja arkkitehtuurista, mutta elokuvan lajityyppien muotoutuessa ja eri-

³¹⁵ Carolus Lindbergin päätoimittaja-kaudella merkittävä osa pääkirjoituksista käsitteli arkkitehtien suhdetta suureen yleisöön.

³¹⁶ P. E. B.: ”Keskustelua. Sanomalehdistö ja arkkitehdit.” *Arkkitehti* 9/1930, 144–145.

koistuessa elokuvavyleisöt saivat nähdä ja kokea monenlaisia arkkitehtuurin kuvia. Arkkitehtuurista kirjoittamisen kenttä alkoi siis avautua yhä useammalle ja arkkitehtonista mielikuvitusta rakennettiin yhä monipuolisemmista aineksista.

Kaupunkikirjallisuuden rajat 1920-luvun Suomessa

Vaikka arkkitehdit alkoivat yhä tarkemmin tiedostaa, varjella ja määrittellä omaa asiantuntija-asemaansa, kaupungista ja arkkitehtuurista kirjoittamista ei enää ollut mahdollista omia kenenkään yksinoikeudeksi. Helsingissä julkaistiin vuonna 1928 useita sanomalehtiä, joissa käsiteltiin eri tavoin helsinkiläiseen arkeen liittyviä tapahtumia. Selalaista helsinkiläistä romaania, joka olisi julkisuudessa saanut maineen aitona ja todellisena helsinkiläisromaanina ei ollut vielä ilmestynyt. Kyseessä ei ollut ainoastaan helsinkiläisten ongelma, vaan se kosketti suomalaista kulttuuria kokonaisuudessaan. 1910-luvun ”dagdrivareiksi” kutsutun kirjailijaryhmän parissa oli tultu siihen tulokseen, että kirjallisuus tarvitsee vanhaa kulttuuria ja juurtuneisuutta ja että Helsinki oli vielä liiaksi nousukasmainen kaupunki synnyttääkseen vakavasti otettavaa kaupunkikirjallisuutta.³¹⁷ V. A. Koskenniemi oli *Runon kaupunkeja* -esseekokoelmassaan pohtinut ja analysoinut helsinkiläisromaanin puuttumista jo vuonna 1914. Koskenniemenkään mukaan syy ei kuitenkaan ollut ainoastaan kirjailijoiden kyvyssä tai kyvyttömyydessä kuvata kaupunkia vaan hänen mukaansa puute kertoi eritoten urbaanin identiteetin köyhyydestä ja helsinkiläisten ei-eurooppalaisuudesta.³¹⁸ Täysin toivoton hän ei kuitenkaan ollut, vaan itse asiassa hän ajatteli, että helsinkiläisyyttä on kyllä olemassa sellaisessa muodossa, että siitä voi kirjoittaa kaunokirjallisuutta,

³¹⁷ Dagdrivareiden kaupunkikäsituksesta ks. Palmgren 1989, 59–72 ja Pedersen 2007 passim.

³¹⁸ Koskenniemi 1914, 91.

mutta se on luonteeltaan niin omalaatuista, että ulkomaalaisten on sitä vielä vaikea ymmärtää.³¹⁹

Keskustelussa kaupunkikirjallisen tradition ohuudesta nousee esiin hyvin samanlaisia teemoja kuin keskustelussa suomalaisen arkkitehtuurin historian köyhyydestä ja talonpoikaisuudesta. Voisi ajatella, että kummassakin keskustelussa työstettiin sitä, että suomalaisten kaupunkien historian koettiin olevan moneen eurooppalaiseen kaupunkiin verrattuna vaatimatonta, aineellisesti köyhää eikä kaupunkiporvariston asemaa koettu riittävän vahvaksi ja vauraaksi. Keskustelua tulkitessa täytyy kuitenkin muistaa, ettei kyse ollut siitä, ettei Suomella olisi lainkaan ollut kaupunkilaista menneisyyttä. Kyse oli pikemminkin menneisyyden rakentamisesta sellaiseksi historialliseksi kertomukseksi, että sitä saattoi verrata muihin eurooppalaisiin pääkaupunkeihin. Historiallisen menneisyyden rakentamisessa esimerkiksi Muinaismuistolautakunnalla, jonka Helsingin kaupunki perusti vuonna 1906, oli merkityksensä mutta myös kirjallisuudella oli tärkeä rooli.³²⁰

Keskustelua kaupunkikirjallisuuden puutteesta oli siis käyty jo kymmenluvulla, mutta 1920-luvulla keskustelu ”aidon” kaupunkikirjallisuuden puutteesta aktivoitui ja sai uusia sävyjä, sillä Suomen itsenäistyminen lisäsi tarvetta saada kansalliseen kertomukseen urbaani ulottuvuus. Voisi myös ajatella, että Helsingin uudenlainen pääkaupunkiasema tarvitsi historiallista ulottuvuutta ollakseen uskottava eurooppalainen suurkaupunki. Kaupunkikirjallisuuden ja kaupunkitematiikan nousua voisikin tulkita tästä näkökulmasta.

Yksi vastaus näihin odotuksiin suomenkielisen kirjallisuuden puolella oli Mika Waltarin vuonna 1928 ilmestynyt *Suuri illusioni*. Sitä pidettiin aikalaisromaanina, joka onnistui taltioimaan sodanjälkeisen sukupolven hermostuneen modernisuuden. Mika Waltari, sen lisäksi, että itse kirjoitti kaupunkiaiheista kirjallisuutta, innosti muitakin tarttumaan aiheeseen ja ehdotti *Ylioppilaslehdessä* kilpailua,

³¹⁹ Koskenniemi 1914, 91.

³²⁰ Muinaismuistolautakunnan ja erityisesti sen ensimmäisen valokuvaajan Signe Branderin merkityksestä ks. esim. Kervanto Nevanlinna 2002, 144.

jossa tehtävänantona olisi kuvata ”kolme mielenkiintoista, modernia kaupunkikuvaamme; Turku, Viipuria, sekä amerikkalaismallista Lahtea”. Tiettävästi kilpailua ei kuitenkaan järjestetty. Olavi Paavolainen kritisoi hanketta myöhemmin esseeteoksessaan *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa*, jossa hän vastusti voimakkaasti ajatusta, että hyvää kirjallisuutta voisi ikinä synnyttää kilpailujen tai rahapalkintojen avulla.³²¹

1930-luvulla Waltari jatkoi Helsinki-aiheen parissa, ja varsinaisen Helsinki-kirjailijan maineen hän sai *Appelsiininsiemenen* (1931) ja Helsinki-trilogiansa *Isästä poikaan* (*Mies ja haave* 1933, *Sielu ja liekki* 1934 ja *Palava nuoruus* 1935)³²² myötä, mutta itse asiassa suurin osa Waltarin muustakin tuotannosta sijoittuu kaupunkiin. Edellä mainitut teokset ovat kaikki arkkitehtuurin ja kaupungin kuvauksessaan yksityiskohtaisia ja tunnelmallisia. *Suureen illusioiniin* verrattuna rakennusten kuvaus on selvästi varmempaa, ja Waltari myöntääkin tehneensä runsaasti taustatyötä ennen näiden romaanien kirjoittamista.³²³ *Mies ja haave* -romaanin päähenkilö, Elias Kustaala, on hämäläisnuorukainen, joka muuttaa 1800-luvun lopulla Helsinkiin ja ryhtyy muurariksi. Elias on mukana rakentamisen eri vaiheissa, ja kaupungin kasvun vaiheita seurataan ja kommentoidaan rakennusmiehen näkökulmasta. Waltari sanoo käyttäneensä Eliaksen hahmoa rakentaessaan hyödyksi Heikki Wariksen väitöskirjan antamaan kuvaa muurareiden elämästä.³²⁴ Rakennusmiehen näkökulmasta tuleekin yksi suomalaisen kaupunkikirjallisuuden ominaispiirteistä.

Keskustelu kaupunkikirjallisuudesta ei kuitenkaan ollut pelkästään Waltarin, Paavolaisen tai *Ylioppilaslehden* harteilla, vaan saman-

³²¹ Paavolainen 1932, 65.

³²² Helsinki-trilogia on pitkälti Waltarin oman suvun historiaan pohjautuva kertomus suomalaisen sivistyneistön synnystä ja Helsingin kasvusta suurkaupungiksi. Teokset julkaistiin ensin itsenäisinä teoksina, mutta myöhemmin Waltari itse lyhensi niitä, ja kolme kirjaa julkaistiin yhteisniteenä, jonka nimeksi tuli *Isästä poikaan*.

³²³ Waltari 1980, 230–232.

³²⁴ Waltari 1980, 237.

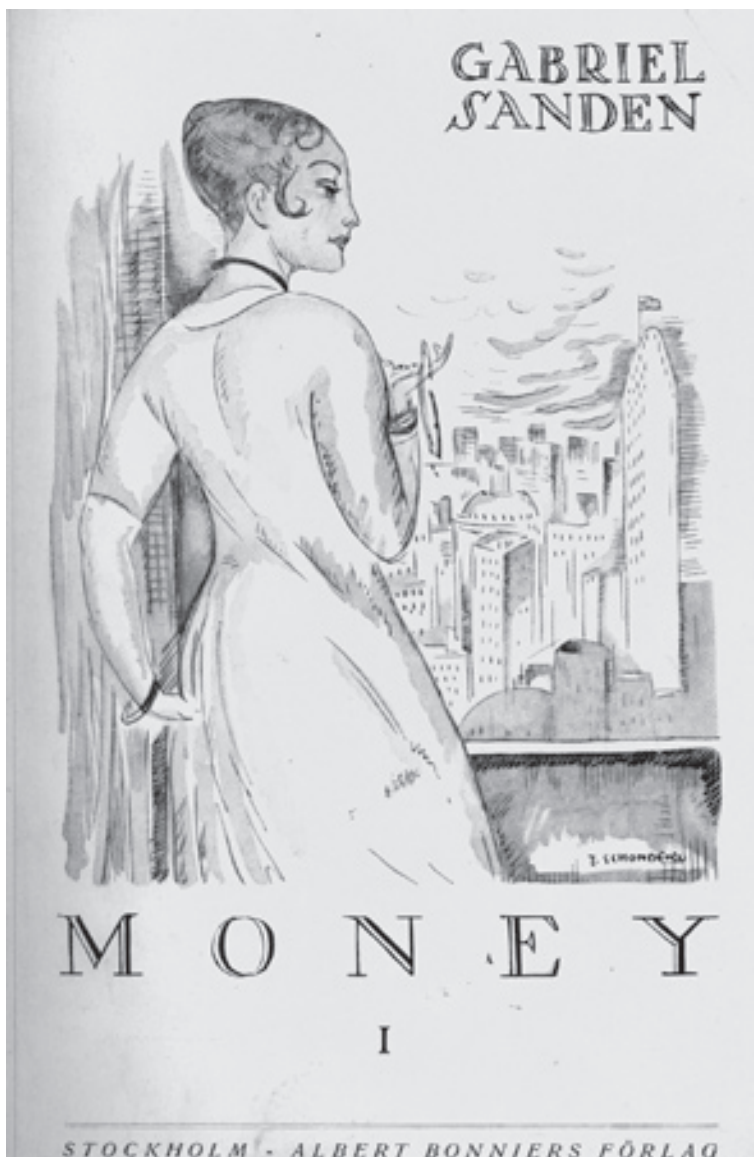
kaltaista pohdintaa tapaa monissa eri lehdissä milloin enemmän milloin vähemmän vakavasti esitettynä. Esimerkiksi *Aitta*-lehden humoristisessa kirjoitelmassa vuonna 1929 käydään yksityiskohtaisesti läpi syitä, jotka olivat tehneet kaikista yritelmistä kirjoittaja kaupunkiromaania Helsingistä niin epäuskottavia. Kirjoittajan, Albin Ahosen, mielestä helsinkiläistä naistyyppejä ei osattu ollenkaan kuvata: ”Helsingitärtä ei kukaan vaasalainen juristi narraa Ooprikselle tai Ostrabotnialle tai Fenniaan – enempää kuin minnekään muuallekaan. Helsingitär joutuu sinne itse.”³²⁵ Kritiikin kohteita Ahonen luettelee virheellisen ja epärealistisen naiskuvan lisäksi useita muitakin, mutta yksi keskeinen on kirjallisuuden tapa katsella kaupunkia ja sen nähtävyyksiä turistin silmin. Ahosen mukaan aito helsinkiläinen ei katso kaupunkiaan sen monumentaalista rakennuksista käsin: ”Helsinkiläisen tunnusmerkkinä on se, ettei hän harrasta mitään nähtävyyksiä. Sellainen syntyperäinen helsinkiläinen, joka on käynyt Kansallismuseossa tai Porvoossa, on harvinainen poikkeus.”³²⁶

Kaunokirjallisen tradition puute vaikuttaa siis olleen varsin yleinen puheenaihe. Tunnetta perinteen puutteesta ei voi kiistää, mutta aivan kokonaan se ei perustunut tosiasioille, sillä Helsingistä oli kyllä kirjoitettu kaunokirjallisuutta, ja vaikkapa Topeliuksen kirjat ja kirjoitukset 1800-luvulta olivat 1920-luvullakin tunnettuja. Silti kokemus tietynlaisesta ”suuresta” helsinkiläisromaanista selvästikin puuttui. Kaupunkiaiheisiin, ja Helsinkiin ja helsinkiläisiin, oli tartuttu aiemminkin, mutta monenlaisista syistä tätä aiempaa traditioita ei oikein arvostettu tai se koettiin vieraaksi. Suomenruotsalaisen kirjallisuuden aiempia tai nykyisiä suuntauksia ei välttämättä tunnettu suomenkielisten kirjailijoiden parissa, eikä esimerkiksi 1910-luvun ruotsiksi kirjoittaneiden dagdrivareiden teoksiin juurikaan viitattu.³²⁷ Esimerkiksi Gabriel Sandenin vuonna 1916 julkai-

³²⁵ Albin Ahonen: ”Näin meidän kesken...’ Siitä oikeasta helsinkiläisromaanista, jota ei vielääkään syntynyt ole.” *Aitta* 11/1929, 53.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Dagdrivareista ja heidän suhteestaan Helsinkiin ks. tarkemmin Pedersen 2007 passim, erit. luku ”Författarnas huvudstad” 139–272.



Gabriel Sanden julkaisi pilvenpiirtäjäympäristöön sijoittuvan romaanin Money vuonna 1916. T. Schonberg.

sema kaksiosainen New Yorkin pilvenpiirtäjämiljööseen sijoittuva romaani *Money* ei ollut mitenkään esillä 1920-luvun pilvenpiirtäjäkeskusteluissa. Suomeksikin kirjoittavat kirjailijat saattoivat kyllä jäädä samalla lailla katveeseen.

Yksi esimerkki tällaisesta keskustelusta syrjään jääneestä kirjailijasta on Toivo Tarvas, joka julkaisi 1910-luvun lopulla useita Helsingistä ja helsinkiläisistä kertovia novellikokoelmia ja romaaneja, joissa kaupungin kuvaus oli voimakkaasti esillä.³²⁸ Uusimmassa, joskin jo kymmenen vuotta vanhassa, Suomen kirjallisuushistoriassa mainitaan hänen teoksensa *Eri tasoilta* Lea Rojolan kirjoittamassa luvussa ”Veren ääni”, jossa analysoidaan kirjallisuuden tapoja käsitellä perimän ja rodun problematiikkaa, joka onkin keskeinen Tarvaksen tuotannossa.³²⁹ On silti merkityksellistä, että kaupunkikirjailijana Tarvasta ei nosteta esiin lainkaan.

Tarvas oli ensimmäisiä suomen kielellä kirjoittavia kirjailijoita, joka oli itse syntynyt kaupungissa ja joka ei käsitellyt Helsinkiä stereotyyppisen maaseutu–kaupunki–vastakkainasettelun näkökulmasta. Esimerkiksi Pentti Liuttu, joka kirjoitti 1960-luvulla laajan kartoituksen suomenkielisestä helsinkiläiskirjallisuudesta artikkelissaan ”Helsinki suomenkielisessä taidekirjallisuudessa”, nosti juuri Tarvaksen keskeiseksi helsinkiläiskirjailijaksi, sillä hän katsoo Tarvaksen olleen ensimmäinen suomenkielinen kirjailija, joka kuvaa Helsingin kaupunkimiljöötä lämmöllä ja rakkaudella. Myös Raoul Palmgren otti teoksessaan *Kaupunki ja tekniikka suomalaisessa kirjallisuudessa* esiin sen, että ”jos 1910-luvun Helsingillä on paljastajansa ja tuomitsijansa, niin sen kirjailija-kuvaajien joukossa on yksi, jonka

³²⁸ Kaikki Tarvaksen kirjat liittyvät Helsinkiin, mutta erikoisasemassa kaupunki on teoksissa *Eri tasoilta* (1916), *Häviävää Helsinkiä* (1917) *Helsingiläisiä. Piirroskuvia pääkaupunkilaisista* (1919), ja *Kadun lapsia* (1920). *Häviävää Helsinkiä* julkaistiin uudelleen vuonna 2008. Myös Tarvaksen Janne Kreivilän salanimellä vuonna 1918 julkaistu, sisällissotaa käsittelevä *Velisurmaajat. Vallankumousromaanii* käsittelee aihettaan helsinkiläisperheen eri puolille ajautuneiden poikien näkökulmasta.

³²⁹ Tarvaksesta Rojola 1999, 166–172.

tuotantoa leimaa vain rakkaus, hellyys nimenomaan vanhaa, häviävää Helsinkiä kohtaan: Toivo Tarvas”.³³⁰

Tarvas ulotti kaupungin kuvauksensa paljon Esplanadia ja Aleksanterinkatua kauemmaksi aina Sörnäisiin asti – toisin kuin muut Helsingistä ennen häntä kirjoittaneet, kuten esimerkiksi Juhani Aho, jonka Helsinki oli sekä maantieteellisesti että sosiaalisesti varsin rajoittunut. Aholla tapahtumat sijoittuvat yleensä Esplanadin, Kappelin ja Kämpin muodostamaan kolmioon. Liuttu käsittelee tutkimuksessaan Ahoa varsin seikkaperäisesti, sillä hän katsoo, että juuri Aho toi kaupunkiaiheen suomenkieliseen kirjallisuuteen. Liuttu katsoo, että Aho on vaikuttanut merkittävästi siihen suomalaisen kirjallisuuden konventioon, jossa kaupunkia tarkastellaan maalta muuttavan, kokemattoman maalaispojan silmin ja useimmiten turmeluksen pesäpaikkana. Liutun mukaan toinen Aholle ominainen piirre on, että hänen maaseutukuvauksessaan on lämmintä huumoria, mutta kaupunkikuvauksissa hänen tyylilajinsa on satiiri, jonka terä kohdistuu ennen kaikkea virkamieskuntaan.³³¹

Mika Waltari, joka oli itse etäistä sukua Tarvakselle, kertoi muistelmissaan, että Tarvas oli ollut kasvattina huomattavassa asemassa olevassa perheessä ja että hänellä oli ollut mahdollisuus opiskella Italiassa useita vuosia, mutta hänen kirjojensa parhaat ja elävimmät aiheet olivat ”Sörnäisten kurjien parista”.³³² Tarvaksen novelleissa esiin piirtyy kuitenkin elämän kolhimia kaupunkilaisia kaikista yhteiskuntaluokista. Esimerkiksi vuonna 1918 julkaistu novellikoelma *Helsingiläisiä. Piirroksia pääkaupungin elämästä* sisältää taiten tehtyjä, humoristisia karikatyyrejä monenlaisista helsingiläisistä: juhannusta Seurasaaressa viettävästä tapettimestarin nousukasmaisesta vaimosta, vähän hassahtaneesta maisteri Langesta, joka suuttuu Kappelin estradilla soitetun epäpuhtaan sävelen kuullessaan, koiransa surevasta haudankaivajasta ja niin edelleen. Näissä novelleissa

³³⁰ Palmgren 1989, 45.

³³¹ Liuttu 1963, 76–81.

³³² Waltari 1980, 262.

kaupunkilaisuus on niin itsestään selvää, että siihen voi suhtautua jopa humoristisesti tai ironisesti, kuten esimerkiksi novellissa ”Kaupungin-rakkautta”, joka kertoo maisteri Josef Kyllösestä, täysverisestä kaupunkilaisesta, joka joutuu maksamattomien velkojen takia vastentahtoisesti pitävä Y:n kunnankirjuriksi. Ennen maalle lähtöään – tai paremminkin joutumistaan – hän keskustelee ystävänsä kanssa, joka innostuu haikailemaan metsäistä maisemaa. Maisteri väittää vastaan ja ihmettelee, eikö kaupungissa muka ole maisemia kylliksi. ”Jos minä näen hiukan vihreätä dilliä tuoreen lohén päällä lautasella, niin siinä on minulla kylliksi luontoa.”³³³

Kaikki Tarvaksen kokoelman novellit eivät kuitenkaan ole tunnelmaltaan kepeitä. Kepeyden alla on myös kaihoa, ja traagisuuttakin. Yksi erikoisimmista loppuratkaisuista on novellissa ”Lumottu”, jossa (helsinkiläinen) päähenkilö Niilo Kämekäs painii jo kouluiästä asti herkkään ja naiselliseen luonteeseensa liittyvien kysymysten kanssa. Hän jättää lupaavasti alkaneet lääketieteen opinnot jouduttuaan operoimaan kuolleen miehen ruumista ja päättää ryhtyä metsänhoitajaksi mielessään kajastavat romanttiset mielikuvat erämaasta ja luonnonrauhasta. Tässä novellissa metsä ei kuitenkaan ole se tila, jossa ihmisyyden ja identiteetti rakentuvat, vaan pikemminkin päinvastoin: metsä ja erämaa eivät mitenkään pysty korvaamaan kaupunkia, sen ihmisiä ja yhteisöllisyyttä. Mitä pohjoisemmaksi ja mitä syvemmälle erämaahan ja yksinäisyyteen Niilo kulkee, sen synkemmäksi hän käy ja päättyy lopulta tekemään itsemurhan. Nykylukijalle Niilon traaginen ratkaisu elämänsä päättämisestä vaikuttaisi olevan yhteydessä seksuaaliseen identiteettiin, mutta Liuttu ei näe tällaista kytköstä vaan tulkitsee Niilon hahmoa pelkästään kaupunki–maaseutu-näkökulmasta käsin.³³⁴ Waltari puolestaan ei suoraan analysoi juuri tätä novellia, mutta hänelle Tarvaksen homoseksuaalisuus oli tunnettu ja mutkaton, vaikkakin myöhemmin selvinnyt, tosiasia.³³⁵

³³³ Tarvas 1919, 19.

³³⁴ Liuttu 1963, 116.

³³⁵ Waltari 1980, 263. Panu Rajalan mukaan Tarvas oli esikuvana Waltarin *Mies ja haave* -romaanin Armas Aarnille. Rajala 2008, 35.

Tulkitseepa päähenkilöä sitten seksuaalisesta näkökulmasta tai ei, novellin loppuratkaisu on joka tapauksessa varsin mielenkiintoinen, suorastaan hämmentävä, sillä metsää ei suomalaisessa kaunokirjallisuudessa ole useinkaan esitetty näin negatiivisessa valossa. Novellista huokuu vahvasti näkemys, että ne vaikeudet, jotka ovat syntyneet ihmisten parissa ja ihmisten takia, eivät voi ratketa metsässä tai erämaassa. Lieneekö kyse ollut Tarvaksen kirjallisuuden hämmentävistä hahmoista ja erikoisista loppuratkaisuista vai siitä, että hän vaikeni kirjailijana 1920-luvulle tultaessa, hän joka tapauksessa vaikuttaa olleen 1920-luvun lopulla jo varsin unohdettu kirjailijana, eikä hänen nimeään juuri löydy kirjallisista keskusteluista, joskin hänen teoksiaan mainostettiin edelleen.³³⁶

Eräs korkeisiin rakennuksiin liittyvä teema Tarvaksen tuotannossa kuitenkin on säilynyt suomalaiseen kirjallisuuteen eräänlaisena sitkeänä sivujuonteena: rakennusmiehen näkökulma, joka sitten on vahvasti Waltarinkin Helsinki-trilogiassa. Novellissa ”Murtokadulla” rappari Kristian Hartzell on poikansa kanssa päässyt töihin Murtokatua rakentamaan. Uuden kadun tieltä puretaan vanhoja taloja, ja korkealle kiivetessään poika putoaa rakennustelineeltä ja saa surmansa. Isän mieli järkkyy, ja hän selittää tapahtuman niin, että vanha talon henki on kostanut ihmisille heidän ahneutensa, jonka takia vanhoja hyviä taloja puretaan uusien, suurempien tieltä.³³⁷ Sama teema toistuu lähes sellaisenaan Arvi Kivimaan novellissa *Katu nousee taivaaseen*, jossa uuden korkean rakennuksen sähkötöitä viimeistelevä rakennusmies saa tapaturmaisesti surmansa pudottuaan huojuvilta tikkailta ja paiskauduttuaan katuun.³³⁸ Aiheen toistuvuus kirjallisuudessa ilmentääkin osaltaan hyvin niitä pelkoja, joita korkeisiin rakennuksiin ja niiden rakentamiseen liittyi. Aloitin tutkimukseni pilakuvalla, jossa naurun kohteena olivat palomiehet, joiden letkut eivät

³³⁶ Tarvas eli vuoteen 1937 asti, ja Waltarin kertoman mukaan hän työskenteli Suomalaisen Kirjakaupan ulkomaan osastolla viimeisiin vuosiinsa asti.

³³⁷ Tarvas [1917] 2008, 17–37.

³³⁸ Kivimaa 1931, 45. Novelli julkaistiin kokoelmassa nimeltä *Katu nousee taivaaseen*.

riittäneet pilvenpiirtäjiin. Korkeiden talojen rakentamisen taustalla vaani pelko teknologian riittämättömyydestä tai sen pettämisestä, mikä antoi aihetta nauruun, mutta siis myös traagisiin kuvauksiin ja ennen kaikkea se antoi kasvot niille, jotka joutuivat uuden teknologian ja modernin kaupungin uutuuksien uhreiksi.

Toinen tärkeä piirre, minkä Tarvas toi suomenkieliseen kaupunkikuvaukseen, on kaupungin kuvaaminen monipuolisesti eri aistein. Tarvaksen kaupunkikuvaukset eivät ole ainoastaan katsetta korostavia, vaan kaupungin äänet, hajut ja maut ovat hänen teoksissaan vahvasti esillä, joskus melkeinpä etualalla. Tällainen on esimerkiksi *Häviävää Helsinkiä* -novellikokoelmassa oleva novelli ”Antti Pelttari”, kertomus tupakkakauppiasta, joka on Turkin sodassa menettänyt näkönsä. Antti on toiminut kolmekymmentä vuotta tupakkakauppiana Pitkäsillan eteläpäässä, ja novelli kuvaa kaupungin muutosta ja modernisoitumista jännittävällä tavalla sokean miehen aistien kautta ilman visuaalista havainnointia, vain äänellisten vaikutelmien varassa. Tässäkin kertomuksessa loppu on raju ja väkivaltainen; Antti jää lopuksi auton alle, mikä nostaa esiin sen, että moderni kaupunki vaati aisteilta ja aistihavainnoilta uudenlaista mukautumista. Mukautumattomuus voi johtaa kuolemaan, sillä alati nopeutuvassa liikenteessä ei enää pärjää pelkän kuuloaistin varassa.

Vaikka Tarvas on varsin vähälle huomiolle jäänyt kirjailija, kertoo se, että hän ylipäätään on julkaissut niinkin paljon kirjallisuutta jotain siitä, että Helsinki oli kaupunki, josta saattoi löytää myös kaukokirjallisesti kiinnostavia miljöitä ja ihmistyyppejä. 1920-luvun loppun nuoruutta palvovaan kirjalliseen elämään³³⁹ Tarvas oli todennäköisesti iältään vanhempi eikä hänen vaatimattomia ihmisiä ja arjen sattumuksia kuvaava kirjallisuutensa ehkä vaikuttanut kyllin modernilta. Tarvaksen pelkkä olemassaolo kuitenkin kertoo siitä, että suomalaisen kaupunkikulttuuria ja sen ohuutta valittavia puheenvuoroja lukiessa täytyy muistaa, että osaltaan kyse voi olla tyytymät-

³³⁹ Vesa Mauriala on tutkimuksessaan korostanut Tulenkantajien toimintaa nimenomaan sukupolvidynamiikan näkökulmasta. Mauriala 2005 passim.

tömyydestä suomalaisen kaupunkielämän laatuun – s.o. köyhyyteen – eikä niinkään sen puutteeseen.

Kirjallisuushistoriallinen tutkimus ei Suomessa ole ollut kovinkaan kiinnostunut kaupunkitematiikasta. Ajatus kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelusta on saanut vaikuttaa taustalla eräänlaisena historiallisena itsestäänselvyytinä, jota ei ole liiemmin lähdetty purkamaan. Yhtenäistä keskusteluperinnettä on vaikea löytää, vaikka erillisiä artikkeleita aiheesta löytyy eri vuosikymmeniltä. Monissa tutkimuksissa toistetaan näkemystä, että suomalaisessa kirjallisuudessa maaseutorealismien perinne on vahva ja että kaupunki lähes poikkeuksetta esitetään synnin ja turmeluksen pesänä.³⁴⁰ Sellaisetkin tutkimukset, joiden otsikoissa viitataan kaupunkiin, eivät kuitenkaan välttämättä analysoi kaupunkia kovinkaan syvällisesti. Esimerkiksi Markku Enwallin kirjoittama Mika Waltarin tuotantoa käsittelevä tutkimus *Suuri illusionisti* alkaa luvulla, jonka nimi on ”Kaupunki ja nykyajan romantiikka”, mutta kaupunkia tai sen kuvaamista Enwall käsittelee luvussa vain sivuasiana, sillä pääosan luvusta vie Waltarin kerronnan ja sen kehittymisen analyysi.³⁴¹

Mielestäni näkemystä suomalaisen kaupunkikulttuurin ohuudesta ja kirjallisten ilmausten kaupunkia vähättelevästä sävystä voidaan hyvällä syytä tarkistaa – ja sitä on tarkistettukin, mutta kriittiset puheenvuorot, joissa kaupunkiteemaa tarkasteltaisiin vivahteikkaammin, kuten edellä mainitussa Liutun artikkelissa, ovat usein jääneet yksittäisiksi tapauksiksi, jotka eivät ole herättäneet laajempaa keskustelua eivätkä laajempaa tutkimusta. Suomalaisessa kirjallisuudessa ja kulttuurisessa perinteessä on epäilemättä vahvoja antiurbaaneja tendenssejä, mutta näitä on nähdäkseni paitsi ylikorostettu myös tulkittu harhaanjohtavasti.

Vastaavanlaisesti 1920-luvun suomalaisissa näytelmäelokuvissa kaupunkia ei yleensä esitetty paheellisena synnin paikkana, vaikka

³⁴⁰ Ks. esim. Kerttu Saarenheimon artikkeli ”Turmeleva kaupunki. Näkökulma suomalaisen proosan miljöökuvaukseen 1920- ja 1930-luvulla”. Saarenheimo 1986, 131–150.

³⁴¹ Enwall 1994, 11–42.

elokuvahistorian tutkimuksessa näin on usein esitetty.³⁴² Siitä huolimatta, että talonpoikaiset arvot olivat sisällissodan jälkeisen valkoisen Suomen ytimessä,³⁴³ ne eivät hallinneet täysin säröttömästi koko julkisuuden kenttää. Ylenpalttinen maaseudun ihailu herätti myös kritiikkiä, ja aikalaiset näkivät liioittelussa koomisiakin piirteitä, minkä pilalehdet ja pakinoitsijat helposti huomasivat. Mika Waltari puolestaan suorastaan kehottaa *Tahdotko kirjailijaksi?* -oppaassaan nuoria, kirjailijoiksi aikovia henkilöitä suorastaan välttämään supisuomalaisia kansankuvauksia.³⁴⁴ Tiitus sivalsi osuvasti pakinassaan suomalaisen maaseudun kohtuutonta ihailua:

Mikä viimeksimainittu lepää lumivalkoiseen lumivaippaan verhottuna, ja missä ihmiset kävelevät sinisin silmin ja punaisin poskin pitkien lumivalkoisia teitä lumivalkeitten peltojen välitse, kävelevät käsi kädessä valistusseuran iltamiin, missä maksavat pääsymbasia 3 mk. huviveroineen, laulavat kanttorin johdolla ”edistys, valistus, siinä ohjelmamme”, juovat teetä ja tanssivat piirileikkiä.³⁴⁵

Myös Kersti Bergroth arvosteli pakinoissaan ajatusta maaseudun autuaaksitekevyydestä ja kirjoitti myös siitä ahdistuksesta, joka kaupunkilaista voi vaivata maaseudulla. Esimerkiksi pakinassa ”Vähän maaseutua” päähenkilö joutuu vastentahtoisesti maalle keskelä talvea eikä tunne oloaan lainkaan kotoisaksi. Hän myöntää, että kaupunkilainen voi kyllä viihtyä maalla kesällä, mutta talvella kau-

³⁴² Olen analysoinut syitä maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelun korostuneeseen asemaan suomalaisessa elokuvahistoriassa yksityiskohtaisesti artikkelissa Laine & Laine 2008, 8–25.

³⁴³ Agraarien arvojen puolustaminen ja kaupunkilaisuuden vastustaminen henkilöityi vahvimmin Maalaisliiton Santeri Alkioon, jonka näkemyksissä kansan ydinaines oli talonpoikaisväestössä, jonka vastakohtana muodostivat kaupunkilaiset, erityisesti virkamiehet ja ”herrat”. Alkiosta ja alkiolaisesta populismista ks. esim. Alapuro 1973, 26.

³⁴⁴ Waltari [1935] 1994.

³⁴⁵ Tiitus: ”Uusi Paapeli (eli Helsingin kaupunki).” *HS* 17.3.1925.

punkilaisen olisi parempi pysytellä kaupungissa. Kaupunkilaisen viihtymättömyyttä talvisessa luonnossa hän tulkitsee näin:

Kesällä on luonto tuttavallista. Talvella se tuijottaa jäsenenä eikä sano mitään. Luonnossa pitää olla lintuja, laineita ja elävää ruohoa. Tällainen juhlallinen autius nolostuttaa. Helsingiläinen turvautuu syömiseen, nukkumiseen ja pasianssiin.³⁴⁶

Tarvas ei enää 1920-luvulla ollut osa kirjallisia piirejä eikä keskustelua, eikä lyhyitä kirjoitelmia lukuun ottamatta enää julkaissut kaunokirjallisuutta. Monet muut vanhemman polven kirjailijat kuitenkin jatkoivat urallaan ja kirjoittivat myös Helsingistä uudentyyppistä kirjallisuutta. Esimerkiksi Maila Talvio, joka oli ottanut Helsingin aiheekseen jo vuosisadan vaihteessa, alkoi nyt profiloitua nimenomaan Helsingin ja sen historian kirjailijana. Koskenniemiakin sai eepoksensa, johon saattoi olla tyytyväinen, kun Talvio julkaisi ensimmäinen osan trilogiasta *Itämeren tytär. Romaani vanhasta Helsingistä*.³⁴⁷ Trilogia muodostui romaaneista *Kaukaa tullut* (1929), *Hed-Ulla* (1931) ja *Hopealaiva* (1936). *Itämeren tytär* oli Waltarin trilogian ohella ensimmäinen Helsingistä kirjoitettu laaja historiallinen romaani ja sillä oli epäilemättä tärkeä rooli sen ymmärryksen rakentamisessa, että Helsingilläkin on historia, joka voi olla mielenkiintoinen. Talvio oli monipuolisesti kiinnostunut Helsingin historiasta ja oli myös aktiivisesti mukana 1934 perustetun Helsinki-seuran toiminnassa.

Vaikka *Itämeren tytär* epäilemättä toi uudenlaista historiallista syvyyttä ja kerroksellisuutta kaupungin kuvaamiseen, se oli kuitenkin ennen muuta historiallinen romaani, eikä sellaisena voinut suoraan antaa avaimia uuden, nykyaikaisen Helsingin hahmottamiseen ja tulkitsemiseen. 1920-luvun innostus rakentamiseen, ja jopa viitteet tornikeskusteluun tosin näkyvät *Kaukaa tulleessakin*, vaikka teos sijoittuu 1700-luvulle, Pikkuvihan jälkeiseen aikaan. Yksi kirjan päähenkilöistä, kauppias Jacob Suthoff nimittäin haaveilee rakentavansa

³⁴⁶ Bergroth 1928, 64.

³⁴⁷ Koskenniemen tulkinnasta ks. Liuttu 1963, 98–99.

venäläismiehityksen raunioittamasta Helsingistä komean, eurooppalaisen kaupungin, joka on täynnä torneja ja palatseja. Suthoff, joka oli Pikkuvihan aikana paennut Gentiin ja vaikuttanut sen kirkontorneista, näki silmiensä edessä tulevaisuuden kirkon ja raatihuoneen korkeat tornit. 1920-luvun tornikeskustelu tuleeekin Talvion romaanissa – väläyksittäin – lähes sellaisenaan näkyviin, kun Suthoff ajattelee, että ”Kirkosta ja Suurtorista pitää tulla jotakin mahtavaa, että ulkomaalainenkin käy mykäksi ihmetyksestä.”³⁴⁸ Juuri ulkomaisten vieraiden hurmaaminen oli myös yksi pilvenpiirtäjakeskustelun toistuvia teemoja. ”Jokainen ulkomailla käynyt meikäiläinen on varmaan huomannut, millaisella ylpeydellä ja ylistyksellä siellä esitellään nähtävyyksiä ja merkkipaikkoja”, huokaa nimimerkki ”Helsinkiiläinen” yleisökirjoituksessa, jossa hän toivoo pilvenpiirtäjää Helsinkiin voidakseen yhtä lailla esitellä Helsingin nähtävyyksiä.³⁴⁹

Koskenniemi, joka julkaisi elämäkertatutkimuksen Talviosta vuonna 1946, ei tuolloin ollut unohtanut ajatustaan Helsingin amerikkalaisuudesta, mutta ylisti silti Talviota nimenomaan kaupungin kuvaajana:

”Itämeren tyttäressä” sai Helsinki proosaepoksensa, kertovan runoelman ilman muita sankareita kuin Vironniemelle noussut pieni yhdyskunta, joka uljaasti taistelee luonnon ja vihollisen ahdistamana sijastaan karulla maankamaralla. Antaen taidolla suoritettua läpileikkauksen kaikista säädyistä ja niiden erikoisista elämänmuodoista on trilogia historiallisena romaanina myös yhteiskuntaromaani.³⁵⁰

Koskenniemi korostaa, että Talvion historiallinen yhteiskuntaromaani ei ole vain mielikuvituksen tuotetta, vaan että sen eteen on tehty perusteellista arkistotyötä. Talvio kävi läpi esimerkiksi suuret määrät raastuvan pöytäkirjoja.³⁵¹ Voi myös olettaa, että kirjan henki-

³⁴⁸ Talvio 1929, 197.

³⁴⁹ Helsinkiiläinen: ”Pilvenpiirtäjä.” *US* 17.3.1928. Leikekansio, KAVA.

³⁵⁰ Koskenniemi 1946, 249.

³⁵¹ *Ibid.*, 229.

löt ja tapahtumat perustuvat osaksi muistitietoon, sillä ne perustuvat Talvion oman suvun menneisyyteen.³⁵²

Talvion teosta luettiin ja arvioitiin kaupunkikirjallisuutena, vaikka se oli myös historiallinen romaani. Talvio ei kuitenkaan ollut moderni kirjailija, vaan edusti sekä iältään että arvomaailmaltaan toista sukupolvea kuin esimerkiksi nuoren polven tulenkantajat, ja Talvion yhteiskunnallisen suuntautumisen taustat olivat vanhasuomalaisessa kristillisessä arvomaailmassa. Liian jyrkkää jakoa historiasta ja nykyajasta kirjoittavien välille ei ehkä kuitenkaan ole syytä tehdä, sillä useimmat ”nykyajasta” kirjoittavat kirjailijat siirtyivät suhteellisen vaivattomasti historiallisen fiktion ja/tai tietokirjallisuuden pariin. Esimerkiksi 1920-luvulla moderneista naiskuvista tunnettu Elsa Soini kirjoitti historiallisen elämäkertaromaanin Aleksis Kivestä 1930-luvulla ja Mika Waltari taas siirtyi nykyajan kuvauksista historiallisen romaanin pariin jo 1930-luvun alussa. Voisikin ajatella, että kaupunkiromaani vailla ajallista, historiallista ulottuvuutta, jäisi välttämättäkin ohueksi.

Varteenotettavia vaihtoehtoja helsinkiläiseksi kaupunkiromaaniksi alkoi siis ilmestyä 1920-luvulla. Olivatko syynä Koskenniemen kaltaisen arvovaltaisen henkilön kannanotot, yleisempi keskustelu suomalaisuuden ja kaupunkikulttuurin monipuolistumisesta ja syventymisestä tai kenties nuoren tasavallan kirjallisen kulttuurin vireys, sitä on vaikea sanoa. Luultavimmin nämä kaikki yhdessä vaikuttivat kaupunkikirjallisuuden monipuolistumiseen. Helsinki alkoi näyttäytyä kaupunkina, jossa on mielenkiintoisia henkilöitä ja myös historiallista kerroksisuutta. Voisikin ehkä ajatella, että tällainen asenne kaupunkikirjallisuuteen vaikutti siihen, että myös kaupunkiarkkitehtuuria alettiin katsella kiinnostuneesti ja että siinäkin alettiin nähdä monipuolisia ominaisuuksia. Suhtautumisesta uuteen

³⁵² Monet Talvion romaanin henkilöistä olivat todellisuudessaakin eläneitä henkilöitä. Samoista henkilöistä on kirjoittanut Jessica Parland-von Essen hiljattain ilmestyneessä tutkimuksessaan *Ammatti, avioliitto ja arvostus. Helsinkiläinen eliitti 1740–1820*. Parland-von Essen mainitsee Talvion antaneen suullisia tietoja sukunsa vaiheista.

kaupunkikirjallisuuteen, aivan kuten suhtautumisesta uudenaiseen kaupunkiarkkitehtuuriinkin muodostui monella tapaa myös sukupolvikysymys.

Tulenkantajat, kaupunki ja arkkitehtuuri

Esimerkkejä kaupunkikirjallisuudesta on siis löydettävissä sekä suomen- että ruotsinkielisen kirjallisuuden parista, vaikka kirjallisten aiheiden valtavirta pysyttelikin vielä maaseutuaiheissa – tai ei ainkaan keskittynyt kaupunkilaisuuteen.³⁵³ Kaupunkikirjallisuus ei ole mikään yhtenäinen lajityyppi, vaan kaupunkiaiheesta ovat kirjoittaneet hyvin erityyppiset kirjailijat monissa tyyllilajeissa sekä erilaisista ideologisista ja poliittisista lähtökohdista.

1920-luvun kaupungista lienee mahdotonta kirjoittaa ottamatta huomioon kaupunkikulttuurin kovaäänisimpiä puolestapuhujia; kaikista 1920-luvun kirjailijoista ja kirjallisista ryhmittymistä *Tulenkantajat*-lehden ympärille 1920-luvun lopulla ryhmittyneet kirjoittajat muodostivat sen ryhmän, joka nosti kysymyksen kaupungista ja maaseudusta suoraan keskiöön. Jos aiemmin maaseudun ja kaupungin vastakkaisuus oli ilmennyt siinä, että kaupunkia kuvattiin synnin paikkana, niin tulenkantajilla asetelma ikään kuin kääntyi toisinpäin. ”Alas maalaiselämäkuvaukset!” oli Olavi Paavolaisen mukaan uuden sukupolven sotahuuto.³⁵⁴ Mutta miksi juuri maalaiselämäkuvaukset saivat osakseen niin voimakasta vastustusta?

³⁵³ Myös kartoitus 1920-luvun suomalaisista elokuvista toi hyvin esiin, että vaikka suomalaiset elokuvat yleensä tutkijoidenkin mielestä sijoittuivat maaseudulle, hyvin suuri osa elokuvista ei kuitenkaan sijoittunut agrariiyhteisöön. Miljöönä oli huomattavan usein esimerkiksi kesäpensionaatti, jonka asukkaat ovat kaupunkilaisia. Itsestäänselväksi oletettu maaseutu–kaupunki–tematiikka ei ole elokuvienkaan tapauksessa kovin hedelmällinen asetelma. Ks. yksityiskohtaisemmin Laine & Laine 2008, 22–23.

³⁵⁴ Paavolainen 1932, 75.

Tulenkantajien ideologiassa korostui vahvasti näkemys murrosajasta; että nyt elettiin uutta aikaa, joka erosi radikaalisti vanhasta. Uutta olivat perinteistä järjestelmää kyseenalaistavat sukupuoliroolit, amerikkalaisten sodan jälkeen mukanaan tuoma tehokkuus, tehtaan ja koneiden rytmi, monet tulenkantajien yhteydessä usein mainitut ilmiöt. Kaikki nämä uudet, modernit ilmiöt tuntuivat tapahtuvan kaupungissa. Olavi Paavolaisen sanoin: ”Koko moderni taide ja etenkin sodanjälkeinen on puhtaasti kaupunkilaistaidetta.”³⁵⁵ Maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu saikin nyt korostetusti ajalliset attribuutit. Maaseutu alkoi edustaa pysähtyneisyyttä ja menneisyyttä, kun taas kaupunki ilmensi muutosta ja tulevaisuutta. Moderni ihminen ei esimerkiksi Olavi Paavolaisen käsityksen mukaan voinut olla muuta kuin kaupunkilainen.³⁵⁶ Paavolainen suosi kirjallisuuden maaseutukuvausta, mutta hänen kritiikkinsä kärki ei kuitenkaan kohdistunut maaseutuun sinänsä vaan ennen kaikkea maaseutukuvausten stereotyyppioihin: alati toistuviin juonikonventioihin ja yllätyksettömiin ihmiskuvauksiin (esimerkiksi rikas mies, köyhä mies, jolla on hyvä pirttiviljelys ja toisella näistä poika sekä piika, josta joko tulee ehtaisa emäntä tai jolle käy ”hullusti”).³⁵⁷

Tulenkantajien tekstit, erityisesti *Tulenkantajat*-lehti, ovat 1920-luvun tunnetuimpia kirjallisia tuotoksia, jotka useimmin mainitaan 1920-luvun kaupunkikulttuurin yhteydessä, ja ne saivatkin valtavasti julkisuutta osakseen. Käännöskirjallisuutta julkaistiin 1920-luvulla melko vähän, mikä lisäsi kiinnostusta nuoria, kotimaisia kirjailijoita kohtaan. Kuinka edustavasti tulenkantajien kirjalliset tuotokset lopulta kuvaavat 1920-luvun kulttuuria, tai onko kysymys edustavuudesta ylipäättään relevantti? Ehkä tulenkantajien erityisyys oli siinä, että kirjoituksissa annettiin käsitteitä ja välineitä muuttuvan maailman ja ympäristön hahmottamiseen. Kulttuurilehtien historiaa pitkällä aikavälillä tarkastelleen Jarkko S. Tuusvuoren mukaan

³⁵⁵ Paavolainen: ”Yhden savukkeen ajan.” *Tulenkantajat* 4/1929.

³⁵⁶ Paavolainen 1932, 33.

³⁵⁷ Pyhä Olavi: ”Tie kirjalliseen kunniaan eli Miten kirjoitan ensiluokkaisen kansankuvauksen?” *Aitta* 4/1929, 14–16.

tulenkantajien valmius keskusteluun ja itsekritiikkiin on tänä päivänäkin ylittämätön.³⁵⁸ Vaikka tulenkantajat oli suhteellisen marginaalinen ryhmä, vaikutti sen osakseen saama julkisuus epäilemättä siihen, että heidän ajatuksensa tulivat tutuiksi niillekin, jotka eivät alkuperäisiä tekstejä lukee.

Vaikuttaa siltä, että eurooppalainen kaupunkikirjoittamisen traditio oli 1920-luvulla juurtumassa myös Suomeen. Näkyvin kansainvälisen, räväkän ja urbaanin tyylin edustaja oli Olavi Paavolainen, mutta kaikki sanomalehdet puoluekannasta tai poliittisesta linjasta riippumatta julkaisivat kaupunkiaiheisia kirjoituksia. Kaikki kirjoittajat eivät saavuttaneet Paavolaisen henkevyyttä, eivätkä sitä luultavasti tavoitelleetkaan, sillä yhteys lehtien lukijoihin oli tärkeä, ja Paavolaisen henkevä ja korkealentoinen mutta myös provosoiva tyyli oli omiaan herättämään myös kritiikkiä ja karkottamaan lukijoita. Paavolaisen esseistiikan pohjavireenä oli kosmopoliittisuus, jonka monet kriitikot tulkitsivat kansallisten arvojen hylkäämiseenä. Esimerkiksi Martti Haaviosta tuli yksi Paavolaisen leppymättömistä vihollisista.³⁵⁹ Tulenkantajia arvosteltiin kuitenkin usein pinnallisuudesta, muodikkuudesta ja kevyestä suhtautumisesta yhteiskunnallisiin ja poliittisiin kysymyksiin. Elmer Diktoniuksen tässä suhteessa varsin osuva kritiikki tiivistyy hyvin väitteeseen, että Paavolaisen teoksesta ei löydy nykyaikaista lausetta ”minun on nälkä”.³⁶⁰

Missä määrin tulenkantajien kansainvälisyys sitten torjui kansallisina pidettyjä arvoja tai oli niiden kanssa ristiriidassa? Siihen nähdään, että tulenkantajat niin vahvasti puhuivat kaupunkikulttuurin puolesta ja todella linkittivät modernin ja kaupungin ideologisella tasolla, on yllättävää kuinka vähän heidän julkaisuissaan käsitellään arkkitehtuuria. Waltarin *Suuri illusioni*, jota pidettiin uuden sukupolven modernin manifestina, ei lopultakaan kuvaa fyysisistä ympäristöä kovinkaan paljon, vaikka sinänsä kaupungin tunnelma on teoksessa

³⁵⁸ Tuusvuori 2007, 296. Tuusvuoren teos kattaa vuodet 1771–2007.

³⁵⁹ Rajala 2008, 123.

³⁶⁰ Elmer Diktonius: ”Salonkimodernismi.” *Suomen Sosialidemokraatti* 9.6.1929.

tärkeä. Kirjan vaarallinen ja kiihkeä tunnelma syntyy osin siitä, että tapahtumat sijoittuvat enimmäkseen yöaikaan. Visuaalinen vastine *Suurelle illusionille* olisi voinut olla *Aitta*-lehdessä julkaistu ”Helsinki by Night” -kuvasarja, johon Olavi Paavolainen oli kirjoittanut tekstit.³⁶¹ Vasta 1930-luvun tuotannossa kaupunkimiljöön ja arkkitehtuurin kuvauksesta tulee tärkeä osa Waltarin kirjallista tuotantoa. Esimerkiksi vuonna 1931 julkaistusta, pitkälti Töölöön sijoittuvasta *Appelsiininsiemen*-romaanista on sanottu, ettei suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa ole löydettävissä toista teosta, joka käsittelee kaupunkiarkkitehtuuria niin yksityiskohtaisesti.³⁶²

Suuri illuioni kertoo juhliivan seurueen jäsenistä, jotka ystävyistyvät modernin Helsingin yöelämässä. Tapahtumat – ainakin päähenkilöiden näkökulmasta merkitykselliset tapahtumat – sijoittuvat öiseen aikaan, mikä luo kirjalle oman arvoituksellisen ja aistillisen tunnelmansa. Waltari ei kuvaa pimeää Helsinkiä niinkään sen rakennusten näkyvistä osista tai julkisivuista käsin vaan keskittymällä kaupunkiympäristön muilla tavoin aistittavaan tunnelmaan. Helsinki ja sen arkkitehtuuri tulevat kirjassa kuvatuksi aistinvaraisesti sen hajuista, äänistä tai kylmältä mereltä käsin. Monessa tutkimuksessa mainitaan kirjan mieleenpainuva aloituslause:

Leveän, pimeän rappukäytävän tuoksu löi meitä vastaan. Se oli kaupungin tuoksu, kylmää, huuhdeltua kiveä, tomua, ummehtunutta ilmaa ja jotakin muuta, jota ei osaa selittää, johon tottuu aivan heti, niin ettei sitä huomaakaan, mutta maalta tullessa on sillä aina oma erikoinen voimansa.³⁶³

Kirjan aloitus luo vahvan mielikuvan modernin kaupungin aistillisesta maailmasta, mutta lisäksi se vihjaa siihen, että kaupungin tuoksu on ”jotain muuta”, joka ei ole itsestään selvää, vaan jotakin uutta,

³⁶¹ Olavi Paavolainen: ”Helsinki by night. Psykodraamaa vuodelta 1929.” *Aitta* 12/1929.

³⁶² Laurila 1982, 81.

³⁶³ Waltari [1928] 2008, 1.

johon täytyy totutella ja ehkä opetellakin. Waltarin teksti ilmaisee osuvasti sen tunteen aistillisuutta ja voimakkuutta, jota modernilta eläältä ja kaupungilta saattoi odottaa, jos kulki kaupungilla avoimin aistein.

Olavi Paavolainen kirjoittaa esseissään arkkitehtuurista lähinnä Berliinin ja Pariisin yhteydessä, mutta suomalaista arkkitehtuuria hän ei käsittele juuri lainkaan. *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan hän mainitsee Alvar Aallon, jota hän pitää ainoana arkkitehtina, joka on onnistunut toteuttamaan uudenaikaista arkkitehtuuria Suomessa, mutta ei mainitse yhtäkään tämän suunnittelemaa rakennusta.³⁶⁴ Kaiken kaikkiaan voi siis sanoa, että 1920-luvun kirjallisuudessa kaupunki tai kaupunkilaisuus kyllä alkoi nousta esiin, mutta rakennettu ympäristö ja arkkitehtuuri eivät saaneet mitenkään erityistä huomiota kaunokirjallisuudessa. Toivo Tarvaksen kaltaista, kaupungista lämmöllä ja syvällä tuntemuksella kirjoittavaa kirjailijaa ei 1920-luvun kirjailijoista löydy. Tulenkantajien urbaani modernismi oli luonteeltaan abstraktia ja ideologista.

Kun Olavi Paavolainen julkaisi *Suursiivous*-teoksensa Tulenkantajien ydinryhmän hajoamisen jälkeen vuonna 1932, hän oli sitä mieltä, että ryhmän osakseen saama julkisuuden määrä oli ollut nuorille, vielä aloitteleville kirjailijoille suorastaan kohtuuton: ”Alkaa kritiikin ja reklaamin mieletön tanssi kultaisen vasikan ympärillä. Nämä kirjalliset sormiharjoitukset, nämä lapselliset, psykologisesti ja älyllisesti aivan kehittymättömät hymistykset julistettiin merkkisaavutuksiksi.”³⁶⁵ Paavolaisen mukaan ”nuorella polvella oli käytettävissään pääkaupungin sekä suomalaiset että ruotsalaiset päivälehdet sunnuntailitteineen, valtaosa maaseutulehdistöstä, ’Ylioppilaslehti’, ’Nuori Voima’, ’Aitta’, ’Seura’, ’Viikkosanomat’ ja ’Tulenkantajat’-abumi”.³⁶⁶

Olavi Paavolainen kritisoi itsekin sitä, miten kaupunki ja moderni sekoitettiin tulenkantajien kirjallisuudessa. Paavolaisen mukaan vanhempi kirjailijasukupolvi oli nähnyt Berliinissä ja Pariisissa muu-

³⁶⁴ Paavolainen [1929] 1990, 51.

³⁶⁵ Paavolainen 1932, 30.

