

GRAND TOUR 2019

ANTIIKIN PERINTÖ LÄNSIMAISESSA RAKENNUSTAITEESSA
Arkkitehtiopiskelijat Saksassa, Roomassa ja Apuliassa

JUHANA HEIKONEN

EERO ILVESSALO
ANSELMO MOISANDER
JUSTIINA MÄENPÄÄ
MIIA NORRMÉN
VILLE PÄÄKKÖNEN
SILJA ROJOLA
HILDA UUSITALO

INSTITUTUM ROMANUM FINLANDIAE



GRAND TOUR 2015

ANTIIKIN PERINTÖ LÄNSIMAISESSA RAKENNUSTAITEESSA

Arkkitehtiopiskelijat Venetsiassa, Roomassa ja Tammisaarella



INSTITUTUM
ROMANUM
FINLANDIAE

JUHANA HEIKONEN

2022

Suomen Rooman-instituutin säätiö

Suomen Rooman-instituutin arkkitehtiopiskelijakurssi

© Juhana Heikonen ja mainitut tekijät

KTMP Group

Mustasaari 2022

ISBN 978-952-5323-16-0

Kansi ja taitto Juhana Heikonen, valokuvat Juhana Heikonen, ellei toisin mainita.

GRAND TOUR 2015

Antiikin perintö länsimaisessa rakennustaiteessa
Arkkitehtipiskelijät Venetsiassa, Roomassa ja Tammisaarella

SISÄLLYSLUETTELO

SUOMEN ROOMAN-INSTITUUTIN ARKKITEHTIOPISELIJAKURSSI

GRAND TOUR 2019, ELI GT-2019

Juhana Heikonen s. 6

ITALIAN PIIRUSTUKSET 11.8.-8.9.2019

alkaen s. 24

VERONA

Silja Rojonen s. 26

VENEDIG

Miia Norrmén s. 30

BOLOGNA

Ville Pääkkönen s. 38

PARMA

Ville Pääkkönen s. 50

RAVENNA

Eero Ilvessalo s. 58

SAAPUMINEN ROOMAAN

alkaen s. 66

BARI

Justiina Mäenpää s. 96

LECCE

Anselmi Moisander s. 106

TARANTO

Anselmi Moisander s. 110

NAPOLI

Hilda Uusitalo s. 122

PIAZZA MATTEI JA ASKELMITTAUSPIIRUSTUKSET

Juhana Heikonen s. 136

ITALIAN VAIKUTUS ERIK BRYGGMANIN TUOTANNOSSA

Eero Ilvessalo s. 156

STADION KAUPUNGIN HURMOSTILANA

Anselmi Moisander s. 168

KLASSISEN ARKKITEHTUURIN SEMIOOTTINEN TULKINTA

Case-esimerkkinä kahdeksankulmaisen kastekappelin symboliikka

Justiina Mäenpää s. 182

PROPAGANDA I BYGGNADSKONST I ROM -

AUGUSTUS, ALEXANDER VII, MUSSOLINI

Miia Normén s. 198

GRAND TOURIST

Ville Pääkkönen s. 212

ROOMASTA ROMANIIKKAAN, KUINKA PYHIEN RAKENNUSTEN ARKKI-
TEHTUURI MUUTTUU USKONNON VAIHTUMISEN MYÖTÄ

Silja Rojola s. 220

SUKUPUOLITTUNUT KAUPUNKITILA NAPOLISSA

Hilda Uusitalo s. 230

Suomen Rooman-instituutin arkkitehtiopiskelijakurssi Grand Tour 2019, eli GT-2019

Juhana Heikonen, kurssin vetäjä, TkT, arkkitehti SAFA, FM

Arkkitehtiopiskelijoilla on pisimmät perinteet suomalaisten opintomatkoista Italiaan. Tätä perinnettä osaltaan jatkaa instituutin vuodesta 2009 lähtien järjestetty Grand Tour -kurssi. Kurssi on kaksiosainen, joista ensimmäinen osa järjestetään Tammisaassa viikon pituisena intensiivikurssina noin 20:lle Aallon, Tampereen ja Oulun arkkitehtiopiskelijalle. Kurssin toinen osuus Italiassa järjestetään seitsemälle edellisen intensiivikurssin suorittaneelle opiskelijalle.

Intensiivikurssin ohjelmassa 3.6.–9.6. oli pääosin luentoja antiikin vaikutuksesta länsimaiseen arkkitehtuuriin, joista vastasivat allekirjoittaneen lisäksi professorit Margareta Steinby, Olli-Paavo Koponen ja lehtori Kristo Vesikansa sekä FT:t Samuli Simelius etä Juha-Heikki Tihinen. Tämän lisäksi ohjelmaan sisältyi etukäteen luetun kirjallisuuden (Vitruvius: De Architectura ja Summerson: Language of Classical Architecture) käsittelyä ryhmätyöskentelynä ja ohjattuja piirustusharjoitustöitä. Intensiivikurssilla opiskelijat suorittivat lisäksi johdetun ekskursion ympäristön ruukinkartanoihin, Hankoon ja Raaseporin linnaan. Tammisaaren vanhaan kaupunkiin tutustuttiin arkkitehti Yrjö Sahlstedtin johdolla.

Intensiivikurssille osallistui yhteensä 19 opiskelijaa. Näistä jatkokurssille Italiaan valittiin Eero Ilvessalo (A), Anselmi Moisander (TY), Justiina Mäenpää (A), Mia Norrmén (A), Ville Pääkkönen (TY), Silja Rojola (OY) ja Hilda Uusitalo (A). Jatkokurssin matka Italiaan toteutettiin ensimmäistä kertaa matkustamalla maitse ja meritse. Valinta liittyi osaltaan nykyiseen keskusteluun hiilijalanjäljen pienentämisestä, mutta toisena motiivina oli jäljitellä menneisyyden arkkitehtiopiskelijakursseja, jotka lähinnä talou-



Kaikki 19 arkkitehtiopiskelijaa Alvar Aallon Villa Skeppetin edessä Tammisaassa.



Rahtilaivan saavuttua Travemünde, sataman rautatieasemalla odottelemassa junaa Lyypekin kautta Hampuriin.

dellisista syistä matkustivat mantereen ja meren ylitse, kokien samalla hitaan, mutta arkkitehtuuriltaan ja maisemiltaan vaihtelevan lähestymisen Italiaan.

Grand Tour 2019 käynnistyi sunnuntaina 11.9.2019 Vuosaaren konttisatamasta Finnlinesin Finnladylla. 36 tuntia myöhemmin GT-2019 saapui Travemünde, josta jatkettiin vielä Hampuriin yöpymään. Seuraavana aamuna matka jatkui läpi koko Saksan Müncheniin, jossa rinkat jätettiin rautatieaseman matkatavarasäilytykseen junanvaihtoa varten. Vaihtoaika hyödynnettiin tutustumalla lähellä sijaitsevaan Glyptoteekkiin, Propyleiaan ja Antikensamlungeniin, jotka Baijerin kuningas Ludvig I tilasi hoviarkkitehdiltään Leo von Klenzeltä sitomaan antiikkia ja Baijeria lähemmäksi toisiaan. Olihan Ludvig I:n poika Otto juuri valittu itsenäistyneen Kreikan ensimmäiseksi kuninkaaksi. Pienen kaupunkikierroksen jälkeen GT-2019 palasi rautatieasemalle



Münchenin Glyptoteekin antiikin kokoelmiin tutustumassa.

ja astui Österreichische Bundesbahnin yöjunaan määränpäänään Verona.

Olin hieman epäilevä, olisiko maitse matkustaminen kurssin kannalta liian raskasta, mutta epäilykseni osoittautuivat aiheettomiksi. Jos itse siirtymisen kahden pisteen välillä ottaa osaksi opetusta, on se korkeammista kustannuksistaan huolimatta perusteltua ja suositeltavaa muidenkin arkkitehtuurin opintomatkojen kohdalla. Ehdottomana bonuksena on mahdollisuus välttää ainakin omasta sydämeni pohjasta vihaamani lentokentät ja niiden muodollisuudet.

Junan kierrettyä Alpit yöllä ja aurington noustessa Veronassa aamulla 14.8. GT-2019 lähti välittömästi skissailemaan antiikin ja keskiajan Veronaa. Tehokkaan päivän aikana skissejä kertyi tärkeimmistä kirkoista, amfiteatterista ja riemukaaresta. Veronan sijainti pohjoisessa on siinä mielessä otollinen, että sieltä käsin GT-2019 pystyi tekemään seuraavana päivän pistoiskun Venetsiaan biennaleen. Biennale ei tietenkään jäänyt Venetsian ainoaksi kohteeksi, vaan kurssi taittoi jalan kaupungin tärkeimmät kohteet.

Keskipäivällä 16.8. GT-2019 matkusti junalla seuraavaan asemapaikkaansa Bolognaan. Bolognan arkkitehtonisesti tärkeimmät nähtävyydet eivät ole kirkkoja tai antiikin raunioita, vaan laskutavasta riippuen noin 40 km arkadeja. Toki ohjelmaan sisältyivät tärkeimmät kirkot, kuten Santo Stefanon keskiaikainen kirkkokompleksi.



Yöjunassa Münchenistä Veronaan.



Münchenin rautatieasema, Itävallan valtionrautateiden ÖBB:n yöjuna laiturillaan päätepis-teenään Rooma.



Veronan San Zenon luostaripiha.

Seuraavat kolme yötä sijoittuivat enemmän tai vähemmän Euroopan vanhimman yliopistokaupungin suojattuun katutilaan, yliopiston kampuksen baareja unohtamatta. Aiempienkin GT-kurssien suosima opiskelijabaari Piazza Verdillä sai tästäkin kurssista asiakkaansa. Jossain vaiheessa iltaa baarimikot kieltäytyivät myymästä Aperol Spritzejä, koska niiden valmistaminen on liian aikaa vievää paikan ollessa täynnä. Huomattuaan kurssin skissailevan juomiensa lomassa, henkilökunta päätyi kuitenkin ehdottamaan poikkeuksellista ratkaisua: jos kurssi piirtäisi henkilökunnasta ryhmämuotokuvan, saisi kurssi litran Aperol Spritzeä vaihtokauppana. Kurssi lopulta neuvotteli hinnaksi kuitenkin kaksi litraa ja kaikki olivat tyytyväisiä.

Bologna ei kuitenkaan ollut seuraavien päivien ainoa kohde, vaan sieltä käsin käytiin myös Parmassa ja Ravennassa. Viimeistään tässä vaiheessa kurssille selvisi, kuinka erilaisia luonteeltaan Italian vanhat kaupungit ovat. Parmaa luonnehtii parhaiten upea romaniikkaa edustava Duomo ja sen kastekappeli, Ravennaa taas sen tärkeät varhaiskristilliset kirkot mosaiikkeineen.

GT-2019 saapui Villa Lanteen 19.8 tehtyään matkaa maitse ja meritse yli viikon. Välittömästi saavuttuaan kurssi sai instituutin intendentin Simo Örmän luennon itse Villa Lantesta, jota kurssi tulisi pitämään tukikohtanaan seuraavat kolme viikkoa. Ensimmäisen viikon aikana kurssi tutustui Aurelianusen muurien sisäpuoliseen arkkitehtuuriin antiikista nykypäivään. Elokuun ollessa kuumimmillaan matkaan lähdettiin



Riemukaari Veronassa. Matkan ensimmäinen riemukaari monista.

Anu Koponen kanssa). Samalla viikolla tutustuttiin myös instituutin tutkijalehtorin FT Elina Pyy johdolla Augustukseen ja Ara Pacikseen. Yhtenä tärkeänä tehtävänä oli myös arkkitehtiopiskelijoiden perinteinen askelmittauspiirustus, joka tällä kertaa toteutettiin Piazza Matteilla. Piazzan keskipisteenä on Giacomo della Portan ja Taddeo Landinin Fontana delle Tartarughe, jonka keskellä on neljä alastonta efebiä (kreikkalainen sotapalvelustaan suorittava nuori mies), jotka auttavat neljää kilpikonaa suihkulähteen ylämpään altaaseen. Tällä piazzalla laadittiin päivän aikana piirustuksina kaikki julkisivut, asemapiirros ja leikkaus.

Viimeisellä viikolla suoritettiin perinteinen retki Pompejiin ja Paestumiin, mutta tällä kertaa Barin, Leccen, Taranton ja Napolin kautta. Näiden viiden päivän aikana teemat olivat normannien romaniikka, etelän runsas barokki, Magna Graecia, antiikin domukset ja Napolin kaoottisuus. Kursin palattua Roomaan hypättiin välittömästi seuraavana päivänä uudelleen bussiin ja nautittiin kurssin viimeisenä virallisena ohjelmassa Simo Örmän legendaarisesta Etrurian kierroksesta.

GT-2019 kulki laivalla, junilla ja busseilla halki Euroopan Italiaan ja itsensä Italian melkein kokonaan pohjoisesta etelään ja takaisin. Matkakilometrejä maalla kertyi kuudettatu-

joka päivä jo klo 08:00, koska keskipäivän helle koituisi liian rankaksi. Riittävän lounastauon jälkeen, ja kirkkojen uudelleen avauduttua kurssin sauhuaville skissivihkoille, Lanteen palattiin päivittäin vasta illansuussa. Päivien ohjelmien nimet olivat esimerkiksi ”Varhaiskristillinen Aventinus ja Caelius”, ”Forum Romanum ja Keisarifoumit” tai ”Kovenettu barokkikirkkokierros”.

Ensimmäisen Rooman viikon jälkeen GT-2019 suuntasi kaupungin ulkopuolelle, kuten instituutin johtajan Arja Karivieren tutkimuskohteeseen Ostiaan. Ohjelmaan kuuluivat myös Mussolinin EUR, Hadrianuksen huvila, Villa d’Este Tivolissa ja Garbatellan asuinalue (TKT



San Marcon julkisivun Konstantinopolista venetsialaisten ryöstämän tetrarkkipatsaan kopio.

hannetta ja piirustuksia neljättäsataa. Askelmittarin mukaan jalan taitettuja kilometrejä kertyi lisäksi noin 400.



Myöhässä olevan junan odottelua Veronassa ja kenttälounastamista.

MATKAOHJELMA

I VIIKKO, EUROOPAN LÄPI ROOMAAN

Su 11.8.

17:00 Lähtö Helsingin Vuosaaren konttisatamasta Finlinesin Finladylla Travemünde

Ma 12.8.

Päivä merellä, keskustelua tulevista kirjoitustehtävistä

21:30 Saapuminen Travemünde ja Lyypekin kautta junalla Hampuriin yöksi

Ti 13.8.

8:30 Juna Hampurista Müncheniin

14:30 Saapuminen Müncheniin ja matkatavaroiden jättö rautatieaseman matkatavara-säilytykseen

15:00 Leo von Klenzen aukiosommitelma ja käynti Antikensammlungissa

17:00 Kaupunkikävely keskustassa, Theatinerkirche ja Residenz
20:10 Yöjuna Veronaan

Ke 14.8.

6:30 Saapuminen Veronaan, matkatavaroiden jättäminen hotelliin

9:00 San Zeno Maggiore

12:00 Lounas

13:00 Kaupunkikävely - Amfiteatteri, riemukaari, antiikin kadut, Duomo, S. Anastasia, antiikin kaupunginporttien jäänteet, S. Fermo Maggiore

20:00 piknik hotellin terassilla ja keskustelua kirjoitusaiheista

To 15.8.

10:00 Lähtö Venetsiaan

11:00 Venetsian pääkohteet kävellessä - San Marcon aukio, S. Maria dei Miracoli, Scuola Grandet, kaupunkirakennetta

15:00 Biennale - Arsenale

17:00 Biennale - Giardini

19:00 Lautalla Canal Grandeä pitkin asemalle



Bolognan Settechiesen pihalla piirtämistä.

21:00 Juna Veronaan

Pe 16.8.

12:00 Lähtö Bolognaan

14:00 Bolognan kaupunkirakennetta, arkadit, S. Petronio, S. Sebastiano, yliopiston campus



Bolognalaisessa opiskelijabaarissa skissailua Aperol Spritziä vastaan.

La 17.8.

10.00 Lähtö Parmaan

11.00 Parman kohteet - Duomo, kastekappeli, Duomon kaivaukset ja museo, Galeria Nazionale, Teatro Farnese, arkeologinen museo, Palazzo Pilotta

16.00 Juna Bolognaan

Su 18.8.

10.00 Lähtö Ravennaan

11.00 Ravennan kohteet - S. Apollinare Nuovo, Galla Placidian mausoleumi, kastekappelit, San Vitale, Theodoricin mausoleumi

17.00 Juna Bolognaan

20.00 Ensimmäinen piirustuskritiikki illallisen yhteydessä



Parman kastekappeli.



Palazzo della Pilotta, Parma.

II VIIKKO, ROOMAA MUURIEN SISÄPUOLELLA TIIVIINÄ PAKET- TINA

Ma 19.8.

12:00 Juna Roomaan

16:00 Saapuminen Villa Lanteen, Simo

Örmän talon historiaesitys

18:00 Trastevere, S. Maria in Trastevere,
käytännön asiat

20:00 Tervetuliaisillallinen Lanten kat-
toterassilla

Ti 20.8.

8.00 Largo Argentina ja Forum Roma-
num

13.00 Keisariforomit

15.00 Pantheon, Hadrianuksen temp-
peli, M. Aureliuksen pylväs, S. M. sopra
Minerva

18.00 Keskustan taiteilijatarvikeliikkeit
täydennyksiä varten



Galla Placidian mausoleumi Ravennassa ja
alla ensimmäinen yhteinen ravintolailallinen
Bolognassa.





Ryhmäkuva Piazza Navonalla Roomassa ja alla San Carlinon luostariapiha.

Ke 21.8.

8.00 Piazza Navona, V.
del Governo Vecchio, S.
Agnese in Agone, Palazzo
Farnese & Cancelleria
14.00 Fontana delle Tar-
tarughe, Ghetto, Forum
Boarium, S. M. in Cosme-
din, S. Clemente, Ludus
Magnus
17.00 Colosseum

To 22.8.

8.00 Scuola Sportivo di
Moretti, S. Sabina, Aventi-
nusta, Lateraani,
14.00 S. M. Maggiore, S.
M. degli Angeli
16.00 S. Ignazio Loyla,
kaupunkirakennetta

Pe 23.8.

8.00 S. M. in Campitelli,
Il Gesù, S. M. in Quirina-





Yksi monista illallisista Villa Lanten kattoterassilla ja kurssin illanviettoa villeimmillään: erittäin haastavan paavi-palapelin kokoamista.

le, S. Carlino, S. M. Vittoria

14.00 Piazza Popolo,

16.00 Hanhenjalkateemat kävelen, S. Luigi dei Francesi

La 24.8.

10.00 Pietarinkirkko, Vatikaania

13.00 Piccolo Farnesina,

16.00 Iltapäiväseminaari, luento renessanssin ruokakulttuurista, taiteilija Henni Kitin luento työskentelystään ja Lanten ateljeen esittely sekä taiteilijan tuotannon nykytilanne

18.00 Toinen piirustuskritiikki

Su 25.8.

Vapaata



Ryhmäkuva Villa d'Esten puutarhan ylimmän terassin kaiteella ja vasemmalla ryhmä Hadrianuksen huvilan pienoismallin äärellä.



Instituutin tutkijalehtori Pyy esittelemässä Augustuksen Ara Pacista.

III VIIKKO, ROOMAN LÄHIALUEET - HADRIANUS, RENESSANSSIN PUU- TARHAT, FASCISTIT, ASKELMITTAUS

Ma 26.8.

8.00 Piramide ja Tivoliin

10.00 Villa Adriana

14:00 Villa d'Este

18.00 Sant'Agnese ja Santa Costanza

Ti 27.8.

8.00 S. Carlo ai Catinari, askelmittaus-
stehtävän esittely, Pompeiuksen teatteri, S.
Andrea della Valle, Palazzo Massimo alle
C., Piccolo Farnesina, S. Maria della Pace,
S. Nicola ai L., S. M. al Anima, Piazzetta
S. Simeone

14.00 Elinä Pyy'n luento Augustuksesta ja
Ara Pacis



Ryhmä Mussolinin EUR:issa



Ville ja Anssi piirtämässä Barin keskustassa.

Ke 28.8.

8.00 Piazza D. Olimpian sosiaalinen
asuntotuotanto Anu Koposen johdolla
12.00 Garbatella Anu Koposen johdolla
17.00 EUR, Colosseo Quadrato, Palazzo
dei Congressi, Piazza Marconi, Palazzo
dello Sport

To 29.8.

8.00 Ostia Antica
16.00 Lido di Ostia
Pe 30.8.

8.00 Piazza Mattein askelmittauspiirustusten laadinta ryhmätyönä
17.00 Piirustusten katselmus Bar San Callistossa

La 31.8.

12.00 Tykinlaukasu Piazza Garibaldilla
12.30 Tempietto ja 1847–1871-monu-



Illallista Barin rannan ruokakojuista.



Ryhmä Leccen katedraalin edessä.



Junassa matkalla Tarnton kautta Napoliin.



Paestumin temppelit.

mentti

14.00 Villa Doria P.

Su 1.9.

08.00 Lähtö Bariin

12.00 Lounas

13.00 Barin vanha keskusta, Duomo, S. Nicola, Palazzo Normanni, kaupunkirakennetta

18.00 Lungomare

IV VIIKKO, NORMANNIT, MAGNA GRAECIA, POMPEJI, ETELÄN BAROKKI JA ETRURIA

Ma 2.9.

10.00 Lähtö Lecceen

11.00 Lecce kaupunkirakennetta ja materiaaleja, Duomo, S. Matteo, S. Croce, Museo Vesc., S. Chiara

16.00 Juna Bariin



Ryhmä pompejilaisen domuksen sisällä. Oikealla sivulla ryhmäkuva Napolin Palazzo Sanfelicen porrahuoneessa.



Ti 3.9.

10.00 Juna Tarantoon

12.00 Taranton vanha keskusta, Duomo, Poseidonin temppeli

17.00 Paestum

21.00 Esseeseminaari hotellilla

Ke 4.9.

08.00 Pompeji

16.00 Napolin keskustan pääkohteet Palazzo reale, Galeria V., Quartiri Spagnoli, Piazza Dante, Spaccanapoli, Il Gesù, S. Francesco

19.00 Pizzaa

20.00 Esseeseminaari hotellilla

To 5.9.

12.00 Duomo, kastekappeli, Palazzi Sanfelice & Spagnolo, S. Giovanni Carbonara

16.00 Juna Roomaan



Pitkän etruskiretken jälkeen piirtelyä Villa Lanten ulkopuolisella terassilla.

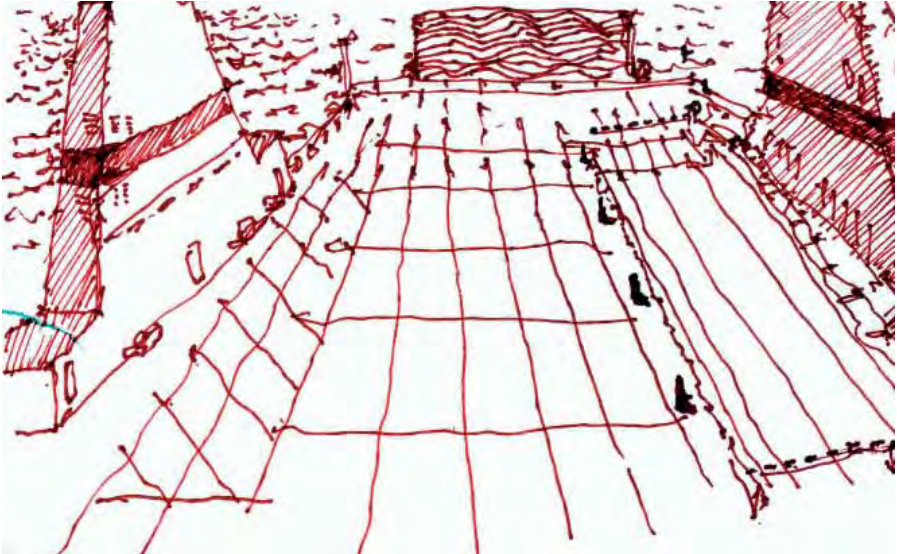
14.00 Cerveteri Simo Örmän johdolla

Kirjastopäivä

19:55 Paluulento Suomeen



11.8. - 13.8. Helsingistä Veronaan.



MÜNCHEN
15. 8. 1991

Yllä: Finnlines Finnladyn rahtilaivan konttikansi. Justiina Mäenpää.
Vasemmalla: Odottelua Travenünden rautatieasemalla. Eero Ilvessalo.

Oikea sivu.

Yllä: Münchenin Thetinerkirchen leikkaus.
Eero Ilvessalo.

Alla: Münchenin Propyleia. Eero Ilvessalo.



Silja Rojola

Verona on pohjois-Italiassa Adige-joen varrella sijaitseva kaupunki, ja samannimisen maakunnan pääkaupunki. Veronan kaupungissa asuu noin 260 000 asukasta, ja se on Pohjois-Italian kaupungeista kolmanneksi suurin. Se on myös suosittu matkailukohde, ja turisteja kiinnostaa erityisesti historiallinen vanhakaupunki, jokakesäiset oopperajuhlat, sekä paikallinen ruoka. Verona on myös tunnettu Shakespearen *Romeo ja Julia* -näytelmästä, jonka tapahtumapaikka kaupunki on.

Veronan muurin rajaama vanhakaupunki sijoittuu Adige-joen mutkaan, ja se lisättiin Unescon maailmanperintöluetteloon vuonna 2000. Ensimmäiset merkit asutuksesta joen rannalla ovat 200–300-luvulta eaa. ja Verona oli pitkään tärkeiden kulkureittien risteys. Vuonna 148 eaa. rakennettiin roomalainen sotilastie Via Postumia, joka ylitti Adigen nykyisen Veronan kohdalla ja lisäsi alueen merkittävyyttä huomattavasti. Paikalle perustettiin hieman myöhemmin Rooman hallinnon alainen kaupunki. Tällöin nykypäivän vanhakaupungin alueelle rakennettiin kaupunkilinnostus, sekä muurit sen ympärille. Verona oli Rooman keisariajalla vauras kaupunki, ja osia Rooman aikaisesta arkkitehtuurista on vielä nähtävissä. Esimerkiksi amfiteatteri Arena, ja Adigen ylittävä Ponte Pietran silta ovat hienoja nähtävyyksiä ja käytössä vielä nykyäänkin. Rooman perintöä on myös vanhakaupungin ruutuasemakaava.

Kaupunki kristillistyi jo myöhäisantiikin aikana 300-luvulla, ja muurien ulkopuolelle rakennettiin useita kirkkoja. Sydänkeskijällä kaupungin monia kirkkoja rakennettiin tiilestä ja marmorista uuteen roomaaniseen asuun. Parhaita esimerkkejä roomanisista kirkkoista ovat Basilica di San Zeno, ja Complesso del Duomo, joista jälkimmäinen on Veronan tuomiokirkko. Kaupungin suojelupyhimykselle nimetyn San Zenon basilikan paikalla on alun perin ollut kirkko 300–400-luvulta, mutta nykyinen basilika on rakennettu vuonna 1117. Gotiikan aikaan rakennettiin myös useita kirkkoja, joista kuuluisimpana Basilica di Santa Anastasia.

Rooman kukistumisen jälkeen kaupungin strategisen sijainnin takia sen omistus on vaihdellut useiden eri tahojen välillä, varhaiskeskiajalla Veronan johdossa ovat olleet muun muassa Langobardit ja Karolingiset ruhtinaat. Keskiajalta lähtien useat Veronan naapurikaupungit ja -valtiot ovat hallinneet kaupunkia, kunnes se liitettiin Italian kuningaskuntaan 1800-luvun lopussa. Della Scala -ruhtinaiden aika 1200–1300-luvuilla oli keskiaikaisen Veronan kulta-aikaa: kaupungissa oli oma hovi, ja Verona hallitsi ympäröiviä alueita aina Toscanaan saakka. Scala-hallitsijat laajensivat kaupunginmuuria ja rakensivat Castelvecchion linnan Adigen rantaan. Keskiaikaisen kaupunginmuurin raja määritteli kaupungin koon aina 1900-luvulle asti. Veronan vanhakaupunki vaurioitui pahasti toisen maailmansodan pommituksissa, mutta useita rakennuksia on restauroitu sen jälkeen.

14.8. Verona.



San Zeno Maggiore. Anselmi Moisander.



Ponte Pietra, Verona. Justiina Mäenpää. Alla: Anselmi, Silja, Justiina ja Eero. Hilda Uusitalo.



14.8.2019

VENEDIG

Miia Norrmén

Kanalernas, broarnas, maskernas stad. Den flytande staden, *La Dominante*, *La Serenissima*. Evigt romantiserade Venedig med 260 tusen invånare och 25 miljoner turister. En stad byggd på miljontals sakta sjunkande träpålar. Ett världsarv med årliga översvämningar, som varje år är några millimeter närmare att slukas upp av det Adriatiska havet.

Staden ligger i Venediglagunen i nordöstra Italien. Före senantiken höll sig enbart ett fåtal *incolae lacunae* hus på lagunens öar, men under 400- och 500-talet ledde hunnernas och langobardernas invasioner i riket till att området började befolkas av flyktingvågor från fastlandet. Namnet kommer från det indoeuropeiska folket veneter, men etymologin är osäker. Är det det indoeuropeiska *wenetoi* (älskad, älskvärd), latinska *venetus* (havsblå) eller *venia* (förlåtelse)? Eventuellt uttrycket *Veni etiam* - även jag har kommit hit.

Venedig tillhörde på den här tiden det italienska exarkatet. När langobarderna år 751 erövrade exarkatets huvudstad Ravenna blev Venedig en isolerad utpost av det bysantinska riket. Med stadens strategiskt gynnsamma läge, en alltmer autonom ledning och senare självständighet, skulle Venedig komma att bli en förmögen och inflytelserik stad med monopol på handeln mellan väst och öst ända fram till 1400-talet. Upptäckten av sjövägen till Indien år 1498 ledde dock till att Venedig började tappa greppet om sin centrala roll inom den internationella handeln. Däremot utvecklade Venedig så småningom en ny identitet i européers medvetande. Den före detta handelsstaden blev under 1700-talet en enorm influerare inom konst, arkitektur och litteratur - en status som suttit kvar sedan dess, så väl tack vare *La Biennale di Venezia* som Venedigs unika miljö och byggnadskonst.

Venedigs bysantinska rötter kan ställvis ses i stadens arkitektur och speciellt vid

Piazza san Marco är den omöjlig att undgå. Vid torgets östra sida ligger *Basilica di san Marco*, Markuskyrkan, som invigdes i slutet av 1000-talet. Kyrkan representerar en renodlad bysantinsk stil med sina förgyllda valv och kupoler, för att inte tala om de väldiga mängder mosaik och utsmyckningar i guld.

Även handelsnätverket återspeglas starkt i stadens byggnadskonst. Under 1300-talet utvecklades nämligen den venetianska gotiken, som kombinerade fastlandets gotik med bysantinskt och islamistiskt formspråk. Influenser österifrån kan ses varhelst runt om i staden - i färgerna, i de mönstrade fasaderna, i de typiska kölbågarna pryddes såväl palats som bostadshus. Är det ett riktigt praktexempel på den venetianska gotiken man vill se är det ändå *Palazzo Ducale*, Dogepalatset man skall besöka.

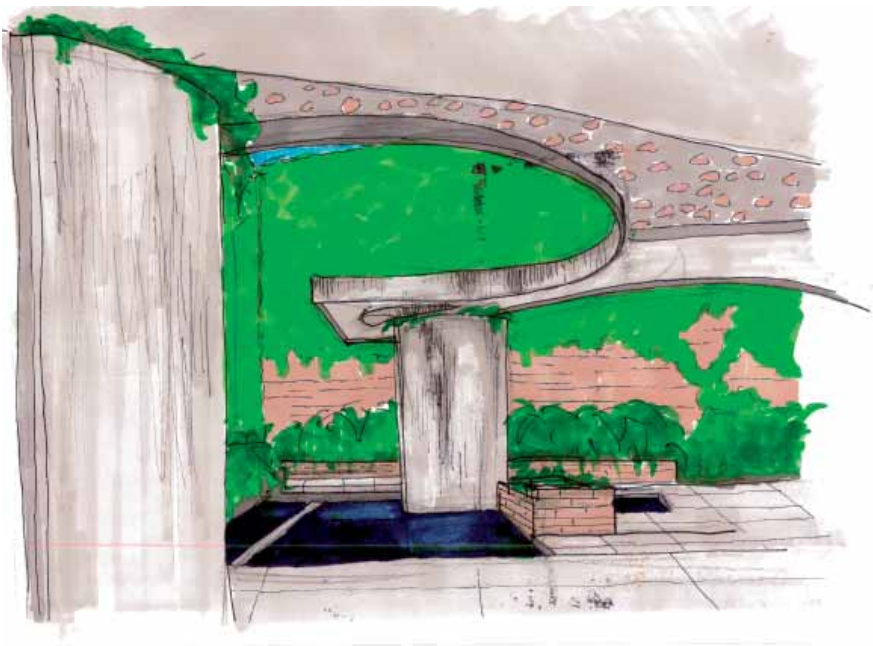
I Venedig kan man även se mytomspunna *Ponte dei Sospiri*, Suckarnas bro, som byggdes i början av 1600-talet och kopplade samman Dogepalatsets domstol med fängelset. Över bron leddes fångar som sägs ha dragit en djup suck då dagsljusets strålar träffade dem för en sista gång innan det kastades in i en mörk och fuktig cell. Från 1600-talet härstammar även barockkyrkan *Santa Maria della Salute*, som byggdes för att tacka jungfru Maria för att pestepidemin äntligen var över.

Evigt romantiserade Venedig. Det är väl inte konstigt att en så unik plats med en så rik historia väcker människors reslust. För vem drömmer inte om att stå på Rialtobron och blicka ut längs Canal Grande? Snubbla omkring i Marco Polos, Casanovas och Antonio Vivaldis fotspår på smala kullerstengator bland färgglada fasader? Sakta guppa fram i en gondol, medan man intalar sig själv att man inte är delaktig i den problematiska massturismen?

15.8. Venetsia.



Biennale. Justiina Mäenpää.



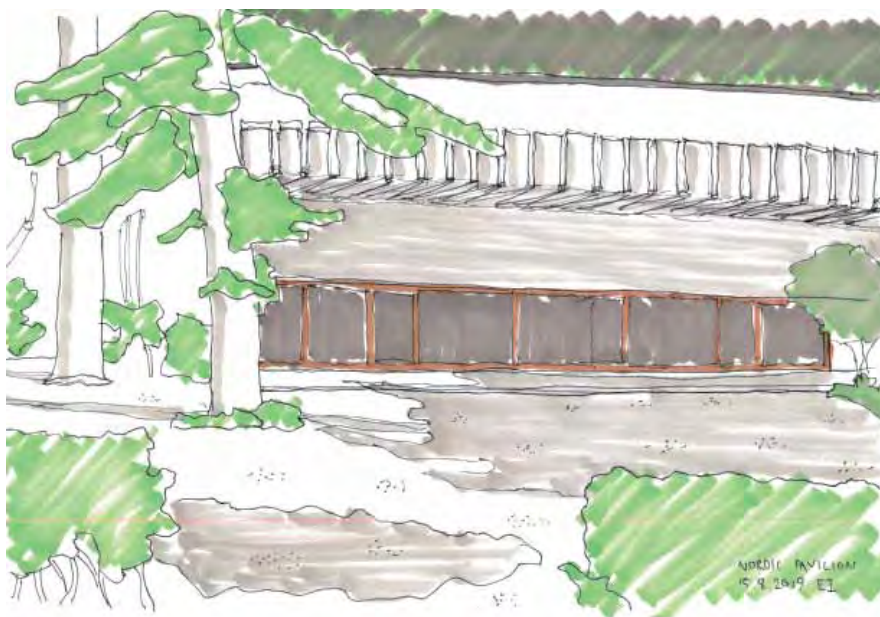
Biennale. Miia Normén.



Biennale. Hilda Uusitalo.



Venetsia. Hilda Uusitalo.



Pohjoismaiden paviljonki. Eero Ilvessalo.



San Simeon Piccolo. Justiina Mäenpää.



San Simeon Piccolo. Eero Ilvessalo.

BOLOGNA

Ville Pääkkönen

Apenniinien vuoriston kupeeseen sijoittuva Bologna on noin 400 000 asukkaan kaupunki Pohjois-Italiassa Emilia-Romagnan alueella. Kaupunki tunnetaan vilkkaana opiskelijakaupunkina, sillä siellä sijaitsee Italian toiseksi suurin, vuonna 1088 perustettu läntisen maailman vanhin yliopisto. Bolognan katukuvaa hallitsevat katetut pylväskäytävät, *i portici*, joiden yhteispituudeksi on laskettu jopa noin 40 kilometriä. Bolognan tärkeimpiin kulinaarisiin herkkuihin kuuluvat jauhelihakastike *il ragu* ja mortadellamakara.

Bolognan perustivat etruskit, alkujaan nimellä *Felsina*, noin vuonna 543 eaa. 300-luvulla eaa. sen valtasi kelttiläinen heimo Boijit, ja nimesivät kaupungin uudelleen *Bonaksi* ja myöhemmin *Bononiaksi*. Sittenmin se toimi roomalaisten leiripaikkana, josta kehittyi keskiajalla yliopistokaupunki. Nykyisin Bologna on maan tärkeä taloudellinen keskus maataloudelle, teollisuudelle ja logistiikalle. Vuonna 2020 Bologna oli objektiivisesti Italian paras kaupunki; se luokiteltiin vaurauden ja elämänlaadun perusteella ensimmäiseksi 107:stä Italian provinssista.

Bolognan historiallinen keskusta on Euroopan toiseksi suurin sisältäen runsaasti merkittäviä keskiaikaisia sekä renessanssi- ja barokkitaitteen monumentteja. Huomionarvoisimpiin historiallisiin arkkitehtuurikohteisiin lukeutuu muun muassa kirkkokompleksi Basilica di Santo Stefano, jonka paikalliset tuntevat nimellä *Sette Chiese* (Seitsemän kirkkoa). Sen ensimmäinen osa rakennettiin jo 400-luvulla ja viimeinen 1700-luvulla. Muita mainittavia kirkkoja ovat ainakin kaupungin suojelupyhityksen San Petronion basilika, jonka rakentaminen alkoi 1390-luvulla ja jonka julkisivu on edelleen kesken sekä Giovanni Battista Falcettin vuonna 1516 suunnittelema katolinen renessanssikirkko Santi Bartolomeo e Gaetano. Aivan edellä mainitun vieressä aukion keskellä seisovat ujusti kallellaan kaksi keskiaikaista, vuonna 1119 rakennettua puolustustornia, *Due Torri*. Kaikkiaan 180 tuhoutuneesta tornista jäljellä on vain parikymmentä, joista Asinelli (korkeampi) ja Garisenda (pienempi) ovat tunnetuimmat.

16.8. Bologna.

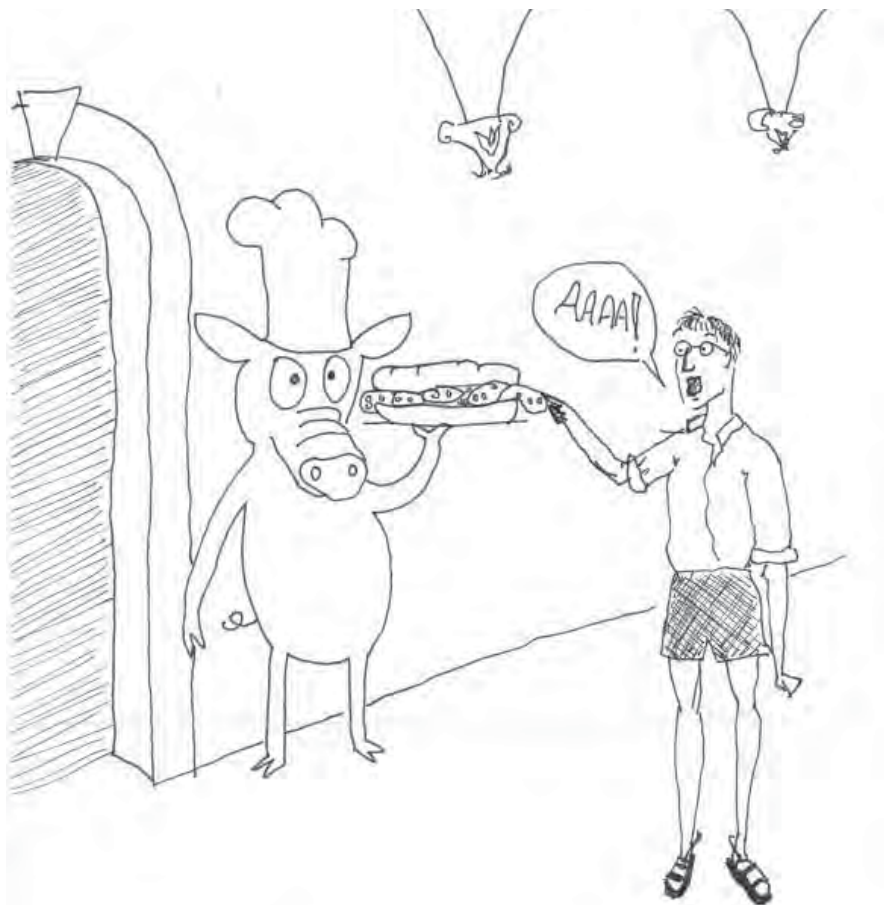


Vicolo Lensi, Verona. Hilda Uusitalo.



16.8.2019, Veronan rautatieasema
Juna Bolognaan on 45 min
myöhässä.

Odottelemassa myöhässä olevaa junaa, Verona. Hilda Uusitalo.



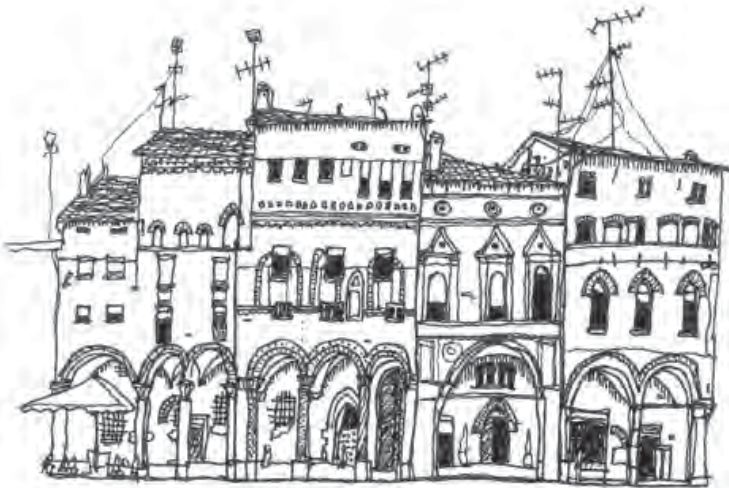
17.8.2019, Bologna

Minä koskettamassa mainosposun mortadellaviipalek,
ja pelästyessä luv se olikin pehmyt.



Settechiese. Ville Pääkkönen.





Vasemmalla sivulla: Settechiese. Miia Norrmén.

Yllä: Piazza Santo Stefano, Bologna. Anselmi Moisander.



Baarissa, Bologna. Miia Normén.



Via Pescherie Vechhie, Bologna. Miia Normén.
Seuraava aukeama: Bar Piccolo & Sublime. Ville Pääkkönen.



BAR PICCOLO & SUBLIME

BOLOGNA

16. 8. 2019

[Signature]



PARMA

Ville Pääkkönen

Parma on samannimisen joen halkoma vajaan 200 000 asukkaan kulttuurikaupunki niin ikään Emilia-Romagnan alueella, Bolognasta luoteeseen. Kaupunki tunnetaan parhaiten arkkitehtuuristaan, musiikista, taiteesta, sitä ympäröivästä idyllisestä maaseudusta sekä tietenkin parmesaanijuustosta ja ilmakeivästä Parman kinkusta. Kuten Bolognassa, myös Parmassa sijaitsee eräs maailman vanhimmista yliopistoista.

Parman paikalla tiedetään olleen asutusta jo pronssikaudella ja varsinaisen kaupungin perustivat ja nimesivät aikanaan etruskit. Roomalaiset perustivat sinne siirtomaan vuonna 183 eaa. ja kaupungin tuhouduttua vuonna 44 eaa. Rooman keisari Augustus rakennutti sen uudelleen. Keskeisen maantieteellisen sijaintinsa takia Parmassa on käyty varhaiskeskiajalta aina toiseen maailmansotaan saakka lukuisia taisteluja ja sen hallinto on vaihtunut alvariinsa.

Parman tuomiokirkkoa ja kastekappelia Piazza del Duomolla pidetään eräinä Euroopan tärkeimpinä keskiaikaisina monumentteina, sillä ne ilmentävät siirtymäkohtaa romaanisesta goottilaiseen tyyliin. Uusklassinen San Sepolcron kirkko sekä täysrenessanssin evankelista Johanneksen kirkko sijaitsevat molemmat vanhojen luostareiden yhteydessä ja ovat näyttäviä korkeine kellotorneineen. Myös Parman lukuisat muut kirkot sisältävät upeita friisejä ja freskomaalauksia. Joen varressa vuonna 1583 rakennettu Palazzo della Pilotta koostuu entisestä herttuallisesta palatsista ja kesken jääneestä Pietarin kirkosta. Espanjan kuningassuku muutti palatsin suuren salin myöhemmin upeaksi teatteriksi, *Teatro Farnese*ksi, ja rakennus sisältää lisäksi kansalliskokousgallerian taidenäyttelyn ja kansallisen arkeologisen museon.

17.8. Parma.



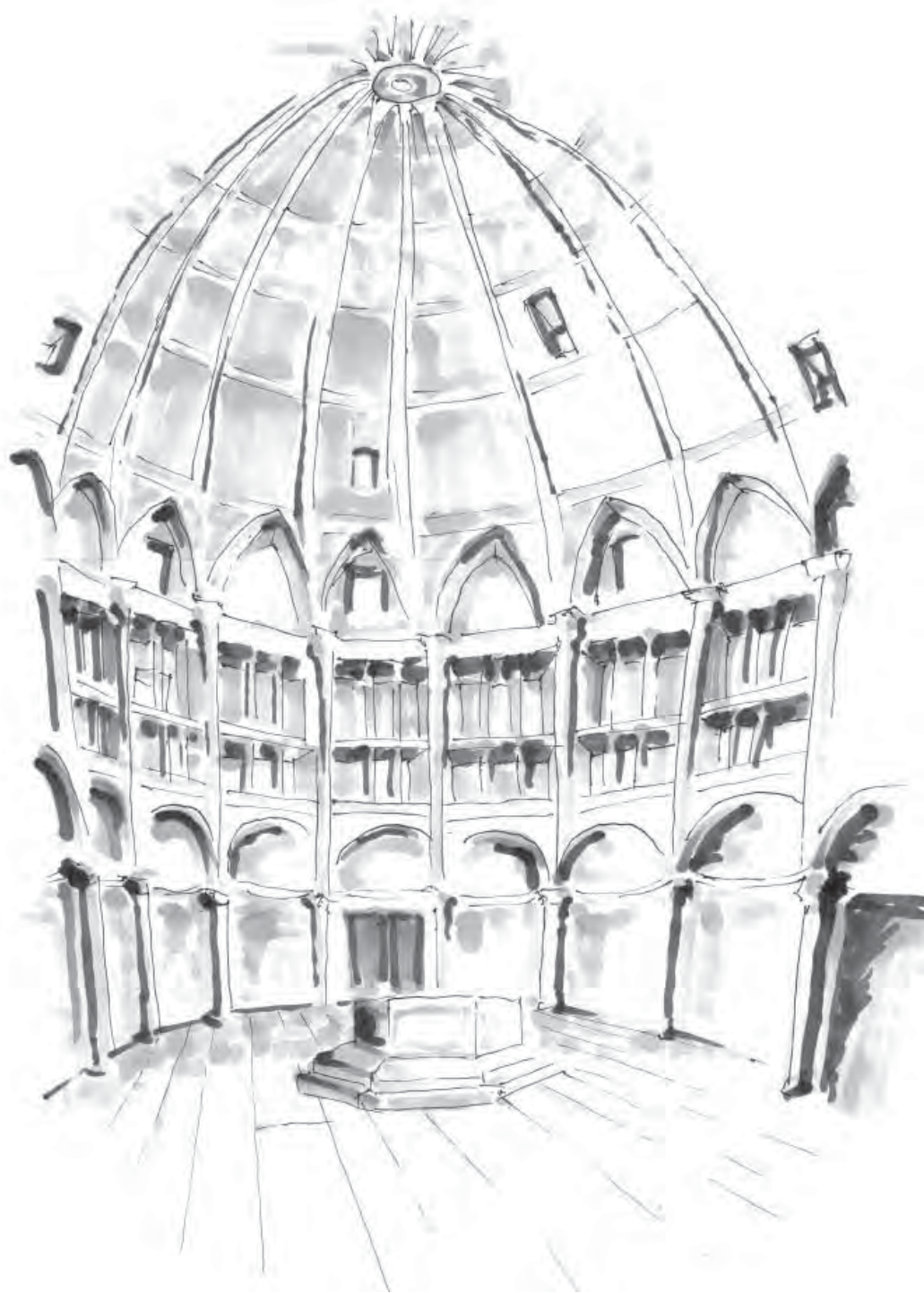
Yllä: Parman katedraali.
Ville Pääkkönen.

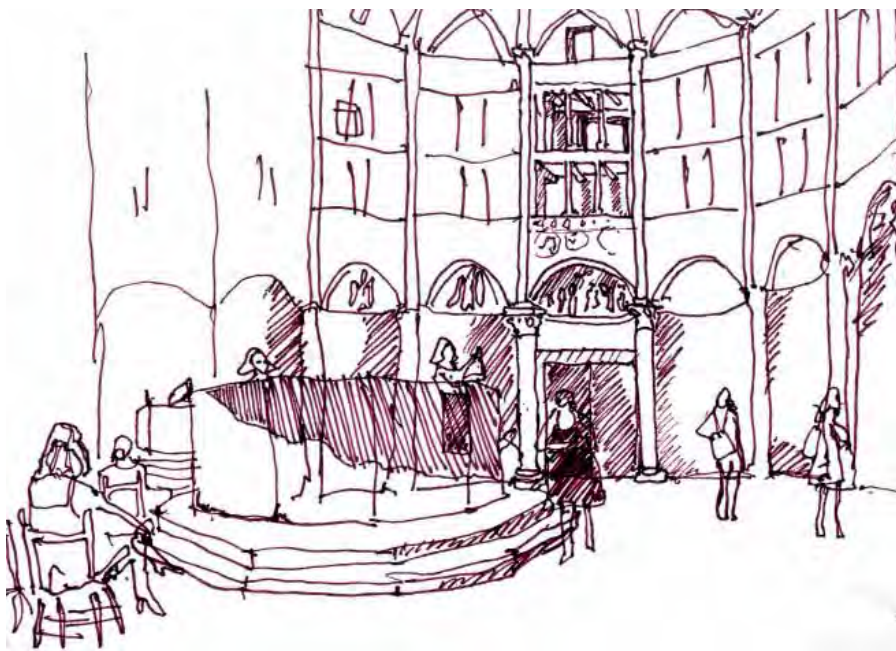


Oikealla: Katedraalin ovi.
Eero Ilvessalo.



Parman katedraali. Justina Mäenpää.





Parman kastekappeli. Justiina Mäenpää.



Vasemmalla: Parman kastekappeli. Ville Pääkkönen.
Oikealla: Parman katedraalin leijona. Hilda Uusitalo.



Palazzo della Pilotta. Justiina Mäenpää.



Palazzo della Pilotta. Hilda Uusitalo.

RAVENNA

Eero Ilvessalo

Länsi-Rooman viimeisen pääkaupungin varhaisimmat vaiheet – nimeä myöten – ovat historian hämärän peitossa. Erään teorian mukaan Ravennan nimi periytyisi etruskien itsestään käyttämästä nimityksestä Rasenna (Rasna). Vielä vuonna 49 eaa., kun Julius Caesar piti Ravennaa tukikohtanaan ennen kuin marssitti joukkonsa sen eteläpuolella virranneen Rubikonjoen yli aloittaakseen yksinvaltiuteen johtaneen sotaretkensä, oli Ravenna suolle paalujen varaan perustettuine puutaloineen sangen merkityksetön kylä Italian koillisnurkassa.

Keisari Augustus loi perustan Ravennan kasvulle valitsemalla sen itäisen laivastotukikohdan sijoituspaikaksi. Satama houkutteli Ravennaan kauppiaita ja toi seudulle vaurautta – jo ensimmäisellä vuosisadalla jaa. oli monissa taloissa keskuslämmitys ja mosaiikkilattiat. Akvedukti kaupunkiin rakennettiin Keisari Trajanuksen (53–117 jaa.) aikana.

Vuoden 400 tienoilla Ravennassa oli n. 50 000 asukasta. Tuolloin Länsi-Roomaa uhanneet germaaniheimot johtivat keisari Honoriuksen päätökseen paeta Roomasta – vuonna 402 hovi siirrettiin suojaisan, hyvien meriyhteyksien päässä olleeseen Ravennaan. Uuteen pääkaupunkiin alettiin rakentaa taidokkailla mosaiikeilla varustettuja rakennuksia. Toimintaa tuki Honoriuksen sisko Galla Placidia, joka hallitsi alaikäisen poikansa Valentinianuksen nimissä 425–437. Kaupungin vanhin säilynyt monumentti, piispa Neonin kastekappeli (ital. Battistero Neoniano), on maailman parhaiten säilynyt varhaiskristillinen kastekappeli. Sen 400-luvun lopun kattomosaiikki sisältää kuvauksen roomalaista Apolloa muistuttavasta lihaksikkaasta, parrakkaasta Jeesuksesta. Samoihin aikoihin kappelin kanssa valmistui Galla Placidian omaa nimeä kantava mausoleumi (Mausoleo di Galla Placidia), joskaan hänen ruumiinsa ei sijaitse täällä.

Länsi-Rooman viimeinen keisari Romulus Augustus luovutti hallitsijan tunnuksensa Itä-Roomaan vuonna 476. Ravennasta tuli germaaniheimo herulien päällikön Odovakaran valtakunnan pääkaupunki, kunnes ostrogoottien areiolainen kuningas Teoderik Suuri syrjäytti hänet vuonna 493. Uuden Italian kuningaskunnan pääkaupunkiin rakennettiin mm. mosaiikeistaan tunnetut Cappella Arcivescovile ja Basilica

di Sant' Apollinare Nuovo sekä areiolainen kastekappeli Battistero degli Ariani, jonka kattomosaiikissa Jeesus on areiolaiseen tapaan kuvattu hyvin eri näköisenä kuin Neonin kastekappelissa – parrattomana ja ruumiinmuodoiltaan naisellisenä. Vuonna 520 valmistui Teoderikin oma hautausoleumi (Mausoleo di Teodorico), jonka muotokieli poikkeaa goottilaisella leimallaan Länsi-Roomalle tai Bysantille tyypillisestä arkkitehtuurista. Yhdestä kivistä veistetyllä massiivisella kupolilla katettu rakennus on ainoa näiltä ajoilta säilynyt ”barbaarikuninkaan” mausoleumi.

Itä-Rooman kuuluisan kenraalin, Belisariuksen, joukot marssivat Ravennaan vuonna 540. Kaupungista tuli Bysantin Italiassa hallitsemien alueiden, Ravennan eksarkaatin, keskus, ja bysanttilaiset vaikutteet alkoivat lyödä leimaansa kaupungin arkkitehtuuriin. Pohjakaavaltaan ja holvaustavoiltaan monimuotoinen, myös mosaiikkiensa osalta vaikuttava Pyhän Vitalen kirkko (Basilica di San Vitale, 547) on tämän ajan kirkkoista merkittävin. Se on koko Italian bysanttilaisen arkkitehtuurin edustajista merkittävimpiä ja yhdistelee sekä länsiroomalaista että bysanttilaista perinnettä. Vuonna 549 valmistunut Basilica di Sant'Apollinare in Classe on pohjaltaan tyypillinen varhaiskristillinen basilika, jonka apsiksen ja triumfikaaren bysanttilaiset mosaiikit ovat alkuperäiset.

Edellä mainitut kahdeksan 400- ja 500-lukujen varhaiskristillistä monumenttia kuuluvat UNESCON maailmanperintöluetteloon. Luetteloon sisältyvän kuvauksen mukaan ne edustavat korkeaa taiteellista tasoa ja yhdistelevät ainutlaatuisella tavalla kreikkalais-roomalaista traditiota, kristillistä ikonografiaa sekä itä- ja länsimaisia tyylejä.

Bysanttilaista Italiaa jo hyvän tovin ahdistelleet lombardit tekivät lopun Ravennan eksarkaatista valtaamalla Ravennan vuonna 751. Kaupunki kuitenkin ajautui Frankkien kuninkaan Pipin pienen avustuksella hiljalleen Rooman piispan eli paavin alaisuuteen, ja vuonna 774 entisen eksarkaatin ydinalueista muodostettiin Kirkkovaltio, jonka alaisuudessa Ravenna säilyi joitakin välivaiheita lukuun ottamatta yli tuhannen vuoden ajan, Italian yhdistymiseen saakka. Tänä aikana kaupungin merkitys väheni huomattavasti jääden mm. läheisen Venetsian varjoon. Joitakin uusia kirkkoja rakennettiin ja vanhoihin tehtiin muutostöitä, mm. San Vitalen kupoliin barokkifreskot 1700-luvun lopulla. Dante Alighieri oleskeli Ravennassa ja kuoli siellä 1321. Danten hauta on yksi kaupungin tunnetuimmista nähtävyyksistä. 1600-luvulla kaupunki kärsi pahoista tulvista, ja seuraavien 300 vuoden aikana tulvariskiä hillittiin rakentamalla kanaaleita ja kuivaamalla soita, mikä loi kaupungin ympärille laajan maatalousvyöhykkeen.

Toisen maailmansodan aikana kaupunkia pommitettiin maltillisesti, minkä seurauksena mm. San Giovanni Evangelistan 400-luvun basilika jouduttiin restauroimaan. Nykyään Ravenna on 150 000 asukkaallaan rauhallinen, kävely-ystävällinen kaupunki, joka poikkeaa muista Italian kaupungeista ennen kaikkea sen suuruuden päivistä kertovan varhaiskristillisen kulttuuriperinnön laajuuden ja eheyden ansiosta. Keskusta-alueen kaupunkikuvaa värittävät monenlaiset kerrostumat varhaiskristillisistä monumenteista barokkiin, fasisminaikaiseen rakennuskantaan ja sodanjälkeiseen modernismiin. Kaupunki soveltuu hyvin esimerkiksi päiväretken kohteeksi.

18.8. Ravenna.



Yllä: San Vitale. Ville Pääkkönen.

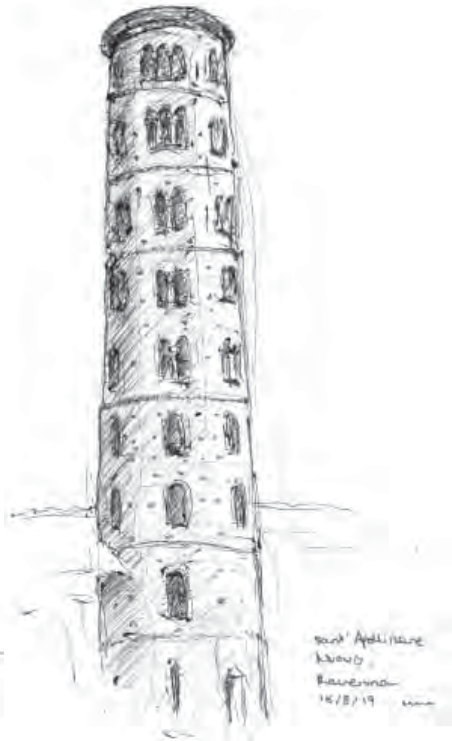
Vasemmalla: San Vitale. Hilda Uusitalo.



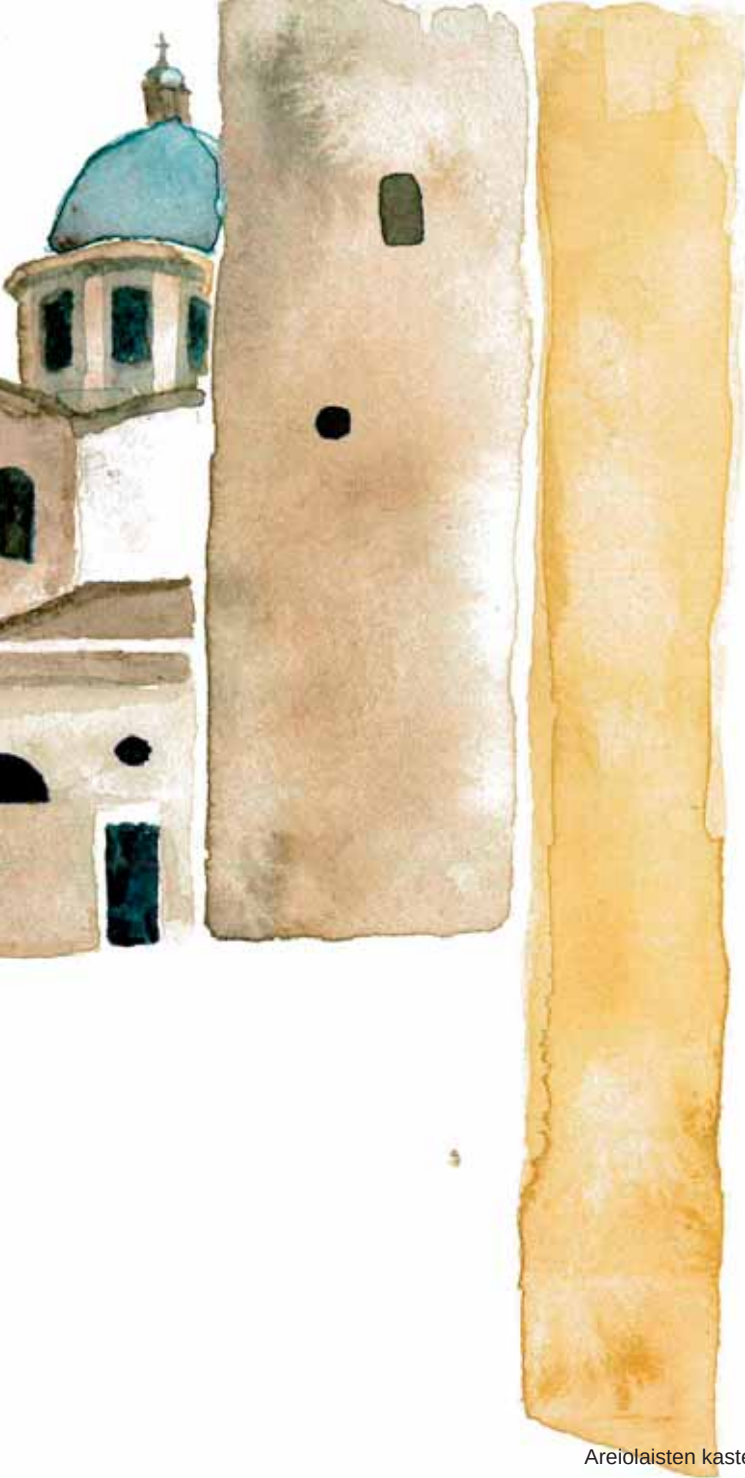
Yllä: Sant'Apollinare Nuovo. Justiina Mäenpää.

Oikealla: Sant'apollinare Nuovon kello torni. Miia Norrmén.

Alla: Ravennalaisia penkillä. Anselmi Moisander.







Areiolaisten kastekappeli. Justiina Mäenpää.

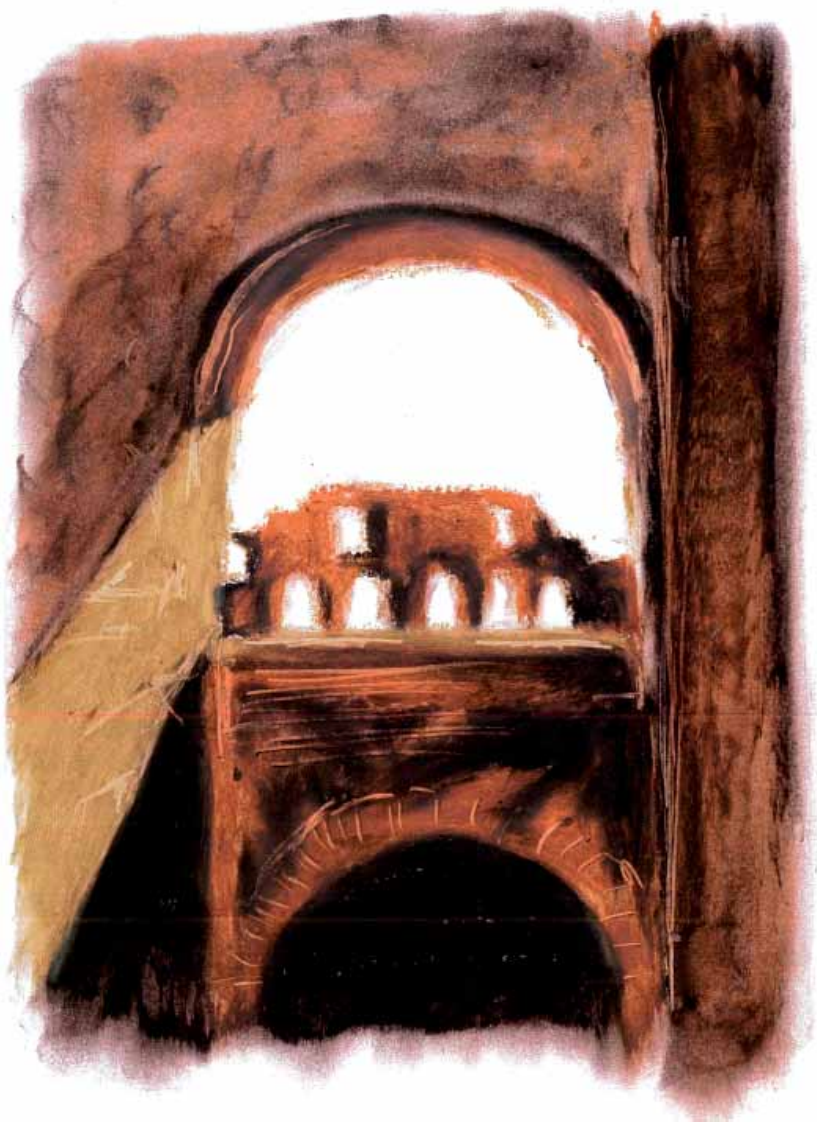
19.8. Saapuminen Roomaan.





Villa Lantelta. Silja Rojola.

20.8. Rooma.



Forum Romanum. Miia Norrmén.



Forum Romanum. Hilda Uusitalo.

21.8. Rooma.



Apollo Sosianuksen temppeli. Hilda Uusitalo.



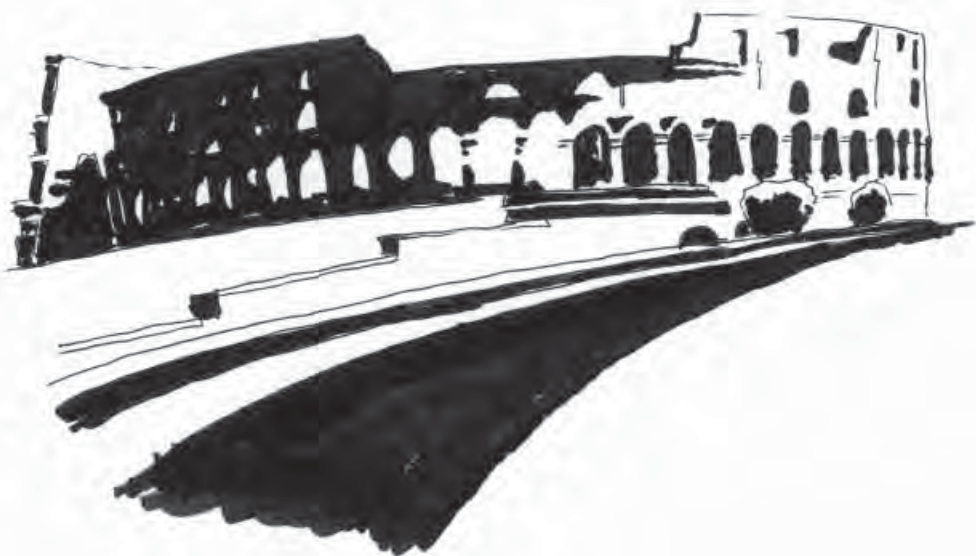
Santa Maria in Cosmedin. Anselmi Moisander.



Yllä: Hercules Victorin
temppeli.
Ville Pääkkönen.

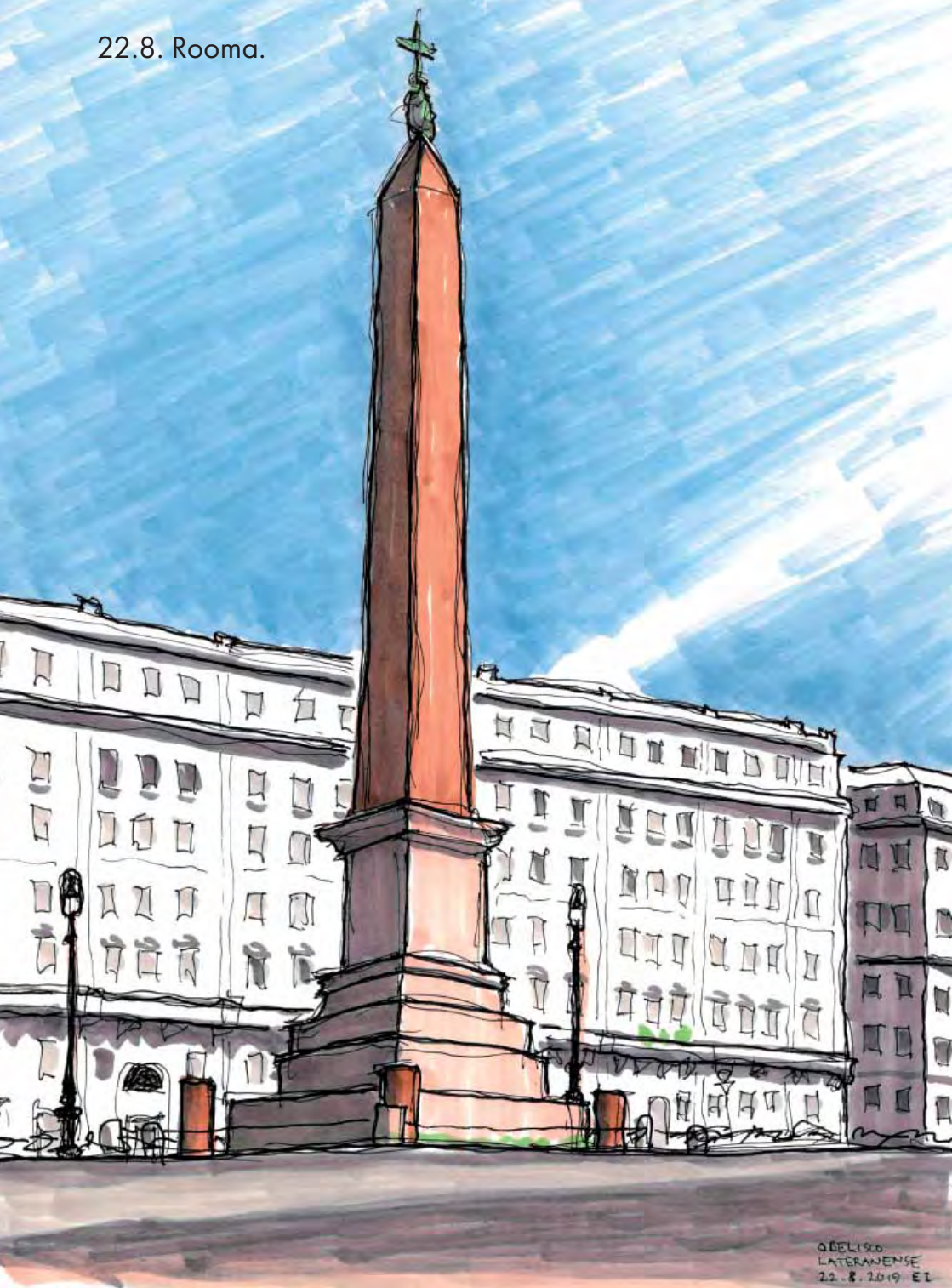


Alla: Hercules Victorin
Temppeli.
Anselmi Moisander.



Colosseum. Ville Pääkkönen.

22.8. Rooma.



OBELISCO
LATERANENSE
22.8.2019 E.L.



Vasen sivu: Lateraanin aukio.
Eero Ilvessalo.

Yllä: Piazza San Giovanni in
Laterano ja antiikin akveduk-
ti. Anselmi Moisander.



Oikealla: Lateraanin
kastekappeli. Miia Norrmén.



Yllä: Piazza San Ignazio. Ville Pääkkönen. Alla: Santa Sabina. Justiina Mäenpää.
Oikea sivu: Santa Sabina. Miia Normén.





23.8. Rooma.



Yllä: Santa Maria degli Angeli. Anselmi Moisander.

Alla: San Luigi dei Francesi. Hilda Uusitalo.

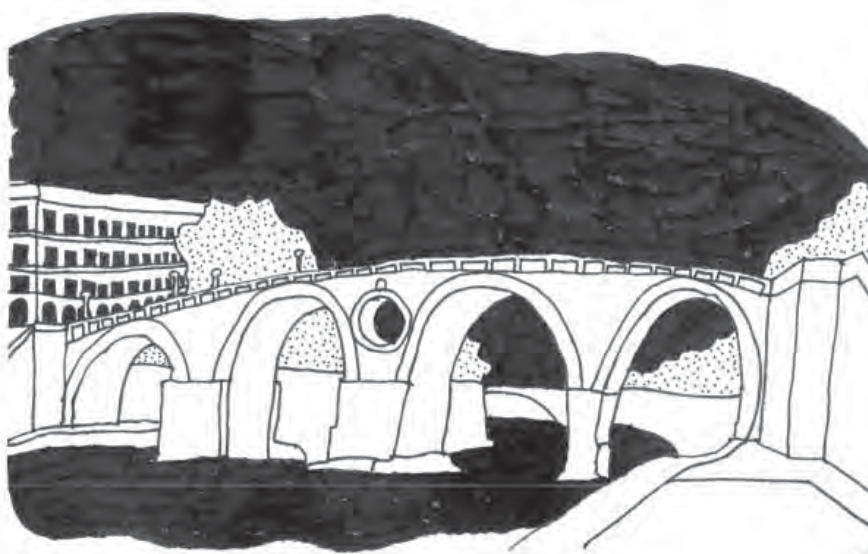




S. MARIA
DELLA
VITTORIA
23.8.2019

Santa Maria della Vittoria. Eero Ilvessalo.

24.8. Rooma.



Ponte Sisto. Anselmi Moisander.

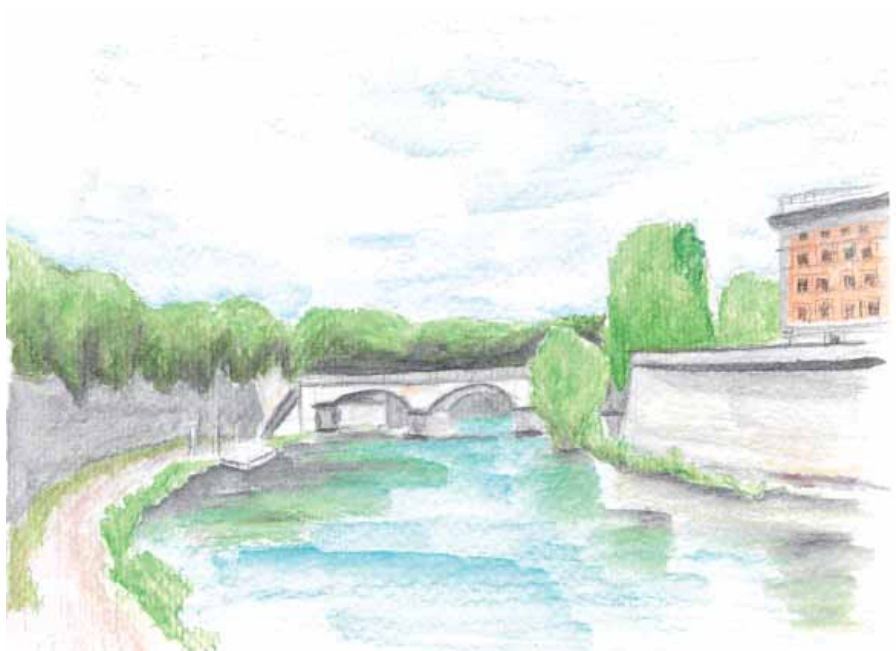


Rooman kattoterasseja ja antennveja. Anselmi Moisander.

25.8. Rooma.

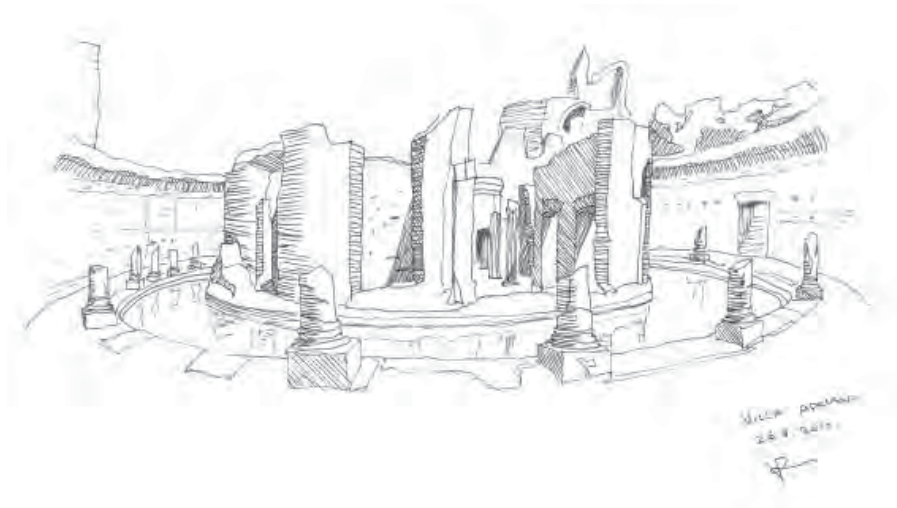


Eero. Justiina Mäenpää.

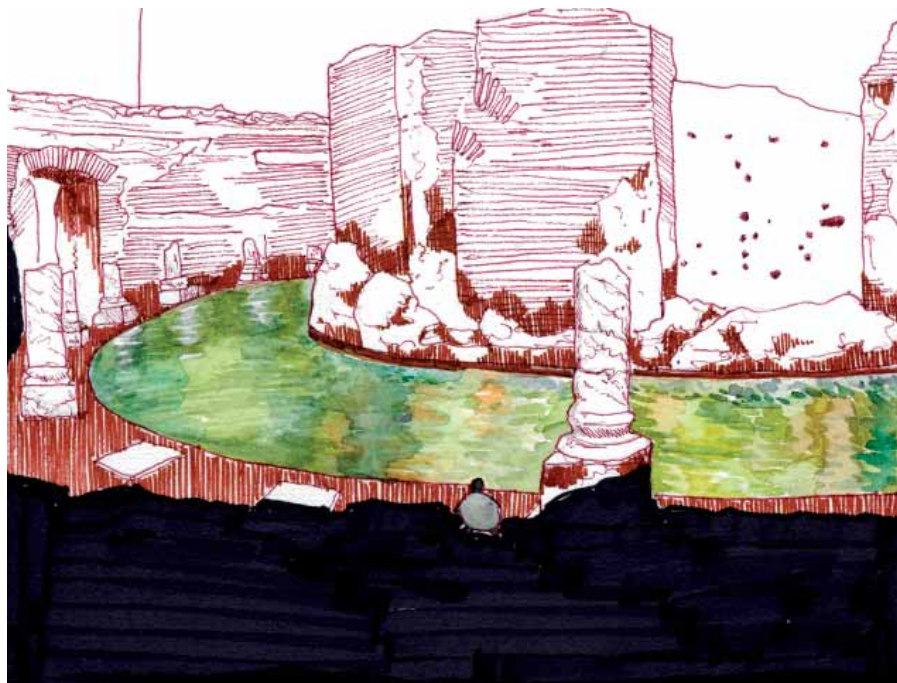


Tiber. Silja Rojola.

26.8. Villa Hadriana ja Villa d'Este.



Teatro Marittimo, Tivoli. Ville Pääkkönen. Alla: Teatro Marittimo. Justiina Mäenpää.





Yllä: Villa d*Este.
Miia Norrmén.

Oikealla: Tivoli Villa d*Esten
muurien ulkopuolella. Ville
Pääkkönen.



VILLA D'ESTE
24.8.2013
JP

Alla: Villa d*Este. Silja Rojola.



27.8. Rooma.

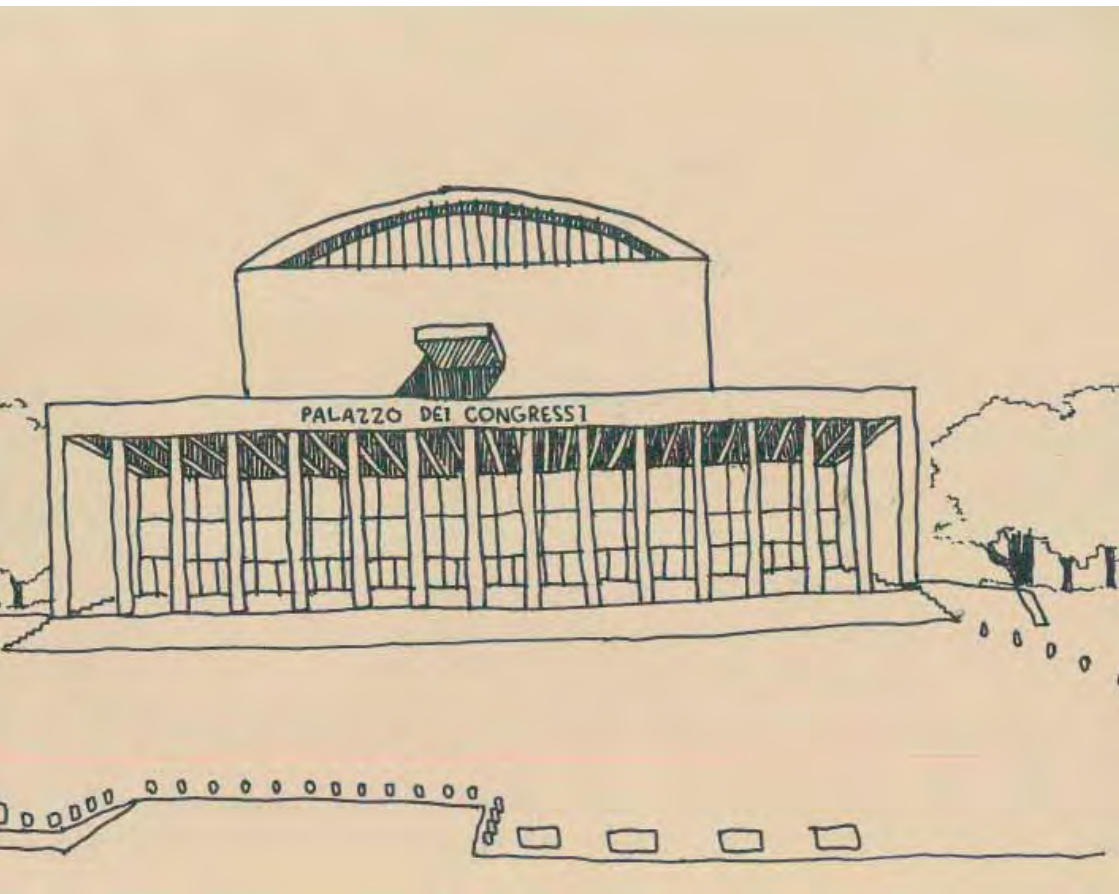


Capitolium. Ville Pääkkönen.

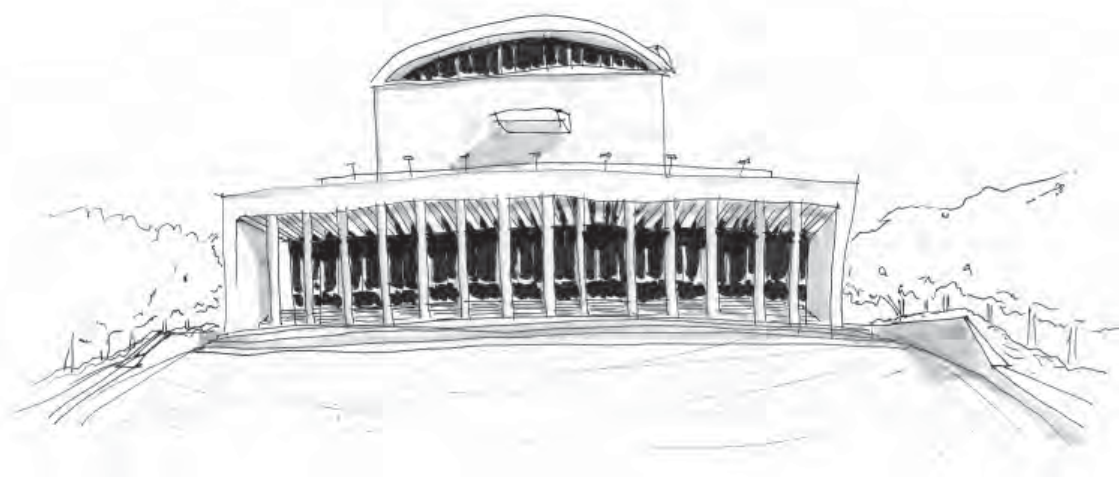


Roomalainen huvila. Anselmi Moisander.

28.8.EUR ja Garbatella.

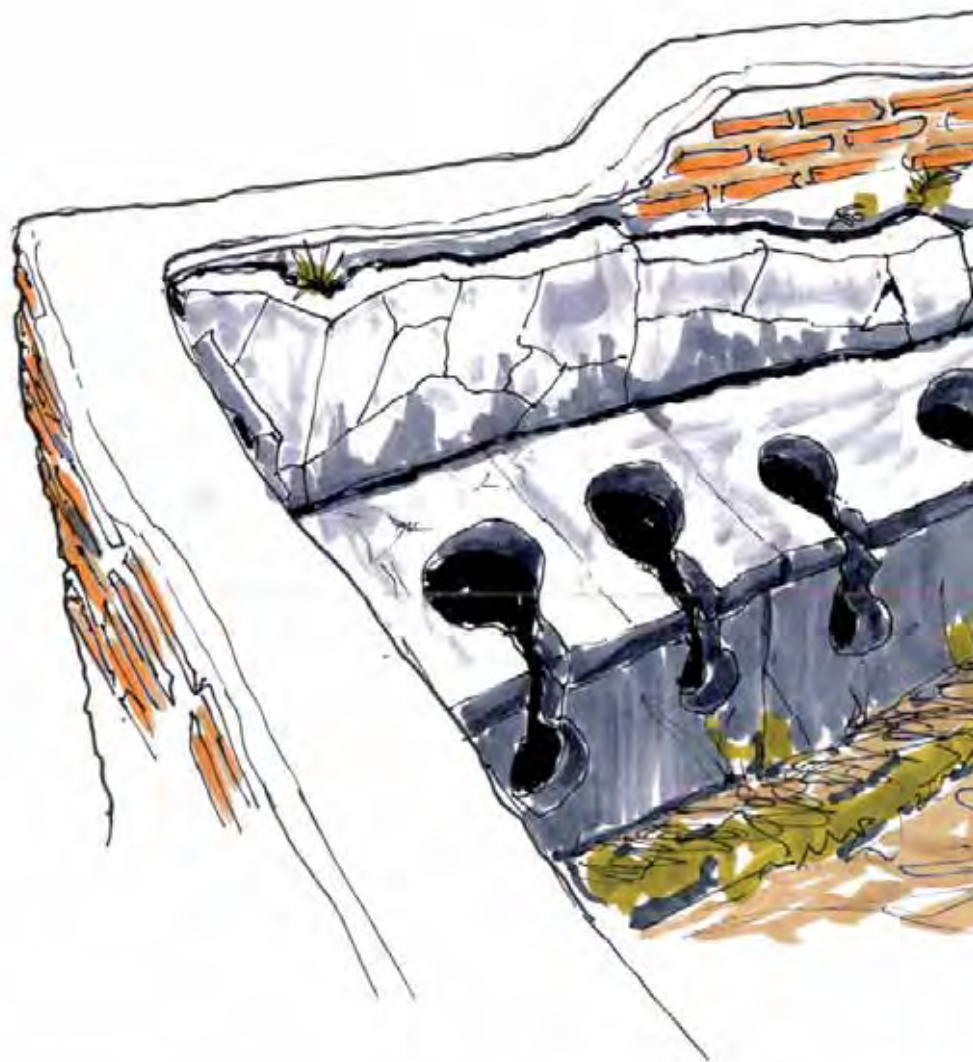


Palazzo dei Congressi. Justiina Mäenpää.



Palazzo dei Congressi. Ville Pääkkönen.

29.8. Ostia Antica.





Ostialainen käymälä. Ville Pääkkönen.

30.8. Askelmittausharjoitus Piazza Matteilla Roomassa.





31.8. Rooma.



Tempioetto. Justiina Mäenpää.



Suihkulähde Villa Doria Pamphiljin puistossa. Ja kurssi siellä. Miia Norrmén.

BARI

Justiina Mäenpää

Puglian alueella sijaitseva Bari on Etelä-Italian toiseksi suurin kaupunki. Bari on toiminut tärkeänä idän kaupan satamakaupunkina Via Traianan ja Adrianmeren välissä roomalaiskaudelta alkaen 200-luvulta eaa. Aikaisimmat säilyneet tiedot asutuksesta Barin alueella ovat peräisin 1500-luvulta eaa. Goottilaissotien jälkeen Baria ovat hallinneet lombardilaiset ja bysanttilaiset. Bysanttilaiskausi kesti 900-luvulta vuoteen 1071, jolloin italiannormannit valtasivat Barin kaupungin.

Barin Pyhän Nikolauksen basilikan rakentaminen aloitettiin vuonna 1087. Basilikan kryptaan on haudattu Pyhän Nikolauksen pyhäinjäännökset, ja basilika on toiminut roomalaiskatolilaisten ja ortodoksien tärkeänä pyhiinvaelluskohteena. Arkkitehtuuriltaan basilika edustaa puglialaista romaniikkaa. Rannan läheisyyteen sijoitettu, ulkomuodoltaan pelkistetty basilika muistuttaa linnoitusta, ja sen tornit näkyvät mereltä saapuville. Basilika vihittiin käyttöön vuonna 1197.

Barin San Sabinon katedraalin rakentaminen aloitettiin bysanttilaiskaudella vuonna 1035, mutta alkuperäinen rakennus tuhoutui kaupungin hävityksessä vuonna 1156. Nykyisen katedraalin rakennustyöt sijoittuvat vuosien 1170 ja 1178 välille, ja arkkitehtuuri sai vaikutteita Pyhän Nikolauksen basilikan puglialais-roomalaisesta tyylistä.

Barin vanhan kaupungin Barivecchian kadut ovat sokkeloisia ja kapeita, ja värimaailmaltaan valkeita rakennusmateriaalina käytetyn kiven ansiosta. Barivecchian edustalle rakennettu satama-alue aallomurtajineen muodostaa Barin rantaviivaan pitkän pohjois-länsisuuntaisen nokan. Barin satama toimi toisessa maailmansodassa tärkeänä liittoutuneiden huoltokeskuksena, ja sitä pommitettiin vuonna 1943.

Vanhankaupungin lounaislaidalla sijaitsee Barin svaabilainen linna Castello Svevo, jonka normannit rakensivat vuoden 1132 paikkeilla. Eteläpuolelta Barin vanhakaupunki rajautuu ruutukaavaiseen kaupunginosaan, jonka Napoleonin lanko Joachim Murat määräsi rakennettavaksi vuonna 1808. Murat hallitsi tuolloin Napolin kuningaskuntaa, johon Bari kuului 1200-luvulta 1800-luvulle. Muratin mukaan nimetyn kaupunginosaan arkkitehtuurissa näkyy myös myöhempiä Mussolinin aikaisia vaikutteita. Muratin kaupunginosaan perustettiin Barin yliopisto vuonna 1925.

1.9. Bari.



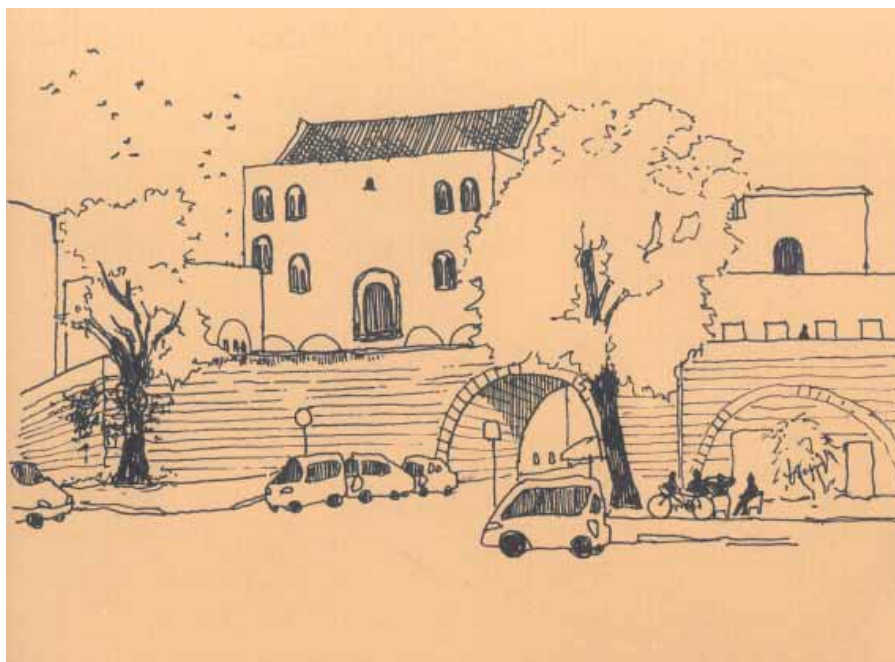
Bari. Justiina Mäenpää.



Yllä: Basilica San Nicola.
Anselmi Moisander.

Oikealla: Barin katedraali.
Hilda uusitalo.





Yllä: San Nicola meren puolelta. Justiina Mäenpää.

Alla: San Nicola. Miia Norrmén.

Oikea sivu: Barin katedraali. Ville Pääkkönen.







Barin katedraali. Eero Ilvessalo.



Barin katedraali. Eero Ilvessalo.



Bari. Justiina Mäenpää.



LECCE

Anselmi Mosander

Lecce (lat. Lupiae) on noin sadantuhannen asukkaan kaupunki Apuliassa, Italian saappaan korossa. Leccen historia on vahvasti kreikkalaisvaikutteinen ja sen historia ulottuu parin tuhannen vuoden päähän. Perimätiedon mukaan lähellä nyky-Lecceä on ollut messapien perustama asutuskeskus nimeltä Sybar jo Troijan sodan aikaan. Nykyisille sijoilleen kaupunki siirrettiin keisari Hadrianuksen aikaan 100-luvulla jaa. Kaupunki oli osa Rooman valtakuntaa Länsi-Rooman luhistumiseen saakka, sitten viitisen sataa vuotta osa Bysanttia ja 1000-luvulta lähtien Sisilian kuningaskunnan ja Etelä-Italian tärkeitä kauppakaupunkeja. 1600-luvulla kaupunkiin rakennettiin useita sen maineeseen suuresti vaikuttaneista barokkirakennuksista. Saman vuosisadan puolessavälisissä kaupunkia koetteli rutto, tappaen tuhansia asukkaita. Toisen maailmansodan aikaan kaupungissa sijaitsivat vuoroillaan sekä Italian että liittoutuneiden ilmatukikohdat. Paitsi barokistaan, Lecce on kuuluisa oliiviöljy-, viini- sekä keramiikkatuotannostaan. U.S. Lecce pelaa jalkapallon Serie A:ta Stadio Via del Marella.

Leccen luonnetta ja ulkoasua määrittää sen tärkeimpiin vientituotteisiin kuuluva Leccen kalkkikivi. Keskustan rakennukset, kadut ja aukiot ovat saman sävyisellä kalkkikivellä vuoratut ja varsinkin sateen jälkeen kaupunki kimaltaa beigenä. Kauniisti laatoitetut kapeat kadut jäsenyivät hulppeiden barokkimonumenttien avulla. Yliopisto-kaupunkia kutsutaan etelän Firenzeksi ja Apulian kauneimmaksi, mihin vaikuttaa eniten juuri 1600-luvun barokin näkyvyys kaupunkikuvassa. Kaupungin huomattavimpia kohteita ovat paitsi kirkot, kuten Basilica di Santa Croce, Duomo di Lecce ja Chiesa di San Matteo, myös 100-luvulta peräisin oleva kaksikerroksinen amfiteatteri sekä kaupunkia ympäröineen muurin jäänteet, esimerkiksi Porta Napoli. Erityisesti vuonna 1695 valmistuneen Basilica di Santa Crocen julkisivu on hävyttömän runsaasti koristeltu. Kaupungin tärkeimpiä aukioita ovat Piazza Sant’Oronzo sekä Piazza del Duomo. Ensimmäisellä sijaitsee osin maan alle jäänyt amfiteatteri sekä kaupungin pyhimyksen, pyhän Orontiuksen pylvä, jälkimmäiselle on hyökkäysten sattuessa linnoitauduttu, mitä aukion kapeat sisäänkäynnit ovat edesauttaneet.

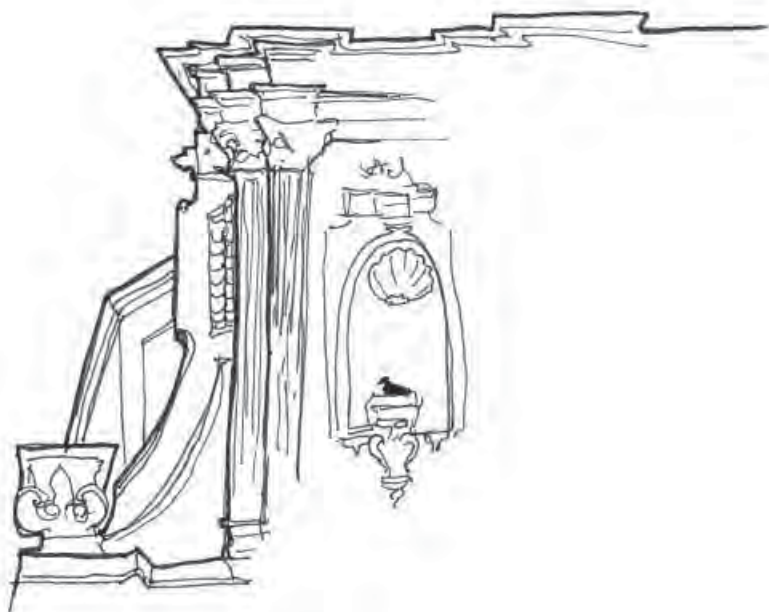
Meidän Leccen päiväreissuumme kuului itsestäänselvästi aimo annos barokkia, sateen pitämistä alueen alkuvuonien avulla, unelias tunnelma sekä Villen ja Anselmin identtiset piirrokset Chiesa di San Matteosta. Lecce ei vielä ollut turismin valtaama, vaikka sielläkin jo kaupunkijuna puksutti ja ryhmänohjaajien liput liehuivat.