³⁶⁶ *Ibid.*, 33.

takin kuin Baabelin, mutta nuorempi ei. Nuori sukupolvi tutustui suurkaupunkeihin niiden bordellien ja kapakoiden näkökulmasta ja unohti ”että Montmartre ja Friedrichstrasse ovat olleet olemassa jo runsaasti ennen kuin näiden kirjailijoiden äidit edes lepäsivät äitien­sä kohdussa”.³⁶⁷

Olavi Paavolainen kritisoi Waltarin *Suurta illusionia* yhtä kiivain sanakääntein kuin muitakin tulenkantajien tuotoksia: Paavolaisen mukaan *Suuresta illusionista* sanottiin täysin katteettomasti, että se on ”se odotettu, ’suuri’, ’oikea’, ’moderni’ romaani”. Todellisuudessa se ei Paavolaisesta ollut merkittävää kirjallisuutta, vaikka hänkin myöntää, että kirja tavallaan ansaitsi menestyksensä. Menestyksen syyksi hän kuitenkin katsoi ainoastaan sen, että kirja ”sattuman oikusta” ilmestyi oikeana ajankohtana.³⁶⁸

1920-luvun keskustelut arkkitehtuurista ja korkeasta rakentamisesta eivät siis tule kirjassa suoraan esille, mutta korkeiden rakennusten tematiikka yhtä kaikki nousee esille kohtauksessa, jossa päähenkilöt, nuori toimittaja Hart ja hänen rakastamansa Caritas, viettävät Pariisissa yhden kiihkeän rakkauden täyttämän päivän. Rakastunut pari kulkee Pariisissa ja päättyy Madeleine-kirkon eteen ihaillemaan sen korkeita pilareita. Caritas pohtii kirkkorakennuksen merkitystä sanoissa, joissa kristallisoituu korkeiden rakennuksen yhteys tavoittamattomaan:

Se on vain merkki suuresta kaipauksesta...[M]inä rakastan kirkkoja, niin kuin rakastetaan sitä, mikä on mahdoton saavuttaa. Miten tah­toisinkaan nähdä minareettien huiput Konstantinopolissa, kun ilta alkaa tummentua yöksi. Ja pagodien kiemuraiset kattokourut jossakin Pekingissä. – Sinun täytyy joskus nähdä Notre Dame’in tornista Sacré-Coeurin valkeat huiput, kun se päivän valkeassa, kimaltelevassa usvassa kohoaa Montmartren kukkulalla. Se on itämainen moskeija, se häviää pilviin ja kohoaa kaupungin yläpuolelle irti maanpinnasta kuin kangastus.³⁶⁹

³⁶⁷ Ibid., 80.

³⁶⁸ Ibid., 36.

³⁶⁹ Waltari [1928] 2008, 216–217.

Moderniin elämään kuuluvat keskeisesti päämäärän tavoittamattomuus ja kiinteiden merkitysten hajoaminen, jota korkeat rakennukset kuten kirkot, mutta myös pilvenpiirtäjät, osaltaan edustavat. Voisi kuitenkin ajatella, että kirkot ja minareetit edustavat Waltarin kirjassa katovaisuuden lisäksi pysyvyyttä; eräänlaista läsnäoloa ja vastakohtaa levottoman ja hermostuneen ajan epävarmuudelle. Myös Kari Mäkinen, joka on tutkinut tulenkantajien suhdetta kristinuskoon teologian näkökulmasta, on kiinnittänyt huomionsa siihen, että huolimatta tulenkantajien kristilliseen kirkkouskontoon kohdistamasta kritiikistä suhde kirkkorakennuksiin on heidän teksteissään yleensä luottavainen.³⁷⁰ Toisaalta Waltari näkee kirkkoissa myös katoamista ja haihtumista. Voisi ajatella, että hän katsoo lopulta kirkkojakin modernein silmin.

Keskustelu oikean kaupunkilaisromaanin tarpeesta oli melko yksimielistä, mutta oikeata kaupunkilaisromaania eivät Paavolaisen 1932 esittämän arvion mukaan tulenkantajatkaan pystyneet luomaan. Paavolaisen kollegojaan kohtaan *Suursiivouksessa* esittämä kritiikki on kiihvasta ja suorastaan ilkeää, mutta teos on kaupunkilaisesta identiteetistä käytävässä keskustelussa tärkeä puheenvuoro, sillä Paavolainen tarttuu kritiikissään – mitä mieltä lukija kritiikin oikeutuksesta sitten onkin – eksplisiittisesti ja yksityiskohtaisesti käsittelemäänsä aiheeseen. Esimerkiksi keskustelussa kaupunkikirjallisuudesta Paavolainen on kutakuinkin ainoa, joka määrittelee tarkemmin, mikälainen todellisen kaupunkiromaanin tulisi olla. Kritiikkihän suomalaisen kaupunkikirjallisuuden ohuudesta ja keveydestä oli esitetty runsaasti muidenkin taholta. Paavolainen korostaa ennen kaikkea älyllisyyttä: modernilla kaupunkilaisromaanilla tulisi olla ”syvälle luotaava, uudenaikainen, kaavoista vapautunut, tieteellisesti koulittu ja samalla emotionaalisesti toimiva ihmistuntemus”.³⁷¹ Tässä Paavolainen tulee lähelle Simmelin näkemystä suurkaupunkilaisuudesta nimenomaan älyllisyytenä. Simmelin mukaan rahatalous ja kaupun-

³⁷⁰ Mäkinen 1989, 227.

³⁷¹ Paavolainen 1932, 136–137.

kilaisten juurettomuus muokkaavat suurkaupungin asukkaiden suhtautumista toisiinsa ja ympäristöönsä järkipäiseksi, laskelmoivaksi ja intellektuaaliseksi.³⁷² Paavolainen siis näkee kaupunkilaisuuden ennen kaikkea ihmisluonteen kulttuurisena tai sosiaalisena ominaisuutena, mutta kaupunkikirjailijan sukupuoleen hänen suhtautumisensa on jännitteinen. *Nykyäikää etsimässä* -teoksessaan hän myönsi, että modernista elämäntavasta ovat kirjoittaneet naiskirjailijat, mutta kritisoi heitä kuitenkin siitä, että heidän teoksensa ”lähestyvät suurimmalta osaltaan epäilyttävästi ajanvietekirjallisuutta”.³⁷³

Kaunokirjallisuus oli – ja on – merkittävä tapa kuvata, jäsentää ja tehdä ymmärrettäväksi kaupunkilaista elämäntapaa mutta myös sen materiaalisia olosuhteita. Yksi syy tulenkantajien 1920-luvulla saamaan suosioon voisi olla siinä, että 1920-luvulla juuri kirjallisuuden näkyvyys oli suurta. Painosmäärät olivat suuria, kirjallisuutta luettiin ja siitä keskusteltiin julkisuudessa paljon. Myös kirjailijat saivat paljon huomiota osakseen, kirjoittivatpa he sitten romaaneja, runoja tai pakinoita – ja monet kirjailijat kirjoittivat näitä kaikkia.

Kaunokirjallisuus – romaanit, novellit ja runot – ovat kuitenkin vain yksi, vaikkakin ehkä arvostetuin, julkisen kirjoittamisen muoto. 1920-luvulla monet, oikeastaan useimmat, kirjailijat kirjoittivat kaunokirjallisuuden lisäksi lehtiartikkeleita ja pakinoita, ja toisaalta monet toimittajat julkaisivat kirjoja. Erityisesti kaupunki ja rakentaminen ovat aiheina sellaisia, että kovin tiukkojen raja-aitojen vetäminen kirjoittamisen eri lajien välillä ei ole kovin hedelmällisiä, sillä kaupunkitematiikkaa käsittelevät kirjailijat esiintyivät useilla foorumeilla ja toisaalta ammensivat itse vaikutteita muiden kirjoituksista. Esimerkiksi Mika Waltari mainitsee oman Helsinki-trilogiansa tärkeäksi innoittajaksi Heikki Wariksen tutkimuksen *Työläiskaupungin osan synty Helsingin Pitkänsillan pohjoispuolelle*.³⁷⁴ Käytin siitä saamaani

³⁷² Simmel [1903] 2005, 29.

³⁷³ Paavolainen [1929] 1990, 133.

³⁷⁴ Wariksen tutkimuksen ensimmäinen osa ilmestyi väitöskirjana vuonna 1932 ja toinen osa vuonna 1934. Waris käytti tilastollisen aineiston rinnalla runsaasti

materiaalia sen rinnalla mitä luin lehdistä ja muualta. Se oli erittäin hauska ja kuvailevasti kirjoitettu teos.”³⁷⁵

Eri foorumeille kirjoittaminen sekä tieteen ja taiteen välisen rajojen yli liikkuminen ei kuitenkaan tarkoittanut ettei tästä olisi aiheutunut toisinaan myös ristiriitoja. Vaikka kirjoittamisen reviirien yli liikuttiin, reviiereistä saatettiin myös pitää lujastikin kiinni, ja esimerkiksi Waltari mainitsee Wariksen olleen erittäin loukkaantunut siitä, että hänen tutkimuksensa aineistoa käytettiin hyväksi kaunokirjallisuudessa.³⁷⁶

Olen edellä pohtinut 1920-luvun kirjallisuuden kaupunkikuvia ja niiden merkitystä yleisemmällä kulttuurisella tasolla. Kun tarkastelu kohdistuu paikalliseen tasoon, Helsinkiin, ja siihen miten juuri Helsinkiä on rakennettu ja miten sen rakentamisesta on keskusteltu, niin tilanne näyttääkin yllättäen hyvin erilaiselta. Esimerkiksi *Tulenkantajat*-lehdessä, jota on perinteisesti pidetty eräänlaisena kaupunkikulttuurin airuena 1920-luvun Suomessa, löytyy lopulta varsin vähän artikkeleita kaupunkiarkkitehtuurista, sillä suuri osa rakentamista käsittelevistä artikkeleista keskittyy teatteriarkkitehtuuriin. Kun esimerkiksi Erkki Vala vuoden 1929 loppuvuoden numerossa summaa yhteen, minkälaisiin aiheisiin tulenkantajien kirjoituksissa on tartuttu, hän kertoo että siinä missä:

Ennen tulenkantajia keskusteltiin vain sianjalostuksesta ja yliopiston suomalaistuttamisesta, nyt väitellään sodasta ja rauhasta, Euroopan Yhdysvalloista, Karjalan kysymyksestä, kirjallisista merkkitapauksista, nykyaikaisesta maalaustaiteesta, sosialismista ja liberalismista.³⁷⁷

Vala ei tässä yhteydessä mainitse arkkitehtuuria ja rakentamista lainkaan, mikä on merkillepantavaa. Seuraavassa numerossa on kui-

suullista muistitietoa, mikä lienee ollut muiden tieteellisten ansioiden ohella yksi syy siihen, että tutkimus sai paljon lukijoita.

³⁷⁵ Waltari 1980, 231.

³⁷⁶ Waltari 1980, 231.

³⁷⁷ Erkki Vala: ”Mitä meidän on tekeminen?” *Tulenkantajat* 19/1929.

tenkin yökuva Runeberginkadusta, jonka kuvatekstissä kerrotaan Tulenkantajien työpajan siirtyneen ”keskikaupungille Atlaspankin komeaan liiketaloon”.³⁷⁸ Komeaan liiketaloon asettumisella siis epäilemättä haettiin lehdelle arvostettua asemaa.

Myös Erich Mendelsohnin *Bilderbuchin* kuvia käytettiin lehden kuvituksessa, mutta lähdeä ei mainita. Yksi *Bilderbuchista* napattu kuva on näkymä pilvenpiirtäjien väliin jäävästä varjoisasta kuilusta ja taivasta kohti kurkottavasta pilvenpiirtäjästä. Se on asetettu aukeamalle, jonka toisella sivulla on Arvi Kivimaan runo ”New York. Mr John M. Saari”. Runon teemana ovat väkijoukossa syntyvä yksinäisyys ja eristyneisyyden tunne ja näiden seurauksena kehkeytyvä isänmaanikävy.³⁷⁹ Modernia arkkitehtuuria siis käytettiin modernin ja muodikkaan vaikutelman luomiseen, vaikkei sen sisältöön perehtyneitä toimittajia juuri ollut. *Tulenkantajissa* ilmestyneet arkkitehtuuri aiheiset jutut olivat Alvar Aallon ja Salme Setälän kirjoittamia ja myös P. E. Blomstedt kirjoitti *Tulenkantajiin* artikkelin teatterilavastuksesta,³⁸⁰ mutta yksikään tulenkantajien vakituiseen kirjoittaja-kaartiin kuulunut ei kirjoittanut arkkitehtuurista. Arkkitehdeilla oli joitakin yhteyksiä tulenkantajiin, esimerkiksi Olavi Paavolainen ja Alvar Aalto tietävästi tapasivat Pariisissa, mutta kovin kiinteitä suhteita näillä kahdella ryhmällä ei ollut.³⁸¹

Elsa Enäjärvi esitti *Tulenkantajissa* laajasti perusteltua polemiikkaa suomalaisen kulttuurin asemoitumisesta Eurooppaan. Enäjärvi, kuten muutkin tulenkantajat, oli huolissaan paitsi siitä, miten suomalaiset suhtautuvat Eurooppaan myös siitä millaisena Eurooppa ja muu maailma näkivät Suomen. Hän ilmaisi huolensa myös kirjeessä *Helsingin Sanomille* valittamalla sitä, että joko suomalaiset sekoitetaan Venäjään, taikka tehdään olemattomiksi ruotsalaisten sivistyneitten

³⁷⁸ Talon ovat suunnitelleet arkkitehdit Jussi ja Toivo Paatela. *Tulenkantajat* 2/1929, 355.

³⁷⁹ *Tulenkantajat* 15–16 / 1930, 206–207.

³⁸⁰ *Tulenkantajat* 3/1928.

³⁸¹ Paavolainen [1929] 1990, 148. Ks. myös. Standertskjöld 1996, 22.



Tulenkantajat-albumissa julkaistiin kuva Eric Mendelsohnin kirjasta *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1926). Myös Olavi Paavolaisen kirjassa *Nykyäikää etsimässä* (1929) käytettiin Mendelsohnin kuvia. *Bilderbuchissa* kuva on sijoitettu New Yorkin rahamaailmasta ja Wall Streetistä kertovan luvun alle. Taustalla häämöttää Trinity Church.

rinnalla.”³⁸² Enäjärvi, itsekin paljon matkustellut ja suomentajana toiminut kirjailija ja tutkija, puhui kansainvälisyydestä ja Suomen suhteesta Eurooppaan hyvin konkreettisesti kielen ja kommunikation kautta. Hän vastusti jyrkästi ruotsin opiskelua ensimmäisenä vierana kielenä, sillä hän katsoi, että juuri suomalaisten perinteinen yhteys Ruotsiin oli todellisuudessa este kansainvälisyydelle:

Kansallinen liike osoittaa, mitä vaaroja yksipuolisella Ruotsiin orientoitumisella ja ruotsin kielen asettamisella yli suurten kulttuurikielien on. Tästä orientoitumisesta on ollut seurauksena Suomen kansalle kulttuuritappio. Kun kerran Ruotsin ja Suomen suhteet ovat sellaiset, että Ruotsi on yksinään antavana puolena, ja kun kerran Ruotsi mitä tarmokkaimmin orientoituu Eurooppaan, miksi täytyy sitten meidän käyttää holhoojia ja välikäsiä, joita ei Ruotsi eikä mikään sivistynyt kansakunta käytä.³⁸³

Tulenkantajat myös toteutti Enäjärven mallin mukaista kielipolitiikkaa käytännössä, sillä lehdessä oli yhteenvedot artikkeleista englanniksi ja ranskaksi, mutta ei ruotsiksi, kuten useimmissa muissa lehdissä, jotka pyrkivät tavoittamaan useammankielisiä lukijoita. Tulenkantajien kansilehdellä lukikin sitten:

ME OLEMME EUROOPPA! / ME OLEMME NUORI EUROOPPA / LONG LIVE, YOUNG EUROPE! / HALLO! HALLO!

Tämänkaltainen manifestoinnin tavoitteena oli provosoida ja ärsyttää, ja siinä se onnistuikin. Paavolaista itsekin käytti *Suursiiouksessa* juuri tätä samaa sitaattia osoituksena tulenkantajien ryhmän katteetomasta taiteellisesta itsetunnosta, joka ei kuitenkaan riittänyt siihen, että kirjoittajat olisivat voineet täyttää heille asetetut odotukset.³⁸⁴

³⁸² Elsa Enäjärvi: ”Lontoossa keskusteltiin Suomesta. Kirje Helsingin Sanomille.” *HS* 15.12.1928.

³⁸³ E. Evi: ”Suomalainen – eurooppalainen?” *Tulenkantajat*, näytynumero 1928.

³⁸⁴ Paavolainen 1932, 23.

Sanoma- ja aikakauslehdistö oli 1800-luvulta lähtien kehittynyt ja monipuolistunut, ja 1920-luvulla lehtiä ilmestyi jo varsin paljon. 1920-luvun sanomalehdistössä oli kuitenkin vielä runsaasti artikkeleita, jotka perustuivat pikemminkin tiedonantoihin ja ilmoituksiin kuin journalistiseen työhön. Tämä pätee mitä suurimmassa määrin rakentamista koskevaan uutisointiin. Esimerkiksi Helsingin kaupunginvaltuusto ilmoitti päätöksistään viiden paikallislehden sivuilla.³⁸⁵ Päätökset julkaistiin yleensä lähes sellaisenaan, ilman varsinaista toimituksellista osuutta. Tämänkaltaisessa uutisoinnissa lehdistön osuus ei ollut kovin merkittävä, sen rooli oli lähinnä julkisten päätösten esilletuominen, eikä lukijaa tai hänen kompetenssiaan tulkita kyseistä uutista juurikaan huomioitu. Sanomalehtien tekstityyppien toisessa ääripäässä olivat pakinat, jotka usein kertoivat kaupungin uudistuksista henkilökohtaisesta näkökulmasta. Niinpä tutkittaessa kaupunkitilan modernisoitumista sotienvälisenä aikana pakinat ovat kaikista kirjoittamisen muodoista niitä, joiden avulla ehkä parhaiten pääsee arkisten kokemusten ruohonjuuritasolle, kaupunkilaisia as-karruttaneisiin aiheisiin.

Helsinki pakinoissa

Pakina on kiinteästi sanomalehdistön nousuun liittyvä kirjoittamisen laji, jonka juuret ovat 1700-luvun Englannin lehdistössä. Richard Steelen ja Joseph Addisonin toimittamat aikakauslehdet *The Tatler* ja *The Spectator* loivat journalistisen mallin monille eurooppalaisille journalistisukupolville. *Tatlerin* ja *Spectatorin* perusvire oli kriittinen ja valistava, ja niiden pyrkimyksenä oli ennen kaikkea taistella enakkoluuloja, muotia ja turhuutta vastaan. 1800-luvun Euroopassa

³⁸⁵ ”Päätettiin, että Helsingin kaupungin rahatoimikamarin ja -konttorin kuulutukset Sanomalehtien ilmoitustoimiston välityksellä julkaistiin sanomalehdissä Arbetarbladet, Helsingin sanomat, Hufvudstadsbladet, Suomen Sosialidemokraatti ja Uusi Suomi.” HKPA, rahatoimikamari, Muut asiat. s. 310.

yleistyi kevyempi ja viihdyttävämpi kirjoittamisen tapa, kulttuuri-koseria. Koseria-termi vakiintui tuolloin useisiin Euroopan kieliin ('causerie', ransk., 'käserie', ruots. 'causerie', saks.).³⁸⁶

Suomeen alkoi 1870-luvulla syntyä perinteisen, valistavan pakinan rinnalle aiempaa poleemisempi kirjoittamisen tapa. Pakina-nimitys on Kerttu Mannisen mukaan esiintynyt ensimmäistä kertaa vuonna 1877. Ensimmäiset pakinoitsijat olivat poliitikkoja, kuten Agathon Meurman tai kirjailijoita kuten Juhani Aho. Monet kansallisen kirjallisen kulttuurin tärkeinä pidetyistä vaikuttajista, kuten esimerkiksi Zachris Topelius ja Eino Leino toimivat muiden kirjoitustöiden ohella myös pakinoitsijoina. Molemmat, mutta erityisesti Topelius, ovat tunnettuja nimenomaan Helsinkiä kuvaavista pakinoistaan, joissa he ottivat painokkaasti kantaa muun muassa ahtaitten asunto-olojen parantamiseksi. E. G. Palménin vuonna 1907 julkaistussa Helsingin rakentamisen historiaa käsittelevässä teoksessa on oma alalukunsa sanomalehtikeskustelun vaikutuksesta rakennustoimintaan, ja erityisesti Topeliuksen roolista siinä. Palmén katsoo, että Topeliuksen *Helsingfors Tidningar* -lehteen kirjoittamat ”Kirjeet Leopoldille” herättivät runsaasti huomioita ja aiheuttivat paitsi polemiikkia myös aivan konkreettisia uudistuksia: esimerkiksi ensimmäistä ”yhtiötaloa” alettiin suunnitella näihin aikoihin.³⁸⁷ Topeliuksen pakinat ja pakinanomaiset lehtikirjoitukset olivat siis tärkeitä mielipiteenmuokkaajia omana aikanaan, mutta myös jälkipolvet lukivat arvostaen hänen kirjoituksiaan vielä 1920-luvullakin. Niitä oli käytetty historiantutkimuksen lähteenä koko 1800-luvun lopun ajan ja ne lienevät olleet välillisesti tuttuja Suomen historian harrastajille, vaikka helposti saatavilla olevassa muodossa niitä ei ollut 1920-luvulla.

Vuosisadan vaihteessa Topeliukselta periytyvää henkeväna pidettyä, ruotsinkielistä kulttuuripakinointia harjoitti muun muassa Guss

³⁸⁶ Pakinakirjoittamisen alkuvaiheista Euroopassa ja Suomessa ks. Manninen 1987, 12–18.

³⁸⁷ Palmén 1907, 136.

Mattsson nimimerkillä Ung Hans.³⁸⁸ 1900-luvun alussa merkittävimpiä suomenkielisiä pakinoitsijoita oli Eino Leino, joka ei hänkään kehittänyt tyyliään missään tyhjiössä. Leino tunsu muun muassa Guss Mattssonin ja hänen kauttaan eurooppalaista pila- ja huumorilehtiperinnettä. Leino kirjoitti *Päivälehteen* Mikko Vilkastuksen nimimerkillä kulttuuripoliittisista kysymyksistä, ja vuodesta 1905 hän jatkoi kirjoittamista *Helsingin Sanomissa* nimimerkki Teemuna. Tyyli muuttui samalla kirpeään satiiriin ja aihepiirit poliittisemmiksi, joskin pakinoiden ilmaisu oli – paljolti varmaankin sensuurin vuoksi – epäsuoraa.³⁸⁹ Kun Leino kuoli vuonna 1926, häntä muisteltiin myös pakinoitsijana. Tiitus kirjoitti *Helsingin Sanomissa* omalla palstallaan muistokirjoituksen, jossa hän piti Leinoa urauurtavana valtiollisen satiirin viljelijänä ja luonnehti häntä näin: ”[i]lmestyi Suomen sanomalehtitaiivaalle kuin pyrstötähti ja tuli ensimmäisistä esiintymistään lähtien maan kuuluksi. Tyyliissä, sisällyksessä ja räiskyvässä huumorissa tunnettiin heti leijonan kynsi.”³⁹⁰ Myös Salme Setälä, joka itse pakinoitsijana käytti nimimerkkiä Priska, tunsu hyvin pakinaperinnettä ja kertoo muistelmissaan, että hänen lapsuudenkodissaan tilattiin *Dagens Tidningiä* vain Ung Hansin *I dag* -pakinoiden takia.³⁹¹

1920-luvun pakinakirjoittajilla oli siis takanaan jo vakiintunut traditio, johon kuului erilaisia aihepiirejä sekä erilaisia tyylejä ja viivahteita. On myös todennäköistä, että 1920-luvun kirjoittajat tun-

³⁸⁸ Manninen 1987, 15–16. Mattsson aloitti uransa *Nya Pressenissä* 1897, minkä jälkeen hän kirjoitti mm. *Helsingfors-Posteniin*, *Argusiin* ja *Dagens Tidningeniin*. Mattsson oli keskeinen modernin kaupungin tulkitsija suomenruotsalaisessa kulttuuripiirissä. Pedersen 2007, 14. Pakinoiden historiaa ei ole Suomessa laajalti tutkittu. Pakinoista on tehty pro gradu -töitä ja ne mainitaan kirjallisuuden yleisesityksissä, mutta julkaistuja, pakinan historiaan keskittyviä tutkimuksia ei Kirsti Mannisen *Ylioppilaslehden* pakinoihin keskittyvää väitöskirjaa lukuun ottamatta juuri ole tehty.

³⁸⁹ Leinon poliittisia pakinoita ja suhdetta politiikkaan on tutkinut Yrjö Larmola 1990 passim.

³⁹⁰ Tiitus: ”Helsingin Sanomain ’Teemu’ manan majoille.” *HS* 11.1.1925.

³⁹¹ Setälä 1970, 79.

sivat tätä traditiota, sillä vaikka pakina on nimenomaan lehdistössä julkaistu ajankohtaisiin tapahtumiin pureutuva kirjoittamisen laji, on pakinoita julkaistu jälkepäin koottuina teoksina jo varhain.

Monella 1920-luvulla pakinoitsijoilla oli merkittävä rooli lehtensä toimituksessa; *Helsingin Sanomissa* kirjoitti Tiitus, *Suomen Sosialidemokraatissa* Sasu Punanen, *Uudessa Suomessa* Olli (jota Tauno Karilas on luonnehtinut pikkuporvarillisuuden suureksi psykologiksi)³⁹². Sasu Punanen (eli kansanedustaja Yrjö Räisänen) oli 1920-luvun pakinoitsijoista selkeimmin poliittinen pakinoitsija. Hän nautti toimituksen parasta palkkaa ja oli lukijoiden keskuudessa niin suosittu, että siitä saattoi koitua myös ongelmia, sillä lehden toimituskunta ei aina ollut samoilla linjoilla pakinoitsijansa kanssa, mutta lukija ei voinut tätä tietää. Sasun asemasta käytiin keskustelua moneen otteeseen 1930-luvulla, mutta suosittua pakinoitsijaa oli vaikea hiljentää. Hänet erotettiin lopulta tehtävästään, mutta vasta vuonna 1939.³⁹³

Pakinoitsijoita oli myös aikakauslehdissä ja pilalehdissä. Monet sanomalehtien pakinoitsijoista kirjoittivat myös pilalehtiin, ja esimerkiksi Ilmari Kivistö eli Tiitus oli paitsi *Helsingin Sanomien* pakinoitsija myös pilalehti *Tuulispään* päätoimittaja ja edellä mainittu Sasu Punanen taas oli pilalehti *Kurikan* toimittaja. Myös monet naiskirjailijat kirjoittivat pakinoita. Priskan lisäksi esimerkiksi Kersti Bergroth nimimerkillä TET ja Seere Salminen nimimerkillä Serp olivat erittäin tunnettuja pakinoitsijoita, ja monet muutkin naiskirjailijat kirjoittivat pakinanomaisia kirjoituksia. Esimerkiksi Aino Kallas kirjoitti *Helsingin Sanomille* kirjoituksia otsikolla ”Pieniä kirjeitä”. Kallas kirjoitti kuitenkin omalla nimellään, mikä varmasti muutti kirjoituksen luonnetta, ja erityisesti lukijan kokemusta. Kallaksen kirjoituksissa on taiteellinen, jossain määrin vakava sävy, ja niistä puuttuu pakinalle ominainen huumori ja leikkilisyys, sillä omalla nimellä kirjoittaminen toi kirjoittamiseen totisemman sävyn. Nimimerkillä kirjoittaminen toi kirjoittamiseen ehkä tietynlaista vapautta ja salli

³⁹² Karilas 1959, 13.

³⁹³ Salokangas 1987, 384.

huumorin, jonka varjolla asioita saattoi tarkastella ja arvostellakin ilmaisematta suoraan kantaansa. Tässä pakina eroaa huomattavasti esimerkiksi nykyajan kolumnista, jossa pyritään nimenomaan välittämään kirjoittajan näkökulma tai mielipide kyseessä olevaan asiaan. Pakina myös sisältää, vaikkakaan ei välttämättä, fiktiivisiä elementtejä. 1920-luvun julkisuuden luonteesta kertookin jotain se, kuinka paljon kirjoitettiin nimimerkin turvin.

Pakinaa on lajina vaikea määritellä, sillä pakinoissa voidaan käsitellä lähes mitä tahansa aiheita. Pakinoissa käsiteltiin usein nimenomaan muutosta, uutuuksia sekä erilaisten maailmojen ja käsitysten törmäyksiä arkisesta näkökulmasta. Tiina Männistö-Funk on vuoden 1929 gramofoni-kuumetta käsittelevässä artikkelissaan kiinnittänyt huomiota, kuinka paljon gramofonia, joka oli silloin uudenlainen ääni ja ilmiö helsinkiläisessä äänimaisemassa, käsiteltiin nimenomaan pakinoissa.³⁹⁴ Myös uudet rakennukset, varsinkin jos niiden tyyliä tai käyttötavassa oli jotakin entisestä poikkeavaa, saattoivat tarjota oivan aiheen pakinan kirjoittajille. Esimerkiksi Tiitus kirjoitti pakinan nimeltä ”Hississä”, joka oli romanttinen tarina neiti Sanelmasta ja herra Petteristä, jotka juutuivat yhdessä hissiin.³⁹⁵ Kaupunkihistorian tutkijalle pakinat puolestaan kertovat julkisuuden moniäänisestä ja dialogisesta luonteesta ja kaupunkilaisen mielikuvituksen sisällöstä. Lisäksi pakinat voivat paljastaa detalleja, joista muut lähteet vaikenevat. Yksityiskohdat eivät kuitenkaan välttämättä ole pelkästään kurioositeetteja, vaan ne voivat olla johtolankoja, jotka johdattavat suurempien kokonaisuuksien äärelle ja paljastavat epätavallisen näkökulman johonkin kaikille tuttuun aiheeseen kuten yksilön ja modernin byrokratian kohtaamiseen.³⁹⁶

³⁹⁴ Männistö-Funk 2008.

³⁹⁵ Tiitus: ”Hississä.” *HS* 14.6.1925.

³⁹⁶ Johtolangan metaforaa metodisena näkökulmana on tehnyt tunnetuksi Carlo Ginzburg. Ginzburgille johtolanka on tutkimusmenetelmä, jonka avulla voi saavuttaa erityistä tietoa kohteista, joista ei muuten välttämättä paljastuisi paljonkaan. Tutkija vertautuu etsivään, joka löytää perille pienten vihjeiden – johtolankojen – avulla. Ginzburg 1996, 37–76.

Pakinoissa nostettiin esiin ajankohtaisia näkökulmia ja asioita, ja sen lisäksi yksi pakinoiden tärkeä piirre on, että ne toimivat eräänlaisena linkkinä lukijan ja lehden välillä ja olivat siksi erityisen lähellä lukijakuntaa. Erkki Vala esimerkiksi sanoi:

Vaistomaisestikin minä käyttäisin nykyisin räikeätä tyyliä pannakseeni vastalauseeni sitä hengetöntä ja epärehellistä kansliatyylää vastaan, joka suomalaisessa sanomalehdistössä vallitsee. Sanomalehden pitää keskustella lukijainsa kanssa, sen tyylin pitää olla niin sanoakseni lähellä luonnollista puheääntä.³⁹⁷

Monien pakinoitsijoiden kuten Serpin, Tiituksen tai Ollin pakinoissa onkin lukijaa lähelle tuleva sävy. Mika Waltari puolestaan tiivistä opaskirjassaan *Aiotko kirjailijaksi?* lukijan ja pakinakirjoittajan suhteen seuraavasti: ”Pakinoitsija edustaa tavallisen ihmisen tervettä järkeä ja huumorintajua.” ’Ajatella, juuri noin sen täytyy olla, juuri siltä minusta tuntuu, vaikka en ole koskaan tullut ajatelleeksi.’³⁹⁸ *Helsingin Sanomien* Tiitus huomioi lukijoitaan esimerkiksi niin, että hän otti pakinoissaan toistuvasti esille lukijoiden ehdottamia aiheita ja vastasi lukijoiden esittämiin kysymyksiin, jotka toisinaan käsittelivät rakennettua ympäristöä. Toisaalta pakinoiden kirjoittajat tekivät tavallisten kaupunkilaisten arkielämää näkyväksi käsittelemiensä aihepiirin kautta. Esimerkiksi Tiitus kuvaa intoutunutta keskustelua helsinkiläisessä kahvipöydässä tammikuussa 1928 ja antaa samalla elävän kuvan ajankohtaisista keskustelunaiheista:

Haukuttiin raitioiteitä ja pilkattiin hallitusta ja ivattiin taidehallia ja ihmeteltiin merimieslähetystä ja päiviteltiin Oopperaa ja Kansallisteatteria ja totalisaattoria, jota eräs rouvista luuli joksikin uudeksi taidelaitokseksi, ja soimattiin valtuustoa ja solvattiin maistraattia ja nauret-

³⁹⁷ Erkki Vala: ”Ein kurze Einleitung.” *Tulenkantajat* 15/1929.

³⁹⁸ Waltari [1935] 1994, 138.

tiin poliisikamarin henkilöilmoituskaavakkeita ja hävettiin Helsingin rakennuspolitiikkaa...³⁹⁹

Pakinoitsijalle ominaisella ovelalla retorisella keinolla Tiitus, *Helsingin Sanomien* ehkä suosituin kirjoittaja, kertoo lukijalle kuin huomaamatta, sivulauseessa, montakin tärkeää asiaa helsinkiläisestä arjesta; esimerkiksi, että Helsingin rakennuspolitiikka on hävettävää ja että se, ettei ymmärrä uuden Taidehallin outoa julkisivua, on aivan ymmärrettävää. Samalla Tiitus tulee kertoneeksi, että kaupungin rakennuspolitiikka saattoi olla yleinen kahvipöydän keskustelunaihe ja, mikä mielenkiintoista, kaupungin rakentaminen voitiin tulkita kansalaisnäkökulmasta poliittiseksi kysymykseksi, mikä ei ole millään lailla itsestäänselvyys. Nämä kaikki ovat seikkoja, joita saman lehden muissa kirjoituksissa tuskin nostettiin esiin, ja pakinoissakin usein vihjaillen. Edellä mainittu esimerkki todentaa myös hyvin sitä, mitä Waltari muutamaa vuotta myöhemmin sanoi lukijoiden merkityksestä pakinan tyyliin valinnalle: ”Maalaisille ja yksinkertaisille kirjoitetaan rehdisti, miehekkäästi ja asiallisesti. Kaupunkilaisille kevyesti, oikullisesti, älykkäästi, hypähdellen.”⁴⁰⁰

Pakina on kirjoittamisen lajityyppinä vaikeasti sijoitettava, ja ehkä siksi sitä on tutkittu verrattain vähän. Koska pakinoita on niin paljon, on niitä yritetty luokitella, usein melko laihoihin tuloksiin, sillä pakinamuoto ei ole tarkkarajainen, ja toisaalta pakinan aiheet voivat olla lähes mitä tahansa maan ja taivaan välillä. Pakinat ennen suurlakkoa ja sensuurin purkamista ovat lisäksi joutuneet sensuurin takia käsittelemään asiaa kautta rantain, joten kovinkaan systemaattiseen luokitukseen ei ole päästy. Raimo Salokankaan mukaan pakinat olivat karkeasti ottaen joko poliittisia tai viihteellisiä.⁴⁰¹ Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* oli erikseen poliittinen (Tolari) ja viihteellinen (Tiitus) pakinoitsija. Salokangas antaa enemmän palstatilaa sanomalehtien

³⁹⁹ Tiitus: ”Helsinkiläistä.” *HS* 5.1.1928.

⁴⁰⁰ Waltari [1935] 1994, 138.

⁴⁰¹ Salokangas 1987, 382.

pääkirjoituksille eikä käsittele pakinakysymystä tämän laajemmin. Kysymys onkin vaikea, sillä on kutakuinkin mahdoton määritellä, missä kulki kanta-aottavan yhteiskunnallisuuden ja ajanvietteen raja, eikä taitava pakinoitsija yleensä yritä mitenkään helpottaa tämän rajan vetämistä, vaan pikemminkin ehkä päinvastoin.

Koska pakinoitsijat kirjoittivat verraten usein paitsi ihmisistä myös rakennetusta kaupunkiympäristöstä, pakinat ovat oiva lähde arkkitehtonisen maun, mielty mysten ja mielipiteiden muodostumiseen. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* Tiitus kävi lukijoiden kanssa oikeastaan jatkuvaa keskustelua rakentamiseen liittyvistä kysymyksistä. Eräässä lehdessä vuoden 1928 helmikuussa nimimerkillä kirjoittava lukija arvostelee voimallisesti Taidehallia ja esittää omia ehdotuksiaan Töölön torin rakentamisesta. Tiitus ja Tolari lupaavat palata asiaan ja kirjoittaa tästäkin pääkaupungin kysymyksestä.⁴⁰² Pakinoita luettiin usein myös jälkepäin, ja suosituimpien pakinoitsijoiden kirjoituksia julkaistiin jälkepäin koostettuina. Yksi tunnetuimmista uudelleenjulkaistuista ja sitä kautta maineensa moninkertaisista pakinakokoelmista on Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä*, alaotsikoltaan *esseitä ja pakinoita*. Pakinoitaan julkaisivat jälkepäin myös esimerkiksi Ung Hans, Tiitus, Olli ja Serp. Pakinoitsijat olivat myös omalla tavallaan julkisuuden henkilöitä, ja lehdet myös viittasivat toisten lehtien pakinoitsijoihin. Pakinoiden tärkein piirre on niiden humoristisuus, joka tulee usein esiin pilvenpiirtäjäaiheissa pakinoissa, kuten seuraavassa *Tuulispään* pakinassa:

Helsinki saa korkeampia rakennuksia uuden rakennusjärjestyksen perusteella. Se saa toisin sanoen ”cityn”, joka eroaa muista kaupunginosista siinä, että siellä ei saa asua, ei muuta kuin tehdä päivisin töitä – ja kai sentään yötyötäkin, kunhan eivät ole mitään synnintöitä. Niin, että hienoa kuuluu.⁴⁰³

⁴⁰² O. H.: ”H:gin Sanomain Tolarille tahi Tiitukselle.” *HS*. 8.2.1928.

⁴⁰³ *Tuulispää* 29/1929.

Pakinat eivät olleet ainoa humoristisen kirjoittamisen laji, vaan pakinamaista huumoria viljeltiin myös muunlaisissa kirjoittamisen lajeissa. Juuri huumoria myös toivottiin lisää julkiseen keskusteluun, joka saatettiin kokea kuivaksi, ikäväksi ja etäälle tavallista kaupunkilaisesta. Huumorin puolesta puhuttiin esimerkiksi mainosten yhteydessä. Suomalaisen mainonnan uranuurtaja H. J. Viherjuuri kirjoitti huumorin merkitystä mainonnassa käsittelevässä artikkelissaan pakinoitsijoista ja oli varma, että juuri huumori teki pakinoitsijat lukijoilleen niin läheiseksi:

Meillä ehkä pelätään arvokkuuden kärsivän, jos vakavista asioista puhuttaessa käytetään leikillistä puhesävyä. Siksi meidän sanomalehtiemme pääkirjoitukset kai ovatkin yleensä kuivia kuin Pettersonskan fiikus kesän jälkeen. Useasti tuntuu siltä kuin niitä ei olisi kirjoitettuakaan niin paljon luettaviksi kuin siksi, että sellainenkin ”piirre” pitää lehdessä olla. Sensijaan luetaan Tiitusta, Ollia ja Sasu Punasta, sillä he kirjoittavat hauskaasti ja tarjoavat usein sangen vakavia, vieläpä toisinaan karvaitakin totuuksia huumorin kultalautaselta.⁴⁰⁴

Pakinoitsijat käsitelivät siis rakentamisen ”ruohonjuuritasa” kaupunkilaisen perspektiivistä. Vaikka pakinat ovat selvästi oma kirjoittamisen lajinsa, on niillä yhtymäkohtia myös muihin lehdissä julkaistaviin teksteihin. Vaikutussuhteet eivät ole aina selkeitä tai helposti todennettavissa, mutta esimerkiksi toimittaja ja pakinoitsija Guss Mattsson, joka uudisti Amos Andersonin kanssa *Dagens Tidning* -lehteä, oli tunnettu hyvänä toimittajana. Mattsson oli erittäin rakastettu ja henkevä pidetty kirjoittaja, joka oli tunnettu ajankohtaisista ja taidokkaasti kirjoitetuista pakinoistaan, joissa ei poliittisesti intohimoisinaan aikoina koskaan harrastettu yksityisten ihmisten loukkaamista tai sensaatioita. Toimittajana Mattsson vaati kunnioitettavaa asennetta sekä eloisaa ja värikästä kieltä myös pääkirjoituksilta ja muiden osastojen artikkeleilta.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ V. H. Viherjuuri: ”Huumori ilmoituksissa.” *Aitta* 12/1928, 76–77.

⁴⁰⁵ Nygård 1987, 119; Karilas 1959, 13.

Kaupunkiaiheista kirjoittivat niin monet erityyppiset kirjailijat ja toimittajat, että yleistyksiä on vaikea tehdä. Helposti voidaan havaita, että suomen kielellä kirjoittavista monetkaan eivät olleet Helsingissä syntyneitä.⁴⁰⁶ Esimerkiksi Erkki Kivijärvi, joka lehtijuttujen ja pakinoiden lisäksi kirjoitti muun muassa käytöstapaoppaita, matkareportaaseja ja jo aiemmin mainitun *Hyvä Helsingimme* -kirjan yhdessä Ture Jansonin kanssa, ei ollut alun perin helsinkiläinen. Maalta hänkään ei tosin ollut vaan kotoisin Oulusta. Kivijärven päivätyö oli *Helsingin Sanomissa*, mutta hänen laajaan tuotantoonsa kuuluu niin kaunokirjallisuutta kuin elokuvakäsikirjoituksia ja historiikkeja. Kivijärven kynänjälkeä edustaa esimerkiksi hotelli Kämpin historiikki vuodelta 1937.⁴⁰⁷ Kivijärven ei-helsinkiläisyys ei kuitenkaan ollut mitenkään erikoista, sillä Helsingin nopean kasvun takia suurin osa 1920-luvun helsinkiläisistä oli muualla kuin Helsingissä syntyneitä. Maaseutu–kaupunki–vastakkainasettelua tämäkään ei kuitenkaan merkitse, sillä kaikki Helsinkiin tulijat eivät olleet maalta vaan Erkki Kivijärven tapaan muista suomalaisista kaupungeista. Syntyperäiset helsinkiläiset saattoivat tietysti kommentoida muualta tulleiden näkemystä. Maila Talvio esimerkiksi kirjoitti Helsingin historyyhdistyksen vuosikirjan esipuheessa, ettei vanha helsinkiläinen itse kyseenalaistaisi Helsingin historiallisuutta. Talvio kirjoittikin:

Tätä kysymystä eivät vanhat helsinkiläiset ole tehneetkään, vaan uudet tulokkaat, muualta muuttaneet, jotka nähdessään Suomen pääkaupungin kuumeisen kasvun, ovat kysyneet samaan tapaan kuin amerikkalainen turisti Kölnin tuomiokirkosta.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Jonkinlaista osviittaa suomalaisten toimittajien syntymäpaikoista saa esimerkiksi Heikki Koivulan Suomen Sanomalehti-iltole toimittamasta teoksesta *Suomen Sanomalehtimiehet*, joka julkaistiin vuonna 1925. Koivula kuitenkin valittelee esipuheessaan, että varsinkaan nuoren polven toimittajat eivät ole luovuttaneet henkilötietojaan julkaistaviksi. Julkaistujen henkilötietojen perusteella voi kuitenkin todeta, että vain ani harva toimittaja oli helsinkiläissyntyinen.

⁴⁰⁷ Kivijärvi 1937.

⁴⁰⁸ Talvio 1936, 8.

Talvion kommentti vihjaa, että maalaisia ja kaupunkilaisia erottaa toisistaan nimenomaan historiantaju. Talviolla, kuten tulenkantajilla, joihin hänellä ei muuten ollut yhteyksiä, maalaisuus – voinee ajatella, että Talvio tarkoittaa uusilla tulokkailla nimenomaan Helsinkiin muuttaneita maalaisia – merkitsee eräänlaista muuttumatonta aikaa ja pysähtynyttä menneisyyttä; mentaliteettia, jonka avulla ei kykene ymmärtämään muuttuvaa maailmaa eikä siksi arvostamaan historiaakaan.

Kirjoitettu kaupunki

Kaupunkiaiheinen kirjoittelu, olipa kyseessä sitten kaunokirjallisuus tai lehtipakina, on ollut moderneissa suurkaupungeissa tärkeä osa kaupunkikulttuuria. Siinä missä esimerkiksi sanomalehdet ovat olleet tärkeitä tiedonlähteitä päivittäisen elämän sujumisen kannalta, on kirjallisuus auttanut hahmottamaan kaupungin kokonaisuutta ja sen ”luonnetta”. Ritva Hapuli on nostanut Olavi Paavolaista käsittelevässä tutkimuksessaan esiin sen, että Paavolainen piti Berliiniä Euroopan moderneimpana kaupunkina. Paavolainen ei Hapulinkin mukaan tuntunut kuitenkaan tiedostavan sitä, ettei moderni elämä ollut itsestään selvää kaikille 1920-luvun berliiniläisillekään, joista monet olivat muualta muuttaneita. Kuvaa Berliinistä modernina metropolina tuotettiin sekä kaupunkilaisille itselleen että ulkomaille erilaisten kansainvälisten julkaisujen, näyttelyiden ja mainosten kautta – varsin onnistuneesti, kuten Paavolaisenkin suhtautumisesta voi todeta.⁴⁰⁹

Berliinistä kertovat julkaisut eivät olleet pelkästään kansainväliselle yleisölle suunnattuja, vaan myös paikallisessa lehdistössä oli runsaasti tietopitoisia ja viihdyttäviä artikkeleita kaupunkielämästä. Näiden tehtävänä oli opastaa ihmisiä suurkaupunkielämään ja auttaa orientoitumaan uudenlaiseen tai muuttuneeseen ympäristöön.

⁴⁰⁹ Hapuli 1995, 98–99.

Sanomalehdestä kaupunkilaiset saattoivat löytää tietoa niin julkisten kulkuneuvojen reiteistä ja aikatauluista kuin työpaikoista, vapaista asunnoista tai vaikka elokuvanäyttäjien alkamisista.⁴¹⁰ 1900-luvun alun Berliinin populaaria lehdistöä tutkinut Peter Fritzsche on lisäksi todennut, että ohjaamisen ja opastamisen lisäksi lehdistö myös dramatisoi – esimerkiksi rikos- ja sensaatiouutisten kautta – kaupungin olemusta niin, että oikean ja kuvitellun kaupungin välinen raja alkoi hämärtyä.⁴¹¹ Voi ajatella, että lehdistö ikään kuin opetti kaupunkilaisia samalla sekä näkemään itsensä kaupunkilaisina että yleisönä kaupungin tapahtumille.

Myös suomalaisessa lehdistössä oli runsaasti sekä sensaatiouutisia että fiktiivisiä kaupunkikertomuksia. Maassa oli sisällissodan jäljiltä runsaasti aseita, mikä näkyi väkivaltarikosten uutisoinnissa. Väki- valtauutisia julkaistiin yksityiskohdat paljastavien valokuvien kera yleensä sanomalehdissä. Fiktiivisiä kertomuksia taas ilmestyi lähes kaikissa kuvalehdissä. *Suomen Kuvalehti* julkaisi myös faktaa ja fiktiota sekoittavia artikkeleita, kuten vuonna 1928 ilmestyneen juttusarjan ”Kaupungin statisteja”, jossa kerrotaan kaupungin torimyyjistä ja tupakkakauppiaista, joiden elämää toimittaja tulkitsee ja arvailee.⁴¹²

Pakinoiden lisäksi pilvenpiirtäjistä julkaistiin pidempiä asiantuntija-artikkeleita sekä viihdyttäviä matkakertomuksia, joissa pilvenpiirtäjällä saattoi olla pääosa. Esimerkiksi *Aitta*-lehdessä julkaistussa ”Pilvenpiirtäjiä meiltä ja muualta” -artikkelissa Ernst von Wendt käsittelee New Yorkia ja Helsinkiä. Artikkelin on asiantuntijamaiseen sävyyn kirjoitettu, mutta otsikko ”Meiltä ja muualta” liittyy sen sanomalehtien viihhteelliseen traditioon kepeiden tarinoiden ja viihdyttävien kuvien rinnalle. 1920-luvun sanomalehdissä kukoistivat viikkoliitteet ja sunnuntainumerot, jotka olivat arkipäivän numeroita viihhteellisempiä. Useimmat pilvenpiirtäjiä käsittelevät kuvat ja artikkelit ilmestyivät juuri näissä. Pilvenpiirtäjällä oli symboliarvoa,

⁴¹⁰ Hapuli 1995, 98–99; Fritzsche 1996, 91.

⁴¹¹ Fritzsche 1996, 10.

⁴¹² Giri Granlund: ”Kaupungin statisteja.” *Suomen Kuvalehti* 5/1928, 159.

joka kiinnittyi fiktion ja toden rajapintaan, ei niinkään ympäröivään kaupunkiin. Viljo Kajavan vuonna 1928 kirjoittamassa runossa pilvenpiirtäjä esiintyy boheemin taiteilijan näkökulmasta:

[a]sun ullakolla, / mutta minulla / on silmänruokaa / cityn pilvenpiirtäjissä.⁴¹³

Kajavan runo tiivistää hyvin sen, että pilvenpiirtäjä edusti 1920-luvun kaunokirjallisuudessa ennen kaikkea elämäntavan ja aistihavainnon modernia visuaalisuutta. Pilvenpiirtäjän merkitys on runossa, kuten monien eurooppalaisten arkkitehtien näkemyksissä asemakaavasta, ennen kaikkea symbolinen. Vaikkei Helsingissä runon kirjoittamisen aikaan ollut pilvenpiirtäjiä, Kajava hahmottelee kaupungin, jossa niitä on, mutta ennen kaikkea hän luo inhimillisen kokemuksen tilan, tavan elää pilvenpiirtäjäympäristössä.

Pilvenpiirtäjän kuvia 1920-luvun Suomessa

Arkkitehtuuria elävien kuvien sukupolvelle

Kirjallisuuden ja lehdistön muodostama moderni kirjallinen julkisuus on muokannut modernia kaupunkilaisuutta ja tapoja ymmärtää ja tulkita muuttuvaa ympäristöä monin tavoin. Suomalainen kirjallisuus, oli se sitten suomen- tai ruotsinkielistä, tulkitsi omalta osaltaan modernisoituvaa, muuttuvaa kaupunkitilaa ja kaupunkilaisuutta niillä keinoilla, jotka sillä oli käytettävissään. Taiteelliset lopputulokset eivät ehkä aina kaikkia kriitikoita tyydyttäneet eikä kirjallisuus pystynyt ratkaisemaan maaseudun ja kaupungin välistä antagonistista suhdetta, mutta yhtä kaikki kaupunkikirjallisuudella

⁴¹³ Kajava [1928] 2000, 27.

oli 1920-luvulla merkittävä rooli kaupunkilaisen itseymmärryksen kannalta.

Moderniin kaupunkikulttuuriin liittyy olennaisesti kaupunkijulkisuus, joka muodostuu yhtäältä julkisista tiloista ja toisaalta julkisuudesta, joka tuottaa tapoja katsoa, ymmärtää ja keskustella kaupungin luonteesta ja sen ominaispiirteistä, tässä tapauksessa helsinkiläisyydestä. 1920-luvun suomalainen sanomalehdistö oli poliittisesti jakautunutta, joskin poliittinen sisältö alkoi useimmissa lehdissä vähentyä ja viihteellisempi aines saada enemmän palstatilaa.⁴¹⁴ Perinteisemmän lehdistön rinnalle nousi lisäksi, varsinkin 1920-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, aikakauslehdistö, joka – vaikka ei kokonaan välttynyt poliittisilta asetteluilta – ei kuitenkaan ensisijaisesti ollut poliittista.

Tässä yhteydessä on hyvä muistaa, ettei suomalainen julkisuus koostunut pelkästään kansallisista aineksista. Samaan aikaan kun suomalaiset lukivat kotimaisia kirjoja tai seurasivat paikallisia sanomalehtiä, he lukivat käännöskirjallisuutta⁴¹⁵ ja näkivät ulkomailla valmistettuja elokuvia, jotka puolestaan saattoivat vaikuttaa siihen, miten helsinkiläistä nykyaikaa tulkittiin ja minkälaiseksi kaupungin tulevaisuutta kuviteltiin. Kaupunkilehdet ja kaupunkikirjallisuus kertovat vivahteikkaasti niistä sensibiliateeteistä, joita 1920-luvun kaupunkilaiseen arkielämään kytkeytyi. Tekstit ja esimerkiksi pakinat voivat kertoivat arkielämän tapahtumista, mutta kansainvälisellä urbaanilla kuvastolla oli 1900-luvun alkupuolelta asti yhä suurempi merkitys lehtien sisällössä ja ulkoasussa.

Arkkitehtuurin ja visuaalisen median suhde ei kuitenkaan ollut vain 1900-luvun visuaaliseen kulttuuriin – valokuvaan tai elokuvaan – liittyvä ilmiö, vaan se juonsi juurensa ajassa paljon kauemmas, sillä

⁴¹⁴ Salokangas 1987, 388.

⁴¹⁵ 1920-luvun julkaistiin vuosittain n. 200 kotimaista kirjaa ja saman verran käännöskirjallisuutta. Tilanne muuttui kotimaisen kirjallisuuden eduksi talouslaman, oikeistolaisuuden ja vuonna 1928 allekirjoitetun Bernin kansainvälisen tekijänoikeussopimuksen myötä, minkä jälkeen ulkomaisia kirjoja ei enää voinut julkaista korvauksetta. Sevänen 2007, 83–85.

kaupunkirakennustaide oli ennenkin ollut kytköksissä visuaalisuuteen ja visuaalisiin teknologioihin. Esimerkiksi renessanssijan italialaiset kaupunkikuvat, joista monet myöhemmät kaupunkeja kuvanneet taiteilijat ovat ammentaneet, pohjautuivat paljolti karttoihin ja mittaamiseen. Ensimmäiset kaupunkikuvat olivat potentiaalisille asiakkaille tarkoitettuja kuvia arkkitehtuurisuunnitelmista, mutta toinen vahva traditio, turisteille tarkoitettut matkamuistot, kytkeytyi tähän hyvin pian. Esimerkiksi italialainen taiteilija Antonio Canaletto (1697–1798) käytti apuvälineenään *camera obscura* löytääkseen mahdollisimman täsmälliset mittasuhteet ja perspektiivin. Canaletto maalasi Venetsiaa kuvaavat teoksensa usein brittituristeille, ja myöhemmin hän muutti asiakkaiden toiveesta Lontooseen.⁴¹⁶

Ensimmäiset laajalle levinneet litografiat Helsingistä ovat 1830-luvulta.⁴¹⁷ Kun siis valokuvat alkoivat myöhemmin yleistyä, oli kuvallinen traditio jo olemassa. Valokuvan syntyyn kaupunkimaisemat olivat liittyneet jo aivan valokuvaamisen alkuhetkistä 1800-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, sillä ensimmäiset valokuvat olivat yleensä kuvia rakennuksista. Varhaisen kuvatekniikan pitkällä valotusajoilla oli helpompi kuvata paikallaan olevia kohteita kuin esimerkiksi liikkuvia ihmisiä. Suomessakin ensimmäinen tunnettu, daguerrotypia-tekniikalla, valmistettu valokuva on pataljoonanlääkäri Henrik Cajanderin vuonna 1842 Turussa kuvaama Nobelin talo, jonka taustalla näkyy Tuomiokirkon torni. Se, että taustanäkymänä oli juuri Tuomiokirkko, ei varmaankaan ollut sattumaa: suuria rakennuksia kuten katedraaleja oli helppo kuvata, mutta sen lisäksi niistä tuli näyttäviä valokuvia. Monet varhaisen arkkitehtuurikuvausten traditioista, kuten se, että kuvassa on harvoin ihmisiä, ovat säilyneet hyvin samanlaisina näihin päiviin asti.⁴¹⁸

1920-luvun suomalaisessa kaunokirjallisuudessa pilvenpiirtäjät eivät esiinny mitenkään merkittävästi, mutta silti ne olivat kiistä-

⁴¹⁶ Tavernor 2007, 161.

⁴¹⁷ 1830- ja 1840-lukujen Helsingistä tehdyistä kaupunkikuvista ks. Kervanto Nevanlinna 2002, 37–44.

⁴¹⁸ Saarikangas 2006, 169–170. Ks. myös Jokelainen 2004, 169.

mätön osa suomalaista julkisuutta, sillä pilvenpiirtäjä oli kuva-aihe, joka esiintyi lukuisissa yhteyksissä 1920-luvun mediassa – sanomalehdissä, mainoksissa, elokuvissa. Pilvenpiirtäjä saattoi toimia tekstissä visuaalisena elementtinä, kuten Kajavan runossa – ”Minulla on silmänruokaa cityn pilvenpiirtäjissä” – mutta vaikuttavimmin 1900-luvun kansainvälinen arkkitehtuuri pilvenpiirtäjieneen on ollut suomalaisessa julkisuudessa juuri visuaalisen median välityksellä. Kyse ei ole pelkästään pilvenpiirtäjistä, sillä viimeistään 1900-luvun alusta lähtien amerikkalainen ja eurooppalainen kaupunkikulttuuri ovat yleisemminkin vaikuttaneet toisiinsa suunnattomasti juuri kuvien välityksellä, mutta 1920-luvulla juuri pilvenpiirtäjästä oli tullut mainonnan ja visuaalisen median kansainvälistä kieltä.⁴¹⁹

Suomalainen arkkitehti Gustaf Strengell kirjoitti *Rakennus taide-
luomana* -teoksensa (1923) esipuheessa: ”Kirja on pääasiallisesti kuvateos, kuvakirja. Sukupolvelle, jonka veriin elävät kuvat ovat juurtuneet, täytyy taidetta käsittelevän teoksen olla hyvin kuvitettu.”⁴²⁰ Strengell painottaa kuvien katsomista sukupolvikysymyksenä; elävien kuvien katsominen tuottaa halun nähdä yhä enemmän ja enemmän kuvia. Nuorison tavasta ajatella maailmaa on siis Strengellin mukaan tullut yhä visuaalisempaa.

Strengellin kirjassa onkin runsaasti kuvia eurooppalaisista kaupungeista, myös Helsingistä. Helsingistä otetut valokuvat olivat enimmäkseen ilmakuvia, jotka oli ottanut Ilmailuvoimien päällikkö, majuri A. Somersalo.⁴²¹ Kuka tahansa arkkitehti ei ehkä olisi aloittanut kirjaansa tällä tavoin kuvien tai ehkä paremminkin kuvallisuuden merkitystä korostamalla, mutta tuon ajan Suomessa Strengell oli yksi visuaaliin muutoksiin parhaiten perehtyneitä kirjoittajia, vaikkakin hänen näkemyksensä kaupunkirakennustaiteesta olivat pikemminkin historiallisesti kuin modernisti värittyneitä. Arkkitehtina hänen kirjoituksensa painottuivat eniten rakennuksiin ja sisus-

⁴¹⁹ Pilvenpiirtäjän kuvan käyttö lähti liikkeelle Yhdysvalloista 1920-luvulla. Nye 1996, 96.

⁴²⁰ Strengell 1923, 11.

⁴²¹ Ibid., 12.

tamiseen, mutta Strengellin kynästä on peräisin myös esimerkiksi varhainen mainostamiseen johdatteleva teos *Nykyajan ilmoitusreklामी*. Siinä Strengell ei pyri niinkään antamaan käytännöllisiä ohjeita mainosten tekijöille, mihin hän luultavasti ei olisi kyennytäkään, koska ei itse ollut tehnyt käytännön työtä mainosten parissa, vaan pohtimaan mainosten merkitystä ja havainnoimisen psykologiaa sekä teollisen kulttuurin tuottaman tavaramäärän merkitystä ihmisille. Strengell ilmoittaaakin teoksensa alkulehdellä suoraan, ettei teos ”tavoittele käytännöllisiä tarkoituksia, vaan saa kiittää synnystänsä yksinomaan tekijän mielenkiintoa siihen peräti kuvaavaan ajanilmiöön, mikä reklामी on”.⁴²²

Myös *Rakennus taideluomana* -teoksen esipuheessa Strengell pohti siis havaitsemiseen liittyvää problematiikkaa. Väitteessään elokuvan syvään juurtuneesta vaikutuksesta lukijoihin hän osoittaa olevansa hyvin perillä ajan eurooppalaisesta keskustelusta. Muutamaa vuotta myöhemmin myös Olavi Paavolainen paneutui visuaalisuuden merkitykseen modernissa elämässä: ”Modernin näkemyksen syntyminen edellyttää sananmukaisesti ’näkemystä’”, kiteytti Paavolainen.⁴²³ Strengellin tekstistä käy mielenkiintoisella tavalla esiin se, kuinka hän katsoo elokuvan jo tuolloin vaikuttaneen niin voimakkaasti aistimisen ja ymmärtämisen tapoihin, että ilman kuvia ei olisi edes mieltä kirjoittaa rakennustaiteesta. Kuin huomaamatta hän tuo näin esiin myös elokuvan keskeisen merkityksen arkkitehtuurin havainnoimiselle. Arkkitehtuurin alalla pilvenpiirtäjä kytkeytyi aivan erityisesti 1800-luvun ja 1900-luvun alun visuaalisiin muutoksiin, sillä se oli amerikkalaisten valokuvaajien ja elokuvaajien suosikkiaiheita niiden alkuajoista asti. Mutta millä tavoin pilvenpiirtäjät oikeastaan näkyivät 1920-luvun suomalaisessa mediassa ja miten niihin suh-tauduttiin? Tärkeä kysymys on myös, minkä takia näitä kuvia oli julkisuudessa niin paljon?

Vielä 1920-luvun alussa monellakaan suomalaisella sanoma- tai aikakauslehdellä ei ollut mahdollisuuksia kovin monipuoliseen ku-

⁴²² Strengell 1924, alkulehti.

⁴²³ Paavolainen [1929] 1990, 29.

vien käyttämiseen, ja suurin osa sanomalehtien kuvista oli piirrosku-
via. Ensimmäinen maailmansota oli kyllä vauhdittanut kuvituksen
käyttöä ja sen kansainvälistymistä, mutta kuvat saattoivat edelleen
olla varsin heikkolaatuisia. *Helsingin Sanomissa* päästiin parempaan
laatuun vuoden 1922 lopulla.⁴²⁴ Tällöin alettiin sunnuntaisivuilla
julkaista säännöllisesti myös artikkelisarjaa Helsingistä. Sarjan ku-
vat olivat useimmiten taloja ja kaupunkinäkymiä. Seuraavana vuon-
na alkoi ilmestyä ”Kuvia läheltä ja kaukaa” -sarja. *Hufvudstadsbladet*
puolestaan palkkasi ensimmäisen vakinaisen valokuvaajansa, Hugo
Sundströmin, vuonna 1928, samana vuonna, jolloin perustettiin
myös lehden ensimmäinen kuvalaattalaitos. Suurten lehtien panos-
tus kuvitukseen vaikutti myös kilpailijoihin ja pienempiin lehtiin,
jotka joutuivat mukaan kilpailuun, tahtoivat tai eivät.

Aikakauslehtien puolella ensimmäistä sijaa piti *Suomen Kuvalehti*,
joka oli ensimmäinen syväpainorotaation hankkinut aikakauslehti.
Muut kuvalehdet tulivat sekä lukijämäärien että kuvatekniikan suh-
teen vielä kaukana perässä. *Suomen Kuvalehti* oli investoinut kuvi-
tukseen jo vuoden 1916 ensimmäisestä numerosta asti, jossa päätoi-
mittaja Matti Kivekäs lupasi suoda erityistä huomiota sotakuville.⁴²⁵
Lehdistössä tapahtunut visuaalinen uudistus ei koskenut yksinomaan
valokuvia, vaan myös palstoitus, taitto ja kirjasintyypit muuttuivat.
1920-luvun mittaan suurin osa lehdistä siirtyi fraktuurasta moder-
nimpaan antiikvaan.⁴²⁶ Kyse ei kuitenkaan ollut pelkästään visuaali-
sista muutoksista, sillä lehtien uudenlaisesta graafisesta ulkoasusta
seurasi myös tiedon uudenlaista hierarkisointia ja kategorisointia,
kun ennen yhdellä sivulla tai peräkkäin olleita asioita alettiin jaotella
aiheen mukaan eri osastoihin. Samaan aikaan uutisotsikoiden määrä
lisääntyi ja otsikoiden koko suureni.⁴²⁷

Vuonna 1916 perustetun *Suomen Kuvalehden* painos vuonna
1920 oli 35 000, ja kymmenen vuotta myöhemmin se oli noussut

⁴²⁴ Salokangas 1987, 363.

⁴²⁵ Tuusvuori 2007, 225.

⁴²⁶ Mervola 1995, 157.

⁴²⁷ *Ibid.*, 189.

jo 137 000 kappaleeseen.⁴²⁸ *Suomen Kuvalehden* kilpailijaksi vuonna 1926 perustettu *Kansan Kuvalehti* pääsi 1920-luvulla parhaimmillaan 20 000 kappaleen painokseen. *Suomen Kuvalehden* imago oli alusta asti moderni ja kaupunkilainen, kun taas *Kansan Kuvalehti* yritti taivoittaa niitä maaseudun lukijoita, joille *Suomen Kuvalehti* olisi ollut liiaksi kaupunkilainen. Vuonna 1934 lehdet kuitenkin yhdistyivät.⁴²⁹ *Kansan Kuvalehdessä* käsiteltiin kansallisia aihepiirejä, joiden ajateltiin kiinnostavan maalaisia. Kuvista 80 % oli kotimaista alkuperää, mutta pilvenpiirtäjän ilmeisesti ajateltiin viihdyttävän yhtä hyvin maalaisia kuin kaupunkilaisia, sillä *Kansan Kuvalehdenkin* viilteellisillä kuvaviuilla oli pilvenpiirtäjän kuvia ja artikkeleita, jotka kertoivat teknisiä yksityiskohtia pilvenpiirtäjän rakentamisesta ja rakentamisen hinnasta.⁴³⁰ Tällaisten kuvien olemassaolo kertoo siitä, ettei agraaria ja urbaania Suomea ehkä oletettu toisilleen täysin vastakkaisiksi vaan uusi teknologia ja arkkitehtuuri saattoivat houkutella lukijoita niin maalla kuin kaupungissa. Muiden lehtien artikkeleista *Kansan Kuvalehden* pilvenpiirtäjä-aiheinen juttu eroaa siinä, että sen sävy on hyvin tekninen; artikkelissa keskitytään nimenomaan pilvenpiirtäjän rakentamisen teknisiin puoliin.

Valokuvien ilmaantuminen ei tarkoittanut, ettei kuvia olisi ollut lehdissä aiemminkin, sillä piirroksia lehdissä oli ollut jo varhain, eikä piirroskuvituksen käyttäminen toisaalta päättynyt valokuviin, vaan monet lehdet käyttivät rinnakkain kumpaakin kuvatyyppeä. Esimerkiksi pilalehtiä, joissa pääasiallisena kuvituksena olivat pilapiirrookset, oli 1920-luvullakin runsain mitoin. Tällaisia olivat esimerkiksi *Tuulispää*, työväen pilalehti *Tuisku*, joka monen muun kommunistisen lehden tavoin lopetettiin vuonna 1930, ja *Kurikka*. Useimmat lehdet olivat poliittisia. Ja jos monet pakinoitsijat olivat ammattimaisia toimittajia ja kirjoittajia, monet pilapiirtäjät olivat niin ikään tunnettuja taiteilijoita, kuten esimerkiksi Antti Favén ja Edwin Lydén. Pilalehti

⁴²⁸ Leino-Kaukiainen 1992, 211.

⁴²⁹ Leino-Kaukiainen 1992, 218.

⁴³⁰ Yrjö Aitto: ”Wall Street – Vallikatu.” *Kansan Kuvalehti* 29/1931; ”Talo, johon mahtuisi koko Tampere.” *Kansan Kuvalehti* 38/1931.

on Suomessa vakiintunut termi, mutta on syytä muistaa, että monet humoristiset kuvat tarttuivat hyvinkin polttaviin aiheisiin, ja siksi pilalehdestä, tai vastaavasti pilakuvasta, puhuminen ei välttämättä anna asiasta aivan oikeanlaista kuvaa.⁴³¹

Ensimmäiset eurooppalaiset, laajan levityksen saaneet pilalehdet ilmestyivät Ranskassa 1830-luvulla (*La Caricature* ja *Le Charivari*) ja samoihin aikoihin Britanniassa (*Figaro in London* ja *Punch*). Saksassa 1800-luvun huomattavimpia pilalehtiä olivat *Fliegende Blätter* ja *Simplicissimus*, joka ilmestyi vuodesta 1896 aina vuoteen 1944. Ruotsalaiset pilalehdet, joista ensimmäinen oli *Söndags-Nisse* (1862–1924), seurasivat monessa saksalaisten esimerkkiä. Juuri Ruotsin kautta eurooppalaisten pilalehtien perinne ilmeisesti rantautui myös Suomeen, mutta myös saksalaisia lehtiä luettiin.⁴³² Esimerkiksi *Tuulispään* toimituksessa luettiin vielä 1920-luvullakin hartaasti *Simplicissimusta*.⁴³³

Suomessa ensimmäiset pilalehdet alkoivat ilmestyä 1870-luvulla, mutta painotekniikka oli ensi alkuun varsin kehittymätöntä, eikä ammattitaitoisia piirtäjiäkään ollut helppo löytää. Huumori saattoikin varhaisia pilalehtiä tutkineen Marja Ylösen mukaan olla enemmän sanojen kuin kuvien varassa. Tilanne koheni kuitenkin vuosisadan loppuun mennessä. Suomalaisen poliittisen pilalehdistön kukoistuskausi ajoittuu Ari Uinon mukaan ennakkosensuurin poistumisesta vuonna 1905 aina 1930-luvun puoliväliin, ja pilalehtien huippukausi oli 1920-luvulla. Vuosisadan vaihde oli pilalehtien kukoistuskautta muualla Euroopassa.⁴³⁴ Ensimmäisten, 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, ilmestyneiden suomalaisten pilalehtien lukijakunta oli enimmäkseen kaupunkilaista, sillä lehtiä myytiin aluksi vain Helsingin kaduilla. Sittemmin lehtiä alettiin myydä esimerkiksi Rauta-Kirjan myyntipisteissä, ja myöhemmin myös tilauksien kautta.⁴³⁵

⁴³¹ Ks. myös Uino 1991, 295.

⁴³² Ylönen 2001, 23–24.

⁴³³ Puokka 1983, 41.

⁴³⁴ Ylönen 2001, 297, 299.

⁴³⁵ *Ibid.*, 305.

Lyhytkin silmäys pilalehtien historiaan osoittaa siis, että suomalaisen pilalehdistön juuret ovat vahvasti kaupungissa.

1920-luvulla pilalehdistä *Tuisku*, joka aiemmin oli ollut poliittisesti suuntautunut, ja esimerkiksi hyvin kärkeä kielipoliittisissa kysymyksissä, oli painunut taka-alalle.⁴³⁶ Vaikka pilakuvia on – kuten pakinoita – tutkittu lähes ainoastaan poliittisesta näkökulmasta, ilmestyi niissä runsaasti muunkinlaista aineistoa. Toki lehdet olivat erilaisia, ja esimerkiksi juuri työvään pilalehti *Tuisku* oli huomattavasti poliittisempi kuin vaikkapa *Tuulispää*, mutta kokonaisuutena voi hyvin sanoa, että lehdistä löytyy runsaasti muitakin kuin suoraan poliittisia pilakuvia. Rakentaminen ja arkkitehtuuri ovat olleet pilalehdille otollisia aiheita; varsinkin 1920-luvun loppuvuosien nousukausi tarjosi monia hankkeita, joihin pilapiirtäjä saattoi tuoda koomisen näkökulman. Erityisesti pilvenpiirtäjät ja muut korkeat rakennukset tarjosivat otollista aineistoa pilapiirtäjille.

Pilvenpiirtäjä sopi hyvin kansainvälistä tai viihteellistä leimaa hakevien lehtien kuva-aiheeksi; se oli helposti kuvattava ja helposti ymmärrettävissä oleva teema, ja 1920-luvun pilvenpiirtäjäaiheisia kuvia ja mainoksia oli erittäin paljon. Kaikki kuvat eivät suinkaan liittyneet ajankohtaisiin helsinkiläisiin rakennushankkeisiin, itse asiassa monet pilvenpiirtäjän kuvat eivät olleet millään tavalla sidoksissa koti- tai ulkomaan uutisiin tai tapahtumiin. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä* ja *Helsingin Sanomissa* pilvenpiirtäjä esiintyy melko lailla ilman kontekstia viihteellisissä ”Meiltä ja maailmalta” (*Helsingin Sanomat*) tai ”Läheltä ja kaukaa” (*Suomen Kuvalehti*) -nimisissä kokoaukeaman tai sivun kuvakollaaseissa. Sekä *Itä ja länsi*- että *Maailmalehdessä* julkaistiin ”Sieltä ja täältä” -nimistä palstaa. Myös *Kotoa ja kaukaa* -niminen aikakauslehti ilmestyi vuosina 1924–1926.

Tällaiset vastakohtia dramatisoivat ja niillä leikittelevät kuvaparit olivat yleisiä eurooppalaisessa lehdistössä, mistään suomalaisesta keksinnöstä ei siis ole kyse. Kuvaparin merkitystä voisi kuitenkin tulkita niin, että ne ilmensivät osaltaan jatkuvaa vertailua, jota Suomessa

⁴³⁶ Uino 1991, 322.

muutenkin tehtiin. Voisi ajatella, että kuvalliset esitykset ikään kuin leikkivät näillä vertailuilla ja haastoivat pohtimaan eri kulttuurien välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä asettamalla rinnakkain vaikkapa pienen mökin ja pilvenpiirtäjän. Suomen kohdalla juuri tämä pienuuden ja suuruuden välinen vertailu oli relevantti aihe. Kuvaparien suosiota voisi selittää myös Bermanin ”alikehittyneisyyden” käsitteen avulla; moderni elämä on jatkuvaa vertailua pienten ja suurten sekä teknologisesti enemmän ja vähemmän kehittyneiden maiden ja kulttuurien välillä. Tosin on huomattava, että 1920-luvulla kyse ei aina ollut kulttuurisista eroista. Rotuajattelu eli vahvasti, ja usein kuvaparit saattoivat esittää esimerkiksi alkuperäiskansoja irvokkaassa ja alentuvassa sävyssä.

Pilvenpiirtäjäkuvat olivat tavallisimmin kuvia Amerikasta, ja näitä vain lyhyin kuvatekstein varustettuja kuvia katsoessa herää kysymys, kumpi oikeastaan on viihteellisesti esitetty; Amerikka vai pilvenpiirtäjä. Jos kyse on Amerikan esittämisestä viihteellisessä valossa, mistään uudesta ilmiöstä ei ollut kyse, sillä Yhdysvalloista ja amerikkalaisesta kulttuurista kertovat lehtiartikkelit suomalaisessa lehdistössä olivat olleet viihteellisiä jo aiemmin. Keijo Virtasen mukaan uutisointi Yhdysvalloista oli jo 1890-luvulla vakiintunutta ja lähes jokaisesta suuremmasta sanomalehdestä löytyi ainakin yksi Yhdysvalloista kertova artikkeli. Valtaosa lehtikirjoittelusta oli kuitenkin hyvin viihteellistä, eikä esimerkiksi politiikkaa juuri käsitelty. Niin ikään kriittiset puheenvuorot olivat harvinaisia ennen 1920-lukua.⁴³⁷ *Uuden Suomettaren* Amerikka-kuvaa tutkineen Hanne Koiviston mukaan teknologia-aiheisia uutisia Amerikasta alkoi ilmestyä lehteen vuoden 1876 Philadelphian näyttelyn jälkeen, ja teknologiasta sekä erilaisista keksinnöistä kertovat jutut lisääntyivät voimakkaasti 1880-luvun mittaan.⁴³⁸ Vielä 1920-luvullakin – jolloin lehtien sisälöt ja näkökulmat olivat monipuolistuneet käsittelemään myös yhteiskuntaa ja politiikkaa ja suomalainen sensuuri kohdistui lähinnä

⁴³⁷ Virtanen 1988, 328. Virtasen tarkastelema ajanjakso päättyy vuoteen 1917.

⁴³⁸ Koivisto 1992b, 314. Koiviston tarkastelema ajanjakso päättyy vuoteen 1901.

vasemmistolaiseen uutisointiin – huomattavan suuri osa Amerikkaa käsittelevistä artikkeleista käsitteli uutuuksia ja erikoisuuksia. Arkkitehtuurin tutkija Leonard Eatonin mukaan samanlainen teknologiaa korostava tendenssi näkyi myös arkkitehtuurilehdistössä, eikä ainoastaan Suomessa vaan kaikissa pohjoismaisissa arkkitehtuurilehdissä. Amerikkalaisen arkkitehtuurin ja erityisesti rakennustekniikan uutuuksista kerrottiin mieluusti, mutta arkkitehtuurin muiden omaisuuksien tarkastelu jäi vähemmälle.⁴³⁹

Lehtien käyttämien kuvien alkuperä on usein epäselvä. Lehdillä oli yhteyksiä kuvatoimistoihin, ja 1920-luvulla omiakin kuvaajia, mutta kuvien lainaaminen kansainvälisistä lehdistä lienee myös ollut melko tavallista. Kuvien käyttämisellä lehdessä olikin kansallisten aihepiirien lisäksi monella tapaa kansainvälinen ulottuvuus. Ylenpalttinen tai kuvakulmilla erikoisuutta tavoitteleva kuvien käyttö saattoi kuitenkin myös ärsyttää lukijoita. Erityisesti *Tulenkantajat*-lehden tapaa käyttää kuvia arvostella pinnallisuudesta ja muodikkuudesta. Viljo Kojo esimerkiksi arvosteli *Tulenkantajia Aitta*-lehdessä juuri siitä, että lehden sisältö on ”ulkomaalaisilta aikakauslehdiltä vippailtua viisautta”.⁴⁴⁰ Vaikka Kojo ei suoraan puhunut kuvista, voi rivien välistä lukea, että ärsyyntyminen kohdistui myös lehden ”ulkomaiseen” tapaan käyttää kuvia.

Ylipäättään *Tulenkantajia* (lehteä) ja tulenkantajia (ryhmää, joka monien harmiksi halusi nimensä kirjoitettavan pienellä etukirjaimella) kritisoitiin runsaasti eri foorumeilla. Kaikki kritiikki ei ollut vakavaa, vaan esimerkiksi pilalehti *Tuulispään* 1920-luvun lopun numeroissa *Tulenkantajille* irvailtiin tavalla tai toisella melkein jokaisessa numerossa. Naurun kohteeksi kelpasivat niin tekstit kuin kuvatkin. Huumorin sävy ei aina ole purevaa, mutta siitä on luettavissa ylimielisyyttä. Esimerkiksi nimimerkki Hiilenkantaja sanoo suoraan koko sivun artikkelissaan, että ”[E]ntisaikaan sanoivat vanhat ihmiset nuolikoille, että pitäkääpä jo suunne kiinni ja odottakaa siksi, kunnes

⁴³⁹ Eaton 1972, 167.

⁴⁴⁰ Viljo Kojo: ”Vähän vilvoitusta ’Tulenkantajille.’” *Aitta* 3/1929, 41.

opitte vähän muutakin kuin suuria sanoja. Mutta nykyisin pidetään penikkatautisia silkkivanttuisin käsin ja annetaan heidän huutaa mielin määrin.”⁴⁴¹ Sen, että tulenkantajat olivat vitsailun kohteena jatkuvasti ja säännöllisesti, ja että pilalehdenkin sävy saattoi olla näin piikikäs, voisi tulkita myös tarkoittavan vahvistuvaa vastakkainasettelua. Tämänkaltaiset kommentit paljastavat myös julkisuuden konservatiiviset piirteet ja sen, kuinka erikoinen ja vaikeasti siedettävä ilmiö *Tulenkantajat*-lehti Suomessa kaikesta saamastaan huomiosta huolimatta kuitenkin oli. Konservatiiviset äänenpainot voimistuvat 1930-luvulla, jolloin lehdistön huumori vähenee huomattavasti, mutta jo 1920-luvullakin näitä kuriin ja tottelevaisuuteen kehottavia äänenpainoja on kuultavissa.

Mahdollisuus käyttää runsaasti kuvia oli lehdille uutta. Varmaan-kin tästä syystä kuvien käyttö oli 1920-luvulla hyvin itsetietoista, ja kuvia paljon käyttävät lehdet pohtivat näkyvästi niiden roolia. Esimerkiksi juuri *Tulenkantajien* albumista lehdeksi vuonna 1928 muutetun julkaisun visuaalinen ilme oli tarkoin harkittu – jo ennen kuin lehti alkoi ilmestyä. Lehden taitto oli taiteilija Wäinö Kunnaksen käsialaa, ja kuvituksesta vastasi hänen vaimonsa Sylvi Kunnas. Tulenkantajien toimintasuunnitelmassa painotettiin eroa muihin lehtiin, oli ”hy-lättävä kuiva, yksinkertainen typografinen asu à la Valvoja-aika”.⁴⁴² Näin kävikin, sillä *Tulenkantajissa* oli sitten runsaasti monenlaisia kuvia: piirroksia, valokuvia ja valokuvia maalauksista. *Tulenkantajat* ei ollut taidelehti, vaikka eri taiteenlajeja lehdessä runsaasti käsitel-tiinkin, mutta sen ulkoasu oli hyvin taidelehtimäinen. *Tulenkantajien* esikuvaksi on usein ajateltu berliiniläistä *Der Querschnittä*.⁴⁴³

⁴⁴¹ Hiilenkantaja: ”Nuorta kohua.” *Tuulispää* 51–54 / 1928.

⁴⁴² Sit. Lindqvist 1996, 25.

⁴⁴³ *Der Querschnittä* julkaistiin vuodesta 1921 vuoteen 1933. Lehteä julkaistiin alun perin Düsseldorfissa, mutta siitä muodostui hyvin pian nimenomaan Weimarin Berliinin kulttuurista ilmentävä lehti, vaikka sitä luettiin Saksan ulko-puoolellakin. Kustantajien mukaan lehti oli suunnattu lukijoille, joilla oli hyvä maku, jotka olivat hyvin perillä nykyajan politiikasta ja kulttuurista ja jotka nauttivat modernin elämän epätavallisista ja pikanteista puolista. Gee 2002, 152

Euroopassa taidelehtiä oli alkanut ilmestyä runsain mitoin jo 1880-luvulla. Aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka uusia lehtiä tuli jatkuvasti lisää, vaikka kaikki eivät olleet kovin pitkäikäisiä. Taidelehtiä tutkineen Malcolm Geen mukaan uudet lehdet pyrkivät erottautumaan uudenlaisen ulkoasun perusteella. Taiteellinen ulkoasu alkoi pian vaikuttaa myös ”tavallisten” lehtien ulkoasuun. Vaikka taidelehdet eivät yleensä toimineet kaupallisen voiton tavoittelijoina, niillä oli suuri merkitys paikallisille taidekulttuurille ja erityisesti paikallisen ulottuvuuden laajentamisessa kansalliseksi tai kansainväliseksi. Esimerkiksi Pariisissa, joka oli taidepiirien keskus 1800-luvulla, julkaistiin vuosisadan vaihteessa noin tuhatta erilaisista taidetta käsittelevää lehteä. Taidelehdistöllä olikin Geen mukaan varteenotettava rooli siinä, että Pariisi tuli tunnetuksi taiteilijoiden kaupunkina.⁴⁴⁴

Kuvat olivat hyvä mainosvaltti kaikenlaisissa lehdissä, toisaalta aihepiirin taidelähtöisyys ei välttämättä taannut erityistä visuaalisuuteen panostamista. Esimerkiksi *Arkkitehti*-lehdessä ei vielä Carolus Lindbergin päätoimittaja-aikana (1921–1927) kuviin panostettu mitenkään erityisesti. Lehdessä kyllä oli valokuvia, mutta graafinen ilme oli kömpelö. Kuvat saattoivat esimerkiksi sijaita täysin erillään niistä kertovista artikkeleista eikä kuvien laadusta puhuttu paljoakaan. Laadukkaita, harkittuja kuvia ja pohdiskelevaa sävyä visuaalisuudesta ja kuvien käyttämisestä saattoi sen sijaan löytää tavallisten kuvalehtien sivuilta. Esimerkiksi eräässä *Suomen Kuvalehden* mainoksessa, jossa lehti mainosti itseään, ei pelkästään käytetty runsaasti kuvia vaan myös ikään kuin kädestä pitäen kerrottiin lukijalle, miksi kuvat ovat niin tärkeitä:

Kaikissa sivistysmaissa on kuvalehdillä oma erikoistehtävänsä: tapahtumien kertominen kuvien avulla. Kuvathan ovat vääristelemätöntä totuutta ja sellaisina ne esittävät lukijoille silminnähtäväksi tapahtumia.

ja 168. *Querschnittin* merkityksestä Olavi Paavolaiselle ja *Tulenkantajille* ks. Hapuli 1995, 15–16.

⁴⁴⁴ Gee 2002, 151–152.

Meidän maassamme on kuvalehdistä Suomen Kuvalehti saavuttanut ennätyspainoksen. Kun tähän tulee lisäksi, että Suomen Kuvalehdellä on käytettävänä viimeaikaisimmat teknilliset mahdollisuudet, ei tämä meikäläinen suurkuvalehti jää varjoon vastaavien ulkomaisten julkaisujen rinnalla. Suomen Kuvalehti täydentää selvin syväpainokuvien sen, minkä päivälehdet kertovat. Sitä paitsi tarjoaa se hyvin valittua sivistyksellistä luettavaa mitä moninaisimmilta aloilta.⁴⁴⁵

Tässä lehden omassa mainoksessa käy hyvin ilmi, miten kuvien avulla pönkitettiin lehden asemaa ja kuinka tärkeinä kuvia todella pidettiin. Ne eivät olleet vain kuvitusta, vaan keskeinen ja arvokkaaksi koettu osa lehden imagoa ja tapaa, jolla uutisia – olkoonkin viih-teellisiä – ja muita aiheita lukijoille esiteltiin. Kuvien käytössä onkin havaittavissa kaksijakoisuutta siinä, että kuvilla oli dokumentaarista arvoa, ne olivat ”vääristelemätöntä totuutta”, vaikka niiden peittelemätön tarkoitus oli samalla viihdyttää lukijoita. *Suomen Kuvalehden* päätoimittaja oli sisällissodasta vuoteen 1936 asti myös mainosalalla uranuurtajana toiminut L. M. Viherjuuri. Varmasti osin päätoimittajan mainostaustan vuoksi lehdellä oli ilmeisen vahva ymmärrys siitä, mikä oli yleisön mieleen. Tämän kanssa joutuivat muut kuvalehdet kilpailemaan.

Onkin kiinnostavaa tarkastella, millä tavalla muut lehdet tässä kilpailussa pärjäisivät. Esimerkiksi vuosina 1920–1930 ilmestynyt työväelle suunnatusta *Itä ja Länsi* -kuvalehdessä, jonka päätoimittaja oli Tampereella haavoittunut punakaartilainen Väinö Vuorio, jouduttiin useaan otteeseen pohtimaan, miten levikki saataisiin nousemaan ja miten työväki saataisiin pysymään poissa porvarillisten kuvalehtien ääreltä. Porvarillisella tarkoitettiin mitä ilmeisimmin juuri *Suomen Kuvalehteä*, jonka katsottiin kasvattavan lukijakuntaansa työväen lehtien kustannuksella. Lehdessä ei suoraan kerrota, minkälaisiin uudistuksiin kilpailutilanteessa turvauduttiin, mutta on ilmeistä, että ainakin teknologia-aiheiset kuvat lisääntyivät. Lehdessä oli myös ulkomaista kertovia kaupunkiaiheisia juttuja, ja pilvenpiirtäjät

⁴⁴⁵ *Suomen Kuvalehti* v. 1929.

olivat hyvin esillä alusta asti: jo ensimmäisen lehden kansikuvassa on piirros Chicagosta ja sen pilvenpiirtäjistä. Vuonna 1930 lehti lopetettiin monen muun vasemmistolehden lailla painovapautta kiristävien niin sanottujen kommunistilakien tullessa voimaan.⁴⁴⁶

Toisenlainen esimerkki on aikakauslehti *Maailma*, yleissivistävä, pitkiä kirjallisia ja tietopitoisia artikkeleita sisältävä lehti, joka 1927 siirtyi suurempaan kokoon ja osittain värikuvitukseen. Kuvat olivat *Maailmallekin* keskeinen markkinointikeino, jolla haluttiin vedota lukijoihin: ”Maailma tahtoo olla uudenaikainen, pirteä ja monipuolinen Suomen joka kodin kuvalukemisto.” Kuvien tehtäväksi toimitus katsoi sivistävyyden lisäksi ennen kaikkea viihdyttävyyden: ”maailman ihmeitä ja merkillisyyksiä sanoin ja kuvin sekä tapahtumia kuvasarjana.”⁴⁴⁷ Kuvien aiheet olivat *Maailma*-lehdessä usein eksoottisia kuvia kaukomailta, mutta kuvaaminen itse ei ollut mitenkään mystifioitua, eikä kuviin liitetty erityistä asiantuntijuuden ja taiteellisuuden sädekehää päätellen siitä, että lehdessä oli myös palsta, jonne lukijat saivat lähettää kuviaan, ja että lehdessä julkaistiin pitkä artikkeli, jossa kerrottiin yksityiskohtaisesti nykyaikaisesta kuvanvalmistuksesta.

Helsinki kokonaisuudessaan, ja erityisesti uudet rakennukset olivat lehdistössä varsin kattavasti kuvattuja. *Suomen Kuvalehden* sivuilla julkaistiin 1920-luvun lopulla säännöllisesti kuvapareja, jossa esiteltiin helsinkiläisiä kadunkulmia ”ennen ja nyt”.⁴⁴⁸ Lehdessä ilmestyi myös kuva-aukeama, joka otsikoitiin ”Helsinkiä maalta ja mereltä” ja joka sisälsi myös ilmakuvia.⁴⁴⁹ *Helsingin Sanomissa* julkaistiin kuvapalsta nimeltä ”Läheltä ja kaukaa”, jossa oli kuvia kotimaan tapahtumista ja maisemista ja eksoottisista merkillisyyksistä ulkomailla, usein myös pilvenpiirtäjiä. Tämänkaltaisessa kontekstissa esille tuo-

⁴⁴⁶ Leino-Kaukiainen 1992, 193.

⁴⁴⁷ ”Toimituksen tuolilta.” *Maailma* 22/1926.

⁴⁴⁸ Myös *Kansan Kuvalehdessä* 31/1931 oli kuvia Runebergin Esplanadista ennen sähköraitioiteita ja autoja. Vertailun vuoksi rinnalla esitettiin sama paikka kuvasajankohtana.

⁴⁴⁹ Ks. esim. *Suomen Kuvalehti* 11/1928, 432–433.

tuina pilvenpiirtäjät kehystyivät eräänlaisiksi kuriositeeteiksi.⁴⁵⁰ Koska näissä kuvapareissa ei yleensä ole juurikaan kuvatekstejä, on aika vaikea tulkita, miten aikalaisten oletettiin näitä kuvapareja tulkitsevan. 2000-luvulla esimerkiksi *Helsingin Sanomien* puretuista taloista kertova sarja on varmaankin herättänyt monet kaipaamaan purettuja taloja ja tuntemaan nostalgiaa ja melankoliaa vanhaa, kadonnutta kaupunkikuvaa kohtaan, mutta miten oli asian laita tulevaisuuteen katsovalla 1920-luvulla? Helsinki oli 1880-luvun rakennusbuumista lähtien uusinut ilmeensä moneen kertaan. E. G. Palmén⁴⁵¹ kirjoitti kirjassaan *Helsinki 1800–1900. Rakennustoiminta ja tonttiarvo* vuonna 1907, että ”Helsinki juuri viimeisten vuosikymmenten kuluessa on tullut aivan toiseksi kuin mitä se aikaisemmin on ollut”. Tämän enempiä ei Palménkaan pysty kirjassaan muutosta analysoimaan, vaikka hän jos kuka tunsikin näiden muutosten yksityiskohtaiset taustat ja pystyi vyöryttämään lukijan eteen vaikuttavan määrän tilastoja kaupungin tonttien hintojen vaihtelusta.⁴⁵²

Tuntuiko 50 vuoden takainen aika sellaiselta, johon olisi haluttu palata vai vaikuttivatko vanhat talot ehkä jotenkin vanhanaikaisilta? Olisiko kuvista tulkittavissa jonkinlaista humoristista ironiaa ja tyytyväisyyttä nykyaikaan ja sen modernisuuteen? Nykylukijassa tämänkaltaiset kuvaparit herättävät ehkä nostalgisia ajatuksia, mutta pyrkivätkö kuvat 1920-luvulla sittenkin enemmän muistuttamaan menneisyyden vaatimattomuudesta ja sitä kautta nykyajan vauraudesta?

Sabine Hake on esittänyt, että arkkitehtuurivalokuvauksen voimakas nousu 1920-luvun Berliinissä johtui siitä, että moderni arkkitehtuuri loi houkuttelevan taustan modernille urbaanille elämäntavalle. Kuvat edistivät käsitystä arkkitehtuurista taiteellisesti ja yhteiskunnallisesti merkittävänä ja taloudellisesti kannattavana toimintana ja vakuuttivat kaupunkilaisia siitä, että se on heidän kau-

⁴⁵⁰ Ks. esim. *HS* 15.2.1925.

⁴⁵¹ E.G. Palmén (1849–1919) oli valtioneuvos sekä Suomen ja Skandinavian historian professori Helsingin yliopistossa.

⁴⁵² Palmén 1907, 151.

punkinsa.⁴⁵³ Suomessa Olavi Paavolaisen *Aitta*-lehteen kirjoittama ja kuvittama ”Helsinki by night” -kuvasarja oli juuri Haken esittämän arkkitehtuurikäsitteen pohjalta tehty. Se esittää modernin Helsingin jännittävänä ja hieman vaarallisenakin paikkana, joka on kuitenkin esteettinen ja kaupallisesti houkutteleva.⁴⁵⁴ Arkkitehtienkin piirustuksissa lisääntyi 1920- ja 1930-luvun taitteessa mustan tussin käyttö, mikä antoi kuviin kiiltävän, mustan yön tunnelman.⁴⁵⁵

Haken esittämä väite modernin arkkitehtuurin kuvauksellisuudesta on epäilemättä totta, mutta pilvenpiirtäjät muodostavat modernin kuvastossa oman erityisen paikkansa, joka sijaitsee hieman irrallaan muusta arkkitehtuurista, sillä pilvenpiirtäjät eivät kuulu itsestään selvästi mihinkään 1920-luvun tyyllisuuntaukseen. Ne voivat edustaa modernia tyyliä, mutta aivan yhtä hyvin jotain täysin muuta. Pilvenpiirtäjäkuvastossa ilmeneekin eräänlainen fantastisuuden elementti; ne ovat enemmän kuin pelkkiä rakennuksia. Ne tuntuvat sijaitsevan omassa universumissaan, jossa asuvat ja työskentelevät arkkityyppisen modernit ihmiset.

Urbaani, arkkitehtoninen mielikuvitus ei kuitenkaan ole muusta kulttuurista irrallaan oleva ilmiö, vaan monin säikein sidoksissa ajankohtaiseen poliittiseen ja yhteiskunnalliseen ilmapiiriin sekä käsityksiin tulevaisuudesta. Amerikkalaiset pilvenpiirtäjät ovat syntyneet poeettisen mielikuvituksen ja brutaalin materialismin, taiteellisen mielikuvituksen ja raa’an kapitalismin täydellisen yhteensulautumisen tuloksena, tulkitsee van Leeuwen.⁴⁵⁶

Vaikka Yhdysvallat ja amerikkalainen kulttuuri olivat monille 1920-luvun suomalaiselle tuttuja siirtolaisten kokemusten kautta, olivat amerikkalainen suurkaupunkielämä ja sen rakennukset monille Amerikkaan matkaaville hämmäntäviä. Mediakulttuurin kuvat ja kirjoitukset ohjasivat ihmettelemään pilvenpiirtäjien valtavuutta.

⁴⁵³ Hake 2007, 54.

⁴⁵⁴ Olavi Paavolainen: ”Helsinki by night. Psykodraama vuodelta 1929.” *Aitta* 12/1929.

⁴⁵⁵ Vanhakoski 1992, 288.

⁴⁵⁶ van Leeuwen 1988, 28.

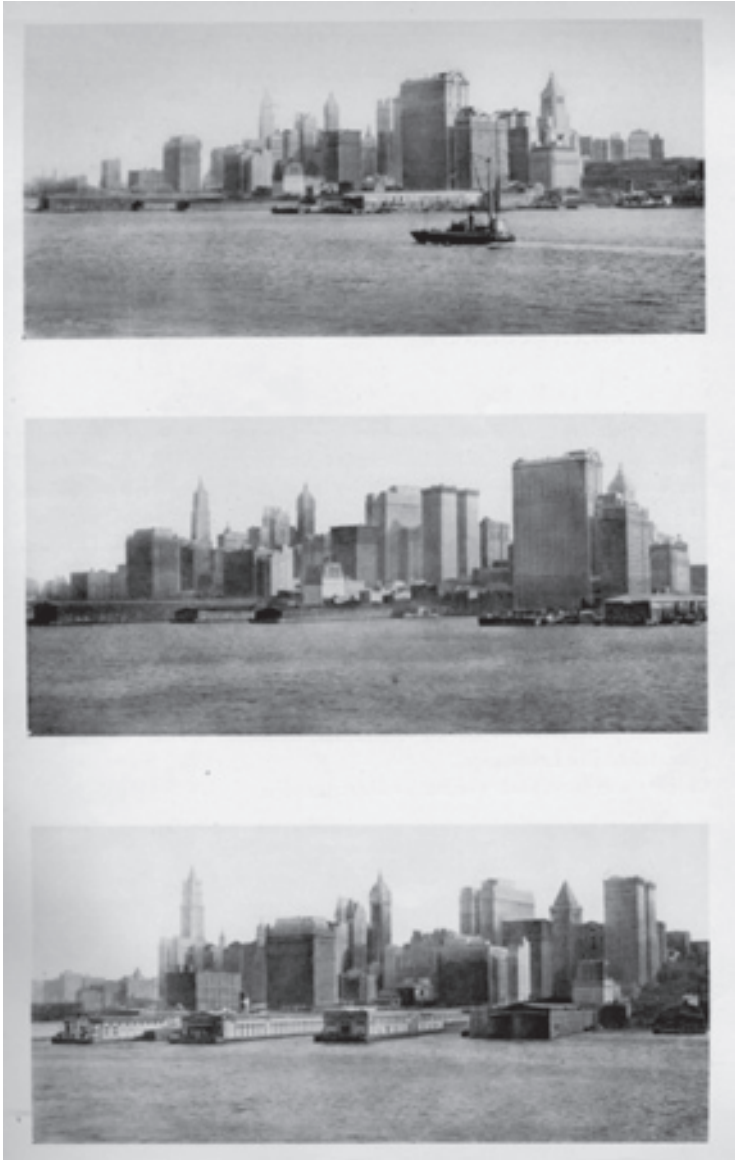
Esimerkiksi *Maailma*-lehdessä vuonna 1929 ilmestynyt käännös-artikkeli esitteli maailman suurkaupunkeja. New Yorkin kirjoittaja asetti kaikkien maailman muiden kaupunkien yläpuolelle sanoen: ”Vain kohtalosta piittaamaton kaupungin jumala on uskaltanut ko-hottaa tällaisia torneja taivasta kohti.”⁴⁵⁷ Mediatekstit eivät kuitenkaan aina riittäneet matkailijalle, joka meni New Yorkiin ja yritti suhteut-taa näkemäänsä omiin kokemuksiinsa kaupungeista ja rakennuksista. ”Oikean” pilvenpiirtäjän näkeminen ja sen valtavat mittasuhteet saat-toivat olla hämmentäviäkin, kuten insinööri Kangasmaan *Rakennus-taito*-lehdessä julkaisema kuvaus ensimmäisestä Amerikan näkymäs-tään osoittaa:

Ensivaikutelmaa, minkä Amerikanmatkustaja saa katsellessaan suun-nattoman suuria kivimuureja ja pilvenpiirtäjiä laivalla lähestyessään New Yorkia, on näin teknikon proosallisella kielellä mahdotonta kuvailla. Sen voi ainoastaan täysin käsittää se onnellinen tai onneton, joka tämän näön on luonnossa joutunut näkemään. Se on suuri ja val-tava, mutta ei kaunis. Ne suunnattomat ja muodoltaan usein hyvin erilaiset pilvenpiirtäjät, joiksi New Yorkin viimevuosien rakennuksia nimitetään, vaikuttavat vanhan linnan tai kaupungin raunioilta, joista siellä täällä kohoaa savupiippu, ikkunapylväs, tiiliseinä, kaksi, kolme jopa kymmenenkin kertaa toistaan korkeampana. Matkustajalle, jol-la on tilaisuutta nousta rehevästi I-luokan ylimmälle kannelle ja saa sieltä huolettomasti katsella tätä näkyä, ja jolla on elävässä muistissaan Euroopan hienot ja kauniit, vuosisatojen kuluessa säännöllisesti ke-hittyneet ja kasvaneet suur-kaupungit, ovat ja jäävät nämä merkilliset kiviröykkiöt ja pylväät suureksi kysymysmerkiksi.⁴⁵⁸

Kuvauksessa tiivistyvät monet pilvenpiirtäjän ja yleisemminkin Amerikan ja amerikkalaisen kulttuurin herättämät mielikuvat ja käsitykset. Vaikka Amerikka ei enää 1920-luvulla ollut suomalais-sille täysin vieras, niin sen suhteuttaminen ja omaksuminen suoma-

⁴⁵⁷ F. L. Minnigerode: ”Neljä ihmeellistä kaupunkia.” *Maailma* 12/1929, 539.

⁴⁵⁸ A. Kangasmaa: ”Amerikanmatkalta.” *Rakennustaito* n:o 4/1928.



*Laivalla New Yorkiin saapuvaa odotti vaikuttava näky. Erich Mendelsohn:
Amerika. Bilderbuch eines Architekten 1926.*

laiseen kulttuuriympäristön kasvatille oli vaikeaa. Kirjoittaja vertaa pilvenpiirtäjiä eurooppalaisiin suurkaupunkeihin, mutta vertaus ei mitä ilmeisimmin ole tyydyttävä; Eurooppalaisen – tai suomalaisen – kulttuurin tuntemus ei mitenkään riitä amerikkalaisen kaupungin ymmärtämiseksi. Kangasmaan hämmennys voi toisaalta käänteisesti kertoa siitä, miksi kuvat pilvenpiirtäjistä olivat niin tärkeitä; ne saattoivat auttaa New Yorkin kaltaisen modernin kaupungin valtaviin mittasuhteiden ja teknologian ylenpalttisuuden hahmottamisessa.

Toisenlaisiakin esimerkkejä 1920-luvun matkaajien kohtaamisista pilvenpiirtäjien kanssa on, sillä useimmissa kirjoitetuissa kaupunkikuvauksissa juuri valokuvauksellinen kaupunkisiluetti hallitsee kuvausta. Joihinkin matkustajiin median välittämät kuvat vaikuttivat niin voimakkaasti, että todelliset, itse nähdyt ja koetut pilvenpiirtäjämäiset saattoivat suorastaan kalveta kuviin verrattuna. Esimerkiksi Paavo Nurmi kuvasi kokemuksiaan pilvenpiirtäjistä Amerikan matkansa jälkeen. Nurmi, joka itsekin ryhtyi myöhemmin juoksijan uransa jälkeen rakennusalalle oli kiinnostunut amerikkalaisesta rakentamisesta, kertoo elämäkerrassaan olleensa vaikuttunut amerikkalaisesta kaupunkisuunnittelusta ja insinööritaidosta, mutta pilvenpiirtäjien jättäneen hänet silti kutakuinkin kylmäksi: ”Pilvenpiirtäjät eivät minuun tehneet erityisempää vaikutusta, sillä tunsin ne ennestään kuvista.”⁴⁵⁹

Harold Lloyd, Safety Last! ja human fly -perinne

Pilvenpiirtäjien historian ja alkuperän yhteydessä muistetaan tavallisesti kertoa maanhinnan noususta, kaupallisesta hyödystä ja kapitalistisesta taloudesta, mutta talouden rinnalla sen historiaan kuuluu myös viihdettä ja fantasiaa. Teknologian historian tutkija David Nyen mukaan taloudelliset ja teknologiset tekijät eivät riitä selittämään amerikkalaisen pilvenpiirtäjän syntymistä. Samat teknologiset

⁴⁵⁹ Nurmi, sit. Kaila 1925, 94.

edellytykset olivat olemassa Euroopassa, mutta silti pilvenpiirtäjä sai alkunsa Yhdysvalloissa. Yhtenä tärkeänä tekijänä oli amerikkalaisen yleisön teknologista ja geometrista ylevyyttä (sublime) ihannoiva maku.⁴⁶⁰

Arkkitehti Rem Koolhaas puolestaan on Manhattania käsittelevässä teoksessaan *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978) tuonut esiin sen, kuinka paljon 1920- ja 1930-lukujen New Yorkin kaupunkisiluetti oli velkaa 1900-luvun alun Coney Islandille, joka oli newyorkilaisten vapaa-ajan vieton aluetta. Vuosisadan alussa sinne rakennettiin huvipuistoja, ja muun muassa maailman ensimmäinen vuoristorata patentoitiin Dreamlandissa, yhdessä saaren huvipuistoista. Coney Island oli Koolhaasin mukaan hedelmällistä maaperää vallankumouksellisille ja mitä mielikuvituksellisimmille arkkitehtonisille ratkaisuille, ja osa myöhemmin Manhattanin rakennuksia suunnitelleista arkkitehteistä ja rakennuttajista oli aloittanut uransa juuri Coney Islandilla.⁴⁶¹ Coney Islandilla arkkitehtuuria eivät rasittaneet klassisen tyyliopin ankarat säännöt ja juhlallisuus, vaan tyyli oli äärimmäisen eklektistä eikä arkkitehtuurilla suuresta mittakaavasta huolimatta pyritty monumentaaliseen vaikutelmaan vaan pikemminkin hätkähdyttämiseen. Coney Islandilla sijainneen Luna Parkin arkkitehti Frederic Thompson korosti, että huvipuiston arkkitehtonisen ympäristön täytyy poiketa arjesta täysin.⁴⁶² Monet Coney Islandin huvilaitteista perustuivat teknologian ylenpalttiseen tai hätkähdyttävään käyttöön. Koolhaas kutsuu tätä fantasian teknologiaksi. Hän katsoo, että samat fantasian ja hätkähdyttämisen arkkitehtoniset elementit säilyivät mukana, kun Manhattania alettiin kehittää ja rakentaa liikemaailmaa varten. Tällöin sitä, mitä aiemmin tulkittu viihteen ja fantasian kehyksissä, alettiin luonnehtia väistämättömäksi ja pragmaattiseksi.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Nye 1996, 89.

⁴⁶¹ Koolhaas 1978, 58.

⁴⁶² Kasson 1978, 63.

⁴⁶³ Koolhaas 1978, 70.

Yhtä lailla tärkeä rooli pilvenpiirtäjillä on elokuvan ensimmäisen vuosikymmenen historiassa. Pilvenpiirtäjäelokuvat olivat alusta lähtien hyvin suosittuja kaikkialla Yhdysvalloissa.⁴⁶⁴ Pilvenpiirtäjän visuaaliseen kuvaamiseen liittyi monia konventioita, joista osa oli suomalaisellekin yleisölle tuttuja paitsi valokuvista myös amerikkalaisista elokuvista. 1920-luvun Suomessakin esitettiin Harold Lloydin elokuvia, jotka ovat tulvillaan erilaisia trikkikuvia ja temppejuja, joissa leikitellään korkeiden talojen ja ylipäättään modernin kaupungin mittasuhteilla.⁴⁶⁵ 1920-luvulla kaupunkien elokuvaaminen muuttuikin huomattavasti, kun käyttöön saatiin kevyet elokuvakamerat, joita pystyttiin liikuttelemaan kaduilla ja rakennusten lomassa. Uuden tekniikan siivittämänä rakennusten kuvaaminen sai myös uudenlaisia mahdollisuuksia ja ulottuvuuksia. Harold Lloyd oli Charlie Chaplinin ja Buster Keatonin ohella keskeisimpiä urbaanissa miljöössä operoivia koomikoita, joiden tuotantoa nähtiin kattavasti Suomessakin.⁴⁶⁶

Varhaisemmissakaan elokuvissa pilvenpiirtäjät eivät olleet ainoastaan stabiilia taustakuvaa, sillä jo vuosisadan vaihteen kuvauskalustolla pystyttiin panoroimaan liikettä, kaluston kömpelyyden takia kuitenkin enimmäkseen sivusuunnassa. Elokuvalla on ollut merkittävä osuus pilvenpiirtäjien tunnetuksi tekemisessä myös muille kuin newyorkilaisille itselleen, sillä itse asiassa elokuvan ja pilvenpiirtäjien ensi askeleet otettiin jos ei aivan samaan aikaan, niin hyvin lähekkäin. Hyvin suuri osa ensimmäisen kymmenen vuoden aikana tehdyistä amerikkalaisista elokuvista kuvattiin Manhattanilla. Jo

⁴⁶⁴ Sanders 2001, 28.

⁴⁶⁵ Harold Lloydin komiikka perustuu suureksi osaksi urbaanin ympäristön yllätyksellisyyteen, mutta tässä analysoidun *Safety First!* elokuvan lisäksi erityisesti *Feet First (Jalat edellä, 1930)* sijoittuu korkeaan rakennukseen ja leikittelee sen mittasuhteilla.

⁴⁶⁶ Chaplinin vastaanottoa Suomessa on tutkinut Jaakko Seppälä. Chaplinin varhaisten elokuvien vastaanottoa leimaa kriittisyys. Vasta *Chaplinin poika* -elokuva (*The Kid, 1921*) myötä Chaplinia alettiin arvostaa ja hänen elokuvistaan puhua elokuvataiteena. Seppälä 2009, 70–73.

ensimmäisissä New Yorkissa kuvatuissa ajankohtaiselokuvissa – elokuvan varhaismuodoissa (”actualities”), joissa ei vielä ole draamallista kerrontaa ja narratiivia – on usein nähtävillä korkeiden rakennusten muodostama kaupunkisiluetti.

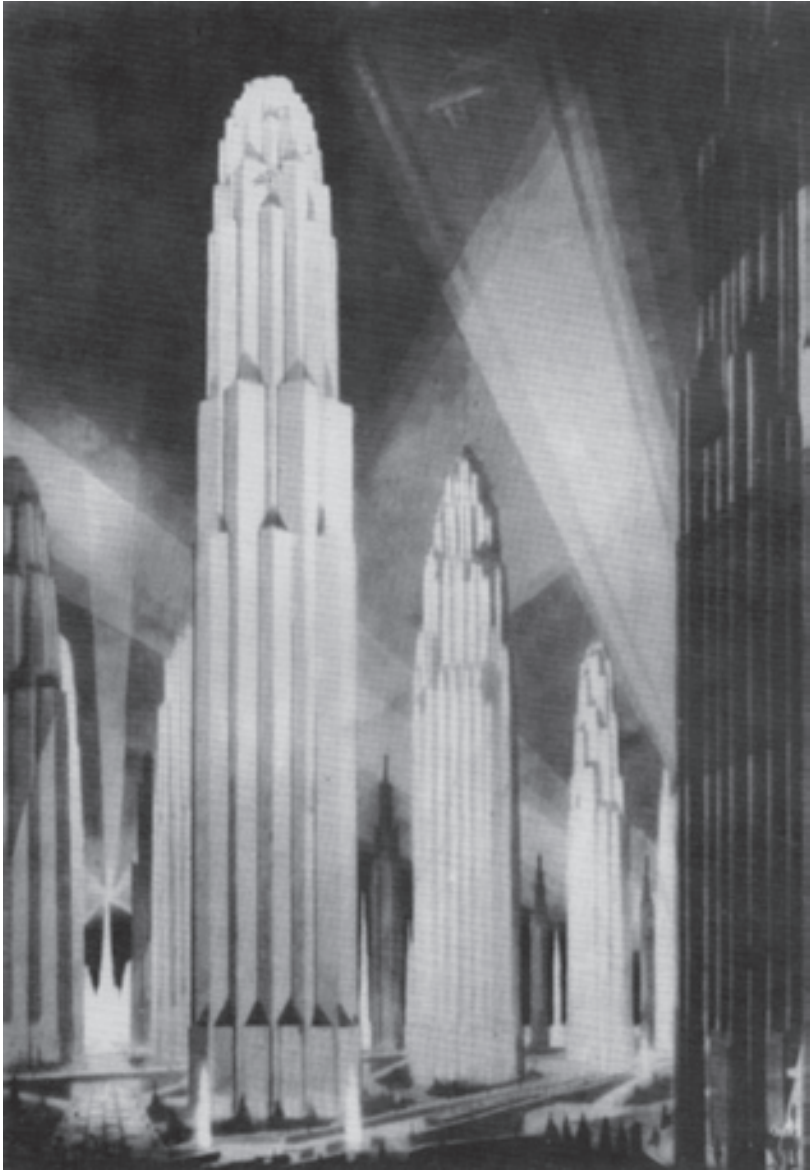
Kuvista puuttuvat vielä korkeat, myöhemmin tunnetuiksi tulleet pilvenpiirtäjät, kuten pitkän aikaa maailman tunnetuin pilvenpiirtäjä Empire State Building, joka rakennettiin 1920-luvulla, mutta korkeiden rakennusten ja niiden ääriviivojen muodostama panoraama on jo nähtävillä, sillä varhaisissakin elokuvissa pilvenpiirtäjät kuvattiin nimenomaan ryhmänä eikä yksittäisinä rakennuksina.⁴⁶⁷ Tällaiseen kuvaustapaan sisältyy vihje siitä, että rakennukset kasvavat paitsi ylöspäin myös sivulle. Katsojalle muodostuu vaikutelma, että pilvenpiirtäjät voisivat lisääntyä lähes loputtomasti.⁴⁶⁸ Tähän loputtomuuden illuusion sisältyykin yksi pilvenpiirtäjän syvimmin koskettavista piirteistä, joka on myös kiehtonut sen kuvaajia alkuvaiheista asti. Esimerkiksi Hugh Ferrissin kuuluisista pilvenpiirtäjäpiirustuksista on sanottu, että pilvenpiirtäjät ovat Ferrissin kuvien urbaanissa maailmassa kuin Grand Canyon erämaassa; niiden mittasuhteet ovat lähes käsittämättömät ja mahdollisuudet rajattomat.⁴⁶⁹ Se, että pilvenpiirtäjät on haluttu nähdä juuri panoraamana, voi liittyä osaltaan siihen, että amerikkalaisissa kaupungeissa on hyvin harvoin luonnostaan korkeuseroja tarjoavia maisemia, sillä valtaosa amerikkalaisista suurkaupungeista on tasaiselle maaperälle rakennettuja. David Nye on jopa pohtinut, voisiko tämä voi olla syy siihen, että pilvenpiirtäjäsilhouetteja haluttiin rakentaa niin näyttäväiksi luontoa jäljitteleviksi muodostelmiksi.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Sanders 2001, 28–29. Sanders mainitsee varhaisia elokuvia, joiden nimetkin ovat jo paljonpuhuvia: *Panorama from the Tower of the Brooklyn Bridge* (1899) tai *Panorama from Times Building, New York* (1905). Suuri joukko varhaisia pilvenpiirtäjäelokuvia löytyy Library of Congressin sivuilta <http://memory.loc.gov/ammem/papt/nychome.html>.