2.9. Lecce.



San Matteo. Ville Pääkkönen.



S. CHIARA
ERCE
2/9/19
mi

TARANTO

Anselmi Moisander

Taranto (lat. Taras, Tarentum) sijaitsee myös Italian saappaan korossa, hieman Leccestä länteen, Joonianmeren rannikolla. Taranto on tärkeä kaupallinen ja sotilaallinen satamakaupunki ja on ollut sitä jo kahdeksannelta vuosisadalta ennen ajanlaskun alkua. Kaupungin perustivat spartalaiset vuonna 706 eaa. Kaupunki oli Magna Graecian suurimpia ja vuoden 500 eaa. aikoihin se oli myös maailman suurimpia 300 000 asukkaallaan. Kreikkalaisesta kaupungista ei kuitenkaan ole jäljellä muutamia raunioita, pylväitä ja hautoja lukuun ottamatta juuri mitään. Rooman haltuun kaupunki siirtyi vuonna 272 eaa. Nykyisin kaupungissa on noin 200 000 asukasta.

Taranton maantieteellisiä piirteitä ovat sen sijainti kolmella niemellä sekä saarella, joka muodostui Castello Aragonesen rakennustöiden myötä. Taranto avautuu kahdelle vesialueelle, 'Suurelle merelle' ja 'Pienelle merelle'. Suurella merellä sijaitsee kaupallinen satama ja Pienellä sotilaallinen. Taranto on tunnettu satamistaan, telakoistaan ja monipuolisesta teollisuudestaan. Lisäksi Taranto on sotilaallisesti merkittävä kohde. Toisessa maailmansodassa Taranton edustalla käytiin esimerkiksi Taranton meritaistelu ja liittoutuneet nousivat maihin Taranton satamassa vuonna 1943. Kaupunki on Euroopan saastuneimpia raskaan teollisuutensa vuoksi ja sen terästehtaat ovat EU:n suurimmat. Niitä syytetään satojen kuolemien aiheuttamisesta.

Kaupungin tärkeimpiä kohteita ovat esimerkiksi Castello Aragonese 1400-luvulta, Palazzo del Governo 1930-luvulta sekä 900-luvulle katuverkoltaan juontuva Citta Vecchian vanha kaupunki, joka on rakennettu kreikkalaisen akropoliin päälle. Tämän jäänteinä vanhan kaupungin yhteydestä löytyvät kaupungin olennaisimmat kohteet, Poseidonin temppelin rauniot ja kaksi doorilaista pylvästä. Temppeli rakennettiin kuudennella vuosisadalla eaa. ja se raunioitui keskiajalla. Citta Vecchia on saarella sijaitseva kapeiden ja varjoisten kujien käsittämätön verkosto, jossa portaat, rinteet, holvikaaret ja aukiot risteilevät.

Saasteisuudestaan huolimatta Taranto on myös tunnettu ruokateollisuudestaan, erityisesti simpukoistaan. Lisäksi kaupunki ja alue on ollut kuuluisa delfineistään, mikä näkyy myös kaupungin vaakunassa.

Oma Taranton piipahduksemme koostui parin tunnin spurtista rautatieasemalta Poseidonin temppelin raunioille ja takaisin, mutta se oli mieleenpainuvimpia kokemuksia koko matkaltamme. Ripeätahtinen kävelymme kulki Citta Vecchian kujia pitkin elokuvallisesti ja matkalla kohtasimme lähes karikatyyrimaisen kavalkadin italialaista elämää. Lapset pelasivat jalkapalloa alasti ylämäkeen, äidit huutelivat toisilleen avoimista ikkunoista kadun yli ja skootteriohjukset sinkoilivat poltettujen autojen ja hylättyjen rakennustelineiden välissä. Itse pylväät olivat toki vaikuttavat, mutta lähinnä rasti ruutuun -tyyppinen kokemus kaupunkielämän rinnalla. Emme kohdanneet juurikaan muita matkailijoita, eikä kaupunki turistirysältä vaikuttanutkaan. Ei toisaalta 200 000 asukkaan satamakaupungiltakaan. Kokemuksemme valossa kuvittelin käyneemme lähinnä uinuvassa kylässä meren rannalla, joten junagooglailun tulos olikin yllättävä.

3.9. Taranto ja Paestum.



Taranton Zeuksen temppeli. Eero Ilvessalo.



TALANCO - BATTIPAGLIA
3/09/19
M.

Tavernello-tölkki junassa. Miia Normén.

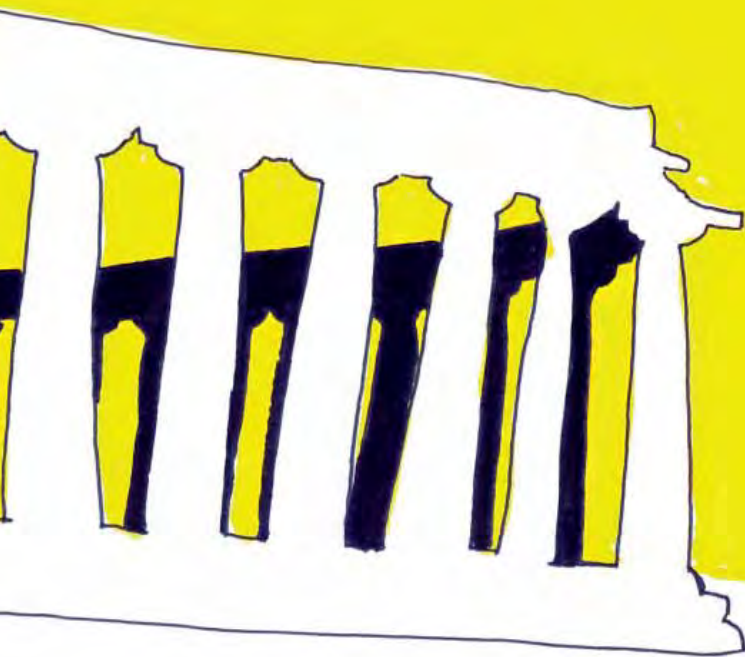


Paestum. Justiina Mäenpää.



Paestum. Miia Normén.





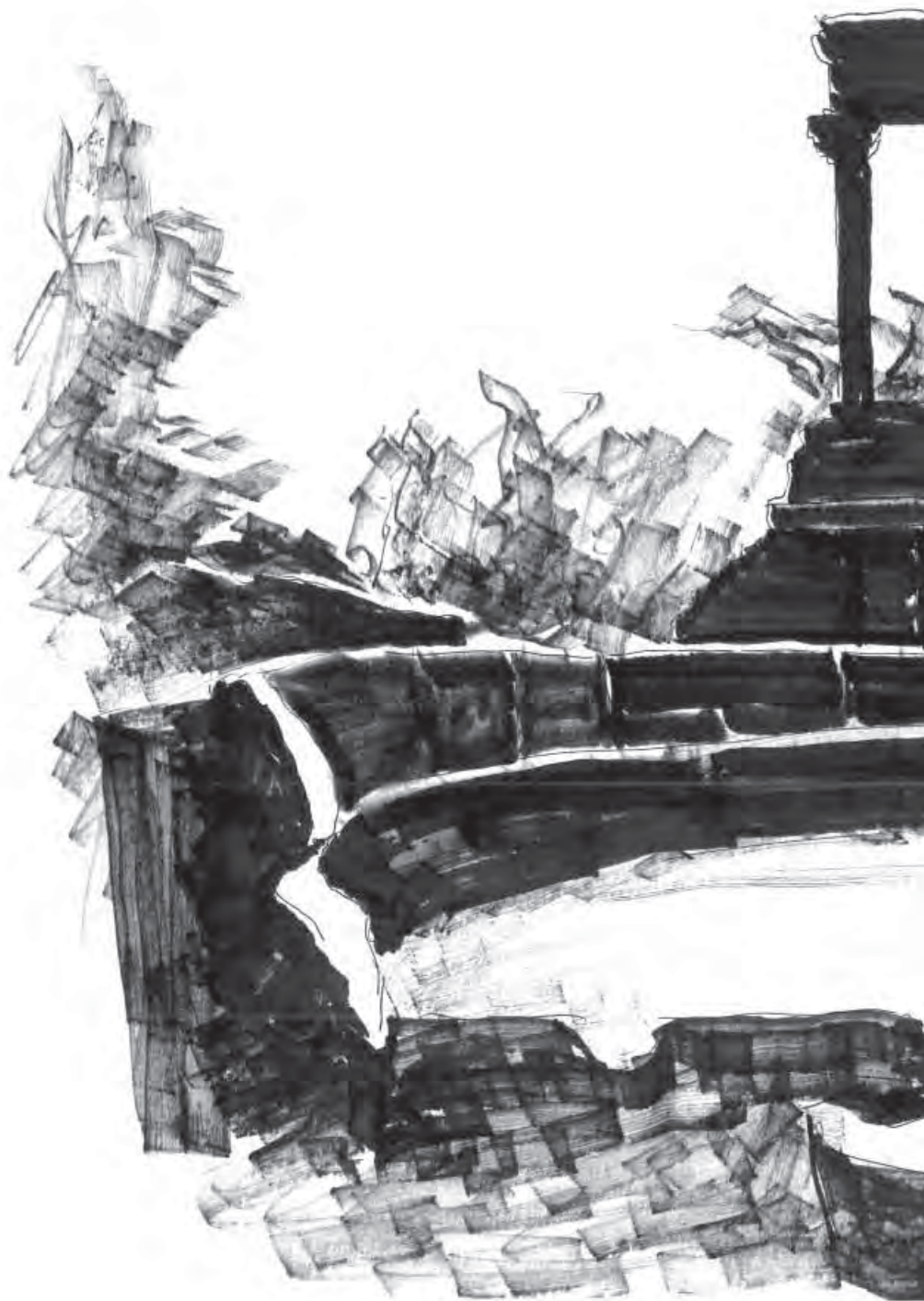
4.9. Pompeiji.

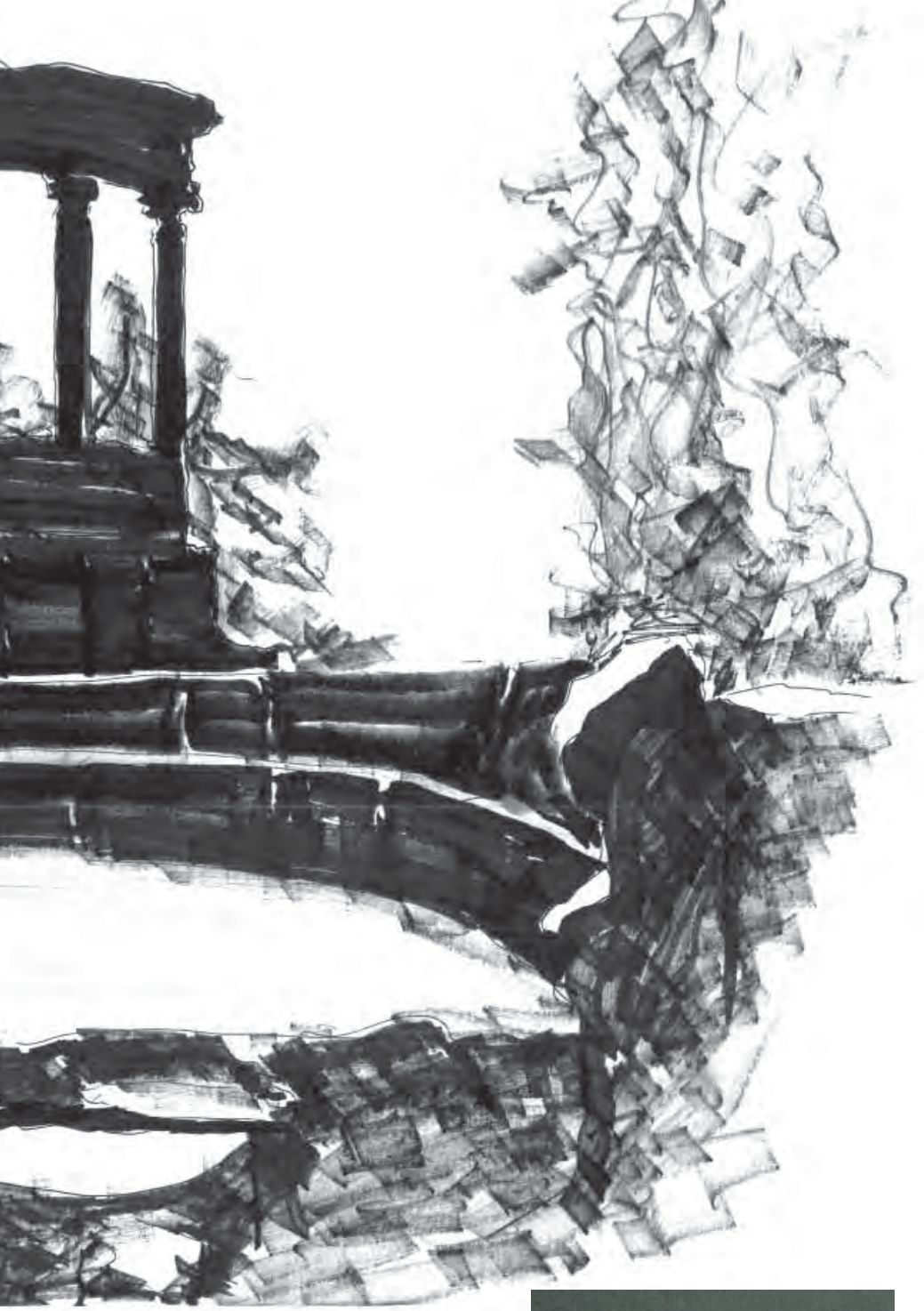


Pompeijin Forum. Justiina Mäenpää.



Pompeiji. Miia Normén.





NAPOLI

Hilda Uusitalo

Välimeren tärkeä satamakaupunki sai nimekseen *Neapolis* (uusi kaupunki) 470-luvulla eaa. silloisilta kreikkalaisilta asuttajiltaan. Harhaanjohtavasta nimestään huolimatta Napoli on Euroopan vanhimpia kaupunkeja, jonka monivaiheiseen historiaan lukeutuvat antiikin Kreikan sekä Rooman lisäksi muiden muassa bysantti-, normanni-, svaabi- sekä sisilialaishallintojen kaudet. Vaiheet näkyvät napolilaisen kaupunkirakenteen kerroksellisuutena, jonka pohjana toimii varhaisimmasta antiikin Kreikan ajasta periytyvä historiallisen keskustan suorakulmainen katuverkosto. Napoli on nykyisin noin miljoonalla asukkaallaan Etelä-Italian suurin kaupunki.

Normannien ajasta parhaiten säilynyt rakennelma on Napolin edustalla mereen kurkottava *Castel dell'Ovo* (suoraan käännettynä ”munalinna”), joka rakennettiin roomalaiskaudella 100-luvulla eaa. rakennetun sittemmin luostariksi ja linnoitukseksi muutetun villan sijoille 1100-luvulla. Linnoitus rakennettiin alun perin Napolinlahden saarelle, josta on aikojen saatossa tullut niemi. Napolin hallitsijat eri aikoina ovat käyttäneet linnoitusta ja sitä on muutettu ja jatkettu kunkin aikakauden tarpeiden mukaisesti.

Basilica di San Lorenzo Maggiore on yksi kaupungin vanhimmissa kirkoista. Sen rakentaminen aloitettiin 1200-luvun alussa anjoulaisdynastian aikaan, joka toi mukanaan Napoliin Länsi-Eurooppalaisia arkkitehtuurivaikutteita. Vaikutteet näkyvät kirkon arkkitehtuurissa yhdistelmänä etenkin ranskalaista gotiikkaa sekoittuneena alueella jo aiemmin vaikuttaneisiin kreikkalaiseen sekä arabialaiseen arkkitehtuuriperinteeseen. Myös Napolin tuomiokirkkoa (*Duomo di Napoli*) alettiin rakentaa samoihin aikoihin 1200-luvulla. Kolmilaivainen Duomo on yksi kaupungin tärkeimmistä ja suurimmista kirkoista, joka monien rakentamisvaiheittensa myötä edustaa useaa tyyliä 1300-luvun goottilaisuudesta 1800-luvun uusgotiikkaan, josta esimerkkinä on kirkon 1900-luvun puolella valmistunut uusi julkisivu.

Napolin historiallisessa keskustassa sijaitsee 1500-luvulla espanjalaisten sotilaitten majoittamista varten rakennettu alue, Quartieri spagnoli (espanjalaiset korttelit). Alue on erittäin tiivistä ja rakentamisajankohtaansa nähden rakennukset ovat korkeita, neljästä viiteen kerrosta. Kaoottiset, kapeat kujat halkovat aluetta, jolla on esiintynyt

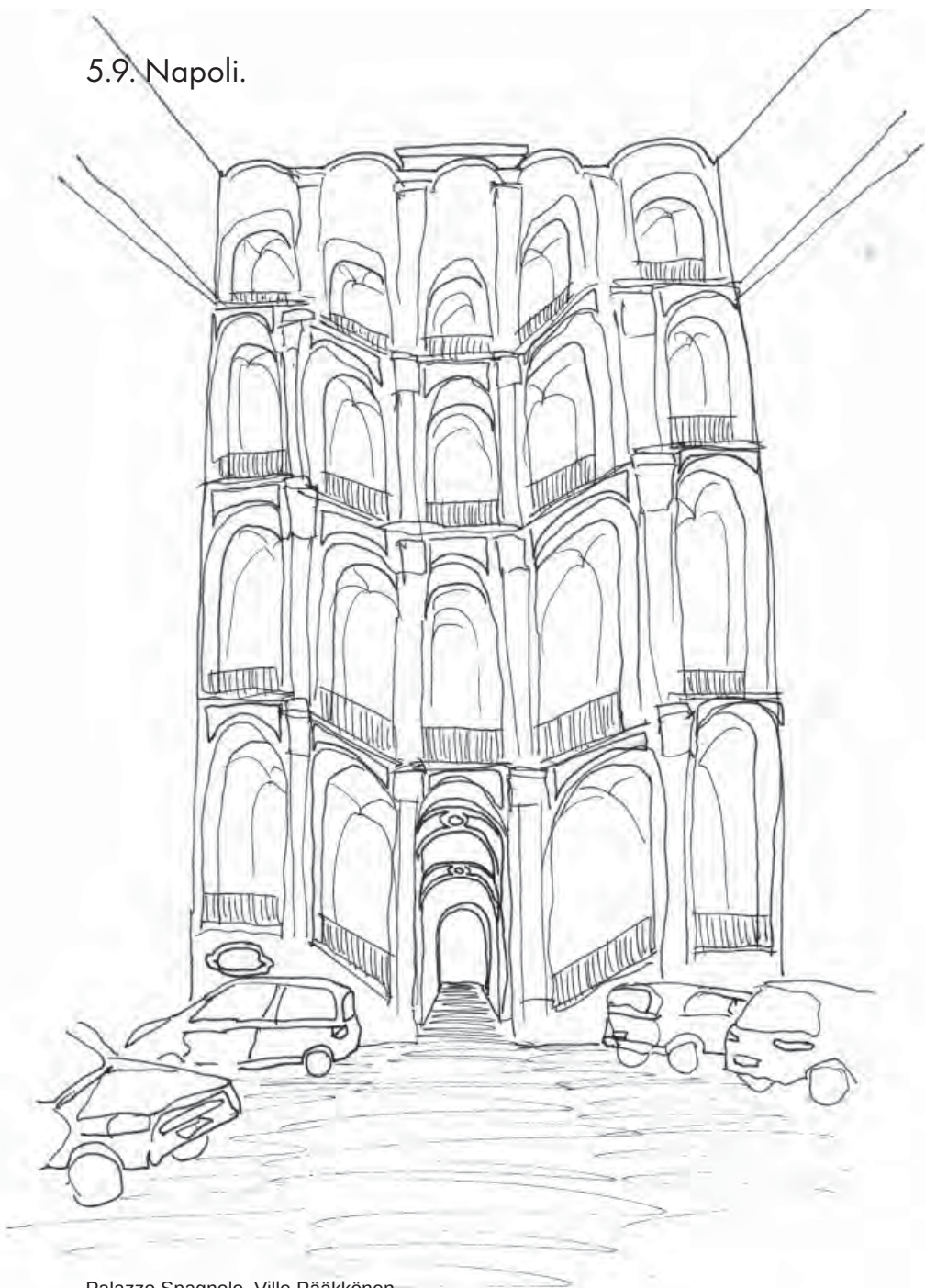
rakentamisestaan lähtien korostunut määrä sosiaalisia ongelmia sekä rikollisuutta. Alueella asuu nykyisin noin 14 000 asukasta.

Napolilaista asuinrakentamisen rokokootyyliä ja myöhäisbarokkia edustavat Ferdinando Sanfelicen 1700-luvun alussa suunnittelemat *Palazzo dello Spagnolo* sekä *Palazzo san Felice*. Rakennukset tekevät erityisiksi niiden hulppean monimuotoiset porrashuoneet. Kaksi porrashuonetta risteävät keskenään muodostaen monumentaaliset kulkuväylät, joissa arkisuudesta ei ole tietoaakaan.

Hyvä esimerkki italialaisesta 1800-luvun lopun teräs- ja lasirakentamisesta on vuonna 1890 valmistunut Galleria Umberto I, joka on yksi tärkeimmistä Napolin jälleensuunnittelun aikana valmistuneista rakennuksista. Emmanuele Roccon suunnittelema kaupallinen galleria on koristeltu klassisin aihein ja sen julkinen tila, johon liikkeiden ja kahviloiden sisäänkäynnit avautuvat, on katettu neljään suuntaan aukeavin lasisin holkein. Holvien risteyskohdassa gallerian kahdeksankulmaista keskiaukiota kattaa lasinen kupoli.



5.9. Napoli.

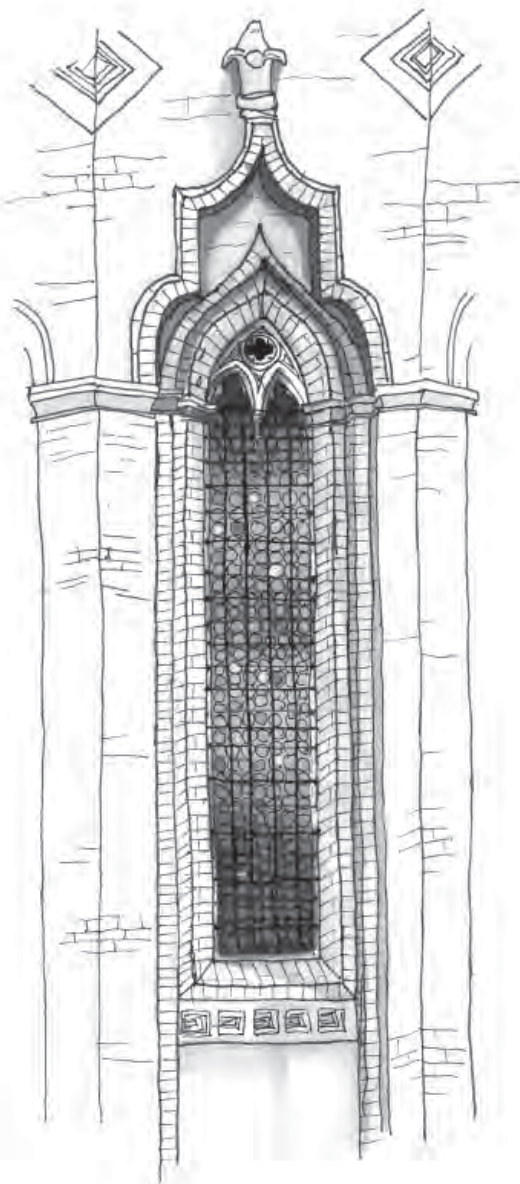


Palazzo Spagnolo. Ville Pääkkönen.



Palazzo Sanfelice. Miia Normén.





Vasemmalla sivulla: Palazzo Sanfelice. Eero Ilvessalo.

Yllä: Ikkuna. Miia Normén.

6.9. Etruskikierros intendentti Örmän johdolla.



Hautahuone tumuluksessa, Cerveteri. Eero Ilvessalo.

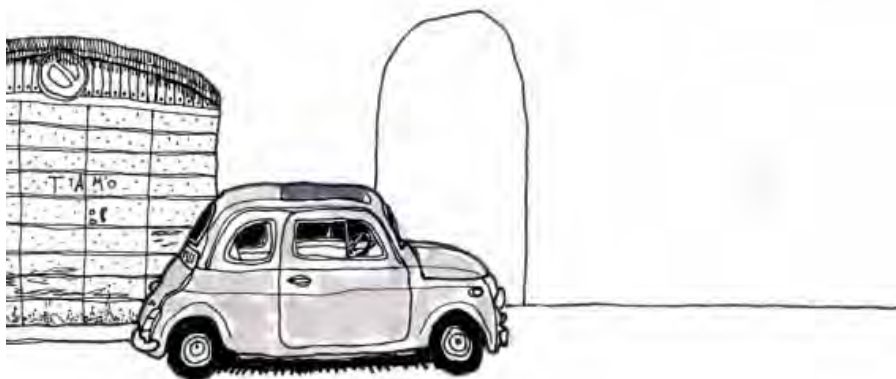


Ryhmä Cereveterissä Örmän johdolla.

7.9. Rooma. Vapaapäivä.

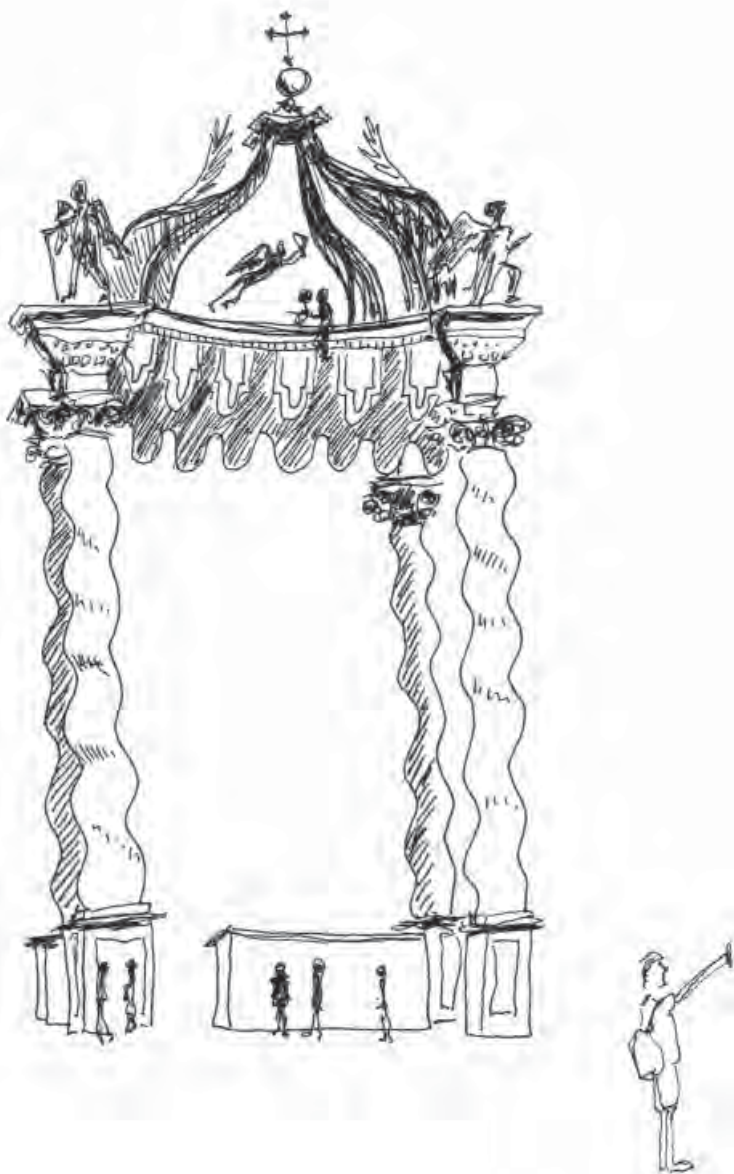


San Palolo fuori le Mura. Miia Normén.



Yllä ja alla: Autoja kadulla. Anselmi Moisander.





Pietarinkirkon alttarikatos. Hilda Uusitalo.

Olette kaikki ihania,
oikein mukavaa
päivää teille!!!!

Giovanni siis lukee että lapussa
lukee, että huoneet on jätettävä
siivottuna.

Olauksaa Roomaa

A. (entinen) harjoittelija Jara

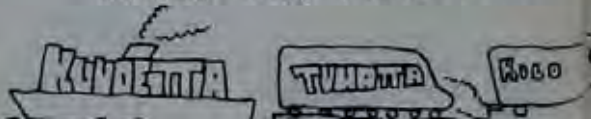
8.9.2019

SUOMEN ROOMAN INSTITUUTIN ARKKITEHTI

8.9. Paluu Suomeen.



KIITTÄÄ TALOA MATKUSTETTUAAN





Juhana Heikonen

Edellisten vuosien tavoin kurssilaiset laativat perinteisen askelmittausharjoitustyön Rooman keskustassa. Nopeasti laaditut askelmittausharjoitukset arkkitehteja kiinnostaneista kohteista kuuluvat olennaisena osana arkkitehtuurin historiaan ja sen kehitykseen. Harjoitustyön tarkoituksena on viettää koko päivä aukiolla askelmitaten rakennusten julkisivuja ja laatia niistä vastaavat projektiot paikan päällä. Harjoitustyö luo päinvastaisen tempon muulle osalle ekskursiota, jossa yhteen kaupunkitilaan ehdittiin harvoin tutustua hitaasti ja rauhallisesti. Päivän aikana pienessä rajatussa kaupunkitilassa alkaa nähdä kaupunkitilaa toisella tavalla. Näennäisen kaoottisesta Roomasta alkaa hitaalla tarkkailulla erottua katuelämän toistuvia rutiineja ja odottamatonta järjestystä. Tällä kertaa mittauskohteeksi valikoitui Piazza Mattei, joka on monella tapaa hieno esimerkki Rooman kerrostuneisuudesta. Piazza saa nimensä Mattein suvun kyseisen aukion pohjoispuolelle rakennuttaman palatsikorttelin palatseista, eli Isola Matteista (Mattein saari).

Piazza Mattein alue antiikin aikana

Isola Mattei seisoo muinaisen Balbuksen teatterin jäänteillä, jonka Espanjasta koitoisin ollut Afrikan sotien voittoisa prokonsuli ja pankkiiri Lucius Cornelius Balbus Minore rakennutti 19–13 eaa. keisari Augustuksen luvalla. Antiikin aikana Piazza Mattei oli Porticus Filippuksen kohdalla, jonka pylväskäytävänä rajasi Marcius Filippuksen 29 eKr. uudelleen rakentamaa Hercules Musarumin temppeliä. Muusista nimensä ottaneen temppelin alueella oli esillä taidetta roomalaisten valloittamasta Kreikasta. Porticusta nykyään tunnetumpi rakennus oli itse Balbuksen teatteri. Balbuksen teatteri ei ollut ainoa alueen teatteri, vaan välittömästä läheisyydestä löytyivät myös Pompeiuksen ja Marcelluksen teatterit.

Teatteri rakennettiin itä-länsi-akselille. Puoliympyrän muotoinen julkisivu on länteen ja proscenium itään. Rakennus on kooltaan suhteellisen vaatimaton verrattuna

kahteen viereiseen teatteriin. Vertailun vuoksi Marcelluksessa oli 11600 paikkaa ja Pompeiuksessa noin 15000, kun taas Balbuksen teatterin kapasiteetti oli noin 8 500 katsojaa. Balbuksen teatterin katsomokaaren (cavea) halkaisija oli noin 95 metriä, Marcelluksen teatterin 130 metriä ja Pompeiuksen teatterin 150 metriä. Teatteri kohosi kolmelle tasolle, ja kuten useimmissa tämän ajanjakson suurissa roomalaisissa rakennuksissa, alimmassa kerroksessa oli doorilainen, toisessa joonialainen ja kolmannessa korinttilainen järjestelmä. Näitä antiikin järjestelmiä kopioineita, ja vapaasti keskenään sotkeneita roomalaisia, olisi melko varmasti pidetty Kreikassa muutamaa vuosisataa aiemmin rahvaina juntteina.

Teatteri oli käytössä ilmeisesti ainakin 400-luvun alkuun, jolloin muiden teattereiden tavoin sen rakennusosat kannibalisoiitiin muihin rakennushankkeisiin, tai käytettiin alustana myöhemmille rakennuksille. Tänäkin päivänä yhden Campo dei Fiorin itäpäädyn ravintolassa voi kellarissa aterioda holvatussa tilassa, joka alun perin oli katutason yläpuolella oleva osa Pompeiuksen teatteria. Suurimmillaan Rooman katutaso on kohonnut yli kymmenen metriä antiikin tasosta.

Keskiajalla teatterin rauniot kuuluivat Santa Maria Dominae Rosan luostariin, jonka paikalla on nykyinen Santa Caterina dei Funarin kirkko. Alue tunnettiin tuolloin Castrum Aureumina alueella olevien kaupunkilintojen vuoksi. On hyvä muistaa, että keskiajalla useimmissa Italian kaupungeissa käytiin käytännössä jatkuvaa pienimuotoista sisällissotaa eri mahtisukujen välillä. Alueelle rakennettiin myöhemmin vaatimattomia taloja, rahanlainaamoja ja verstaiteja. Tyhjiksi jääneissä kohdissa harjoitettiin pienimuotoista kotitarveviljelyä. 1300-luvulta lähtien roomalaisten mahtisuvut, kuten Crescenzi, Piermattei degli Albertoni, Saragona, Coccia ja Mellini alkoivat rakennuttaa omia pienimuotoisia palatsejaan.

1300-luvun lopulla luostarin omistamat maa-alueet jaettiin lopullisesti ja myytiin yksityishenkilöille. Paavien palattua Avignonin vankeudesta Roomaan syntyi uusi kaupunkiaateli, joka toimi erityisesti pankkiirisukuina paaveille. Varsinkin entisen Balbuksen teatterin alueella vaikutti paavi Nikolaus V:n edistämä kaupunki uudistushanke, jota reunustivat kaksi uutta katu: pohjoisessa Via Papale. (Botteghe Oscuren kautta), jota paavit matkustivat muodollisten vierailujen yhteydessä Capitoliumille esimerkiksi juhallisessa kruunauskulkueessa. Etelässä vastaavasti uuden varhaisen verstateollisuuden sykkivä sydän ja katu, jonka kautta mereltä ja maaseudulta tulevat tuotteet virtasivat



1763

1009

8007

1007
1010

1006

1007

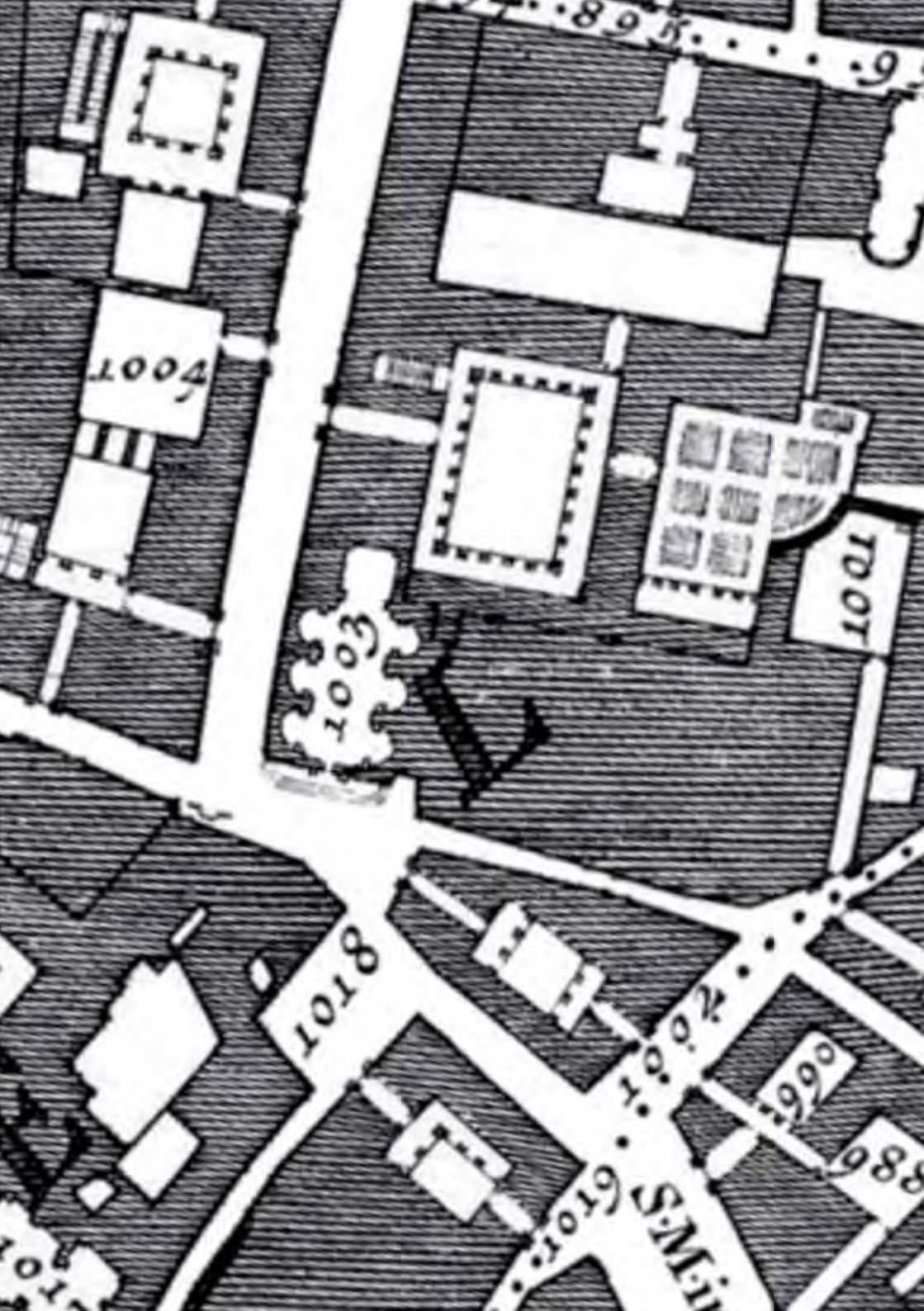
1016

1012

1015

1014

1025



Sant'Angelo in Pescherian markkinoille.

Isola Mattei

Nimensä piazzalle antaneet Matteit ovat lähteiden mukaan asuneet Roomassa jo 1282 lähtien, jolloin heidät on merkitty eräänlaisiksi Tiberin sillan ja Porta Portesen vartijoiksi. Tällöin heidän palatsinsa keskittyivät nykyisen Piazza in Piscinulan ympärille Trasteveressa. Tämä on keskiajalla ollut erityisen tuottava virka tulli- ja käyttömaksujen vuoksi. Casa Mattei Trasteveressa antaa hyvän, joskin vahvasti restauroidun kuvan keskiajan Rooman asumisesta. Casa Mattein julkisivusta voi edelleen nähdä suuria arkadeita ja keskiajalle tyypillisiä suoraa kadulle laskeutuvia ulkoportaita. Matteit muuttivat lopulta 1400-luvulla nykyisen Isola Mattein kortteliin.

Isola Mattein alkuperä voidaan jäljittää vuoteen 1473, jolloin Ludovico I Mattei osti puutarhoja ja kauppoja, joista oli näkymät nykyiselle Piazza Matteille. Vuosisadan loppuun mennessä Matteit hallitsivat kaikkia Via dei Funarin kautta kulkevia rakennuksia. Trasteveresta lähteneen suvun taloudellinen laajentuminen näkyy myös vuoden 1527 väestönlaskennassa, jonka Klemens VII määräsi vähän ennen suurta Rooman ryöstöä, eli Sacco di Romaa. Väestönlaskennassa Mattei olivat koko kaupungin suurimpien sukujen joukossa maksukyvyyn ja ruokittavien suiden lukumäärän mukaan, joihin laskettiin perheenjäsenet, palvelijat, työntekijät ja muut suvusta riippuvaiset tahot.

Suuresta Rooman ryöstöstä jäljelle jääneet suvun jäsenet jatkoivat rakennustoimia. Vuosina 1540–1580 Matteit jatkoivat kiinteistöjen ostoa ja laajentumistaan, kunnes he omistivat kaikki korttelin rakennukset noudattaen strategiaa, joka tunnetaan nimellä *fare isola* eli saaren tekeminen. Mahtisuvuille ei ollut poikkeuksellista ostaa vierekkäisiä rakennuksia ja puutarhoja suurella alueella ja muuttaa ne sitten suljetuksi yksityiseksi kortteliksi. Tämä kiinteistönvaltaustekniikka mahdollisti suvun jäsenten helpomman kaupallisen ja poliittisen yhteistyön, kun koko kortteli oli kuin oma linnoitus.

Samaan aikaan kun Matteista oli tullut yksi Rooman rikkaimmista ja arvostetuimmista aatelissuvuista kaupallisen toiminnan ja luotonannon ansiosta, mukautuivat he vähitellen Rooman monimutkaiseen valtarakennelmaan. Kun Matteiden maku jalostui ajan myötä ja poliittinen vaikutusvalta kasvoi, edustus- ja ylellisyystarpeet tulivat etu-

sijalle arkkitehtuurissa. Talouspuutarhat, viljamakasiinit, varastot ja kaupat alkoivat väistyä ja sisäpihoille kasvoi puutarhojen ja suihkulähteiden verkosto. Uudet palatsit ja niiden sisätilojen koristelu uskottiin muodissa olevien suurten arkkitehtien, maalareiden ja sisustajien käsiin.

Palazzo Giacomo di Mattei

Suoraan Piazza Mattein pohjoispuolella oleva Palazzo Giacomo di Mattei koostuu itse asiassa kahdesta rakennuksesta, joista toinen (nro 19) on rakennettu 1400-luvun lopulla. Kummallekin on ominaista kaunis valkoinen marmoriportaali, jossa on Mattein vaakuna, ja joka johtaa intiimille sisäpihalle. Tämä palatsi tunnettiin vuonna 1495 nimellä Casa di Domenico Mattei, mutta myöhemmin hänen veljenpoikansa Giacomo Mattei rakensi sen uudelleen, kun sen naapurirakennukseen (nro 17) yhdistävä julkisivu rakennettiin.

Alun perin julkisivussa oli Fúrio Camilon tarinaa esittäneet Taddeo Zuccarin grisaille-freskot ovat nyt täysin kadonneet. Julkisivussa on umpeen muurattu ikkuna, josta kerrotaan seuraavaa legenda: Mattein herttua oli menettänyt valtavan summan rahaa uhkapeleissä yhdessä yössä, jonka vuoksi hänen tuleva appensa kieltäytyi naittamasta tyttärtään herttualle. Katuva herttua kutsui tulevan appensa palatsiinsa ja järjesti hänelle kauniin vastaanoton aamunkoitteessa. Hän rakennutti yön aikana kauniin suihkulähteen palatsinsa eteen ja seuraavana aamuna hän kutsui tulevan appensa katsomaan ulos ikkunasta sanoen: ”Ecco cosa è capace di fare in poche ore uno squattrinato Mattei! « (Tämän rahaton Mattei voi tehdä muutamassa tunnissa!). Tällä tavalla hän sai tyttären käden takaisin, mutta häpeänsä muistaakseen herttua muurasi ikkunan umpeen. Toisen version mukaan ikkuna muurattiin umpeen, että kukaan muu ei saisi kokea Mattein apen elämystä uudelleen.

Palazzo Mattei di Paganica

Palazzo Mattei di Paganica rakennettiin muun Isola Mattein tavoin Balbuksen teatterin raunioille vuonna 1541 Paganican herttua Ludovico Mattein määräyksestä. Arkkitehtina on ollut Nanni di Baccio tai Giacomo Vignola. Kun Mattei-suvun Paganica-haara kuoli 1700-luvun lopulla, palatsin omistusoikeus siirtyi Mattei di Giovelle ja häneltä markiisi Canonici Matteille, joka alkoivat vuokrata osaa rakennuksesta 1700-luvun lopulla. Vuonna 1928 palatsi myytiin Istituto dell'Enciclopedia Italianalle, joka edelleen on sen omistaja.

Kaunis portaali, jonka päällä on piirtokirjoitus ”LUD MATTHAEIUS PETRANT FIL LUD NEPOS” (Ludovico Mattei, Pietro Antonion poika ja Ludovicon veljenpoika). Huoneet on koristeltu veljesten Taddeo ja Federico Zuccarin freskoilla, joissa on sarja tarinoita kuningas Daavidista, muita raamatullisia kohtauksia ja Mattein vaakunoita. Luzio Luzi maalasi yhdessä Domenico Zagan kanssa pohjakerroksen huoneen katon.

Mattein entisistä 1400-luvun taloista Via delle Botteghe Oscuren kulmassa on jäljellä vain pieni rakennus, jonka julkisivussa on Madonna della Provvidenza -niminen hengellinen ja osittain katettu maalaus eli saccello, joka tunnettiin aiemmin nimellä Vergine nella piazza dell'Olmo, koska paikalla oli suuri jalava (olmo). Saccelloa on kunnioitettu erityisesti vuodesta 1796 lähtien, jolloin Madonnan nähtiin itkevän ja liikuttelevan silmiään Napoleonin hyökkäyksen vuoksi. Kaksi paikalle kiinnitettyä kylttiä muistuttaa tästä ihmeellisestä tapahtumasta. Kuvaa ympäröi aaltoileva stukkokehys, joka on luultavasti 1600-luvulta, ja sen päällä on yksinkertainen puinen katos. Suora-kaiteen muotoinen kuva on öljymaalauksena kankaalle ja esittää Neitsyt Mariaa kädet ristissä rintojensa päällä. Piazza Paganicalla, palatsia vastapäätä, oli vanha Santi Sebastiano e Valentinon kirkko, joka purettiin pian vuoden 1870 jälkeen, jotta viereisen Palazzo Guglielmi Chiablesen laajennus olisi mahdollista.

Palazzo Mattei Caetani

Palazzo Mattei Caetanin rakensi vuonna 1564 Giovan markiisi Asdrubale Mattein poika Alessandro Mattei. Palatsin suunnitteli aiemmin Bartolomeo Ammannati, mutta

nykyään sen uskotaan olleen Annibale Lippin suunnittelema. Palatsi on samankaltainen kuin Palazzo Ruspoli tai Palazzo Sacchetti. Vuonna 1683 palatsi siirtyi Negronien perheelle, vuonna 1753 Durazzon markiiseille, vuonna 1760 kreivit Serbellonille ja lopulta vuonna 1776 Caetaneille, Sermonetan herttuoilta ja Teanon ruhtinaille. Seuraava ostaja oli Francesco Caetani, paavi Bonifatius VIII:n kaukainen sukulainen, joka laittoi perheen nimen rakennuksen sisäänkäyntiportaaliin.

Tärkeimpiä palatsissa asuneita perheen jäseniä ovat 1870-luvun yhdistyneen Italian varhaisen hallituksen ministeri Michelangelo Caetani (jonka mukaan läheinen Via Michelangelo Caetani on nimetty) ja prinssi Onorato Caetani, Rooman pormestari ja ministeri. 1700-luvun jälkipuoliskolla palatsissa toimi tähtitieteellinen observatorio ”tallentamaan päivittäistä tuulta, ilmakehän sademäärää, lämpötilaa ja ilmanpainetta”.

1900-luvulla palatsissa alkoi toimia Fondazione Camillo Caetani, joka edistää kulttuurisia aloitteita ja oli kuuluisa 1950- ja 1960-luvuilla tärkeän italialaisen kirjallisuuslehden *Botteghe Oscure* toimittamisesta. Aatelissuku sammui vuonna 1994. Palatsissa toimii myös Fondazione Roffredo Caetani, joka hallinnoi Caetani-suvun jäljelle jäänyttä omaisuutta, mukaan lukien itse palatsia, Castello Caetani di Sermonetaa ja Ninfaa nk. aavekaupunkia.

Palazzo Mattei di Giove

Palazzo Mattei di Giove, joka tunnetaan myös nimellä Palazzo Antici Mattei tai Palazzo Mattei ai Funari, on Isola Mattein kolmas Mattei-suvun palatsi. Se sijaitsee via Michelangelo Caetanin ja Via dei Funarin välissä. Palatsissa toimii nykyään useampia eri kulttuurialan laitoksia, säätioita ja instituutteja. Palatsi rakennettiin tontille, jonka omisti Giove Asdrubale Mattei, Costanza Gonzagan kanssa naimisiin menneen Alessandro Mattein kolmas poika. Carlo Madernon suunnitelmaan perustuva palatsi aloitettiin vuonna 1598. Vuonna 1613 aloitettiin palatsin toinen laajennus, joka nykyään tunnetaan Palazzo Mattei Caetanina, koska se myöhemmin siirtyi Caetani-suvun hallintaan. Laajennus valmistui vuonna 1618.