⁴⁶⁸ Sanders 2001, 88.

⁴⁶⁹ Tafuri 1983, 447.

⁴⁷⁰ Nye 1996, 88.



Ferrissin kuvissa pilvenpiirtäjämäisema antaa vaikutelman rajattomasti jatkuvasta kaupunkitilasta. The Metropolis of Tomorrow -kirjan kuvitusta.

Yhtenä seurauksena kuvausteknologian kehittymisestä ovat urbaanit komediat, joissa näkymä on korkean talon, yleensä pilvenpiirtäjän, katolta. Harold Loydin *Safety Last!* (1923)⁴⁷¹ lienee tällaisten elokuvien tunnetuin edustaja. *Safety Last!* on myös romanttinen komedia, jonka juonta kannattelee sankarin halu vaurastua ja saavuttaa ihailemansa tyttö. Elokuvan alkupuolella heiveröinen Lloyd palvelee naisasiakkaita tavaratalon alakerrassa, seuraavassa hetkessä hän juoksee poliisia karkuun ja päätyy väärinkäsityksen vuoksi kiipeämään kymmenkerroksisen talon (jonka mittasuhteet ovat hyvin pilvenpiirtäjämäiset ja myös kuvaustapa saa rakennukset vaikuttamaan korkeammilta kuin ne itse asiassa ovatkaan) seinää pitkin ylös pääsemättä enää alas. Elokuvan ehdoton ydin on seinää pitkin kävelyssä, ja elokuvan mieleenpainuvimmat kohtaukset ovat vatsanpohjaa kutkuttavia läheltä piti -tilanteita, joissa Lloyd roikkuu milloin yhden kallistuvan lankun, milloin seinäkellosta irtoamaisillaan olevan viisarin varassa. Elokuvan lopussa hän on huimien kiipeilykohtausten jälkeen päässyt kiipeämään talon seinustaa pitkin katolle, saa haluamansa tytön ja on yleisön palvoma, rohkea sankari.

Safety Last! -elokuvan lajityyppi on komedia, jossa juoni kiertyy romanssin ja sosiaalisen nousun ympärille. Pilvenpiirtäjä toimii elokuvassa nimenomaan sosiaalisen nousun ja maskuliinisen kehityksen välineenä. Elokuvan alussa, jossa Harold myy komenteleville naisille kankaita, hänen maskuliinisuutensa on jatkuvasti kyseenalaisena, mutta mitä korkeammalle hän kiipeää, sitä lujemmaksi ja tarmokkaammaksi hän muuttuu. Merrill Schleierin mukaan Harold Loydin pilvenpiirtäjäkomedioissa oli ennen kaikkea kyse maskuliinisuuden ja modernisaation välisen tasapainon hakemisesta. Elokuva myös alleviivaa kapitalistisen menestyksen ja modernin maskuliinisuuden lä-

⁴⁷¹ *Safety Last!* on esitetty Suomessa sekä ilman nimeä että nimillä *Turvallisuus viimeiseksi* (televisioesityksessä käytetty nimi), *Tuhannen dollarin nousukas*, *Harold iskukunnossa* ja *Upp genom luften*. *Safety Last!* -elokuvan Suomen ensi-ilta oli 30.4.1924 Kino-Palatsissa.



heisyyttä.⁴⁷² *Safety Last!* korostaa alleviivatusti juuri valkoista maskuliinisuutta, sillä matkallaan kohti korkeuksia Harold ohittaa ja saattaa naurunalaiseksi niin tummaihoisia kuin juutalaisiakin miehiä.

Elokuvassa on klassisen komedian ainekset, mutta aihe ei ole puhdasta fiktiivinen, sillä korkeiden talojen seiniä ylöspäin kiipeily oli 1920-luvun Amerikassa suosittua urbaania viihdettä ja tapa tavoitella ja myös saavuttaa mainetta ja julkisuutta. Seinällä kiipeilijää kutsuttiin nimellä ihmiskärpäseksi (human fly). Seinäkiipeily oli sukua erilaisille 1800-luvun voimamieslajeille ja Harry Houdinin kaltaisille kahleidenmurtajille, mutta elokuva teki rohkeudesta myös uudenlaisen mahdollisuuden saada yleisöä, julkisuutta ja ehkä rahaakin. Tähän viittaa myös *Safety Last!*, jossa nähdään kadulla hurraava yleisö, joka oli ilmeisen tottunut tämänkaltaisiin rohkeuden näytteisiin. Lloydin kiipeäminen perustuu elokuvassa väärinkäsitykseen, mutta väärinkäsitys kohdistuu vain henkilöön eikä itse kiipeämiseen, sillä Lloyd joutuu vahingossa kiipeämistä sanomalehdessä mainostaneen ystävänsä tilalle. Lloyd itse kertoi saaneensa idean elokuvaan nähdessään ”ihmiskärpäsen” korkealla losangelesilaisen talon katon rajassa.⁴⁷³

Suomalaisessa julkisuudessa Harold Lloydia pidettiin taitavana koomikkona, ja erityisesti *Safety Last!* sai *Filmiaitassa* osakseen runsaasti julkisuutta. Katsojia houkuteltiin osallistumaan elokuvan

⁴⁷² Lloydin hahmon maskuliinisuuden rakentumisesta yksityiskohtainen analyysi teoksessa Schleier 2009, 1–10.



*Harold Lloydin henkeäsalpaava kiipeäminen korkean talon katolle elokuvassa *Safety Last!* tapahtui yleisön edessä, ja palkintona oli suudelma talon katolla. *Safety Last!* 1924.*

markkinointiin kilpailulla, jossa elokuvalle yritettiin keksiä nimi. Elokuva markkinoitiin ”Nimettömänä” ja ilmeisesti sitä esitettiin ilman nimeä. Elokuvan nimettömänä esittäminen ja kilpailu olivat epäilemättä mainostempauksia, joita perusteltiin sillä, että ”Halki ilmojen” -nimeä oli jo käytetty toisen elokuvan yhteydessä, ja nimettömyydellä haluttiin estää väärinkäsitykset. Kilpailukutsussa elokuvaa luonnehdittiin ”mielettömän vallattomaksi ja hermojakuttavaksi farssiksi, joka on ehdottomasti vertaansa vailla”.⁴⁷⁴

Suomalaisissa elokuvissa ei pilvenpiirtäjätematikkaa ollut, ja kuten edellä on käynyt ilmi, ei aikakauden suomenkielisessä kaunokirjallisuudessaakaan juuri esiinny pilvenpiirtäjiä eikä niihin liittyvää komiikkaa. Suomen ruotsinkielisestä kirjallisuudesta sitä vastoin löytyy novelli, jossa suhtauduttiin hyvin leikillisesti korkeisiin rakennuksiin: Ture Jansonin novellikokoelmassa *Huvudstadens Virvlar. Helsingfors-film i tolv öden* on novelli ”Fasadklätraren”, joka nimensä mukaisesti kertoo seinällä kiipeämisestä. Novellin päähenkilö

⁴⁷³ ”Human fly” -perinteestä Yhdysvalloissa ks. lisää Schleier 2009, 4–5.

⁴⁷⁴ ”Kilpailuohjelma nimen keksimiseksi nimettömälle Harold Lloyd-filmille.” *Filmiaitta* 9/1924.



Ture Janssonin novelli "Fasadklättrare" toi seinällä kiipeilevän ihmiskärpäsen teeman myös suomalaiseen kirjallisuuteen. I huvudstadens virvlar: Helsingfors-film i tolv öden. Kirjan kuvitusta.

ei kuitenkaan ole nuori seikkailija, vaan jo ikääntynyt, rakkauselämässä pettynyt kieltenopettaja Markus Hultman, joka ikävöi hyvää seuraa ja päättää kiivetä Dagsbladet-nimisen sanomalehden viidennessä kerroksessa sijaitsevaan toimitukseen. Novellissa Hultmanin uhkarohkean kiipeilyseikkailun motiiviksi annetaan ymmärtää yksinäisyys ja toimituksesta kuuluvat iloiset äänet, mikä saa hänessä aikaan halun päästä nauttimaan hyvästä seurasta. Hultman myös pääsee tavoitteeseensa ja päästyään perille hän yksinkertaisesti astuu ikkunasta sisään huoneeseen, jossa iloinen seurue nostelee maljoja ja ottaa yllättyneen iloisesti vastaan Markuksen, vaikka eivät tätä

entuudestaan tunne.⁴⁷⁵ Novelli ilmestyi kirjassa, jonka nimi jo viittaa elokuvamaiseen kerrontaan ja se kertoo osaltaan siitä, että seinää pitkin kiipeävä ”ihmiskärpänen” kiehtoi myös suomalaista urbaania mielikuvitusta. Oman mielenkiintoisen paikallisvärinsä novellille antaa se, että se ilmestyi kieltolain aikaan, mutta maljojen nostelu oli siinä pääosassa.

Mikä merkitys näillä pilvenpiirtäjillä leikkivillä ja leikittelevillä elokuvilla ja kaunokirjallisilla esityksillä sitten oli? Osaltaan merkitys kytkeytyy elokuvan yleiseen merkitykseen sotienvälisen ajan kulttuurissa. Walter Benjaminin mukaan elokuvalla oli erityinen rooli siinä, miten se toi kaupunkiympäristön katsojien silmien eteen. Benjamin kirjoittaa:

Elokuva ottaa lähikuvia, tuo julki tuttujen esineiden salattuja yksityiskohtia ja tekee kameralla kekseliäitä tutkimusretkiä arkipäiväiseen ympäristöömme. Näin se voi auttaa meitä toisaalta ymmärtämään elämäämme ohjailevia välttämättömyyksiä ja toisaalta vakuuttaa meitä valtavista ja arvaamattomista toimintamahdollisuusistamme.⁴⁷⁶

Siinä, että elokuva tuo ympäristön lähelle katsojaa, Benjamin näkee eräänlaisen vastauksen massayhteiskunnan, tai joukkojen kuten Benjamin asian ilmaisee, tarpeeseen saada tilaa ja inhimillistä sisältöä lähemmäs itseään.⁴⁷⁷ *Safety Last!* -elokuvaa voisikin ajatella näin Benjaminin kautta. Vaikka juonen tasolla on kyse miehen ja naisen väisestä romanssista, on elokuvan koskettavampi ja mieleenpainuvampi taso Harold Lloydin kiipeäminen pilvenpiirtäjän huipulle; fyysinen, henkilökohtainen kohtaaminen kapitalismia edustavan pilvenpiirtäjän täysin ylivoimaisten mittasuhteiden kanssa. Jos pilvenpiirtäjissä on vaarallisinta niiden teknologinen ylivoimaisuus, joka uhkaa mitalitoidia ja hukuttaa alleen inhimillisyyden ja yksilöllisyyden, *Safety Last!* tarjoaa mahdollisuuden nauraa teknologian ylivoimaisuudelle,

⁴⁷⁵ Janson 1928, 21.

⁴⁷⁶ Benjamin [1936] 1989, 160.

⁴⁷⁷ Benjamin [1936] 1989, 145.

leikitellä ja neuvotella tämän suhteen kanssa – ja tehdä uhkaavasta teknologiasta nautinnollinen ja jännittävä urbaani speksaakkeli. Benjamin ei viittaa *Safety Last!* -elokuvaan – hän viittaa kyllä Chapliniin, jonka elokuvissa on samankaltaista tematiikkaa – mutta mekaanista reproduktiota käsittelevän artikkelinsa toisessa versiossa Benjamin kuitenkin käyttää elokuvista puhuessaan käsitettä ”Spielraum”, joka tuntuu erittäin relevantilta Lloydin elokuvan kontekstissa.

Spielraum on Benjaminin tekstissä se käsite, jota Theodor Adorno ilmeisesti voimakkaimmin kritisoi, ja luultavasti juuri tämän takia se puuttuu Benjaminin tekstin myöhemmistä versioista.⁴⁷⁸ Käsite viittaa elokuvan mahdollisuuteen toimia leikin tilana ja eräänlaisena tasapainottajana ihmisen ja ”koneiston” välillä; Benjaminin mukaan elokuvalla on mahdollisuus avata yllättäviä toiminnan mahdollisuuksia juuri avaamalla ja laajentamalla henkilökohtaisen tilan yhteiseksi ja jaetuksi, ja paljastamalla tähän tilaan liittyvät arvaamattomat mahdollisuudet.⁴⁷⁹ Korkeat rakennukset voivat jähmettää kaupungin hierarkian kiveksi, mutta *Safety Lastin* kaltaiset elokuvat antavat mahdollisuuden neuvotella korkeiden mittasuhteiden kanssa ja etsiä sellaista inhimillistä positiota, jossa myös pienen ihmisen kokemuksella on merkitystä.

Amerikanismin kriitikot: Fritz Lang ja Erich Mendelsohn

Pilvenpiirtäjästä ja kaupunkiarkkitehtuurista oli siis 1920-luvun loppuun mennessä tullut viihhteellisen mediakuvaston perusaineistoa. Kaikki kuvat eivät kuitenkaan palvelleet viihdyttämistarkoitusta, vaan kuvilla oli suuri merkitys myös arkkitehtuurille ja arkkitehdeille

⁴⁷⁸ Adorno oli ylipäätään sitä mieltä, että Benjaminin kirjoitus oli liian radikaali, mutta täyttä varmuutta siitä, mitä hän tarkalleen ottaa kritisoi, ei ole. Jay [1973] 1996, 206. Vertailu Benjaminin tekstin eri versioiden välillä kuitenkin osoittaa, että juuri Spielraum-käsitteen yhteydessä on paljon korjauksia.

⁴⁷⁹ Benjamin [1936] 2008, 37.

itselleen. Reyner Banham on nostanut amerikkalaisen ja eurooppalaisen arkkitehtuurin suhteita käsittelevässä tutkimuksessaan *Concrete Atlantis* (1986) esiin sen, miten tärkeä rooli valokuvilla oli eurooppalaisen modernismin synnyssä ja erityisesti amerikkalaisten vaikutteiden omaksumisessa, amerikanismissa.

Arkkitehtuurin amerikanismi näkyi Euroopassa ensimmäisenä tehdasrakennuksissa, erityisesti Saksassa. Banham on osoittanut, miten Walter Gropius, jonka on katsottu olleen keskeinen arkkitehti amerikkalaisvaikutteiden tuojana saksalaiseen tehdasarkkitehtuuriin, operoi ennen kaikkea valokuvilla. Esimerkiksi Gropiuksen vuonna 1913 julkaistu artikkeli ”Die Entwicklung Moderner Industriebaukunst” (teksti julkaistiin teoksessa *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*), jota on pidetty tärkeänä amerikkalaista arkkitehtuuria saksalaiselle yleisölle esittelevänä tekstinä, ei Banhamin mukaan käsittele amerikkalaista rakentamista juuri lainkaan itse tekstissä, vaan valokuvissa. Gropius viittasi muissakin yhteyksissä ”leikekansioon-
sa”, jonka sanomalehtileikkeistä kuvat ilmeisesti olivat peräisin.⁴⁸⁰ Kuvat levisivät nopeasti myös avantgardististen arkkitehtien piiriin ulkopuolelle, ja amerikkalaisen arkkitehtuurin vaikutukset näkyivätkin ensimmäisenä juuri tehdasarkkitehtuurissa. Myöhemmin Gropiuksen käyttämiä, osin täysin samoja, kuvia viljasiiloista käytti Le Corbusier *Vers une architecture* -teoksensa kuvituksessa, tosin manipuloituina.

Myös Erich Mendelsohnin Saksassa julkaistun matkakirjan *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1926) kuvituksesta noin puolet on kuvia viljasiiloista. Banhamin mukaan tämä kertoo siitä, että kuvat Amerikan teollisesta arkkitehtuurista olivat tässä vaiheessa saavuttaneet suorastaan myyttisen aseman modernin, eurooppalaisen arkkitehtuurin piirissä. Siinä missä viljasiilot olivat Gropiukselle toimineet lähinnä esimerkkinä uudenaikaisesta, paremmasta tehdasrakentamisesta, käytti Le Corbusier niitä kymmenisen vuotta myöhemmin ikonisina esimerkkeinä modernista arkkitehtuurista ylipäätään – Le Corbusier’n tavoitteenahan oli löytää universaalien

⁴⁸⁰ Banham 1986, 200.

arkkitehtuurin kaikille yhteinen uusi kieli, *une architecture*.⁴⁸¹ Kuvien tärkeys arkkitehtonisten innovaatioiden levittäjänä ei kuitenkaan rajoittunut tunnustettujen modernistien piiriin, vaan modernista arkkitehtuurista tuli uusien populaarien kuvateknologioiden myötä 1900-luvulla tunnettua kaikkialla maailmassa. Vuoden 1925 näyttely Pariisissa, joka teki tunnetuksi koristeellista muotoilua ja myöhemmin art decoa tunnettua muotokieltä (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industries Modernes) ja vuoden 1927 näyttely Stuttgartissa (näyttelyn järjesti Deutcher Werkbund), jonka on ajateltu olleen ensimmäinen modernia arkkitehtuuria suurelle yleisölle esittelevä tapahtuma, olivat elokuvaalavastuksen näkökulmasta keskeisiä. Näyttelyt olivat tärkeässä roolissa uuden arkkitehtuurin leviämässä, mutta Donald Albrecht on korostanut elokuvan erityistä merkitystä siinä, että se teki modernismista kansantajuista, ”vernakulaaria”. Modernin arkkitehtuurin rooli elokuvissa ei kuitenkaan ollut suorassa suhteessa sen rooliin yhteiskunnassa muuten, sillä pienemmällä Euroopan mailla ei ollut mahdollisuuksia kalliisiin elokuvatuotantoihin, kun taas amerikkalaisessa elokuvatuotannossa oli mahdollisuus kalliisiin lavastuksiin.⁴⁸²

Edellä kuvattu median visualisoituminen kietoutui niin kiinteästi ja itsestään selvästi kaupunkielämään, rakentamiseen ja arkkitehtuuriin, että niiden välistä suhdetta voi olla jopa vaikea hahmottaa. Yhtäältä tämä liittyi siihen Beatriz Colominan ansiokkaasti analysoimaan tapaan, jolla visuaalinen media muutti arkkitehtuurin esittämistä. Toinen, harvemmin esille noussut seikka, on valokuvan kyky muistaa. Arkkitehtuurin historian kohdalla muistaminen on tarkoittanut muun muassa sitä, että valokuviin on taltioitunut sellaisia rakennuksia, joita ei enää ole olemassa. Yksi kuuluisa esimerkki tällaisesta rakennuksesta on Ludvig Mies van der Rohen Barcelonan

⁴⁸¹ Banham 1986, 217. Ks. myös Cohen 1995, 63–64.

⁴⁸² Albrecht 1986, XII, 36. On kuitenkin huomioitava, että Albrecht puhuu arkkitehtuurin ja muotoilun modernismista ennen kaikkea amerikkalaisessa kontekstissa ja amerikkalaisissa elokuvissa, jotka liittyivät modernin tyylin vauvauteen ja menestykseen.

maailmannäyttelyyn vuonna 1929 suunnittelema paviljonki, joka purettiin näyttelyn päätyttyä mutta josta otettu valokuva on ollut erittäin vaikutusvaltainen ja vaikuttanut arkkitehtonisiin ratkaisuihin ympäri maailmaa, Suomessa erityisesti 1960- ja 1970-lukujen arkkitehtuuriin.⁴⁸³

Monet modernin elämän uutuudet tulivat siis suomalaisille tutuiksi valokuvien ja elokuvien kautta. Kansainväliseltä kentältä kantautui Suomeen kuitenkin vähitellen myös kriittisiä näkemyksiä amerikanismista ja keskustelua modernisaation varjopuolista. Kansainvälisessä arkkitehtuurikeskustelussa kuvien mahtiin oli tartuttu kriittisin ottein jo 1900-luvun alkuvuosina. Esimerkiksi itävaltalainen Adolf Loos suhtautui jo 1910-luvulla varsin epäilevästi valokuvaan ja sen kykyyn kuvata arkkitehtuuria. Loosin mukaan valokuva ja sen monistettavuus imaisi arkkitehtuurin tavara tuotannon maailmaan, teki siitä kulutustuotteen ja tuhosi arkkitehtuurin mahdollisuuden transendenttaalisuuteen. Vaikka Loos ei käyttänyt frankfurtilaisten suosimaa ilmaisua aura, hänen huolensa kohdistui samanlaiseen ilmiöön, arkkitehtuuriteoksen ainutkertaisuuden ja ainutlaatuisuuden katoamiseen.⁴⁸⁴

Pilvenpiirtäjiin kohdistunut ja niihin tiivistynyt amerikanismin kritiikki tuli Suomeen ennen kaikkea Saksan suunnasta. Tarkastellen seuraavassa Fritz Langin elokuvaa *Metropolis* ja Erich Mendelsohnin matkakirjaa, *Bilderbuchia*. Molemmat teokset olivat Euroopassa erittäin vaikutusvaltaisia ja Suomessakin tunnettuja. *Metropolis* sai Saksan ensi-iltansa tammikuussa vuonna 1927, mutta siitä oli kirjoitettu valtavasti jo ennen ensi-iltaa, joka oli valtava spehtaakkeli, jossa yleisönä oli saksan poliittista ja taloudellista yläluokkaa. Se oli Saksan kaikkien aikojen kallein elokuva, jonka lavastuksiin investoitiin

⁴⁸³ Paviljongista on tehty myös rekonstruktio, mutta se valmistui vasta Miesin 100-vuotisjuhlan kunniaksi vuonna 1986. Jokelainen 2004, 170.

⁴⁸⁴ Loosin kritiikki kohdistui erityisesti valokuvan arkkitehtuuria latistavaan vaikutukseen. Loosin mukaan arkkitehtuurista tuli kirjoittaa. Loosin näkemystä valokuvan ja arkkitehtuurin välisestä suhteesta on analysoinut yksityiskohtaisesti Colomina 2000, erit. 43–50.

suunnattomia summia, ja siitä toivottiin kassamagneettia myös ulkomaan markkinoilla, niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissakin. Suomen ensi-iltansa se sai Helsingin Capitolissa 21.3.1927.⁴⁸⁵ Elokuvan tarina perustui Langin ja hänen vaimonsa Thea von Harboun vuonna 1924 tekemään käsikirjoitukseen. Käsikirjoitus sai alkunsa samana vuonna kun Lang matkusti Yhdysvalloissa arkkitehti Erich⁴⁸⁶ Mendelsohnin kanssa.

Elokuvan tarina sijoittuu vuoteen 2026, valtaviiden pilvenpiirtäjien hallitsemaan Metropolis-nimiseen kaupunkivaltioon, jossa yhteiskunta on jakaantunut kahteen luokkaan, korkealla maanpinnan yläpuolella ylellisyydessä asuviin suunnittelijoihin ja maan alla raataviin työläisiin, jotka ovat käytännössä orjia, joiden elämänrytmiä säätelee koneiden mekaaninen tahti ja joilla ei juuri ole ihmisarvoa. Elokuvan sankari, kaupunkia johtavan Johann ”Joh” Fredersenin (Alfred Abel) poika Freder (Gustav Fröhlich), ihastuu työläisten asiaa ajavaan kauniiseen Mariaan (Brigitte Helm) ja seuraa tätä kaupungin alempiin kerroksiin, jossa hänelle paljastuvat ensimmäistä kertaa ne kauheat olot, joissa kaupungin työläisorjat asuvat ja tekevät työtä. Tämän juonen rinnalla kulkee tarina robotista, koneihmisestä, joka saa ”hyvän” Marian hahmon. Maria kertoo tarinan Baabelin tornista, jo koko elokuvan voikin ajatella olevan metafora Raamatun Baabelin tornista nykyaikaan sijoitettuna.

Metropoliksen kuvasto on helposti tunnistettavaa, sillä sen arkkitehtuurissa ja kuvakielessä on jotakin arkkityyppisen vahvasti vaikuttavaa ja helposti omaksuttavaa. Sen sanoma on näennäisestä helppoudestaan, jopa itsestäänselvydestään, huolimatta kuitenkin vaikeasti tulkittavissa, osin siksi, että elokuvasta ei yleensä ole esitetty alkuperäistä esityskopiota, vaan Amerikan markkinoita varten tehty,

⁴⁸⁵ Ei ole selvää, mikä versio *Metropoliksesta* esitettiin Suomessa, mutta parhaiten yleensä tunnetaan Amerikan markkinoita varten leikattu versio, joka on alkuperäistä huomattavasti lyhyempi. Leikattu versio on neljänneksen lyhyempi.

⁴⁸⁶ Erich Mendelsohn muutti juutalaisen taustansa takia pois Saksasta ja asettui Lontooseen vuonna 1933. Samalla hän muutti nimensä kirjoitusasun Erichistä Ericiksi.

lyhennetty versio, jonka juoni on hieman sekava. Juonen sekavuus osaltaan lisää arkkitehtuurin dramaattista voimaa. Eräässä mielessä siinä tiivistyy valistuksen ja modernin pimeä puoli: elokuva visuaalisoi dystooppisen ajatuksen siitä, miten voisi käydä jos modernisaation rationaalinen ja teknologisoitunut puoli saisi yliotteen ihmisistä ja ihmisarvosta ja teknologiaa käytettäisiin häikäilemättömästi vain ihmisjoukkojen alistamiseen. Elokevassa on tulkittavissa ”onnellinen loppu”, jossa työläiset saavat vapautensa, ylä- ja luokka tekevät sovinnon ja viholliset lyövät kättä. Tämä ristiriitojen ainakin näennäinen yhteensovittaminen ja elokuvan monumentaaliset mittasuhteet vetosivat natsijohtajiin, ja elokuvasta tuli esimerkiksi Hitlerin ja Goebbelsin suosikki. Hitler olisi jopa halunnut Langin kansallissosialististen elokuvien ohjaajaksi ja olisi ollut valmis unohtamaan Langin ei-arjalaisen taustan.



Metropolis -elokuva on tunnettu modernista arkkitehtuuristaan, mutta elokuvan arkkitehtuuri sisältää monenlaisia historiallisia kerrostumia varhaiskristillisistä katakombeista goottilaiseen kirkkoarkkitehtuuriin. *Metropolis* 1927.

Siegfried Kracauerin mukaan Hitleriin voimakkaimmin vaikuttanut elementti oli väkijoukkojen monumentaalinen, tai ”koristeellinen” esittäminen, kuten Kracauer asiaa luonnehti. Väkijoukkojen esittäminen esteettisesti, visuaalisen symmetrian ehdoilla menee Kracauerin mukaan elokuvassa yksilöllisten ratkaisujen ja sydämen äänen edelle. Elokuvan tarinan sovinnollinen loppu ja sen kuvallinen esitys ovat siis Kracauerin mukaan ristiriidassa keskenään. Yhdeksi esimerkiksi hän ottaa Marian puheen elokuvan lopusta. Maria koettaa hieroa sopua isän ja pojan välille ja korostaa puheessaan, että sydämen täytyy olla välittäjä käsien ja aivojen välillä. Kracauerista Marian viesti ja tapa, jolla se esitetään on hyvin samanlainen kuin Goebbelsin puhe vuoden 1934 Nürnbergin puoluepäivillä.⁴⁸⁷ Kracauerin kirja julkaistiin vuonna 1947, ja sodanjälkeinen arvio Metropoliksen kyseenalaisesta profeetallisuudesta onkin ymmärrettävä suhteessa siihen. Kracauerin tulkinta *Metropoliksen* estetiikasta ja kansallisesta monumentaalisuudesta, jotka kelpasivat kansallissosialismillekin, vaikutti kuitenkin Langin maineeseen vuosiksi, ellei vuosikymmeniksi, eteenpäin ja leimasi hänet eräänlaiseksi kansallissosialistisen estetiikan edelläkävijäksi.⁴⁸⁸

Lang ei koskaan ollut kansallissosialisteille myötämielinen ja hän itse kieltäytyi yhteistyöstä, mutta hänen vaimonsa Thea von Harbou jäi Saksaan Langin lähtiessä Pariisiin ja myöhemmin Hollywoodiin. Monet *Metropoliksen* kuvat ovat kuitenkin jälkeensä käyneet toteen. Esimerkiksi työläiset kulkemassa työvuoroonsa päät painuksissa, kömpelöt puukengät jalassa, muistuttavat hätkähdyttävästi myöhemmän natsi-Saksan keskitysleirivankeja. Tehdastyöläisten helvetilliset olosuhteet pimeässä maan uumenissa sillä aikaa kun hyväosaiset nauttivat valosta ja auringosta rakennuksen päällä muistuttavat monia muitakin kahtiajakautuneita ja säälimättömiä yhteiskuntia. *Metropolis*-elokuvasta ei monista syistä johtuen tullut aikansa menestystarinaa ulkomailla. Kracauerin mukaan tähän ei ollut yhtä

⁴⁸⁷ Kracauer [1947] 1987, 157–158.

⁴⁸⁸ Langin jälkimaineesta ja Kracauerin kirjan vaikutuksesta Langin maineeseen ks. Elsaesser 2000, 145–150.

selkeää syytä, sillä siihen suhtauduttiin eri tavoin eri maissa. Saksalainen yleisö piti elokuvasta, amerikkalaisia viehätti elokuvan tekninen taituruus, englantilaiset eivät juuri innostuneet koko elokuvasta ja ranskalaisia elokuva, Kracauerin sanoin, kiihoitti.⁴⁸⁹

Metropoliksesta on kirjoitettu valtavasti. Se on elokuva, jota on tulkittu milloin modernin merkinä, milloin sukupuolen, milloin politiikan ja teknologian näkökulmasta. Se on myös ensisijaisesti elokuva tulevaisuuden arkkitehtuurista, mikä on usein jäänyt tarkastelussa vähälle huomiolle. Elokuvan päälavastaja Otto Hunte painotti elokuvan ensi-illan aikoihin, että hän ei ollut lähtenyt tekemään modernia ympäristöä, sillä hän katsoi että vuonna 1927 arkkitehtuurin modernismi oli niin sekavassa tilassa ettei siitä ollut esikuvaksi elokuva-arkkitehtuurille, ja siksi hänen täytyi keksiä *Metropoliksen* visuaalinen ja arkkitehtoninen maailma oman mielikuvituksensa pohjalta.⁴⁹⁰

Hunte painotti omaa osuuttaan *Metropoliksen* lavastuksen luomisessa, mutta ehkä hieman liioitellen, sillä lavastuksessa pystyy tunnistamaan historiallisia tyylejä kuten goottilaisen kirkon ja kristittyjen katakombeja, mutta myös italialaisen futuristin Antonio Sant'Eliaan suunnitelmia.⁴⁹¹ Elokuvalavastuksia tutkineen Donald Albrechtin mukaan *Metropolis* sijoittuu ekspressionistisen ja modernistisen tyylin leikkauspisteeseen.⁴⁹² Elokuvan ja arkkitehtuurin välillä oli 1920-luvulla vahvat yhteydet, jotka tulevat esiin *Metropoliksessakin*. *Metropolista* ja sen vastaanottoa on yleensä tulkittu elokuvahistorian yhteydessä, mutta arkkitehtuurin näkökulmasta elokuva on kiinnostava muillakin tavoin, sillä sen syntyvaiheet leikkaavat kiinnostavasti arkkitehti Erich Mendelsohnin Amerikan-kuvien kanssa. Lang itse oli vierailut Yhdysvalloissa vuonna 1924 yhdessä Mendelsohnin kanssa. Myöhemmän elokuvahistorian ja kaupunkiutopioiden kan-

⁴⁸⁹ Kracauer [1947] 1987, 144.

⁴⁹⁰ Hunte [1927] 2000, 8.

⁴⁹¹ Kaes 2001 148.

⁴⁹² Albrecht 1987, 63.

nalta *Metropolis* on ollut tavattoman vaikutusvaltainen. Oman aikansa amerikkalaiselle elokuvalle sen merkitys oli muun muassa siinä, että siinä missä aiemmat kaupunkielokuvat olivat olleet paikan päällä kuvattuja tai osittain lavastettuja, oli *Metropolis*, vaikka tavallaan kuvakin futuristista New Yorkia, kokonaan studiossa tehty. Elokuvassa kaupungin nimi oli yksinkertaisesti Metropolis, mutta se muistuttaa tunnelmaltaan New Yorkia, ja Langin kerrotaan saaneen ajatuksen elokuvasta saapuessaan laivalla New Yorkiin.⁴⁹³ Kaupungin keskustaa hallitsee pilvenpiirtäjä, jonka nimi on Babel. Ensimmäisissä lavastusluonnostelmissa pilvenpiirtäjä ei ollut vielä pilvenpiirtäjä vaan katedraali, joka muistuttaa erehdyttävästi Bruno Tautin 1920-luvun alussa esittelemää, modernia yhteisöllisyyttä luovaa *Stadtkronea*.⁴⁹⁴ Elokuvassa maanpäällistä katedraalia ei siis ole, mutta katedraalisuunnitelmista jäi kuitenkin jäljelle maanalaiset katedraalin rauniot. Näissä katakombeja muistuttavissa raunioissa esimerkiksi Maria pitää puheensa työläisille. Näin siis elokuvan lavasteet viittaavat koko ajan historiaan ja sen läsnäoloon myös (ultra)modernissa kaupungissa.

Studiossa valmistetut arkkitehtuurilavastukset mullistivat paitsi tavan tehdä kaupunkielokuvia, myös tavan katsoa arkkitehtuuria, sillä jo yksistään elokuvan mainokset tekivät katsojille selväksi, että kyseessä ei ollut realistinen kaupunki vaan tulevaisuuteen kuuluva mielikuvituskaupunki. Juuri *Metropoliksen* lavasteet saivat suomalaisessa elokuvalehdissä eniten palstatilaa, ja niiden valmistamisesta kerrottiin kuvien kera jo kuukausia ennen sen varsinaista Suomen ensi-iltaa. ”Piakkoin saamme nähdä maapallomme hypermodernisti kehystettynä”, julistettiin *Filmiaitassa*.⁴⁹⁵ Elokuvan suomalaisessa vastaanotossa korostuu, että sitä tulkittiin nimenomaan fantastisena kuvana tulevaisuudesta eikä nykyajan kritiikkinä. Elokuvasta julkaistiin *Filmiaitassa* lukuisia pikkujuttuja, joissa kerrottiin erilaisia

⁴⁹³ Sanders 2001, 108; Kracauer [1947] 1987, 144.

⁴⁹⁴ Patalas 2002.

⁴⁹⁵ ”Metropolis.” *Filmiaitta* 7/1927.

faktatietoa lavastuksesta, lavastukseen käytetyistä suurista summista, esimerkiksi näin: ”Mitä merkitsee Metropolis Saksalle: – Yritystä antaa ilmaus kaikelle mielikuvitukselle, kaikille unelmille ja tulevaisuudenhaaveille. Ei taapäin vaan eteenpäin katsomista.”⁴⁹⁶

Metropoliksesta kirjoitetuissa suomalaisissa lehtiartikkeleissa korostuu, että elokuvaa katsottiin fiktiivisenä ja epäuskottavana speaktaakkelina, jonka draaman kaari ja epätodellinen lavastus vaikuttivat oudoilta. Esimerkiksi *Filmiaitassa* elokuvaa luonnehdittiin ennen sen ensi-iltaa seuraavasti:

Ufan tähän asti suurin filmi ”Metropolis” on valmis eikä kestäne kauan ennenkuin saamme nähdä ihmeen. Nibelungen-elokuvan ohjaaja Lang on työskennellyt pitkän aikaa yksinomaan tämän filmin valmistamisessa. Katsoja viedään vuoteen 2000. Se on mielenkiintoinen hyppäys ja antaa moninaisia ajatuskokeita. Toiminta on kiinteää, ihmiset merkittäviä, sekä eläviä että koneellisia, ympäristö yhtä omituinen ja kaikki on vuoden 2000 kuviteltua tyyliä.⁴⁹⁷

Filmiaitan esittely kertoo jotakin siitä, että suomalainen yleisö piti elokuvaa ja nimenomaan sen miljöön fantasianomaisuutta outona ja vieraana. Myös Olavi Paavolainen katsoi *Metropoliksen* olevan tulevaisuudella leikittelevä fantasia, joka hymyilytti katsojaa – hän tosin kehotti varovaisuuteen hymyilyssä, sillä koneihmisen aika voi olla yllättävän lähellä.⁴⁹⁸ Seuraavana vuonna ensi-iltansa saanut saksalainen dokumenttielokuva *Suurkaupungin sinfonia* (1927) saikin *Metropolikseen* verrattuna suorastaan helpottuneen vastaanoton, sillä sen katsottiin olevan realistinen kaupunkikuva eikä mikään ”Metropoliksen tapainen mielikuvituskaupunki”.⁴⁹⁹ *Metropoliksesta* ei siis kirjoitettu erityisen ymmärtävässä tai kiittävässä sävyssä, mutta sen vaikuttavuus katsojiinsa oli ilmeistä. Elokuvan vaikutukset eivät kuitenkaan

⁴⁹⁶ ”Metropolis.” *Filmiaitta* 15/1927.

⁴⁹⁷ ”Metropolis.” *Filmiaitta* 4/1927.

⁴⁹⁸ Paavolainen [1929] 1990, 130.

⁴⁹⁹ ”Suurkaupungin sinfonia.” *Filmiaitta* 14/1928.

ehkä tulleet parhaimmin näkyviin elokuvajournalismin piirissä, joka suureksi osaksi keskittyi ihmettelemään elokuvan outoutta tai sen tuotannon kalleutta. *Metropoliksen* tunnelmaa nousee oikeastaan epäsuorasti esille muissa yhteyksissä; siinä miten arkkitehtuurista ja erityisesti pilvenpiirtäjistä puhuttiin. Suomalainen lehdistökeskustelu antaa viitteitä siitä, että tämä kirjoissa ja elokuvissa kierrätetty kuvasto oli varsin laajalle levinnyttä ja niin sanotun suuren yleisönkin parissa tuttua ja tunnistettavaa. Yleisönosastokirjoitus maaliskuun 1928 *Iltalehdessä* on hyvä esimerkki siitä, miten *Metropoliksen* urbaanin dystopian kuvastoa yhdisteltiin kaupunkikuvastoon:

Jos viranomaiset sallivat yhden pilvenpiirtäjän, niin on heidän pian sallittava muutamia muitakin. Ja rakennettava sitten myös ilmaratoja ja maanalaisia käytäviä. Toivottavasti viranomaiset eivät ole tyhmyreitä, vaan tappavat tuuman alkuunsa.⁵⁰⁰

Kirjoittaja näkee siis kaupunkimaisemaa uhkaavina elementteinä juuri kaupunkia ylhäältä ja alhaalta reunustavat ilmaradat ja maanalaiset käytävät, jotka ovat *Metropolis*-elokuvan keskeisesti tunnelmaa luovaa arkkitehtuuria. Ilmaradat eivät toki olleet *Metropolista* varten keksittyjä, vaan amerikkalaisen arkkitehtuurin elementtejä, jotka ovat kiehtoneet eurooppalaisten mielikuvitusta jo 1800-luvun lopulta lähtien. Lang tai elokuvan lavastajat Otto Hunte, Karl Vollbrecht ja Erich Kettelhut eivät ”keksineet” ilmaratoja omasta päästään, sillä ne ovat löydettävissä 1800-luvun lopun amerikkalaisista kaupunkikuvista, joita julkaistiin arkkitehtilehdissä ja sanomalehdissä, ja joita varsinkin vuoden 1893 Chicagon maailmannäyttelyn jälkeen nähtiin myös Euroopassa.⁵⁰¹ *Metropoliksen*

⁵⁰⁰”Ajan aalloilta.” *Iltalehti* 8.3.1928.

⁵⁰¹ Janet Wardin mukaan ilmaratojen ja maanalaisten halkoma pilvenpiirtäjämaisema oli tunnettu jo 1900-luvun alussa. Fritz Langin kovalähteiksi Ward mainitsee populaarilehdistön kuvasarjat, esimerkiksi Harry M. Petitin piirroksiset 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

taidokas lavastus oli kyllä mielikuvituksen tuotetta, mutta se nojasi myös aikaisempaan Amerikan kuvaamiseen traditioon, sitä uudistaen ja liioitellen.

Suomalaisesta pilvenpiirtäjäkeskustelusta löytyy viittauksia *Metropoliksen* pilvenpiirtäjä-tunnelmaan, ja samaa tunnelmaa löytyy monista aikakauslehdissä julkaistuissa matkakertomuksissa. Selkeä viittaus Langin elokuvaan löytyy esimerkiksi Yrjö Rauanheimon vuonna 1928 *Suomen Kuvalehdelle* kirjoittamasta New Yorkin matkaraportista, jonka klaustrofobinen ja fatalistisella tavalla synkkä kaupunkimaisema toistaa lähes yksityiskohtaisesti *Metropoliksen* tunnelmia:

Täällä helvetillisen melun valtakunnassa, täällä pyramidien varjossa on tuhansia ikkunoita, joihin aurinko ei konsanaan paista. Täällä on kolme kerrosta, taivas, maa ja helvetti. Kun laskeudut Woolworth-rakennuksen huipusta tulet taivaasta maan päälle. Mutta et vielä tähän pysähdy. Hissi vie sinut maan alle, kummalliseen elämään, joka on täynnä pimeyttä ja sihiseviä koneita. Täällä ovat maanalaiset junat, komeat puodit, ravintolat ja kummalliset varjoihmiset, jotka kaihtavat päivänvaloa kuin ruttoa. / Helvetti huonoille hermoille! Kerrassaan inferno!⁵⁰²

Rauanheimon artikkelissa on kuitenkin piirre, jota Langin elokuvasta ei löydy, hänen kuvauksensa New Yorkista on nimittäin avoimen antisemitistinen. Rauanheimo näkee kaikkialla juutalaisia, joihin hän suhtautuu avoimen torjuvasti. Eurooppalaisesta lehdistöstä tuttujen stereotyyppien mukaisesti hän arvelee juutalaisten olevan likaisia ja ahneita, ja katsoo pilvenpiirtäjäympäristön ahtauden ja ahdistavuuden johtuvan osaksi juuri juutalaisista.

Toiset pilvenpiirtäjistä kertovat artikkelit taas kertoivat aiheestaan ihailevaan sävyyn. *Suomen Kuvalehdestäkin* löytyy kaksi vuotta

nostaa esiin se, että Chicagon maailmannäyttelystä vuonna 1893 uutisoitiin useissa lehdissä kuvitusten kera myös varsinaisen näyttelyn ulkopuolisia alueita, nimenomaan pilvenpiirtäjiä. Cohen 1995, 22, 30.

⁵⁰² Yrjö Rauanheimo: ”Välähdyksiä infernosta.” *Suomen Kuvalehti* 2/1928, 81.

Rauanheimon inhoa ja pahennusta pursuavan kuvauksen jälkeen artikkeli, jonka kuvitus on lähes samanlainen, mutta sävy täysin toisenlainen:

Mitä taas pilvenpiirtäjien kauneuteen tulee, on niitä parjattu ihan riittämiin saakka. Mutta rehellinen arvostelija, joka ymmärtää niiden synnyn, tarkoitukset ja olosuhteet, myöntää monen niistä olevan jopa suurenmoisen kauniin. Katsokaa uusia Chrysler- ja Empire State-rakennuksia! Kuka voi sanoa, etteivät ne ole arkkitehtonisesti kauniita!⁵⁰³

Metropolis on varsin valaiseva esimerkki arkkitehtuurin ja elokuvan risteävistä teistä, sillä sen uhkaavaa tunnelmaa luovat paljolti juuri arkkitehtoniset elementit. Lang oli muutenkin hyvin perillä arkkitehtuurin suuntauksista, mistä kertonee jo yksistään se, että hän matkusti Amerikkaan yhdessä Erich Mendelsohnin kanssa.⁵⁰⁴ Mendelsohn oli Saksassa menestynyt, ekspressionistiksi luonnehdittu arkkitehti, joka oli hyvin perillä myös amerikkalaisen arkkitehtuurin suuntauksista, minkä lisäksi hän tunsu hyvin kriittistä amerikkalaista ajatteluperinnettä. Matkansa aikana hän tapasi useita arkkitehteja, muun muassa amerikkalaisen arkkitehtuurikriitikon Lewis Mumfordin, jonka kirjaa *Sticks and Stones. A Study of American Architecture and Civilisation* (1924) hän arvosti erityisen paljon. Mumfordille kirjoittamassaan kirjeessä hän jopa pohti mahdollisuutta, että kääntäisi itse teoksen saksaksi.⁵⁰⁵

Mendelsohnin *Bilderbuchin* taustavaikuttaja oli berliiniläinen, amerikkalaisesta arkkitehtuurista kiinnostunut lehtikustantaja Rudolf Mosse, joka sponsoroi Mendelsohnin matkan. Mendelsohn oli

⁵⁰³ ”Pilvenpiirtäjä New Yorkissa.” *Suomen Kuvalehti* 1/1931.

⁵⁰⁴ Cohen 1995, 86.

⁵⁰⁵ Mendelsohn [1925] 1967, 75: “It opens a number of vistas, unaccessible (*sic*) for us about influences and reasons in the American architecture and is so closely related to all the social problems which closely touch our life, that it seemed to me like a friend.”

suunnitellut laajennuksen Mossen lehtitaloon, joka oli yksi Berliinin tunnetuimpia modernistisia rakennuksia.⁵⁰⁶

Bilderbuchista tuli menestys eurooppalaisten arkkitehtien parissa. Vuonna 1928 oli menossa jo kuudes painos ja kirja vaikutti hyvin paljon siihen tapaan, jolla amerikkalaisesta arkkitehtuurista, erityisesti pilvenpiirtäjistä Euroopassa 1920-luvulla puhuttiin. Jean-Louis Cohenin mukaan kirja muutti amerikkalaisen arkkitehtuurin kuvauksen kertatehtävällä. Siihen asti arkkitehtuurikuvat olivat olleet lähinnä panoraamoja tai tarkkaan rajattuja kuvia yksittäisistä rakennuksista.⁵⁰⁷

Siinä missä aiemmissa Amerikka-kuvauksissa korostui idealisointi ja ihmettely, toi Mendelsohnin repertoaariin urbaanin kulttuurin ristiriitaisuuden ja visuaalisen rajuuden, johon yhdistyivät ironisoivat kuvatestit ja analyysit.⁵⁰⁸ *Bilderbuchin* kuvat ovat pääosin Mendelsohnin itse ottamia. Osa kuvista oli ilmeisesti peräisin tanskalaisarkkitehti Knud Lonberg-Holmilta, ja jotkut luultavasti Fritz Langilta. Kaikkien kuvien alkuperä ei ole tiedossa.⁵⁰⁹ Kuvaajasta riippumatta kiinnostavaa on kuitenkin *Metropoliksen* ja *Bilderbuchin* kuvien samankaltaisuus sekä ennen kaikkea se, että Langin elokuvan myötä kuvat ja kuvaamisen tapa tulivat myös arkkitehtuuripiirejä laajemmin ja heterogeenisemmän yleisön saataville.

Mendelsohnin kirjan kuvissa on jyrkkiä ja dramaattisia kuvakulmia, ja ne ovat usein alhaalta päin, kadunkulkijan perspektiivistä kuvattuja. Ne eivät ole laajalle levittäytyviä panoraamoja, vaan niissä painottuu pikemminkin subjektiivinen näkökulma.⁵¹⁰ Useissa *Bilderbuchin* kuvissa kuvapintaa rajaavat, halkovat tai kehystävät tummat, graafiset rakenteet. Jean-Louis Cohenin mukaan Mendelsohnin kuvissa näkyy suurkaupunkien groteskius sekä eurooppalaisuuden ja amerikkalaisuuden yhteentörmäys, joka ilmenee juuri

⁵⁰⁶ Cohen 1995, 86.

⁵⁰⁷ Cohen 1995, 85–95.

⁵⁰⁸ Cohen 1995, 85.

⁵⁰⁹ Cohen 1995, 91.

⁵¹⁰ Ks. Standertskjöld 1999, 117 ja Taskinen 2003, 14–16.



New Yorkin Equitable Trust building. Erich Mendelsohn: Amerika. Bilderbuch eines Architekten 1926.

kuvien voimakkaan dramaattisissa kontrasteissa. Cohenin kanssa on helppo olla samaa mieltä kuvien groteskiudesta, sillä niistä huokuu hyvin voimakas, jopa ahdistava kontrastisuus, joka ei ole ainoastaan esteettistä leikittelyä. Voimakasta vaikutelmaa lisäävät kirjan taitto ja shokeeraavat kuvatekstit.

Mendelsohnin kirjaa ja varsinkin hänen toista kuvakirjaansa *Russland. Europa. Amerika. Architektonischer Querschnitt* (1929), jonka suosio ei tosin ollut enää samanlainen, tulkittiin antiamerikkalaisessa kontekstissa. Silloin amerikkalaisuuden vastaisuudesta oli jo tullut vahva trendi.⁵¹¹ Mendelsohn tuo Amerikassa kokemansa ristiriitaisuuden hyvin yksiselitteisesti julki matkapäiväkirjassaan. Hänelle ristiriitaisuus ei ole ainoastaan newyorkilainen ominaisuus, vaan hän korostaa, että toisilleen vihamieliset elementit ovat Amerikassa läsnä kaikkialla.⁵¹²

Mendelsohnin kuvien suoraa vaikutusta suomalaisen arkkitehtuuriin on vaikea arvioida, mutta Mendelsohnin kirja arvosteltiin *Arkkitehti*-lehdessä.⁵¹³ Se tunnettiin siis ainakin nimeltä arkkitehtipiireissä, ja Erik Bryggmanilla ja Pauli Blomstedtilla tiedetään olleen Mendelsohnin kirjoja hyllyssään.⁵¹⁴ Blomstedt hankki oman kirjansa heti kun se oli ilmestynyt, ja oli suomalaisista arkkitehteistä ehkä muutenkin parhaiten perillä Mendelsohnin ajattelusta ja arkkitehtuurista. Joissain yksittäisissä suomalaisissa arkkitehtuurikuvissa on tulkittu olevan ”mendelsohnlaista” näkemystä. Esimerkiksi Elina Stadertskjöld on analysoinut Alvar Aallon matkoja Amerikkaan ja esittänyt, että New Yorkin maailmannäyttelyyn 1939 tehdystä paviljongista otetuista kuvissa on nähtävissä Mendelsohnin vaikutusta.⁵¹⁵ Hiljalleen Mendelsohnin kuvatyylistä muodostui yleinen ja tunnis-

⁵¹¹ Cohen 1995, 87–88, 98.

⁵¹² Mendelsohn [1924] 1967, 70.

⁵¹³ Arvostelu oli tosin lyhyt ja ilmentää sitä, ettei arvostelija ollut kykenevä erittelemään kirjan visuaalista puolta juuri lainkaan. Marius af Schultén. *Arkkitehti* 1/1927.

⁵¹⁴ Heinonen 1976, 25.

⁵¹⁵ Stadertskjöld 1999, 119.

tettava 1920-luvun dynaaminen tyyli, jota käytettiin kun haettiin dramaattista sävyä ja tunnelmaa.

Vaikka ”mendelsohnlainen” kuvaustyyli ja estetiikka levisivät Suomeenkin, niin yhteiskuntakriittistä sävyä suomalaisista arkkitehtuurikuvista ei ole luettavissa – esimerkiksi Pauli Blomstedtin suunnittelemasta Liittopankista (1926–1929) otettiin kuvia, joissa on tismalleen samanlaisia kuvakulmia kuin *Bilderbuchissa*, mutta rajausten käyttö antaa vaikutelman pikemminkin muodikkaasta visuaalisesta tehokeinosta kuin kriittisestä ilmauksesta yhteiskunnan yhteen soveltamattomista elementeistä.⁵¹⁶

Suomi-Filmin omasta pilvenpiirtäjäsunnitelmasta julkaistiin kuvia sekä arkkitehtien ammattilehdessä *Arkkitehdissä* että sanomaja päivälehdissä. Näistä osassa voidaan havaita ”mendelsohnlaisia” piirteitä. Kiinnostavaa kyllä, nämä piirteet tulevat näkyviin Suomi-Filmin mainososaston tekemissä valokuvissa,⁵¹⁷ jotka olivat trikkikuvia. Niissä pilvenpiirtäjän pienoismalli oli ikään kuin istutettu kaupunkiympäristöön luonnollisessa koossa. Tämä piirre ei kuitenkaan näkynyt arkkitehti Vähäkallion tekemissä luonnoksissa, jotka hän oli toteuttanut varsin perinteisestä kuvakulmasta ja perinteisellä piirustustekniikalla. Erikoista näissä ”havainnekuviissa” on se, että rakennukset on istutettu arkiseen ympäristöön ihmisten keskelle. Joistakin kuvista saa jopa varsin selkeän, ”realistisen”, käsityksen siitä, miltä pilvenpiirtäjä olisi ympäristössään näyttänyt.

Tässä yhteydessä on mielenkiintoista, että Chicagossa Mendelsohn tapasi myös Eliel Saarisen.⁵¹⁸ 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,

⁵¹⁶ Kuva julkaistiin *Suomen Kuvalehden* kannessa 46/1929. Kuvasta ks. Standertskjöld 1995, 125 ja Standertskjöld 1996, 18.

⁵¹⁷ Kari Uusitalon mukaan kuvat olivat Suomi-Filmin valokuvaajan Kosti Lehtisen valmistamia. Uusitalo 1988, 130.

⁵¹⁸ Mendelsohn kertoo kirjeessään vaimolleen nauttineensa pitkän lounaan Saarisen kanssa. Mendelsohn [1924] 1967, 71.



Kuviteltu Kino-Palatsi ja helsinkiläisiä katunäkymiä 1928. Suomi-Filmi / Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto.

ARKKITEHTI

RAKENNUSTEELLINEN AIKAKAUSLEHTI / JULKAISIJA SUOMEN ARKKITEHTILIITTO



NO
8
IX
1929

PÄÄTOIMITTAJA: ARKKITEHTI MARTTI YÄLIKANGAS / APUKOMITTAJA: ARKKITEHTI SIGGER BRUNILA
TOIMITUSVALIKOKUNTA: ARKKITEHTIT OIVA KALLIO - BERTEL JUNG - HILDEBRANDT / KONTTORI:
HELSINKI, DASGARINKATU 5, PUHELIN 48 811 / TILAUSHINTA: SMK 100- / INTONUMERO: SMK 15-

P. E. Blomstedtin suunnittelema Liittopankki Arkkitehti-lehden kannessa 8/1929.

ja myös itse elokuvateatterin korjaukset vuodelta 1920 ovat Saarisen signeeraamia. Lisäksi Chicago Tribunen kilpailusta ja Saarisen osuudesta uutisoitiin Suomessakin.⁵¹⁹ Suomi-Filmissäkin muistettiin mainita Saarisen ura sekä kansallisarkkitehtina että pilvenpiirtäjien rakentajana, sillä Erkki Karu halusi *Helsingin Sanomille* antamassaan Kino-Palatsin rakentamista käsittelevässä haastattelussa kertoa, että suomalaisen arkkitehtuurin ensimmäinen mies on Amerikassa ”tekemässä pilvenpiirtäjiä”.⁵²⁰

Arkkitehtuurivalokuvaukseen dramaattinen tyyli kuitenkin jäi, mutta vaikka kontrastinen tyyli jäi tyylikeinoksi, Mendelsohn nimenä ei ollut erityisen tunnettu, eikä häntä henkilönä nostettu erityisesti esiin arkkitehtipiirien ulkopuolella. Niinpä esimerkiksi *Tulenkantajat*-lehdessä oli suuria kokosivun kuvia *Bilderbuchista* ja Olavi Paavolainenkin käyttää niitä *Nykyaikaa etsimässä* -teoksen kuvituksena, vaikka minkäänlaista mainintaa kuvälhteestä ei ole löydettävissä.⁵²¹ *Arkkitehti*-lehdessä arvosteltiin Mendelsohnin kirja *Das Gesamtschaffen der Architekten* vuonna 1930. Kirjasta laatimassaan arvostelussa Marius af Schultén osoitti varauksetonta ihailua, josta ilmenee että hän tuntee Mendelsohnin työtä varsin hyvin:

Paitsi liike- ja tavarataloja ulottuu hänen toimintansa monelle eri alalle, ja hänen ratkaisunsa osoittavat aina uusia aloitteita, vaikkakin hänen työnsä vaikuttavat suorastaan loukkaavilta sen häikäilemättömyyden vuoksi, jolla hän kohtelee kaikkia tunnustettuja käsitteitä ja periaatteita.⁵²²

⁵¹⁹ Saarinen oli lähtenyt Yhdysvaltoihin vuonna 1923, mutta hänestä kirjoitettiin Suomessa säännöllisesti koko 1920-luvun ajan. Esimerkiksi vuonna 1929 *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin artikkeli ”Meidän kuuluisin ’siirtolaisemme’”, jossa esiteltiin Saarisen ehdotus Chicago Tribune -kilpailuun sekä kaksi muuta pilvenpiirtäjää, jotka olivat saaneet vaikutteita Saariselta. *Suomen Kuvalehti* 1929, 51–52.

⁵²⁰ ”Karu.” *Helsingin Sanomat* 16.3.1928. Leikekansio, KAVA.

⁵²¹ *Tulenkantajat* syys- ja lokakuun numerot 1930, 206.

Arkkitehtuuri ja elokuva ovat kietoutuneet toisiinsa mitä moninai-
simmin tavoin. Raija-Liisa Heinonen pohti paljon siteeratussa teok-
sessaan funktionalismin tulosta Suomeen Kino-Palatsi -hankkeen
kariutumiseen johtavia syitä ja esitti eräänlaisena loppuyhteenvetona,
että ”Erkki Karu sai tyytyä näyttämään pilvenpiirtäjäunelmiaan hel-
sinkiläisille Fritz Langin *Metropolis*-filmin kautta”.⁵²³ Koska Langin
elokuva kuitenkin esitettiin helsinkiläisille jo ennen kuin pilven-
piirtäjähanke oli tullut julkisuuteen, voisikin ajatella, että suhde oli
toisensuuntainen; Langin elokuva ja sen kuvasto saattoivat pikem-
minkin toimia sytykkeinä Karun unelmille pilvenpiirtäjästä ja taa-
tusti yleisön käsityksille pilvenpiirtäjistä. Tämä pieneltä vaikuttava
ajoitukseen liittyvä virheellinen käsitys on toistunut tutkimuskirjal-
lisuudessa,⁵²⁴ ja kertoo ehkä osaltaan vaikeudesta hahmottaa arkkitehtuuria
suhteessa sitä ympäröivään kulttuuriin, ja erityisesti ym-
päriöivään populaarikulttuuriin. Edellä esitetyt esimerkit kuitenkin
osoittavat, että elokuva ja arkkitehtuuri ovat olleet hyvin tiiviissä
yhteydessä toisiinsa koko 1900-luvun alkupuolen ajan, eikä elokuva
ole pelkästään heijastanut arkkitehtuurin uutuuksia vaan elokuva on
myös tuonut arkkitehtuurin esittämiseen ja tulkintaan ennennäke-
mättömiä kuvakulmia kaikkien ulottuville.

⁵²² ”Kirjallisuutta.” *Arkkitehti* 1/1930, 16. Mendelsohnilta saatuihin vaikutteisiin suomalaisessa arkkitehtuurissa on luettu mm. kaarevat päädyt, joita on useissa 1930-luvun rakennuksissa, esim. Tilkan sotilassairaalassa. Mäkinen 2000, 118.

⁵²³ Heinonen 1986, 114.

⁵²⁴ Ks. esim. Niskanen 2005, 169. Poikkeuksen tekee Elina Standertskjöld, joka asettaa elokuvan ja arkkitehtuurin tasavertaiseen, dynaamiseen suhteeseen. Standertskjöld 2010, 76–92.

Korkeat talot ja rakentamisen rajat

Hahmottelin edellisessä luvussa tapoja, joilla kaunokirjallisuus, elokuva ja lehdistö tulkitsivat modernia kaupunkia ja sen arkkitehtuuria ja rakensivat 1920-luvun urbaania mielikuvitusta. Julkisuudessa muotoutuivat ne rajat, joiden sisällä keskustelua voitiin käydä ja tulevaisuutta kuvitella. Elokuvien, mainosten ja kirjojen kuvat antoivat keskustelulle näkökulmia ja sävyjä, jota sillä ei ollut aikaisemmin ollut, ja ehkä myös rohkaisivat tavallisia kaupunkilaisia havainnoidaan, keskustelemaan ja muodostamaan mielipiteitä kaupunkiympäristöstään.

1920-luvun lopun talouskasvu ja sen aiheuttama rakennusbuumi saivat monet erilaiset tahot ottamaan kantaa ja toimimaan rakentamista koskevissa kysymyksissä, vaikka kaikki rakennushankkeet eivät saaneet osakseen aivan samanlaista julkisuutta. Esimerkiksi Eduskuntatalon etenemistä kyllä seurattiin lehdistössä tiiviisti, mutta sitä ympäröivä julkinen keskustelu oli hyvin hillittyä ja virallisen oloista eivätkä pakinoitsijatkään juuri kommentoineet sen rakentamista. Kuluttamisen ja modernin elämäntavan ympärille rakentuva arkkitehtuuri sitä vastoin sai vilkasta keskustelua aikaiseksi, ja siihen kytkeytyi myös ”pilvenpiirtäjäkysymys”, Kino-Palatsin ja Tornin tupaisten korkeiden rakennusten osakseen saama kohu. Minkälaiseksi keskustelu ”pilvenpiirtäjäkysymyksestä” muotoutui?

Kino-Palatsi

1920-luvun nopean rakentamisen aiheuttaman keskustelun voisi ajatella olevan reaktiota julkisen tilan merkityksen muutoksiin: Helsingin uuteen asemaan pääkaupunkina ja kaupallisen rakentamiseen näkyvämpään läsnäoloon. Korkeat rakennukset olivat kaupallisen muutoksen näkyvimpiä merkkejä, jotka mediakin nosti erityisasemaan. Tästä erityisasemasta pyrkivät suoraan hyötymään Erkki Karu ja hänen luotsaamansa Suomi-Filmi. Suomi-Filmin elokuvateatteriksi aiotun Kino-Palatsin suunnitelmat tulivat laajaan julkisuuteen helmikuussa 1928, kun Helsingin suurimmat päivälehdet julkistivat tiedon, että Oy Kino-Palatsi Ab oli jättänyt kaupunginvaltuustolle anomuksen, rakennusjärjestyksestä poiketen, 17–18 -kerroksisen pilvenpiirtäjän rakentamiseksi Pohjoisesplanadille.⁵²⁵ Lehtikirjoitukset eivät olleet pelkkää raportointia kaupunginvaltuuston asialistasta, kuten monet tuon ajan rakennushankkeista kertovat tiedotteet olivat, vaan uutinen julkaistiin suurten kuvien ja lennokkaiden tekstien kera, vaikka kyse oli vasta rakennusluvan hakemisesta. Suunnitelmassa oli kyse pilvenpiirtäjästä, joka sisältäisi 1500-paikkaisen elokuvateatterin sekä myymälä- ja konttoritiloja. Yhtiön pöytäkirjat kylläkin paljastavat, että pilvenpiirtäjän suunnittelu oli aloitettu jo aikaisemmin.⁵²⁶ Pilvenpiirtäjähanke joutui vastatuuleen eikä saanut

⁵²⁵ Otsikolla ”Helsinkiin suunnitellaan ensimmäistä pilvenpiirtäjää” julkaistiin 4.3.1928 artikkeli sekä *Suomen Sosialidemokraatissa*, *Helsingin Sanomissa* että *Uudessa Suomessa*. *Hufvudstadsbladetissa* otsikko oli ”Helsingfors erhåller sin första skyskrapa aderton vänongar hög”.

⁵²⁶ Oy Kino Palats Ab:n johtokunnan kokouksen pöytäkirjassa todetaan 22.7.1927, että kilpailuohjelma jätetään Carolus Lindbergin laadittavaksi ja että osallistuminen on vapaata, mutta että arkkitehdit Jung, Vähäkallio, Frosterus sekä mahdollisesti Palmqvist ja Borg kutsutaan mukaan. 29.12. Saman vuoden joulukuussa kuitenkin 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. KAVA.



Kino-Palatsin suunnitelma vuonna 1931. Väinö Vähäkallio / Suomen rakennustaiteen museo.

haluamaansa rakennuslupaa. Roland af Hällströmin mukaan rakennuttaja Erkki Karu onnistui kuitenkin taitavasti ohjaamaan lehdistön puolelleen. Ehkä osittain tästä syystä Kino-Palatsi sai lopulta, vuonna 1931, rakennusluvan, mutta vain 12-kerroksiselle rakennukselle. Rakentamiseen ei tuolloin enää ollut taloudellisia mahdollisuuksia.⁵²⁷

Lehdistössä raportoitiin yksityiskohtaisesti rakennusluvan kohdalosta. Lausuntoja pyydettiin muun muassa yleisten töiden hallitukselta, terveydenhoitolautakunnalta, rakennustarkastajalta ja palo-

⁵²⁷ af Hällström 1936, 264.

päälliköltä sekä naapuritonnttien omistajilta. Mieli-piteet jakaantuivat, mutta rahatoimikamari päätyi esittämään rakennuksen sallimista sillä ehdolla, että rakennuttaja sitoutuu noudattamaan yleisten töiden hallituksen ja palopäällikön asettamia ehtoja ja suorittaa kaupungin kassaan 4 5000 000 markan suuruisen korvauksen. Rakennuskorkeuden ylittäminen maksulla kaupungin kassaan eli ilmatilan myyminen oli yleinen käytäntö, vaikka siihen suhtauduttiin ristiriitaisesti. Palopäällikkö oli kuitenkin alusta asti hanketta vastaan ja pyydettyä summaa pidettiin liian suurena. Muut asiantuntijalausunnat menivät ristiin.

Kino-Palatsia ei koskaan rakennettu, mutta 1920-luvun sanomalehtiä lukevalle tutkijalle muodostuu helposti käsitys, että Kino-Palatsista olisi tullut helsinkiläisille monella tapaa uuden ajan tunnusmerkki, sillä rakennustyyppinä pilvenpiirtäjäksi kutsuttu Kino-Palatsi edusti monelle edistyksellistä ja modernia nykyaikaa ja tulevaisuutta. Uudenaikaisuuden vaikutelmaa lisäsi se, että rakennuttajataho oli elokuvayhtiö. 1920-luku oli elokuvan alalla jatkuvan kasvun aikaa niin Suomessa kuin muualla Euroopassa, mikä näkyi katukuvassa siinä, että elokuvateattereiden määrä lisääntyi jatkuvasti, ja että kadulla näkyvien elokuvamainosten koko kasvoi yhä suuremmaksi. Myös itse elokuvateatterit olivat aiempaa suurempia, mikä näkyi kadulla sisäänkäynnin edessä kiemurtelevina jonoina ja väenpaljoutena.

Suomi-Filmi oli suomalaisen elokuva-alan kiistatta suurin toimija, ja 1920-luvun viimeisinä vuosina sen toimialaan kuului elokuvien maahantuontia, vuokrausta, esittämistä ja tuotantoa. Vuonna 1926 yhtiö osti osake-enemmistön elokuvateattereita omistaneesta Suomen Biografi Oy:stä ja sai sitä kautta haltuunsa myös elokuva-teatteriketjun, mikä käytännössä tarkoitti, että sillä oli nyt elokuva-teattereita Suomen lähes kaikissa suuremmissa kaupungeissa.⁵²⁸ Yksityisen rakentamisen alalla Kino-Palatsi poikkesi monesta muusta 1920-luvun helsinkiläisestä rakennushankkeesta siinä, että sen taust-

⁵²⁸ Uusitalo 1994, 57–60.

talla olevan yhtiön elinkeino oli suomalainen elokuvatuotanto ja sen toimitusjohtaja, Erkki Karu, oli suomenkielinen.

1920-luvun alussa Suomi-Filmi, silloin vielä nimellä Suomen Filmikuvaamo, oli vielä varsin pieni, muutaman hengen yritys. Elokuva-ala tarjosi kuitenkin mahdollisuuksia menestymiseen, ja alalle oli paljon pyrkijöitä, mutta Suomi-Filmi oli yhtiöistä se, jonka onnistui kasvattaa toimintaansa ja vakiinnuttaa asemansa. On varsin kiinnostavaa, että niin pienimuotoisesta toiminnasta saattoi vain muutamassa vuodessa syntyä niin suuria suunnitelmia. Millaisissa olosuhteissa ajatus pilvenpiirtäjästä sai alkunsa ja minkälaista mainetta yhtiön johto rakennuksella tahtoi saavuttaa?

Elokuva oli yksi Euroopan kaupunkeja monella tapaa muuttaneista moderneista ilmiöistä. Elokuviissa käyminen muutti vapaa-ajan viettämisen tapoja kaikissa yhteiskuntaryhmissä ja itse elokuvateatterit mainoksineen ja väkijoukkoineen muuttivat kaupunkimaismaa. Suomessa jo 1910-luku oli ollut elokuvateattereiden kulta-aikaa, vaikka kotimainen elokuvatuotanto oli vielä marginaalista, ja myös 1920-luku oli elokuva-alalla – sekä elokuvatuotannon että esittämisen alalla – jatkuvan kasvun aikaa vuosikymmenen alun pulavuoisista huolimatta. Vuonna 1923 Helsingissä oli 23 elokuvateatteria.⁵²⁹

Suomi-Filmin nousu ja kukoistus 1920-luvulla olivat kiinteässä suhteessa suomenkielisen liike- ja kulttuurielämän nousuun. Monet liike-elämän, joksi elokuva-alakin oli muodostunut, johtajista istuivat likeyritysten ja pankkien johtokunnissa. Kino-Palatsihankkeen suunnittelijaksi valittu arkkitehti Väinö Vähäkallio istui esimerkiksi Helsingin Suomalaisen Säästöpankin hallituksessa.⁵³⁰ Varmaa tietoa siitä, miksi juuri Vähäkalliosta tuli Suomi-Filmin elokuvateattereiden arkkitehti, ei ole saatavilla. Arkkitehtien valikointuminen rakennushankkeisiin vaihteli vielä 1920-luvulla suuresti. Suurimpien rakennusten suunnittelusta järjestettiin usein kilpailuja, mutta ei välttämättä; esimerkiksi pankeilla saattoi olla omat luotto-

⁵²⁹ Heiskanen 2009, 81.

⁵³⁰ Niskanen 2005, 120.

arkkitehtinsa. Vähäkallion ja Suomi-Filmin välinen yhteyshenkilö saattoi olla Kaarlo Kaira tai August Sorjanen, jotka olivat molemmat Vähäkallion liikeuttavia ja istuivat Suomi-Filmin hallituksessa 1920-luvulla. Vähäkallion valintaan saattoivat vaikuttaa myös hänen sosiaalinen taustansa ja liikerakennusten suunnittelusta kertynyt ammattitaitonsa, mutta epäilemättä myös hänen siteensä suomenkieliseen talouselämään ja maineensa suomenkielisenä arkkitehtina sopivat hyvin elokuvayhtiön imagoon. Vähäkallio oli suunnitellut muitakin elokuvateattereita, joista suurimpia olivat Hämeentiellä sijaitseva Kaleva ja Kapteeninkadulla sijaitseva Joukola. 1920-luvulla hän oli Kaarlo Kairan kanssa suunnittelemassa Alhambra-teatteria Yrjönkadun uimahallin yhteyteen. Tässä hankkeessa Vähäkallio toimi sekä suunnittelijana että osakkaana.⁵³¹ Hänellä oli siis tunnettuja edellytyksiä sekä taiteelliseen suunnitteluun että liiketoimintaan, mikä oli tehtävään hyvin sopiva yhdistelmä, sillä elokuvateatterien rakentaminen oli 1920-luvulla useimmiten tuottoisaa liiketoimintaa kasvavalla alalla.

Suomi-Filmillekään Vähäkallio ei ollut suunnittelemassa elokuvateatteria ensimmäistä kertaa. Ensimmäinen yhteistyöhanke oli vuodelta 1925, jolloin suunnitelmissa oli rakentaa 1500-paikkainen operetti- ja elokuvateatteri Iso-Roobertinkadulle (Iso-Roobertinkatu 35–37).⁵³² Tätäkin suunnitelmaa esiteltiin lehdistössä, joskin hieinan vaatimattomammin kuin Kino-Palatsi -hanketta kolmea vuotta myöhemmin.⁵³³ Rakennus, joka olisi toteutuessaan ollut Pohjoismaiden suurin elokuvateatteri, kaatui ilmeisesti juuri Suomen Biografien kanssa tehtyihin elokuvateatterikauppoihin, sillä kun yhtiö sai koko kymmenen elokuvateatterin ketjun haltuunsa, sillä ei heti ollut tar-

⁵³¹ Niskanen 2005, 173–177.

⁵³² Suunnitelma mainittiin jo Suomi-Filmin vuoden 1924 vuosikatsauksessa, jossa kerrotaan, että ”huoneustojen epämuikavuus ja tilanahtaus” ovat tuntuvasi haitanneet yhtiön toimintaa. Katsaus Suomi-Filmi O/Y:n toimintaan vuonna 1924. Helsingissä, helmikuun 22 p:nä 1925. Suomi-Filmi O/Y:n Hallinto. KAVA.

⁵³³ HS 1.7.1925. Leikekansio, KAVA.

vetta eikä ehkä taloudellisia mahdollisuuksiakaan uuden teatterin rakentamiseen.⁵³⁴ Samana vuonna yhtiön toimisto muutti uusiin tiloihin Bulevardille (Bulevardi 12).⁵³⁵ Myös Bulevardille suunniteltiin elokuvateatteria, ja suunnitelmat sitä varten tilattiin Oiva Kalliolta.⁵³⁶ Tämäkin elokuvateatteri olisi ollut suuri, sillä yleisöpaikkoja olisi ollut 900. Suunnitelma ei toteutunut, sillä muutto jäi lopulta tekemättä. Bulevardilla sijaitisi lopuksi vain Erkki Karun yksityishuoneisto, joka tosin oli varsin suuri.⁵³⁷

Kovin yksityiskohtaisesti vuoden 1925 Iso-Roobertinkadun ja vuoden 1928 Pohjois-Esplanaadin pilvenpiirtäjäsuunnitelmia ei voi verrata, sillä vuoden 1925 suunnitelmasta ei ehditty tehdä kuin julkisivupiirustukset,⁵³⁸ mutta jo ylimalkaisetkin suunnitelmat paljastavat, että kolmessa vuodessa koko elokuvateatterin konsepti oli muuttunut. Kino-Palatsin pilvenpiirtäjässä elokuvateatteri olisi saanut paitsi uuden sijainnin myös kokonaan toisenlaisen ulkoasun ja ”kehystyksen”, sillä Iso-Roobertinkadulle suunnitellussa rakennuksessa elokuvia olisi esitetty perinteiseen tapaan operetin ja varieteen ohessa. Elokuvateatterin lisäksi rakennukseen suunniteltiin teatterinäyttämöä, joka olisi ollut samankokoinen kuin Kansallisteatterissa. Vuoden 1928 suunnitelmassa elokuvateatteri olisi ollut modernimpien elementtien ympäröimä. Pilvenpiirtäjän ylempiin kerroksiin suunniteltiin toimistotiloja (ylimpään kerrokseen johtaja Karun huone) ja alimpiin kerroksiin elokuvateatterin lisäksi kahviloita ja myymälöitä. Elokuvaesityksiä olisivat siis kehystäneet uudenlaiset urbaanin viihteen ja kuluttamisen muodot.⁵³⁹ Ilman uutta pilvenpiirtäjäkin

⁵³⁴ Uusitalo 1994, 58.

⁵³⁵ Uusitalo 1994, 58.

⁵³⁶ Katsaus Suomi-Filmi O.Y:n toimintaan v. 1925. KAVA

⁵³⁷ Uusitalo 1994

⁵³⁸ Piirustukset ja niistä kertova tiedote julkaistiin *Helsingin Sanomissa* 1.3.1925 ja seuraavana päivänä aiheesta oli vielä lisäselostus. ”Suomi-Filmi laajentaa toimintaansa. Helsinkiin rakennetaan uusi, suuri loistoteatteri filmi- ja operettinäyttämö varten.” *HS* 2.3.1925. Leikekansio, KAVA.

⁵³⁹ Vuoden 1928 suunnitelmat ovat Suomen rakennustaiteen museon arkistossa.

Suomi-Filmi oli kyllä saanut haltuunsa Suomen maineikkaimman ja ylellisimmän elokuvateatterin, sillä Suomen Biografin kanssa tehtyjen kauppojen jälkeen se sai omistukseensa Kino-Palatsin, eikä kyseessä ollut mikä tahansa kiinteistö.

Ulospäin vaatimattomasta julkisivusta huolimatta Kino-Palatsissa oli Suomen hienoin elokuvasali: ensi-iltateatteri, jossa esitettiin parhaat elokuvat. Paikalla oli ollut elokuvateatteri jo pitkään. Valter Jungin suunnittelema 789-paikkainen elokuvateatteri oli avattu Maxim-nimisenä vuonna 1911. Sali oli 15 metriä korkea, ja sisustuksessa oli käytetty muun muassa punaista plyyysiä. Suomen Biografi oli saanut Maximin haltuunsa vuonna 1919, jolloin sen nimi muutettiin Kino-Palatsiksi.⁵⁴⁰ Vuonna 1921 Keskuskadulle rakennettiin myös Eliel Saarisen suunnittelema seitsenkerroksinen liikerakennus nimeltä Kino-Palatsi, jonka rakennuttajia olivat Suomen Biografi O.Y:n ja Emissioni-osakeyhtiö. Koko Keskuskatu oli rakennettu Saarisen vuonna 1916 tekemän suunnitelman mukaan. Saarinen oli suunnitellut toista yhtä korkeaa rakennusta myös kadun toiselle puolelle.⁵⁴¹ Elokuvateatteri ei kuitenkaan missään vaiheessa sijainnut tässä rakennuksessa sisäänkäyntiä lukuunottamatta.⁵⁴² Sisäänkäynti elokuvateatteriin oli ahdas ja vaatimaton, mikä on voinut olla yksi syy siihen, miksi Suomi-Filmi 1920-luvun lopussa halusi paikalle uuden elokuvateatterirakennuksen.

Erkki Karulle Kino-Palatsin haltuun saaminen lienee ollut erityinen saavutus, sillä edes Suomi-Filmin ensimmäisiä omia elokuvia ei otettu esitettäväksi Kino-Palatsiin vielä 1920-luvun alussa, jolloin kotimaisen elokuvan tasoa ei pidetty kovin korkeatasoisena. Esimerkiksi Minna Canthin näytelmään perustuvan *Anna-Liisa*-elokuvan ensiesitys vuonna 1922 järjestettiin Olympiassa. *Koskenlaskijan morsian* vuonna 1923 sai sentään jo ensi-iltansa Kino-Palatsissa, ja silloin esityksen puitteet olivatkin jo hyvin arvokkaat, sillä tilaisuudessa oli-

⁵⁴⁰ Uusitalo 1988, 44. Heiskanen 2009, 58.

⁵⁴¹ Sigurd Frosterus. ”Pilvenpiirtäjä kangastaa.” *Arkkitiehti* 6/1922

⁵⁴² Nils W.: ”Kino-Palatsi.” *Arkkitiehti* 6/1922.



Kino-Palatsin suunnitelma vuodelta 1925. Suomi-Filmi / Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto.

vat kutsuvieraina presidentti, kansanedustajat ja diplomaattikunta.⁵⁴³ Karu oli 1920-luvulla suomalaisen elokuva-alan vaikutusvaltaisin toimija, ja esimerkiksi Roland af Hällströmin mukaan pilvenpiirtäjistä tuli 1920-luvun mittaan Karun intohimon, ellei suorastaan pakkomielleen kohde. Rahoitussuunnitelmat olivat ilmeisesti epärealistisia ja rakennusluvan epääminen vei hankkeen vastatuuleen, mitä Karu ei kuitenkaan halunnut ajoissa myöntää, ja pilvenpiirtäjä jäi taloudellisista syistä toteutumatta. Tilannetta pahensivat nopeasti syvenevä talouslama ja markkinoille tulleet, suuria investointeja vaatineet äänielokuvat. Karu ja hänen yhtiönsä joutuivatkin taloudelliseen ahdinkoon.⁵⁴⁴

Roland af Hällströmin tulkinta Karun intohimoisesta suhtautumisesta pilvenpiirtäjiin on kuitenkin jälkepäin tehty. Monien aikaisten oli vaikea nähdä Karun pilvenpiirtäjäsuunnitelmia intohimon ilmauksina, pikemminkin häntä arvosteltiin silkasta ahneudesta. Syytteitä saattoi ruokkia rakennuksen näkyvä kaupallinen luonne, sillä Kino-Palatsi oli pelkästään liiketoimintaa suunniteltu rakennus, ja sen katutasoon oli suunniteltu näyteikkunoita ja tilaa mainoksille. Rärkeimmin kaupallisuus kuitenkin näkyi uutisoinnin tavassa. Koska tekstit eri lehdissä ovat sanamuotoja myöten lähes identtiset, voitaneen olettaa, että tekstejä ei ollut muotoiltu lehtien toimituksessa vaan että ne olivat Suomi-Filmin omia tiedotteita, jotka oli kirjoitettu yhtiön mainososastolla. Tätä avoimen kaupallista rakentamista ja siitä puhumista arvosteltiin avoimesti ja rajusti: ”Rakennus paljastaa rakennuttajansa ja suunnittelijansa reklaaminhimon”, moitti arkkitehti W. G. Palmqvist Karua *Arkkitehti*-lehdessä.⁵⁴⁵ *Helsingin Sanomien* yleisökirjeessä nimimerkki ”Varjon lapsi” jatkaa samalla linjalla:

En muuten epäile ollenkaan, että pilvenpiirtäjiä piakkoin sirotellaan ympäri kaupunkia, kun nyt vain alkuun päästään, sillä ne voimat jotka

⁵⁴³ Uusitalo 1988, 73.

⁵⁴⁴ af Hällström 1936, 264.

⁵⁴⁵ W. G. Palmqvist, *Arkkitehti* 1928.

niiden takana ovat, ovat suuria: voitonhimo, rahaa millä hinnalla tahansa ja yhteiskuntamme nousukassielun katsantotapa, niinkuin New Yorkissa!⁵⁴⁶

Helsingin Sanomien pakinoitsija Tolari oli ainoita, jotka suhtautuivat kysymykseen rakentamiseen sisältyvistä voitosta tai voitontavoittelusta jokseenkin kiihottomasti. Hän huomautti, että rakentaminen on aina taloudellista yrittämistä, rakentaminen on ”puhdas taloudellinen kysymys” eikä rakennuttajan komeilunhalulla ole asian kanssa mitään tekemistä. Tolarin mukaan New Yorkin pilvenpiirtäjät olivat syntyneet käytännön tarpeeseen, ja myös Helsingissä taloudelliset edellytykset olivat nyt pilvenpiirtäjälle edulliset.⁵⁴⁷

Yksittäisen henkilön ja yhtiön kannalta katsottuna ”reklaaminhimo”, halu edistää omaa asemaa arkkitehtuurin välityksellä, saatettiin siis tuomita. Yksiselitteistä tämä ei kuitenkaan ole, sillä voiton ja ihailun tavoittelu saatettiin nähdä hyväksyttävänä ja toivottavanakin, jos taustalla oli myös toisenlaisia, kansalliseen kilpailuun viittavia elementtejä. Esimerkiksi Erkki Kivijärvi päätti hotelli Kämpin 1930-luvulla kirjoittamansa historiikin korostamalla Kämpin merkitystä Helsingin kansainvälisen maineen ja aseman rakentamisessa: ”Kämp...[p]uolustaa paikkaansa eräänä koko Pohjolan ensimmäisiä hotelleja, yhdenvertaisena suurten maailmankaupunkien kanssa.”⁵⁴⁸

Liikerakentaminenkin saattoi olla, tai se saatettiin tulkita kansallisen edun mukaiseksi, mutta näiden kansallisten ja liiketoiminnallisten motiivien suhde oli vähintäänkin jännitteinen.

⁵⁴⁶ Varjon lapsi: ”Yleisöltä. Arv. herra Leikari.” *HS* 19.3.1928. Leikekansio, KAVA.

⁵⁴⁷ Tolari: ”Kirje Helsingistä.” *HS* 24.3.1928.

⁵⁴⁸ Kivijärvi 1937, 30.

Torni

Toinen korkealle tähtäävä rakennushanke, joka 1920-luvun Helsingissä herätti laajaa kiinnostusta, oli hotelli Torni, jonka rakentaminen niin ikään liittyi modernin kaupunkielämän tarpeisiin. Torni sai alkunsa kun Suomen suurin vakuutusyhtiö Kaupunkien Yleinen Paloapuyhdistys eli Städersnas Allmänna Brandstodsföreningen josta tuli myöhemmin vakuutusyhtiö Sampo (kaupunkilaisten suussa ”Allmänna” eli ”Kaupunkien yleinen”) etsi itselleen toimitilaa. Tornia suunniteltiin ensin siis toimistorakennukseksi, mutta pian havaittiin, että Vladimirkadun (12.12.1928 alkaen Kalevankatu) ja Yrjönkatu 26:n kulmatontti oli tarkoitukseen liian suuri, ja paikalle päätettiin rakentaa sijoitusmielessä nykyaikainen hotelli, joka palvelisi kotimaisten asiakkaiden lisäksi myös ulkomaalaisia vieraita.⁵⁴⁹ Kasvavassa pääkaupungissa, joka pyrki luomaan kauppasuhteita myös ulkomaille, oli jatkuva puute korkeatasoisista hotelleista ja ravintoloista.

Avatessaan ovensa yleisölle kevättalvella vuonna 1931 Torni oli Suomen ensimmäinen pelkästään hotellikäyttöä varten suunniteltu rakennus. Vaikka Torni ja Kino-Palatsi eivät kumpikaan suoraan liity 1920-luvun lopun modernismiin, ne ovat mielenkiintoisia esimerkkejä 1920-luvun lopun rakennuskulttuurista, sillä kummatkin ovat niin rakennusteknologiansa, symboliikkansa kuin toimintojensa kannalta ymmärrettävissä moderneiksi rakennuksiksi.⁵⁵⁰ Kummatkin kytkeytyvät samalla myös paikallispoliittiseen debattiin sekä yleisempään keskusteluun kansallisesta ja modernista kaupunkiarkkitehtuurista.

Vaikka monet kirjoittajat rinnastivat Kino-Palatsin ja Tornin yhdeksi ja samaksi pilvenpiirtäjäkysymykseksi, oli näiden hankkeiden

⁵⁴⁹ Talvi 1981, 14.

⁵⁵⁰ Esimerkiksi hotelli Tornista vuonna 2006 julkaistussa historiikissa kiteytyy 1920-luvun ja hotelli Tornin merkitys suomalaiselle kaupunkikulttuurille vielä 2000-luvullakin. Kuvaava on Sam Inkisen artikkelin otsikko ”Hotelli Torni sisivistyksen, modernin kaupunkikulttuurin ja avantgarden asialla”. Inkinen 2006, 75.

lähtökohdissa ja toteutuksessa myös suuria eroja. Tornin toteuttamiseen tarvittiin liikemiesverkostoja, mutta toisin kuin Kino-Palatsin kohdalla, verkostoista oli myös apua rakennusluvan saamisessa. Tornin rakennusvaiheet muistuttavat Kino-Palatsia siltä osin, että myös sen rakennushankkeen takana oli tarmokas modernista, urbaanista ilmapiiristä innostunut johtaja, insinööri Bruno Brunberg.

Muutoin Tornin kohtalo kuitenkin poikkesi Kino-Palatsista. Siinä missä Kino-Palatsi ei saanut rakennusoikeutta ennen talouslamaa, oli Tornin kohtalo toisenlainen, sillä Torni rakennettiin lopulta, vaikkakin erityisluvalla. Sen valmistuessa vuonna 1931 talouden nousukausi oli kuitenkin jo ohi ja kaupunki eli keskellä syvää lamaa, työttömyyttä ja poliittisesti levotonta aikaa.

Ruotsinkielisyydellä tuli olemaan merkittävä osa Tornin rakentamista ja toimintaa. ”Allmänna” oli ruotsinkielisten käsissä, ja rakennuksen arkkitehdit Bertel ja Valter Jung olivat ruotsinkielisiä. Kielipolitiikkaa harjoitettiin aktiivisesti myös Tornin henkilökunnan palkkauksessa kun rakennus oli valmistunut, sillä lähes koko henkilökunta oli ruotsinkielistä aina tiskaajia myöten.⁵⁵¹ Epäilemättä tämä vaikutti palveluunkin.

Piirustukset hotellia varten tilattiin arkkitehtitoimisto Jung & Jungilta, ja joukko lakimiehiä tutki, voisiko rakennusjärjestys sallia 14-kerroksisen rakennuksen. Maistraatti ja kaupunginvaltuusto olivat rakentamista vastaan, mutta yhtiö kääntyi suoraan maaherra Bruno Jalanderin puoleen, joka myönsi rakennusluvan ja vahvistati piirustukset. Rakennustyöt alkoivat vuonna 1929, mutta rakennuslupa ei kuitenkaan ollut lopullisesti lainvoimainen – itse asiassa rakentaminen jatkui luvan puutteesta ja naapureiden valituksista huolimatta ja rakennustyöt ehtivät valmistua ennen rakennusluvan saamista. Lopullinen päätös rakennuskiistalle saatiin vasta vuonna 1933, jolloin hotelli oli ollut toiminnassa jo yli vuoden.⁵⁵²

⁵⁵¹ Talvi 1981, 24.

⁵⁵² Rakennuslupaan liittyvää monipolvista oikeusprosessia, jota ruodittiin aina korkeimmassa oikeudessa saakka, on tutkittu ja selitetty yksityiskohtaisesti Talvi 1981, 16–20.



Valmistunut hotelli Torni. Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto.

Hotellihuoneiden osalta Tornin oli varsin uudenaikainen: se oli täysin sähköistetty ja sillä oli käytössään esimerkiksi puhelinkeskus. Sisätiloissa uutuutena olivat kaakeloitujen kylpyhuoneet. Myös hotellin ja ravintolan toiminta oli modernia, kansainvälistä ja muodikasta. Tornissa oli alusta asti ravintoloita, esimerkiksi ylimmässä kerroksessa näköalaravintola, jota jo Kino-Palatsiin toivottiin. Se sai nopeasti myös värikkään asiakaskunnan ja siitä tuli tärkeä kulttuurielämän keskipiste. Tornissa kävivät helsinkiläinen kulttuuriväki, poliitikot ja ulkomaalaiset toimittajat sekä Helsingissä vierailevia taiteilijoita kuten Josephine Baker.

Rakennuksen julkisivussa on vertikaalisuudesta huolimatta horisontaalisuutta korostavia vaakasuoria listoja, jotka ovat tyypillisiä Jungin 1920-luvun suunnittelemissa rakennuksissa. Vastaavanlaisia horisontaalisuutta korostavia listoja on esimerkiksi vuonna 1928 valmistuneessa Boren talossa Turussa. Tämä oli tavallista myös saksalaisessa korkeassa rakentamisessa, jossa käytettiin klassista muotokieltä.⁵⁵³ Valmistuneessa Tornissa oli neljätoista kerrosta ja amerikkalaistyyppinen setback-rakenne, jossa rakennus kapenee ylöspäin mentäessä, ja ylimpänä on kapea, neulamainen torni.

Hotelli Tornin rakennuslupaa puitiin eri oikeusasteiden lisäksi runsaasti myös lehdistössä. Jos Kino-Palatsin rakennuttajan Suomi-Filmin suhde lehdistöön oli tietoisesti harkittua, niin sama päti hotelliin. Puolestapuhujia korkeille rakennuksille löytyi runsaasti, mutta myönteinen julkisuuskuva oli myös tietoisesti rakennettua. Tornin esimerkiksi mainosti itseään jo ennen kuin rakennus oli valmis tai rakennuslupaa saatu. Tästä kertoo esimerkiksi se, että jo ennen rakennuksen avajaisia hotelli Tornista painettiin 5000 kappaletta postikortteja, ja 4. maaliskuuta, muutamaa viikkoa ennen kuin rakennus virallisesti avattiin, järjestettiin lehdistötilaisuus, jossa rakennusta esiteltiin toimittajille, joille tarjottiin myös maittava lounas. Tämä tilaisuus poikikin sitten artikkeleita suurimpiin sanomalehtiin, vaikka viikko oli muutenkin tapahtumia täynnä. Samalle viikolle

⁵⁵³ Standertskjöld 1990, 45.

osuivat uuden Eduskuntatalon avajaiset, ja Relanderin hallitus oli juuri hajonnut. *Suomen Sosialidemokraatin* muut uutiset tuolta viikolta kertovat työttömien ahdingosta ja asuntojen ahtaudesta Kalliossa ja Vallilassa.⁵⁵⁴

Keskustelu herää

Tornia ja Kino-Palatsia ympäröivässä keskustelussa kyse oli siis osin toimijoiden itse julkisuuteen tuottamista ”uutisista” ja mielikuvista ja niihin liittyvästä keskustelusta. Erkki Karu, joka toimi yhtiössään sekä toimitusjohtajana, johtokunnan puheenjohtajana että elokuvaohjaajana, vaikuttaa ymmärtäneen varsin hyvin julkisuuden arvon. Molemmissa tapauksissa yhtiön johto haki avoimesti ja tiedostaen maksimaalista näkyvyyttä. Osa lehtiartikkeleista oli mainoksen kaltaisia, tilattuja kirjoituksia tai yhtiöiden itse tekemiä tiedotteita. Kaikki julkisuus ei kuitenkaan ollut johtajien kontrollin ulottuvissa, vaan keskustelu, varsinkin Kino-Palatsin kohdalla, rönsyili ja assosioitui tavoilla, jotka hämmästyttivät monia sitä seuranneita. Esimerkiksi arkkitehdit eivät olleet lainkaan yksimielisiä siitä pitäisikö Kino-Palatsin tai minkään korkean rakennuksen saada rakennuslupa. *Arkkitehti*-lehti julkaisi artikkelin, jossa kymmeneltä eri arkkitehdiltä kysyttiin mielipidettä, ja vastausten kirjo oli huomattava.⁵⁵⁵

Ensimmäinen pilvenpiirtäjässä huomiota herättävä asia on luonnollisesti sen korkeus, joka tuo tullessaan monenlaisia teknologisia vaatimuksia kuten teräsrakenteita, hissejä, ilmastointia, pyöröovia, vesivessoja ja tuulelta suojautumista.⁵⁵⁶ Suomessa teknologiasta puhuttiin kuitenkin varsin vähän, sillä 1920-luvun innostus korkeaan rakentamiseen kytkeytyi keskusteluun kaupungin ääriviivoista. Keskustelu kaupungin ääriviivoista – tai kaupunkisiluettista – oli suoraan

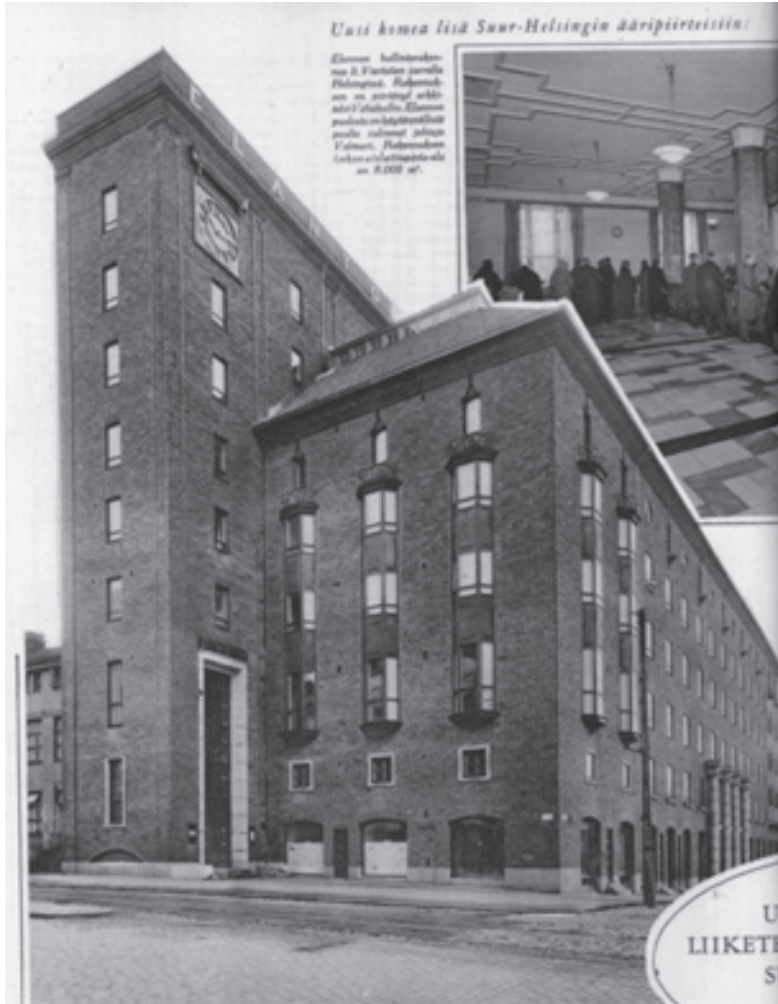
⁵⁵⁴ Talvi 1981, 22–23. *US* 8.3. 931, *Suomen Sosialidemokraatti* 8.3.1931.

⁵⁵⁵ ”Pilvenpiirtäjä vai ei?” *Arkkitehti* 3/1928.

⁵⁵⁶ Jencks 1980, 6.



Tornin kohtaloa seurattiin lehdissä tiiviisti. Suomen Kuvalehden kansi 9/1930.



Suomen Kuvalehti 9/1929.

yhteydessä 1920-luvun visuaalisiin teknologioihin ja arvoihin, jotka säätelivät yhteiskunnallista näkyvyyttä. Voisi ajatella, että keskustelu rakennuskorkeudesta muodostui jännitteiseksi, koska uudenaikaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa ei ollut selvää, kuka sai rakentaa kaupungin näkyvimmälle paikalle.

Arkkitehtuurin ja asemakaavoituksen näkökulmasta kaupungit reunat, rajat ja ääriiviivat olivat keskeisiä rakennustaiteellisia ilmaisuvälineitä, joita ilman kaupunkia ei edes voisi tarkastella rakennustaiteellisena kokonaisuutena, kuten esimerkiksi Strengell totesi.⁵⁵⁷ Entistä korkeammat rakennukset tai, kuten Kino-Palatsin tapauksessa, vain korkean rakennuksen mahdollisuuskin, saivat nämä ääriiviivat erityisen huomion kohteeksi. Kaikista rakennuksista, jotka nousivat korkeutensa tai muotonsa takia yleisestä linjasta, uutisoitiin näyttävästi. Kuvaavaa oli esimerkiksi se, miten Väinö Vähäkallion suunnittelemasta Elannon hallintorakennuksesta kerrottiin *Suomen Kuvalehdessä*. Rakennuksen kuva julkaistiin koko sivun aukeamalla, jonka otsikko oli ”Uudenaikaista tekniikkaa ja uutta Suur-Helsinkiä”. Itse rakennuksen puolestaan kerrottiin olevan ”Uusi komea lisä Suur-Helsingin ääripiirteisiin”.⁵⁵⁸ Näin korkeiden rakennushankkeiden kautta kaupungin siluettista tuli tärkeä, mutta kiistelty, osa kaupungin hahmoa.

Rakennusten visualisointi ja niistä uutisointi toimivat myös eräänlaisina luku- tai katseluohjeina, jotka opastivat lukijaa kiinnittämään huomionsa kaupungin siluettiin ja arvostamaan sen komeutta; ”komea” oli yksi useimmin esiintyvistä adjektiiveista, joita korkeista rakennuksista käytettiin. Pakinoitsija Olli oli sitä mieltä, että komeus oli jotakin muodin yläpuolella olevaa: ”Pilvenpiirtäjä on sentään aina *komea*. Vaikka jonkun ajan maku sen tuomitsisikin rumaksi, on se sentään aina muuttumatta voimakas todistus rohkeasta pyrkimyksestä ylöspäin ja korkealle.”⁵⁵⁹ Maskuliinisten adjektiivien käyttö rakennusten yhteydessä oli omiaan tuottamaan sukupuolituneita katseita ja liittämään korkean rakentamiseen miehisii ominaisuuksia. Suomalaisista kirjoittajista Ernst von Wendt korosti voimakkaimmin korkean rakentamisen rationaalisuutta ja tehokkuutta ja kielsi kaikenlaiset aatteelliset tavoitteet tai pyrkimykset:

⁵⁵⁷ Strengell 1923, 15.

⁵⁵⁸ *Suomen Kuvalehti* 2/1929.

⁵⁵⁹ Olli: ”Pilvenpiirtäjä.” *US* 16.3.1928. Leikekansio, KAVA.

[e]i tämä suinkaan merkitse mitään kiihkokansallista pyrkimystä rakentaa korkeammin kuin muut, vaan lujaa päättäväisyyttä rakentaa tornirakennustyyliin rakennus, jossa jokainen kuutiometri tilasta aina ylimpään huippuun saakka käytetään hyväksi mitä käytännöllisimmällä ja tehokkaimmalla tavalla.⁵⁶⁰

Kysymys rakennuskorkeudesta liittyi kysymykseen citystä, eli siitä pitäisikö kaupungilla olla oma liikekeskusta, jolla olisi oma rakennusjärjestys. Keskustelua herätti tämän ”city-muodostuman” sijainti. Sigurd Frosteruksen, joka otti kysymykseen kantaan vuoden 1921 *Arkkitehti*-lehdessä, mukaan paras alue olisi Aleksanterinkadun ja Esplanaadinkadun väliin jäävä alue Sofiankadulle saakka niin, että se ei kuitenkaan peittäisi Nikolainkirkkoa ja muuta Engelin suunnittelemaa aluetta. Tällä alueella olisi korkeampi rakennusoikeus kuin muualla. Frosteruksen mukaan oli tärkeää, että korkeampi rakennusoikeus koskisi koko kyseistä aluetta, mutta Engelin arkkitehtuurin ympäristössä sitä tulisi jopa vähentää.⁵⁶¹ Frosteruksen ajatukset olivat lähtökohtana rakennuskorkeudesta käytävälle keskustelulle, joka yltyi varsinkin 1920-luvun loppupuolella, jolloin rahaa rakentamiseen oli enemmän käytössä ja kysymykset konkretisoituivat. Rakennuskorkeuskysymys sai myös vastauksensa vuonna 1929, jolloin rakennuskorkeudesta saatiin aikaan lainvoimainen päätös.

Rakennusten tekninen korkeus ja asemakaavakysymykset olivat kuitenkin vain yksi juonne moniaalle haarautuvassa keskustelussa, jossa huomio kiinnittyi ennen kaikkea kansallisen identiteetin rakentamiseen ja sitä uhkaaviin ilmiöihin sekä toisaalta modernisoituvan kaupunkitilan suomiin mahdollisuuksiin. Muutamat kirjoittajat, aivan erityisesti Carolus Lindberg, pyrki näkemään uudenkin arkkitehtuurin suhteessa menneisyyteen. Lindberg pohti pilvenpiirtäjien suhdetta keskiaikaiseen kirkkorakentamiseen ja katsoi, että nykyaikaisetkin korkeat rakennukset tulisi sijoittaa niin, että ne kohoavat orgaanisesti rakennuskannasta. Tässä Lindberg näki Vähäkallion

⁵⁶⁰ Ernst von Wendt: ”Pilvenpiirtäjiä meiltä ja muualta.” *Aitta* 9/1929, 68.

⁵⁶¹ Frosterus: ”Citymuodostumista Helsingissä.” *Arkkitehti* 1921, 13–14.

onnistuvan Kino-Palatsi-suunnitelmassa, ja Lindberg olikin niitä harvoja arkkitehtuurikollegoja, jotka puolsivat Vähäkallion suunnitelmaa julkisuudessa.⁵⁶²

Uutuuskien rinnalla piti pintansa konservatiivisuus ja halu säilyttää kaupunki samanlaisena kuin se oli ollut. Esimerkiksi Ernst von Wendt valitti *Aitta*-lehdessä julkaistussa artikkelissa:

Ja joka askeleella, joka jollakin taholla on haluttu ottaa eteenpäin – ja ylöspäin – tulee säännöllisesti vastaan ’korkeutta’, passiivista vastarintaa ja viivytystä. Esimerkkinä siitä, yhtenä monien joukosta, on monivuotinen ja vieläkin päättymätön neuvottelu Kino-Palatsin uutisrakennuksesta P. Esplanaadin ja Keskuskadun kulmaukseen, ja toinen esimerkki surullinen taistelu O.Y. Tornin kuuluisasta Tornista.⁵⁶³

Von Wendt tiivistää hyvin ilmapiirin, jossa rakennuskorkeuksista keskusteltiin: kyse oli ennen kaikkea erilaisten asenteiden ja käsitysten vastakkainasettelusta. Torninkin rakentamista von Wendt kuvaa taisteluna, mikä tuo rakennuskeskusteluun taas kerran maskuliinisen vivahteen. Minkälaista vastarinta oli ja minkälaisista asenteista se kertoi?

Yksi pilvenpiirtäjien kiistaa aiheuttava piirre oli niiden peittelemättömän kaupallinen, liiketoiminnallinen alkuperä ja kytkeytyminen muotiin. 1920-luvulla muoti ymmärrettiin helposti hyvin pinnalliseksi asiaksi, ja arkkitehtuurin liukumista muoti-ilmiöksi pelättiin varsinkin arkkitehtien parissa, sillä muodikkuuden ajateltiin

⁵⁶² Carolus Lindberg: ”Helsingin muodostuminen suurkaupungiksi. Pilvenpiirtäjän rakennushanke.” *HS* 11.3.1928 ja ”Skyskrapan diskuterat. Prof. Carolus Linberg: Förhållandena hos fordra en skyskrapa.” *HBL* 2.3.1928. Samaan artikkeliin oli haastateltu Birger Brunilaa, joka oli sitä mieltä, että Helsinkiin voitaisiin rakentaa yksi pilvenpiirtäjä, Gustaf Strengelliä, joka oli sitä mieltä, että Kino-Palatsi turmelisi Esplanaadin mittasuhteet, Bertel Jungia, joka oli sitä mieltä, että pilvenpiirtäjien pitäisi olla vain kymmenkerroksisia ja kaupunginlääkäri F. Hisingeriä, jonka mielipide oli, että pilvenpiirtäjät vaarantavat terveyden. Leikekansio, KAVA.

⁵⁶³ Ernst von Wendt: ”Pilvenpiirtäjiä meiltä ja muualta.” *Aitta* 12/1930, 71.

vievän arkkitehtuurilta ja arkkitehdeilta arvovaltaa. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kertaustyylliseksi kutsutun arkkitehtuurin katsottiin nimenomaan vähentäneen arkkitehtuurille osoitettua kunnioitusta. Muodin vastustaminen oli myös yksi modernistisen arkkitehtuuridiskurssin keskeisistä teemoista, joka kulminoituu eräällä tavalla Le Corbusier'n kirjoituksissa. Le Corbusier ei puhu suoraan muodista vaan tyylistä, jota hän kuitenkin tarkastelee muodinkaltaisena ilmiönä. *Kohti uutta arkkitehtuuria* -kirjan luku nimeltään ”Pinta” alkaa jyrkällä irtiotolla kaikista tyyliuuntauksista:

Arkkitehtuurilla ei ole mitään tekemistä tyyliuuntien kanssa. Ludvig XIV:n, XV:n, XIV:n tyyli tai goottilainen tyyli ovat arkkitehtuurissa kuin sulka naisen hatussa; toisinaan kaunista, toisinaan ei.⁵⁶⁴

Samankaltainen taiteen ja muodin välinen vastakkainasettelu tematisoitui myös suomalaisessa kirjoittelussa. Erityisesti P. E. Blomstedt kritisoi kärjekkäästi suomalaisen arkkitehtikunnan tapaa kulkea muotivirtausten perässä. Ulkomailta ja lehdistä poimittiin mielellään kulloisetkin uutuudet, mutta niistä omaksuttiin vain pinnallinen tyyli. Esimerkiksi juuri Le Corbusier hyväksyttiin Blomstedtin arvion mukaan Suomessa vasta sen jälkeen, kun funktionalismi oli lyönyt läpi Tukholmassa, mutta Suomessa hänen arkkitehtonisesta ajattelustaan sovellettiin vain yksittäisiä elementtejä kuten fasadi-ikkunoita, ja Le Corbusier'n ajatukset suurkaupungin kehittämisestä ja rakenteista ohitettiin sosiaalipoliittisena joutavuutena. Blomstedtin mukaan suomalaisen arkkitehdin ja muotirääätalin välinen ero oli kaiken kaikkiaan kaventunut uhkaavan vähäiseksi.⁵⁶⁵ Blomstedt puhuu arkkitehtuurista, mutta hänen kritiikissään on kuultavissa yleinen moderneihin kulutus- ja tuontituotteisiin kohdistuva kriittinen asenne.

⁵⁶⁴ Le Corbusier [1923] 2004, 37.

⁵⁶⁵ P.E.B.: ”Arkkitehtonista verenvähyyttä? ’Kansallista itsetutkiskelua.’” *Arkkitehti* 2/1928.

Vastakkain asetettiin siis ajan kulkua uhmaava rakennustaide ja hetken oikeille altis muoti. Asetelma on mielenkiintoinen, sillä muodin oletetaan kuuluvan kulutukseen siinä missä taiteen ei oleteta olevan kiinni muodin pinnallisesta ja nopeasti muuttuvasta maailmassa. 1920-luvun arkkitehdeista Gustaf Strengell oli se, joka oli eniten kiinnostunut tarkastelemaan muodin vaikutusta arkkitehtuurissa, joskaan hänkään ei ajatellut, että muodikkuus itsessään olisi modernia tai uutta. *Rakennus taideluomana* -kirjassaan ja *Helsingfors Journaleniin* kirjoittamassaan artikkelissa hän kritisoi torneja juuri muodikkuudesta. Hän vertasi nykyistä tornien rakentamisintoa Italiaan, jossa alettiin 1000-luvulla rakentaa torneja käytännöllisesti puolustustarkoitukseen, mutta jossa ne ajan mittaan muuttuivat muotiasiaksi ja siten yksinomaan turhamaisiksi. Tornien rakentamisessa asuintaloon Strengell ei nähnyt mitään tyylikästä, vaan hänelle tornit näyttivät toimivan yksinomaan osoituksena rakennuttajan turhamaisuudesta.⁵⁶⁶

Kino-Palatsin pilvenpiirtäjäkin kytkeytyy keskusteluun muodista ja kulutuksesta, mutta ei aivan ilmeisellä tavalla. Elokuvateatterina se edusti modernia elämäntapaa, mutta sen vastustajat käyttivät yhtenä perusteluna sen vanhanaikaisuutta. Esimerkiksi Yrjö Harvia, joka vastusti pilvenpiirtäjiä pohjoiseen ilmanalaa sopimattomina argumentoi kantaansa tyylikysymyksen avulla: ”Pilvenpiirtäjäajatusta nykyaikaiselle kaupunkirakentamiselle ominaisena muotokysymyksenä täytyy näissä oloissa pitää myöhästyneenä ilmiönä”.⁵⁶⁷ Tyylliltään Kino-Palatsi ei siis ollut uudenaikainen, ja jos pyrkimyksenä oli uudenaikaisuus, niin siihen eivät Väinö Vähäkallion suunnitelmat ylittäneet. Kino-Palatsin julkisivun tyyllilliset sukulaiset löytynevät amerikkalaisen, erityisesti chicagolaisen, liikerakentamisen perinteestä. Euroopassa yhdennäköisyyttä löytyy Tukholman Kuninkaantornien kanssa. Vuoden 1928 julkitulleessa suunnitelmassa tyyli

⁵⁶⁶ Strengell 1923, 18–19. Strengellin artikkelin referointia ja kommentointia *Arkkitehti* 3/1930.