Tiili- ja travertiinirakennus on jakautunut kolmeen kerrokseen, jossa on sisäänkäynnit kahdesta eri portista. Ensimmäisellä sisäpihalla on kaksikerroksinen loggia,

kun taas sivuseiniä peittävät muinaiset reliefit, jotka on istutettu stukkokehyksiin. Palatsissa vielä nykyäänkin olevat antiikkiesineet kuuluivat yhteen Rooman rikkaimmista ja arvokkaimmista yksityisistä antiikin marmorikokoelmista. Portaikkoa koristavat antiikin veistokset, Donato Mazzin (1606–1611) stukkoveistokset ja roomalaiset sarkofagit, jotka kuuluivat Mattein suvun kokoelman kauneimpien joukkoon. Näistä tunnetuin on nk. Marsin ja Rhea Silvian sarkofagi, jonka etuosan reliefi liittyy Rooman perustamislegendoihin. Portaikko johtaa ensimmäiselle sisäpihalle päin avautuvalle loggialle, joka on myös koristeltu antiikin roomalaisilla veistosten sirpaleilla ja 1500–1600-luvulta peräisin olevilla jättimäisillä keisarien rintakuvasarjoilla.

Rakennuksen toisessa kerroksessa toimii nykyään Center for American Studies. Tiloissa on huoneita, joissa on freskoja Francesco Albanilta (Jakobin unelma), Domenichinolta (Jakob ja Rakel lähteellä), Pomaranciolta (Joosefin tarina), Giovanni Lanfrancolta (Giuseppe ja Putifarre), Pietro Paolo Bonzilta, Pietro da Cortonalta, Antonio Carracilta, Gaspere Celiolta, Cristoforo Greppiltä, Francesco Nappilta, Giacomo Trigalta ja Grappellilta, monien muiden joukossa. Toisessa palatsi puutarhassa on suihkulähte, jota koristaa groteskinaamio, joka kaataa vettä keisarikauden sarkofagiin, jossa on symmetrisiä leijonaveistoksia. Mattei di Gioven aatelissuvun mieslinjan kuoltua 1800-luvun alussa palatsin peri Marianna, Giuseppe Mattein tytär ja Carlo Teodoro Antici di Recanatin vaimo.

Fontana delle tartarughe

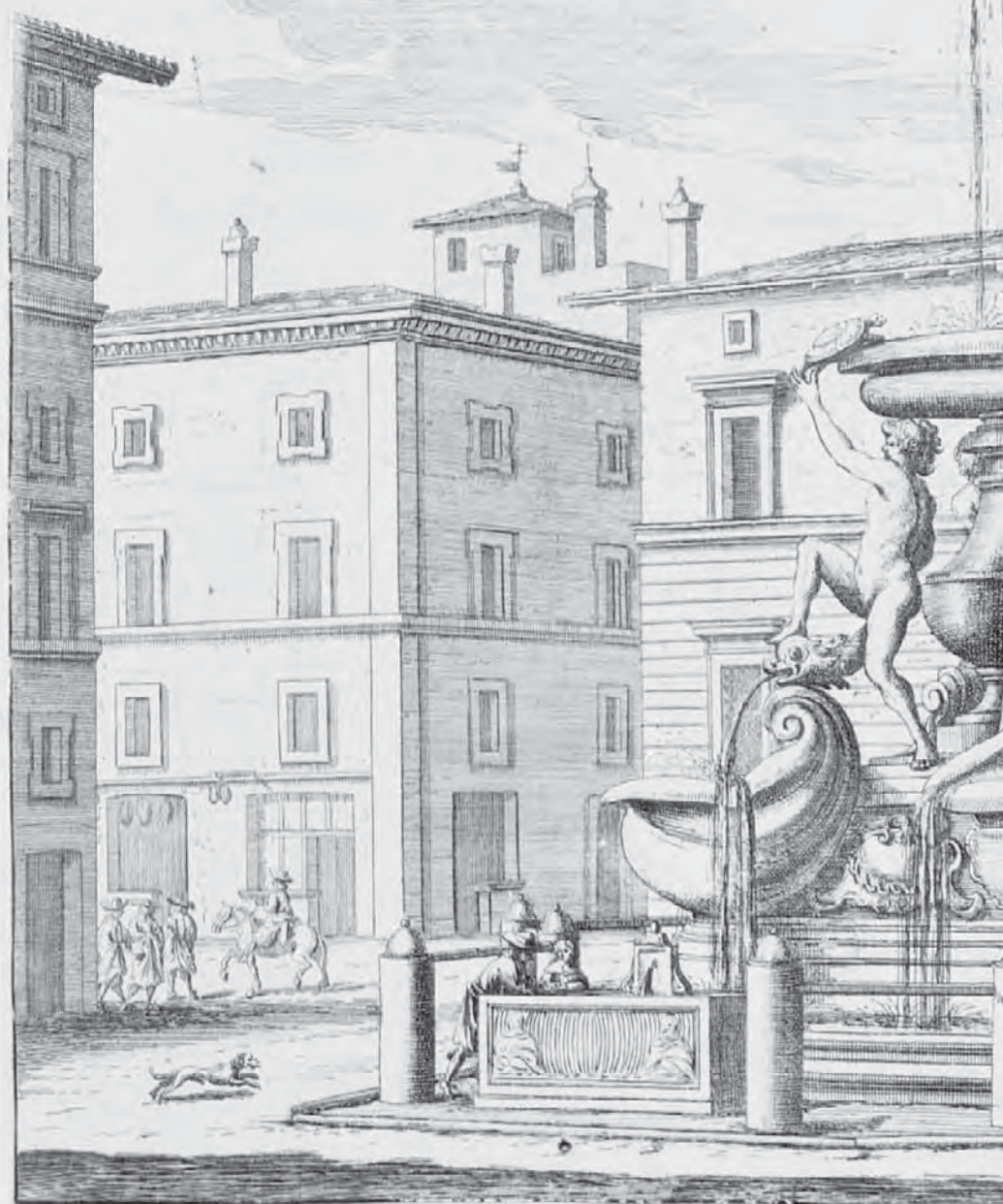
Vuonna 1570 valmistuneen Aqua Virgo -akveduktin entisöinnin jälkeen aloitettiin putkijohdon toissijainen maanalainen haarauttaminen muinaisen Mars-kentän alueelle, joka tuolloin oli yksi Rooman väkirikkaimmista alueista. Tähän liittyi myös uusien suihkulähteiden rakentaminen, joista yksi oli suunniteltu jo kadonneelle Piazza Giudiale, mutta Muzio Mattein painostuksesta se rakennettiin sen sijaan nykyiselle Piazza Matteille suoraan hänen palatsinsa eteen. Vastaavanlaiset omaa etua ajavat teot ovat tuttuja myös modernista kunnallispolitiikasta. Vastineeksi perhe sitoutui päällystämään aukion ja pitämään suihkulähteen puhtaana, joka vastaavasti ei ole tuttua modernista kunnallispolitiikasta.

Suihkulähteen suunnitteli arkkitehti Giacomo della Porta (1533–1602) vuonna 1581 ja työn suoritti kuvanveistäjä Taddeo Landini (1550–1596), jonka arvellaan myös tehneen suihkulähteen neljä efebä ja neljä delfiniä. Työt valmistuivat vuonna 1588 ja neljä suunnitelluista kahdeksasta delfinistä jäivät paikoilleen, koska liian alhainen vedenpaine ei mahdollistanut useampia vesisuihkuja. Ylijääneet delfinit käytettiin uudelleen Terrinan suihkulähteessä, josta ne sitten sijoitettiin Campo dei Fiorille ja myöhemmin siirrettiin nykyiselle Piazza della Chiesa Nuovalle. Della Porta käytti suunnitelmaa, jota hän toisti useissa suihkulähteissä, joita hän sovelsi antiikin Rooman suihkulähteistä. Piazza Mattein suihkulähde poikkeaa muista aikalaisistaan koristellullaan. Manieristiset efebä ovat saattaneet saada inspiraationsa kahdeksasta pronssi-veistoksesta, jotka Bartolomeo Ammannati teki vuosina 1563–1565 Firenzen Neptunuksen suihkulähteelle. Kun alhaisen vedenpaineen vuoksi neljä delfiniä jouduttiin poistamaan suunnitelmasta, efebien ylösnostetuilla käsillä ei vaikuttanut olevan mitään merkitystä. Luultavasti tämän ongelman korjaamiseksi, ja sommitelman tasapainottamiseksi, neljä kilpikonaa lisättiin vesialtaan reunaan, kun suihkulähde kunnostettiin vuosina 1658–1659. Kilpikonat ovat joko Gian Lorenzo Berninin tai Andrea Sacchin työtä. Restauroinnin päivämäärä on merkitty neljään marmorikääröön suihkulähteen ympärillä.

Muut aukion rakennukset

Palazzo Costaguti Piazza Mattein etelälaidalla rakennettiin 1500-luvun ensimmäisellä puoliskolla Monsignor Constanzo Patrizille, joka oli paavi Paavali III:n rahastonhoitaja. Paikalla oli aiemmin San Leonardo de Albiksen kirkko, joka rakennettiin muinaisen roomalaisen temppelin paikalle. Vuonna 1578 Patrizin kuoleman jälkeen rakennus myytiin Ascanio ja Prospero Costagutille, Ligurian pankkiirien perheen jäsenille 26 000 scudilla. 1500-luvun alussa Costagutista tuli paavi Paavali V Borghesen rahastonhoitaja, joka vastasi Pietarinkirkon rakentamisesta, johon perheeseen kuulunut prelaatti kardinaali Giovanni Battista Costaguti osallistui aktiivisesti.

Tuolloin Costaguti kunnosti rakennuksen Carlo Lambardin suunnitelman perusteella. Rakennuksen vanhimmasta siivestä on näkymä Via della Reginnalle, jossa on kaunis portaali, joka oli aikoinaan pääsisäänkäynti. Myöhemmin uusi sisäänkäynti avat-



FONTANA SV LA PI
nel Rione di S. Angelo Arch



PIAZZA DE SS.ⁿⁱ MATTEI
dittet.^a di Giacomo della Porta.

Giac. Roffi le stampa in Roma alla Pace cō Priu.^o del S.^{to} Pont.^o 23

tiin Piazza Matteille. Piazza Matteille julkisivu on Ascanio de Rossin suunnittelema, kun taas Piazza Costagutin julkisivu on Antonio De Battistin.

Vuonna 1823 vanha sisäänkäynti liitettiin Rooman gettoon, ja Costaguti sulki ovensa ja alkoi käyttää Piazza Mattein portaalia pääsisäänkäyntinä. Vuosisadan aikana Giovanni Battista Giovenale teki useita modernisointeja, jotka jatkuivat, kun Costaguti-suku yhdistyi Afan De Riveraan, latinalaisnapolilaista alkuperää olevaan aatelissukuun. Siitä lähtien rakennus on kuulunut Afan De Rivera Costaguti -markiiseille. Perheellä on muitakin kiinteistöjä eri puolilla Italiaa, joista tärkein on Costaguti-palatsi Roccalvecessä, lähellä Viterboa. Toisen maailmansodan aikana fasisteihin kuulunut markiisi Achille Bellosio Afan De Rivera, joka oli myös miliisin upseeri, suojeli useita gheton juutalaisia saksalaisilta miehittäjiltä.

Palatsin sisätilat on koristeltu runsailla freskoilla. Pääkerroksessa, jossa Costagutin perheen jäsenet asuvat edelleen, on säilytetty alkuperäinen sisustus, mukaan lukien lukuisat mestariteokset. Näitä ovat muun muassa Raffaele Romanellin (mytologinen maalaus), Guercinon (Rinaldo ja Armida, salin katto, tehty yhdessä Agostino Tassin kanssa), veljesten Taddeo ja Federico Zuccarin (Kuukausien huone) ja Gaspard Pousinin freskoja. Suurista maalauksista tunnetuimmat ovat luultavasti Domenichinon Auringon vaunut ja Totuuden löytämisen aika (tehty myös Tassin avulla) ja Sala di Venere maalaukoristelu. Huomionarvoisia ovat myös Francesco Albanin (Euroopan raiskaus), veljesten Giacomo ja Pierfrancesco Molan (Bacchus ja Ariana) sekä Giovanni Lanfrancon ja Sisto Badalocchion (Herkuleen sali) teokset. Suuri kahden tyyppistä kivistä (carrara ja peperino) tehty portaikko on runsaasti koristeltu ja portaat yhdistävät kaikki kerrokset. Portaissa on edelleen Costagutin esi-isien Ascanion ja Prosperon patsaita ja marmoripenkki väsyneille kipeäjille.

Aukion muut rakennukset ovat tyypillistä roomalaista kaupunkitaloa 1600–1800-luvulta. Katutasossa on pieniä liikkeitä ja yksi viehättävä kahvila Le Tartarughe, joka on ottanut nimensä suihkulähteen kilpikonnilta. Aukion intiimit mittasuhteet, komeat palatsien julkisivut, suihkulähde ja satojen vuosien ajalliset kerrostumat tekevät siitä monella tapaa mitä ideaaleinta kaupunkiympäristöä, jota ei voi koskaan suunnitella, vaan se syntyy omalla ajallaan. Aukion säilyminen on taasen sivistyneen politiikan ja vankan rakennussuojelun tulosta, josta meillä suomalaisilla olisi paljon opittavaa.

Angeli, Fabrizio Alessio; Berti, Elisabetta, 2007. *Torri medioevali entro le Mura di Roma*, Roma, Associazione Culturale SestoAcuto.

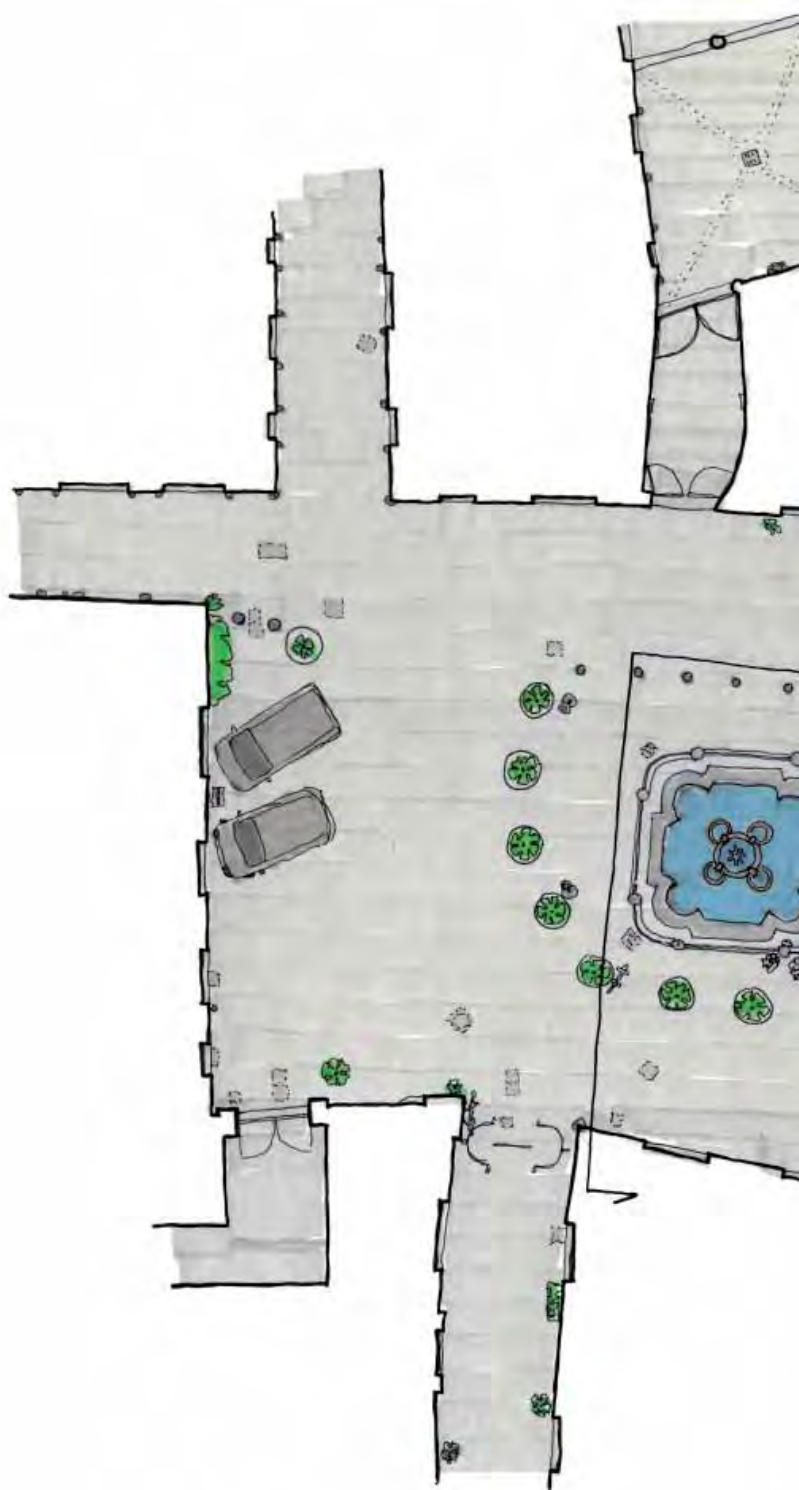
Ausenda, Marco, 2002. *Roma Milano*: Touring Club Italiano.

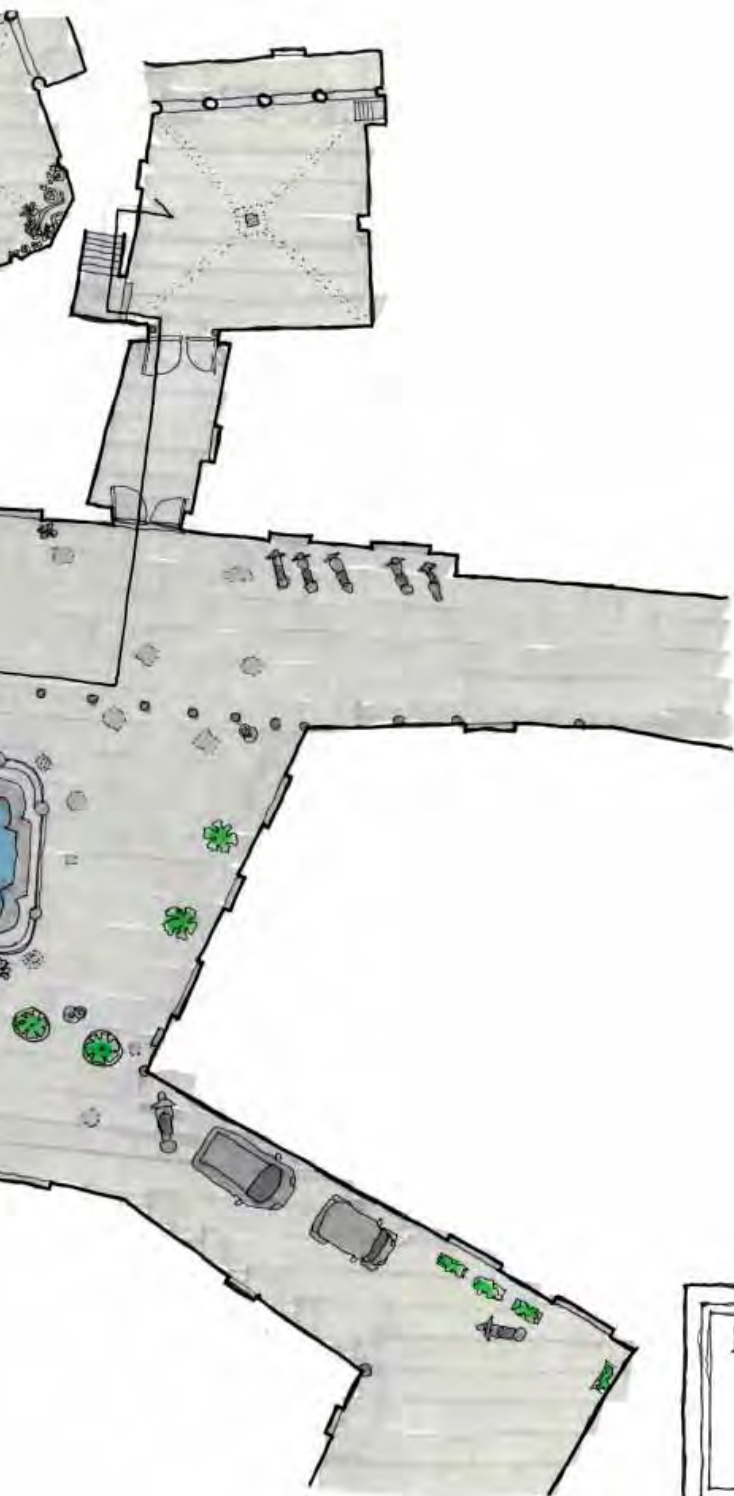
Guerrini, Lucia, 1982. *Palazzo Mattei di Giove: le antichità*, Roma.

Marzani, Giulia, 2020. *Il cardinale Girolamo Mattei (1547–1603): la famiglia e la corte, le fabbriche, i restauri, le decorazioni*, Università degli Studi Roma Tre, corso di dottorato di ricerca in Storia, Territorio e Patrimonio Culturale (curriculum studi Storico Artistici).

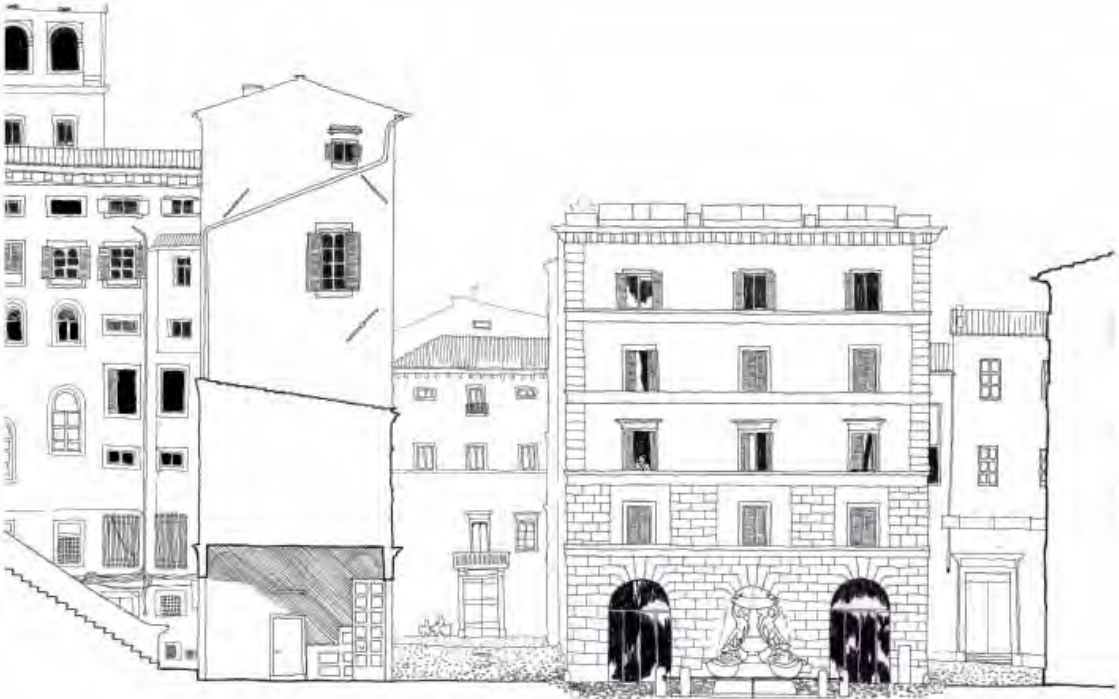
Samperi, Renata, 2015. *Palazzo Mattei di Paganica e il suo contesto urbano*, AA.VV., Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

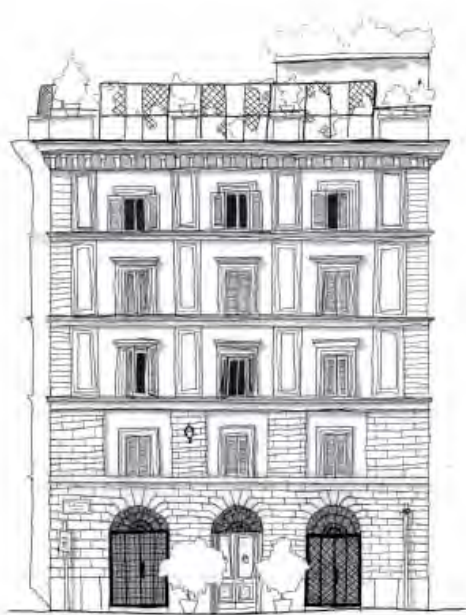
Varagnoli, Claudio 1999. *Eredità cinquecentesca e apertura al nuovo nella costruzione di palazzo Mattei di Giove a Roma* (PDF), in *Annali di architettura*, Vicenza, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio.

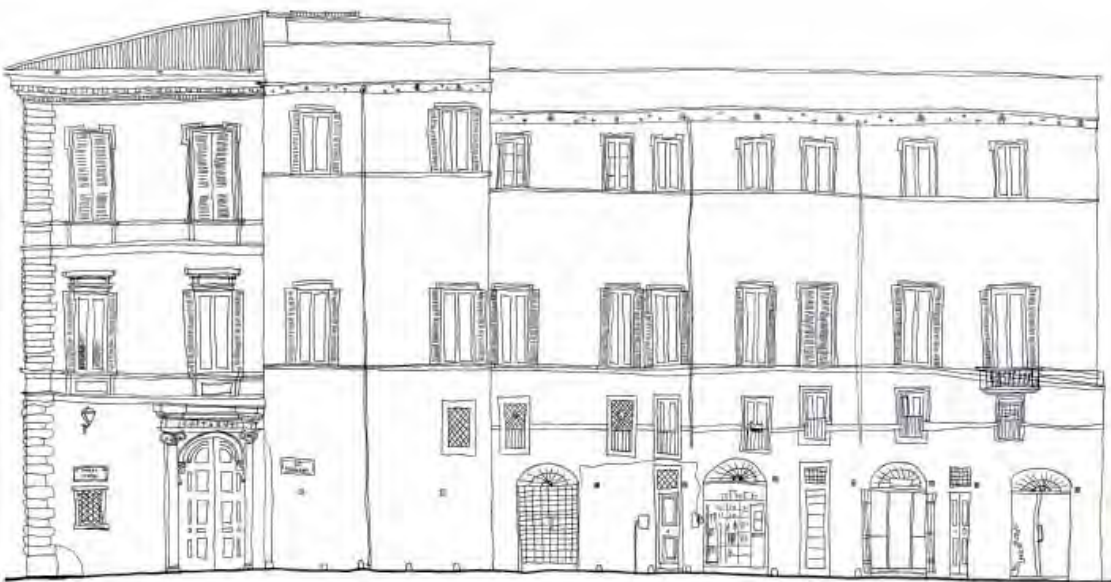


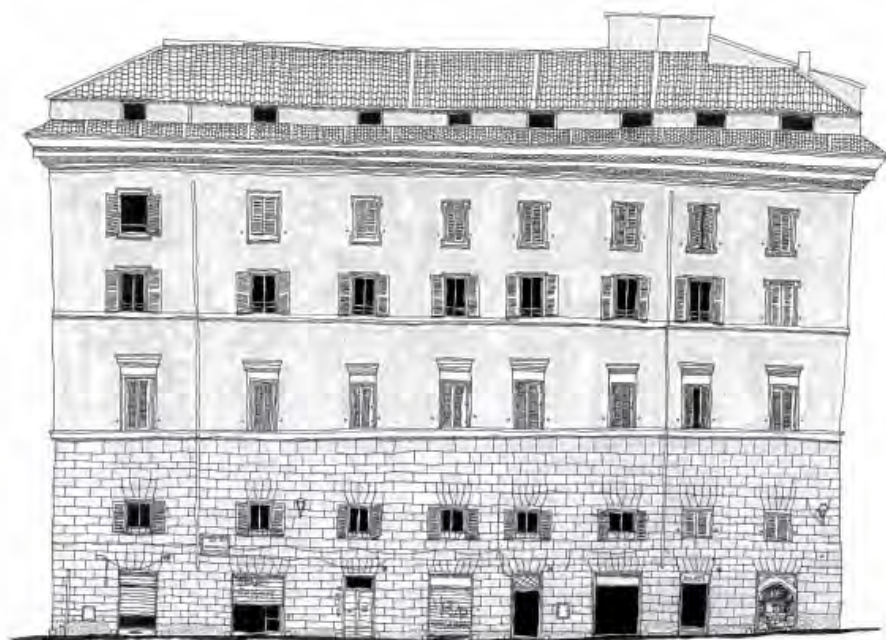


MITTAKAAYA 1:200









Turkulaisista arkkitehdeista tunnetuin, suomalaisen modernismin pioneeri¹ Erik Bryggman (1891–1955) teki uransa aikana tiettävästi kaksi matkaa Italiaan, vuosina 1920 ja 1927. Matkat ovat osa jo renessanssin aikana alkanutta traditiota, jolle on tunnusomaista ammatissaan menestyneiden arkkitehtien lähettäminen Italiaan syventämään näkemystään klassisesta arkkitehtuurista.² Bryggmanin matkat ajoittuvat vuonna 1916 valmistuneen arkkitehdin varhaisen tuotannon vaiheeseen ja niillä on sanottu olleen ratkaiseva vaikutus Bryggmanin koko myöhemmälle tuotannolle.³ Eniten Italia-lainoja on havaittavissa Bryggmanin 1920-luvun pohjoismaisen klassismin kaudella, jolloin etenkin italialaiseen kansanrakentamiseen *architettura minore*aan viittaavat vaikutteet olivat muutenkin verrattain yleisiä pohjoismaalaisten arkkitehtien töissä.

Tämä essee käsittelee paitsi Bryggmanin Italian-matkoja ja niiden suoraa vaikutusta hänen tuotantoonsa, myös Italia-vaikutteiden ja klassismin muita kautta tapahtunutta ilmenemistä Bryggmanin tuotannossa. Vertailemalla matkoilta säilynyttä luonnosmateriaalia ja muistiinpanoja Bryggmanin myöhempiin töihin voidaan esittää valistuneita arvauksia Italian-matkojen ja tuotannon suorista yhteyksistä. Näitä yhteyksiä on perusteellisimmin tutkinut Henri Schildt vuoden 1988 diplomityössään *Bryggman ja Italia*, sekä työn pohjalta vuonna 1991 julkaistussa artikkelissaan *Erik Bryggmanin matkat Italiaan*.

Esseessä tarkasteltavat kohteet ovat riittävän kokonaisvaltaisen kuvan saavuttamiseksi jaettu sijainnin ja käyttötarkoituksen perusteella kolmeen kategoriaan: urbaani Turku, pientalo- ja huvila-arkkitehtuuri sekä sakraaliarkkitehtuuri.⁴ Kohteiksi on valittu ensi sijassa ne, joiden osalta on löydettävissä suoria vastineita Bryggmanin Italian-luonnoksista, mutta myös sellaisia merkittäviä Bryggmanin kohteita, jotka yleisemmällä tasolla viittaavat Italiaan tai klassismiin. Mukana on sekä toteutettuja että toteutumattomia suunnitelmia. Tarkasteltavat kohteet käsitellään kategorioittain kronologisessa järjestyksessä.

Esseen aiheen valinta kumpusi, erään ohjailevan käden avittamana, kiinnostuksesta

1) heijastella omaa, kesällä 2019 toteuttamaani Italian-opintomatkaa Bryggmanin 99 vuotta aikaisemmin toteuttamaan, 2) laajentaa tietämystäni arkkitehdista, jonka herkkä kädenjälki ja luonne tuntuvat tietämistäni modernisteista kaikkein puhuttelevimmilta ja 3) reflektoida omia mahdollisia tulevia kehityspolkujani tarkastelemalla minua sata vuotta aikaisemmin, minun laillani Turussa syntyneen ja opintojensa jälkeen Turkuun palanneen arkkitehdin tuotantoa.

Italian-matkojen ja matkaluonnosten luonteesta

Suomalaisten arkkitehtien tapa laatia matkaluonnoksia oli 1920-luvulle tultaessa muuttunut tarkasta jäljentämisestä ja suurista yksityiskohtaisista akvarelleista pääasiassa nopeisiin lyijykynällä ja tussilla tehtyihin yleisvaikutelmiin – aikaisten luonnosmateriaaleissa korostuivat etenkin maisemat ja kaupunkinäkömät.⁵ Näin on myös Bryggmanin tapauksessa. Hän perustelee tätä eräässä matkamuistiinpanossaan: ”*Säkert hundrafalt mera värt än att fylla sin ränsel med massor av detaljer vore att studera anläggningskonsten*”.⁶ Tyypillisten lyijykynä- ja tussipiirustusten lisäksi taiteellisista taipumuksistaan tunnettu Bryggman maalasi useita impressionistisiksi luonnehdittuja maisema-akvarelleja.⁷

Luonnosten aihevalinnat kertovat Bryggmanin kiinnostuksesta erityisesti maisemaan ja orgaanisesti liittyvään kansanomaiseen rakennustapaan – *architettura minora*an – sekä kaupunkitilaan. Toisaalta Bryggmania ovat kiinnostaneet rakennusten, varsinkin julkisivujen, yksityiskohdat, suhteet ja värit. Bryggman on analysoinut kaupunkiaukioita huolellisesti piirtämällä niistä askelmittojen avulla laadittuja pohjapiirroksia, ja laatinut aukioista ja katutiloista perspektiivikuvia, joissa usein esiintyy jokin kaupunkikuvan kannalta tärkeä dominantti, kuten torni.⁸ Sisätilojen osalta Bryggmania näyttävät kiinnostaneen pääasiassa yleisvaikutelma ja värit sekä palkki- että kasettikatot, ikkunat ja joissakin tapauksissa sisätilojen leikkaukset. Erityistä kiinnostusta hän osoitti fresko-maalauksiin.⁹

Bryggmanin ensimmäiseltä, vuoden 1920 matkalta on säilynyt yli 100 luonnosta. Henri Schildt on päivättyjen luonnosten pohjalta rekonstruoinut Bryggmanin matkareitin seuraavasti: Rooma – Orvieto – Firenze – Fiesole – Firenze – Pisa – Lucca – Pistoia – Certaldo – S. Gimignano – Siena – Perugia – Gubbio – Assisi – Bologna

– Venetsia – Padova – Vicenza – Verona – Milano. Matkan kesto näyttäisi päiväysten perusteella olleen noin kaksi kuukautta. Vuoden 1927 Italiaan ja Itävaltaan suuntautuneelta matkalta on varmuudella peräisin vain yksi askelmittojen avulla tehty aukion pohjapiirros.¹⁰

Bryggmanin tuotannon yleisistä Italia-vaikutteista

Bryggmanin Italia-yhteyksiä käsiteltäessä on pidettävä mielessä, että hänen tuotantonsa vaikuttivat samanaikaisesti sekä ajan yleiset virtaukset, että henkilökohtaiset matkat Italiaan. Nämä olivat yhteydessä toisiinsa. On selvää, että Bryggman kiinnitti Italiassa huomiota niihin asioihin ja ilmiöihin, joille hän oli jo valmiiksi altistunut ja jotka häntä kiinnostivat.¹¹ Jo ennen ensimmäistä, vuoden 1920 matkaansa Bryggman oli tutustunut mm. ruotsalaisten Sigurd Lewerentzin, Gunnar Asplundin ja Sven Markeliuksen töihin¹² ja osallistunut Helsingin krematorion ja Viipurin siunauskappelin kilpailuihin Italia-vaikutteisilla suunnitelmilla vuonna 1919.¹³ Saksalaisen Heinrich Tessenowin vuonna 1916 ilmestyneen kirjan *Hausbau und Dergleichen* tiedetään vaikuttaneen ainakin Asplundiin ja Bryggmaniin.¹⁴ Yleisesti ottaen on siis vaikeaa esittää pitäviä näkemyksiä siitä, onko jokin laina tai vaikutte peräisin suoraan Italian-matkoilta,

vaiko kollegoiden töistä ja ajan yleisistä virtauksista. Valistuneiden arvauksien esittäminen matkaluonnosten ja tuotannon suorista yhteyksistä on kuitenkin mahdollista.



Bryggmanin balusterikaiteita.
Eero Ilvessalo.

Henri Schildtin mukaan Bryggmanin Italian-luonnoksien jäljitettäviä piirteitä lienevät epäsymmetrinen massoittelu, loiva harjakatto ja ulkonevat räystäät, epäsymmetrinen julkisivun aukotus, sisäpiharatkaisut sekä yksityiskohdat julkisivuarkkitehtuurissa ja sisätiloissa (etenkin ovi- ja ikkunadetaljit sekä värit).¹⁵ Bryggmanin italialaisista maalaiskai-pungeista maalaamissa maisema-akvarelleissa, joissa kubistiset *architettura minoran* rakennus-

volyymit sulautuvat orgaaniseksi osaksi maisemaa, on nähty yhtymäkohta Bryggmanin tapaan sommitella suunnittelemansa rakennukset epäsymmetrisiksi, maisemaan sulautuviksi kokonaisuuksiksi. Tämä pürre tulee hyvin esiin myös hänen 1920-luvun lopulta 1930-luvulle ulottuneen funktionalistisen kauden töissään, jolloin eklektisiä lainoja esiintyi vähemmän kuin 1920-luvun klassisoivassa ja myöhemmässä romantisoivassa vaiheessa.¹⁶

Schildt mainitsee julkisivureliefin mataluuden 1920-luvun klassismissa yleisenä piirteenä, joka todennäköisesti sai Bryggmanin tutkimaan Italiassa samankaltaisia julkisivuja. Bryggmanilla lienee ollut julkisivuihin maalauksellinen tarkastelutapa, joka piti etusijalla värejä ja harkittuja suhteita vähäisin korostuksin. Erityinen matkaluonnoksissa esiintynyt, perinteiseen klassismin repertuaariin kuuluva ja siten suoran Italian-yhteyden osalta kiistanalainen detali on parvekkeen tai kattoterassin balusterikaide, joka esiintyi Bryggmanin töissä vielä niinkin myöhään kuin 1951 Åbo Akademin kemian laboratoriossa.¹⁷

Urbaani Turku

Bryggman vaikutti pääasiassa Varsinais-Suomen alueella, ja hänen arkkitehtuuriaan on Suomen suurista kaupungeista toteutettu lähinnä Turussa. Bryggmanin Italia-vai-
kutteisesta arkkitehtuurista eittämättä tunnetuin esimerkki on Turun Yliopistonkadulla sijaitseva As. Oy Atriumin ja Hospits Betelin muodostama aukiosommitelma *campanile*-torneineen.

1920-luvulla Bryggman suunnitteli Turkuun pohjoismaiseen klassismiin lukeutuvia rakennuksia. Ensimmäinen toteutettu kohde oli Suomen sokeri oy:n virkamies- ja työväenasunnot (1923–1924), jotka purettiin 1960-luvulla.¹⁸ Hotelli Hamburger Börsin uusimisohjelman (1923) pohjakaava palautuu Henri Schildtin mukaan *cor-tileen*, italialaisen renessanssipalatsin sisäpihaan,¹⁹



Hospits Betel ja As. Oy Atrium.
Eero Ilvessalo.

ja suunnitelma kokonaisuudessaan tuo mieleen Bryggmanin matkaluonnokset Vene-ton seudun kaupungeista. Myös useille rakennuksen yksityiskohdista Schildt löytää vastineen Bryggmanin Italian-luonnoksista.²⁰ As oy Brahekatu 9:n (1923–1924) osalta Schildt nostaa esiin porraskäytävän puolipyöreillä yläikkunoilla varustetut asuntojen ulko-ovet, jollaisista Bryggman teki vuoden 1920 Italian-matkallaan useita luonnoksia. Kyseessä on kuitenkin varsin tavallinen ovityyppi, mikä tekee sen suorasta Italia-yhteydestä kiistanalaisen.²¹

Helena Soiri-Snellman on löytänyt yhteyden Bryggmanin vuosina 1924 ja 1926 esittämän Turun Kauppatorin uudistussuunnitelman ja Venetsian San Marcon välillä: hän pitää Kauppatorin keskelle sijoitetun pylvään esikuvana San Marcon Leijonakolonnia, joka toistuu useissa kesän 1920 matkaluonnoksissa.²² Riitta Nikula puolestaan toteaa suunnitelmasta: ”*Turun Kauppatorin ympäristö olisi tuskin 1960-luvulta lähtien voinut kehittyä aivan nykyisen kaltaiseksi kaaokseksi, jos Bryggmanin vuoden 1924 suunnitelma aikoi-naan olisi kohentanut sen klassistiseksi kaupunkitaideteokseksi*”.²³ Toteutumattomassa suunnitelmassa torin pohjoislaitaa hallitsevan Ortodoksinen kirkon monumentaalisuutta olisi vahvistettu sijoittamalla sen edustalle doorilaiset pylväiköt kirkon pääjulkisivua kehystämään.

Asunto-osakeyhtiö Atriumin (1925–1927) ja Hospits Betelin (1926–1929) välisen pienen aukion ja sen taustalla kohoavan kellotornin muodostamaa sommitelmaa on kutsuttu Suomen italialaishenkisimmäksi kaupunkitaideteelliseksi tilakokonaisuudeksi.²⁴ Pienen aukion taustalla, porrastuvassa rinteessä epäsymmetrisesti sijaitseva italialai-sen maaseutukirkon *campanile*a muistuttava torni toimii Kristiinankadun *point de vue*-aiheena. Schildt pitää tätä suorimpana vertailukohtana Bryggmanin kiinnostukseen keskiaikaisen kaupungin aukioihin ja katutilaan sekä niihin liittyviin torneihin. Hänen mukaansa tornin sijoitus muistuttaa Bryggmanin San Gimignanosta ja Veronan Corso Porta Borsarilta²⁵ piirtämiä näkymiä ja tuo mieleen jälkimmäisen yhteydessä olleen kirjallisen huomautuksen, jossa Bryggman selvästi ilmaisee kiinnostuksensa torniin kaupunkikuvallisena elementtinä.²⁶

Aukiota reunustavat rakennukset ovat molemmat Bryggmanin suunnitteleamia, ja niissä voi todeta muotokielen pelkistymisen klassismista kohti funktionalismia. Brygg-man sai ensin suunniteltavakseen Atriumin, jonka kolme toisiinsa sidottua porrastuvaa rakennusmassaa muodostavat yhden, moni-ilmeisen kokonaisuuden. Suunnitelmalle

ovat ominaisia pienet yllätykset, symmetrian käyttö vain rajattujen sommitelmien tehokeinona ja puhtaan toiston välttäminen – kaikki Italian pikkukaupunkien katukuville ominaisia piirteitä.²⁷ Reunimmaisten ikkuna-akselien sijoituksen lähelle rakennuksen kulmaa sekä (pelkinä koristeina toimivien) ranskalaisten parvekkeiden on nähty viittaavan Bryggmanin Vicenzasta piirtämiin julkisivututkielmiin.²⁸ B- ja C-talojen hallin ovien kaari-ikkunoissa on nähty muistuma Italian-luonnoksista.²⁹ Rakennuksen sisätiloissa klassisuus ilmenee monella tavalla; erityisen vaikuttava klassistinen tila on taloon sijoitettu roomalainen kylpyosasto.³⁰

Vuonna 1926 tai 1927 Bryggman voitti viereisen tontin hotellista ja Betel-kirkon tornista järjestetyn arkkitehtikilpailun klassistisella suunnitelmalla, joka oli variaatio Atriumin teemoista. Rakennus pelkisti suunnitteluprosessin aikana, mahdollisesti vuoden 1928 Saksan Bauhaus-matkan seurauksena, kohti funktionalismia. Suunnitelman klassistinen perusjäsentely kuitenkin säilyi. Siron *campanile*-tornin ulkoasu muuttui huomattavasti vuonna 1990 toteutetun lämpörappauksen seurauksena.³¹

Bryggmanin myöhemmästä tuotannosta mainittakoon Hotelli Turun Seurahuoneen (1928) klassistinen sisustus, jossa Bryggman toteutti ”ulkotilan sisätilaan”: toskanalais-doorilaisin pylväin varustetun temppeliä muistuttavan paviljongin, jota ympäröi salin katon taivaansininen väri. Suoraa vertailukohtaa luonnosmateriaaliin Schildt ei ole löytänyt. Sisustus on sittemmin tuhottu.³² As oy Lätinen Rantakatu 21 (1948–1951) on Bryggmanin viimeinen Turkuun suunnittelema asuinkerrostalo. Sen kantavana ajatuksena oli avata jokaisesta asunnosta näkymä Aurajoelle. Rakennuksen polveilevan muodon on Soiri-Snellman nähnyt olevan muistumaa Italian vuoristomaisemien arkkitehtuurista,³³ vaikka todennäköisempää lienee muodon olevan seurausta pohjaratkaisusta. Hienovaraisia Italia-viittauksia voinee sen sijaan havaita harjakattomuodossa ja etenkin räystäään karniisissa, joka nähdäkseni muodostaa rakennuksen päätyihin muistuman päätykolmioaiheesta.

Pientalo- ja huvila-arkkitehtuuri

Architettura minoran vaikutus tulee hyvin esiin Bryggmanin huvila-arkkitehtuurissa. Huviloiden mittakaava on inhimillinen ja rakennukset sulautuvat luontoon. Myös

Bryggmanin suhde taiteeseen korostuu näissä pienissä kesähuviloissa, joissa arkkitehti monesti sai vapaammat kädet kuin suurempimitakaavaisissa rakennushankkeissa – huvilat toimivat arkkitehtien ”koekenttänä”, joissa hyviksi todettuja ratkaisuja myöhemmin sovellettiin muissa töissä.³⁴

Bryggmanin varhaisimmat, 1910-luvun huvilasuunnitelmat olivat vielä hengeltään kansallisromanttisia. Italia- ja *architettura minima* -vaikutteet tulivat pientaloissa nähtäviin ensimmäisen Italian-matkan jälkeen. Ilmeisesti vuonna 1922 Bryggman laati Nauvoon sijoittuvan Grannäsin talon suunnitelman, johon kuului mm. italialaisvaikutteinen portaali.³⁵ Vuoden 1924 Kemiön Skogsbölen maalaistalon suunnitelma edustaa perinteistä talonpoikaisarkkitehtuuria Italia-vaikuttein. Tätä seurasi Naantalissa sijaitseva Casa Haartman (1925–26), täysin klassistinen italialaistyylinen huvila eteishallin kaariaukkoineen, tiililattioineen ja kattopalkkeineen. Sekä Skogsbölessä että Casa Haartmanissa on nähty vaikutteita Gunnar Asplundin 1918 valmistuneesta Villa Snellmanista.³⁶



Turun Ylösnousemuskappeli.
Eero Ilvessalo.