⁵⁶⁷ ”Pilvenpiirtäjät.” *HS* 25.3.1928. Leikekansio, KAVA.

oli raskaan klassinen, mutta vuonna 1930 tehdyssä uudessa julkisivupiirustuksessa rakennuksen tyyli oli jo muuttunut virtaviivaisen funktionalistiseksi, vaikka rakennuksen käyttötarkoitus oli edelleen sama: elokuvateatteri, konttoreita ja myymälöitä.⁵⁶⁸

Kovin omaperäinen ei Vähäkallion suunnitelma ollut ja yhdennäköisyyttä löytyy siksi monesta suunnasta. Amerikkalaisvaikutteita arkkitehtuurissa ei kuitenkaan välttämättä Suomessakaan katsottu ainoastaan uutuuksien uudenaikaisuuden näkökulmasta, sillä 1920-luvulla saatettiin ajatella eurooppalaisen modernismin olevan edistyneempää. Esimerkiksi arkkitehti Marius af Schulténin mielestä amerikkalaiset olivat nuoren sivistyksensä takia ylen vanhoillisia rakennus- ja sisustustaiteessaan, vaikka sitten talouden standardisoimispyrkimykset toivat heidät ikään kuin toista reittiä lähelle Euroopassa vallinnutta ”yksinkertaistamispyrkimystä”.⁵⁶⁹ Myös Olavi Paavolainen kritisoi amerikkalaisia pilvenpiirtäjiä niiden vanhanaikaisuudesta ja epämodernisuudesta. Hän ihaili Eiffel-tornin teräksistä modernisuutta, mutta New Yorkin Woolworth Building oli hänestä ”amerikkalais-goottilainen epäsikiö”, jolla ei ollut mitään tekemistä kubismin kanssa; Paavolainen katsoi juuri kubismin olevan modernille pilvenpiirtäjäarkkitehtuurille olennainen hahmotustapa.⁵⁷⁰

Arkkitehtuurin historiassa uusi tai edistyksellinen on usein tarkoittanut uudenlaista tyyliä ja irtiottoa historiasta ja siksi uudet tyylit ovat helposti saaneet osakseen muodikkuuden riipan. Esimerkiksi Bertel Jung vastusti uutta tyyliä, funktionalismia. Jungin asenne on hyvä esimerkki vanhemman polven arkkitehtien suhtautumisesta nuorempiin kollegoihin ja ylipäättään funktionalismiin. Tässä yhteydessä on mielenkiintoista myös se, että Jung vastustaa uutta arkkitehtuuria niin voimakkaasti siksi, että se on ”muotityyli”: ”Mikä oikeuttaa tämän muotityylin heittämään yli laidan useimmat niistä

⁵⁶⁸ Vuoden 1930 suunnitelmaa on analysoinut Niskanen 2005, 167.

⁵⁶⁹ Marius af Schultén: ”Amerika nykyaikaisessa arkkitehtuurikirjallisuudessa.” *Arkkitehti* 1/1926.

⁵⁷⁰ Paavolainen [1929] 1990, 24.



Woolworthin tavaratalon julkisivu. Erich Mendelsohn: Amerika. Bilderbuch eines Architekten 1926.

laeista, jotka aikaisemmin ovat määränneet kaiken rakennustaiteellisen luomisen?”⁵⁷¹

Rakennustaiteen kaupallisuutta oli helppo kritisoida, mutta tosiasiassa yksityisen liiketoiminnan kasvaessa yksityisten rahoittajien osallistuminen rakennustoimintaan mahdollisti monen uuden rakennuksen olemassaolon ja loi arkkitehdeille uusia työmahdollisuuksia. Arkkitehdit myös kannustivat yksityisiä tahoja rakentamaan. Esimerkiksi Sigurd Frosterus ymmärsi 1920-luvun alussa, ettei valtion ja kuntien viranomaisilla ole mahdollisuutta investoida rakennustoimintaan, ja hän kehotti siksi yksityisiä tahoja aloitteellisuuteen arkkitehtuuria koskevissa asioissa. Frosterus ihaili amerikkalaista arkkitehtuuria ja erityisesti New Yorkia, jonka skyline hän katsoi sen moninaisista puutteista huolimatta olevan ”teräskauden arkkitehtuurin omaperäisimpiä ilmenemismuotoja”.⁵⁷² Amerikkalaiseen arkkitehtuuriin ja kulttuuriin perehtyneet kirjoittajat pystyivät myös paremmin tarkastelemaan pilvenpiirtäjäarkkitehtuuria ilmiönä, jolla on sekä taiteellisia että taloudellisia mahdollisuuksia.⁵⁷³

Korkeissa rakennuksissa on aina läsnä kysymys vallasta ja hierarkiasta, jonkun tai jonkin nousemista jonkun toisen yläpuolelle sekä tämän nousun julkisesta, materiaalisesta manifestoimisesta. Pilvenpiirtäjän kohdalla kysymys vallasta kietoutuu kysymykseen rahasta ja kuluttamisesta. Tosin tämä ei ole yksinomaan pilvenpiirtäjille ominainen piirre. Catherine M. Boyer onkin huomauttanut, että 1900-luvun alkuvuosikymmenistä lähtien arkkitehtuuri ei ole ollut pelkästään julkinen muoto, vaan lisäksi kulutushyödyke.⁵⁷⁴ Arkkitehtuurista tuli läpeensä tuotteistettua. Kyse ei ole pelkästään tyylistä, vaan kaupallistuminen liittyy laajempaan ilmiöön, julkisen tilan merkityksen köyhtymiseen.⁵⁷⁵ Boyerin käsitys edustaa melko harvi-

⁵⁷¹ Bertel Jung: ”Funktionalismi.” *Arkkitehti* 4/1930, 59.

⁵⁷² Frosterus: ”Pilvenpiirtäjä kangastaa.” *Arkkitehti* 6/1922.

⁵⁷³ Esim. Marius af Schultén: ”Amerika nykyaikaisessa arkkitehtuurikirjallisuudessa.” *Arkkitehti* 1/1926.

⁵⁷⁴ Boyer 1994, 5.

⁵⁷⁵ Boyer 1994, 8.

naista asennetta, sillä nykypuheessa modernistisen ja sitä edeltävän arkkitehtuurin välinen raja on usein nähty vahvana, ja modernismia edeltävään arkkitehtuuriin on alettu suhtautua pikemminkin historiallisen kuin kuluttamiseen ja muotiin liittyvän katseen läpi.

Keskustelu oli välillä hyvin ärhäkkää, ja esimerkiksi tuolloin Pariisissa oleillut Olavi Paavolainen luonnehti lehdistökeskustelua ”Helsingin pilvenpiirtäjäkomiaksi”.⁵⁷⁶ Oman lisänsä kiistaan toi Bertel Jung, joka asemakaava-arkkitehdin virallisessa roolissa vastusti Kino-Palatsia, mutta sitten kuitenkin sai oman Torni-suunnitelmansa hyväksytettyä. Kaikkiaan lehdistöjulkisuutta leimasivat kärjistyneet mielipiteet ja korostunut visuaalisuus: uutisoinnissa käytettiin paljon kuvia ja ilman kuvitustakin julkaistuissa artikkeleissa viljeltiin runsaasti kielikuvia. Kannanotoissa pilvenpiirtäjän puolesta ja sitä vastaan kuvastuu kansallinen, kielellinen ja poliittinen epäyhtenäisyys mutta samalla myös pyrkimys yhtenäisyyteen. Niinpä jo ensimmäisessä lehtikirjoituksessa, joka oli siis ilmeisesti Suomi-Filmin omaa käsialaa, puhuttiin ”pääkaupungistamme”.⁵⁷⁷ Kun hanke sitten joutui vastatuuleen eikä rakennuslupaa heti myönnetty niin vastustus tulkittiin pian ruotsinkielisen arkkitehtikunnan ja liikemieseliitin hyökkäykseksi suomalaista ja suomenkielistä elinkeinoelämää vastaan.

Jos kohta pilvenpiirtäjää käsiteltiin useimmin kansainvälisyyttä ja uudenaikaisuutta korostavissa konteksteissa, kansallinen näkökulma nousi joissakin puheenvuoroissa esiin voimakkaasti. Eliel Saarinen, kun häneltä haastattelussa asiaa kysyttiin, vastusti Suomeen rakennettavia pilvenpiirtäjiä vetoamalla kansallisiin erityispiirteisiin, joihin pilvenpiirtäjä ei sopinut. Saarinen kyllä katsoi ”vuorovaikutuksen muiden kansojen kanssa” olevan kaiken taiteellisen luomisen

⁵⁷⁶ Paavolaisen kommentista ei käy ilmi, tarkoittaako hän Kino-Palatsia, Tornia vai molempia. Paavolainen [1929] 1990, 44.

⁵⁷⁷ ”Pilvenpiirtäjä on omiaan tehokkaalla tavalla alleviivaamaan yhä enemmän Suur-Helsingiksi kehittyvän kaupunkimme ulkonaista kuvaa samalla kuin se palvelee liikekeskuksen käytännöllisiä tarpeita.” *Suomen Sosialidemokraatti* 4.3.1928. Leikekansio, KAVA.

ytimessä, mutta kritisoi voimakkaasti sellaista kopioimista, joka ei ota huomioon ”ilmapiiriä, ilmanalaa sekä omaa ympäristöä”. Hän antoi kaikille helsinkiläisille pilvenpiirtäjähankkeille tylyn tuomion: ”...[e]i voida kannattaa maassamme esiintyvää pilvenpiirtäjäajatusta, joka on suoraan Amerikasta kopioitua. Miksi lainata sellaisia rakennusmuotoja, joita täällä ei laisinkaan kaivata.”⁵⁷⁸ Saarisen haastattelu julkaistiin vähälevikkisessä, yhteiskunnalliseen debattiin keskittyvässä *Tähystäjä*-lehdessä, joten kovin laaja yleisö ei sitä luultavasti päässyt lukemaan, vaikka samantapaisia argumentteja viljeltiin päivälehdissäkin.

Saarinen oli myös suorastaan väärässä sanoessaan, ettei pilvenpiirtäjiä Suomeen lainkaan kaivata, sillä asiasta innostuneiden kaupunkilaisten kirjoituksia julkaistiin lehdissä runsaasti. Esimerkiksi *Suomen Sosialidemokraattiin* kirjoitti kiihtynyt lukija, että suomalaisilla on tapana suorastaan pilata rakennukset pienuudella ja nyt olisi kerrankin mahdollisuus päästä rakentamaan näyttävämpää arkkitehtuuria.⁵⁷⁹ *Helsingin Sanomissa* taas viranomaisten vitkasteluun ja vastahakoisuuteen tuskastunut lukija toivoo, että palotoimikunta lähtisi Amerikkaan opettelemaan pilvenpiirtäjän tarvitsemia palovaatimuksia ja vaatii: ”Antakaa meille ’pilvenpiirtäjä!’”⁵⁸⁰ *Iltalehden* Tatu Valkonen puolestaan haaveili tulevaisuuden pilvenpiirtäjien näköalavintoloista avautuvista maisemista, joita kelpaisi esitellä ja joissa voisi unohtaa arkiset huolensa.⁵⁸¹

Kieliriita suomen- ja ruotsinkielisten välillä oli 1920-luvullakin ajankohtainen, ja pilvenpiirtäjäkysymys lankesi osin juuri kieliriidan takia valmiiksi kiistanalaiseen tilaan, vaikka arkkitehdit eivät olleet riidan keskiössä. Helsingin kulttuurieliitti oli edelleenkin paljolti

⁵⁷⁸ ”Prof. Eliel Saarinen: Moderni taide. Haastattelu.” *Tähystäjä* 33–34 / 1929, 8, 16.

⁵⁷⁹ ”’Pilvenpiirtäjästä’ ja vähän muustakin.” *Suomen Sosialidemokraatti* 25.3.1928. Leikekansio, KAVA.

⁵⁸⁰ ”Antakaa meille pilvenpiirtäjä.” *HS* 10.2.1929. Leikekansio, KAVA.

⁵⁸¹ Tatu Valkonen: ”Peloittaako pilvenpiirtäjä?” *Iltalehti* 11.2.1929. Leikekansio, KAVA.

ruotsinkielistä ja keskiluokkainen sivistyneistö suomenkielistä. Valtaosa arkkitehdeistä oli ruotsinkielisiä, mutta vaikuttaisi siltä, että menestyneet suomenkieliset arkkitehdit pystyivät toimimaan ammatissaan sekä suomeksi että ruotsiksi. Tällaisia olivat esimerkiksi Alvar Aalto mutta myös Kino-Palatsin arkkitehdiksi kaavailtu Väinö Vähäkallio, joka vietti lapsuutensa Ruoholahden Alku-nimisessä asunto-osakeyhtiössä, jossa hän oppi jo lapsena toimimaan kaksikielisessä ympäristössä.⁵⁸² Menestyminen juuri suomenkielisenä arkkitehtina oli Vähäkalliolle silti tärkeää, ja esimerkiksi Kytäjän kartanon hankkimisen motiiviksi hän oli pojalleen kertonut, että Etelä-Suomessa pitäisi olla edes yksi kartano, jolla on suomenkielinen isäntä.⁵⁸³

Kielikysymys on poliittisuuden lailla kysymys, jota arkkitehtuurin tutkimuksessa ei ole otettu paljonkaan esille. Esimerkiksi Raija-Liisa Heinonen, joka on yksi harvoja, joka on tähän ylipäättään kiinnittänyt huomiota, on esittänyt hyvin suoraan, ettei ruotsalaisvastaisuus tullut mitenkään esiin arkkitehtien piirissä.⁵⁸⁴ Kieli vaikutti kuitenkin monin eri tavoin myös arkkitehtuurin kenttään, josta arkkitehtien keskinäiset suhteet muodostivat vain yhden osan. Toisaalta ruotsalaisvastaisuus on vain yksi näkökulma kielipolitiikkaan. Vaikka Vähäkallio saattoi myöhemmin urallaan iloita asemastaan suomenkielisenä kartanonisäntänä, suomenkieliset arkkitehdit olivat hyvin riippuvaisia ruotsinkielisistä asiakkaista, mikä ei ollut varmaankaan omiaan houkuttelemaan ainakaan näkyvään ruotsalaisvastaisuuteen.

Kino-Palatsin tapauksessa kielikysymys kuitenkin roihahti esiin. Yhtenä syynä lienee ollut se, että sekä rakennuttaja että arkkitehti olivat suomenkielisiä. Mielipidekirjoituksissa rakennusluvan saamisessa esiintyneet ongelmat saatettiin nähdä juuri ruotsinkielisten

⁵⁸² Samassa taloyhtiössä asui myös ”Vävä” Thomansson, joka myöhemmin suomensi nimensä Väinö Tanneriksi, ja josta tuli myöhemmin Vähäkalliolle tärkeä osa ammatillista verkostoa. Niskanen 2005, 27.

⁵⁸³ *Ibid.*, 32.

⁵⁸⁴ Heinonen 1986, 26.

arkkitehtien ja maanomistajien suomalaisvastaisuudesta johtuviksi. Esimerkiksi *Suomen Sosialidemokratissa* nimimerkki Uumo kirjoitti:

Suomen valtakunnan pääkaupunki on taka-aikoina ollut jokseenkin ruotsinkielistä. Mutta ”niin ne ajat vierivät” pääkaupungissakin, ja tuo vieriminen on nyt käynyt yhä enemmän suomalaisuuteen päin. Mutta täällä on vielä sellaisia ruotsalaisia rahamiehiä, jotka esim. omistavat keskikaupungin tontit ja niillä könöttävät talot.⁵⁸⁵

Ainakin jossain määrin Karu on luultavasti ollut tietoinen näistä tulkinnoista ja osaltaan itse ehkä hieman yllyttänytkin tämänsuuntaiseen ajatuskulttuuriin. Valmistuessaan Kino-Palatsi olisi varjostanut Ruotsalaista teatteria. On vaikea arvioida, kuinka paljon mukana oli sattumaa, mutta kieltämättä Kino-Palatsin julkisivupiirroksissa Ruotsalainen teatterin ja Kino-Palatsin välistä läheisyyttä ei ole ainaakaan yritetty häivyttää.

Helsinkiäisiä kiehtoi myös suunnattomasti ajatus, että sen korkeimmat rakennukset olisivat korkeampia kuin tukholmalaisen korkeat rakennukset. Pilvenpiirtäjien rakentamiseen on aina kuullut kilpailu. On voitu kilpailla maailman korkeimmasta, Euroopan korkeimmasta tai kaupungin korkeimmasta rakennuksesta. Onkin mielenkiintoista, että siinä missä vaikka New Yorkissa rakennukset kilpailivat toisten newyorkilaisten rakennusten kanssa, niin helsinkiläisten kilpakumppanit olivat ruotsalaisia. Korkeat rakennukset, jotka erityisesti nousivat keskustelussa ja vertailussa esiin, olivat Tukholmaan, Kungsgatanin varrelle vuosien 1919 ja 1925 välillä rakennetut kuninkaantorneiksi kutsutut tornitalot (Kungstornet), jotka itse asiassa muistuttivat aika lailla Kino-Palatsin suunnitelmia. Kungsgatanin tornitaloja kutsuttiin Euroopan ensimmäisiksi pilvenpiirtäjiksi.⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ Uumo: ”Pilvenpiirtäjistä.” *Suomen Sosialidemokraatti* 2.2.1929. Leikekansio KAVA.

⁵⁸⁶ Norra Kungstornet, Kungsgatan 28–30, 1919–2, S. Wallander ja Södra Kungstornet, Kungsgatan 31–33, 1925, I. Callmänder. Andersson & Bedoire 1988, 146–147.



Kino-Palatsi rautatieasemalta nähtynä. Suomi-Filmi / Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto.

Saattaa olla, että Erkki Karu oli saanut ideansa Kino-Palatsiin juuri Tukholmasta. Sellaiset kirjoittajat, kuten L. Wennervirta,⁵⁸⁷ jotka halusivat tuoda pilvenpiirtäjakeskusteluun konkreettisuutta ja osoittaa, että tornien rakentaminen on mahdollista ja haluttavaa, käyttivät vertailukohtana useimmiten juuri Tukholman torneja. Esimerkiksi paki-noitsija Leikari valitti *Iltalehdessä*:

Meidänkin on jo aika päästä omalle torniterassille istumaan – istu-
vathan yksin tukholmalaiset Kungstornetinsa ylhäisessä korkeudessa.
Miksi meidän pitäisi olla Pekkoja pahempia?⁵⁸⁸

Huolimatta kilpailuasetelmasta Tukholman rakennuksiin nähden ruotsalaisilta haettiin myös oppia, ja esimerkiksi kaupungin rakennustarkastaja Harald Andersin matkusti juuri Tukholmaan tutustumaan ruotsalaisten kokemuksiin korkeasta rakentamisesta ja erivapauksista. Andersin kertoo *Uuden Suomen* haastattelussa, että Tukholmassa city-alue, jossa on oikeus korkeampaan rakentamiseen, on monta kertaa suurempi kuin Suomessa ja että ruotsalaiset ovat erittäin tarkkoja terveystarkastuksista. Siksi asuintalot ovat pääpiirteissään vain 5-kerroksisia, ja korkeat talot ja tornit on varattu ainoastaan liiketoiminnalle.⁵⁸⁹

Tukholma ei ollut ainoa vertailukohta, sillä pilvenpiirtäjää halettiin käyttää ylipäätään kaikille mahdollisille ulkomaalaisille osoitukseksi Helsingin kyvykkyydestä kansakunnan pääkaupungiksi. Esimerkiksi nimimerkki Plootuseppä kertoi *Sosialidemokratissa*, että Suomessa käynyt brittituristi oli sanonut suomalaisten kaupunkien olevan pieniä, talojen matalia, junien kulkevan kovin hitaasti ja suomalaisten itsensä olevan pieniä, hitaita ja aikaansaamattomia kiilusilmä. Plootuseppä katsoo, että pilvenpiirtäjän rakentaminen

⁵⁸⁷ L. Wennervirta: ”Helsingin muuttuvat kasvat.” *Aitta* 10/1930, 24.

⁵⁸⁸ Leikari: ”Pilvenpiirtäjää.” *Iltalehti* 12.9.1928. Ks. myös. Tatu Valkonen: ”Pe-
loittaako pilvenpiirtäjä?” *Iltalehti* 11.2.1929. Leikekansio, KAVA.

⁵⁸⁹ ”Pilvenpiirtäjät ja muut tornirakennusluomat Tukholmassa.” *US* 29.3.1929.
Leikekansio, KAVA.

auttaisi korjaamaan tällaisia käsityksiä sekä antamaan Suomesta ja suomalaisista paremman kuvan.⁵⁹⁰ Myös monet muut pakinoitsijat ja yleisökirjoitukset vetosivat siihen, kuinka hienoa olisi kutsua ulkomaalaisia vieraita pilvenpiirtäjän yläkerroksen kahvilaan.⁵⁹¹

Tornin julkisuuskuva dominoi ennen sen valmistumista epävarmuus rakennusluvista. Tornia alettiin rakentaa ennen kuin rakennuslupaa oli saatu, ja uhkana oli jopa, että jo valmiita kerroksia olisi jouduttu purkamaan. Lehdistössä tähän suhtauduttiin enimmäkseen menetyksenä. Hyvin harvassa lehtijutussa esiintyi minkäänlaista pahoittelua sen takia, että Tornia itse asiassa rakennettiin laittomin perustein. Julkinen keskustelu oli enemmän tai vähemmän rakennushankkeen puolella. Esimerkiksi vuoden 1930 *Suomen Kuvalehden* etukannessa on kuva rakennustelineiden ympäröimästä tornista, ja kuvateksti kysy provosoivasti: ”Hajoitetaanko ensimmäinen pilvenpiirtäjämme?”⁵⁹² Muutamaa numeroa myöhemmin lehdellä on koko aukeaman kuvakollaasi näkymistä, jotka on otettu hotelli Tornista. Kuvateksteissä ihmetellään, ”[m]iksi tällaiset ainoalaatuiset näköalat on riistettävä Helsingiltä ja sen ihailijoita ja tornin valmistajia uhkaillaan – rangaistuksilla.”⁵⁹³

Tornin julkisuuskuvasa – kun puhutaan valmiista rakennuksesta ja sen ensimmäistä vuosista sen rakentamisen jälkeen – on silmiinpistävää, kuinka monenlaisissa mainoksissa sitä käytettiin. Tornin, ”Suomen ensimmäisen pilvenpiirtäjän”, rohkeaksi mielletystä siluetista pyrkivät hyötymään monenlaiset tahot. Monet Tornia rakentamassa olleet rakennusalan yritykset hyödynsivät kokemustaan ja mainostivat itseään jälkeensä ”torninrakentajina”.⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ ”Pilvenpiirtäjästä” ja vähän muustakin.” *Suomen Sosialidemokraatti* 25.3.1928.

⁵⁹¹ Esim. Tatu Valkonen: ”Pilvenpiirtäjäpakinaa.” *Iltalehti* 20.3.1928.

⁵⁹² *Suomen Kuvalehti* 9/1930.

⁵⁹³ *Suomen Kuvalehti* 17/30, 752–753.

⁵⁹⁴ Esimerkiksi Maalausliike V. Tähtinen, Taidetakomo Orno ja Keskuslämpö O.Y. Rakennustöihin ja sisustukseen osallistuneet yritykset esiteltiin kattavasti *Arkkitehti*-lehden numerossa 7/1931.



TORNI
HOTELLI
HELSINGISSÄ

PUH. 30611
SÄHKÖOSOITE:
TORNI

**PÄÄKAUPUNKIIN
MATKUSTAJAT**

Te saatte TORNI Hotellissa ensiluokkaisia, hienoja matkustajahuoneita — mitä hintaluokkaa tahansa. Jokaisessa huoneessa juokseva lämmin ja kylmä vesi, toaletti- ja kylpyhuone sekä puhelin.

Tilavia tavaränäyttelyhuoneita ja saleja herroille kauppamatkustajille.

Ravintolassa mannermainen ruoka ja palvelu. Viihtyisä ruokasali Hotellin vieraille.

Kahvila-Ravintola 13:nnessä kerroksessa. Suurenmoisen ihana näköala yli koko Helsingin ympäristöineen.

Helsingin Sanomat 5.4.1931.

Tornin kaupallista tarkoituserää ei kuitenkaan missään vaiheessa juuri kritisoitu eikä yritetty peitellä, vaan se tuotiin esiin hyvin avoimesti. Valter Jung itse kirjoitti *Arkkitehti*-lehdessä julkaistussa selostuksessa Tornin rakentamisesta syitä, jotka vaikuttivat sen rakentamiseen niin korkeaksi:

Tämä johtui osittain arkkitehtoonillisista syistä, osittain jotta rakennus mainossyistä tulisi kauaksi näkyväksi ja osittain maaston korkeasta tasta, joka tuntui kiihottavan rakentamaan kaupungin keskukseen näkötornin, josta ei ainoastaan koko kaupunkialue, vaan myöskin laajat sitä rajoittavan saariston, maaseudun ja meren alueet saattaisivat näkyä.⁵⁹⁵

Jungin kommentti osoittaa yhtäältä sen, miten hyvin arkkitehdit olivat selvillä korkean rakentamisen symbolisesta mainosarvosta ja toisaalta sen, miten korkea rakentaminen pyrittiin liittämään paikallisuutta laajempaan merkitysyhteyteen. Myös maaseudun näkeminen ja oletettavasti talon näkyminen maaseudulle oli otettu huomioon jo rakentamisvaiheessa. Kaupungit ovat aina olleet yhteydessä sitä ympäröivään maaseutuun, mutta pääkaupungeille tuo suhde on ollut erityisen tärkeä. Pääkaupungin täytyy vakuuttaa myös muualta tulleet omasta arvostaan.⁵⁹⁶

Ajatus pilvenpiirtäjästä edusti 1920-luvun Helsingissä uutta ja modernia elämäntapaa, joka oli jyrkän vastakkaisessa suhteessa vanhaan, ja siihen suhtauduttiin kiihkeästi. Näkisin, että kyseessä oli osaltaan neuvottelua modernisoitumisesta ja amerikanismista. Ensimmäinen maailmansota oli osoittanut eurooppalaisille amerikkalaisen kulttuurin taloudellisen ja teknologisen ylivoimaisuuden, ja esimerkiksi Jean-Louis Cohenin mielestä eurooppalaisten reaktiot amerikkalaisiin olivat aina tietynlaisen epäsymmetrisyyden värittämiä. Eurooppalaiset olivat 1920-luvulla altavastaajia, jotka reagoivat Amerikan uutuuksiin.⁵⁹⁷ Amerikanismissa oli sotienvälisen ajan Suomessa – ja

⁵⁹⁵ Valter Jung: ”Hotelli Torni.” *Arkkitehti* 4/1931.

⁵⁹⁶ Vale 2006, 31.

⁵⁹⁷ Cohen 1995, 14.

Euroopassa – kyse monenlaisista käytännöistä, diskursseista ja mielikuvista, jotka toiset kokivat uhkana kansalliselle identiteetille, kun taas toiset näkivät niissä mahdollisuuden. Suomessa amerikanismia pohti esimerkiksi Olavi Paavolainen, jonka suhtautumista leimaa paradoksaalisuus. Esimerkiksi *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan hän tuo esiin ensimmäisen maailmansodan aikana Eurooppaan tulleiden amerikkalaisjoukkojen virkistävän ja eloisan vaikutuksen, mutta toisaalta kuitenkin pitää selvyytenä sitä, että eurooppalaiset ovat ”henkisessä kehityksessä” amerikkalaisia edellä – joskaan eivät enää kauan.⁵⁹⁸ Siinä missä toiset innostuivat ja näkivät pilvenpiirtäjässä kaikki modernin elämän tarjoamat mahdollisuudet, näkivät toiset siinä peruuttamatonta pahantekoa.

Ilmaisut, joita Kino-Palatsin pilvenpiirtäjästä käytettiin, olivat värikkäitä ja kiihkeitä ja siinä mielessä ainutlaatuisia, että ne eivät muistuta minkään muun rakennuksen ympärillä käytyä keskustelua. Pilvenpiirtäjän rakentaminen saatettiin esimerkiksi kokea niin räikeän häpäisevänä tekona, että sitä saatettiin verrata auringonpimennykseen tai rakkaan kaupungin raiskaamiseen:

Jos välttämättä tahdotaan tuollainen kuvatus saada, niin rakennettakoon se mieluummin vaikkapa autiolle meren saarelle, ettei se monien muassa enää rumistaisi jo ennestäänkin tarpeeksi raikattua Helsingiämme.⁵⁹⁹

Voimakkaissa kannanotoissaan helsinkiläiset eivät kuitenkaan olleet täysin omaperäisiä, sillä esimerkiksi juuri auringonpimennys (eclipse of the sun) oli sana, jota käytettiin paljon myös New Yorkissa. Myös siellä pilvenpiirtäjien vastustajat maalasivat niiden rakentamisesta dramaattisia, apokalyptisia uhkakuvia.⁶⁰⁰

Kino-Palatsin kohdalla ei puhuttu vain pilvenpiirtäjästä, vaan implisiittisesti myös elokuvateattereista ja niiden sijoittumisesta

⁵⁹⁸ Paavolainen [1929] 1990, 35, 141.

⁵⁹⁹ Terä: ”Pilvenpiirtäjä.” *Helsingin Sanomat* 16.3.1928. Leikekansio, KAVA.

⁶⁰⁰ van Leeuwen 1988, 71.

kaupunkitilaan. Vaikuttaisi siltä, että 1920-luvulla jako ensi-ilta- ja muihin teattereihin itse asiassa piti yllä varsin luokkakantaista elokuvateatterissa käyntiä. Lisäksi elokuvateattereiden sisällä saattoi olla erihintaisia paikkoja. Esimerkiksi useimmissa elokuvateattereissa oli erilliset aitiot paremmin maksaville asiakkaille. Erilliset aitiot olivat siitä mielenkiintoinen ilmiö, että ne juonsivat juurensa sääty-yhteiskuntaan ja muistuttivat yhteiskunnan epätasa-arvosta. Tämä oli demokratiaan ja yhteiskunnan tasa-arvoon vannoville arkkitehteille ongelma, mikä käy ilmi muun muassa Alvar Aallon vuonna 1928 Suomi-Filmille tekemässä elokuvateatterisuunnitelmassa (jossa on aitiot) ja Aallon *Kritisk Revyssa* julkaisemassa, elokuvateattereiden standardisointia käsittelevässä artikkelissa (jonka kuvituksessa aitiot on rajattu pois).⁶⁰¹ Siitäkin huolimatta elokuvateatterissa kuten pilvenpiirtäjissäkin piili mahdollisuus luokka- ja kielirajat ylittävään tai ainakin niitä horjuttavaan kaupunkilaisuuteen.

Kirkot kaupungin siluettissa

Kino-Palatsin ja Tornin ympärillä käynyt keskustelu kytkeytyi osaltaan myös kirkkojen rakentamiseen, sillä samoihin aikoihin Helsingissä rakennettiin muun muassa Töölön kirkkoa. Myös Suomenlinnan kirkon restaurointi sekä kauppatoria ympäröivien rakennusten korkeus, joka olisi uhannut näkymää Senaatintorille ja Suurkirkolle, olivat kysymyksiä, jotka liittyivät kaupungin ääriivivoja korostaviin rakennushankkeisiin.

Autonomian ajan Helsingin vertikaaliset ääriviivat olivat muodostuneet paljolti Engelin monumentaalisesta arkkitehtuurista. Eriyisesti merellisestä maisemasta kohoava Nikolainkirkon kupoli oli kaupunkitilaa jäsentävä monumentti, joka painotekniikan kehittyessä muodostui ikoniseksi kuvaksi. Tähän kuvaan tiivistyi pääkaupungin visuaalinen olemus. Näkymä tuli tutuksi monille muillekin kuin

⁶⁰¹ Laine 2004, 135.

helsinkiläisille, sillä kivipainotekniikan lisääntyminen mahdollisti kuvien leviämisen niin yksityisiin koteihin kuin ulkomaillekin.⁶⁰² Itsenäisyyden ajalla Tuomiokirkon osa kaupunkipanoraamoissa ei kuitenkaan enää ollut yhtä suuri, sillä lentokoneen mahdollistama lintuperspektiivi ei nostanut sitä enää samalla tavalla esiin.

Toinen kaupunkitilan historiasta ammentava linja oli Esplanaadin puisto, joka pilvenpiirtäjakeskustelussa nousee esille tämän tästä, ensin 1920-luvulla Kino-Palatsin yhteydessä, ja 1930-luvulta lähtien Kauppatorin rakennuskorkeuksiin liittyen. ”Kauppatorikysymyksestä” muodostui ”pilvenpiirtäjäkysymyksen” kaltainen, laajaa keskustelua herättänyt aihe. Nämä kysymykset kuitenkin poikkesivat toisistaan siinä, että kauppatorikysymys ei ollut kietoutunut populaarikulttuuriin eikä Amerikkaan millään tavoin. Päinvastoin: kauputorin suojelussa oli kyse virallisen Suomen virallisista näkymistä, ja keskustelun fokuksessa oli Suurkirkon näkymien suojelu. Esimerkiksi Ernst von Wendt julkaisi aiheesta kokonaisen kirjan *Kauppatorikysymys. Helsingin huomattavin kaupunkikuva ja sen tulevaisuus* jossa hän nimenomaan korosti, ettei yksityiselle yritteliäisyydelle tai rakennuskeinottelulle – jotka vaikuttavat von Wendtillä olleen lähes synonyymeja – saisi antaa minkäänlaista mahdollisuutta korkeiden talojen rakentamiseen tällä alueella.⁶⁰³

Olemmeko tulleet itsenäiseksi valtioksi ja järjestäneet entisen keisarillisen palatsin Tasavallan Presidentin linnaksi...antaaksemme sitten levollisesti sellaisen häpeän tapahtua, että linnan naapurikiinteistö siirtyy jollekin liiketalohuijarille, joka käyttäen hyväkseen kaikkia mahdollisuuksia ostonsa tekemiseksi niin kannattavaksi kuin suinkin, ottaa viimeisenkin rakennusjärjestyksen mukaan rakennukselle sallitusta kuutiotilasta käyttöönsä!⁶⁰⁴

⁶⁰² Kervanto Nevanlinna 2005, 48.

⁶⁰³ von Wendt 1932, 7. Von Wendt itse kutsui kirjaansa lentokirjaseksi. Hänen omien tekstiensä lisäksi kirjasessa julkaistiin Eliel Saarisen Cranbrookista lähettämä, kirjan sanomaa tukeva, sähkösanoma sekä J. S. Sirénin – myöskin kirjoittajan näkemystä puoltava – lausunto.

⁶⁰⁴ Ibid., 17.

Esplanadia ja varsinkin näkymää Esplanadilta Suurkirkolle pidettiin erittäin tärkeänä. Kauppatorin ympäristöä rakennettaessa uhkana oli, että näkymä Suurkirkolle tukkeutuisi, ja keskustelu rakennuskorkeuksista kävi 1930-luvulla yhtä kiivaana kuin se oli käynyt paria vuotta aiemmin Kino-Palatsin tapauksessa. Näkymä kirkolle oli tosin aika rajattu, sillä – kuten von Wendtkin hyvin tiesi – kirkko näkyi kaikessa komeudessaan vain joistakin tarkastelupisteistä, lähinnä Tähtitornin mäeltä tai mereltä kaupunkia lähestyttäessä tai sieltä poistuttaessa. Laivareitiltä aukeavaa maisemaa von Wendt piti erityisen tärkeänä, sillä juuri se oli näkymä, joka oli usein ulkomailta tulevan vieraan ensimmäinen kuva Suomesta. Tämä näkymä oli myös se, josta käsitys Helsingistä ”erinomaisen kauniina” kaupunkina muodostui.⁶⁰⁵

Von Wendtin käsittelyssä kaupunkikuva kysymys oli esteettinen, mutta hänenkin tulokinnassaan kävi hyvin selväksi, että esteettisyys oli hyvin sidoksissa paitsi kirkon ja valtion instituutioihin myös siihen, että kansainvälisten vieraiden näköala Suomeen olisi edustava. Tätä tärkeää kysymystä ei jätetty arkkitehdeille, vaan – kuten Kino-Palatsinkin tapauksessa – mielipiteitä kysyttiin monenlaisilta tahoilta. Esimerkiksi *Uusi Suomi* julkaisi sunnuntaisivuillaan aiheesta laajan artikkelin, jossa mielipidettä Sofiankadun laajentamisesta kirkkonäkymän parantamiseksi kysyttiin muun muassa useilta arkkitehdeilta, poliitikoilta ja jopa kenraali Mannerheimilta. Mannerheim oli arkkitehtien kanssa yhtä mieltä siitä, että näkymä torille oli tärkeä, mutta päätyi silti ehdottamaan Sofiankadun säilyttämistä sellaisena kapeana kujana kuin se oli tähänkin asti ollut. ”Niin nuoren kaupungin kuin Helsingin tulee pitää kiinni harvoista traditioistaan”, oli Mannerheimin mielipide.⁶⁰⁶

Kirkon kaupunkikuvallisessa erikoisasemassa ja kirkkonäkymien suojelussa ei varsinaisesti ollut mitään uutta. Itse asiassa jo vuoden 1895 rakennusjärjestyksessäkin, jossa siis ensimmäistä kertaa säädel-

⁶⁰⁵ Ibid., 5. Sama näkymä ja sen suojelu ovat tällä hetkellä erittäin ajankohtaisia Katajanokkaan suunnitellun hotellin takia.

⁶⁰⁶ Artikkelin oli koottu niin, että muut kommentoivat von Wendtin ja Eklundin esittelemää suunnitelmaa. *US* 22.3.1931.

tiin rakennuskorkeutta, jätettiin kirkot (mutta myös muiden yleisten rakennusten, joita ei kuitenkaan tarkemmin määritelty) yleisten määräysten ulkopuolelle.⁶⁰⁷ Sama kirkkoa, tai ”muuta julkisia rakennuksia” koskeva erityismaininta löytyy myös vuonna 1929 tehdyssä rakennusjärjestyksen muutoksessa.⁶⁰⁸

Kirkkojen erityinen asema kaupunkirakenteessa oli tietenkin vanhaa perua. Mutta oliko kirkkojen ”suojelussa” kyse pelkästään uskonnon ja/tai perinteisen instituution arvovallasta? Mielenkiintoiseksi ja ehkä uudenaikaiseksi tilanteen teki se, että arkkitehdit vastustivat kauppatorin rakennuskiistassa kiivaasti sitä, että näkymä Engelin arkkitehtuuriin tukkeutuisi. ”Tuntuu siltä, että pitäisi olla tarpeeton huomauttaa niistä kauneusarvoista, jotka ovat ominaisia Engelin Helsingin säilyneille osille”, aloitti Hilding Ekelund kirjoituksensa ”Rakennuskorkeus Kauppatorin varrella”.⁶⁰⁹ Lienee mahdotonta täsmällisesti sanoa, milloin yksittäiseen arkkitehtiin kohdistuva ihailu on ohittanut kirkon hengellisen ja kaupunkitilallisen arvovalta-aseman, mutta Ekelundin tekstissä käy harvinaisen selvästi esiin, että näkymässä kirkolle kyse oli nimenomaan pääkaupungin ikonografian taiteellisesta ja esteettisestä asemasta eikä uskonnollisesta vallasta ja järjestyksestä. Koko aukion arkkitehtuuri oli ehdottomasti otettu osaksi itsenäisen Suomen arkkitehtuuria, mikä näkyy hyvin monissa eri yhteyksissä:

⁶⁰⁷ § 43 Rakennusjärjestys Helsingin kaupungille. Vahvistettu toukokuun 3. päivänä 1895.1904, 16.

⁶⁰⁸ ”Mitä edellä tässä pykälässä on sovittu, ei sovelleta kirkkoon eikä muuhun julkiseen rakennukseen, joiden korkeuden kussakin eri tapauksessa asianomainen viranomainen määrää.” Helsingin kaupungin rakennusjärjestyksen muutos Valtioneuvoston vahvistamana heinäkuun 29 p:nä 1929 50 § 8. Helsingin kaupungin kunnallinen asetuskokoelma. Helsingin kaupungin tilastokonttorin julkaisema 1929, 47.

⁶⁰⁹ Hilding Ekelund: ”Rakennuskorkeus Kauppatorin varrella.” *Arkkitehti* 7/1931, 101–102.

Vapaan Suomen ja sen pääkaupungin on kiittäminen Ehrenströmin ja Engelin neroutta ja ihmeellistä laajanäköisyyttä siitä, että meillä on näytettävänä jotakin niin mahtavaa, arvokasta ja suurpiirteistä kuin Valtioneuvostontorimme ympäristöineen, että meillä on pääkaupungissamme ”forum”, jota monella mahtavalla valtakunnalla on syytä kadehtia.⁶¹⁰

Ekelundin huomautus ilmentääkin hyvin sitä arvokkuutta ja kyseenalaistamatonta asemaa, mikä arkkitehtuurilla saattoi 1920-luvun Suomessa olla.

1920-luvun loppupuolisko oli aikaa, jolloin Helsingin kaupunkisiluetti muuttui jatkuvasti. Tämä aiheutti kahdenlaisia reaktioita: toisille se antoi mahdollisuuden näkyvyyteen ja muutokseen, toiset kokivat muuttuvan siluetin uhkaavana ja kaoottisena. Ernst von Wendt, joka vuonna 1932 julkaisi edellä mainitun kirjan, tiivisti asian näin:

Viime vuosina on paljon puhuttu ja kirjoitettu kauppatoria reunustavien rakennusten korkeudesta, s.o. torin pohjoisella laidalla olevien talojen rakennuskorkeudesta, ja ammattimiesten taholta on lausuttu, ettei tätä rakennuskorkeutta voisi huomattavasti lisätä aiheuttamatta mitä vakavinta vaaraa kaupunkikuvan kauneudelle ja omalaatuisuudelle.⁶¹¹

Helsingissä kaupunkisiluettiin kytkeytyi 1920-luvulla myös poliittisia, uskonnollisia ja etnisiä kysymyksiä. Venäläisyys ja ortodoksisuus – joita ei aina erotettu erillisiksi asioiksi – ja niiden näkyminen katukuvassa oli ajankohtainen kysymys nyt kun venäläinen valtiovalta oli poistunut maasta. *Hyvä Helsingimme* -kirjassa Ture Janson ja Erkki Kivijärvi halusivat korostaa, kuinka vähän venäläisyys enää näkyi Helsingin kaupunkikuvassa, ja Senaatintorin venäläistä alkuperää

⁶¹⁰ Ernst von Wendt & Jarl Eklund: ”Tulevaisuuden perspektiivi.” *US* 22.3.1931.

⁶¹¹ von Wendt 1932, 5.

he eivät tässä kirjoituksessa tunnustaneet lainkaan. Poikkeuksena kirjoittajat mainitsivat Uspenskin katedraalin, jonka merkitystä he kuitenkin vähätelivät: ”Uspenskin katedraali kohoaa taivasta kohti Katajanokan vuorelta hiljaisessa ja kolkossa uhmassa, himmentynyt ja väsynyt hohde itämaisten kupujensa ympärillä.”⁶¹² Myös Carolus Lindbergille Uspenskin katedraali oli häiritsevä esteettinen särö kauppatorin muuten miellyttävässä ilmeessä. Lindbergin toivoi uudesta kaupungintalosta rakennusta, joka peittäisi katedraalin, sillä hänestä ei ollut sopivaa, että ”itämainen kirkkoluoma sipuleineen” muodostaa kauppatorin kohokohdan.⁶¹³

Vaikka Uspenskin katedraalin näkyvyyttä saatettiin edellisenkaltaisissa teksteissä vähätellä, parhaiten ortodoksisuutta – joka siis joidenkin silmissä rinnastui venäläisyyteen, vaikka Helsingin seurakunnassa oli myös suomenkielisiä jäseniä⁶¹⁴ – pitivät esillä ortodoksiset kirkot, jotka olivat usein näkyvälle paikalle rakennettuja. Kanta-kaupungin ortodoksiset kirkot Pyhän Kolminaisuuden kirkko (C. L. Engel 1826–1827) ja Uspenskin katedraali (Aleksei M. Gornostajev 1862–1868) säästyivät hävitykseltä, koska ne olivat Helsingin ortodoksisen seurakunnan ylläpitämiä. Ne eivät siis olleet aiemminkaan olleet venäläisten hallinnassa, joten niitä ei voitu siirtää Suomen valtiolle. Erityisesti Uspenskin katedraali sijaitsi erittäin näkyvällä paikalla, ja vaikka sen asema oli periaatteessa suojattu, sen sijainti ”valkoisen Suomen” ytimessä oli kuitenkin haastava. Tästä kertoo esimerkiksi Rezvoim Rauhan Kappelin kohtalo. Kappeli, tšasouna, oli rakennettu seurakunnan keräysvaroilla kauppias Nikolai Rezvoim aloitteesta Haminan rauhan ja Suomen Venäjään liittämisen 100-vuotisjuhlallisuuksia varten. Sen peruskivi oli muurattu 5.9.1909 ja se vihittiin käyttöön vuonna 1913, vaikka kaupungin viranomaiset olivat alusta asti rakentamista vastaan. Kappelin sijaitsi varsin näkyvästi katedraalin edessä, ja siitä tuli venäläisen sortovallan symboli.

⁶¹² Janson & Kivijärvi 1926, 27–28.

⁶¹³ Lindberg 1931, 15.

⁶¹⁴ Pogreboff 2002, 80.



Rezvoin rauhankappeli 1919, jolloin rakennus tervattiin. Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto.

Vuonna 1919 kansallismieliset ylioppilaat tervasivat kappelin, jolloin rakennus vaurioitui niin, että se jouduttiin purkamaan.⁶¹⁵

Poissulkeva kansallismielisyys ohjasi myös Suomenlinnan ortodoksisen Aleksanteri Nevskin kirkon (K. A. Thonin, 1850–1854) muutostöitä. Kirkko oli aikanaan pystytetty Viaporin venäläisille sotilaille varuskuntakirkoksi. Kirkon työntekijöiden esimiehenä toimi tuolloin linnoituksen komendantti, eikä se siis kuulunut Helsingin seurakunnalle. Suomen itsenäistyttyä kirkosta tuli muiden Viaporiin kuuluneiden rakennusten lailla Suomen valtion omaisuutta, ja se päätettiin muuttaa luterilaiseksi kirkoksi. Vuoden 1917 lopulla Suomen ortodoksinen kirkko oli anonut entisten sotilaskirkkojen omaisuutta, mutta anomukseen ei suostuttu. Venäläisiltä jääneen omaisuuden ottivat haltuunsa poliisiviranomaiset Senaatin perustaman sotasaalikeskusosaston käskystä.⁶¹⁶ Suomenlinnaksi muutetun Viaporin sipulipäinen ja värikäs ortodoksikirkko muutettiin nykyasuunsa luterilaiseksi kirkoksi 1920-luvulla. Tämä muutostyö sai paljon huomiota, ja se päättyi monen muun rakennushankkeen lailla pilakuvan aiheeksi.⁶¹⁷

Suomenlinnan kirkon osakseen saama huomio kertoo osaltaan siitä, että kaupunkikuvakysymys ei liittynyt ainoastaan keskustan kantakaupungin kivikortteleihin, vaan kaupunkilaiset saattoivat kokea, että kaupungin siluetti alkoi jo Suomenlinnasta. Jo Suomenlinnan saaminen venäläisiltä itsenäistymisen yhteydessä oli ollut merkittävä tapahtuma, sillä Viapori oli ollut keisarikunnan alainen linnoitus, jonka määräykset olivat tulleet suoraan Pietarista koko sen ajan, kun Suomi oli kuulunut Venäjän suuriruhtinaskuntaan. Linnoitus oli siis ollut tavallisilta helsinkiläisiltä suljettu, ja sen liittämistä Helsinkiin pidettiin tärkeänä, vaikkakin sen kohtalona oli ensi alkuun joutua suomalaisten punavankien vankileiriksi.⁶¹⁸

⁶¹⁵ Koukkunen & Kasanko 1977, 76–77; Ollila & Toppari 1977, 302–303.

⁶¹⁶ Lehtonen 2002, 153.

⁶¹⁷ Ks. esim. *Tuulispään* etusivu 1928. Helminen 2000, 40.

⁶¹⁸ Gardberg & Palsila 1998, 137–139.

Viaporin nimi muutettiin Suomenlinnaksi samana päivänä – 12.5.1918 – kun Kustaanmiekan salkoon nostettiin Suomen lippu. Samana päivänä myös Aleksanteri Nevskin kirkko vihittiin luterilaiseksi kirkoksi. Kirkon ortodoksinen esineistö vietiin pois, ja vuonna 1919 pienten tornien kupoliosat poistettiin. Kirkonkellot vietiin Helsinkiin, jossa niitä myytiin kilohintaan luterilaisille kirkkoille.⁶¹⁹ Tämäkään ei riittänyt, sillä helsinkiläiset kokivat edelleen uhkaavaksi kauas ulapalle näkyvän venäläisen kirkon sipulitornin, ja koko kirkon ulkoasun muuttamiseen luterilaiseksi kirkoksi ryhdyttiinkin pian. Kirkko oli tuolloin Puolustusministeriön insinööriosaston vastuulla, ja myös siellä koettiin ongelmaksi ortodoksinen kirkko, itämainen vieras lisä Helsingin siluettissa.⁶²⁰ Insinööriosasto julisti vuonna 1922 kirkon korjaamisesta kilpailun, jonka voitti Einar Sjöström. Hän itse kuitenkin kuoli ennen kuin korjauksia ehdittiin toteuttaa, ja hänen työtään tuli jatkamaan Jarl Eklund. Kun korjaustyöt vihdoin valmistuivat vuonna 1928, uutisoitiin *Helsingin Sanomissa*, kuinka kirkko nyt esiintyy uudessa asussa, eikä siinä ole jälkeäkään sen entisistä koristeellisista venäläisistä piirteistä: ”Kirkko, jonka puhtaat ja yksinkertaiset ääriiviivat tekevät juhlallisen miehekkään vaikutuksen, on uudessa asussaan täydellisesti sopusoinnussa Ehrensvärdin arkkitehtonisen tyylin ja ajatuksen kanssa.”⁶²¹ Kirkko palveli varuskuntakirkkona vuoteen 1960, jolloin se siirtyi Helsingin seurakuntayhtymälle.

Suomenlinnan kirkko oli tavallaan oma erityistapauksensa, mutta venäläisyyden näkyvä läsnäolo pääkaupungissa koettiin monin tavoin vaivaannuttavaksi. 1920-luvun alkua oli koetellut suoranainen venäläisvihan aalto.⁶²² Vahvat vastenmielisyyden ilmaiset eivät olleet harvinaisia myöskään 1920-luvun lopulla. Suhtautuminen

⁶¹⁹ Lehtonen 2002, 153.

⁶²⁰ Gardberg & Palsila 1998, 147.

⁶²¹ ”Suomenlinnan sotilaskirkko vihittäneen jo tänä vuonna tarkoitukseensa.” *HS* 2.11.1928.

⁶²² Vuosien 1917–1923 suomalaisen venäläisvihan ilmenemismuotoja on analysoinut Karemaa 1998 passim.



Aleksanteri Nevskin kirkko ortodoksisessa asussa 1918. G. Lönnqvist / Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto.



Aleksanteri Nevskin kirkko Suomenlinnassa. Helsingin kaupunginmuseon kuvaarkisto. Kuva uudistuneesta Suomenlinnasta julkaistiin Carolus Lindbergin kirjassa Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki. Kuva Foto R. Roos.

Suomenlinnan kirkon rakentamisesta käydyin kilpailun voittotyö julkaistiin Arkkitehtilehdessä no 4/1923.

venäläisyyteen kertautui suhteessa venäläisten materiaaliseen perintöön kaupunkikuvassa. Esimerkiksi venäjänkielistä kadunnimistä haluttiin eroon. Vladimirinkatu muutettiin Kalevankaduksi, Galitsininkadusta tuli Juhani Ahon tie, Konstantininkadusta Meritulinkatu ja Nikolainkadusta Snellmaninkatu. Painotuotteissa, kuten junalipuissa, postilipuissa ja monenlaisissa kaavakkeissa oli vielä pitkälle 1920-lukua venäjän kieltä tai Venäjän vallan symboleita, kuten kaksipäisen kotkan kuvia, mikä herätti ankaraa arvostelua.⁶²³ Suhde arkkitehtuuriin oli kuitenkin monimutkaisempi, sillä kuten esimerkiksi Vikstedtin kirjan vastaanotosta voidaan huomata, oli yleisesti hyväksytty ajatus, että Helsingin urbaani historia on nuori ja köyhä eikä sillä juuri ollut keskiaikaista tai paljon muutakaan vanhaa rakennuskantaa, ja suurin osa arvokkaimmaksi koetusta arkkitehtuurista oli autonomian aikana ja usein venäläisten toimesta tai heidän avustuksellaan rakennettua. Suomenlinnan kirkon itämaisuus ja koristeellisuus saattoivat ärsyttää, mutta Senaatintorissa haluttiin nähdä arkkitehtonista ja esteettistä arvoa, jonka historiallisuutta ei koettu uhkaavaksi vaan pikemminkin kansallista itsetuntoa vahvistavaksi.⁶²⁴

Suomessa luterilainen kirkko on hallinnollisesti valtionkirkko. Tätä korostaa myös arkkitehtuuri, joka on liittänyt valtion hallinnon ja kirkon esteettisesti yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, mutta edelleen Uspenskin katedraali on Helsingin arkkitehtuurin ”toinen”, joka usein jätetään mainitsematta suomalaisen arkkitehtuurin historioisissa, vaikka se sijaitsee keskeisellä paikalla. Etniset ja uskonnolliset rajat ovat modernissa yhteiskunnassa kuitenkin aina liikkeessä, ja esimerkiksi ajatus, että Suomenlinnan kirkko voitaisiin vielä muuttaa ortodoksiseen asuun, nostaa aika ajoin päätään.

⁶²³ Karemaa 1998, 192.

⁶²⁴ Esimerkiksi Sigurd Frosterus oli sitä mieltä, että Engelin arkkitehtuurin säilyttäminen toisi Helsingille ”ainaista kunniaa”. Frosterus: ”Citymuodostumista Helsingissä.” *Arkkitehti* 1921.

Helsinki, pohjolan valkea kaupunki

Kaupunkisiluettin yhtenäisyys

Matti Klinge on Runebergin ja Topeliuksen luomaa kansallista maisemaa käsittelevässä kirjoituksessaan nostanut esiin taiteen keinoin luodun maiseman pohjimmaisen konservatiivisuuden. Luonnonmaisemaa ihaileva taideteos vie ajatukset ”pois yhteiskunnasta, sen epäkohdista ja pyrkimyksistä niiden korjaamiseen. Maisema korostaa arvoja, jotka ovat pysyviä”, kirjoittaa Klinge.⁶²⁵ Maisemassa, olipa kyse sitten pittoreskista maalaismaisemasta tai kaupungin siluettista on kyse aina samalla kertaa sosiaalisista ja materiaalisista käytännöistä ja niiden symbolisista representaatioista.⁶²⁶ Suomessa kansallismaiseman on tavallisesti ajateltu olevan luonnonmaisemaa, mutta maisemia löytyy kaupungistakin. Jos maiseman käsitettä sovellettaisiin kaupunkiin ja sen kaukana siintävään siluettiin, voisiko olla niin, että kaupungin pysyvyyttä ja yhtenäisyyttä korostava skyline on myös keino lujittaa valtasuhteita ja tehdä niistä pysyviä sekä häivyttää ajan-kohtaisia ristiriitoja?