Turun Katariinanlaakson Villa Solinin (1927–29) luonnoksissa näkyvät Helena Soiri-Snellmanin mukaan Bryggmanin toisen Italian-matkan jälkeiset tyyllilliset murrokset. Heti vuoden 1927 matkan jälkeen signeerattujen piirustusten klassistinen, Villa Snellman -vaikutteinen huvila kulmaratkaisuineen muuntui suunnittelun edetessä pelkistetyimmäksi, ja valmistuneessa rakennuksessa oleva tasakattoinen terassisiipi voidaan lukea bauhauslaisen funktionalismin piiriin. Ilmeisesti Bryggman ei ollut itse ehtinyt vierailla Saksassa ja Bauhausissa ennen terassisiiven suunnittelua – siipi valmistui valokuvatodisteen mukaan talvella 1928 ja Bryggman toteutti Saksan-matkansa vasta kesällä 1928. Rakennuksen arkkitehtuurissa tapahtui samantyyppistä pelkistymistä kuin samanaikaisessa Hospits Betelissä.³⁷

Soiri-Snellman sanoo Villa Solinin näyttävän umpipihoineen ja ”ajoportteineen” huomattavan italialaiselta ja piharakennuksessa epäsymmetrisesti sijaitsevan pihakäytävän holvin olevan italialaista vaikutusta.³⁸ Sisätiloissa on klassistisia aiheita ja värejä

sekä *stucco lustro* -seinät ja lasitettu punatiililattia.³⁹ Villa Solin on Soiri-Snellmanin mukaan viimeinen Bryggmanin kohde, jossa esiintyy klassistisia koristeaiheita ennen siirtymistä funktionalismiin, ja ensimmäinen, jossa toteutui kiinteä orgaaninen suhde luontoon.⁴⁰ Henri Schildt tukee ajatusta Villa Solinin *architettura minora* -yhteydestä ja nostaa erityisinä Italia-viittauksina esiin terassisiiven kattotasanteen punaruskean sävyn, valkoiseksi kalkitut julkisivut ikkunaluukkuineen, loivan harjakaton räystäineen, julkisivureliefin mataluuden ja sijoituksen maastoon osaksi ympäröivää maisemaa.⁴¹

Kakskerrassa sijaitseva Villa Erstan (1928) muistuttaa ulkomuodoltaan pientä etruskilaista temppeliä. Se edustaa puuttuvine palkistoineen, liian siroine toskanalaisine pylväineen ja mataline *podiumeineen* pohjoismaisen klassismin kevytmielistä, ironista ja epäakateemista suuntausta. Suoraa vertailukohtaa Bryggmanin matkamuistiinpanoista ei löydy, mutta Schildt nostaa esiin hypoteettisen yhteyden Assisin San Fransiscon kirkon erääseen Giotton freskoon, jossa esiintyy yleisvaikutelmaltaan saman tyyppinen hoikkapylväinen temppelinpääty ja johon freskoista kiinnostunut Bryggman saattoi olla tutustunut.⁴²

Bryggmanin funktionalistisen kauden huviloissa kuten Villa Warénissa esiintyi Italiaan viittaavista piirteistä rakennusten sovittamista kiinteäksi osaksi maisemaa sekä klassisoivaa sisätilojen väritystä.⁴³ Myöhemmissä romantisoivaa suuntausta edustavissa huviloissa Bryggman käytti mm. tiilellä katettuja harjakattoja. Vuonna 1949 valmistuneen Villa Nuuttilan porrastetun sijoituksen rinteeseen Henri Schildt katsoo heijastavan sitä orgaanista tapaa, jolla Italian keskiaikaiset kaupungit ovat vähitellen aikojen kuluessa rakentuneet.⁴⁴ Esa Piironen katsoo lisäksi vuonna 1951 valmistuneen Villa Nuuttilan saunan heijastavan Bryggmanin ”nuoruuden innostusta” *architettura minoraan*.⁴⁵

Sakraalirakennukset

Jo Helsingin krematorion ja Viipurin siunauskappelin vuoden 1919 kilpailuehdotukset olivat Italia-henkisiä ja taitavasti maastoon sijoitettuja, ja kertovat näin Bryggmanin taipumuksista ja Italia-kiinnostuksesta jo ennen vuoden 1920 matkaa.⁴⁶ Kaikissa Bryggmanin 1920-luvun lopun ja 1930-luvun sakraalirakennuksissa toistuu sama

peruskaava: pitkä, kapea ja korkea runko ja kuorin korkea etelänpuoleinen, alttarille valon langettava ikkuna.⁴⁷ Kaava esiintyy ensimmäisen kerran Sortavalan kirkkokilpailun ehdotuksessa, ja teeman kehittyä huipentuu Turun Ylösnousemuskappelissa. Sakraalirakennuksissa esiintyy eklektisiä piirteitä, joiden alkuperä saattaa olla *architettura minorassa*; näitä ovat erityisesti rakennusten volyyymi ja kattomuoto.⁴⁸

Kiinnostava, nähdäkseni poikkeuksellinen ja vähälle huomiolle jäänyt Bryggmanin Italia-viittaus löytyy vuoden 1923 Suomenlinnan kirkkokilpailun ehdotuksesta. Sen nojalla ortodoksinen kirkkorakennus olisi muutettu luterilaiseksi vaihtamalla suurta sipulikupolia kannattaneen rummun tilalle Bramanten Tempiettoa muistuttava pyörötemppele ja itse kupolin tilalle jättimäinen, taivaisiin kurkottava obeliskia muistuttava neula. Neljä pienempää sipulikupolia olisi korvattu pyöreillä kupoleilla. Kilpailun voitti Einar Sjöström.⁴⁹

Sortavalan kirkkokilpailun voittanut ehdotus Sillanpää (1929) on Bryggmanin kirkkosuunnitelmista funktionalistisin. Sen aukiosommitelmassa on havaittavissa Italia-vaikutusta: se vertautuu Bryggmanin laatimiin Venetsian San Marcon ja Pistoian Piazza del Duomon aukiotutkielmiin, joissa kellotornin itsenäinen sijoitus on hyvin samankaltainen.⁵⁰ Aukio avautuu Laatokan rantaan samaan tapaan kuin Piazzetta di San Marco Adrianmereen.⁵¹ Aikanaan radikaali suunnitelma herätti voimakkaita mielipiteitä: Hilding Ekelund otti julkisesti kantaa sen puolesta ja Sigurd Frosterus sitä vastaan. Lopulta seurakunta hylkäsi suunnitelman, mikä saattoi vaikuttaa Bryggmanin kirkkosuunnitelmien muuttumiseen jatkossa varovaisemmiksi.⁵²

Paraisten siunauskappelissa (1929–1930) *architettura minoran* vaikutus on selvästi nähtävillä. Suorista Italian-matkan vaikutteista Schildt mainitsee länsipäädyn julkisivun samankaltaisuuden Bryggmanin piirtämien Orvieton pienen kirkkorakennuksen julkisivun ja Padovan Cappella Scrovegnin länsijulkisivujen kanssa. Kirkossa on pelkistetty palkkikatto, jonka kaltaisista Bryggman matkallaan piirsi useita tutkielmia.⁵³ Kirkon väreistä sisäänkäynnin yhteydessä käytetty vihertävänharmaa palautuu Bryggmanin värihavaintoihin Venetsiasta. Niin ikään lattiassa käytetty punertavanharmaa viittaa Italiaan. Lattian betonilaatat muistuttavat vanhaa kalkkikivistä tehtyä lattialaatoitusta.⁵⁴ Janey Bennett puolestaan väittää kappelin viittaavaan ”harkitusti” pieneen kreikkalaiseen temppeleihin. Matala harjakatto erottaa sen aikaisemmasta, puhtaasti funktionalistisesta Sortavalan kirkon ehdotuksesta. Ikkunoiden ja ovien sijoittelussa Bennett

näkee funktionalismin epäsymmetriaa ja klassismin suhdeharmoniaa: klassismi ilmenee pelkistetyn kirkon mittasuhteissa, ei yksityiskohdissa.⁵⁵ Epäsymmetrian voinee nähdä myös *architettura minora* -vaikutteena.

Vuonna 1930 Bryggman osallistui Helsingin Tehtaanpuiston kirkon ja Turun Martinkirkon kilpailuihin. Kummankin kirkon länsipäädyn keskellä on pyöreä ruusuikkuna ja sen viereen on sijoitettu italialaista *campanilea* muistuttava kellotorni. Samankaltaisia Bryggmanin Italian-luonnoksissa esiintyviä kirkkoja ovat Fiesolen San Francesco, Assisin Santa Chiara ja Sienan San Francesco. Tehtaanpuiston toiseen kirkkokilpailuun (1932) Bryggman osallistui suunnitelmalla, jonka sisätilan vesikattoa kannattelevat tukikaaret tuovat mieleen mm. Gubbion Duomon sisätilan, jota Bryggman oli matkallaan analysoinut leikkauspiirustuksessa.⁵⁶

Vuonna 1933 Bryggman osallistui Helsingin Temppeliaukion kirkon kilpailuun, jossa esiintyy myös *campanilea* muistuttava pelkistetty torni, ja 1936 Varkauden kirkon kilpailuun. Näissä pelkistetyissä, tornein ja sisäänkäyntejä korostavin reliefein varustetuissa kirkkosuunnitelmissa Bryggman jatkoi aiemmin mainitun teeman kehittelyä.⁵⁷

Bryggman voitti Turun Ylösnousemuskappelista (1938–1941) järjestetyn kaksivaiheisen kilpailun työllään *Sub specie aeternitatis*. Kappelia pidetään Bryggmanin uran huipentumana ja suomalaisen modernismin kulmakivenä – ainutlaatuisena, ajattomana rakennustaideteoksena koko maailmassa. Kappeli on synteesi eri vaikutteista: siinä yhdistyvät Italia, Suomen keskiaikaiset kivikirkot ja kansainvälisen modernismin muotokieli. Kappelin on nähty heijastavan jo hieman ennen toista maailmansotaa alkanutta liikehdintää kohti romantisoivaa ilmaisua ja toisaalta paluuta aikaisempiin 1920-luvun ihanteisiin.⁵⁸

Kappelia ympäristöineen on pidetty ”klassisena maisemana”, joka viittaa Välimeren maiden luontoon ja kulttuuriin. Schildt mainitsee rakennuksen muistuttavan pinjojen ympäröimää [italialaista] maaseutukirkkoa, ja hahmoltaan suuresti Fiesolen vuorella olevaa kirkon hahmoa eräässä lyijykynäluonnoksessa. Yhteisiä piirteitä on rakennusten kattomuodoissa ja julkisivujen aukotuksessa. Kappelin sisätila on jonkinlainen perinteisen basilikan ja yksilaivaisen tynnyriholvatun salin välimuoto. Kuorin osalta Schildt näkee yhtäläisyyden Ylösnousemuskappelin ja yksilaivaisesta Cappella degli Scroveg-nista piirretyn pohjapiirroksen välillä: molemmissa on saman tyyppinen runkokuonetta

kapeampi ja matalampi, triumfikaaren erottama kuori. Kirkon epäsymmetristä pohjakaavaa Schildt vertaa Italian keskiaikaisten aukoiden epäsäännöllisiin muotoihin, jollaisista Bryggman laati lukuisia askelmittapiirustuksia. Tynnyriholvauksessa on eräänlaiset ”ruoteet”, joiden aikaansaama rytmi muistuttaa edellä mainittua Tehtaanpuiston II kirkkokilpailun ehdotusta mahdollisine esikuvineen.⁵⁹ Bennett puolestaan kiinnittää huomionsa erään luonnosaikaisen julkisivupiirustuksen italialaistyyliin.⁶⁰

Ylösnousemuskappelin jälkeen Bryggman suunnitteli vielä useita muita hautauskappeleita, joiden osalta suuremmiksi vaikuttimiksi nousivat Italian sijaan Suomen keskiaikaiset kirkot, ja jotka eivät ole saavuttaneet yhtä suurta vaikutusta ja jälkimainetta kuin Ylösnousemuskappeli.

Johtopäätökset ja pohdinta

Kuten todettu, Bryggmanin tuotantoon vaikuttivat samanaikaisesti sekä hänen henkilökohtaiset Italian-matkansa, että ajan yleiset virtaukset ja (etenkin pohjoismaalaisten) kollegoiden työt. Suorien ja epäsuorien Italia-yhteyksien erottelu on vaikeaa. Osa esitetyistä yhteyksistä Italian-luonnosten ja tuotannon välillä tuntuu uskottavilta, osa epävarmemmilta. Selvää lienee, että matkoilla on ollut Bryggmanin tuotannolle tärkeä merkitys – tämän on Schildtille vahvistanut Erikin tytär, sisustusarkkitehti Carin Bryggman.⁶¹ Vaikutus voi olla jopa laajempi kuin mitä säilyneet luonnokset antavat aiheen uskoa, sillä Bryggmanin voi olettaa nähneen matkoillaan paljon sellaisia hänen tuotantoonsa vaikuttaneita kohteita, joista ei ole säilynyt luonnosmateriaalia.

Italia-vaikutus ilmenee 1910-luvun lopulta lähtien Bryggmanin koko uran ajan saaden eri aikoina erilaisia ilmenemismuotoja. Toisinaan lainat ovat hyvin ilmeisiä ja kirjaimellisia, puhdasoppisesti klassistisia, toisinaan taas ironisia, kuten Suomenlinnan kirkon kilpailuehdotuksen tapauksessa. Toisina aikoina vaikutteet taas tulevat esiin hienovaraisesti ja osa niistä avautuu vasta tarkan analyysin jälkeen, kuten Ylösnousemuskappelin tapauksessa.

Bryggmanin tuotanto osoittaa, että erilaisia vaikutteita on mahdollista soveltaa ja yhdistellä hyvin laajasti, intuitiivisella tavalla. Hän vaikuttaa olleen erittäin hyvin perillä arkkitehtuurin kentällä kulloinkin puhaltavista tuulista, ja vaikuttaa osanneen

suhtautua inspiroivalla tavalla sekä historiaan, nykyisyyteen että tulevaan. Bryggmanin arkkitehtuurissa tapahtuu kiinnostava kehityskaari totunnaisten kaavojen noudattavasta kansallisromanttisesta suuntauksesta klassismin kautta radikaaliin funktionalismiin, minkä jälkeen toteutuu luomistyön synteetinomainen kypsyminen ja vakavoituminen osittaisine paluineen eklektismiin. Uusien suunnitteluparadigmojen omaksuminen ei näytä olleen Bryggmanille erityisen vaikeaa tai vastenmielistä. Toisaalta Pekka Pitkänen on spekuloinut, että rakentamisessa 1960-luvulla tapahtunut teollistuminen olisi ollut vaikeaa herkälle ja taiteelliselle Bryggmanille, joka ”onnellisesti” menehtyi jo 1955.⁶² Yhtä kaikki, Bryggmanin monipuolinen tuotanto antaa pontta pohtia omaa suhdettani paitsi arkkitehtuurin kentällä tällä hetkellä vaikuttaviin, myös menneinä aikoina vaikuttaneisiin suuntauksiin ja toisaalta ilmiöihin, joita pidetään arkkitehtuurin yleisinä, universaaleina ja ikuisina totuuksina.

Bryggmanin Italia-yhteyksiin perehtyminen on antanut aihetta aprikoida, millä tavoin voin itse käyttää omia Italian-havaintojani osana Bryggmanin ajoista merkittävästi muuttunutta arkkitehtuurin kenttää. Osa Bryggmanin sovellutuksista, kuten värit, mittasuhteet ja luontoon soveltaminen, ovat varsin ajattomia. Suorempiakin eklektisiä lainoja lienee mahdollista harrastaa, kuten Bryggman on tehnyt. Esimerkiksi monet Bryggmania kiinnostaneen *architettura minoran* piirteistä ovat syntyneet käytännön tarpeesta, ja luonteiltaan varsin yleismaailmallisia ja ajattomia. Kuten Esa Piironen toteaa, tuntuu etenkin Bryggmanin huvila-arkkitehtuuri kestävältä, rauhoittavalta, vilvoittavalta, ajattomalta ja luonnonmukaiselta.⁶³ Voikin todeta, että Bryggmanin lailla erilaisten itseä kiinnostavien ja puhuttelevien ympäristöjen ja ilmiöiden dokumentointi ja analysointi mahdollistavat laajan ”kirjaston”, josta intuitiivisesti ammentamalla on mahdollista muodostaa onnistuneita synteesejä arkkitehtuurissa.

Bryggman ei ollut laajasti kirjoittava arkkitehti, vaan antoi työnsä puhua puolestaan. Eräs hänen harvoista kirjoituksistaan julkaistiin Åbo Underrättelserissä 31.10.1928 otsikolla *Funktionalismi*. Siihen sisältyneen virkkeen sanoma sopii päättämään nämä ylevät pohdinnat: ”*Meidän tulisi ymmärtää, ettei kauneus ole jokin salaperäinen rakennusten ylle kiskaistu verho, vaan looginen lopputulos kun kaikki on kohdallaan*”.⁶⁴ Ehkä tämä oli niin tyhjentävä oivallus Bryggmanilta, ettei juuri enempää arkkitehtuurista kirjoittamista tarvittu.

- 1 Soiri-Snellman 2010, s. 75.
2 Schildt 1988, s. 79.
3 Schildt 1991, s. 93.
4 Näin ollen jotkut klassismia ja italialaisvaikutteita sisältävät kohteet kuten Kemiön Säästö-
pankki ja Bryggmanin teollisuusarkkitehtuuri jäävät tarkastelun ulkopuolelle.
5 Schildt 1988, s. 23-24; Schildt 1991, s. 96.
6 Stigell, s. 15; Schildt 1988, s. 43, 143; Schildt 1991, s. 83. Sitaatin tarkka sanamuoto vaihte-
lee lähteen mukaan; tässä esseessä on käytetty kirjoittajan parhaan kyvyn mukaista tulkintaa alkuperäi-
sestä muistiinpanosta, jonka kopio on Schildtin (1988) opinnäytteessä sivulla 143.
7 Schildt 1991, s. 84-85.
8 Schildt 1991, s. 81-83.
9 Schildt 1991, s. 89-91.
10 Schildt 1991, s. 81.
11 Schildt 1991, s. 93.
12 Nikula, s. 16-17. Bryggman oli jo 1914 Malmössä Baltian näyttelyssä tutustunut Leweren-
tzin krematoriosuunnitelmaan, joka viittasi *architettura minoraan* (Nikula, s. 16) ja Asplund oli tehnyt
oman Italian-matkansa vuosina 1913–1914. (Schildt 1991, s. 93).
13 Bennett, s. 196.
14 Schildt 1988, s. 35.
15 Schildt 1991, s. 93.
16 Schildt 1988, s. 81.
17 Schildt 1991, s. 94.
18 Laaksonen, s. 47-49.
19 Cortile esiintyy myös Turun Maalaistalon (1927) kilpailuehdotuksessa (Schildt 1988, s.
84).
20 Schildt 1988, s. 51-53.
21 Schildt 1991, s. 94, Schildt 1988, s. 54.
22 Soiri-Snellman 2010, s. 56-57.
23 Nikula, s. 43.
24 Nikula, s. 27.
25 Jatke Corso Cavourille, jota nimeä Schildt käyttää viitatessaan ko. luonnokseen.
26 Schildt 1991, s. 89, 94.
27 Nikula, s. 29.
28 Schildt 1991, s. 94.
29 Soiri-Snellman 2010, s. 132.
30 Nikula, s. 29-30.
31 Laaksonen, s. 59-63; Nikula, s. 29-32.
32 Schildt 1991, s. 95; Schildt 1988, s. 59.
33 Soiri-Snellman s. 32-33.
34 Piironen, s. 171.
35 Soiri-Snellman 2010, s. 42-43.
36 Piironen, s. 172-173; Quantrill, s. 53; Hausen, s. 158-159; Schildt 1988, s. 56-57; Soi-
ri-Snellman 2010 s. 46.
37 Soiri-Snellman 1991, s. 136-141; Standertskjöld, s. 117.
38 Soiri-Snellman 1991, s. 137.
39 Soiri-Snellman 1991, s. 141.
40 Soiri-Snellman 1991, s. 144.
41 Schildt 1991, s. 93, 94; Schildt 1988, s. 56-57, 84.
42 Schildt 1988, s. 58-59, 211.
43 Soiri-Snellman 1991, s. 141.
44 Schildt 1988, s. 84.
45 Piironen, s. 182.
46 Nikula, s. 17-19.

- 47 Sigurd Lewerentz oli käyttänyt kuorin suurta etelänpuoleista ikkunaa Skogskyrkogårdenin
Uppståndelsekapelletissa vuonna 1925 (Bennett, s. 199).
- 48 Schildt 1991, s. 95.
- 49 Laaksonen, s. 49.
- 50 Schildt 1991, s. 94.
- 51 Schildt 1988, s. 83.
- 52 Schildt 1988, s. 66-67.
- 53 Vaikute voi olla peräisin myös Lewerentzin Skogskyrkogårdenin kappelista (Schildt 1991, s.
98).
- 54 Schildt 1991, s. 93-95; Schildt 1988, s. 82.
- 55 Bennett, s. 199.
- 56 Schildt 1988, s. 74, 82; Schildt 1991, s. 95.
- 57 Laaksonen, s. 114-115.
- 58 Schildt 1988, s. 74.
- 59 Schildt 1991, s. 95; Schildt 1988, s. 73-76
- 60 Bennett, s. 230
- 61 Schildt 1991, s. 93, 98
- 62 Nikula, s. 57
- 63 Piironen, s. 182-184.
- 64 Bryggman, s. 273-275.
- 65 John, Sheard & Vickery, s. 22.
- 66 John, Sheard & Vickery, s. 23.
- 67 John, Sheard & Vickery, s. 23.
- 68 Dodge, s. 545-561.
- 69 Mammel, s. 603-617.
- 70 John, Sheard & Vickery, s. 27.
- 71 Kratzmüller, s. 52.
- 72 Schulke s. 59.
- 73 Kratzmüller, s. 52.
- 74 Heinonen, s. 138.
- 75 Kratzmüller, s. 46.
- 76 Bell, s. 492-505.
- 77 Kratzmüller, s. 46.
- 78 Kratzmüller, s. 46.
- 79 Bell, s. 492-505.
- 80 Heinonen, s. 140.
- 81 Bale s. 26.
- 82 Heinonen, s. 142.
- 83 Kratzmüller, s. 44.
- 84 Parnell, s. 633.
- 85 Kratzmüller, s. 45.

KIRJALLISUUS

Bryggman, Erik, 1928. *Funktionalismi*. Teoksessa: Erik Bryggman 1891-1955 : arkkitehti, arkkitekt, architect. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki.

Hausen, Marika, 1991. *Casa Haartman*. Teoksessa: Erik Bryggman 1891-1955 : arkkitehti, arkkitekt, architect. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki.

Laaksonen, Mikko, 2016. *Erik Bryggmanin arkkitehtuuri*. Rakennustieto Oy, Helsinki.

Nikula, Riitta, 1991. *Erik Bryggmanista ja hänen arkkitehtuuristaan*. Teoksessa: Erik Bryggman 1891-1955 : arkkitehti, arkkitekt, architect. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki.

Piironen, Esa, 1991. *Small is Beautiful : Erik Bryggmanin huvila-arkkitehtuurista*. Teoksessa: Erik Bryggman 1891–1955 : arkkitehti, arkkitekt, architect. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki.

Schildt, Henri, 1988. *Bryggman ja Italia : Erik Bryggmanin Italian matkat 1920 ja 1927 osana eurooppalaista matkaperinnettä sekä matkojen vaikutus hänen tuotantonsa*. Maisterivaiheen työ, Teknillinen korkeakoulu.

Schildt, Henri, 1991. *Erik Bryggmanin matkat Italiaan*. Teoksessa: Erik Bryggman 1891–1955 : arkkitehti, arkkitekt, architect. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki.

Soiri-Snellman, Helena, 1991. *Villa Solin Turun Katariinanlaaksossa*. Teoksessa: Erik Bryggman 1891–1955 : arkkitehti, arkkitekt, architect. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki.

Soiri-Snellman, Helena, 2010. *Asunto oy Atrium : Erik Bryggman ja Turun arkkitehtuuri*. As Oy Atrium, Turku.

Standertskjöld, Elina, 1991. *Turun messut 1929, functionalismin manifesti*. Teoksessa: Erik Bryggman 1891–1955 : arkkitehti, arkkitekt, architect. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki.

Stigell, Anna-Lisa, 1965. *Erik Bryggman*. Ekenäs Tryckeri Aktiebolag, Ekenäs.

Quantrill, Malcolm, 1995. *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*. Spon, Lontoo.

STADION KAUPUNGIN HURMOSTILANA

Anselmi Moisander

Stadion on erottunut ympäristöstään paitsi kokonsa, myös kokemuksensa puolesta niin antiikin kuin modernin ajan kaupungissa. Stadionit ovat usein ympäristönsä massiivisimpia elementtejä ja ovat muokanneet kaupunkimaisemia antiikissa ja nykykaupungissa. Antiikin amfiteatterit jättivät viereiset rakennukset varjoonsa, Olympias-tadionin torni erottuu Helsingin siluetissa ja kyläkenttienkin valaisinpylväät määrittävät siluetteja ympäri Eurooppaa. Yhtä lailla kokemuksellisesti stadionit ovat erottuneet ja erottuvat edelleen muusta kaupungista ja kaupunkielämästä. Vaikka stadion tietenkin tarjoaa sirkushuveja kansalle, toimii se myös poliittisena, sosiaalisena ja kulttuurisena näyttämönä. Hallitsijat ovat ottaneet hyödyn stadionien suurista massoista, mutta ovat stadionit toimineet myös kapinan tyyssijoina. Stadioneilla johtajat näyttäytyvät, kansa tuulettaa tunteitaan, kannattajat käyvät reviiiritaisteluitaan ja jossain taustalla myös urheilijat touhuavat keskenään. Stadion on kansanjuhlien näyttämö, sotaretkien lähtö- ja päätepiste ja arkkitehtuurin käyntikortti kansan silmissä. Se kohoaa kaupungin kattojen ylle, se painetaan rahoihin ja siitä käytetään runollisia lempinimiä. Tässä esseessä tutkin erityisesti antiikin ja nykyajan stadionien kokemusta ja käyttöä sekä niiden suhdetta ympäröivään kaupunkiin ja elämään. Antiikissa stadioneilla juostiin, laukattiin ja taisteltiin, nykyisin suosituin laji taas on jalkapallo. Kuitenkin stadionien käytössä ja kokemuksessa on paljonkin samankaltaisuuksia. Tutkin aihetta käsittelevää kirjallisuutta paitsi arkkitehtuurin, myös sosiologian ja kulttuurin saralta.

Stadion rakennuksena

Rakennustyyppinä stadion polveutuu antiikin Kreikan stadioneihin, tai *hippodromeihin*.⁶⁵ Stadioneilla urheilivat miehet, *hippodromeilla* kisailtiin hevosilla ja valjakoilla. Nämä rakennelmat olivat vaihtelevan kokoisia ja pituisia, mutta esimerkiksi Olympian stadionille Peloponnesoksen niemimaalla pystyi kokoontumaan jopa 45 000 katsojaa.⁶⁶ Stadioneita rakennettiin paitsi amfiteattereiden tapaan maastoa mukailen, käyttäen

rinnettä luonnollisena katsomon perustana, myös tasaiselle maalle. Erityisesti maastoa mukailevat stadionit olivatkin käytännössä pidennettyjä teatterirakennelmia. Näistä rakennelmista kehittyivät selkeästi antiikin Rooman amfiteatterit, joiden perusmuoto oli käytännössä kaksi kreikkalaista teatteria yhteen liitettynä ellipsiksi.⁶⁷ Rooman katsomorakennelmien muoto johtui myös roomalaisten suosiman urheilun luonteesta. Juoksuksien sijaan katsomot rakennettiin väkivaltaisten taisteluiden seuraamista varten, jolloin tapahtumia pystyi seuraamaan näyttämön kaikilta sivuilta. Roomalaisten katsomorakennelmien ollessa kooltaan jo huomattavasti kreikkalaisia esi-isiään suurempia, ei enää ollut mahdollista nojata vain maaston muotoihin, vaan alkoi monikerroksisten katsomorakennelmien, keinotekoisien rinteiden, rakentaminen. Antiikin stadionrakentamisen kulminoituma oli tietenkin Flaviusten amfiteatteri, eli *Colosseum*, jonka neljä katsomokerrosta vetivät lehtereilleen jopa 50 000–70000 katsojaa.⁶⁸

Kreikan *hippodromeista* taas kehittyivät Rooman *circukset*, jotka olivat U:n mallisia kilparatoja. Ratoja reunustivat nousevat katsomorakenteet, paitsi suorassa päädyssä, jossa sijaitsivat kilpailevien hevosten ja valjakoiden tallit ja sisäänkäynnit areenalle. *Circusten* huomattavin edustaja oli *Circus Maximus*, joka oli kooltaan massiiviset 660 metriä pitkä ja 210 leveä.

Antiikin jälkeen, kristinuskon ottaessa vallan urheilulta ja näytöksiltä, monumenttirakentaminen keskittyi kirkkoihin ja stadionit tai amfiteatterit jäivät rakennustyyppinä unholaan reilun vuosituhannen ajaksi. Varhaiset kristityt olivat rakentaneet identiteettiään kiusausten ja huvitusten vastustamisen avulla, ja Roomassa heidät tunnettiin 'heinä, joka eivät ottaneet osaa näytöksiin'. Noin vuonna 200 jaa. eräs varhaisen kristillisen kirkon johtajista, Tertullianus kirjoitti teoksessaan *De spectaculis*, että käytännössä jokainen näytösten aspekti, niiden juuria, nimiä ja arkkitehtonisia puitteita myöten oli epäjumalanpalvontaa.⁶⁹ Kristityt pitivät roomalaisten verisiä huvituksia pakanallisina, primitiivisinä ja tuhlailevina ja neljännen ja viidennen vuosisadan kuluessa veriurheilulajit hiipuivat kristinuskon nousun ja loiston hiipumisen myötä. Kilpa-ajot kuitenkin jatkuivat edelleen varsinkin Itä-Roomassa ja Konstantinopolissa. Kilpailut nostattivat mellakoita ja värejä kannattaneet *faktiot* olivat poliittisesti ja yhteiskunnallisesti vaikutusvaltaisia ryhmittymiä. Kuitenkin myös Konstantinopolin *hippodromi* hiljeni hiljalleen 600-luvulta lähtien. Alkoivat stadionrakentamisen ja katsomokulttuurin synkät vuosisadat.

Vaikka esimerkiksi renessanssin aikaan järjestettiin urheilu- ja hevosurheilukilpailuita, ei pysyviä katsomorakennelmia rakennettu ennen 1700-luvun loppua, vaan kilpailut käytiin toreilla tai aukioilla.⁷⁰ Ensimmäiseksi modernin ajan pysyvärakenteiseksi stadioniksi mainitaan Pariisin Mars-kentälle rakennettu massiivinen areena, joka veti sisäänsä jopa 600 000 katsojaa.⁷¹ Areena oli toki rakennettu poliittisia tarkoituksia varten, mutta sillä järjestettiin myös urheilukilpailuita. Sittenkin, 1800-luvulta lähtien, vapaa-ajan määrän ja pallopielin suosion nousun myötä,⁷² alkoi Eurooppaan rakentua uusi stadionien aikakausi. Uusilla stadioneilla harjoitettiin moderneja, uusia urheilulajeja, mutta ne rakennettiin kuitenkin antiikin urheiluarkkitehtuuriin perustuen.⁷³ Erityisesti olympialaisia varten rakennetut yleisurheilustadionit muistuttavat pohjaltaan ja muodoltaan varsin paljon antiikin stadioneita, toisaalta amfiteattereita, toisaalta juoksuratoineen hippodromeja. Nytemmin, postmodernien stadionien aikakaudella rakennusten ollessa yhä monimutkaisempia ja -muotoisempia kokonaisuuksia, ei yhteys antiikkiin ole enää yhtä ilmeinen.

Stadion karnevaalina

Paitsi rakennustyyppinä, on nykystadion myös kokemuksena varsin samankaltainen antiikin verrokkiinsa nähden. Jos itse näyttämöllä tapahtuva urheilu jätetään pois laskuista, on katsomokäyttäytymisessä nähtävissä paljon samankaltaisuuksia. Stadionit muodostavat oman, arkielämästä irrallisen kokonaisuutensa. Esimerkiksi Harri Heinonen vertaa artikkelissaan jalkapallon katsomokulttuuria Goethen kuvaukseen Rooman karnevaalista,⁷⁴ jossa sai ilman turhaa loistoa tai juhlallisuutta olla niin hölmö tai hassu kuin halusi, jossa oli sallittua lähes mikä tahansa. Katsomossa tai karnevaalissa eletään sen omien sääntöjen mukaan, sille on tyypillistä kaikenlainen rienaaminen, kuvainkaato ja pyhäinhäväistys. Katsomossa ollaan osa yhteisöä, väkijoukkoa ja omaa ulottuvuutta. Tämä aspekti on ollut olennainen osa antiikin stadionkokemusta, se on ollut sitä diktaatuurin aikana ja se on sitä nykystadioneilla. Ja ei, urheilu ei ole koskaan ollut poliitikasta irrallinen vyöhykkeensä, vaan urheilutapahtumat ja sitä myöten stadionit tiloina ovat olleet politisoituja jo tuhansien vuosien ajan.

Antiikin Roomassakin keisarien epämieluisana, mutta välttämättömänä tehtävänä oli vähintäänkin näyttäytyä yleisössä stadionien suur tapahtumissa. Eihän toisaalta sta-

dioneita suurempia väkijoukkoja myöskään ollut, jos halusi kansalle viestiä. Siispä lehtereillä näyttäytyivät myös brutaaliudestaan ja äärimmäisistä keinoistaan tunnetut keisarit, kuten Nero, Commodus ja Caligula.⁷⁵ Kiinnostavana yksityiskohtana keisarit myös lahjoivat kansaa ja katsojia nykystadionien t-paitatykkien tapaan, heittämällä lahjoihin oikeuttavia palloja katsojille.⁷⁶

Stadionit eivät kuitenkaan olleet vain keisarien ja poliitikkojen mainosalustoja, vaan myös katsojille harvoja mahdollisuuksia kuuluttaa poliittisia näkemyksiään.⁷⁷ Katsojat pystyivät olemaan vain osa suurta massaa, eikä arkielämässä kyseenalaisista huudoista tai teoista joutunut vastaamaan. Stadion sulki sisäänsä karnevaalin, jossa roolit olivat kääntyneet ylösalaisin. Poliitikot saivat kuunnella kansan solvauksia, ja kansa sai päästellä suustaan mitä halusi, mutta hallitusti. Siispä oli myös poliitikoille kunniakysymys kestää stadioneilla näyttäytymisen paine, ja niitä, jotka eivät stadioneilla käyneet, voitiin pilkata pelkuruudesta.⁷⁸

Eikä katsomoiden vapaus ollut vain poliittista. Erityisesti kilpa-ajot, tai niiden seuraaminen, olivat iästä, sukupuolesta tai sosiaalisesta luokasta riippumatta kaikkien huvia, joten katsomo oli koko yhteiskunta pienoiskoossa. Erityisesti katsomoihin on vetänyt niiden teattereista eroava katsomojärjestely, jossa sukupuolia ei eroteltu. Koko päivän kestävä paahten ja yleisön kuurouttavan pauhun on kestänyt paremmin, kun tiedossa on ollut mahdollisuus läheiseen kanssakäymiseen vastakkaisen sukupuolen kanssa.⁷⁹

Vastaavaa rajattua vapautta stadioneilla koettiin myös esimerkiksi Neuvostoliitossa ja Francon Espanjassa. Neuvostoliitossa kannatettava jalkapalloseura oli ainoa yhteisöllisyyden muoto, jonka kansalainen saattoi itse valita.⁸⁰ Seurat edustivat jokainen omaa instanssiaan, Moskovan Dynamo KGB:tä, ZSKA armeijaa ja tehtaillakin oli omansa. Moskovan Spartak oli seuroista ainoa, jolla ei ollut taustalla valtiollista instituutiota, joten kannattamalla sitä ilmaistaan vastalause koneistolle. Ja stadionin lehtereillä sana oli vapaa: katsomon massan osana sai kiroilla ja haukkua valtaapitäviä niin paljon kuin halusi, mikä olisi ollut hengenvaarallista muutoin. Samantapainen oli tilanne Francon Espanjassa, jossa Real Madrid oli hallitsijan seura, ja hallitsijaa pystytettiin siis vastustamaan stadionin suojissa kannattamalla vastustajan joukkuetta. Toki vastustus oli tällöinkin näennäistä ja vaikutus vähäistä, mutta huutaa saattoi turvassa, karnevaalin suojaamana.

Kenties ilmeisin politiikan, urheilun ja stadionien yhteenkietoutuma on diktaattorien halu viestittää mahtiaan rakentamalla itselleen käyntikorttia niin urheilujoukkueita kuin myös stadioneita rakentamalla. Esimerkkejä riittää, mutta tunnetuimpia ovat varmasti Hitlerin Saksa ja vuoden 1936 olympiakisat⁸¹ sekä Mussolini ja 1930-luvun menestyksekkäs Italian maajoukkue. Kuitenkin yhtä lailla tärkeitä stadionit olivat kansalle ja oppositiolle, jotka pystyivät katsomoissa päästämään ilmoille edes osan muutoin vaarallisista höyryistään.

Nykyisinkin politiikka liittyy stadioneihin varsin olennaisesti. Vastikään Venäjä esiteli mahtiaan kahdellatoista vähintään täysin uudistetulla stadionilla, ja Qatarissa siirtotyöläisten henget ovat halpaa valuuttaa arkkitehtonisia käyntikortteja rakennettaessa. Hiljattain on toki ilmennyt pieniä epäselvyyksiä myös kotoisen Olympiastadionimme rakennustöihin liittyen. Ja onhan oma Saulimmekin tuttu näky stadioneilla, tarpeen tullen myös kansan parissa seisomakatsomossa.

Stadion yhteisönä

*”Jalkapallokatsomoa voidaan tarkastella ikään kuin näyttämönä, jossa jokainen kannattaja performoi osallistumisen ja kannustamisen aktin. Jokainen yksittäinen kannattaja ja ryhmä tuovat näyttämölle viestin, jolla he ottavat kantaa sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen. Sitä muokkaavat samaan aikaan havaintomme ja ymmärryksemme sen tilallisista tekijöistä ja sen toimintaan osallistuvista ihmisistä sekä oma käyttäytymisemme.”*⁸², kirjoittaa Heinonen artikkelissaan jalkapallokatsomon kulttuurisista ja sosiologisista ulottuvuuksista. Heinosen mukaan stadionit eivät missään nimessä ole vain passiivisen urheilun seuraamisen paikkoja, vaan aktiivisen osallistumisen ja yhteisöllisyyden näyttämöitä. *”Yleisö ei ota tapahtumiin kriittistä etäisyyttä, vaan samastuu itse esitykseen ja elää eräänlaisen kollektiivisen karnevaalin kautta omaa elämäänsä.”*, hän jatkaa. Katsomossa ollaan osa yhteisöä, osa meitä, jotka ovat muita vastaan.

Jälleen, näin on nyt ja näin on ollut. Loukkaava huutelu, protestit, tappelut ja mellakat ovat olleet jo antiikin katsomokulttuurin ominaisuuksia. Jo ensimmäisellä vuosisadalla ajanlaskun jälkeen roomalaisten hevosvaunukilpailujen valjakkojen ympärille muodostui ryhmittymiä, jotka muistuttivat nykyisiä urheiluseurojen kan-

nattajaryhmiä.⁸³ Ryhmittymät nimesivät itsensä värien mukaan, erityisesti 'sinisten' ja 'vihreiden' kannattajilla oli keskenään vihamielisyyksiä. Ryhmittymät sijoitettiin stadionneilla vastakkaisille puolille katsomoita ja katsomoiden rakenteista on löydetty toista osapuolta solvaavia sekä omia värejä ylistäviä graffiteja. Ryhmittymät eivät myöskään olleet vaikutusvaltaisia vain katsomossa, vaan yhteiskunnassa ja politiikassa ylipäätään. Erityisesti Itä-Roomassa kannattajaryhmillä oli erityinen maine mellakoiden ja levottomuuksien nostattajina ja aiheuttajina. Vuonna 561 jaa. puhkesi jopa laajamittainen yön yli kestänyt mellakka, kun 'vihreät' hyökkäsivät 'sinisten' katsomoon Konstantinopolin *hippodromilla*.⁸⁴ Keisari Justinianus Suuri käski tukahduttaa rettelöinnin, mutta stadionin vartijat eivät saaneet tapahtumia haltuunsa ja levottomuudet levisivät ympäröivään kaupunkiin. Kiinnostavaa oli, että kilpa-ajojen *faktioiden* kerrotaan olleen rauhallisia ja eläneen sopusoinnussa ennen kuin ne jaoteltiin eri katsomonosiin, minkä jälkeen väkivaltaistuminen alkoi.⁸⁵

Kilpa-ajot ja niihin liittyvät väkivaltaisuuksien sekä yleisön käytös olivat myös aikalaieskustelun ja päivittelyn aiheena. Eliitti ei kisoista tai taisteluista ollut innoissaan, mutta ne sallittiin, olivathan ne lähes hallittavissa oleva vaihtoehto suuremmille levottomuuksille.⁸⁶ Esimerkiksi Cassiodoruksen kuningas Theodorin nimissä lähetetyissä kirjeissä kuvataan *circuksen* luonnetta sallivana miljöönä, mutta tasapainoillaan sallittavuuden rajojen kanssa. Kirjeessä 32 Agapitukselle kirjoitetaan *circuksella* harjoitettavien loukkausten rajoittamisesta, mutta toisaalta toppuutellaan myös rajoituksia: senaattorien, jotka loukkausten provosoimana tappoivat vapaasyntyisen, tuli maksaa sakko.⁸⁷ Vaikka tiettyjä vapauksia annettiin ja jotakin siedettiin, tiivistetään kirjeessä *circuksen* luonne kuvaavasti: ”*Kilpailujen tarkoitus on nostattaa kansassa iloa, ei tappavaa raivoa.*”

Katsomo oli helppo ja turvallinen tapa olla osa vahvaa ja vaikutusvaltaista yhteisöä. Yhteisöön kuulumista myös ilmaistiin tunnustamalla väriä, eli kantamalla kannattamansa joukkueen tai yhteisön värejä päällään. Ja näinhän stadionien päädyissä tapahtuu edelleen. Seuraväreihin verhoutuneet kannattajapäädty mittelevät turvallisesti, mutta vaarallisen tuntuisesti katsomokoreografioillaan, bannereillaan ja lauluillaan kulttuurisen koodistonsa mukaisesti. Katsomo on itsessään näyttämö, jossa kannattajat ovat tekijöitä ja rakentavat yhdessä stadionin hurmostilaa. Toki päädyissä on myös oma, vaikkapa huliganismiksi kutsuttu alakulttuurinsa, jossa mittelointi ei jää vain sanallisiin sfääreihin, vaan purkautuu myös väkivaltana. Nykystadionien rakentaminen onkin

tasapainottelua niin tavallisten katsojien ja kannattajien tarpeiden, kuin toisaalta huijanismin ja häiriökäyttäytymisen rajoittamisen välillä. Nämä pyrkimykset vaikuttavat myös stadioneiden arkkitehtuuriin. Myös antiikin stadioneilla katsomonosat olivat selkeästi rajattuja ja valvottuja.⁸⁸ Kuitenkin, varsinkin valjakkokisoissa kannattajat satunnaisesti löysivät tiensä myös radan puolelle,⁸⁹ kuten nykykatsomoissakin silloin tällöin käy.

Nykystadioneissa ovaalin muotoisista avoimista rakennelmista on siirrytty valvottuihin, osiksi rajattuihin katsomoihin, joita ei pysty kiertämään ja joita itse urheilukentästä erottavat verkot, aidat tai korkeat pudotukset. Tarpeiden välillä tasapainottelu on haastavaa, sillä kannattajat ovat tarkkoja ympäristönsä autenttisuudesta ja suhtautuvat halveksuen liian kaupalliseen, kliiniseen tai rajoittavaan rakentamiseen. Stadioniin suhtaudutaan kiintymyksellä, stadion on oma, se on pyhättö.

Stadion sakraalina

Ja kirkollisiin rakennuksiin stadion onkin verrattavissa. Välissä, noin 1500 vuoden ajan, kirkot olivat kaupunkiansa massiivisimpia rakennuksia, mutta antiikissa ja nykyaikaisissa kaupungeissa stadionit ovat kaupunkien suurimpia maamerkkejä ja vetävät puoleensa suurimmat massat. Ja kuten välissä kirkot, ovat stadionit nykyrakennustekniikan uusimpien innovaatioiden esittelykenttiä ja erityisesti huppeat kattorakennelmat ovat nykystadioneille tyypillisiä. Toki varsinkin nykystadionien valtavia vaatimuksia on vaikeaa sovittaa kovinkaan harmoniseksi kokonaisuudeksi, minkä seurauksena stadionit ovat usein varsin tarvelähtöistä arkkitehtuuria. 1900-luvulla se johti koruttomuuteen, nyttemmin monimutkaisuuteen, lasisuuteen ja teräksisyyteen. Joten tietenkin vanhojen hyvien aikojen karut, betoniset kaarteet, lahot puiset penkit ja ruosteiset valopylväät ovatkin jalkapalloromantikkojen stadionkuvaston peruskauraa. Antiikin stadionit taas olivat aikansa rakentamisen malliesimerkkejä myös julkisivuiltaan. Ja vaikka niiden käyttötarkoitus jäi myöhemmin unholaan, tutkittiin stadioneita ja niiden julkisivuja edelleen edustavuutensa vuoksi tarkalla silmällä.⁹⁰

Stadionilla voidaan nähdä sakraaleja ulottuvuuksia paitsi rakennuksen luonteen, myös siihen liitetyn käyttäytymisen vuoksi. Stadion koetaan yhteisönsä pyhänä paikka-

na, ja erityisesti globalisoituneessa nykymaailmassa stadioneille voidaan tehdä pyhiinvaelluksiksi kutsuttuja matkoja pitkienkin taivalten takaa.⁹¹ Varsinkin stadioneilla, joilla on takanaan historiaa ja esimerkiksi tärkeiden otteluiden isännöintejä, on myyttinen maine kannattajien keskuudessa. Esimerkiksi *Stadio Olimpico* tai *San Siro* ovat maailmanlaajuisesti tunnettuja ja tunnistettavia symboleita.

Kuten kirkon tornin voi havaita jo matkan päästä, voi myös stadionin läheisyyden aistia kaupunkitilassa. Joko valtava rakennus itsessään tai sen valaisinylväät merkitsevät itse paikan kaupunkimaisemassa. Stadionia asuttavien seurojen tunnusvärit vilkkuvat lähitienoon ikkunoissa ja itse rakennusta lähestyttäessä seinäkirjoituksissa ylistetään omia värejä ja pilkataan vastapuolta. Ympäristön vapaa seinäpinta-ala ja liikennemerkkit ja tolpat ovat täynnänsä reviiriä merkkavia tarroja ja graffiteja. Itse pelipäivinä taas korttelien matkalta stadionin ympäristössä on karnevaalitunnelma. Kadut ovat ihmisille varattuja ja ilmassa väreilee odottava ja jännittynyt tunnelma. Nykyisinkin, vaikka ihmisten vapaa-ajasta taistelee yhä suurempi määrä virikkeitä ja harrasteita, ja itse tapahtumankin näkisi kotioloista mukavammista oloista, on stadionkokemus säilyttänyt arjen yläpuolelle kohotetun olemuksensa. Kuin kirkolliset toimitukset, stadiontapahtumat kokoavat viikonloppuisin ihmiset toteuttamaan määrättyä ohjelmaa. Stadionkokemuksesta rakennetaan koko päivää määrittävä rituaali, tietyt asiat tehdään tiettyihin aikoihin tietyssä järjestyksessä. Ennen itse toimitusta kokoonnutaan tapahtumapaikan ympäristöön, tavataan tuttuja, vaihdetaan kuulumiset ja ollaan nähtävissä, kuin historiallisilla markkinapaikoilla. Päivän huipentaa tapahtuma, jota siirrytään kokemaan itse pyhättöön, stadionin sisuksiin.

Vaikkakaan näennäinen syy stadionille saapumiseen, ottelun tulos, ei olekaan tiedossa, on päivän ohjelma jo etukäteen sisäistetty. Stadionilla toimitaan osallistujille tutun liturgisen kaavan mukaan. Alkuun kuunnellaan seurahymni tai kansallislaulu, sitten odotetaan kannattajapäädyn toteuttavan koreografiansa. Tiedossa on, milloin voi itse huutaa tai milloin voi olettaa ratkaisujen tapahtuvan. Stadionin seinät rajaavat arkielämästä ennustettavuudellaan erottuvan maailmansa muusta kaupungista. Tiettyyn aikaan, rajatun ajan kuluessa, yksi rajatuista mahdollisuuksista toteutuu. Tästä voi olla varma stadionille tullessaan, eikä jälkikäteen tarvitse odottaa, että omat järkkymättömän varmat vaatimukset enää muuttaisivat mitään. Ei uudelleenkäsitteilyä tai uusintaa äänestyksiä vaan varmuutta ja ratkaisuja. Mielenkiintoa tähän turvalliseen ja rajattuun

maailmaan luovat sitä vastaan rikkovat tapahtumat, kuten väkivalta ja mellakat.

Loppupäätelmät

Stadion toimii kaupungin hurmostilana, karnevaalina, kirkkona ja venttiilinä. Katsomossa eivät päde muun yhteiskunnan lait ja kuka vain voi tehdä lähes mitä vain. Katsomo ei ole vain penkkirivejä, vaan osallistuvien yksilöiden näyttämö, jossa ollaan osa suurempaa kokonaisuutta. Katsomossa tunnustetaan värejä ja puolustetaan omia, yleensä huutaen, hulluimmat myös nyrkein. Stadion kerää massiivisten seiniensä sisään niin suosiota kalastelevat poliitikot kuin työviikon jälkeen viihdykettä kaipaavat työläiset. Stadion toimii kaupungin ja valtakunnan symbolina, mutta voi myös horjuttaa niiden rauhaa ja yhtenäisyyttä. Ja jossain taustalla myös urheillaan. Näin on ollut, ja näin on nyt.

- 86 Bell, s. 492.
- 87 Cassiodorus, s. 162.
- 88 Kratzmuller, s. 48.
- 89 Kratzmuller, s. 48.
- 90 John, Sheard & Vickery, s. 27.
- 91 Bale, s. 35.
- 92 Eisenman 1984, 524-525.
- 93 Eisenman 1984, 526.
- 94 Ibid.
- 95 Ibid., 527.
- 96 Eisenman 1984, 527.
- 97 Vartola 2014, 108.
- 98 Esim. Eco 1980, Eisenman 1966.
- 99 Vartola 2014, 87.
- 100 Eco 1980.
- 101 Vartola 2014, 109; Eco 1980.
- 102 Patin 1993, 91; Eisenman.
- 103 Vartola 2014, 109; logiikka tarkoittaa esimerkiksi sitä, ettei portaikkoa suunnitella kulkemaan ikkunan kautta.
- 104 Patin 1993, 91; Eisenman 1966.
- 105 Gandelsonas 1998, 116 [1973].
- 106 Esim. Gandelsonas 1991, 117-118 .
- 107 Vartola 2014, 109; Eco 1980, 38-39.
- 108 Passinmäki 1997, 40; Harries 1993, 53 .
- 109 Harries 1993, 53.
- 110 Ibid.
- 111 Passinmäki 1997, 41.

Bale, J. 2003 (toinen painos) *Sports Geography*. Lontoo: Routledge.

Bale, J. & Gaffney, C. 2004. *Sensing the Stadium*. Julkaisussa: Sites of Sport: Space, Place, Experience. Lontoo: Routledge, 25-39.

Bell, S. 2014. *Roman Chariot Racing: Charioteers, Factions, Spectators*. julkaisussa: A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity. West Sussex: Wiley Blackwell, 492-504.

Cassiodorus, F. M. A. 1958. *Opera*. Turnholti.

Dodge, H. 2014. *Amphitheatres in the Roman World*. Julkaisussa: A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity. West Sussex: Wiley Blackwell, 545-560.

Mammel, K. 2013. *Ancient Critics of Roman Spectacle and Sport*. Julkaisussa: A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity. West Sussex: Wiley Blackwell, 603-616.

Heinonen, H. 2007. *Jalkapalloa katsomassa – karnevalismia, vastarintaa ja performatiivisuutta*. Julkaisussa: Kuningaspelin kentät: Jalkapalloilu paikallisena ja globaalina ilmiönä. Helsinki: Gaudeamus, 131-146.

John, G., Sheard, R. & Vickery, B. 2013 (viides painos). *Stadia: The Populous Design and Development Guide*. Lontoo: Routledge.

Kratzmüller, B. 2010. 'Show Yourself to the People!': *Ancient Stadia, Politics and Society*. Julkaisussa: Stadium Worlds: Football, space and the built environment. Lontoo: Routledge, 36-55.

Schulke, H-J. 2010. *Challenging the Stadium: Watching Sport Events in Public*. Julkaisussa: Stadium Worlds: Football, space and the built environment. Lontoo: Routledge, 56-73.

KLASSISEN ARKKITEHTUURIN SEMIOOTTINEN TULKINTA

Case-esimerkkinä kahdeksankulmaisen kastekappelin symboliikka

Justiina Mäenpää

Tarkastelen tässä esseessä klassisen arkkitehtuurin tulkitsemista postmodernien semioottisten, eli merkityso pillisten teorioiden avulla. Pohjustan aihetta tarkastelemalla arkkitehtuurin representaation historiaa klassisessa ja modernissa traditiossa.

Esittelen lyhyesti kieliteoreettisen tulkinnan arkkitehtuurin merkkikielestä, arkkitehtonisen muodon kommunikaatiota tulkitsevan teorian ankasta ja koristellusta vajasta sekä teorian arkkitehtuurin symbolikielen kolmesta eri tasosta. Tarkasteltavat näkökulmat ovat arkkitehtuuriin sovellettuja tulkintoja filosofisista tai semioottisista teorioista. Tarkastelen havainnollistukseksi muutamaa esimerkkiä teorioiden soveltamisesta klassisen arkkitehtuurin tulkinnassa.

Teen lopuksi oman tulkinnan kastekappelitytologiasta semioottisten teorioiden soveltuvuutta kokeillen. Pohdin kastekappeleiden kahdeksankulmaisuu den ja pyöre yden symboliikkaa ja muodon tunnusomaisuutta juuri kastekappeleiden arkkitehtuurille. Arvioin kastekappeleiden kautta eri tulkintatapojen soveltuvuutta klassisen arkkitehtuurin tulkintaan.

KATSAUS ARKKITEHTUURIN REPRESENTAATION HISTORIAAN

Representaatio klassisessa traditiossa

Länsimainen käsitys nykyisyydestä ja menneisyydestä vakiintui vasta 1400-luvun aikana. Käsitys todellisuuden ajallisuudesta muutti myös länsimaista arkkitehtuurikäsitystä. Antiikista lähtöisin oleva käsitys arkkitehtuurin ajattomasta ja 'itseensä viittaavasta' olemuksesta muuttui renessanssissa representatiiviseksi. Siinä missä antiikissa ja keskiajalla todellisuuden ja jumaluuden katsottiin sisältyvän arkkitehtoniseen muotoon, renessanssissa arkkitehtoninen muoto representoi itsensä ulkopuolisia merkityksiä. Representaatio tarkoitti renessanssiarkkitehtuurissa nykyhetken merkityksen ilmentämistä antiikin merkkikielen välityksellä. Arkkitehtuurilla pyrittiin ilmaisemaan totuuden klassista ja ajatonta olemusta.⁹² Renessanssiarkkitehtuuria kutsutaankin antiikin ikuis ten arvojen representaatioksi.

Mittasuhteilla ilmenettävä totuus

Renessanssin jälkeen arkkitehtuurin representaatio on muuttunut todellisuuskäsitysten muutosten mukana. Modernin muotoutumiseen vaikuttivat valistuksen ajan luonnontieteellinen maailmankuva, relativistinen suhtautuminen historiaan sekä järjen ja tiedon painottaminen.⁹³

Pyrkimykset kohti järkeä, tietoa, edistystä ja tehokkuutta edellyttivät mitattavaa totuutta, todisteita ja päämääriä sekä varmuutta asioiden historiallisesta ja loogisesta alkuperästä. Valistuksen ajan arkkitehtuurissa rationaalisuus representoi totuutta. Universalialta totuutta etsittiin jumalallisista tai luonnossa esiintyvistä mittasuhteista sekä kosmologisesta tai ihmiseen perustuvasta geometriasta. Ennaltamääriteltyä, ihanteellista totuuden päämäärää tavoiteltiin hierarkian, järjestyksen ja eri osien harmonian avulla.⁹⁴ Arkkitehtuuri ilmensi siis käsitystä totuudesta matemaattisin mittajärjestelmin.

Subjektiivinen käänne

Valistuksen logiikka kääntyi kuitenkin lopulta kyseenalaistamaan itseään. Tiedon johtamisen menetelmät, mittaaminen, loogiset osoitukset ja kausaalisuus osoittautuivatkin argumentaation välineiksi. Saavutettu tieto, jota oli pidetty objektiivisena, perustuikin arvoihin ja uskomuksiin. Koska menetelmät eivät paljastaneetkaan toivottua perimmäistä ja objektiivista totuutta, ei arkkitehtuurin arvokaan voinut perustua tämän totuuden ilmentämiseen.⁹⁵

Käsitys arkkitehtuurin representaatiosta muuttui: suoran merkityksen ilmentämisen sijaan katsottiin, että rakennus voi välittää viestejä merkityksistä. Klassisessa arkkitehtuurin teoriassa vallinnut objektiivinen kauneuskäsitys muuttui subjektiiviseksi. Puhutaan subjektiivisesta käänteestä estetiikassa - taiteen ja arkkitehtuurin välittämiä viestejä tulkitsee vastaanottaja. Vastaanottajassa heräävien tuntemuksien, vaikutelmien ja havaintojen muodostama kokemus alkaa määrittämään taide- ja arkkitehtuurikäsityksiä.

Representaatio modernismissa

Modernismissa rakennusprosessin, tuotannon ja rakenteen tuli manifestoitua

arkkitehtuurissa. Arkkitehtuuri riisuttiin ornamenttikasta ja arkkitehtoninen muoto pelkistettiin ilmentämään käyttötarkoitustaan. Abstraktioksi kutsutun menetelmän katsottiin ilmentävän todellisuutta rehellisemmin kuin klassisessa arkkitehtuurissa. Vaikka modernismin representaatio pyrki erilleen klassisesta traditiosta, sen voi käsittää osaksi klassisen representaation jatkumoa. Siinä missä klassinen arkkitehtuuri representoi jotakin aiempaa merkitystä, representoi modernismi omaa merkitystään ja vallitsevaa käsitystä todellisuuden luonteesta.⁹⁶

ARKKITEHTUURIN MERKKIJÄRJESTELMÄT

Arkkitehtuurin kommunikaatio ja kielellinen käänne

Arkkitehdit alkoivat etsiä 1960-luvulla uudenlaisia ilmaisukeinoja vaihtoehdoksi merkitysköyhäksi koetulle modernismille. Semiotikasta kiinnostuneet postmodernistit analysoivat ihmisten ja arkkitehtuurin välistä vuorovaikutussuhdetta.⁹⁷ Arkkitehtuuri rinnastettiin kielen kaltaiseksi symboliseksi merkkijärjestelmäksi. Näin arkkitehdit pyrkivät määrittelemään arkkitehtuurille kielen kaltaista sisäistä logiikkaa ja rakennetta. Tavoitteena oli vuorovaikutuksen parantaminen ja arkkitehtuurin merkityksen, kokemisen ja tulkinnan huomioiminen arkkitehtuurin suunnittelussa.⁹⁸

Kiinnostus vuorovaikutukseen liittyi postmodernismia merkinneeseen kielelliseen käänteeseen, jolloin alettiin kiinnostua kielen suhteellisuudesta ja vaikutuksesta todellisuuskäsitykseen. Kielen tulkinnan ja merkitysten painottamisen myötä kieli alettiin käsittää aiempaa suhteellisemmin. Kieliteoriat kyseenalaistivat käsityksen yhdestä objektiivisesta totuudesta ja esittivät totuuksien sen sijaan perustuvan moniin subjektiivisiin, rinnakkaisiin ja vaihtoehtoisiin näkemyksiin. Rakennuksia ei voitaisi perustella ikuisin arvoin tai totuuksin, sillä postmoderniin ajatteluun liittyi käsitys siitä, ettei ei ole olemassa yhtä ajatonta totuutta tai merkitystä.⁹⁹

Arkkitehtuurista löydettiin useita erilaisia symbolisia ja kommunikatiivisia tasoja. Esittelen seuraavissa kappaleissa näkökulmia arkkitehtuurin kommunikaation koodistoihin, ja vertailen niiden käyttöä klassisen arkkitehtuurin semioottisessa tulkinnassa.

Arkkitehtuurin tekninen, syntaktinen ja semanttinen koodisto

Italialainen semiootikko Umberto Eco jakaa arkkitehtuurin kommunikaation ensisijaisiin ja toissijaisiin merkityksiin. Arkkitehtoniseen merkkiin sisältyy siis koodistoja,

jotka viestivät ensisijaisesta, pääasiallisesta käytöstä (denotaatio) sekä toissijaisista, symbolisista merkityksistä (konnotaatio). Eco luokittelee arkkitehtuurin teknisiin, syntaktisiin ja semanttisiin koodistoihin.¹⁰⁰ Arkkitehtuurin käytännöllistä, syntaktista ja semanttista ulottuvuutta on tarkastellut myös erityisesti amerikkalainen arkkitehti Peter Eisenman.

Tekninen ja käytännöllinen koodisto viestivät arkkitehtuurin denotatiivisia, kuten rakenteellisia ja käyttöön liittyviä merkityksiä. Arkkitehtoniset rakenteet ja rakennustekniset osat lukeutuvat tekniseen koodistoon.¹⁰¹ Arkkitehtuurin käytännöllinen taso taas liittyy arkkitehtonisen muodon käyttötarkoitukseen.¹⁰²

Syntaktiseen koodistoon kuuluvat tietyt arkkitehtuurin loogiset säännöt.¹⁰³ Syntaktinen ulottuvuus tarkoittaa siis abstraktia, arkkitehtuurin sisäisen logiikan ja järjestyksen tasoa. Sen lainalaisuudet koskevat arkkitehtonisten elementtien sommittelua, järjestystä, symmetriaa ja mittasuhteita. Eisenman jakaa arkkitehtuurin syntaktisen ulottuvuuden pintapuoliseen ja konseptuaaliseen 'syvärakenteen' tasoon niin, että pintapuolinen, fyysinen ulottuvuus ilmentää konseptuaalisen tason logiikkaa.¹⁰⁴ Arkkitehtuuria kuvaillaan ja tulkitaan ikään kuin semanttisten merkitystensä 'fyysisenä indikaattorina'. Esimerkiksi pilari ilmaisee ensisijaisesti rakenteellista merkitystä ja samanaikaisesti sillä voi olla ekspressiivinen merkitys (esimerkiksi joonialaisen pylvään ilmaisemat symboliset merkitykset). Pilarien tai pylväiden sommittelu tietyn arkkitehtonisen logiikan (syntaktisen koodiston) mukaan määrittää Eisenmanin mukaan rakentamisen arkkitehtuuriksi.¹⁰⁵

Semanttiseen ulottuvuuteen lukeutuvat arkkitehtonisista elementeistä ja niiden metaforisesta voimasta muodostuvat merkitykset. Arkkitehtuurin semanttinen ulottuvuus käsittää Eisenmanin mukaan käytännöllisten, esteettisten ja symbolisten päämäärien ja ilmaisun tavoittelun arkkitehtuurissa.¹⁰⁶ Econ mukaan semanttiseen koodistoon lukeutuvat arkkitehtuurin tärkeimmät luokitukset, kuten rakennusosat, tyylipiirteet, tilat tai typologiat.¹⁰⁷

Arkkitehtuurin semanttisen ulottuvuuden symboliikkaa voidaan luokitella eri tasoihin. Saksalainen filosofi Karsten Harries jakaa arkkitehtoniset symbolit arkkisymboleihin, konventionaalisiin symboleihin ja metasymboleihin. Arkkisymbolit ovat arkkitehtuurissa ensisijaisia, 'luonnollisia symboleita', jotka eivät ole sidottuja tiettyyn kulttuuriin tai paikkaan.¹⁰⁸ Ne merkitsevät ihmimillistä kokemusta luonnosta ja elämästä, kuten esimerkiksi kokemusta suunnasta, painosta, materiaalisuudesta ja valosta sekä

ihmisen olemassaolosta maailmassa.¹⁰⁹

Konventionaaliset symbolit sen sijaan liittyvät tiettyyn aikaan ja paikkaan. Ne edellyttävät arkkisymboleita ja rakentuvat niistä. Konventionaalisia symboleita ovat esimerkiksi risti ja pyramidi. Konventionaalisen symbolismin taustalla on tyypillisesti kulttuurisia arvoja, jotka esimerkiksi keskiaikaisessa kirkkorakentamisessa juontuivat kristinuskosta.¹¹⁰

Metasymbolit symboloivat konventionaalisia symboleita, mutta ne ovat kadonneet yhteyden alkuperäiseen arkkisymboliin. Metasymbolismia esiintyy siis silloin, kun konventionaalissa symbolismissa unohdetaan sen arkkisymbolinen perusta. Harriesin mukaan esimerkiksi postmoderni symbolismi edustaa metasymbolismia.¹¹¹ Postmodernilla symbolismilla viitataan postmodernin arkkitehtuurin historiallisiin viittauksiin, joita on käytetty valikoiden ja alkuperäisiin symbolisiin merkityksiin viittaamatta.¹¹²

Arkkitehtonisten merkkien koodistot ovat luonteeltaan kulttuurisidonnaisia ja opittuja.¹¹³ Arkkitehtuuriin sovellettujen kieliteoreettisten mallien mukaisessa tulkinnassa tulee huomioida näkökulmien länsimaisuus. Arkkitehtuurin pääasialliseen käyttöön perustuvat koodit tai luonnolliset symbolit ovat kuitenkin yleisluontoisempia ja niiden ymmärtäminen on symbolisia merkityksiä primitiivisempää ja vähemmän riippuvaista tulkitajan kulttuurisesta kontekstista. Tulkinnoissa on kuitenkin huomioitava, että eri kulttuurit soveltavat luonnollista symboliikkaa eri tavoin.

Teoria ankasta ja koristellusta vajasta

Denise Scott Brown, Robert Venturi ja Steven Izenour teoretisoivat modernin arkkitehtuurin merkkikielen logiikkaa 1970-luvulla. He käyttivät esimerkkinään kaupallisen Las Vegasin arkkitehtuurin kommunikaation keinoja ja tekevät rinnastuksia klassiseen arkkitehtuuriin teoksessaan *Learning from Las Vegas* (1972).¹¹⁴ *Learning from Las Vegas*issa arkkitehtuurin representaatio luokitellaan kahteen kategoriaan, ankaan ja koristeltuun vajaan. Luokitteluun liittyy jako sankarilliseen ja ainutlaatuiseseen (heroic & original)¹¹⁵ sekä rumaan ja tavanomaiseen arkkitehtuuriin (ugly & ordinary)¹¹⁶.

Ankan tapauksessa arkkitehtuuri ilmentää käyttötarkoitustaan muotonsa kautta. Tyypiesimerkissä ankanmunamyymälän arkkitehtuuri esittää ankkaa välittäen suoran viestin käyttötarkoituksestaan. Anka on rakennus, joka näyttää käyttötarkoitukseltaan tai jonka funktio on luettavissa rakennuksen ulkomuodosta. Sen sijaan koristellun

vajan muoto ei suoraan kerro sen käyttötarkoituksesta, vaan rakennuksen ulkokuori toimii ikään kuin mainostauluna. Julkisivun kieli, kuten kirjaimet, kuviot tai arkkitehtoniset elementit välittävät viestin käyttötarkoituksesta. Esimerkiksi Las Vegasin moottoiriteiden varrella olevat rakennukset ovat vajoja, joiden käyttötarkoitus luetaan mainoskylteistä ja rakennusten julkisivuihin tai niiden viereen sijoitetuista symboleista.¹¹⁷

Pelkistetyt modernistiset rakennukset vihjaavat muodollaan merkityksiä, eli noudattavat ankkalogiikkaa. Toisen sukupolven modernistit poimivat arkkitehtuuriinsa tilan ja muodon kannalta olennaisia piirteitä renessanssista, manierismista ja uusklassismista. Historiallinen rakennus aukioineen pelkistettiin toissijaiseksi katsotuista konnotatiivisista ja symbolisista merkityksistä muodoiksi ja tiloiksi. Modernistien abstraktin ilmaisuuden aihioiksi kelpasivat historian ‘vajojen’ elementit, kun taas miellelyhtymiin perustuviin ‘koristeluihin’ suhtauduttiin ylimääräisenä. Ornamentiikka karsittiin pois, sillä sen ei katsottu vastaavan modernin aikakauden ilmaisua.

Esimerkkejä klassisen arkkitehtuurin semioottisesta tulkinnasta

Jotkin historialliset typologiat, kuten katedraali, lukeutuvat sekä koristellun vajan että ankan logiikoihin. Scott Brown, Venturi ja Izenour analysoivat muun muassa goottilaista katedraalia. Goottilainen katedraali on logiikaltaan kuin propagandistinen



Dogen palatsi, (vas.) rakentaminen aloitettu n. 1340. Palatsi sai 1400-luvun puolenvälin rekonstruktioiden myötä myös renessanssivaikutteita. Jacopo Sansonin suunnittelema Marcianan kirjasto, 1537-1588.

mainostaulu, jonka takana on rakennus.¹¹⁸ Koristellulle vajalle tyypillisesti rakennuksen funktio ei ole luettavissa sen julkisivusta: julkisivun muoto peittää katedraalin keski- ja sivulaivojen siluetin. Goottilaisen katedraalin ‘vaja’ on kuitenkin ristinmuotoisen pla-

ninsa takia myös ankk.¹¹⁹

Renessanssiarkkitehtuurin merkkikieli on teorian mukaan vähemmän propagandistista kuin keskiaikainen arkkitehtuuri, sillä renessanssissa ornamentiikkaa käytettiin tyypillisesti korostamaan rakenteellisia elementtejä. 'Koristelu' on siten enemmän riippuvainen 'vajasta' kuin keskiaikaisessa tai Las Vegas -tyyppisessä arkkitehtuurissa. Arkkitehtuurin ulkokuori vahvistaa siten pinnan alla olevaa rakennetta ja tilaa, eivätkä vaja ja koristeet ole tyypillisesti ristiriidassa keskenään. Esimerkiksi pilasterit ilmentävät arkkitehtuurin modulaarista tukirakennetta, kulmatiilet seinien liitoskohdan vahvistusta ja räysäskorniisi räystään suojaavaa tehtävää.¹²⁰

Scott Brown, Venturi ja Izenour pitävät italialaista renessanssipalatsia tyyppiesimerkkinä koristellusta vajasta. Italialaisen julkisen arkkitehtuurin kehityksen 1400-luvun puolivälistä 1600-luvun puoliväliin katsotaan Learning from Las Vegasissa perustuvan 'vajan koristeluun'. Palatsitypologian muuttumaton runko (plaani) on vaja, jonka koristelu, eli tyyli- ja sommitteluvariaatiot, tapahtuvat julkisivussa. Italialaisen renessanssipalatsin julkisivuornamentikalla ja plaanilla on siis omat, toisistaan riippumattomat logiikkansa.¹²¹

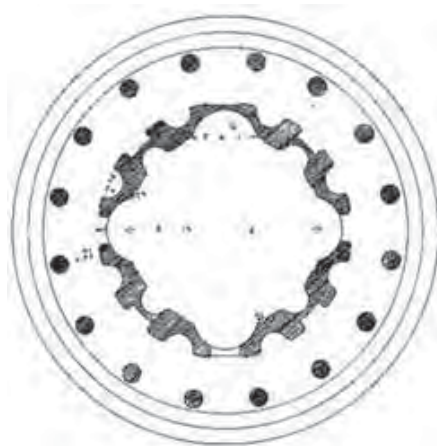
Peter Eisenman kyseenalaistaa ankkavaja-analyysin pitävyyden tapauksissa, joissa arkkitehtuurin ilmentämä historialliskulttuurinen konteksti on liian kaukana tulkittamiskontekstista. Scott Brown, Venturi ja Izenour vertaavat Venetsian San Marcon aukion vastakkaisia rakennuksia, Dogen palatsia ja Sansovinon kirjastoa, määritellen ensimmäisen koristelluksi vajaksi ja jälkimmäisen ankaksi. Eisenman pitää tulkintaa väärinkäsityksenä.¹²²

Dogen palatsi ei Eisenmanin mukaan voi olla koristeltu vaja, koska sen arkkitehtuurissa ei ole kyse historiallisesta reprensenaatiosta. (ks. Ajattoman totuuden representaatio klassisessa traditiossa) Palatsin arkkitehtuuri edustaa venetsialaista goottilaisuutta, joka on saanut vaikutteita bysantista ja islamilaisesta arkkitehtuurista. Palatsin merkitys perustuu siksi ikään kuin puhtaasti tai suoraan rakennusosien muotojen merkityksille, eikä antiikin merkkikielen representaatiolle. Renessanssia edeltäneen arkkitehtuurin merkitys representoituu siis suoraan rakennuksen merkkikielessä.¹²³

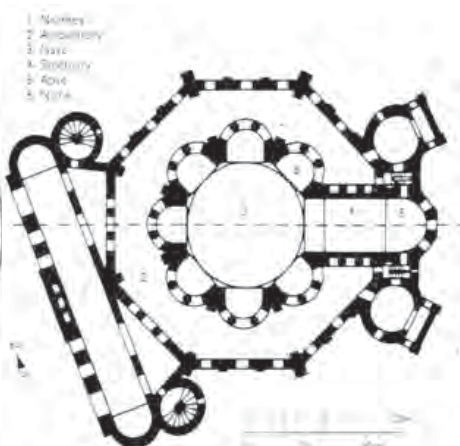
Eisenman tulkitsee kirjaston ankkatulkinnan perustuvan siihen, että rakennuksesta voi lukea historiallisen kirjastotypologian piirteitä. Sansovinon kirjaston muoto ei kuitenkaan suoraan ilmennä kirjaston funktiota tai tyyppiä. Kirjaston julkisivut toimivat

pikemminkin koristellun vajan mainostaulujen lailla, sillä julkisivut välittävät viestejä, mutta eivät suoraan ilmennä käyttötarkoitusta.¹²⁴

Eisenman siis kyseenalaistaa ankka ja koristeltu vaja -luokittelun mielekkyyden renessanssia edeltäneen rakentamisen tulkinnassa. Arkkitehtonisen merkkikoodiston tulkitseminen hankaloituu, kun sen representoima todellisuus ei enää vastaa vallitsevaa



Tempietto, Rooma (Bramante 1502-1510).



San Vitale, Ravenna (547).

todellisuuskäsitystä. Ankka ja koristeltu vaja -teorian on katsottu luokittelevan arkkitehtuuria turhan yksinkertaistavasta ja modernista näkökulmasta.¹²⁵ Tulkintakontekstin ja tulkittavan arkkitehtuurin historialliskulttuurisen kontekstin välinen kuilu saattaa johtaa väärintulkintoihin ja yliyksinkertaistuksiin.

KASTEKAPPELITYPOLOGIAN TULKINTA SEMIOOTTISTEN TEORIOIDEN NÄKÖKULMASTA

Pyöreä ja kahdeksankulmainen muoto

Ympyrän muoto symboloi antiikissa taivasta, täydellisyyttä ja ikuisuutta.¹²⁶ Ympyrän vastaparinä pidettiin neliötä, jonka neljä sivua viittaavat kompassin ilmansuuntiin symboloiden maata. Kahdeksankulmio sijoittuu geometrisesti ympyrän ja neliön ja symbolisesti taivaan ja maan väliin. Kristillisessä symboliikassa kahdeksankulmio valjastettiin symboloimaan maan ja taivaan välistä ylönousemuksen merkitsemää siirty-



Skissi: Rooman San Giovannin lateraanikastekappeli (n. 440). Krautheimer katsoo San Giovannin lateraanin (kolmannen) kastekappelin perustuvan alun perin mausoleumiksi rakennettuun Santa Costanzaan sekä muodoltaan että käyttötarkoitukseltaan.¹³⁹ Kasteen synninpäästön merkityksen lisäksi kastekappeleita ja mausoleumeita yhdistävät hautaamisen ja kuoleman konnotaatiot. Varhaisilla kristityillä kaste ja ylösnousemus, ja siten symbolinen kuolema ja hautaaminen olivat lähellä toisiaan. Joskus kastekappeleiden alle sijoitettiin marttyyrien hautoja ja kastekappeleissa vietettiin hautajaisia. Ylösnousemuksen tematiikka jatkui kastekappeleissa ja mausoleumeissa kristillisessä arkkitehtuurissa läpi keskiajan.¹⁴⁰

mää.¹²⁷ Sekä islamissa että kristinuskossa geometrian katsottiin ilmentävän jumalallista ulottuvuutta inhimillisessä todellisuudessa.

Antiikin Kreikan pyörötemppelien symboliikassa pyöreä muoto yhdistettiin luontoon, naisellisuuteen ja taivaankappaleisiin.¹²⁸

Ympyrää ja kahdeksankulmaista muotoa käytettiin keskiaikaisessa arkkitehtuurissa jokseenkin vastaavissa symbolisissa merkityksissä.¹²⁹ Saksalainen arkkitehtuurihistorioitsija Richard Krautheimer esittää, että keskiajalla geometrysten muotojen kuvailu ja jäljittely oli epämääräistä, ja että nelikulmaista pyöreämmät muodot laskettiin keskiajalla pyöreiksi.¹³⁰ Lisäksi Krautheimer arvelee, että pyöreää muotoa kannattelevien tukirakenteiden nelijakoisuus tekee niistä helpommin järjesteltäviä, jolloin kahdeksan-

kulmaisella muodolla voisi olla käytännöllisiäkin perusteita.¹³¹ Tarkastelen näistä syistä kahdeksankulmaista ja pyöreää muotoa rinnakkain.

Renessanssin ajatusmaailmassa palattiin antiikin teorioihin, kuten teoriaan maailmankaikkeuden harmoniasta, jota geometriset muodot kuten ympyrä, pallo ja keskeisyys symboloivat.¹³² Tempiettoa pidetään eräänlaisena renessanssin täydellistymänä.



Skissi: Parman kastekappeli (1196). Justina Mäenpää.

Tempietto on plaaniltaan pyöreä, ja se on suunniteltu käyttötarkoitukseltaan martyriaksi.

Gaston Bachelard tutkii pyöreiden fenomenologiaa olemisen syvimmän totuuden kannalta Tilan poetiikassa (1957). Bachelard tarkastelee kirjassaan taiteilijoiden, runoilijoiden ja filosofien toteamuksia elämän ja olemisen pyöreyydestä. Bachelard näkee pyöreyydessä alkukantaisuutta: pyöreiden ilmenemät auttavat ihmistä todellistumaan, kokoontumaan itseensä ja käsittämään oman olemisensa kotoisuudesta ja sisimmästä käsin. Pyöreyydessä asuu rauha.

Kastekappelin kahdeksankulmaisuu den ja pyöreiden symboliikka

Kastekapelit ovat plaaniltaan tyypillisesti kahdeksankulmaisia, mikä tekee kastekappeleista typologisesti tunnistettavia. Kahdeksankulmaisuu den on tulkittu varhaiskristillisissä kastekappeleissa symboloivan kasterituaaliin liittyvää uudelleensyntymistä,

ikuisuutta ja jatkuvuutta. Kahdeksankulmainen muoto liitetään kristillisessä symboliikassa myös Kristuksen ylösnousemukseen kahdeksantena päivänä.¹³³

Lisäksi on esitetty, että kastekappeleiden kahdeksankulmiomuoto juontuisi roomalaisen kylpylän pyöreän muotoisista huoneesta - peseytyminen (vailla uskonnollista merkitystä) liittyy kuitenkin melko luontevasti kristilliseen syntien pois pesemisen symboliikkaan.¹³⁴ Teoriassa on kuitenkin joitain ristiriitaisuuksia, sillä pyöreät huoneet eivät olleet kovin yleisiä roomalaisissa kylpylöissä. Huoneissa ei myöskään ollut vesialtaita eikä peseytymiseen liittyviä käyttötarkoituksia. Kastekappelit eivät myöskään olleet vielä 200- ja 300-luvuilla pyöreitä tai kahdeksankulmaisia, vaan nelikulmaisia. Pyöreä tai kahdeksankulmainen muoto alkoi yleistyä vasta 300-luvulta alkaen, ja sillä alettiin korvaamaan neliönmuotoisia kastekappelirakennuksia.¹³⁵ Esimerkiksi lateriaalin kastekappeli korvasi alkuperäisen nelikulmaisen rakennuksen noin vuonna 350.

Kastekappeleiden pyöreää muotoa voidaan perustella rituaalisessa ja liturgisessa käyttöyhteydessä myös käytännöllisesti: pyöreä tila on kokoava ja keskittää toiminnan tilan keskelle. Pyöreä muoto myös korostaa sisätilan intiimiyttä ja sakraalia käyttötarkoitusta, kääntäen ikään kuin selkensä ulkomaille.¹³⁶

Kahdeksankulmainen ja pyöreä muoto on ollut tyypillinen muissakin kuin kastekappeleiden typologiassa: esimerkiksi maallisissa rakennuksissa, kuten palatsien ja villojen eteishalleissa, roomalaisissa macellumeissa, puutarhapaviljongeissa, sekä pakkallissa tempeleissä kuten nymfaioneissa ja haudoissa.¹³⁷ Muotoa on käytetty kristilliseen ylösnousemuksen tematiikkaan liittyen kastekappeleiden lisäksi martyrioissa sekä hautamonumenteissa. Yhteyksiä roomalaiskristillisten mausoleumien ja kastekappeleiden välillä on paljon.

Tulkinta semioottisesta näkökulmasta

Koska kastekappeleiden muodon symbolismi on kytköksissä kristilliseen kastetrituaaliin, sitä voidaan pitää konventionaalisenä symbolismina. Vaikka pyöreä ja kahdeksankulmaisuus voidaan perustella käytännöllisestikin näkökulmasta, vaikuttaa symbolisille merkityksille löytyvän enemmän perusteluita. Kastekappeleiden tulkinnassa korostuu näin ollen arkkitehtuurin semanttinen ulottuvuus.

Tekeekö kahdeksankulmaisuus kastekappelista ankan?

Kahdeksankulmainen muoto on tunnusomainen juuri kastekappelille varsinkin muiden uskonnollisten rakennusten yhteydessä. Yhteydet jatkuvuuden tematiikkaan, kristilliseen kasteeseen sekä toisaalta roomalaisiin kypylöihin tuntuvat ainakin osittain vaikuttaneen kastekappeleiden pyöreyyteen tai kahdeksankulmaisuuteen. Kahdeksankulmaisuuteen jo antiikissa liitetty symbolismi maan ja taivaan välitilana varmistaa muodon symbolista tarkoituksenmukaisuutta juuri kasterituaalin arkkitehtuurina.

Kuitenkin, kuten Sansovinon kirjastonkin tapauksessa, muodon tunnistettavuus liittyy historialliseen kastekappelitypologiaan, mikä Eisenmanin näkökulmasta ei vielä riitä perusteluksi ankasta. Kastekappelin muotoa on tosin hankala pitää vajanakaan, sillä plaanin geometrisen muodon symboliikkaan vertautuu ainakin jossain määrin katedraalien ristimuotoisen plaanin ankkalogiikkaan. Joskin kristillisessä symboliikassa ristin muodolla on vakiintuneempi symbolinen merkitys kuin kahdeksankulmiolla. Toisaalta, koska kahdeksankulmaista muotoa on käytetty kastekappeleiden lisäksi muussakin rakentamisessa, hälventääkö se muodon tunnusomaisuutta juuri kastekappelille?

LOPUKSI

Kastekappeleiden pyöreän tai kahdeksankulmaisuuden symbolismi tuntuu joka tapauksessa tarkoituksenmukaiselta, eikä pelkästään jälkeen päin perustellulta tulkinnalta modernista näkökulmasta. Koska pyöreän muodon symboliikka liittyy (ainakin länsimaisesta näkökulmasta) uskonnollisesta symbolismista riippumattakin ikuisuuden sekä taivaan ja maan väliseen tematiikkaan, tulkinta tuntuu perustellulta.

Kuitenkin, koska muoto tuntuu ilmentävän ensisijaisesti symbolista merkitystä, ja vasta sen jälkeen mahdollisesti käytännöllistä, tuntuu ettei käyttötarkoituksen ilmaisemiseen perustuva jako ankkoihin ja vajoihin sovi kastekappeleihin yksiselitteisesti. Ankan ja koristellun vajan teorian taustalla vaikuttaneita motiiveita tuskin kannattaa tulkita neutraaliin pyrkivän historiantulkinnan sanelemiksi. Scott Brownin, Venturin ja Izenourin historiallista analyysia on tarkasteltava Learning from Las Vegasin tavoitteiden ja argumentaation kannalta.¹³⁸ Analyysi asettuu osaksi kirjoittamiskontekstinsa arkkitehtuurin monimuotoisuutta puoltavaa teesiä sekä koristellun vajan paremmuuden perusteluita. Sen sijaan kieliteoriat arkkitehtuurin kommunikaation koodistoista sekä symbolismin eri tasoista vaikuttaisivat jättävän klassisen arkkitehtuurin tulkintaan

enemmän väljyyttä. Niiden etuna on historialliskulttuurisen kontekstin sekä arkkitehtuurin symbolisten merkitysten huomioiminen.

Kastekappelin tapauksessa kiinnostavaa on, ettei kastekappelin symboliikka muodostu koristelusta ja ornamenttiikasta, vaan symbolinen kahdeksankulmio ilmenee suoraan rakennuksen muodossa. Kastekappeli vihjaa siten modernististen rakennusten tapaan merkityksiä suoraan muodossaan. Merkitykset liittyvät rakennuksen käyttötarkoitukseen, mutta symbolisen tason välityksellä. Kastekappelin pelkistetty geometrinen symboliikka vaikuttaa enemmän modernistisen käsityksen mukaiselta kuin 'vajan koristelulla' ilmnennettävät merkitykset. En kutsuisi kastekappelia ankaksi, mutta siinä on mielestäni tiettyä ankkamaisuutta.

112 Vartola 2014, 116: Postmodernin rakennustaiteen keinoja olivat esimerkiksi semioottinen kompleksisuus, kontekstuaalisuus, tyyllillinen pluralismi tai eklektismi. Yhtenäisen merkitysjärjestelmän katsottiin kadonneen teollisissa yhteiskunnissa, mikä salli historiallisten semanttisten merkityksen vapaan ja ironisen käytön arkkitehtuurissa.

113 Vartola 2014, 109-110; Eco 1980, 19-20; Jencks 1991, 40.

114 Denise Scott Brown, Robert Venturi ja Steven Izenour kritisoivat jo 1960-luvulla modernismin arkkitehtuurin sankarillisuutta ja ikonisuutta, ja esittelevät modernismista poikkeavan lähestymistavan arkkitehtuuriin. Venturin 1966 julkaisemassa *Complexity and Contradiction in Architecture* -kirjassa puhutaan modernismin yksinkertaistamisen ja purismin sijaan arkkitehtuurin monimerkityksellisyyden ja ristiriitaisuuden puolesta.

115 *Heroic & original*: modernismin ihanne sankarillisesta ja ainutlaatuisesta arkkitehtuurista, perustuu rakennuksen ehyen mielikuvan aikaansaamiin konnotatiivisiin merkityksiin, viittaa ja vihjaa epäsuorasti tiettyihin arkkitehtihin haluamiin merkityksiin. Veistoksellinen ankkua kuuluu H&O-arkkitehtuuriin.

116 *Ugly & ordinary*: Scott Brownin ja Venturin suosima ruma ja tavanomainen arkkitehtuuri, jossa käytetään sekä em. epäsuoria ja symbolisia konnotatiivisia merkityksiä, että denotatiivisia eli suoria, heraldisia, luokitteluihin ja esittävyteen perustuvia merkityksiä. Koristellut vajot noudattavat U&O-arkkitehtuurin logiikkaa.

117 Venturi, Scott Brown, Izenour 1972, 87-92.

118 Scott Brown et al. 1977, 105-106: Scott Brown, Venturi ja Izenour rinnastavat Las Vegasin arkkitehtuurin kaupallisen propagandan arkkitehtuurin uskonnollisen propagandan historiaan.

119 Ibid. Scott Brown, Venturi ja Izenour käyttävät esimerkkeinään Pariisin alueen goottilaisia katedraaleja, joiden etu- ja sivujulkisivujen epäyhtenäisyys korostaa etujulkisivun mainostaulumaisuutta.

120 Ibid. 106-107.

121 Scott Brown et al. 1977, 107.

122 Eisenman 1998, 526 [1984].

123 Ibid.: Modernin ajan tulkinnat klassisesta representaatiosta ovat Eisenmanin mukaan ongelmallisia siksi, ettei niissä oteta huomioon renessanssin merkitsemää käännekohtaa. Käännekohta erottaa toisistaan arkkitehtuurikäsitteen, jossa merkitys sisältyy arkkitehtuurin kieleen (*architecture "as is"*) ja käsityksen, jossa arkkitehtoninen muoto välittää viestin halutusta merkityksestä.

124 Eisenman 1984, 526.

125 Esim. Charles Jencks ja Peter Eisenman.

126 Antiikin filosofiasta Platon ja Pythagoras.

127 Smith 1971, 100.

128 Wittkower 1988.

129 Krautheimer 1942, 5.

- 130 Ibid., 6.
- 131 Ibid., 10.
- 132 Wittkower 1988, 39
- 133 Krautheimer 1942, 9, 11
- 134 Ibid., 21
- 135 Krautheimer 1942, 22
- 136 Solin 2013.
- 137 Solin 2012, 106.
- 138 Esim. Jencks (Vartola 2014, 112).
- 139 Krautheimer 1942, 26
- 140 Ibid., 29.
- 141 Faulkner 2011.

KIRJALLISUUS

Bachelard, Gaston, 2003. *Tilan poetiikka*, Suomentanut Tarja Roinila. Nemo.

Eco, Umberto. *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*, 1980, [Neil Leach (ed.), *Re-thinking Architecture*, 1995].

Eisenman, Peter, 1984. *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, Perspecta, Vol. 21. (1984), pp. 154-173.

Harries, Karsten, 1983. *Thoughts on Non-Arbitrary Architecture*, 1983; 1991 Perspecta, Vol. 20. (1983), pp. 9-20.

Harries, Karsten, 1988. *Ethical Function of Architecture*, The MIT Press; Reprint edition (July 3, 1998).

Krautheimer, Richard, 1942. *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 5 (1942), s. 1-33, The University of Chicago Press.

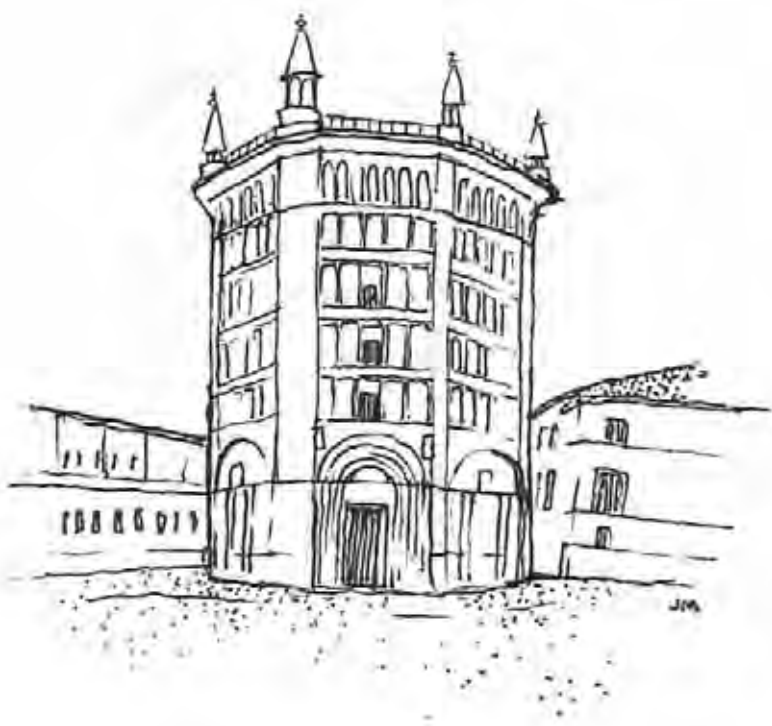
Patin, Thomas, 1993. *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism and Deconstruction*, Journal of Architectural Education, vol 47, 2/1993, s. 88-100.

Passinmäki, Pekka, 1997. *Arkkitehtuurin unohtunut ethos*, Tampereen yliopisto.

Scott Brown, Denise; Venturi, Robert ja Izenour, Steven, 1977. *Learning from Las Vegas*, MIT Press.

Smith, Baldwin E. 1971. *The Dome: A Study in the History of Ideas*, Princeton University Press.

Vartola, Anni, 2014. *Kuritonta monimuotoisuutta*.



Parman kastekappeli. Justiina Mäenpää.

PROPAGANDA I BYGGNADSKONST I ROM - AUGUSTUS, ALEXANDER VII, MUSSOLINI

Miia Norrmén

Med propaganda avses framförande av ett meddelande vars avsikt är att styrka avsändarens agenda i till exempel ett politiskt syfte. Kraftiga slagord, känsloladdade kampanjer, ensidig eller rentav falsk fakta som framställs som absoluta sanningar - det är nog vad de flesta tänker på det kommer till begreppet propaganda. Propaganda är starkt kopplat till nationalistiska politiska budskap och riktar sig ofta till de som delar åsikt med den propagerande. Syftet är inte att informera, men däremot att påverka och stärka fördelaktiga åsikter samt att tillintetgöra tvivel och misstro. Att skapa ett gynnsamt klimat gentemot den propagerande, samt att få allmänheten att handla på ett visst sätt genom att upprepade gånger exponera dem för det önskade tankemönstret är propagandans primära ändamål.

Alla makthavande ledare behöver kunna rättfärdiga sina beslut såväl för människorna de styr som för sig själva. Utan folkets stöd är ledarens position bristfällig och instabil, och för att hålla sig vid makten krävs anhängare som är villiga att arbeta för ledarens agenda.

Under Mussolinis regim och fascismens årtionden präglades Italien starkt av propaganda i flera former. En personkult byggdes upp kring Mussolini, fascismens budskap spreds i media, idén om att romerska imperiet skulle återupplivas tog fäste. Även fast begreppet i sig kommit i användning långt senare var det även en väsentlig del av de romerska kejsarnas makthavande.

Så väl Augustus som Mussolini använde sig av propaganda för att skapa och upprätthålla tron och tilliten till dem som ledare av riket.

Propageringen i fascismens Italien och i romarriket handlade naturligtvis inte enbart om att bygga och upprätthålla ledarnas positioner, utan om att konstruera en nationalistiskt stark identitet hos folket. Denna identitet förkroppsligas av ledaren och kulminerar i hen. Under Augustus tid var visionen som inpräntades att Rom represen-

terar fred, rättvisa lagar och ett starkt styre, medan icke-romare var barbarer som levde utanför lagen.¹⁴¹

Augustus (63 f.Kr. –27 e.Kr.) och antikens Rom

Jämfört med dagens propaganda var det använda mediet under antiken självfallet annorlunda. I antikens Rom utnyttjades bland annat litteraturen, konsten, ceremonier, mynt med ingraveringar, och inte minst byggnadskonsten för att nå ut med budskapet till folket.¹⁴² Speciellt de fysiska former av propagandan, så som mynten, byggnaderna och monumenten, hade en viktig betydelse, eftersom de kunde konsumeras av vem som helst och var alltiämt närvarande i vardagen. Texter kunde inte läsas av alla, och ceremoniernas budskap nådde inte mycket längre än till dem som tog del av händelsen. Monumenten och statyerna däremot hade en påverkan på vem än rörde sig i närheten av dem och mynten spred sig till alla delar av riket.¹⁴³ Dessutom kunde den här formen av visuell propaganda förstås av så väl romarna som av grekerna och vem än som utsattes för den.¹⁴⁴

I byggnadskonsten användes symboler i form av reliefer med mytologiska motiv för att berätta om framgång och dra paralleller mellan gudar och de maktavande. Bland annat vargen symboliserade statens makten, medan örnen representerade den militära makten.¹⁴⁵

Statyer upprättades bland annat för att framhäva mångfalden av de goda sidorna hos ledaren för att rättfärdiga hans position som rikets härskare. Av Augustus har man hittat statyer där han framställs som de militära styrkornas ledare, som den religiösa ledaren, som en vanlig medborgare och som en gud.¹⁴⁶ En man som fyller alla dessa positioner måste säkerligen vara en värdig ledare av riket. Samtidigt blev han även delaktig i romarnas liv på flera plan; det militära, det religiösa, det sociala och det politiska.

Vid Prima Porta står en av statyerna som representerar Augustus som den militära ledaren. En betydande del av romarrikets styrka och stabilitet tillskrevs naturligtvis militären, och därför var det viktigt för kejsaren att vara starkt sammankopplad till dem. Statyn i fråga är ett minnesmärke för segern över Partien år 20 f.Kr., som i sig var en viktig strid för Augustus och hans kejsarvalde eftersom romarna under tidigare styre

hade försökt erövra området men misslyckats.¹⁴⁷ Utöver att framställas som ledare berättar statyn även att Augustus hade gudarna på sin sida i striden, eftersom diverse gudar är representerade på Augustus bröstplåt.¹⁴⁸ Att det i själva verket var gudarnas vilja att genom att stödja Augustus i striden skänka frid över romarriket var ett starkt budskap för det romerska folket. Att nå ut med budskapet om att Augustus har gudarnas stöd tycks dock inte ha varit nog - en annan staty framställer honom som själva *Pontifex Maximus*, den främste översteprästen. Statyn, som fått namnet *Via Labicana Augustus*, avbildar kejsaren med toga och slöja över huvudet.¹⁴⁹

För att framhäva militära framgångar upprättades även triumfbågar. Skriftliga källor låter anta att tre stycken triumfbågar till Augustus ära ska ha upprättats vid Forum Romanum. Den äldsta är daterad till år 36 f.Kr. och ska ha rests till minnet av vinsten vid Naulochos, men dess existens är omtvistad. Fem år senare, år 31 f.Kr., ska ytterligare en triumfbåge ha rests, nu till minnet av slaget vid Actium. Dock har byggnadsp-latsen inte lyckats fastställas. Den enda av Augustus tre triumfbågar vid Forum Romanum vars existens och placering man med säkerhet har kunnat fastställa härstammar från år 20–19 f.Kr.¹⁵⁰

Triumfbågens grund hittades år 1888, söder om Caesars tempel.¹⁵¹ Utgående från utgrävningarna, de skriftliga källorna och romerska mynt som bågen avbildats på har det konstaterats att den bestod av tre tunnvalvsförsedda öppningar. Ovanför den mittersta öppningen stod en fyrspann, och på bägge sidor ovanför de mindre öppningarna stod statyer som symboliserade medborgare från Partien. Precis som statyn vid Prima Porta föreställande Augustus byggdes denna triumfbåge för att hedra segern över Pariten.¹⁵²

Att börja med lär Augustus ska ha tackat nej till minnesmärken till sin ära. Striden mot Partien var ingen verklig militär strid, utan i själva verket en diplomatisk framgång där Augustus lyckades pressa Partiens kung Phaartes IV att överlåta de fälttecken som de tagit i striderna år 53 f.Kr under Crassus ledning och år 36 f.Kr under Marcus Antonius ledning. Att upprätta minnesmärken över det i likhet med en militär strid kunde anses opassande.¹⁵³ Augustus hade sett sin chans till politisk framgång om han lyckades med de som flera innan honom misslyckats med, men nu gick det även upp för honom vilken möjlighet till det innebar att få en triumfbåge upprättad i centrala Rom. Triumfbågar hade en lång tradition i det romerska riket, och de smyckades med relie-

fer, statyer och skriffter. Vad kan tänkas vara ett mer ypperligt sätt att få synlighet och samtidigt nå ut med sina meddelande till folket? Vinsten över Partien var ju trots allt inte resultatet av en blodig strid, kanske var triumfbågens budskap i perfekt harmoni med Augustus fredspolitik? ¹⁵⁴

Andra sorts monument som berättade om mer än framgång i strider uppfördes runt om i det romerska riket. För att hylla *Pax Romana* lät Augustus bygga *Ara Pacis Augustae*, Augustus fredsaltare. Monumentet uppfördes år 9 f.Kr. på Campo Marzio, Marsfältet, en antik och helg del av staden tillägnad guden Mars. På altarets reliefer avbildas Augustus som rikets härskare, som den kejserlig familjens överhuvud och som Pontifex Maximus¹⁵⁵ Pax Romana och freden i all ära, men altaret är en ren hyllning till Augustus själv och hans familj, en bestående påminnelse om att det var kejsaren som sänkte fred över riket. Altaret skildrar en berättelse för folket att Augustus inte enbart var en diktator som tog till strid för stridens skull, utan för att åstadkomma säkerhet och stabilitet till riket.¹⁵⁶

Augustus mausoleum tar kejsarens hängivenhet till en ytterligare nivå. Gravmonumentet, som han lät uppföra i 30-årsåldern, kan ses som ett tecken på att han inte bara skulle ägna resten av sitt liv till riket, utan att han även ämnade förbli en hängiven romare ännu efter sin död.¹⁵⁷ Till skillnad från bland annat Marcus Antonius, som önskade begravas i Egypten invid Cleopatra, gjorde Augustus det mycket tydligt hos vem hans lojalitet låg.

Mausoleet lät Augustus bygga på Marsfältet. Marsfältet hade flera olika funktioner under den här tiden, bland annat var det här som enstaka viktiga stadsbor fick sin sista viloplats.¹⁵⁸ Augustus var inte rädd för att stärka bilden av att han de facto var värd inte bara en gravplats bland dessa, utan ett verkligt massivt och ståtligt monument. Dessutom var det inte bara han som hörde hemma på Marsfältet - det var hela hans familj. Mausoleet var nämligen planerad så att hela kejserliga familjen skulle få plats efter deras död.