Kaupungin katulinjojen ja aukoiden – kaupunkikuvan – yhtenäisyys oli 1920-luvulla kaiken arkkitehtonisen ajattelun läpäisevä idea, mikä näkyi varsinkin uusissa kaupunginosissa Vallilassa ja Töölössä. Vuonna 1927 Birger Brunila saattoi siis todeta tyytyväisenä kaupunkikuvan muuttuneen huomattavasti puhtaammaksi, eheämmäksi ja arvokkaammaksi ja saaneen näin suurkaupunkimaista, monumentaalista tunnelmaa.⁶²⁷ Yhtenäisyyden tavoite kävi ilmi myös siinä, että kaupungin ääriviivat nousivat erityisen huomion kohteeksi.

Sopusuhtaiset kaupungin ääriviivat ovat osoitus kaupunkirakennustaiteesta ja siihen kytkeytyvästä kontrollista, mutta modernilla

⁶²⁵ Klinge 1986, 64.

⁶²⁶ Zukin 1993, 16.

⁶²⁷ Brunila: ”Yhtenäisiä katukuvia.” *Arkkitehti* 6/1927.

ajalla kaupungin ääriviivoihin kohdistuva katse on usein myös turistin katse, ja kysymykset vallasta kietoutuvatkin kysymyksiin kaupallisuudesta. Esimerkiksi matkailijaa ohjattiin katsomaan kaupunkia tietyiltä näköalapaikoilta jo varhaisissa matkaoppaissa, ja 1800-luvulla valokuvaajat saattoivat jopa pyrkiä patentoimaan käyttämänsä kuvakulmat.⁶²⁸ Kaupallisuus ja mainostaminen toisaalta erottaa, toisaalta yhdistää. 1920-luvulla mainoskulkueet saattoivat yllättävällä tavalla integroida eri kaupunginosia. Esimerkiksi Elannon reklaamikulkueesta uutisoitaessa korostettiin, että ”kulkueesta kukaan ei jäänyt osattomaksi, sillä sen retki oli järjestetty niin keskikaupungin kuin kaupungin laitaosienkin nähtäväksi.”⁶²⁹ Kaupankäynti on aina ollut osa kaupunkielämää, ja monet kaupungit ovat suorastaan kehittyneet kaupankäynnin ympärille, vaikkakin Helsingin rakentaminen on varsinkin autonomian aikana tapahtunut paljolti hallinnon ehdoilla. Kaupankäynti, sen asema ja näkyvyys kaupunkirakenteessa ovat kuitenkin olleet valtiovallan toimesta myös tiukasti kontrolloituja. Uudenlaiset kaupankäynnin tavat ovat tuoneet muutoksia kaupunkikuvaan. 1900-luvun alussa kaupankäyntiä säädeltiin muun muassa siten, että lihan myyminen ulkotiloissa kiellettiin, mikä johdattiin kaupahallien rakentamiseen ja kaupankäynnin siirtymisen sisätiloihin.

Pilvenpiirtäjät kytkeytyivät, kuten olen edellä osoittanut, osaksi kirjallista ja kuvallista traditiota. Näiden merkitys ympäristön hahmottamisessa piilee siinä, että ne lisäävät kaupungin luettavuutta. Kaupunkitilan selkeys ja luettavuus ovat olleet 1700-luvulta asti tärkeitä kaupunkitilaa, sen jäsentämistä ja kuvaamista ohjaavia periaatteita. 1800-luvulla nationalismi toi kaupunkien ikonografiaan kansallisvaltioiden symboliikkaa, jota niillä ei aikaisemmin ollut.⁶³⁰ Viimeisen sadan vuoden aikana kaupungin luettavuus on muuttunut teknologian ja median vaikutuksesta suuresti. Pilvenpiirtäjät

⁶²⁸ Koivunen 2006, 126.

⁶²⁹ M.: ”Elannon eilinen reklaamikulkue.” *HS* 7.9.1925.

⁶³⁰ Sonne 2003, 34.

olivat toki vain yksi, vaikkakin paljon julkisuutta saanut, esimerkki modernisoituvasta kaupunkitilasta. Kaupunkitila muuttui monella tavalla, mutta muutosta ei ole syytä korostaa liikaa, sillä kaupungissa eläminen, liikkuminen ja toiminen ovat luultavasti aina vaatineet tietoa ja taitoa – sekä useimmiten rahaa. Modernissa suurkaupungissa rahan merkitys kaupunkilaisuudessa on kasvanut, mutta myös lukutaidon merkitys on ollut yllättävän tärkeä. Berliiniläistä lehdistöä ja kaupunkikuvaa 1900-luvun alussa tutkinut Peter Fritzsche on todennut että kaupunkitilaa kuvitti tuolloin valtava määrä tekstiä, ja että ilman lukutaitoa kaupungissa oli itse asiassa varsin vaikea liikua ja suunnistaa.⁶³¹

Useimmiten kaupungin luettavuudella ei kuitenkaan tarkoiteta lukemista näin konkreettisesti, vaan pikemminkin lukemista käytetään metaforana kaupungin käsittämiseksi. Ajatus ei ole uusi, vaan kumpuaa valistuksen ajan ideaalikaupungista ja näkemyksistä muotojen selkeydestä ja geometrisyydestä.⁶³² Kaupungin luettavuuden voidaan katsoa olevan myös sosiaalista luettavuutta; kaupungin materiaallinen muoto kertoo myös sen valtasuhteista ja yhteiskunnallisen järjestyksestä.⁶³³ Selkeät ääriviivat ovat 1600-luvulta asti viestineet hyvästä järjestyksestä ja kurista, mutta asian voi ajatella myös niin, että selkeät ääriviivat kertovat tarpeesta järjestykseen ja haluun kontrolloida epäjärjestystä. Myös tämä kuuluu olennaisena osana moderniin kaupunkiin.

Arkkitehtuuria ja kaupunkia teorioivassa perinteessä on 1990-luvun mittaan noussut kulttuurintutkimuksen haara, jota on kuitenkin alettu kritisoida liiallisesta kallistumisesta luettavuuden ja lukutaidon kaltaisiin käsitteisiin sekä kirjallisuudentutkimukseen ja kirjallisiin muotoihin, sillä tällöin menetetään jotakin arkkitehtuurin tilallisista ja aistillisista ominaisuuksista. Kielen voi kuitenkin ymmärtää myös nautinnon metaforana. Valtaan, järjestykseen ja hie-

⁶³¹ Fritzsche 1996, 10.

⁶³² Ks. esim. Hirsch 2004, 73.

⁶³³ Sorkin 1992, xiii.

rarkiaan kiinnittyvässä puheessa unohtuikin helposti, että kaupungit ovat myös viihtymisen ja nautinnon paikkoja. Torit ovat paitsi kaupankäyntiä myös markkinahuveja varten. 1700-luvulla Denis Diderot, *Encyclopédién* isä, kirjoittaa, että ensyklopedian lukeminen on kuin kaupungilla kuljeskelua.⁶³⁴ Diderot'n käsitys on sittemmin toistunut usein niin Baudelairella, Walter Benjaminilla ja muilla kirjoittajilla, jotka ovat analysoineet kaupungilla kulkemista. Kielen merkitys on osin juuri siinä, että kielellisyyden kautta arkkitehtuuria merkityksellistetään; kieli, oli se sitten puhuttua tai kirjoitettua tekee mahdolliseksi kokemusten jakamisen. Toisaalta kieli ja kirjoittaminen eivät välttämättä ole aistillisuuden vastakohtia, sillä esimerkiksi kaupunkikirjallisuus voi tähdentää kaupungin aistittaviin puoliin ja opettaa lukijaa kiinnittämään huomiota kaupunkiin juuri aistimellisena ympäristönä.

Rakennettu ympäristö ja tilan järjestys luovat kaupungin materiaalsen ja tekstuaalisen luettavuuden. Ne muodostuvat kaupungin raamit ja kaupunkilaisille tulkinnan horisontin, joka luo arkipäivän toiminnalle rajat ja mahdollisuudet.⁶³⁵ Pilvenpiirtäjä on tuonut kaupungin luettavuuteen ja lukemiseen uuden tason, pilvenpiirtäjästä katsova ihminen voi katsoa alas kaupunkiin ja nähdä ja lukea sen rakennetta yhdellä silmäyksellä.⁶³⁶ Roland Barthes'in mukaan pilvenpiirtäjästä (Barthes kirjoittaa Eiffel-tornista) muodostuva näkyvä materialisoikin aivan uudenlaisen suhteen ihmisten ja heidän ympäristönsä välille, jota tosin oli jo ennakoitu 1800-luvun kirjallisuudessa, esimerkiksi Victor Hugon *Notre-Damen kellonsoittajan* (*Notre-Dame de Paris*, 1831) panoraamisissa kaupunkikuvauksissa. Uudenlaisessa katsomisen tavassa kyse ei ollut enää vain havaitsemisesta vaan älyllisestä katsomisesta, lukemisesta.⁶³⁷

Tekstuaalisen luettavuuden uloimman kehän muodostaa kaupungin siluetti, joka sulkee sisälleen kaiken, mitä kaupungissa on. Kau-

⁶³⁴ Madsen 2002, 1.

⁶³⁵ Madsen 2002, 9.

⁶³⁶ Nye 1996, 106.

⁶³⁷ Nye 1996, 107. Barthes [1964] 1982, 242–243.

kaa katsoen mikä tahansa muodostaa kokonaisuuden, jonka sisäiset ristiriidat katoavat. Pilvenpiirtäjämaisemaakin voi ihailta esteettisenä kokonaisuutena, vaikka vastustaisi niiden yritysten toimintaa, jotka rakennuttavat ja saavat voittoa pilvenpiirtäjistä. Esimerkiksi Yhdysvalloissa pilvenpiirtäjäsiliuetista (corporate skyline) tuli yleinen vaurauden ja kansalaisyhteiskunnan ylpeyden aihe.⁶³⁸ Kaukaa katsottuna myös Helsinki saattoi näyttää valkoiselta, puhtaalta ja jopa viattomalta.

Helsinkiläiset, tai tietty joukko helsinkiläisiä, toivoivat kaupunkiin pilvenpiirtäjää, mutta sen osakseen saama vastustus ei lopulta ole kovin harvinaista, sillä hyvin harva pääkaupunki on saanut keskusta-alueelle pilvenpiirtäjiä, jotka uhkaisivat julkisia instituutiota olemalla niitä korkeampia. Euroopan pilvenpiirtäjät ovat näihin päiviin asti olleet joko kaukana keskustasta tai melko pieniä, kuten Tukholmassa, ja Yhdysvalloissakin pääkaupunki Washington on maan ainoa suurkaupunki, jossa ei ole pilvenpiirtäjiä.⁶³⁹

1920-luvulla julkaistiin valokuvien lisäksi useita kirjoja, joissa Helsinkiä katsottiin lentokoneesta, mikä korosti siluetin asemaa. *Suomen yli lentokoneessa* oli teos, joka perustui ainoastaan lentokuviiin, mutta monet muutkin arkkitehtuuria käsittelevät kirjat sisälsivät ainakin yhden luvun, jossa lentokonenäkymät saivat pääosan. Jansonin ja Kiviniemen kirjan avaus, jossa Helsinkiä lähestytään lentokoneella, tuntuu tukevan hyvin Sharon L. Hirschin väitettä, että kaupunkisiluetti on katsomisen tapa, joka peittää ristiriitaisuudet ja kaotisuuden. Jansonin ja Kivijärven sanoin ”Helsinkiä on katsottava pilvenreunalta, siitä saa oikean näkökulman sen puhtaaksi lakaisuun ja valoisaan ilmavuuteen”.⁶⁴⁰ Voisi ajatella, että kaupunkisiluetti myös visualisoi kaupunkia ja tukahduttaa muut aistit, sillä siluetti ei tuoksu, tunnu eikä kuulosta miltään. Samalla se myös abstrahoi kaupungin ääri viivoista koostuvaksi, etäiseksi näkymäksi. Samaa mieltä

⁶³⁸ Kostof [1992] 2006, 281.

⁶³⁹ Sonne 2003, 294.

⁶⁴⁰ Janson & Kivijärvi 1926, 9.

oli matkakertomuksistaan tunnettu toimittaja-kirjailija Ernst Lampén, joka halusi korostaa, että Suomi on suorastaan parhaimmillaan juuri lentokoneen ikkunasta katsottuna.⁶⁴¹

Sotien välisenä aikana lentämisestä tuli keskeinen modernin elämän kuva. 1930-luvulla tämä kuva alkoi tiivistyä sotaiseksi metaforaksi ja lentokone alettiin ymmärtää ennen kaikkea taisteluvälineenä, ilma-aseena, jonka kehitykseen investoitiin suuria summia. Tätä myöten lentäjistä tuli sotilaiden eliittiä, mutta 1920-luvulla lentämiseen liittyvä sankaruus oli ehkä vielä yleisempää maskuliinista sankaruutta ja vallankäyttöä. Arkkitehtuurin alalla lentämisestä olivat erityisen kiinnostuneita Italian futuristit.

Pilvenpiirtäjien kriitikot ovat kaikkina aikoina nostaneet esiin ristiriidan, joka helposti muodostuu pilvenpiirtäjän siluetin ja sitä läheltä katsovien tai sen uumenissa elävien tai siellä työskentelevien ihmisten välille. New Yorkin pilvenpiirtäjistä kirjoittanut Lewis Mumford totesi jo 1920-luvun alussa, että valtaosa ihmisistä ei koskaan näe pilvenpiirtäjää sellaisena kuin se on kauneimmillaan Brooklynin silalta tai Staten Islandin lautalta katsoen. Suurin osa niistä ihmisistä, joiden arkea pilvenpiirtäjät ovat, saapuvat pilvenpiirtäjiin täpötäysistä metroista tai ruuhkaisilta kaduilta. He työskentelevät huoneissa, jotka ovat aina toistensa kaltaisia, sillä mahdollisimman taloudellinen rakentaminen on vähentänyt kaikki viihtyvyyttä palvelevat yksityiskohdat ja arkkitehtonisen variaation minimiin. Pilvenpiirtäjistä näytettyvät heille lähinnä ovet, hissit, seinät ja ikkunat; ikkunat tosin harvemmille.⁶⁴² Kaupunkisiluetissa on aina jotakin arkipäivästä vieraannuttavaa ja etäännyttävää.

⁶⁴¹ Hirsch 2004, 83. Ernst Lampén: ”Näköalatorneista ja majataloista.” *Tähystäjä* 27–28 / 1929.

⁶⁴² Mumford [1922] 1955, 78–81.

Valkoisen kaupungin yhtenäisyys

Kaupungin ääriivioihin liittyy myös kysymys kaupungin väristä. Suomessa ja Ruotsissa kaupunkien arkkitehtuurin yhtenäisyyttä on usein haettu nimenomaan yhtenäisillä väreillä. Gustaf Strengellin mukaan jo Juhana III halusi tehdä Tukholmasta valkean kaupungin kalkitseamalla kaupungin kivitaloja muistuttamaan marmoriam. 1700-luvulla valkoisen korvasi keltainen, joka taas 1800-luvulla muuttui harmaaksi, mutta kaupungin keskustan kivitalojen värien yhtenäisyys oli edelleen tavoitteena.⁶⁴³

Kino-Palatsin mahdollinen väri ei ole tiedossa. Tornin väritys oli harmaanruskea, eikä helsinkiläisessä katukuvassa ollut Senaatintoria ja Kauppatoria lukuunottamatta kovinkaan paljon vaaleaa saati sitten valkoista väriä. Siitä huolimatta Helsinkiä kutsuttiin valkeaksi kaupungiksi.

On vaikea määrittää aivan tarkalleen, milloin Helsinkiä alettiin kutsua valkoiseksi kaupungiksi. Kun Carolus Lindberg julkaisi Helsingin arkkitehtuuria esittelevän nelikielisen kirjansa *Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki* vuonna 1931, ajatus kaupungin valkoisuudesta tai valkeudesta kuitenkin vaikuttaa jo hyvin vakiintuneelta – tai Lindberg ei ainakaan käytä ilmaisua uudiskäsitteen tavoin. Lindberg itse vakuuttaa kirjan saaneen nimensä Helsingin rakennusten väreistä, jotka ovat vaaleammat kuin muissa Itämeren kaupungeissa, esimerkiksi Riiassa, Lyypekissä, Tallinnassa tai Tukholmassa.⁶⁴⁴

Valkoinen ei 1920-luvun poliittisesti sävyytyneessä kulttuurisessa ilmastossa ollut millään lailla neutraali väri eikä sen valitseminen kirjan otsikkoon ollut vain historiallisista syistä johtuvaa. Sisällissodan jälkeisessä ilmapiirissä valkoisuus kytkeytyi voittaneen puolen porvarillisiin arvoihin. Valkoisen värin kansallinen ja poliittinen

⁶⁴³ Strengell 1923, 255–256.

⁶⁴⁴ Lindberg 1931, 4. Lindbergin kirjan nimikin oli nelikielinen: *Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki. The White Town in the North. La ville blanche du nord. Die weisse Stadt des Nordens.*

merkitys oli käynyt hyvin ilmi jo Suomen lipun väreihin liittyvässä keskustelussa. Vielä ennen sisällissotaa ja välittömästi sodan jälkeen siniristilipun rinnalla oli esiintynyt punakeltainen lippu. Esimerkiksi Mannerheimin toukokuussa 1918 johtamassa voitonparaatissa, jota Birger Brunila oli koristelemassa, heilutettiin rinnakkain punakeltaisia ja sinivalkoisia lippuja. Viralliset liput olivat kuitenkin vielä tuolloin punakeltaisia. Brunila tosin kertoo muistelmissaan, että hän olisi käyttänyt enemmänkin sinivalkoisia lippuja, jos vain olisi löytänyt jostain oikeanväristä kangasta. Sodan jälkeen kaikesta oli puutetta, eikä oikean väristä kerta kaikkiaan löytynyt, kertoo Brunila.⁶⁴⁵

Sisällissodassa valkoisen värin vastakohtaksi tuli punainen. Punaisen värin liittäminen vereen ja vallankumoukseen oli kuitenkin paljon Suomen sisällissotaa vanhempaa, eurooppalaista perua. Esimerkiksi Ranskan vuoden 1848 vallankumouksessa kapinallisten lippu oli ollut punainen. Valtaosalle suomalaisista Ranskan tapahtumien yksityiskohdat eivät varmastikaan olleet kovin tuttuja, mutta esimerkiksi Topelius, joka puhui lipusta ja lipun väreistä ja puolsi sinivalkoista lippua monessa eri yhteydessä, seurasi tarkkaan ulkomaisia sanomalehtiä ja maailmanpolitiikkaa ja oli varmasti tietoinen punaisen värin poliittisesta symboliikasta.⁶⁴⁶ Ranskan vallankumouksessa punaisuus oli liitetty ennen kaikkea vallankumouksen jakobiiniseen, radikaaliin vaiheeseen sekä terrorismiin. Napoleonin kukituttua Ranskan lipuksi tuli Bourbonien valkoinen vaate, ja punaisesta lipusta ja sen myötä punaisesta väristä tuli vuoden 1848 tapahtumien seurauksena koko Euroopassa tunnettu kumouksellisuuden pelätty väri, jota kaikki vallassa olleet hallitukset oppivat kaihtamaan. Tapiolle jääneille punainen lippu tuli merkitsemään toivoa sekä muutoksen ja kapinan mahdollisuutta. Pariisin kommuunissa 1871 juuri punalipusta tuli virallinen lippu.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ Brunila 1966, 145.

⁶⁴⁶ Klinge 1982, 18.

⁶⁴⁷ Klinge 1982, 73–74.

Suomessa punaisuus liittyi 1800-luvulla radikaalisuuteen, josta ei aina välttämättä vasemmistolaiseen politiikkaan. Matti Klingen mukaan punaisuus assosioitui ennen kaikkea tyrannian uhmaamiseen, ja punaista väriä käyttivät esimerkiksi radikaalifennomaanit. Myös tekniikan ylioppilaat käyttivät punaista väriä lipussaan, joka vihittiin käyttöön Eugen Schaumanin haudalla Porvoossa. Punaista väriä käytti niin ikään kansainvälinen Punainen Risti, joka aloitti toimintansa Suomessa 1878. Vähitellen punainen alkoi kuitenkin vakiintua spesifimmin sosialismin väriksi, ja vuonna 1905 perustetussa kansalliskaartissa käsivarsinauhujen kaksi väriä, punainen ja valkoinen, olivat jo selkeästi poliittisia, toisilleen vastakkaisia värejä.⁶⁴⁸

Suomen lipun sinivalkoiset värit vahvistettiin vuonna 1918 toukokuussa. Sodassa vastakkaisia värejä olivat olleet punainen ja valkoinen, ja sama vastakkainasettelu toistui nyt lippujen väreissä. Sisällissodan jälkeen valkoisesta tuli Suomen lipun vaiheita tutkineen Teppo Teporan sanoin ”puhtauden ja viattomuuden tunnus, josta punaisuuteen liitetty materialismi oli ajettu pois”.⁶⁴⁹ Matti Klinge on kuitenkin muistuttanut siitä, että värijako ei ollut niin kokonaisvaltaista kuin voisi olettaa, eikä punaisen värin kaihtaminen sodan jälkeen ollut ehdotonta. Vallankumous ei ensinnäkään koskaan ole katannut koko punaisen värin merkityskenttää, ja toisaalta esimerkiksi punaisia työväenyhdistyksen lippuja käytettiin melko pian vuoden 1918 jälkeen.⁶⁵⁰

Myös valkoisen värin merkityskenttä on laaja, eikä sen historia palaudu ainoastaan lippuun ja kansallisuusaatteeseen. Arkkitehtuurin historiassa valkoisella värillä on oma esteettinen ja sosiaalinen merkityshistoriansa. Teollistumisen myötä valkoisuus arkkitehtuurissa saatettiin nähdä teollisuuden saasteiden mustuttamien työläiskortteleiden vastakohtana, ja 1700-luvun klassisessa arkkitehtuurissa juuri valkoisuudesta tuli arvotalojen ja -kortteleiden väri. Toisaalta

⁶⁴⁸ Klinge 1982, 76–78.

⁶⁴⁹ Tepora 2006, 95.

⁶⁵⁰ Klinge 1982, 62.

valkoisuus juonsi juurensa antiikkiin – tai siihen, minkä ajateltiin olevan antiikkia. 1800-luvun Euroopassa yleistyi antiikkiin viittaavan valkoisen marmorin käyttö julkisissa monumentaalirakennuksissa, sillä tuolloin antiikin ajan rakennusten uskottiin olleen alun perin valkoisia.⁶⁵¹

Arkkitehtuurin modernismissa valkoisuus puolestaan sai oman, suorastaan fetisoidun merkityksen. Le Corbusier puhui valkoisuuden puolesta hyvin voimakkaasti ja korosti esimerkiksi sen demokraattisuutta; se sopii kaikille. Hän näki valkoisuuden osoituksena korkeasta moraalista, eettisyydestä ja rehellisyydestä; eräänlaisena vastakohtana muodikkaiden julkisivujen arkkitehtuurille. Modernismissa valkoisuus oli siis ideologisesti tärkeää, mutta rakentamisessa käytettiin myös muita värejä, vaikka sitä ei aina tutkimuksessa oteta huomioon. Esimerkiksi Weissenhofin vuoden 1927 asunonäyttelyä on pidetty saksalaisen modernismin läpimurtona. Valkoisen värin merkitystä modernismissa tutkinut Mark Wigley on nostanut esiin sen, miten näyttelyssä ja sitä käsittelevissä kirjoituksissa sivuutettiin esillä olleet värit, ja miten mustavalkoiset valokuvat auttoivat vakiinnuttamaan ajatuksen modernin arkkitehtuurin valkoisuudesta.⁶⁵² Myös Suomen ”valkoista” sotilasarkkitehtuuria tutkinut Anne Mäkinen on huomionnut, että hänen oma käsityksensä tutkimuskohteestaan, sotien välisen sotilasarkkitehtuurin valkoisuudesta, perustui valokuviin; tarkempi tieto väristä vaatisi perusteellista värikartoitusta, jota ei ollut tehty.⁶⁵³

On siis perusteltua ajatella, että Helsingin vakiintuminen valkeaksi kaupungiksi kytkeytyi paitsi lähihistorian poliittisiin tapahtumiin myös valkoisen värin pidempää arvokkuutta, historiaa ja urbaania porvarillisuutta huokuvaan historiaan. Nämä kaikki olivat attribuutteja, joita Helsingillä ei itsestään selvästi ollut, mutta joita

⁶⁵¹ Brusatin 1996, 114.

⁶⁵² Wigleyn mukaan Le Corbusier’n vuonna 1925 julkaisema kirja *L’art décoratif aujourd’hui* oli valkoisuuden ideologian keskeinen kirjoitus. Le Corbusier’sta ja Weissenhofin asunonäyttelystä Wigley 2001, XIV, XVI ja passim.

⁶⁵³ Mäkinen 2000, 218.

se kipeästi janosi. Helsingin nimeäminen ja sitä kautta sen näkeminen ja käsittäminen valkeana kaupunkina saattoikin liittää sen porvarilliseen, eurooppalaiseen kaupunkikulttuuriin. Valkoisuuden korostaminen saattoi myös viedä ajatukset pois Helsingin venäläisestä taustasta, varsinkin jos valkoisuudella voitiin korostaa kaupungin skandinaavisia yhteyksiä, kuten esimerkiksi Lindberg kirjan nimessä *Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki*. Vaikka esimerkiksi Senaatintorin arkkitehtuuria yleisesti pidettiin esteettisesti arvokkaana, se saattoi kuitenkin muistuttaa venäläisestä ajasta. Ilmaisua voi tulkita myös niin, että se ikään kuin ohjaa katseen pois Uspenskin katedraalista, johon helsinkiläisten oli ilmeisen vaikea suhtautua. Anja Kervanto Nevanlinnan mukaan kirja tosiaan onnistui tavoitteessaan kiinnittää Helsingin vaalean empire-julkisivun Suomi-kuvan osaksi.⁶⁵⁴

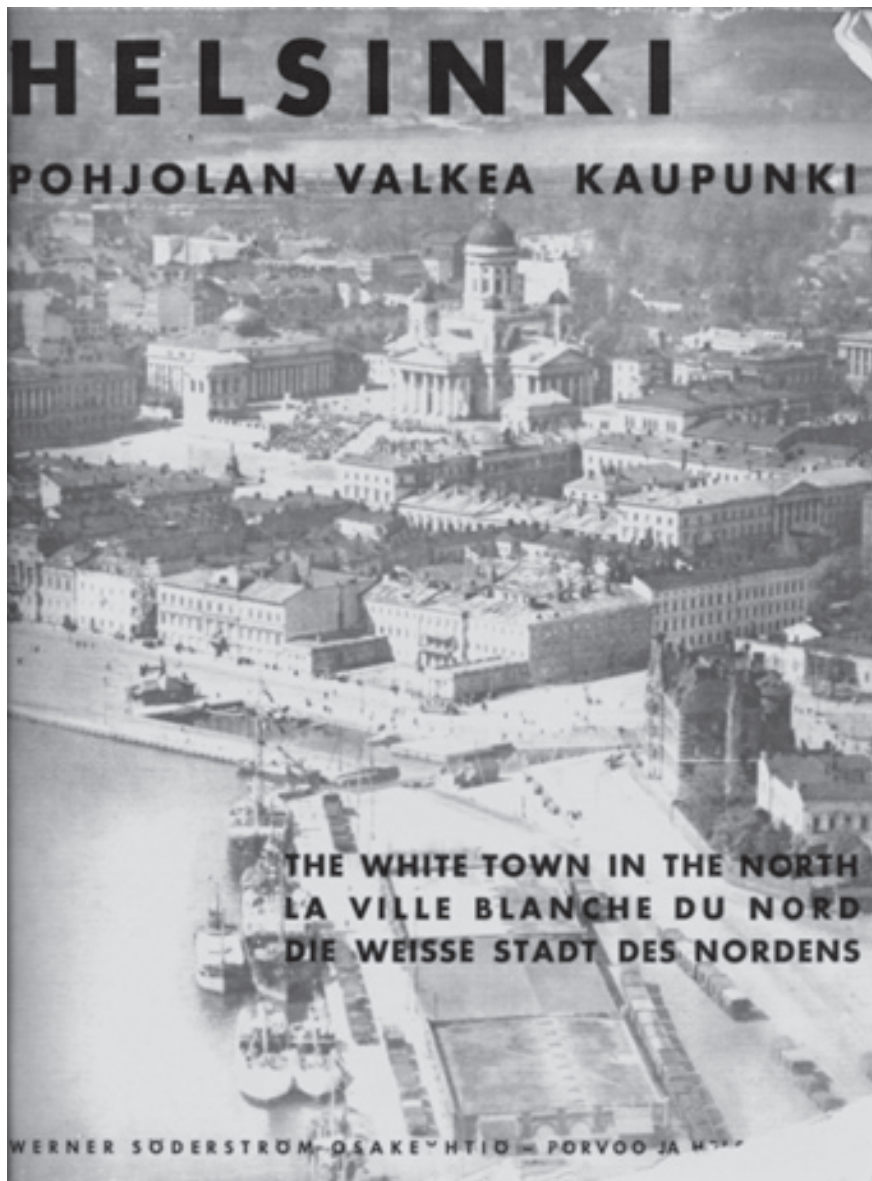
Kuinka kaikenkattava käsitys Helsingistä valkoisena kaupunkina sitten oli? Ensinnäkin on sanottava, että kyseessä on enemmänkin kulttuuris-poliittinen metafora kuin Helsinkiä tai sen arkkitehtuurin väriä osuvasti kuvaava ilmaus, sillä Helsingissä ei vielä 1920-luvun lopussa, eikä myöhemminkään, ollut montakaan valkoista rakennusta. Tumman punertava tiili oli yleinen julkisivumateriaali, jota muun muassa Väinö Vähäkallio suosi. Modernismi valkoisine julkisivuineen, jota esimerkiksi Alvar Aalto toi Turkuun, ei Helsingissä vielä tuolloin ollut lyönyt läpi. Otto-Ivari Meurman kirjoitti muistelmissaan 99-vuotiaana painokkaasti, että Tuomiokirkon värin olisi oltava valkoinen, sillä muuta valkoista ei mereltä saapuvan matkustajan katse voi saavuttaa.⁶⁵⁵ Aivan totuudessa ei Meurmankaan tosin pysy, sillä hän jättää mainitsematta Aallon suunnitteleman, valkoisena hohtavan Enso-Qtzeitin talon.

On vaikea arvioida, yleistyikö käsitys Helsingin valkoisuudesta juuri Lindbergin kirjan ansiosta, mutta 1930-luvun alussa valkoisen kaupungin käsite vaikuttaa levinneen moninlaisiin yhteyksiin ja aiheuttaneen jopa kiistelyä siitä, kenelle mielikuva kuului.⁶⁵⁶ Kiista käsit-

⁶⁵⁴ Kervanto Nevanlinna 2002, 124.

⁶⁵⁵ Meurman 1989, 221.

⁶⁵⁶ Ks. Suomalainen fraasisanakirja 1981, 259.



Helsinki, Valkoinen kaupunki -kirjan kansikuva.

teen oikeutuksesta ei kuitenkaan liity politiikkaan vaan se sai alkunsa täysin toisenlaisessa yhteydessä kun *Suomen Kuvalehti* vuonna 1930 julisti kilpailun, jonka avulla Helsingille etsittiin mainostarkoitukseen sopivaa iskulausetta. Tarkoituksena oli löytää lause, joka sopisi nimenomaan ulkomaalaisille suunnattuun matkailumainontaan. H. J. Viherjuuren allekirjoittamassa kilpailujulistuksessa myönnettiin, että ”Suomi, tuhansien järvien maa” oli jo loistava kiteytys Suomes- ta, mutta Helsingiltä sopiva, sitä hyvin kuvaava lause vielä puuttui.⁶⁵⁷ Seitsenhenkkinen raati päätyi yksimielisesti ehdottamaan iskusanaksi ”Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki”. Voittajalauseen keksijäksi paljastui kirjailija Elsa Enäjärvi-Haavio. Raadin mukaan voittanut ehdotus oli asiallinen, runollinen, ja se viittasi sekä Helsingin yleis- kuvaan että sen puhtauteen. Lisäksi se toi mieleen valoisat kesäyöt ja lumiset talvet ja oli helposti käännettävissä muille eurooppalaisille kielille.⁶⁵⁸

Vaikka valkoisen kaupungin käsitettä on arkkitehtuurin tutki- muksessa käytetty nimenomaan kuvamaan arkkitehtuuria, kertoo käsitteen syntyhistoria osuvasti siitä, miten vahvan arkkitehtonisen mielikuvan synnyssä on modernina aikana usein kyse kaupallisten, visuaalisten ja myös kielellisten elementtien symbioosista. Valkean kaupungin yhtenäiset ja yhtenäisen väriset ääriiviivat olivat seurausta heterogeenisistä kulttuurisista aineksista.

Kilpailutulokset saivat kuitenkin yllättäen vastustajia Oulusta. Oulu- laiset toimittajat julkaisivat yhteisen vastineen *Helsingin Sanomissa* vedoten V. A. Koskenniemen runoteokseen *Valkeat kaupungit*, jota oululaiset tulkitsivat niin, että se tarkoittaa Oulua eikä Helsinkiä. Polemiikki ei päättynyt vielä tähänkään vaan jatkui ainakin *Hel- singin Sanomissa* ja *Suomen Kuvalehdessä*. Ilmari Virkkala kirjoitti *Suomen Kuvalehteen* aiheesta pitkähkön tausta-artikkelin, jossa hän esitti sanonnan olevan alun perin arkkitehti Armas Lindgreniltä kahden vuosikymmenen takaa. Virkkalan mukaan Lindgren halusi

⁶⁵⁷ ”Iskulause Helsingillemme.” *Suomen Kuvalehti* 8/1930.

⁶⁵⁸ ”Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki.” *Suomen Kuvalehti* 19/1930.

tuolloin nimenomaan puolustaa Helsingin valkoisuutta. Satama-alue oli tuolloin vielä lähes kokonaan vaaleansävyinen, mutta uudet rakennukset, erityisesti Hangon harmaa graniitti, olivat Lindgrenin mukaan muuttamassa kaupungin ja satamanäkymän kokonaisilmettä tummempaan suuntaan.⁶⁵⁹

Valkoisen kaupungin käsite ei siis ollut kuvaus yksittäisistä taloista ja niiden julkisivuista vaan pikemminkin kaupungin yleisvaikutelmasta, ja sitä kautta se liittyy skylineen, siluettiin, joka myöskin on kaukaa nähty hahmotelma kaupungista. Käsityksessä Helsingistä valkoisena kaupunkina tiivistyy hyvin se, että arkkitehtuurinkin katsomisessa ja tulkinnassa kuka katsoo ja kenelle esittäytytään ovat olennaisia kysymyksiä.

⁶⁵⁹ Ilmari Virkkala: ”Helsingin mainoslauseella vanha pohja.” *Suomen Kuvalehti* 23/1930.

LOPUKSI: PILVENPIIRTÄJÄKYSYMYKSI JA
KULTTUURIHISTORIALLINEN NÄKÖKULMA

Helsingin kaupunkisiluettiin kohdistui 1920-luvulla vaatimuksia, joissa yhdistyivät arkkitehtonisen esteettisyyden, kansallisen yhtenäisyyden ja kaupallisen houkuttelevuuden tavoittelu. Olen tutkimuksessani lähestynyt kaupunkisiluetin historiallista muotoutumista pilvenpiirtäjistä käydyin keskustelun tarjoaman fokuksen kautta. Tavoitteenani on ollut laajan historiallisen ja kulttuurisen kontekstin kautta ymmärtää urbaanin arkkitehtuurin rikasta monimuotoisuutta. 1920-luvun Helsingin kaupunkisiluetin muotoutuminen oli monisäikeinen prosessi, jossa historiallinen kaupunkikuva, liike-elämä, asiantuntijainstituutiot ja moderni populaarikulttuuri kohtasivat tavalla, jonka lopputulos ei ole millään lailla yksiselitteinen, sillä pilvenpiirtäjät herättivät keskenään ristiriitaisia näkemyksiä.

Ristiriitainen ja ristiriitoja tuottava julkisuus eivät ole olleet ainoastaan suomalaiselle kulttuurille ominaisia piirteitä, sillä pilvenpiirtäjien ihannoitiin ja vastustukseen on niiden koko rakennushistorian ajan liittynyt syvä ambivalenssi kaikkialla, missä niitä on rakennettu, myös niiden syntysijoilla Yhdysvalloissa. Pilvenpiirtäjiin liittyy voimakkaasti ajatus edistyksestä, liiketoiminnallisesta menestyksestä ja joskus myös kansallisesta eheydestä, mutta myös ahneudesta ja sopivaisuuden rajojen ylittämisestä. Pilvenpiirtäjät ovat usein olleet seurausta teknologisten innovaatioiden ja yltiöpäisen kiinteistökaupan sulautumisesta, mutta valmistuttuaan niistä on muodostunut kaupunkilaisen ja kansallisen identiteetin paikkoja.

Tämä edistyksen, hyödyn ja kunnianhimon vyyhti on ollut täynnä ristiriitaisuutta ja dramaattisuutta, mikä lienee yksi syy sille, miksi pilvenpiirtäjillä on alusta asti ollut niin vahva rooli populaarikulttuu-

rissa. Pilvenpiirtäjän kulttuurinen kuva on niin vahvasti latautunut, että se yksin riittää luomaan dramaattisen kehityksen esimerkiksi elokuvan tapahtumille. Pilvenpiirtäjillä oli vahva rooli jo ensimmäisissä newyorkilaisissa uutisfilmeissä (actuality film) ja nykyäänkin ne ovat olennainen osa amerikkalaisten rikossarjojen kuvastoa. Esimerkiksi lukuisten rikossarjojen ja -elokuvien tapahtumat alkavat vakiintuneella yleiskuvalla ”pilvenpiirtäjäviidakosta”.

Pilvenpiirtäjillä on ollut likeinen suhde moderniin populaarikulttuuriin, mutta korkeat rakennukset ovat aina herättäneet voimakkaita tunteita ja voimakkaita mielikuvia. Theodore Ziolkowskin tulkinnan mukaan esimerkiksi Babylonian ziggurateja eli Baabelin torneja on tulkittu sekä teknologiaa ja kaupunkikulttuuria ihailevasta, eroottisesta ja uskonnollisesta että moralisoivasta näkökulmasta. Nämä kolme tulkintalinjaa ovat löydettävissä myös 1920-luvun helsinkiläisestä pilvenpiirtäjäkeskustelusta ja edelleen 2000-luvun pilvenpiirtäjistä käydyssä debatissa, vaikka modernisuuden suhde historiaan on ristiriitainen ja ambivalentti. Myös helsinkiläiset pilvenpiirtäjät on nähty teknologian ja kaupunkikulttuurin tyyssijoina, mutta myös kirkonkaltaisina yhteisöllisyyden ilmauksina tai ahneuden ilmikuvina.

Korkeiden rakennusten historialliset kerrostumat eivät ole vain harmitonta taustaa nykyisyydelle, vaan ne jäsentävät ymmärrystä ja ohjaavat asenteita edelleen. *Metropolis*-elokuva, jonka juoni kantaa vahvasti mukanaan Raamatun tarinaa Baabelin tornista, vaikuttaa edelleen muun muassa sarjakuvien ja elokuvien visuaaliseen estetiikkaan ja kaupunkikuvaan, ja sitä kautta Baabelin torni saa aina uusia tulkintoja, jotka puolestaan vaikuttavat siihen, miten pilvenpiirtäjät nähdään ja miten niistä keskustellaan.

Pilvenpiirtäjät ovat viimeisen sadan vuoden aikana saaneet manifestoida hyvin erilaisia intressejä. Tavalliset kaupunkilaiset ovat ajoittain voineet seurata rakennushankkeiden etenemistä, mutta useimmiten rakentamiseen liittyvä poliittinen ja taloudellinen vallankäyttö lienee ollut suurelle yleisölle vähintäänkin epäselvää. Tutkimuksesani olen kuitenkin halunnut kuitenkin kuunnella myös tavallis-

ten kaupunkilaisten ääntä ja tarkastella arkkitehtonisia kysymyksiä osana kaupunkilaista elämää. Modernit kaupungit, kuten modernit kansakunnat, eivät kuitenkaan rakennu vain paikallisuudesta käsin, vaan monenlaisista heterogeenisistä kansallisista, kansainvälisistä ja paikallisista aineksista.

Pilvenpiirtäjiä rakennetaan kaikkiin maailman kolkkiin, tällä hetkellä kaiketi eniten Aasiaan ja Lähi-itään, ja Shanghaissa on tällä hetkellä jo enemmän pilvenpiirtäjiä kuin New Yorkissa. Euroopan pilvenpiirtäjät tai pilvenpiirtäjäkeskittymät ovatkin sekä New Yorkin että Shanghain rinnalla varsin vaatimattomia. Kuitenkin juuri Euroopassa pilvenpiirtäjien rakentaminen herättää edelleen vahvoja protesteja, jos kohta myös innostuneisuutta ja optimismia tai ainakin toiveita taloudellisesta menestyksestä, mutta eurooppalaista julkista keskustelua määrittävät yhä arkkitehtoninen kaupunkikuva ja symboliikka.

Ennen syyskuun yhdenentoista päivän terroristi-iskuja pilvenpiirtäjä oli jo pitkään pidetty globalisoituneen, elinvoimaisen talouden arkkitehtonisena ilmaisuna, joka oli enää vain löyhästi sidoksissa kansallisiin merkityksiin. World Trade Centeriin kohdistuneen hyökkäyksen ja sen jälkeisten tapahtumien seurauksena pilvenpiirtäjä, joka siis oli tavallaan jo irtautunut amerikkalaisesta alkuperästään enemmänkin kapitalistisen talouden ja liikemaailman konkretisointumaksi, on kuitenkin palannut taas lähemmäksi juuriaan, ainakin amerikkalaisesta näkökulmasta. Yhtäkkisessä iskussa historian merkitys tuntui palaavan takaisin.

Pilvenpiirtäjissä tiivistyy joukko modernin länsimaisen kulttuurin olennaisimpia arvoja mutta myös ristiriitoja, joita olen edellä pyrkinyt analysoimaan. Täysin tyhjentävää analyysia lienee mahdoton tehdä, sillä vaikka olen tutkielmassani pyrkinyt pohtimaan sanojen, kirjoittamisen ja julkisuuden merkitystä siihen, miten rakennetun ympäristöä on käsitteellistetty, kontekstualisoitu ja tulkittu, liittyy pilvenpiirtäjiin, kuten rakennuksiin aina, myös aistinvaraisuutta, joka ei käänny sanoiksi. Pilvenpiirtäjien kriitikoilla, niistä kertovilla kirjoilla ja elokuvilla on ollut merkittävä rooli aistinvaraisten koke-

musten tunnistamisessa ja merkityksellistämisestä. Turistin katse Manhattanin siluettiin ja toimistotyöntekijän kokemukset hissimatkoista suuren rakennuksen uumenissa ovat molemmat relevantteja kuten korkean paikan pelko.

Kokemukset pilvenpiirtäjistä ovat, ehkäpä tiiviimmin ja intensiivisemmin kuin monen muun rakennuksen suhteen, kuitenkin hyvin pitkälle meditoituneita. 1920-luvun pilvenpiirtäjäelokuvia voi tulkita eräänlaisina lukuohjeina modernin kaupungin ja sen mittasuhteiden kokemiseen. Siksi pilvenpiirtäjän kulttuuristen merkitysten tutkiminen vaatii mediakulttuurisia lähteitä. Olen tutkimuksesani käsitellyt 1920-luvun pilvenpiirtäjäelokuvia, mutta lajityyppi ei suinkaan ole jäänyt 1920-luvun erikoisuudeksi. Monet myöhemmät elokuvat, kuten King Vidorin *Fountainhead* (1949) ja lukuisat *Metropolista* jäljittelevät tieteiselokuvat ovat käsitelleet pilvenpiirtäjätemaatiikkaa oman vuosikymmenensä elokuvan ehdoilla.

Sitä, miksi syyskuun 11. päivän tapahtumista mieleenpainuvimmaksi kuvaksi on syöpynyt kaksoistornien romahdus eikä liekeissä roihuava Pentagon, ei voi ehkä koskaan kokonaan ymmärtää. Jotakin tekemistä sillä on kuitenkin ehkä sen kanssa, että kaksoistorneja pystyttiin kuvaamaan sellaisesta kuvakulmasta, joka näytti draamatiselta televisiokuvassa aina uudelleen ja uudelleen. Medioituminen ei siis koske vain arkipäiväisiä kokemuksia vaan myös kaupungin dramaattisimpia hetkiä. Pilvenpiirtäjien kuvitteluun on aina liittynyt myös katastrofien pelko, sillä suuren kokonsa ja arvaamattoman teknologiansa takia niiden rakentamiseen ja niissä elämiseen on aina liittynyt pelkoja teknologian riittämättömyydestä.

”Pilvenpiirtäjäkysymystä” en ole voinut tutkimuksen puitteissa ratkaista, sillä rakentaminen on aikaan, paikkaan ja olosuhteisiin liittyvä kysymys, joka aktivoituu aina uudestaan, kun jokin paikallisesti tai kansallisesti merkittäväksi koettu tila joutuu muutoksen uhkamaksi. Muutos kuitenkin kuuluu kaupungin luonteeseen, sillä täydellisinkään kaupunki ei ole koskaan valmis vaan aina muutoksen kourissa. Vaikka korkeita rakennuksia on rakennettu Helsinkiin aivan viime aikoinakin, ne herättävät edelleen voimakkaita mielipiteitä

eivätkä ole vielääkään itsestään selvä osa helsinkiläistä saati suomalaista kaupunkimaisemaa, ja vaikuttaa siltä, että ”pilvenpiirtäjäkysymys” nousee mediassa esiin yhä uudestaan. Yksi 2000-luvun eniten keskustelua herättäneistä hankkeista on Keski-Pasilaan suunniteltu pilvenpiirtäjärypäs, josta on debatoitu niin sanomalehdissä ja Helsingin kaupungin ”virallisella” keskustelupalstalla kuin yksityisillä kotisivuilla. 1920-luvun keskusteluun verrattuna äänessä ovat olleet enemmän tavalliset kaupunkilaiset arkkitehtien ja muiden asiantuntijoiden jäädessä vähemmistöön. Keskustelu Pasilan pilvenpiirtäjistä ei ole tarjonnut paljonkaan uusia näkökulmia, jos keskustelua verrataan 1920-luvun näkemyksiin. Yllättävän samankaltaiset argumentit takaperoisen Suomen välttämättömästä kansainvälistymisestä ja toisaalta perinteisen kaupungin säilyttämisen puolesta ovat luettavissa myös 2000-luvun keskustelusta.

Pilvenpiirtäjäkeskustelu tulee varmasti jatkumaan mikäli talouden näkymät mahdollistavat niiden rakentamisen, eikä näkyvillä ole merkkejä siitä, että keskustelun argumentit olisivat sadan vuoden aikana juurikaan siirtyneet tai argumentit muuttuneet. Tekninen edistys, talouden kasvu ja kaupunkien välinen kansainvälinen kilpailu ovat väitteitä, joilla edelleen perustellaan korkeaa rakentamista. En kuitenkaan tahtoisi ajatella, että keskustelu olisi niin jähmettynyttä, ettei se muuttuisi lainkaan vaan pikemminkin, että kansallisten ja modernien elementtien väliset jännitteet ovat sitkeitä. Toisaalta taas pilvenpiirtäjien vastustaminen kumpuaa edelleen ympäristön saastumisesta ja niiden sopimattomuudesta paikallisiin oloihin ja siitä, että ne vääristävät kaupungin mittakaavaa epätoivottuun suuntaan.

Kulttuurihistoriallista näkökulmaa, joka voi tulkita sekä rakentamisen historiasta ammentavia argumentteja ja juonteita että antaa välineitä kaupunkikokemuksen ymmärtämiseen tarvitaan rakentamisessa käsittelevässä keskustelussa. 1920-luvulla elokuvalla ja kirjallisuudella oli merkittävä rooli uudenlaisen, modernisoituvan kaupungin kohtaamisessa. Elokuva antoi kuvia tulevaisuudesta, kirjallisuus tulkitsi modernin kokemuksen aistillisuutta ja auttoi liittämään suomalaista kaupunkikulttuuria osaksi laajempaa eurooppa-

laista kulttuuripiiriä. Amerikkaa ja Yhdysvaltoja on yli sadan vuoden ajan käsitelty mediassa teknologian ja uutuuksien näkökulmasta. Tämä näkökulma ei ole väärä, mutta se tarvitsee rinnalleen inhimillistä ja kokemuksellista diskurssia, sillä rikas ja moniaineellinen urbaani mielikuvitus kertoo vivahteikkaasta kaupunkikulttuurista, jota arkkitehtuurikin tarvitsee.

Olisi helppoa ajatella, että arkkitehtuurikeskustelu muotoutuisi tavallisten kansalaisten ja asiantuntijoiden väliseksi vastakkainasetteluksi. Rintamalinjat eivät kuitenkaan ole aina kulkeneet tavallisen kansan ja asiantuntijoiden välillä, sillä pilvenpiirtäjää ovat vastustaneet niin ammattilaiset kuin amatööritkin, ja toisaalta niiden kannattajia on löytynyt kaikista ryhmistä. Kuvaava ja monien jakama käsitys on Otto-Iivari Meurmanin muistelmissaan vuonna 1989 esittämä väite siitä, miksi hän ei ajatellut korkean rakentamisen sopivan Suomen oloihin:

Näyttää siltä kuin vallitsisi käsitys, ettei kaupunki ole kaupunki ellei sinne rakenneta suuria korkeita taloja. Tämän täytyy johtua suomalaisesta alemmuuskompleksista. Rakentamisen vikana on amerikkalaisuus, meitä vaivaa selvästikin Manhattan-tauti.⁶⁶⁰

Amerikka oli usein se suunta, johon läpi 1900-luvun katsottiin, kun kaupunkirakentamisessa haluttiin murtautua vanhasta ja katsoa tulevaisuuteen. Tulevaisuus tuo kuitenkin aina mukanaan myös arvaamattomia oikkuja, joita ei viisainkaan rakennuttaja tai arkkitehti voi tietää. Tulevaisuuden kuvittelu on siitä huolimatta tärkeä osa rakentamista niin kuin kaikkea tulevaisuuteen suuntautunutta toimintaa. Arkkitehtuurin tulevaisuuden kuvittelemisen vaatii rohkeutta, joka on sidoksissa paitsi ympäröivään maailmaan ja sen kuviin myös kuvittelijan omaan yhteiskunnalliseen asemaan ja siitä kumpuaviin toimintaedellytyksiin. Historian voimasta ja tulevaisuuteen optimisti-

⁶⁶⁰ Meurman 1989, 222.

sesti suuntautunut asemakaava-arkkitehti Bertel Jung ilmaisi asian näillä sanoilla:

Kuka uneksi kolmekymmentä vuotta sitten Chicagossa nykyisestä jäätäläiskaupungista; mitä Hadrianuksen Rooma tiesi keskiajan Roomasta? Mutta velvollisuutemme on katsoa eteenpäin niin pitkälle kuin pystymme, mitata niillä mitoilla, jotka kokemus on meille antanut ja uskoa tulevaisuuteen!⁶⁶¹

⁶⁶¹ Bertel Jung 1911, sit. Nikula 1988, 29.

LÄHDELUETTELO

Primäärilähteet

Arkistot

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA): Suomi-Filmin kokoelmat: Oy Kino-Palats Ab:n johtokunnan pöytäkirjoja 1927–1931, Suomi-Filmi Oy:n pöytäkirjoja 1920–1932, Erkki Karun kuvakokoelma, Kino-Palatsin rakentamista käsittelevien artikkeleiden leikekansio.

Helsingin kaupunginarkisto (HKA): Piirustusarkisto. Kunnallishallinnon pöytäkirjat 1926–1932.

Helsingin kaupunginmuseo (HK): Kuvakokoelma, Rakennustietokanta.

Suomen kansallisarkisto: Valtion rakennustaiteen asiantuntijalautakunnan pöytäkirjat ja vuosikertomukset.

Suomen rakennustaiteen museo (SRM): Väinö Vähäkallio -piirustuskokoelma, Arkkitehtitoimisto Jung & Jungin piirustuskokoelma, SAFA:n leikekokoelma.

Painetut asiakirjat

Helsingin kaupunginvaltuustot painetut asiakirjat. HKPA

Helsingin kaupungin rakennusmääräykset 1875–1929.

Lehdet:

Aitta 1926–1930

Arkkitehti-Arkitekten 1921–1932

Elokuva 1927–1930

Filmiaitta 1923–1930

Helsingin Sanomat 1921–1930 (HS)

Historiallinen aikakauskirja 1927

Hufvudstadsbladet 1928–1930

Itä ja länsi – Työväen kuvalehti 1924–1930

Kansan Kuvalehti 1926–1930

Kritisk Revy 1926–1928

Maailma 1924–1930

Rakennustaito 1926–1930

Suomen Kinolehti 1932

Suomen Kuvalehti 1920–1933 (SK)

Suomen Sosialidemokraatti 1928–1930

Tuisku 1924–1929

Tulenkantajat 1927–1930

Tuulispää. Suomalaisen Sanomalehtimiesten Lepokotisäätiön julkaisu. 1928–1930

Tähystäjä. Poliittis-kirjallinen Viikkolehti. 1928–1930

Uusi Suomi 1928–1931 (US)

Elokuvat

Kummitus muuttaa länteen (*The Ghost Goes West*, 1935, UK). Käsikirjoitus: René Clair ja Robert E. Sherwood. Lavastus: Vincent Korda. Ohjaus: René Clair. Tuotanto: Alexander Korda.

Fountainhead (1949, USA). Ohjaus: King Vidor. Käsikirjoitus: Ayn Rand. Lavastus: Edward Carrere & William L. Kuehl. Tuotanto: Henry Blank.

Metropolis (1927, Saksa). Käsikirjoitus: Thea von Harbou (Fritz Lang, not credited). Ohjaus: Fritz Lang. Kuvaus: Karl Freund, Günther Rittau. Lavasteet: Günther Rittau, H.O. Schulze, Erich Kettelhut, Otto Hunte, Karl Vollbrecht. Tuottaja: Erich Pommer UFA.

Safety Last! (*Turvallisuus viimeiseksi* 1923, USA). Käsikirjoitus: Ohjaus: Sam Taylor, Fred Newmayer. Tuotanto: Pathé Films, Hal Roach Studios Harold Lloyd.

Kirjat ja kirjoitukset

Aalto, Alvar: *Luonnoksia*. Toim. Göran Schildt. Alvar Aalto -säätiön julkaisusarja 1. Otava, Helsinki 1972.

Aalto, Alvar: *Näin puhui Alvar Aalto*. Toimitus ja kommentit: Göran Schildt. Otava, Helsinki 1997.

Bergroth, Kersti (nimimerkillä TET): *Suurin hulluus auringon alla*. Kirja, Helsinki 1928.

Brunila, Birger: *Arkitekter och annat folk*. Söderström, Helsingfors 1966.

Chicago Tribune Tower Competition. Vol 1. (Faksimile, Orig. 1923) Academy Editions, London 1980.

Ferriss, Hugh: *The Metropolis of Tomorrow*. (Faksimile, alk. 1929) Dover Publications, Inc., Mineola, New York 2005.

Frosterus, Sigurd: "Berliini-Rapsodia." (Alk. teoksessa *Olikartade Skönhetsvärden* 1905) *Taide* 6/1993.

Frosterus, Sigurd: Kaksi uutta liikepalatsia. (Alk. Två nya affarspalats 1911. Suom. Rauno Ekholm) Teoksessa *Sigurd Frosterus. Arkkitehtuuri. Kirjoituksia 1901–1953*. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki 2010.

Heporauta, Elsa: *Maa vai taivas: Romaani*. WSOY, Helsinki 1926.

Herodotos: *Historiateos I-II*. Laatuksikirjat. (Suom. Edward Rein) WSOY, Porvoo etc. 1992.

Hunte, Otto: *The Master Builder of Metropolis*. (Orig.1927) DVD:n liitteenä 2001.

Hällström, Roland af: *Filmi, aikamme kuva. Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. K. J. Gummerus Osakeyhtiö, Jyväskylä ja Helsinki, 1936.