Tack vare propagandan i byggnadskonsten kunde kejsarens närvaro ses överallt i gatubilden. Han dyrkades likt en gud, och han såg till att hans arv och framgångar skulle förevigas och kommas ihåg flera tusen år senare.

Alexander VII (1599–1667) och påvemakten

Augustus och de efterträdande kejsarnas strävan efter att sätta sitt spår i Rom var långt ifrån unikt. Efter investiturstriden under 1000- och 1100-talet, påvornas exil i Avignon under 1300-talet, och meningsskiljaktigheterna under påveschismen åren 1378–1417, började det försvagade påvedömet så småningom att växa sig starkare. Under 1500- och 1600-talet efter motreformationen inom den katolska kyrkan kom påvarna att spela en stor roll i utvecklingen av stadsstrukturen, bland dem inte minst Alexander VII, som under sitt 12 år långa pontifikat (åren 1655–1667) spelade en aktiv roll i stadsplaneringen.

Gatorna, byggnaderna och torgen som Alexander VII lät bygga eller förändra hade en gemensam nämnare - att stärka såväl sin egen som kristendomens ställning och synlighet i Rom. Utöver det var målet att återställa antikens storslagenhet i staden.¹⁵⁹ Alexander VII:s Rom var en stad där dess praktfulla historia skulle integreras med den moderna tiden. Det var till exempel ingen slump att Alexander VII såg till att upprätta vägar och torg som ledde viktiga besökare till Quirinalpalatset, påvens residens: påvens närvaro och makt skulle vara påtaglig i staden.¹⁶⁰ De antika monument som ansågs viktiga upprätthölls och integrerades i stadsstrukturen, medan de som stod i konflikt till de nya planerna fick breda väg för påvens modifikationer. Påvens avsikt tycks framförallt ha varit att förhärliga och förtydliga sin egen, sin familjs och sin religions relevans i Rom.¹⁶¹

Redan på 300-talet under Konstantin den Stores tid hade kristendomens börjat sätta spår i staden. Den nyligen tillåtna religionen med den romerska kejsarens stöd fick synlighet och trovärdighet genom flertal kyrkor som i snabb takt byggdes i Rom.¹⁶² Bland dem Lateranbasilikan och Konstantins basilika, som var belägen där Peterskyrkan idag står och där aposteln Petrus antas ha begravts efter sin martyrdöd 64 e.Kr.

Under Alexander VII:s pontifikat var Borromini en stor och högt ansedd arkitekt i Rom. Alexander företrädare Innocentius X hade år 1646 gett Borromini uppdraget att modernisera Lateranbasilikan. Alexander hade dock litet intresse av att arbeta tillsammans med Borromini, mycket på grund av sina förutfattade åsikter om Borrominis mer ornamentala stil som inte fullt ut följde den klassiska ordningen, samt hans pås-

tådda krångliga personlighet. Alexander höll sig till största del borta från Borromini, trots att arbetet i Lateranbasilikan fortsatte under hans pontifikat.¹⁶³ I motsats till Borromini hade Alexander fattat tycke för Bernini, och det var med honom i spetsen som Alexander åtog sig sitt mest ambitiösa projekt i staden: Piazza San Pietro.

Området där Peterskyrkan idag står gick igenom många förändringar redan före Alexander VII:s tid. Påvemakten hade tagit över området som sitt, rivit Konstantins fornkristna basilika, och påbörjat bygget av Peterskyrkan den 18 april år 1506. De var ju trots allt så att påvarna såg sig som Petrus representanter på jorden, och naturligtvis var de då också berättigade till att bygga upp den katolska kristendomens allra heligaste plats på just det här stället.¹⁶⁴ Dock stötte man på problem som ledde till att processen var både långsam och svår. Martin Luthers 95 teser och den slutliga reformationen ledde som bekant till avveckling av avlatsbrevens försäljning. Det ledde i sin tur till ekonomiska svårigheter för Peterskyrkans del, eftersom byggarbetet hade finansierats med kyrkoskatt och avlatshandel. Kyrkan gick samtidigt igenom flera olika faser med modifierade planer och rent strukturella problem i konstruktionen, förrän den fick sin slutliga form i början av 1600-talet.

Arbetet med Piazza San Pietro pågick under hela Alexander VII:s pontifikat. Det formlösa torget framför Peterskyrkan upptogs delvis av byggnader i olika storlekar, saknade skydd mot regn och sol, och gav inte den rättvisa åt katolicismens huvudkyrka som Alexander önskade. Bernini gjorde flertal planer på hur torget skulle läggas om, så att ingen kunde missta sig för kyrkans väsentlighet.¹⁶⁵ Därtill skulle torget fungera som en samlingsplats där så många som möjligt samtidigt skulle kunna ta del av påvens välsignelser. Andligheten skulle således inte längre vara begränsad till kyrkans väggar, utan sträcka sig ut i det allmänna utrymmet och kunna tas emot av vem som än rörde sig på stadens gator.

För att kunna förverkliga de fyrdubbla raderna av massiva doriska kolonner som omsluter den ovala Petersplatsen måste byggnaderna på området demoleras. Planerna stötte på kritik, eftersom det under den här tiden rädde kaos och brist i riket: år 1656 hade pesten brutit ut, och det finansiella läget var instabilt. Det ifrågasattes vad nytan var med att sätta stora tillgångar på ett till synes onödigt och överväldigande dyrt projekt som detta, dessutom i tider av kris.¹⁶⁶ Bernini menade dock att byggprojektet var ett av påvens sätt att förse en betydande mängd romare med arbete, och trots den

fortsatta kritiken förverkligades Petersplatsen, vars prakt kunde liknas vid antikens kejsares alster.¹⁶⁷ Idag står Peterskyrkan och -platsen så gott som i den form den gjordes om till under Alexanders tid.

Mussolini (1883–1945) och fascismens framfart

Om Alexander VII var skyldig till att anknyta antikens storhetstid till sitt Rom kan det samma minst sagt påstås om Mussolini. Att fascismen växte sig stark i Italien under de första årtiondena av 1900-talet var ett resultat av att landet var försvagat efter första världskriget och saknade en stark nationalistisk identitet. Fascismen gav folket det löfte de behövde i tider som dessa: Italien och det italienska folket skulle bli ett starkt och enat land. Det Mussolini såg framför sig och lovade folket var en pånyttfödelse av romarriket, Rom skulle återställas till sin forna glans.¹⁶⁸ Mussolinis strävan efter att bygga upp "det tredje Rom" var visserligen en politiskt mission, men den tog även ett fysiskt uttryck. Mussolini satte under sitt styre starka spår i Roms stadsstruktur i form av nya vägar, byggnader och helt nya områden av bebyggelse.

Mussolini gjorde precis som Påve Alexander VII, och använde byggarbete som ett sätt att sysselsätta arbetslösa personer. Det var ett utmärkt sätt att motverka den svaga ekonomiska situationen och den höga arbetslösheten i Italien, och att samtidigt visa folket vilken god ledare han var som kunde få landet på sina fötter igen. Tilliten till deras nya ledare växte sig starkare tack vare insatser som dessa.¹⁶⁹ De byggarbeten som gjordes i staden stärkte också de politiska mål som Mussolini hade, det vill säga att rent fysiskt anknyta antiken till 1920-talets Rom och därmed sig själv till antikens kejsare, som för att rättfärdiga en enväldig makt över landet.

Ett exempel på de stora förändringarna som gjordes i staden under Mussolinis styre var Via dell'Impero, idag Via dei Fori Imperiali. Den nya fyrfiliga vägen sträckte sig från Colosseum i sydost, genom området med de kejsarliga forumen, till Piazza Venezia i nordväst.¹⁷⁰ Att det var dessa viktiga och välkända antika monumenten som kunde skådas från den nya vägen, och att den kopplade samman amfiteatern med just Piazza Venezia var ingen slump. Det var där fascisternas huvudkontor låg beläget. Fascisterna hade förverkligat en paradväg där det inte gick att gå miste om varken Roms anrika förflutna eller fascisternas närvaro. De kopplade samman monumenten från Roms storhetstid med de fascistiska soldaterna som stolt marscherade fram på gatan.

Mussolinis balkong vid Piazza Venezia blev även det stället där han höll sina välkända propagerande fascistiska tal. Mussolini vävde ihop Roms historia med sin nutid, drog paralleller mellan sig själv och rikets tidigare kejsare.¹⁷¹

Under början av 1930-talet bestämde sig den fascistiska regeringen för att hylla Augustus genom att restaurera såväl Ara Pacis som Augustus Mausoleum i samband med att det några år senare skulle komma att bli 2000 år sedan Augustus födsel. Även detta var en ypperlig möjlighet att skapa ett symboliskt band mellan stadens förflutna och den fascistiska nutiden.¹⁷²

År 1931 godkändes planerna på att restaurera och "isolera" mausoleet, i klarspråk riva 120 av de byggnader som under tidens lopp byggts i närheten och öppna upp ett område på 27 000 kvadratmeter runt mausoleet. Mussolini menade att det här inte enbart var viktigt ur ett arkeologiskt perspektiv, utan att det även tjänade folket genom att göra området mer hygieniskt och genom att möjliggöra att trafiken fungerade på ett önskvärt sätt.¹⁷³

Restaureringen av Ara Pacis innebar inte att riva ner hundratals bostadshus, men även den hade sina egna utmaningar. Resterna av monumentet låg vid den här tiden begravda vid Piazza Lucina, under Palazzo Fiano Almagà. Det var osäkert om det skulle gå att gräva ut dessa rester, och om det skulle vara möjligt att rekonstruera monumentet utgående från dem. Därtill hade flera delar av monumentet tidigare grävts ut, och fanns nu runt om i världen på olika museer.¹⁷⁴

År 1937 hade man lyckats gräva ut de resterna som låg under Palazzo Fiano Almagà. Processen krävde innovativa lösningar, som att frysa vattnet under byggnaden för att tryggt kunna genomföra utgrävningen samt återuppbyggandet av byggnadens grund utan att konstruktionerna skulle rasa ihop.¹⁷⁵ Det gicks diskussioner om huruvida fredsaltaret skulle rekonstrueras utgående från de delar som fanns till förfogandet eller om delarna enbart skulle restaureras. Slutligen valdes det mera riskfyllda och omtvistade alternativet, det vill säga en total rekonstruktion av altaret, vilket ledde att en hel del kvalificerade gissningar gjordes och konstnärliga friheter togs.¹⁷⁶

Restaureringen av Augustus Mausoleum och rekonstruktionen av Ara Pacis är intressanta exempel på hur arkeologi och historisk arkitektur har kunnat utnyttjas i

politiskt syfte. De fascistiska hyllningarna av Augustus kan ses som ett starkt meddelande till både italienarna och till andra stater. Dessa dyra offentliga projekt som ligger i koppling till stadens präktiga förflutna skapar en uppfattning om att makten nu ligger i deras händer, och rättmätigt så. Projekten gav ett intryck av att fascisterna var kejsersliga Roms arvingar och passade således även perfekt in i deras agenda att återskapa den starka nationalistiska identitet de suktat efter.

Fascisterna utnyttjade den gångna tidens monumentala arkitektur på fler sätt än genom utgrävning och restaurering av antika monument och byggnader. *Esposizione Universale di Roma*, förkortat EUR (tidigare E42) är en stadsdel i södra Rom som Mussolini lät planera inför den tänkta världsutställningen år 1942. Utställningen skulle hylla fascismen och dess vetenskapliga framgångar, samt fira fascismens tjugårsjubileum.¹⁷⁷ Byggarbetet avbröts och utställningen ställdes in på grund av att andra världskriget bröt ut, men byggarbetet återupptogs under 1950-talet.

Området upptas av flertal massiva byggnader som var menade att glorifiera romarnas kulturarv. EUR präglas av monumentala museibygnader med klassiska element i avskalad stil: kolonner, portiker, bågar.¹⁷⁸ Mitt på Piazza Guglielmo Marconi reser sig till och med en obelisk. Samtliga byggnader är gjorda i traditionella material, såsom kalksten, tuff och marmor. Det bekanta formspråket från tidigare årtusenden anpassades till den moderna tidens rationalistiska ideal av den fascistiska erans viktigaste arkitekter.¹⁷⁹ Palazzo della Civiltà Italiana med sina symmetriska pelargångar och statyer har till och med kommit att få smeknamnet *Colosseo Quadrato* - fyrkantiga Colosseum.

Området som helhet är slående med sina överdimensionerade, nästan skrämmande blanka fasader i homogena material. Här, om någonstans, måste gemene man ha känt sig liten och maktlös under fascisternas styrande hand. EUR har i efterhand beskrivits som ett besvärligt arv på grund av den starka kopplingen till ett förflutet man inte gärna stoltserar med.¹⁸⁰ Att byggnadernas bakgrund har försökts tystas ner verkar dock inte resultera i att fascismens prägel på området skulle lätta, snarare tvärtom. Det verkar ge området en unikt överväldigande känsla av ett mystiskt och ofattbart förflutet.

Alla vägar leder till Rom

Då man undersöker framgångsrika ledare som Augustus, Alexander VII och Mussolini, och deras sätt att propagera genom byggnadskonsten, blir en sak snabbt uppenbart: i deras strävan att modellera städer och byggnader så att de gagnar deras egen politiska eller religiösa övertygelser, eller forma den framtiden de föreställer sig, blickar de starkt bakåt. Augustus etablerade sig som den rättmätiga efterträdaren av Caesar. Påvarna var Petrus representanter på jorden. Mussolini drog paralleller mellan sig själv och alla de mäktiga kejsarna. Det är stadens historia och de gångna ledarnas makt som utnyttjas och pekas på.

Man kan fråga sig om det är så att det i själva verket var antikens härskare som var så duktiga på att göra sig odödliga och vinna folkets tillit, att det är deras arv som satt så starka spår att än idag är det de som vill efterliknas? Makten de vann över stora delar av världen under sin storhetstid sträcker sig långt mycket längre än fram till rikets kollaps och kejsarnas död - om än inte i fysisk mening. De lyckades nästla sig in i människors medvetande och där har de förblivit genom hundratals generationer.

Vidare kan man spekulera i om det delvis är tack vare de efterföljande ledarnas bottenlösa längtan efter att få vara en i raden av högt hyllade kejsare som detta inflytande än idag kan kännas av. Romarrikets härlighet och glans tycks lyftas fram allt som oftast genom historiens gång. Det måste säkerligen ha haft en inverkan på såväl samtida som framtida förhållningssätt gentemot antikens dominerande stormakt.

Propaganda i arkitektur kan uppfattas som ett rätt subjektivt ämne i jämförelse med klart propagerande reklamkampanjer eller populistiska tal. Byggnader har använts som medel i propagering för att nå ut till en stor del av folket, men gör man verkligen det? Kräver det möjligtvis att man har en viss vetskap om arkitekturhistoria och symboliken för att förstå det (mer eller mindre) dolda budskapet? I antikens Rom kan det nog propageringen ha fungerat på ett önskvärt sätt. Stora monument, triumfbågar och statyer är svåra att tolka fel, men hur är det med symboliken i att kopiera tidigare använda stilistiska detaljer? Ambitiösa byggprojekt berättar visserligen om att det är fråga om en ledare som får saker till stånd, men lyckas de med att framföra något mer än så?

142 Faulkner 2011.
 143 Pollock 2017, s.16.
 144 McIntosh 2016.
 145 Strechie 2018.
 146 McManus 2006.
 147 Pollock 2017, s.17.
 148 Pollock 2017, s.18.
 149 Pollock 2017, s.19.
 150 Horacek 2014.
 151 Holland 1946, s.52.
 152 Horacek 2014, Holland 1946, s.53-54.
 153 Horacek 2014.
 154 Horacek 2014.
 155 McIntosh 2016, Pollock 2017, s.20-21.
 156 Pollock 2017, s.20-21.
 157 Potter 2015.
 158 Potter 2015.
 159 Krautheimer 1985, s.25, s.30.
 160 Krautheimer 1985, s. 30
 161 Krautheimer 1985, s.32, s. 102.
 162 Krautheimer 1980, s.21-22
 163 Krautheimer 1985, s 43-45.
 164 Miettinen 2016, kpl. 8.2
 165 Krautheimer 1985, s. 63.
 166 Krautheimer 1985, s. 70.
 167 Krautheimer 1985, s. 72.
 168 Rome & Van Horne 2016.
 169 Manson 2015, s.121.
 170 Minor 1991, s.151.
 171 Clark 2005, s.137.
 172 Kallis 2011, s. 810.
 173 Kallis 2011, s. 815-816.
 174 Kallis 2011, s. 816.
 175 Kallis 2011, s. 819.
 176 Kallis 2011, s. 820.
 177 Cosmo 2017, s. 125.
 178 Kallis 2011, s. 810.
 179 Cosmo 2017, s. 126.
 180 Cosmo 2017, s. 141.

LITTERATUR

Clark, M. 2005. Mussolini. E-bok. New York, Routledge.

Cosmo, L. 2017. Defining self by Collecting the Other. Mussolini's Museums at the EUR World's Fair Site. Artikel. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Visualizing Otherness in Modern Italy (XIX-XX Century), s. 124-142.

Faulkner, Dr. Neil. 2011. The Official truth: Propaganda in the Roman Empire. Nät-dokument. Hämtad 29.4.2020. Tillgänglig: http://www.bbc.co.uk/history/ancient/romans/romanpropaganda_article_01.shtml

Krautheimer, R. 1980. Rome: Profile of a city, 312-1308. Princeton University press, New Jersey.

Kallis, A. 2011. Framing Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo Ara Pacis Project. Artikel. Journal of Contemporary History, 4:2011. s. 809-831

Krautheimer, R. 1985. The Rome of Alexander VII, 1655-1667. Princeton University press, New Jersey. ISBN 0-691-04032-X.

Manson, A. 2015. Rationalism and Ruins in Roma Mussoliniana: The 1934 Palazzo del Littorio Competition. Doktorsavhandling. Columbia University.

McIntosh, Matthew. 2016. Augustus: The Use of Propaganda to Establish and Maintain Legitimacy and Power. Nät-dokument. Hämtad 29.4.2020. Tillgänglig: <https://brewminate.com/augustus-the-use-of-propaganda-to-establish-and-maintain-legitimacy-and-power/>

McManus, Barbara F. 2006. Augustus: a man for all seasons. Nät-dokument. Hämtad 29.4.2020. Tillgänglig: <http://www.vroma.org/~bmcmanus/augustus2.html>

Miettinen, Jukka O. 2016. Rummet, bilder, idéernas värld. Översättning av Martin Enckell. Konstuniversitetets Teaterhögskola, Centret för de gemensamma studierna. Teaterhögskolans publikationsserie 50. Tillgänglig: <https://disco.teak.fi/tila/sv/publikationens-uppgifter/>

Minor, H. 1991. Mapping Mussolini: Ritual and Cartography in Public Art during the Second Roman Empire. Artikel. Imago Mundi, 51:1991. S. 147-162.

Pollok, Alex. 2017. Roman Propaganda in the Age of Augustus. Dominican University of California. Examensarbete.

Potter, Ben. 2015. The Mausoleum of Augustus: Propaganda, Deification and Dynasty. Nätdokument. Hämtad 14.6.2020. Tillgänglig: <https://classicalwisdom.com/science/architecture/mausoleum-augustus-propaganda-deification-dynasty/>

Rome, J. & Van Horne, G. 2016. Mussolini's architectural legacy in Rome. Rome on Rome. Internet-dokument. Hämtad 9.8.2019. Tillgänglig: <https://romeonrome.com/2016/01/mussolinis>

-architectural-legacy-in-rome/

Strechie, Dr. Mădălina. 2018. Propaganda of the Ancient Roman World. Nätdokument. Hämtad 29.4.2020. Tillgänglig: <https://brewminate.com/propaganda-of-the-ancient-roman-world/>

GRAND TOURIST

Ville Pääkkönen

Ekskursio on kokemukseni mukaan arkkitehdeille verraton oppimismuoto. Historiallisesti säilyneiden ja merkityksellisten rakennusten tutkiminen lähempää antaa oppikirjoja, kuvia ja luentoja konkreettisemmän käsityksen rakennuksesta paikassa ja ajassa. Kuukauden kestoisella opintomat kallamme Italiassa en tuntenut itseäni tavanomaiseksi turistiksi, kuten yleensä kaupunkilomilla käydessäni. Emmehän olleet lomalla, vaan tutkimusmatkalla, tavoittelemassa antiikin aikaisten jäänteiden *Genius Loci*. Aiempi perehtyneisyysimme teoriaan (sekä tietysti kokenut matkanjohtajamme) mahdollistivat sen, että ehdimme näkemään ja kokemaan rajallisten reissupäivien aikana lukemattomia kohteita.

Kaikkein tunnetuimmat turistinähtävyydet tyydyimme pikaisesti, mutta perustellusti vain etäältä toteamaan, sillä valtaisten turistimäärien vuoksi jonottaminen ja odottelu olisi hidastanut tahtiamme tolkuttomasti. Italian turismilla on januskasvoinen luonne: toisaalta se on muodostunut yhdeksi maan tärkeimmistä elinkeinoista, mutta monessa historiallisessa kaupungissa turistikapasiteetti on ylittynyt huolestuttavasti, kaikkein pahimmin Venetsiassa. Kelluvassa kaupungissa vierailijoita on niin paljon (8 miljoonaa kävijää ja 34 miljoonaa yövyttyä yötä¹⁸¹), että muut elinkeinot ovat jääneet turistivirran jalkoihin tehden asukkaista avuttoman riippuvaisia sen tuomasta elannosta¹⁸². Turismi on aiheuttanut myös kaupunkitilan käymisen ahtaaksi, ajaen paikalliset pois heille kuulualta maalta. Pyrin kirjoituksessani avaamaan tätä turismiin liittyvää ongelmallisuutta omaan kokemukseeni pohjautuen.

Grand Tour ja turismi Italiassa

Antiikin taide ja arkkitehtuuri ovat kautta aikain houkutelleet matkailijoita Italiaan. Rooman imperiumin aikakaudella mahtava pääkaupunki oli houkutteleva matkustuskohde valtakunnan muissa lääneissä asuneille; Juhanan mukaan Rooman kaksi tärkein-

tä elinkeinoa ovat lähes aina olleet hallinto ja turismi. Samaan tapaan kuin me nykyään matkustamme Italiaan länsimaisen kulttuuriperinnön juurille, matkustivat roomalaiset tuolloin idän vanhaan maailmaan, muun muassa Kreikkaan ja Egyptiin. Maailman seitsemän ihmettä, pyramidit, temppelit ja palatsit Aleksandriassa kiehtoivat kreikkalaisten jälkeläisiä ja olivat merkkejä esi-isien saavutusten suuruudesta. Matkailijoita kerrotaan jo antiikin aikoina olleen paljon, mutta tuolloin se oli vain varakkaimpien patriisien, ruonilijoiden, kirjoittajien tai lakimiesten lystiä. Matkustus otettiin kuitenkin ennen kaikkea oppimisen kannalta hyödyllisenä ja se vaati uteliaisuutta sekä seikkailunjanoa, sillä matkanteko oli hidasta ja vaarallista. Antiikin Kreikan ihannoitiin ihmisen tavoittelemaan valaistumista kulttuuriturismin muodossa, muun muassa matkustamalla tapamaan kuuluisia kreikkalaisia filosofejä ja osallistuakseen uskonnollisiin menoihin.¹⁸³

Renessanssin aikana yleistynyt grand tour kasvatti nopeasti suosiotaan. Käsite syntyi, kun englantilaiseen yläluokkaan kuuluvia nuorukaisia lähetettiin Manner-Eurooppaan opintomatkalalle hakemaan empiiristä vahvistusta kotimaassa saadulle taideopetukselle, joka nähtiin olennaisena osana aatelin kulttuurista sivistystä. Grand tourit keskittyivät tyypillisesti samoja reittejä mukaillen erityisesti Italian kaupunkeihin, joissa antiikin kultakauden jäänteet olivat parhaiten säilyneet ja vakiinnuttivat ainakin Venetsian, Milanon, Firenzen ja Rooman maailman yhä suosituimpien turistikohteiden joukkoon. Parempien rautatieverkostojen rakentamisen jälkeen 1800-luvulla vapaa-ajan matkustelu keskiluokkaistui ja turistivolymit kasvoivat. Alun perin sanaa 'turisti' saatettiin käyttää kenestä tahansa vapaasieluisesta matkalaisesta, mutta noihin aikoihin se sai nykyisen kaltaisen halventavan vivahteen. Keskivertoturistit eivät luoneet omia polkujaan, vaan matkustivat lähinnä sinne, minne grand tour -pioneerit olivat alkuaan viitoittaneet tien.¹⁸⁴ 1900-luvulla maailmansotien jälkeen syntyi varsinainen turismitoiminta ja nykyisen kaltainen massaturismi kasvatti suosiotaan räjähdysmäisesti.¹⁸⁵ Nykyisin Italia on maailman viidenneksi suosituin kohdema vuotuisen kävijämäärän ylitettyä 60 miljoonaa vuonna 2018.¹⁸⁶

Venetsia ja turismin vaikutus kaupungin identiteettiin

Venetsia oli meidän grand tourimme toinen kohdekaupunki. Lähdimme Veronasta junalla varhain aamulla ja vietimme Venetsiassa päivän, johon kuului kaupunkikierros

ja vierailu biennaalin tämänvuotisessa taidenäyttelyssä. Aamupäivän skissailimme Santa Maria dei Miracolin kappelia, Santi Giovanni e Paolon basilikaa ja kanaalimaisemia. Kun lounaan jälkeen suuntasimme kohti tapaamispaikaksi sovittua, turisteja pursuilevaa Markuksen aukiota, oivalsin paljasjalkaisten venetsialaisten mitä luultavimmin arvostavan Kainuun metsien rauhaa. Upoava kaupunki oli helteisimpänäkin vuodenaikana tupaten täynnä. Palatessamme illalla Venetsian biennaalista taide-elämyksen jälkeen rautatieasemalle, sullouduimme Giardinin laiturilta täyteen vesibussiin väsyneitä jalkapohjia säästelläksemme. Kääntyessämme kohti Grand Canalia katselin lautalta laguunista poispäin lipuvaa suurta risteilyalusta, jonka massiivinen hahmo oli kuin valas, jonka ympärillä pikkuruiset kalastusveneet kaartelivat sardellien lailla. Samana kesänä MSC:n Opera-niminen 275 metrin ja 65 tonnia painava alus oli törmännyt satamalaituriin ja turistiveneeseen Marittiman terminaalissa aiheuttaen viiden ihmisen loukkaantumisen.¹⁸⁷ Hikesestä päivästä jäivät parhaiten mieleen kuumuus ja kaikkialla laiduntavat turistit. Oli huojennus matkustaa illaksi junalla Bolognaan.

Matkamme päätyttyä lainasin Anselmilta Salvatore Settisin vuonna 2015 julkaistun kirjan nimeltään *If Venice Dies*. Settis on 79-vuotias italialainen arkeologi ja taidehistorioitsija, joka tunnetaan kansainvälisesti merkittävänä antiikin taiteen ja renessanssin tutkijana sekä teräväkynäisenä kirjailijana. Kirjassaan hän selittää, kuinka kaupunki voi kohdata kuoleman kolmella tavalla. Entisaikoina kaupungit tapasivat tulla vieraan kansan valtaamaksi ja uudelleenransoittamaksi, tai savuavaksi raunioksi väkivaltaisen vihollisen hyökkäyksen jäljiltä. Nykyaikaista kaupunkia sen sijaan uhkaa hitaasti tapahtuva identiteetin unohtuminen, jolloin sen asukkaista tulee muukalaisia itselleen. Venetsia on tästä tunnetuin ja hätääkärsivin esimerkki.

Antiikin kaupunkia tarkoittava sana *polis* käsitti sekä kaupungin sielun että ruumiin. Sen voidaan yhtä aikaa tulkita merkitsevän sekä demokratiaa kannattelevia institutionaalisia rakenteita, että kaupungin fyysistä, rakennettua urbaania ympäristöä.¹⁸⁸ Kaupungit ovat monimutkaisia eläviä kokonaisuuksia ja modernilla ajalla niiden muutostahti on käynyt entistä kiivaammaksi. Settisin mukaan kaupungin identiteetti on tiukasti sitoutunut paitsi sen arkkitehtuuriin, rakennuksiin ja katuverkostoihin, myös näkymättömästi sen asukkaisiin, sosiaalisiin verkostoihin ja sukupolvelta toiselle siirtyneisiin tapoihin ja traditioihin, jotka kaikki muodostavat yhdessä kaupungin muistin.¹⁸⁹ Globaalin yhtenäistymisen myötä kulutuskulttuuri ja tehokkuusajattelu muovaavat

nykyisin urbaania ympäristöä yhä samankaltaisemmaksi kaikkialla, missä kaupungit kasvavat. Paisunut turismiteollisuus toimii tällaisen monokulttuurin tehokkaana levittäjänä. Historialliset alueet täyttyvät hotelleista, tavarataloista ja liikkeistä, jotka eivät juurikaan palvele päivittäin paikallisia ihmisiä, vaan turisteja¹⁹⁰. Samaan aikaan asuntojen hinnat ovat nousseet pilviin, ja ulkopuolisten omistamina ne toimivat joko turistien vuokratähtäyksessä tai loma-asuntoina, joissa asutaan muutamana päivänä vuodessa.¹⁹¹

Kulutuskulttuurin sieluton arkkitehtuuri, tai Rem Koolhaasin termien *junkspace*, on väistämättä ristiriidassa vanhojen rakennusten kanssa vieraannuttaen maisemaa sen historiasta. Venetsian vuosisatojen saatossa kerrostunut *forma urbis* on nyt jäämässä pilvenpiirtäjien ja massiivisten hotellihankkeiden varjoon.¹⁹² Kansainvälisten yhtiöiden liikkeet, samat kuin kaikkialla muuallakin, sulloutuvat ulkopuolisten omistamina kaupunkitilaan ajaen asukkaita loitommalta, tehden aiemmin idyllisestä ahdistaa ja ahdistavaa. Venetsiaa fyysisesti rasittavia risteilyaluksia Settis nimittää ”varsinaisiksi modernismin avaruusaluksiksi”. Niitä markkinoidaan eksklusiivisina, räätälöityinä elämyksinä, mutta tarjoavat lopulta vain mitä tavallisimman massaturistikokemuksen. Kuin norsut posliinikaupassa, kömpelöt valtamerialukset pyyhkivät päivittäin Dogen palatsin ohii jättäen sen ja hauraan kaupungin varjoonsa, saastuttaen rannikkoa ja suututtaen paikalliset. Venetsialaisten lukuisista protesteista huolimatta päättäjät sallivat risteilylaivat turistien tuoman rahan vuoksi.¹⁹³ Laivat sallitaan, vaikka vuosisatoja tulvien runtelemassa kaupungissa on jo kauan tiedetty sen vedenalaisten perustusten hauraus. Mutta tähänkin on tulossa muutos, toivottavasti.

On hälyttävää, että aiemmin kaikkien kaupunkien esikuvana pidetty Venetsia menettää elinvoimaisuuttaan turisteille, joilta ei vaadita kunnioitusta kaupunkilaisia tai heidän tapojaan kohtaan, ja joiden tieltä asukkaat joutuvat väistämään sisämaahan. Lyhyen vierailumme perusteella vieraanvaraisuutta ei jaksettu juurikaan teeskennellä, eikä kaupunki huokunut todellisen tuntuista elämää, jollaista pysyvien asukkaiden arki ja keskinäinen vuorovaikutus tavallisesti muodostavat. Sielu on jättänyt ruumiin, ja Venetsia toimii nyt näyttämönä turisteja varten ylläpidettävälle esitykselle. Settis peräänkuuluttaa toistuvasti Italian virhettä asettaa hinta sen merkittävimmälle kulttuurilliselle pääomalle, kuten Venetsian laguunin maalaukselliselle maisemalle, veistoksellisille merkkirakennuksille sekä niiden sisältämälle taiteelle. Juuri nuo maamerkit ja monimuotoinen kaupunkirakenne ovat vuosisatoja määrittäneet ympäristöään, keränneet

ympärilleen merkityksiä ja tehneet paikasta niin ainutkertaisen ja suosituksen matkailukohteen.

Taiteen kokeminen ja turismi

Ensimmäisen Venetsia-vierailuni jälkeen jäin pohtimaan, millä tavalla järjestömätt turistimäärät vaikuttavat kaupunkiympäristöön ja sen kokemiseen. Omasta kokemuksestani tuntui puuttuvan jollain tapaa autenttisuutta ja syytin mielessäni muita turisteja, jotka sekoittivat historiallisen kaupungin ilmeen. Törmäsin myöhemmin taidehistorioitsija John Bergerin ja hänen 70-luvulla työryhmineen tuottaneeseen *Näkemisen tavat* -nimiseen kirjaan ja samannimiseen nelijaksoiseen televisiosarjaan, joka saavutti suuren suosion. Tässä lyhyessä, mutta oivaltavassa esseekokoelmassa selitetään muun muassa, kuinka turistien suosiman kameran keksiminen on aiheuttanut aiemmin hankalasti kopioitavissa olleen taiteen merkitysten pirstaloitumisen, ja vaikuttanut oleellisesti siihen, kuinka sitä tulkitsemme. Taiteen katson käsittävän yhtä hyvin niin maalaustaiteen, arkkitehtuurin kuin sen muutkin muodot. Berger kuvailee kameran vaikutusta taiteeseen seuraavasti:

*Kameran keksiminen muutti myös sen, millä tavalla ihmiset nyt näkivät maalaukset, jotka oli maalattu kauan ennen kuin kamera keksittiin. Alun perin maalaukset kuuluivat olennaisena osana rakennukseen, johon ne oli suunniteltu. Varhaisrenessanssin aikaan rakennetussa kirkossa tai kappelissa kävijästä tuntuu joskus siltä, että kuvat seinillä ovat kertomuksia rakennuksen sisäisestä elämästä, että ne yhdessä muodostavat rakennuksen muistin, sillä niin paljon ne kuuluvat osana rakennuksen ominaislaatuun. Jokaisen maalauksen ainutlaatuisuuteen kuului aikoinaan olennaisesti maalauksen sijaintipaikan ainutlaatuisuus. Joskus maalaus oli siirrettävissä. Koskaan se ei kuitenkaan voinut olla nähtävissä kahdessa paikassa yhtäikaa...Kameran ansiosta maalaus matkustaa nyt katselijan luokse eikä katselija maalauksen luokse. Matkalla sen merkitys moninaistuu.*¹⁹⁴

Kun nykyään matkustamme uusiin paikkoihin ihailemaan historiallista taidetta, on hyvin todennäköistä, että meillä on jo mielessämme aiemmin nähty kuva siitä, mitä menemme katsomaan. Saatuamme (tietoisesti tai tiedostamatta) oppikirjoista, televisioista, uutisista tai sosiaalisesta mediasta informaatiota kiinnostavista paikoista, maalauksista tai rakennuksista, matkustamme nimenomaan päästäksemme todistamaan niiden alkuperäiskappaletta. Nykyaikaisten jäljentämismenetelmien ansiosta arvotam-

me juuri taideteoksen alkuperäisyyttä enemmän, kuin sen esittämää kuvaa ja sanomaa. Aikaa kestäneen taiteen ainutlaatuisuus ei olekaan enää siinä, miltä se näyttää ja mitä se sanoo, vaan siinä, mitä se itsessään on. Berger pitää taideteoksen uutta asemaa täysin rationaalisena seurauksena jäljentämismenetelmien kehityksestä ja toteaa sen olevan sopusoinnussa sofistikoituneen kulttuurimme kanssa. Samassa hän tuo kuitenkin esiin mystifikaation ongelmallisuuden taiteen arvotuksessa. Taideteos määritellään esineeksi, jonka arvo riippuu sen harvinaisuudesta, minkä taas sen markkinahinta mitoittaa ja vahvistaa. Kun taideteoksella kauppatavarana kuitenkin ajatellaan lisäksi olevan henkistä arvoa, jota rahassa ei voida mitata, syntyy sen ympärille Bergerin mukaan keinotekoinen uskonnollinen ilmapiiiri: ”Tällä tekouskonnollisuudella on nostalginen tehtävä. Se on viimeinen tyhjä huuto harvainvaltaan perustuvan, epädemokraattisen kulttuurin arvojen jatkumisen puolesta. Ellei kuva ole enää ainutlaatuinen ja yksinomainen, taideteoksesta, esineestä, on tehtävä salaperäisesti sellainen.”¹⁹⁵

Samankaltaista tekouskontoa ymmärrän Settisinkin tarkoittavan tämän puhuesa Venetsiaa piinaavasta, markkinavoiimien painamasta sokeasta nykyisyydestä.¹⁹⁶ Se määrittää ihmisten suhtautumisen koko kaupunkiin kuin yksittäiseen, alkuperäiseen taideteokseen. Sen tarkoitus on projisoida kuvia menneisyyden Venetsiasta vanhaan kaupunkiin rakennuksineen, gondolijaljuineen ja museoineen ja ruokkia vuosisatojen takaista imagoa samalla, kun kaupunki vaihtaa pala palalta omistajaa rapistuen vähitellen pelkäksi suureksi nautintolomakyläksi. Historiallinen kaupunkimiljöö vääristyy omituiseksi taustakulissiksi turistien tungeksiessa peräkanaa nähtävyydeltä nähtävyydelle, jonottaen paikasta toiseen ja ottaen kuvia, voidakseen todistaa tarunhohtoisen Venetsian ennen sen uppoamista. Siitä huolimatta minua ihmetytti Venetsiassa (samoin kuin aiemmin käydessäni Amsterdamissa), kuinka yksikään kanaaliajeluun kyydissä ollut turisti ei hymyillyt, tai muutenkaan silminnähden näyttänyt nauttivan olostaan. Kenties todellisuus ei vastannutkaan mainosten kuvia, kun he ymmärsivät, että samaa valmiiksi pureskeltua ”elämystä” olivat yhtä aikaa tulleet elämään tuhannet muutkin. Ehkä he eivät ehtineet nauttia näkemästään, kun kaikki täytyi saada tallennettua kameran kuviksi.

Sama rutiini toistuu kaupungissa ja sen kaduilla päivästä toiseen, ainoastaan ihmiset vaihtuvat, sillä valtaosa sen asukeista on tilapäisiä. Kuin koko kaupunki rakennuksineen olisi olemassa vain sitä varten, että se on voitu panna esineen tavoin näyttille pääsylippumaksua vastaan. Tämän vuoksi minun oli vaikea suhtautua kaupunkiin

minään muuna, kuin historiallisena teemapuistona. Tästä ei käy syyttäminen turisteja, vaan kulttuuriamme ja vallanpitäjiä, jotka sallivat arvokkaan historiallisen ympäristön hyväksikäytön.

Venetsia takaisin

Matkailu avartaa, oli lähtemisen syynä mikä hyvänsä. Nykyaikaisessa, nopeassa matkustamisessa piilee sivistyksellistä potentiaalia, jota emme ole turismin räjähdysmäisen kasvun jälkeen aivan osanneet hyödyntää kestäväällä tavalla. Matkustamisen muodoista lyhyet kaupunkilomat suosituimpiin kohteisiin lienevät niitä, jotka eniten kuormittavat paitsi luontoa, myös kohdekaupunkia. Arkkitehtuurin opiskelu (oikeastaan opinjano ylipäänsä) on mielestäni edelleen pätevä tekosyy matkustaa katsomaan toisenlaista kulttuuria, kaupunkeja, rakennuksia ja niitä ympäröivää elämää, sillä niiden kokonaisvaltainen ymmärtäminen tuskin onnistuu pelkästään valokuvien ja kirjallisuuden avulla. Historia tarjoaa suunnittelijalle loputtoman kirjon tyylejä ja teknisiä ratkaisuita, joista inspiroitua. Antiikin aikojen monumentteineen, merkityksiä ympärilleen keränneine ja vuosisatoja kukoistanutta elämää todistaneine rakennuksineen Italia tarjoaa tähän mitä hedelmällisimmät puitteet. Noilla paikoilla on meille yhä annettavaa, vaikka turismiteollisuus onkin onnistunut laimentamaan kokemusta. Hengettömän monokulttuurin leviämisen pysäyttämiseksi on syytä etsiä kestävämpiä keinoja. Tällä hetkellä maailmanlaajuisesti jylläävä koronavirus on ainakin rauhoittanut tilanteen hetkeksi.

Syvästi huolestuneen Settisin mielestä Venetsian pelastamiseksi eivät riitä enää protestit. Kaupunkilaisten on hänen mukaansa ryhdyttävä uudelleen harjoittamaan aktiivista kansalaistoimintaa ja lunastettava heille kuuluva oikeus kaupunkiin. Samalla tulisi laatia uusi suunnitelma Venetsian ainutkertaisuuden säilyttämiseksi. Venetsia tarvitsee tiukat säännöt turvaamaan sen puitteet ja ympäristön, sellaiset, joissa kaupungin käyttöarvo asetetaan etusijalle sen vaihtoarvon sijaan. Sääntöjen tulisi painottua kiinteistöjen yhteiskunnalliseen tehtävään, kansalaisten oikeuteen tehdä tuottavaa työtä sekä taata yhteisön nuorimmaisille oikeus sekä kotiin, että tulevaisuuteen.¹⁹⁷ Kuinka tahansa Venetsialle lopulta käykään, se toimii esimerkkinä muille kaupungeille saman ongelman edessä. Settis pelkää, että jos Venetsia kuolee, kuolee sen mukana myös sivilisaatiomme suurin saavutus eli kaupungin idea avoimena tilana, jossa monimuotoisuus ja sosiaalinen elämä ilmentyvät.¹⁹⁸ Kun vielä jonain päivänä palaan Venetsiaan, toivon palaavani

Italo Calvinon kuvailemaan elämänmakuiseen kaupunkiin, jossa turistit näyttelevät vain sivuosaa.

- 181 Settis, s.10.
- 182 Bertocchi, s.3.
- 183 Anghel, s.20-28.
- 184 Buch, s.257-258.
- 185 Buch, s.268.
- 186 UNWTO, 2020.
- 187 Bertocchi, s.3.
- 188 Settis, s.13.
- 189 Settis, s.4-6.
- 190 Settis, s.135.
- 191 Settis, s.10-11.
- 192 Settis, s.45-47.
- 193 Settis, s.135-138.
- 194 Berger et. al., s.19.
- 195 Berger et. al., s.21-23.
- 196 Settis, s.169.
- 197 Settis, s.176.
- 198 Settis, s.179.

KIRJALLISUUS:

Anghel, Silviu, 2016. *Ancient Tourism: Can Modern Concepts be Applied to Ancient Contexts?* Journal of Tourism Challenges and Trends, Vol.9 (1), p.9–21, Bucharest.

Berger, John et.al., 1971. *Näkemisen tavat*. Painokaari Oy, Helsinki.

Bertocchi, Dario; Visentin, Francesco, 2019. “*The Overwhelmed City*”: *Physical and Social Over-Capacities of Global Tourism in Venice*. Sustainability Journal, Vol.11 (28), University of Venice, Italy.

Buch, Asta von, 2007. *In the image of the Grand Tour: Railway station embellishment and the origins of mass tourism*. The Journal of Transport History Vol.28 (2), p.252–271, London.

Settis, Salvatore, 2014. *If Venice Dies*, Pallas Athene Ltd., London.
World Tourism Organization (UNWTO) 2020. *International Tourist Arrivals by Country of Destination*. Saatavilla verkossa: <https://www.e-unwto.org/doi/epdf/10.18111/wto-barometereng.2020.18.1.5>

ROOMASTA ROMANIikkaAN, KUINKA PYHIEN RAKENNUSTEN ARK-KITEHTUURI MUUTTUU USKONNON VAIHTUMISEN MYÖTÄ

Silja Rojola

Nykypäivänä tuntemamme Rooma olisi arkkitehtuuriltaan täysin erilainen ilman sen historian kahta tärkeintä uskontoa: kreikkalais-roomalaista uskontoa, ja kristinuskoa. Antiikin temppelien arkkitehtuuri kehittyi vuosisatojen aikana Kreikassa ja Roomassa siihen pisteeseen, missä ne olivat myöhäisantiikissa kristinuskon muuttuessa vainotusta kultista keisarin suosimaksi uskonnoksi. Kristinuskon nopea nousu taas tarkoitti sitä, että lyhyessä ajassa oli keksittävä jostain täysin uudenlainen palvontarakennuksen malli, jolloin kirkoksi adoptoitiin Rooman rakennustyyppien joukosta hyvin yleisesti käytetty perusrakennus, basilika. Vuosisatojen kuluessa kirkot valtasivat tilaa Rooman kaupungin kartalla ja koko Eurooppa kristillistyi, jolloin kirkkoarkkitehtuuri kehittyi edelleen romaniikan tyyliisuuntauksen aikana. Yksimielistä ajankohtaa myöhäisantiikista keskiaikaan siirtymiselle ei ole osattu määritellä, ja romaniikan tyylisuunnan ajankohta on yhtä häilyvä. Myöhäisantiikin katsotaan alkavan 200–300-lukujen taitteesta, ja loppuvan jossain 400-luvun ja 600-luvun puolivälin tiimoilla tai vasta 800-luvulla, riippuen siitä, mitä poliittista, uskonnollista tai yhteiskunnallista muutosta pidetään käänteentekeväenä.¹⁹⁹ Hans Erich Kubachin määritelmän mukaan romaniikka taas alkaa 900-luvulla ja päättyy 1150-luvun jälkeen. Aikakausien väliin mahtuu vielä karolinginen tyyliisuuntaus, jota Kubach nimittää esiromaniikaksi.²⁰⁰

Kreikkalais-roomalainen uskonto poikkeaa hyvin paljon kristinuskosta, ja se voi tuntua nykypäivän länsimaalaisesta, jonka käsitys uskosta on pitkälti kristinuskon muovaama, vaikealta hahmottaa. Kristinuskon on tietenkin monoteistinen, ja kreikkalais-roomalainen usko polyteistinen, mutta eroa on muussakin kuin jumalien määrässä: uskonnot poikkeavat luonteiltaan toisistaan hyvin paljon. Esimerkiksi moraalikysymykset oikeasta ja väärästä eivät roomalaisten jumalia kiinnostaneet, eivätkä uskovaiset myöskään keskittyneet tuonpuoleiseen elämään valmistautumiseen. Tämän sijaan Rooman uskossa oli tärkeintä pitää ihmisten ja jumalien suhteet hyvinä, mikä varmisti hyvinvoinnin tässä ja nyt. Roomalaiset uskoivat, että mikäli he suorittaisivat uskonnollisia riittejä oikein ja toimisivat jumalien määräämällä tavalla, jumalat antaisivat vastalahjaksi

hyviä satoja, runsaasti lapsia, rauhaa tai sotavoittoja.²⁰¹ Koko Rooman kukoistus siis riippui siitä, että jumalia palvottiin oikein.

Kristinuskossa taas moraaliopit ovat koko uskonnon ydin, sillä Jumalan näkökulmasta oikein eläminen varmistaa pääsyn parempaan kuolemanjälkeiseen elämään. Jo kirkon alkuaikoina ajateltiin, että uskoon kastetun tuli elää Jeesuksen esimerkin mukaisesti, ja ”*kristityn odotettiin muutenkin muistavan koko ajan, että tuleva elämä oli tärkeämpi kuin katoava maailma.*”²⁰² Ehkä juuri moraalikysymysten käsittely oli yksi syy sille, miksi kristinusko sai suosiota Rooman kansalaisten keskuudessa.

Vuosia 170–300 antiikin historiassa kutsutaan ”henkistymisen aikakaudeksi”. Silloin ihmiset olivat hyvin kiinnostuneita itsetutkiskelusta, uskonnosta, filosofiasta ja tuonpuoleisesta elämästä. Erityisesti morali, omat tunteet ja ihmisen paikka maailmassa olivat aiheita, jotka puhuttelivat ihmisiä, ja aiheuttivat myös ahdistuneisuutta. Aika oli siis otollinen erilaisille universaaleille uskonnoille, joihin kääntyi aiempaa enemmän ihmisiä.²⁰³ Roomalainen maailma oli aina ollut monipuolinen uskontojen suhteen, sillä kreikkalais-roomalainen uskonto oli avoin muille uskomuksille. Keisariaikana virallisen uskon lisäksi Roomassa menestyi useita pienempiä idästä tulleita kultteja, ja yhteen kulttiin kuuluminen ei välttämättä kieltänyt ihmistä kuulumasta muihin uskonnollisiin liikkeisiin.²⁰⁴ Uskontojen kenttä siis laajeni, ja ihmisten uskonnollisesta elämästä tuli yksilön henkilökohtainen valinta, eikä perinteisen uskonnon tapojen noudattamista nähty ainoana uskonharjoittamisen vaihtoehtona.

Jotkut uudet kultit vaativat yksilön sitoutumista ja muodostivat tiiviitä yhteisöjä kulttipaikkojen ympärille. Yksi suosituimmista tällaisista kulteista oli kristinusko. Eriytisesti 200-luvun lopussa kristittyjen määrä kasvoi huomattavasti ja 300-lukuun mennessä heistä oli tullut niin merkittävä ja vaikutusvaltainen ryhmä, että heidät oli pakko ottaa huomioon politiikassa. Kristittyjen vainot lopetettiin keisari Galeriuksen julistuksella vuonna 311, ja Galeriuksen seurannut keisari Konstantinus kohteli kristittyjä vielä myönteisemmin. Keisari tuki avoimesti kristittyjä, ja puuttui jopa heidän keskinäisiin kiistoihinsa. Konstantinuksen toimien jälkeen valtakunta kristillistyi hitaasti seuraavan sadan vuoden aikana.²⁰⁵

Konstantinus rakennutti Roomaan kaksi kristillistä kirkkoa, jotka ovat San Giovanni in Laterano, eli Lateraanikirkko, ja Pietarinkirkko²⁰⁶. Nämä kirkot lasketaan nykyään

Rooman neljän tärkeimmän varhaiskristillisen kirkon joukkoon. Kaksi muuta tärkeintä varhaiskristillistä kirkkoa ovat San Paolo Fuori Le Mura, sekä Santa Maria Magioren kirkko.²⁰⁷ Yksikään näistä kirkoista ei ole säilynyt täysin alkuperäisessä asussaan, mutta jokaisen paikalla on myös nykyään toimiva kirkko. Esimerkiksi alkuperäinen Pietarinkirkko tuhottiin 1400-luvun puolivälissä, kun paikalle alettiin rakentamaan Pietarinkirkkoa nykyiseen muotoonsa.²⁰⁸ Ennen ensimmäisten kirkkojen rakentamista kulttipaikat eivät olleet uskonnolle kovin tärkeitä²⁰⁹ ja ihmiset kokoontuivat niin sanoituissa kotikirkkoissa varakkaiden roomalaisten yksityistaloissa²¹⁰. Varsinainen kristillinen topografia alkaa syntyä Roomaan vasta virallisten kirkkojen myötä 300-luvun loppuun mennessä.²¹¹ Ensimmäiset kirkot rakennettiin enimmäkseen kaupungin laidalle tai muurien ulkopuolelle: 300-luvulta noin 500-luvun puoliväliin mennessä Roomaan oli perustettu 54 kristillistä kirkkoa, joista kymmenen sijaitsi muurien ulkopuolella. Näistä kymmenestä kirkosta miltei kaikki on rakennettu 300-luvun aikana, ja suurin osa 300-luvulla tai 400-luvun alussa perustetuista, kaupunginmuurien sisällä sijaitsevista kirkoista on sijoitettu kaupungin laitamille.²¹²

Tähän on luultavasti kaksi syytä. Rooman keskusta tyhjeni pikkuhiljaa, ja oli järkevempää rakentaa kirkkoja muurien ulkopuolelle, jonne kaupungin väestökin siirtyi. Ehkä vielä tärkeämpi syy oli se, etteivät kristinuskon piispat uskaltaneet rakentaa kaupungin vanhaan keskusta, jossa vanha uskonto temppeleineen näkyi vielä selvästi kaupunkikuvassa. Roomalaiset temppelit olivat kristittyjen mielissä demonien ja väärin jumalien saastuttamia, ja siksi vaarallisia.²¹³ Myös San Paolo Fuori le Mura ja Konstantinuksen Basilika rakennettiin muurien ulkopuolelle, mutta syynä tähän on se, että ne rakennettiin paikkoihin, joissa apostolit Pietari ja Paavali kokivat marttyyrikuolemansa. Marttyyreihin liitetyt alueet olivatkin tärkeitä kristillisessä topografiassa, ja erityisesti marttyyreille omistettujen pyhien paikkojen ansiosta Roomasta tuli keskiajalla kristittyjen tärkein pyhiinvaelluskohde.²¹⁴

500-luvulla kreikkalais-roomalaisen uskonnon kannatus oli heikennyt niin paljon, että kirkkoja uskallettiin rakentaa jopa Rooman perinteisen keskustan, Forum Romanumin, alueelle,²¹⁵ jossa sijaitsivat vanhan uskonnon tärkeimmät temppelit. Temppelitä myös hävitettiin ja kristillistettiin 300-luvulta alkaen, ja esimerkiksi Pantheonin temppeli muutettiin kirkoksi vuonna 609.²¹⁶ Näin kristinuskko sai voiton kreikkalais-roomalaisesta uskosta myös kaupunkikuvassa.

Kristittyjen kirkkoja ei voitu ymmärrettävästi rakentaa roomalaisten temppelien malliin, olivathan ne väärin jumalien vaikutuksen alaisia. Temppelit eivät olleet hyviä mallirakennuksia myöskään sen takia, että niiden pohjamuoto ei sopinut kristinuskon riiteille. Temppelit olivat näyttämö valtion kustantamille virallisille uhrirituaaleille, joita papit suorittivat. Uhritoimituksia tarvittiin, mikäli papisto huomasi pahojen ennemerkkien, kuten salamaniskujen tai Rooman sotatappioiden, perusteella, että jumalat eivät olleet tyytyväisiä ihmisten toimintaan.²¹⁷ Latinan sana *Templum* tarkoitti oikeasti koko temppelialuetta, ei pelkästään sen keskellä sijaitsevaa temppelirakennusta, ja temppeli koostuikin varsinaisesta temppelirakennuksesta, *aedes*, sekä sen edessä olevasta aukios-
ta. Aukiota rajasi usein katettu pylväskäytävä.

Roomalaisten varmasti tärkein temppeli oli Juppiter Optimus Maximuksen temppeli, joka oli omistettu Juppiterille, Junolle sekä Minervalle.²¹⁸ Temppeli pystytettiin jo 500-luvulla eaa. kaupungin keskellä sijaitsevan Capitolium-kukkulan huipulle, ja se säilyi käytössä ja lähes muuttumattomana 900 vuotta, kunnes se purettiin rakennusmateriaaleiksi. Vaikka temppeli paloi useamman kerran, se korjattiin aina miltei alkupe-
räiseen asuunsa.²¹⁹ Säilyneistä perustuksista on arvioitu temppelin olleen hyvin suuri, pohjaltaan noin 50x60m kokoinen suorakaide, jota jäsentävät pylväsrivistöt. Varhainen temppeli lienee ollut materiaaliltaan *cella* ja perustusta lukuun ottamatta puuta²²⁰, mutta tulipalojen jälkeisissä korjauksissa esimerkiksi pylvää vaihdettiin marmorisiksi. Temppelirakennusta ympäröi Area Capitolium -niminen aukio, jolla esiteltiin ulkomaisten kaupunkien Roomalle lahjoittamia patsaita.²²¹ Tavallisen uskonharjoittajan kannalta temppelien edustalla oleva aukio oli aina paljon temppelirakennusta oleellisempi, sillä uhritoimituksissa käytettävä alttari sijaitsi temppelin edessä, tai sen portailla. Kansa seurasi papin suorittamaa uhrieläimen teurastusta sisäpihalta äänettömänä, eikä saanut osallistua toimitukseen. Temppelin ajateltiin olevan temppelissä palvottavan jumalan asunto, mikä tarkoitti sitä, että tavallinen ihminen ei koskaan saanut astua temppelirakennukseen sisälle.²²² Temppelirakennusten takaosassa, pylväsrivistön takana sijaitsikin pieni nelikulmainen, suljettu huone, *cella*, jossa säilytettiin sen jumalan kulttikuvaa, jolle kyseinen temppeli oli osoitettu. Juppiter Optimus Maximuksen temppelissä celloja oli kolme, joista keskimäinen oli osoitettu Juppiterille, oikeanpuoleinen Minervalle ja vasemmanpuoleinen Junolle.²²³

Kristittyjen suhtautuminen riitteihin taas oli täysin erilainen. Jo alkukirkon ajoista

kristityt olivat kokoontuneet kotikirkkoihin sunnuntaisin aterioimaan ja laulamaan yhdessä, sekä lukemaan ja selittämään Jeesuksen ja Jumalan sanaa kristittyjen teksteistä sekä Vanhasta testamentista.²²⁴ Tästä käytännöstä muotoutui ajan saatossa messu, joka on tärkein osa katolisen kirkon elämää vielä nykyäänkin. Messun tärkein osuus on ehtoollinen, joka on katolilaisten pyhistä toimituksista pyhin.²²⁵ Messu siis jakaantuu kahteen osaan: sanalliseen, eli Jumalan tai Jeesuksen sanan julistamiseen, sekä toiminnalliseen, ehtoolliseen, Jeesuksen viimeisen aterian ennallistukseen. Tämän takia kirkkojen tilantarve on myös kaksiosainen. Kirkkoihin tarvitaan sekä luentuhuone, jonne seurakunta kokoontuu kuulemaan papin saarnaa, sekä eräänlainen ruokailuhuone, jossa nautitaan ehtoollisleipä ja -viini.²²⁶

Tähän tarkoitukseen sopivaksi rakennustyyppiä katsottiin roomalainen basilika. Rooman valtakunnassa basilikat olivat hyvin yleinen rakennustyyppi, joita rakennettiin kaikenlaiseen kokoontumiseen. Niillä ei ollut suoraa yhteyttä kreikkalais-roomalaiseen uskoon, jolloin rakennustyyppi nähtiin sopivana kristittyjen käyttöön. Basilikat olivat useimmiten kolmi- tai viisilavaisia, suorakaiteen muotoisia katettuja rakennuksia, jonka toisessa tai molemmissa päissä oli puolipyöreä apsis. Pylväsrivistöt erottivat laivoja toisistaan, ja korkeimman keskilaivan yläosaan oli sijoitettu klerestorioikkunoita valaisemaan tilaa. Basilikoita käytettiin moniin eri tarkoituksiin, kuten kauppahalleina tai vaikkapa keisarin vastaanottotilana. Monet toimivat tuomioistuimina, mistä parhaimpana esimerkkinä on vuonna 114 keisari Trajanuksen rakennuttama Basilica Ulpia.

Jo ensimmäinen Konstantinuksen rakennuttama kirkko, Lateraanikirkko, rakennettiin basilikan muotoon,²²⁷ ja se on säilynyt kirkkojen perusmuotona käytännössä nykypäiviin saakka. Vaikka muoto pysyi pääperiaatteiltaan samana, yksityiskohdat ja rakenne hioutuivat keskiajalla roomalaisen kirkkoarkkitehtuurin myötä. Romaniikan ajan arkkitehtuurin tunnusomaisin piirre on varmasti pyöreäkaarien käyttö. Varhaisimpien basilikoiden kattorakenteet olivat puisia, mutta 1000-luvulta eteenpäin puurakenteet korvattiin kivisillä pyöreäkaarihalvilla, jolloin tiloista saatiin aiempaa korkeampia. Keskiajan alkupuolen basilikoissa ulkoseinät olivat kantava elementti, mutta viimeistään samoihin aikoihin pyöreäkaarihalvauksien kanssa ulkoseinien kantava järjestelmä muutui kantavista seinistä kantaviksi pilareiksi. Näin seinää voitiin aukottaa ja muotoilla enemmän esimerkiksi ikkunoille ja nisseille.²²⁸

Roomassa on useita esimerkkejä romaniikan ajan basilikakirkoista. Näistä use-

an paikalla on ollut varhaiskristillinen basilika, joka rapistuttuaan korvattiin uudella. Näin tapahtui esimerkiksi San Clementen kirkolle. Paikalle rakennettiin kristillinen basilikakirkko 300- ja 400-lukujen taitteessa, ja 1100-luvulle mennessä vanha kirkko oli pahoin kulunut selvittyään muun muassa maanjäristyksestä ja kaupungin palosta. Tällöin varhaiskristillinen basilika täytettiin maalla, ja noin 4 metriä sen yläpuolelle rakennettiin uusi kirkko kohonneen maanpinnan tasoon.²²⁹ Uusi kirkko on perinteisen basilikakirkon mallinen, ja hyvin pitkälti saman muotoinen, kuin vanha kirkko. Kolmi-laivainen muoto klerestorioikkunoineen säilyi, apsis on kutakuinkin vanhalla paikallaan keskilaivan päädyssä, ja atrium, jonka lävitse kirkkoon saavuttiin, rakennettiin uudelleen. San Clemente onkin edelleen yksi harvoista basilikoista, jotka ovat säilyttäneet atriuminsa.²³⁰

Nykyinen kirkko on miltei kopio alemmasta kirkosta, sillä osia vanhan kirkon seinistä hyödynnettiin uuden kirkon kantavina seininä. Toinen syy tähän on se, että romaniikan aikaan Roomassa oli tyypillistä imitoida tarkkaan 400-luvun varhaiskristillisten basilikoiden arkkitehtuuria.²³¹ Romaniikka Roomassa olikin siis jollain tavalla taaksepäin katsovaa, ja esimerkiksi pyörökaariholvauksia ei juuri kaupungista löydy. Myöskään San Clementen katossa ei ole holvauksia, ja nykyisin näkyvillä oleva suora alakatto on peräisin Carlo Fontanan remontista 1700-luvun alusta.²³² Täysin ilman keskiajan uudistuksia kirkkoa ei silti rakennettu. San Clementen kirkkoon sisälle astuessa katse kiinnittyy ensimmäisenä vuonna 1128 koottuun upeaan kosmaattilatiaan. Erivärisistä kiemurtelevista ja geometrisistä marmoripalasista koottu lattia oli keskiajalla Roomassa toimineiden Cosmati-sukujen tunnusmerkki.²³³ Basilikan yhteydessä on ollut myös keskiajalle tyypillinen campanile-kellotorni, joka on kuitenkin purettu 1600-luvulla.²³⁴ Campanilejä löytyy myös nykypäivän Roomasta, ja ne ovat helposti tunnistettavia tiilisiä korkeita torneja, joiden jokaisessa kerroksessa on holvattuja, pienien pylväiden kannattelemia ikkunoita.²³⁵

Rooman pääuskonnon vaihtuminen kreikkalais-roomalaisesta uskosta kristinuskoon ei merkinnyt arkkitehtuurissa pelkästään palvontarakennusten fyysisen muodon muuttumista temppeleistä basilikoihin, vaan ennen kaikkea muutosta eksklusiivisesta pyhästä rakennuksesta inklusiiviseen. Varhainen kristillinen kirkko oli yhteisö, jonka ensisijainen tarkoitus oli turvata jokaisen sen jäsenen pääsyn taivaaseen. Uskovaisen omavastuu tässä oli sitoutuminen kirkon elämään ja oppeihin. Kreikkalais-roomalai-

nen uskonto vaati taas tavalliselta uskonharjoittajalta sitoutumista ja tekoja vain sen takia, että jumalat varmistaisivat oman perheen ja elämän hyvinvoinnin. Roomalainen uskonto voidaankin jakaa julkiseen ja yksityiseen puoleen. Papisto ja hallitsijat huolehtivat julkisesta uskosta, jolla varmistettiin temppeleissä uhraamalla koko yhteisön hyvinvointi.²³⁶ Jokaisen uskonharjoittajan ei siis edes tarvinnut päästä sisälle temppelirakennukseen tai olla osa riittä, sillä ne eivät olleet tarkoitettu hänen henkilökohtaisen menestyksensä varmistamiseksi. Ei voida silti sanoa, että roomalaiset olisivat olleet etäisiä uskostaan, sillä yksityinen uskonharjoitus tarjosi useita mahdollisuuksia harjoittaa riittejä. Ihmiset saattoivat esimerkiksi pyytää suojelusta perheen suojelusjumalilta,²³⁷ tai uhrata temppelin pienemmillä alttareilla, joita oli ympäri sen sisäpihaa.²³⁸ Vain uskonnon virallinen puoli oli heiltä pois suljettu.

Katolisessa kristinuskossa taas on vielä nykyäänkin tärkeää, että joka ikinen ihminen pääsee sisälle pyhiin rakennuksiin, ja osallistuu sen riitteihin. Jokaisen katolilaisen tulisi käydä ehtoollisella mielellään päivittäin.²³⁹ Siksi kirkkorakennuksen tuli olla ensisijaisesti kokoontumistila, jonka arkkitehtuuri koetaan sisältä käsin, ja jonka tilassa ollaan läsnä. San Clemente näyttää ulkopäin hyvin vaatimattomalta: rapistuneen keskiajan tiiliportiikin ja tasaisten seinien ohi on helppo kävellä tajuamatta, että paikalla on edes kirkko. Basilikan loisto avautuu vasta sen sisällä. Värikäs kosmaattilattia ja apsisen 1100-luvulta peräisin oleva²⁴⁰ kultainen, kasviaiheilla koristeltu mosaiikki ovat iso kontrasti karuille katujulkisivuille.

Temppelit taas olivat arkkitehtuuriltaan poissulkevia taideteoksia, joita kuului katsella ulkoapäin. Temppeleiden portaiden puoleinen päätyjulkisivu, jossa oli alttari, olikin julkisivuista tärkein ja koristeltiin runsaiten. Juppiter Optimus Maximuksen temppelin julkisivujen ulkonäöstä ei ole varmaa tietoa, mutta esimerkiksi eräässä tunnetussa reliefissä Marcus Aurelius suorittaa uhrimenoa temppelin edessä olevalla aukiolla.²⁴¹ Reliefissä temppelin päätyjulkisivu on kuvattu rikkaasti koristelluksi: katolla on joukko patsaita, tympanon on täynnä reliefejä, ja arkkitraavia kannattelevat koristeelliset korinttilaiset pylväät. Uskonnon vaihtuessa roomalaisten palvontapaikat ja pyhä arkkitehtuuri muuttuivat siis poissulkevista rakennuksista ja niistä ympäröivistä alueista mukaan ottaviksi sisätiloiksi. Näin Rooman keisariajan uskonnollisen ajatusmaailman muutos perinteiden noudattamisesta yksilön valinnaksi heijastui suoraan pyhien rakennusten arkkitehtuuriin.

199	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 20.
200	Kubach, s. 13, 63, 145.
201	Mustakallio, s. 12,18,46.
202	Arffman, s. 17.
203	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 305–306.
204	Mustakallio, s.113.
205	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 19–20, 317–318, 323, 329.
206	Beny ja Gunn, s. 41, 43.
207	Stegers, s.13.
208	Beny ja Gunn, s. 85.
209	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 173.
210	Stegers, s.13.
211	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 173.
212	Heikonen, Map IV.
213	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 176, 179.
214	Beny ja Gunn, s. 83–85.
215	Heikonen, Map IV.
216	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 173–177.
217	Mustakallio, s. 46–47.
218	Ward-Perkins, s. 11.
219	Perry, s. 176.
220	Ward-Perkins s. 11.
221	Perry, s. 188.
222	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 160, 170–171.
223	Perry, s. 178.
224	Arffmann, s. 17.
225	Komulainen, s. 53.
226	Stegers, s.13
227	Beny ja Gunn, s. 42
228	Kubach, s. 64, 145
229	Heikonen, s. 36, 38
230	Beny ja Gunn, s. 48–49
231	Heikonen, s. 39
232	Heikonen, s. 41–42
233	Beny ja Gunn, s. 119
234	Heikonen, s. 40
235	Beny ja Gunn, s. 112
236	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 33
237	Mustakallio, s. 91–92
238	Hänninen, Kahlos ja Lehtonen, s. 170–171
239	Komulainen, s. 55
240	Beny ja Gunn, s. 50
241	Perry, s. 185

Arffman, Kaarlo, 2004. *Kristinuskon historia*. Edita Publishing Oy, Keuruu.

Beny, Roloff; Gunn, Peter, 1981. *The Churches of Rome*. George Weidenfeld and Nicolson Limited, Hampshire.

Heikonen, Juhana, 2017. *San Clemente in Rome A New Reconstruction of the Early 5th Century Basilica and Its Origins*. Aalto ARTS Books, Helsinki.

Hänninen, Marja-Leena; Kahlos, Maijastina; Lehtonen, Ulla, 2012. *Uskonnot antiikin Roomassa*. Kustannusosakeyhtiö Teos, Juva.

Komulainen, Jyri, 2005. *Katolinen kirkko*. Teoksessa: *Kirkkotiedon kirja*. Toim. Metso, Pekka ja Ryökäs, Esko; Kirjapaja Oy, Pieksämäki.

Kubach, Hans Erich, 1975. *Romanesque Architecture*. Sarjasta: *History of World Architecture*. Toim. Nervi, Pier Luigi; Harry N. Abrams, Incorporated, Japani.

Mustakallio, Katariina, 2008. *Uskonto ja yhteisö antiikin Roomassa*. Gaudeamus Helsinki University Press Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä, Tampere.

Perry, Ellen; 2012. *The Same but Different: Temple of Jupiter Optimus Maximus through Time*. Teoksessa: *ARCHITECTURE Of THE SACRED Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*. Toim. Wescoat, Bonna D., Ousterhout, Robert G.; Cambridge University Press, Yhdysvallat.

Stegers, Rudolf, 2008. *Sacred Buildings: A Design Manual*. Birghäuser Verlag AG, Berliini.

Ward-Perkins, John B., 1977. *Roman Architecture*. Sarjasta: *History of World Architecture*. Toim. Nervi, Pier Luigi; Harry N. Abrams, Incorporated, Japani.

Hilda Uusitalo

Tilojen ja sukupuolierojen suhde jakautuu moneen osaan. Omat selkeät tasonsa muodostavat kysymykset suunnittelijoiden, käyttäjien ja tilan sukupuolista sekä arkkitehtuurista kirjoittamisen sukupuolittuneisuus. Rakennettua tilaa on käsiteltävä laajemmin kuin vain muodon ja julkisivun näkökulmista, jotta poliittiset ja sosiaaliset merkitykset, kuten käyttäjiin ja sukupuoleen liittyvät aspektit tulisivat näkyviksi. Arkkitehtuuri ei toimi vain valmiina taustana toiminnalle, vaan tapahtuu tilan ja käyttäjän rajapinnassa, vuorovaikutuksessa. Käyttäjät muotoilevat tilaa toimillaan, liikkeillään ja eleillään, tilat vastaavasti tarjoavat tai poissulkevat mahdollisuuksia toiminnalle. Liike on vastavuoroista, sillä tilat muovaavat toimijoita, ja toimijat muovaavat tiloja.²⁴² Onko arkkitehtuurilla sukupuolta?

Napoli on aivan oma juttunsa. Maailman hektisin paikka. En olisi uskonut, että herran vuonna 2019 voisi tuollainen paikka olla edes olemassa. Kehoni oli koko ajan valmiustilassa ja kaikki aistini yliärsytettyinä. Autot tööttäilivät. Virtsa haisi. Mopoja päräsi ohitse tämän tästä vähintään kolmihenkinen perhe kyydissään.

Grand Tour -vierailijoiden kirjoitetaan jo 1700-luvulla olleen järkyttyneitä Napolin metelistä ja likaisuudesta, toisaalta samalla kaupungin kauneuden ja monumentaalisuuden mykistämiä.²⁴³ Tältä osin Napolin Grand Tour -kokemuksen ei voi sanoa kolmessasadassa vuodessa paljoa muuttuneen. Miksi kokemus Napolista oli sellainen kuin oli? Pohdin esseessäni Napolin julkista tilaa feministisestä näkökulmasta verraten kokemuksiani Välimeren alueen antropologiaan, feministisiin tilateorioihin sekä alueen värikkääseen lähihistoriaan. Kappaleet kursivilla ovat otteita matkapäiväkirjastani.

Yksityinen ja julkinen

Sukupuolten tilallinen segregaatio Välimeren alueen kulttuureissa noudattelee perinteisesti julkisen ja yksityisen tilan jakoa. Klassisessa vastakkainasettelussa liitetään

yhteen käsitteet julkinen, ulkona ja mies sekä niiden vastapareina käsitteet yksityinen, sisällä ja nainen.²⁴⁴ Etenkin Etelä-Italiassa miehet perinteisesti kansoittavat aukioita ja muuta julkista tilaa, kun naisten aluetta on pihapiiri, yksityinen tila.²⁴⁵ Julkisilla paikoilla naiset saattavat tämän jaon mukaan periaatteessa altistua häpeälle, koska eivät voi puolustaa kunniaansa kuten miehet. Eteläitalialaiset naiset etenkin muutama vuosikymmen sitten välttivät julkisilla paikoilla nähdyksi tulemistä, kiersivät *piazzat* kaukaa käyttäen sivukatuja kulkiessaan.²⁴⁶ Naisen paikan kotona voi toisaalta lukea myös miehen elämää mahdollistavana järjestelynä, ja kodin näin ollen itse asiassa miehen paikkana, jolloin nainen jää vaille omaa tilaa.²⁴⁷ Tiloilla on taipumus sukupuolittua, vaikkei ideaalitason jaottelu aina käytännössä toteudukaan.²⁴⁸

Julkinen tila on miesten näkyvästi hallitsemaa, miehet ryhmittyvät katujen varsille, *piazza*ille, talojen seinustoille nojailemaan, samalla mahdollisesti osoittaen huomiota ohi kulkeville naisoletetuille.²⁴⁹ Tämä julkisen tilan maskuliininen latautuneisuus pisti silmään saavuttuamme Napoliin auringon jo laskettua.

Kadut ja aukiot aseman ympärillä olivat täynnä ihmisiä ja vilskettä, hyvin pian kävi kuitenkin selväksi, että ainoat lähialueen naisoletetut kuuluivat meidän ryhmäämme. Huomio tuntui todella kummalliselta ja rehellisesti sanottuna hieman uhkaavalta.



Justiina ja napolilaiset miesoletetut tutkimassa katuvarren markkinoita. Kuva filmille, Hilda Uusitalo 2019

Katutilan sukupuolittuneisuus määritteli välittömästi myös itseni. Tiedostin samalla omaan arkeeni liittyvät etuoikeuteni, sillä koskaan aikaisemmin en ole samalla tavalla tullut omasta sukupuolestani julkisessa tilassa tietoiseksi.

Tasa-arvo Italiassa

Välimeren alueen antropologisessa tutkimuksessa käsitepari *kunnia ja häpeä* toistuu keskeisenä kulttuuria määrittelevänä teemana. Yksilön arvo on riippuvainen yhteisön mielipiteestä,²⁵⁰ eikä rajoitu vain yksilöön, vaan kunnia tai kunniaattomuus kattaa koko suvun.²⁵¹ Miesten kunnia perinteisesti perustuu fyysiseen ja seksuaaliseen miehekkyteen, varallisuuteen, sosiaaliseen asemaan – sekä suvun naisten häveliäisyyteen. Kunnian säilyttäminen ja häpeän välttäminen edellyttävät naisilta ja miehiltä erilaisia, toisiaan täydentäviä toimia, mikä eriyttää naisten ja miesten elämämpiirejä ja reittejä. Nainen perinteisesti katsottuna säilyttää perheen kunniaa pysyttelemällä kotona.²⁵²

Etenkin vanhemman sukupolven naiset poistuvat kodin alueelta vain pakollisille luvallisille menoilleen, kuten kampajalle tai kirkkoon. Naisten pyrkimys minimoida ulkona käyminen on yhteydessä Italiassa edelleen keski-ikäisen keskiluokan keskuudessa verrattain yleiseen kotirouvaihanteeseen. Alempien sosiaaliluokkien naisten on pääsääntöisesti ollut taloudellisesti välttämätöntä käydä palkkatöissä. Vaatimus oikeuteen harjoittaa ammatteja, joista naiset oli suljettu ulos, oli osa ylempien yhteiskuntaluokkien emansipaatiotaistelua.²⁵³

Vuonna 2016 italialaisista naisista 23 % pysyi kotona käymättä palkkatöissä. Valtaosa kotirouvista, *casalinghe*, 75 %, on erittäin matalasti koulutettuja, eli suorittanut korkeintaan peruskoulun päättötodistusta vastaavan tutkinnon. Etelä-Italiassa kotirouvien osuus on suurempaa kuin pohjoisessa. Campanian maakunnassa, jossa Napoli sijaitsee, osuus oli 33 %, prosentuaalisesti Italian toiseksi korkein, heti Sisilian jälkeen. Campanialaiset kotirouvat olivat samassa tutkimuksessa myös koko Italian vähiten tyytyväisiä elämäänsä.²⁵⁴ Matalaan tyytyväisyyteen todennäköisesti vaikuttaa se, että Campania on yksi Italian köyhimmistä maakunnista.²⁵⁵ Koko maassa kotirouvien keski-ikä oli 60 vuotta ja nuorista yhä harvempi päätyy jäämään kotiin. Osuus väestöstä laskeekin vuosi vuodelta.²⁵⁶

Italialaiset naiset saivat täydet kansalaisoikeudet varsin hiljattain. Naisten täysi äänioikeus tuli voimaan vasta toisen maailmansodan jälkeen päivitetysssä perustuslaissa, vuonna 1945. Naisten kansalaisuus oli vuoteen 1975 saakka sidottu puolison kansalaisuuteen. Jos italialainen nainen siis meni naimisiin ei-italialaisen miehen kanssa, hän samalla menetti oman kansalaisuutensa. Täysi juridinen yhdenvertaisuus sukupuolten välille kansalaisuuden osalta saavutettiin vasta 1983, kun italialaisen naisen nainut ei-italialainen mies saattoi saada Italian kansalaisuuden avioliiton myötä.²⁵⁷ Juridisten oikeuksien taakse jää kuitenkin paljon kulttuurillisia eroavaisuuksia sukupuolten välillä, jotka näkyvät edelleen tämän päivän Italiassa.

Napolin rappio ja nousu

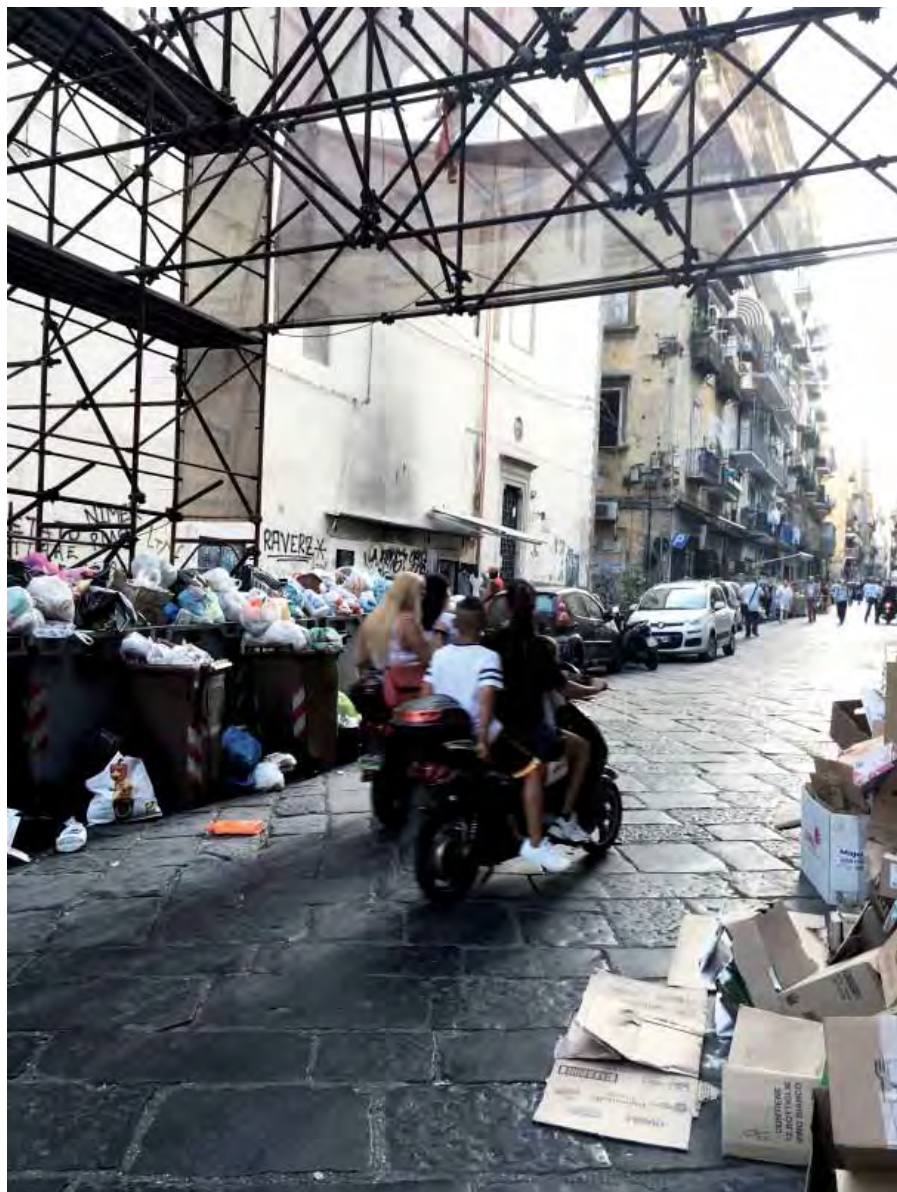
Napolin nykytilan tarkastelua helpottaa ymmärrys sen lähihistorian rappiosta. Napolin vanha kaupunki jäi toisen maailmansodan loputtua upeasta rakennusperinnöstään huolimatta vuosikymmeniksi heitteille, minkä seurauksena se rappeutui pahasti. Siitä 1990-luvun alkuun vanhaa kaupunkia käyttivät lähinnä alueen asukkaat, jotka olivat suurimmaksi osaksi keskiarvoa matalatuloisempia, sekä alueelle työn tai opiskelun vuoksi päivittäin saapuvat. Vanhalla keskustalla oli tuolloinkin potentiaalinsa toimia urbaanin elämän keskuksena, mutta rappeutunut kaupunginosa ei juurikaan houkutellut vapaa-ajanviettäjiä. Julkinen tila oli käyttäjien ulottumattomissa: *piazzoja* pidettiin laittomina parkkikenttinä, ja suurin osa kirkoista oli kävijöiltä suljettu. Kaupungilla ei vuosikymmeniin ollut selkeää kehittämissuunnitelmaa vanhan kaupungin tilanteen korjaamiseksi, minkä seurauksena historiallinen keskusta päivisin täyttyi liikenteestä, ja öisin autioitui pimeänä ja luotaantyöntävänä vailla riittävää valaistusta.²⁵⁸

Vuonna 1980 maanjäristys koetteli Napolia ja vahingoitti rajusti vanhan kaupungin rakennuksia sekä kaupungin taloutta. Jälleenrakennukseen suunnatut varat eivät löytäneet perille korruption sekä kaupungin hallinnon, yrittäjien ja järjestäytyneen rikollisuuden (Camorran) keskinäisen suhmuroinnin vuoksi. Napoli oli viimeksi mainitun ansiosta 80- ja 90-luvuilla myös Euroopan huumekaupan keskus. Samaan aikaan julkisissa palveluissa, kuten kouluissa, sairaaloissa sekä puhtaana veden jakelussa oli vakavia puutteita, tai niitä ei yksinkertaisesti ollut. Kaoottisen liikenteensä vuoksi Napoli kärsi lisäksi läntisen Euroopan pahimmista melu- ja ilmansaasteista.²⁵⁹

Elvytystoimet Napolin vanhan kaupungin tilanteen korjaamiseksi käynnistyivät 1990-luvun alussa Italian poliittisen kentän muutosten myötä. Toisen maailmansodan päätyttyä ja Mussolinin hallinnon kaaduttua Italian parlamentin suurimmaksi puolueeksi oli noussut Italian kristillisidemokraatit (*Democrazia Cristiana, DC*). Kristillis-demokraattien valta ulottui 1990-luvulle saakka, mutta päättyi muiden syiden ohella mittavien korruptio-oikeudenkäyntien seurauksena, minkä jälkeen koko poliittinen järjestelmä uudistui kaupunkipolitiikkaa myöten.²⁶⁰

Tuomarit muodostuivat onnistuneiden oikeudenkäyntien myötä kaupunkipolitiikan merkityksellisiksi hahmoiksi. Heidän lisäksi uusi sukupolvi tuoreita kaupunginjohtajia ja virkahenkilöitä alkoi ajaa muutosta. Napolin kaupunkitilan elvytys käynnistyi väärinkäytettyjen piazzojen saattamisesta takaisin jalankulkijoiden aukioiksi, mikä oli yleisen syyttäjäviraston määräys, eli selkeä aloite kaupungin parantamiseksi. Uusi kaupunginjohtaja Antonio Bassolino otti asiakseen jatkaa tuomarien aloittamaa kehitystä, ja vanhan kaupungin uudistamisesta tuli uuden hallinnon kunniatehtävä. Tämä näkyi kahdella tavalla: jokapäiväisessä kaupunkipolitiikassa vanhan kaupungin huomioimisena sekä uuden, historiallisen kaupungin huomioivan yleiskaavan laatimisena. Lisäksi korruptiosta tuomittujen poliitikkojen palauttamia kavallettuja varoja käytettiin kaupungin kehittämisen hyväksi, millä oli kansalaisille suuri symbolinen arvo.²⁶¹

Kaupunkilaisten käyttöön palautetut *piazzat*, uudelleen avatut kirkot ja jalankulkijoille suunnatut kävelykadut ja -alueet elävöittivät kaupunkia ja se alkoi houkutella myös muita kuin alueella välttämättömistä syistä oleskelevia.²⁶² Keskustaan avautui uusia liikkeitä, ravintoloita ja baareja. Talous alkoi elpyä. Kaupungin keskustassa järjestettiin ulkoilmatapahtumia, joiden tarkoituksena oli saattaa julkinen tila jälleen kaupunkilaisten käyttöön.²⁶³ Historiallinen keskusta muuttui pian urbaanin elämän keskukseksi ja houkutteli turisteja ja muita uudenlaisen kaupunkikulttuurin kuluttajia. Vanha kaupunki on edelleen vähemmän gentrifioitunut kuin vastaavat kävelykeskusta-alueet muissa italialaisissa kaupungeissa, ja se on siten säilyttänyt paremmin omaa elävää sosiaalista identiteettiään.²⁶⁴



Perheitä skoottereiden kyydissä Napolissa 2019, ei jalkakäytäviä. Hilda Uusitalo 2019.

Käsiteparilla yksityinen ja julkinen voi kuvata myös myöhemmän rakennuskannan sukupuolittumista. Toisen maailmansodan jälkeinen rakentaminen loi karkeasti jaoteltuna julkista, maskuliinista kaupunkitilaa ja yksityistä feminiinistä lähiörakentamista. Feministisessä tutkimuksessa on lähiörakentamisen aloittamisesta lähtien painotettu sen syventävän kaupunkien sukupuoliperusteista jakautumista. Julkinen tila ja urbaani keskusta-alue yhdistyy maskuliinisuuteen, sekä taloudelliseen ja poliittiseen valtaan. Lähiöalueet sen sijaan värittyivät keskiluokkaisella kotielämällä, feminiinisyydellä ja taloudellisella riippuvuudella. Keskittyminen vain sukupuolieroihin yksityisestä ja julkisesta puhuttaessa on tosin usein varsin keskiluokkainen lähtökohta, ja on tärkeää huomioida myös esimerkiksi luokkaerot, koko ikähaarukka sekä erilaiset etniset taustat.²⁶⁵

Modernin arkkitehtuurin arvostus on kasautunut perinteisesti miehisinä pidettyihin ominaisuuksiin, ”suuren taiteilijan” ajasta ja paikasta riippumattomiin luovuuden tuotoksiin ja monumentaaliseen ilmaisuun. Arkkitehtuuri on kuitenkin aina osa historiallista kontekstiaan, ja monumentaaliset luomukset muodostavat vain pienen osan rakennetusta ympäristöstämme. Silti suunnittelijakeskeisyys ja ”miehinen nerous” ovat väreittäneet arkkitehtuurista kirjoittamisen historiaa sekä suunnanneet yleistä arvostusta arkkitehtuurin kentällä.²⁶⁶

Hyviä esimerkkejä länsimaisen arkkitehtuurin mieskeskeisyydestä ovat arkkitehtoniset suhdejärjestelmät, jotka perustuvat keskivertomiehen vartalon mittoihin. Omat maskuliiniset suhdejärjestelmänsä ovat luoneet esimerkiksi Leonardo Da Vinci, Andrea Palladio, Le Corbusier ja Aulis Blomstedt. Poikkeuksen sääntöön muodostaa naisvartalon mittoihin perustava standardisoitujen keittiökalusteiden mitoitus, joka yleistyi toisen maailmansodan jälkeen. Miehen mitat on yleisesti nähty normina, joista nainen poikkeaa.²⁶⁷ Feministinen näkökulma haastaa yleistämisen lähtökohtana suunnittelulle. Tiloja ei voida suunnitella kuvitteelliselle keskivertokäyttäjälle, sillä silloin unohtuu käyttäjien todellinen diversiteetti ja moni jää ulkopuoliseksi. On ymmärrettävä ja tunnistettava toiseuden rajat, jotta niitä voisi hälventää ja jotta inklusiivisuus todella toteutuisi.²⁶⁸

Kaupunkitilojen sukupuolittumista on ehkäisty esimerkiksi julkisen liikenteen parantamisella, joka vähentää lähiöiden eristäytynoisyyttä, sekä turvallisuuteen keskit-

tymisellä kaupunkisuunnittelussa, jotta julkinen tila olisi mahdollisimman hyvin kaikkien käytettävissä ja saavutettavissa.²⁶⁹ Inklusiivisen kaupunkitilan toteuttaminen vaatii osallistavaa suunnittelua. Jotta tilojen käyttäjien laaja kirjo olisi kaupungissa huomioitu, tulisi suunnittelijoiden olla mahdollisimman heterogeeninen ryhmä. Tänäkin päivänä naisten osuus suunnittelijoiden joukosta on hämmästyttävän pieni. Vuonna 2017 maailman sadan suurimman arkkitehtitoimiston johtajista naisia oli vain kolme, ja koko arkkitehtuurin alan korkeimmista positioista vain 10 % oli naisten hallussa.²⁷⁰

Italiassa alettiin kouluttaa naisia arkkitehdeiksi vuonna 1920, toisena maailmassa,²⁷¹ mutta koska rakennuskanta on suureksi osaksi varsinkin kaupunkien keskustoissa reilusti vanhempaa kuin naisarkkitehtien koulutus, ovat italialaiset kaupungit pääsääntöisesti miesten suunnitteleamia. Napoli on yksi Euroopan vanhimmista kaupungeista, se perustettiin 800-luvulla EAA. Kaupungissa on arkkitehtuuria monivaiheisen historian eri aikakausilta 300-luvulta tähän päivään. Napolin kerroksellinen vanha kaupunki on hyvin säilyneen, monipuolisen rakennusperintönsä ansiosta myös Unescon maailmanperintökohde.²⁷²

Mitä seurauksia homogeenisesta suunnittelijajoukosta on kaupungeille? Euroopalainen kaupunkisuunnittelu on perinteisesti ollut varakkaiden miesten valtakuntaa. Ennen modernia kaupunkisuunnittelua, jota alettiin harjoittaa läntisessä Euroopassa 1800-luvun lopulla, kaupunkien rakentamisessa määrásivät tyypillisesti miespuoliset yksityiset rakennuttajat taloudellisine intresseineen. Teollisen vallankumouksen seurauksena tehtaiden läheisyyteen muodostui työläisten slummimaisia asuinkortteileita, joiden karut ja epähygieeniset olosuhteet aiheuttivat tarpeen modernin kaupunkisuunnittelun syntymiselle. Modernissa suunnittelussa kaupunkien funktioiden eriyttäminen ja lähiöiden rakentaminen kuitenkin jakoivat yhteiskuntaa entistä vahvemmin sukupuolen perusteella. Suunnittelua dominoivaa joukkoa määrittelevät ominaisuudet pysyivät varsinkin aluksi samana kuin ennen teollistumista, minkä seurauksena julkisia tiloja suunniteltiin lähtökohtaisesti liikuntarajoitteettomalle, työssäkäyvälle valkoiselle miehelle, suunnittelijoiden omalle kuvalle. Kaupunkitilassa jäi tahallisesti tai tahattomasti toissijaisiksi paljon ihmisiä esimerkiksi sukupuolen, etnisyyden, yhteiskuntaluokan sekä fyysisen pystyvyyden rajaamina. Urbanista ympäristöstä tuli sekä patriarkaalisen yhteiskunnan tuote että sen vahvistaja.²⁷³

Sukupuolten tasa-arvoon tähtäävät kaupunkisuunnitteluperiaatteet eivät rajoitu

vain naisten osallisuuden parantamiseen, vaan sen tähtäimessä on tehdä kaupunkitilasta tasa-arvoisesti osalliseksi kaikkien sukupuolten, seksuaalisten suuntautumisten, ikäryhmien, yhteiskuntaluokkien, etnisten taustojen sekä liikuntarajoitteiden edustajat. Kaupunkitilojen yhdenveroiseen käytettävyyteen vaikuttavat ainakin tilojen saavutettavuus, turvallisuus, väkivallattomuus, terveellisyys, hygieenisuus sekä alueiden välillä liikkumisen helppous.²⁷⁴ Näiden seikkojen täyttymättä jääminen vaikuttaa vahvimmin yhteiskunnan heikommassa asemassa oleviin ryhmiin, joiden ääni ei välttämättä tule kuuluviin suunnittelussa tai päätöksenteossa.

Napoliin kaupunkitila feministisenä tulkintana

Monella alueella ei ollut jalkakäytäviä ollenkaan, joten kapeilla, räyhäisillä, pyykintäyteisillä kujilla oli liikenteen metelissä väisteltävä roskapusseja ja pahvilaatikonpalasia samalla peläten, että tulee ohitse suhahtavan mopon röstämäksi. Harvoin joutuu näin paljon keskittymään, jotta vain pysyisi hengissä. Vasta Napolissa käytyäni ymmärsin, mistä sanonnassa ”nähdä Napoli ja kuolla” oikeasti puhutaan.

Napolissa koettu katutilan rauhattomuus tuntui sellaiseen tottumattomille, liikuntakykyisille aikuisille turvattomalta ja energiaa kuluttavalta. Ulos teki katutilan hektisyyden vuoksi tavallista vähemmän mieli mennä. Jalkakäytävien puuttuminen on merkittävä este julkisen tilan saavutettavuudelle. Jalkakäytävättömyys ei varsinaisesti palvele kenenkään jalankulkijan etua, mutta eniten se rajoittaa yhteiskunnassa heikommassa asemassa olevien elämää. Vanhuksen, tai lapsen kanssa liikkeellä olevan henkilön, joka useimmissa tapauksissa on nainen, näkökulmasta liikenteen seassa puikkelehtiminen kapealla kujalla tuntuu todennäköisesti epämiellyttävämmältä ja hankalammalta kuin liikuntakykyisen, yksin kävelyllä olevan miehen. Ei ole ihme, jos ne, jotka kokevat katutilan uhkaavana ja vaikeasti lähestyttävänä, käyttävät julkista tilaa vähemmän kuin ne, joille se ei tuota ongelmia.

Baarimme sulki yllättävän aikaisin ja kadut autioituivat pian sen jälkeen. Yritimme etsiä uutta paikkaa, mutta mikään ei ollut enää auki. Tuli vähän uhkaava tunnelma, koska olimme taas selkeästi kaupungin ainoat naisoletetut, kulkijoita ei tosin ollut montaa ylipäätään. Tuntui epämiellyttävältä ja turvattomalta, en muistanut vähään aikaan kokeneeni tällaista tunnetta.

Katujen liikenteen aiheuttama turvattomuuden tunne, jatkuva melu sekä hygienian paikoittainen heikko taso olivat käynnillämme silmiinpistävimmät Napolin julkista tilaa epätasa-arvoistavat tekijät. Ilta-aikaan autioituvat, heikosti valaistut kadut lisäsivät myös – mahdollisesti aiheetta, mutta kuitenkin – pelkoa mahdollisesta väkivallasta. Pimeään tultua kadut tyhjenivät, etenkin naisista. Aivan kuin kaupunki tietyn kellonlyömän jälkeen olisi vain miesten valtakuntaa, johon naisten tuntuu uhkavalta osallistua. Napolin vaiheikas lähihistoria valottaa alueen nykytilaa. Liikenne on edelleen hektistä, kaduilla on sotkua ja meteli huumaa korvia. Tilanne ei kuitenkaan ole varmasti mitään verrattuna kolmenkymmenen vuoden takaiseen. Kaupunkitila on kulkenut rappion ajoista pitkän matkan. Julkisen tilan saavutettavuuden, elävyyden ja turvallisuuden eteen tehdyt eleet ovat samalla väistämättä lisänneet kaupunkitilan inklusiivisuutta. Matkaa on kuitenkin vielä jäljellä. Ja ehkä juuri siinä on Napolin viehätys, kaikessa järkyttävyydessään on kiehtovaa voida kokea näin omintakeinen paikka, joka ei ainakaan vielä ole muuttunut globalisaation myötä samanlaiseksi kuin mikä tahansa turismin värittävä vanha kaupunki.

242	Saarikangas, s. 211, 216-217
243	Dines, s. 3
244	Huovinen, s. 66.
245	Huovinen, s. 12
246	Tapaninen, s. 104
247	Saarikangas, s. 213.
248	Huovinen, s. 66
249	Tapaninen, s. 105
250	Tapaninen, s. 59
251	Huovinen, s. 71
252	Tapaninen, s. 60, 62
253	Huovinen, s. 67, 69-70
254	Istat.
255	I.Stat.
256	Istat.
257	Van Cleave, s. 342-344.
258	Rossi, s. 159.
259	Dines, s. 7.
260	Rossi, s. 159-160.
261	ibid, s. 160-161.
262	ibid, s. 164-165.
263	Dines, s. 9.
264	Rossi, s. 164, Dines, s. 32.
265	Bondi, s. 161.
266	Saarikangas, s. 231.
267	ibid, s. 233.
268	Rautaharju.
269	Bondi, s. 163.
270	Fairs.
271	Sidorova.
272	Unesco.
273	Terraza et al., s. 26, 34.
274	ibid, s. 29-31.

KIRJALLISUUS

Bondi, Liz, 1998. *Gender, Class, and Urban Space: Public and Private Space in Contemporary Urban Landscapes*. Urban Geography, 19:2, s. 160-185.

Dines, Nick, 2012. *Tuff City: Urban Change and Contested Space in Central Naples*. Berghahn Books, New York, Oxford.

Fairs, Marcus, 2017. *Survey of top architecture firms reveals “quite shocking” lack of gender diversity at senior levels*. Dezeen. Saantitapa: <https://www.dezeen.com/2017/11/16/survey-leading-architecture-firms-reveals-shocking-lack-gender-diversity-senior-levels/> [Viitattu 13.5.2020].



INSTITUTUM
ROMANUM
FINLANDIAE



Suomen Rooman-instituutti
ISBN 978-952-5323-16-0