- Janson, Ture & Kivijärvi, Erkki: *Hyvä Helsingimme*. (Alk. *Boken om Helsingfors* 1926. Suom. Erkki Kivijärvi) Holger Schildtin kustannusyhtiö, Helsinki 1926.
- Janson, Ture: *Huvudstadens virvlar. Helsingforsfilm i tolv öden*. Holger Schildts Förlag, Helsingfors 1928.
- Jung, Bertel: "*Suur-Helsingin*" *asemakaavan ehdotus*. Laatineet Eliel Saarinen y.m. Osakeyhtiö Lilius ja Hertzberg, Helsinki 1918.
- Jung, C. G.: *Unia, ajatuksia, muistikuvia*. (Alk. 1961. Suom. Mirja Rutanen) WSOY, Porvoo etc. 1990.
- Kaila, Toivo T. (Paavo Nurmen avustamana): *Paavo Nurmi: Elämä, tulokset ja harjoitusmenetelmät*. WSOY, Helsinki 1925.
- Kajava, Viljo: *Sinusta, minusta, hissiästä ja jazz-bandista: nuoruudenrunoja 1927–1931*. Toim. Jarkko Laine. Otava, Helsinki 2000.
- Kivi, Aleksis: *Seitsemän veljestä. Kertomus*. (Alk. 1870) Suomal. Kirjall. Seuran Kirjap. Osakeyhtiö, Helsinki 1905.
- Kivijävi, Erkki : *Kämp 1887–1937*. Helsinki 1937.
- Kivimaa, Arvi: *Katu nousee taivaaseen: novelleja*. Otava, Helsinki 1931.
- Koskenniemi, V. A.: *Runon kaupunkija ynnä muita kirjoitelmia*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo 1914.
- Koskenniemi, V. A.: *Symphonia Europaea A. D. 1931*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo 1931.
- Koskenniemi, V. A.: *Maila Talvio. Kirjailijakuwan ääriiviivoja*. WSOY, Porvoo ja Helsinki 1946.
- Kuolkoon suomalainen arkkitehtuuri. Arkkitehtien kirjoituksia arkkitehtuurista 1960–2000*. Toim. Anni Vartola. Avain arkkitehtuuriin. Avain, Helsinki 2007.
- Le Corbusier: *Kohti uutta arkkitehtuuria*. (Alk. *Vers une architecture* 1923. Suom. Pauliina Nurminen ja Kustannusosakeyhtiö Avain) Avain, Helsinki 2004.
- Lindberg, Carolus: *Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki. La ville blanche du nord. Die weisse Stadt des Nordens*. WSOY, Porvoo ja Helsinki 1931.
- Mendelsohn, Erich: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*. (Alk. 1926) Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1928.
- Mendelsohn, Erich: *Russland. Europa. Amerika. Ein Architektonischer Querschnitt*. Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1929.
- Mendelsohn, Eric: *Letters of an Architect*. Ed. Oskar Beyer. Transl. Geoffrey Strachan. Abelard-Schuman. London, New York, Toronto 1967.

- Meurman, Otto-Iivari ja Huovinen, Maarit: *99 vuotta Mörrin muistelmia*. Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo etc. 1989.
- Mumford, Lewis: *Sticks and Stones. A Study of American Architecture and Civilization*. 2. Revised edition. (Orig. 1924) Dover Publications Inc., New York 1955.
- Okkonen, Onni: *Kalevalatalo*. WSOY, Helsinki 1922.
- Paavolainen, Olavi: *Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita*. (Alk. 1929) Otava, Helsinki 1990.
- Paavolainen, Olavi: *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa*. Gummerus, Helsinki 1932.
- Paavolainen, Olavi: *Kolmannen valtakunnan vieraana*. (Alk. 1936) Otava, Helsinki 1993.
- Palmén, E. G.: *Helsinki 1800–1900. Rakennustoiminta ja tonttiarvo*. Weilin & Göös, Helsinki 1907.
- Paulsson, Gregor: *Den Nya Arkitekturen*. P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1916.
- Pyhä Raamattu*. (Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos) Sanan viljaa. Suomen Piipilaseura 1993.
- Rakennusjärjestys Helsingin kaupungille*. Vahvistettu toukokuun 3 päivänä 1895. G. W. Edlund, Helsinki 1904.
- Rancken, A. W.: *Helsingfors. Från småstad till storstad*. Söderström & C:o Förlags-aktiebolag, Helsingfors 1932.
- Saarinen, Eliel: *Search for Form in Art and Architecture*. (Orig. *Search for Form: A Fundamental Approach to Art* 1948) Dover Publications, Inc., New York 1985.
- Setälä, Salme: *Polusteekein koulussa: Opiskelua kymmenluvulla*. Otava, Helsinki 1970.
- Setälä, Salme: *Epäasiallinen kronikka viiden pääjohtajan ajalta*. WSOY, Helsinki ja Porvoo 1973.
- Sitte, Camillo: *Kaupunkirakentamisen taide. Kirjoitelma arkkitehtuurin ja monumentaalisen veistotaiteen ajankohtaisten kysymysten ratkaisemiseksi, erityisesti Wieniä silmälläpitäen*. (Alk. *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentaler Plastik* 1889. Suom. Jarmo Kalanti) Sarmala Oy & RAK, Helsinki 2001.
- Spengler, Oswald: *Länsimaiden perikato. Maailmanhistorian morfologian ääriäviivoja*. Lyhennetty laitos. (Alk. *Der Untergang des Abendlandes. Unrisse einer Morpholo-*

gie ser Weltgesichte. Gekürzte Aushgabe. 1917–1920 Suom. Yrjö Massa) Tammi, Helsinki 2002.

Sonck, Lars: Modern vandalism: Helsingfors stadsplan. *Finsk Tidskrif för vitterhet, vetenskap, konst och politik*. Förrahalfåret 1898. T. XXXXIV.

Strengell, Gustaf: *Kaupunki taideluomana: Silmäys historialliseen kaupunkirakennustaiteeseen*. (Alk. *Staden som konstverk* 1922. Suom. Salme Setälä) Otava, Helsinki 1923.

Strengell, Gustaf: *Nykyajan ilmoitusreклаami. Sen luonne ja vaikutuskeinot*. (Suom. Ilmari Ahma) Otava, Helsinki 1924.

Suomen rakennustaidetta. Byggnadskonst i Finland. Architecture in Finland. Suomen arkkitehtiliitto – Finlands arkitektförbund, Helsinki 1932.

Suomen sanomalehtimiehet. Henkilötietoja Suomessa nykyään toimivista aktiivisista sanomalehtimiehistä. Toim. Heikki Koivula. Suomen Sanomalehtimiesten Liitto, Helsinki 1925.

Talvio, Maila: *Itämeren tytär. Romaani vanhasta Helsingistä. I. Kaukaa tullut*. WSOY, Porvoo 1929.

Talvio, Maila: Onko Helsingillä historiaa? *Entisaikain Helsinki*. Helsingin historiayhdistyksen vuosikirja 1936/I.

Tarvas, Toivo: *Häviävää Helsinkiä: Novelleja*. (Alk. 1917, Faksimile) Kirja kerrallaan, Helsinki 2008.

Tarvas, Toivo: *Helsingiläisiä. Piirroksia pääkaupungin elämästä*. Kustannusoy Ahjo, Helsinki 1919.

Tanner, Väinö: *Näin Helsingin kasvavan*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 1947.

Taut, Bruno: *Die Stadtkrone*. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne. (Orig. 1919) Verlegt Bei Eugen Diederichs Jena, 1977.

Topelius, Zachris: *Linnaisten kartanon viheriä kamari*. (Alk. 1880 *Gröna kammarn i Linnais Gärd* Suom. Ilmari Jäämaa) WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva 1999.

Vikstedt, Juhani: *Suomen kaupunkien vanhaa rakennustaidetta*. Otava, Helsinki 1926.

Waltari, Mika: *Suuri illusioni. Romaani*. (Alk. 1928) WSOY, Helsinki 2008.

Waltari, Mika: *Aiotko kirjailijaksi? Tuttavallista keskustelua kaikesta siitä, mitä nuoren kirjailijan tulee tietää*. (Alk. 1935) WSOY, Helsinki 1994.

Waltari, Mika: *Isästä poikaan. Romaani kolmen sukupolven Helsingistä*. WSOY, Porvoo 1960.

Waltari, Mika: *Kirjailijan muistelmia*. Toim. Ritva Haavikko. WSOY, Helsinki 1986.

Waris, Heikki: *Työläisyhteiskunnan syntyminen Helsingin Pitkäsillan pohjoispuolelle*. (Alk. 1932 ja 1934). Weilin + Göös, Helsinki 1973.

Wendt, Ernst von: *Kaupparikysymys. Helsingin huomattavin kaupunkikuva ja sen tulevaisuus*. (Alk. *Salutorgets problem. Huvudstadens främsta stadsbild och dess framtid. En studie i ord och bild* 1932) Otava, Helsinki 1932.

Woolf Virginia: *The Leaning Tower* (Orig. 1942) In *The Moment and Other Essays*. The Hogarth Press, London 1952

Yli Suomen lentokoneessa. Over Finland in Aeroplane. Über Finnland im Flugzeuge. WSOY, Porvoo 1928.

Tutkimuskirjallisuus

Alapuro, Risto: *Akateeminen Karjala-Seura. Ylioppilaslitke ja kansa 1920- ja 1930-luvulla*. Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo ja Helsinki 1997.

Albrecht, Donald: *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*. Thames and Hudson, New York 1986.

Amberg, Anna-Lisa: ”Kotini on linnani” – Kartano ylemmän porvariston omanakuvana. Esimerkkinä Geselliuken, Lingrenin ja Saarisen suunnittelema Suur-Merijoki vuodelta 1904. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 111. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki 2003.

Anderson, Benedict: *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. (Alk. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* 1983. Suom. Joel Kuortti) Vastapaino, Tampere 2007.

Anderson, Henrik O. & Bedoire, Fredric: *Stockholms Byggnader. En bok om arkitektur och stadsbild i Stockholm*. Prisma, Stockholm, 1988.

Banham, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*. (Orig. 1960.) Architectural Press, Oxford et al. 2002.

Banham, Reyner: *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900–1925*. The MIT Press, Cambridge & London 1986.

Barthes, Roland: *The Eiffel Tower*. In *Barthes: Selected Writings*. Ed. Susan Sontag (Orig. 1964) Fontana/Collins, 1982.

Benjamin, Walter: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Teoksessa *Gesammelte Schriften*. band I.2 (Alk. 1936) Suhrkamp verlag, Frankfurt Am Main 1974.

Benjamin, Walter: *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*. (Alk. *Über einige Motive bei Baudelaire* 1939. Suom. Antti Alanen) Esseekirjasto. Odessa, Helsinki 1986.

Benjamin, Walter: *The work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. Second Version. In *The work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. (Orig. 1936.) Ed. Michael W. Jennings et al. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass & London 2008.

Benjamin, Walter: *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Koski, Markku & al. (Alk. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1936. Suom. Markku Koski). Kansan Sivistystyön liitto & Tutkijaliitto, Helsinki 1989.

Berman, Marshall: *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Orig. 1982.) Verso, London 1991.

Bertel Jung, suurkaupungin hahmottaja. Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, Helsinki 1988.

Blomqvist, Jorma: *Kuvas, kehitys, hämmästys. Lehtikuva historian peilinä*. Otava, Helsinki 2005.

Boia, Lucian: *Pour une histoire de l'imaginaire. Verité des mythes*. Les Belles Letters, Paris 1998.

Boyer, M. Christine: *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. The MIT Press, Cambridge, Mass. 1994.

Bridge, Gary & Watson, Sophie: *City Imaginaries*. In *A Companion to the City*. Ed. Gary Bridge & Sophie Watson. (Orig. 2000) Blackwell 2006.

Brunila, Birger: *Asemakaavoitus 1918–1945*. Teoksessa *Helsingin kaupungin historia* V osa, ensimmäinen nide. Helsinki 1962.

Brusatin, Manlio: *Värien historia*. (Alk. 1983. Suom. Leena Talvio.) Taide, Helsinki 1996.

Burke, Peter: *Varieties of Cultural History*. Polity Press, Cambridge 1997.

Calvino, Italo: *Näkymättömät kaupungit*. (Alk. *Le città invisibili* 1972. Suom. Jaana Kapari) Keltainen kirjasto. Tammi, Helsinki 2002.

- Calvino, Italo: *Amerikan luennot. Kuusi muistiota seuraavalle vuosikymmenelle.* (Alk. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* 1993. Suom. Elina Suolahti) Loki-Kirjat, Helsinki 1999.
- Chicago Tribune Tower Competition / Late Entries* Vol II. Academy Editions, London 1980.
- 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.* (Orig. 1994.) MIT Press, Cambridge, Mass. & London 2000.
- Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* MIT Press, Cambridge, Mass. 1992.
- Doordan, Dennis P.: *Twentieth Century Architecture.* Laurence King, London 2001.
- Dovey, Kim: *Framing Places: Mediating Power in Built Form.* Routledge, London 1999. <http://site.ebrary.com/lib/uniturku/Doc?id=10054840&ppg=19>. Haettu 15.3.2009.
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919–1933.* Bauhaus Archiv, Köln 1991.
- Duby, Georges: *The three Orders: Feudal Society Imagined.* (Orig. *Les trois orders ou l'imaginaire de féodalisme* 1979.) University of Chicago Press, Chicago 1980.
- Eaton, Leonard K.: *American Architecture Comes of Age.* The MIT Press, Cambridge, Mass. & London 1972.
- Ekelund, Hilding: *Rakennustaide ja rakennustoiminta 1918–1947.* Teoksessa *Helsingin kaupungin historia.* V osa, ensimmäinen nide. Helsinki 1962.
- Ekholm, Laura: *Heikinkadun juutalaiset vaatekauppiat. Juutalaiset tekstiilialan yrittäjät 1900-luvun alun Helsingissä.* Teoksessa *Tutut kulkijat, vieraat talot. Näkökulmia etnisyyden ja köyhyyden historiaan Suomessa.* Toim. Antti Häkkinen, Panu Pulma & Miika Tervonen, Historiallinen arkisto 120. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2005.
- Elsaesser, Thomas: *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary.* Routledge, London and New York, 2000.
- Enwall, Markku: *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit.* WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva 1994.
- Eriksson, Eva: *Mellan tradition och modernitet. Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930.* Ordfront, Stockholm 2000.

- Finnilä, Anna: *Stockmann. Suuri tavaratalo. Det stora varuhuset. The grand department store*. Helsingin kaupunginmuseo, Helsinki 1993.
- Fogelson, Robert M.: *Downtown. Its Rise and Fall 1880–1950*. Yale University Press, New Haven 2001.
- Forty, Adrian: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. (Orig. 2000) Thames & Hudson, London 2004.
- Friedberg, Anne: *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. University of California Press, Berkeley 1993.
- Fritzsche, Peter: *Reading Berlin 1900*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 1996.
- Gardberg C. J. & Palsila, Kari: *Viapori – Suomenlinna*. Otava, Helsinki 1988.
- Gee, Malcolm: The ‘cultured city’: The art press in Berlin and Paris in the early twentieth century. In *Printed matters. Printing, Publishing and urban Culture in Europe in the Modern Period*. Ed. Malcolm Gee & Tim Kirk. Historical Urban Studies. Aldershot, Ashgate 2002.
- Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. 1973 <https://ezproxy.utu.fi/login?url=http://hdl.handle.net/2027/heb.01005>. Haettu 14.3.2010.
- Ginzburg, Carlo: Johtolankoja. Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. (Alk. *Spie. Radici di un paradigma indizario* 1992. Suom. Aulikki Vuola) Gaudeamus, Helsinki 1996.
- Goldberger, Paul: *The Skyscraper*. Alfred A. Knopf, New York 1986.
- Goldberger, Paul: *Up From Zero: Politics, architecture, and the Rebuilding of New York*. Random House, New York 2004.
- Haila, Sirpa: *Paasitornin tarina*. Helsingin työväenyhdistys ry, Helsinki 2001.
- Hakala-Zilliacus, Liisa: *Suomen Eduskuntatalo. Kokonaistaideteos, Itsenäisyysmonumentti ja kansallisen sovinnon representaatio*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Hake, Sabine: Modern Architecture and Architectural photography in Weimar Berlin. In *Visualizing the City*. Ed. Alan Marcus & Dietrich Neumann. Routledge. Taylor & Francis Group, London and New York, 2007.
- Hakkarainen, Helena: Eliel Saarinen ja Munkkiniemi–Haaga-suunnitelma. *Helsinki jota ei rakennettu. Toteutumattomia suunnitelmia neljältä vuosisadalta*. Helsingin kaupunginmuseo ja Helsingin kaupunginarkisto. Näyttelykatalogi, 1981. (painamaton)
- Halila, Aimo: *Suomen rakennushallinto 1811–1961*. Rakennushallitus, Helsinki 1967.

- Hall, Stuart: Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. Teoksessa *Identiteetti*. Suom ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman (Alk. The Question of Cultural Identity 1992). Vastapaino, Tampere 1999.
- Hansen Bratu, Miriam: Room for Play: Benjamin's Gamble with Cinema. *October* 109, Summer 2004.
- Hanski, Jari: *Juutalaisvastaisuus suomalaisissa aikakauslehdissä ja kirjallisuudessa 1918–1944*. Kirja kerrallaan, Helsinki 2006.
- Hapuli, Ritva: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 628. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1995.
- Heikkonen, Esko: Amerikkalaisen kulttuurin välittyminen Eurooppaan, erityisesti Suomeen vv. 1776–1980. Teoksessa Keijo Virtanen & Esko Heikkonen: *Amerikkalaisen kulttuurin leviäminen Suomeen, Tutkimusraportti Suomen Akatemian tukemasta projektista*. Turun yliopiston historian laitos. Julkaisuja n:o 15. Turku 1985.
- Heinle, Erwin & Leonhardt, Fritz: *Towers. A Historical Survey*. (Orig. *Türme aller Zeiten-aller Kulturen* 1988) Butterworth Architecture, London, Boston etc. 1989.
- Heinonen, Raija-Liisa: Uuteen arkkitehtuuriin. Ulkomainen arkkitehtuurikirjallisuus Suomessa 1920- ja 1930-luvulla. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 2*. Taidehistorian seura 1976.
- Heinonen, Raija-Liisa: *Funktionalismin läpimurto Suomessa*. (Alk. 1978) Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki 1986.
- Heiskanen, Outi: *Elohuvia. Elokvateattereiden kotimainen kulta-aika*. Otava, Helsinki 2009.
- Helminen, Martti: Helsinkiläinen monikulttuurisuus. Teoksessa *Pääkaupungin kuva. Luentoja Helsingin historiasta*. Toim. Mattson, Otto ja Sunell, Milka. Helsingin Kaupunginmuseo, Helsinki 2000.
- Henttonen, Maarit: *Elsi Borg 1893–1958, arkkitehti*. Suomen Rakennustaiteen Museo, Helsinki 1995.
- Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity. A Critique*. MIT Press, Cambridge & London 1999.
- Hietala, Marjatta: *Innovaatioiden ja kansainvälistymisen vuosikymmenet. Tietoa, taitoa, asiantuntemusta. Helsinki eurooppalaisessa kehityksessä 1875–1917. I*. Historiallinen Arkisto 99:1/SHS. Helsingin kaupungin tietokeskuksen Tutkimuksia

1992.5.1. Suomen Historiallinen Seura & Helsingin kaupungin tietokeskus, Helsinki 1992.

Hirn, Sven: *Huvia ja herkkuja. Helsingiläistä hotelli- ja ravintolaelämää ennen itsenäisyyden aikaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1120. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007.

Hirsch, Sharon, L.: *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge University Press, New York 2004.

Inkinen, Sam: Hotelli Tornin sivistyksen, modernin kaupunkikulttuurin ja avantgarden asialla. Teoksessa *Torni*. Toim. Kimmo Salo. Otava, Helsinki 2006.

Jay, Martin: *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923–1950*. (Orig. 1973) University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1996.

Jencks, Charles: *Skyscrapers – Skyprickers – Skycities*. Academy Editions, London 1980.

Jokelainen, Timo: Heijastuksia arkkitehtuurista. Arkkitehtuurivalokuva rakennetun ympäristön represestaationa. Teoksessa *Paikan heijastuksia. Ihmisen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*. Atena, Jyväskylä 2004.

Jordy, William: Merkitykset modernismissä. Teoksessa *Modernismi – historismi*. (Suom. Maija Kärkkäinen) Abacus ajankohta 1. Suomen Rakennustaiteen Museo & Rakennuskirja OY, Helsinki 1989.

Kaes Anton: *Metropolis: City, Cinema, Modernity*. In *Expressionist Utopias. Paradise. Metropolis. Architectural Fantasy*. Ed. Timothy O. Benson. University of California Press, Berkeley etc 2001.

Karemaa, Outi: *Vihollisia, vainoojia, syöpäläisiä. Venäläisviha Suomessa 1917–1923*. Bibliotheca Historica. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1998.

Karilas, Tauno: Pakinaa pakinasta. Esipuhe teokseen *Suuri pakinakirja*. Toim. Tauno Karilas. WSOY, Porvoo & Helsinki 1959.

Kasson, John F.: *Amusing the Million. Coney Island at the Turn of the Century*. American Century Series. Hill & Wang, New York 1978.

Kervanto Nevanlinna, Anja: *Kadonneen kaupungin jäljillä. Teollisuusyhteiskunnan muutoksia Helsingin historiallisessa ytimessä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.

Kervanto Nevanlinna, Anja: *Näköaloja kadunkulmalta. Kaupunkihistorian kirjoituksia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1038. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2005.

- Kivinen, Olli: *Kaupunkiemme keskusalueiden rakennusoikeudesta, sen kehityksestä ja mitoituksesta*. Helsinki, 1960.
- Klinge, Matti: *Suomen sinivalkoiset värit: Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä*. Otava, Helsinki 1982.
- Klinge, Matti: *Senaatintorin sanoma. Tutkielmia suuriruhtinaskunnan ajalta*. Otava, Helsinki 1986.
- Koivisto, Hanne: Kaksi Amerikkaa. Suomenkielisten kulttuuripiirien suhde amerikkalaisuuteen 1920-luvulla. Teoksessa *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toim. Ritva Hapuli et al. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 574. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1992a.
- Koivisto, Hanne: *Opiksi, huviksi ja varoitukseksi. Tutkimus Amerikka-kuvasta suomalaisessa painetussa sanassa vuosina 1869–1901 – näkökulmana Uusi Suometar*. Turun yliopiston historian laitos. Julkaisuja n:o 25. Kulttuurihistoria, Turku 1992b.
- Koivunen, Leila: Nähtävyyksiin tutustumassa. Teoksessa *Turistin tilat. Tilallisuus modernin matkustajan kokemuksena*. Toim. Leila Koivunen et al. Turun Historiallinen Yhdistys, Turku 2006.
- Kolbe, Laura: Valtio, kaupunki, esikaupunki ja lähiö. Suomalaisen asumisen unelmat ja todellisuus. Teoksessa *Boken om vårt land 1996*. Festskrift till professor Matti Klinge. Juhlakirja professori Matti Klingelle 31.VIII.1996. Otava & Söderström & co, Helsinki 1996.
- Kolbe, Laura: Helsinki: From Provincial to National Centre. In *Planning Twentieth Century Capital Cities*. Ed. David L.A. Gordon. Routledge, Taylor & Francis Group. London & New York 2006.
- Koolhaas, Rem: *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Academy Editions, London 1978.
- Korhonen, Anu: Toimivista käsitteistä. Teoksessa Marjo Kaartinen & Anu Korhonen: *Historian kirjoittamisesta*. Kirja-Aurora, Turku 2005.
- Kortelainen, Anna: *Päivä naisten paratiisissa*. WSOY, Helsinki 2005.
- Koskimies, Sini: *Unelma lentämisestä. Helsingin lentoasema 1932–1938 ja 1930-luvun moderni elämä*. Tutkimuksia ja raportteja 1/2004. Helsingin kaupunginmuuseo, Helsinki 2004.
- Kostof, Spiro: *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings through History*. (Orig. 1991) Thames and Hudson, London 2006.

- Kostof, Spiro: *The City Assembled. The Elements of Urban Form Through History*. (Orig. 1992) Thames & Hudson, London 1999.
- Koukkunen, Heikki & Kasanko, Mikael: *Helsingin ortodoksinen seurakunta 1827–1977*. Helsingin ortodoksinen seurakunta, Helsinki 1977.
- Kracauer, Siegfried: *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. (Alk. From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film 1947. Suom. Reijo Lehtonen) Valtion painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1987.
- Lahti, Matti J., *Kuinka Helsinkiä on rakennettu. Rakennustoimintaa ja työmenetelmiä viime vuosisadan loppupuolelta toiseen maailmansotaan asti*. Rakentajain Kustannus-Oy, Helsinki 1960.
- Laine, Kimmo: ”Pääosassa Suomen kansa.” *Suomi-filmi ja Suomen Filmitoimikunnan kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 732. Suomen elokuva-arkiston julkaisuja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1999.
- Laine, Kimmo & Laine, Silja: Näkemyksiä 1920-luvun elokuvan maaseudusta, kaupungista ja niiden välisistä suhteista. *Lähikuva* 1/2008.
- Laine, Silja: Alvar Aalto elokuvateatterissa. Teoksessa *Moderni Turku 1920- ja 1930-luvuilla. Det moderna Åbo under 1920- och 1930-talen*. Toim. Maija Mäki-kalli ja Ulrika Grägg. k&h, Turku 2004.
- Laitinen, Riitta: Johdanto: Tilan kokemisen kulttuurihistoriaa. Teoksessa *Tilan kokemisen kulttuurihistoriaa*. Toim. Riitta Laitinen, Cultural History – Kulttuurihistoria 4. Turku, k&h 2004.
- Larmola, Yrjö: *Poliittinen Eino Leino. Nuorsuomalaisuus ja poliittinen pettymys Eino Leinon tuotannossa 1904–1908*. Otava, Helsinki 1990.
- Laurila, Aarne: Elämyksiä ja historiaa. Mikä Waltari Helsingin kuvaajana. Teoksessa *Mika Waltari – Mielikuvituksen jättiläinen*. Toim. Ritva Haavikko. Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki 1982.
- Leeuwen, Thomas A. P. van: *The Skyward Trend of Thought. The Metaphysics of the American Skyscraper*. The MIT Press, Cambridge 1988.
- Le Goff, Jacques: *La naissance de purgatoire*. Bibliothèque des histoires. Gallimard, Paris 1981.
- Lehtonen, Timo: Seurakunnan alueen sotilaskirkot autonomian aikana. Teoksessa *Ortodoksisuutta eilen ja tänään. Helsingin ortodoksinen seurakunnat 1827–2002*. Toim. Petri Piironen. Helsingin ortodoksinen seurakunta, Helsinki 2002.

- Leino-Kaukiainen, Pirkko: Aikakauslehdistön itsenäistymisvuodet 1918–1955. Teoksessa *Suomen lehdistön historia 10. Aikakauslehdistön kehityslinjat*. Toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila, Kuopio 1992.
- Leskelä, Pekka: *Arkkitehti Oiva Kallio 1884–1964*. Teknillinen korkeakoulu. Arkkitehtiosaston tutkimuksia, Espoo 1998.
- Lindgren, Liisa: *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.
- Lindqvist, Leena: Wäinö Kunnas. Näyttelykatalogi *Wäinö Kunnas (1896–1929)*. 1996. Painamaton.
- Liuttu, Pentti: Helsinki suomenkielisessä taidekirjallisuudessa. *Entisaikain Helsinki VII*. Helsinki-Seura, Helsinki 1963.
- Lukkarinen, Ville: Kansallismaisemaa rakentamassa. Teoksessa *Pinx. Maalaus-taide Suomessa. Maalta kaupunkiin*. Weilin+Göös, Helsinki 2002.
- Madsen, Peter: Introduction. In *The Urban Lifeworld, Formation, Perception, Representation*. Ed. Madsen, Peter & Plunz, Richard. Routledge, London and New York 2002.
- Manninen, Kirsti: *Ollista Bisquitiin. Ylioppilaslehden pakinat 1913–1968*. Otava, Helsinki 1987.
- Markus, Thomas A. & Cameron, Deborah: *Words Between the Spaces. Buildings and Language*. Architect Series. Routledge, London & New York 2002.
- Matkalla! Suomalaiset arkkitehdit opintiellä. Finnish architects' studies abroad. En route!* Toim. Timo Tuomi et al. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki 1999.
- Mauriala, Vesa: *Uutta aikaa etsimässä. Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla*. Gaudeamus, Helsinki 2005.
- Mervola, Pekka: *Kirja, kirjavampi, sanomalehti. Ulkoasukierre ja suomalaisten sanomalehtien ulkoasu 1771–1994*. Suomen Historiallinen Seura & Jyväskylän yliopisto, 1995.
- Mickwitz, Joachim: *Folkbildning, Företag, Propaganda. Den finska icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden*. Historiallisia Tutkimuksia 190. Finska Historiska Samfundet, Suomen Historiallinen Seura, Societas Historica Finlandiae, Helsingfors 1995.
- Mikkola, Kirmo: *Eliel Saarinen aikansa kaupunkisuunnittelunäkemyksen tulkkina. Suomen aika*. YJK:n julkaisuja A 14. Espoo 1984.
- Mikkola, Kirmo: *Aalto*. Gummerus, Helsinki ja Jyväskylä 1985.

Mikkonen, Tuija: *Corporate Architecture in Finland in the 1940s and 1950s. Factory building as architecture, investment and image*. Suomalaisen Tiedekatemian Toimituksia. Humaniora. Academia scientiarum Fennica, Helsinki 2005.

Miller Lane, Barbara: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. Modern Architecture and Cultural Identity. Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Mitchell, W. T. J.: Introduction. In *Landscape and Power*. Ed. W. T. J. Mitchell. The University of Chicago Press, Chicago & London 1994.

Mumford, Lewis: *The City in History. Its Origins, its Transformations and its Prospects*. (Orig. 1961) Penguin Books 1991.

Mäkikalli, Maija: For All and for Some. Social Integration vs. Middle-Class Values in the Discourses of Furniture Design in the 1920's Finland. In *Cross-cultural Encounters. Perspectives on Multicultural Europe*. Toim. Perheentupa, Johanna & Karppi, Kristiina. Graduate School of Cultural Interaction and Integration, Turku 2002.

Mäkikalli, Maija: Johdanto. Materiaalisen kulttuurin historiaa. Teoksessa *Esine ja aika. Materiaalisen kulttuurin historiaa*. Toim. Maija Mäkikalli & Riitta Laitinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2010.

Mäkinen, Anne: *Suomen valkoinen sotilasarkkitehtuuri 1926–1939*. Bibliotheca Historica 53. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.

Mäkinen, Kari: *Unelma jälkikristillisestä kulttuurista ja uskonnosta. Tulenkantajien oppositio kansakirkollista arvomaailmaa vastaan 1924–1930*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 145. Suomen kirkkohistoriallinen seura, Helsinki 1989.

Männistö-Funk, Tiina: Säveltulva kaupungissa – Gramofonimusiikki uudenaikaisena kaupungin äänenä ja makukysymyksenä Helsingissä 1929. *Ennen ja nyt. Aistien urbaania historiaa*. 3–4 /2008. <http://www.ennenjanyt.net/?p=272>. haettu 15.3.2010.

Nicolai, Bernd: The symphony of the metropolis. Berlin as 'Newlin' in the twentieth century. In *The Modern City Revisited*. Ed. Thomas Deckker. Spon Press, Taylor and Francis Group, London and New York 2000.

Niemi, Marjaana: Valtion, ammattikunnan ja oman edun nimissä. Suomalaisen opintomatkat ulkomaille 1500-luvulta 1900-luvulla. Teoksessa *Matkalla! Suomalaiset arkkitehdit opintiellä. Finnish architects' studies abroad. En route!* Toim. Timo Tuomi et al. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki 1999.

- Nikula, Riitta: *Yhtenäinen kaupunkikuva 1900–1930. Suomalaisen kaupunkirakentamisen ihanteista ja päämääristä esimerkkeinä Etu-Töölö ja Uusi Vallila*. Bidrag till kannedom av Finlands natur och folk 127. Finska Vetenskaps Societeten, Helsingfors 1981.
- Nikula, Riitta: Bertel Jung kaupunkisuunnittelun käynnistäjänä. Teoksessa *Bertel Jung. Suurkaupungin hahmottaja*. Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, Helsinki 1988.
- Nikula, Riitta: Rakennustaiteen 1920- ja 1930-luku. Teoksessa *ARS Suomen taide 5*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Weilin + Göös, Helsinki 1990.
- Nikula, Riitta: *Rakennettu maisema. Suomen arkkitehtuurin vuosisadat*. Otava, Helsinki 1993.
- Nikula, Riitta: Klassismi maailmansotien välisen ajan suomalaisessa arkkitehtuurissa. Teoksessa *Kivettyneet ihanteet. Klassismin nousu maailmansotien välisessä Suomessa*. Toim. Härmämaa, Marja & Vihavainen, Timo. Atena, Jyväskylä 2000.
- Nikula, Riitta: *Suomen arkkitehtuurin ääriviivat*. Otava, Helsinki 2005.
- Niskanen, Aino: *Väinö Vähäkallio ja hänen toimistonsa. Arkkitehdin elämäntyö ja verkostot*. Teknillisen korkeakoulun arkkitehtiosaston tutkimuksia 2005/22. Arkkitehtuurin historia. Teknillinen korkeakoulu, Espoo 2005.
- Nummelin, Esko: Itsenäisyys, nationalismi ja arkkitehtuuri Suomessa 1920- ja 1930-luvulla. Suojeluskuntajärjestö rakentajana. *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12*. Taidehistorian seura, 1991.
- Nygård, Toivo: Poliittisten vastakohtaisuuksien jyrkentyminen sanomalehdissä. Teoksessa *Suomen lehdistön historia 2. Sanomalehdistö suurlakosta talvisotaan*. Toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila oy, Kuopio 1987.
- Ollila, Kaija & Toppari Kirsti: *Puhvelista punatulkuun. Helsingin vanhoja kortteleita*. Helsingin Sanomat 1977.
- Palmgren, Raoul: *Kaupunki ja tekniikka Suomen kirjallisuudessa. Kuvauslinjoja ennen ja jälkeen tulenkantajien*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 506. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1989.
- Parland-von Essen, Jessica: *Ammatti, avioliitto ja arvostus. Helsinkiläinen eliitti 1740–1820*. (Käsi kirjoituksesta suomennanut Marketta Klinge). Schildts, Helsinki 2010.
- Pedersen, Arne Toftegaard: *Urbana Odysséer. Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska prosa*. Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland. Nr 694. Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2007.

- Pietilä, Reima: A propos miksi arkkitehdit eivät mielellään kirjoita. (Alk. Arkkitehti-Arkkitekten nro 4–5 / 1961) Julkaistu uudelleen teoksessa *Kuolloon suomalaisen arkkitehtuuri. Arkkitehtien kirjoituksia arkkitehtuurista 1960–2000*. Toim. Anni Vartola. Avain arkkitehtuuriin. Avain, Helsinki 2007.
- Pogreboff, Sergei: Suomalaisuuden ja venäläisyyden kohtaaminen. Teoksessa *Ortodoksisuutta eilen ja tänään. Helsingin ortodoksinen seurakunta 1827–2002*. Toim. Petri Piironen. Helsingin ortodoksinen seurakunta, Helsinki 2002.
- Puokka, Jaakko: *Topi Vikstedt, 1920-luvun taiteilija ja hänen maailmansa*. Otava, Helsinki 1983.
- Pöykkö, Kalevi: *Carl Ludwig Engel 1778–1840. Pääkaupungin arkkitehti*. Memoria 6. Helsingin kaupungin museo, Helsinki 1990.
- Rahikainen, Marjatta: *Helsingin keskusta Suomen taloudellisen kehityksen valossa*. Helsingin kaupungin kaupunkisuunnitteluvirasto, Helsinki 1985.
- Rajala, Panu: *Unio Mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset*. WSOY, Helsinki 2008.
- Ringbom, Sixten: *Stone, Style & Truth. The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture 1880–1910*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 91. Helsinki 1987.
- Rojola, Lea: Veren ääni. Teoksessa *Järkiuskosta väistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria 2*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1999.
- Saarenheimo, Kerttu: Turmeleva kaupunki. Näkökulmia suomalaisen proosan miljöökuvaukseen 1920- ja 1930-luvulla. Teoksessa *Hurma ja paatos: Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Toim. Ulla-Maija Juutila & Kerttu Saarenheimo ja Päivi Lappalainen. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos. Sarja A. Turun yliopisto, Turku 1986.
- Saarenheimo, Kerttu: *Tulenkantajat. Ryhmän vaihteita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. WSOY, Helsinki 1966.
- Saarikangas, Kirsi: *Asumnon muodonmuutokset. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Saarikangas, Kirsi: *Eletyt tilat ja sukupuoli. Asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006.
- Salmela, Ulla: *Urban Space and Social Welfare. Otto-Iivari Meurman as a Planner of Finnish Towns 1914–1937*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 30. Taidehistorian seura, Helsinki 2004.
- Salmi, Hannu: *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.

- Salokangas, Raimo: Puoluepolitiikka ja uutisjournalismi muuttuvilla lehti-markkinoilla. Teoksessa *Suomen lehdistön historia 2. Sanomalehdistö suurlakosta talvisotaan*. Toim. Päiviö Tommila. Kustannuskiila Oy, Kuopio 1987.
- Salokorpi, Asko: Kaupunkirakentaminen 1920–1930. Teoksessa *Suomen kaupunkilaitoksen historia 3. Itenäisyyden aika*. Päätoim. Päiviö Tommila. Suomen kaupunkiliitto, 1984.
- Sanders, James: *Celluloid Skyline. New York and the Movies*. Bloomsbury, London 2001.
- Sarje, Kimmo: *Sigurd Frosteruksen modernin käsite. Maailmankatsomus ja arkkitehtuuri*. Dimensio 3. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Valtion Taidemuseo, Helsinki 2000.
- Sassen, Saskia: *The Global City. New York, London, Tokyo*. Second Edition. (Orig. 1991) Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2001.
- Schildt, Göran: *Nyky aika. Alvar Aallon tutustuminen funktionalismiin*. (käsikirjoituksesta suomentanut Raija Mattila) Otava, Helsinki 1985.
- Schivelbusch, Wolfgang: *The Culture of Defeat. On National Trauma, Mourning, and Recovery* (Orig. Die Kultur der Niederlage 2001) Granta Books, London 2004.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. (Orig. Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert 1993) University of California Press, Berkeley etc. 1995.
- Schleier, Merrill: Ayn Rand and King Vidor's Film *The Fountainhead*. Architectural Modernism, the Gendered Body, and Political Ideology. *Journal of the Society of Architectural Historians*. Volume 61/ Number 3/ September 2002.
- Schleier, Merrill: *Skyscraper Cinema. Architecture and Gender in American Film*. University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2009.
- Schwartz, Vanessa R: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. (Orig. 1998.) University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London 1999.
- Sennett, Richard: *The Fall of Public Man*. (Orig. 1977) Penguin Books, 2002.
- Seppälä, Jaakko: ”Filmi-ilveilijästä taiteilijaksi”: Charles Chaplinin vastaanotto 1920-luvun taitteen Suomessa. *Lähikuva* 1/ 2009.
- Sevänen, Erkki: Ikkunat auki, ikkunat kiinni! Suomenoskirjallisuuden asema ja luonne 1920- ja 1930-luvulla. Teoksessa *Suomenoskirjallisuuden historia 1*. Päätoim. H. K. Riikonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007.

- Simmel, Georg: Suurkaupunki. Teoksessa *Suurkaupunki ja moderni elämä: Kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. (Alk. *Die Grossstädte und Geistesleben* 1903. Suom. Tiina Huuhtanen) Gaudeamus, Helsinki 2005.
- Singley, Paulette & Fausch, Deborah: Introduction. In *Architecture: In Fashion*. Ed. Fausch, Deborah & al. Princeton Architectural Press, Princeton 1994.
- Smith, Marc M.: *Sensory History*. Berg, Oxford and New York 2007.
- Sonne, Wolfgang: *Representing the State. Capital City Planning in the Early Twentieth Century*. Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2003.
- Standerstkjöld, Elina: *Arkkitehtitoimisto Jung & Jungin Helsingin keskustaan vuosina 1926–1942 tekemät liikerakennussuunnitelmat*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, 1990. (painamaton)
- Standerstkjöld, Elina: Alvar Aalto ja standardisointi. Teoksessa *The Art of Standards. Standardien taide*. Acanthus. Rakennustaiteen museo, Helsinki 1992.
- Standerstkjöld, Elina: *P. E. Blomstedt 1900–1935*. Abacus 6. Rakennustaiteen museo, Helsinki 1996.
- Standerstkjöld, Elina: Arkkitehtuuritoimisto Jung & Jungin liikerakennukset osana suurkaupungin keskustaa. Teoksessa *Bertel Jung, suurkaupungin hahmottaja*. Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, Helsinki 1998.
- Standerstkjöld, Elina: Unelma uudesta maailmasta. Alvar Aalto Amerikassa 1938–1940. Teoksessa *Matkalla. Suomalaiset arkkitehdit opintiellä*. Toim. Timo Tuomi & al. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki 1999.
- Standertskjöld, Elina: *1900–1920. Arkkitehtuurimme vuosikymmenet*. Suomen rakennustaiteen museo, Rakennustietosäätiö RTS, Rakennustieto oy, Helsinki 2006.
- Standertskjöld, Elina: *The Dream of the New World. American Influence on Finnish Architecture from the Turn of the Century to the Second World War*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki 2010.
- Sundman, Mikael: Urban Planning in Finland after 1850. In *Planning and Urban Growth in the Nordic Countries*. Studies in History, Planning and the Environment. Ed. Thomas Hall. E & FN SPON, London etc 1991.
- Suomalainen fraasianakirja*. Toim. Sakari Virkkunen 3. uudistettu painos. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1981.
- Suuri pakinakirja*. Toim. Tauno Karilas. WSOY, Porvoo & Helsinki 1959.
- Syrjämaa, Taina: *Edistyksen luvattu maailma. Edistysusko maailmannäyttelyissä 1851–1915*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007.

- Tafuri, Manfredo: *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1976.
- Tafuri, Manfredo: *The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City*. In *The American City From the Civil War to the New Deal*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1980.
- Talvi, Jussi: *Torni. 50 vuotta hotellin ja gastronomian vaiheita*. Otava, Helsinki 1981.
- Tavernor, Robert: Introduction to Chapter 9. Composing London visually. In *Visualizing the City*. Ed. Alan Marcus & Dietrich Neumann. Routledge. Taylor & Francis Group, London and New York, 2007.
- Tepora, Tuomas: Elää ja kuolla lipun puolesta. Suomen lippu uhrisymbolina ensimmäisessä tasavallassa. Teoksessa *Ihminen sodassa. Kokemuksia talvi- ja jatkosodassa*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Minerva, Helsinki ja Jyväskylä 2006.
- Torni*. Toim. Kimmo Salo. Otava, Helsinki 2006.
- Tunturi, Janne: *Romanssien ja runouden aikakausi. Thomas Warton keskiaikaa määrittelemässä 1750–1790*. Sarja C osa – tom 305. Turun yliopiston julkaisu- ja Annales Universitatis Turkuensis, Turku 2010. <http://www.doria.fi/handle/10024/65135>. Haettu 6.12.2010.
- Tuomi, Timo: *Eliel ja Eero Saarinen*. Ajatus kirjat, Jyväskylä 2007.
- Tuusvuori, Jarkko S.: *Kulttuurilehti 1771–2007*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1131. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007.
- Uino, Ari: *Pilalehtien monenkirjava sukupuu. Suomen Lehdistön historia 8. Aikakauslehdistön historia. Yleisaikakauslehdet*. Kustannuskiila Oy, Kuopio 1991.
- Uusitalo, Kari: *Meidän poikamme. Suomalaisen elokuvan perustan laskija Erkki Karu ja hänen aikakautensa*. Julkaisusarja A 11. Valtion painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1988.
- Uusitalo, Kari: *Kuvas – kamera – käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Suomen elokuvatutkimuksen seura & Kirjastopalvelu, Helsinki 1994.
- Vale, Lawrence J.: *Architecture, Power and National Identity*. New Have & London, Yale University Press 1992.
- Vale, Lawrence J.: *The Urban Design of Twentieth Century Capitals*. In *Planning Twentieth Century Capital Cities*. Ed. Gordon & David L. A. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006.

- Valenius, Johanna: *Undressing the Maid. Gender, Sexuality and the Body in the Construction of Finnish Nation*. Bibliotheca Historica 1985. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2004.
- Vanhakoski, Erkki: Arkkitehdin työvälineet. Teoksessa *Arkkitehdin työ: Suomen arkkitehtiliitto 1892–1992*. Toim. Pekka Korvenmaa. Rakennustieto, Helsinki 1992.
- Ward, Janet: *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920's Germany*. University of California Press, Berkeley etc. 2001.
- Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1992.
- Wigley, Mark: *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*. (Orig. 1995.) The MIT Press, Cambridge, Mass. & London 2001.
- Viljo, Eeva Maija: Johdanto: Modernius, modernismi ja naiset. Teoksessa *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Taidehistoriallisia tutkimuksia. Konsthistoriska studier 29. Taidehistorian seura, Helsinki 2004.
- Willis, Carol: Skyscraper utopias: Visionary Urbanism in the 1920s. In *Imagining Tomorrow. History, Technology, and the American Future*. Ed. Joseph J. Corn. MIT Press, 1986.
- Willis, Carol: *Form Follows Finance. Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*. Princeton Architectural Press, New York 1995.
- Virtanen, Keijo: *Atlantinvälinen yhteys. Tutkimus amerikkalaisesta kulttuurista, sen suhteesta ja välittymisestä Eurooppaan vuosina 1776–1917*. Historiallisia tutkimuksia 144. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1988.
- Wolff, Janet: *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*. Polity Press, Cambridge 1990.
- Voutilainen, Heli-Maija & Jäppinen, Jussi: *Keski-Suomen kirkot*. Kopijyvä Kustannus Oy, Jyväskylä 2006.
- Wäre, Ritva: Bertel Jungin näkemys kaupungista. Teoksessa *Bertel Jung, suurkaupungin hahmottaja*. Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, Helsinki 1988.
- Wäre, Ritva: *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskeissa kirjoituksissa*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 95. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1991.
- Ylönen, Marja: *Pilahistoria. Suomi poliittisissa pilapiirroksissa 1800-luvulta 2000-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001.

Ziolkowski, Theodore: *The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image*. Princeton University Press, Princeton 1998.

Zukin, Sharon: *Landscapes of Power. Landscapes of Power. From Detroit to Disney World* (Orig. 1991) University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 1993.

Ylönen, Marja: *Pilahistoria. Suomi poliittisissa pilapiirroksissa 1800-luvulta 2000-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001.

Muut

Der Fall. Metropolis. 2002 Enno Patalas (dokumentti)

Burke, Peter: "Strengths and Weaknesses of Cultural History." Esielmä Turun yliopistossa 5.9.2008.

HAKEMISTO

Aalto, Alvar 13, 51, 54, 58, 71, 74–76, 94, 141–142, 164, 169, 229, 263, 271, 293
Addison, Joseph 172
Adorno, Theodor W. 33–34, 214
Aho Juhani 173
Ahonen, Albin 148
Aleksanteri Nevskin kirkko 275, 278–279, 281
Alkio, Santeri 156
Andersin, Harald 71, 266
Andersin, Waldemar 131
Baker, Josephine 249
Barmin, Wasilij Aleksandrovič 77
Batman 110
Baudelaire, Charles 66, 286
Bauhaus 72, 77, 119
Benjamin, Walter 29–35, 213–214, 286
Bergroth, Kersti 156–157, 175
Blomstedt, P. E. 71, 74, 90, 100, 131, 141, 144, 169, 232, 256
Bomanson, Oscar 131
Borg, Elsi 85–86, 120
Brunberg, Bruno 247
Brunila, Birger 60, 67, 68, 70, 77, 81, 87, 88, 118, 139, 140, 255, 283, 290
Bryggman, Erik 229
Cajander, Henrik 186
Calvino, Italo 11, 39
Canaletto, Antonio 186
Canth, Minna 242
Chaplin, Charlie 206, 214
Chicago Tribune 122–127, 130–131, 233
Chrysler Building 226
Clair, René 104
Diderot, Denis 286
Diktonius, Elmer 162

Disney 105–106
Eduskuntatalo 25, 49, 94–96, 235, 250
Ehrenström Johan Albrecht 80, 275
Ehrensvärd, Augustin 279
Eiffel-torni 45, 104, 108, 112, 129, 133, 258, 286
Ekelund, Hilding 71, 91, 121, 274, 275
Eklund, Jarl 91, 121, 125, 273, 275, 279
Empire State Building 40, 207, 226
Engel, C. L. 254–255, 271, 274–271, 276, 282
Englund, Kaj 71
Enso-Gutzeit 93, 293
Enäjärvi (-Haavio), Elsa 169, 171, 295
Equitable Trust Building 117, 228
Eriksson, Verna Maria 76
Erkko, Eero 38
Favén, Antti 190
Feet First 205
Ferriss, Hugh 86, 110–111, 207–208
Frosterus Sigurd 55, 87, 90, 91, 92, 114, 120, 138, 236, 242, 254, 260, 282
Gallen-Kallela, Akseli 104
Gide, André 107
Goebbels, Joseph 219–220
Gornostajev, Aleksei M. 276
Gripenberg, Bertel 55
Gripenberg, Ole 71
Gropius, Walter 119, 215
Gilbert, Cass 117
Haavio, Martti 162
Harbou, Thea von 219, 211
Harvia, Yrjö 257
Heinrich, Erik 76
Helsingin Työväentalo 98–99, 107
Heporauta, Elsa 120
Herodotos 104, 109–110
Hitler, Adolf 219–220
Hugo, Victor, 286
Hunte, Otto 221–224
Janson, Ture 78, 181, 211–213, 27–276, 287

Jung, Bertel 61, 67, 76, 79, 81–83, 85, 88, 91, 131, 138–139, 236, 242, 247–249,
255, 258, 260, 261, 303
Jung, Carl Gustaf 112–114
Jung, Valter 91, 240, 246–247, 266
Juslén, Gösta 90
Kaira, Kaarlo 240
Kajava, Viljo 184, 187
Kallas, Aino 120, 175
Kalevala-talo 115
Kallio, Oiva 60, 84–86, 241
Kangasmaa, A. 202, 204
Karu, Erkki 61, 233–234, 237–239, 241–244, 250, 264, 266
Keaton, Buster 206
Kettelhut, Erich 22
Kino-Palatsi 13, 16, 47, 49, 60, 61, 92, 93, 209, 230–244, 246–257, 261, 263–266,
270–273, 289
Kivekäs, Matti 189
Kivi, Aleksis 104–105, 159
Kivijärvi, Erkki (Leikari) 52, 78, 126, 133, 181, 244–245, 266, 275–276, 287
Kivimaa, Arvi 153, 169
Kojo, Viljo 194
Koskenniemi, V. A. 45, 66, 135, 145–146, 157–159, 291
Kreivilä, Janne 150
Kungstornet (Tukholma) 257, 264, 266, 287
Kunnas, Sylvi 198
Kunnas, Wäinö 198
Kölnin katedraali 102
Lampén, Ernst 288
Lang, Fritz 46–47, 59, 217–227, 234
Le Corbusier 42, 72, 122, 123, 128–129, 143, 215, 256, 292
Léger, Ferdinand, 74
Lehtinen, Kostti 230
Leino, Eino 173–174
Lindgren, Armas, 107–108, 295–296
Liittopankki 90, 230, 232
Lindahl, Carl 99, 107
Lindberg, Carolus 24–25, 49–50, 58, 138–139, 141, 144, 197, 236, 254–255, 276,
281, 289, 293–294
Lloyd, Harold 46, 204–214

Lonberg-Holm, Knud 227
Loos, Adolf 217
Luther, Martti 114
Lydén, Edwin 190
Maeterlinck, Maurice 104
Mannerheim 70, 76, 77, 273, 290
Mannerheimintie 82
Mattsson, Guss (Ung Hans) 79, 173–174, 179–180
Marx, Karl 29
Mendelsohn, Erich 47, 122, 169, 170, 217–221, 226–230, 233–234
Metropolis 46–47, 59, 226–234, 298
Meurman, Agathon 173
Meurman, Otto-Iivari 42–43, 54, 60, 70, 73, 140, 293, 302
Meyer, Hans 73
Moholy-Nagy, László 50, 75
Montaigne, Michel de 114
Mosse, Rudolf 226–227
Mumford, Lewis 19, 21, 26, 129, 130, 226, 288
Narinkkatori 87–88
Neuschwansteinin linna 104
Nikolainkirkko (Suurkirkko) 254, 271–273
Nobelin talo 186
Notre Damen katedraali 129, 165
Nurmi, Paavo 204
Nyström. Carl Gustaf 107
Nyström, Usko 104
Olli 52, 175, 177, 179, 180, 253
OTK:n konttori 92
Paavolainen, Olavi 14, 19, 23, 46, 133–135, 147, 160–167, 169–172, 179, 182,
188, 197, 201, 223, 233, 258, 261–270
Palmén, E. G. 173, 200
Palmqvist, W. G. 236–244
Paramount Building 117
Paulsson, Gregor 28
Petit, Harry M. 224
Perrault, Charles 104
Pietilä, Reima 50–51
Pohjois-Esplanadi 13, 70
Pro Helsingfors 81–83

Punanen, Sasu 52, 175, 179
 Pyhän Johanneksen kirkko 107
 Raamattu 109, 113, 218, 298
 Rauanheimo, Yrjö 225–226
 Rauhankappeli 276–277
 Richardson, H. H. 126
 Riemukaari 129
 Rilke, Rainer Maria 112–113
 Russell, Bertrand 112
 Rohe, Ludwig Mies van der 72, 122, 123, 215, 216
 Saarinen, Eliel 38, 67, 76, 81–83, 86, 106, 107, 108, 115, 124–131, 136, 230,
 232–233, 242, 261–262, 272
 Saarinen, Loja 81
 Sacré-Coeurin basilika 129
 Salminen, Seere (Serp) 175, 177, 179
 Sanden, Gabriel 148–150
 Sant’Elia, Antonio 221
 Schauman, Eugen 291
 Schinkel, Karl Friedrich 102
 Senaatintori (Valtionneuvostontori) 42, 82, 83, 95–96, 271, 275, 282, 289, 293
 Setälä, Salme 57, 60, 70, 73, 75, 76, 78, 107, 132, 140, 143, 169
 Seurahuone 91
 Shakespeare, William 108
 Sjöström, Einar 81, 125, 279
 Simmel, Georg 19, 29, 32, 166–167
 Sirén, J. S. 94, 96, 141, 272
 Sitte, Camillo 34, 35, 79
 Soini, Elsa 159
 Sonck, Lars 42, 79, 107
 Sorjanen, August 240
 Spengler, Oswald 135–136
 Steele, Richard 172
 Stenius, M. G. 81
 Stockmann 60, 90–93
 Strengell, Gustaf 38, 78, 126, 131, 136, 139, 140, 187–188, 253, 255, 257, 289
 Sundström, Hugo 189
 Suomenlinna (Viapori) 47, 70, 271, 278–282
 Suur-Merijoen kartano 104, 107
 Taidehalli 91, 121, 177–179

Tallberg, Julius 81
Talvio, Maila 157–159, 181–182
Tanner, Väinö 92–93, 263
Tarjanne, Onnni 77–78, 141–142
Tarvas, Toivo 59, 150–154, 164
Taut, Bruno 42, 122–123, 128, 222
Thonin K. A. 278
Tiitus 52, 156, 175, 176–180
Topelius, Zachris 43, 103, 148, 173, 283, 290
Tolari 178–179, 245
Torni 13, 16, 47, 49, 61, 91, 93, 235, 246–255, 257, 261, 266–269, 289
Trinity Church 117, 170
Töölön kirkko 121, 271
Uspenskin katedraali 276, 282, 293
Vala, Erkki 168, 177
Valkonen, Tatu 262, 266
Walpole, Horace 102
Waltari, Mika 14, 46, 146, 147, 151–156, 159, 162–168, 177, 178
Vanhankirkon puisto 70
Velde, Henry van de 55
Wendt, Ernst von 21, 92, 112, 183, 253–255, 272–275
Wennervirta, L. 15, 92, 266
Viherjuuri H. J. 180, 198, 295
Vikstedt, Juhani 24, 80–81, 282
Vollbrecht, Karl 224
Woolf, Virginia 112–113
Woolworth Building 117, 120, 225, 258–259
Vuorio, Väinö 198
Vähäkallio, Väinö 13, 60, 92–94, 131, 230, 236–237, 239–240, 253–255, 257–
258, 263, 293
Välakangas, Martti 74
Yeats, William Butler 112–113
Zola, Émile 116